

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı**

**KAMUSAL ALANDA SANAT ESERİNİN KALICILIĞI
VE MERSİN KÜLTÜR PARKININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

Ş. Arzu ÇEVİK ALADAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2011

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

KAMUSAL ALANDA SANAT ESERİNİN KALICILIĞI
VE MERSİN KÜLTÜR PARKININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Ş. Arzu ÇEVİK ALADAĞ

Danışman
Doç. Mustafa YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2011

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ş. Arzu Çevik Aladağ tarafından hazırlanan Kamusal Alanda Sanat Eserinin Kalıcılığı ve Mersin Kültür Parkı'nın Değerlendirilmesi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

Başkan

Prof. E. Berika İPEKBAYRAK

Üye

Doç. Mustafa YÜKSEL
(Danışman)

Üye

Yrd.Doç.Dr. Tolga ÜNLÜ

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

.../.../.....

Prof. E. Berika İPEKBAYRAK
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Toplumsal yaşamının gözlemlendiği mekanlar olan kamusal alanlar, kentlerin görünen yüzü olarak kent kimliğine katkıda bulunurlar. Kamusal alanların etkin kullanımında ise parklar ve parkların tasarımlarında önemli yeri olan sanat eserleri vazgeçilmez öğelerdir. Kentsel tasarım süreci içinde kamusal sanat, yerel yönetimlerce yapılan kent projelerinde, kent kimliğine ve yaşam kalitesine, katkısıyla büyük önem taşımaktadır. Planlanmış çevrelerin sanat eserleri ile uyumu ve korunması kent projelerinin en önemli sorunu haline gelmiştir.

Bu araştırmanın amacı; kamusal alanda sanat eserlerinin kalıcılığı ve Mersin Kültür Parkı'nın tasarım özelliklerinin değerlendirilerek var olan sorunlarının belirlenmesi ile birlikte, çağdaş örneklerden yola çıkarak sorunlara çözüm önerileri getirmektir. Bu amaç doğrultusunda Kültür Parkı'nı oluşturan özelliklerin belirlenmesinde, açık alandaki yapıtların fotoğraflanması ve farklı zaman dilimlerinde gözlemlenmesi de çalışmanın önemli bir parçası olmuştur.

Bu çalışmayı, verilen çağdaş örneklere dayalı önerilerin dikkate alınması halinde, giderek gelişmekte olan Mersin kenti için yararlı olacağı inancı ile sunuyorum.

Bu çalışmanın oluşması için değerli katkılar sunan, bilgi ve deneyimlerini paylaşan danışmanım Doç. Mustafa Yüksel'e içtenlikle teşekkürlerimi sunarım. Çalışmayı değerlendirirken önemli katkılarını benimle paylaşan jüri üyelerine, bu çalışmanın tasarımlarını bilgisayar ortamında canlandırılmasında önemli katkıları bulunan Burak Maç ve Kültür Parkı ile ilgili bilgiler veren Mersin Büyükşehir Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü peyzaj mimarlarından Tuba Yetkin'e ayrı ayrı teşekkür ederim.

Desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen, beni sürekli teşvik eden anneme, babama ve kız kardeşim Nur Filiz'e şükranlarımı sunarım. Ayrıca bu çalışmada beni destekleyen tüm arkadaşlarıma sevgilerimle teşekkür ederim.

Çalışmamda beni içtenlikle destekleyen, fotoğraf çekimi ve metinlerin bir kısmının yazılmasında büyük katkıları bulunan, şimdi kaybetmiş bulunduğum eşim Erol Aladağ'a da teşekkür ederken, bu çalışmayı kendisine adamaktan mutlu olduğumu ve aziz hatırasına sunduğumu belirtmek isterim.

Ş. Arzu Çevik Aladağ

ÖZET

Kamusal Alanda Sanat Eserinin Kalıcılığı ve Mersin Kültür Parkının Değerlendirilmesi

Bu çalışma, kamusal alanda, sanat eserinin kalıcılığını, belirleyen, ‘sanatçı, izleyici-kullanıcı, kent yöneticisi’ üçgeni içerisinde ele alınırken, araştırma alanı olarak seçilen Mersin Kültür Parkı’na odaklanarak, parkın tasarım ve uygulama özelliklerinin değerlendirilmesini kapsamaktadır.

Araştırmada, kent yaşamında “Kamusal alanların sahibinin kim?” olduğu sorgulanırken, “modernist sanatçının taviz vermez duruşu ile yeni tür kamusal sanatçıların yenilikçi yaklaşımları”, “sanatı politika için araç olarak kullanan iktidarlar ve kent yöneticileri”, “sanat eserlerini tahrip eden izleyici-kullanıcı ve tahrip nedenleri ” gibi kamusal alanda “sanat eserinin kalıcılığı” konusunda rol oynayan faktörler üzerinde durulmuştur. Çalışmada, kamusal alanın tanımı, kamusal sanat, sanat eserleri ile ilgili özensiz bakım örnekleri ile heykellerin kalıcılığını etkileyen, tahrip nedenleri sınıflandırılmış ve çarpıcı örneklerle ele alınmıştır.

Kültür Park’la ilgili temel sorunların belirlenmesi amacıyla, park içerisinde yer alan, plastik uygulamalar ve taklit nesnelere, malzeme seçimi ile görsel, estetik ve plastik anlamda irdelenirken, özellikle plastik uygulamalara yoğun zarar verici davranışlar incelenmiştir. Araştırmadan elde edilen veriler ışığında, bir interaktif proje olarak Mersin Kültür Park’ı kullanıcılarına tamamen gereksinimden doğan, bireylerin özgürce yazıp çizebileceği duvar ve heykelsi yapılar, ‘herkese açık demokratik duruşu’ ile özgür bir keşif sunmayı vaat ederken, sanat - tasarım nesnesi olarak, yeni bir alternatif sunmaktadır.

Araştırma alanı, 3 yıllık bir süreç içerisinde günlük, aylık ve yıllık dönemler halinde alan analizi yöntemi, görsel algı ve gözleme dayalı bir çalışmayı içermektedir.

Araştırma sonucunda yapılan değerlendirme dikkate alınarak; çağdaş ülkelerden örnekler de verilerek, sonuç ve öneriler bölümünde Mersin Kültür Park'ı için en uygun yönetim biçimi, güvenlik, bakım-onarım, iyileştirme, doğru kullanım, eğitim ve medya ilişkileri gibi temel kriterler irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Kamusal Alan, Kamusal Sanat, Kent Parkı, Vandalizm

ABSTRACT

The persistence of the work of art in public sphere and the evaluation of “Mersin Kültür Park”

In the “Mersin Kültür Park” study, “The identity of the owner of the public spaces in urban life” is questioned and focused on the factors playing a role on the persistence of the work of art such as “the modernist artist's uncompromising attitude”, “innovative approaches to the new types of public artists”, “government and city managers who refer art as a policy tool”, “damages to the works of art performed by the spectator/user and the causes of damages”

In order to determine the basic issues related to Kültür Park, the selected works in the sum of the park examined and intensive harmful damages to artworks are investigated. An alternative interactive project utterly arising from requirement has been planned to present to Mersin Kültür Park spectator/user in the light of the data obtained from the research. The need to script and draw things freely on artistic structures is permissible in the project and this offers the participation to the artwork.

The park area was examined over a period of 3 years in the bases of daily, monthly and yearly observations and analyzed with the field analysis method. By taking the results of the research into account; giving examples from contemporary countries, by examining the basic criteria, such as media relations, security, the care and remedy, the improvement, the proper use, training and appropriate management style of Mersin Culture Park are recommended in the conclusion.

Key words: Public Space, Public Art, Urban Park, Vandalism

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
I. KAMUSAL ALAN	5
I.1. Kamusal Alan ve Tanımı	5
I.2. Tarihte Kamusal Alan	7
I.3. Günümüzde Kamusal Alan	9
I.4. Kent ve Kent Yaşamı Olgusu	14
I.5. Kamusal Alan Olarak Tanımlanan Dış Mekanlar	14
I.5.1. Kamusal Alanın Önemli Bir Parçası Olan Kent Parkları	17
I.5.2. Tarihsel Süreçte Parklar	17
I.5.3. Kent Parklarıyla İlgili Kalite Kriterleri	19
I.5.3.1. Aktivite ve kullanımlar	19
I.5.3.2. Ulaşılabilirlik	21
I.5.3.3. Konfor ve imaj	22
I.5.3.4. Sosyallik	23
II. KAMUSAL ALANDA SANAT	25
II.1. Kamusal Alanda Uygulanan Sanat Türleri	28
II.1.1. Yeni Tip Kamusal Sanat	28
II.1.2. Geçmişten Günümüze Heykelin Tarihsel Yolculuğu	32
II.1.2.1. Türkiye’de Kamusal Alanda Heykel	36
II.1.2.2. Sanatsal Açıdan Türkiye’de Kamusal Alanı Anlamak	40
II.1.3. Sokak Sanatı Grafiti	46
III. KAMUSAL ALANDA YER ALAN SANAT ESERLERİNİN KALICILIĞI VE TAHRİP NEDENLERİ	50
III.1 Vandalizm (Tahribatçılık, Yıkıcılık)	51
III.1.1. Vandalizm’in Tanımı ve Tarihteki Yeri	52
III.1.2. Günümüzde Vandalizm Ve Sosyo-psikolojik Nedenleri	53

III.2. Kamusal Alanda Yer Alan Sanat Eserlerinin Tahrip Nedenlerinin Sınıflandırılması.....	58
III.2.1. Politik, Dini Ve Ekonomik Nedenler.....	58
III.2.1.1. Savaşlar, İşgaller Ve Yağmalama (Sanat Hırsızlığı)	58
III.2.1.1.1.Eritilen Heykeller.....	61
III.2.1.1.2.Tarih İçinde Neptün Çeşmesi'nin Başına Gelenler	62
III.2.2. Sanatçı Tahripkarlığı (Vandalizmi).....	62
III.2.3. Doğal Afetler Ve İklim Koşulları	63
III.2.3.1. Kapadokya Heykeli.....	64
III.3. Günümüzde Türkiye'de Kamusal Alanlarda Yer Alan Heykel Ve Anıtların Başına Gelen Olumsuz Durumlar	65
III.3.1. İstanbul Heykelleri.....	65
III.3.1.1. Zümrüdü Anka Kuşu Heykel	66
III.3.1.2. Barış ve Kültür Heykeli	67
III.3.1.3. 50. yıl Anıtı	67
III.3.1.4. Açık Sütun Heykeli.....	68
III.3.1.5. Güzel İstanbul Heykeli	68
III.3.1.6. İşçi Heykeli	69
III.3.1.7. Cihangir Güzeli Heykeli	70
III.3.1.8. İstanbul Heykeli	70
III.3.2. Ankara Heykelleri ve Anıtları	71
III.3.2.1. Sakarya Caddesi Heykeller	71
III.3.2.2. Olgunlar Sokak - Madenci Heykeli	72
III.3.2.3. Ulus Zafer Anıtı	73
III.3.2.4. Güvenlik Anıtı	74
III.3.2.5. Yüksel Caddesi Heykelleri	74
III.3.2.6. Türkiye Duvar Kompozisyonu	76
III.3.3. Mersin - Özgürlük ve Portakal Ağacı Anıtı.....	77
III.3.4. Mehmet Aksoy'un Kamusal Alanda Yer Alan Heykelleri ve Karşılaştığı Sorunlar	78
III.3.4.1. Tutuklanan heykeller	78
III.3.4.2. Periler Ülkesi Heykeli.....	79

III.3.4.3. İnsanlık Anıtı	79
IV. MERSİN KÜLTÜR PARKI TASARIM ÖZELLİKLERİNİN	
DEĞERLENDİRİLMESİ	82
IV.1. Problemin Tanımı	82
IV.2. Araştırmanın Amacı.....	84
IV.3. Araştırmanın Önemi	84
IV.4. Araştırmanın Yöntemi	85
IV.5. Sayılarla Mersin Kültür Parkı	85
IV.6. Kültür Park Yapısal Tasarım Özellikleri ve Kullanıcı Eğiliminin	
Değerlendirilmesi	85
IV.6.1. Kültür Park Yapısal Elemanların Tasarım Özelliklerinin	
Değerlendirilmesi	87
IV.6.1.1. Süs Havuzları Ve Yapay Göletler.....	87
IV.6.1.2. Çocuk Oyun Alanları	88
IV.6.1.3. Diğer Fonksiyonel Kullanımlar	88
IV.6.1.4. Yaya Yolları.....	89
IV.6.1.5. Oturma Birimleri	89
IV.6.1.6. Kameriye, Gazebo Ve Pergolalar	90
IV.6.1.7. Aydınlatma Elemanları	90
IV.6.1.8. Çöp Kutuları	90
IV.6.1.9. Donatılar	91
IV.6.1.10. Çeşmeler	91
IV.6.1.11. Dekoratif Objeler	92
IV.6.1.12. Plastik Uygulamalar.....	94
IV.6.1.13. Bitkisel Elemanların Tasarım Özellikleri	98
IV.6.2. Kültür Park Kullanıcı Eğiliminin Değerlendirmesi.....	99
IV.6.3. Kültür Park Kullanıcılarının, Plastik Uygulamalar Karşısında, Kültürel	
Durumu Ve Davranışlarının Değerlendirilmesi	100
IV.6.3.1. Kimler Yazıyor, Çiziyor Ve Kazıyor?.....	101
IV.6.3.2. Ne Yazıyorlar? Yazı Türleri Ve Şekiller	101
IV.6.3.3. Neden Yazıyorlar?	102
IV.6.3.4. Ne Zaman Yazıyorlar?.....	102

IV.6.3.5. Neyle Yazıyorlar?	103
IV.6.3.6. Nereye Yazıyorlar?	104
IV.6.3.7. Nerede Yazıyorlar?	105
IV.6.4. Değerlendirme	106
V. ÖRNEK PARK: SEATTLE HEYKEL PARKI	109
V.1. Park İçinde Yer Alan, Yeni Tür Kamusal Sanat Yapıtları Ve Heykellerden	
Örnekler	112
V.1.1. Göz Banklar	112
V.1.2. Neukom Vivarium	112
V.1.3. Baba Ve Oğlu.....	113
V.1.4. Kartal	114
V.1.5. Schubert Sonata	114
V.1.6. Aşk ve Zarar.....	115
V.1.7. Split.....	115
V.1.8. Daktilo Silgisi	116
VI. PLASTİK UYGULAMA	118
VI.1. Uygulamanın Amacı.....	118
VI.2. Uygulamanın Önemi.....	120
VI.3. Tasarım ve Malzeme Özellikleri	120
VII. SONUÇ VE ÖNERİLER	128
VII.1. Sonuç.....	134
VII.2. Öneriler.....	134
VII.2.1. Kamusal Alanlarda Sanat Eserlerinin Yerleştirme Problemleri İçin Çözüm	
Önerileri.....	134
VII.2.1.1. Makro Ölçekten Mikro Ölçeğe Doğru İlerleyen Üç Süreç	136
VII.2.1.2. Espace Grubu'nun Manifestosu.....	137
VII.2.1.3. Dani Karavan Formülü Ve Komisyon.....	138
VII.2.1.4. Kamusal Alanlarda Ne Tür Sanat Eserleri Yer Almalıdır?.....	140
VII.2.2. Kamusal Alanda Zarar Gören Sanat Eserleri İçin Alınacak	
Önlemler	144
VII.2.2.1. Güvenlik	146
VII.2.2.2. Bakım - Onarım.....	146

VII.2.2.3. Eğitim	147
VII.2.2.4. Medya ve Duyurular	150
VII.2.2.5. Tasarım Özellikleri	150
VII.2.2.5.1. Konum	150
VII.2.2.5.2. Malzeme Ve Yapısal Özellikler	150
VII.2.2.5.3. Renk	151
KAYNAKÇA	153

RESİM LİSTESİ

- Resim 1- Osmanlı'da kamusal alan 10
<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID>
- Resim 2- İllüstrasyon, Hollanda reformu sırasında yapılan ikona kırıcılık 51
http://en.wikipedia.org/wiki/Andreas_Karlstadt
- Resim 3- Geç Antik Dönem, Hristiyanlar tarafından alınmış haç kazınmış 53
burnu kırılmış Germanicus büstü, British Museum
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Germanicus_Graffiti.jpg
- Resim 4- Uzanan Figür, Henry Moore 61
<http://www.guardian.co.uk/uk/2005/dec/18/arttheft.arts>
- Resim 5- Küçük Deniz Kızı, Edvard Eriksen, 1913 64
<http://radiantcopenhagen.net/pmwiki.php?n=RadiantCopenhagenTheLittleMermaid>
- Resim 6 - 50. Yıl Anıtı, Şadi Çalık 68
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 7 -50.Yıl Anıtı, Şadi Çalık 68
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 8- Barış Anıtı, Burhan Aklar 72
<http://www.milliyet.com.tr>
- Resim 9- Barış Anıtı, Burhan Aklar 72
<http://www.ankraheykelleri.wordpress.com>
- Resim 10- Barış Anıtı, Burhan Aklar 72
<http://www.gazetegercek.com>

- Resim 11- Madenci Heykeli, Metin Yurdanur 73
Erol Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 12- Ulus Zafer Anıtı, Heinrich Krippel 73
<http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetay&KategoriID=24&ArticleID=1151226>
- Resim13- Ulus Zafer Anıtı,Heinrich Krippel 73
<http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetay&KategoriID=24&ArticleID=1151226>
- Resim 14- Ayakkabı Boyacısı, Metin Yurdanur 75
Erol Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim15- İnsan Hakları Heykeli, Metin Yurdanur 75
Erol Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 16- Mersin Kültür Parkı ’ndan detay görüntü 82
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=178975&page=11>
- Resim 17- Süs havuzu 87
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 18- Kırık oturma bankı 89
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 19-Kıyıya atılmış kırık bank ayakları 89
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 20- Halk tarafından sıkça kullanılan gazeboalar 90
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi

Resim 21- Paslanmış bir çöp kutusu	91
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 22- Paslı elektrik trafosu	91
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 23- Kapağı açık bırakılmış bir elektrik kutusu	91
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 24- Bataryaları çalınmış bir çeşme	92
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 25-Bataryaları çalınmış bir başka çeşme	92
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 26- Bir hayvan canlandırması	93
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 27- Bir hayvan canlandırması	93
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 28- Bir hayvan canlandırması	93
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 29- Bir hayvan canlandırması	93
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 30- Bir hayvan canlandırması	94
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 31- Bir hayvan canlandırması	94
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 32- Dekoratif havuz	94
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	

Resim 33- Dekoratif bir geçit	94
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 34- Oranları bozuk bir fiberglas heykel	95
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 35- İnsan yzrlü bir aslan heykeli	95
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 36- Mersin Kültür Parkı	
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 37- Mustang's of las colinas, Robert Glen, Times Square Meydanı	96
http://www.mustangsoflascolinas.com	
Resim 38- evresi ile uyum sorunuyaaayan bir heykel rneği	
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 39- evresi ile uyum sorununu yaaaayan bir baaka heykel rneği	97
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 40- Az sayıda rastlanan gölgelik ağaçlardan rnekler	97
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 41- Az sayıda rastlanan gölgelik ağaçlardan rnekler	98
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 42- Kazıyarak zarar verilmiş bir piknik masası	99
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 43- Kazıyarak zarar verilmiş dekoratif bir yapının iç duvarı	99
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	
Resim 44- Yüz çizilmiş ve boyanmış heykel rneği	101
Arzu evik Aladağ fotoğraf arđivi	

Resim 45- Yüz çizilmiş heykel örneği	101
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 46- Yüz çizilmiş ve boyanmış heykel örneği	101
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 47- Boyanarak zarar verilmiş bir heykel	101
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 48- Temizlendiği halde yüzeyinde yazı izleri kalan bir heykel örneği	103
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 49- Boyanarak zarar verilmiş bir heykel	103
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 50- Temizlendiği halde yüzeyinde yazı izleri kalan bir heykel örneği	103
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 51- Geniş ve düz yüzeylere sahip heykellerin üzerine yazılan yazı örnekleri	104
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 52- Geniş ve düz yüzeylere sahip heykellerin üzerine yazılan yazı örnekleri	104
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 53- Geniş ve düz yüzeylere sahip heykellerin üzerine yazılan yazı örnekleri	104
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 54- Yüzeyi sprej ve yağlı boya ile boyanmış bir heykel örneği	105
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 55- Yüzeyi sprej ve yağlı boya ile boyanmış bir heykel örneği	105
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 56- Yüzeyi sprej ve yağlı boya ile boyanmış bir heykel örneği	105
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	

Resim 57- Yüzeyi sprej ve yağlı boya ile boyanmış bir heykel örneği	105
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi	
Resim 58- Seattle Olimpik Heykel Parkı	110
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/	
Resim 59- Seattle Olimpik Heykel Park'ı gezi rehberi	111
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 60 -Göz Banklar I, Louise Bourgeois,1997	112
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 61- Göz Banklar II, Louise Bourgeois,1997	112
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 62- Göz Banklar, III Louise Bourgeois,1997	112
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 63- Neukom Vivarium, Mark Dion 2006	113
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 64- Baba ve Oğlu, Louise Bourgeois 2005	113
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 65- Baba ve Oğlu, Louise Bourgeois 2005	113
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 66- Kartal, Alexander Calder 1971	114
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 67- Schubert Sonata, Mark di Suvero 1992	114
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	
Resim 68- Aşk ve Zarar, Roy McMakin 2006	115
http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/ around the park: works of art	

- Resim 69- Split, Roxy Paine 2003 116
<http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/> around the park: works of art
- Resim 70- Daktilo Silgisi, Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen 1999 116
<http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/> around the park: works of art
- Resim 71- Olimpik Heykel Park alanı içinde yer alan, kafe ile çeşitli aktiviteler 117
ve sanatsal etkinliklerin yapıldığı kapalı alan görülmektedir
<http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/pascarpavilion>
- Resim 72- Olimpik Heykel Park alanı içinde yer alan, kafe ile çeşitli aktiviteler 117
ve sanatsal etkinliklerin yapıldığı kapalı alan görülmektedir.
<http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/pascarpavilion>
- Resim 73- Yazılıp çizilmek için tasarlanan uygulama duvarı 122
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 74- Uygulama duvarının teknik çizimi 122
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 75- Yazılıp çizilmek için tasarlanan bir başka uygulama duvarı 123
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 76- Yazıp çizmek için tasarlanan insan figürü biçimli uygulamalar 123
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 77- Yazıp çizmek için tasarlanan heykelimsi uygulama 124
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 78- Sevgililerin sevgilerini ifade edebilmeleri için tasarlanan kadın 124
ve erkek biçimli uygulama
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi

- Resim 79- Yazıp çizmek için tasarlanan kalabalıkları temsil eden uygulama grubu 125
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 80- Yazıp çizmek için tasarlanan kalabalıkları temsil eden uygulama grubu 125
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 81- Yazıp çizmek için tasarlanan, aileyi temsil eden uygulama 126
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 82- Yazıp çizmek için tasarlanan arkadaşlığı temsil eden uygulama 126
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 83- Yazıp çizmek için tasarlanan yazı tahtaları 127
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 84- Park içinde yer alan dekoratif bir yapının kazınmış iç duvar yüzeyi 151
görülmemektedir.
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi
- Resim 85 - Açık renkli ve geniş yüzeyli, üzeri karalanmış bir heykel örneği 151
görülmemektedir.
Arzu Çevik Aladağ fotoğraf arşivi

GİRİŞ

Kentsel yaşamda, en önemli kamusal alan türleri içinde yer alan mekanlar olarak parklar, kent gelişiminin ve kalkınmasının da en önemli göstergeleridir. Parklar, doğayla iletişim kurulan mekanlar olmanın ötesinde, sosyal ve kültürel alışverişin yapıldığı, fiziksel aktivitelerde bulunulan, gezip dolaşılan, sanatsal çalışmaların yer aldığı alanlar ve buluşma noktaları olarak toplumsal gelişimin de merkezleridir. Kent arterleri ile bağlantılı, toplumun her kesimine açık duran bu alanlar da, yapılacak tasarım ve düzenlemelerde kenti, kimliğiyle destekleyecek doğru ve kaliteli park tasarımlarına ihtiyaç bulunmaktadır.

Çizgen “Kent, yeni bir yaşama düzenine bizi zorlayan yeni ve kuvvetli bir organizmadır. Kentleşme sorunu kentin çekiciliğinden değil kırsal yaşamın iticiliğinden büyümektedir. Bu büyümenin sağlıksız ve boğucu havasından bizi kentin estetik köşeleri, anıt yapıları kurtarabilir ancak. Estetik değerleri gözetmeksizin, fiziksel çevreyi kurmak mümkün değildir” diyerek fiziksel çevrede estetik değerlerin önemine vurgu yapar (Çizgen,1994:139). Estetik değerler içinde ele alınan kent park projelerinde, kamusal sanat eserlerinin kullanımına daha sık rastlanmaktadır. Özellikle kentsel alanlarda, görsel duyum zenginliği oluşturma, insanları bir araya getirerek kaynaştırma, işaretleme, yönlendirme gibi işlevlerle sanat eserleri, kentsel yaşam kalitesine katkıda bulunmaktadır. Günümüzde, hızlı yaşam koşullarının insan psikolojisi üzerindeki etkisi düşünülecek olursa, kentlerdeki sanat eserlerinin kalıcılığı açısından, seçimi ve yerleştirilmesi de büyük önem taşımaktadır.

Araştırmanın konusu

Bu çalışma, kamusal alanda, sanat eserlerinin kalıcılığını, bir diğer anlamda yazgısını belirleyen, ‘sanatçı, izleyici-kullanıcı, kent yöneticisi’ üçgeni içerisinde, çok

boyutlu bir perspektifle ele alarak, araştırma alanı olarak seçilen Mersin Kültür Parkı'na odaklanmayı amaçlamıştır.

Ayrıca, kent yaşamında, “Kamusal alanların sahibinin kim?” olduğu sorgulanırken, “modernist sanatçının taviz vermez duruşu ile yeni tür kamusal sanatçıların yenilikçi yaklaşımları”, “sanatı politika için araç olarak kullanan iktidarlar ve kent yöneticileri”, “sanat eserlerini tahrip eden izleyici-kullanıcı ve tahrip nedenleri ” gibi kamusal alanda “sanat eserinin kalıcılığı” konusunda rol oynayan faktörler üzerinde durulmuştur.

Kentsel mekanlarda önemli işlevler yüklenen heykel, plastik sanatlar içinde kamusal alanda en çok karşılaşılan sanat eseridir. Araştırma sırasında, Türkiye ve Dünya'nın birçok yerinde sayısız tahribatçılık öyküsü ile karşılaşılan heykellerin kalıcılığını etkileyen, tahribat nedenleri sınıflandırılmış ve çarpıcı örneklerle ele alınmıştır. Türkiye’de Ankara, İstanbul gibi büyük kentler yanında orta ölçekli kentlere de kısaca yer verilmiş, yurt dışından ise belirgin örnekler seçilmiştir. Araştırma, bu bilgiler ışığında, Mersin Kültür Parkı'nın benzer ve kendine özgü sorunlarına odaklanmıştır.

Araştırma alanının seçiliş nedeni

Mersin, çok kültürlü sosyal yapısı ile farklılıkları zenginlik kabul eden, oluşumu ile özel bir kenttir. Tarım, lojistik, ticaret ve yeni hareketlenen kültür ve sanat konularında hızlı gelişim göstererek, Türkiye’de ve Dünya’da etkin kentler arasına girmektedir. Turizm hareketliliği ile birlikte, bütün bu göstergeler, kentin bir çekim merkezi haline geldiğini vurgulamaktadır. Ancak, kıyı şeridi boyunca yer alan düzensiz kentleşme ile kazandığı olumsuz imaj, kente eklenen yeni kamusal alanlar ve mekanlar ile görsel olarak da değiştirilmeye çalışılmaktadır. Kentin kıyı şeridinde en güzel manzaraya sahip, dolgu alan üzerinde konumlanan “Mersin Kültür Parkı” bu kamusal mekanlardan biridir. Kent ölçeğinde bir çok semte hizmet eden, kentin gündelik yaşamına katkıda bulunan park,

rekreasyon işlevini de yerine getirmektedir. Ancak fiziki yapısı kadar, kent kimliğini temsili için gereken kaliteli, görsel yapıya sahip değildir. Kalitesiz ve dayanıksız taklit ve estetik dışı dekoratif objeleri ile sanatsal algı üzerinde yozlaşma yaratacak olan bu uygulamalar, kenti ziyaret edenler ve kentliler üzerinde olumsuz bir etki bırakmaktadır. Kentteki, mekansal temsillerden biri olarak kabul edilecek bir kamusal alanın, kent kadar, kent kültürünü ve toplumun yapısını da yansıttığı düşünülecek olursa, park bu anlamda işlevini yerine getirememektedir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında çalışma alanı olarak seçilen, Mersin Büyükşehir Belediyesi'nin projelendirdiği, 'Kültür Park Projesi', bir kamu yatırımı olarak, gerçekleştirme süreci, konumu ve kullanıcısı olan 'kentli profili' ve kent ölçeğinde hizmet veren bir kamusal alan olarak dikkat çekici özelliğe sahiptir. Kent ölçeğinde hizmet veren bir kamusal alanın tasarımı ve planlanmasında hizmet edeceği insan sayısı ile birlikte arazinin büyüklüğü, morfolojik yapısı ve çeşitli tesislerin inşasına uygunluğunun da sağlanması büyük önem taşımaktadır. Zira parklar kentin en önemli görsel ve estetik özellikleri içinde barındırmalı, dengeli ve güzel kompozisyonlar oluşturmalıdır. (Tanrıverdi,1975:272). Kültür Park, peyzaj mimarisi, heykelleri, kent mobilyaları, taklit ve dekoratif objeleri ve kullanıcısıyla araştırmaya değer bir alandır. Araştırmaya referans sağlayacağı düşünülerek, yapısal tasarım özellikleri ve kullanıcı eğiliminin, heykellerle birlikte ele alınması ve değerlendirilmesi gereği duyulmuştur.

Yüzyıllardır, insanların vazgeçemedikleri yazıp-çizme ve kazıma eğilimi, sanat eserlerinin kamusal alana yerleştirilmelerinden itibaren gerçekleşmektedir. Park izleyici-kullanıcılarının, heykeller üzerinde en çok uyguladıkları ve uzmanlar tarafından daha az zarar verici olarak tanımlanan, "yazma- çizme ve kazıma" gibi oyunsu vandalizm davranış eğilimlerinin değerlendirilmesin de: Kimler? Ne yazıyorlar? Neden yazıyorlar? Ne Zaman

yazıyorlar? Neyle yazıyorlar? Nereye yazıyorlar? Nerede yazıyorlar? Sorularına yanıt aranmıştır.

Bir var oluşun onaylanması ya da ispatlanması çabasının da kanıtı olan, insanların 'iz bırakma' isteği, duvara yazı yazma eylemini açığa çıkarırken, bu araştırmanın uygulama projesine de esin kaynağı olmuştur. Tamamen gereksinimden doğan bu interaktif proje, Mersin Kültür Park'ı kullanıcılarına, bireylerin özgürce yazıp çizebileceği duvar ve heykelimsi yapılarla, sanat - tasarım nesnesi olarak, yeni bir alternatif sunmaktadır. Kullanıcıların, var olan heykeller üzerine yazıp - çizme davranış eğiliminden uzak duracakları bir alan yaratmaya çalışırken, eğlendirmeyi ve estetik yaratıcılığa katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Ayrıca, daha nitelikli ve kaliteli yaşanılabilir mekanlar üretilmesi ve kamusal alanda yer alan sanat eserlerinin daha kalıcı olabilmesi için, seçilme ve yerleştirilmelerine yönelik çözüm önerileri ile kamusal sanat eserlerine verilen zararların önüne geçilebilmesi için çözüm önerileri (model ve yöntemler) örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde yer alan, kuruluş aşamaları ve sanat eserleri ile örnek park alanı olarak seçilen "Seattle Olimpik Heykel Parkı" kısaca incelenmiştir.

Sonuç olarak, elde edilen verilere göre, parkın kullanımına bağlı olarak, ekonomik ve sosyal yapının oluşturduğu günlük yaşam alışkanlıkları incelenerek ve bu alışkanlıkların karşılık bulabileceği ideal bir kamusal alanda sanat nesnesinin kalıcılığı, sanat eserinin yaşam pratiği içindeki gerçekliği ile nasıl olması gerektiği sorusuna yanıt aranmıştır.

I. KAMUSAL ALAN

I.1. Kamusal Alan Ve Tanımı

Türk Dil Kurumu tarafından “Bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme” olarak tanımlanan ‘kamu’ terimi, özellikle günümüzde çok tartışılan bir konu olarak gündemdeki yerini korumaktadır. Genel bir yaklaşımla, günlük kullanımda, devlet ya da devleti ilgilendiren bir anlam içerisinde kullanılır. Kamu yararı, kamu sektörü, kamu hukuku, kamu personeli yaygın olarak devlete hizmet durumunu vurgular. Oysa halkı, umumu tanımlamaktadır. Kamu kelimesinin bu şekildeki kullanımından devletin değil de halkın devlete hizmet ettiği gibi bir anlam çıkarılabilir. Doğru kullanıma en güzel örnek Yunus Emre’nin “Biz kimseye kin tutmayız/ Kamu alem birdir bize.” dizeleri olacaktır. Osmanlıca-Türkçe sözlükte ise kamu kelimesi ‘hep, bütün, herkes’ olarak karşılığını bulmaktadır.

Konu hakkında yapılan araştırmalarda, 1962 de düşüncelerini yayınladığı kitabı ile Habermas çıkmaktadır. Meral Özbek’in Habermas’tan yaptığı alıntıda, “Her ne kadar sözün gelişi olarak devlet otoritesi için kamusal alanın yürütücüsü deniyor olsa da, ‘devlet’ aslında kamusal alanın bir parçası değildir. Kuşkusuz devlet otoritesi genellikle ‘kamu’ otoritesi olarak ele alınır; ama bu kabul, kamusal alanın özelliğinden, yani devletin tüm yurttaşların selametiyle ilgilenmesi görevinden türetilmiştir” diyerek tanıma açıklık getirilmiştir (Habermas, Akt Özbek, 2004:33).

Türkiye’de kamusal alan (public sphere) kavramı, kamusal mekan (public space), kavramı ile benzer bir şekilde kullanılmaktadır. Oysa kamusal mekan, kamusal alanı meydana getiren olgulardan birisi olarak, “Public sphere” ’den Türkçeye çevrilirken, biraz daha değişen anlamı ile kullanılmıştır. Kamusal Alan terimi ise ancak 18.yüzyılda ‘publicite’ ve ‘publicity’ ile benzerlik kurularak türetilmiş (Habermas, 2004: 70-71).

Kamusal alan kavramını anlamak, genel bir bakış açısıyla, içinde bulunduğumuz dünyayı daha iyi algılayıp yorumlamanın yanında, yaşadığımız çevre ile ona bakışımızı da daha anlamlı kılacaktır. 17.yüzyıl batı tarihi içerisinde olgunlaşmaya başlayan kavram, tarihsel süreç içerisindeki toplumsal değişimlerle birlikte çok yönlü tanımlamaları da karşımıza çıkarmıştır. Bu tanımlar, sosyolojik-politik içeriği ile insan ve yaşadığı çevre ilişkisi arasında gidip gelen, birey-toplum-mekan-alan-devlet gibi kavramların anlamını açığa çıkararak farklı bakış açıları ile tartışılmaktadır. Habermas'ın aktarımında: “Kamusal alan, sivil toplum içinden ortaya çıkan özgül bir alandır” Habermas'a göre: “ ‘Kamusal alan’ kavramıyla, her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alan kastedilir. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur”(Habermas 2004: 95). Burada, kamusal alana ulaşılabilirlikle ilgili olarak, tarihte yaşanan cinsiyet, statü vb. gibi ayrımlar yerine herkesi kucaklayan ve özel olanla kamusal arasında kaçınılmaz etkileşime açık bir kamusal alandan bahsedilmektedir.

Arendt, kamu ve özel alanı açıklarken kamu alanı için, “kamu alanında herkes tarafından görülebilir ve duyulabilirlik” tanımında, özel alanın mahremiyetinin açığa çıkışıyla kamusallaştığından bahsetmektedir. Kamu terimi içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için ortak olan bir dünyayı tanımlar (Arendt, 1998: 92).

İnam ise kamusal alanı meydanla özdeşleştirmiştir, ona göre meydan; meydan, herkesin gözü önünde, ait olduğu toplumun karar gücüne sahip, tüm bireylerini kapsayan, bu bireylerin bulunduğu, karşılaştığı, tartıştığı, zaman zaman kavga ettiği, birlikte karar verebildikleri, meydan dışı baskılardan arınmış bir karar, hareket, yönetim, iletişim, etkileşim paylaşım ortamıdır (İnam, 2007:5-197).

I.2. Tarihte Kamusal Alan

Tarihsel perspektif içinde incelendiğinde, farklı toplum ve kültürlerde, kamusal alan kavramının, kamusal ve özel arasındaki ilişki açısından bakıldığında, toplumsal kurum ve mekanların kullanımının farklı yorumlandığı, tecrübe edildiği ve çözüm aramada çeşitlilik gösterdiği görülmektedir.

“Kamusal alan kavramının arka planında yer aldığını söylediğimiz kamusal/ özel karşıtlığının farklı terimlerle de olsa Batı tarihinde sitenin (polis) ortaya çıkmasıyla birlikte şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz”(Keskin, 2004:105). Günümüzdeki halk, umum, amme kelimeleri Antik Yunan’da “publicus” kelimesi ile karşılık bulur. Hukuka dayalı bir yönetim şeklini ifade eden “res publica” (cumhuriyet) yine aynı dönemde Cicero’nun Roma Cumhuriyeti zamanında geliştirilmiş bir kavramdır (Çaha, 2007: 82).

“Jean PierreVernant’ın, belirttiği gibi bu dönemde kamusal alan yurttaş (polites) olabilmek için katılınması gereken tüm etkinlikleri ve pratikleri içerirken, özel alan her bireyin yalnızca kendisini ilgilendiren ve temelde aile yaşamına ait olan pratikler anlamına geliyordu” (Keskin, 2004:105).

Cinsiyetçi bir yaklaşımla bakmak gerekirse,“Yunan polis yaşantısında kamusal alan sadece erkeğin yurttaş statüsü ile katıldığı ve eşitler arasında bir ilişkinin söz konusu olduğu özgürlük alanı olarak vardır”(Karakaş, 2007:172). Kadınlar ise çocuk doğurmak, çocuk bakımı, ev işleri gibi doğal zorunlulukları bakımından özel alanda bulunmaktadırlar. Çünkü özel ve kamu alanında bulunmanın cinsiyet açısından farklılığını türün devamı belirler. Bu temel düşünce içerisinde kadınlar iyi birer özel şahıs, erkekler de iyi birer yurttaş kabul edilirler (Demir 2007:234). Dönemin kamusal yaşamı sadece özgür insanları içermekteyken; köleler, kadınlar ve yabancılar dışlamaktadırlar (Wallenstein,2007: 71).

Kamu kavramını, İslam şehir anlayışı içinde değerlendirecek olursak, Roma şehri ile karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Roma şehrinde (hukukunda) şekillenen kamusal alan kavramına göre kamu mekanının, tüm şehir alanında değişmeyen eşit bir statüsü bulunmaktadır. Burada bulunan her bireyin eşit hakları ve uyması gerekli yükümlülükler bulunmaktadır. Buna karşılık, özel mülkü kamu mekanından ayıran sınır ya da kapı eşiği aşıldığında, tümüyle karşıt bir statü olan özel mülk statüsüne geçilir. Ancak bu kavram, İslam dünyasında bambaşka bir anlamla karşımıza çıkmaktadır. İslam hukukunun egemen olduğu şehirlerde, şehirde dolaşan birey, her adımında farklılaşan bir statü ile karşı karşıya gelir. Bireysel olarak sahip olunan özel mekandan, kolektif olarak sahip olunan (tüm Müslümanlar'ın ortak malı sayılan) mekana geçilmektedir. Kamu mekanı, bir geçiş ya da geçici kullanım alanından ibarettir. Aslında İslam kentinde, Yunan kentlerindeki anlamıyla kullanılan bir kamusal alan bulunmamaktadır (Yerasimos, 1997: 67-68).

Yerasimos bunun nedenini şöyle açıklamaktadır:

Görünürdeki paradoks, devletin, çok güçlü görüldüğü bir toplumda, gerçekte tanımsız olması ve bu tanımsızlığın varlığını İlahi güçten alan İslam Yasası'ndan kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak, İslam, üyeleri arasında uzlaşmaya dayalı bir iktidarı öngören bir inananlar cemaati iken, iktidar yapısı tarihsel olarak komşu Sasani ya da Bizans İmparatorlukları'ndan esinlenmiş bir kurum olan devlet, varlığı hiçbir zaman kesin olarak meşrulaştırılmamış da olsa, gerçekte vardır (Yerasimos, 1997:68).

Yüksek Orta Çağ Avrupa Toplumunun 'özel' alandan ayırt edilebilen emsalsiz bir 'kamusal' alana sahip olduğu konusunda hiçbir kanıt yoktur. O zamanlar iktidarın kamusal temsiliyeti söz konusudur (Habermas,2004:97).

17. yüzyıl sonlarında, kamu ve özel karşıtlığının bugünkü kullanımına benzer bir biçim almakta olduğunu görülmektedir. Kamusal sözcüğü, herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken, "özel" kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlı, bir yaşam bölgesi anlamındadır. Kamu sözcüğü ise ilk kez Fransa'da 17.yüzyıl ortalarında, tiyatro izleyicilerinin oluşturduğu topluluk anlamında kullanılmaya

başlanmıştır. Topluluk saraya daha yakın olmak için tüccarlığını örtbas eden, aristokrat olmamakla birlikte elit bir gruptan oluşmaktadır (Sennett,1996: 31).

I.3. Günümüzde Kamusal Alan

Kamu teriminin karşılık geldiği Osmanlıca umûm kelimesi, âmîm kökünden gelen Arapça bir isimdir. “Hep, bütün, cümle, herkes” ve “bütün insanlar, bütün halk” olarak kullanılmaktadır. Bu ismin sıfat hali olan umumî ise “herkese ait, herkesle ilgili” anlamındadır. Umûm kelimesi hass (özel) olana ait olmayan bir genel çerçeveye tarif eder. “Umûma mahsus arabalar”, “umûmî bahçeler”, “umumî meydanlar” gibi ifadelerin ilgili kanun, tezkire ya da nizâm-nâmelerde raslanmaktadır. Cumhuriyet döneminde ve Osmanlı'nın son dönemlerinde, kamu ya da umum kelimeleri kullanılırken devlet kastedilmemektedir (Gürallar, 2009).



