



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TURİZM İŞLETMECİLİĞİ VE SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL
SANATINDA KADIN İMGESİNİN KÜLTÜREL
YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mazlum GÜLMEZ

Danışman
Doç. Dr. Derya UZUN AYDIN

Ağustos, 2021
BATMAN
Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

Doç.Dr.Derya UZUN AYDIN danışmanlığında, Mazlum Gülmez tarafından hazırlanan “cumhuriyet dönemi Türk Heykel Sanatında Kadın imgesinin Kültürel Yansımaları..” adlı tez çalışması 20/08/2021... tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Turizm İşletmeciliği ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Doç.Dr: Derya UZUN AYDIN

Danışman

Doç.Dr.Derya UZUN AYDIN

Üye

Dr.Öğr. Üyesi: Emre SABAHATTİN DİLEK

Üye

Dr.Öğr.üyesi:İlkgül KAYA

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Doç. Dr. Ömer Faruk ERTUĞRUL
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.



Mazlum GÜLMEZ
Ağustos, 2021

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL SANATINDA KADIN İMGESİNİN KÜLTÜREL YANSIMALARI

Mazlum GÜLMEZ

**BATMAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TURİZM İŞLETMECİLİĞİ VE SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

Danışman: Doç. Dr. Derya UZUN AYDIN

2021, 108 Sayfa

Jüri

Doç. Dr. Derya UZUN AYDIN

Dr. Öğr. Üyesi Emre SABAHATTİN DİLEK

Dr. Öğr. Üyesi İlkül KAYA

Cumhuriyet dönemi Türk heykel sanatında kadın imgesinin kültürel yansımalarını araştırırken, öncelikle güzel sanatların üç boyutluluğu, derinliği ve hacmi olan, yaşamı, insanı, doğayı tanımlama ve anlamlandırma gayesi barındıran etkinliklerden “heykelin” tarihimizdeki yeri ve genişlik sahası incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda İslamiyet öncesi Türk, Avrupa ve İslam sanat tarihindeki yeri ve konumu belirli süreçler içerisinde değişime uğramış görülmektedir. Kültürel Miraslarımızdan heykel sanatının değişimleri dönem dönem olmuştur. Ülkemizdeki heykel faaliyetlerine bakılacak olunursa, özellikle Kültürel miraslar bağlamında, Cumhuriyet döneminde farklı boyutlara ulaşıldığı görülmektedir. Özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ortaya çıkarttığı sanatsal farkındalığı, önemli sanatçıların düşüncelerinde, yeni döneme geçildiği ve yeni gelişmeleri beraberinde getireceği sosyal bir ortamla karşı karşıya bırakacaktı. Bu dönem sanatçıları, önlerinde Kurtuluş Savaşı gibi bir mücadelenin, toplumsal dayanışmayı da beraberinde getireceği yeni boyutta eserler ortaya koyarak topluma kendilerini ve heykel sanatını kabul ettireceği bir döneme de tanıklık edilecekti. Ayrıca 1880’lerden 1927’li yıllara gelindiğinde metafor ve bedensel değişimlerle karşı karşıya kalınacağı gözlemlenecektir. Daha soyut ve farklı konseptlerle *Nü* Sanatının gelişimine de tanıklık edeceğiz. Cumhuriyet dönemi Türk heykeli, 1950’lerde ise daha çok bireysel duyguları ağır basan konularla karşımıza çıkacaktır. Cumhuriyet döneminin yakın tarihine gelindiğinde özellikle araştırma konusu olan kadın imgesini aktaran eserlere yönelik dini, ahlaki ve politik olarak gösterilmeyen tolerans ve tahammülü görmüş olacağız. Konunun dikkat çeken tarafı tarihsel süreçler içerisinde değişen siyasi ve dini ortamın cumhuriyetin başların baş tacı yapılan kadın figürünün eserlerde nasıl sömürüye açık hale geldiğinin ve saldırılara maruz bırakıldığının kültürel, sosyolojik ve psikolojik yansımalarına şahit olacağız.

Anahtar Kelimeler: *Heykel, Kadın imgesi, Kültürel Miras, Kültürel yansımalar, NÜ, Sanayi-iNefise*

ABSTRACT
MASTER THESIS
CULTURAL REFLECTIONS OF FEMALE IMAGE IN REPUBLIC PERIOD
TURKISH SCULPTURE ART

Mazlum GÜLMEZ

INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES OF
BATMAN UNIVERSITY
THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCE IN
MANAGEMENT AND ART HISTORY DEPARTMENT

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Derya UZUN AYDIN

2021, 107 Pages

Jury
Assoc. Prof. Dr. Derya UZUN AYDIN
Asst. Prof. Dr. Emre SABAHATTİN DİLEK
Asst. Prof. Dr. İlkgül KAYA

Before conveying the cultural reflections of the female image in the Turkish sculpture art of the Republican era, the place and breadth of the 'sculpture' in our history, which is one of the activities that have the three-dimensionality, depth and volume of fine arts, aiming to define and make sense of life, human and nature, has been tried to be examined. In this context, its place and position in pre-Islamic Turkish, European and Islamic art history seems to have changed in certain processes. If we look at the sculpture activities in our country, it is seen that different dimensions have been reached especially in the Republican period. In particular, the artistic awareness created by Sanayi-i Nefise Mektebi would confront important artists with a social environment in which they entered a new era and would bring new developments. The artists of this period would also witness a period in which a struggle such as the War of Independence would bring social solidarity along with it and would make the society accept themselves and the art of sculpture by creating works of a new dimension. It would also be observed that from the 1880s to the 1927s, metaphors and bodily changes would be encountered. Turkish sculpture in the Republican era will appear in the 1950s with subjects that outweigh individual feelings. When we come to the recent history of the Republican period, we will see the religious, moral and political tolerance and tolerance towards the works that convey the image of woman, which is the subject of research. We will witness the cultural, sociological and psychological reflections of the changing political and religious environment in historical processes, how the female figure, who was made the crown of the head of the republic, was exposed to exploitation and attacks.

Key Words: *Cultural Heritage, Cultural reflections, Image of woman, NU, Sanayi-i Nefise, Sculpture*

ÖNSÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk Heykel sanatında kadın imgesinin kültürel yansımaları” adlı tez çalışmasını büyük bir titizlikle bilimsel araştırma ve özgün çalışmalarla destekleme isteğimin önemli sebeplerini tarihin derinliklerinden gelen toplumsal ahlaki durumların olduğunu belirtmek isterim. Bu bağlamda özellikle kadın eserlerle üzerinden gelişen ahlaki yıkıntılarla karşı karşıya kaldığımızı verilen örneklerle belirtmek isterim. Heykel sanatında toplumsal ahlaki çözülme gibi sorunları gösteren çalışmalar olsa da salt kadın imgesi üzerinden oluşan bu yıkıntıları aktaran çalışmaların sosyo-kültürel durumlarını tepkisel ve eleştirel bağlamda az olması beni bu çalışmayı yapmaya itmiştir. Çalışmanın amacı bir nevi ülkemizde bu tür sorunları bilimsel araştırmalar ışığında ortaya çıkararak toplumsal paradigma çerçevesinde bir daha aynı sorunlarla karşılaşmamak ve heykel sanatında kadın imgesinin kültürel miraslar bünyesinde sürdürülebilirliğini desteklemek olacaktır.

Bu çalışmayı yaparken konuyu bütüncül şekilde anlaşılır kılmak ve çalışmaya daha çok özgün veriler ile ortaya koymak için görsellere ihtiyaç duyulması çalışmayı ayrıca zahmetli kılmıştır. Konu için görsellerin birçoğu İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde olması beni bu bağlamda genel müdürlüğü ikna etme çabası içerisine sokmuştur. Fotoğraf ve görselleri hazırlama konusunda İstanbul Resim ve Heykel Müzesine başvurularım olmasına rağmen pandemi ve binanın 2 yıllık sürececek genel tadilatından dolayı izin alamadığımı ve görselleri internet, dergi ve kitaplardan aldığımı belirtmek isterim.

Bu çalışmada, örneklerle sorunları anlatmama ve bilgileriyle tezi hazırlamama yardımcı olan değerli hocam Doç. Dr. Derya Uzun Aydın’a teşekkürlerimi sunuyorum. Tezi hazırlarken bilimsel araştırmalarda teknik bilgilerini benden esirgemeyen değerli arkadaşlarım Fatih Danışman ve Eren Seyrek’e sonsuz teşekkürlerimi aktarmak isterim. Son olarak maddi- manevi benden desteklerini esirgemeyen değerli aileme sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

İnsani toleransı hayatımızdan çıkartmamak dileği ile...

Mazlum GÜLMEZ
Ağustos,2021

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
1. GİRİŞ	1
2. HEYKEL SANATI, AVRUPA SANATINDAKİ YERİ VE TÜRK HEYKEL SANATINA GİRİŞ	4
2.1. Heykel Sanatının Tanımı ve Kısa Tarihi	4
2.2. Heykelin Avrupa Sanatındaki Yeri.....	7
2.3. Türk Heykel Sanatına Giriş	14
3. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ'NİN İLK TÜRK HEYKEL SANATÇILARI, ESERLERİ VE CUMHURİYET DÖNEMİ HEYKEL ANLAYIŞI.....	21
3.1. Sanayi Nefise Mektebi.....	21
3.2. İlk Türk Heykel Sanatçıları ve Eser Örnekleri	23
3.2.1. Yervant Oskan Efendi (1855–1914).....	23
3.2.2. Dikran Esseian (1874-1921).....	25
3.2.3. İhsan Özsoy (1867-1944).....	26
3.2.4. İsa Behzat (1875–1916).....	27
3.2.5. Mahir Tomruk (1884-1949).....	29
3.2.6. Mehmet Basri ve Bahri Beyler	30
3.2.7. Ali Nijat Sirel (1898-1959).....	31
3.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme	32
4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL SANATINDA “KADIN İMGESİNİN” KÜLTÜREL YANSIMALARI.....	43
4.1. Türkiye’de Kadın İmgisine Sosyo-Kültürel bir bakış	43
4. 2. Sanatsal Çerçeve de Kadın İmgesi.....	45
4.2.1. İnas (Darülfünun) sanat mektebindeki ilk kadın sanatçılar ve eserleri.....	48
4. 2. 1. 1. Sabiha Bengütaş ve eserleri (1904 İstanbul -1992 İstanbul).....	49
4. 2. 1. 2. Nermin Faruki ve eserleri (1914 İstanbul – 1991 İstanbul).....	53
4. 2. 1. 3. İraida Barry ve eserleri (1899 Sivastopol- 1980 İstanbul).....	55
4. 2. 1. 4. Mari Gerekmezyan ve eserleri (1913 Kayseri–1947 İstanbul).....	56
4. 2. 1. 5. Melek Celal Sofu ve eserleri (1896-1976).....	58
4. 3. Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatında Kadın İmgisine Bir Bakış	60

4. 3. 1. Türkiye’de nü heykel anlayışında kadın imgesine kısa bir bakış	75
4. 3. 2. Günümüz Türkiye’sinde kadın imgesi bağlamında örneklerle heykel sanatında yaşanan sancılar	89
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	105
KAYNAKLAR	108
ÖZGEÇMİŞ	119



KISALTMALAR

Bilinmeyen Tarih: b.t

Milattan önce:m.ö

Resim: res

Yüzyıl: yy

Ve benzeri: vb



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. İskender Başı, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Anonim, 2020a).....	6
Şekil 2.2. Sümer kral Gudea, diyorit heykeli (Anonymous, 2021a).	7
Şekil 2.3. Meryemin Ölümü sahnesi Strasbourg Katedrali, 1230 (Anonim, 2021b)	8
Şekil 2.4. Bernini, Apollon ve Daphne, 1625 (Anonim, 2020b).....	10
Şekil 2.5. Rodin, Düşünen Adam Heykeli (Anonim, 2020c).	11
Şekil 2.6. Marcel Duchamp, Çeşme, Pisuar, 1917 (Anonymous, 2020a)	12
Şekil 2.7. Marc Quinn ‘Engelli, Hamile kadın heykeli’ Trafalgar Meydanı, İngiltere (Anonim, 2020d).....	13
Şekil 2.8. Çatalhöyük’te kazılarda çıkartılan Tanrıça ve Kibele (Anonim, 2020e).	14
Şekil 2.9. Hitit döneminde yapılmış sfenksi Yazılıkaya (Alacahöyük) (Anonymous, 2020b).	15
Şekil 2.10. Efes Artemis’i (Anonim, 2020f)	16
Şekil 2.11. Anadolu Selçuklu ‘Aslan ikonografisi’ (Erzurum Yakudiye Medresesi) (Anonim, 2020g).....	17
Şekil 2.12. Yıldız Sarayı’nın bahçesindeki fiske (Anonim, 2021a)	18
Şekil 2.13. Furrer’in Aslan Heykeli (Kaya, G, 2006; 145)	19
Şekil 2.14. Furrer’in Abdülaziz Heykeli ve Rouillard ile Doumas’nın imzasını taşıyan, Şaha Kalkmış Özgürlük Atı, Beylerbeyi (Anonim, 2020h) (Anonymous, 2020c).....	20
Şekil 3.1. Yervant Oskan “Osman Hamdi Bey Büstü” (İstanbul Arkeoloji Müzesi) (Anonymous, 2020d).	23
Şekil 3.2. Yervant Oskan, Osman Hamdi Bey ‘in Eşi “Naile Hanım Büstü” (Anonim, 2020i).	24
Şekil 3.3. Dikran Eseian, Suriyeli Derviş (Uzun Aydın, 2013; 113)	25
Şekil 3.4. İhsan Özsoy, Kerime salahur’un Büstü (Anonim, 2020j).	26
Şekil 3.5. İsa Behzat, Sakallı saz şairi (Yılmaz, Pınar 2013; 16)	27
Şekil 3.6. İsa Behzat, Kitap Okuyan Yahudi (Gezer, 1984; 59).....	28
Şekil 3.7. Mahir Tomruk, “Kendi Annesinin Başı”, (Gezer, 1984; 67)	29
Şekil 3.8. Bahri Bey, Gülen Adam, (Gezer, 1984; 63).....	30
Şekil 3.9. Basri Bey Yukarı Bakan Adam Rölyefi (Gezer, 1984; 64).....	31
Şekil 3.10. Nijat Sirel, Atatürk Heykeli, Bolu (Anonim, 2020k).	32
Şekil 3.11. Vedat Tek İstanbul Hava Şehitleri Anıtı, 1916 (Anonymous, 2020e).	33
Şekil 3.12. Osman Gazi Büstü, İzmir 1916 (Anonim, 2020l).	34
Şekil 3.13. Heinrich Krippel, İstanbul Sarayburnu Atatürk Heykeli, 1926 (Anonymous, 2020f).....	35
Şekil 3. 14. Kenan Yontuç, Edirne Atatürk heykeli, 1931 (Anonymous, 2021b).	37
Şekil 3.15. Pietro Canonica, İstanbul Taksim Anıtı, 1928 (Anonymous, 2020g).	38
Şekil 3.16. Pietro Canonica, İzmir Atlı Atatürk Heykel Anıt (Anonim, 2020m).....	39
Şekil 3.17. Anton Hanak ve Joseph Thorak, Güven Anıtı (Anonim, 2020n).	40
Şekil 3.18. Ratip Aşir Acudoğlu, Şehit Kubilay Anıtı, Menemen (Anonim, 2021b).	41
Şekil 3.19. Belling’in “İnönü Anıtı” (Anonim, 2020o)	42
Şekil 4.1. İnanna ve Yılanlı Tanrıça (Anonim, 2020p).	46
Şekil 4.2. Sabiha Bengütaş “Ahmet Haşim Büstü” ile Çekilmiş Fotoğrafı (Anonim, 2020q).	50
Şekil 4.3. Sabiha Ziya Bengütaş “Genç Kadın Başı” (Gezer,1984; 128).....	51
Şekil 4.4. Sabiha Ziya Bengütaş, Namık İsmail (Gezer: 129)	51

Şekil 4.5. Sabiha Bengütaş ve Çıplak Kadın Heykel Örneği (Anonymous, 2020h).....	52
Şekil 4.6. Nermin Faruki, “Erkek Başı” (Gezer: 130).....	53
Şekil 4.7. Nermin Faruki, “Ali Hadi Başı”, (Gezer: 131).....	54
Şekil 4.8. İraida Barry, “İhsan Özsoy büstü”, (Gezer, 1984: 148)	55
Şekil 4.9. İraida Barry “Çıplak Kadın Adlı Çalışması” (Anonim, 2020r).....	56
Şekil 4.10. Mari Gerekezyan, Bedri Rahmi Eyüboğlu Büstü (Anonim, 2021c).....	57
Şekil 4.11. Melek Celal Sofu, Ressam Bilinsky Büstü (Uzun, 2014)	58
Şekil 4.12. Heinrich Krippel, Ankara Ulus Meydanı, Zafer Anıtı, Mermi Taşıyan Kadın, 1927 (Anonim, 2020s)	63
Şekil 4.13. Pietro Canonica, Cumhuriyet Anıtı, Güney Cephesi ve Kuzey Cephesi, Taksim, 1928 (Anonim, 2021d).....	64
Şekil 4.14. Heinrich Krippel, Samsun Onur Anıtı Sağ Kabartma 1931-1932 (Anonymous, 2020i)	65
Şekil 4.15. Kenan Yontunç, Edirne Gazi Heykeli, Halkın Atatürk’e Şükran Sunuşu, Rölyef, 1931 (Tekiner, 2010: 116).	66
Şekil 4.16. Pietro Cononica, İzmir Atlı Atatürk Heykeli İzmir Yolundaki Kadın, 1932 (Anonim, 2020t).....	67
Şekil 4.17. Ali Hadi Bara, Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Güneydoğu cephesi) 1933–1935 (Erkan, 2007; 74)	69
Şekil 4.18. Ali Hadi Bara, Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Kuzeydoğu cephesi) (Erkânı, 2007; 75).....	70
Şekil 4.19. Kenan Yontunç, Atatürk Anıtı, Ön Cephe, Kurtuluş Savaşından bir kare Çankırı, 1944 (Anonim, 2020u).....	71
Şekil 4.20. Kenan yontu, Atatürk Anıtı, Sol Cephe, Çankırı, 1944 (Anonim, 2020v)..	72
Şekil 4.21. Ratip Aşir Acudoğu, Erzincan İnönü Anıtı, Yükseklik (Yaklaşık); 9m, 194... (Anonim, 2020w).....	73
Şekil 4.22. Hüseyin Özkan, Kadın Heykel Grubu, Anıtkabir, Ankara (Anonim, 2020x)	74
Şekil 4.23. Belling, “Erotik”, adlı çalışması 1920 (Anonim, 2021e).....	76
Şekil 4.24. Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki Heykel Atölyesinde, nü çalışması 1930’lar, (Uzun Aydın, 2015; 121)	77
Şekil 4.25. Ali Hadi Bara “Nü Havva heykeli, Alçı”1930-40 ‘lı yıllar (Anonim, 2020y).	78
Şekil 4.26. Nijat Sirel ve Nermin Faruki Yapımı “Çıplak Kadın eseri” (Uzun Aydın, 2013; 171).....	79
Şekil 4.27. Zühtü Müridoğlu, “Nü”, 1930-40 (Erkan, 2007; 83).....	80
Şekil 4.28. Şadi Çalık “Nü-1948” (Erkan, 2007; 92).....	81
Şekil 4.29. Şadi Çalık, Yatan Kadın 1954, İzmir Fuarı Havuz Başı Figürü (Erkan, 2007; 92).....	82
Şekil 4.30. Zerrin Bölükbaşı, “Dansöz” 1950-1960 lı yıllar (Gezer,1984; 170)	83
Şekil 4.31. Kenan Yontunç Dansöz, Alçı, (Gezer, 1984; 126).....	84
Şekil 4.32. Hakkı Baha Çavuşgil, Çıplak Kadın ve Erkek Kompozisyonu, Alçı (Gezer, 1984; 214).....	85
Şekil 4.33. Mehmet Aksoy, Türkiye, polyester (Erkan, 2007; 100).....	86
Şekil 4.34. Ferit Özşen,“Yatan Ninoçka”, Bronz (Erkan, 2007; 103).....	87
Şekil 4.35. Koray Ariş, “İsimsiz”, (Erkan, 2007; 107)	88
Şekil 4.36. İlhan Koman’ın İsrail protestoları sırasında zarar gören eseri” Akdeniz Heykeli” (Anonim, 2021f).....	90

Şekil 4.37. Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" Eseri (Atmaca, 2015; 90)	92
Şekil 4.38. Kamil Sonad, <i>Çıplak</i> , 1973, Gülhane Parkı, İstanbul (Bal, 2019; 145)	93
Şekil 4.40. Minço Miney'in <i>Özgür Kadın Heykeline</i> yapılan protesto eylemi (Anonim, 2021g)	95
Şekil 4.41. Azade Kökler " <i>Tutku</i> " (Anonim, 2020z).....	96
Şekil 4.42. Hakkı Atamulu, 1981-1982, <i>Bronz Kadın Figürü,ayrıntı</i> (Tekiner, A, 2010; 206)	97
Şekil 4.43. Su Taşıyan kadın Heykeli Şanlıurfa (Anonim, 2021h)	98
Şekil 4.44. Kolları Açık Kadın Heykeli Ordu (Anonim, 2021i).....	99
Şekil 4.45. Zeliha Kılıçoğlu ve Mirza Erdem tarafından yaptırılan Türkiye'nin ilk Balerini <i>Meriç Sümen Heykeli</i> (Anonim, 2020a.1).....	100
Şekil 4.46. Tanrıça Demeter ve kızı Persephone heykeli ve yerine dikilen tuğra anıtı İzmir (Torbalı) (Anonim, 2020b.1).....	101
Şekil 4.47. "Üç Kadın Heykeli", Ordu (Anonim, 2020c.1).....	102
Şekil 4.48. "Üç Kadın Heykelinin" kırılan kısmı (Anonim, 2020d.1)	103



1. GİRİŞ

İnsanlık Tarihi sanatsal yaşam düzeninde birçok kültürel alanlarda değişim ve dönüşümlerden geçmiştir. İnsan, beyninin alabildiği ve birey- toplum ilişkisini kültürel anlamda gelişkinlik seyredebildiği ölçüde; ilk araç- gereçlerin kendi yaşamlarına katması ile toplumsal hareketlenmelerin yoğun üretim-tüketim ilişkisini beraberinde getirecektir. Bu ilişkinin insanlık tarihinde ilk sıçrama olabilecek M.Ö. 50.000 yıllarında (Doğu Afrika'da) taş el aletleri ve M.Ö. 40.000'li yıllarda (Avrasya'da) bulunan süs eşyalarının kültürel gelişimin ilk örnekleri olmuştur. Bu süreçlerde cro-magnon olarak tabir edilen insanların, insanlık tarihinde ilk sanatsal üslubu geliştirenler olduklarına rastlamaktayız. Paleolitik dönemlere gelindiğinde lasraux mağarasındaki hayvan resimlerinin çizimi bile insanın el ve his becerilerinin kültürel bağlamda ne denli geliştiğinin kanıtı olmuştur (Diamond, 1997).

İnsanlık, 11.000 yıl önce tarım toplumuna geçmesi ile birlikte özellikle Ortadoğu ve Avrupa dünyasında farklı kültürel boyutlara ulaşmış oldu. Tarım, Karmaşa düzenini beraberinde getirdiği gibi insanlara kendi yaşamlarında da büyük bir anlam oluşturdu. Kendi dünyasını üretimi ekleyerek nüfus ve ekonomik dengeyi tanımış oldular. Tarihsel bağlamda İnsanların acımasız ve bir o kadar boşluklarla dolu doğasını ve coğrafyasını tanıdığımız gibi kendini yalnız hisseden insanların yaşamında ilahi kuvveti yani tanrıların tarihine de yaklaşmış olacağız. İnsanlar buldukları malzemelerle bir yandan kutsallaştırdıklarını, hitap ve anlamlandırma çabası içerisinde sanatsal üslupla betimlemeye çalışmışlardır. Kendi kültleri, toplumsal kimliklerini tanrı ve tanrıçalarıyla tanımladıkları ölçüde değer kazanması ile tanrıların betimledikleri heykelciklerle (küçük *Tanrıça figürleri Anadolu Kibelesi*) el becerileri ile şükranlarını sunmaları gibi faaliyet-deneyimine ulaştılar.

Kökensel olarak bakıldığında *paganist* süreçlerle işlenen heykel estetik ve felsefenin animist etkileriyle geliştirilen bir sanat dalı olması bağlamında dikkatle araştırılması gereken bir konu olmuştur (Özsezgin, 1995). Aslında üstünde durduğumuz insanların, sosyokültürel gelişiminde sanatsal üretimden kazanımı ve sanatsal aktivitelerin kendi yaşamlarına anlam katması girişimleri binlerce yıl süregelmiştir. İnsanlar resim, seramik, heykel sanatlarıyla uğraşarak bireysel özgürlük hazzı yarattıkları gibi tarımın gelişimi ile birlikte ise yerleşik düzene gelinmesi; geliştirdikleri mekân yaşamı ile ilk mimari yapıların ortaya çıkmasıyla mülk algısını da beraberinde getirmiştir. Özellikle Mezopotamya ve Anadolu coğrafyasının karmaşık düzene geçiş

insanlara ağır gelerek M.Ö. 3.200-2.000’lerde medeniyetlerin çatışmasını da başlatmıştır.

Özellikle Anadolu coğrafyasında insanların bir üretim aracı olarak sanatın gelişimine katkısını yakından göreceğiz. Birey–toplum ilişkisinde cinsiyet kavramlarının etkisiyle toplumsal ahlak düzeninin getirdikleri ile bir yandan kadın-erkek yaşamının değişim ve dönüşümüne de tanıklık edeceğiz. Cinsiyet farkının erkeğin üstünlüğüne varmasının altındaki nedeni araştıran insanlar beraberinde sanatsal eleştiriyi de getirecektir yaşamına. Araştırılan dönemlerini coğrafyası neresi olursa olsun her yerde karşı tepkiyi de geliştirmiştir. Bu bağlamda bakıldığında özellikle heykel sanatının metaforal biçimde ele aldığı konuları itibari ile anıtsallık, soyutsallık ve çıplaklık öğeleri tepkilerin en özeli olagelmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde; eleştiren sanatsal tepkilerden en önemlilerinden, araştırma konusu olan Heykelin, Türkiye’deki yerine kısaca değinilmiştir. Anadolu da insanlar ortaya koydukları küçük figürlü heykellerin tanrılarını betimleme tarzı ile sanatsal gelişkinliklerini göstermiştir tarih sahnesinde. Daha sonra büyük devasa kayalıklara tanrı- kralların figürlerini yansıtmışlardır. İslam’a geçen Türkler başta Anadolu Selçuklularla birlikte daha sonra Osmanlılara geçen süreçlerde mimari yapılarıdaki bitki, hayvan ve geometrik üsluplu motiflerle sanatsal becerilerini yansıtmışlardır. Özellikle Osmanlıların son döneminde Avrupa’ya giden heykel sanatçılarının yurda dönmesi ile birlikte heykel sanatında farklı bir döneme geçilmiştir. İkinci Bölümde karşımıza çıkacak olan Sanay-i nefise, sanatsal akademi dönemini başlatmıştır. 1883 yılında Sanay-i Nefise mektebinin kurulması ve geleneksel heykel tutumlarının değişime uğraması ile heykelde yeni bir döneme geçilmiştir. Türk cumhuriyetinin kurulması ile birlikte özellikle anıtsal heykellerin ortaya çıkışı bu yeni dönemin ikinci kuşağını oluşturacaktı. Kurtuluş mücadelesini anlatan eserlerde sıkça karşılaşılan Atatürk heykelleri büyük önem arz edecektir. Özellikle Cumhuriyet döneminde Türk kadınının kurtuluş mücadelesinde gösterdiği direniş büyük değerde olup her anıtta yerini almaktadır. Böylelikle kadın kimliğinin sanat eserlerinde özellikle heykel sanatında daha çok kullanılması ilerde farklı fikirlerin oluşması bağlamında yeni bir sürece girilecektir.

Çalışmanın son bölümünde geleneksel ahlak anlayışının dini algılarıyla ve toplumsal ahlak yargısının sert tutumları karşısında çok sorun yaşayan heykel sanatını göreceğiz. Heykel sanatı Türkiye’de gelişimini ağır aksak sürdürmek zorunda bırakılmıştır. Bu sorunların başat konusu bazı insanların devamlı kamusal ve özel

alanlardaki eserlerin kadın imgesine iteledikleri ucube ve müstehcen çıplaklık anlayışı olmuştur. Bakıldığında kadın gerçeğini göz ardı eden insanların ülkenin birçok yerinde sanatçıları eleştirmiş, eserlerini ya tahrip etmişler ya da yok etmişlerdir. Bu şiddetin altındaki sebebin insanlarca; heykelin kültürel bir sorun olacağı düşüncesi olmuştur. Fakat araştırıldığında özellikle siyasi çevrelerce bir şekilde ahlaki açıdan kötü durduğu düşüncesi ve erkekleri orgazma teşvik edip, kışkırttığı sebebiyle şiddetlerin yaşandığını görülmüştür. Buna rağmen kadın kimliğini araştırdığımızda ilk medeniyetlerden bu yana kadın devamlı üreten toplumsal gelişimin öncüsü, analık kavramının kaynağı olması heykel sanatında sürekli olarak kullanılması ve yansıtılması özellikle sosyopolitik bağlamda büyük ivme kazanmıştır. Diğer yandan kültürel bağlamda sorunlarla karşılaşılana heykel sanatında kilit rol kadının olmuştur. 21.yüzyılda estetiksel bağlamda Feminist sanatçıların kadın kimliğini sanat eserlerinde sahiplenmesi ile kadın imgesi farklı anlamlar kazandırmaya çalışmışlardır. Bir bütün olarak estetik ve haz algısı sadece kadını yansıtarak heykeli geliştirmeyeceğini savunan feminist sanatçılar; kadını sanatın gerçek sahibi olarak görmüşlerdir. Cumhuriyet dönemi heykel sanatında kadın imgesinin kültürel yansımalarını dönemsel kronoloji ile ele almak uygun düşmüştür. Bu bağlamda yeni dönem eserlerin sosyokültürel yansımalarını ele almak elzem olmuştur.

2. HEYKEL SANATI, AVRUPA SANATINDAKİ YERİ VE TÜRK HEYKEL SANATINA GİRİŞ

2.1. Heykel Sanatının Tanımı ve Kısa Tarihi

Kökeni Arapçadan gelmekte olan heykel sözcüğü, Osmanlıca ve Türkçede “üç boyutlu, derinliği ve hacmi olan sanat yapıtları” olarak tanımlanmıştır (Germaner, 1997). Kökeni ise, paganist süreçlerle ilişkili olan sanatsal bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı heykel, üzerine yüklediği estetik değer kadar, felsefi açıdan “doğa, büyü, tin, sonsuzluk, varlık, yaşam,” gibi kavramsal ve daha imgesel bir anlam karmaşası ile açıklanabilmektedir (Özsezgin, 1995). İlkel inanışlara kadar giden bir geçmiş izlenimi barındıran heykel sanatı ayrıca, bir düşünce ve kavrama biçimini simgeleyen ve toplumsal açıdan animist felsefede var olabilen bir insani etkinliktir (Kaya, A, 2000). Heykel de dinsel, tarihsel ve mitolojik konuları barındırır da bazen tipik insan modellerini ve günlük ifadelerini de görebilmekteyiz. Heykelin biçim olarak, kabartmalardan farklı olarak sunulabilir bir yapısı da vardır.

Heykel “yontu” ifadesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yontu için de, “farklı nesneler kullanılıp 3 boyutlu düzenlemeler yapılarak, duygu ve düşüncelerin ifadesidir” denilmektedir. Bu sanat dalı; figüratif, soyut, yarı- soyut ya da süslemelerle beraber kullanılabilir. İnsanlar eskiden beri, zanaat becerileri ile çeşitli yontular ortaya koymuşlardır.

M.Ö. 6500' lerden bu yana Anadolu'nun da, çok çeşitli kültürlerinin yontu sanatına ev sahipliği yaptığı bilinen bir gerçektir (Germaner, 1986). Malzeme olarak önceleri taş, kil topraktan daha sonra da yavaş yavaş mermer ve ahşap malzemelerden yararlanıldığı bilinilir. Heykelde belirli konsept ve biçimlerle yeni tarzlar kullanılagelmiştir. “Kabartma” ifadesi de, arka yüz üzerlerine girinti-çıkıntı oluşturacak biçimde ortaya çıkan unsurları kapsamaktadır. Heykel, belli bir formda ve farklı özelliklerle herhangi bir malzemeden meydana getirilebilir. Burada istenilen formu kolay ve rahat vermesinden dolayı daha çok kil malzeme tercih edildiği bilinmektedir (Yılmaz, M, 1999). Malzeme olarak gelişen yeni konseptler ile birlikte heykelin sağlam olabilmesi adına mermer malzemeye geçildiği görülecektir.

Sanatçıların mermeri kullanmalarında, Anadolu'daki mermer işçiliğinin gelişkin olmasının önemi büyüktür. Bizde bu malzeme Cumhuriyet dönemi ile önem kazanırken, batıda Rönesans döneminde kullanılagelmiştir (Bilgin, 1985).

Heykel sanatının ortaya ilk çıkışıyla ve var olan buluntulardan, genel olarak o dönemin özelliklerini tam olarak veremese de bakıldığında sanatvari üslupları hakkında yeterli bilgileri sunabildikleri ölçüde ortaya dökülebilmek mümkün olabilmektedir. Coğrafyamızın; Ortadoğu, İslam öncesi Türk yurtları, Arap yarımadası, Helen dünyası ve orta Anadolu'daki heykel aktivitelerin gelişim süreçlerine de yakından bakmakta fayda vardır. Bu bağlamda İnsanların sanat eserlerine olan ilgisi ve merakı, tarih öncesine kadar dayanmaktadır. MÖ.10.000'lerde, bir nevi üreme ve bereket anlayışını temsil eden "Ana Tanrıça" figürleri ve sembolik figürlü eserler ile gizli güçleri etkileme veya büyü gibi değişik aktiviteler de ortaya koyulmuştur. (Özer, 2009).