Resim1- Osmanlı'da kamusal alan

Osmanlı'nın ataerkil yapısı, bugün de geçerli olan cemaatçi oluşumu içermekteydi. Mahçupyan cemaatçi yapılanmayı şu tanımlamayla açıklar: “Cemaatler halinde sistemleşen bir toplum, kültürel ortak alanın mümkün olduğunca yayılmasını ve kişisel yaşamların tümünü kapsayıcı hale gelmesini ifade eder. Özel alanlar daraltılmakla

kalmamakta, cemaatin bu alanlara nüfuz etmesi, onları açarak kendi içine çekmesine yol açmaktadır” (Mahçupyan, 2007: 30). Bu yapılaşma, kamusal alanın büyük bir kısmını içine alırken, mahremiyeti özel alanın içinde sınırlandırmış, birbirleri arasındaki doğal bir geçişle, uyumlu bir yaşam biçimi sağlanmıştır. Batılı anlamıyla özel-kamusal açılarından keskin bir ayrıma sahip olan kamusal alan, Osmanlı’da ise daha önce İslami kent oluşumunda irdelendiği gibi benzer özelliklere sahiptir.

Osmanlı’da özel ve kamusal ayrımı açısından genel olarak tarihsel bir analiz yapılacak olursa, 17.yüzyıl genel hatları ile “kamusal açılma evresi” olarak tanımlanan dönemdir. 17.yüzyıl sonlarına doğru Batıda kapitalizmin etkisiyle oluşan renkli kamusal hayat, Osmanlı dönemini de içine alacak kadar etkili olmuştur. Batı ekonomisiyle bütünleşen Osmanlı, yeni bir tüketici kitleye de sahip olmuştur. Tekstil ürünlerinin Osmanlı piyasasına girmesiyle, gayrimüslim azınlık kadınları ile varlıklı Müslüman kadınlar renkli feraceleri ve başlıkları ile varlık ve zevklerini sunacak şekilde dolaşarak kendi kamusal alanlarını yarattılar. Bu bilgilerin ışığında tekrar başa dönersek, kadınların yeni giyim tarzı ile cüretkarca ortada dolaşarak varlıklarını ve zevklerini sergilemesi, sosyal dengeyi bozan bir yaşam biçimi halini alırken, padişah fermanları ile yasaklanmışsa da diğer alanlardaki gelişmelerle birlikte sürmeye devam etmiştir. İkinci Meşrutiyet ile birlikte siyasal ve düşünsel gelişmeler, ekonomik ve kültürel faaliyetlerin artması ile oluşan özgürlükçü yeni bir kamusal yapı oluşmuştur. İkinci Meşrutiyet’ le birlikte gelişen özgürlük ortamı daha sonraki yıllarda (1980’li yıllara kadar) yakalanamamıştır. Yakalanan ‘düşünce özgürlüğü’ ile ön plana çıkan bu dönem, “düşünce suçu” gibi bir kavramla karşılaşmadığı için tarihsel süreçte içinde, kamusal alanı ayrıcalıklı kılmıştır (Çaha, 2007: 94-95).

Osmanlı döneminde, kamusal/özel alan kullanımı hakkında çeşitli görüşler sunulmuştur. Osmanlı da batılı anlamda keskin bir kamusal alan ayrımı olmadığı görüşüne karşın, kamusal alanın siyasi ve gündelik kullanımına örnek oluşumlara da rastlanır.

Bu anlamda Osmanlı camileri ve avluları, kahvehaneler ve hamamlar Osmanlı kamusal alanları olarak adlandırılabilir. Camiler ve cami avluları, insanların buluştuğu, görüştüğü, kamusal alanın “görülebilir ve işitilebilir” tanımına da uygun, arada sırada olsa da siyasi konuşmaların, görüşmelerin de yapıldığı mekanlardır. Kahvehaneler ise yine siyasi konuşmaların, iktidar hakkında dedikoduların yapıldığı mekanlardır. Nitekim Vak-ai Hayriye olarak bilinen, Yeniçeri Ordusu’nun başkaldırışının ardından, yeniçerilerin toplandığı kahvehaneler tehlikeli bir kamu alanı olarak ortadan kaldırılmışlardır. Tarihte kimi ayaklanmaların, isyanların hamamlarda gerçekleşmesi bu mekanı dönemin siyasi çatışma mekanları haline getirmiştir (Gürallar, 2009).

Osmanlı Dönemi’nden yeni bir yönetim şekline geçen Anadolu, oldukça sıra dışı bir değişim geçirecektir. Yoksul halk ve harap bir memleketin Cumhuriyet Türkiye’sine dönüşümü, büyük radikal kararlarla gerçekleşebilecektir. Yeni bir devlet ve millet yaratma azmi ile dar anlamda, devlet işleri ile din işlerinin birbirinden ayrılması olarak tanımlanan laiklik, cemaatçi bir anlayışa karşıdır. Yeni kamusal alanda bu yapılara gerek yoktur. Ülke bilimin ışığı altında, ulusal egemenliğe, demokrasiye dayanan siyasal, sosyal ve kültürel bir yaşam biçimi içinde kurulacaktır. Türköne, dönemin kamusal alan anlayışını şöyle anlatmaktadır: “Bir ulus bilinci için, bir ulusal kültür, ulusal ölçekte bir pazar, ulusal standartlarda bir eğitim, ulusal çapta iletişim ve ulaşım ağları gerekmektedir. Kısaca ulusal ölçekte bir kamusal alanın oluşması ve bu kamusal alanın toplumu kuşatması gerekmektedir”(Türköne,2007:144). “Anadolu’da kurulan ulus devletinin, geçmişi ile kurmaktan ısrarla kaçındığı ilişki, Türkiye’de 20.yüzyılda ortaya çıkan toplumsal hayatın

kamusal alanını daraltmış ve daha çok devletin kamu olarak kabul edildiği bir anlayışın yerleşmesine sebep olmuştur” (Ünivar, 2007:214). “Kamusal devlete tabi olarak vazeden bu bakış açısı, Osmanlı bakış açısının gerisine düşerken, kentlerin dokusunda yerleşmiş bir kamusal alanın varlığından ve meşruiyetinden bahsetmek ancak şeklen mümkündür” (Ünivar,2007:214).

Yeni ideolojinin görünür kılınması ancak içinde yaşanan şehirleri ve mekanlarını da değiştirecektir. “Devletçe sınırları çizilmiş kamusal alanda toplumun neye göre ve nasıl hareket edeceğinin yanıtını veren kanon kendini en görünür biçimde mekanda ifade eder. Siyasal ve mekansal düzlemi de kavrayan bu görsel kanon, Cumhuriyet Türkiye’sinin estetik standartlarını ve değerlerini belirlemiştir. Bu değerlerin kamusal alanda nasıl ve ne biçimde vücut bulduğunun saptanması, bu biçimler üzerinden hem ulus devlet sürecini hem de resmi ideolojinin taşıyıcılığını üstlenen anıt birikiminin okunmasını olanaklı kılar (Tekiner, 2010: 62).

Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde sanat, yalnızca estetik açıdan değil, toplumun eğitilmesi açısından da önemli bir görev yüklenir. İdeolojiyi, simgeleştirmek ve görselleştirmek resimle, mimariyle, heykelle gerçekleştirilirken, var olan erkin yüceltilmesi de böylece vurgulanacaktır. Yeni oluşturulan parklar, meydanlar ve devlet yapılarında Atatürk’ün çeşitli duruş kompozisyonları karizmatik hali ile temsilştirilmektedir. Yerleştiği mekanı tanımlayan, belirleyen ve sınır çeken bu heykeller yeni bir yapılanmayı halka hem öğretir hem de haber verir (Tekiner,2010: 62).

Cumhuriyet dönemi boyunca, tek bir ideoloji ve öğretinin taşıyıcı alanı olarak kurgulanan kamusal yaşam, 1980 sonrasında devletçi zihniyetin irtifa kaybetmesi ve sivil toplum örgütlerinin kendilerini ortaya koymalarıyla, Osmanlı’nın son yüzyılı gibi önemli bir zihniyet dönüşümüne sahne olmuştur. Etnik, dinsel, siyasal, cinsel, kültürel ve ekonomik alanda farklı güdülerden ve referanslardan beslenen sosyal gruplar, kamusal

alanı canlandırmışlar, işçi ve memurlar, türbanlı öğrenciler, sivil toplum örgütleri uzlaşmacı yumuşak tepkilerle kendilerini ortaya koymuşlardır (Çaha, 2007: 98-100).

1990'ların başından beri kamusal alan kavramı çeşitli akademik ve entelektüel çevrelerce tartışılmaktadır. 2000'li yıllardan itibaren de akademik ortam dışında, medya aracılığı ile çeşitli şekillerde karşılaşılan, tanıdık bir kavram haline gelmiştir. Özellikle başörtüsü tartışmaları ile gündeme oturan kavramın ne olup ne olmadığı, var olup olmadığı, nerelerin kamusal alan olduğu ya da kavramdan ne anlamak gerektiği, hükümet temsilcileri, politikacılar, akademisyenler, köşe yazarları ve araştırmacı gazeteciler tarafından halen yazılan ve konuşulan, başlıca konular arasında yer almaktadır.

Bütün yapılan tartışmaların aslında, toplum içerisindeki var olan değişken yapıların, kültür değişiminin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıktığını öne sürmek yanlış olmaz. Özbek'in: "Bir toplum olarak kültürel öz tanımımız, özel ve kamusal alanı nasıl ayırt ederek sınıfladığımızın ve bu sınıflama üzerinde sürdürülen politik kültürel mücadelelerin ürünüdür" (Özbek, 2004: 454) diyerek aktardığı, konuyu vurgulayan tespiti önemli görünmektedir. Bugün ise kamusal alanın ne olup olmadığı hakkında tartışmalar halen sürmektedir. Yapılan tanımların tartışıldığı bu dönemde sanat ve kamusal alanda kitap yazan, aynı zamanda sanatsal çalışmalar gerçekleştiren Minna L. Henriksson, "Siyaset Felsefesi günümüzde, tüm bu tanımların, durağan ve nesnel gerçeklikler olmadığını vurguluyor. Bunlar tasavvur edilmiş tanımlar, bağlamla sınırlı anlatılar olarak tekrar tekrar dile getiriliyorlar" (Henriksson, 2010) diyerek bu tartışmalara kendi görüşünü sunmaktadır. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak farklı şehirlerdeki kamusal alanlarla, kullanımları bakımından bambaşka deneyimler yaşanabileceğini, tek bir tür kamusal alanın olmadığını ve bu alanların sürekli olarak birbiriyle çelişki içinde olduklarını da vurgulamıştır.

I.4. Kent Ve Kent Yaşamı Olgusu

Kentler, insanların topluca yaşadığı, ikamet ettiği yerleşim alanları olmanın yanında, karmaşık ilişkiler bütününden oluşmuş akışkan, dinamik bir sistemdir. Dinamizm kentlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Hep birlikte dinamik bir yaşam tarzını oluşturan kalabalıklar ise küçük şehirlerin büyüyerek yeni kent yapılarına dönüşümünü de sağlamıştır.

18. ve 19.yüzyıllarda Endüstri Devrimi ile beraber şekillenen yeni kentsel yaşam olgusu, toplumsal alan ile mahrem alanı da birbirine yaklaştırmıştır. Kentler hem aldıkları yoğun göç ile hem ölüm oranlarının azalması, tıbbın ilerlemesi sayesinde büyük bir nüfus patlamasına sahne olurken bir araya gelen heterojen kalabalık yeni yaşam tarzını zorunlu olarak öğrenmektedir (Karakaş, 2007:173).

Kentlerin, öznel yaşamın yeni bir biçimini nasıl doğurabileceğini ilk kez bir 19.yüzyıl Paris şairi düşünmeye çalışır. Sennett'in aktarımı ile Charles Baudelaire'in; "Modern kent, insanları içe değil dışa döndürebilirdi; kent onlara bütünlüğün değil, başkılığın deneyimlerini yaşatabilirdi. Kentin, insanları yeniden bu yola yöneltecek gücü onun çeşitliliğindeydi; insanlar farklılıkla karşılaşınca, en azından kendilerinin dışına adım atma olanağını bulabilirdi." Ünlü şairin bu sözlerini Sennett şöyle değerlendirir; "Baudelaire'in çeşitliliğin gücüne olan inancı, başkılığın yaşantısını sokaklarda denemenin bir yolunu sunuyor bugün bize" (Sennett,1999:145).

Sennett'in "mahremiyet ideolojisi" olarak adlandırdığı, günümüzde iyice yaygınlaşmış görüş ise şöyledir; " Kişiler arası yakınlık manevi bakımdan iyidir, başkalarıyla yakınlaşma ve samimi deneyimlerle bireysel kişiliğimiz geliştirilebilir, toplumdaki bütün kötülükler kaynağını kişi dışılıktan ve yabancılaşmadan alır. Bu

bağlamda, “her türden toplumsal ilişki her bir kişinin içsel psikolojik kaygılarına ne denli yaklaşırsa o denli gerçektir, inandırıcıdır ve sahicidir” (Sennett, 1996: 325).

I.5. Kamusal Alan Olarak Tanımlanan Dış Mekanlar

Kamusal alanlar, kentsel tasarımın da önemli bir konusudur. Demokratik, başka bir deyişle herkese açık olma ve erişilebilirlik hali ile kamusal alanları barındıran, kentsel alanlar, bireylerin ve farklı toplumsal grupların bir araya geldikleri, birbirleriyle etkileşim içinde buldukları, gezerek dolaştıkları kimi zaman eylemlerde buldukları, ortak kullanım alanları olarak tanımlanabilir. Kentsel kullanımı açısından bir kentin parkları, meydanları, sokakları kent kullanıcılarının var oluşlarını ortaya koydukları, sosyalleşme alanlarıdır.

Kentsel yaşam, insanın kültürel gelişimi açısından önemli bir potansiyele sahiptir. Günlük yaşamda, insanla yaşantısı arasında bir bağ kurabilen kamusal alanlar, doğru planlanıp tasarlandığında, fonksiyonellikleri kadar görsel kent kimliği açısından da önemli bir yere sahiptir. Bir başka deyişle “Kent tasarımının fonksiyonlarını yerine getiren fiziki çevresi, orada yaşayanları mutlu edecek, sanatsal değerler içeren heykel ve düzenlemeler, her devirde toplumun kültürel göstergeleri olmuştur”(Anılanmert, 2004: 88).

Farklı disiplinlerin terminolojisinde; ‘açık alan’, ‘dış mekan’, ‘dış alan’ olarak tanımlandırılmaktadırlar. Dış mekanların (alanların) kamusal mekan (alan) olması için şu üç özelliği bünyelerinde barındırmaları gerekmektedir (Sağlar, aktaran Malkoç 2008: 9):

- İnsan gereksinimlerine cevap verme (konfor, kamusal mekanda donatılar, dinlenme ve günlük yaşamın sıkıntılarından kurtulma, çevre ile pasif etkileşim, çevre ile aktif etkileşim, macera ve sürpriz),

- Demokratik olma (ulaşılabilirlik, eylem özgürlüğü, talep edilebilme, değişim, mülkiyet ve tasarruf hakkı),
 - Anlamlı olma (bireysel bağlar, grup bağları, daha büyük bir toplum ile kurulan bağlar, biyolojik ve psikolojik bağlar, daha farklı dünyalar ile kurulan bağlar).
- Mekanın bu üç özellikten birini tam olarak yerine getirememesi amacına ulaşmasında önemli problemler yaratmaktadır (Sağlar, aktaran Malkoç 2008: 9).

Kentlerin ihtiyacı doğrultusunda, fiziki çevreye, kitlelerin beklentisine göre çeşitlilik gösteren kamusal alanlar belli bir sınıflandırmayla daha iyi anlaşılabilir.

“Kamusal dış mekanlar (alanlar);

Parklar (kent parkı, semt parkı, mahalle parkı, cep parkı, yeşil yol ve park yol), Meydanlar ve plazalar (kent meydanı, plaza),

Yollar (yaya yolu, yaya bölgesi, araç trafiğinin sınırlandırıldığı yol),

Oyun mekanları (çocuk oyun mekanı, okul bahçesi),

Diğer açık mekanlar (kent küçük bahçeler parkı, mezarlık, pazaryeri)” (Özkan ve ark., aktaran Malkoç,2008: 9-10).

Bu mekanların yanı sıra botanik bahçeleri, bahçe sergileri, hayvanat bahçeleri, tren istasyonları, limanlar, kıyı bantları ve plajlar, kavşak ve otobüs durağı gibi bekleme ya da gruplar halinde toplanma mekanları, kamu hizmeti veren kurum ve kuruluş bahçeleri, spor tesisleri, tarihi ve arkeolojik mekanlar da kamusal dış mekanlar (alanlar) grubunda yer almaktadır (Özkan ve ark., aktaran Malkoç,2008: 9-10).

I.5.1. Kamusal Alanın Önemli Bir Parçası Olan Kent Parkları

Kent parkları, çarpık kentleşme ve giderek artan nüfus artışı, karmaşık yaşam biçimi gibi sorunlarla karşılaşan kent halkı için dinlenme, rahatlama ve nefes alma alanlarıdır. Kullanıcılarına psikolojik ve sosyolojik açıdan yaşam kalitesi kazandıran kent parkları, kent estetiğine katkıda bulunan, toplumsal yapıda her kesime açık durarak, şehrin tümüne hizmet eden, kamusal yeşil alanlardır. Kısaca tanımlanacak olursa, “şehir parkları, kent içinde, halkın gezip dolaşması, hoşça vakit geçirmesi için ağaçlandırılıp, çiçeklendirilerek özel olarak düzenlenen yeşil alanlardır”(Parklar,Wikipedi, 2011) denebilir. Ayrıca “eski anlamı ile etrafı yüksek duvar ve çitle çevrili açık bir saha”(Tanrıverdi,1975:272) olarak da tanımlanabilir.

Peyzaj Mimarlığı'nın konusu olan “bahçe tasarımı ve düzenlenmesi, tıpkı resim, heykel, mimari v.b. gibi plastik güzel sanat aktivitelerinden herhangi birisi olarak düşünülebilir. Bu anlamda bahçe bir güzel sanat olarak esasen göze hitabeden ancak teknikle donatılmış, diğerlerinin aksine insana bir mekan oluşturan ve içinde yaşanan bir plastik sanat alanıdır”(Gültekin, 1998:1).

I.5.2 Tarihsel Süreçte Parklar

Parkların eski Mısır, Yunan ve Asur medeniyetlerine dayanan köklü bir geçmişi vardır (Tanrıverdi,1975:272). Parkların öncüsü olan “ilk bahçe örnekleri suyun tarımsal amaçlarla uygun şekilde kullanılması ile birlikte gelişmiştir. Tanrılar ve krallar için yapılan bu bahçeler ağırlıkla meyvelik, sebzelik, av parkı koruluk, tapınak ve bulvar düzenlemeleri şeklinde görülmektedir” (Gültekin, 1998:3). Tarihsel süreç içinde giderek gelişme gösteren “parklar 16. ve17. yüzyıllarda, başkentlerde yalnız kral ailesinin eğlence ihtiyacını

karşılmak üzere tesis edilmiştir” (Tanrıverdi,1975:272). Rönesans'tan sonra düzenlenen parkların çoğunda korular, önemli noktaları birbiriyle birleştiren düz yollar, kuş evleri ve yabanıl hayvan kafesleri bulunurdu. Parklar daha sonra bu niteliklerini yitirmiş, özellikle 19. yüzyılda yoğun bir yapılaşmaya uğrayan kentlerin içinde temiz hava alınabilecek yeşil alanlar durumuna gelmiştir (Parklar, Wikipedi, 2011). Halk için özel parklar ancak endüstri devriminden sonra kurulmaya başlamıştır (Tanrıverdi,1975:272). Bu amaçla kurulan parklar arasında İngiltere'de Birkenhead Parkı (1844), Fransa'da Paris yakınlarında Boulogne Ormanı, ABD'de New York kentinde Central Park, Almanya'da Friedrich Wilhelm Bahçesi, Avustralya'da Melbourne Kraliyet Botanik Bahçesi, Japonya'da Kobe'deki Akaşi Parkı bulunmaktadır (Parklar, Wikipedi, 2011).

Orta Asya Türkleri'nin bahçe-park düzenlemeleri hakkında bilgi kısıtlıdır. Göçebe yaşam tarzı ile bilinen Orta Asya Türkleri, Semerkand kenti ve çevresinde çok büyük arazilere yayılan ağaçlık alanlarda parklar oluşturmuşlar, 14.yüzyılda, Semerkand parklar şehri olarak anılmıştır. Anadolu Selçuklu'ları ise etrafi yeşilliklerle çevrili geniş bahçeli saraylar yaptırmışlar, gezginler tarafından ‘cennet bahçesi kadar güzel’ olarak tasvir edilmiştir. Osmanlı dönemi, sarayları, yeşil bahçeleri kadar özel çiçekleri ile de anılır. Ancak 19.yüzyılda Yıldız Sarayı bahçesi, bir parkta olması gereken üniteler ve elamanlarıyla yani yapay gölet, pergola, süs havuzu, yönetim ve koruma yapılarıyla planlanmıştır. Avrupa'dan esinlenerek aydınlatma elemanları ve heykeller yerleştirilmiştir. Osmanlı'da İslamiyet, onun temel felsefesi ve geleneksel Türk yaşam biçimi ev ve bahçenin şekillenmesinde önem teşkil eder. Bu nedenle Osmanlı'da ev ve bahçe mahrem, içedönük bir yapıdır. Yapılan evlerin mutlaka giriş bölümü, ön bahçesi “hayat” ya da “avlu” adı verilen, çevresi duvarlarla çevrili çiçekli, ağaçlık, yeşillik bir alan bulunmaktadır (Gültekin, 1998:3). Cumhuriyetin ilanından sonra doğal yöntemle yapılmış,

açık alan düzenlemeleri artmış, modern prensipler uygulanmaya başlamıştır (Darçın,2002: 24).

I.5.3. Kent Parklarıyla İlgili Kalite Kriterleri

Kent parklarının, insanlar için daha yaşanabilir bir fiziksel çevre olması için gerekli olan pek çok özelliği, bir parkın yaşam kalitesi açısından durumunun tartışılmasın da ölçüt olarak kullanılır. Bu ölçütler “kalite kriterlerinden” oluşur. Bu nedenle, bu alanlar planlanırken, belirli fonksiyonların bulunması, kullanıcıya dönük kullanım alanlarının yaratılması en önemlisi sürdürülebilirliğin sağlanması gerekmektedir. İnsanların doğal yaşamla olan bağlantısını yeniden kuran bu alanlar, sanat ve kültür etkinliklerinin üretildiği, açık hava faaliyetlerinin düzenlendiği, yaşayan, kentlinin kent yaşamıyla buluşacağı bir kentsel yaşam alanı olarak planlanıp tasarlanmalıdır.

Parkların planlanmasında hizmet edeceği insan sayısı ile birlikte arazinin büyüklüğü, morfolojik yapısı ve çeşitli tesislerin inşasına uygunluğu da çok önemlidir. Zira parklar rekreasyon tesislerinin ölçülü, dengeli ve güzel bir kompozisyonudur (Tanrıverdi,1975:272). Bazı yeşil alanları ve parkları tanımlarken “rekreasyon alanı” terimi de kullanılır. Rekreasyon kelimesi yeniden yaratmayı ifade eder Rekreasyon her yaştaki insanlar için her türlü oyun ve yarışma gibi hareketli faaliyetleri de içine alır. Bu süreç, emeğin yani insanın çalışma ve üretme gücü ile yaratıcı potansiyelinin yeniden kazanılması sürecidir. Bu açıdan, kent parkları, hem kent hem de kentliler için adeta yaşamsal önemde alanlardır. Kent parklarının, kent halkına hizmet edeceği düşünüldüğünde, kent halkının sosyo-ekonomik yapısı, kültürel özellikleri ile açık ve yeşil alanlardan beklenti ve istekleri belirlenmelidir. Bu bilgilerle birlikte bölgenin topografik ve

fiziksel yapısı, iklim özellikleri ve diğer çevre özellikleri göz önüne alınarak tasarım yapılmalıdır.

Park planlamasında kullanıcı ihtiyaçları doğrultusunda hareket edilmeli, gözlem, tasarım kriterleri, bazı psikolojik ve sosyal ihtiyaçlar göz önüne alınarak tasarım yapılmalıdır.

İyi park tasarımları; kullanıcılara katılabilecekleri değişik aktiviteler sağlamalı, (aktivite ve kullanımlar), parka ulaşım kolay olmalı (ulaşılabilirlik), güvenli, bakımlı ve çekici olmalı (konfor ve imaj), insanlara diğer insanlarla bir arada olma fırsatı vermelidir (sosyallik) (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000).

Bu noktada, kalite kriterleri; aktivite ve kullanımları (alt kriteri: çeşitlilik), ulaşılabilirlik (alt kriteri: okunaklılık), konfor ve imaj (alt kriterleri: güvenlik ve bakım) ve sosyallik (alt kriteri: sahiplik hissi) olarak belirlenmiştir (Yücel ve Yıldızcı, 2000).

I.5.3.1. Aktivite ve kullanımlar

Aktiviteler mekanların temel yapı taşlarıdır ve insanları parklara çeken sebeplerdir. Herhangi bir parkla ilgili “aktivite ve kullanımlar” ın değerlendirilmesi sürecinde aşağıdaki soruların göz önünde tutulması gereklidir (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000):

- “• Kullanıcılara park içerisinde farklı aktivitelere katılma imkânları verilmiş midir?
- Park içerisinde değişik kullanıcı (çiftler, aileler, arkadaşlar vs.) grupları var mıdır?
- Park günün ve yılın farklı zamanlarında ziyaret etmek için ilgi çekici midir?
- Parkın fiziksel tasarımı ve düzenlemesi parkın gece boyunca kullanımını da teşvik etmekte midir?

- Parkta bir yönetim varlığı var mıdır?” (Project for public spaces, aktaran Yücel, G.F. ve Yıldızcı, 2000).

Aktivite ve kullanımlar kriteri içerisinde “çeşitlilik” alt kriterleri söz konusu olmaktadır (Yücel ve Yıldızcı, 2000). Park içerisindeki fiziksel görünümünde, aktivitelerde ve kullanıcılarda çeşitliliğin sağlanması önemlidir (Project for public spaces, aktaran Yücel, ve Yıldızcı, 2000).

I.5.3.2. Ulaşılabilirlik

Parkların ulaşılabilirliği, kullanımın sürekliliği açısından önemlidir. Bir kent parkının kolay ulaşılabilmesi, kent planı içerisindeki yeri, semtlerin yakınlık mesafesi ile doğru orantılıdır. Ayrıca her türlü şehir araçları (otomobil, toplu taşımacılık araçları, motor, bisiklet) ile ulaşılabilir olması o parkın kullanımını artıracaktır.

Herhangi bir parkla ilgili “ulaşılabilirlik” kriterlerinin değerlendirilmesi sürecinde aşağıdaki soruların göz önünde tutulması gereklidir:

- Parkın planı, parkı ilk kez kullananlar için yeterince açık mıdır?
 - Parkın içerisi dışarıdan görülebilir midir? Parkın giriş ve çıkış noktaları açık mıdır?
 - Yollar ve patikalar insanları gerçekten gitmek istedikleri yerlere götürmekte midir?
 - Park içerisinde iyi bir işaretleme sistemi var mıdır?
 - Güvenlik ve fiziksel kontrol için yaya yolları ve bisiklet yolları birbirinden ayrılmış mıdır?
 - İnsanlar parka kolaylıkla yürüyebilmekte midirler? İnsanlar parka ulaşabilmek için otobüs, tren, araba, bisiklet gibi ulaşım seçeneklerini kullanabilmekte midirler?
 - Park yakınlarında otobüs durağı var mıdır?
 - Parka araçlarıyla gelen kullanıcılar için yeterli otopark alanı var mıdır?
- (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000).

Ulaşılabilirlik kriteri içerisinde “okunaklılık” alt kriterleri söz konusu olmaktadır (Yücel ve Yıldızcı, 2000).

Park tasarımında karmaşıklıktan uzak, yalın ve açık yaklaşım, kullanıcılar için parkın bütününe de rahat bir dolaşımı sağlayacaktır. İyi bir planlamayla düzenlenmiş, parkın öğeleri arasında ki doğru bağlantılar ve göstergeler, akıcı bir kullanım için gereklidir (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000).

I.5.3.3. Konfor ve imaj

Konfor ve imaj, parkın kimliği açısından önemlidir. Parkın görselliğini etkin kılacak park mobilyaları, çağın teknolojisine göre dayanıklı malzemelerden oluşmalı, kullanışlı olmalıdır. Park içinde yer alacak kaliteli dekoratif çalışmalar ve sanat eserleri park kimliğine uygun seçilmelidir. Parkta kullanılan bitkiler, zengin çeşitlilikte, iklime uygun, kalıcı olmalıdır. Parkın güvenliği için alınacak tedbirler, kullanıcı açısından o parkı aktif kılacaktır.

Herhangi bir parkla ilgili “konfor ve imaj” kriterlerinin değerlendirilmesi sürecinde aşağıdaki soruların göz önünde tutulması gereklidir:

- Park iyi bir ilk izlenim vermekte midir?
- İnsanlar fotoğraf çekiyorlar mı? Fotoğraf çekmek için fırsatlar var mıdır?
- Park alanı içerisindeki yapısal tasarımlarda uygun malzemeler seçilmiş midir?
- Aktivite alanları tasarlanırken uluslararası standartlara dikkat edilmiş midir?
- Oturmak için yeterli sayıda yerler var mıdır? Oturma yerleri uygun olarak yerleştirilmişler midir?
- Park alanında su elemanının farklı şekillerde kullanımları var mıdır?
- Park içerisindeki bitkisel tasarımlarda çocuklar, yaşlılar ve engelliler gibi değişik kullanıcı grupları gözünde tutulmuş mudur?
- Kullanıcılara güneş, gölge ve rüzgardan korunma olanakları sunulmuş mudur?
- Park içerisinde yönetim varlığı veya alanla görevli kimseler var mıdır?
- Park güvenli hissettirmekte midir? Park içerisinde bir güvenlik personeli var mıdır?” (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000).

Konfor ve imaj kriteri içerisinde “güvenlik” ve “bakım” alt kriterleri söz konusu olmaktadır (Yücel ve Yıldızcı, 2000).

Kent yaşamında, kaotik yapı içerisinde yer alan insan çeşitliliği, park kullanımına da yansıtacağından, park güvenliği kontrol edilebilmeli, denetlenebilmelidir. Kentlerde sıkça karşılaştığımız, mafyalaşma, uyuşturucu satıcılığı, çeteleşme gibi olumsuz yapılanmalara karşı tedbirli olacak bir park yönetimi anlayışı oluşturulmalıdır.

“Bakım” kriteri konfor ve imajı destekleyen ikinci önemli alt kriter olarak ortaya çıkmaktadır (Yücel ve Yıldızcı, 2000).

“Park bakım aktiviteleri genellikle;

- Park yapı ve ekipmanlarının tamiri veya yer değiştirilmesi (oyun ekipmanlarının tamiri, karalamaların yüzeylerden uzaklaştırılması),
- Çöplerin uzaklaştırılması,
- Ağaç ve çalılıkların düzenlenmesi, çimlerin biçilmesi gibi peyzaj aktivitelerini içerir.

Şehir ve park yönetiminin ayıracağı yeterli bütçe, sürdürülebilir temizlik ve bakım uygulaması ile parkların kalıcı olması sağlanabilir” (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000).

I.5.3.4. Sosyallik

Parklar, insanların birbirleriyle karşılaştıkları kimi zaman buluşarak çeşitli aktivitelerde buldukları kamusal alanlar olarak tarif edilir. İnsanın doğasında olan sosyallik, buldukları alanı daha hareketli, renkli ve tercih edilir kılacaktır. Parkların sunduğu özellikler, aktiviteler yeni tanışmalar ve karşılaşmalar için vesile olacaktır.

Herhangi bir parkla ilgili “sosyallik” kriteri değerlendirilirken aşağıdaki sorulara dikkat edilmesi gereklidir (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000):

- “• İnsanlar park içerisinde gruplar halinde midirler? Birbirleriyle konuşmakta mıdırlar?
- İnsanlar gülümsüyorlar mı? İnsanlar birbirleriyle göz teması kurmakta mıdırlar?

- Aktivite alanları parkın çevresinden görülebilir midirler?
- Her aktivite alanında ve park girişlerinde oturma yerleri sağlanmış mıdır?
- Park içerisinde toplanma noktaları oluşturulmuş mudur?
- İnsanlar gördükleri çöpleri toplama eğiliminde midirler?" (Project for public spaces, aktaran Yücel ve Yıldızcı, 2000).

Sosyallik kriteri içerisinde "sahiplik hissi" alt kriteri söz konusu olmaktadır. Parkların planlamasında, yer verilen kültür, sanat ve spor etkinlikleri gibi faaliyetler, estetik ve görsel unsurlar, insanlar arası iletişim ve kaynaşma sağlayacağından, park memnuniyeti ile birlikte sahiplenme hissini de oluşturacaktır (Yücel ve Yıldızcı, 2006: 221-223).

II. KAMUSAL ALANDA SANAT

Mağara dönemi ile bugün arasında yaşanan, olağanüstü -yaratıcılık- serüveni ve keşifler, düşler, imgeler dünyası ile sanat, insan ve hayatın iz düşümüdür. Sosyolojik bir gösterge olarak sanatın, kentsel mekanlarda kazandığı biçimsel, estetik ve toplumsal içerik, bu serüvenin yöneticisi olan sanatçının iradesiyle daha belirgin bir hal almıştır. “Ve o farklı-olan’ın, özgün-olan’ın, güzel olanın arayışını sürdürürken, yapıtlara tanıklık eden her birey için çok özel duygulanımlar ve çağrışımlar yaratır. Bu nedenle de tanımları çok bol olan bir alandır”(Aydın,2009:230). Hisleri uyandıran, duyguları canlandıran ve dikkat çeken bir unsur olan sanat eseri ise, kişilerin mekanla ilişki kurmasını ve o mekanı tanımlayabilmelerini sağlar (Kamusal sanat, İTÜ, 2011).

Kentlerdeki toplu yaşamın gözlemlendiği mekanlar olan kamusal alanlar, kentlerin görünen yüzü olarak kent kimliğine katkıda bulunurlar. Kamusal alanların, kentlilerin gündelik hayatı içinde dinlenecekleri, eğlenecekleri alanlar olarak düzenlenmesi ve bu düzenlemede sanat eserlerine de yer verilmesi, kentsel tasarım süreci için kaçınılmazdır. Demokratik ülkelerde, sınıf ayırt etmeksizin, erişilebilir, paylaşımına açık olan kamusal alanlar, “sanat ve kent insanı” ilişkisi açısından, birleştirici kesişim noktalarıdır. Kısaca tanımlanacak olursa “kamusal sanat, caddeler, parklar, meydanlar, bina cepheleri, kamusal yapıların ortak kullanım alanları gibi mekanlarda yapılan sanat işidir. Artistik ve kentsel değerlerin korunması, geliştirilmesi ve kentsel mekanda kişiler arası iletişimin ve insan çevre etkileşiminin olumlu hale getirilmesinde kullanılan bir araçtır” (Kamusal sanat,İTÜ, 2011). Sokaklar, caddeler, parklar, meydanlar gibi kamusal alanlarda yer alan “kamusal sanat” eserleri ve sanatsal etkinlikler, insanların zihinlerinde buldukları çevreye dair iz bırakan, estetik kavrayışı ve toplumsal ilişkileri güçlendiren özellikler taşırlar. “Özellikle yaya mekanlarının sanat objeleri ile desteklenmesi olgusu mekan estetiğini attırmasının yanında,

insanlarda kültürel doygunluğu, gelişimi, bilinçlendirmeyi veya görsel etkileşimin getirdiği psikolojik rahatlamayı sağlar” (Kamusal sanat, İTÜ, 2011). Farklı kültürlerde değişim gösterebilir de, temelde aynı amaca hizmet ederler. Kamusal alanlarda amaca ve ihtiyaca karşılık verebilme noktasında sanat, önemi ve değeri yeni kavranmaya başlanan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Ülkemizde, bu kavram tam olarak açıklığa kavuşturulamamış, ‘sanatçı- devlet- özel sermaye’ dengesi, ‘kamusal sanat eserlerinin niteliği ve çevresiyle olan ilişkisi’ gibi konular halen tartışılmaktadır.

Kent alanlarında, kamusal sanat eserlerinin tasarımı, çevresi ile olan ilişkisi, şehir bölge planlamacılığı, mimari, peyzaj mimarisi gibi disiplinlerle, sanatçı ve belediyeler arasında koordineli çalışmayı gerektirir. Bazen yeni yapılan mimari yapı, meydan, refuj ile bir bütün teşkil edecek şekilde ‘özel olarak o yer’ için tasarlanabilir, bu tür eserler, kent kültüründe ki dönemsel değişime kadar ‘kalıcı’ olma niteliklerini korurlar. Genellikle (taş, bronz, beton vb.) geleneksel malzemelerden oluşan heykel, anıt, rölyef, duvar resmi, olarak karşımıza çıkarken; ülkenin ya da kentin tarihini simgeleyen önemli kişileri ya da olayları konu alarak, toplumla geçmişi arasında bir bağ kurarak ortak bir belleğin oluşturulması için zemin hazırlar. Gelişmiş ülkelerde, temalı parklar, açık hava heykel parkları adıyla anılan, bir ya da birden çok sanatçının eserlerinin sergilendiği bu tür alanlar, yaygın olarak kent ve izleyicisine hizmet etmektedir. Ülkemizde ise, sayısı giderek artan ulusal ve uluslararası heykel sempozyumları ile kentsel alanlar, daha nitelikli heykellere sahip olmaktadır.

Birer kent etkinliği olarak festivaller, bienaller genellikle, geçici sanat eseri ya da sanat etkinliği üretimine önayak olan organizasyonlardır. Bu tür sanatsal organizasyonların yanında, bireysel- grup sanat projeleri de geçici sanat eseri ve sanat etkinliği yaratımına katkıda bulunurlar. Kent yaşamına renk katarak, kamusal alanda farklı bir dinamizm

oluşturan, sanatsal organizasyonlar ve projeler, önceden belirlenmiş süreler içerisinde sergilenir ve süre bitiminde de kaldırılırlar. İnteraktif bir yaklaşım ve izleyicinin katılımı ile gerçekleştirilen projelerin yanında, video ve çağdaş malzemelerden üretilen heykeller, yerleştirmeler gibi güncel sanat çalışmalarına da artık daha sık rastlanmaktadır.

Bir kimlik sanatı olan grafiti ise kamusal alanların vazgeçilmez sanat etkinliği olarak kentlerde yer alır. Çıkış noktası, “öteki olmanın”, “karşı duruş”un bir dışa vurumu olarak ortaya çıksa da, onu benimseyen sanatçılar tarafından kent alanlarında bir sanat gösterisine dönüştürülmüştür.

Çağdaş kent alanlarında, kentin sanat eserleri yanında, fonksiyonel olarak kullanılan kent mobilyaları gibi tasarım nesnelерinin de sanata özgü bir yaklaşımla tasarlandıkları görülmektedir. Fiziksel çevre içinde kent mobilyalarının kimliği, kentlerin sosyal ekonomik yapısının göstergesi olarak yansıtıcı bir görev de edinirler. Kullanıcıların özel ihtiyaçları ve kimlikleri doğrultusunda, “tasarımda duygu ve iletişim” gibi, yaşamla ilişki kurabilen bir yaklaşımla tasarlanan nesnelер arasında duraklar, reklam tabelaları, yön tabelaları, oturma bankları, çöp konteynırları, aydınlatma direkleri, havuzlar gibi görsel kent kimliğinin oluşturulmasında çok önemli bir işlev görürler.

Kentlere estetik değer katan mimari yapıların, sanat ile mimariyi birleştiren örneklerini çağdaş kentlerde sıkça görmek mümkün olmaktadır. Winston Churchill’in “Önce biz binalarımızı şekillendiririz sonra da binalarımız bizi şekillendirir” sözü, insan kent ilişkisini dolayısıyla yaşamı kaydeden bir anlam içermektedir. Estetik tasarımdan yoksun, mimarinin estetik bir artı değer olarak ele alınmadığı kentlerde, bireylerin yaşam içinde olumsuz performans ve duygu sergilemesi kaçınılmazdır. Ülkemizde, kentsel bir sorun olarak yer alan, çarpık kentleşme, yerel yönetimlerin, bilinçsiz, kuralsız ve fütursuzca rant sağlanmasına izin verdikleri, yerleşim bölgesi olarak uygun olmayan kıyı

ve tarım alanlarının, “beton kalelerle” doldurulmasıyla her geçen gün büyümeye devam etmektedir. “Modern mimari” anlayışı içinde yapılmış, birkaç iyi yapı dışında, örneğe rastlamak pek mümkün olmamaktadır.

Artık günümüzde, kentsel dönüşüm sürecinde, kentlerin birer marka olarak ele alınması, kentsel rekabetin görsel bir etkinliğe dönüşmesi olarak karşılık bulmaktadır. Kent yöneticilerinin bu rekabet içinde, ortaya koydukları siyasi yaklaşımları da kentin görsel kalitesinde etkili olmaktadır.