Heykel sanatından bahsettiğimizde, özellikle Mısırlıların ortaya koyduğu sanatsal anlayışları bütünsel bağlamda göz ardı etmemek gerekir. Eğer bu bahsettiğimiz heykel sanatı ise, bütünüyle kullanma metodu ve kendi animist dünyalarında hissettikleri duygusal imgelerle, paganist düşünceleri ele almalarındaki koşulları iyi bilmekte fayda vardır. Bu bağlamda heykel sanatının tarihsel gelişimi ve özelliklerinden bahsederek, Mısır sanatının önemi büyüktür.

Heykeltıraş, Mısır anlayışında "yaşamı koruyan" anlamına gelmektedir. Mısırlılarda yoğun olarak insanın betimlendiği ve insani tavırların görülebildiği heykelde, insan tam olarak yaşamın merkezinde olmasa da yavaş yavaş insanın bütünsel olarak yorumlandığı görülür. İnsana ruhani ve büyüsellğin bulunduğu Tanrı-insanımsı özellikte anlam yüklenerek, duygusal bir anlayış metoduyla yaklaşılana mısır heykel sanatı örnekleri, devasa büyüklükleriyle dikkat çeker. Tanrının yerine koydukları firavunlarına büyük önem vermişler ve kutsallıkları, yeniden doğum inancı adına mumyalanıp yerleştirildikleri mezarlarda çeşitli kabartmalarla süslenerek devam ettirilmiştir. Yeniden doğacaklarına olan inançları, onların hizmetkârlarıyla beraber gömülmelerine sebep olmuştur. Genel olarak Mısır heykelleri, abartılı ve büyük boyutlardadır. Burada da gücü net bir şekilde nasıl simgeledikleri ortaya konulmaktadır. Heykeller, geometrik bir biçim ile oluşturulmaktadır.

Yunan heykel sanatında da figüratif sanatı görmek mümkündür. Yunanlılarda Tanrı ve Tanrıçalarını ölümsüzleştiren ve adlarına heykeller yapılarak ifadesel yaklaşımlar edinildiği görülmüştür. Daha zarif ve ince yapılı bir tarz verilerek heykeller, ideal güzelliği yansıtmışlardır. Klasik çağda artık insan, istenildiği gibi görünmek değil, olması gerektiği gibi aktarılmıştır (Şenyapılı, 2003).

Klasik dönemin tekrarı niteliğinde olan Helenistik dönem gerçeğini de bilmek gerekir. Bu dönem, Roma sanatını da etkilemektedir. Helenistik dönemin en önemli

merkezi Anadolu'da Pergamon'dur. Bugün İstanbul- Arkeoloji Müzesi'ndeki *İskender Heykeli* bu bağlamda önemli bir eserdir (Şekil 2.1). Yüzlerdeki gerçekçilik ve hareketli tavırlar, bu dönemin heykel anlayışındaki özelliklerini aktarmakta ve yaşatmaktadır.



Şekil 2.1. İskender Başı, İstanbul Arkeoloji Müzesi.

“Tanagra” denilen pişmiş topraktan yapılan küçük heykelleri mevcuttur. Özellikle günlük hayatın akışını bir şekilde aktaran kadın statüleri, bu örneklerden bir kaçıdır (Kuban, 2000). Küçük boyutlarda yapılan bu eserler dönemin genel özelliklerini yansıtmasa da sanatsal işlevi o dönemlerde aktarabilecek özelliktedirler.

Mısır veya Yunan heykellerinden farklı tarzda yapılan Mezopotamya uygarlığındaki heykel sanat anlayışı ise, bu diğer uygarlıklardan farklı anlayışıyla dikkat çeker. Mısırlıların devasa büyüklükteki anıtsallıkları ve Yunanlıların sunumdaki güzellik kriteri ile hiçbir yakınlığı bulunmaz. Burada taşın az bulunması heykelin oluşumunda önemli bir etken sayılmaktadır. Bu yüzden küçük boyutta eserlerle karşılaşılır. Küçük boyutlu ve yuvarlağımsı bir form ile sunulan eserler, sade bir görünüm vermektedir. Giysili eserler, geometrik bir üslupla verilirken kollar gövdeye bitişik şekilde yapılmışlardır. Gözler ise açık ve abartılı biçimde tasarlanmıştır (Şekil 2.2).



Şekil 2.2. Sümer kral Gudea, diyorit heykeli.

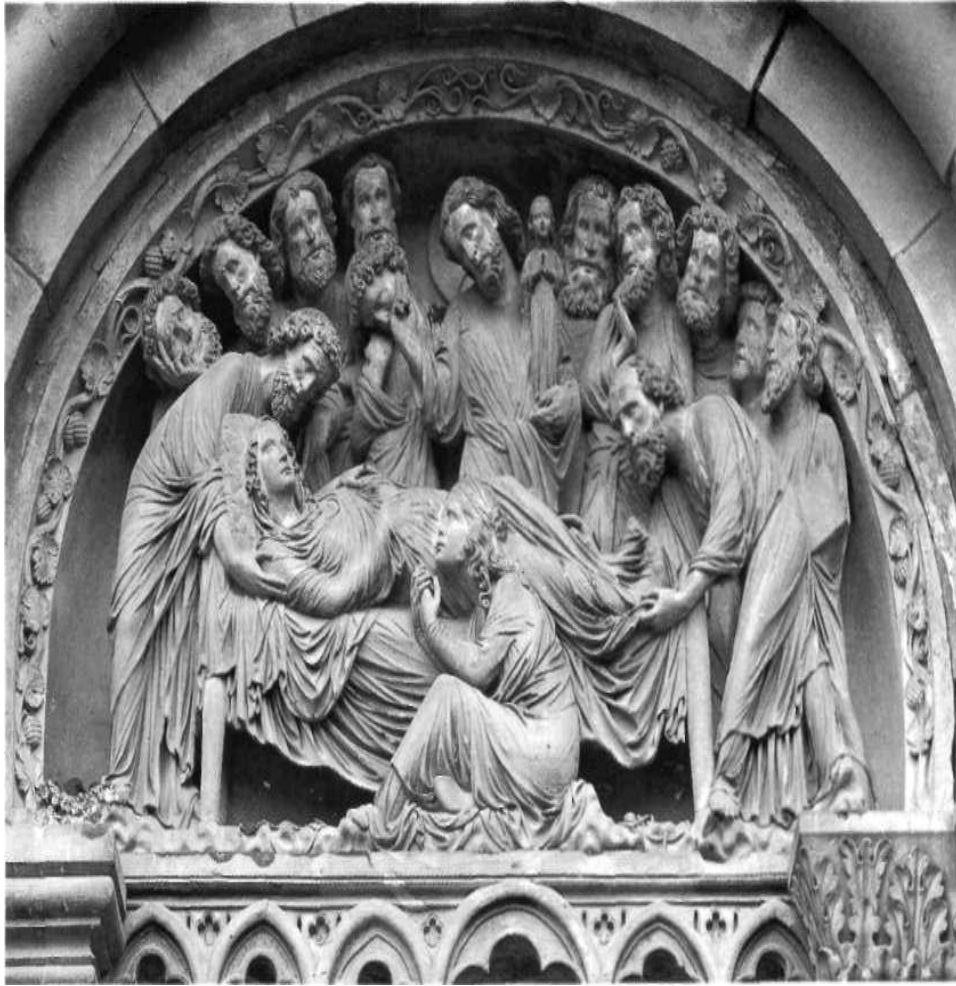
Mezopotamya heykel sanatına bakarsak Sümer, Asur, Akad ve Babil dönemlerinde eserler küçük boyutlarda ve savaş, kahramanlık, büyüsellik gibi işlevleriyle birlikte sunulmuştur. Genellikle bu tarz eserleri kil tabletlerde ve kabartmalarda rastlarız. O Dönemlerin siyasi ve kültürel özellikleriyle aktarılmalari sanatsal konuların geçmişini analiz etmek için iyi bir araştırma konusu olmuştur hep (Şenyapılı, 2003).

2.2.Heykelin Avrupa Sanatındaki Yeri

Orta çağ Avrupa'sında, dinsel ve skolastik düşünce anlayışı hâkimdi. Bu dönemde din olgusunun var oluşu, heykel ve diğer sanatlarda engelleyici ve kısıtlayıcı bir anlayışın hüküm sürdüğü gerçeğini göstermektedir. İlk eserlerde özellikle sütun başlıklarında, bitkisel ve hayvan motifleriyle yer alırken, zamanla bunlara insan figürü de eşlik etmiştir. Genellikle yapılan eserlerin çoğunda, Gotik ve Romanesk etkisi yoğunluktaydı. Özellikle 12. yüzyılda Gotik üsluplu heykel anlayışı etkisini

sürdürmekte idi. Kilise mimarisinde ve dini yapılarıdaki eserlerle birlikte verilmişlerdi. Meteforal anlamda İsa, Yahya ve Meryem ile İncil temalı heykeller göze çarpıyordu (Güvemli, 2009). 13.yy. sonrasında, Meryem ana tasviri dinsel ve ruhani bir anlamdan uzaklaşıp; anne, kadın ve bir insan silüetini tam olarak yansıtarak ele alınmıştır. Heykeltıraşlar ve bu dönemdeki diğer sanat kollarındaki sanatçılar artık insanı bir birey olarak görüp, eserlerinde sanatvari bir üslupla ortaya çıkarıp detaylandırmışlardır (Güvemli, 2009).

Gotik üslupta eserlerin verildiği bu dönemde genel olarak dini motifler kullanıla geldiğini söylemiştik. Özellikle Meryem ve İsa temalı eserleri manastır, kilise, katedral gibi dini mekânların üst alınlık cephelerinde görürüz (Şekil 2.3). Eser örneklerinde dini etkilerden dolayı figürler elbiseleriyle en ince ayrıntılarıyla beraber verilmişlerdir. Daha sonra heykelde, insan aklının özgürlüğü akımlara yansıyacak soyut ve çıplaklığın da rahatlıkla yer bulduğu eser örnekleri verilecektir.



Şekil 2.3. Meryemin Ölümü sahnesi Strasbourg Katedrali, 1230

İnsanın özgürlüğüne değer verilen bu dönemlerde artık çıplak figürler karşımıza çıkmaktadır. 15. yüzyıla gelindiğinde ise bakıldığında birçok sanatçı, heykellerinde Yunan sanatındaki çıplaklık anlayışına özenmişlerdir. Artık sanat eserlerinde teknik anlayışlar çok kere görülmekte idi. Bu dönemde sanatçıları destekleyen devlet adamlarının ailelerin ve heykeline rastlanmaktadır. Bu heykellerle artık şu gerçek ortaya çıkmıştır ki dini mimariye bağımlı heykel anlayışı yerine bağımsız çalışmalara yer verilen heykel anlayışına geçilmiştir.

Avrupa sanatında heykelde Rönesans dönemi önemlidir. Bu dönemde sanatçılar artık baskıcı ve sanatsal anlamda kısıtlamalar ortaya koyan teolojik anlayışlardan uzaklaşarak “hümanist” bir tavır takınmışlardır. Sanatçıların eserlerinde, insanı betimleyen ve genel olarak tüm hatlarıyla insanı anlatan bir anlayış hâkim olur. Bu dönemde belirleyici örnekler veren Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi sanatçılar, yaptıkları çalışmalarla insanı genel hatlarıyla çok daha iyi yansıtmışlardır. Özellikle Michelangelo’nun heykelleri, gerçekçi yaklaşımı ile daha sonraki dönemlere de damgasını vurmayı başarmıştır (Çiftçi, 2008).

Avrupa’da 17–18.yüzyıllarda asimetri ve eğri biçimleri hareketli eserler daha canlı şekilde ortaya konulmuştur. Işık ve gölgeye ayrıca önem veren heykeltıraşlar mimari yapılara da farklı bir konsept geliştirmişlerdir. Bu dönemde, Bernini gibi sanatçılar yetişmiştir (Şenyapılı, 2003). Bernini Avrupa sanatında önemli bir yere sahiptir. Bernini gibi sanatçılar bakıldığında özellikle özgür düşünen insanın neler üretebileceğini ortaya koyacakları eserlerle ortaya çıkaracaklardır. Bahsi geçen Bernini’nin barok döneminde mermeri yoğun olarak kullanan bu dönem sanatçıların en iyi ustalarındandır. Eserlerinde kahramanların yüz ifadeleri, mimik açıları net ve abartılı verilmiştir (Şekil 2.4).



Şekil 2.4. Bernini, Apollon ve Daphne, 1625

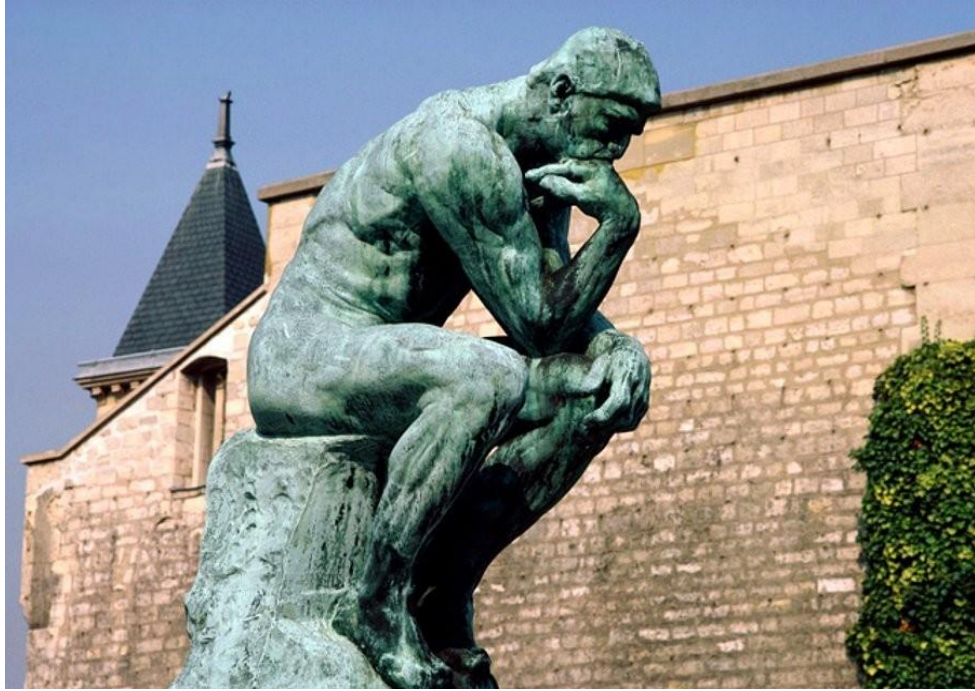
Fransız Devrimi ile farklı bir konsept oluşarak sanat alanında yeni gelişmeler gözlenir. Bu dönemde sanatçılar genel olarak insanı net bir şekilde sanatta göstermekte ve mimariye bağlı olmadan cephelerin dışında gösterişi yüksek betimlemeler kullanmaktadır. Neoklasik sanat anlayışı bu döneme hâkimdir (İnankur, 1997).

Fransa merkezli dönemin sanatında heykeltıraşlar özellikle, Shakespeare ve Goethe okumaktadırlar. Eserlerinde de bu sanatçılara öykünerek eserlerini icra etmişlerdir. 18.yüzyılda ayrıca, toplumsal değişim ve özgürlükçü düşünceler yaygındır. Sanayi devriminin en iyi geliştiği bir dönemde, malzemelerin kullanımı ve ortaya çıkarılan eserlerde konu, bütünlük, ölçü ve estetiksel bağlamda değişime uğrayan örneklerle tanıklık edilmiştir.

19 yüzyılda ortaya çıkan özgün ve yenilikçi sanat anlayışında, endüstrinin farklı gelişmesi ile malzeme olarak ağırlıklı mermerin kullanılması gibi yenilikler dikkat çeker. 'Sanat sanat içindir' anlayışı da bu dönemin sloganı haline gelir. Lider

konumdaki kişilerin büstleri yoğun olarak kullanılmakta idi. (Yılmaz, 1999). 19.yüzyılda farklı kentlerde gelişen sanat anlayışlarında; İtalya, Fransa ve Paris merkezli çağdaş sanat anlayışı ile karşılaşılır. Bu dönemde heykel sanatında İzlenimcilik etkili olmuştur. Bu dönem sanatçıları diğerlerini o kadar çok etkilemişlerdir ki, bu sanatsal fikirleri kendi ülkelerinde de yaşatmak istemişlerdir. Öyledir ki Cumhuriyet dönemi ilk sanatçıları Paris’e gidip çağdaş sanat anlayışını yakından takip etmişlerdir (Okay, 1991).

Avrupa’da çağdaş heykel anlayışından bahsedilince, sanatçı Rodin modern sanatlara damgasını vurmuş bir sanatçı olarak dikkat çeker (Eroğlu, 2007). Gelenekçiliği reddeden sanatçı, en önemli eserlerinden biri olan meşhur “Düşünen adam” heykelini yapmıştır. Rodin sanat anlayışında, sanatçıların bazı kurallara uyması gerektiğini ifade etmektedir. Sanatçı form derinliğine önem vermiş ve ön plana çıkartmak istediği ana planları net şekilde vurgulayarak, kabartmaların görerek çizilmesini ve bir sanatçı olmadan önce insanın kendisini konu almasını ve öne çıkarmasını salık vermiştir. Sorgulayan ve düşünen insanı böyle bir formda analiz etme yeteneğine sahiptir (Şekil 2.5) (Onur, 1986). Rodin’den etkilenen ve bu dönemlerde etkili olan sanatçılar da mevcuttur. Bunlar arasında Antoine Bourdelle, Charles Despiau ve Aristide Maillol ilk sırada gelen isimler arasındadır.



Şekil 2.5. Rodin, Düşünen Adam Heykeli

Heykelin çağdaş dönemlerinde, önemli bir tavır olan hacim ve mekânın bütünlüğünü ele alan; Fütürizm ve Kübizmin öne çıktığı kolaj çalışmalar önemli bir ayrıntı olarak dikkat çekmiştir. 1916'da savaşa tepki olarak doğan bir diğer akım Dadaizm; klasik sanat anlayışına eleştirileri ile karşımıza çıkacaktır. Bu akım sanatçılarından Tzara ve Jean Arp savaşa, klişeleşmiş sanat anlayışına ve gelenekselliğe tepki olarak birçok eserler ortaya koymuşlardır. Özellikle Marcel Duchamp'ın "pisuvar" eseri bu boyutta bahsedilmeye değer bir eser olmuştur (Şekil 2.6). Aslında sanatın kendisini reddeden ve pratik olarak fazla malzeme ve el işçiliği kullanmadan yapılan bu eserin en çarpıcı tarafı ise; klasik sanat anlayışına ve gelenekselci tutuma bir başkaldırı niteliğindeki tavrı ile ortada duran her malzemenin bir sanat eseri olabileceği algısı yaratmasıdır.



Şekil 2.6. Marcel Duchamp, Çeşme, Pisuvar, 1917

Bir diğer akım olan Gerçeküstücülük yani Sürrealizm sanat akımı da sanatsal anlamda heykelde ya da diğer sanat anlayışlarında bir uç nokta olarak kabul edilmiştir. Sanatçılar bilinç, bilinçaltı ve rüyalara önem vererek sanatlarında bu betimlemeleri sıklıkla kullanmışlardır. Tüm fantastik fikirler, sanatlarında görülebilmektedir. Salvador Dali ve Miro, bu akımın önemli temsilcilerindendir (Artut, 2001).

20. yüzyıl da özgün eserlere daha sık rastlanılır. Artık, soyut sanata yönelim daha çok hâkimdir. Sanayi Devriminden etkilenen sanatçılar, eserlerinde bu hızlı

yaşama ayak uydurmak zorunda kalmışlardır ve artık çağdaş dünyanın gerçeklerinden (bilim ve teknoloji) geri kalmak istememişlerdir (Artut, 2001). Bu yüzyılda yoğunluklu olarak Konstrüktivizm akımının etkisi hissedilmiştir. Antoine Pevsner, Naum Gabo gibi sanat adamları bu akımda boy gösterirler. Bu sanatçılar için matematik ve fizik formülleri, mekân kullanımları için tek dayanak olmuştur. Bakıldığında Mekânda boşluk geleneği önemsenmiştir. Klasik malzemeler değişmiş, her türden malzeme heykele dâhil olmuştur (Özer, 2009).

Bu dönemin başlarında gelenekselliği yıkan eserlerin var olması, yeni bir döneme girildiğini göstermektedir; özellikle bazı sanatsal düşünceleri yok sayan ve her türlü nesnelerin sanatın içerisinde olduğunu gösteren eserler ortaya çıkarılmıştır. 21. yüzyıla girildiğinde artık heykel sanatında kullanılan malzemelerin değişimi ile birlikte konularının değişimi de söz konusudur. Bu dönemde etkili olan sanatçılardan Marc Quinn, sanatta bazı tabuları yıkarak sanatın imgelemelerle birlikte yok sayılan, görmezden gelinen varlık ve unsurlarını eserlerine yansıtmıştır. Eserlerinde konulara derinlik ve imgesel düşüncelerle yaklaşıp popüler kültüre karşı çıkmıştır (Şekil 2.7).



Şekil 2.7. Marc Quinn 'Engelli, Hamile kadın heykeli' Trafalgar Meydanı, İngiltere

2.3.Türk Heykel Sanatına Giriş

Türklerin, daha ilk çağlardan beri sanata olan ilgisi ve merakı süregelmiştir. Anadolu’da, Türklerin yurdu olmadan önce ortaya çıkan bulgularda heykel sanatına olan ilgilerinin olduğu anlaşılmaktadır. Heykel sanatının gelişimi Anadolu’da M.Ö. 9000’ li yıllara kadar dayanmaktadır. Neolitik dönemlerden itibaren ortaya çıkarılan Tanrı ve Tanrıça idollerinde birçok medeniyetin izleri görülebilmektedir. Taş devrinden itibaren küçük heykelcikler ve pişmiş toprak kullanımı yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu’da M.Ö. 3000’lerde erken Tunç devrinde şehirleşmenin başlamasıyla birlikte, kullanılan malzemelerde değişiklikler gözlenir. Kullanılan malzemeler gitgide zenginleşir, altın-gümüş ve bronz sanat uygulamalarında yerlerini alır. Bu döneme uygun en önemli örnekler Alacahöyük ile Çatalhöyük’te (Çorum civarı) rastlanmaktadır (Fıratlı, 1970). Çatalhöyük’te Hitit devrinden kalma bazı odalarda, hayvan heykelcikleri bulunmuştur. Bunlar boğa başları ve Ana Tanrıça heykelleridir (Şekil 2.8). “Kibele” olarak da anılan bu heykelcikler, o dönemde doğurganlığın ve üremenin sembolü olarak sunulmaktadır. Tanrıça Frig Kibele’si de bu dönemde ortaya çıkan önemli örnekler arasındadır.



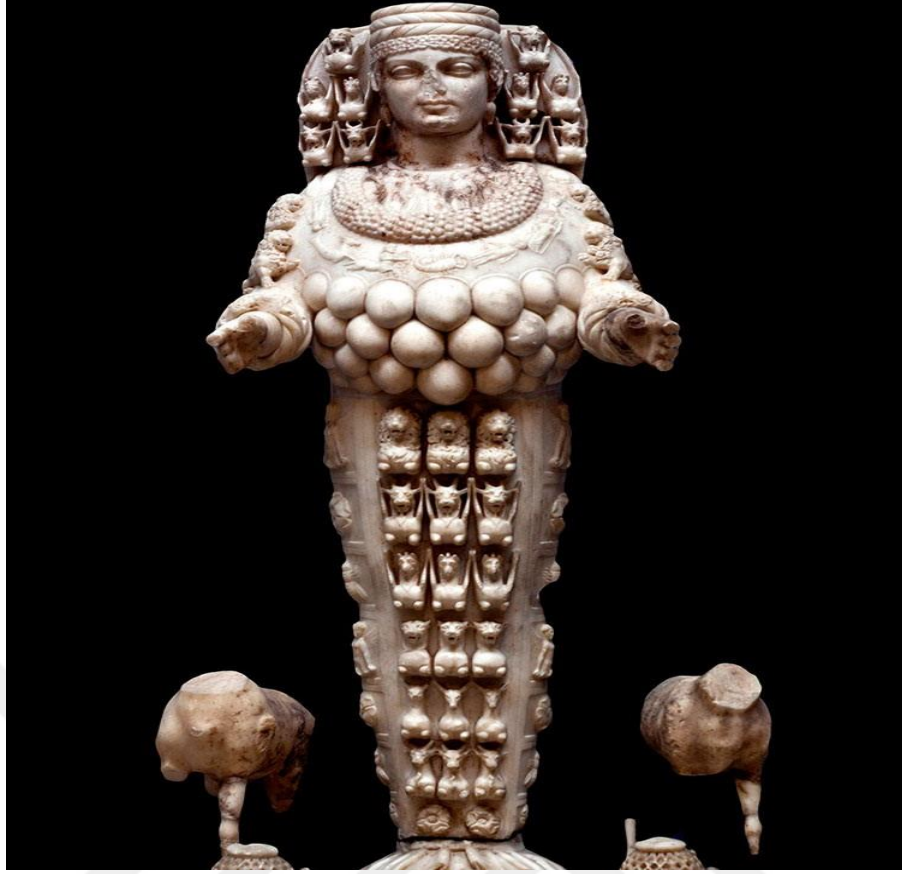
Şekil 2.8. Çatalhöyük’te kazılarda çıkartılan Tanrıça ve Kibele

Bu dönemdeki animist etkilerle ana tanrıça figürleri artık ritüelleşmiş birer örnek olarak kabul edilmişlerdir (Kuban, 2005). Alacahöyük'teki büyük boyutlarda yapılmış sfenksler ve büyük kayalık üzerindeki formlar da dikkat çeker (Şekil 2.9).



Şekil 2.9. Hitit döneminde yapılmış sfenksi Yazılıkaya (Alacahöyük)

M.Ö.4.yüzyılda Anadolu'da, ortaya konulan eserlerin boyu büyümeye başlar. Mimaride bol kabartmalara rastlanır. Mimaride olmazsa olmaz heykellerde de kabartma süsleme anlayışı hâkimdir. Örnek olarak vermek gerekirse, özellikle Bergama krallığı bu dönem içerisinde yıllar boyunca Ege ve Antik dünyada heykel anlamında boy gösteren ve en parlak dönemi yaşayan uygarlık olarak gösterilir. (MÖ. 283–133). Zeus Sunağı ve Artemis tapınağı bu dönemin en parlak örnekleri olarak karşımıza çıkar (Başoğlu, 2005). Bu örnekler arasındaki Efes Artemis'i güzel görünümü ile dikkat çeker (Şekil 2.10). Bu tarz boyutta eserlerin estetik olarak güzel görünümü sıklıkla karşımıza çıkarken, tapınak üslubu yoğun eserlerin, o dönemdeki toplumların kendi tanrı ve tanrıçalarına gösterdikleri hürmeti yansıtmaktadır.



Şekil 2.10. Efes Artemis'i

Orta Asya'da Türkler heykellerinde, hayvan motiflerini sıkça kullanmışlardır. MÖ. 7000-4000' lere varan bu süreçlerde Hun kültürü, Asya kültürünün sanatsal üslubunu belirleyen önemli uygarlıklar arasında gelir. Sosyo-kültürel yapının sonuçlarının yarattığı göçebe yaşam, bir şekilde onları bu sanatsal tavırlara yöneltmiştir. Özellikle mücadeleci ve savaşçı bir toplum oluşları sanatlarına da yansımıştır. Türkler ahşap oymalarda kemik, boynuz, maden gibi malzemeleri kullanmıştır. Avcı-toplayıcılık dönemlerinde Hunlar ve İskitlerin, silah gibi eşyalar üzerine kabartma hayvan motiflerini dahi kullandıkları bilinmektedir (Uzun A, 2013).

Türklerde özellikle Selçuklu döneminde, mimari anlamda bir gelişim yaşanmış ve mimaride heykeller bir nevi süs unsurları olarak kullanılmışlardır. Selçuk mimarisinde heykeller, kimi zaman yüksek kabartma bazen stilize halde bazen de birebir olarak yansıtılmaktadır (Özdemir, 1997). Selçuklularda taş işçiliğinin gelişmesi, mimari ve heykel sanatına da sirayet etmiştir.

Stilize hayvan figürlerinin yanı sıra kapı, saçak, mihrap, minber gibi mimari unsurlarda el işçiliği en güzel ürünlerini verir. El işçiliğinde genel olarak bitkisel ve geometrik yansımalar gözlenmektedir. Palmet ve Rumilerin Selçuklu mimarisinde sıkça

kullanılması, figürler üzerindeki belirginliğini korumaktadır (Uzun, A, 2013). Anadolu Selçuklu örneklerinin bugün karşımıza çıkan en önemli örneklerine bakıldığında; özellikle aslan, geyik, kartal veya çift başlı kartal motiflerinin ağırlıklı olarak kullanıldıkları dikkat çekecektir (Şekil 2.11). Böylelikle Selçuklu döneminde özellikle mimari ve heykellerdeki zengin motifler bu dönemin sanatsal işlevini göstermektedir (Kuban, 2000).



Şekil 2.11. Anadolu Selçuklu ‘Aslan ikonografisi’ (Erzurum Yakudiye Medresesi)

Osmanlı toplumunda, genelde üç boyutlu olarak karşımıza çıkan heykellerde gölgesi yere düşen, etrafında dönülebilir olan rond-bosse tipi heykeller önemsenmemiştir. Bundan dolayı mimari anlamda süslemeye önem verilerek farklı motiflerle ilerleyen mimari anlayış ortaya çıkmaktadır (İnal, 2005). Osmanlı’nın şematik ve kütsel bir plastik anlayışı vardır. Bu doğrultuda, Osmanlı’nın taş bezeme anlayışı yine mimariye bağımlı olarak sürmüştür (Özdemir, 1997). Bu heykelleri yapan

isimler; Isidore J. Bonheur, Pierre L. Rouillard, ve J. Leboeuf gibi isimler olarak bilinirler. Bu heykellerin, Sultan Abdülaziz tarafından Avrupa seyahati sonrasında yurda getirildiği söylenmektedir. Yine heykel tarzı görünümü veren diğer örnekler arasında, Yıldız ve Dolmabahçe saraylarında bulunan Kuğulu fiskiyeler de değerlendirilebilir. Bunlar da bize heykel sanat anlayışına başka bir yönden bakmamızı sağlamaktadır (Şekil 2.12).



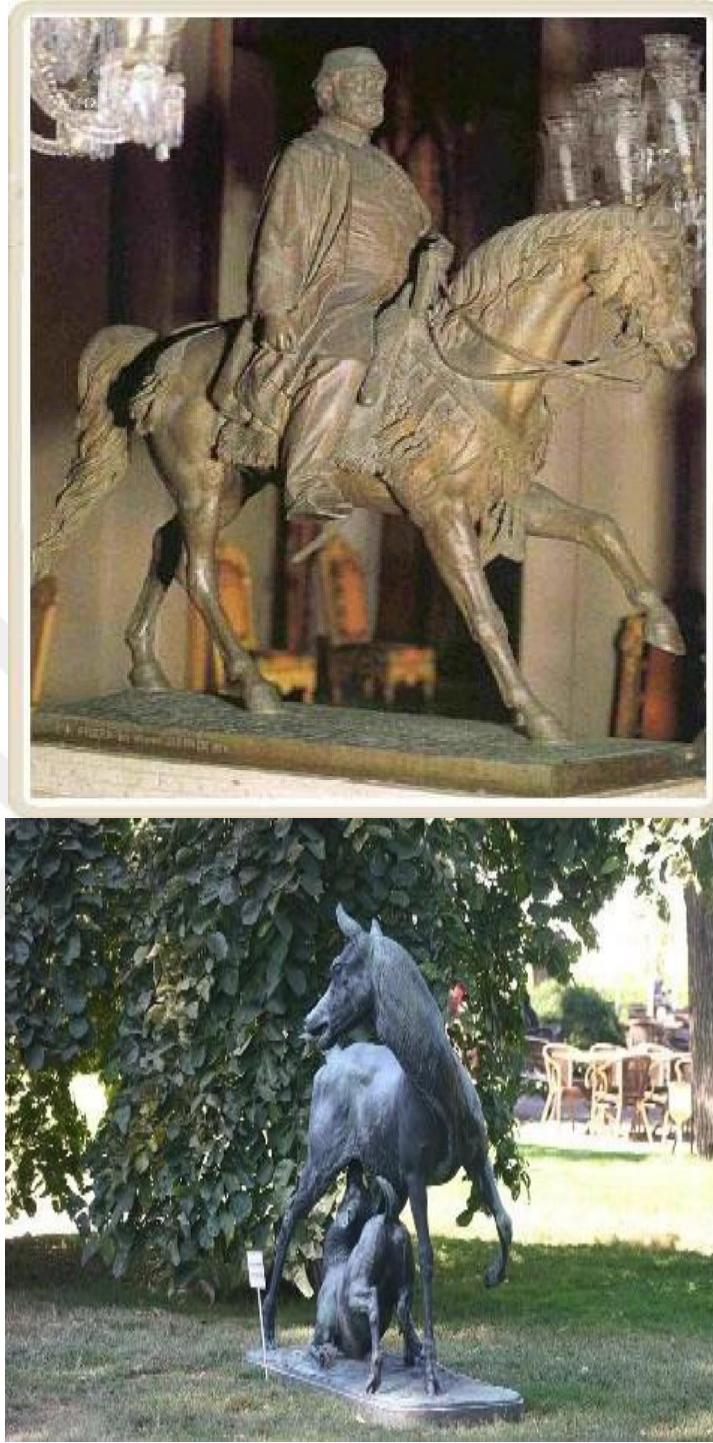
Şekil 2.12. Yıldız Sarayı'nın bahçesindeki fiskiye

Osmanlı'da, Avrupa'da görülen Neoklasik ve Romantik akımların etkisiyle, portre ve hayvan heykelleri yapımına önem verilmeye başlanmıştır. Bu etkilerden dolayı birçok meydan ve bahçelerde aslan, boğa veya geyik heykel süslemeleri sıklıkla kullanılmıştır (Şekil 2.13). Osmanlı sanat anlayışında bundan etkilenecek süslemeler yapıldığı düşünülmektedir. Batılılaşma döneminde karşımıza çıkan bazı saray ve köşklerin, özellikle Ermeni Balyan ailesi üyeleri tarafından yapıldığı bilinmektedir. Boğa, geyik ve aslan gibi hayvanlar en dikkati çekenler arasındadır.



Şekil 2.13. Furrer'in Aslan Heykeli (Kaya, G, 2006)

19.yy'ın ikinci yarısında özellikle Fransa'da üretilen bu hayvan heykelleri meydan ve bahçeleri süslemiştir. İstanbul'da Montichard, Andreadis, Aurely gibi Gayrimüslim ve Levanten sanatçıların isimlerine de tanıklık edilmektedir. Bu dönemlerde Furrer ismi çokça duyulmuştur. Eserlerine genelde saray ve çevresinde rastlanılır. Osmanlı'nın heykel sanatında önemi büyük olan Abdülaziz Heykeli'ni yapan kişi olarak önemi büyüktür ve Türk heykel sanatında önemli eserler bırakarak adından söz etmiştir (Şekil 2.14). (Renda, 2002).



Şekil 2.14. Furrer'in Abdülaziz Heykeli ve Rouillard ile Dumas'nın imzasını taşıyan, Şaha Kalkmış Özgürlük Atı, Beylerbeyi

Uzun bir geçmişi olmayan Türk heykel sanatı, Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla modern anlamda ilk örneklerini sanat dünyasına kazandırmıştır. Heykel bölümü başına Yervant Oskan'ın getirilmesi ile Türk heykel sanatı için yeni bir devir de açılmış olur (Köksal, 1983).

3. SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ’NİN İLK TÜRK HEYKEL SANATÇILARI, ESERLERİ VE CUMHURİYET DÖNEMİ HEYKEL ANLAYIŞI

3.1.Sanayi Nefise Mektebi

Sanayi-i Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), Türkiye’nin ilk sanat okulu olarak önemli bir yere sahiptir. Çağdaşlaşma açısından, eğitimsel anlamda ortaya konulan ve pratikte uygulanan eğitim ve sanat okulu olmasıyla tanınan bir okul olarak önemini hep korumuştur. Batılılaşma hareketleri ile birlikte kültürel, dinsel ve toplumsal gelişimle değişimin, bu okulun açılması ile birlikte açıkça ortaya konulduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Bu yüksekokul; resim, heykel ve mimari gibi sanat alanlarının batıcı sanat örnekleri ile takdim edilerek eğitim hayatını sürdüreceği daha ilk başlarda kendini belli etmiştir. En önemli özellikleri arasında şüphesiz heykel sanatının “ilk kez bir okulda faaliyete geçmesi” yer alır. 3 Mart 1883 tarihinde okulun eğitime başladığı bilinmektedir. Buna destek veren sanatçıların; geleneksel anlayıştan uzaklaşıp daha çok üretken hale gelecekleri ve “sanatsal anlamda sanat yapmak” amaçlarına sahip olacakları gözle görülecek bir değişim olarak önem kazanacaktır (Yücel, 2005)

Osmanlı toplumu kendini hazır hissettiğinde, öncelikle mimarlık ve resim alanında eğitiminin ortaya konulacağı bir okul açma fikirleri oluşmaya başlamıştı. Sanat eğitiminin daha önceleri, askeri ve sivil bazı birtakım okullarda ders olarak verildiği bilinmektedir. Genel eğitim çizgisinde disiplinsel olarak temel bilgileri veren “Enderun Mektebi” de bunlardan biri olmuştur. Mühendishane-i Berr-i Hümayun’da da resim sanatının verildiği bilinmekteydi. Hatta zamanla Avrupa’ya gönderilen mühendishane öğrencilerin varlığı da hatırlanmalıdır. Resim derslerinin Harbiye Mektebi’nde de yer aldığı görülmüştür. Sivil okulların bazılarında, özellikle Abdülaziz zamanında, resim derslerine rastlanmıştır; “Darülmualimin, Darülmualimat (kız öğretmen okulu), Mekteb-i Sanayi (sanat okulu), Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) vb. gibi okullarda bu sanatsal eğitimlerin verildiğine dair bilgiler mevcuttur (Cezar, 1971).

1874 yılında akademik olarak ilk sanatvari başlangıçlar yapılmakta idi. Ressam Pierre Desire Guillemet (1827–78), Beyoğlu’nda bulunan Hamalbaşı sokağında bir resim (atölye) dershanesi açar. Guillemet ve eşi tarafından organize edilen ve yönetilen bu resim atölyesi için birçok kişi “ilk güzel sanatlar okulu” tabirini kullanmışlardır (Uzun A, 2013). Açılan bu okulda yalnız üç Türk öğrencisi yer alırken, çoğunluğunu azınlıklar oluşturmuştur (Edhem, 1970). Osman Hamdi Bey’in başvuruları sonucunda ise

“Sanayi-i Nefise Mektebi”, 3 Mart 1883 tarihinde eğitim- öğretim hayatına başlayacak ve aktif olarak yeni bir süreci başlatacaktır. Okul ilk olarak Ticaret Bakanlığına bağlı olarak açılmıştır. Bu mektep 4 farklı dönemlerle açılışı ve kuruluşu tamamlanan bir okuldur (Eldem, ve Handan 1954).

Sanayi-i Nefise Mektebi 1883 yılında eğitim müfredatları hazırlanılarak eğitim- öğretim hayatına başlarken, mektep müdürlüğüne mektebin kurucusu olan Osman Hamdi Bey atanmıştır. Okul, mimarlık, resim, heykel ve hakkaklık bölümleri olmak üzere 4 bölüm düşünülerek oluşturulmuştur. Heykel bölümünün hocası olacak olan Yervant Oskan Efendi, ayrıca mektebin müdür yardımcısı olur. Ayrıca okul açıldığı zamanlarda tarih, anatomi ve matematik bölüm hocaları da bulunmaktadır. Bu ilk yıllarda, özellikle Fransızların etkisi sürmekte ve okulda yabancı eğitimciler bulunmaktadır. Bu durumdan dolayı Osman Hamdi Bey sürekli eleştirilerin hedefinde olmuştur (Uzun, A, 2013).

Mektebin ilk açılışından beri aktif olarak sanatsal faaliyetlerde bulunan ‘heykel’ in önemi bu okulla artmış olacaktır. Mektebin kuruluş gerekçesinde ‘heykel’ ifadesi kullanılırken, yönetmelikte ‘oymacılık’ tabirine rastlanmaktadır. Okul ilk açıldığından beri de ‘oymacılık’ bölümü olarak tanımlanmaktadır (Köksal, 1983). Sanayi-i Nefise Mektebi, eğitim, sanatsal işlev ve düzen olarak kendisine “Paris Güzel Sanatlar Okulu” olarak bilinen “Ecole des Beaux-Arts’ı” örnek almıştır (Yılmaz, P, 2013).

Mektebin heykel bölümünün başında Yervant Oskan Efendi yer almış ve gelişmeleri yakından takip etmiştir. Oskan’dan sonra yerine geçen İhsan Özsoy da gerek hocalık yapmış gerekse önemli eserlere imza atmıştır. Okulun heykel sanatı bölümüne İhsan Özsoy ‘un ardından İsa Behzat geçer. Mesrur İzzet, Mehmet Bahri ve Basri Beyler dışında, Mahir Tomruk ve Nijat Sirel de bu okulda hocalık yapmış önemli isimlerdir.

Bu dönemde ortaya çıkan özgürlükçü ortam, Sanayi-i Nefise Mektebi dışında kadınlar için de bir güzel sanatlar okulu kurulması gerekliliğini ortaya çıkarmış ve 1 Kasım 1914 yılında kız öğrenciler adına “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi” kurulması için girişimlere başlanmıştır. Bu okulda da resim ve heykel bölümleri bulunmaktadır. Atölye hocası İhsan Özsoy’dur. Daha sonra 1923’lerde Sanayi-i Nefise Mektebi ile aynı çatı altında birleşecek olan bu okul; Sabiha Ziya Bengütaş, Nermin Faruki, Melek Celal ve İraida Barry gibi önemli şahsiyetleri içerisinde barındıracaktır (Yılmaz, P, 2013).

3.2. İlk Türk Heykel Sanatçıları ve Eser Örnekleri

3.2.1. Yervant Oskan Efendi (1855–1914)

18 ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Ermeni sanatçıların heykel dalında önemi büyüktür. Bu sanatçılar, heykel sanatına büyük katkı sağlamışlardır. Bu sanatçılardan arasında en önemlilerinden birisi, şüphesiz Yervant Oskan Efendi'dir. Oskan Bey, Samatya'da gayrimüslim bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesi oldukça bilgili ve kültürlü bir ortamda yer edinmişler ve sanata merak ve ilgileri ile dikkat çekmişlerdir.

Oskan Efendi, yapıtlarında malzeme olarak ağırlıklı alçı, mermer, bronz ve pişmiş toprağı kullanmıştır (Koç, P, 2003). Sanatçının bu aktardığımız malzemeler ile yapmış olduğu, sanatsal tavırlarını açıklıkla ortaya koyan ve tanınan önemli kişilerin büst çalışmaları, önemli ayrıntılar olarak belirlemektedir. Bunlardan bir olan “Osman Hamdi Bey” büstünü bronz ve mermer karışımı malzemelerle yapmıştır (Şekil 3.1). Bu tarz heykel çalışmalarında özellikle yüz ifadelerinde net ve doğallık dikkat çekmektedir. Bu tavırdan bir diğer eseri olan “Naile Hanım Büstü” de, elbiselerindeki detayları ile çok şık verilmiş ve büst tamamıyla çamur rengi ile kaplanarak estetiksel farkındalık yaratmıştır (Şekil 3.2).



Şekil 3.1. Yervant Oskan “Osman Hamdi Bey Büstü” (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

Sanatçının Osman Hamdi Bey büstü bronz ve mermer uyumu ile dikkat çekerken sanatçının bunu oldukça başarılı bir şekilde aktardığı görülür. Sanatsal deneyim açısından, özellikle büst çalışmalarındaki natürel yüz hatları da, diğer önemli bir ayrıntıdır.



Şekil 3.2. Yervant Oskan, Osman Hamdi Bey ‘in Eşi “Naile Hanım Büstü”

Oskan, yapmış olduğu çalışmalarla kendi öğrencilerine ilham kaynağı oluşturmuş ve el becerilerindeki ustalığını heykel sanatıyla birleştirmiş önemli bir sanatçıdır. Oskan Efendi Fransız ve İtalyan sanatçıların eserlerindeki “Rokoko ve Klasik” harmoniyi yoğuran tarzlarına ilgi duymuş, sonrasında da natürel formlarla ele aldığı eserleriyle, doğa anlayışını ayrıntılarla aktaran oryantalist sanatçıların tarzına katılmıştır (Gezer, 1984).

3.2.2. Dikran Esseian (1874-1921)

İstanbul Ortaköy’de doğan diğer bir Ermeni sanatçı Dikran Esseian, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim görmüştür. 1895 yılında okuldan mezun olan Esseian, Getronagan lisesinde resim öğretmenliğine başlamış ve diğer sanatçıların çoğu gibi Paris’in yolunu tutmuştur (1896). Burada Fransız ressam ve heykeltıraş olan Jean Paul Laurens’den dersler alarak da kendini geliştirmiştir (1898–1921). Çalışmalarında siyasi mesajlara sıklıkla rastlanan sanatçının, ayrıca tarihsel ve dinsel temalı çalışmalar yaptığı da bilinmektedir. Esseian, Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts’da da eğitim görmüştür (Kürkman, 2004). Sanatçının tek bilinen heykel çalışması, Suriyeli bir dervişe ait olan bir büst çalışmasıdır (Şekil 3.3). Başında sarığı ve cübbesi ile donuk bir ifadeyle ortaya konulmuş bu derviş heykeli ayrıntıları ile dikkat çeker; özellikle uzun sakalıyla daha bir belirginlik kazanır. Sanatçının bu şekilde ayrıntılı çalışması, O’nun Oskan Efendi’den esinlendiğini düşündürür (Uzun, A, 2013).



Şekil 3.3. Dikran Esseian, Suriyeli Derviş (Uzun A, 2013)

Türkiye’de yabancı sanatçıların heykel sanatına etkileri olduğunu sıklıkla görmekteyiz. Osmanlı döneminin sonlarında karşımıza çıkan sanatçıların Cumhuriyet döneminde de etkilerini sürdürdükleri bilinen bir gerçektir. Yabancılar, ele aldıkları eserlerinde doğadan aldıkları ilhamla çalışmalar yapmışlardır.

3.2.3. İhsan Özsoy (1867-1944)

İstanbul’da doğan İhsan Özsoy, daha 13 yaşındayken Sanayi-i Nefise Mektebi’ne başlamıştır. Güzel sanatlar heykel bölümünün “ilk Türk öğrencisi” olarak önemi artmaktadır. Sanatçının yaptığı eserler, özellikle Galatasaray lisesi’nde sergilenmiştir (Elibal, 1973).

İhsan Özsoy, net görüntü oluşturma bakımından müthiş ve muazzam görünümlü çalışmalar ortaya koymuştur. Bir yapıtında, Osman Hamdi Bey’in kızı olan “Kerime Salahur’un Büstü” ile dikkat çeker (Şekil 3.4). Eserde, genç bir kadın modeli görülmektedir. Sanatçı, kadının saçlarını dalgalı bir biçimde öne ve arkaya doğru uzanık vaziyette verirken, gözler net ve kabaca ortaya konulmuştur. Başka bir profilde ise kadının oldukça düşünceli olduğu görülmektedir.



Şekil 3.4. İhsan Özsoy, Kerime salahur’un Büstü

Eserlerinde gözlerden kaçmayan bir gerçek var ki; oda doğa metaforuna çok önem verdiğidir. Sanatçının doğa öğreticiliğine düşkünlüğünün olması ile alakalı bilinen bir gerçek ise; Paris’te bulunurken doğayı tasvir etme olanağı sunmadığı gerekçesi ile sanat okulunu terk ettiği gerçeğidir (Gezer, 1984).

3.2.4. İsa Behzat (1875–1916)

Üsküdar’da doğan İsa Behzat, besteci Haydar Bey’in oğludur. Toptaşı Rüştiyesi’nde ilk eğitimini tamamlayan Behzat, 1893 yılında Sanayi-i Nefise Mektebine girmiştir. Burada heykel bölümünde Yervant Oskan’ın atölyesinde kendine çalışma fırsatı bulan sanatçı, 1898 yılında mezun olduktan sonra resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır (Çoker, 1983).

İsa Behzat’ın çalışmalarında, doğal görünümünden uzak olmayan yüz ve mimik hatlarını başarılı şekilde ortaya koyan eserleri vardır. Bunlardan birinde; sakallı yaşlı bir adamı canlandırmış ve bacaklarından birini diğerine atmış elindeki sazı sabitleştirerek ilham almaya çalışan bir saz şairini görülmektedir. Uzun dalgalı sakallarıyla dikkat çeken şair, natüral bir duruş sergilemektedir. (Şekil 3.5).



Şekil 3.5. İsa Behzat, Sakallı saz şairi (Yılmaz, 2013)

Sanatçının alçı ve rölyeften büyük boyutta ortaya koyulmuş bir başka eseri de “Kitap okuyan Yahudi heykeli” olarak tanınmaktadır (Şekil 3.6). Yüksek kabartma olan bu çalışmada, Yahudi oturmuş vaziyette ve elindeki kitabı okur halde betimlenmiştir. Başını örten sarık benzeri başlığı ile kıyafetlerinin netliği önemli ayrıntılar olarak dikkat çeker. Ayrıca uzun elbisenin kıvrımsal ve hareketli görünümü, Behzat’ın işindeki başarısını yansıtmaktadır.

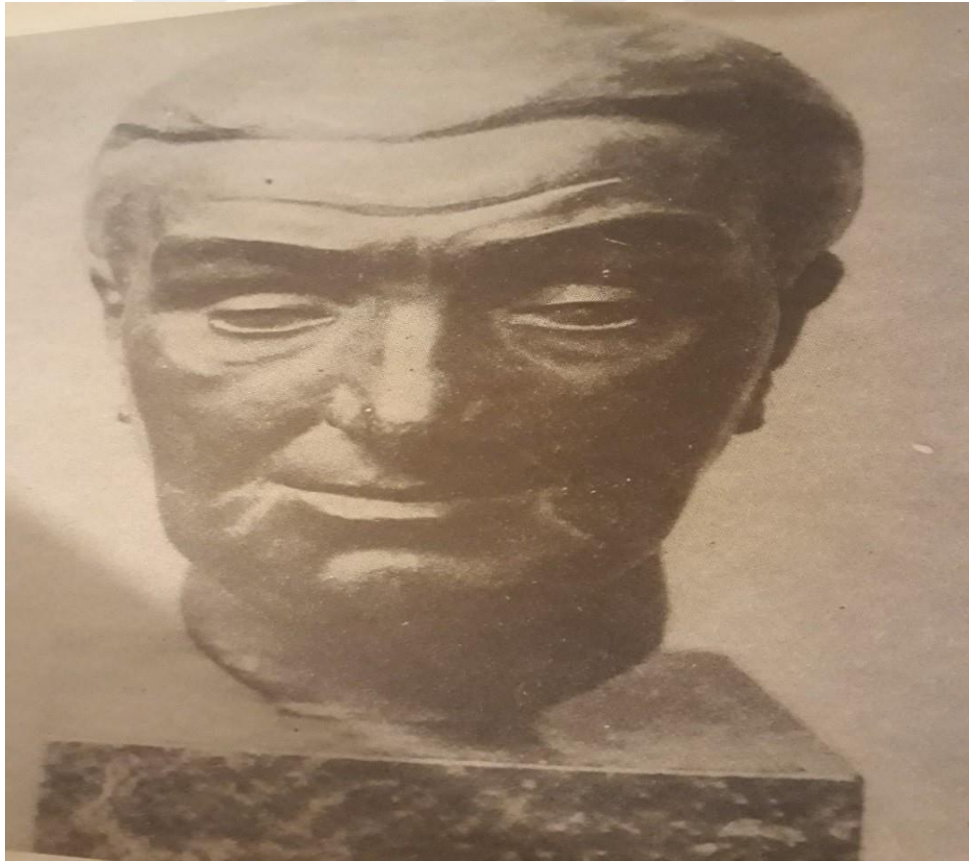


Şekil 3.6. İsa Behzat, Kitap Okuyan Yahudi (Gezer, 1984)

Yervant Oskan etkisi görülen çalışmaları natüralist karakterde olup, yapıtlarının çoğu plastik malzemelerle ortaya konmuştur. Bunların yanında yağlıboya resimler ve vazolar üzerinde dekoratif kabartmalar yapmış önemli bir sanatçı olarak Türk sanat tarihinde önemli bir yer teşkil etmektedir (Gezer, 1984).

3.2.5. Mahir Tomruk (1884-1949)

İstanbul doğumlu sanatçı Mahir Tomruk, Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim görmüştür. İlk heykel eğitimini Oskan Efendi'den almış ve İhsan Özsoy atölyesine girmiştir. 1916'da öğrenimini tamamlayarak daha sonra Münih'e gitmiştir. Burada önemli akademisyenlerle tanışmış ve onlarla çalışmalar yürütmüştür 'Prof. Kurtz ve Blecker' atölyelerinde çalışmalarını sürdüren sanatçı, Almanya'dan sonra yurda dönmüş ve bir süre bağımsız çalışarak işlerine devam etmiştir. Tomruk, genel olarak yalın bir izlenim vermesiyle tanınır. Kendisi bir yandan eski Türk eserlerini inceler ve onlardan deneyimler edinir. Genel olarak da klasik ve akademik eserler ortaya koyar. Doğaya önem vererek gerçekçi bir tavır takınır. Sanatçı Alman neoklasizmi etkisi altında eserler vermiştir (Yılmaz, P, 2013). Bu bağlamda eserler veren sanatçı, özellikle kendi ailesinden olanları eserlerinde işlemeyi çok sevmiş olsa gerek ki, kendi annesinin baş kısmı büstünü bu formlarla ele almıştır ve klasik tavrılardan kaçmamıştır (Şekil 3.7).

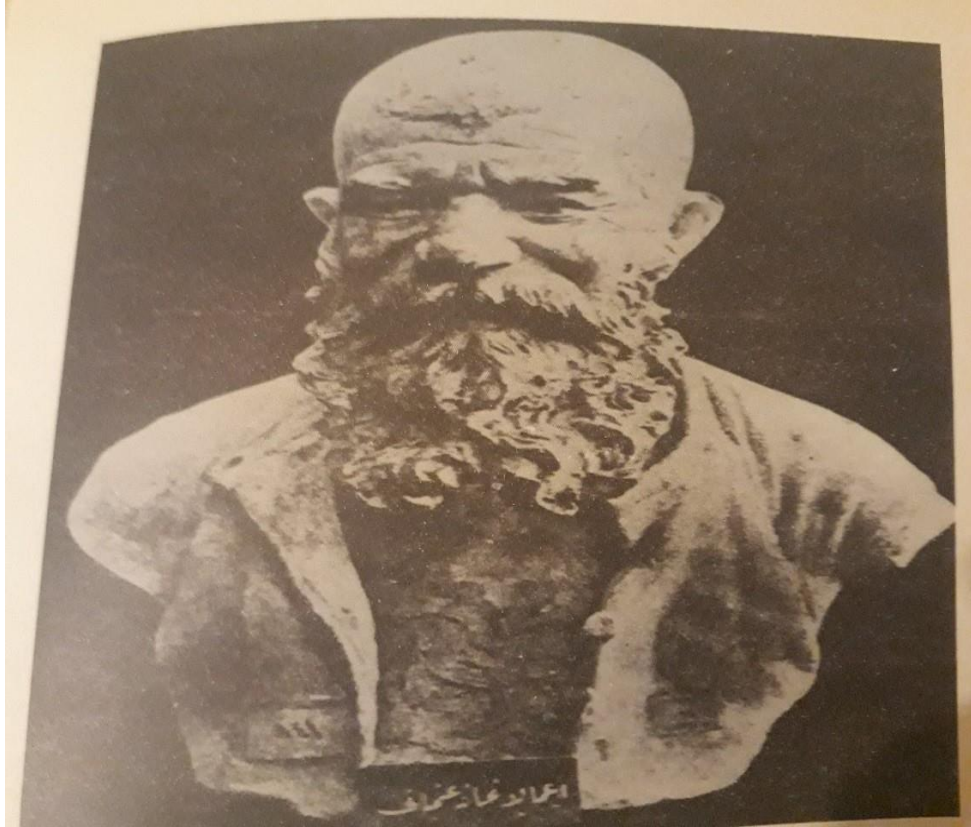


Şekil 3.7. Mahir Tomruk, “Kendi Annesinin Başı”, (Gezer, 1984)

Mahir Tomruk'un Kendi annesini işlediği bu büst çalışmasında, gözler oldukça natürel görülmektedir. Alın çizgisi, keskin bir şekilde ortaya konularak geçen zamanın ve yaşlılığın bizlerden götördüklerini aktarmaktadır. Burada, tipik bir Anadolu kadınının mimik ve ifadesel yüz hatlarını ve tasvirini görmek mümkündür.

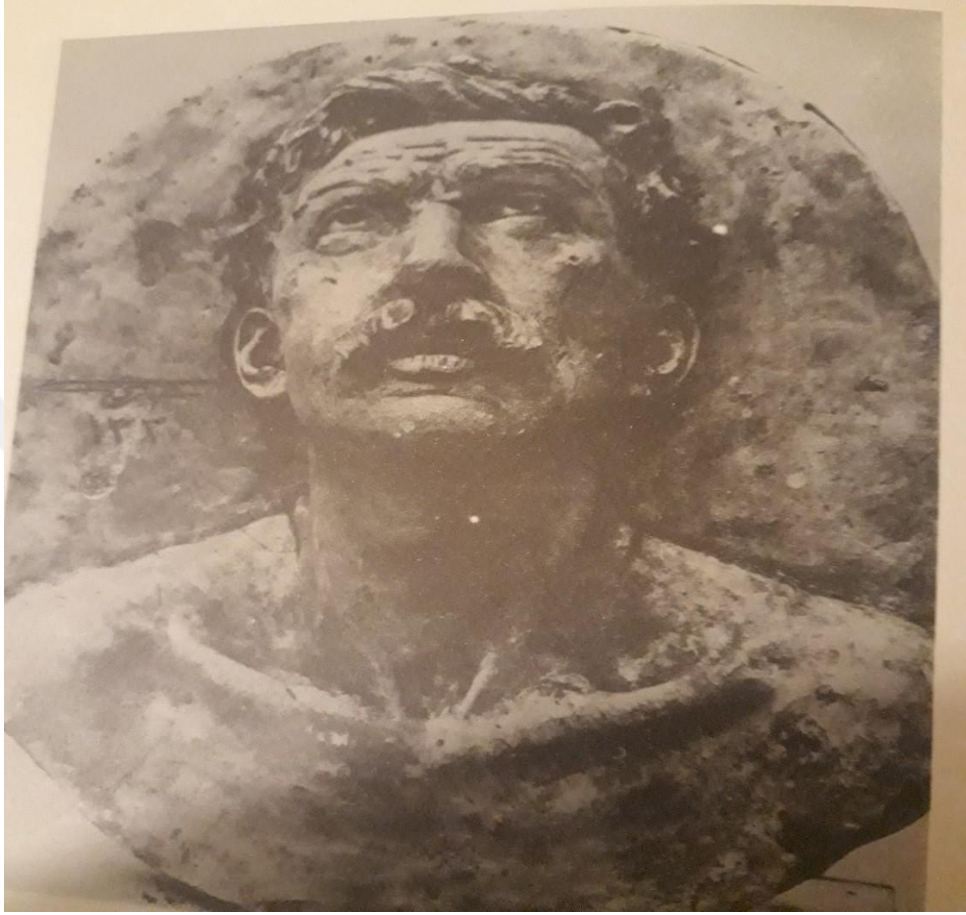
3.2.6. Mehmet Basri ve Bahri Beyler

Basri ve Bahri Beyler, Yervant Oskan'ın öğrencileridir. Mektebin ilk öğrencileri olmaları açısından önemlidirler. Bu iki sanatçıda, natüralist etkiler bulunur ve teknik olarak oldukça başarılıdırlar. Eserlerinde otantik duruşları konu edinen bu iki sanatçıdan Bahri Bey'in alçıdan yapılmış "Gülen adam" isimli eseri, doğal üslupla aktarılmaya çalışılarak akımsal duruştan taviz verilmemiştir (Şekil 3.8). Güler vaziyette biçimlendiği için bu adla anılan çalışmada, adamın yüz hatları ve çizgileri net olarak ifade edilmeye çalışmıştır. Alçıdan yapılmış Basri beyin "*Yukarı bakan adam*" rölyefi de elmacık kemikleri net ifade edilmiş ve natürel bir tavır ile yuvarlak bir hat oluşturulmasıyla dikkat çekmektedir (Şekil 3.9).



Şekil 3.8. Bahri Bey, Gülen Adam, (Gezer, 1984)

Bakıldığında, sanatçıların eserlerinde göze çarpan en önemli özelliklerinden biri de büst çalışmalarında yüz hayatlarındaki çizgisel hatlar ve geçen zamanın izini natural ifadeler ekleyip sunmalarıdır.



Şekil 3.9. Basri Bey Yukarı Bakan Adam Rölyefi (Gezer, 1984)

3.2.7. Ali Nijat Sirel (1898-1959)

Nijat Sirel, Türk heykel sanatında önemli bir yere sahiptir. Heykel eğitimi için Almanya'ya giden sanatçı, yurda döndüğünde sanatsal çalışmalarına başlamıştır. Sanatçı, Heykeltraş Rudolf Belling'in tercüman ve asistanlığını yaparak tecrübe edinmeye çalışmıştır. Farklı üsluptaki çalışmalarıyla adından söz eden bir diğer sanatçımız olmuştur. Özellikle büst ve “Atatürk Heykelciliğinde” birçok eser ortaya koymuştur. Sanatçı Atatürk'ün birçok anıtını ortaya koyarken, O'nun cesur ve güvenilir kişiliğini beceriyle aktarmıştır. “Bolu Atatürk Heykeli” çalışması da bu özellikleri veren önemli eserlerin başında gelmektedir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. Nijat Sirel, Atatürk Heykeli, Bolu

Eserleri işleniş bakımından değişik stilde örnekler veren sanatçı, Anıt heykeltçiliğindeki devasa büyüklükteki örnekleri şöyle dursun büst ve nü- soyut çalışmalarıyla da kendi tarzını oluşturmuştur.

3.3.Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme

Cumhuriyet Dönemi heykel sanatından bahsedersek öncelikle, anıt heykeltçiliğinden söz etmek gerekmektedir. Cumhuriyet döneminden önce, Osmanlı zamanlarındaki anıt anlayışına bakmak da, bu konuda faydalı olacaktır. Erken dönemlerde verilen örneklerde, toplumun kabul görülen hislerine olumlu bir duruş addeden örnekler mevcuttur; bu bağlamda Osmanlı zamanında da birçok anıt eser örneklerine rastladığımızı söyleyebiliriz. İstanbul Hava Şehitleri Anıtı Tayyare Abidesi, Özgürlük Anıtı (Hürriyet Abidesi) bunlardan bazılarıdır (Şekil 3.11). Osmanlıda verilen ilk anıt örneği olarak, Hürriyet Abidesi (Abide-i Hürriyet Anıtı) kabul

edilmektedir. Eser, 31 Mart'ta gerçekleştiren bazı eylemler esnasında şehit düşenlerin adına yapılmıştır (İnal, 2005).



Şekil 3.11. Vedat Tek İstanbul Hava Şehitleri Anıtı, 1916

Bazı kaynaklarda Sivas 'ın Hafik ilçesinde yapılan Osman Gazi Büstü 'nün aslında ilk figürlü anıt örneği olduğuna dair bilgilere de rastlarız (Şekil 3.12). Diğer bir yandan ise “Sarayburnu Atatürk Heykeli'nin ilk figürlü anıt heykeli olduğu söylenmektedir (Şekil 3.13). Bazı kaynaklarda ise 1917 yılında kendisi ile net bilgiye ulaşılamamasına rağmen, Urfa'da bir Atatürk anıtının bu anlamda ilk örnek olduğuna dair söylencelerin olduğu ve daha sonra bugünkü yerinden ayrılmış olan 'Diyarbakır-Mardin-Gaziantep yolu kavşağına taşındığı söylenir (Çelebi, 2002; Uzun, A, 2013;)



Şekil 3.12. *Osman Gazi Büstü*, İzmir 1916

Osman Gazi Büstü eserde figürün gözleri açık, sakallar karışık başındaki padişah külahı iyi bir şekilde aktarılmış, tipik Anadolu beyi yansıtılmaya çalışılmıştır. Anıt figür özelliği taşımasına rağmen, gövdesi tek görülen eser, üst kısımları ile büst görünümündedir.



Şekil 3.13. Heinrich Krippel, İstanbul Sarayburnu Atatürk Heykeli, 1926,

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, bahsi geçtiği üzere o dönemlerde anıt ve heykele daha fazla önem verildiğini görmekteyiz. Bunda Atatürk'ün payı olduğu ve çoğunun Atatürk ve Kurtuluş Savaşı ile ilgili olması, bu anıtları daha da önemli hale getirmektedir. Atatürk sayesinde anıt ve heykel anlayışına daha fazla önem verilmeye başlandığı, bilinen bir gerçektir. Atatürk daima güzel sanatlara gereken önem ve değerin verilmesini söylemiştir. Bunun içinde açık bir şekilde teşviki olmuştur;

“...Şunu da önemle tevarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür.” (Elibal, 1973).

Anıtlar, Gazi Mustafa Kemal ve Cumhuriyet dönemindeki tarihi konularla birlikte Türk tarihinde önemli roller almış kişileri ve olayları konu edinmektedir. Fakat bazı gerçeklerin de bilinmesi gerekir ki; toplumumuzda büyük boyutlarda anıt yapabilecek ve bu teknikleri verebilecek ustaların olamaması, sıkıntı arz edecek bir durum olarak görülecektir. Hem teknik hem de pratik olarak bulunabilecek ve ortaya dökülecek malzeme araç gereçlerin olmaması, büyük bir sorun oluşturmuştur. Ayrıca atölyelerin oluşturulamaması da önemli bir diğer sorundur. Bu bağlamda anıt heykel eserleri verecek sanat adamlarının yetişmesinde uygun ortam gecikmiştir. Bu sebeple, öncelikle küçük boyutta yapıt ortaya koymuş sanatçılar yetişebilmiştir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren yabancı heykeltıraşların etkilerini görmek mümkündür. Yabancı sanatkarların ilk anıtlarımızı yapmış olmaları, sürekli olarak eleştiriye açık bir mesele olarak süreğenliğini devam ettirmiştir (Tansuğ, 2008; Şenyapılı, 2003;). Bu sanatçıların en önemlileri ve bazı eserleri ise şunlardır; *Pietro Canonica (Ankara Etnografya Müzesi önünde Atlı Atatürk Heykeli, 1927- İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928- İzmir Atlı Atatürk heykeli, 1932). Heinrich Krippel (İstanbul Sarayburnu Atatürk heykeli, 3 Ekim 1926- Konya Atatürk heykeli, 1926- Ankara Ulus Meydanı Atatürk Anıtı, 1927- Samsun Atlı Atatürk Heykeli, 1931- Afyon Zafer Anıtı, 1936- Ankara Sümerbank önü Atatürk Heykeli, 1938). Anton Hanak ve Joseph Thorak (Ankara-Güven Anıtı, 1935), bunlar arasında en bilinenleridir (Aslanapa, 1993; Tansuğ, 2008; Uzun A, 2013).*

Cumhuriyet dönemindeki anıt heykelin sembol büstlerinden olan Atatürk anıt heykelinin ilk örneğinin, 1926'da İstanbul-Sarayburnu'nda yapıldığı belgelenmiştir. Atatürk büstünü yapan "İlk Türk Heykeltıraş" olarak kimi kaynaklarda Kenan Yontuç'a rastlarken, "Atatürk Başı" eseri ile muazzam ölçülerle Atatürk heykelini en iyi yapan isimlerden olmuştur (Şekil 3.14). Cumhuriyet dönemindeki ilk anıt heykelini yapan isim olarak ayrıca, ilk Türk heykeltıraşlardan Nijat Sirel'in ismine de sıklıkla rastlanmaktadır. Nijat Sirel, 1929'da İzmit'te meşhur Atatürk heykelini yaparak adından söz ettirmiştir (Koç, P, 1997). Cumhuriyet dönemi sanatçılarının konularına en çok ilham kaynağı olmuş Atatürk heykelciliğinin yanı sıra, Kurtuluş savaşı esnasında Türk milletinin Kahramanlığının bir nevi hikâyesini görmek de mümkündür.