II.1. Kamusal Alanda Uygulanan Sanat Türleri

II.1.1 Yeni Tip Kamusal Sanat

Sanat, yaptığı yolculukta, toplumsal ve düşünsel yapıların değişimi ile farklı kisvelere bürünmüştür. 1917 yılında, Marcel Duchamp’ın bir sanat galerisinde, endüstriyel bir ürün olan pisuarı sergilemesi, o zamana kadar devam eden, bilinen sanat kurallarını da farklı bir boyuta geçirmiştir. Sanatın katı, yıkılmaz olarak kabul edilen kurallarını yıkan bu basit pisuar, sanatın ruhunu, anlamını, mekanla olan ilişkisini, estetik değerleri ve hatta kendisini sorgulayan bir yaklaşımla, o güne kadar var olan sınırlarını da zorlamaktadır. Duchamp’ın “hazır nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermesi” ve “nesnenin değil de düşünselliğin daha değerli olduğu” görüşü, kavramsal sanatın da çıkış noktası olmuştur. Modernist geleneği tepetklak eden, bir kırılma noktası oluşturan, bu yenilikçi düşünce, postmodernizmin temellerinin atılmasına da neden olmuştur. Sanatçının önünde açılan bu yeni pencere, sanatın, müzeler, galeriler dışında da sergilenebileceği düşüncesini doğurmuş ve deneysel çalışmalardan yola çıkarak, farklı disiplinlerin oluşmasına da sebep olmuştur. Bugün ki tabiriyle, ‘beyaz kutu’nun (müze, galeri) dışında, kamuya açık; yani kalabalıkların gezdiği, dolaştığı, paylaştığı; park, meydan, sokak gibi alternatif kent

alanlarında, yeni yaklaşımlar ve farklı algılarla, deneysel yaratımların ortaya konulduğu, yepyeni bir sanat kavramı ‘sanatın kamusalı- kamusal sanat’ sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatın mekanı sorguladığı temel düşünce ile birlikte “dünyanın her yerinde siyasal bilincin, tavrın, atılımın, etkinliğin doruğa çıktığı”(Kahraman,2002:5), 1970’li yıllarla birlikte postmodern dönemin etkilerini deneyimleyen düşünsel yapının, 1990 sonrası daha da gelişerek “küreselleşme gücü”ne ulaştığında, devlete ait eleştiri mekanizmasını da daha da etkili bir biçimde çalıştırmaya başlamıştır. Düşünsel yapının değişimi kamusal alana bakışı da değiştirmiş, kamusal alan devlet otoritesinin dışında, “özgür / sivil karşılaşma alanları” olarak algılanmaya başlanmıştır (Zeytinoğlu, 2010: 46).

Değişim, algıyı değiştirmekle kalmamış yaklaşımları da değiştirmiş, sanatçı yapıtını kamusal bir ortamda sokakta, alanda, meydanda yani halka açık yerlerde, ayrıca binalarda, vitrinlerde halkla iç içe olacak şekilde planlamakta ve organize edebilmektedir. Planlamakta, çünkü ortada geleneksel yaklaşımlı, sadece izlenebilecek, alınıp satılacak bir iş yoktur. Yaklaşık son 30 yıldır yaygın olarak kullanılan bu yeni sanat tanımı için; yeni tip kamusal sanat, komünite (cemaat) sanatı, proje sanatı, aktivist sanat gibi pek çok isim kullanılmaktadır.

Yeni yaklaşıma göre, sanat yapıtının oluşum süreci açısından “ kamusal sanat kamusal alanda yer alan sanat işi değil, üretim süreci kamusal olan, kamusal olarak alımlanan yaratıcılık biçimidir (Bakçay,2010:62). Yeni tür kamusal sanat, klasik yaklaşımla “.... temsile dayalı olmayan güncel sanat pratikleri olarak; “açık uçlu, etkileşime dayalı, sonlandırılmaya direnen, tamamlanmış bir nesnedense genellikle “üretim aşamasında iş” olarak karşımıza çıkar” (Bishop, 2007:31). Yeni tür kamusal sanatın oluşum sürecinde ki genel ortak amaç; kaotik yaşam biçimi içerisinde, politik ya da apolitik olayları, durumları, insan- toplum ilişkilerini ve çeşitli dinamikleri vurgulamak ve

göstermenin yanında ortak üretim ve yaratım süreci içerisinde bunların görülebilmesi için gereken farkındalığı oluşturmaktır. Yeni tür kamusal sanatın, toplum için oluşturduğu farkındalığın sonucu olarak ortaya çıkan bilinçle birlikte, (iktidarların meydanlara taşıdığı sanattan çok farklı olarak), meydanlarda ortaya çıkan yapıtlar karşısında iktidarlar da çoğu kez ürkmektedir (Kahraman, 2002:5).

İktidarların toplum denetimini çeşitli şekillerde kontrol altına aldığı durumlardan biri olan, “sanatı kontrol altına almak” tan söz etmek gerekirse özellikle Claire Bishop’un vurgusu, önemlidir. Bishop’un değerlendirmesine göre: “İlişkisel” pratiklerle yakınlığı bir sanat yapıtının kamuyu etkin bir araca dönüştürdüğü anlamına gelmez. Sadece işbirliği yapmak, katılımcı, interaktif olmak bir yapıtı kamusal ve meşru kılmaz. Çünkü bugün katılım, kitle iletişimi, kültür turizmi ve siyaset tarafından halkın denetim altına alınması için kullanılmaktadır (Bahtsetzis, 2007: 66).

Özel sermayenin her geçen gün daha etkin bir biçimde desteklediği sanatçı ve onun kamusal sanat projelerinin, kurum ya da şirket tanıtımının gölgesinde kalışı ile ilgili endişesini Kosova, kamusal alan, sosyal mekan konusunda kafa yoran sanatçıların, içerikteki bu hırçınlığa rağmen, sunumdaki uysallıklarını büyük şirketler, burjuva aileler tarafından desteklenen sanatsal projelerin “evcilleştirilerek massedilmesi” riskini de doğurduğunu dile getirmektedir (Kosova, 2007:9-12). “Pazarlanan sanat ve şehir, kültür endüstrisi, kapitalizm kendisini en tatmin edici yer olarak, şehircilikle biçimlendirilmiş kentsel alanı seçmiştir. Bu nedenle, sanat da burada sadece bir artefact/yapay olgudur, kültür endüstrisinin spectacle/gösterisidir. Mekan sorgulanmaya başladığı anda kültür endüstrisi tırmanışa geçmiştir” (Beykal, 2010: 42).

Kamusal sanat, sanatçının belli bir otoritenin etkisinde kalmadan salt kendi yaratımı olarak genellikle bir proje, bir yerleştirme (enstalasyon) olarak karşımıza çıkarken, amaç

toplumla daha demokratik bir ilişki kurmaktır. Gerek mekan, gerek sanatçı- izleyici ilişkisi, gerekse sanat yapıtının oluşum süreci açısından kamusal sanat, farklı açılımlar sunan bir yol gibi görünürken, aynı zamanda görsel sanatın müze, galeri gibi kapalı ortamlar yerine günlük hayatın içinde, herkesin ulaşabileceği mekanlarda, izleyiciyi katılımcıya dönüştürerek sanatın deneyimlenmesine olanak vermektedir. Amaç, politik dünyayı, çeşitli dinamikleri izleyiciye göstermekten çok, etkileşim içerisinde bulunup, bunları görmek için düşündürmek ve farkındalık oluşturmaktır.

Chantal Mouffe'un kamusal sanatı olumsuz taraflarını eleştiren, düşünülen ve beklenenden farklı gidişatı ile ilgili analizlerini yazdığı makalede kamusal sanatın; tersine bir geri dönüş şeklinde neredeyse özel kurumlar, fonlar, müzeler ve kültür başkentleri projeleri tarafından yoğunlukla desteklenen bir sanat pratiği haline gelmeye başladığını belirtir. "Sözde, karşıt-kültür (contra-culture) mecralarının arandığı ve normatif simgesel bir alan olan kamusal alanın katmanlarının araştırıldığı genel tüm kamusal sanat pratiklerinin günümüzde neredeyse çoğu, kurumlar arası ilişkilerin kurulmasına, fon akışı ve yönetimine, kamusal alanın sorgulanması yerine normalizasyonuna hizmet etmektedir" (Mouffe, 2007).

Günümüzde dünyayı etkisi altına alan küresel kapitalizmin, sanat üzerindeki kaçınılmaz etkileri tartışılırken, aslında sermaye sahibinin tarih boyunca sanat üzerindeki etkinliği her zaman bilinmektedir. Sermayenin sanata yön ve destek veren yüzü, sanata arka durmuşsa da, belki de kendisine biat etme beklentisi içinde sanatın reklam aracı olarak hizmet etmesine de yol açmıştır. Değişen politikalar, sosyolojik yapılar, teknoloji ve kültürle birlikte yol alan bu yeni sanatın nasıl bir hale geleceği? merak konusu iken, öngörülen kesin yargı ise "kamusal sanatın" kalıcı olamadığıdır. Daha pratik, az dayanıklı malzemelerden üretilmesi ve hatta kimi zaman malzemesiz üretilmesi, onu yerel

yönetimlerin ve otoritelerin kamusal alanlara kimseye sormadan dayatmacı bir anlayışla diktirdiği anıtlardan heykellerden havuzlardan, ayırmaktadır.

II.1.2. Geçmişten Günümüze Heykelin Tarihsel Yolculuğu

30 bin yıl önce Avusturya'da yapılmış 'Villandorf Venüsü' ve 6 bin yıl önce Anadolu'da yapılmış ana tanrıça figürleri ile bereketi ve doğurganlığı simgeleyen, Antik Mısır ve Yunan uygarlıklarında, mimari ile bütünleşerek gücün temsili göstergesi haline gelen heykel, Rönesans döneminden itibaren mimari yapıdan kopup, kendi bağımsızlığını ilan ederek kentsel alanın da odağı haline gelmiştir.

Rönesans'tan önce gelişmiş tüm üslup ve uygarlıklarda mimari mekana bağımlı olarak gelişen ve genellikle cepheden görülmek üzere biçimlendirilmiş, yerleştirilmiş heykel, kentte mekan kurucu öğe olarak ilk defa Michelangelo'nun Roma'da Campidoglio meydanında gerçekleştirdiği düzenleme ile yer almıştır. Antik roma buluntusu Marcus Aurelius heykeli, sanatçı tarafından mekanın merkezine yerleştirilmiş ve kentsel mekanın odağı haline getirilmiştir. Bu dönemden itibaren sanayi devrimine kadar olan süreçte heykelin çevresi ile kurduğu ilişkide, zorunlu anlam bütünlüğü yok olmakta, heykel kendi anlatım değerleri ve biçimsel etkisi ile kentsel alanda yer almaktadır (Ergin,2001:235-236).

Ortaçağda, Sicilya Messina'da, 1570'de, Lepanto Fatih Anıtı, heykelin, mimarinin tamamlayıcı öğeliğinden çıkıp meydanlara yayılmaya başlayan ilk örneği sayılmaktadır. 19. yüzyıla gelindiğinde figüratif anıtlar "kamusal alan" için önemli öğeler haline gelmiştir. Artistik geleneklerin, yeni politik zorunluluklarla birleştiği ve bir toplumsal anıt anlayışının ortaya çıktığı 1870 Avrupa'sında, anıt sayısında artışla birlikte, kamusal alana ait anıt ile heykel arasında ve kavram ile uygulama arasındaki ayrımlar giderek birbiri içine geçer. Suni bir imge yaratmaya yönelik bu anıtlar artık daha evrensel bir kavrama

gönderme yaparlar. Leopold ve Charles Morice'in Paris'deki Cumhuriyet Anıtı'ndaki 3 kadın figürü özgürlüğü, eşitliği ve kardeşliği simgelerken, tepedeki Bartholdi Özgürlük Anıtı'nda meşale ve zeytin dalıyla cumhuriyet temsil edilir. 1913–1918 yılları arasında ise çok sayıda kişisel heykelin yapılmasıyla “heykel çılgınlığı” anlamına gelen “statuomania” terimi kullanılmaya başlanır. Bu terim sonra yerini “heykel bıkkınlığı/yılgınlığı” anlamına gelen “statuophobia” ya bırakır (Tekiner;2010:22-23). Toplumun kültürel ve siyasal yapısı içinde, heykelin anlamı, amacı, iktidarla ilişkisi hep sorgulanmış ve yer aldığı, doğrudan ilişki kurduğu kamusal alanlar ise otoritelerin siyaset arenaları olmuştur. Klasik anlamı ile temsile dayalı kamusal sanat eseri heykeller, anıtlar, otoriter rejimlerde kitle kontrolü ve propaganda aracı olarak da kullanılmıştır. Bu bağlamda sanat-sanatçı-devlet ilişkisini Kahraman şöyle açıklar: “Daha önceki dönemlerin klasik yaklaşımı, kitlenin daha yukarıda, birileri tarafından kararlaştırılmış bir 'estetik doğru' çevresinde dönüştürülmesini öngörmüştür. Totaliter rejimlerin genel yaklaşımı her zaman budur. Belli bir kararın sanatçı aracılığıyla kitleye indirilmesini öngören bu yaklaşım, estetiğe dönük eğitimi de aynı mantıkla hazırlar. Bu da genellikle klasik estetiği içerir” (Kahraman, 2002:5). ‘Toplumcu Gerçekçilik’ modelini temel alan, Sovyetler Birliği'nde devrim sonrasında ortaya çıkmış bu kaba (Mark-sist) yaklaşım, Stalin dönemiyle birlikte yaygınlaşırken, Jdanov döneminde sanatçıların neyi nasıl yapacağı planlanır olmuştur (Kahraman, 2002:5).

Oysa sanatın nasıl üretilmesi gerektiğini söyleyen bir buyruktan uzak, amacı halkla, toplumla demokratik bir ilişki kurmak olan, bir yandan modernizmin “otoriter” ve “elitist” sanat anlayışını yıkmaya yönelik bir tutum sergileyen sanatçılar siyaset arenasının duvarlarını yıkmaya başlamıştır.

Joseph Beuys'un sanatın tanımında yaptığı radikal değişiklik, sanatın baktığı yönü de değiştirecektir. Ona göre “sanat devrimci, evrimcidir” ve “sanat, sanat yapıtı olarak

sosyal organizma inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır”. Bu sosyal organizmanın içinde yaşayan herkesin sanatçı olabileceği söylemi ile Beuys “sosyal heykel” kavramını sanat tarihine kazandırır. “Özgürlüğünü hisseden, geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapıtını yaratmayı öğrenen her insan bir sanatçıdır” bu da ancak “Özgürlükçü demokratik sosyalizm” ile mümkündür (Antmen,2008.211-212).

60’lı yıllarda Postmodernizmin etkisi ile Beuys’un açtığı yolda estetik değerleri bir kenara bırakan sanatçılar, kimi zaman kendilerine ait bağımsız mekanlarda, kimi zaman da halkın ortak kullanımına açık kamusal alanlarda “demokratik” bir yaklaşımla yeni çalışmalarını sergilerler. “Yaratanın gereksinimleri değil, heykelin birlikte yaşadığı insanların gereksinimlerini öne alan, yapıta katılımı fiziksel olarak sağlayan, yeni ekonomik ilişkilerin kentsel dokuda oluşturduğu parçalanmayı bütünleştirici, mekansal bellekle hesaplaşmaya giren düzenlemeler 60’lı yıllarla birlikte kamusal alanlarda çoğalmaya başladı” (Ergin,2001:235-236).

Günümüze doğru yaklaştıkça bağımsızlaşan sanat için, “yeni İngiliz” sanatçıları, gerçek nesnelere kentsel ikonografik düzenlemeler yaparlarken, sonrasında buluntu nesnelere kullanmaya başladılar. Bu sanatçıların uygulamalarında görünen nesne yönelimleri yeni kavramsal bir yaklaşımdır. İngiltere’de 1980’lerin başında ilk kez eleştirmenler tarafından nesne-heykel adı altında yeni bir heykel gurubu tanımı yapılır (Ünal,2010:45-49). Artık klasik malzemelerin pek kullanılmadığı bu dönemde, malzeme çeşitliliğindeki zenginlikle yaratılan çalışmalara heykel denilip denmeyeceği tartışılır olmuştur. Bu tartışmalarla birlikte “yeni tip kamusal sanat” ve “güncel sanat” kavramları ortaya çıkar. Sanatın kültürel ve sosyal yaşamın içerisindeki değişimini ve dönüşümünü Küçük şöyle aktarır:

Sanatın nesnelere, biçimler ve kavramlar katından, insanların katına indirilmesi, hayatın sanat eserine dönüşmesi tüketilmiş değildir; hala sevdiğimiz bir ihtimaldir. Kefaret ödenmeli ve sanat bir var oluş, yaşam ve ilişkinin adına dönüşerek tahtından indirilmelidir. Güncel sanatların, anıtsal heykeli kaidelerinden etmesi, bu sürecin bir parçası olarak da okunabilir. Fotoğrafın resme verdiği ölüm öpücüğünün kimyasına sahip ikinci bir öpücükten söz edeceksek, o da, günümüz güncel sanatlarının, adına heykel dedikleri “iş/ yerleştirme/ enstalasyon” ların kanonik heykel sanatına verdiği öpücüktür (Küçük, 2006: 36-37).

Küresel kapitalizmin yaşandığı şu dönemde, ekonomideki değişimle birlikte büyük şirketlerin güçlenerek birleştiği ve sanatı da yönetmeye talip olduğu görülmektedir. Bu yeni sistem içinde, sermayenin küreselleşmesiyle güçlenen şirketler, siyasal iktidarlar gibi güçlerini doğrudan meydanlarda ve bu meydanlarda yer alan anıt/heykellerle göstermeyi yeğlemeyip, kültür ve sanatın yeni patronları olarak meydanları devlete bırakıp, kendilerini farklı kamusal alanlarda var etmekte, sanatı, küresel ekonominin bir nesnesi haline dönüştürmüşlerdir (Yaman, 2010).

Güncel sanat, klasik heykelle ölüm öpücüğü verse de, baskın otoritenin etkisi altında gerçekleşen heykel, hala varlığını korumaya devam ederken, bağımsızlığını koruyan sanatçının, salt özgür yarattığı açık hava heykelleri ise çevresi ile doğru ilişkiye geçerek kentsel yaşama katkıda bulunur.

20.yüzyılla birlikte materyal-malzeme, teknik ve içerik-anlam açısından köklü değişimler geçiren heykel, müze ve galeri gibi mekanlardan dışarı çıkarak, daha aktif bir işlevle kent meydanlarına, sokaklara ve alanlara taşınmıştır. Böylece sanatçılar, kent estetiği planlamasında etkin görevler alarak, daha iyi bir çevre için katkıda bulunur ve kimi zaman da kentle bütünleşecek özgün yaratılarıyla, kent içerisinde varlıklarını duyurmaya ve sanatın sınırlarını genişleterek insanları sanatsal etkinliğe davet edecek sanat pratikleri yaratırlar.

II.1.2.1. Türkiye’de Kamusal Alanda Heykel

Anadolu’da 6 bin yıl önce yapılmış, bereketi ve doğurganlığı simgeleyen ana tanrıça figürleri, amacı farklı olsa da, heykelin ilk başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Çok sayıda uygarlığa ev sahipliği yapmış bu coğrafyada, çeşitli kültürel nesnelere, geometrik mimari bezeme elemanları ile mezar taşları varlık göstermiştir. Selçuklu sanatında, insan ve hayvan figürlerinin, kabartmalar, çiniler ve mezar taşlarında kullanılması, Selçuklu’nun, bu anlamdaki heykelin, Anadolu’daki son temsilcisi ve koruyucusu olduğu sonucuna varılabilir. Göçebe bir hayata dair hareketlilik ve İslamiyet’in tasvir yasağı ile heykelin put olarak tanımlanması, Anadolu’da heykelin gerçek anlamda varlığını da daha ileri dönemlere kadar geciktirecektir.

1890 yılında yapılan kazılar, MÖ 1300’lerin sonunda Anadolu topraklarında bir heykel atölyesinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Tarihte bilinen, ilk açık hava heykel atölyesi aynı zamanda bir heykel okulu niteliği taşıyan Gaziantep İlin’deki Yesemek heykel atölyesidir. Atölye, Geç Hititler döneminde, Hitit İmparatoru Suppilluma I. zamanında, 1375-1335 yılları arasında varlık göstermiştir. (Yesemek Açık Hava Müzesi, 2006) Anadolu’nun zengin bir kültür mirasına rağmen, Batılı anlamda bir Türk heykel tarihi, Tanzimat dönemiyle başlamıştır (Tekiner, 2010:31).

19. yüzyılda Türkiye’nin heykelle tanışmasına vesile olan adımları Sultan Abdülaziz atar. Sultan Abdülaziz Avrupa’ya yaptığı bir gezi sırasında, imparatorların at üzerinde kahramanlığı hatırlatan heykellerinden etkilenerek, kendisi de at üzerinde yer alan bronz bir heykelini ve mermer bir büstünü yaptırmaya karar verir. Valide sultanın pek de istemediği bu heykel ve büst, C.F.Fuller tarafından yapılarak, Beylerbeyi Sarayı’na ve Topkapı Sarayı’na yerleştirilir. Bu sanatsal çalışmalar kent içinde yer almasa da 1871 yılı,

heykel sanatının Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşamına katılması açısından önemlidir (Renda, 2002:141-142).

1882'de, Tanzimat döneminde Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin açılması, İslam inancına ters düşen heykelin, bir eğitim kurumuyla onaylanıp kabul görmesi açısından önem teşkil etmektedir. Toplum, heykel fikrine alışana kadar “oymacılık” adıyla anılan heykel bölümünde sınırlı sayıda sanatçı görev alır. Okulun kurulması ardından, 1881-1920 yıllarında ülkenin Batılı anlayışla yapılan ilk anıt projesi Abide-i Hürriyet gerçekleştirilir. Bu anıt çağdaşlığın, demokrasinin ve laikliğin simgesidir. 1914'te İstanbul-Mısır seferi sırasında düşen uçakta şehit olanlar anısına yapılan ikinci anıt ise Tayyare Şehitleri Anıtı'dır. Ancak her iki anıtta heykel sanatçıları tarafından değil, mimarlarca tasarlanmıştır. Tanzimat'la birlikte atılan bu adımlar, Cumhuriyet Türkiye'si için de temel oluşturmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile birlikte mekan üretiminde anıtlarında araçsallaştırıldığı bir dönem başlar. Ulus devletlerin kuruluşunda din, dil, toprak gibi kültürün özünü belirleyen etmenler ile bayrak gibi simgelerin yanında karizmatik bir lider ya da grupların etkisi görülür. Türkiye'nin siyasal tarihinde de Atatürk kültü bu anlamda belirleyici bir yere sahiptir. Devrik Osmanlı egemenliği ardından, laikliğin, şehirlerin dinsel ve geleneksel yapısının içinde yarattığı boşluğun, yarı-din haline getirilen ulusçulukla telafi edilmeye çalışılması Atatürk kültürünün oluşumunda önemli bir dinamiktir. Modernleşme süreci içinde Atatürk imgesi öncelikle başkentte olmak üzere pek çok kamusal alanda anıt olarak, ayrıca banknot ve pullarda görselleşir. Atatürk kültürünün rutin şekilde yayılması, ona atfen kurumsal yapılar, simgesel mekanlar yaratılması ya da yönetim kadrosunda teorisyen olarak yer alan Şevket Süreyya Aydemir'in “Mecburduk inkılabımızı oturtmaya ve Atatürk'ü putlaştırmaya” sözleri toplumsal onaylamanın ve inancın kültleştirmeye yapılan yatırımın işaretleridir. Modernizm de mekan, yeni

yapılanmanın da algılanmasını kolaylaştıran ve ideolojinin görselleştiği bir alanı vurgularken, aynı zamanda bir kimlik ve bellek yaratma alanıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kendine model aldığı Batının estetik anlayışını, elitizmini, evrenselleştirici söylemlerini uygulamaya koyma tarzı, genel olarak tepeden inmeci bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Yeni Cumhuriyetin kültür politikası ise kendi amacını gerçekleştirmek için sanattan yararlanırken, sanat da kültür politikasına göre biçimlenir. Tanzimat döneminde açılan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin heykel eğitiminde temel aldığı akademik anlayış, Cumhuriyet kuşağınca da devam ettirilmiştir. Eğitim için yirmi iki kişi yurtdışına gönderilir. Geleceğin ünlü sanatçıları olacak kişiler arasında Ali Hadi Bara (1927/Paris), Zühtü Müridoğlu (1928/Paris) ve Nusret Suman (1929/Almanya) da vardır. Ancak bu sanatçıların devlet için yaptıkları çalışmalar çağdaş akımlara ve akademik öğretilere uyumu açısından pek de yeterli görülmez. Tekiner'in aktarımıyla “Nilüfer Öndin, Türk heykeltıraşlarının heykelde akademik (resmi) sanat anlayışına bağlı kalmalarının temelini Batı'daki yeni sanatsal gelişmeleri hazırlayan sosyolojik bağlardan kopuk olmalarına bağlar. Ayrıca devletin resmî görüşünün akademik anlayış doğrultusunda olması da bu tercihte etkilidir”. Cumhuriyetin ilk yıllarında anıtların yapımında, yurtdışından davet edilen sanatçılardan H. Krippel, P. Canonica, A. Hanak, J. Thorak gibi yabancı sanatçılar görevlendirilir. İlk figüratif anıt Krippel tarafından yapılan İstanbul Sarayburnu Atatürk Anıtı'dır. Başkentte yapılan ilk anıt ise Canonica'ya aittir, Sıhhiye Zafer Alanı'nda yer alır. Sarayburnu Anıtı'dan sonra kentlerde birçok Atatürk anıtı yapılır ve ölümüne kadar on bir anıt gerçekleştirilir (Tekiner, 2010: 38 -72).

1930'lardan itibaren Türk heykel sanatçıları tarafından Rudolf Belling'in “az gelişmiş ülkeye temel eğitim olarak antik” anlayışı, temel alınır. (Tekiner, 2010: 174) Daha sonra anıt estetiğinden çağdaş estetiğe dönüşüm ise ilk kez 1973'te Cumhuriyet'in 50.

yılını kutlama etkinlikleri kapsamında İstanbul'a 20 adet heykelin dikilmesiyle başlar. Bu heykeller devletin siparişi olmasına rağmen propaganda amacıyla ele alınmamış ve 'anıt heykel' anlayışıyla sınırlandırılmamıştır. Konuları serbest olan heykeller kentin çeşitli kamusal alanlarına yerleştirilirler (Hür, 2010).

1979 yılında, Milliyet Sanat dergisinin açtığı yarışmada "yılın sanatçısı" seçilen Şadi Çalık, ODTÜ yerleşkesi için gerçekleştirdiği bir Atatürk anıtı tasarlar. Beton üzerine bronz giydirme tekniği ile yapılan anıt, neo-klasik öğeler ve temel tasarım ilkelerine dayanan anlayışı ile dönemin diğer sanatçıları arasından ayrılır. Yarışmada ikincilik ödülünü alan Tamer Başoğlu ise Türkiye'de, çağdaş bir eser olarak, Atatürk ve devrimlerini ilk kez soyut anlatan "Bilim Ağacı" heykelini tasarlar. Heykel ayrıca betonarme bir anıt tasarımı olarak da bir ilk örnektir (Tekiner,2010: 175-176).

12 eylül 1980 darbesinden bir yıl sonra, Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı ile birlikte yapılan kutlama ve anma etkinlikleri ile başlayan, Atatürk heykellerinde ki artış, darbe hükümetinin otoritesinin bir yansıması olarak kültleştirilmesi ile ilgilidir. 1980 yılından itibaren giderek artan sayıda Atatürk heykeli üretimi, 1990 yılından itibaren daha basmakalıp başka bir deyişle fabrikasyon üretimlerle ön plana çıkar. Sanatçılar fabrikasyon üretimin etik yanını tartışma gereği duymadan hatta yeni talep alanlarını gözeterek fazla arz yaratmaya da başlamıştır. Bu fabrikasyon üretim dönemine alaylı bir yontucu olan Necati İnci de katılır. Necati İnci, "İnci Heykelcilik" in de sahibidir. Türkiye'nin dört bir yanında onun yaptığı sayısız Atatürk heykeli ve büstü yer alır. Necati İnci'yi tanıtırırken dostları, valiler, paşalar heykel fabrikasının sahibi diye tanıtırırlar. Heykel imalatçısı olarak da anılan İnci, ülkenin birçok kamusal alanına çoğunluğu fiberglas malzemenen oluşturulan yaklaşık üç yüz - üç yüz elli Atatürk heykeli ve büstü yerleştirmiştir. Cumhuriyet'in tek parti döneminde anıtsal alan sadece Atatürk anıtlarıyla sınırlı tutulduğu

için Türkiye’de anıt birikimini ve gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Anıtlar ulus bilincini ve rejimi görselleştiren yapıdan yavaş yavaş devlet imgesine ve devletin sınır belirleyiciliğine doğru bir değişim göstermiştir. 1980–1998 dönemi Atatürk anıtlarının Atatürk kültü üzerinden devlet kültürünü beslediğini söylemek yanlış olmaz. Devlet kendini tek tip/şablon anıtlarla sürekli biçimde üretmeyi tercih etmiştir. Kurumlarca yaptırılan Atatürk anıtlarındaki artış, bir tür anıt modası olarak değerlendirilebilir. Bu artış 1800’lerin sonunda Fransa’da yaşanan bir tür “heykel çılgınlığı”nı (statuomania) da hatırlatmaktadır (Tekiner,2010:242-298). “Elbette Atatürk heykeli yapma furyası hiçbir zaman bitmemiştir. İdeoloji esas olduğu için estetik kaygılar ikinci plana atılmışsa da son yıllarda ortaya öylesine korkunç heykeller çıkmıştır ki, Atatürk heykellerini, Türk Standartlar Enstitüsü’nün 23 mart 2004 tarih ve TS 13074 numaralı kararı ile standarda bağlama ihtiyacı duyulmuştur” (Hür, 2010).

II.1.2.2. Sanatsal Açıdan Türkiye’de Kamusal Alanı Anlamak

Türkiye’de “kamusal alanda sanat” denince genellikle açık alanlara yerleştirilmiş heykeller akla gelir. Sanat nesnesi olarak heykel, ya Atatürk anıtları ya da barış, özgürlük vb. gibi temaları simgeleyen heykel kompozisyonları olarak karşımıza çıkar. Meydan, refuj, kavşak gibi alanlara çevresi ile ilişkisi pek de düşünülmeden konur heykeller, kent, şehir insanının her gün önünden gelip geçtiği sıradan nesnelere dönüşür. Tarihsel geçmişi, süsleme sanatlarından öteye geçmeyen, sanatla bağı kopuk olan bir toplumun, sanata duyarsız ve kayıtsız kalması beklendik bir durumdur. Ancak Türkiye’de, özellikle doksanlı yıllardan sonra kamusal alanın sorgulandığı, kamusal alanda sanatın nasıl olması gerektiği, kamusal alanda sanatçı toplum ilişkisi ve sanatçı otorite ilişkisi konularında pek çok tartışmanın yapıldığı görülmektedir.

İstanbul Modern (Sanat) Müzesi'nde gerçekleştirilen, heykel sempozyumunda, Uğur Tanyeli'nin yaptığı konuşmada, Türkiye'de, "kamusal alan" ve "sanatın kamusal alan" kavramlarına getirdiği bakış açısı oldukça önemli görünmektedir. Tanyeli, kamusal alan - heykel problemi için öncelikle bazı "kolay argümanlar"ın tespit edilmesi gerektiğini belirtir. Kolay argümanlardan birisinin "heykel geleneğimizin olmaması" ya da "dinsel engeller" olduğunu söylerken, bu savın İran'da dahi kamusal alanda bulunan ve Türkiye'dekilerden çok daha başarılı olan heykellerin varlığı ile yok olacağına işaret eder. Türk heykeltıraşlarının yeteneksiz olması gibi bir öngörünün de saçma ve yanlış olduğunu belirten Tanyeli, bu alandaki başarısızlığı tartışabilmek için iki şeyin açıklanması gerektiğini belirtir: Birincisi "kamusal alanın tanımı", ikincisi ise "kamusal alandaki görünürlük problemi". Tanyeli, heykelin Türkiye'deki kamusal alanda kendisine nasıl yer bulduğu (ya da bulamadığı) üzerinden yaptığı konuşmasında: Türkiye'de halen yapılan "kamusal alan" tartışmalarının sebebini, Osmanlı'da ve İslam literatüründe, kamusal alanın tam olarak belirginleşmemiş bir kavram olmasıyla açıklarken, türban tartışmasında dahi çözüme ulaşılamamasının ve hatta böyle bir tartışmanın olmasının en büyük nedeninin, halen kamusal alanı tanımlayamamızdan kaynaklandığını söyler. Kamusal alanın, Osmanlı literatüründe anlamı, 19.yy'da Batı'daki anlamından, yani public kelimesinin içeriğinden, başka bir biçimde, genelde devletle ilişkilendirilir. Öte yandan Osmanlı'da kamusal yani bir nevi paylaşılan alan bir yana, alan tanımının sadece az özel, özel, çok özel ve çok çok özel olarak biçimlenmesi de bugün hala kamusal alanın ne olduğuna dair tam bir açıklama yapılamamasının en büyük nedenlerinden biri olduğunu belirtir. "Kamusal alanı zihnimizde inşa edemediğimiz için, kamusal alanı tanımlayamadığımız için bugün ne otopark, ne park, ne meydan ne de heykel yapabiliyoruz. Biz hep tersini düşünüyoruz; önce heykeli yapalım sonra orası kamusal alan olsun". Uğur Tanyeli'nin bahsettiği ikinci

problem ise “kamusal alandaki görünürlük”tür. Tanyeli konuyu Jürgen Habermas’ın “varlıkların kendilerini gösterecekleri bir fırsatlar dünyasını ne kadar inşa ettiğimiz” sözleri ile kamusal alandaki görünürlük kavramını açıklar. Ayrıca Habermas’ın “geleneksel kamusal görünürlük ve burjuva kamusal görünürlüğü” kavramlarını hatırlatırken, Türkiye’de hala geleneksel kamusalığın geçerli olduğunu söyler. Tanyeli’ye göre: “Kamusal alanda hala, ancak kutsallığından emin olduğumuz, görünebilirliği ancak kutsallığı ölçüsünde var olan, varlıkların görünmesine izin veriyoruz. Geleneksel kamusalığa ait toplumlarda heykel bir tapınma aracı olduğu, önünde tören gerçekleştirilebildiği ölçüde kamusal alanda gözükmüyor”. Ona göre, bu yüzden Fatih Sultan Mehmet, Atatürk ya da Barbaros gibi emin olunan varlıkların heykelleri, kamusal alanda yer alır. Boğanın ise görünebilir olacak bir kutsallığının, yani yüksek bir varlığı olmadığını, önünde de bir tören gerçekleştirilemeyeceğini, bu yüzden, kamusal alanda nerede durup durmayacağına bir türlü karar verilemediğini, sürekli yerinin değiştirildiğini söyler. Tanyeli’nin seçtiği örnekler geleneksel kamusalığın daha iyi anlaşılması için önemlidir (Tanyeli, 2006).

Akademisyen-heykeltıraş Nilüfer Ergin ise, kendisi ile yapılan söyleşide; Türkiye’de, açık alan heykel uygulamaları açısından sanatçıların, kamusal alanlarda ve kendi sergilerinde farklı tavır sergilediklerini belirtir. Ergin, siyasi otoritelerin kamusal alanlara yapılacak heykelleri sanatçılardan talep ettiklerini, sanatçıları, bunu karşılarken de kendi üslupları ile değil de talep edenin tanımladığı ya da işaret ettiği biçimle karşılandığını ve en büyük tehlikenin de bu olduğunu söyler. Ergin’e göre, açık alan heykeli üreten sanatçıların çoğu, kendi kişisel sergilerinde farklı bir anlatım dili kullanırken, kentsel alan için yaptıkları çalışmalarda kenti sorgulamadan, tanımlı talebe göre iş üretirler. Bu çalışmaların çoğunda, sanatçıların kendi üslup ve biçim dillerini

yansıtmadıkları da görülür. Ergin gelişmiş ülkelerde yaptığı incelemelerden yola çıkarak, Batı sanatında açık alan heykeli üreten sanatçıların, mekanı anlam alanıyla sorguladığını ve sergilerinde de kişisel anlatım dilinin bütünlüğünün devam ettiğini belirtir. Nilüfer Ergin, bu durumun nedenini, kendilerinden önceki kuşakların, konuya yaygınlık sorunu olarak baktıklarını, kentsel heykeli, heykelin yaygınlaşması ve halkın alışkanlık kazanması için bir fırsat olarak değerlendirdiklerini, ancak niteliğini fazla tartışmadıkları biçiminde açıklar. Ayrıca yarışma ile kamusal alana uygulanacak heykellerin, yarışma şartnamelerinin genellikle uzmanlar tarafından oluşturulmadığını ve talep tanımlı olduğunu söyler. Ergine göre, biçimsel anlamda tanımlı ve belirginleştirilmiş sınırlar içinde sanatçı, kendini tanımlamaya fırsat bulamaz, çünkü sanatçı yarışmayı kazanıp işini sergilemek istemektedir. Ancak, günümüzde yerel yönetimler, alanında uzman danışma kurulları oluşturulmaya başlandığını da eklemektedir (Küpçüoğlu, 2006: 61-62).

Kamusal alanda sanatın en önemli dinamiğini oluşturan sanatçı ve toplum ilişkisinde, bugün hala sanatçı ile toplumu buluşturmayı vaat eden ancak toplumu sanatla buluşturmaktan uzak, sanat eserlerinin pek çoğunun sessiz bir totaliter duruş sergilemesi, sanatçıların aşması gereken en büyük sorunların başında gelmektedir. Sanatçının toplumdan kopuk, öngörüsüz düşünsel yapısı, sanatçının toplumdaki rolünü de yeniden gözden geçirmesini gerektirmektedir.

Gündüz Vassaf, Cehenneme Övgü kitabında, sanatın ve sanatçıların toplumla ilişkisini çarpıcı bir şekilde özetlerken, sanatçıların giderek uzmanlaştığı, yaratıcı kişiler olmaktan çok icra eden profesyoneller haline geldiğini ve sanatın da giderek insanlardan ve hayattan uzaklaştırıldığı bir dönem yaşandığını anlatır. Yoğunlukla icraya yönelmek, amacın aracı haklı kıldığı inancıyla yapılırsa da, araçların yaşamı, yaşamla sanatın uyumunu,

sanatla insanın uyumunu çoğu kez doğrudan olumsuz etkilediğini ekleyen Vassaf, sanatı yaşamdan soyutlayıp, izleyiciye sunulan uzmanlaşmış bir gösteriye dönüştürmenin, sanatın önceden kestirilebilir ve denetlenebilir olduğunu da gösterdiğini belirterek, bunun da totalitarizmin ta kendisi olduğunu vurgular (Vassaf, 2010: 168-169).

Kamusal alanda baskın bir rol üstlenen erk sahipleri, kamusal alanda söz sahibi olma hakkını kullanamayan izleyici ve sanatçının yaratısı olarak, sanat nesnesinin eleştiri götürmez kibirli duruşunun yarattığı iletişimsizlik gibi kamusal alanın biçimlenmesinde önemli rol oynayan dinamiklerin birbirleri ile olan iletişimlerini Zeynep Yasa Yaman şöyle açıklamaktadır:

Kamunun söz söyleme, tercih etme hakkının bütünüyle siyasilerin, yönetenlerin, kapitalistlerin ya da sanatçının iktidarına bırakıldığı, erk sahiplerinin biçimleyip yönettikleri bir kamusal alan/mekân yanılması, kamunun tepkilerine ve daha da öte yaptırımlarına neden olabiliyor. Yaratıcılığa diyecek bir şey yok, ama sanatın kamusal alandaki estetik, kompakt tek başlılığı ile kendini dayattığı, eleştiri ve itiraz kabul etmez "arogan" duruşu, onu kamudan soyutlarken kentin dinamikleri ile yüzleşmeyen sanatçının "estetik nesne"si ile "alımlayıcı kamu" arasındaki ilişki-sizlik, kamusal alanda çatışmaya dönüşebiliyor. Bir başka deyişle, kamunun ve anıt/heykelin kamusal alandaki varlığı, hakikiliğini yitiriyor, erk eliyle planlanıp manzaralaştırılan "nezaret"in istem dışı gösterimine dönüşüyor (Yaman,2010).

Sanatın bu kadar erişilemez ve kavranamaz olması gerekmediğini, sanat eserinin kendisine gösterilen özen kadar eserin iletişimine de çaba harcamak gerektiğini vurgulayan Kanıpak, çoğunlukla sanat eserlerinin kentle ilişkisini, güzel bibloları dağınık bir masaya serpiştirmek gibi bir benzetme yapar. Kanıpak'a göre: Kamusal mekanlarda ki sanat eserleri, çevresi ile ilişki kurmayan "dikilmiş" heykeller olmak yerine, o "yer"e özel üretilmiş, başka bir "yer"e taşınamaz ve o "yer"i kullananların sahiplenebileceği kadar iletişim potansiyeli yüksek eserler olmalıdır (Kanıpak, 2010).

Estetik algının ve sanatın, popüler beğeni ile sınırlı kaldığı kent alanları, siyasi ve yerel yönetimlerin sanata verdikleri değerin de göstergesidir. Kent alanlarında, kendi estetiğini yaratan bir yerel yönetim anlayışından söz etmek pek de yanlış olmaz. Popülist yaklaşımlarla yapay, kitsch, niteliksiz nesnelere dünyası yaratmak, içinde yaşayan bireylerin algı düzeyini ve estetik yaratıcılığını da geliştirmekte olumsuz rol oynarken, karşılıklı etkileşim ve iletişimde, algının farklı şekilde işlenmesine, baskılanarak sınırlı işlevle koşullandırılmasını da getirmektedir. Ülkemizde kent girişlerine, meydanlarına konulan, kalitesiz malzemelerden üretilmiş, sebze, meyve, hayvan replikaları, dev ibrik, çaydanlık ve semazenler ve Atatürk heykelleri ile yarışır durumdadır. Buldukları kentin kimliğini çağrıştırmaya amacı ile yapılmış, ancak sanatsal algı üzerinde büyük bir yozlaşma yaratacak olan bu tür çalışmaları ise halk sanat eseri olarak algılayabilir.

Akademisyen-heykeltıraş Remzi Savaş kent yönetiminde yer alan siyasi otoritelerin, sanat ile ilgili beğeni sorununun kamusal alana yansımaları olarak, özellikle Türkiye’de devlet ve kamu kurumlarınca yaptırılan yarışmalı ve sipariş çalışmalarında hiçbir zaman çağdaş ve özgün yaratıların kabul görmediğini ve talep sahiplerinin sanatçının düzeyine ulaşabilmek için gayret göstermek yerine sanatçıyı kendi düzeyine çektiğine işaret eder. Savaş, “Türkiye’de heykel sanatına verilen destek daha özgür yaratmaya olanak verseydi, bugün bulunduğumuz noktanın daha ilerisinde olurduk. Sanat adına devletin yarattığı bu kirliliği yaşamazdık” diyerek, devletin sanatı olumsuz yönlendirmesine de vurgu yapar (Savaş, aktaran Tek, 2000: 79).

Devletin sanata yön veren politik yüzü, savunulan ideolojinin simgelerini de üretip etkin kimliğini sürdürürken, var oluşunun temsil eden bu simgeleri kentin meydanlarına, sokaklarına yerleştirmektedir. Bu yaklaşımla ilgili olarak Hasan Bülent Kahraman’ın değerlendirdiği örnek önem teşkil etmektedir. Tekiner’in aktarımı ile Kahraman’a göre

Osmanlı ve Selçuklu'ya ait geleneksel motiflerden esinlenerek yapılmış kent mobilyaları, ibrikler, kendi mekan temsillerine uygun figüratif anıtlar, iftar çadırları, şelaleler gibi kitsch projeleri seçkinciliğin karşısına dikmek, yaklaşık yetmiş yıldır süren Batı eksenli Aydınlanma Projesi'ne de kafa tutmak anlamına gelmektedir (Kahraman, Aktaran Tekiner, 2010: 235).