Şekil. 3. 14. Kenan Yontu, Edirne Atatürk heykeli, 1931

Yabancı heykel sanatçılarından bir diğeri Heinrich Krippel (1883–1945), Viyana’da doğmuş ülkemizde eserleri bulunan önemli bir heykeltıraştır. Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitimini tamamlayıp daha sonra Türkiye’de açılan bir yarışmayı kazanarak ülkemize gelen sanatçı, burada anıt heykeller ile uğraşmış ve önemli eserlere imza atmıştır (Elibal, 1973).

Türkiye’deki diğ er bir yabancı heykeltıraş Pietro Canonica (1869–1962), Torino’da eğitimini alarak genç yaşta birçok sergiye katılmış ve sanatsal faaliyetleri, eserleri yakından takip etmiştir. Özellikle yaptığı atlı heykelleri ile adını duyurmuştur. Türk heykel sanatında adından sıkça söz ettirmiş ve heykel sanatımızda önemli bir şahsiyet olarak tarih sayfalarına giren bir diğ er sanatçı olmuştur. Atatürk heykelciliğinde Atatürk heykellerini Ankara, İstanbul ve İzmir gibi kentlerde yapan sanatçı, birçok sanatçıya da öncü olmuştur (Elibal, 1973).

Taksim’de, bir anıt projesinin yapılması kararı alınmıştı. İlk başlarda bu anıtın yapımı için düşünülen ilk isim olarak Krippel gündeme gelmişti. Bu anıt kurulmadan önce bir kurul toplanmış ve bu heykelin yapımı için anıt heykellerinde daha çok tecrübe

sahibi olduğu düşünölen Canonica'nın bu anıtı yapmasına karar verilmiştir. Canonica, bu heykel için öncelikle İtalya'da çalışır (Elibal, 1973). Bu heykelin diğeri heykellerden farkı, çoklu figür ve büstlerle birlikte verilışidir. Ayrıca eserde kahramanımsı ifadelere ağırlık verilmeye çalışılmıştır. Eserde askeriyle, kadınıyla büyük bir zaferin kazanıldığı bir ortam betimlenmektedir. Burada Atatürk'e; İsmet Paşa, Fevzi Paşa, Tefvik Rüştü Aras ve bazı halktan insanlar eşlik etmektedir (Şekil 3.15). Bir diğeri Canonica eseri olan "İzmir Atlı Anıtı", Atatürk'e duyulan hürmet ve şükranın göstergesi olarak yapılmıştır. Eserde Atatürk at üstünde gösterilmiştir. Yine asker kıyafetleri ile betimlenen Ata, sol eliyle atını tutmakta, sağ eliyle de meşhur olan "*Ordular, İlk Hedefiniz Akdeniz'dir İleri!*"emrini canlandırmaktadır (Şekil 3.16). Kaide kısmında bir nevi bütün kahramanları gösteren sanatçı Canonica, kazanılan savaşı ve İzmir'in düşmanlardan kurtulmasını, zafer sevincini aktarmaya çalışmıştır (Çelebi, 2002; Osma, 2001) .



Şekil 3.15. Pietro Canonica, İstanbul Taksim Anıtı, 1928

Anıtlardaki figürlerin bir bütün halinde önemli bir konuyu veya bir olayı aktaran halde verilmesi, aslında esere hareketlilik kattığı gibi, ellerde sancak ve bayrak gibi simgelerle zafer duygusunun, ulusal mücadelenin kazanımı olarak dikkat çekmeleri iyi birer gösterge olmuştur.



Şekil 3.16. Pietro Canonica, İzmir Atlı Atatürk Heykel Anıt

Ülkemizde eserler veren bir diğer Cumhuriyet dönemi sanatçısı da, Anton Hanak'dır (1875-1934). Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamlayan sanatçı, genel olarak eski geleneksel tarzda bir anlayışa hâkim olmuştur. Eserlerinde de bunu işleyen sanatçı, bu bağlamda bronz veya ahşaba karşı çıkmış, daha kil veya alçıyı kullanmıştır. Joseph Thorak (1889 -1952) da Salzburg'da dünyaya gelmiştir. Hanak gibi

eski usul ile eserlerini yapan sanatçı, heykel eğitimini Berlin’de görmüştür. Bu iki sanatçının en bilinen eserleri ise “Ankara-Güven Anıtı”dır (Elibal, 1973). Bu eserde sanatçılar, toplum idealini ortaya koyarak her türlü sınıftan insanları aktarmaya çalışmışlardır (Şekil 3.17). Bütünüyle kültürel anlamda idealizmin, toplum için ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktadırlar. Sınıfsız ve ayrıcalıksız bir anlayış sunmak amaçları olmuştur.



Şekil 3.17. Anton Hanak ve Joseph Thorak, *Güven Anıtı*

Cumhuriyet döneminin getirmiş olduğu sosyo-politik etkilerle birlikte, yıllardır sanatsal alanda etkinliğini sürdürmüş olan yeni kuşak cumhuriyetçi sanatçılar, artık yeni ideolojiyi sanatlarında yansıtmaya çalışmaktadır. Birbirlerini devamlı olarak eserlerinde tekrarlayan ve yaratıcı olamayan bir anlayıştan kendilerini muaf ve uzak tutmuşlardır. Genel itibari ile figürlü çalışmalara devam eden sanatçılar, 1950’den sonra ise eserlerinde soyutsal etkileri yansıtmışlardır. Bu etkiyi getiren sanatçılarımızın çoğu, Avrupa’da eğitimini tamamlamış kişilerdir. Batı akımlarının etkisi görülen sanatçılarımız arasında yer alan Ratip Aşir Acudoğlu, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ile Nusret Suman’da; Bourdelle, Maillol, Despiau’unun etkileri görülür. Avrupalı sanatçılardan Bourdelle dramatik ve lirik anlatımı yansıtırken, Maillol ise rahat tavırları

ile dikkat çeker (Gezer, 2003). Ratip Aşir Acudoğlu, (1898–1957) “*Şehit Kubilay Anıtı*” eseri ile anıt heykelde önemli bir yere sahiptir (Şekil 3.18). 1933’te heykel bölümünde modelaj hocası olan Hadi Bara (1906 –1971), kendisini doğaya ve figüre bağlı bir sanatçı olarak ifade etmiştir. 1949 yılında Paris’e giden sanatçı dönüşünde ise bütünü ile non-figüratif eserler üretmeye başlar.



Şekil 3.18. Ratip Aşir Acudoğlu, *Şehit Kubilay Anıtı*, Menemen

Reformcu çağdaş hocaların etkisiyle yeni bir model aranılan heykelde, özellikle Rudolf Belling’in etkisi büyüktür. Bu bağlamda, Avrupa’dan gelen sanatçı yeni bir anlayışı da oluşturmaya çalışmıştır. 1937 yılından itibaren akademiye katılan Belling’in heykellerinde salt doğa taklit edilmez ve geometrik, plastik yorumlamaların çeşitliliği ön planda olur. Bu da *soyut heykel* kavramını bir şekilde ortaya koyar. Hacme verilen önem, kübik anlayışlar ve fazla oynamadan yapılan eserler dikkat çeker (Okay, 1991). Belling çağdaş figürlerde yeni bir evrenin başlangıcı olan soyut çalışmaların heykele

girmesinde etkili olmuştur. Özellikle, “İnönü Anıtı” sanatçının estetik ve sanatsal üslubunu tümüyle yansıtmaktadır (Şekil 3.19). Soyut sanatlardan bahsederken dikkat çeken bir tutum vardır ki, anıt heykeltçiliğinde bu gibi özelliklerin yansıtılması yeni bir başlangıcın habercisi olmuştur.



Şekil 3.19. Belling’in “İnönü Anıtı”

Anıt eserlerinin çoğunda, Cumhuriyet ile ilişkili önemli şahsiyetlerin figürlerine yer verilmekte, kiminde de eserlere farklı figürler eşlik ederek anıtsallık tamamlanmaktadır.

4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL SANATINDA “KADIN İMGESİNİN” KÜLTÜREL YANSIMALARI

4.1. Türkiye’de Kadın İmgesine Sosyo-Kültürel bir bakış

Tarihsel süreç içerisinde özellikle Türk devletlerinde kadının, erkeklerle olan hak eşitliliğine sahip bir toplum yapısı gözlenmektedir. Orta Asya Türk toplumunda hatun, hakan ile birlikte devleti temsil etmektedir. Devletin idareciliği ve toplumun sosyal yapısını dinginleştiren bir kadın gerçeği bulunmaktadır. İslamiyet’ten önceki Türk devletlerinde kadının saygınlığını sosyal ve ekonomik hayatta net bir şekilde görmek mümkündür (İnan, 1982). Türklerin 8.yy’larda İslamiyet’i kabul etmesiyle birlikte başlayan Arap kültürünün etkisini, kadın kimliği üzerinde bulabiliriz. Dini anlayışların din kültürü olgusunda baskın bir şekilde kendini enjekte etmesiyle beraber, erkek kadın eşitliliği sorgulanmaya başlar. Bu bağlamda kadının toplumdaki konumu değişime uğrayarak etkisiz bir kimlik ortaya çıkar.

Selçuklu döneminde ise eski Türk kültürünün gelenekselliğinin devamı olarak, kadının toplumdaki ve aile içerisindeki saygınlığı korunmuştur (Doğramacı, 1993). Bu dönemde kadınlar hem ailede hem de devlet yapısında söz sahibi konumundaydılar. Bu da eski Türk geleneklerinin etkisinde olduklarını gösterir (İnan, 1982). Yine Osmanlı İmparatorluğunda da bu anlayışı görmekteyiz. Kuruluş dönemine eski Türk gelenekleriyle gelen Osmanlılarda, Osmanlı devletinin kurucusu Orhan Gazi’nin eşi Orta Asya’daki Türk toplumlarındaki hatunlarla aile ve devlet yapısında benzer bir konuma sahiptir. Osmanlılarda, Sultan elçi kabul eder, misafir ağırlardı. Osmanlı İmparatorluğunun güçlendiği dönemlerde ise kadının toplumdaki durumu geriye gelerek hak ve özgürlüklerine kısıtlamalar gelmeye başlamıştı. Bizans ve İran kültürünün etkisi ile Fatih Sultan Mehmet, sarayda harem bölümünü oluşturup kadınların dini anlamda kültürlerinden uzaklaştırıldığı düşüncesi ile örtünmelerini istemişti. Haremlik selamlık uygulaması özel konutlara da yansımış ve harem olayı artık özel mülklerde de görülmeye başlamıştı. Kadın toplumsal ve ekonomik yaşamdan uzak tutulmuştu. Kırsal kesimlerde yaşayan kadınlar ile şehirde yaşayan kadınlarda yaşam farklılaşmıştı. Kırsal kesimler kadın erkeklerle birlikte tarlaya gider, örtünme zorunluluğu görülmez ve yaşamdaki kalitesi net bir şekilde görülürdü. Kadının ekonomiye olan katkısı büyüktü. Tarımda, yün dokumada, el işçiliğindeki katkıları bilinmekteydi. Diğer yandan İslamiyet, kadının evlenmesinin mülkiyet gibi şahsi haklarını ellerinden almıştır.

Osmanlı'da Tanzimat döneminde ortaya çıkan bazı değişikliklerle birlikte kadının özgürlük hakları yeniden ortaya çıkmıştır (Göksel, 1993; İnan, 1982).

Kurtuluş Savaşı dönemlerinde, kadınların kurduğu dernekler ve yaptığı mitinglerle birlikte, vatanın kurtuluşu için öncü bir görev üstlenerek kadının Türk toplumundaki sosyolojik boyutu ile ilgili tarihsel süreç içerisindeki konumlarına ve rütbelerine ayrıcalık gelmiştir. Kurtuluş Savaşı sürecinde, silahlı mücadeleye katılarak cepheye, cephane taşınmasına öncülük eden Türk kadını, toplumun komutanlığına soyunarak toplumun içinde değerini artırmış ve kendi önemini mücadele içerisinde de göstermiştir. Böylelikle ulusal kurtuluş mücadelesinde, vatan savunmasında sembol bir kimlik haline gelmiştir. Atatürk, Türk kadının vatanın kurtuluşundaki çabasını 21 Mart 1923 tarihindeki konuşmasında şu sözlerle tebrik etmiştir; *“Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir milletinde Anadolu köylü kadınının fevkinde kadın mesaisi zikretmek imkânı yoktur”*. Bu sözlerle Türk kadının ulusal kurtuluş mücadelesindeki ordu için yapmış olduğu cefakârlığı takdir ettikten sonra *“hepimiz bu büyük duygulu kadınlarımızı şükran ve minnetle ebediyen taziz ve takdis edelim...”* sözlerini dile getirerek konuşmasını tamamlamıştır (Göksel, 1993).

Atatürk sürekli Türk kadınının eğitim görmesini ve bu oluşumun savunuculuğunu üstlenmiştir. Eğitimli annelerin çağdaş bir toplumun vazgeçilmezi olduğunu sürekli ifade etmiştir. Savaş zamanlarında bile Atatürk, milli eğitimle ilgilenmiştir (Osma K, 2006)

Atatürk, 16 Temmuz 1921'de “Türkiye Muallimler” kongresini yaparak kız ve erkek çocuklarının eğitim amaçlı konumunu araştırmıştır. Konuşmasında;

“Kadınlarımız da âlim mütefenin olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün derecat-ı tahsilden geçeceklerdir. Sonra kadınlar hayat-ı içtimaiyede erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin muin ve müzahiri olacaklardır” sözlerini dile getirmiştir (Doğramacı, 1992).

Türk Kadını toplum içerisindeki haklarına ağırlıklı olarak Cumhuriyet döneminde, Mustafa Kemal Atatürk tarafından ortaya çıkarılan bazı devrimler neticesinde sahip olmuştur. Avrupa'da kadına tanınan haklar konusuna bakılırsa; eşit olma ilkesi, Fransa'daki ilk kadın örgütlenmeleriyle ortaya çıkmaktadır. Yalnızca eğitim ile ilgili örnek verilirse; 1860'ta İsviçre'de, 1888'de Fransa'da ve 1890'da Almanya'da kendi kadınlarına üniversitelere girme hakkı tanınmıştır. Müslüman kadınlara ise ancak

1911’de bu haklar verilmiştir. Ortada 50 yıllık bir farkı görebilmekteyiz (Avcı, Z, 1993).

29 Ekim 1923’te Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonra, kadına tanınacak haklar genişletilecek ve bir bakıma kadın erkek eşitliği sağlanacaktır. Kadınların kamusal alana girmesi için yasal olarak yeni maddeler hazırlanacaktır. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte kadına yeni statü verilmiştir. Haklarda kadının sosyolojik boyutuyla erkek ile olan statüsü kısmi olarak dengelenmeye çalışılmıştır. Tabii kadın bu durumu ve konumunu kendisine anlatabilecek ve değerlendirmeye alacak duygusallıkta değildi; çünkü yıllarca kadın toplum içerisinde, hayati anlamda varlığını hissedememiştir. Bunun sebebi ise baskın egemen erkil anlayışların, kadını hor görmesi ve eksik tanımlaması olarak belirtilebilir. Kocasına karşı pasif bir şekilde bırakılmış, inanç ve geleneklerin baskısından ahlaki anlamda darbe görmüş ve evdeki sorumlulukların dışında yaşamdan hep dışlatılmış halde görülmüştür (Taşkiran, 1974). Atatürk bu konuda net bir şekilde Türk kadınının erkeklerden geride bir konumda olamayacağını, Avrupalı kadınlardan da geride olmadığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Kadınlarımız için asıl mücadele alanı, asıl zafer kazanılması gereken alan, biçim ve kıyıda başarıdan çok, ışıkla, bilgi ve kültürle, gerçek faziletle süslenip donanmaktır. Ben muhterem hanımlarımızın Avrupa kadınlarının aşağısında kalmayacak, aksine pek çok yönden onların üstüne çıkacak şekilde ışıkla, bilgi ve kültürle donanacaklarından asla şüphe etmeyen ve buna kesinlikle emin olanlardanım.” (Köseoğlu, 2012)

Genel olarak Atatürk” ün kadın haklarına olan bağlılığını, aktarılan sözlerinde bulmak mümkündür.

4. 2. Sanatsal Çerçeve Kadın İmgesi

İlk çağlardan beri insanlar kendi dünyasını ve yaşamsal-kültürel devinimlerini sanatsal semboller ve modeller bularak anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu anlamda M.Ö. 6500-7000 yıllarında çeşitli duvar resimleriyle bunu gerçekleştirmişlerdir. Özellikle “Ana-tanrıça” kültü anlayışının insanlarda egemen olma algısı da çeşitli duvar resimleri ve küçük heykelciklerde yer almaya başlamıştır. Kadın imgesinin sanat eserlerinde gösterilmesi ve yansıtılması tarih öncesi çağlara dayanmaktadır. Değindiğimiz gibi, tarih öncesi çağlardaki Tanrıçalar bunun en önemli örnekleridir. Figüratif olarak kaya mezarlarında, anıtsal yapılarda, çanak çömlekçi toplumlardaki gelişen seramiklerde kadının sanatsal üslup içerisindeki yeri rahatlıkla seçilmektedir. Bu bağlamda, kadın

genel olarak sanat yapıtlarında, bereket ve doğurganlık modeli olmuştur. Bu durum, Anadolu ve Yunan kültürlerindeki mitolojik hikâyelerdeki üreme ve bereketi simgeleyen “Ana Tanrıça figürlerinin” M.Ö 6500-7000’li yıllarda konu edilmesi ile karşımıza çıktığını hatırlatmak gerekecektir. Anadolu kökenli Kibele’yi bu gibi etkilerle sürekli olarak birçok toplumlarda bulabiliriz (Ökmen, 2019).

Kadın imgesini bazen korkusal simge, bazen kurtarıcı bir varlık olarak gören toplumlar, bu durumu sıklıkla sanatsal yansımalarına aktarmışlardır. Örneğin Minos uygarlığındaki Yılanlı tanrıça (M.Ö. 1600) erkeğin gözünde büyüyü, Sümer uygarlığındaki İnanna’nın (M.Ö. 3500-200) figürü ise, kâhinlerin gücü gibi korku atfeden anlamlarla ifade edilmiştir (Şekil 4.1).



Şekil 4.1. İnanna ve Yılanlı Tanrıça

Kadın Tanrıçalar dışında, kadın olgusunu sanatsal üslupla anlatan toplumlar genellikle estetiksel açıdan kadını konumlandırmaya çalışmıştır. Kadın imgesinde ilham kaynağı oluşturan bedensellik metaforu, sanatın ana konusunu oluşturmuştur. Tarih öncesinden beri bu böyle süregelmiştir. Özellikle erkil zihniyet algısında bir süre sonra, kadın yine de bir ilham perisi olmuş ancak ağırlıkla cinsel tüketim kültürünün ötesine geçememiştir. (Madra, 2006). “Kadın bedeni” sanat tarihinde toplumların inançlarına göre şekillense de sanatçılar tarafından imgesel bir düş gücü olarak esin kaynağı kabul edilmiş ve kadına varoluşsal bağlamda yeni anlamlar yüklenilmesi de sanatta değişmez kural olarak görülmüştür. Kadına Özellikle “Peri,” “Melek” gibi metaforal anlamlar yüklenilmiştir (Ökmen, 2019).

Antik Yunanda, Orta çağ Avrupa’sında ve devamında ve hatta Anadolu’da heykel, figüratif eserler, resim sanatı ve seramik gibi sanatlarda sürekli olarak imgesel ve bedensel olarak bir model kaynağı olmaktadır. Özellikle günümüzde şöyle bir gerçek karşımıza çıkmaktadır ki; kadın sanatta seyirlik nesne olarak kullanılmış ve bedeni cinsel bir nesneye tabi tutularak eril isteriyi uyandırma aracı olarak kabul görmüştür.

Toplumda kadının yeri zamanla, sosyal ve toplumsal bağlamda hak ettiği değere ulaşamaz. Erkekten farklı fiziki durumu ve ruhani yapısı ile kadınlar, en doğru anlayışla birbirlerini desteklerler. Bu ölçüde ve değerinde, kadınların kadın sanatçılar aracılığıyla eserlerinde işlenmesi ve yansıtılması farklı bir izah anlayışı getirmektedir. Bu algının ve kadın olgusunun toplumlardaki değişmez tarihine bakıldığında kadınların erkek imgesine bakışını, sanatsal tavırlarda konu edindiklerini görebilmek olanaksızdır. Bu durumu anlamak için belleksel ve imgelemler konusunda araştırmalar yapıldığında, toplumların daha eski çağlardan beri gelen erkil güç ve totaliterliğinde, kadının erkeği estetiksel açıdan konu edindiğini görmemiz mümkün değildir (Ökmen, 2019).

Yukarıdaki aktarımlardan da anlaşılacağı üzere, kadının imgesel anlamda geleneksel ahlak yapısından ve ilkçağlardan gelen bereket ve doğurganlık sembollerine kadar bir bütün olarak ele alınıp tasvirinin yapılmasına uzun dönemler devam edilmiştir. 20.yy’da gelişen özgürlükçü anlayışlarla birlikte ise “feminist” sanatçılar ortaya çıkmış ve artık sanatta kadın imgesinin sadece yorumcusu olunmamış, kadının bedensel temsiliyetinin ve de kimliğinin gerçek sahibi olunmuştur.

Öncelikle bu konuyu “Cumhuriyet dönemi Türk sanatında kadın imgesi” olarak değerlendirmek anlamlı olacaktır. Özellikle bu dönemdeki abidevi sanat eserlerinde onun sıklıkla konu edilmesi, artık kadına farklı yorumlar kazandıracaktır. Özellikle

heykel sanatında, “kahramanlığı ifade eden kadın figürlerinde” kadının toplumsal değerinin iyi bir şekilde anlaşıldığı ve ortaya konulduğu kabul edilmelidir.

Sanat dünyasındaki yeri ve önemi için biraz öncesine gitmek gerekir. Bunun için de sanat mekteplerinin kurulması gerekecektir. Kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ve İnas kadın sanat okullarındaki “kadın sanatçıların” etkisi ve önemi kadına bakışı yeniden düşündürtecektir. Kadın sanatçıların özellikle resim ve seramik sanatı ile beraber hem büst hem de nü heykellerindeki başarılı çalışmaları, kadın sanatçıların sanat tarihimizdeki konumunu, cesur ve başarılı çalışmalarıyla aktaracaklardır. Bu durum bir nevi kadının bu dönemlerdeki değerini gösteren olgular olarak karşımıza çıkar. Bu süreçlerle beraber kadının sanattaki yetkinliğini net bir şekilde görmüş olacağız.

4.2.1. İnas (Darülfünun) sanat mektebindeki ilk kadın sanatçılar ve eserleri

Osmanlı döneminde ilk güzel sanatlar okulu olarak karşımıza çıkan “Sanayi-i Nefise Mektebi”, 1883 yılında Arkeoloji Müzesi’ne bağlı olarak eğitim hayatına başlamış ve sanatsal olarak yeni bir döneme girilmiştir. Özellikle heykel sanatının Müslüman toplumunda zor olarak kabullenildiği bu süreçlerde, mektebin öğrencileri de ağırlıklı olarak gayrimüslimlerden oluşmuştur. Okulun bünyesinde de sadece erkek öğrenciler mevcuttur. Mektebin ilk bölümleri; resim, heykel, mimarlık ve gravür gibi dört ana bölümlerden oluşmakta idi.

II. Meşrutiyet sonrası dönemde, yeni ıslahatların etkisiyle “kızların” da yükseköğrenimde okumalarına olanak sağlanmış ve bu doğrultuda kararlar alınmıştır. 1914 yılında, kızlar için de bir yüksekokul açılmış ve adı “*İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-Kız Güzel Sanatlar Okulu*” olmuştur. Kız öğrencilerin aldıkları eğitim süresince güzel sanatlarda kendilerini geliştirmek amacı ile resim bölümü dışında “heykeltıraşlık” bölümü de açılmıştır. Artık bu süreçler içerisinde, Cumhuriyet tarihindeki ilk kadın heykel sanatçıları yetişmiş olur. 1917 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, müze müdürlüğünden Maarif Bakanlığı’na bağlanması ile kız ve erkek öğrenciler bir arada eğitim görmeye başlarlar ve 1923 yılında eğitimine tekrar başlayarak güzel sanatlar akademisinde eğitim süreçleri devam eder. Güzel Sanatlar Okulunda eğitim gören önemli kadın heykeltıraşlar içinde Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki yer almıştır. Bu eğitim sürecinde okulda, misafir öğrenci olarak eğitim gören isimler de vardır. Bu isimlerden en önemlileri de Melek Celal Sofu, İraida Barry ve Mari

Gerekmezyan'dır. Heykel derslerine İhsan Özsoy'un girmesiyle heykel bölümündeki eğitim canlılıkla devam etmiştir (Gören, 2004). Genel olarak heykel bölümüne giren ilk kadın heykeltıraşlar; *Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki ve İraida Barry* olmuştur. *Melek Celal (Sofu) Hanım*'ın buraya konuk öğrenci olarak katıldığı bilinmektedir. Cumhuriyet ile birlikte sanat alanında gelişimlerle birlikte özellikle kadının da özgür ortamlarda kendini göstermesi ile yeni eserler ve çalışmalara tanık olunmaktadır. Bengütaş ve Faruki dışında; *Makbule Reşad Hanım, Rezan Hanım, Edibe Hanım* bugün sadece isimlerini bildiğimiz diğer kadın heykel sanatçıları arasında yer alırlar. Doğaya bağlı kalan, yalınlıktan uzaklaşmadan ve de sürekli olarak kütsel formlarla ilgilenilmiş çalışmalar yaptıkları bilinir. Bazı çalışmalarda ise nü heykele de yer verildiği anlaşılmaktadır (Koç, 1997).

İnas Sanat okulunun yetiştirdiği öğrencilerin, soyutsal ve doğa algısına bağlı kaldığı bilinmekte, Cumhuriyet döneminde daha gelişen anlayışlarla heykel sanatının ilerlediği görülmektedir. Burada sanatçıların, özellikle, Avrupalı sanatçıları ilham alan eserleri ile karşılaşılacaktır. Aslında bu gelişen üsluplar, çağdaş dönemlere de ilham kaynağı olacaktır. Bu sanatçılar da yeni öğrenciler yetiştirip Türk heykelinin gelişimine olanak sağlamışlardır.

4. 2. 1. 1. Sabiha Bengütaş ve eserleri (1904 İstanbul -1992 İstanbul

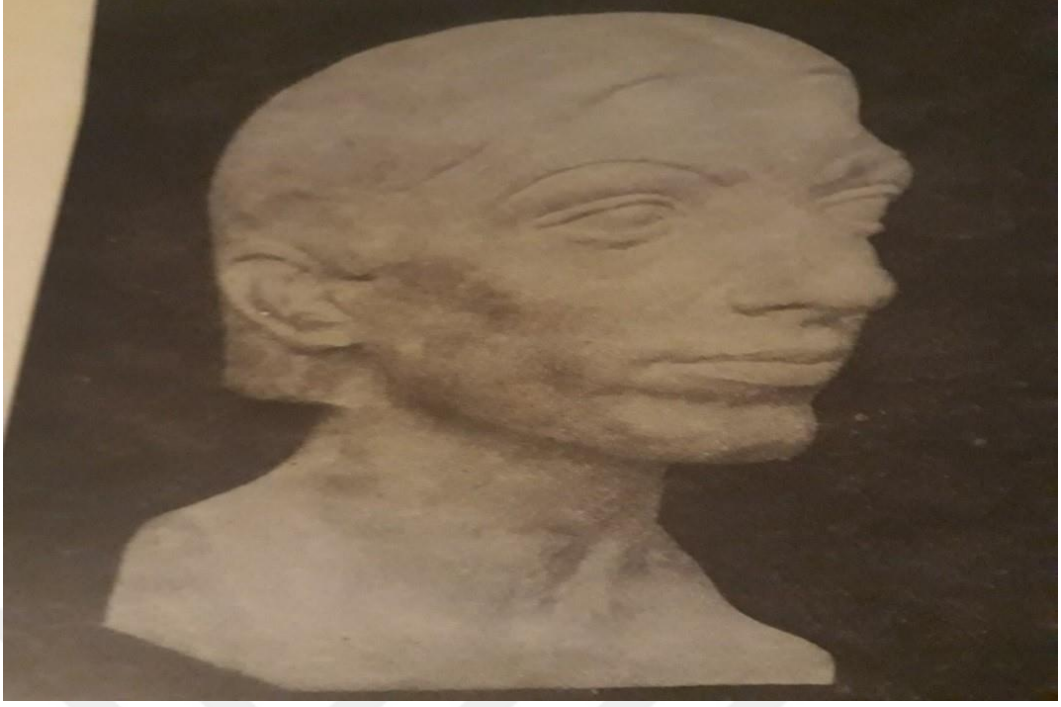
Ülkenin “ilk kadın heykeltıraşı” olan Sabiha Bengütaş, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden önce resim dersleri alarak, sanatsal açıdan kendini geliştirmiştir. Daha sonra Feyhaman Duran'ın öğrencisi olacak olan sanatçı, 1924 yılında heykel bölümüne geçerek dört sene İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Bir yarışmayı kazanan Bengütaş, eğitim için İtalya'ya gitmiştir (Gezer, 1984). Bengütaş bu süreçte, birçok sanatçı ve siyasetçinin büstlerini yapmıştır. Bunlar arasında, “Ahmet Haşim Başı (Şekil 4.2), Genç Kadın Başı (Şekil 4.3) ve “Namık İsmail Başı “(Şekil 4.4) sayılabilir.



Şekil 4.2. Sabiha Bengütaş “Ahmet Haşim Büstü” ile Çekilmiş Fotoğrafı

Kendi akrabalarının büstlerini ve tanınmış şahsiyetlerin heykellerini yapan Bengütaş, Güzel sanatlara olan ilgisini şu sözlerle aktarmıştır:

“Gördüğümü yapmaya taraftarım. Hem de en sade şekilde. Gördüğümü yaparken, tabiatı kopya etmiyorum, şahsi görüşümü de ilave ediyorum. Tabiatı harikulade severim. Daha çok peyzaj üzerinde duruyorum. Çünkü heykelde tabiatı ifade etme imkanı yok. Bu itibarla tabiat hevesimi resimden alıyorum. Mizaç itibarı ile ne klasik ne de modernim. Esasen üslûp mevzubahis olamaz. Aranılan şey, sanat kıymetlerinin mevcut olup olmamasıdır. (...) En modern tanınmış büyük sanatkârlar da uzun zamanlar klâsik çalışmış kimselerdir. ‘Mektep’ teşkil edebilmiş ne kadar sanatkâr varsa, o kadar da nazariye vardır. Fakat hepsinde temel ve esas, duygu ve samimiyet değil midir? Yukarıda da saydığım sebeplerden dolayı, çok tetkik etmek, fakat taklit etmemek taraftarıyım. Sanat, her şeyden evvel, şahsi olmalıdır.” (Bekçi, 2019).



Şekil 4.3. Sabiha Ziya Bengütaş “*Genç Kadın Başı*” (Gezer, 1984)



Şekil 4.4. Sabiha Ziya Bengütaş, *Namık İsmail* (Gezer, 1984)

İlk Türk kadın heykel sanatçısı olan Bengütaş, heykel sanatı ve sanatçılar için;

“...Türkiye’de heykeltıraşı teşvik eden, koruyan, ondan eser isteyip arayan zümre yok denecek kadar mahduttur. Halkın henüz ne zevki, ne refahı buna müsait değildir. Ayrıca şimdi, dünyanın her tarafında sanat zevki hususunda bariz bir gerileme vardır. Bunları hesaba katınca yurdumuzda heykeltıraşlık vaziyetinin ve istikbalinin pek de parlak olmadığı kanaatine varırız. Amma bu böyledir diye biz heykel yapıcıları, kendimizi yeise kaptıracak, kollarımızı göğsümüze kavuşturarak âtil mı kalacağız? Hayır, asla, çünkü içinde bulunduğu şartlar ne kadar heves ve ümit kırıcı olursa olsun, gerçek sanatkar odur ki, her şeye rağmen sanat kudretine inanır, yine duyar, yine yaratır. Bunun için de ona, bir an gözlerini kapatıp, Gregorovius’ın yadettiği füsunkâr mermer alemleri tahayyül etmek kâfidir” ifadelerini kullanmıştır. (Elibal, 1973).

Sanatçı daha sonra çıplak figürlere yönelmiştir. Bu tarz bir çalışmasında, arkadan betimlenmiş çıplak bir kadın heykel örneğini görmek mümkündür (Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Sabiha Bengütaş ve Çıplak Kadın Heykel Örneği

Sabiha Bengütaş, heykel ile birlikte resimde yapabilen bir sanatçı olarak, özellikle güzeli olduğu gibi eserlerine estetik açıdan dikkatle yaklaşan sanatçılarımız

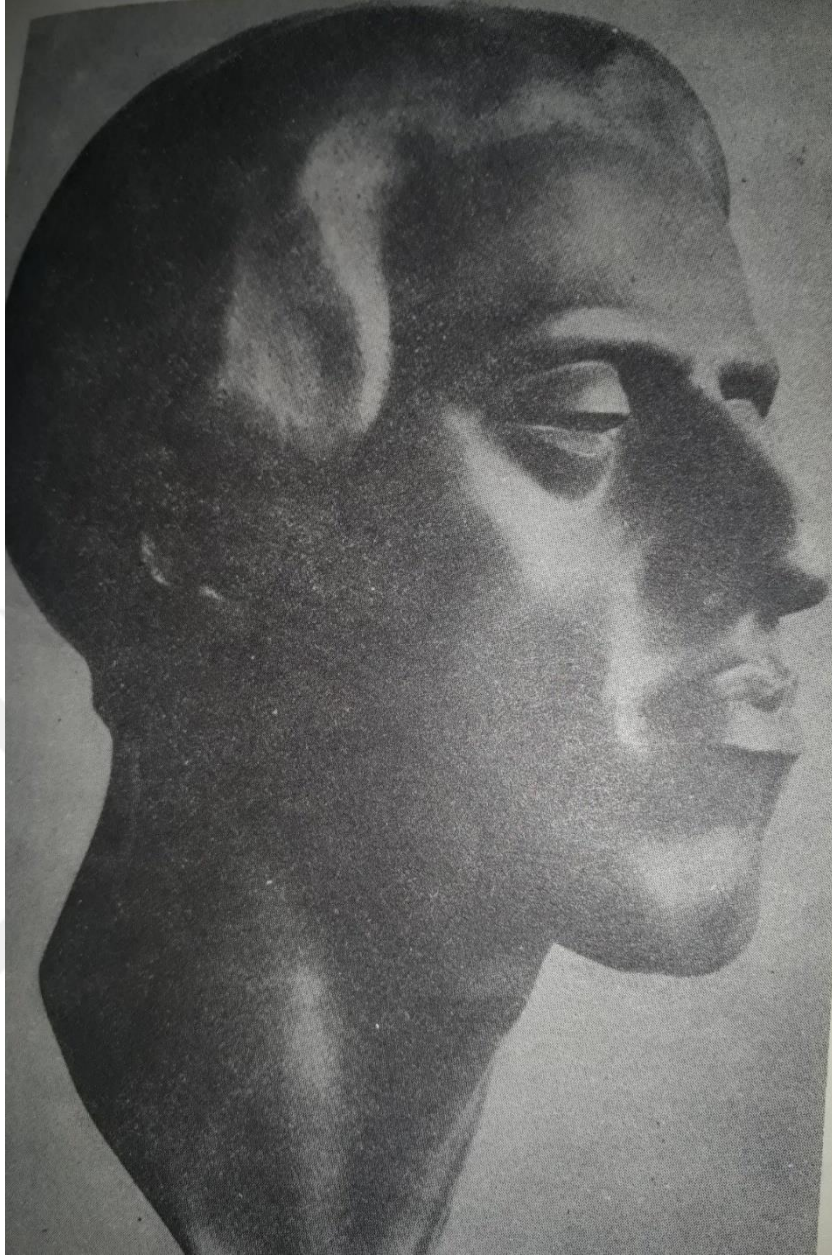
arasında idi. İster figür çalışmalarında ister büstlerde ister nü çalışmalarında bunları görmek mümkündür. Çalışmalarında ifadesel aktarım, olduğu gibi doğal ve net bir şekilde kendini gösterir.

4. 2. 1. 2. Nermin Faruki ve eserleri (1914 İstanbul – 1991 İstanbul)

1914 İstanbul doğumlu sanatçı, Güzel sanatlar Akademisinde öğrenciliğini sürdürürken Almanya'ya giderek öğretimini devam ettirmiştir. Kimi zaman levhalar kullanarak figürsüz eserler ortaya koymuştur (Gezer, 1984). Sanatçının '*Erkek Başı*' isimli eseri, bilinen önemli eserleri arasındadır (Şekil 4.6). Nermin Faruki'nin belki de en başarılı eseri sayılan "Ali Hadi Başı" sanatçının eserlerinde vermeye çalıştığı ifadelerdeki netliği gösteren önemli çalışmalarından biri olarak dikkat çeker (Şekil 4.7).



Şekil 4.6. Nermin Faruki, "*Erkek Başı*" (Gezer, 1984)

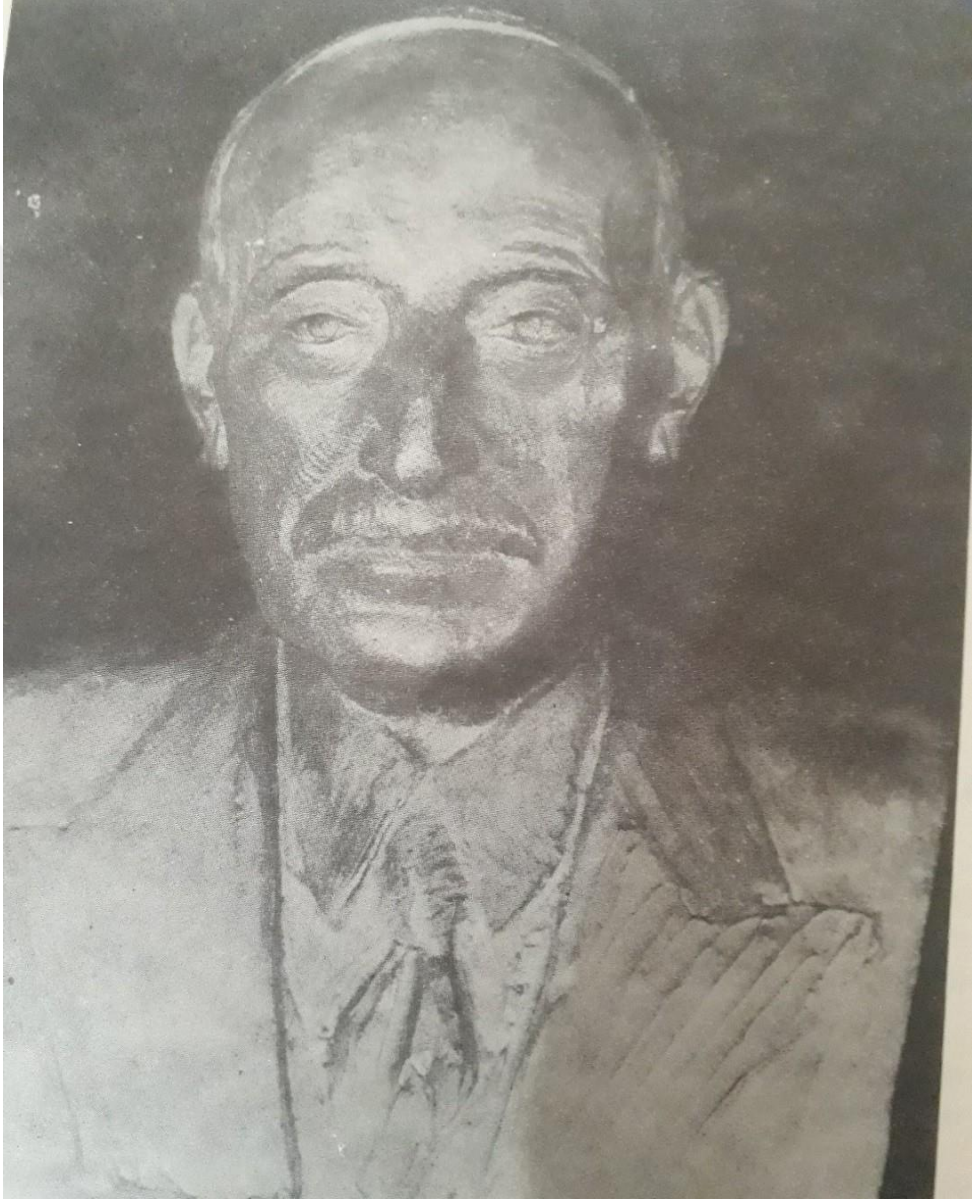


Şekil 4.7. Nermin Faruki, “Ali Hadi Başı”, (Gezer, 1984)

Nermin Faruki, yeni-klasik anlayışlarda farklı metodlarla farklı tekniklere başvurmuş bir sanatçımızdır. Bilindiği üzere, bakır levhalar üzerindeki çalışmaları ile soyut biçimler ortaya çıkarmıştır. Birçok yarışmada birinci olan Faruki, adından söz ettirmeyi başarmış bir sanatçıdır. Heykel çalışmalarında olduğu gibi doğaya önem veren sanatçı, Alman ekolünden gelen anlayışla, ışığı başarıyla yansıtan büstler yapmıştır (Kuzucular, 2012).

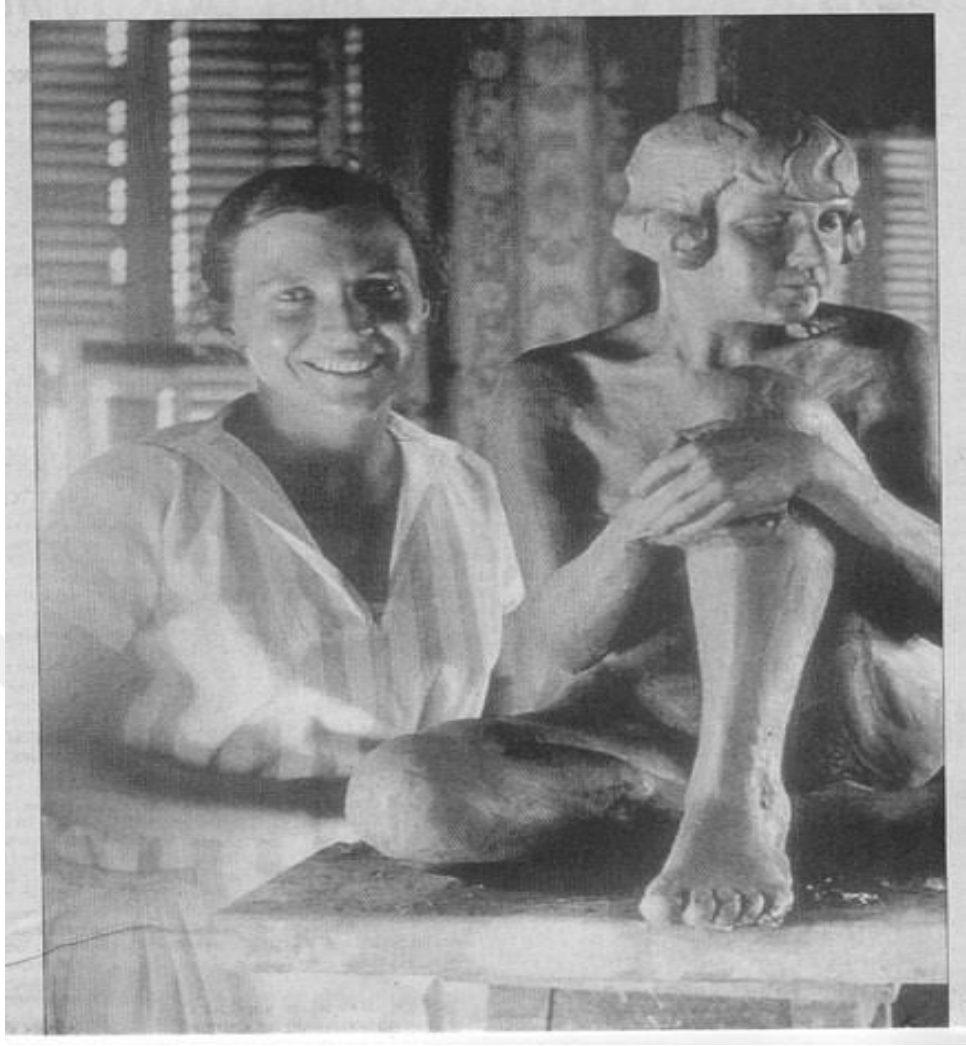
4.2.1.3: İraida Barry ve eserleri (1899 Sivastopol- 1980 İstanbul)

Rusya'dan Türkiye'ye yerleştiği düşünülen sanatçı İraida Barry, 1920'lerde Odesa Güzel Sanatlar Mektebi'nde okumuş ve 1929-31'lerde İhsan Özsoy ve ardından da Mahir Tomruk atölyesinde (1934) öğrencilik yapmıştır (Uzun A, 2014). Sanatçının, Heykeltıraş “İhsan Özsoy’un büstü” önemli eserleri arasındadır (Şekil 4.8). Bununla beraber nü çalışmalarını da mevcuttur (Şekil 4.9).



Şekil 4.8. İraida Barry, “İhsan Özsoy büstü”, (Gezer, 1984)

Yaptığı büst eserlerde gösterilen giyim-elbise ayrıntılarıyla (kravat, gömlek, ceket, süveter vb.) sanatçı, bulunduğu dönemin modasını da belgelemiş olur.



Şekil 4.9. Iraida Barry “Çıplak Kadın Adlı Çalışması”

Sanatçı, eserlerinde özellikle kadın imgesini sıklıkla yansıtmaya çalışmıştır. Eserlerinde mahcup, kırılğan, saf kadın ruhunu başarıyla aktarmıştır. Onun çoğu çalışması bugün, İstanbul Resim ve heykel müzesinde sergilenmektedir.

4. 2. 1. 4. Mari Gerekmezyan ve eserleri (1913 Kayseri–1947 İstanbul)

1913'te Kayseri' de doğan sanatçı, ilk Ermeni kadın heykeltıraş olarak bilinir. Mari Gerekmezyan; Prof. Rudolf Belling'in öğrenciliğini yapmıştır. Kişilik olarak çok enerjik ve canlı karakterini üslubuna yansıtan ender sanatçılardan biri olmuştur (Gezer, 1984). 1945'te "Yahya Kemal Büstü" ile birincilik ödülü kazanarak adından söz etmiştir. Böylelikle bölümü birincilikle bitirmiştir. Bedri Rami Eyüboğlu'nun şiirlerinde çok kere konu olan Mari Gerekmezyan, 15'e yakın heykel eserleri olduğu bilinmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mari'nin Güzelliğinden esinlenerek yazdığı *Karadut*

eserine karşılık Mari de kendisine bir büst yaptırmıştır (Şekil 4.10). Mari ülkemizde bulunan ilk kadın Ermeni heykel sanatçısı olarak önemli bir iz bırakmıştır.



Şekil 4.10. Mari Gerekmezyan, *Bedri Rahmi Eyüboğlu Büstü*

Bedri Rahmi eserinde sanatçının modeli olduğu gibi başarılı bir şekilde yansıtması heykel sanatında çok ileri seviyede olduğunu gösterir. Eserde özellikle modelin saçlarının kıvrıkcık hali, burun ve yüz atlarındaki sert durumu natüral bir hâlde sunmuştur.

4. 2. 1. 5. Melek celal Sofu ve Eserleri (1896-1976)

Melek Celal Sofu, 1896'da İstanbul'da doğmuştur. Sanatçı, ressam ve heykel sanatında başarılı olduğu gibi tezhip, hat gibi el sanatlarıyla da uğraşmıştır. Paris'e giden sanatçı, Julian Akademisinde resim eğitimi almıştır (Uzun A, 2014). En Önemli eseri olarak, Polonyalı ressam *Bilinsky büstü* iyi bir örnek olarak verilebilir (Şekil 4.11).



Şekil 4.11. Melek Celal Sofu, Ressam Bilinsky Büstü (Uzun,A, 2014)

İnas Akademisinde kadın sanatçıların sadece heykel sanatıyla uğraşmadıklarını, farklı sanat dallarıyla ilişkili olduklarını ve Türk Sanat Tarihine özellikle gelecek kuşaklara çok yönlülük katacakları yadsınamaz bir gerçeklik olmuştur. Kadın sanatçıların var olması böylelikle heykel sanatına çok yönlülük sanatsal anlayışlar kattığı gibi, renkli ve zengin anlayışları da beraberinde getirecektir. Bahsettiğimiz sanatçıların eserlerinde açık bir şekilde görüleni, doğada olanı net olarak ifade etme realist bir tutum kazandırdığı gibi heykel sanatında daha sonraki evrelere farklı konseptlerde farklı akımları da beraberinde getirecektir. Büst çalışılmalarından tutun soyut ve nü eserlere de yönelimler bu sanatçılar sayesinde anlamlılık kazanacaktır (Özsezgin, K, 1996; Koç, P, 1997).

Sanat akademilerinde kadın sanatçıların ortaya çıkması, heykel sanatında cinsiyet ayrımcılığına ve sanatta üretkenliğinde tek bir cinsiyetin nail olunmasına engel olunmuştur. Kadın heykeltıraşların varlığı sanat kollarının çeşitlenmesi ve daha çok aktivitelerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Cumhuriyet kurulduktan sonra ülkedeki özgür ortamın sanata sirayet etmesi ile birlikte kadınların hem eğitimde hem de sanatsal etkinliklerdeki üretkenliği birbirine paralel devam etmiştir. Cumhuriyetin başında ilerletilen önemli fikirlerden; çağdaşlaşma ve Batılılaşma süreçleri, kadın sanatçıların sanatın her alanında kendini ifade etme fırsatı tanımıştır. Türkiye’de özellikle kırsaldan kente göç dönemlerinin yaşandığı ve kente göç eden kadınların el işçiliğindeki üretkenliği artık farklı boyut ve konseptlerde kendini gösterme imkânı sağlamıştır. Yetişen kadın heykeltıraşlar, metal, ahşap, mermer, taş ve plastik gibi malzemelerde sanat eserleri ortaya çıkarmıştır.

Bakıldığında ülkede özellikle anıt heykellerde, figürsel görsellerde görmeye alışık olduğumuz kadını artık sanatın ve sanat yapıcılığının gerçek sahipliğini ortaya çıkaran kimliğine rastlayacağız. Kültürel miraslardan heykelin, kadın sanatçıların üretkenlik bağlamında dâhil olması ile beraberinde farklı akımları da ortaya çıkaracaktır. Resim ve seramik gibi heykelin üç boyutlu sanatsallığını realist ve natüralist etkilerle ortaya çıkaran kadın sanatçılarımız, sanat nesnelerini enstalasyon tarzı tasarımlar ortaya çıkararak, konstrüktivizm ve minihalizm gibi akımları eski uygarlıklardan esinlenerek sanatsal anlayışlarla soyutsal çalışmaları sentezleyen anlayışlarıyla dikkat çekmişlerdir. Bu bağlamda sanatsal aktiveleri gösteren sergiler açan kadın sanatçıların gelecek kuşaklara kadınların sanattaki yeterlilikleri umutla aktarmayı bilmişlerdir (Kadın Kütüphanesi, 1999).

4.3. Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatında Kadın İmgesine Bir Bakış

Kültürel miras denildiğinde insanın pratiksel olarak keşfettiği ve becerileriyle ortaya koydukları eserleri görmekteyiz. Örneğin insan yapımı eserler; tablolar, resimler, mimari eserler, mozaikler, heykeller, tarihi anıtlar ve sit-arkeolojik alanlar bu noktada değerlendirilmektedir. Anlam bakımından ele alırsak, geniş bir yelpaze açmak mümkündür. İnsan yaratıcılığı ve üretkenliği olan her türlü eser ve nesneler (fotoğraf, belgeler, koleksiyonlar, kitaplar, kitabeler, el yazmaları) kültürel miras kavramı olarak kabul görmektedir. Modern dönemlerde insanlar kendilerini ait hissettiği her türlü sosyolojik ve kültürel mekanizmalarıyla, bulunduğu tabiatla ile ilişkilendirip tanımlandıkları için; doğal çevre, peyzajlar, su altında kalan şehirler, kasabalar da kültürel mirasın bir ögesi ve bulundukları sosyal çevreyi bir şekilde anlamlı kılan unsurlar olarak kabul edilmektedir.

Kültürel miras sadece gözle görülen somut nesneleri kapsamaz. Miras oluşumuna katkı sağlayan ve toplum içerisinde kabul görülmüş soyut unsurlar da içerikte yer alır. Bunlar; sözlü tarih, zanaatkarlık, tasvirler, törenler ve yeteneklerdir. Bu bağlamda soyut manadaki oluşumlar, toplum içerisinde geleneksel ritüeller olarak kayda geçen unsurlar, toplumların kendilerini ifade etme alanını oluştururlar. Danslar, dini törenler, karnavallar vb. insanların hislerince ve fikriyatlarınca kabul gören kültürel unsurlardır. Kültürel mirası sadece kültürel nesne ve tarihsel gelenekler olarak kabul etmemek gerekir. Bir nevi toplumlar için bir seçim yapma süreci olmuştur. Aynı dönem içerisinde oluşan politik ve kültürel süreçler, bir şekilde nesilden nesillere farklı seçimlerle aktarılmaktadır. Bu bağlamda toplumlar gelecek nesillere aktaracakları mirasları, dönemlerindeki süreçlere tabi tutarak geleceğe aktaracaklardır. Bu süreç bir yandan kimlik yaratma süreci olacaktır (Franchi, b.t).

Dünyadaki tüm toplumlarda kültürel mirası korumak önemli sorunlardan biri olmuştur. Genel olarak bakıldığında, kültürel mirasların toplumların bakış açılarıyla ve değer yargılarıyla ele alındığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Ulus-devlet mekanizmalarıyla, milli duyguların farklı toplumlarda kültürel değerlerini ezen üstünlük kurma çabalarının tarihsel olaylar ışığında birbirlerine olan kin, nefret ve düşmanlık unsurlarıyla birleşerek, tarihsel eser ve değerlerin benlik duygularını yok eden rovanşist anlayışların yıkımları ne yazık ki hala devam etmektedir. Kültürel değerlerin bilincinden yoksun ve teolojik etkilerle baskı altına alınan eserler (put tapmacılığı,

şehvet artırıcı ve ucube bulunan değer yargılar gibi) dar bir kalıba koyularak tahrip etme eğilimine maruz kalmışlar, nihayetinde bazı kuruluşlar tarafından ulusal yasalarla koruma altına alınması mecburiyeti ortaya çıkmıştır. Çünkü eser veya tarihi nesnelerin ve arkeolojik alanların yağmalanması, tarihi yapı ve heykellerin de ayrıca tahrip edilmesi tüm toplumların kültürel duygusallığını kanatan önemli meselelerden biri olmuştur.

Bu bağlamda 1954'te kurulan UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü), uluslararası kültürel iş birliğinin güçlenmesi, ulusların ve tüm toplumların kültürel anlayışlarını karşılıklı ilerletilebilmesi için kültürel mirasların korunması adına önemli sözleşmeler yapmıştır. Kültürel mirasları bu evrensel kuruluşlarla korumak öz, kimlik ve benlik oluşturma açısından yeterli gibi görünse de geniş ve yayılımcı duygudaşlık oluşturulmalı ve tüm insanlığın ortak geleceği ve toplumların kültürel geçmişlerinin dersi olarak kabul görülmelidir

Toplumsal gelişimi sağlayan ve bu bağlamda önemli taşlardan biri olan sanatın ve sanat dallarının kültürel miraslar bağlamında önemli bir yeri vardır. Bu sanat dallarından biri de heykel olmaktadır. Ortak geçmişi en iyi anlatan kültürel miraslarımızdan heykelin, özellikle araştırılacak konu üzerinden aktarılsa, en büyük ortak geçmişi ve geleceği anlatan abidevi eserler üzerinden toplumsal gerçekliği irdeleyebiliriz. Bu abidevi eserleri, özellikle cumhuriyetten sonra değerlendirmek daha önemlidir. Cumhuriyet tarihinde heykel sanatının kültürel miraslar açısından; Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi- i Nefise mekteplerinin kurulması ve Avrupa'ya eğitim almaya giden sanatçıların öğrendikleriyle, heykel sanatı üzerinden aktarımlarıyla gelişkinlik kazanmış olduklarını görebilmekteyiz.

Tarihsel süreçler içerisinde ülkemizde heykel sanatının mesafe kat etmesinde, Kurtuluş Savaşı'nın oluşturduğu milli mücadelenin farklı atmosfer yaratması sonucunda kazandığı gerçeğini görmek gerekmektedir. Kültür mirasın sürdürülebilirliği açısından da halkın bütününe kapsayan bu konularla anıt heykelciliğinde gelişkinlik gösterdiğimizi ve süreç içerisinde de bu konunun hassasiyetini kavramış olduğumuzu kabul ediyoruz.

Türkiye'de anıtsal anlamda heykel ile günlük yaşamda var olan heykele bakışın ve heykel anlayışındaki metaforsal kullanımlarının sınırları genişletilmiş olsa da var olmasına zemin hazırlayan bağların korunmaya devam etmesi önemlidir. İnsandan bağımsız bir şekilde heykeldeki atıf ve sembolik izahları, değer kazanımında, değişimlerden söz etmeden sağlam bir duruş kazanamaz. Tarihin içindeki gizliliği bir bütün olarak kabul etmeyip, bazı değişimlerden kopuk ve bir temele dayandırmadan

yenilikçi bir tavır sergilemek, kaidesiz bir yapı oluşturacaktır. Zaten Türk heykelinin en büyük eksikliği de güncel gelişen konulara temel oluşturan ve dayanak veren tarihsel gerçekliklerden beslenememesinden gelmektedir (Erkanı, 2007)

Kurtuluş Savaşı'ndan bahsetmeden de kadın figürünün sosyal yaşamda ne denli önemli olduğunu sosyolojik boyutuyla incelemiştik. Bu bağlamda da kültürel miras açısından kadın imgesinin sanat alanında kullanılmasıyla bağlantılı olarak, başlarda daha çok anıt heykellerde kullanım alanı bulmaları, sanatçılarımıza da ayrıca özgüven kazandırmış ve sonradan yapacakları özgün çalışmalarla da sanatsal anlamda geliştikleri gözden kaçmayacaktır. Kurtuluş Savaşı mücadelesinde ve ulusal mücadelelerde kadın figürünün ne denli önemli olduğunu vurgulayan eserler mevcuttur. Bu bağlamda Cumhuriyet döneminin başından ortalarına kadar ki süreçte ortaya konulan eserlerde tarihsel kronoloji ile kadın imgesinin figürsel anlatımı ve değişimini sanatçıların nasıl ele aldığını görmek gerekmektedir.

Bu çerçevede özellikle Heinrich Krippel'in eserlerinden kadın imgesine değinmek gerekecektir. Tabii bir bütün itibari ile olmasa da salt kadın figüründeki sosyolojik etki bağlamında incelersek, kadın imgesine burada ne denli anlamlar yüklenildiğini gözlemleyebiliriz. Kültürel mirasımızda önemli bir yer tutan ve 1927 tarihli Ankara Ulus Meydanı'nda bulunan "Atlı Atatürk" eserinin ayrıntılarında, kadına tarihsel anlamlar atfedilmesi, eseri önemli kılan diğer bir nokta olmuştur. Heykelin arka kısmında, cepheye mermi taşıyan bir Anadolu kadınının savaş mücadelesindeki yeri anlatılmaktadır; Türk kadınının savaşta vermiş olduğu katkıyı anlatması açısından önemli bir figür olmuştur. (Şekil 4.12). (Erkanı, 2007).



Şekil 4.12. Heinrich Krippel, Ankara Ulus Meydanı, *Zafer Anıtı, Mermi Taşıyan Kadın*, 1927

Heykelde başındaki eşarbı sıvamış, koluyla ve ayaklarıyla kayaları aşağı aşağı geçen kadının, zorlukları da nasıl yendiği gösterilmektedir. Sanatçı, Güçlü bir kadın modeli yansıtmayı bakımından önemli bir eser olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Türk sanat tarihinde önemli bir isim olan, önceden Cumhuriyet dönemi Türk heykelinde ismini vurguladığımız ve eserlerinden bahsettiğimiz isim Pietro Canonica'dan söz etmek gerekir. Sanatçının en önemli eserlerinden olan Taksimdeki Cumhuriyet Anıtında da aynı formlara rastlanır (Şekil 4.13). Anıtın kuzey cephesi, Kurtuluş Savaşı ve zaferini göstermektedir. Önde, asker elbisesini giymiş Atatürk, hemen sağında yere çökmüş kucagında bebek olan bir kadın, sol yanında ateşe hazır konumda topun namlusuna elini koymuş bir asker göze çarpmaktadır. Yine arka tarafta bir kadın, asker ve yerli kuvvetler durmaktadır. Bu cephe, ön saflarda kadın kahramanların, ulusal mücadeledeki yerini temsil etmektedir. Anıtın güney cephesi Cumhuriyete geçişin izlerini simgelemektedir. Bu cephede toplumun birçok gruplarını temsil eden on altı figür göze çarpar. Ortada sivil giysili Atatürk, solunda yine sivil

giysili İsmet İnönü, onun sağında ise asker giysili Fevzi Çakmak bulunur. Bu figürlerin arkasında göze çarpan altı kadın bulunur.



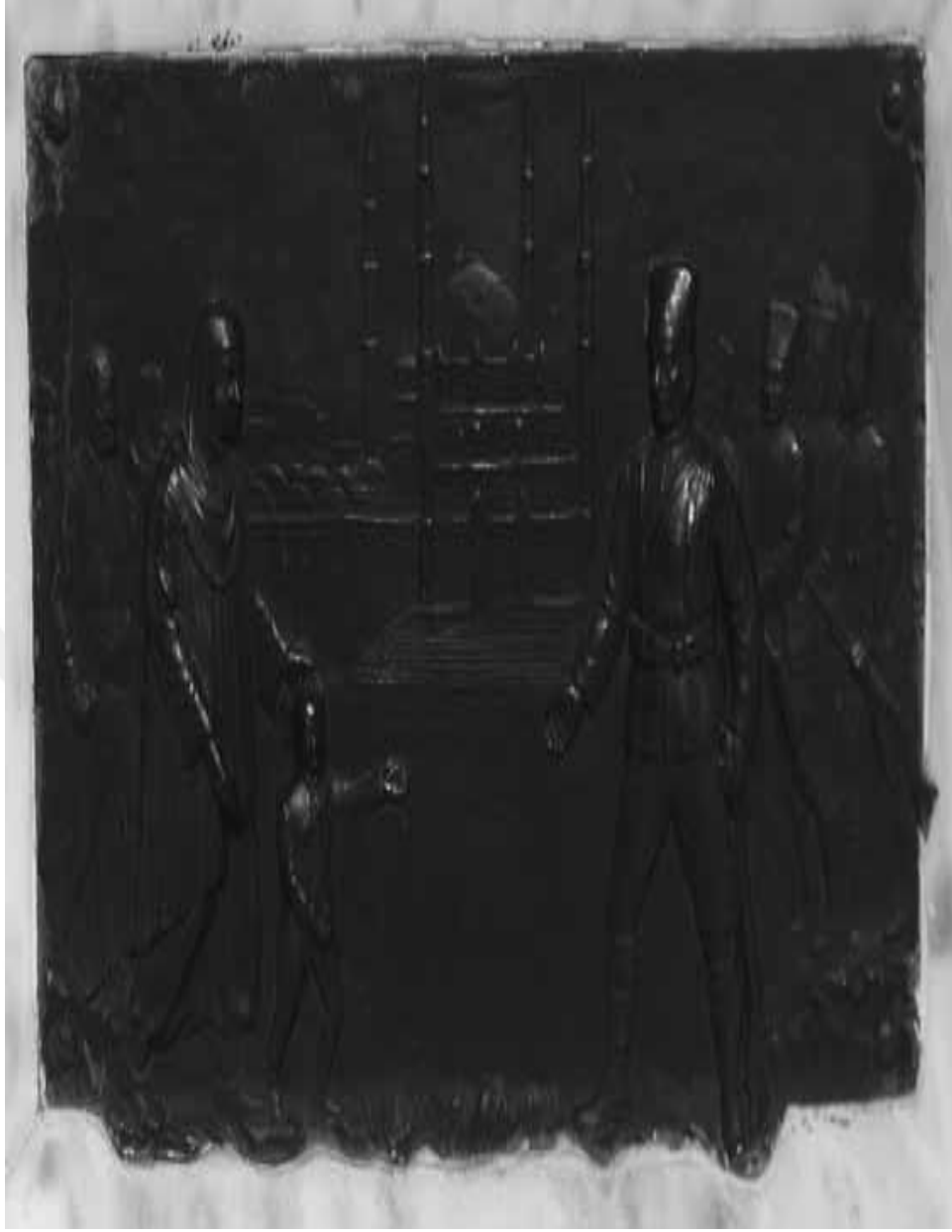
Şekil 4.13. Pietro Canonica, *Cumhuriyet Anıtı*, Güney Cephesi ve Kuzey Cephesi, Taksim, 1928

Kadın gerçeğini ve kimliğini eserlerinde aktaran Krippel'in bir diğer önemli eseri olan Samsun'daki Onur anıtı da bu bağlamda önem taşır. (Şekil 4.14). Anıtın sağ kısımdaki kabartmada, bir kadının sol alttaki Atatürk'e duyduğu minneti görmek mümkünken; dizleri yere doğru bükülmüş olarak ve ayrıca elinde çocuğunu sıkıca tutar vaziyette iken betimlenmesi dikkat çeker.