Bir şehri gerçekte neyin temsil ettiği tartışmasının, gerçek sanat yapıtları önünde engel olabileceğini düşünen Tekelioğlu ise sanata misyonerlik yaptırmanın, sanata didaktik işlev yükleme zamanının çoktan geçtiğini ve yeni tip “kamusal sanat”ın bile hedef daraltmaya, gitgide daha da “mahallileşmeye”, yerelleşmeye çalıştığını vurgular. Ayrıca Tekelioğlu, diyaloga açık, sanatsal yapıt ile onun yerleştirileceği alan sakinleri ile doğrudan iletişime ve uzlaşımına geçebilen bir kamu yönetimine olan özlemini de dile getirmektedir (Tekelioğlu, 2009).

II.1.3. Sokak Sanatı Grafiti

Eski çağlarda yaşayan insanların, mağara duvarına resim yaptıkları bilinen bir gerçektir. Fischer, Sanatın Gerekliliği” isimli sosyolojik çalışmasında, sanatın birey için anlamını şöyle tanımlar;

İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silahıydı sanat. Sanat başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde sanat bu çatışmaların niteliğini anlamının, var olan gerçekliğini tanıyarak değişik bir gerçekliğin ne olabileceğini sezmenin, insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu (Fischer, 1990: 199).

Fischer'in tanımlamasında olduğu gibi, kadim dönemlerden bugüne kadar, sanatın çeşitli amaçlarla, araç olarak kullanılma özelliği devam etmekte ve insanın sanata yüklediği anlam da değişmektedir.

Mağara duvarına çizilen resimlerle başlayan bu yolculuk, bugün, karşılığını bir sokak sanatı olan ‘Grafiti’ ile bulur. Eski Mısır döneminde, insanların gelip geçtikleri yerlerde, duvar ve kayalara bıraktıkları çeşitli şekil ve yazılardan oluşan mesajlar, antik dönem Pompei kenti duvar çizimleri, bugünkü grafitinin ilk adımları sayılmaktadır. Aslında insanların ‘iz bırakma’ isteği, duvara yazı yazma eylemini açığa çıkarırken, bir var oluşun onaylanması ya da ispatlanması çabasının da kanıtıdır.

Grafiti, etimolojik olarak İtalyanca graffiato kelimesinden türetilmiş ve “çizik” anlamındadır. Kelimenin Yunanca kökü graphein ise yazmak anlamındadır. Romalı çömlekçilerin, sırlı çanakların üzerine, önceden belirledikleri karalamaları (eskizleri) çizerek, kazıyarak yaptıkları uygulamaların sgraffito, ya da graffiato diye anılması, grafiti kelimesinin çıkış noktası olarak kabul edilmektedir (Grafiti, Wikipedia, 2011).

Günümüzdeki anlamıyla grafitinin ilk hareketleri 1940 yılları, II. Dünya Savaşı günlerine rastlamaktadır. Almanya'yı Doğu ve Batı şeklinde ikiye bölen Berlin Duvarı'nın her iki yanı, protest kişilerce boyanarak, yazı ve sloganlarla bezendi. 1960'lı yıllarda, ABD'nde politik gruplar ve gençlerden oluşan sokak çeteleri, görüşlerini duyurmak için bu yöntemi tercih etmişler, kendi denetimleri altındaki alanları belirlemek için duvar yazılarını kullanmışlardır. Grafiti grupları, izleyici ile aralarında ‘sansürsüz, özgür bir iletişim kurabilme’ amaçlarını gerçekleştirebildikleri, bir tür oluşturmuşlardır. Ardından bağımsız bireylerin, sosyal içerikli iletiler dışında, bireysel seçimlerini de yansımasıyla, grafiti giderek daha renkli hale gelmiştir. 1970'lere doğru, bu görsel uygulama, şehir duvarlarından metro duvarlarına geçerken, New York'tan ABD'nin tüm eyaletlerine yayılmıştır. Bugün bir sanat olup olmadığı tartışılan grafiti, çoğunlukla otoritelerin izinleri dışında politik bir savaşın aracı olarak kullanılır (Grafiti, Wikipedia, 2011). Tarihi eserler, özel konutlar dahil, kamusal alanlar gibi birçok yerin rasgele boyanarak, grafiti zemini

olarak, uygulama yapılması, grafitinin, vandalizm olarak kabul edilmesinde önemli rol oynamış, uygulayanlar hakkında, yasal işlemler yapılmıştır (Grafiti, Wikipedia, 2011). Avrupa’da birçok ülkede olduğu gibi Almanya yasalarına göre de kamu binalarına grafiti yapmak yasaktır. Bu yasaya uymayanlar, yüksek para cezası ve iki yıla kadar hapisle cezalandırılmaktadır. Grafiti eylemleri ile baş edebilmek için belediye kurumları ve özel girişimciler,“Köln Grafitiyle Mücadele Girişimi”ni kurmuşlardır. Türkiye’de ise, 1980 öncesi yaşanan siyasi dönemin etkisiyle duvara siyasi slogan yazmak, bir yıldan altı yıla kadar hapisle cezalandırılmaktadır. Burada vurgulanan, grafiti yapmaktan ziyade, duvar yazısının içeriğidir. Bu sebeple, vandalizm olarak görülebilecek eylemler ile terör propagandası olan eylemler arasındaki farkın iyi tanımlanması gerekmektedir. Grafitinin Türkiye’deki durumuna, ‘bir ifade özgürlüğü sorunu’ açısından bakılabilir. Duvarlara yazılan siyasi sloganların ışığında, ‘insanların duygu ve düşüncelerini özgür iradeyle ifade edememeleri, onları yasadışı yollarla bu tür eylemleri yapmaya teşvik etmektedir’ gibi bir yargıya varılabilir. İnsanların fikirlerini serbestçe ve korkmadan ifade edebildiği ortamlarda, bu tür yazıların tamamen yok olmasa da azalabileceği düşünülmektedir (Dinçtürk,2007: 22).

Vandalist nitelikteki eylemlerini, adrenalin ve yakalanma telaşının verdiği heyecanla, sanatsal bir anlam yükleyerek gerçekleştiren grafiticiler örgütlenecek çalışırlar. Yaptıkları iş yasadışı olduğu için, hiçbir grup kendini deşifre etmemekte, onları ancak devriye gezen polislerden kaçarken eserlerinin üzerine attıkları ‘tag’lardan yani rumuzlarından tanımak mümkün olmaktadır. Graffiti uygulayıcıları, kendilerini sokak ressamı olarak tanımlasa da, kendi aralarında oluşturdukları dilde grafiti yapanlara ‘writer’ (yazıcı, yazar) adı verilmektedir. Yasadışı uygulamaların sınırlarında gezen grafiticilerin çoğu kimliklerini gizlemekte ve papo 184, junior 161, cay 161, stitch 171, barbara 62, *TAKI 183* gibi takma isimler kullanmaktadırlar. Özellikle, 1969 – 1974 yılları arasında *TAKI 183*, Washington ve Manhattan metro istasyonlarında büyük ün yapmıştır. Grafiti,

rekabet ortamıyla, hızlı bir gelişimsel süreç izlemiş, ‘tag’ adı verilen imzalara, semboller, ilgi çekici resimler eklenmiştir. Zamanla kullanılan harflerin boyutları büyümüş, harflerin içi desenlerle süslenmeye başlanmış, herkes kendi yazım tarzını belirlemiş ve renklerini kullanmıştır. Klasik grafitinin yanında etiket (sticker), şablon tekniği (stensil) ile uygulamalar yapılmakta, bu tekniklerin uygulayıcıları, kent sokaklarında çok daha hızlı boyamalar gerçekleştirerek kendi stilleri ile tanınmaktadır. Grafiti uygulamaları için fırça, tebeşir gibi çeşitli boya malzemelerinin yanında, grafiti sanatçılarına özel üretilen spreyci boyalar, ‘cap’ diye tabir edilen, değişik boyutlarda boya püskürten başlıkları da kullanılmaktadırlar (Grafiti, Wikipedia, 2011).

III. KAMUSAL ALANDA YER ALAN SANAT ESERLERİNİN KALICILIĞI VE TAHRİP NEDENLERİ

Kamusal alanda yer alan ‘sanat eseri ve insan ilişkisi’ açısından yapılan incelemelerde, insanların, sanat eserlerini tarih boyunca çeşitli şekillerde tahrip ettiği, hoyratça davrandığı, değer vermediği ya da gerektiği gibi sunmadığıyla ilgili sayısız örneklerle karşılaşmıştır. İnsan doğasında var olan saldırgan ya da zarar verici tutumların ortaya çıkışının sosyal koşullarca belirlendiği söylenebilir ve bu anlamda bireyin sosyal yaşam sürecinde öğrendiklerinin çok büyük önemi vardır.

Sosyal hayatın merkezi konumunda olan kentler, yerel kent sakinlerinin dışında göçle gelen insan profili ile de zenginleşir, bu zenginleşme ile oluşan dinamik yapı, olumlu ve olumsuz durumları da beraberinde getirir. Başka bir deyişle büyük kalabalıklar, onların sorunları, kentin kaotik yapısının da mimarıdır ve kentler kalabalıklaştıkça, sosyal kontrolün azaldığı alanlara dönüşmektedir. Göçle kente gelen insanların, doğdukları, ait oldukları yer ile kopardıkları bağ, daha mutlu olmak ve iyi yaşamak için göze alınan birçok risk ile birlikte, geldikleri yeni yerlere alışmayı, uyum sağlamayı da gerektirmektedir. Uyum sağlama sürecinde olan bireyler, zor yaşam koşulları altında kendilerini hiçbir yere ait hissetmeden hayatlarını sürdürürken, yerel halkın yeni gelen bu insan profili ile uyumsuzluğu, yaşadıkları kente yabancılaşmasına ve kentle ilişkisinin kopmasına neden olur. Oysa kent yaşamına ait aidiyet bağı, benimsemeyi, sahip çıkmayı, geliştirmeyi, korumayı besleyen önemli bir kavramdır. Kent insanının uyum sağlama çabalarının yanı sıra, özünde yabancılaşma, öteki olma gibi kavramları barındırırken, belki de geleneksel aidiyetlerini korumak, kimlik arayışlarının bir yansıması olduğunu da düşündürmektedir. Kendini güvende ve o şehre ait hissetmek, yaşadığı alanı benimsemek, kentin tarihsel ve

kültürel geçmişini bilmek ve kent için bir ortak bellek oluşturmak, kent bilincinin oluşması için gereken en önemli etkenlerdir. Benimsemek, sahip çıkmak, koruma duygularından uzak bir şekilde ortaya çıkan, tahripkar davranışlar olarak tanımlanabilecek kırarak, kazıyarak, yazarak, boyayarak ve yok ederek yapılan hareketler, sanılanın aksine, geri kalmış ya da gelişmekte olan toplumların yanı sıra, gelişmiş ülkelerde de sıkça karşılaşılan bir durumdur.

III.1. Vandalizm (Tahribatçılık, Yıkıcılık)

Kamusal alanlarda yer alan, sanatsal çalışmalara verilen zararların ve zarar verme eğiliminin nedenleri, bu bölümde 'Vandallık ve Vandalizm (tahribatçılık)' konusu ele alınırken geniş perspektifle bakılarak, psikiyatri, adli tıp, sanat tarihi ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerden faydalanılmıştır. Yabancı literatürde Vandalizm ile ilgili tartışmalar 1970'lerde başlarken, ülkemizde bu konuya ilişkin çalışmalar 1990'lı yılların sonunda özellikle eğitim bilimleri ve psikoloji alanında gerçekleştirilmiştir.



Resim 2- Gravür, İllüstrasyon, Hollanda Reformu sırasında yapılan ikona kırıcılık

III.1.1. Vandalizm'in Tanımı Ve Tarihteki Yeri

Adli tıp alanında, Boz ve Beyaztaş'ın yayınladıkları makalede, Vandalizm tanımlaması ve nedenleri şöyle açıklanmıştır: Vandalizm; bilgisizlik yüzünden ya da zevk için kamu malları ya da sanat yapıtlarını büyük zararlara yol açarak yıkmak ve bu yıkımı kendi başına bir amaç durumuna getirmektir. Yaygın biçimde Fransız Devrimi sırasında görülen vandalizm, kavimler göçü sonrasında, barbar "Vandal"lar, eski Roma ve Yunan medeniyetlerinin sanat eserlerini tahrip edip, yağmalamışlardır. Soyluların ve din adamlarının ayrıcalıklarına ilişkin arşiv belgelerinin yakılır ve buna bağlı olarak Paris'teki heykel ve anıtlar kaldırılır, bronzdan yapılmış olanlar top ve tüfek yapımında kullanılır, altın olanlar eritilip külçe haline getirilir. 19. yüzyıldan başlayarak koruyucu önlemler geliştirilmeye çalışıldıysa da, vandalizm tümüyle önlenememiştir (Boz, Yücel:2001).

Sanat tarihçi Gombrich, Vandallığın sanat tarihinde yer alış biçimini ve çıkış noktasını ise şöyle açıklar: “ Roma'nın güç ve ünü, Alman kabileleri Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğunun birliğini parçaladıkları gün sona ermişti. ‘Yeniden doğma, canlanma’ demek olan Rönesans, yani klasik dönemle yeniçağ arasındaki bu ara döneme “Orta Çağ” adı verilmişti. İtalyanlar, bu yıkımdan Gotları sorumlu tutuyorlardı, öyleyse o ara dönem sanatı onlar için Got sanattı, yani barbar bir sanattı. Bugün bile, güzel şeylerin gereksiz yere yakılıp yıkılmasının hayıfını dile getirmek istediğimizde, Vandallık sözünü kullanırız” (Gombrich,1992:167-168).

Neron, tek başına imparator olduğunda, kendinden önce gelen imparatora ait tüm heykelleri yıktırtmıştır. Hıristiyanlığın kabulünden sonra da Roma'daki heykellerin çoğu ya tahrip edilmiş ya da alınlarına haç kazanmıştır. Eski Mısır'da da rahipler tekrar gücü ellerinde geçirdiklerinde benzer uygulamalarla, kendilerinin gücünü kısıtlayan firavunun

mezarını tahrip ettirmişlerdir. Ayrıca baştakilerin, tarihten çıkarmak istedikleri kişilerin yüzlerini duvar resimlerinden kazıyarak silmeleri de sık görülen bir vandallıktır (Vandalizm,Wikipedi, 2010).



Resim 3- Geç Antik Dönem, Hıristiyanlar tarafından alnına haç kazınmış, burnu kırılmış Germanicus büstü, British Museum

III.1.2. Günümüzde Tahribatçılık ve Sosyo-Psikolojik Nedenleri

Vandalizm, modern kentlerde, ortak yaşam alanlarına saldırı olarak karşımıza çıksa da yüzyıllardır süren bir tahripkarlık olarak devam edecek gibi görünüyor. Güncel bir toplumsal sorun olarak, Batı Avrupa ülkelerinde, vandalizm de holiganizm gibi zarar verici davranışlar arasında görülüyor. Psikiyatrik olarak incelendiğinde vandalizm, anti sosyal kişilik bozukluğu olarak da tanımlanırken, kadınlardan ziyade, erkek bireylerde daha sık karşılaşılmaktadır.

Özellikle ergenlik çağında ilaç, uyuşturucu ve fazla alkol alan gençlerde rastlanırken, kokain kullanan gençlerde de %57 oranında görülmektedir. Sosyo-ekonomik düzeyi düşük, okul çağındaki gençlerde daha sık görülmektedir. Yapılan bir araştırma da; 16 ayrı liseden 7340 öğrenciden %5'inde vandalist davranışlar gözlenmiştir. Daha çok

geçlerde görülme nedeni ergenlik dönemindeki hızlı duygusal ve fizyolojik değişikliklere bağlanmaktadır. Sivas'ta yapılan araştırma, bu tür davranışlar da bulunan çocukların çoğunun ailelerinden uzak oldukları belirlenmiştir. Ergenlik çağındaki gençlerin eğitim, ilgi, sevgi ve şefkat gibi değerlerden yoksun olması, sosyolojik olarak vandalist davranışlara itilmelerini düşündürmektedir (Boz, Yücel:2001).

Burcu, Danacıoğlu ve Vazsonyi'nin (2007) "Arkadaş Grubuna Sahip Olmaya Verilen Önemin Gençlerin Vandalizmi Üzerindeki Etkisi" başlıklı makalesinde vandallık ve vandalizm üzerine geniş bir literatür taraması gerçekleştirdikleri görülmüştür. Çalışmalarında yer verdikleri araştırma sonuçlarından bazı örnek değerlendirmelere göre: Arkadaş grubunun sürekliliğinin korunmasına ya da bir gruba ait olmaya önem verme arttıkça, gençlerin bir saldırganlık türü olan vandalist davranışlar sergileme oranı da artış göstermektedir. Vandalizmle ilgili tanımlama çalışmalarına bakıldığında, davranışın amaçlı/ anlamlı olup-olmamasına göre düşünceler ikiye ayrılmıştır. Amaçsızca düşüncesizce ve serserice davranılarak herhangi bir güdü ile hareket etmeden kamu mallarına zarar verilmektedir. Diğer görüşte ise tipik bir vandalistin, sergilediği davranışlarla topluma mesaj vermeye çalıştığı ifade edilmiştir (Burcu, Danacıoğlu, Vazsonyi 2007).

Vandalizmin yarattığı etki açısından vandalizm, fiziksel düzensizlik ve sosyal düzensizlik yaratan vandalizm olarak ikiye ayrılmıştır. Vandalizmin fiziksel düzensizlik yaratan türü; özellikle şehir alanlarına yöneliktir. İçinde ihmalkarlık, umursamazlık barındıran, tahrip edilen binalar, kırılan sokak lambaları, dağıtılmış çöpler gibi fiziksel düzensizlik yaratan vandalizm türüdür. Sosyal düzensizlik yaratan vandalizm ise, toplumsal huzur ve düzeni bozucu yönde olumsuzluklara neden olmaktadır. Örneğin, sanat ve tarihi eserlerin kırılması, parklara yönelik tahribatlar gibi vandalist davranışlar

toplumsal huzur açısından da sarsıcı etkiler yaratabilmektedir. Başka bir tanımlamaya göre vandalizm kinci/intikamcı vandalizm, yani oç alma gibi duygusal bir yaklaşım biçimi şeklinde zarar veren davranışlar; oyun vandalizmi, resim, heykel, duvar boyamak, pencere kırmak şeklinde bir oyunmuş gibi sergilenen zarar veren davranışlar olarak belirlenmiştir (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Vandalizmin bir toplum üzerindeki ekonomik ve sosyal etkisi göz önünde tutulduğunda, o modern toplumun yabancılaşma ve anlamsızlık ile karakterize edilen bir kırılma noktası olarakta görölmüştür. “Zimbardo “bireysizleşme” kavramını kullanır ki ona göre bu kavram, bireylerin eşsizliğini/biricikliğini kaybetmeleri durumudur. Zimbardo’ya göre, modern toplumdaki bu kırılma yüksek orandaki sosyal hareketlilikle, hızlı büyümeyle ve dengesizlikle ilgilidir” (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Vandalizm üzerine yapılan araştırmaların bazıları da sanat eserleri ile ilgilidir. Özellikle sanat eserleri üzerine sonradan yapılmış yazı yazma, resim çizme, karalama-kazıntılar yapma, tahribatta bulunma, kırma gibi vandalist davranışlar üzerinde durulmuştur. Anderson, New York kentinde “splasher” olarak tanımladığı sprey boya larla sanat eserlerine zarar verenlerle ilgili bir çalışma yapmış ve bu kişileri “sanat teröristleri” olarak tanımlamıştır (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

İngiltere, Galler ülkesi ve İskoçya’daki sanat galerilerinde yapılan bir başka araştırmada, eserleri kazımak, tahrip etmek, duvarları karalamak, duvarlara yazı yazmak gibi küçük boyutlu vandalist davranışların tacizci suçlular tarafından gizlice gerçekleştirildiğini ve bu kişilerin arkadaşları tarafından denenmesi için zorlanan ilkokul ve ortaokul öğrencileri olduğunu; yaralamak, kesmek, kesici bir aletle delmek, koparmak, yırtmak, heykeli, vazoyu devirmek gibi daha büyük zararlar veren vandalist davranışların ise dikkatli ve özenli davranmaktan bilerek kaçınan ve bunu göstermek isteyen daha katı

suçlularca gerçekleştirildiğini ifade etmişlerdir. Çalışmada, insanları tasvir eden sanat eserleri üzerinde zarar vermenin aslında sadece objelere yönelik olmadığını, aynı zamanda gerçek bir insana saldırıyormuş gibi insanlara yönelik bir duygu yarattığı, bu nedenle hem objelere hem de insana dönük bir davranışın sergilendiği ifade edilmiştir. Korytnyk ve Perkins (1983) alkol ve duvarlara, sanat eserleri üzerine, resimlere yazı yazma (graffiti) arasındaki ilişkiyi araştırmışlardır. Bu araştırmacılar, alkol tüketen genç erkeklerin alkol kullanmayan diğer genç erkeklerle karşılaştırıldığında, belirtilen davranışta daha sık bulduklarını ve alkol kullanma eğilimi ile vandalizm arasında anlamlı bir ilişkinin olduğunu belirtmişlerdir (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Horowitz ve Amir (1981)'in İsrail'de yaptıkları bir çalışmada, vandalist davranışlar sergileyen öğrencilerin okullarında sosyal olarak sıra dışı oldukları, onların kendilerini okuldan yabancılaşmış olarak hissettikleri ve onların başarıları için gerekli olan yeterliliklerinin düşük olduğu sonuçları ortaya konulmuştur. Yine bu çalışmada vandalizm ve şiddet davranışları sergileyen çocukların sadece yoksul ailelerin yaşadıkları sosyo-ekonomik düzeyi düşük bölgelerden gelmedikleri, bu çocukların aynı zamanda orta ve zengin sosyal sınıfa dahil oldukları ortaya çıkmıştır (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Araştırmanın Bulguları Gençlerin Cinsiyet, Yaş, Gelir Durumu ve Büyüdükleri Yere Göre Sergiledikleri Özellikler Katılımcıların %38,6'sı erkek, %61,4'ü de kız öğrencilerden oluşmaktadır. Araştırmada yer alan 949 gencin %70,6'sı 13–17, %28,7'si 17–21 ve %0,7'si de 21–25 yaş grubunda yer almaktadır (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Gençler arasında “duvara yazı yazma ve boyama” davranışı (%44.07) ile “şişe kırma” davranışı (%43) en yüksek oranda sergilenen vandalist davranışlardır (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Bu araştırmanın sonuçları daha önce yapılmış gençlik araştırmalarına destek sağlayacak yönde sosyolojik olarak bir gerçekliği tekrar gözler önüne sergilemektedir. Arkadaşların etkisinin ailelerin etkisinden daha fazla olmuştur. Buna göre yaşam süreci boyunca kurulan sosyal ilişkilerde edinilen arkadaşlıkların rolü büyüktür. Genç için kitle iletişim araçları, okul ortamı, edinilen arkadaşlıklar, onların hangi değerler ve normlar çerçevesinde düşünceler geliştirerek, davranışlar sergileyeceklerini belirlemektedir. Bu anlamda gencin içinde bulunduğu arkadaş gruplarına önem vermesi onun vandalizm gibi bazı sapmalara yönelmesinde de etkili olabilmektedir (Burcu, Danacıoğlu, Vazsony 2007).

Vandalizm eylemlerini gerçekleştirenlerin birçoğunun genç ve erkek çocuklardan oluşmakta olduğundan yukarıda söz edilmiştir. Bir başka araştırmaya göre:

Bilinçli veya kasti vandalizm eğiliminin oluşmadığı bir üst sınır olarak 10 yaş, bir yaş sınırı olarak tespit edilmiş ve bu yaşa bağlı olarak yapılan Vandalizm, oyunla ilişkilendirilmektedir. 13–16 yaş grubunda ise, cesaret daha önemli bir unsur olmakta ve verilen zarar daha ciddi boyutlara ulaşmaktadır. 16 yaşından sonra zarar verme eğilimi önemini kaybetmeye başlamakta ve sorumluluk duygusuyla birlikte sahiplenme isteği de ön plana çıkmaktadır (Dinçtürk,2007: 12).

Araştırmacılar nüfus artışı ve bir bölgedeki çocuk sayısının fazla olmasına bağlı olarak suçla doğrudan bir ilişkisi olduğunu belirtmektedirler. Wilson tarafından yapılmıştır Bir araştırma, bir yerde bulunan çocuk sayısının vandalizm eylemleri ile ilişkili olduğunu göstermiştir. “

Wilson, Greenwich’te telefon kulübelerine verilen zararlarla ilgili bir araştırmada, bir yerde bulunan çocuk sayısındaki fazlalığın vandalizmin seviyesinde artışa neden olduğu sonucuna varmıştır. Az gelişmiş bölgelerde, gecekondu bölgelerinde veya çocuk nüfusunun çoğunlukta olduğu bölgelerde, özellikle oyunsu vandalizm eylemleriyle sıklıkla karşılaşmaktadır. Çok çocuklu bölgelerde, okulların duvarlarına yazı yazma, resmi ve özel konutların camlarının kırılması, lambaların kırılması, tren yolları hattında trenlere taş atılması gibi vandalizm eylemleri sıklıkla yaşanmaktadır (Dinçtürk,2007: 12).

III.2. Kamusal Alanda Yer Alan Sanat Eserlerinin Tahrip Nedenlerinin

Sınıflandırılması

Kamusal alana yerleştirilen sanat eserleri, konuldukları alanlarda her türlü tahribata da açık durumdadırlar. Sosyo-psikolojik, ekonomik ve dini nedenler içeren tahripkarlığın yanı sıra, iklim koşulları, doğal afetler hatta sanatçıların bazı eylemleri bile tahrip nedenleri arasında sayılmaktadır.

Aşağıda örneklendirilerek anlatılan sanat eserlerine karşı yapılan tahripkarlık öyküleri, geri kalmış, gelişmekte olan ve gelişmiş ülkelerde de ortak benzerlikler göstermektedir.

III.2.1. Politik, Dini Ve Ekonomik Nedenler

Tarih boyunca sanat eserleri, politik, dini ve ekonomik nedenlerle tahrip edilmiş, toplumda birbiri ile iç içe işleyen yapıları nedeniyle bu sınıflamada bir bütün olarak yerini almıştır.

III.2.1.1. Savaşlar, İşgaller Ve Yağmalama (Sanat Hırsızlığı)

Savaşlar sırasında, zafer kazananların hakkı olarak görülen, kültür mirası değeri taşıyan eserler, tarih boyunca tahrip edilmiş ve yağmalanmıştır. 16. yüzyılın başlarında İspanya Peru'yu fethetmiş ve İnka kültürünü yağmalamıştır. Neredeyse iki yüzyıl sonra Napoleon'un orduları 20 yıl boyunca Avrupa ve Mısır'da şiddetli saldırılar gerçekleştirmiştir. Bu saldırıların amacı, askeri hakimiyet kurmak olduğu kadar, heykel ve kutsal emanetler toplamaktır. Kütleli yağmanın bir başka örneği de, 19. yüzyılın başlarında, İngiliz elçisi Thomas Bruce'un, tahribat ve yağmadan korumak üzere yetkilileri ikna ederek, Atina'da Akropol'deki Parthenon'un dekoratif mermer firizlerini ve heykellerin üçte ikisini İngiltere'ye götürüp, British Museum'a satmasıdır. Eserler sert bir

kimyasal solüsyonla temizlenmeye çalışılmış, geri dönülmez bir şekilde zarar görmüştür (Haupt,2007:25-26).

Yine 19.yüzyılda, bu kez Anadolu'da gerçekleşen kaçırma olayı Bergama Zeus Sunağı'dır. Neredeyse 130 yıldır Berlin'de kendisi için tasarlanan bir müzede yer alan sunak, 1864 yılında yol inşaatı için Ege'ye gelen Alman inşaat mühendisi Carl Humann tarafından, parçalar halinde, Dikili'den deniz yoluyla 15 yıl boyunca Almanya'ya taşınmıştır.

İstanbul'a tam olarak nereden geldiği tespit edilemeyen, ancak antik çağdan bugüne kalan 4 bronz at heykeli, Venedikliler tarafından yağmalanan sayısız eser arasında yer almaktadır. Venedik'te San Marco Bazilikası Cephesine yerleştirilen heykellerin, 1204 yılında, IV. Haçlı Seferleri sırasında, Venedik Doge'si Enrico Dandolo tarafından İstanbul'dan alınarak bu kente götürüldüğü, 1797-1815 yılları arasında Napoleon'un isteği üzerine Paris'te kaldığı ve yeniden Venedik'e getirildiği bilinmektedir. San Marco meydanında yer alan heykeller replikadır, orjinalleri ise: St. Marco Kilisesi Müzesindedir (Özbayoğlu, 1989: 155-163).

II. Dünya Savaşı sırasında, Nazilerin kültürel objeleri ve sanat nesnelere üstlerine geçirmek için yaptıkları organize çalışma, dünyadaki en büyük kolektif sanat soygunu sayılmaktadır. Yağmalama işinde, Napoleon'un, Nazilerin yanında amatör bile kaldığı söylenebilir. Avrupa ve Rusya'daki korkunç egemenlikleri sırasında Naziler, neredeyse işgal ettikleri her ülkede en önemli sanat eserlerini zalimce ellerine geçirirler. Hitler'in toplum için faydalı olmayan tüm sanat eserlerinin yok edilmesini istemesiyle birlikte, Avrupa'da büyük bir hareketlenme olur. Bir yandan Almanlar olanca güçleri ile eserleri toplarken diğer taraftan hükümet adamları, sanatseverler, koleksiyoncular ve müzeler

eserleri saklamaya çalışırlar. O dönemde kaybolan binlerce eserin bir kısmı yok edilir, bir kısmının ise yerleri bilinmemektedir (Haupt,2007: 37-40) .

İstila edilen ülkelerin dışında, uygun koşullar oluştuğunda, savaş sırasında yağmalamalarda çok sık karşılaşılan kültür mirası hırsızlığıdır. Günümüzde, Irak'ta, 2003 yılında Saddam Hüseyin'in iktidardan düşmesi ile Iraklılar, sivil yabancılar ve askerler tarafından Ulusal Irak Müzesi'nin yağmalanması ve 2011 yılında Mısır, Libya gibi Orta Doğu ülkelerinin dikta yönetimlerine karşı oluşan halk ayaklanmaları sırasında yağmalanan müzeler, tahrip edilen eserler, en yakın tanık olunan kültür mirası yağmalamalarıdır.

I . ve II. Dünya Savaşları'nda yaşanan, sanat eserlerine karşı yapılan bu tahribat ve yıkımlar, gelecek nesillere bu eserlerin daha sağlıklı aktarılması açısından günümüzde farklı tedbirler alınmasını da gerektirmiştir. ABD'nin ulusal sanat müzesi National Gallery'nin Müze yönetimi, Üçüncü Dünya Savaşı çıkması halinde, müze küratöründen, müzeden öncelikle kurtarılması gereken eserlerin belirlenmesini istemiştir. Eserler seçilirken, fiyatları ve piyasa değerlerinden öte, öncelikli kriter olarak 'estetik' esas alınacaktır. Eserin tarihi açıdan öneme sahip olması, insan psikolojisi üzerinde etkisi ve gücü de seçilme tercihi olacaktır ("Savaşta Öncelikli kurtarılacak Eserler," Hürriyet, 2011).

Dini tahribat arasında en bilineni Taliban örneğidir. İslam'a aykırı olduğu için her tür tarihsel kültür mirasını bile düşman görüp yok eden Taliban rejimi, 2001 yılında, 1700 yıllık, 53 m ve 38 m yüksekliğindeki dünyanın en büyük Buda heykellerini yıkıp yok eder ("Afganistan'da dev Buda heykeli bulundu" Ntvmsnbc, 2010).

III.2.1.1.1. Eritilen Heykeller

Geri dönüştürülebilir metal malzemelerden üretilmiş sanat eserlerinin, sanatsal değeri yerine, yapıldığı malzemenin değeri açısından cazip görülmeleri de başka bir sanat hırsızlığı nedenlerinden biridir. 2005 yılında heykeltıraş Philip Pavia'nın 'Mart'ın Onbeşi' adlı, 3 m yükseklik, 2 ton ağırlığındaki dört parçalı bronz eserinin üç parçası yerleştirileceği alana götürülmek üzere bekletildiği limanda çalınır. Eserin dördüncü parçasını almak üzere limana gelen hurdacının yakalanması, satıcıyı da ortaya çıkarmıştır. Hurdacı malın çalıntı olduğunu bilmediğini söyleyerek, eserin diğer parçalarını teslim eder (Haupt,2007: 88).

Anlatılan en ilginç hırsızlık olaylarından bir diğeri ise İngiltere'nin en önemli heykeltıraşı sayılan Henry Moore Vakfı'nın bahçesinden çalınan, Henry Moore'un 'Uzanan Figür' adlı heykelidir. Heykelin, küçük bir araç ve bir pikabın üzerinde yer alan vinç ile çalınışı güvenlik kameralarıyla kayıt edilmiş, ancak hırsızlar tespit edilememiştir. 3,3 metre uzunluğunda, 2 ton ağırlığında, 3 milyon sterlin değerinde ki bronz heykelin satılması ve saklanması neredeyse imkansızdır. Heykel bir daha bulunamamış, ne yazık ki eritilmiş olduğu tahmin edilmektedir (Haupt, 2007: 88).



Resim 4- Uzanan Figür, Henry Moore

Sanat eserlerinin bu kadar değerli ve yerlerinin doldurulamaz olması, onları kişisel kazancın ötesinde, daha farklı idealler uğruna gasp edilmesini de sağlamaktadır. Değerli eserleri elde etmek için hırsızlığa başvuranlar ve para yerine kullanmak amacıyla onları bir araç haline getiren tehlikeli gruplar (örneğin mafya), siyasi amaçlar için çalışan uluslararası örgütler, sanat eseri hırsızlıkları ya da gasp edilmesinde büyük rol oynamaktadır. Ülkemizde kamusal açık alanlarda var olan sanat eserlerinin başına gelenler, ortak bir sorun olarak diğer ülkelerde de hiç de azımsanmayacak şekilde karşılığını bulmaktadır.

III.2.1.1.2. Tarih İçinde Neptün Çeşmesi'nin Başına Gelenler

Kadim dönemlerden beri sanatın yoğunlukla geliştiği ve yaşadığı bir ülke olarak İtalya, kamusal alanlarında yer alan, çok sayıda değerli sanat eserleriyle açık hava müzesi olma niteliğini hala korumaktadır. Eski yerleşim alanları ve kültür varlıklarıyla tanınan Floransa, Roma gibi şehirlerde, halka açık alanlarda yer alan sanat eserlerinden bazıları doğal nedenlerin yanı sıra vandallık ve hırsızlıktan korunmak üzere kapalı, daha korunaklı alanlara taşınmakta ya da eserlerin yerine replikaları yerleştirilmektedir. Konu ile ilgili en ilginç örneklerden biri heykeltıraş Bartolomeo Ammannati'nin, Floransa'da, Piazza della Signoria gibi çok kalabalık bir meydanda yer alan, Rönesans döneminden, günümüze kalan önemli eseri "Neptün Çeşmesi" dir. Eser yapıldığı 1575 yılından günümüze kadar, üzücü olaylara maruz kalmış, defalarca restore edilmiş ve yenilenmiştir. 16.yüzyılın sonlarına doğru eserin havuzu çamaşır yıkama yeri olarak kullanılır. İlk kayıtlı Vandalizm 1580 yılında gerçekleşir, tüm dekoratif süslemeler ve dört bronz figür ve onların satyrları ya zarar görür ya da yok edilir. Daha sonra, zarar gören parçalarını yenileyen Giovanni Pazzi tarafından yapılan, bronz satyr, 1830 yılında bir karnaval sırasında maskeli bir grup

tarafından çalınır. Eser 1848'de Bourbon bombardımanı sırasında da zarar görür. Günümüzde ise, 1981 yılında Neptün'ün atlarından birinin ayakları koparılır, 1982'de Fiorentina takımının şampiyonluğu kutlamalarında Neptün'ün omuzları parlak mavi bir renge boyanır. 1986 ve 1989 da atın ayakları tekrar koparılır. 2 yıl sonra heykele tırmanan bir adam güvercinlerin halkalarını söker. Sabahın erken saatlerinde, genç bir erkek heykele tırmanarak Neptün'ün elini, üç dişli çatalını ve birçok bölümünü kırmayı başarır. 30 civarında parçanın koparılması ile sonuçlanan bu girişim, kamera sistemi tarafından kaydedilir. Eser tekrar restore edilir. 2005 yılında Neptün'ün eli ve üçlü çatalı, 4.2 metrelik heykele tırmanan Vandallar tarafından tekrar kırılır. 2007 yılında heykel yeniden restore edilir. Bugün Signoria meydanında yer alan Neptün heykeli, orijinalinin kopyasıdır. 19. yüzyılda kopyası yapılan heykelin aslı Ulusal Müze'de sağlam bir biçimde korunmaktadır. (Fountain of Neptun ,Public art around the world, 2010)

III.2.2. Sanatçı Tahripkarlığı (Vandalizmi)

Rus sanatçı Alexander Brener'in, bir sanatsal eylem olarak, toplumda ki tahripkarlığa karşı "sanatında giderek tahripkar olması gerektiği" ile ilgili düşüncesi, birçok sanatçıya da örnek olmuştur. Vandalizm olarak adlandırılabilen bu eylemleri, sanatçı; "sanatçının, yapıt ile etkileşime girmesi" olarak açıklamıştır. Brener bir geleneği yıkmaya çalışırken, aslında gayet eski bir geleneği izlemektedir. "İkonoklazm" olarak da adlandırılan bu eylemler aslında çok eski bir geleneğinde devamıdır. Ancak, ikonoklastlardan farklı olarak eylemlerini güçlü sanatsal dayanaklar üzerine kurmuştur (Lindsay, 1995:5).



Resim 5- Küçük Deniz Kızı, Edvard Eriksen, 1913

Uzun yıllar boyunca kafası koparılarak, Kopenhag'ın utancı haline gelen küçük deniz kızı heykeli, bir kez de Jörn ve Jörgen Nash kardeşler tarafından zarar verici sanatsal bir eyleme araç olurken, kentte bir skandal yaratılır. 2010'da, orijinali Shanghai'a götürülür ve yerine başka bir kopyası yerleştirilir.

III.2.3. Doğal Afetler Ve İklim Koşulları

Açık alanda yer alan sanat eserleri, zaman içinde deprem, asit yağmurları, sel, hortum, erozyon gibi doğa olayları ve iklim koşulları etkisi ile de tahrip ya da yok olmaktadır. Türkiye'de Değirmendere Sempozyumu'nda yapılan ve Değirmendere kıyı parkında yer alan ahşap heykeller, 1995'de meydana gelen deprem sonucunda, sürüklenip deniz altında kalmışlardır. Yine Japonya'da meydana gelen çok sayıda deprem sonucu, birçok kültürel eser yok olmuştur. Brezilya'da, Rio'nun sembolü olan İsa heykeline yıldırım düşmüş ve heykel yeniden onarılmak zorunda kalmıştır.

III.2.3.1. Kapadokya Heykeli

“Kainata taşlarla fısıldayan adam” olarak da tanınan Avusturyalı heykeltıraş Andrew Rogers'in, Kapadokya bölgesinin en önemli turizm merkezlerinden biri olan Göreme beldesindeki Karadağ mevkiine yaptığı, 19 metre boyunda ve 80 ton ağırlığındaki

taş heykellerden birinin, yağmur ve kar sularının heykelin bünyesinde donması nedeniyle yıkılması üzerine, yıkılan heykel yenisi ile değiştirilmiştir. Hoşgörü, sevgi, kardeşlik, dostluk ve barışı simgeleyen bu heykellerin, Kapadokya bölge turizmine ciddi bir değer kattığına inanılmaktadır (“Avusturyali Heykeltras Yıkılan Heykeli Yeniden Yapıyor,” Sondakika, 2011).

III.3. Günümüzde Türkiye’de Kamusal Alanlarda Yer Alan Heykel Ve Anıtların

Başına Gelen Olumsuz Durumlar

Cumhuriyetin 50. yıl kutlamaları için hazırlanan heykel projeleri, 1973 yılında modern heykelin ilk defa kamusal alana yerleştirilmesini olanaklı kılmış, beraberinde heykel tahribatı da başlamıştır. O dönemde 20 heykeltraşa verilen 20 heykel İstanbul’un çeşitli meydanlarına dikilir ve çoğu, zaman içinde yok olup gider.

1993 yılında ise Nurettin Sözen’in “Açık Alanda Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği” kapsamında diktiği 10 heykelden ise geriye birkaç tane kalır. Bu heykellerden bazıları tahrip edilir, kiminin yeri değiştirilir, kimileri de bakımsızlıktan yok olmak üzeredir (Erten, Radikal, 2010).

III.3.1. İstanbul Heykelleri

İstanbul, stratejik konumu ile birçok kültüre ev sahipliği yapmış, kültürel varlıkları zengin bir kent olarak, her geçen gün artan nüfusu ile dünyada da önemli bir metropol olarak bilinmektedir. Sahip olduğu kültürel zenginler, kentin simgesel göstergelerinin çok sayıda olmasının nedenidir.

Kenti anlatabilecek birbirinden değerli pek çok anıt varken, Büyükşehir Belediye'si tarafından, kentin simgesi olması amacıyla, Sivriada'ya 110 metrelik bir semazen heykeli dikilmesi düşünülmüştür. Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş, Mevlana'nın "Ne olursan ol yine gel" sözünden yola çıkarak, semazen heykelini seçtiklerini, bu heykelin etrafına üç ilahi dini simgeleyen birer cami, kilise ve sinagog yerleştireceklerini de ifade etmiştir. Ancak, bu proje çok tartışılır bir konu haline dönüşür ve Büyükşehir Belediye'si projeyi iptal etmek zorunda kalır. Fakat İstanbul'un yeniden tasarlanacak, yapılacak bir simgeye ihtiyacı yoktur. Kentin, meydanlar ve çağdaş heykellere görsel kaliteyi yükseltilecek donanımlara ihtiyacı vardır. İstanbul bir metropole yakışmayacak şekilde hem meydan hem de nitelikli heykel açısından oldukça fakir bir şehir olma özelliğini korumaktadır. Var olan heykellerin bir kısmı estetikten uzak, sahip çıkılmadığı ve zarar verildiği için kırık dökük bakımsız olmakla birlikte bazılarının da belediyelerde kayıtları bile bulunmamaktadır. Kentte, çağdaş eserlere pek sık rastlanmazken, belediye başkanı tarafından tasarlanan heykel bile bulunmaktadır ("İstanbul'un Heykellerini Tanıyor musunuz?" Milliyet, 2005). Ancak, uluslararası sanat platformunda "Bienal Kenti" olarak anılan kentler içerisinde yerini alacak gibi görünen Metropolde, klasik ve modernist yaklaşımlı sanat eserlerinden ziyade güncel sanat içerisinde yer alan, geçici sanat projelerine sıkça raslanıyor.