Şekil 4.14. Heinrich Krippel, Samsun Onur Anıtı Sağ Kabartma 1931-1932

Özellikle bir konsept halinde verilen figürlerde kadının, dönemin gündelik kullanılan elbiselerini sağlam yansıtan eserler olmuştur. Bu eserleri doğal bir sunumla gösteren Kenan Yontuc'un eserleri dikkat çekmektedir. Kenan Yontunç'un elinden çıkan, 1931 tarihli Edirne Gazi Anıtı bu bağlamda önemli bir anıt olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 4.15). Bir kaide ve Atatürk figürü göze çarpmaktadır. Kaidenin batı, güney ve kuzey cephelerinde bronz kabartmalara rastlarız. Güney cephesinde 24 Kasım 1922'de Edirne'de Ordunun zaferinin betimlemektedir. Edirnelilerin Atatürk'e şükranlarının aktaran görsel dikkat çeker. Sağ bölümde elinde çocuğu ile Atatürk ve Türk askerlerine şükranlarını sunan öncü Türk kadını ve Edirne halkını betimlemiştir sanatçı. Kurtuluş Savaşında işgal güçleri tarafından tecavüz ve saldırılara maruz kalınan Türk kadının kurtuluşu için gösterilen çabanın minnettarlığını gösteren bu eser Türk kadının o dönemlerdeki gerçeğinin yansıtması açısından önemlidir.



Şekil 4.15. Kenan Yontunç, Edirne Gazi Heykeli, Halkın Atatürk'e Şükran Sunuşu, Rölyef, 1931 (Tekiner, 2010).

Yıllar geçtikçe daha da çoklu kadın figürleri ortaya koyan Pietro Canonica'nın bir diğer önemli eseri olan "İzmir Atlı Atatürk" eserindeki kadın figürleri, oldukça önemli ve dikkat çekicidir. Burada, İzmir yolundaki bir genç kızın mücadele içindeki atılganlığı çok önemli şekilde göze çarpmaktadır (Şekil 4.16).



Şekil 4.16. Pietro Cononica, İzmir Atı Atatürk Heykeli İzmir Yolundaki Kadın, 1932

Çoklu figürlerle Anıtın çekiciliğini yansıtmaya çalışan Pietro Canonica' nın tipik eserlerinden biri olan İzmir Atı Atatürk heykelindeki kadın figürünün, yansıtıldığı dönemin çetin mücadelesini, arkasındaki askerlerin eller ve önlerindeki silah malzemeleriyle birlikte kusursuz verilmesi dikkate değerdir. Kadın kahramanın ve üç boyutlu olarak müthiş bir form verilen yardımcı kahramanların üstlerindeki savaş dönemi asker elbiseleri o dönemin klasik Anadolu insanlarını yansıtmaktadır. Bu Anıtın kompozitleri öyle gösteriyor ki Atatürk ve Cumhuriyet Türkiye'sinde kadın ve erkekler

bir arada eşit durumlarda olduğunu kanıtlamaya çalışılmıştır. Atatürk, Türk kadının toplumsal yaşamdaki yeri için bazı demeçlerinde şunları dile getirmiştir:

“Bir sosyal hayat, bir millet erkek ve kadın denilen iki cins insandan oluşmaktadır. Mümkün müdür ki bir kitlenin bir parçasını ilerletelim. Diğerini görmezden gelelim de kitlenin genel durumu ilerleyebilsin? Mümkün müdür kibir camianın yarısı topraklara zincirlerle bağlı kaldıkça diğer kısmı semalara yükselebilsin. Şüphe yok ki ilerleme adımları, dediğim gibi iki cins tarafından beraber, arkadaşça atılmak ve ilerleme ve yenilenme alanında mesafe kaydetmek lazımdır. Böyle olursa devrim başarılı olur.” (Osma, 2006).

Türk kadını bu bağlamda Atatürk’e saygısını ve şükranlığın sürekli göstermiştir. Kurtuluş Savaşında önemli rol oynayan kadınlardan biri olan Kara Adile Hanım, Atatürk için; Atatürk’ün gelişine sevinirken beni yerden kaldırdıktan sonra gözleri yaşla dolu şöyle demişti: *“Kahraman Türk kadını sen yerlerde sürünmeye değil, omuzlarımız üstünde göklere kadar yükselmeye layıksın” demiştir (Osma, 2006).*

Anıt heykelde kadın imgesini en ince ayrıntısına kadar aktaran sanatçılarımız arasında, Ali Hadi Bara da yer almaktadır. Kültürel mirasımızı incelerken Bara’nın eserlerinde ve yeni modern anlayıştaki figürlerinde kadını nasıl betimlediğini yakından göreceğiz. Onun önemli bir eseri olan “Adana Milli Kurtuluş Anıtı’nda, kadın kimliğinin ulusal anlamdaki yerini net olarak görmek mümkündür. Eserde, Güneydoğu cephesinde vurularak yere düşmekte olan bir askerin elinden tüfeğini alıp mücadeleye katılan bir Türk kadını betimlenmiştir. Bu eserde düşme sahnesini müthiş bir gerilim ile sunan sanatçı, kadın figürünü dramatik yönüyle ve bir o kadar güçlü duruşuyla vurgulamıştır (Şekil 4.17). Sanatçı kuzeydoğu cephesinde ise, görevini yapmış askerin tuttuğu bayrağı diz çökmüş vaziyette öpmekte olan bir kadının “vatana bağlılığı” anlatılmak istenmiştir (Şekil 4.18). (Erkanı, 2007).



Şekil 4.17. Ali Hadi Bara, *Adana Milli Kurtuluş Anıtı* (Güneydoğu cephesi) 1933–1935 (Erkanı, 2007)

Film sahnesinden çıkmış tavırlarla aktarılan o mücadele ruhunu iyi yansıtan eserlerin, başka sanatçılara ilham kaynağı olacağı aşikârdır. Donuk olmayan bir tarz ve hareketlilik barındıran eserler, yeni dönemin eserlerince kullanılan bir tavır olmaya devam edecektir.



Şekil 4.18 . Ali Hadi Bara, *Adana Milli Kurtuluş Anıtı* (Kuzeydoğu cephesi) (Erkânı, 2007)

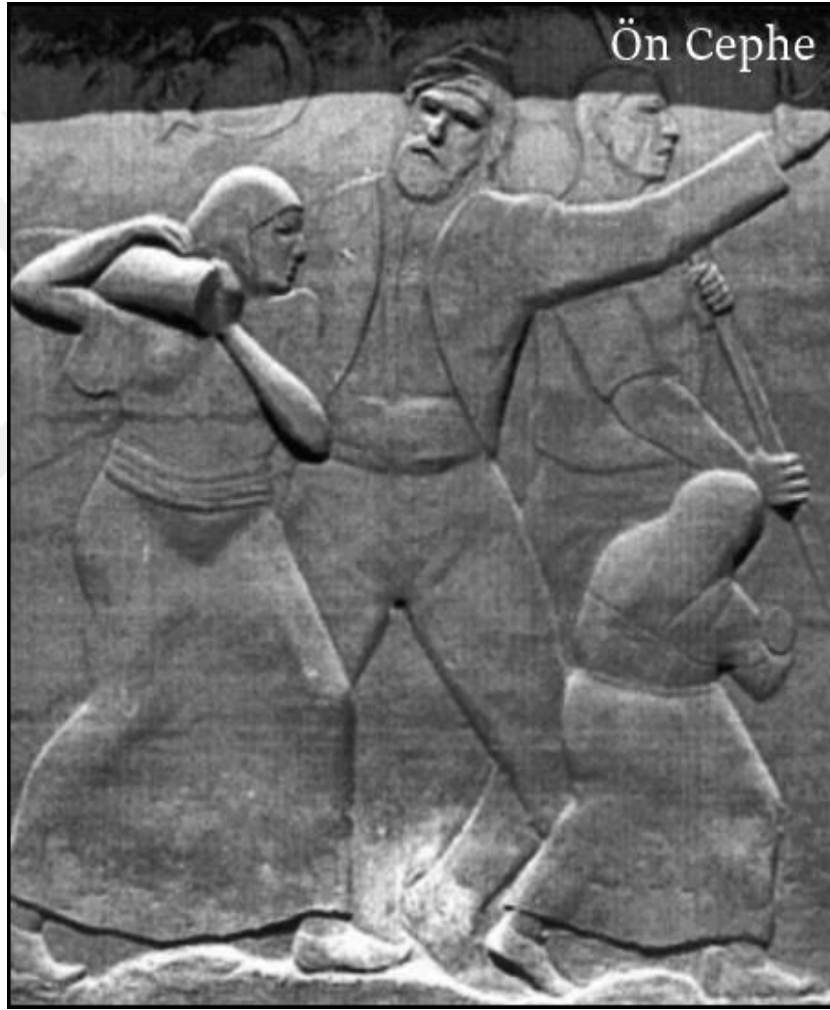
Zühtü Müridoğlu'nun bir söyleşi de bu anıt için şunları ifade etmektedir:

“Türk heykeltıraşı olmadığını söyleyenlerin bu grubu görmesi ve sözlerini geri alması icap eder. Daha otuz yaşında bir Türk gencinin bunu yapması artık onları inandırmalıdır ki, Türk heykeltıraşlığı ecnebiye muhtaç değildir (...) Adana abidesi, artık ecnebi sanatkâr diye bir sürü dökümcü ve taşçıları memlekete dolduranları susturmalıdır.” (Erkânı, 2007)

Anıt heykeller dışında kadın figürünün, bugün çok farklı tarzda imgelerle yansıtıldığına tanıklık etmek mümkündür. Çok yönlü çalışmaların ortaya çıktığı ortamlarda genellikle soyut biçimlerde eserlerin de verildiği söylenilebilir. (Erkânı, 2007).

Anıt heykeltıraşlığında, kültürel miraslar açısından özellikle Kurtuluş Savaşı'nda “kadın imgesi”ni anlatan eserlerden birisi de önceden kendisinden bahsettiğimiz heykeltıraş Kenan Yontunç tarafından ortaya koyulan ve 1944 yılında dikilen “Çankırı

Atatürk Anıtı'dır. Eserde, ön cephe ve sol cephe iki kompozit halinde oluşturulmuş, ön cepheye bronz kabartmadan dört figür yerleştirilmiştir (Şekil 4.19). Kadın imgesini kahramanca anlatan bu kompozitte; kadınla beraber omzunda cepheye mermi taşıyan bir kız çocuğu da betimlenmiştir. Arkalarında yol gösterici olarak bir yaşlı ve bir erkek figür bulunur. Kaidenin solunda ise; kağı arabasının çeken ve öküzleriyle cepheye giden ve dört adet mermi taşıyan kadın figürünü görmekteyiz (Şekil 4.20). Bu kompozitlerde Kurtuluş Savaşı'nın ve mücadelesinin mimarı olan kadın gerçeğini ve önemini net olarak görmek mümkün olmaktadır.



Şekil 4.19. Kenan Yontunç, Atatürk Anıtı, *Ön Cephe*, Kurtuluş Savaşından bir kare Çankırı, 1944

Bayrak taşıyan, yol gösteren erkeklerin dışında özellikle savaş aleti taşıyan bir kadının eserlerde gösterilmesi kadının mücadele içindeki gerçek ruhunu aktarması bağlamında iyi bir örnek olmuştur. Böylelikle bu örnek aynı zamanda mücadelenin sembolikliğinin kadın kimliği üzerindeki yansıması olmuştur.



Şekil 4.20. Kenan yontu, *Atatürk Anıtı*, Sol Cephe, Çankırı, 1944

Kadın, toplumun öncü kişilikleri ile beraber toplumsal birliktelik ve sevgiyi gösteren figürlerde sürekli karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Ratip Aşir Acudoğlu'nun ellerinden çıkan Erzincan *İnönü Anıtı* Onlardan biri olmuştur (Şekil 4.21). Kaidenin üst kısmında yer alan üç figürde İnönü, Erzincanlı bir annayı bağrına basarak ulusal kurtuluş mücadelesinin ve toplumsal dayanışmanın simgesi Türk kadınına olan şükranlığını aktarmaktadır. Diğer elini de küçük bir kız çocuğun omzuna koyarak sevgisini anlatmak istemiştir. Yer alan üçlü grupta İnönü, Erzincanlı bir anayı bağrına basmış ve bir elini de küçük bir kız çocuğunun omzuna koymuş biçimde tasvir edilmiştir. Aşağıdaki üçlü figürlerde 'Vatan Ana'yı temsil olan kadın, sol tarafında

durmuş vaziyetteki işçi bir erkeğe yeni şehrin simgesi bir çelenk ve sağında duran bir başka erkeğe ise yeni şehrin kapısını açmak için bir anahtar vermektedir.



Şekil 4.21. Ratip Aşir Acudoğu, *Erzincan İnönü Anıtı*, Yükseklik (Yaklaşık); 9m, 194

Kültürel mirasımızda belki de en trajedi olayı simgeleyen eserlerden biri olan Anıtkabir'deki kadın heykel grubu eseri, Hüseyin Özkan'ın ellerinden çıkmıştır (Şekil 4.22). Kadın figürlerinin oluşturduğu bu kompozisyon çalışması, ulusal tarzda elbiseler giymiş ve Atatürk'ün vefatına derinden acı çekişi ifade eden figürler olarak gözlenmektedir. Bu kompozisyonda Türk kadının azimli duruşu da simgelenmektedir. Ön kısımdaki iki figür, elleri arasında bulunan buğdayı göstererek Türk kadının üretimde de var olacağının ifadesini aktarmaktadır. (Erkanı, 2007).



Şekil 4.22. Hüseyin Özkan, *Kadın Heykel Grubu*, Anıtkabir, Ankara

Kültürel miraslar açısından heykel sanatının önemini tarihsel ve toplumsal değişimler bağlamında incelemek daha doğru sonuçlar verecektir. Yukarda verilen örnekler “Cumhuriyet tarihi içerisinde”, özellikle de Kurtuluş Savaşı esnasında, kadın imgesinin sosyolojik ve toplumsal açıdan ne gibi süreçlerden geçtiğini ve bunu eserlerinde yansıtan sanatçıların bu gerçeklerden kaçmadığını verdikleri eserlerle görmüş olduk. Sanatçıların kadın imgesini burada hangi düşüncelerle sanatlarına dâhil ettiklerini ve teknik olarak figüratif, bazen de soyut olarak Sanayi Nefisine’nin kurulmasından bu yana aşama aşama görmüş bulunmaktayız.

Bir ulusun Kurtuluş mücadelesi içerisinde ne denli zorluklardan geçtiğini, tarihsel olayların derinliklerine inildiğinde, yaşanan kriz ve kaoslardan anlamak mümkündür. Bu durum bir yandan kargaşayı, bir yandan mücadeleyi, bir yandan ise kolektif dayanışmayı beraberinde getirmektedir. Bu bir ulusun kurtuluş mücadelesi ise kadın kimliğinin olumlu etkileri yadsınamaz bir gerçeklik oluşturur. Uluslar gelecek kuşaklara aktarmak istediği manevi bellek aktarımının ve algısının önemini göstermek bağlamında, sanatçılar aracılığıyla abidevi eserlerle hafıza da unutulmayacak derecede önemli eserler ortaya koymuşlardır.

Eserlerin toplumsal hafızada yer edinmesinin eserlerdeki estetik görünüm değil, genel olarak bakıldığında kimlik oluşum sürecindeki toplumların tarihsel farkındalık ve odak duyguları olmuştur. Bu bağlamda heykel sanatının verdiği bu kültürel kimlik, kültürel miraslardan heykelin, kadın imgesi üzerinden, kültürel ve sanatsal anlamda bellek oluşturma konusundaki paradigmasını verilen eser örnekleri ile görmüş olduk. Eserlerdeki kadın modellerin ve figürlerin ulusal değerler ölçüsünde esere aktarıldığını bilmekte fayda var. Kültürel miraslardan heykelin son olarak milli duygulardan ziyade kadın imgesinin realitesi ışığında tarihsel bellek oluşturma konusundaki yararlılığının tüm insanlığın, ortak duygudaşlık kültür mirası hedefini yansıtacağı bilinmelidir.

Kültürel miraslardan heykelin, toplum ve toplumlararası ortak duygudaşlık boyutunda önemli bir süreç olan turizm gerçeğine sağlayacağı katkıyı unutmamak gerekir. Özellikle bu bağlamda toplumların kadın imgesine nasıl baktığı ile alakalı olarak; birbirlerinin tarihsel geçmişlerini, ne gibi sosyolojik bağıntılar geçirdiğini, ilişkisel olarak birbirlerine olan sanatsal benzerliklerini anlaşılır kılmak için sağlam bir dayanak olan heykellerde devasa örneklerin verilmesi turizm alanındaki merak ve estetik algısı gibi gelişecek “*Destinasyon*” hareketlerinin ana merkezi olacaktır.

1980’ den sonra kadın imgesinin yer aldığı ve modern çağdaş anlayışlarla- mekân-insan ilişkisi dâhilinde- ortaya koyan eserler yapıldığına tanıklık edilecektir. Bunların özellikle değişen düşünceler, siyasi ortam ve dini anlayışların baskısından kurtulamadıklarına da tanıklık edeceğiz. Bu süreç, yakından takip açısından örneklerle belirtilecektir.

4. 3. 1. Türkiye’de nü heykel anlayışında kadın imgesine kısa bir bakış

Osmanlı toplumu “batılılaşma” diye adlandırılmış dönemlerde yeni reformlar ile birlikte farklı bir boyut kazanan sanat hayatı ile de dikkat çekmiştir. Resim, heykel, mimari gibi sanatsal faaliyetler bu dönemlerde gelişimlerine devam etmiştir. 19 yy’ da

açılan Güzel Sanatlar Okulu, bu sürecin aktivitelerini pekiştirmiştir. Cumhuriyet döneminde ise sanatlardaki gelişim hız kazanmıştır. Özellikle Cumhuriyet dönemini takip eden süreçte (1940'lar), yurtdışından gelen bazı sanatçılar heykel sanatını farklı boyutlarda sergileyerek soyutsal anlamda yüksek bir kaideye oturtmuştur. Bu konu üzerinde dikkat edilmesi gereken bir gerçek vardır ki o da İslam'da var olduğu düşünülen "tasvir yasağı" dır. Bu düşünce ve inanç yapısı, birçok sanatçının dikkat etmesi gereken bir mesele olmuştur. Günümüzde dahi bu gerçeği görmek mümkündür. Bu bağlamda nü (çıplak) çalışmaların yapımı, süreç içerisinde belirli sıkıntılar yaşamıştır (Okay, 1990).

Çağdaş Türk Heykel sanatının öncülerinden olan ve daha önceki çalışmalarda eser örneklerini verdiğimiz bir diğer isim Belling, yapmış olduğu çalışmalarında ayrıca çıplaklık/erotizm üzerinde de durmuştur. Cumhuriyetin başlarında yapmış olduğu eserlerle büyük bir cesaret örneği oluşturarak birçok öğrenci de yetiştirmiştir. "Erotik" adlı çalışması bunlar arasında iyi bir örnek oluşturur (Şekil 4.23). Bu eserin çıplaklık algısının heykel anlayışında bulunmasının önünü açmıştır bir nevi.



Şekil 4.23. Belling, "Erotik", adlı çalışması 1920.

Aslına bakılırsa, daha Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile birlikte nü çalışmalara daha rahat ulaşabildiğimizi görmek mümkün olmaktadır. Okulda, akademik

çalışmaları gözlemlerken nü çalışmalarına rastlarız. Burada “akşam kursu” olarak bilinen “cour de soir-kurdösuar”lar açılmış ve talebeler burada etüt çalışmışlardır. Bu durum 1930’lardan 70’lere kadar sürmüştür. Hatta bu çalışmaları yapmak için modellere ihtiyaç duyulmuştur (Şekil 4.24). Bu çalışmalar için kendi başlarına çalışan Rus, Ermeni ve Türklerin “çıplak” model olarak kullanılması önemli bir ayrıntıdır.



Şekil 4.24. Sanayi-i Nefise Mektebi’ndeki Heykel Atölyesinde, nü çalışması 1930’lar, (Uzun, 2015)

Sanayi i Nefise Mektebinde, heykel veya resim gibi bölümlerde canlı modellerle çalışmak için zorluklar çekildiğini bizlere aktaran bazı kaynaklar mevcut olmuştur. Çalışmalarda “pos bıyıklı ve hamal kıyafetli erkek modellerden” söz ediliyordu; akademiye getirilen ilk kadın model için ise Hikmet Onat şunları dile getirmişti:

“Mektebin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna baktığımızda, o devirde resme çalışmanın zor olduğunu belirtmem gerekir. Ne erkek ne de kadın çıplak model yoktu. Zaten çevre, okulu ahlaksız bir yer olarak görüyordu antik kopyaların beline peştamal bağlandığını bilirim modellerimiz çoğu pos bıyıklı sarıklı sakallı hamallardı. Ağırılık portre ve büst yapıyorduk. Bir gün kadın model yapmak adına Çingene mahallesinden bir kız getirdik ve kıza oyun oynar pozu verdirdik. Tam o sırada Osman Hamdi Bey gelmiş ve siz deli misiniz çocuklar? Kendinizi nerede sanıyorsunuz burası Türkiye, bunları kaldırmaz zaten yakında Avrupa’ya gidecek ve bol bol çıplak kadın çalışabileceksiniz” diyerek çıkmıştı” (MSGSÜ, 2006).

Cumhuriyet'in başlarında nü çalışanlar, toplumsal oluşumlardan etkilenmekle birlikte, bu dönemlerde sanatçılar daha da çok öznel çalışmaya başlamıştır. Dönemin ideolojisini yansıtmaya çalışan sanatçılar, Türk heykel sanatına farklı açılardan bakmaya olanak sağladılar. 1923 -55 yılları arasında” nü” heykel çalışan sanatçılar; Nusret Suman, Zühtü Müridoğlu, Nermin Faruki, Şadi Çalık, Ali Hadi Bara, Nijat Sirel ve Hüseyin Gezer gibi isimler oluşturmaktadır. (Berksoy, 2012). Bu çalışmalar başlarda anatomiye kavramak için yapılmıştır. Daha sonra dikkat çekmeye devam eden bu çalışmalar, yerini özgün çalışmalara bırakmıştır. Özellikle kadın figüründe, ağırlıklı olarak “Havva” motifi işlenmiştir. Bu sanatçılar arasında Ali Hada Bara’nın “Havva” adlı çalışması da bunlardan birisidir (Şekil 4.25). Burada sanatçı “Havva’nın cennetten kovuluşunu” betimlemektedir. Hadi Bara, bakıldığında “Cennetten Kovulan Havva” adlı çalışmasını doğal bir yaratıcılıkla ortaya koymaya çalışmış ve heykelde çıplaklığı klasik bir tarzda ve abartmadan vererek, kadınsallığın tüm özelliğini “Havva” figürlerinde anlatmaya çabalamıştır.



Şekil 4.25. Ali Hadi Bara “Nü Havva heykeli, Alçı”1930-40 ‘lı yıllar

Nü heykelciliğinde dikkat çeken bir diğer anlayış, “Nü” heykellerin diğer heykel türlerinden hiçbir farkı olmadığı anlayışıdır. Neticede doğal yani natürel bir üslubun nü heykelciliğinde de olması gerektiğini savunan isimler olmuştur.

Heykelin ülkemizde gelişmesini sağlayan isimlerden biri olan Nijat Sirel de, modern açıdan dikkat çeken “Çıplak kadın” figürünü yapmıştır. Bu eserde tam anlamıyla bir çıplaklık görülse de; heykelin elleriyle göğüs tarafını kapalı tutar vaziyette olmasına dikkat edilmiştir (Şekil 4.26). Sanatçının Nermin Faruki ile birlikte yapmış olduğu bu eserde, eşi olan Nermin Faruki’yi betimlediği düşünülmektedir. Eserde kadının bedensel uzuvlarının psikolojik gerilmelere ortam hazırlayacağını sezen kadın modelin, kollarıyla bedeninin kamufle etmesi de dikkate değerdir.



Şekil 4.26. Nijat Sirel ve Nermin Faruki Yapımı “Çıplak Kadın eseri” (Uzun, A, 2013)

İnsan bedenini hareket halinde hissettirmede oldukça başarılı olan ve önceden de eser örnekleri verdiğimiz Zühtü Müridoğlu’nun nü çalışmalarına yaptığı katkıyı bilmekte fayda vardır. Sanatçının çalışmalarında genel olarak modern ve klasik izleri

görmek mümkün olmaktadır. Kadın doğasının özünden uzaklaşmadan figürlerin natüral yapısının bedensel uzunlarını göstermeye çalışan sanatçı, bu tarzda başarılı eserler ortaya koymuştur (Şekil 4.27).



Şekil 4.27. Zühtü Müridoğlu, “Nü”, 1930-40 (Erkan, 2007)

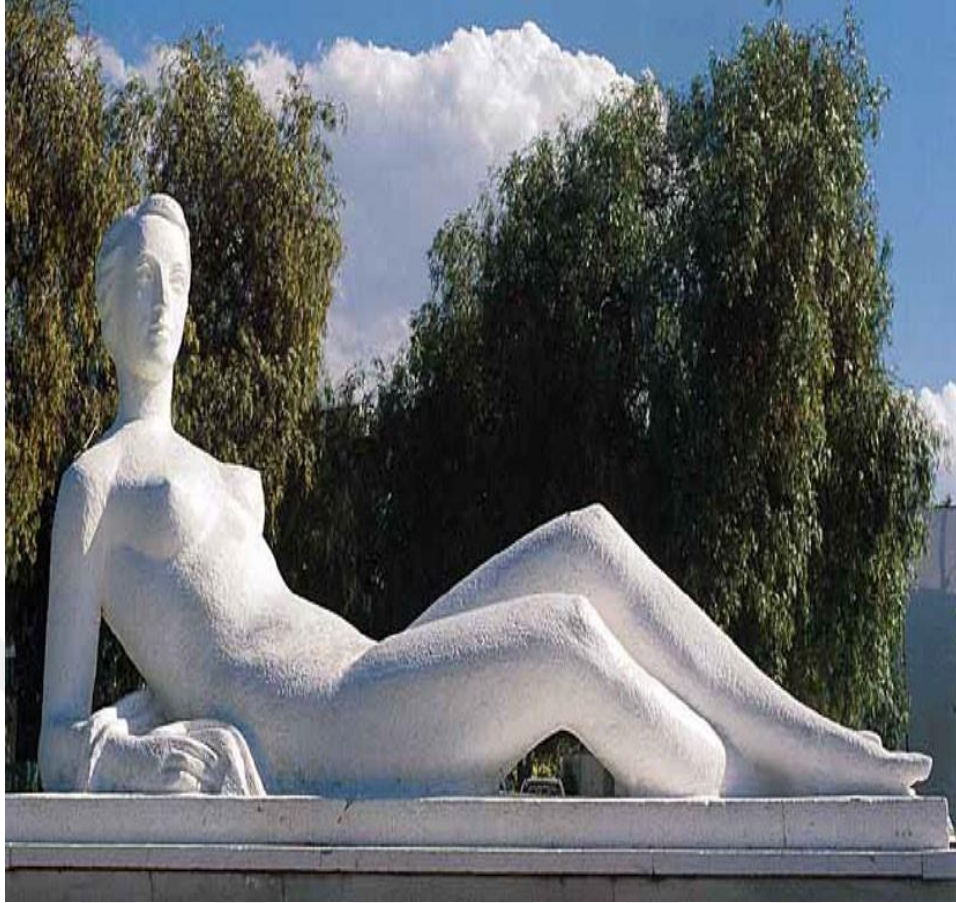
20.yüzyılın başlarıyla birlikte “Nü”, özellikle “natüralist ve doğalcı” üslupla ele alınmıştır. Dolayısıyla yalın ve sade çalışmalar görmek mümkündür. Özellikle Hadi Bara ve bu dönemdeki sanatçılarda yabancı sanatçılardan etkiler görülür. Örneğin sanatçının eserlerinde “Despiau ve Maillol” nun etkileri rahatlıkla seçilmektedir. Bakıldığında Nü anlayışta farklı üsluplar 20.yy’da devam etmiş ve natüralizm ile birlikte kübist yaklaşımların da eserlere yansıdığı gözlenmiştir.

Türkiye’de açık alanlarda nü heykellerde kadın imgesinin az olması ve bu tarzda eserlerin kamu alanlarında halka açık şekilde sunulmasın da eserin çekiciliğini artırmaktadır. 1940-50 başlarında bu yaklaşımlara az da olsa rastlanılır. Bu bağlamda, cesur eserler veren Şadi Çalık eserlerindeki dışavurumculuk tarzına sıkça rastlarız. (Şekil 4.28). Nü ve “Çıplak Yatan Kadın” eseri bunlardan birisidir (Şekil 4.29).



Şekil 4.28. Şadi Çalık “Nü-1948” (Erkanı, 2007).

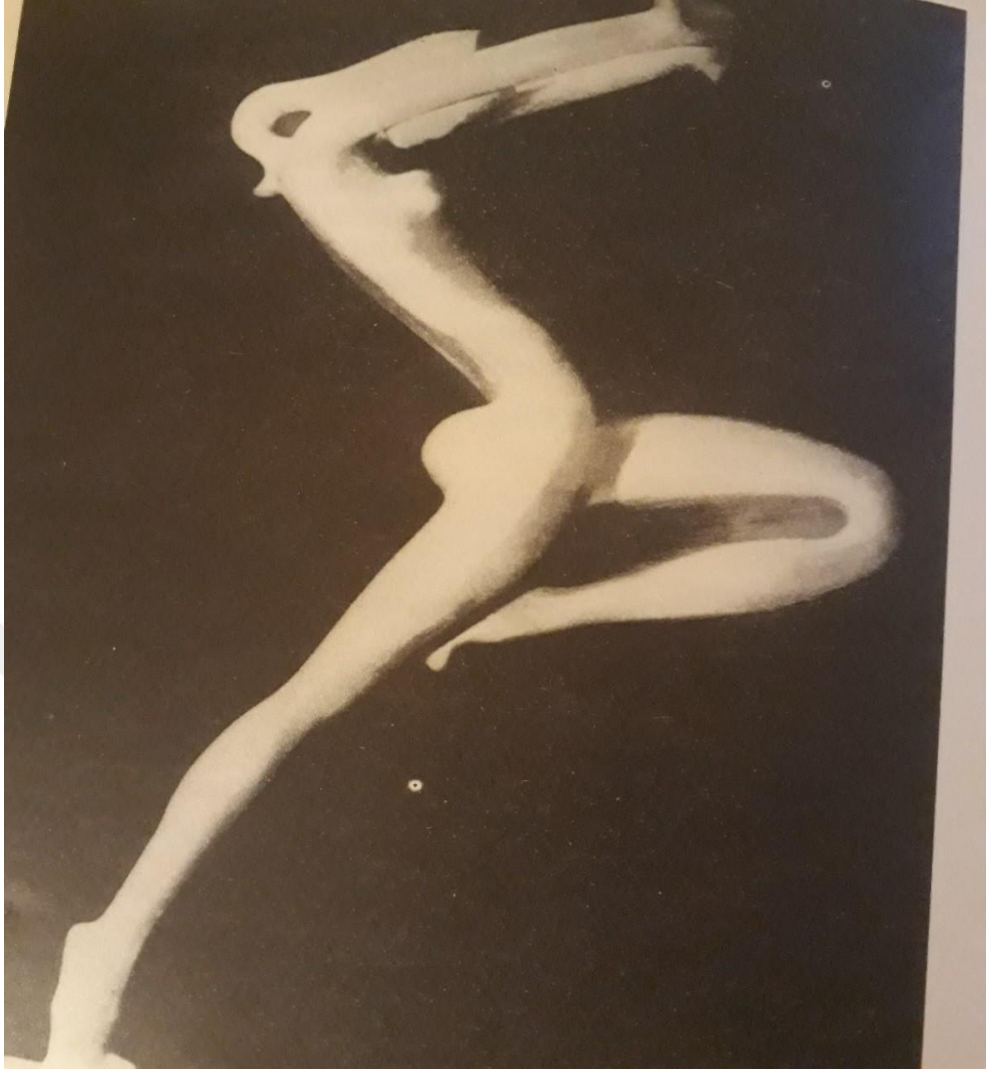
Çalık’ın “Nü” adlı çalışmasına bakıldığında model olan kadının ellerini başının üstünde dolayarak bedensel erotizm yaratmaya çalıştığı gözlemlenir. Bu eserde görülen açıktır ki toplumun kadına duyduğu ve dayattığı güzellik algıları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sanatçı bir yandan kadın bedeninin, çıplaklık algısı ve seyir bağlamında erotik bir obje olarak toplumda görülen tarafını yansıtmaya çalışmıştır.



Şekil 4.29. Şadi Çalık, *Yatan Kadın* 1954, *İzmir Fuarı Havuz Başı Figürü* (Erkanı, 2007)

Türkiye’de son yıllarda özellikle nü heykelciliğinde “toplumsal cinsiyet” konularını işleyen sanatçılar çoğalmıştır. Tüketim gerçeğine değinen sanatçılar, bedeninin fetişleşme durumuna hoş bakmayanlar, bunu ortaya koyduğu eserlerle ifade etmeye çalışmışlardır. Tüketim toplumunda insanların beden üzerinden heykel sanatına konu alınması kabul görülmekle birlikte, tepkilere de sebep olmuştur (Berksoy, 2012). 20. yüzyılda ortaya çıkan feminizm düşüncesi bakıldığında heykelde nü ’ye tepkilerin artmasına ortam hazırlamıştır.

Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın imgesi üzerinden bazı sosyokültürel mesajlar veren Zerrin Bölükbaşı ve “Dansöz” eseri bu dönemde (1950-1960) verilebilecek en güzel örnekler arasındadır (Şekil 4.30).



Şekil 4.30. Zerrin Bölükbaşı, “*Dansöz*” 1950-1960 lı yıllar (Gezer, 1984)

Kadın bedeni yalnızca fiziksel veya ruhsal olarak değil, sanatsal açıdan görsel temsiliyet olarak da sömürüye açık hale gelmiştir. Bu bağlamda tarzda eserler veren sanatçılardan Kenan Yontunç’un dans eder vaziyetteki çıplak kadın figürünü cesur bir şekilde ortaya koyduğunu söyleyebiliriz (Şekil 4.31).



Şekil 4.31. Kenan Yontunç *Dansöz*, Alçı, (Gezer, 1984)

Sanatçılar, kadın bedeninin estetiksel olarak farklı yorumlamalarla sanatsal görselliği olacak şekilde aktarmaya çalışsalar da erotik bir obje olmaktan kurtaramamıştır. Örneğin Hakkı Baha Çavuşgil'in "Çıplak Kompozisyonundaki" kadın-erkek modellerinden erkeğin üstü örtülü, fakat kadın modelin tümüyle çıplak oluşu bile, kadının sanatsal açıdan fantezi unsuru olarak görülmesi olarak eleştirilere maruz kalabilmiştir (Şekil 4.32).



Şekil 4.32. Hakkı Baha Çavuşgil, Çıplak Kadın ve Erkek Kompozisyonu, Alçı (Gezer, 1984)

Kadın imgesini yeni ve modern çağdaş anlayışla aktaran bir diğer sanatçı da Mehmet Aksoy'dur. Heykel sanatında yıllara damgasını vurmuş olan sanatçı, müthiş analizlerle eserlerini sunmuştur. Cesaretli bir kimlikle kadın gerçeğini yansıtan sanatçının heykelleri büyük boyutlu olarak ortaya konulmuştur. Sanatçı Anadolu kadınına bereketli, doğurganlığı yaşadığı coğrafya ile ilintili görsellikleriyle aktarımlarda başarılı olmuştur. Mekân insan bağlamında kadını güncel olan halini yansıtmaya çalışmıştır. Bu eserlerinden biri de "Türkiye" adlı çalışmasıdır (Şekil 4.33). Bu eserinde örtünmüş kadının gebe ve çıplak hali, kadının özünü aktarma konusundaki

tutumu, mekân insan ilişkisinde kadın gerçeği bağlamında birinin diğeri olmadan yaşamın eksik kalacağını vurgulamaya çalışmıştır (Erkanı, 2007)



Şekil 4.33. Mehmet Aksoy, *Türkiye*, polyester (Erkanı, 2007)

1979' lu bu eser için Jale Enzer şunları aktarmaktadır:

“Zeynep Oral’ın bir makalesinde yazdığı gibi, “Türkiye” heykeli Aksoy’un tavrını belirleyen erken çalışmalarından biridir; Güzel Sanatlar Akademisi’nde sergilenen ve o gün bugün unutamadığım bir eser “Türkiye”. Çıplak, gebe bir kadında simgelenen ülkem, Türkiye. Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun deyişiyle ‘Yediveren gül misali veren, habire veren’ müthiş güçlü bir gebe kadın” (Oral, Z, 1996).

Kadın figürü üzerinden imgesel anlamda heykel sanatına katkıları olan Ferit Özşen’in eserlerini de tanımakta fayda vardır. Anadolu kadınını anlattığı gibi, çalışmalarında non-figüratif eserler de ortaya koyan sanatçının, özellikle kadın bedeni

üzerinden düşündürücü hedefleri olmuştur. Onun eserleri için sanatçı ve eleştirmen Sezer Tansuğ şunları dile getirmiştir:

“Yakın geçmişte çıplak modelin kalıbını çıkararak plastik kitlede reel beden ölçütlerini sınamaya girişen Ferit Özşen'in ise; tam zamanıdır kaydıyla hamle edip çeşitlediği çıplak dizisi, sanırım yalnız hareket ve duruş motiflerinin irdelendiği, anatomik ayrıntılar üzerinde egemen bir ustalığın izlerini taşımakla kalmıyor, aynı zamanda reel bir gözlemler dizisi de oluşturarak ifade ve jest fantezileriyle benimsenmiş bir hümor kalitesine de erişiyor. Dişi gövdelerin kıvrak beden ritimlerine yoğun bir ilgi duyduğunu gösteren bu çıplaklardan gebe olanı ise, yeni bir aşama doğurmaya hazırlanan sükunetiyle dinleniyor. Bazıları alabildiğine pervasız duran bu bronz kalçalı kadınlar, promotion oyuncağı kılıklarıyla medya bataklığına düşürülenlerden farklı olarak, tüketim kerhanesinin sermayelerini oluşturmuyorlar.” (Erkanı, 2007)

Özşen'nin bu bağlamda verilecek eserlerinin başında, hareket ve beden ifadelerinin doğallıkla yansıtıldığı “Yatan Ninoçka” eseri oldukça önemlidir (Şekil 4.34)



Şekil 4.34. Ferit Özşen, “Yatan Ninoçka”, Bronz (Erkanı, 2007)

Kadın bedenini eserlerine konu eden bir diğer sanatçı da Koray Ariş olmuştur. O, tam olmayan eksik ve bazı engellerle betimlenen eserlerind kadının esaretini

anlatır. Çalışmalarında, kadın figürlerin bastırılmış duyguları dışarıya büyük bir dinamikle yansıtılmaya çalışılmıştır. Bunlarda birisi de “İsimsiz” adlı eseridir (Şekil 4.35). Eserinde köseleyle sarmalanmış kadın torsu dikkat çekmektedir. (Erkanı, 2007)



Şekil 4.35. Koray Ariş, “İsimsiz”, (Erkanı, 2007)

Türkiye’de sanatçıların *çıplak* heykele yönelmesinde yabancı sanatçıların etkisi çok olmuştur. Çalışmalarda hem erkek hem de kadın modellerin kullanılması estetiksel olmakla birlikte figürün tüm vücutlarının uzuvlarıyla verilmesi bir yandan düşündürücü etkileri de olmuştur. Burada kadına atfedilen doğurganlık ve erkekte bulunan kuvvetin metaforal etkileriyle gösterilmesi önemlidir.

Sanatçıların nü heykel üzerinden kadın bedenini yansıtmaları, sanatsal anlamda zenginlik oluştursa da genel olarak bakıldığında algısal sorunlar oluşturmuştur. İdeal güzellik anlayışındaki kadın bedeninin dini kesimlerince kapalı tutulması, kadını sanatta ve kamusal alanlarda örtünme istekleri ve erkil anlayışlarla sanat eserlerinde bazı

sanatçıların bedensel imge olarak kadın çıplaklığını kullanmaları, beraberinde feminist akımların ve feminist kadın sanatçıların duruma müdahil olmasına ortam sağlamıştır. Özellikle Avrupa’da, 1960’ların başında gelişen akımlarla feminist kadın sanatçılar kadın bedeninin temsiliyetini kendileri sağlamaları gerektiğine inanmışlardır. Kadının sanatın gerçek sahibi ve estetiksel olarak erkil anlayışın cinsel objesinden uzakta eserler ortaya koyarak eleştirel bir anlayış getirmişlerdir. Çıplak kadının çirkinleştirerek erkeklerin haz duygularının düşürmeye çabalamışlardır (Boyacı, 2018).

Son zamanlarda nü heykelciliği adına, güzel sanatlara sert yaklaşımlar olmuş ve olagelmektedir. Yadırgayan, eleştiren, yıkan, şiddetvari yaklaşımların sosyopolitik ortamda hüküm sürmesi ve kültürel mirasların rovanşist tavırlarla hedef alınması “kültürel değerlerimizin yok edilmesi gerçeğini” ortaya koymaktadır. Bu gibi örnekler, kültürel miras özünde ele alınıp, toplum içerisinde kültürel bir sorun olarak görülen heykel sanatına yapılan düşünce ve fiziki zorbalıklar olarak aşağıdaki başlık altında daha sıkı bir şekilde ele alınmıştır.

4. 3. 2. Günümüz Türkiye’inde kadın imgesi bağlamında örneklerle heykel sanatında yaşanan sancılar

Türkiye’de heykel sanatına sosyo-politik, ahlak ve din çerçevesinde bakılacak olunursa, eskiden beridir birçok tartışmaların yaşandığı ve bunların eserlere yansıdığı acı bir gerçektir. Bundaki etkilerden biri de şüphesiz heykelin yasak olup olmadığı ile ilgili yazılanlar ya da okunanlardır. İslam dininde özellikle putun yasak olması nedeni ile bu mesele sürekli büyütülmüştür. Ahlaki tarafıyla bakıldığında ise daha da büyük sorunlarla karşılaşmıştır heykel sanatı.

Bu sebepleri göz önüne aldığımız da ise, birçok soru ile karşı karşıya kalmaktayız. İslamiyet heykel yapımını yasaklamış mıdır? Bu cevapları araştırmak için belirli kaynaklara ihtiyaç vardır. Özellikle Kur’an’da “Maide Suresi”nde (5-90) şöyle der; “Ey iman edenler, şarap, kumar, ensab (put) ve fal okları şeytan işi birer pisliktir, onlardan sakının ki felaha eresiniz” (Uzun, A, 2014).

Neticede, Cumhuriyetin kuruluşundan beri kamusal alanlarda uygulanan heykellerin çoğu ya tahrip edilmiş ya fiziksel baskı görmüş ya da yerlerinden edilmişlerdir. Bugün geldiğimiz noktaya baktığımızda kesin bir şekilde söyleyebiliriz ki kutuplaşma büyük boyutlara ulaşmıştır. Türkiye’de siyasi anlayışların farklılaşması, özellikle yeni dönem dediğimiz özgün heykel anlayışların çıktığı süreçlerde, heykel sanatının istenmeyen bir faaliyet olarak görülmesine neden olmuştur. Bu konuyu

irdelerken bazı örneklerle bu duruma kaynaklık edebiliriz. Örneğin, İsrail'in Filistin'e karşı yapmış olduğu kara harekâtını protesto amaçlı toplanan insanların, İlhan Koman'ın "Akdeniz" adlı heykelini tahrip ettiği bilinmektedir (Şekil 4.36).



Şekil 4.36. İlhan Koman'ın İsrail protestoları sırasında zarar gören eseri "Akdeniz Heykeli"

İlhan komanın belki de en çok bilinen eserlerinden biri olan "Akdeniz" heykeli tahribatıyla alakalı olarak, Ali Artun "Milliyet Gazetesi'ne" şöyle bir demeç vermiştir:

"Koman'a saldırı, mevcut rejimin muhafazakâr sanatı resmileştirmesiyle birlikte turmanan ve artık her gün yeni örnekleriyle karşılaştığımız sanat düşmanlığının bir sonucudur. İslam Fanatiklerin, Afganistan'da Bamyân Budaları'na ve son olarak Irak ve Suriye'deki sanat ve arkeoloji birikimine karşı yürüttüğü ikon-kırcılığın bir başka ifadesidir. Bu durum, yıllardır Türkiye'de bu rejimi ve onun İslamist kültür politikalarını onaylamış olan sanat yöneticilerini ve çağdaş sanatçıları da düşündürmelidir. Neo-liberal çok-kültürlülüğün nasıl bir barbarlığa dönüşebileceğini,

vahşi tarikat savaşlarıyla süren siyaset alanında olduğu kadar, sanatta da izlemekteyiz.” (Atmaca, 2015).

Yeni dönemde heykeller, çoğunlukla özgün çalışmalar olarak kamusal alanlarda yer alırlar. Bu eserlerle ilgili olarak, yakın dönemlerde karşımıza çıkan bazı sorunlardan bahsetmek gerekecektir. Neticede de hem politik hem dini hem de sosyolojik etkilere baktığımızda; toplumun ve devletin eserlere karşı kamusal alan algısının yeterli olmadığı gerçeği ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda Uğur Tanyeli’nin “İstanbul Modern’de” yapmış olduğu bir konuşmasında şunlar dile getirilmiştir:

“Kolay argümanlardan birisinin “*heykel geleneğimizin olmaması*” ya da “*dinsel engeller*” olduğunu söyleyen Uğur Tanyeli, *İran*’da dahi bulunan ve kamusal alandaki heykellerin Türkiye’dekilerden daha çok görüldüğünün ve eserlerin varlığının yok olabileceğini işaret etti. Türk heykeltıraşlarının yeteneksiz görülmesinin saçma ve yanlış olduğunu belirten Tanyeli, *bu alandaki başarısızlığı tartışabilmek için 2 şeyi açıklamamız gerektiğini belirtti: Birincisi “kamusal alanın tanımı”, ikincisi ise “kamusal alandaki görünürlük problemi”* (Atmaca, 2013).

Kamusal alanlar üzerinden yapılmış çalışmalarla kamusal alan heykelciliğinde farklı boyutlara gelindiğine dikkat çeken sosyolog ve eleştirmen Jürgen Habermas bu konuya şöyle yaklaşmaktadır:

“*Kamusal tartışmanın konusu devlet etkinliğine ilişkin meseleleri hedeflediğinde, (örneğin edebi kamusal alandan farklı olarak) politik kamusal alandan bahsetmeye başlarız. 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. Politik kontrolün uygulanması, olan bitene ilişkin bilginin halka açık olması gerektiğine ilişkin demokratik talebe etkin bir biçimde bağımlı kılınabildiği zaman ancak, politik kamusal alan yasa koyucu organlar aracılığıyla yönetim üzerinde kurumsallaşmış bir etkileme gücü kazanabilir* (Özbek, M, 2004; Atmaca, 2013).

Türkiye’de değişimin ve dönüşümün sembolü olarak görülen sanatsal eserlerin bir bakıma toplumsal uygarlık seviyesinin çağdaşı olduğu uluslarla denliğini açıklarken, bir yandan da kendi sınırları içerisinde yaşadığı zorlukları görmekte zorlanmayacağımızı söyleyebiliriz. Bu durumu en iyi anlatan eserlerin başında gelen, Gürdal Duyar’ın 1973 yılında yapmış olduğu “Güzel İstanbul Heykeli”, dönemin hükümeti tarafından “müstehcen” olarak bulunmuş ve kaldırılmıştır (Şekil 4.37). Bu konuyla ilgili bir makalesinde Ahu Antmen şunları aktarır:

”“Güzel İstanbul”, Türkiye’de kamusal alanlarda sanat yapıtı sergilemenin ne kadar sorunlu bir konu olduğunu ortaya koyan başlıca örneklerden birisidir. Sanatçıyı kuşatan gizli kurallar, kökenleri geçmişe dayanan tabular, bütün canlılığıyla korunmakta ve bu anlayış özellikle kadın bedeni söz konusu olduğunda bir ahlak gösterisi şeklinde yaşanmaktadır.” (Atmaca, 2015).



Şekil 4.37. Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” Eseri (Atmaca, 2015)

Cumhuriyetin 50.yıl projesi ve İstanbul’ da 20 heykel projesi adına dönemin sanatçıları tarafından birçok heykel yapılmıştır. Bu projelerde asıl amaç toplum ve heykel sanatının estetik ve duygusal bağlamda yakınlaşması planlanırken, ortaya çıkan sonuçlar şunu göstermiştir ki; bazı heykellerin özellikle Çıplaklık açısından belirli

kesimlerin tepkisini çektiğine rastlanmıştır. Dönemin politik-ideolojisi argümanların, bu projelere yönelik tavırları sert olmakla birlikte bu durumda çıplaklık algısını yenememiş, toplum resmi ile karşılaşmıştır. Kâmil sonad'ın Gülhane Parkı'ndaki “çıplak kadın”ı (Şekil 4.38). Ve Gürdal Uyar'ın “Güzel İstanbul” u çıplaklığa karşı net tutucu kesimlerin hedefi haline gelmesi şaşırtıcı olmasa gerek (Bal, 2019).



Şekil 4.38. Kamil Sonad, *Çıplak*, 1973, Gülhane Parkı, İstanbul (Bal, 2019)

Türkiye’de heykellere yapılan saldırılarda özellikle siyasi argümanları kullanarak hedef haline gelen heykel sanatının bütünsel anlamda düşündürücü sorgulayıcı tavırlarından mıdır bilinmez, devamlı olarak politik saldırılara maruz kaldığına tanık olmaktadır. Kadın bedenini kabul etmeyen bazı zihniyetlerin siyasi bağlamda saldırılarını tüm heykel kategorilerinde de göreceğiz. Bu konuyu anlayabilmek için güzel bir örnek olarak karşımıza çıkan, Edirne’de Bulgar Heykel sanatçısı Minço Minev’in “özgür kadın heykeli” olmuştur (Şekil 4.39). Edirne İslam Gençliği tarafından ahlaksız ve sapkınca bulunmuş ve heykelin milliliğe karşıt bir tavırla yapıldığı belirtilmiştir. Milli olmayan bir kimlik tarafından yabancı bir kişinin yapması hem dinen hem ulusal bağlamda hakaret sayıldığını ve heykelin kaldırılmasını şiddetle istemişlerdir (Şekil 4.40). İslam Gençliğinin yaptığı heykelin kaldırılması için yaptığı eylemde Grup adına konuşma yapan Leyla şevsek olayı siyasileştirerek laik sistemin, çağdaşlaşma ve özgürleşme adı altında, çıkarları gereği kadın kimliğini hayâsızlığa yaklaştırarak kendi emellerine alet etmeye çalıştıklarını söyleyerek sözlerini şöyle tamamlamıştır:

"Sanat eseri olarak yutturulmaya çalışılan bu heykel, olsa olsa bir ucubedir. Bizler, şerefli ve kişilikli bir varlık olan kadının, bu ucubeyle temsil edilmesini kabul etmiyoruz. Bizler, kadının yarı çıplak vaziyette dolaşmasına, iğrenç bakışlara ve rezil kahkalara hedef olmasına müsaade etmeyeceğiz. Kadın bedenine tapan şehvetperestleri, bizden önceki nesil kabul etmemiştir, bizler de kabul etmeyeceğiz." (Sol, 2015).



Şekil 4.39. Minço Minev, Özgür Kadın Heykeli



Şekil 4.40. Minço Miney'in *Özgür Kadın Heykeline* yapılan protesto eylemi,

Siyasi, dini ve sosyolojik boyutuyla karşımıza çıkan bu gerçekler kafalarda birçok soru bıraktırıyor. Sanatı kim yönetiyor? Sanat ne için var? Heykellere, anıt heykelleri dışında sahip çıkılmayacak mı? Kültürel miras bağlamında kabul görülen sanatsal faaliyetlerin sosyo-politik ve toplumsal vakalarla menedilişini görmekteyiz (Uzun, A, 2014).

1989-94 yılları arasında Ankara için “Çevresel Sanat Etkinlikleri” projesinde heykel ve anıtların yapıldığı bilinmektedir. 1994 yılında, Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı olan Melih Gökçek tarafından, bazı heykellerin yapımı ve uygulanması engellenmiştir. Azade Köker’in “Tutku” su (Şekil 4.31) adlı eserleri bunlardan biridir. Eser için; görenlerin aklına yanlış şeyler geldiğini ifade ederek “*Ahlâksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm,*” demiştir (Yasa Yaman, Z, 2011).



Şekil 4.41. Azade Kökler “Tutku”

Bu eserin sosyopolitik çevrelerce eleştirilmesinin sebebi, başta kadın kimliğine duyulan düşmanlığın olması ve eril üstünlüğünden kaynaklı her şeyi yapabilme algısına sahip olma düşüncesi olduğunu söylemek mümkündür.

Türkiye’ de heykel sanatında ortaya çıkan sorunların başında gelen “çıplaklık” unsurunun sanatsal eserlerde kullanılması ve bu bağlamda heykelin sadece toplum içerisinde tepkisel boyutunun, özellikle siyaset mekanizmasında sıcak tartışmalara sebebiyet verdiği lanse edilerek, sanatsal artılarının pasifize olması için uğraşılmış bir sanat alanı olduğu izlenmektedir. Bu konu bağlamında, Samsun’daki “İlk Adım Anıtı” eserdeki figürlerde de “çıplaklık” meselesi çok konuşulmuştur (Şekil 4.42). Hakkı Atamulu tarafından yapılan eserde, genç bir kadın elinde defne yaprağından bir çelenk tutarak barışı simgelediğini görmekteyiz. Eserde gösterilen genç ve bir o kadar atletik olan kadının “çıplaklığı” sorun oluşturmuş dönemin darbeci cuntası, Kenan Evren ve

siyasetçiler tarafından tepki alıp, yerinden kaldırılıp depoya atılmıştır (Tekiner, A, 2010)



Şekil 4.42. Hakkı Atamulu, 1981-1982, *Bronz Kadın Figürü*, ayrıntı (Tekiner, A, 2010)

Bir bütün olarak incelediğimizde ise, heykel sanatında imgesel atıfların olduğu çalışmalar ve soyut tarzda ele alınan kadın imgesini yansıtan çalışmaların toplum ve siyasal kurumlarınca kültürel bir sorun olarak görülmesi gibi bir sorun ortaya çıkmaktadır. Burada ‘müstehcen’, ‘ucube’ ve ‘utanç kaynağı’ gibi söylemlerin kullanıldığı bu eserler üzerinden kültürel sıkışıklığın fotoğrafı gösterilmektedir.

İnsanlar üzerindeki bu algıların sonucu olarak verilebilecek en iyi örnek, Şanlıurfa (Siverek) da bulunan *su taşıyan kadın heykeli* önemlidir (Şekil 4.43). Bölgenin gündelik yaşamın kadınlara atfettiği çalışan emek veren kültürel imajın fotoğrafı olan bu eser bölgede manavcılık yapan bir şahıs tarafından başına eşarp ve beline şal takılarak insanlar tarafından huzursuz edici olan tarafların kamufle ettiğini aktarır (Hürriyet, 2014).



Şekil 4.43. Su Taşıyan kadın Heykeli Şanlıurfa,

Verilen heykel örneklerinin kültürel bir sorun olarak görülmesinin toplumun dini, ahlaki algısında gizlenen kadın düşmanlığı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun adı ister müstehcenlik ister ucube olsun, bir şekilde günümüz eserlerinin toplumun bazı kesimlerince kabul görülmediği aşikârdır.

Sanatçılar “Kadın” kimliğini anlatan heykel eserlerinde, genellikle estetik algı ile birlikte kadının aynı zamanda bir anne olmasıyla kutsallık atfeden öneminden çok-büyük özgür ruhun kendisi ve devamlı üreten toplumun yaşamına umut kaynağı- olduğunu aktarmak istemişlerdir. Fakat sosyo- kültürel bağlamda bu işleve engel olan karşı fikirlerle karşılaşılmaya devam edilmiştir. Genellikle şiddete dönen bu fikirlerin başat konuları; eserlerin dini duyguların ahlaki boyutuna bir karşıt, estetik yargılar ve kadın imajına genel olarak düşmanlık oluşturmuştur. Bu konuya uygun düşen dikkat çekici bir örnek; Ordu’daki kadın eserlere yönelik yapılan “*spreyli*” saldırı olmuştur (Şekil 4.44). Kadın heykelin göğüslerini ve organ yerlerini spreyle kamufle edip ve kaide tarafına da “*edep yahu*” yazılması oldukça manidardır (Sol, 2013)



Şekil 4.44. Kolları Açık Kadın Heykeli Ordu,

Zeliha Kılıçoğlu ve Mirza Erdem tarafından yaptırılan ve Türkiye’nin ilk Balerini olan “Meriç Sümen Heykeli”ne, 4 kişinin tecavüz girişiminin ardından darp etmesi gibi acı ve bir o kadar da cinsellik algısının sapkınlığını yansıtan örneklerle de karşılaşmak, olayın vehametini göstermesi açısından önemli bir örnek oluşturmuştur (Şekil 4.45).



Şekil 4.45. Zeliha Kılıçoğlu ve Mirza Erdem tarafından yaptırılan Türkiye'nin ilk Balerini *Meriç Sümen* Heykeli

Bu eser için birçok sanatçı tepkilerini dile getirmiştir. Evrensel gazetesine konuşan Babil Kültür, Sanat ve Bilim Derneği Başkanı İnci Şenel, güvenlik zafiyetinin olduğu ve bu kişilerin tespitinin de yapılamadığını dile getirerek herhangi bir güvenlik kamerasının olayı kaydetmediğini ve suçluları yakalayamadıklarını aktarmıştır. Konuşmasını da: *“Çok üzücü bir olay. Ahlaki değerlerin bu kadar yerle bir olduğunu bir kez daha görmek beni çok şaşırttı. Sözün bittiği yerdeyiz”* Diyerek bitirmiştir (Nazlıer, 2018).

Heykel çalışmalarında kadın bedenini kabul etmeyen ve özel alanlardan, kamusal alanlara kadar tüm sanatsal çalışmalarla dumura edilen ifade özgürlüğünün ortaya çıkmasını engelleyen despot ve baskıcı tutamlarda aslında; anlamsallığı olan eserlerin yerine başka eserlerin ortaya konulması ile sanatsal bağlamda özgür ifade alanı olan heykel eserlerinin anlamsızlaştırma politikası güdüldüğünü idrak edebilmekteyiz. Bu konunun daha anlaşılır olması bağlamında, İzmir Torbalı İlçesinde bulunan “Demeter ve kızı Persephone’yi yani Tanrıça Heykeli” olarak bilinen eseri de incelemek gerekecektir. Torbalı Belediye başkanı tarafından bu heykel kaldırılıp, yerine Osmanlı

tuğrası dikilerek 22 asırlık eser “*Müslüman ülkede tanrıça heykeli olmaz*” diyerek yerinden etmiştir (Şekil 4.46). Tanrıça eseri, ilçenin 5000 yıllık tarihini simgelerken, yerine konulan Osmanlı tuğrasının ne gibi bir anlamsallığı temsil ettiğini düşünürsek, kültürel millilik algısının varlığının ortaya konulmaya çalışıldığı söylenilebilir (Sanatatak, 2017).



Şekil 4.46. Tanrıça Demeter ve kızı Persephone heykeli ve yerine dikilen tuğra anıtı İzmir (Torbalı)

Ordu Büyükşehir Belediyesinde kentin yöresel türküsü 'Tabya başında 3 kız yan yana' türküsünden esinlenerek, 3 kadın heykeli yerleştirilmiş fakat yine kadını kamusal alanın dışına itmek isteyenler tarafından zarar görülmüş ve tahrip edilmişlerdir (Şekil 4.47).



Şekil 4.47. “Üç Kadın Heykeli”, Ordu

“Kadın kimliğini” anlatan en güzel eserlerden biri olan ‘üç kadın’ eseri için sanatçı ve küratör Arzu Yayıntaş şunları kaleme almıştır:

“Türkiye tarihinde kamusal alana yerleştirilen heykellerin birçoğu, tartışmaya neden olmuştur. Kimisi müstehcenlik içerdikleri bahanesiyle kaldırılmış ya da politik olarak eleştirilip yeri değiştirilmiş, kimisi ucube olarak nitelendirilip parçalara ayrılıp depoya kaldırılmış ya da saldırıya uğramıştır. Aslında bu gerginliklerin özünde yatan sebeplerden biri kamusal alandaki sanat yapıtlarının kaderinin sadece idarecilere bırakılmış olmasıdır. Kamusal alandaki düzenlemelere sanatçı, mimar, şehir planlamacı, belediye temsilcileri ve mahallelinin yer alacağı yerel bir platformda görüşülerek karar verilmesi, yerleştirilecek olan heykellerin kamu tarafından benimsenmesinde önemli bir rol oynayacaktır. Bu yaklaşım aynı zamanda heykelin yıllar içerisinde de korunmasını sağlayacak ve onun konumuna müdahale edecek herhangi bir mekânsal müdahalenin yapılmasına engel olacaktır.”

Sözlerine devam eden Yayıntaş; “Fakat şunu belirtmeliyim ki yerel bir platformun ortak kararı ile yerleştirilmiş olsa bile Türkiye’de bazı heykellerin saldırıya uğramasını engellemek neredeyse imkânsız. Bu saptamayı son dönemde kadın heykellere karşı artan saldırılara bakarak yapabiliriz. Kadına yönelik şiddetin ve ayrımcılığın tırmanarak arttığı ve medya dili ile normalleştirildiği bir toplumda yaşadığımızı düşünürsek kadın suretine yönelik artan bu saldırganlık çok da şaşırtıcı

değil. Toplumun bazı kesimi kamusal alanda kadının suretine bile tahammül edemiyor. Erk, kadına kamusal alanda nereye ne zaman gidebileceği ne giyebileceği, nasıl davranacağı hatta ne zaman ve nasıl güleceği konusunda söz söyleme hakkını kendinde görüyor. Şaşırtıcı olan ise bu yaklaşımların idari makamlar tarafından normalleştiriliyor” (Yayıntaş, 2017).



Şekil 4.48. “Üç Kadın Heykelinin” kırılan kısmı

Arzu Yayıntaş’ın devam eden yazısında, bu eser üzerindeki baskı despotluğunun kültürel sıkışıklığına şöyle değinilmiştir

“En son gündemde olan Ordu’daki 3 Kadın heykeline yönelik saldırı da buna bariz bir örnek. Ordu Belediyesi on bir yıl önce düzenlediği Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu’nda üretilen 12 heykeli, kentin merkezinde çeşitli cadde ve parklara yerleştirmiş. Bir süre sonra kadın heykeller bilinmeyen kişiler tarafından spreyle boyalarla tahrip edilmiş ve bazılarının üzerine “edep yahu” yazılmış. Bunun üzerine belediye toplumun genel algısı, örfü, âdeti ve ahlaki duyarlılığını bahane ederek 12 heykelden kadın olan 5’ini parklardan alıp Taşbaşı Kültür Merkezi bahçesine yerleştirmiş. Yani kadın heykeller herkesin görebileceği açık alanlardan alınıp, daha kapalı, gözden uzak bir yere yerleştirilmiş” (Yayıntaş, 2017).

Böyle yaparak aslında belediye yaşanan şiddeti meşrulaştırmış ve bir anlamda kadının açık alanlarda yer almasını genel algıya aykırı olduğunu vurgulamıştır.

Türk Heykel sanatında “Cumhuriyet” ten bu yana ortaya kullanılan eserlerde, kamusal alanda kadın kimliğinin nasıl yok edilmeye çalışıldığı, soyut ve anlamsallığı düşündürtücü eserlerin kapalı tutulması gerektiğini savunan bir toplumun ne gibi sosyolojik değişimlerden geçtiğini görmek düşündürücü...

Bir toplumun kendini ifade etme biçimi olan sanatsal etkinliklerden heykelin, özellikle turizm açısından önemli bir merak algısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal anlamda tarihsel bellek algısı ve estetik algısının başka toplumlarca yorumlanması sanatsal başarı için önemli bir adım olagelmektedir. Ülkemize gelen turistlerin örneğin İstanbul’daki eserlere baktığında bulunduğu coğrafyadaki toplumun ne gibi tarihsel süreçlerden geçtiğini algılayacaktır. Fakat bundan daha önemlisi yapılan eserlerin zarar görmeden Destinasyon süreçlerine gezilebilecek ve görülebilecek sağlam durumda olmasıdır. Ne yazık ki, Türkiye de eserlere karşı gösterilen saldırıların ve bunun kadın imgesi üzerinden, kadına şiddetin varlığını hisseden insanlarca, turizm amaçlı geldiği ülke için iyi yorumlar yapmayacağı kaçınılmaz olacaktır.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Cumhuriyet döneminde görsel sanatların gelişimi, Avrupa'ya eğitim amaçlı giden sanatçılarımızın yurda döndüğünde beraberinde getirdiği yeni fikirleri sanatlarında icra etmeleri ve ülkemizde farklı metotlar ve formlarla yeni anlayışları ortaya koyması ile mümkün olmuştur. Güzel sanatlarda belki de farklı boyutlara ulaşım gelişim kazanan sanatlar arasında heykelin gelişimi hep dikkat çekmiştir. ‘Sanayi-i Nefise mektebinin’ ve ‘İnas Sanat Okulunun’ açılması ile özellikle heykelde belirli figürlerin metaforal ve biçimsel aktarımlarla konu edilmesi, bize bu dönemin sosyokültürel gerçeğini yansıtmıştır. Bu dönemler içerisindeki merak konusu olabilecek bedensel imgelerin farklı konsept ve konularla işlendiğine tanıklık edilmiştir.

Cumhuriyet dönemi heykel sanatı içerisindeki bedensel gelişim, değişim ve sürengenliği konusunda “kadın imgesini” bilimsel araştırmalar düzeyinde aktarmak önemli bir adım olmuştur. Böylelikle sanatsal ve sosyo-kültürel bağlamda kadını ve kültürel kimliğini araştırırken, sürekli olarak kadının toplum içerisindeki konumunun değişime uğradığına birtakım olgularla tanık olduk. Özellikle ülkemizin girmiş olduğu zorlu süreçlerin etkisi bu bağlamda açığa çıkmakta idi. Toplumun Kurtuluş mücadelesinin içinde bütünüyle bulunması, yeni süreçlerde özellikle kadının, yeniden kimliğini inşa etmesine olanak sağlamıştır. Cumhuriyet dönemi Türk heykel sanatında kadın imgesine değinirken; eserleri oluşturan sanatçıların ilk başlarda Kurtuluş Savaşının verdiği dinamik etkilerle eserlerinde işlediklerini görmekteyiz. Daha çok anıt heykellerde toplu figürlerle birlikte aktarımları birlik ve dayanışmanın gücünü göstermektedir.

Kadının toplum içerisinde ne kadar önemli olduğunu ve ulusal kurtuluş mücadelesinin öncüsü olduğunu kanıtlayan eserlere rastladık. 1937’de akademiye katılan ‘Belling’in geliştirmiş olduğu teknik sonrasında ve 1923-53 yılları arası birçok sanatçıların soyut figürlerde kadın imgelerini kullanması farklı bir araştırma alanı oluşturmuştur. (Berksoy, 2012).

Heykel sanatındaki bu gelişmeleri Cumhuriyet dönemi toplumsal ortamı ile bağlantılı ele almak, cesaretli bir akademik ve araştırma girişimi olmakta idi. Fakat toplumun bazı kesimleri, heykeli dini konsept ve teolojik kuramlara dayandırarak kabul etmediği “put ve put seviciliği” anlayışının aynı amaçlarla işlendiği fikrini savunarak, heykel sanatını reddetmekte olduğu gerçeği sanatsal anlamda sarsıntılı süreçlerin başlamasının müsebbibi olmuştur. Bakıldığında sanatsal yaşamda; kültürel

miraslarımız açısından heykelin, kadın imgesini açığa çıkaran ve yeni modern formlar ile aktarılması önündeki engelin; toplum içerisindeki değişmeyen geleneksel ahlak yapısı, dini ve politik görüşlerin heykel sanatının gelişimini sekteye uğratması ve kadın kimliğine olan baskıcı tutumların yerel tabanda ilerlemiş olması olarak yorumlanabilir.