III.3.1.1. Zümrüdü Anka Kuşu Heykeli

Maçka Parkı'nda yer alan heykel, heykeltıraş Rahmi Aksungur tarafından 1993 yılında tamamlanmıştır. Heykel dünya efsanelerinde adı geçen, çok uzun yıllar yaşayıp, sonra kendi kendini yakıp yeniden küllerinden doğan anka kuşunu sembolize etmektedir. Ancak heykelin bazı parçaları insanlar tarafından kırılır, bazı parçaları da çalınır. Rahmi

Aksungur “Bunları yenileyemiyorum, hem maddi açıdan hem de aynı rengi, dokuyu tutturabilmem açısından çok zor” diyerek üzüntüsünü dile getirir (İstanbul’un Heykellerini Tanıyor musunuz? Milliyet, 2005).

III.3.1.2. Barış ve Kültür Heykeli

Zeytinburnu Belediyesi Basın Danışmanı İsmail Uluhan tarafından aktarılan bilgiye göre; Zeytinburnu Abdi İpekçi Spor Salonu'nun önüne yerleştirmek üzere bir “Barış ve Kültür Heykeli” yapılmasına karar verilir. Böyle bir heykel yaptırma fikri Zeytinburnu Belediye Başkanı Murat Aydın'dan çıkar, ayrıca başkan, heykelin tasarımını da yapar. 5 metre boyundaki “Barış ve Kültür Heykeli” 2001'de tamamlanır. Heykelde üç el üstünde bir dünya figürü yer almakta, dünya figürünün içinden de üç tane zeytin dalı uzanmaktadır. Heykeldeki üç el, Zeytinburnu Türk, Rum ve Ermeni olmak üzere üç farklı kültürün bulunduğu bir ilçe olması nedeniyle bu kültür çeşitliliğini simgelemektedir (“İstanbul’un Heykellerini Tanıyor musunuz?” Milliyet, 2005).

III.3.1.3. 50. yıl Anıtı

50. Yıl Anıtı- 1973 yılında Profesör Şadi Çalık tarafından yapılır. Heykel sanatında dönüm noktası olarak değerlendirilen heykellerinden biri olan anıt, Cumhuriyet'in 50'inci yılı dolayısıyla hazırlanır ve aydınlanmayı ve Cumhuriyet'in dinamizmini simgelemektedir. Beyoğlu'nda, Galatasaray Lisesi'nin yanında yer alan anıtle birlikte ilk defa bir heykelin yapımında paslanmaz çelik kullanılmıştır. İstiklal caddesi gibi çok işlek bir yaya yolu içerisinde yer alan anıtın üzeri, ilan panosu gibi kullanılmakta, üzerine çeşitli boyalarda yazılar yazılmaktadır (“İstanbul’un Heykellerini Tanıyor musunuz?”, Milliyet, 2005).



Resim 6 - 50. Yıl Anıtı, Şadi Çalık



Resim 7 -50.Yıl Anıtı, Şadi Çalık

III.3.1.4. Açık Sütun Heykeli

İstanbul'un çeşitli semtlerinde değişik sanatçılara, 20'ye yakın heykel yaptırılır, sanatçı Ayşe Erkmen'in 1994 yılında yaptığı, "Açık Sütun" da bunlardan biridir. Tünel'in karşısındaki bacanın (eskiden tünel makinesini çalıştıran makinelerin olduğu bina) formu, boyutu ve çevredeki binaların pencere ve balkonlarındaki ferforjeler de üzerindeki ince desenlere sanatçı için esin kaynağı olmuştur. 2005'te bir sergi kapsamında heykel strafor duvarla çevrelenmiş, sergi sonunda straforlar birileri tarafından ateşe verilince, içerideki "Açık Sütun" da yanmıştır. Daha sonra, yanan heykelden parçalar da kullanılarak kısmi olarak onarılmıştır ("İstanbul'un Heykellerini Tanıyor musunuz?", Milliyet, 2005).

III.3.1.5. Güzel İstanbul Heykeli

1973 yılında cumhuriyet'in 50. kuruluş yılı dolayısıyla 20 sanatçıya İstanbul'un çeşitli yerlerine konulmak üzere 20 eser yaptırılmış, Gürdal Duyar'ın yaptığı "Güzel İstanbul" heykeli de, 1974 yılında Karaköy meydanına yerleştirilmiştir. Gürdal duyur,

İstanbul’u, başı arkaya atılmış, yarı yatar durumda, bir kadın figürüyle anlatmak istemiş, figürün ellerindeki zincirler sonradan Duyar’ın yorumladığı şekliyle ‘İstanbul’un hala zincirlerini kıramadığının’ ifadesidir. Heykel, Milli Selamet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi koalisyonu döneminde çeşitli tartışmalara neden olur. Heykelle ilgili bu tartışma koalisyon partilerinin arasını açacak bir boyut kazanır. Necmettin Erbakan ilk icraatı olarak ‘çıplak’ heykelin kaldırılması gerektiğini savunur. Hükümet krizine dönen heykel, dönemin İstanbul Valisi Namık Kemal Şentürk’ün talimatıyla 21 Mart 1974 gecesi yerinden sökülür ve Kumkapı sahiline bırakılır. Dönemin İçişleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk eseri, Türk anasına ve toplumun değer yargılarına bir hakaret olarak değerlendirir ve bu değerlendirme, “bir toplumun ahlaki değerlerini hiçe sayarak o toplum idare edilmez” diye ifade edilir. Aynı zamanda eserin konulduğu yer Karaköy’de, genelevlerle mesafesi bir hayli kısa olunca, bazı çağrışımları engelleyemez. Heykel, daha sonra uzun tartışmalardan sonra Yıldız Parkı’nda bir köşeye yerleştirilir (“Türkiye’nin heykelle imtihanı”, Ntvmsnbc, 2010).

III.3.1.6. İşçi Heykeli

60’lı yıllardan itibaren Türk İşçilerinin Almanya’ya gitmesiyle birlikte Türkiye’ye döviz göndermeye başlamaları ve Türk iktisadını kalkındıracakları düşüncesiyle, bu işçiler anısına bir heykel yapılmaya karar verilmiş ve 1973 yılında, Muzaffer Ertoran tarafından beton dökümden “İşçi” heykeli yapılmış ve Tophane’ye yerleştirilmiştir. Heykel 1990’lı yıllarda saldırılara maruz kalarak bugünkü halini alır (Göktaş,1998: 51). Heykelin yavaş yavaş kırılıp dökülmesiyle, 2009 yılında, sanatsal radikal projeler gerçekleştiren “Hafriyat grubu”, duyarsızlığa işaret etmek için heykeli çalmaya kalkışır, ama mahalle sakinleri tarafından engellenir (Erten, Radikal, 2011) .

III.3.1.7. Cihangir Güzeli Heykeli

Beyoğlu Cihangir Güzelleştirme Derneği tarafından Belediye Başkanı'nın da katıldığı bir törenle Cihangir Parkı'na dikilen 'Cihangir Güzeli' adlı heykel de tahrik edici bulunup gözden uzaklaştırılan heykeller arasına girer. Ağustos 2001'de bölgede otopark işleten ve beslediği kuzuyu parkta otlatırken dernek üyeleriyle tartışmaya giren Habip Muhammet Ali Çelik, “Bu heykel beni bile şehvete getiriyor. 15 yaşındaki çocuklar görünce kim bilir neler olur” diyerek heykeli arkadaşlarıyla birlikte kaidesinden söker. Çelik, polis tarafından gözaltına alınırken, otoparkında alıkoyduğu heykel tekrar yerine dikilir (“Türkiye'nin heykelle imtihanı”, Ntvmsnbc, 2010).

III.3.1.8. İstanbul Heykeli

1993'te Yeşilköy'deki Atatürk Havalimanı kavşağındaki “İstanbul heykeli”, Aralık 2009'da beton kırıcılarla kırılarak yok edilmiş, heykeltıraş Ümit Öztürk, bu nedenle İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ni dava etmiştir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Başkanı Kadir Topbaş'ın talimatı ile heykel, sanatçısı yerine bir inşaat firmasına yeniden yaptırılır. Özgün yapıttan büyük farklılıklar taşıyan bu yeni çalışma, ilk baştaki gibi kavşağa değil, kavşağın sol tarafına yerleştirilir. Öztürk, heykelin yıkımı dolayısıyla açtığı davanın devam ettiğini, yıkımın hesabı verilmeden yeniden yapmanın zaten her şekilde sorun olduğunu söyler. Öztürk konuyu şöyle değerlendirir: “Bu çalışmada alana sıkıştırma ve oldubittiye getirme var. Heykel, 2.5 mm. bronz plakalar ile yüzeye paslanmaz çelik vidalarla monte edilmişti, müteahhit ise demir metal sac kullanmış, kaynakla birleştirip gri boya ile boyamış. Benim bronz kullanıp eskitmemin nedeni, İstanbul'daki eski uygarlıklara bir göndermeydi. Bir de metal uzun yapılmış, betondaki bölüntüler farklı, bölüntülerin çok olması hem görsel anlamda hem de Asya ve Avrupa'yı simgeleyen beton elemanlarda şehirleri anlatmaktaydı. Benim heykeli o şekilde tasarlamam biraz alanın açıklığıyla da

ilgiliydi, öyle bir mekan düşünülerek yapılmıştı, şu anda konulan mekana göre değil” der (Çıplak, Cumhuriyet, 2010).

III.3.2. Ankara Heykelleri ve Anıtları

Başkent Ankara’da aydınlara ait ya da Cumhuriyet dönemini simgeleyen bakımsız, kendi kaderine terk edilmiş durumda birçok heykel ve anıt yer almaktadır. Bazıları ilçe belediyeleri bazıları ise Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sorumluluğunda olan anıtlar ve heykellerin iklim koşulları, insan faktörü, kuş pislikleri gibi etkenlerle yıpranmaktadır.

1980’li yıllarda dönemin Belediye başkanı Ali Dinçer, kentte oluşturulan yaya bölgelerine heykel koymak üzere girişimde bulunur. Ankara, Gazi Eğitim Enstitüsü Heykel hocalarından Burhan Alkar, Remzi Savaş ve Metin Yurdanur üçer adet heykel yaparlar. Burhan Alkar’ın soyut anlayışta, galvanizli su borusundan yaptığı “Atılım” isimli heykeli konulduğu Sakarya yaya bölgesinden kaldırılır. Yine aynı bölgeye konulan “Barış” kompozisyonu yerinde durmaktadır. Remzi Savaş Abdi İpekçi parkındaki havuza bronz fiske kompozisyonuyla, Sakarya yaya bölgesine konulmak üzere iki adet soyutlanmış bronz kompozisyon gerçekleştirir. Ancak bu iki heykel yerlerine konulamadan 12 Eylül 1980 yönetimi tarafından malzemelerinden yararlanmak amacıyla eritilir. Metin Yurdanur’un Ankara Garı önündeki Miras isimli heykeli ve Sıhhiye Abdi İpekçi parkındaki Eller heykeli de bu dönemde yapılmış çalışmalardır (Ankara’nın heykelleri, Wikipedia, 2010).

III.3.2.1. Sakarya Caddesi Heykelleri

Heykeltıraş Burhan Alkar tarafından 1979 yılında gerçekleştirilen “Barış Anıtı”, Sakarya caddesi’nin başında yer almaktadır. Heykel, bir kız ve erkeğin ellerinde ki barış güvercinine doğru uzanırken tasvir edilir. Heykelin erkek figürünün kolu, 2006 yılında

kimliği belirsiz kişilerce kırılmış, sonra tekrar onarılmıştır. Heykel, spreyle boyanmış, kimi zaman da bir belediye işçisinin tırmanıp üzerine çıkarak eylem yaptığı bir taşıyıcı araç olmuştur.



Resim- 8



Resim -9

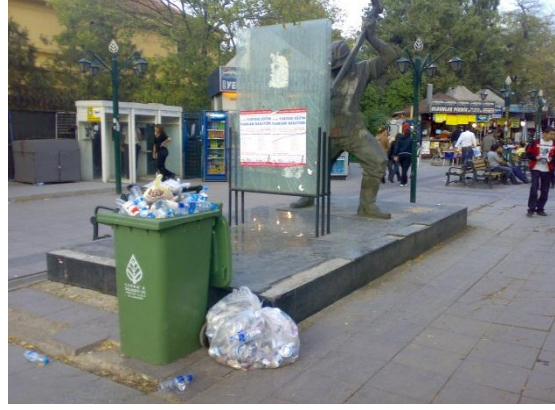


Resim -10

Resim 8,9,10 Barış Anıtı, Burhan Alkar

III.3.2.2. Olgunlar Sokak - Madenci Heykeli

Olgunlar sokağın hemen başında yer alan Metin Yurdanur tarafından yapılan “Madenci Heykeli”, üzerine yazı yazılmış, heykelin parçası olan camlardan birinin yarısı kırılmış, üzerine ilan yapıştırılmıştır. Ne yazık ki, belediyenin heykelin önüne yerleştirdiği çöp kutusu ve yere saçılmış çöpler heykelle bütünleşmiş durumdadır. Heykel, sanat eseri olmaktan çıkmış, korunaksız bir halde, düzensiz çevrenin bir parçası haline gelmiştir.



Resim 11- Madenci Heykeli, Metin Yurdanur

III.3.2.3. Ulus Zafer Anıtı

1927 yılında, Heinrich Krippel tarafından yapılan “Ulus Zafer Anıtı”, Ankara deyince akla gelen simgeler arasında, Ulus semtinin merkezinde yer almaktadır. Anıtın, çevresi ve üzeri güvercinler tarafından yoğun bir şekilde kirletilmektedir. Anıtın dibinde geceleri ateş yakılması nedeniyle de alt kısımdaki bölümler kararmıştır. Ancak Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin üzerindeki kuş pisliklerini temizlemek üzere rutin temizlik ve bakım işlerini de yapan temizlik firması, heykelin sararan kısımlarından hareket edip, orijinal rengi olduğunu düşünerek, 82 yaşındaki tarihi anıtı, altın sarısına boyamıştır.



Resim 12- Ulus Zafer Anıtı, Heinrich Krippel

Resim13- Ulus Zafer Anıtı,Heinrich

Krippel

Skandalın ortaya çıkmasının ardından, Büyükşehir Belediyesi Kent Estetiği Dairesi'nin gözetiminde oluşturulan, 50 kişilik ekip, anıtı, yaldızlı renginden büyük oranda kurtararak, eski haline getirse de, orijinal rengini kaybeden anıt, bu defa da kirli kahverengi bir renk almıştır. Yaldızlı renk, halen bazı bölümlerde fark edilirken, Atatürk'ün atının arka sol bacağı ise yer yer kireç rengini almıştır. Ekibe, dört heykeltıraş ve Abdi İpekçi Parkı'ndaki "El" heykelini ve İnsan Hakları Anıtı'nı da yapan Metin Yurdanur destek vermişlerdir ("Atatürk Anıtı şimdi de kirli kahve oldu," Milliyet, 2009).

III.3.2.4. Güvenlik Anıtı

Güvenlik Anıtı projesi, 1935 yılında, Avusturyalı Mimar Prof. C. Holzmeister tarafından tasarlanır, kabartmaları ve heykelleri ise heykeltıraş Prof. J. Thorak ile Prof. A. Hanak tarafından yapılmıştır. Ankara taşı ve bronz dökümden yapılan "Güvenlik Anıtı", Türk Ulusu'nun polis ve jandarmaya bir armağanı olarak yapılmış, bu nedenle Emniyet Anıtı olarak da bilinmektedir. Kızılay'ın tam merkezinde yer alan anıt, "T" şeklindeki tasarımı ile Güven Park'ın başında yer alırken, Başkent'in en çok insan topluluğuna hizmet eden işlevi ile önemli kamusal alanlardan biri olma özelliğini korumaktadır. Birinci derecede doğal SİT alanı kabul edilen, başkent'in 80 yaşına yaklaşan simge parkı Güven park'ı içinde yer alır. Güvenpark Anıtı öylesine kaderine terk edilmiş haldedir ki anıtın etrafı da kuş pisliğinden, kuruyemiş kabuklarından, sigara izmaritlerinden geçilmemektedir. Boyalarla yazılmış yazılar, Güven Park Anıtı'nı da tahrip etmiştir. Çevresindeki yakılan ateş nedeniyle anıtın duvarları da kararmış durumdadır (Çankaya Belediyesi, 2010).

III.3.2.5. Yüksel Caddesi Heykelleri

Restoranları, kafeleri, büfeleri, kitapçıları ve mağazaları ile bir yaya bölgesi olarak,

birçok ziyaretçiyle uğrak yeri olan Yüksel Caddesi'nde yer alan heykeller, Başkentlilerin sanat eserlerine bakış açısını da gösterir niteliktedir. Cadde üzerinde yer alan heykeller, giderek yıpratılmakta, çevreyle kurdukları ilişki azalmaktadır.

Ankara Metrosu'nun Yüksel Caddesi çıkışında yer alan, "Ayakkabı Boyacısı" heykelinin başı kırılmış ve kırık yerler, çöp atmak için kullanılmakta, üzerine yapıştırılan, ilanlar, boyalar, karalamalar kirli bir görüntü oluşturmaktadır. Bu heykelin yakınında, 1990 yılında Metin Yurdanur tarafından yapılan "İnsan hakları heykeli" yer alır. Heykelin alt kısmına yazılar yazılmış ve burada bulunan elektrik kablolarının yer aldığı kutu kırılmıştır. Geceleri cadde üzerinde seyyar satıcılık yapanların ısınmak amacıyla elektrik sobası kullandığı ve kaçak elektrik aldığı, çevre sakinleri tarafından belirtilmektedir.



Resim 14- Ayakkabı Boyacısı

Metin Yurdanur



Resim 15- İnsan Hakları Heykeli

Metin Yurdanur

Tepesinde yanmayan bir lamba, elinde insan hakları evrensel bildirgesi olan bu kadın heykeli artık gösterilerde üzerine çıkılan bir araç olarak da kullanılmaktadır. İnsan Hakları Heykeli, 2010 tarihinde, Metin Yurdanur tarafından bronz döküm olarak yeniden yapılandırılarak, İnsan Hakları Haftasında yerine konulmuştur.

Yüksel Caddesi esnafı, Çankaya Belediyesi'nin artık çaresiz kaldığını, heykellerin bu hale gelişinin sorumlusunun vatandaşlar olduğunu söylemekte, duyarsız başkentlilerden yakınarak, "Belediye de bıktı artık. Onarıyor, tekrar bu hale getiriyorlar. İnsanlarımız koruyacağına zarar veriyor" diyerek görüşlerini belirtmektedirler ("Başkentin Anıtları," 2007).

III.3.2.6. Türkiye Duvar Kompozisyonu

Metal "Türkiye" duvar heykeli, Ankara, Kızılay Meydanı'nda bulunan, Türkiye'nin ilk gökdelenleri arasında yer alan, Emek İş Hanı'nın ön giriş cephesinde yer almaktadır. "Anadolu'nun çoraklaşma sonucu kaybettiği toprakları" ifade etmek üzere heykeltıraş Kuzgun Acar tarafından 1966 yılında yapılan heykel, Acar'ın bazı eserleri gibi tartışmalara sebep olmuş ve sökülüp depolara kaldırılmıştır. Depolarda bekletildikten sonra hurda olarak satıldığı araştırmalarla ortaya çıkarılmıştır (Ural, 2004:107).

Sanatçının, 12 Eylül askeri darbesiyle birlikte kapatılan DİSK'e ait Metal-İş Gönen Tesisleri için yaptığı heykeli, 1980 sonrasında asker görevliler tarafından sökülür ve hurdaya çıkarılacakken, bir subay tarafından "sonra bize hesap sorarlar" diye bir depoya kaldırılır, 1997'de yeniden hatırlanarak depodan çıkarılır ve yerine asılır (Ural, 2004:109-110).

Sanatçı, 1975 Antalya Heykel Sempozyumu için, 1940'lı yılların Antalya valisi Haşim İşcan anısına, dev "El" heykelini yapar. Ancak, heykel, 12 Eylül döneminde görev alan bir belediye başkanı tarafından 1986'da söktürülür. Sanatçının eşi ve Antalya sanatseverlerinin açtığı 'Ayıbımızı Bağışlatma Kampanyası' sonucu heykel yok edilemez, Konyaaltı'na taşınır. Heykel bir süre sonra Antalya Karaalioğlu parkına yerleştirilir. Bugün hayatta olmayan sanatçının eşi Fersa Acar, bütün bunlara şaşırmadığını belirtirken, Kuzgun Acar'ın söylemini şöyle aktarır: "Bekliyordum zaten. Benim hiçbir yapıtımı bırakmayacaklar. Ama ismimi de sökemecekler" (Ural, 2004:100).

III.3.3. Mersin - Özgürlük ve Portakal Ağacı Anıtı

Kültür Bakanlığı, sanatçı Gencay Kasapçı'ya iki adet heykel ısmarlar. Bunlardan "Özgürlük Anıtı" 1994'te deniz kıyısında, Mersin, Göçmen Kavşağı'nın ortasına, "Portakal Ağacı Anıtı" ise 1995'te Mersin'in girişinde ki meydana yerleştirilir. "Portakal Ağacı Anıtı"nın dairesel platformunun üstünde yer alan, alüminyum ve boya kullanılarak yapılan turuncu küreler kırılarak ya da çalınarak vandalizm kurbanı olur. Bir süre sonra, Belediye heykelin etrafına palmye ağaçları diker, "Portakal Ağacı Anıtı" palmyeler arasında kaybolur.

Zaman içinde eserin yıprandığına kanaat getiren belediye, sanatçıya danışmaya gerek görmeden onarım işlemlerine girişir. (Sanatçı ile söyleşi) Turuncu rengi küreler, otomobil boyası kullanılarak daha "canlı" hale getirilir. Yeniden "inşa edilen" bazı kürelerse Kasapçı'nın orijinalinde kullandığı alüminyumdan daha ağır bir malzeme tercih edildiği için sürekli düşerler. Gencay Hanım'ın "Telif Hakları Komisyonu'na başvuracağım, benim eserime bunu nasıl yaparlar" sözlerini bir biçimde işiten CHP'li Belediye, Kasapçı'yı görüşmeye çağırır. Belediye yetkilisi "Heykelin durumu çok kötü,

Portakal Ağacı'nı onarın, siz bize bununla ilgili fiyat getirin, bu arada biz de onu bir kepçeyle meydandan kaldıralım” der. 1 metreküplük kaidesinin yarısı toprağın altında olan bir sanat eserine kepçeyle girişmek teklifine Gencay Hanım, “Olur mu, siz dokunmayın benim bir ustam var, onu getiririm, öyle taşırız” diye karşı çıkar. Fiyatı çıkarır, ustayı ayarlar ve belediyenin genel sekreterini arar, ancak bir türlü ulaşamaz (Başaran, Hürriyet, 2010).

III.3.4. Mehmet Aksoy'un Kamusal Alanda Yer Alan Heykelleri Ve Karşılaştığı Sorunlar

Mehmet Aksoy, Türkiye’de ve yurtdışında açtığı çok sayıda sergi, yurt dışı etkinlikleri, bienalleri, birçok kamusal alanda ve özel koleksiyonlarda yer alan heykelleriyle üretken ve başarılı bir heykeltıraş olarak tanınmaktadır. Türkiye koşullarında bir heykeltıraş olarak var olabilmenin yoğun çabasını harcarken, karşılaştığı çeşitli sorunlarla da baş etmek zorunda kalmaktadır. Sanatçının devlet ve özel sektör siparişleriyle, açık alanda çok sayıda heykelinin sergilenmesi, kendisini çeşitli kez Türkiye gündeminden düşmeyen tartışmaların ortasında bulmasına da neden olmuştur. “Türkiye’de heykel düşmanlığı ve heykelin dinle karıştırılması yüzünden başıma çok işler geldi” diyen sanatçının karşılaştığı sorunlardan bazıları şöyle sıralanabilir;

III.3.4.1. Tutuklanan heykeller

1975’te Akademi’de hoca olduğu günlerde, mastır yaptığı Berlin’den Türkiye’ye dönerken, gümrükte açılan konteynırdan Nazım Hikmet Heykeli, bir köylü başı ve bir rölyef çıkar. Memur önce köylüyü görüp “Bu Lenin mi?” diye sorar, “Hayır” cevabını alınca bu kez de “Bu Nazım Hikmet mi?” der, “Evet” cevabını alınca memur “Hadi kardeşim, şubeye gidip bir çay içelim” diyerek sanatçıyı karakola götürür. Başlarındaki şef heykelleri görünce, “Tutuklayın bu heykelleri, indirin hepsini aşağı” der. Aksoy eğilip şefin kulağına , “Şefim şu an ilk defa heykel

tutuklayan bir polis şefi oluyorsunuz. Yarın gazetelerde “Mehmet Aksoy’un heykelleri tutuklanmış” diye sizin adınız çıkacak. Bu heykellerin bir suçu varsa, mahkemeye verilir. Ama onları tutuklayamazsınız” der. Aksoy’u içeriye alırlar, 2 saat bekledikten sonra heykelleriyle birlikte serbest kalır (“Heykelimi kırarım ama...”,Arkitera, 2011).

III.3.4.2. Periler Ülkesi Heykeli

Mehmet Aksoy’un 1989 da gerçekleştirdiği “Periler Ülkesi” adlı heykeli 1995 de Ankara Belediye Başkanlığı tarafından müstehcenlik nedeniyle kaldırılır. Sanatçı eserin başına gelen kısa öyküyü şöyle aktarır;

“Periler Ülkesi” adlı bir heykelim vardı. 5 yıl Dolmabahçe Sarayı’ndaki havuzun içinde sergilendi. Herkes gelip onunla fotoğraf çektiriyordu, hatta oradaki bir kuğu da o heykele âşık oldu. O heykeli oradan kaldırıncı, o kuğu da öldü. Sonra da heykeli Ankara’dan satın alıp Altınpark’taki havuzun içine koydular. Melih Gökçek seçildiğinde, bir 19 Mayıs günü yaptığı ilk iş o heykeli müstehcen bulunduğu için kaldırtmak oldu. “Her tarafı gözüküyor, tükürürüm bu sanatın içine” dedi. Ben de mahkemeye verdim. 11 yıl sonra mahkeme kararıyla tekrar heykeli yerine koydurduk. Şimdi heykel yerinde duruyor. Ama heykele yerlerde sürüklenerek götürülmüş, ciddi bir zarar verilmiş. Ben de hiç ellemedim. Biraz ibret olsun diye öyle görünsün istedim (“Heykelimi kırarım ama...”,Arkitera, 2011).

III.3.4.3. İnsanlık Anıtı

Mehmet Aksoy’un, Kars ilinde yer alan, 2006 da yapımına başlanan, 2008–2009 da yapımı durdurulan, henüz tamamlanmamış “İnsanlık Anıtı” Başbakan Erdoğan tarafından “Hasan Harakani’nin türbesinin yanına bir ucube koymuşlar, garip bir şey dikmişler. Oradaki tüm vakıf eserlerinin, o sanatkarane eserlerin olduğu yerde böyle bir şey olması düşünülemez...” (“Başbakan heykele ‘ucube’ demedi,” 2011) diye eleştirilir. Bulunduğu ortamın dokusu ile uyuşmadığı ve uygulama yerinin sit alanı olması gerekçesi ile Kars Belediye Meclisi tarafından anıt için yıkım kararı alınır. Anıt, büyüklüğü ile de

eleştirilirken, Aksoy, anıtın büyüklüğünü, Ermenistan'dan görünsün diye değil, Kars Kalesi ile mekansal ve kütleli bir ilişkiye girebilir diye düşündüğünü söyler (“Stresten sigaraya başladım,” Hürriyet, 2011).

“İnsanlık Anıtı” için yıkım kararı çıkması, yurtiçinde çeşitli belediyeler, Sivil Toplum Kuruluşları, sanatçılar ve sanatseverler tarafından büyük tepki ile karşılanırken, tepkiler yurt sınırlarını aşarak dış basında yer alır. Türkiye’de sanatçı olmanın zorluklarını, Aksoy’un yıkım kararına karşın yaptığı manidar basın açıklamasında görmek mümkündür. Kent estetiğinde estetik- siyaset ilişkisi ve estetikle ilgili konularda siyasetin karar vericiliğinin meşruiyeti, sanatçının, yaratım ve uygulama süreci içinde yaşadığı olumsuz duygu durumunu yansıtan basın açıklamasından bir kısım alıntı şöyledir:

...sanat düz mantıkla, politik mantıkla anlaşılacak idrak edilecek ve giderek dilde ifadesini bulacak bir şey değil. Heykel sanatı form diliyle konuşur. Bu dili öğrenmek, alfabesini, kodlarını çözmek bir kültür ve görgü işidir. Bir uğraşı ve eğitimi gerektirir. Politik arenanın çirkinliği her şeyin politik rant sağlayan bir meta olarak algılanması ve maalesef sanatında acımasızca ve kaba bir şekilde bu arenaya çekilmek istenmesi Türkiye sanatı ve sanat kültürü adına bir kayıp, bir düşmanlıktır...Talibanın Buda heykellerinin yıkımı eyleminden farksız olur. Bu davranış iki yüzlü bi dış politika demektir. İnandırıcılığımız kalmaz. Bir yandan dışarıda barış çabaları gösterirken arabuluculuklar yaparken öte yandan barış öneren bi heykeli yıkamazsınız. Ayrıca yurttan ve dünyada sanatsever kamuoyu her yerde karşılına dikilir. Siz en iyisi beni bırakında heykeli tamamlayayım. Bana sahip çıkın heykele sahip çıkın, barışa sahip çıkın...Benim kafamı meşgul etmeyin, bana elleşmeyin, bırakında heykelimi yapayım (Mehmet Aksoy, 2011).

Bir sanat eserinin toplumda tartışma yaratması olumlu bir durumdur. Bir sanat eserine karşı kişiler beğenilerini ya da eleştirilerini dile getirme özgürlüğüne sahiptir. Ancak burada sorun sanatın tartışılmasından ziyade sanatçıya kısıtlama getirilmesindedir. Bu durum, “bir siyasi yönetici, kendi beğenisi doğrultusunda bir sanat eserini yerleştirme ya da kaldırma yetkisine ne kadar sahiptir?” sorusunu da akla getirmektedir. Bu sorunun cevabı o ülkenin demokratik yapısıyla doğru orantılı olarak cevaplanabilir. Beğenilmeyen

sanat eserinin kaldırılması, otoriter yönetimlerde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Yöneticilerin, toplumun neyi okuyacağı, seyredeceği, hangi sanat eserini izleyeceği ve kamusal alanlarda hangi sanat eserlerinin yer alabileceği konusunda konumlarını kullanarak, kendilerini yetkin ve yetki sahibi hissetmek yerine kendi anlayışlarına ters düşse de, onu sanat adına saygıyla karşılaması gerekir. Bu tartışmada, siyasi yöneticinin, eserin yapılış amacını, ne anlatmaya çalıştığını anlamlandırmadan ve sanatçısıyla iletişim kurmadan böyle bir karar alması, erkin her şeyin üstünde olduğunun da göstergesidir. Ayrıca siyasi yönetim değişikliğiyle kaderi de değişen eserin, yönetimde tutarlılık ve süreklilik ilkesi ile kalıcılığı sağlanmalıdır. Ancak Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, sanatçı ve sanat eserini korumakta, sanatçısından izinsiz kaldırılan ya da değiştirilen eserler için açılan mahkemeler, çoğunlukla sanatçı lehine sonuçlanmaktadır. Ancak mahkeme süreci beklenmeden, İnsanlık Anıtı için çok hızlı bir yıkım operasyonu uygulanır, anıt parçalar halinde kesilerek bulunduğu yerden sökülür ve bir depoya kaldırılır.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) 16 maddesi şu hükmü içermektedir;

Eser sahibinin izni olmadıkça eserde veyahut eser sahibinin adında kısaltmalar ekleme ve başka değiştirmeler yapılamaz. Kanunun veya eser sahibinin müsaadesiyle bir eseri işleyen, umuma arz eden, çoğaltan, yayımlayan, temsil eden veya başka bir suretle yayan kimse; işleme, çoğaltma, temsil veya yayım tekniği icabı zaruri görülen değiştirmeleri eser sahibinin hususî bir izni olmaksızın da yapabilir. Eser sahibi, kayıtsız ve şartsız olarak yazılı izin vermiş olsa bile şeref ve itibarını zedeleyen veya eserin mahiyet ve hususiyetlerini bozan her türlü değiştirilmeleri menedebilir. (5846 Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine ilişkin kanun (1986)).

IV. MERSİN KÜLTÜR PARKI TASARIM ÖZELLİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yoğun stresli kent hayatı içinde, dinlenme, eğlenme alanları olan parklar, aynı zamanda kentlerin gelişim ve kalkınmasının da en önemli göstergeleridir. Kent parkları, doğayla iletişim kurulan mekanlar olmanın ötesinde, sosyal ve kültürel alışverişin yapıldığı, fiziksel aktivitelerde bulunan, gezip dolaşılan, buluşma noktaları olarak toplumsal gelişimin de merkezleridir.

Büyük ölçekli kent parkları ekolojik açıdan çeşitli sosyo ekonomik gruplardan ve mesafelerden kullanıcıları çeken yeşil miktatıslar olarak işlev görürler (Gopster,1998: 41). Kent parkları için işlevsellik büyük önem taşımaktadır. İşlevselliğin sağlanması için kullanım ve hizmet düzeyinin artırılmasında, en önemli etken ise kaliteli tasarım ve planlamadır.



Resim 16- Mersin Kültür Parkı'ndan detay görünüm

IV.1. Problemin Tanımı

Bugüne kadar yaratılan yaşamsal sistemlerle, insan ve kent için doğru olanı yaratma kapasitesinin değerlendirilemediği, kötü ve verimsiz tüketimin ortaya çıktığı bir yaşam biçimi süregelmektedir. Özellikle, göç ve kentsel gelişim ilişkileri üzerine yapılan

çalışmalar, göçün kentsel sistemde istihdam ve kentsel işgücü, kent mekanı, kent yönetimi ve kentin kültürel yapısı üzerinde etki yaptığını göstermektedir.

Mersin kent nüfusu, 1980 sonrası yoğun bir göç dalgasıyla karşı karşıya kalarak devamlı artış göstermiştir. Bu artış oranları, bölge ve Türkiye nüfus artış ortalamasının üzerinde yer almış, 2010 yılı itibariyle de inişe geçmiştir. Mersin, çok kültürlü sosyal yapısı ile göçü avantaja dönüştüren, oluşumu ile özel bir kenttir. Tarım, lojistik, ticaret ve yeni hareketlenen kültür ve sanat konularında hızlı gelişim göstererek, Türkiye’de ve Dünya’da etkin kentler arasına girmektedir. Turizm hareketliliği ile birlikte, bütün bu göstergeler, kentin bir çekim merkezi haline geldiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, kıyı şeridi boyunca yer alan çarpık kentleşme ile kazandığı olumsuz imaj, kente eklenen yeni kamusal alanlar ile görsel olarak ta değiştirilmeye çalışılmaktadır. Kentin kıyı şeridinde en güzel manzaraya sahip, dolgu alan üzerinde konumlanan “Mersin Kültür Parkı” bu kamusal alanlardan biridir. Kent ölçeğinde birçok semte hizmet eden, kentin gündelik yaşamına, katkıda bulunan park, fiziki yapısı kadar kent kimliğini temsili için gereken kaliteli, görsel yapıya sahip değildir.

Kalitesiz ve dayanıksız taklit ve estetik dışı dekoratif objeleri ile sanatsal algı üzerinde büyük bir yozlaşma yaratacak olan bu uygulamalar, kenti ziyaret edenler ve kentliler üzerinde olumsuz bir etki bırakmaktadır. Kentteki, mekansal temsillerden biri olarak kabul edilecek bir kamusal alanın, kent kadar, kent kültürünü ve toplumun yapısını da yansıttığı düşünülecek olursa, park bu anlamda işlevini yerine getirememektedir.

Ayrıca, Kültür Park’ın içerisinde yer alan plastik uygulamalar ve park mobilyalarının, yoğun zarar verici davranışlarla karşı karşıya kaldığı bilinmektedir. Vandalizm olarak adlandırılan bu davranışlar, günümüzde modern kentlerde estetik ve

güzel olan her şeye, ortak yaşam alanlarına bilinçli ya da bilinçsiz bir saldırı olarak karşımıza çıkmaktadır.

IV. 2. Araştırmanın Amacı

Mersin kent kimliği için önemli bir yer teşkil eden Mersin Kültür Park'ı, ağırlıklı olarak heykelleri ve taklit, dekoratif nesnelere üzerinde durularak, donatıları, yapısal elemanların malzeme seçimi ile görsel, estetik ve plastik anlamda incelenecektir. Ayrıca kullanıcının öznel değerlendirmeleri ve sanat nesnesi karşısındaki psikolojik ve sosyolojik kültürel durumu da sorgulanacaktır. Elde edilecek verilere göre, parkın kullanımına bağlı olarak, ekonomik ve sosyal yapının oluşturduğu günlük yaşam alışkanlıkları ile bu alışkanlıkların karşılık bulabileceği ideal bir kamusal alanda sanat nesnesinin kalıcılığı irdelenecek, sanatın ve nesnesinin yaşam pratiği içindeki gerçekliğinin nasıl olması gerektiğinin sorusuna cevap aranacaktır.

IV. 3. Araştırmanın Önemi

Kent yaşamı için gerekli kamu alanları olan parklar, hem sosyal, kültürel açıdan hem de bulunduğu kent kimliği açısından önemli potansiyele sahip mekanlardır. Günümüzde kentlerin kimlik arayışı içinde olması ve kentsel dönüşüm ve sürdürülebilirlik projeleri içinde gerçekleştirdikleri uygulamaların kalıcılığı tartışılmaktadır. Oysa sürdürülebilirlik kavramının en önemli kriterlerinden biri de günlük, geçici çözümler yerine gelecek nesilleri ve kenti düşünerek hareket etmektir. Kültür park, tasarım - yapım aşaması, bünyesinde barındırdığı plastik uygulamaları, nesnelere ve bunların seçimi ile geleceğe taşıyacağı kimlik yapısı ile ne kadar doğru bir yapılanma içindedir? Kültür parkın kente katkısı nedir? Kültür parkın kullanıcı profili ve park kullanım eğilimleri nedir? Kültür parkın içinde yer alan plastik uygulamalar ve izleyici-kullanıcı ilişkisi nasıldır? Sorularının cevaplandırılıp, çıkan sonuçlar doğrultusunda park iyileştirmesine ve bundan sonra tasarlanacak bu tür kamusal alanlara ışık tutacak çözüm önerileri getirilecektir.

IV.4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmaya referans sağlayacağı düşünülerek, plastik uygulamaların (heykellerin) ve dekoratif uygulamaların, diğer yapısal donanımla birlikte ele alınması ve değerlendirilmesi gereği duyulmuştur. Araştırma alanı, 3 yıllık zaman dilimi içine yayılarak, günlük, aylık ve yıllık dönemler halinde, alan analizi yöntemi ve görsel algı ve gözleme dayalı bir araştırmayı içermektedir.

IV.5. Sayılarla Mersin Kültür Parkı

Mersin kıyı şeridinin en güzel manzaraya sahip Kültür Park'ın, yeni ve modern bir görünüme kavuşturulması ve yeni dolgu alanlarıyla sınırların büyütülmesi çalışmaları, 2001- 2007 yılları arasında tamamlanmış, zamana yayılarak dört aşamada oluşturulmuştur. Hilton oteli ve Cep sineması arasında kalan alan, parkın birinci bölümünü, Cep sineması ve Marina arası ikinci bölümü, Marina ile M.Ü. Yenişehir Kampusu arası üçüncü bölümü, M.Ü. Yenişehir Kampusu ile Viranşehir- Mezitli Deresi arası dördüncü bölümü oluşturmaktadır. Kültür Park, Adnan Menderes Bulvarı boyunca denizin doldurulmasıyla elde edilmiştir. Dolgu alanı genişliği 30 metre ile 65 metre arasında değişmekte, toplam uzunluğu ise 7300 metredir. Dolgu alanında lokal yerlerde geniş çıkıntılar yapılarak meydanlar oluşturulmuştur. Kültür Park 4 mevsim Mersin halkının rekreasyon (gezip dolaşp, eğlenmek) yapabileceği geniş bir park alanıdır.

Kültür Park'ta 175.000 m2 yeşil alan

7.220 m2 tartan koşu yolu

30 adet süs havuzu

6.714 m2 süs havuzu yüzeyi

3 adet amfi tiyatro

6 adet ahşap, 5 adet mekanik fitness alanı

10 adet çocuk oyun alanı

118 ahşap gazebo

37 adet kameriye

4 adet pergola

29 adet sanat yapısı

21 adet mermer heykel

2 adet restoran

12 adet çay bahçesi

2 adet ahşap tuvalet binası

2 adet tenis kortu

207 metre uzunluğunda 1 ahşap ve 2 adet dolgu iskele

5 adet meydan

1 adet yer satrancı

1 adet açık hava müzesi

1910 adet palmiye, 285 adet hurma, 3670 adet ağaç, 21680 adet çalı

24000 adet mevsimlik bitki

Toplamda 1800 tonluk 4 su deposu

1152 adet yüksek aydınlatma direği bulunmaktadır.

IV.6. Kültür Park Yapısal Tasarım zellikleri ve Kullanıcı Eğiliminin Değerlendirilmesi

IV.6.1. Kültür Park Yapısal Elemanların Tasarım zelliklerinin Değerlendirilmesi

Yapısal elemanlar (park mobilyaları, çocuk parkı, donatılar, döşemeler çay bahçeleri) fonksiyonel alanlar, yaya, bisiklet ve koşu yolları, plastik uygulamalar (sanatsal çalışmalar) ve dekoratif objeler ile bitkisel materyallerin kapsamında, görsel ve fonksiyonel açılardan değerlendirilmiştir.

IV.6.1.1. Ss Havuzları Ve Yapay Göletler - Suyun insan üzerindeki psikolojik etkisi düşünüldüğünde, ss havuzları ve yapay göletlerin parkta kullanılmaları son derece olumlu bir seçimdir. Parkın bazı bölümlerinde yer alan fiskiyeli havuzlar temiz bir görüntü sergilerken, diğer bölümlerinde yer alan havuz ve yapay göletler son derece bakımsızdır. Devamlı su akışının olmadığı, kalan su birikintileri içinde yosun ve çöplerin biriktiği görülmektedir. Bakımlı olan havuzların, çay bahçelerinin önünde bulunması, parkın bazı bölümlerinin daha öncelikli bakıma alındığını düşündürmektedir. Resim 17 de görülen filamingo havuzu, 2010 yılında iptal edilmiştir.



Resim 17- Ss Havuzu

IV.6.1.2. Çocuk Oyun Alanları - Oyun alanları park içerisinde çocuklar için canlı hareket alanlarıdır. Parkın belli bölümlerinde yer alan oyun elemanları, renkli ve dayanıklı malzemelerden oluşturulmuştur. Ancak bu tür oyun elemanları, ülkede yer alan birkaç firma tarafından üretilmekte, tek tip, basmakalıp ürünler olarak her yerde karşımıza çıkmaktadır.

Oysa çocukların bol zaman geçirdikleri ve gelişimlerinde büyük etki oluşturan oyun alanlarını planlamadan önce kullanılacak malzemeyi, donatıları, hareketliliği her yaşta çocuk gelişiminin farklı olduğu hesaba katılarak belirlenmesi gerekir. Ayrıca çocuğun gelişimini olumlu yönde etkilemek amacı ile kum havuzu, salıncak, kaydırak gibi bilindik donatıların yanında; ahşap gemiler, minyatür-suni tepeler, paten pisti gibi donatılarda sağlanmalıdır. Görsel algıyı, öğrenmeyi, eğlenmeyi en iyi düzeyde sağlayan, macera oyun parkurları, çizgi ve hayal kahramanları, korsan gemisi gibi çocukların gelişimini olumlu ve hızlı yönde etkileyen hayal dünyalarına hitap eden parkurlar sunmak, hayal gücünü, düşünme yeteneğini geliştirme fırsatı sunacaktır. (İlhan, 2010)

IV.6.1.3. Diğer Fonksiyonel Kullanımlar - Parkta büyük ölçekteki bir alan için gerekli olan büfe ve tuvalet mevcut değildir. Park için planlanmış 1 tuvalet bulunmakta, o da kapalı tutulmaktadır. Ancak çay bahçelerinde mevcut olan tuvaletler tüm kullanıcılara açıktır.

Kültür parkta sosyal aktivitelerin yapılabileceği herhangi bir kapalı alan bulunmamaktadır. Değişen hava koşullarıyla, kapalı bir bina kompleksine ihtiyaç duyulmakla birlikte; etkinlikler, konserler, sergiler, konferanslar, sosyal toplantılar için de bir buluşma merkezi oluşturulabilir.

IV.6.1.4. Yaya Yolları - Parkın İçerisinde üç temel aks bulunmaktadır. Deniz kenarında yer alan bisiklet yolu, ortada yürüyüş yolu ve en dışta toprak koşu yolu. Bu yollar, parkın diğer ara bağlantı yolları ile birleşerek kolaylıkla geçiş sağlamaktadır. 9 km lik park boyunca giriş ve çıkış noktaları yeterince açık, gezip- dolaşmaya ve koşuya uygundur. Ancak, bisiklet yolu kullanılamayacak kadar dar yapılandırıldığı için yürüyüş ve koşu yolu bisiklet kullanıcılarına hizmet vermektedir. Bu durum parkın çok yoğun kullanıldığı sabah ve akşam saatlerinde karmaşaya yol açmaktadır.

IV.6.1.5. Oturma Birimleri - Oturma birimleri, dinlenme ve seyir amaçlı olarak deniz çevresinde yeterli sayıda konumlanmıştır. Ancak kalitesiz beton malzemeden yapılmış olanlar, doğa taklidi, oldukça kalitesiz yapılardır. Ahşap banklar, ergonomik olarak tasarlanmamış son derece rahatsız edici özelliğe sahiptir. Ayrıca park içerisinde kırık ve bakımsız oturma birimlerinin varlığı, bu elemanların bakımının ve yenilenmesinin yeterli düzeyde yapılmadığına işaret etmektedir. Ancak, 2001 yılında kullanılan dayanıksız oturma banklarının yerine zaman içinde daha kaliteli malzemelerin seçildiği görülmektedir.



Resim 18- Kırık oturma bankı



Resim 19-Kıyıya atılmış kırık bank ayakları

IV.6.1.6. Kameriye, Gazebo Ve Pergolalar - Park alanında çok miktarda gazebo bulunmaktadır. Gazebolar, gençlerin, öğrencilerin, ev hanımlarının, emeklilerin ve ailelerin bir ara gelip piknik yaptıkları, özel günlerini kutladıkları, sohbet ettikleri, dinlendikleri Kültür Park'ın en yoğunlukla kullanılan oturma elemanlarıdır. Ahşap yapıları, doğayla uyum sağlarken, sıcak iklim için gölgelik yaratarak serinletici niteliğe sahiptir. Kameriye ve pergola ise çok az sayıda bulunmaktadır.



Resim 20- Halk tarafından sıkça kullanılan gazebolar

IV.6.1.7. Aydınlatma Elemanları - Parkta yeterli sayıda aydınlatma elemanı mevcut olsa da, birçoğunun kırık, paslanıp çürüdüğü görülmektedir. 9 km lik park boyunca, çok sayıda birbirinden farklı aydınlatma elemanına rastlanmıştır. Tasarımlarıyla çevresiyle uyumsuz ve iklime dayanıksız malzemelerden üretilmiş bu aydınlatmalar, sıklıkla genç ve çocuklar tarafından kırılmaktadır. Parkın gece kullanımı ve güvenliği için bu aydınlatmaların yenilenmeleri gereklidir.

IV.6.1.8. Çöp Kutuları - Parkta yeterli sayıda çöp kutusu mevcuttur. İklimde dayanıksız malzemeden üretilen metal çöp kutuları, paslanmış ve çürümüş, kötü bir görüntü sergilemektedir. Ancak ahşap ve metalin birlikte kullanıldığı, çöp kutuları hareketli tasarımları ve işlevleriyle kaliteli ve dikkat çekicidir. Sadece, parkın son kısımlarında kullanılmaktadır.



Resim 21- Paslanmış bir çöp kutusu

IV.6.1.9. Donatılar - Park içinde yer alan, elektrik kutuları, trafolar paslanmış metal aksam içerisinde, kırık kapakları ve açıkta kalan kabloları ile kullanıcılar için tehlike arz etmektedir. Rutubetli iklim için uygun malzeme kullanılmalı ve uygun bir şekilde gizlenmelidir.



Resim 22- Paslı elektrik trafosu



Resim 23- Kapağı açık bırakılmış bir elektrik kutusu

IV.6.1.10. Çeşmeler - Park içerisinde belirli noktalarda bulunan, bakımsız ve oldukça kötü bir görüntü sergileyen az sayıdaki çeşmenin hiçbiri kullanılır durumda değildir. Park yönetimi çeşme armatürlerinin ve havuz fiskiyelerinin sürekli çalınmasından şikayet

etmekte, çalınma olaylarının başlaması ile birlikte yerine yeni armatürlerin alındığını, hırsızlıkların devam etmesi ile birlikte daha ucuz malzemeler kullandıklarını ve en sonunda baş edemeyip uğraşmayı bıraktıklarını belirtmişlerdir.

Park alanında yer alan çeşmeler, birbiriyle uyumsuz, kalitesiz malzemelerden yapılmıştır. Kullanıcıların durup dinlenirken yüzünü ve ellerini yıkayacağı, su içebileceği 1-2 adet dışında su kaynağı yoktur. Su sadece çay bahçelerinden, ücretli olarak temin edilebilmektedir. Oysa farklı kaliteli tasarımlarla armatürsüz su kaynakları oluşturmak mümkündür.



Resim 24- Bataryaları çalınmış bir çeşme Resim 25-Bataryaları çalınmış bir başka çeşme

IV.6.1.11. Dekoratif Objeler - Park alanında çok miktarda hayvan canlandırmaları bulunmak ve bunların çoğu çevresiyle uyumsuz, kalitesiz malzeme ve görüntüsü ile görsel bir kirlilik oluşturmaktadır. Uzakdoğu taklidi yapılar (pagodalar), yel değirmeni, organik görüntülü devasa geçitler, çalışmayan su oyunları, eski uygarlıkların taklidi yapılar ve sütunlar, taraftar takım meydanları vb. gibi yapılandırmalar, birbirleriyle uyumsuz, karmaşık eklektik bir yapı içinde sergilenmektedir.

Mersin, arkeolojik adıyla Kilikya Bölgesi'nde yer almakta, dört bir tarafı arkeolojik eserlerle kaplı bir kenttir. Ancak, bu tür arkeolojik eserlere hasretmişçesine, Kültür Park'ın

bütününde, antik dönem sütun ve kale taklitleri, yerleştirilmiştir. Kenti temsil ettiği düşünülerek yerleştirildiği tahmin edilen, sütunların orijinallerinin, çok yakın ulaşılabilir mesafelerde oluşu, kopyalarının neden bu kadar önemsendiğini de düşündürmektedir.

Parkın geneline yayılmış olan bu dekoratif objelerin, profesyonel bir anlayışla seçilmedikleri ortadadır. Bu objelerin birçoğu başka kültürleri yansıttığı gibi, birbirleri arasında görsel ve estetik bir bağ kurulamamaktadır.



Resim 26



Resim 27



Resim 28



Resim 29



Resim 30



Resim 31

Resim 26, 27, 28, 29, 30,31 de Çeşitli hayvan canlandırmaları görülmektedir



Resim 32- Dekoratif bir havuz



Resim 33- Dekoratif bir geçit

IV.6.1.12. Plastik Uygulamalar - Parkta çok sayıda mermer, döküm, beton, fibreglas heykel bulunmaktadır. Plastik uygulamalardan bazıları, park yapımı sırasında siparişle yaptırılan heykellerdir. Resim 34 de görülen Türk gençliğini temsil ettiği tahmin edilen fotoğrafta; kadın ve erkek figürlerin, oranları bozuk, anatomisi oturmamıştır. Kaskatı duran

bedenler, dayanıksız malzeme ile uzmanlık alanı olmayan tecrübesiz kişiler tarafından yapıldığı açıkça görülmektedir. Resim 35 de yer alan aslan figürü ise insana benzer yüzü ile dikkat çekmektedir. Figür, Galatasaray meydanında, takımın simgesi olarak yer almaktadır.



Resim 34- Oranları bozuk bir fiberglas heykel



Resim 35- İnsan yüzü bir aslan heykeli

Park içinde yer alan bir heykel kompozisyonun, başka bir kamusal alandan kopya edilerek, park alanına adapte edildiği görülmektedir. Örnek, Robert Glen'in, Amerika'da Times Square Meydanı'nda yer alan, turist kabilelerinin özel olarak ziyaret ettiği, 'Mustang's of las colinas' adlı vahşi atlar kompozisyonudur. Eser, büyük, geniş bir boşluğa sahip bir alanda yer alan vahşi atların, koşu anını en dinamik biçimde temsil eder. Atlar suyla dolu sığ bir havuzun içinden geçerken, ayaklarını bastıkları yerden sıçrayan sular, özel bir su tesisatı ile yapılandırılmıştır.

Resim 36- Mersin Kültür Parkı

Resim 37 -Mustang's of las colinas,

Robert



Glen, Times Square Meydanı

Mustang kopyası, Kültür Parkın içinde yer alan, en güzel plastik uygulamalardan biri olarak, ne yazık ki sadece aslını yaşatmaktadır. Kenti ziyaret eden yabancı, yerli turistlerin ve kent bireylerinin, başka bir ülkenin kamusal alanında yer alan, bir kopya çalışma ya da başka kültürleri yansıtan taklitler ne kadar ilgisini çekebilir?

Kültür Park içinde yer alan çok sayıda mermer ve beton heykel bulunmaktadır. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mersin Büyükşehir Belediye'si işbirliğiyle gerçekleştirilen, 'Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu' çerçevesinde yapılan heykeller, bir 'Açık Hava Heykel Parkı' oluşturmak üzere parka nitelikli ve ağdaş bir görünüm kazandırmıştır. Ancak, parkın peyzaj tasarımı ve çalışmalarının önce gerçekleştirilmesi, heykellerin, çevresiyle uyum sorununu da önemli bir problem haline getirmiştir. Alanda boş kalan yerlere yerleştirilen heykellerin, bitkiler ve diğer park elemanları ile fazlaca i içe bulunması, var olan değerlerini azalmaktadır. rnek; Şekil 38 ve Şekil 39 da görüldüğü gibi, heykeller dar bir alanda, yüksek ağaçlar ve tenteli bir oturma grubu arasında (gazebo) adeta yok olmuştur. Yüksek, sık ağaçlarla, dikey form da ki heykeller, bir biri ile aynı düzlemde algılanmakta, göz, heykeli ayırt etmekte zorlanmaktadır.

Bu tür yerleştirme problemleri ile, Hilton oteli ve Cep sineması arasında kalan, parkın birinci bölümünde, Cep sineması ve Marina arasında kalan, ikinci bölümde, Marina ve Mersin Üniversitesi Yenişehir Kampusu arasında kalan, üçüncü bölümde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Oysa başarılı bir park projesi için heykellerin çevre ile olan ilişkisi uyumlu, nitelikli bir peyzaj çalışması ile de desteklenmelidir.



Resim 38- Çevresi ile uyum sorunu yaşayan heykel örneği



Resim 39-Çevresi ile uyum sorununu yaşayan bir başka heykel örneği

Heykel, çevresi ile ilişkilendirildiğinde; hacim, biçim, malzeme ve yerleştirme önemli kriterlerdir. Mekana, ölçeği ve biçimsel özellikleri dikkate alınmadan yerleştirilen heykel, algılamayı güçleştirmektedir. Uzmanlar, yatay ve düşeydeki oransızlığın insan sağlığı ve psikolojisi açısından olumsuz etki yarattığını düşünmektedir. Kamusal bir alanda, örneğin yatay elemanların yer aldığı bir mekanda yine yatay biçimlerin kullanılmasının monotonluk oluşumu açısından uygun olmadığı söylenebilir. Yatay ve dikey biçimler birlikte kullanıldığında, “zıtlık” ilkesinden doğan, bir çeşitlilikten ve “uyum”dan söz edilebilir ve ayrıca, heykelin hacmi yerleştirildiği kentsel mekanın ölçeği ile “uyum”lu olduğu zaman, o mekanda, bir “birlik” ve “denge”den söz edilebilir (Kurtaslan, 2005).

Mersin üniversitesi Yenişehir kampusu ile Mezitli Deresi arasında kalan kısmın son bölümlerine yerleştirilen heykeller, oturma grubu ve yüksek ağaçların (şimdilik) daha az olduğu açık bir alanda yer aldıkları için daha dikkat çekici, algılanır görünmektedirler. Ancak, yerleştirildikleri alanda, zemine düzgün oturtulmadıkları ve doğru konumlandırılmadıkları dikkat çekmektedir.

IV.6.1.13. Bitkisel Elemanların Tasarım Özellikleri - Parkın yeşil dokusu içinde kullanılan muz, hurma, palmiye gibi dekoratif ağaç türleri, iklim özelliklerine uygun seçilmiştir. Ancak sıcak iklim şartları düşünüldüğünde, parkta, çok miktarda tepe tacı geniş, gölge yapabilecek ağaç türlerine de ihtiyaç duyulmaktadır. Var olanlar yeterli sayıda değildir. Geniş bir bölümü çimenle kaplı olsa da, ağaç ve bitkilerin uzama boyutları planlanmadığından, karmaşık ve düzensiz görüntülerle karşılaşmaktadır. Hatta, plastik uygulamaların bir çoğu, ağaç ve bitkilerin arasında kaybolmaktadır.



Resim 40- Az sayıda rastlanan gölgelik ağaçlardan örnekler



Resim 41- Az sayıda rastlanan gölgelik ağaçlardan örnekler

IV.6.2. Kültür Park Kullanıcı Eğiliminin Değerlendirmesi

Park kullanım eğilimi, Büyükşehir Belediyesi Park Bahçeler Müdürlüğü'nün verdiği bilgilere ve parkın araştırmacısı ve kullanıcısı olarak 3 yıllık zaman süreci içinde görsel algı ve gözleme dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Asıl temel değerlendirme, plastik uygulamaların park kullanıcıları ile ilişkisi üzerine kurulmuştur. Plastik uygulamalar ve park mobilyaları ile diğer donatıların birlikte incelenmesi, aralarında kullanıcı açısından genel bir tavır farkı olup olmadığı ile ilgilidir.

Zaman içerisinde, çok sayıda kullanıcının sosyal ve kültürel aktivitelerini gerçekleştirdikleri bir alan haline dönüşen Kültür Park, yeterince dikkatli kullanılmayan ve zen gösterilmeyen bir alana dönüşmektedir. Bu noktada, parkı temiz kullanmayan ve park elemanlarına zarar veren olmak üzere, iki tür kullanıcı tipi ile karşılaşılmaktadır. Oturma alanları ve çevresinin (yanlarında çöp kutuları olduğu halde) yemiş kabukları ve diğer atıklarla kirletilmesi, kente ait bir alanı kullanma kültürünün ve sahiplenme duygusunun eksikliğinin göstergesidir.



Resim 42- Kazıyarak zarar verilmiş bir piknik masası



Resim 43- Kazıyarak zarar verilmiş dekoratif bir yapının iç duvarı

Park mobilyalarının (ahşap oturma grupları, aydınlatmalar, saksılar, heykeller, duvarlar) kırılması, üzerlerine kazıyarak ya da boyayarak şekiller çizilmesi ya da yazılar yazılması, park içerisinde karşılaşılan en çok zarar verici eylemleridir. Vandalizm olarak tanımlanan bu tür davranışlar, psikolojik, sosyolojik sorunların da göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bir diğer zarar verici eylem, park elemanlarının ya da donatıların (çeşme bataryaları, havuz fiskiyeleri, zemin cam aydınlatma kapakları) ve parçaların çalınıp, hurda olarak satılarak, bazı kişiler tarafından geçici bir gelir kaynağı haline getirilmesidir. Park yetkilileri, havuz fiskiyelerinin ve armatürlerin defalarca çalındığını, baş edemedikleri bu durum yüzünden, çok daha ucuz malzeme kullanmak zorunda kaldıklarını, hatta bazı havuz fiskiyelerini yenilemekten vazgeçtiklerini belirtmişlerdir.

IV.6.3. Kültür Park Kullanıcılarının, Plastik Uygulamalar Karşısında Kültürel Durumu Ve Davranışlarının Değerlendirilmesi

Kültür Park alanında, dağınık olarak yerleştirilmiş, pek çok mermer, beton ve taş heykel bulunmaktadır. Bu heykellerin hemen hepsi, daha önce de söz edildiği gibi Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mersin Büyükşehir Belediyesi işbirliğiyle gerçekleştirilen, “Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu” çerçevesinde, bir ‘Açık Hava Heykel Parkı’ oluşturmak üzere yapılmıştır. Her yıl yapılan sempozyumlar sonunda, şehrin bazı bölgelerine ve Kültür Park’a yerleştirilen heykellerin sayısı giderek çoğalmıştır. Heykeller, park alanına yerleştirildikten bir süre sonra, üzerlerine yazılan yazıların, karalamaların her geçen gün artması ile birlikte, “Mersin Kültür Park kullanıcısı ile heykeller” arasında ki bu ilişki, araştırmaya değer bulunmuştur. Soru ve cevaplarla yapılan değerlendirme, fotoğraflarla desteklenmiştir.

IV.6.3.1. Kimler Yazıyor, Çiziyor Ve Kazıyor?

Yazıların, şekillerin, kazımaların çoğunun ergenlik çağı içinde bulunan, 13–16 yaş grubu gençler tarafından yapıldığı biliniyor. Okul saatleri dışında ve içinde gelen kız ve erkek öğrenciler, sevgililer parkta uzun saatler geçiriyorlar. Uzmanlar, vandalizm konusunda genç erkeklerin, kızlara oranla daha çok zarar verici davranışlarda bulduklarını belirtmişlerdir. Ancak heykeller üzerindeki yazılar, Kültür Park'ta genç kızlarında bu davranışa eğilimi olduğunu kanıtıyor.

IV.6.3.2. Ne Yazıyorlar? - Yazı Türleri Ve Şekiller

Heykeller üzerinde, en çok sevgi sözcükleri ve isimlerle karşılaşıyor. Daha sonra sırasıyla; “nik –name” ler, lakaplar, şiirler, tekerlemeler ve argo sözler, eleştirel cümleler ve siyasi göstergeler geliyor. Bunların yanında bir kaç şablon baskı (stensil) örneği de görülüyor. Ayrıca, soyut, non -figüratif heykeller karşısında yazılan eleştirel sözler de mevcut. Gençler, heykellere yüz çizmeyi çok seviyor. Heykeltıraş tarafından tamamlanmadan bırakılan yüzlere kaş, göz, burun ve ağız çiziyorlar.



Resim 44



Resim 45



Resim 46

Resim 44, 45, 46 da yüz çizilmiş ve boyanmış heykel örnekleri görülmektedir

IV.6.3.3. Neden Yazıyorlar?

Kültür Park'ta, heykellerin üzerine yazarken, ayrı zamanlarda rastlanılan, biri 13 ve 15 yaşında olan iki gence neden heykeller üzerine yazıyorsun? Sorusu yöneltildiğinde; "bir daha buradan geçerken kendi ismimi yeniden görmek istiyorum" diye cevapladılar. Kullandıkları kurşun kalemle heykellere pek de zarar verdiklerini düşünmüyorlardı. Onları bu yazıları yazmaya iten güçlü duygular nedir? Sorusunun yanıtı şöyle olabilir; bu yazı yazma stili, yüzyıllardır insanların bir yerden bir yere giderken, hatta yolculuk yaparken yazdığı duyguya çok benziyor olmalı. Aslında insanların 'iz bırakma' isteği, duvara yazı yazma eylemini açığa çıkarırken, bir var oluşun onaylanması ya da ispatlanması çabasının da kanıtı olmalı.

Bir başka iz bırakma isteği uyandıran duygu, sevgi olarak görünüyor. Birbirlerine sevgilerini, aşklarını haykıran gençler, aşklarına herkesin tanık olmasını istiyor. Bunu heykellerin üzerine önce bir birbirlerine hitap ettikleri şirin kısaltma isimlerle, sonra, kısa sevgi sözcükleri ve şiirlerle yazarak çevreye, herkese ispatlıyorlar. Bu, parkta en çok karşılaşılan yazı stili olarak birinci sıraya yerleşiyor. Parkta bazı yazılar bir eylem halini alıp, bazen siyasi yazılarla karşılıklı çatışmaya bile dönüşebiliyor. Buna örnek olarak milli duyguları güçlü vatandaşlarla, Kürt vatandaşlar arasında geçen Türkçe ve Kürtçe yazılar gösterilebilir.

IV.6.3.4. Ne Zaman Yazıyorlar?

Gündüz saatlerinde, daha az zarar verici sayılabilecek yazılar, çiziler, gece saatlerinde sprej ve yağlı boyalı, oyunsu ya da siyasi bir vandalizme dönüşebiliyor. Parkın bir bölümünden girip, tüm heykelleri boyayarak diğer bölümünden çıkabiliyorlar ya da yukarıda bahsedilen siyasi atışma şeklinde yazılar yazıyorlar. Bütün bu eylemlerin gece yapıldığı tahmin ediliyor. Parkta güvenlik kameraları olmadığı için, bu eylemlerden kesin

olarak bahsetmek yanlış olabilir. Ancak, tüm göstergeler bu tahminin doğru olabileceğini destekliyor.

IV.6.3.5. Neyle Yazıyorlar?

Gençler arasında bu yazıları yazarken, en çok kurşun, sonra gazlı kalem tercih ediliyor. Sprey, yağlı ya da akrilik boya, daha güçlü duyguları vurgulamak için gece kullanılıyor. Renk olarak, öncelikle kırmızı sonra siyah, lacivert, aralarda da sarı ve yeşil tercih ediliyor. Park görevlileri, çok uzun aralıklarla bu yazıları bazı kimyasallarla temizliyor. Ancak, mermer ve taş yüzeye işleyen boya ve kimyasallar yüzünden, heykeller üzerindeki yazıların izleri kalıyor.



Resim 47



Resim 48



Resim 49



Resim 50

IV.6.3.7. Nerede Yazıyorlar?

Parkın ilk yapılan bölümlerinde, sık ağaçlar ve mobilyalar arasında bulunan, 2006 Sempozyum heykelleri üzerinde, çok fazla yazı ile karşılaşılıyor. Gençlerin kuytu alanlarda yer alan heykeller üzerindeki yazıların, okunmayacağını düşünüyor olmaları, neden olarak gösterilebilir. Oysa parkın Yenişehir Kampusu ve Mezitli deresi arasında kalan son bölümünde yer alan heykeller üzerinde yoğun bir yazma eylemi ile karşılaşılıyor. Yazıların, herkes tarafından görülmesini istedikleri için, daha açık ve geniş alanlarda duran heykelleri tercih ediyor görünüyorlar.



Resim 54



Resim 55



Resim 56



Resim 57

Resim 54, 55, 56, 57 de yüzeyleri sprej ve yağlı boya ile boyanmış heykeller görülmektedir.

IV.6.4. Değerlendirme

Mersin Kültür Park'ının, oluşturulma fikri, dolgu alanda, halkın yürüyüş ve koşu aktivitelerine başlamasıyla, oluşmuştur. Bu amaçla, 2001 yılında, Mersin Büyükşehir Belediyesi tarafından parkın yapımına başlanmıştır (Kültür Park Müdürlüğü). Parkın yapımı, bir “mastır proje” yerine, kısa vadeli küçük projelerle adım adım ilerlemiştir. “her şey olsun” yaklaşımıyla, estetik ve teknik anlamda düşünülmeden yapılan uygulamalar sonucunda, ‘yeşil alan içinde görsel bir karmaşa’ oluşmuştur. Estetik açıdan bakıldığında alanda var olan taklit, dekoratif objeler, canlandırmalar ve organik görüntülü geçitler, sütunlar, bir beğeni sorunu ile karşı karşıyadır. Görsel anlamda güzel bir etki bırakma isteğiyle yola çıkılmış olsa da, bu karmaşa, sanata, estetiğe bakış açısının da göstergesidir. Yeni yaratılacak bir kamusal alanda, çağdaş ülkeleri örnek alarak başka kültürleri simgeleyen yapılar ya da başka kamusal alanların simgesinin kullanımı yerine, o ülkelerin kamusal alanlara, “yaratıcı bakış açısını” örnek almak daha doğru olacaktır.

Ancak Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Belediyenin işbirliğiyle gerçekleştirilen “Hüseyin Gezer Taş heykel Sempozyumu” çerçevesinde yapılan heykeller, parkta nitelikli ve çağdaş bir görüntü sağlamış olsa da, park alanında plansız yerleştirilmeleriyle, çevreyle uyum sorunları gözlenmektedir. Alanda boş kalan yerlere yerleştirilen heykellerin, diğer park elemanları ile fazlaca iç içe bulunması var olan değerlerini azaltmaktadır. Oysa başarılı bir park projesi için heykellerin çevre ile olan ilişkisi nitelikli bir peyzaj çalışması ile de desteklenmelidir.

Parkın birinci ve ikinci bölümleri incelendiğinde, alanda kullanılan park elamanları, malzemeler, donatılar, diğer işlevsel araçlar ve mekanların fazlasıyla bakımsız olduğu

görülmüştür. Kentin sıcak ve rutubetli iklimine göre, uygun seçilmemiş park elemanları ve malzemelerin korozyona uğradığı, çürüdüğü, döküldüğü, kırıldığı tespit edilmiştir. Bu durum uzun zamandır elemanların bakım ve yenilenmesinin yeterli düzeyde yapılmadığına işaret etmektedir. Parkın diğer bölümleri olan ikinci ve üçüncü kısımlarda, münferit noktaların dışında bu durumla karşılaşılmamıştır. Parkın yeni bölümleri, ilk bölümle karşılaştırıldığında yeni bölümlerin daha iyi organize edildiği, malzemelerin (Parkın 2007 yılında tamamlandığı düşünülürse) henüz yıpranmadığı rahatlıkla görülebilmektedir. Park yetkilileri, bu durumu açıklarken, aslında başta çok tecrübeli olmadıklarını, ancak zaman içerisinde yeni bölümler oluşturulurken, başlarda yaptıkları hataları tekrarlamadıklarını, daha istikrarlı ve planlı organize olduklarını vurgulamışlardır.

Kültür Park, genel olarak bakıldığında temiz ve bakımlı bir görüntü sergilese de, ayrıntılı bir incelemede temizlik konusunda problem yaşamaktadır. Parkta yer alan oturma alanları (gazebo, kamelya, bank çevresi) yemiş kabukları, boş içecek kapları, yiyecek artıkları gibi atık çöplerle park kullanıcıları tarafından sürekli kirletilmektedir. Park temizlik ekiplerinin Ayrıca parkın deniz çevresinde yer alan kayalıklar, alkol alan kullanıcıların bıraktıkları bira şişeleri ve diğer çöplerden temizlenmemekte ve kırılan alkol şişeleri tehlike arz etmektedir. Park yetkilileri, temizlik ekiplerinin düzenli çalıştıklarını, ancak kullanıcıların parkı temiz tutmadıklarını, yeterli eleman olmadığı için de yetişemediklerini belirtmişlerdir. Sosyo-kültürel açıdan, bulunduğu alanı “sahiplenme ve benimseme” ve eğitim eksikliği ile açıklanabilecek bu eğilim, geri kalmış toplumlara has bir davranış biçimidir. Park temizlik ekiplerinin en çok mesai harcadıkları bu konu, çevreci gönüllü gruplarla işbirliği içerisinde, küçük bir uyarı ekibi kurularak çözülebilir.

Kent bireylerinin, her gün önünden gelip geçtiği Kültür Park'ın, kendine ait bir kimliği olmadığını söylemek yanlış olmaz. Oysa kaliteli tasarlanmış, uzmanlar tarafından ele alınmış, bir park tasarımı, kentin kimliğini bile öne çıkaracak güce sahip olabilir.

Kültür parkta, oturma elemanlarının ve aydınlatmaların birbirinden uyumsuz, düşük kaliteli malzemelerden yapıldığı tespit edilmiştir. Oysa bir kamusal alanın en çok karşılaşılan ve park kimliğinde büyük önem taşıyan bu elemanlar özel olarak orası için tasarlanmalıdır. Kalıcı, kaliteli malzemelerden üretilen elemanlar uzun vadede maliyeti azaltacaktır.

Parkta yer alan aydınlatma elemanlarının, çocuklar ve gençler tarafından sürekli kırılması ve parkta bulunan heykellere, parkın diğer kullanım elemanlarına yapılan vandalist davranışlar (aşağıda ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır) parkın ciddi bir güvenlik sorunu olduğunu açıkça göstermektedir. Kültür parkta karşılaşılan, bu tür olumsuz davranışlara karşı kameralı güvenlik sistemi ile acil müdahale imkanı sağlanabilir. Böylelikle, park alanında güvenlik sağlanarak, sosyal hayatın korunması ve yaşam kalitesinin artırılması hedeflenebilir. Ayrıca, sosyal aktivitelerin yapılacağı kapalı bir alan, daha çok gölge verecek ağaçların dikimi, doğru ve kaliteli tasarlanmış su kaynakları diğer eksikliği hissedilen uygulamalar arasında gösterilebilir.

Tüm bu ayrıntılar, parkların yaşayan birer organizma olduğunun da kanıtıdır. Bu organizmanın sürdürülebilirlik kapsamında, uzun vadeli bir yatırım olarak, ilk finansının yüksek tutulmasıyla, kalıcılık elde edilebilir. Yerel yönetimlerin, görsel ve sosyal kültür üretiminde kısa vadeli ve düşük maliyetli planlar ve yaklaşımları, yaşam kalitesini düşüren, gelecek nesillere bırakılamayacak projeler olarak kalacaklardır. Bazı vakıfların ve özel finansörlerin bu tür kamusal projeleri desteklemesi, çağdaş ülkelerde uygulanan bir yöntemdir. Bu tür özel finansal destekler, nitelikli kamusal alanlar için ülkemizde de

kullanılır bir yol olarak kabul görmelidir. Kent bireyelerine düşen en önemli görev ise kendi kentine, dolayısıyla kamusal alanlara sahip çıkmak olmalıdır. Sivil toplum örgütleri, üniversiteler, vakıflar, özel kurumlar ve gönüllüler kamuoyu yaratarak yerel yönetimler ile işbirliği içinde çalışabilir.

Kamusal alanları yaratma ve kullanım biçimi, o toplumun sosyo-kültürel yapısı hakkında ipuçları verir. Yeni bir kente gidildiğinde, kentin kamusal alanları ile ilgili okumalar, o kentle ilgili ilk izlenimleri de yaratır. Olumlu ya da olumsuz verilen kararlar, akılda o kent ile ilgili kalıcı bir görüntüye dönüşür ve öyle kalır. Bu nedenle kamusal alanların teknik ve görsel sorumluluğu deneyimli uzman kişilere teslim edilmelidir.

V. ÖRNEK PARK: SEATTLE OLİMPİK HEYKEL PARKI

ABD’de, Seattle şehrinin kıyı şeridi boyunca uzanan Seattle Olimpik Heykel Parkı, çevresinde yer alan yüksek binaları, geri dönüşüm atık dolgu alanı gibi bazı temel yapısal özellikleri, Mersin Kültür Parkı ile benzerlik göstermektedir. Ancak parkın oluşumunda rol alan tasarımcı ve yöneticilerin sahip olduğu bakış açısı ve parkın çağdaş yapılanması, Kültür Park’tan ayrıldığı noktalar olarak gösterilebilir. Seattle Olimpik Heykel Parkı, kullanıma açılması ile birlikte kentin “kültürel kimliğini” üst seviyelere çıkaran çağdaş, kanıksanan düzenlere farklı açılardan bakabilen, öngörülü ve deneyimli bir “Ortak Aklın” ürünüdür.

Özel ve kamu finansmanı ile oluşturulan park, işlevi, kapladığı alanın orijinalliği, kuruluş aşaması, tasarım planı, yapısal malzemeleri, mimari etkileri, bitkisel dokusu, sanat yapıtları ve yenilikçi bakış açısı ile “Dünya en iyi park tasarımı” ödülünü almıştır. Ayrıca birçok özel kurum, kamu kuruluşu, yöneticiler ve sivil toplum örgütleri tarafından “en iyi

mühendislik”, “en iyi tasarım”, “en iyi mimarlık”, “en iyi doğa”, “en iyi kültürel alan”, ABD Sahil ve Kıyı Koruma Birliği’nin “en iyi kıyı restorasyonu”, “Yaşanabilir topluluklar için yeni yönelimler”, “en iyi yeşil kent tasarımı”, “en iyi peyzaj”, “Seattle tasarım komisyonu ödülü”, gibi ödüllere layık görülmüştür. Çevresinden geçen otoyolla birlikte, deniz kıyısında, dar bir alanda kurulan park, yenilikçi tasarımıyla örnek gösterilmektedir. (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010)



Resim 58- Seattle Olimpik Heykel Park

Seattle olimpik heykel Parkı, 1910’ dan beri California Petrol Şirketi Birliği’nin sahip olduğu, günümüzde artık işlevini yitirmiş, petrol ve dağıtım tesisleri üzerine kurulur. Tesislerin kaldırılması ve temizlik işlemleri 10 yıl gibi uzun bir süreç içinde yapılabilir. 2001 yılında, Dünyanın dört bir yanından gelen 52 tasarımcı arasından, önceki projeleriyle, kendi tasarım vizyonunu başarıyla elde etmiş Weiss/Manfredi Mimarlık, parkın baş tasarımcısı olarak seçilir. 2002’ de şirket, peyzaj, mimarlık ve kentsel tasarım da dinamik bir bütünleşme ile dile getirdiği tasarım projesini açıklar. Uygulama sırasında, 92.986 metre küp atık geri dönüşüm dolgu malzemesi olarak kullanılır. 2006 yılında parkın yapımı

ve sanatsal çalışmaların yerleştirilmesi tamamlanır ve 2007 de halka açılır (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).

Park içinde yer alan, kamusal sanat yapıtları ve heykeller, Dünya’ca ünlü Amerika’lı sanatçılar tarafından gerçekleştirilir. Park için özel olarak sanatçısı tarafından tasarlanan yapıtların yanında, daha önce tasarlanmış yapılarda yer almaktadır. Çok geniş, boş alan üzerinde konumlanan heykeller, rahat algılanırken, büyük boyutları ile de dikkat çekmektedir. Heykellerin tümü, zarar verici iklim ve insan koşullarına dayanıklı; granit, paslanmaz çelik, alüminyum, bronz gibi malzemelerden oluşturulmuştur. Parkta yer alan eserler, park yerleşkesini gösteren broşürde, yerleri belirtilerek gösterilmektedir (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 59- Seattle Olimpik Heykel Park’ı gezi rehberi

V.1. Park İçinde Yer Alan, Yeni Tür Kamusal Sanat Yapıtları Ve Heykellerden Örnekler

V.1.1. Göz Banklar - I, II, III- 1996-1997 -Louise Bourgeois, siyah Zimbabve graniti: İşlevsel Göz Banklar, fonksiyonel sanata güzel bir örnek teşkil etmektedir. Sürrealist, dev bir gözleyen göz biçiminde ki yapıt, ziyaretçilerin her hareketini takip eder gibi görünmektedir. Koltuk şeklinde oturma platformunu da içeren yapıt, üç ayrı varyasyon da yapılmıştır (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 60



Resim 61



Resim 62

Resim 60, 61, 62 Göz Banklar, I, II, III Louise Bourgeois, 1997

V.1.2. Neukom Vivarium - 2004 de onaylanan tasarım, Mark Dion tarafından 2006 da tamamlanır. Sanatçının ilk kalıcı kamusal sanat çalışmasıdır. Birçok kurum ve şirket tarafından finanse edilen bu çalışma, heykel, mimarlık, çevre eğitimi, bahçecilik, sanat ve bilim gibi çeşitli disiplinlerle oluşturulan melez bir eserdir. Elliott Bulvarı ve Broad Caddesi köşesine oturtulmuş, özel olarak tasarlanmış bir sera içinde, orman ekosistemi kurulmuş ve artık yaşayan bir sanat sistemi oluşmuştur. Devam eden çürüme ve yenilenme döngüsü doğayı temsil eder. Ziyaretçiler, sanatçı tarafından tasarlanmış bir

kabinde, verilen mikroskoplar ve büyüteçlerle yaşam formlarını gözlemlerler (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 63- Neukom Vivarium, Mark Dion 2006

V.1.3. Baba Ve Oğlu - 2005 - Louise Bourgeois, paslanmaz çelik, alüminyum, bronz. Boyutları; Baba 23,47 m., oğul 17,37 m. Psikolojik temalı güçlü etkisiyle, bu çeşmede yer alan figürlerin etrafında su sırasıyla yükselir ve alçalır. Baba ve oğlu, uzanmış kolları ile birbirlerine ulaşmaya çalışırlar (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 64-



Resim 65

Resim 64 ve 65 Baba ve Oğlu, Louise Bourgeois 2005

V.1.4. Kartal -1971- Alexander Calder, boyalı çelik. Boyutları ; 1181,1-990,6 - 990,6 metre, tahmini ağırlığı 6 ton.Yapıt, kavisli kanatları, iddialı duruşu ve sivri gagası ile renkli, soyut bir kartalı temsil eder (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 66- Kartal, Alexander Calder 1971

V.1.5. Schubert Sonata -1992 - Mark di Suvero, boyalı ve boyasız çelik, ham metal yüzey. Boyutları; H 3,05 m baz: 1,83 m. üst elemanın çapı, 6,71 m. Yapıt, belirgin bir biçimde gökyüzüne açılan dengeli dairesel yapısı ile kentsel ve endüstriyel bir lezzete sahiptir. Schubert'in sonatına atfen müziğe adanmıştır (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010)



Resim 67- Schubert Sonata, Mark di Suvero 1992

V.1.6. Aşk ve Zarar - 2005-2006, Roy McMakin karışık malzeme; banklar, masalar, canlı ağaç, dönen ışık. Boyutlar;12,19 m* 7,32 m. Mimar, mobilya üreticisi ve sanatçı olan Roy McMakin, görsel disiplinler arasındaki sınırları bulanıklaştıran, biçim işlev ve anlam arasında bağlantıları güçlü tasarımları ile tanınmaktadır. Yapıt, sözel kelime oyunları Aşk & Zarar ile park için özel olarak yaptırılmıştır. Fonksiyonel ve anlamlı kelimelerden oluşan oturma bankları kendi dillerini konuşurlar (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 68- Aşk ve Zarar, Roy McMakin 2006

V.1.7. Split - 2003 - Cilalı paslanmaz çelik, Roxy Paine. Boyut; 15,24 m H. Zarif, 20'den fazla, farklı çaplarda çelik borulardan oluşan ağır sanayi plakaları ile oluşturulmuş göğe yükselen ağaç figürü yaklaşık 2.267,96 kilogramdır. Split, çevresini yansıtır ve şu soruyu sorar; “doğa nedir, sanat nedir?” (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 69- Split, Roxy Paine 2003

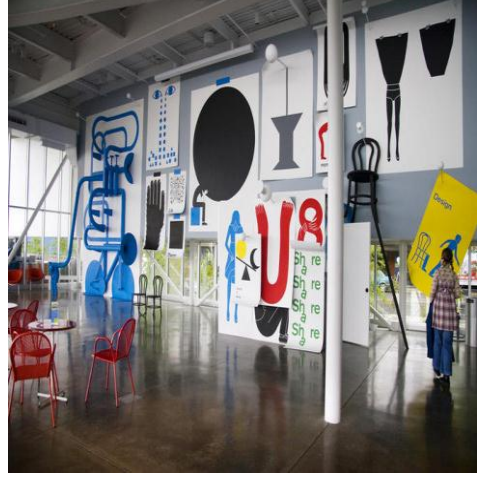
V.1.8. Daktilo Silgisi - 1999- Paslanmaz çelik, fiberglas, akrilik. Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen, Boyutlar; 5,79 m - 3,35 m 27,94 santimetre, 0,12 m 1/12-3,35 m inç 20,32 santimetre $\frac{1}{4}$ Sanatçılar, popüler ticari nesnelerin esinlenerek büyük ölçekli açık heykeller üretmektedirler (Seattle Olympic Sculpture Park, 2010).