Genel olarak bakıldığında Türkiye de özellikle soyut ya da *nü* heykeli bazında toplumun bazı kesimlerinin ahlaki açıdan şiddet göstermesi diğer yandan ise 1960'lı yılların başlarından bu yana feminist sanatçılarca bedensel atıflarda kadın imgesi üzerinden sert eleştiriler vermesi sıklıkla alışılagelmiş konuların başında gelecektir. Türkiye’de ve Avrupa’da özellikle kadın eserlerindeki metafor algısının toplumun farklı kesimlerince farklı tartışılması heykelde kadın imgesinin ahlaki ve ideal tavırların hiç bitmeyeceğini sezilmemiş olduk

Kültürel miras alanına giren yeni dönem modern görünümlü eserlerin çevre-heykel üzerinden kültürel değerleri analiz edilerek toplum içerisindeki kültürel yansımalarını da aktarmaya çalıştık. Bakıldığında Araştırmaya konu olan kadın imgesinin kültürel değerler açısından problemler yaşadığı gayet açık olmuştur. Eserlerin toplum üzerindeki tesirine bakıldığında, sosyokültürel ve politeizm açısından karşıt görüşlü tutumun eserler üzerinden yıkıcı bir rovanşizme dönüştüğünü de görmüş olduk.

Bu gerçekleri aktarırken yıkılan, tahrip edilen ve yerinden edilen eser örneklerini vererek, toplumsal yıkıntıların sanatsal etkinliklere olan şiddete etken olabileceğini gördük. Bakıldığında bu sert tutumların, kadın imgesi üzerinden aktarılan eserlerde toplum ve siyasal kurumlarınca ahlaki ve kültürel bir sorun olarak görülmesinin “müstehten”, “ucube” ve “utanç kaynağı” gibi fikirlerin oluşması bağlamında kültürel sıkışıklığın fotoğrafını gösterecektir.

Cumhuriyet dönemi Türk heykel sanatında kadın imgesinin kültürel yansımalarını, kültürel miraslar bağlamından ele alınarak ilk çalışmaların, eserlerin, ilk kurulan okullar aracılığıyla doğuşu ve belirli süreçler içerisindeki akıbetlerini tanımış ve işlemiş olduk. Kültürel mirasların sanatsal etkilerinin verdiği hazdan çok tarihsel bellek oluşumun ve geleceğe aktarımın ne denli önemli olduğunu sezmiş olduk. Bu bağlamda toplumların kendini ifade ettiği kültürel mirasların tüm insanlığın ortak kültürel geçmişi olarak bilinmesi artı bir değer olmuştur. Fakat bu eserlere yapılan zorbalıkların ortak toleransı zedelemiş olduğunu sezmiş olduk. Bakıldığında bütünü ile yine de kültürel miraslardan özellikle heykelin bu bağlamda, toplumlar için önemli bir tarihsel- bellek algısını olumlu anlamda yeşerteceğinin farkına varmış oluyoruz.

Bu konuları işlerken geri dönüşü olmayan belleksele ve toplumlararası toleransın incitildiği bir gerçekle karşı karşıya kalmaktayız. Kadın imgesi üzerinden verdiğimiz eserlerin ne gibi yıkıntılara maruz kaldığını aktarırken özellikle turizm sektörün ve destinasyonlar etkinliklerini sekteye uğratacak durumlarla karşı karşıya kalabileceğimizin farkına vardık. Eserlere yapılan şiddetin sosyolojik açıdan ve şu anki halini gözler önüne serdiği gibi turistlerin ilgisini kati olarak olumsuz yönden etkileyeceğini ayırdında olmuş olduk.



KAYNAKLAR

- Anonim, (2015). Gericiler heykeli 'ucube' ilan etti: 'Özgür Kadın heykeli sapkın ve ahlaksız zihniyetin ürünüdür' (12.03.2015) Sol Haber Portalı, Sol Tv, Edirne 2015. <https://haber.sol.org.tr/turkiye/gericiler-heykeli-ucube-ilan-etti-ozgur-kadin-heykeli-sapkin-ve-ahlaksiz-zihniyetin-urunudur>, (Erişim; 24. 04. 2021).
- Anonim, 1999, “*Kadın Heykeltraşlarımız*”, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, 1999 Ajandası, İstanbul, 12. <http://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2018/08/1999-kadin-heykeltiraslarimiz.pdf> , (Erişim;13. 02. 2021).
- Anonim, 2013, *Ordu'da üzerine 'edep yahu' yazılan heykeller taşındı*, (21.04.2013), Sol TV, 2013 <https://www.dunyabulteni.net/yurt-haberleri/belediyenin-heykelleri-edepsiz-bulundu-h245522.html> , (Erişim; 30. 12. 2020).
- Anonim, 2014, *Şanlıurfa'da su taşıyan kız heykeline şal ve eşarp*, (11.07.2014), Hürriyet, Gündem. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/sanliurfada-su-tasiyan-kiz-heykeline-sal-ve-esarp-26787338> , (Erişim;25.04.2021)
- Anonim, 2017, *22 asırlık heykelin yerine osmanlı tuğrası* (04. 06. 2017) , Sanatatak,<http://www.sanatatak.com/view/22-asirlik-heykelin-yerine-osmanli-tugrasi> , (Erişim; 26. 12. 2020).
- Anonim, 2020a, İskender Başı, İstanbul Arkeoloji Müzesi, <https://steemit.com/iskender/@temelog/bueyuek-iskender-basi-istanbularkeoloji-muezeleri> , (Erişim; 04. 07. 2020).
- Anonim, 2020b, Bernini, Apollon ve Daphne, <https://www.mevzusanat.com/bir-dehanin-eseri-apollondaphne/>, (Erişim. 02. 06. 2020).
- Anonim, 2020c, Rodin, Düşünen Adam Heykeli, <https://onedio.com/haber/dunyada-dusunmekle-akil-hastaliklari-arasinda-bag-kuran-tek-ulkenin-turkiye-oldugunu-kanitlayan-16-fotograf-602140>, (Erişim; 04. 07. 2020).
- Anonim, 2020d, Marc Quinn ‘Engelli, Hamile kadın heykeli’ Trafalgar Meydanı, İngiltere, <https://onedio.com/haber/dokunakli-hikayeleriyle-bizlere-bu-hayatta-asil-onemli-olan-seyleri-hatirlatan-20-heykel-888426>, (Erişim; 02. 06. 2020).
- Anonim, 2020e, Çatalhöyük’te kazılarda çıkartılan Tanrıça ve Kibele, <http://www.arkeorehberim.com/2015/03/kibelebir-zamanlar-tanr-kadnd.html>, (Erişim; 23.01.2021), <https://tr.pinterest.com/pin/357121445426655160/>, (Erişim; 23. 01. 2020).

Anonim, 2020f, Efes Artemis'i, <https://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/215-40inci-sayi/1717-efes-in-artemis-i-artemis-in-efes-i>, (Erişim; 29. 12. 2020).

Anonim, 2020g, Anadolu Selçuklu 'Aslan ikonografisi' (Erzurum Yakudiye Medresesi), <https://okuryazarim.com/anadolu-selcuklu-sanatinda-hayvan-ikonografisi/>, (Erişim; 06. 05. 2020).

Anonim, 2020h, Furrer'in Abdülaziz Heykeli, <http://kadimuleyyam.blogspot.com/2014/04/sultan-abdulazizin-at-uzerinde-heykeli.html>, (Erişim; 18. 04. 2020),

Anonim, 2020i, Yervant Oskan, Osman Hamdi Bey 'in Eşi "Naile Hanım Büstü", <https://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/10/osmanl-doneminin-ilk-heykeltras-yervant.html?view=flipcard>, (Erişim; 18. 04. 2020).

Anonim, 2020j, İhsan Özsoy, Kerime salahur'un Büstü <https://docplayer.biz.tr/105922501-Guzel-sanatlar-fakultesi-sanat-ve-tasarim-fakultesi-mimarlik-ve-tasarim-fakultesi-guzel-sanatlar-tasarim-ve-mimarlik-fakultesi.html>, (Erişim; 18. 05. 2020).

Anonim, 2020k, Nijat Sirel, Atatürk Heykeli, Bolu <https://www.bolununesi.com/fotolar/2013/ha2013313174916-25649.jpg>, (Erişim; 29. 12. 2020).

Anonim, 2020l, Osman Gazi Büstü, İzmir 1916 <https://www.flickr.com/photos/yoldakiizler/15312832376>, (Erişim; 18. 04. 2020).

Anonim, 2020m, Pietro Canonica, İzmir Atlı Atatürk Heykel Anıt <https://isteaturk.com/g/icerik/Ataturk-Aniti-Izmir/1474>, (Erişim; 22.10. 2020).

Anonim, 2020n, Anton Hanak ve Joseph Thorak, Güven Anıtı <http://www.kimkimdir.net.tr/anitlar/guvenpark-aniti>, (Erişim;29.12.2020).

Anonim, 2020o, Belling'in "İnönü Anıtı" <http://www.istanbullite.com/istanbulseyyahi/mackasirtlari.html>, (Erişim; 27. 05. 2020).

Anonim, 2020p, İnanna ve Yılanlı Tanrıça <http://ozhanozturk.com/2018/03/28/inanna-yakindogu-mitolojisi/>, (Erişim;10.07.2020), <https://www.sanatduvari.com/yilan-ve-stilize-yilan-figurunun-uzak-gecmisi>, (Erişim; 29.12.2020).

- Anonim, 2020q, Sabiha Bengütaş “Ahmet Haşım Büstü” ile Çekilmiş Fotoğrafı <http://www.sabihabengutas.com/sabihabengutas-bustleri.html>, (Erişim; 24. 10. 2020).
- Anonim, 2020r, İraida Barry “Çıplak Kadın Adlı Çalışması” <https://www.fotokart.shop/blog/iraida-barry-bir-beyaz-rusun-istanbulu/>, (Erişim; 02. 09. 2020).
- Anonim, 2020s, Heinrich Krippel, Ankara Ulus Meydanı, Zafer Anıtı, Mermi Taşıyan Kadın, 1927 <http://www.barisdurukan.com/2018/10/ulusta-cumhuriyet-donemi-mimarisi.html>, (Erişim; 29. 12. 2020).
- Anonim, 2020t, Pietro Cononica, İzmir Atlı Atatürk Heykeli İzmir Yolundaki Kadın, 1932 <https://www.izmirdebugun.com/izmir-ataturk-aniti/izmir-ataturk-aniti-4/>, (Erişim; 22. 10. 2020).
- Anonim, 2020u, Kenan Yontunç, Atatürk Anıtı, Ön Cephe, Kurtuluş Savaşından bir kare Çankırı, 1944 <http://www.sanalbasin.com/cankiri-ataturk-aniti-19904500/>, (Erişim; 20. 10. 2020).
- Anonim, 2020v, Kenan yontu, Atatürk Anıtı, Sol Cephe, Çankırı, 1944 <https://www.cankiripostasi.com/cankiri-ataturk-aniti-makale,627.html>, (Erişim; 20. 10. 2020).
- Anonim, 2020w, Ratip Aşır Acudoğu, Erzincan İnönü Anıtı, Yükseklik (Yaklaşık); 9m, 194 <http://www.anitkabir.org/anitkabir/anitkabir-rehberi/anitkabir-rehberi.html>, (Erişim; 06. 04. 2020).
- Anonim, 2020x, Hüseyin Özkan, Kadın Heykel Grubu, Anıtkabir, Ankara <http://www.anitkabir.org/anitkabir/anitkabir-rehberi/anitkabir-rehberi.html>, (Erişim; 06. 04. 2020).
- Anonim, 2020y, Ali Hadi Bara “Nü Havva heykeli, Alçı”1930-40 ‘lı yıllar <https://twitter.com/ogulcanyildirm/status/1245447714231455746/photo/1>, (Erişim; 19.05.2021).
- Anonim, 2020z, Azade Kökler “Tutku” <https://bianet.org/galeri/turkiyeli-uc-feminist-sanatci-british-museum-da?page=10&sec=kurdi>, (Erişim; 12.12. 2020).
- Anonim, 2020a.1, Zeliha Kılıçoğlu ve Mirza Erdem tarafından yaptırılan Türkiye’nin ilk Balerini Meriç Sümen Heykeli

<https://www.evrensel.net/haber/366304/turkiyenin-ilk-balerininin- heykeline-tecavuz-girisimi>, (Erişim; 16.11.2020).

Anonim, 2020b.1, Tanrıça Demeter ve kızı Persephone heykeli ve yerine dikilen tuğra anıtı İzmir (Torbalı) <http://www.sanatatak.com/view/22-asirlik-heykelin-yerine-osmanli-tugrasi>, (Erişim; 26.12.2020).

Anonim, 2020c.1, “Üç Kadın Heykeli”, Ordu <https://ekmekvegul.net/kultur-sanat/kadin-heykeline-saldiranlar-ve-kadini-kamusal-alandan-dislamaya-calisanlar>, (Erişim; 14. 07. 2020).

Anonim, 2020d.1, “Üç Kadın Heykelinin” kırılan kısmı <https://ekmekvegul.net/kultur-sanat/kadin-heykeline-saldiranlar-ve-kadini-kamusal-alandan-dislamaya-calisanlar>, (Erişim; 14. 07. 2020).

Anonim, 2021a, Yıldız Sarayı'nın bahçesindeki fiskiye <http://www.eskiistanbul.net/1453/dolmabahce-sarayina-tasinmis-kugulu-fiskiye-yildiz-sarayinda-iken#lg=0&slide=0>, (Erişim; 05.06.2021).

Anonim, 2021b, Meryemin Ölümü sahnesi Strasbourg Katedrali, <https://docplayer.biz.tr/106647538-Dokum-potasinda-bati-sanati.html>, (Erişim; 05. 06. 2021).

Anonim, 2021b, Ratip Aşır Acudoğlu, Şehit Kubilay Anıtı, Menemen <https://www.erolsasmaz.com/?oku=592>, (Erişim; 05. 06. 2021).

Anonim, 2021c, Mari Gerekmezyan, Bedri Rahmi Eyüboğlu Büstü <https://taraklikirpi.com/ayna/mari-gerekmezyan-bedri-rahmi-eyuboglu/>, (Erişim; 05.02.2021).

Anonim, 2021d, Pietro Canonica, Cumhuriyet Anıtı, Güney Cephesi ve Kuzey Cephesi, Taksim, 1928 <http://www.turkeireiseleiter.com/taksim-cumhuriyet-anitinda-kim-kimdir/?lang=tr>, (Erişim; 30.05.2021).

Anonim, 2021e, Belling, “Erotik”, adlı çalışması 1920 <http://www.artnet.com/artists/rudolf-belling/erotik-a-8VNNbet-2YhFR8wRqWI3RQ2>, (Erişim; 19.06.2021)..

Anonim, 2021f, ilhan Koman’ın İsrail protestoları sırasında zarar gören eseri” Akdeniz Heykeli” <https://evetbenim.com/akdeniz-heykeli-ne-saldiri/>, (Erişim;19.06.2021).

Anonim, 2021g, Minço Miney’in Özgür Kadın Heykeline yapılan protesto eylemi
<http://www.siyahbant.org/ozgur-kadin-heykeli-sapkin-ve-ahlaksiz-ilan-edildi/>,
 (Erişim; 24.04.2021).

Anonim, 2021h, Su Taşıyan kadın Heykeli Şanlıurfa
<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/sanliurfada-su-tasiyan-kiz-heykeline-sal-ve-esarp-26787338>, (Erişim; 25. 04. 2021).

Anonim, 2021i, Kolları Açık Kadın Heykeli Ordu
<https://www.uludagsozluk.com/k/heykelin-%C3%BCzerine-edeb-yahu-yazmak/>, (Erişim; 25. 04. 2021).

Anonymous, 2020a, Marcel Duchamp, Çeşme, Pisuar, 1917, -
<http://www.arkeorehberim.com/2015/03/kibelebir-zamanlar-tanr-kadnd.html>,
 (Erişim; 23.01.2021), <https://tr.pinterest.com/pin/357121445426655160/>,
 (Erişim; 23. 01. 2020).

Anonymous, 2020b, Hitit döneminde yapılmış sfenksi Yazılıkaya (Alacahöyük),
<https://www.wikiwand.com/tr/Yaz%C4%B1%C4%B1kaya>, (Erişim; 29. 12. 2020).

Anonymous, 2020c, Rouillard ile Doumas’nın imzasını taşıyan, Şaha Kalkmış Özgürlük Atı, Beylerbeyi, https://www.wikiwand.com/tr/Beylerbeyi_Saray%C4%B1,
 (Erişim; 06.05. 2020).

Anonymous, 2020d, Yervant Oskan “Osman Hamdi Bey Büstü” (İstanbul Arkeoloji Müzesi),
https://tr.wikipedia.org/wiki/Osgan_Efendi#/media/Dosya:Osman_Hamdi_Bey_bust_March_2008.JPG , (Erişim. 10. 05. 2020).

Anonymous, 2020e, Vedat Tek İstanbul Hava Şehitleri Anıtı, 1916
https://tr.wikipedia.org/wiki/Tayyare_%C5%9Eehitleri_An%C4%B1t%C4%B1,
 (Erişim; 27. 05. 2020).

Anonymous, 2020f, Heinrich Krippel, İstanbul Sarayburnu Atatürk Heykeli, 1926
https://tr.wikipedia.org/wiki/Sarayburnu_Atat%C3%BCrk_An%C4%B1t%C4%B1, (Erişim; 12. 03. 2020).

Anonymous, 2020g, Pietro Canonica, İstanbul Taksim Anıtı, 1928
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Taksim_an%C4%B1t%C4%B1.jpg, (Erişim; 29. 12. 2020).

- Anonymous, 2020h, Sabiha Bengütaş ve Çıplak Kadın Heykel
Örneği <https://tr.pinterest.com/pin/198299189820707627/>, (Erişim; 23. 01. 2020)
- Anonymous, 2020i, Heinrich Krippel, Samsun Onur Anıtı Sağ Kabartma 1931-1932
https://tr.wikipedia.org/wiki/Onur_An%C4%B1t%C4%B1#/media/Dosya:Onur_An%C4%B1t%C4%B1_kaide_sa%C4%9F_kabartma.jpg,
(Erişim; 23. 10. 2020).
- Anonymous, 2021a, Sümer kral Gudea, diyorit heykeli,
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gudea> , (Erişim; 22. 04. 2021)..
- Anonymous, 2021b, Kenan Yontuç, Edirne Atatürk heykeli, 1931
<https://mapio.net/pic/p-19589291/>, (Erişim; 08.09.2021).
- Artut, K., 2001, Sanat Eğitimi (Kuramları ve Yöntemleri), Ankara: *Anı Yayıncılık*, 63-64-65.
- Aslanapa, O.1993, *Türkiye 'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkârlar*, İstanbul: Eren Yayın.
- Atmaca, A., 2013, ” Türkiye de Kamusal Alanda Heykel ve İfade Özgürlüğü”
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 5-67-
- Atmaca, A, A., 2015. *Türkiye'de Kamusal Alanda Heykel* Tol Mimarlar Odası Kayseri Şb. Mimarlık Kültür Dergisi, Yıl:12, Sayı:12, Bahar , s.71-75.
https://www.academia.edu/19879214/T%C3%BCrkiyede_Kamusal_AlandaHeykel_Tol_Mimarlar_Odas%C4%B1_Kayseri_%C5%9Eb._Mimarl%C4%B1k_K%C3%BClt%C3%BCr_Dergisi_Y%C4%B11_12_Say%C4%B1_12_Bahar_2015_s.71-75_ , (Erişim; 16. 07. 2021).
- Avcı, Z., 1993, ‘*Cariyelikten Hanımefendiliğe Kadının Güncesi*’, Cumhuriyet Gazetesi, 21-22 Ağustos, s.12
- Bal, D., 2019, “Türkiye’de Kamusal Alanda Soyut Heykel Sorunsalı”, İstanbul, 144-145.
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Başoğlu, E., 2005, “Tarihten Günümüze Batı Anadolu Uygarlıkları Heykel Sanatında Taşın İşlenişi”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Heykel Programı, Sanatta Yeterlik Tezi*, İstanbul, 60-70.
- Bekçi, Mert. (11, Şubat, 2019). *İlk Kadın Heykeltıraşımız Sabiha Bengütaş 'ın İlham*

Verici Hayatına Dair 11 Bilgi, Kadın, Tarih <https://listelist.com/sabiha-bengutas-kimdir/> , (Erişim; 06. 01. 2021).

- Berksoy, F., 2012,” Heykelde Beden İmgeleri- Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat “(1923-2007), *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları*, İstanbul,12-15-67-68.
- Bilgin, C., 1985, “Heykel Sanatında Mermerin Dünyü, Bugünü ve Sanatçısı”, Türkiye’de Sanatın, Bugünü ve Yarını, I.Ulusal Sanat Sempozyumu, (Tebliğler, 17–19 Nisan 1985, Beytepe), *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını*, Ankara 1985, s. 103–117.
- Boyacı, S., 2018, “Sanatta Kadının Temsiliyeti ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması, *Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı*, Yüksek Lisans, Ankara,39-40-41.
- Cezar, M., 1971, “Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi,” 1.baskı, İstanbul: *Türkiye İş Bankası Yayını*, 425-442-443.
- Çelebi, M., 2002, İzmir Gazi Heykeli, *İBBKY*, İzmir-Temmuz, 2-3-47.
- Çiftçi, K., 2008, Tek Tanrılı Dinlerde Resim ve Heykel Sorunu, İstanbul: *Bulut Yayın*, 148.
- Çoker, A.,1983, “Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi,” (Osman Hamdi ve Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane), *Mimar Sinan Üniversitesi Yayını*, İstanbul 19.
- Doğramacı, E.,1993, Atatürk’ten Günümüze Sosyal Değişmede Türk Kadını, Ankara: *Atatürk Araştırma Merkezi*, 16.
- Doğramacı, E. (1992). “Atatürk, Kadın ve Kadın Hakları”, iç. *Atatürkçü Düşünce*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, s.899-904-914.
- Diamond, J., 1997. “Tüfek, Çelik, Mikrop”, İstanbul: *Pegasus Yayınları*, 1. Baskı, 34-35
- Edhem, H., 1970, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Milliyet Yayını, Mayıs, 37-38.
- Eldem, S, H., Mehmet A, H., 1954, “Güzel Sanatlar Akademisi”, Arkitekt (*Mimarlık-Şehircilik ve Belediyecilik Dergisi*), Seri: V, S. 1–2, C. 22, İstanbul, s. 5-17.
- Elibal, G., 1973, Atatürk ve Resim-Heykel, İstanbul: *Türkiye İş Bankası Yayınları*,39-51-68-195-196-206-218-220-232.
- Erkanı, B.,2007, ”20.Yüzyıl’da Heykelde Kadın Figürünün Değişimi”, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı*, Yüksek Lisans

Tezi, İstanbul,73-74-75-76-77-99-100-102-106

Eroğlu, Ö.,2007, *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Kolaj Yayın.

Franchi, E. (b.t).Kültürel Miras Nedir? Khan Academy
<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/beginners-art-history/a/what-is-cultural-heritage> , (Erişim; 18. 03. 2020).

Fıratlı, N., ve Meriçboyu, Y., 1970, “Küçük Plastik Eserler-Heykelcikler, ”*Türkiyemiz*, S. 1, Haziran 1970, s. 16–22.

Germaner, A., 1997, “Heykel Sanatı”, İstanbul: *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 2, s. 780–83.

Germaner, A., 1986, “Heykel Sanatı ”, *Hürriyet Gösteri, Sanat-Edebiyat Dergisi*, (Aydın Dosyası: Türk Heykelinin Dünü ve Bugünü), S. 86, İstanbul- Mayıs 1986, s. 79–80.

Gezer, H., 2003, “Heykel Sanatının Yaygınlaşması ve Uygulamadaki Gelişmeler”, *Sanat-Antika-Koleksiyon*, Y. 1, S. 2, Şubat 2003, s. 27–36.

Gezer, H., 1984, “Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli”, Ankara: *Türkiye İş Bankası kültür Yayınları*. 5-53-57-58-127-130-132-168.

Göksel, B., 1993, Çağlar Boyunca Türk Kadını ve Atatürk, Ankara: *Kültür bakanlığı*,130-148-149.

Gören, Kâmil, A. (2004). “Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atelyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri”, *Baykan Sezer’e Armağan- Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi, Sosyoloji Yıllığı-Kitap 11*, İstanbul-Mart 2004, s. 530.

Güvemli, Z., 2009, *Sanat Tarihi*, İstanbul: *Varlık Yayınları*, 6.basım, 47-49.

İnal, İ., 2005, “Türk Heykel Sanatına Tarihsel Bir Bakış”, *Günümüz Türk Heykel Sanatı’nın Sorunları-Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü Heykel Ana Sanat Dalı*, Kocaeli-Hereke, 112–123.

İnankur, Z., 1997, 19.Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul: *Kabalcı Yayınevi*,17.

İnan, A., 1982, Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması: Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri, İstanbul: *Milli Eğitim Basımevi*, 5-29-38-41-59-60-76-85.

Kaya, A., 2000, “Cumhuriyet Sonrası Çağdaşlaşma Sürecindeki Türk

Heykeltıraşları,” T.C. *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-iş Eğitimi Bilim Dalı* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van, 3.

- Kaya, S., 2006, “Osmanlı Sanatı’nda Heykel ve 19. Yüzyıldaki Görünümü, *Milli Saraylar, (Tarih-Sanat-Mimarlık), S. 3, İstanbul 2006, s. 145–156.*
- Koç, P. B., 1997, “Türkiye’de İlk Heykel Eğitime Başlanması ve Heykel Müzesi’nin Oluşumu”, Kuruluşunun 150’nci Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri (24–26 Eylül 1996-İstanbul), *Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları*, Ankara 1997, s. 151–154.
- Koç, P., 2003, “Sanayi- Nefise Mektebi Muallimi Ermeni Heykeltıraşlarımızdan Yervant Oskan”, Hoşgörü Toplumunda Ermeniler, C. III, Ocak 2007, s. 547, Pınar Bolet K, “İlk Heykeltraşlarımızdan Yervant Osgan ve Bilinmeyen Heykelleri”, *Sanat-Antika Koleksiyon Dergisi*, Y. 1, S. 4, İstanbul-Nisan 2003, s. 35.
- Köksal, A., 1983, “Resim ve Heykel Sanatımızda 100 Yıl”, *Milliyet Sanat Dergisi*, S.68, İstanbul- 15 Mart 1983, s. 32-35.
- Köseoğlu, D. (12, Novembre, 2012), *Atatürk’ün Kadınlarla İlgili Mükemmel Sözleri*, <http://gisele.ecrivain.istanbul.over-blog.com/article-ataturk-un-kad-nlar-ile-ilgili-mukemmel-sozleri-112314247.html>, (Erişim;29.03.2020).
- Kuban, D., 2005, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul: YKY, 2. Basım,9-29.
- Kuban, D., 2000, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, İstanbul, *Gerçek Yayınev*,50-149-159.
- Kürkman, G., 2004, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeni Ressamlar*, C. 1, C. 2, İstanbul: İlke Basım Yayın, 370.
- Kuzucular, Ş. (07.07.2012), *İlk Kadın Heykelcimiz Nermin Farukî*, Edebiyat Sanat Akademisi, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-heykeltraslar/ilk-kadin-heykelcimiz-nermin-faruk/2112>, (Erişim; 29. 11. 2020).
- Madra, B. (19. 01. 2006) *Sanatta imge Olarak Kadın, Radikal Kültür Sanat, Contemporary Art Center* <http://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/sanatta-imge-olarak-kadin/>, (Erişim; 03. 04. 2020).
- MSGÜ, 2006, *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri-Panelleri ve Sergisi*, YKY, İstanbul,12-13.
- Nazlıer, E. (19 Kasım 2018), *Türkiye’nin ilk balerininin heykeline tecavüz girişimi*, Evrensel, İstanbul, 2018, <https://www.evrensel.net/haber/366304/turkiyenin-ilk-balerininin-heykeline-tecavuz-girisimi>, (Erişim; 16. 11. 2020).

- Okay, S., 1990, “Anıt Heykeller Dışında Türk Heykeli “(1883-1945), *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi (Sanat Tarihi) ABD Yüksek Lisans Tezi*, Ankara, 1-5-7.
- Okay, S., 1991, “Türk Heykel Sanatının Oluşumuna İlişkin”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, S. 10, Aralık-1991, 15-24.
- Onur, F., 1986, “Modern Heykelin Türkiye’de Korunması”, *Hürriyet Gösteri, Sanat-Edebiyat Dergisi*, (Aydın Dosyası: Türk Heykelinin Dünü ve Bugünü), S. 86, İstanbul- Mayıs 1986, s. 95-96.
- Oral, Z., 1996, /Skylife/ 4/93, s.42 Aktaran: ERZEN, Jale Nejdett/Mehmet Aksoy/ *Bilim Sanat Galerisi*, 1996, 42.
- Osma, K., 2001, “İzmir’in Ata’ya Teşekkürünün Görsel İfadesi: Atlı Atatürk Anıtı”, *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, C. 12, İzmir 2001, s. 105–112.
- Osma, K., 2006, “Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi”, *Cumhuriyet Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi* Mayıs 2006 Cilt: 30 No:1 89-93-96-97-107. <http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php> , (Erişim; 29.03.2020).
- Ökmen, B. A., 2019, “Sanatta Kadın ve 1960 Sonrası Feminist Yaklaşımlar”, *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat, Heykel Sanat Dalı*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 11-13-18
- Özbek, M. (Ed.), 2004, Kamusal Alan, ikinci basım, İstanbul, *Hil Yayınları*, 95.
- Özdemir, N., 1997, “Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi”, Ankara, 26-27-98
- Özer, B., 2009, Kültür, Sanat, Mimarlık, İstanbul, *Yem Yayın*, 5. Baskı, 149-160.
- Özsezgin, K., 1995 “Heykel, Karamsarlık, Espas Ve Mekan Bağlamında”, *Milliyet Sanat*, S. 355, İstanbul-Mart 1995, s. 46–49.
- Özsezgin, K., 1996, *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, YKY, İstanbul, 51.
- Renda, G., 2002, “Osmanlılarda Heykel”, *Sanat Dünyamız*, (Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi), S. 82, YKY, İstanbul- Kış 2002, 138-145.
- Şenyapılı, Ö., 2003, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, Ankara: *Pegem Yayın*. 5-7-33
- Tansuğ, S., 2008, Çağdaş Türk Sanatı, 8.basım, İstanbul: *Remzi Kitabevi*, 204-205.
- Taşkıran, T., 1974, Eğitim ve Kadın, Cumhuriyetin 50. Yılında Çalışma Alanlarında Türk Kadınları, *İstanbul: İ.Ü. Atatürk Devrimleri Araştırma Enstitüsü Yayınları (1963)*, Atatürk ve Türk Kadını, Ankara: Kadının Sosyal Hayatını

Tetkik Kurumu Yayınları, 6

- Tekiner, A., 2010, *Atatürk Heykelleri, Kült Estetik, Siyaset*, İstanbul, İletişim Yayınları-Araştırma İnceleme Dizisi, 205.
- Uzun, Aydın, D., 2013, "Sanayi Nefise Mektebinin Türk Heykel Sanatındaki Yeri ve İlk Heykeltıraşlar, *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Türk İslam Sanatı Ana Bilim Dalı*, Doktora tezi, İzmir, 25-27-60-66-114-174-171-177.
- Uzun, Aydın, D, "İnas ve Sanay-i Nefise Mektebi'nin İlk Kadın Heykeltıraşları, *Batman üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Dergisi*, 2014, s.1127. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10 Fall 2014, p. 1125-1139, Ankara, Türkiye. https://www.researchgate.net/publication/271731862_Inas_ve_Sanayi_-_i_Nefise_Mektebi'nin_Ilk_Kadin_Heykeltraslari, (Erişim:19.02.2020)
- Uzun, Aydın, D., 2014, "Sanatı Yönetmek", *Uluslararası Sanat Sempozyumu Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi*, 4-7 Kasım.2014. <http://www.ek.yildiz.edu.tr/images/images/yayinlar/sanat.pdf>, (Erişim;24.03.2020).
- Uzun Aydın, D., 2014, *Türk Heykel Sanatı ve İlk Heykeltraşlar*, Ankara: Gece Kitaplığı-,75
- Uzun, Aydın, D, 2015, "Nü Heykelin" "Türk Sanatındaki Yerine Bir Bakış". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 15, Eylül 2015, s. 118-131.
- Yasa, Yaman Z., 2011, "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, 2011 [http://www.Academia.edu/jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt 28-s.69-98](http://www.Academia.edu/jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt%2028-s.69-98) Erişim; 22. 03.2020
- Yayıntaş, A. (13.06.2017), *Kadın heykeli'ne saldıranlar ve kadını kamusal alandan dışlamaya çalışanlar*, Kültür Sanat [https://ekmekvegul.net/kultur- sanat/kadin-heykeline-saldiranlar-ve-kadini-kamusal-alandan-dislamaya- calisanlar](https://ekmekvegul.net/kultur-sanat/kadin-heykeline-saldiranlar-ve-kadini-kamusal-alandan-dislamaya-calisanlar), (Erişim; 14.07.2020).
- Yılmaz, M., 1999, *Heykel Sanatı*, Ankara *İmge Yayını*, 13-17-20.
- Yılmaz, P., 2013, "1950 Sonrası Türk Heykel Sanatının Gelişimi, *Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 16-18.
- Yücel, D., 2005, "Sanatçı Olma Yolunda ilk Duraklar...", *Türkiye'de Sanat (Plastik Sanatlar Dergisi)*, S. 70, İstanbul Eylül-Ekim 2005. s. 52-59.

ÖZGEÇMİŞ**KİŞİSEL BİLGİLER**

Adı Soyadı : Mazlum GÜLMEZ
Uyruğu : T.C.
Doğum Yılı ve Yeri : 1993/Batman (Kozluk)

EĞİTİM

Derece		Bitirme Yılı
Lisans	: Batman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi	2017