Resim 70- Daktilo Silgisi, Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen 1999



Resim 71



Resim 72

Resim 71 ve 72 de park alanı içinde yer alan, kafe ile çeşitli aktiviteler ve sanatsal etkinliklerin yapıldığı kapalı alan görülmektedir.

VI. PLASTİK UYGULAMA

Kamusal alanda yer alan sanat eserlerinin üzerine yazma eğilimi, vandalizm ya da kamusal alana yerleştirilmelerinden itibaren geçirdikleri, doğal ve yaşanması gereken bir süreç olarak değerlendirilebilir. Yüzyıllardır, insanların yapmaktan vazgeçmedikleri bu eğilim, eski Mısır döneminde, insanların gelip geçtikleri yerlerde, duvar ve kayalara bıraktıkları çeşitli şekil ve yazılardan oluşan mesajlarla, antik dönemde duvar çizimleri ve yazılarla görülmekteydi. Bugün ise kamusal alanlarda yer alan sanat eserleri, nesnelere, kent mobilyaları, kent alanlarında yeni dökülmüş beton üzerinde bile karşımıza çıkmaktadır. Aslında insanların 'iz bırakma' isteği, duvara yazı yazma eylemini açığa çıkarırken, bir var oluşun onaylanması ya da ispatlanması çabasının da kanıtıdır.

VI.1. Uygulamanın Amacı

Sanatın çeşitli amaçlarla, araç olarak kullanılma özelliğinden yararlanmak üzere yola çıkılan bu proje, geçmişten bugüne, yazıp çizmekten ve tahrip etmekten vazgeçmeyen insanoğlunun, bu değişmez tavrı doğrultusunda, bireylerin yazıp çizme dürtüsünü tatmin etmek ve diğer sanat eserlerinin üzerine yazıp çizme eyleminden uzak tutmak ve korunmak amacıyla tasarlanmıştır. Tamamen gereksinimden doğan bu proje, Mersin Kültür Park'ı kullanıcılarına, bireylerin özgürce yazıp çizebileceği duvar ve heykelsi yapılarla, sanat - tasarım nesnesi olarak, yeni bir alternatif sunmaktadır.

Kamusal alanda yeni arayışlar, farklı çalışmalar uygulayan güncel sanatçıların etkilendiği bir heykeltıraş olan Joseph Beuys'un, 60'lı yıllarda, "sosyal heykel" kavramı; sanatın topluma mesafeli duruşu yerine, insanların bizzat sanatın içinde katılımcı olarak yer alması olarak açıklanmaktadır. Joseph Beuys'un "sosyal heykel" kavramı ile birlikte heykel, üç boyutlu, belli bir alana yerleştirilen ve bakılan bir nesne olmaktan öteye

geçmiştir. Beuys'a göre; sosyal heykel; yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimizdir. Rudolf Steiner'in "Arılar Hakkında Ders"i, Joseph Beuys'un sanatın toplumsal rolüne ilişkin düşüncelerini geliştirmesinde önemli rol oynar. İşçi, erkek, kraliçe arının kovandaki işbölümü ile kovana hep birlikte yaratmalarından etkilenerek, sanatı tek bir kişinin, sanatçının tek elinden kurtarıp tüm toplum fertlerini sanat yapıtına dahil etmeye çalışarak, sanat yapıtını ortaklaşa yapılan bir yaratımın sonucu olarak görür. Yani, sanatçı bütüne katkıda bulunmalı, sanatta yaşamı biçimlendirmelidir. Güncel sanatın, oluşum sürecini inceleyen Sezer Tansuğ ise "Herkes İçin Sanat" adlı kitabında bu konuyu şöyle vurgulamıştır; "Çağdaş sanatın güncel etkinlik sorunlarına yaklaşmak, soruna salt sanatçı birey açısından çözüm getirmeye çalışmak değil, kitle boyutunu da araştıran bir iş yapmaktır" (Tansuğ, 1982: 56).

Sanatın yaşamı biçimlendirmesi, sanatın ancak insanla birlikte gelişmesi ve değişmesi ile birlikte olabilecek bir durumdur. Günümüzde modernist bakış açısı halen sürdürülmekte, aynı zamanda izleyicinin de üretimine katıldığı ve sanatın bir parçası olduğu farklı sanatsal yaklaşımlarda giderek artmaktadır.

İnteraktif bir yaklaşımla, kamusal alanda ki bireyin, sanat yapıtıyla kurduğu ilişkiyi, sanatın dış mekanlarda var olabilme koşullarını sorgulayacak olan bu çalışma; fonksiyonel ve deneysel bir özellik taşımaktadır. Klasik yaklaşımların ötesinde, güncel bir gerçeği ve onun araştırma sonucundan çıkan bilgilerde; bilinçli ya da bilinçsiz yapılan zarar verici yazma çizme ve kazıma eylemlerinin, 13 -16 yaş grubu gençler tarafından yoğunlukla uygulandığı görülmektedir. Bu proje, sözü edilen genç grup için tasarlanırsa da, her yaş grubu ve toplumun farklı kesimlerindeki insanları bir araya getirip, yazma dürtüsünü "doğru yer ve doğru eylem" sloganı üzerinden planlanmaktadır.

Bireylerin, özgürce yazarak oluşturdukları yazılar, çizimler, yazıldıkları çizildikleri tasarımlarla bütünleşip, bir 'sanatçı-tasarımcı'- 'izleyici-kullanıcı' ortak ürününe dönüşecektir. Silinip tekrar yazılabilen tasarımlar, devamlı değişen yüzey görüntüsü ile farklı bir görsel dil oluştururken, yazan kişiyle birlikte yaşayan bir nesneye dönüşecektir.

VI.2. Uygulamanın Önemi

İnsan-davranış-çevre etkileşiminin değerlendirilmesinin bir yansıması olarak uygulanan proje, topluma, ekonomik değere, bilime ve sanata katkı sağlayacaktır. Kamusal alanlarda yer alan sanat yapıtlarının dolaylı korunmasını hedefleyen proje, sanatın kalıcılığına, bakım- onarım masraflarını azaltmak ve sanat yapıtının maddi değerini korumak içinse ekonomik değere katkı sağlayacaktır. Ayrıca kamusal alanda ki bireyin zarar verici davranış alışkanlıklarını, yazma, çizme dürtüsünü kısıtlamadan, dışavurumcu ve özgür bir anlayışla, sadece yeni ve doğru bir hedef ile şekillendirmeyi amaçlarken, toplumsal değere katkıda bulunacaktır. Modernist sanatın tepeden bakan, elit duruşunun ötesinde; sanatın toplumsallaşması, hayata karışması ve insanlarla yaşayarak var olan yapısı ile sanata katkı sunacaktır.

VI.3. Tasarım Ve Malzeme Özellikleri

Mersin Kültür Park için tasarlanan bu proje, iki grup içinde oluşturulmuştur. İnsanların sürekli üzerlerine yazdıkları düz ve geniş yüzeyli 'klasik duvar', dışlanmadan ana form olarak kullanılırken, duvarların üzerinde ise park kullanıcılarını temsil eden, gerçek fotoğraflar üzerinden silüetleştirilmiş figürler yer almaktadır. Park içindeki araştırma sonucunda, soyut insan heykellerinin, tamamlanmamış yüz kısımlarına kaş, göz, ağız, burun çizmek ya da boyamak en tercih edilen, zarar verici eylemler olarak tespit edilmişti. İkinci grupta ise, bu çizimlerden yola çıkarak, heykel formunu koruyan, yarı soyut insan figürleri ve sevgililer için özel olarak tasarlanmış çalışmada yer almaktadır. Bu

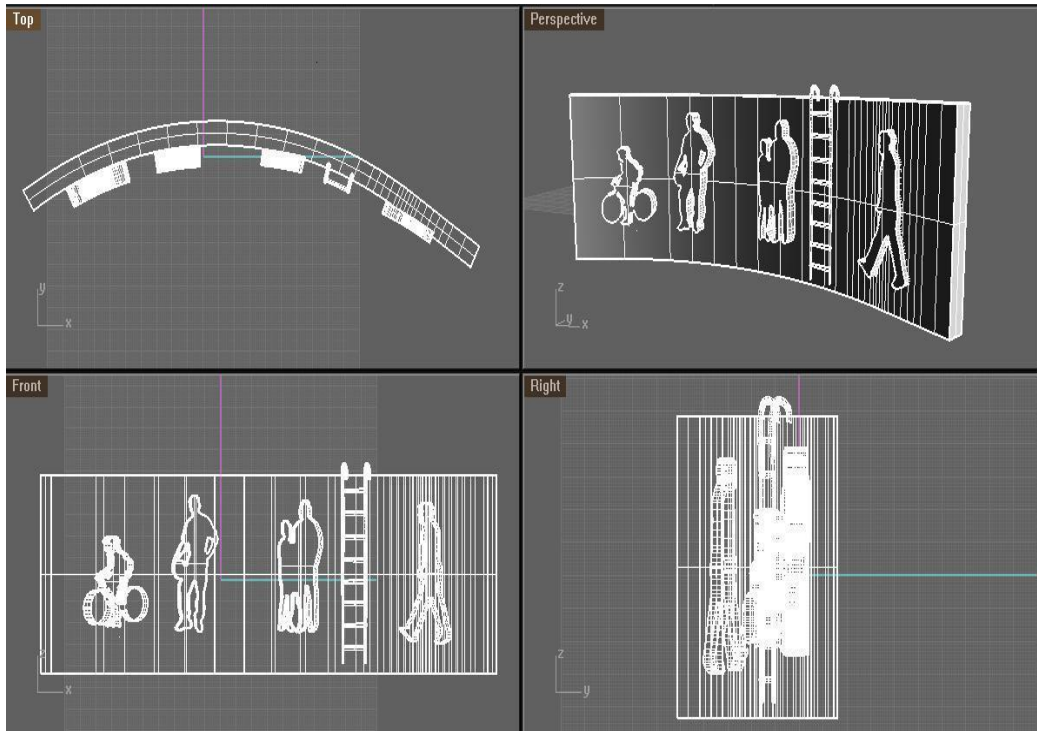
tasarım, sevgilerini yüksek sesle haykıramayan ancak bunu yazarak herkese göstermek isteyen insanlara adanacaktır.

Park içinde sanat eserlerine yakın ancak kendi özel alanlarında yer alacak olan tasarımlar, dakota, betopan, alikobalt, beton ve yazı tahtası gibi çeşitli malzeme seçenekleri ile gerçekleştirilebilecektir. Tasarımları daha çekici hale getirebilmek, renklerle mekan ve kullanıcı arasında bir bağ kurabilmek için; başta beyaz olmak üzere yazı tahtası yeşili, mavi, turuncu tercih edilen renklerdir. Her türlü malzeme ile yazılıp çizilmeye hazırlıklı olan tasarımlar, yüzeyleri tamamen doldukça yeniden silinecek ya da boyanacaktır.

Deneysel olan bu çalışma da, kullanıcıların, bu projeyi ne kadar benimseyecekleri, bu proje ile birlikte, yazmak için, ne tür malzemeleri tercih edecekleri, özgür kalınca tasarımlar üzerine neler yazacakları, tekrar sanat yapıtlarına ne oranda zarar verip vermeyecekleri, merak konusu olmaktadır. Bu soruların merakı altında, çalışmanın, Mersin Büyükşehir Belediye'sine bir proje olarak sunulması düşünülmektedir. Uygulama sonrasında elde edilecek sonuçlar ile proje daha da geliştirilebilir. Proje ile birlikte insanların deşarj olacakları bu özel alanlar, belli oranda arttırılabilir. İngiltere'de yer alan Hyde Park'ta serbest konuşma yeri olarak bilinen konuşmacı köşesi (speakers' corner) gibi, Kültür Park'ta bu özgürce yazma alanları ile tanınabilir.



Resim 73- Yazıp, çizmek için tasarlanan uygulama duvarı



Resim 74- Uygulama duvarının teknik çizimi



Resim 75- Yazıp çizmek için tasarlanan bir başka uygulama duvarı



Resim 76- Yazıp çizmek için tasarlanan insan figürü biçimli uygulamalar



Resim 77- Yazıp çizmek için tasarlanan heykelsimsi uygulama



Resim 78- Sevgililerin sevgilerini ifade edebilmeleri için tasarlanan kadın ve erkek biçimli uygulama



Resim 79- Yazıp çizmek için tasarlanan kalabalıkları temsil eden uygulama grubu



Resim 80- Yazıp çizmek için tasarlanan kalabalıkları temsil eden uygulama grubu



Resim 81- Yazıp çizmek için tasarlanan, aileyi temsil eden uygulama



Resim 82- Yazıp çizmek için tasarlanan arkadaşlığı temsil eden uygulama



Resim 83- Yazıp çizmek için tasarlanan yazı tahtaları

VII. SONUÇ VE ÖNERİLER

VII.1. Sonuç

Bu araştırmada kamusal alanda sanat eserinin kalıcılığı, sorgulanırken, üzerinde etkili olan faktörler, söz sahibi olan kişi, kurumlar açısından incelenmiş ve bu doğrultuda araştırma alanı olarak seçilen Mersin Kùltür Park'ına odaklanılmıştır.

Sanat yapıtının kalıcılığı sorgulanırken, özellikle üç konu öne çıkmaktadır. İzleyici-kullanıcı olarak; kamusal alanlarda yer alan sanat eserlerine, özellikle büyük kentlerde yaşayan kent bireyleri tarafından yapılan, bilinçli ya da bilinçsiz vandalist davranışlar. Sanatçı; bireylerin, sanat eserleri ile doğru bir ilişki kurmasında, dolaylı olsa da, rol almaktadır. Kent yönetimi ise; sanat eserlerinin kalıcılığı konusunda etkin bir güce sahip siyasi otoritelerdir.

Zarar gören sanat yapıtları üzerinde insan faktörünün, doğa ve iklim şartlarından çok daha kısa sürede tahrip etme gücüne sahip olduğu görölmektedir. Özellikle gençlerin yazıp, çizme dürtüsündeki yoğunluk, şaşırtıcı boyuttur. Temelde farklı duygularla yazılrsa da “*Ali Ayşeeyi Seviyor*”, **GENÇSEN, BU VATAN BÖLÜNMEZ T.C, DERSİMLİ**” gibi örnekler aslında yazan kişiyi temsil ederek o kişi hakkında bize ipuçları veren, hayatın içindeki simgelerdir. Bu davranış biçiminin mağara döneminden bu yana süre gelmesi, günümüzdeki nedenleri ne olursa olsun kendini anlatmanın, var olmanın, iz bırakmanın kalıcılığın birer ispatı gibidir. Ayrıca; duyguları paylaşmanın, hatta kişisel bir marka olmanın yeri olarak kamusal alanların seçilmesi, çevreyle iletişim kurmanın bir yolu olarak kabul edilebilir.

Yazarak, çizerek, kazıyarak, yapılan davranışların, uzmanlar tarafından daha az zarar verici olduğu belirtilse de vandalizm olarak kabul edilmektedir. Kent yaşamı içinde kentlilik bilincinden yoksun yetişkinlerin ve değişimin itici gücü, geleceğin temsilcileri

olarak görülen genç neslin; çok küçük yaşlardan itibaren bu konuda bilinçlendirilmeleri gerekir.

Bu araştırma yapılırken vandalizm konusundaki kaynakların ve çalışmaların çok kısıtlı, olanların da bir, iki tez ve yabancı literatür taramalarından yazılmış makaleler olduğu görülmüştür. Kamusal alanlarda, bu kadar yoğun karşılaşılan davranış biçiminin farklı disiplinler tarafından ulusal boyutta araştırılması gerekir. Bu araştırmalar, bu tür davranış eğilimi olan insanların bilinçlendirilmesi ve eğitimi konusunda da farklı açılımlar sunacaktır.

Kamusal alanda sanatın en önemli dinamiğini oluşturan sanatçı ve toplum ilişkisinde, bugün hala sanatçı ile toplumu buluşturmayı vaat eden ancak toplumu sanatla buluşturmaktan uzak, sanat eserlerinin pek çoğunun sessiz bir totaliter duruş sergilemesi, sanatçıların aşması gereken en büyük sorunların başında gelmektedir. Bu kopukluk; ülkemizin sanat serüveninde; özellikle heykelin din kapsamında seviyememesi, sanatın sadece zanaat üzerinden var olması, Avrupa toplumu gibi bir Rönesans sürecini deneyimleyememek vb... gibi bir dizi nedenle açıklanabilir. Sanatçının toplumdan kopuk, öngörüsüz düşünsel yapısı, sanatçının toplumdaki rolünü yeniden gözden geçirmesini gerektirmektedir. Mersin Kültür Park alanında yer alan, beton ve mermer heykeller üzerine heykellere anlam verilemeyip yazılan, belediyeyi suçlayan birkaç argo eleştiri, münferit görünse de bunun yazılı örneği ve gerçeğin yansımasıdır. Başta, ülkemizde hemen her katmanda karşılaşılan sanat eğitimi yoksunluğu, toplumla bağı kopuk sanatçılar ve kendini kamusal alanların sahibi gibi gören yöneticiler ile halkın sanat yapıtlarını anlamasını ve değer vermesini beklemek, boşuna geçen bir zaman kaybı olacaktır.

Sanatçıların, kamusal alanlar için tasarladıkları sanat yapıtlarının kalitesi ve düzeyi, tasarımdaki yetkinlik kadar malzemesine de bağlıdır. Doğru malzeme seçimi, sanat

eserinin kalıcılığını da belirlemektedir. Ülkemizde açık alanlarda yer alan heykellerin (bu heykellerin çoğunluğunu Atatürk heykelleri ve şehir simgeleri oluşturmaktadır) uygulaması için çoğunlukla paslanmaz çelik, bronz, alüminyum gibi dayanıklı malzemeler yerine, ucuz maliyetinden dolayı fiberglas tercih edilmekte, neredeyse endüstriyel, basmakalıp üretimlerle, ortaya kalıcı olamayacak, sanat eserinden öte işler çıkmaktadır.

Dünyada, çağdaş kentlerde yer alan, kaliteli dayanıklı malzemelerden üretilmiş sanat eserlerinin, artık fiziksel yapılarından çok etkileşime açık, duyguları kışkırtıcı, meraklandırıcı ve fonksiyonel, renkli özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Diğer yandan giderek artan kamusal sanat projeleri, kalıcı olmasalar da, halkla ortak bir üretim süreci içerisinde toplumsal ve politik olayları ve dinamikleri görmek için gereken farkındalığı oluşturmaktadır. İşte tüm bu sanatsal önerileri, kamusal alanda gerçekleştirebilecek, uygulama yapacağı alanı sorgulayan, araştırmacı, açtığı sergiler ile kamusal alan eserleri tutarlı, kendi kültürünü ve ülkesini yakından tanıyan, deneyimi kanıtlanmış, vizyon sahibi sanatçılar görev almalıdır.

Ülkemizde, ulusal boyutta yapılan yarışmalar, kamusal alanlarda yer alacak sanat eserlerinin ve sanatçısının seçim şekli için daha tercih edilir bir yol olmalıdır. Var olan yarışmalarda da, seçim yapan kişi veya kişilerin çağdaş ve özgün yaratılara yer vermemesi bir beğeni sorununu da ortaya koymaktadır. Daha popülist yaklaşımlarla yapay, kitsch, niteliksiz nesnelere gibi kalite düzeyi düşük ürünlerin giderek artması, bu çalışmanın içinde aktarılan eser seçiminin, çözüm yollarının ortak noktası olarak; kentlerde, sanat eserleri ile ilgili kararları alabilecek ve kent halkının da söz sahibi olduğu, demokratik seçilmiş, “zamanın ruhu” nu yakalayabilecek bir seçim komisyonu ve daha çok özerk sanat kurumlarına ihtiyaç vardır. Komisyon tarafından seçilmiş daha az sayıdaki eserlerin seçiminin, halk oylaması ile yapılması, gelişmiş ülkelerde uygulanan bir yöntem olarak

karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, artık sanatla yeni bir iletişim biçimi kuran, kent ve kamusal alanlarda deneyimli küratörlerin de komisyonla birlikte çalışması, sanat eserlerinin seçimi için yeni bir yol olarak görülebilir. Kenti bir bütün olarak düşünüp, bir tararım nesnesi gibi ele alarak da çalışan küratörler; kentin eski merkezi ve yeni kent oluşumları arasındaki dengeyi kurarak, kent kültürü ve kamusal alanların karakteri ve kentin diğer dinamikleriyle birlikte doğru sanatçıları birleştirerek kamusal alanlara yeni bir hareket ve dinamizm katabilirler.

Sonuç olarak, tüm ülkede, sanata bakış açısını değiştirecek, yeni bir yapılanma ile şu ana kadar “Kültür ve Turizm Bakanlığı” kapsamı içinde yer alan sanat disiplini ile ilgili her konu ayrı tutularak, “Sanat Bakanlığı” ya da “Kültür ve Sanat bakanlığı” için de ele alınabilir.

Kent yönetiminin, kamusal alanlar üzerindeki etkin gücü, sanat eserlerinin yerleştirilmesi ve kaldırılması konusunda söz sahibi olmalarını da sağlamaktadır. Kamusal alanlar, neredeyse, “kent yöneticilerinin oyun alanı” olarak görme düşüncesi pek de yanlış olmaz. Kendi tasarlayıp yerleştiren, müstehcen bulup kaldıran, yol çalışmalarında yok edilen, yok edileni tekrar sanatçısına değil de bir inşaat firmasına yaptıran vs., kent yöneticilerinin kamusal alanlarda en çok karşılaşılan olumsuz yaklaşımlarıdır. Yakın tarihte, siyasi otoritelerin, ideolojilerini temsil nesnesi olarak anıtlar üzerinden yayması, bugün yerini günümüz yöneticilerinin, “kültürü pazarlaması” na bırakmıştır. Kentsel dönüşüm sürecinde, kentlerin daha alımlı birer imaj haline getirme yarışı ve çabaları, kentsel rekabetin görsel bir etkinliğe dönüşmesi olarak karşılık bulmaktadır. İlk örneği; markalaşarak pazarlanan bir kent olan İstanbul’da gördüğümüz bu yaklaşım, diğer büyük kentlerde ve küçük ölçekli, gelişmekte olan şehirlerde, yerel yönetimlerin kendi tanıtım ve reklamları olarak devam etmektedir. Şehrin gelişimine, kent estetiğine ve turizme katkıda

bulunma isteğiyle yola çıkılsa da, politik kaygıyla yapılan, potansiyel politik yarar beklenen projeler, parkları, meydanları, caddeleri gösteri alanlarına dönüştürmektedir. Görünürlüğün daha ön plana çıktığı, -altı boş olsa da- imajın her şey olduğu bu yeni yaklaşım biçimi, yani ‘gösteri’yi, Guy Debord; kapitalist ekonominin ve meta dolaşımının uzantısı olarak görürken, mevcut düzenin kendisi hakkında verdiği kesintisiz söylev, onun övgü dolu monoloğu olarak açıklamaktadır. (Debord, 2010:43)

Bu bilgiler ışığında, bu çalışmanın, araştırma alanı olarak seçilen Mersin Kültür Park’ı yürüyüş, koşu, bisiklet gibi sporları yapmak ve balık tutmaya uygun fiziksel yapısı ile insanları bir araya getiren, her kesime açık demokratik duruşu ile rekreasyon alanı olarak, işlevini yerine getirirken kente artı bir değer katmaktadır. Ancak, iyi bir rekreasyon alanının görsel kalitesinin de yüksek ve kalıcı olması beklenir. Kentin temsilinde önemli bir yer tutan Kültür Park’ın insanlar üzerinde bıraktığı etki ise; karışık bir görüntüler yumağıdır. Bu eklektik yapısı ile park kimliksiz bir görüntü sergilemektedir. 2001 yılında başlayan ve çok kısa sürede kırılıp dökülen dekoratif objeleri, park mobilyaları, donatıları ile ileriye dönük kent yaşamı için ‘sürdürülebilirlik’ kavramına uygunluğu tartışılır görünmektedir. Bakım ve onarım bütçesinin kısıtlı oluşu ve park yönetimindeki bürokratik işleyişteki yavaşlık, sanat yapıtlarının ve park elamanlarının korunması, bakım ve onarımını da zorlaştırmaktadır.

Bu görüntü içinde yer alan heykellerin ise genç kitle tarafından yoğun şekilde çizilip karalanması, eğitim ve güvenlik sorununu içermektedir. Kentte yer alan orta öğretim kurumlarının “vandalizm- genç kitle” ile ilgili bilgilendirilmesi ve öğrencilerin bu konuda bilinçlendirilmesi gerekir. Bu çalışmanın öneriler bölümünde bu konu ile ilgili çeşitli çözüm önerileri sunulmuştur.

Çözüm önerilerinden biride İnsan-davranış-çevre etkileşiminin bir sonucu olarak, ana hedefi bir gereksinimi tamamlamak olan, bilgisayar ortamında şekillendirilen tasarım projesi, reel ortamda uygulamaya geçildiği takdirde, bu önüne geçilmez eğilimi tatmin ederek, kontrollü ve eğlenceli hale getirecektir. Park alanında, seçilmiş bölgelerde, çok sayıda kurulabilecek 3 boyutlu tasarımlar, ‘kendisi birer hedef tahtası’ olmayı baştan göze almış, ‘korunmaya ihtiyacı olmayan’, ortaya çıktığı andan itibaren ‘herkese açık demokratik duruşu’ ile özgür bir keşif sunmayı vaat etmektedir.

Alanda yer alan mermer ve beton heykellerin hepsi, 2000 yılından beri, Mersin Üniversitesi’nin, Mersin Büyükşehir Belediyesi’nin desteğiyle organize ettiği “Uluslararası Hüseyin Gezer Taş Heykel Sempozyumu’ organizasyonu ile oluşturulmuş, sempozyum kent kültürüne büyük katkıda bulunmuştur. Ancak park projesinin, bir master plan yerine kısa vadeli küçük planlar ile yapılması, park alanına sonradan -o sıkışık doku arasına- yerleştirilen heykellerin uyum sorunu, değerini de azaltmıştır. Bu durumda akla şu soru gelmektedir: Fiziksel olarak uzun, ancak dar bir alana sahip park –rekreasyon- alanının, -diğer objelerle birlikte- aynı zaman da açık hava heykel parkı olarak kullanılması uygun mudur? Heykeller, kendisine özel olarak ayrılmış kısımda mı yer almalıdır? Aslında çözüm, parkın iyileştirilmesi ile ilgili olmalıdır. Parkta yer alan tüm niteliksiz objeler kaldırılmalı, bitkisel örtü yeniden ele alınmalı ve özel olarak seçilmiş sempozyum heykelleri yeniden yerleştirilmelidir. Bu konuda, alternatif bir yaklaşım olarak, bazı kentlerde uygulanan, “Kıyı Alanlarını Yeniden Düşünmek” ve “ Park: bir ihtimal” gibi workshop ve projeler örnek gösterilebilir. Var olan kamusal alanların, yeniden incelenip, sanatçılar, peyzaj mimarları, mimarlar, şehir ve bölge planlamacıları ile yeni fikirler ve pratikler ile ele alınması üzerine kurulan bu projeler, Mersin Kültür Park’ı alternatif bir

üretim alanı dönüştüren, bir iyileştirilme yolu olabilir. Böylece, bu tür projeler, kıyı çizgisine görsel ve fiziksel anlamda daha kaliteli ve dinamik bir yapı kazandırılabilir.

Bu çalışmada, örnek olarak gösterilen, “Seattle Heykel Parkı”, belirlenen alanda önceden tasarlanmış planı, kuruluş aşamaları, tasarımı, heykellerin seçimi, yerleştirilmesi ve çevresi ile kente katkıda bulunurken, çeşitli ödüllerle takdir edilmiş, sonuç olarak kente akılda kalan, kaliteli bir kimlik hediye etmiştir.

Böyle bir örnek ile Mersin Kültür Park’ı karşılaştırıldığı zaman, üzerinde durulacak en önemli konu; kentten sorumlu kişilerin ve kuruluşların daha özgün nesnelere sahip projeler yaratması ve yöneticilerin topluma karşı olan sorumluluğudur. Kentleri oluşturan kitlelerin de sorumluluğunu taşıyan kamusal alanlar, kullanıcısı, tasarlayıcısı, planlayıcısı ile birlikte düşünülmeli ve projelendirilme süreçleri şeffaf olmalıdır. Gelecek nesillere aktarılamayacak, düşük finanslı, kalitesiz, uzmanlar tarafından yapılmayan ve kalıcı olmayan projeler, ancak “imajların suyun yüzeyindeki yansımaları gibi bir görünüp bir kaybolduğu, belleksiz bir dünya” (Debord, 2010:) yaratırlar. Feuerbach’ın kendi dönemi ile ilgili söylediği şu anlamlı tespit: “Çağımızın... tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur...” değerlendirmesi günümüz kamusal alanları için de geçerliliğini korumaktadır (Feuerbach, aktaran Debord, 2010: 35).

VII.2. Öneriler

VII.2.1. Kamusal Alanlarda Sanat Eserlerinin Yerleştirme Problemleri İçin Çözüm Önerileri:

Kentsel tasarım süreci içinde kamusal sanat, yerel yönetimlerce yapılan kent projelerinde, kent kimliğine ve yaşam kalitesine, katkısıyla büyük önem taşımaktadır. Kamusal alanlarda görsel etkileşime, toplumsal iletişime araç olan, kültürel bilgi aktarımını sağlayan sanat eserleri, kent yaşamında yeni açılımlara, karşılaşmalara ve deneyimlere

fırsat yaratırken, kaliteli ve nitelikli alanlar yaratılmasını da sağlamaktadır. Planlanmış çevrelerin sanat çalışmaları ile uyumu ise kent projelerinin en önemli sorunu haline gelmiştir. Kentsel yapılanmaya ve görünümlere katkıda bulunan mimari, şehir ve bölge planlamacılığı, peyzaj mimarlığı, sanat gibi disiplinlerin bir arada uyumlu işbirliği, kentlerin estetik gelişimi için tartışmasız en gerekli olan organize çalışma biçimi olacaktır. Kentlerde yaratılmış atmosferlerin çeşitliliği ve zenginliğinin karar merci ve mali finansörleri olan ulusal ve yerel yönetimlerin de, yukarıda adı geçen disiplinlerle çalışmaya açık durması gerekir.

Kamusal alanlar, kamusal alanda yer alan sanat eserleri ve nesnelerin yazgısı, izleyicisi, kullanıcısı kadar kent yöneticilerine ve otoritelerine de bağlıdır. “Kenti bir kent gibi yaratmak ve yaşatmak, tartışmasız o şehrin ve o kentin her bir bireyinin ilk yükümlülüğüdür. Fakat bu yükümlülüğü yönlendiren kontrol eden ya da ket vuranlar ise yöneticilerdir, yönetime aday olanlardır. İşte bunun içindir ki yaşam bölgelerine öncelikle yöneticiler damgasını vurur” sözleri ile Erinç, kent yönetiminde yöneticinin gücünü ve önemini vurgular (Erinç,1998:122). Malouf, kente karşı kendini sorumlu ve ait hissedene ideal bir kent yöneticisinde olması gereken kriterleri ise şöyle belirlemiştir; “Yönetilen kent profilini iyi tanımak, kentin ve kentlinin ihtiyaçlarını belirlemek, eğitim düzeyi, girişim ruhu, modern yaşamın maddi ve entelektüel araçlarına yatkınlığı, farklı kültürleri yakından tanıma yetisi gibi nitel ölçütlere sahip yöneticilerle mümkündür” (Malouf, 2009:178).

Malouf’un, bu ideal kent yöneticisi tanımının aksine, günümüzde hiçbir yetkin uzmanlık, tepeden inme yeni projelerin uygulanması için yeterli olmamaktadır; uzmanlık alanlarının dışında da karar verebilen yöneticiler, kent projesinin asıl sahibi gibi hareket ederken, kamusal alanları da bağlı oldukları iktidarın “özel alanı” olarak görebilmektedir. İktidarların gösteri alanları olarak biçimlenen kamusal alanlara, “...entelektüel gücün

azaldığı, ‘statü kaynağı’ haline gelen, ticari kültürün itibar kazandığı,...kültürün pazarlamayla aynı anlama geldiği düzey dışı beğenin yeni dünyası arasında sıkışıp kalmış” (Foster, 2009:16) gibi yeni anlamlar yüklemek artık mümkün olmaktadır. Bu anlamlara göre “ ...kamusal alanın değişim dinamikleri, aynı zamanda sanat yapıtının da değişim dinamiklerini oluşturmakta ve o dinamikler de karşılığını siyasi bir temelde bulmaktadır” (Zeytinoğlu, 2008:116). Birbirine bu kadar bağlı bir etkileşim içinde olan kamusal alan-sanat-siyaset ilişkisinde, iktidar sahibi olanların söylemlerini ve birlikte çalıştıkları firmaların rant artırımını, uygulanan projelerde görmek mümkündür. Oysa kentleri oluşturan kitlelerin de sorumluluğunu taşıyan kamusal alanlar, kullanıcısı, tasarlayıcısı, planlayıcısı ile birlikte düşünülmeli ve projelendirilme süreçleri şeffaf olmalıdır.

Kamusal alan ve sanat ilişkisinin karmaşık problematiğine çözüm arama ve bulma yolları sivil inisiyatifler, sanat kolektifleri ve sanatçılar ve kent planlamacıları tarafından araştırma konusu olmuş, çözüm yolları aranmış ve uygulanmıştır.

VII.2.1.1. Makro Ölçekten Mikro Ölçeğe Doğru İlerleyen Üç Süreç

Kentsel tasarım projelerinin gerçekleştirilmesi sürecinde, projelerin düzenlenmesini makro ölçekten mikro ölçeğe doğru ilerleyen üç süreçle ortaya konulmasını öneren Prof. Dr. Mehmet Çubuk, kamusal alanların düzenlenmesi aşamasını, bu sürecin mikro tasarım aşaması olarak belirtmektedir. Çubuk’un tanımladığı süreç aşağıdaki maddeler ile belirtilmiştir:

“1.Birinci süreçte ele alınan fiziksel bütün içinde, ülke, bölge, metropoliten bütünde ve kent makro form biçimi gibi yerleşme biçimi arayışlarından başlayarak, bu mekanlarda yapılacak daha sonraki düzenleme çalışmalarına yön verecek, disipline edecek ve rehber

olacak esasların getirildiği ve mimari tasarımla tamamlanacak ve sonuçlanacak olan yaratıcı sürecin çerçevesini ve koşullarını belirleyen bir yöntem ve tasarım yönetmeliği hazırlanır.

2.İkinci süreçte, yaratıcı sürecin koşullarıyla birlikte vaziyet planı olarak mimari tasarımla bütünleşen kentsel tasarım ürünü ortaya çıkar.

3.Üçüncü süreçte ise, kamusal mekanlardaki düzenlemede, ürünü ortaya koyan kent plastiği ve kent mobilyaları vb. ile ilgili olarak kamusal tasarım söz konusudur. Bu, kentsel mikro ortam tasarımı ürünü olarak da ifade edilebilir” (Çubuk, 1999: 21).

VII.2.1.2. Espace Grubu'nun Manifestosu

Kamusal alan ve sanat ilişkisinde uygulama güçlüklerini yakından deneyimleyen ve çözüm önerileri üreten, çeşitli sanatçılar bulunmaktadır. Heykeltıraş İlhan Koman, Hadi Bara ve mimar Tarık Carım 1953'te bu amaçla 'Espace Grubu'nu kurarlar. Grubun temel amacı kent içinde insani yaşam alanları yaratmak, mekanı toplumsal ve doğal yapısıyla bir bütün olarak değerlendirmek ve bu doğrultuda pratik çözümler önermektir. 1955'te bir manifesto yayınlarlar. Manifesto şöyledir: “Şehircilik ve şehirlerin yapılanması, bu konudan sorumlu olan kişilerin sadece teknik değil sosyal-psikolojik bilgilerinin ve sanat kültürlerinin olmasını gerektirir. Şehirlerimizin yeniden yapılanmasında sunulan planlar kusurludur ve plastik değerleri tartışmalıdır. Gelecek nesillerin içinde yaşayacağı mekanları yaratma sorumluluğunu taşıyan kişiler, teknisyenler ve mekansal problemlerle uğraşan plastik sanatçılarla birlikte çalışmalı, ayrıca yasalar ve yönetmeliklerle desteklenmelidir”. Manifesto şöyle biter: “Bütün insan etkinliklerinin uyumlu gelişimi için plastiğin varlığı esastır. Kent mekanına çıkan sanatçı tüm kentlilere karşı sorumludur. Sanat zekadan kaynaklanır. Sanatçı heykeli yerleştireceği mekanın fiziksel ve sosyal dokusuna göre çözümler üretebilmelidir” (Bakçay, 2009).

VII.2.1.3. Dani Karavan Formülü Ve Komisyon

Kamusal alan ve sanat ilişkisinin karmaşık sorunlarını çözümlemeye yeni fikirler sunan bir sanatçı olarak tanınan Dani Karavan ise kimi zaman doğa ile kimi zaman mimari ile bütünleşen, mekana özgü çalışmaları ile tanınmaktadır. İsrail’li olan sanatçı, Avrupa’da kaldığı 19 yıl süresince, kamusal alan ve sanat ilişkisi üzerine yaşadığı problemler sonucunda edindiği tecrübeler ile geliştirdiği düşünceleri formülize eder ve vardığı sonuç denklem şöyledir (Restany, aktaran Bakçay 2007:124):

“Komisyon + Zaman + Mekan + Amaç + Bütçe = Sanat

1-Komisyon, kent mekanında plastik sanat uygulamalarından sorumlu olan kamusal ya da özel bir enstitü tarafından oluşturulmuş bir kuruldur.

2-Sanatçının, uygulanması kesinleşmiş bir yapıtı hazırlayacağı ve gerçekleştireceği süre önceden belirlenmiş olmalıdır.

3- Mekan bir kent veya doğal çevre içinde olabilir.

4-İşin amacı: Komisyon hangi amaç için kurulmuştur ve en faydalı kullanım alanı nedir?

5-Müşteri sanatçıya nasıl bir mali katkıda bulunacaktır? ” (Karavan, aktaran Bakçay 2007:125).

Büyük boyutlu kamusal sanat eserlerinin uygulanması, çeşitli sorunları da beraberinde getirmektedir. Karavan’ın önerdiği bu denklem ise, sanatçıya estetik, politik ve ekonomik değişkenleri de içinde barındıran gerçekçi bir strateji sunmaktadır. Bütçe ve süre, sanat eserinin malzemesinden boyutuna, üretim yerinden uygulama alanına kadar pek çok noktada belirleyici olacaktır. Kurumun amacı ve ideolojik konumu ise sanat eserinin kavramsal boyutunu etkileyecektir. Denklem üzerinde kurulu koşullar, sanatçının yaratıcılığını ortaya koymasını giderek zorlaştıracaktır. “Ortaya çıkan en temel çelişki

komisyon ve sanatçının yaratıcılığı arasındadır. Günümüz demokratik toplumlarında, kamusal alanlarda gerçekleştirilecek plastik sanat uygulamalarına karar veren komisyonlarda söz sahibi olan politikacılar ve kamu görevlileri, çoğunlukla eğitimleri ve kültürel birikimleriyle doğru seçim yapma yetisine sahip değildirler”(Karavan, aktaran Bakçay 2007:125). Bu denklemde yer alan komisyonun özenle seçilmiş demokratik bir duruş sergileyen bireylerden oluşması, sanatçı ve projesi açısından önemli bir (durum) uygulama olarak kabul edilmelidir.

Amerikalı sanatçılar Linn Chriswell ve Michael Bishop, Türkiye’de, Mersin ve Adana’da katıldıkları “Kamusal alan ve sanat” konulu konferansta tam da Karavanın tanımladığı denkleme benzer bir uygulamadan bahsederler. Bu uygulamaya göre özel ya da tüzel kuruluşların kamusal alanları ilgilendiren bölümlerinde, bir sanat eserine yer verme kararını “Kent kamusal alan konseyi” adı verilen komisyonla birlikte aldıklarını belirtmişlerdir. Bu uygulama, bir mastır proje ile birlikte düşünülerek ya da sonradan çevreye göre tasarlanmış çalışmaları içerebilir. Uygulama alanı ve önceden tespit edilen bütçeyi kamusal alan konusunda tecrübeli sanatçılara öneri götürerek belirleyen komisyon, sanatçının teklifi kabul etmesini bekler. Sanatçı da uygulanacak alanı ya da projeyi inceler ve uygulama alanı ve bütçeyi yeterli bulursa, önceden birlikte tespit edilen tarihte de projeyi teslim eder. Bütün uygulama öncesi ve sonrasın da tüm karar aşamaları şehir konseyi ile birlikte gözden geçirilir ve birlikte karar alınır. Ayrıca, kamusal sanatı desteklemek adına Amerika’da California eyaletindeki her binanın % 2 lik bölümünün, sanata açık alanlar olarak kullanıldığını, özellikle itfaiye binaları, okullar, kütüphaneler, havalimanlarında bu oranın daha da fazla olduğunu belirtmişlerdir (Chriswell, Bishop, 2011).

Yukarıdaki bilgiler ışığında, kamusal alanlarda görsel etkileşime, toplumsal iletişime araç olan, kültürel bilgi aktarımını sağlayan sanat eserleri, kent yaşamında yeni açılımlarla var olmalıdır. Artık ‘kentsel dönüşüm’, ‘sürdürülebilirlik’ ve ‘inovasyon’ (iyileştirme) kavramlarının söz edildiği, kentlerin kimlik yarışına girdiği bir dönem sürdürülürken, kent meydanları, kamusal alanlar bu yeni açılımların dürüst ve samimi uygulamalarını hak etmektedir. Kent kimlik ve kültürüne, toplumsal yaygınlıkta nüfuz etmek ve bilinç oluşturma sürecinin en önemli unsuru sanatı, doğru kanallardan yaygınlaştırmak için yerel yönetimle birlikte çalışan, kentlileri de temsil eden, özerk bir sanat kuruluşuna ihtiyaç vardır. Güçlü sivil inisiyatifleri ve sanatçı kolektifleri ile tamamlanan, “Ortak Akıl” la oluşturulacak yeni dinamik yapı, artık ütopyik bir düşünce olmaktan çıkmalı, yasalarla da desteklenerek hayata geçirilmelidir.

VII.2.1.4. Kamusal Alanlarda Ne Tür Sanat Eserleri Yer Almalıdır?

Kent için seçilen sanat eserleri, iletişim kurulamayan, fark edilemeyen yapıtlar olmaktan çıkmalı, çağdaş yaklaşımlar içeren, kamusal alanın taşıdığı mimari yapı ve çevresel faktörlerle uyumlu, kent bireylerinin yılgın ve yorgun duygu durumlarını bazen kışkırtıcı, meraklandırıcı, dinamik özellikleri barındıran eserler arasından seçilmelidir. Kamusal sanat eserlerinin halk tarafından sevilip benimsenmesi, sanat eserinin kalıcılığı konusunda önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. Örnek vermek gerekirse; Manhattan’daki Federal Plaza’yı, iki eşit parçaya ayıran, 120 metre uzunluğunda ve 12 metre yüksekliğinde ki ham çelik, kavisli duvar gelecektir. Eserleri, dünya çapında müzeler ve daimi koleksiyonlarda yer alan sanatçı Richard Serra tarafından gerçekleştirilen bu yerleştirme, bir kurumun hemen önündeki alanda yer almıştır. Kurumda çalışan personelin her gün önünden gelip geçerken karşılaştığı bu eser, huzursuzluğa yol açmış, eser, rahatsız edici bulunmuştur. Yapıtın kaldırılması için mahkemeye başvurulur ve halka açık bir

oylama yapılır. 122 kişi lehte ve 58 kişi aleyhte tanıklık etse de eser, yerleştirilmesinden 8 yıl sonra, Federal Plaza çalışanları tarafından bulunduğu yerden kaldırılır ve bölünerek hurdaya çıkarılır. Serra, “çalışmanın o yer için tasarlandığını, yer değişikliğinin yapıtın doğasına aykırı olduğunu, bunun yapıtın sonu olacağını” söyleyerek karara karşı çıkar. Sonuçta heykel, 1989’da kurum çalışanlarınca üç parçaya ayrılarak, hurdaya çıkarılır. Serra, sanatın mutlu etme gibi bir işlevi olmadığını düşünmektedir. Ona göre sanat demokratik değildir ve halk için de değildir (Richard Serra's Tilted Arc, Pbs, 2010).

Kamusal sanat yapıtları ile ünlü sanatçı Christo tarafından Cetral Park’a yerleştirilen, ‘The Gates’ ise kamusal sanat projeleri içerisinde en çok sevilenlerden biri olarak kabul edilmektedir. Yerleştirildiği günden beri turistler tarafından da ziyaret edilen bu eser, renkleri, dinamik yapısı, kullanılan malzemede ki farklılığıyla oldukça dikkat çekmiştir.

Bir başka olumlu örnek de, Robert Glen’in, Amerika’da Times Square’de, Teksas’lı bir ailenin, özel siparişi üzerine gerçekleştirdiği, ‘Mustang’s of Las Colinas’ adlı, bronz, 9 vahşi at kompozisyonudur. Açık otlaklarda koşan, özgür ruhlu vahşi atlarla, Texas mirasını somutlaştıran yapıt, yeni nesil için geçmişin hatırlatılması, tanıtılması yanında kentsel alan için benzersiz bir kimlik oluşturmak amacıyla yapılmıştır (Mustangs of las colinas, 2010). Eser, büyük, geniş bir boşluğa sahip bir alanda yer alan vahşi atların, koşu anını en dinamik biçimde temsil eder. Atlar suyla dolu sığ bir havuzun içinden geçerken, ayaklarını bastıkları yerden sıçrayan sular, özel bir su tesisatı ile yapılandırılmış, o doğal an, en güzel şekilde canlandırılmıştır. Modernist bir anlayışla gerçekleştirilen yapıt, turist kabilelerinin özel olarak ziyaret ettikleri kültürel noktalardan biri olmuştur.

Aslında, kamusal sanat yapıtları, kentsel yaşama yeni bir katkı sunduğu ve kent bireylerini bu katkı üzerine düşündürdüğü sürece, kalıcılığı da sürdürülebilir hale

gelmektedir. Yaratıcılık, sadece sanat ürünlerinin yaratılmasında değil, aynı zamanda bir küratör gibi kentin bütününe düşünerek, kentin ne istediği ya da neye açık durduğu içinde gereklidir.

Teknolojik ürünler kullanılarak görselleştirilen, yeni tür kamusal sanat çalışmalarından biri de kentsel gösterim (urbanscreening) konusunda kamu binalarının projeksiyon kullanılarak giydirilmesidir. Binanın mimari öğelerini kullanarak haritalama (mapping) tekniğiyle yayılan çizgilerle (grid) belirlenen fikir, üç boyutlu projeksiyona dönüşmektedir. Binanın cephesinde belirgin olan görsellerin, binanın yapısıyla ilişkisini koparmadan, sıra dışı hareketlerle, o binaya özgü yapılmasıdır. Kent içindeki etkisi içeriğinin niteliği ile büyüleyici bir hale geldiğini söyleyen Erdem Dilbaz, İstanbul'da Haydarpaşa Gar'ında gerçekleştirdikleri gösterimdeki deneyimi şöyle aktarıyor:

...Sanatsal içeriği olmasına rağmen belli bir kitleden ziyade herkes çalışmalar karşısında heyecan duyuyor. Bu da özellikle çalışmanın gerçekleştiği mimari yüzey ve onun duruşuyla; izleyiciler, kentliler, yolcular arasında tadına doyumaz bir iletişimin başlamasına neden oluyor. Binanın varlığını kanıksama, binayı tanıma, detaylarına ulaşma, yıkılmış halini düşünme, binanın işlevini pekiştirerek tasdik etme...vs...vs. Haydarpaşa kadar yoğun kavramsal ve politik içeriğe sahip olan bir yapının, bilinçli ya da bilinçsiz, varoluşunu sorgulayan izleyiciler için orada geçirdikleri 15 dakika, binayı kullanmasalar dahi, binayla birlikte geçirdikleri bir an oldu. Anılarında o binanın yeri ve önemi pekişti. Kent mimarisi ve tarihini sahiplenmek gibi bir derdi olmayanlar için oranın artık kendilerince verdikleri bir değeri var (Dilbaz, 2010).

Kentlerde, yeni tür kamusal sanat projelerine de artık sıkça rastlanmaktadır. Kent planlaması gibi gerçek bir sürece hem sanatçıların, hem yerel politikacıların, hem de şehir sakinlerinin birebir katılması açısından, bugünün kamusal sanat tanımı çerçevesinde WochenKlausur adlı Avusturyalı sanatçı kolektifine ait bir sanat projesi çarpıcı bir örneği

oluşturmaktadır. WochenKlausur kendini, “1993 yılından beri sosyal müdahaleler yürüten” bir grup olarak tanımlamaktadır. WochenKlausur, sanatın hem bir kurum, hem bir sosyal örgüt, hem de bir siyasi parti ile birlikte çalışabilme olanağını sunduğunu ve yaratıcı çözümler üretmek için yeni bir alan yarattığını ve dar kültür çevresinin bilinen yapısının dışında yayılan bir ivme kazandıracığını savunmaktadır. WochenKlausur, 8 hafta süren ‘Katılımcı Mahalleli Gelişimi’ (Participatory Community Development) adlı projede, küçük ve az nüfuslu bir şehir olan Ottensheim’da üç ayrı çalışma grubu oluşturur. Birinci grup gençlerin, ikincisi yaşlıların ilgi alanlarına yönelikken, üçüncüsü de tarihi kent merkezinin yeniden canlandırılması çalışmalarıyla ilgilidir. Şehirlilerin ilgi ve isteklerini daha yakından görebilmek için, onlara anketler yollar. Şehirliler, böylelikle bir sanat projesi ile belediyenin karar alma sürecine katılma fırsatını elde ederler. Birinci grubu oluşturan gençler için, istek üzerine bir kaykay rampası inşa edilir ve bir gençlik merkezi kurulmasının ilk adımları atılır. Mimarlar, mekan tasarımcıları ve sosyal örgütler arasında deneyim paylaşımlarının gerçekleştiği onlarca toplantının ardından WochenKlausur, belediyeye kent sakinlerinin geleceğine yönelik bir tartışma oluşturmak için bir temel oluşturan gelişim ölçütleri kataloğu sunar. Gruplar gerçekleştirmek istedikleri projeleri yapmak için toplanmaya, tartışmaya ve devam ederken, proje sürecinde kurulmuş olan Pro-Ottensheim adlı siyasi parti, kente bir belediye başkanı bile kazandırır. Tüm bu süreç içinde ortaya çıkan “yapılar” ve “ilişkiler” sanat yapıtının kendisini oluşturmaktadır (Açıkkol, 2010).

VII.2.2. Kamusal Alanda Zarar Gören Sanat Eserleri İçin Alınacak Önlemler:

Kimi zaman toplumların kültürel yapısını sistematik bir yok edişle, dogmatik bir düşünce biçimine bağlı olarak ortaya çıkan vandalizm, kimi zaman da bireylerin psikolojik

ve sosyolojik nedenler ile uyguladıkları zarar verici eylemlere dönüşmektedir. Günümüzde kentsel sorunlar arasında yer alan vandalizm, sosyal boyutu ile kent yönetimlerini de ilgilendiren önemli bir sorundur. Sosyolojik, psikolojik ve fiziksel yansımaları ile kent estetiğini etkilerken, her geçen gün artan maddi kayıplara, toplumsal açıdan önemli zararlara neden olmaktadır. Toplum bireylerinin sahip oldukları ortak haklara bir saldırı ve ihlal olarak da kabul edilirken, özellikle sanat eserlerine uygulanan bilinçli saldırı ya da bilinçsiz zarar verişler olarak iki ayrı biçim de görülmektedir. İlki şiddet içeren ve içinde yok etmek duygusunu barındırırken, ikincisi iz bırakma, kendini hatırlatma, mesaj verme, oyun oynama gibi eylemlerle ortaya çıkmaktadır. Sanat eserinin kalıcılığı anlamında ele alınacak olursa ilk yaklaşımda kesin bir yok oluş ya da geri dönüşümü ve tamiri zor bir durum söz konusudur. İkincisi ise çevre kalitesini düşürmekte ve kent estetiğini bozmaktadır.

Üzerlerine yazmak, kazımak, resim çizmek, bir oyun aracı olarak da kullanmak, sanat eserinin varlığına saldırıdan çok buldukları yere konulduğu andan itibaren her türlü iletişime açık duruşu ile doğal karşılanması gereken bir süreç olarak kabul edilebilir. Zaman içindeki bu değişim, tıpkı dünya üzerindeki tüm organik ve inorganik yapıların doğal ya da mekanik yolla yıpranması gibi düşünülebilir. Sanat eserinin, üzerine yüklenen o, arogan, dokunulmaz duruşu, bu doğal süreç içinde de anlamını yitirmektedir.

Kamusal alanlarda yer alan modernist bir sanat eserinden farklı olarak, toplumun tepkisini ölçecek, deneysel bir kamusal sanat projesi ile inceleyen iki sanatçının çalışması bu süreci gözler önüne sermektedir.

1990'ların başında, "portre" kavramı üzerine biçimlendirdikleri endüstriyel manzaralardan, inşaat fotoğraflarına uzanan fotoportreler üreten Clegg Guttman ikilisi, Hamburg'da bir kamusal sanat yapıtı üretmeye davet edilir. Hamburg'un üç ayrı mahallesine, açık alanda kütüphaneci ya da güvenlik görevlisi olmaksızın tek başına duran, içi kitap dolu kütüphaneler yerleştirirler ve sosyal olarak nasıl kullanıldığını gözlemlerler.

Amaçları toplumsal bir portre elde etmektir. Kütüphane birimlerinin üzerinde “Sınırlı bir zaman için sınırlı sayıda kitap ödünç alabilirsiniz” ve “ Kitap katkısına da açığız” yazar. Bu işin bir sanat çalışması ya da ortamı ile bağlantısını gösteren tek gösterge, ufak bir levhadır. Levhada yapıtın gerçekleşmesini sağlayan Kunstverein ve yerel yönetimlerden birinin adı yazar. Ancak bu sanat çalışmasının içeriğinin kitap olması da, yine “kültür” üretimi ortamının içinde kalındığının göstermektedir. Kamusal alana klasik, bürokratik halk kütüphanesinin yerine ütopyacı ve her tür müdahaleye açık bir kütüphane yerleştirilmiştir. Sanat çalışması, yaratılan bu özgür alan da, denetlenme ve cezalandırılma tehlikesi altında olmaksızın herkesin müdahalesine açık bırakılmıştır. Bu araştırmanın sonunda çıkarılan sonuç bilgi yine Kunstverein sanat kurumunda sunulur. Sonuçta; bu üç mahallede, birbirinden farklı sosyo-ekonomik altyapılara sahip topluluklar birbirinden farklı tepkiler verir. Pek nezih bir imaja sahip olmayan, şiddetin daha yaygın olduğu, bir mahallede kitaplar yok olur ve kütüphane olarak tasarlanmış mobilyalar da zarar görür. Camı kırık ve kitapları çalınmış bir kütüphane, o mahallenin sakinlerinin elde edilen toplumsal portresi olur (Açıkkol, 2010). Ortaya çıkan sonucun değerlendirilmesi yapılırken, mahallelinin davranışları, vandalizm olarak mı, yoksa kamusal alana yerleştirilmesiyle birlikte her türlü müdahaleye açık ve bu sürecin doğal sonucu olarak mı kabul edilmelidir? Psikolojik bir vaka olarak kabul edilen, sapkın vandalizm eyleminden daha masum görünen bu tür davranışlar da, eğitimle sahiplenme, benimseme ve koruma duyguları kazandırabilir.

Kamusal alanda zarar gören sanat eserleri için alınacak önlemler, toplumsal hayat ve görsel kent tasarımına katkı sağlayacaktır. Aşağıda belirtilen maddelerin hayata geçirilmesi, daha kaliteli bir kentsel yaşam için önem teşkil etmektedir.

VII.2.2.1. Güvenlik

Kamusal alan ve parklardaki sosyal yaşamın korunması ve yaşam kalitesinin artırılması için güvenlik önlemlerinin alınması gerekmektedir. Sanat eserlerine, donatılara, park ve kent mobilyalarına yapılan zarar verici eylemlerin önüne geçebilmek için yeterli sayıda güvenlik personeli görevlendirilmeli ve güvenlik sistemleri kurulmalıdır. Kameralı güvenlik sistemi ile zarar verici eylemlere acil müdahale imkanı sağlanabilir.

Kamusal alanlarda aydınlatma, çevre görüntüsü ve vurgulanacak nesnenin ön plana çıkarılması kadar güvenliğin de konusu olmalıdır. Kırık dökük, bulunduğu alana göre seçilmemiş aydınlatmalar, vandalizm eylemleri için zemin hazırlayabilir.

Araştırmalara göre; tamamen karanlık alanlarda, yarı aydınlık alanlara göre daha az vandalist eylemlerle karşılaşmıştır. Eylemin görünür olmaması, vandalist eylemi zayıflatıcı bir etken olarak açıklanabilir (Dinçtürk, 2007: 16).

VII.2.2.2. Bakım - Onarım

Yerel yönetimlerin kamusal kültür mirasını koruma ve saklamada yeterli önlemler alması, sanat eserlerini ve donatıları daha kalıcı kılacaktır. Sürdürülebilir kent yaşamı için de son derece önemli olan bu önlem, vandalizm, izleyici kullanımı, iklim koşulları gibi zarar verici etkenler açısından, yerel yönetimlerin ayıracağı özel bir “bakım-onarım bütçesi” ile sanat eserleri, park - kent mobilyaları ve donatıların kalıcılığı sağlanmalıdır. Tahrip edilmiş kamusal alanların, bakım ve onarım maliyetleri ile yeni yapılanmalar ve alanlar oluşturulabileceği unutulmamalıdır. Bu yüzden, zarar verilen sanat eserlerinin, park - kent mobilyaları ve donatıların aksatılmadan bakım ve onarımının yapılmasıyla yeni tahribatların önüne geçilebilir. Yapılan araştırmalara göre:

Vandalizm sürecinde, başlatıcı bir sebebin olması yeterlidir. Vandalizm vakaları genellikle birbirini takip eder. Daha sonraki vandalizm olayının nedeni, genellikle bir önceki vandalizm vakasının bıraktığı görüntüdür. Önceki hasarın kasten veya kaza ile olması sonucu değiştirmemekte ve onarılmayan küçük hasarlar, vandalizm eylemlerin

gerçekleştirenler için tahrik edici nitelikte olması nedeni ile daha büyük hasarların meydana gelmesine neden oluşturmaktadır (Dinçtürk,2007:14).

Vandalizm eylemleri dünyanın her yerinde yerel yönetimlere, tahrip olmuş elemanların onarımı veya yenilenmesi için çok yüksek maliyetler getirmektedir. Yapılan tahribat onarımı için harcanan giderler, vergiler kanalıyla topluma yansıdığı gibi harcanan bu para ile gerçekleştirilebilecek olan hizmetlerin de verilememesine neden olmaktadır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü verilerine göre, İstanbul'daki park ve bahçelere, her yıl 3,5 milyon YTL tutarında zarar verilmektedir (Dinçtürk, 2007: 58).

Ülkemizde, büyük kentlerde “kent bakım- onarım birimleri” bulunmakta ancak bu konuda ayrılmış bütçe yetersiz kalmaktadır. Gelişmiş ülkelerde kamusal alanlara verilen tahribat, istatistiki bilgiler ile tespit edilmekte, bakım-onarım ve koruma için ciddi bütçeler ayrılmaktadır. Çağdaş kentlerde, sivil toplum örgütleri ve gönüllülerin desteği ile kurulan kent ve kentli bilincini destekleyen gönüllü gruplar tarafından, sanat eserlerinin temizliği ve bakımı yapılmaktadır.

VII.2.2.3. Eğitim

Sağlıksız kentleşme ve göç sürecinin yaşandığı kentlerde, kentlilik bilincinin geliştirilmesi ve vandalizm gibi zarar verici eylemlere karşı önlem alma konusunda ‘eğitim’ büyük önem taşımaktadır. Gelişmiş ülkelerde yapılan çalışmalarda, vandalizmin uygun eğitim ve psikiyatrik tedavi ile düzeltilebilir ve değiştirilebilir bir davranış olduğu belirtilmektedir. Eğitim seviyesinin düşük olması, vandalizmin artış sebeplerinden biri olabilir. Underwood, bu duruma şöyle açıklık getirir:

Özellikle ilköğretim ve lise yıllarındaki eğitim seviyesi bu noktada daha da önem taşımaktadır. Vandalizm eylemlerini gerçekleştirenlerin birçoğu genç ve erkek çocuklardan oluşmaktadır. 10 yaş gibi, henüz bilinçli veya kasti vandalizm duygusunun oluşmadığı bir üst sınır bulunmakta ve yapılan vandalizm oyunla ilişkilendirilmektedir. 13–16 yaş grubunda ise, cesaret daha önemli bir unsur olup, verilen zarar çok ciddi

boyutlara ulaşmaktadır. 16 yaşından sonra vandalizm önemini kaybetmeye başlamakta ve yerine başka ilgiler ön plana çıkmaktadır. Sorumluluk duygusuyla birlikte sahiplenme isteğinde de bir artış meydana gelmektedir (Underwood ,aktaran,Dinçtürk, 2007:12).

Eğitim yolu ile öğrencilere koruma ve sahiplenme bilinci verilirken, bu bilgilerin davranış biçimine dönüştürülmesi yönünde çaba gösterilmesi, vandalizmi önlemeye yönelik sosyal önlemlerden biri olarak görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak, çok küçük yaşlardan itibaren çocuklara sanat eserlerini tanıttak, sevdirecek koruma bilinci aşılayacak sosyal projeler geliştirilmelidir. Anaokullarından başlayarak ilk ve orta öğretim kurumlarında sanat eğitimi dersleri sadece resim yapmanın ötesinde; kamusal alanda yer alan sanat eserlerini tanıttak geziler, yaratıcı sanat projeleri gibi programlarla farklı bir işlev yüklenmelidir. Ayrıca, öğrenciler büyüklerle birlikte, belli bir düzeyde, kamusal alanda yer alan sanat eserlerinin temizlik ve bakımı ile ilgilenirken, vandalizm konusunda bilinçlendirilebilirler. Çocukların özellikle 13-16 yaş arası gençlerin sanat eserlerinin yapılış aşamalarına tanık olmaları, sanatçılarla birlikte sanat üretimine katılmaları, tıpkı yetişkinler gibi çocuk çalıştaylarında, sanatsal ürünler ortaya çıkarmaları, çocuk ve gençlerin sanat, koruma ve sahiplenme bilincini geliştirecek yararlı etkinlikler olacaktır.

“İlhan Koman Vakfı” tarafından, İstanbul’da uygulanan eğitici proje; “Beldemiz İçin Sanat”, oldukça yaratıcı ve ilgi çekici bir proje olarak, bu konuda örnek gösterilebilir. Vakıf yöneticisi Fany Elisa Torre’un aktarımına göre: Çocukların heykeller üzerinde oynaması veya insanların, heykeller üzerine oturması nedeniyle, İstanbul’daki sokak heykellerine zarar verildiği gözlemlenir ve bir proje yapılmasına karar verilir. Torre’a göre; sonucun vandalizm olduğu söylenebilir ama aslında bu durum, insanların sanat eserlerini kendi içlerine aldıklarının da pozitif bir göstergesidir. Aynı zamanda heykellerin orada yaşıyor olduğunu da gösterir. “Beldemiz İçin Sanat” adlı proje, aynı zamanda İlhan

Koman'ın hayat boyunca şehir için yarattığı, sanat işlerine övgü olarak da gerçekleştirilir. Konu vandalizm sorunudur. Ancak onu bastırmak yerine, eserleri korumaya çalışarak, 100 çocuktan İstanbul'un sokakları için dört yeni anıtsal sanat eseri tasarımları istenir. Çocuklar ilk önce rehberli bir turla İstanbul'daki büyük anıtsal eserleri görürler. Çünkü çocukların onları korumaya çalışırken onların ilk kez farkına varma şansını yakalamaları ve "büyük demir yığını" nı sanat olarak takdir etmeyi öğrenmeleri istenir. Çocuklar için bu çok şey ifade etmektedir; artık sanat eserleri onların yanlarından gelip geçtikleri nesnelere değil, korunması ve sahiplenmesi gereken kültür varlıklarıdır. Çocuklar kendilerine verilen sorumluluğu çok ciddiye alırlar. Sonra kendi yaşadıkları çevrede sürekli kalacak işlerin anlamları üzerine çalışırlar. "Beraber çalıştığımız hiçbir çocuğun bir sanat eserine karşı "saygısızca" davranacağını düşünmüyoruz artık diyen Torre, sözlerini şu vurgu ile bitirir: "Ama onlar sadece 100 çocuktur" (Torre, 2005: 28) Sempozyumların, kent bireyleri ve sanat ilişkisi için çok büyük yararları vardır. Sempozyumlarda üretilen eserler, doğru yerleştirilir ve çevresi ile doğru ilişkiler kurabilirse, kentin kamusal alanlarında görsel güzellikler yaratabilirler. Kent bireylerinin bu var oluşa ve üretimde ki zorluğuna tanık olmaları, soru sormaları, onları fotoğraflamaları, sanatla iletişimin doğru ve kalıcı etkileri için önemli adımlar sayılabilir.

VII.2.2.4. Medya ve Duyurular

Vandalizm teriminin bile toplumda çok bilinmediği düşünülürse, basında, radyo ve televizyonda, sosyal medyada, okullarda, duyuru panolarında bu konuyu tanıtıcı ve bilgilendirici tanıtımlar yapılmalıdır.

VII.2.2.5. Tasarım Özellikleri

VII.2.2.5.1. Konum

Kamusal alan, tasarım planlaması, vandalist eylemler üzerinde kışkırtıcı rol oynayabilmektedir. Örneğin, kamusal alanlarda aşırı kullanıcı yoğunluğu alan bölgelerin, izbe, başıboş bırakılmış, korunaksız bölgelere göre vandalizm görülme oranı daha fazladır. Özellikle park planlaması yapılırken bu tür problemler göz önüne alınmalıdır.

VII.2.2.5.2. Malzeme Ve Yapısal Özellikler

Kamusal alanlar ve parklarda yer alan sanat eserleri, insan ve iklim koşulları da düşünülerek dayanıklı malzemelerden, yapılmalıdır. Gelişmiş ülkelerde kamusal alanlarda yer alan çağdaş sanat eserlerinin çok büyük boyutlu, çelik, titanyum, granit gibi daha dayanıklı malzemelerden üretildikleri görülmektedir. Mermer, taş, beton malzemeler de zamana karşı dayanıklı sayılabilirler. Ancak ahşap, fiberglas malzemeler buldukları iklimle doğru orantılı olarak daha hızlı bozulabilen malzemelerdir. Ahşap eserlerde de, elektrik direklerinin dayanıklı kalmasını sağlayan koruyucu maddeler kullanılırsa, dayanıklılıkları artırılabilir.

Yüksek kaideler üzerinde yer alan heykel ve anıtlar, zemine dayanan ve halkın yoğun olduğu bölgelere göre daha az zarar görmektedir.

Geniş yüzeyli parçalara, duvarlara, yapılara sahip sanat eserleri üzerine yazı yazılma oranı daha fazla görülmekte, geniş yüzeyin yazı yazma, karalama ve kazıma isteğini arttırdığı görülmektedir.

Yüzey dokusu da vandalist davranışlarda çekici ya da caydırıcı bir tercih olabilmektedir. Üzerine yazı yazma, karalama ve kazımayı zorlaştıracak pütürlü yüzeyler, ancak sprey boyalar kullanılırsa zarar görmektedir.

VII.2.2.5.3. Renk

Kamusal alanlarda yer alan sanat eserleri, park- kent mobilyaları ve donatılar üzerindeki zarar verici eylemler üzerinde renk de önemli bir rol oynamaktadır. Beyaz ve diğer açık renkler üzerine, daha çok yazı ve karalama yapıldığı görülmektedir. Açık renk üzerine yazmak ve karalamak, yapılan eylemi ve aktarmak istenen mesajı görünür kılmaktadır. Örneğin; açık alanlardaki heykellerin, açık renkli mermer ya da beton malzemelerden üretilmesi, yazı yazma eylemine zemin hazırlamaktadır.



Resim 84-



Resim 85-

Resim- 84 de Park içinde yer alan dekoratif bir yapının kazınmış iç duvar yüzeyi görülmektedir. Resim -85 de ise; açık renkli ve geniş yüzeyli, üzeri karalanmış bir heykel örneği görülmektedir.

Ancak, koyu ya da açık renkli boya ya da sıva ile boyanmış yüzeylerde de, -bir süsleme tekniği olan sgrafitto (kazıma) tekniğinde olduğu gibi- açık ya da koyu, üsteki renk kazınırken alttaki farklı rengin alttan görünmesi ile kazıyarak oluşturulan yazılar da görülmektedir. Bu durumda dikkat edilecek şey, mümkün olduğunca boyanacak yüzeylerin zemin rengine yakın renklerden oluşması, bu tür kazıma eylemini azaltabilir. Kamusal alanlarda kullanılacak malzemeler ve boyaların, araştırmalar ve deneysel çalışmalarla dayanıklılığının artırılması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Anılanmert, B.(2004, Ekim). Kent seramiği. *Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi*, 06, 88–95
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu*. (Çev. Bahadır Sina Şener) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, M. Ç. (2009). *Sanat ve sosyoloji ilişkisi üzerine*. Aydın, M.Ç. (Der.), *Sanatlar ve toplumsal etkileşim içinde* (ss.223–264). İstanbul: E yayınları. 1.baskı.
- Bahtsetzis, S. (2007). Kamuyu Sınamak, Yunanistan’da Yeni Kamusal Sanat. Tan,P. ve Boynik. S, (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere, Güncel sanatta kamusal alan tartışmaları içinde* (ss.61–67). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 1. baskı.
- Bakçay, E. (2007). *İstanbul’da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekanyla İlişkisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Bakçay, E. (2009, 29 Haziran).Edepsiz heykeller. Birgün Gazetesi.
- Bakçay, E. (2010, 7 Temmuz). Toplumsal hareketler, direnmenin estetiği ve kamusal sanat. *Çizgi Dışı Kültürel Tepki Dergisi*, 07, 62–68.
- Başaran, E. (2010, 21 Mart). Mersin Belediyesi’ne benden altın portakal. HürriyetGazetesi, s.8.
- Başbakan heykele ‘ucube’ demedi.(2011, Ocak 11). Hürriyet Gazetesi, s.7.
- Beykal, C. (2010, 7 Temmuz). Kamuya: Bu sanata iyi bakın! Onları koruyun! *Çizgidışı Kültürel Tepki Dergisi*, 03, 42–46.
- Bishop, C. (2007). Antoganzima ve ilişkiel estetik. *Olasılıklar*, Tan, P. ve Boynik. S, (Der.), *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere, Güncel sanatta kamusal alan tartışmaları içinde* (ss 31–53). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1.baskı.
- Boz, B. ve Yücel, F. (2001 Mart). Vandalizm. *Sted-Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, 3, 32–33.

- Burcu, E. Danacıoğlu, N. ve Vazsonyı, A.T. (2007 Aralık). Arkadaş grubuna sahip olmaya verilen önemin gençlerin vandalizmi üzerindeki etkisi. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 24, 2, 23–44.
- Chriswell, L. ve Bishop, M. (2011 Mart) Kamusal Alanda Sanat, Konferans, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Çaha, Ö. (2007, Kasım, Aralık, Ocak). İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala dönüşümü. *Doğu Batı Dergisi*, 5, 82–83, 4. baskı.
- Çıplak, C. Ben yıktım Ben yaparım (2010, Ekim 29). Cumhuriyet Gazetesi, s.39.
- Çubuk, M. (1999). *Kentsel Tasarım. Bir Tasarımlar Bütünü Kongresi Bildiriler Kitabı*, MSÜ Yayınları, 21.
- Darçın, B. (2002). *Seramik sanat objelerinin atmosferik koşullara açık park ve bahçelerde kullanım olanaklarının araştırılması*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Debord, G. (2010). *Gösteri toplumu*. (Çev. Ekmekçi, A. ve Taşkent, O.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, S.(2007, Kasım, Aralık, Ocak). Kamusal alanın belirlenmesinde ben ile ötekinin yeri. *Doğu Batı Dergisi*, 5, 233–237, 4. baskı.
- Dinçtürk, S. (2007).*Türkiye’de Vandalizmin Sosyal Ekonomik ve Psikolojik Boyutları*. Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Ergin, N. (2001). Ortak Yaşam Alanı Olarak Heykel.Gümüşoğlu, F. (Der.), 21. *Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan içinde* (ss. 235–236). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Eriñç, S. (1998). *Sanatın boyutları*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Erten, O. (2011 12 Ocak). Türkiye heykellerinin bahtsız tarihi, Radikal Hayat, s.9.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliği*. (Çev. Cevat Çapan) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Foster, H. (2009). *Modern kültürde çatışma*. İstanbul: İletifim Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Göktaş, C. (1998). Asher, M. ile söyleşi, *İstanbul’da Çağdaş Kent Heykeli*

- Uygulamaları*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Gültekin, E. (1998). *Bahçe ve Peyzaj Sanatı Tarihi*. Adana: Çukurova Üniversitesi yayınları no 204.
- Houpt, S. (2007). *Kayıp eserler müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnam, A. (2007). Hanemizdeki Sır. *Doğu Batı Dergisi*, 5,197, 4. baskı
- Karakaş, H. (2007). Sivil itaatsizlik ne kadar itaatsiz. *Doğu Batı Dergisi*, 5, 171-193, 4. baskı.
- Keskin, F. (2004). Kamusal alan ve yalın yaşam. Özbek, M. (Der.), *Kamusal alan* içinde (ss.105–112).İstanbul: Hil Yayın.1.baskı.
- Kosova, E. (2007, Nisan). Dışarı çıkma cesareti. *Varlık Dergisi*, 9–12.
- Kurtaslan, Ö.B. (2005). Açık alanlarda heykel- çevre ilişkisi ve tasarımı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, (193–222).
- Küçük, S.H. (2006 Aralık). Mekanın melankolisi: Kefaret olarak sanat, *RH Sanart*, 35, ss 36–37.
- Küpçüoğlu, H. (2006 Aralık). Nilüfer Ergin ile söyleşi. *RH Sanart*, 35, s. 61.
- Lindsay, D. (1999). Vandallığın sanatı ya da sanatın vandallığı, *Art-istGüncel Sanat Seçkisi*, 1, s.4.
- Maalouf, A. (2009). *Çivisi Çıkmış Dünya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mahcupyan, E. (2007, Kasım, Aralık, Ocak). Osmanlı'dan günümüze parçalı kamusal alan ve siyaset. *Doğu Batı Dergisi*, 5, 25–53.
- Malkoç, E. (2008). *Kamusal dış mekanlarda kullanım sürecinde değerlendirme KSD: İzmir Konak Meydanı ve Yakın Çevresi Örneği*. Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı. Doktora Tezi.
- Mersin Büyükşehir Belediyesi Park ve Bahçeler Müdürlüğü
- Özbek, M. (2004). Habermas. Özbek, M. (Der.) *Kamusal alan* içinde (ss.33).İstanbul: Hil Yayın.1.baskı.

- Özbek, M. (2004). Kamusal Alanın Sınırları. Özbek, M. (Der.) *Kamusal alan* içinde (ss.454).İstanbul: Hil Yayın.1.baskı.
- Renda G.(2002). Osmanlı'da Heykel, *Sanat Dünyamız* Yapı Kredi Yayınları, kış, 140-141.
- Savaşta öncelikli kurtarılacak Eserler.(2011 Ağustos 16). Hürriyet, s.7.
- Sennett, R. (1996). *Kamusal insanın çöküşü*, (Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Sennett, R. (1999). *Gözün vicdanı, kentin tasarımı ve toplumsal yaşam*, (Çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay) İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Stresten sigaraya başladım. (2011, 25 Ocak). Hürriyet Gazetesi, s.7.
- Şahin, Z. (2007, Kasım 9). Başkent'in Anıtları. Cumhuriyet Gazetesi, s.12
- Tanrıverdi, F. (1975) *Peyzaj mimarisi, Bahçe sanatının temel prensipleri ve uygulama metodları*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları No.196.
- Tansuğ, S.(1982) *Herkes İçin Sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Tanyeli, U. (2006, 25 Nisan) Kamusal Alanda Heykel, *Heykel Sempozyumu*, İstanbul Modern, İstanbul.
- Tek, Ş. (2000) Remzi Savaş ile söyleşi, Mehmet Yılmaz (Der.) Ankara, *a+A Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği*, (ss. 62-81).
- Tekiner, A.(2010). *Atatürk heykelleri*, İstanbul: İletişim yayınları.
- Torre, F.E.(2005, 23 Kasım). Vandalizmi tartışmak, "Vandalizme karar vericek olan toplumdur...", *rh+ sanat*, s. 28.
- Türköne, M. (2007). Cumhuriyet'in kamusal alanı. *Doğu Batı Dergisi*, 5,145, 4. baskı.
- Ural, M. (2004) *Kuzgun Acar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ünal, B. (2010, Temmuz, Ağustos). Heykel denilen "şey" de avangardın dönüşümü ile yeni açılımlar, *Sanat Dünyamız* YKY.117, ss 45-49.
- Ünüvar, K. (2007). *Osmanlı'da Bir Kamusal Mekan: Kahvehaneler*. *Doğu Batı Dergisi*, 5, 205, 4. baskı.
- Vassaf, G. (2010). *Cehenneme Övgü*. İstanbul: İletişimYayınları.

- Wallenstein, S.O. (2007 Kasım) Kamusal özneler. *Olasılıklar, duruşlar, müzakere, Güncel sanatta kamusal alan tartışmaları*, İstanbul: İstanbul bilgi Üniversitesi Yayınları, 71–77.
- Yerasimos, S. (1997) İslam kentinde sınır ve geçiş. Sanat ve Çevre Sempozyum Kitapçığı içinde (ss.67–69) ODTÜ Mimarlık Fakültesi basımı Ankara.
- Yücel, G.F. ve Yıldızcı, A.C.(2006). Kent parkları ile ilgili kalite kriterlerinin oluşturulması. *İTÜ dergisi*, 2, 220–230.
- Zeytinoğlu, E. (2008). *Sanat üzerine yersiz yorumlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Zeytinoğlu, E. (2010, 7 Temmuz). Yeni muammalar: Kamusal alandaki kamu kim? Sanat ne?. *Çizgi Dışı Kültürel Tepki Dergisi*. 07, 46–49. 5846 Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine ilişkin kanun. (1986). T.C. Resmi Gazete, 19012, 7 Şubat 1986.)

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Açıkkol, Ö. (2010, Haziran). Yarım İşçi ya da Ortak Arzunun Peşinde. Erişim tarihi: 25 Nisan 2011, <http://www.benimkentim.org/edergi/Content.aspx?Id=12>
- Afganistan'da dev Buda heykeli bulundu (2008, Eylül 17). Erişim tarihi: 22 Mayıs 2010, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/458678.asp>
- Atatürk Anıtı şimdi de kirli kahve oldu (2009, Ekim 17). Erişim tarihi: 18 Nisan 2011, <http://www.milliyet.com.tr/Guncel/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetay&KategoriID=24&ArticleID=1151226&Date=17.10.2009&b=Ataturk%20Aniti>
- Avusturyalı heykeltıraş yıkılan heykeli yeniden yaptı. (2011, Mayıs 15). Erişim tarihi: 14 Temmuz 2011, <http://www.sondakika.com/haber-avusturyali-heykeltras-yikilan-heykeli-yeniden> 2733914/
- Başkent'in anıtları.(2010, Kasım 9) Erişim tarihi: 5 Mart.2011. v3.arkitera.com/h21877-baskentin-anitlari.html
- Dilbaz, E. Bina cephelerindeki, Üç boyutlu projeksiyonlar kentle nasıl ilişkilenebilir? (2010, Haziran 11). Erişim tarihi: 9 Mart 2011, <http://www.yenimimar.com/index.php?action=displayQuestion&ID=89>
- Fountain of Neptun (2009) Erişim tarihi: 7 Mayıs 2011, http://www.publicartaroundtheworld.com/Fountain_of_Neptune.htm
- Gürallar, N. Kamusal Alan. (2009, Kasım-Aralık). Erişim tarihi: 8 Şubat 2010, www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik...364
- Güven Anıtı. Erişim tarihi: 19 Temmuz 2010, http://www.cankaya.bel.tr/oku.php?yazi_id=5681
- Henriksson, M. (2010 Ocak). Mika Hannula ve Minna L. Henriksson arasında, e-posta üzerinden gerçekleşen söyleşi. Sanat ve kamusal alan, bölüm:1, Erişim tarihi: 3 Şubat 2011. <http://www.benimkentim.org/edergi/Content.aspx?Id=9>
- Heykelimi kırarım, ama..., Mehmet Aksoy ile söyleşi (2011, Ocak 16). Erişim tarihi: 22 Haziran 2011, <http://v3.arkitera.com/h60083-heykelimi-kirarim-ama.html>

- History of Mustangs of las colinas. Erişim tarihi:30 Haziran 2011,
<http://www.mustangsoflascolinas.com/History.html>
- History of Seattle Olympic Sculpture Park. Art Works of Seattle Olympic Sculpture Park.
 Erişim tarihi: 12 Ocak 2009, <http://www.seattleartmuseum.org/visit/osp/>
- Hür, A., (2009, 18 Ekim) Bir millet ki heykel yapmaz. Erişim tarihi:23 Mart 2010
www.taraf.com.tr/makale/7999.htm
- İlhan, D. (2009, Mart 13).Erişim tarihi: 3 Mayıs 2010, <http://peyzaj.org/cocuk-ve-mekan-iliskisi>
- İstanbul'un Heykellerini Tanıyor musunuz? (2005, Ocak 15). Erişim tarihi: 24 Mart 2011,
<http://www.milliyet.com.tr/2005/01/19/cumartesi/acum.html>
- İTÜ Sözlük, Kamusal Sanat) Erişim tarihi:15 Nisan 2011.
www.itusozluk.com/goster.php/kamusal+sanat
- Kahraman, H.B. (2002, Ekim 3). Sanat sokağa çıkınca. Radikal Gazetesi. Erişim tarihi: 29 Nisan 2010, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=52021>
- Kanpak, Ö. Kamusal alandan kamusal mekana geçiş, sayı 33 Erişim tarihi: 26 Haziran 2010. www.benimkentim.org/edergi/Content.aspx?Id=11
- Mehmet Aksoy'un Basın Açıklaması. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2011,
<http://www.mehmetaksoy.com>
- Mouffe, C. (2007). Artistic activism and agonistic spaces. *Art and research: A journal of ideas, contexts and methods*. volume 1, 7. Erişim tarihi: 7 Mayıs 2011.
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- Özbayoğlu, E. (1989). İstanbul'un bronz atları,1, sayfa 155–163, Erişim tarihi:15 Mayıs2011,<http://www.iudergi.com/tr/index.php/anadolu/article/viewFile/887/710>
- Richard Serra's Tilted Arc 1981. Erişim tarihi:26 Mayıs 2011,
http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html
- Tekelioğlu, O. (2009, 12 Nisan). Heykellerin sahibi kim? Erişim tarihi: 13 Ocak 2011,
www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?...RadikalEklerDetayV3

- Türkiye heykellerinin bahtsız tarihi, Erişim Tarihi: 8 Mart 2011
www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType...Date=12.1.2011
- Türkiye'nin heykelle imtihanı.(2009, Nisan 3). Erişim tarihi: 25 Mart 2011,
<http://www.ntvmsnbc.com/id/24953327/#storyContinued>
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi, Ankara'daki anıtlar ve heykeller. Erişim tarihi:12 Mart 2010,
wikipedia.org/wiki/Ankara'daki_anıtlar_ve_heykeller
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi, Grafiti. Erişim tarihi: 13 Nisan 2011,
www.wikipedia.org/grafiti
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi, Parklar. Erişim tarihi: 22 Mart 2011, [www.wikipedia.org/
Parklar](http://www.wikipedia.org/Parklar)
- Wikipedi Özgür Ansiklopedi, Vandalizm. Erişim tarihi: 13 Temmuz 2011,
www.wikipedia.org/vandalizm
- Yaman, Z.Y. (2010, 15 Mayıs). Kamusal alanda anıt / Heykel uygulamaları, Benim
Kentim Projesi Sempozyumu Garaj İstanbul, Erişim tarihi: 7 Temmuz 2011,
<http://www.benimkentim.org/edergi/Content.aspx?Id=65>
- Yesemek Açık Hava Müzesi ve Heykel Atölyesi, (2006, Kasım14). Erişim tarihi: 20 Şubat
2011. <http://www.gaziantepkulturturizm.gov.tr/BelgeGoster.aspx?>