

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRKİYE'DE KAMUSAL ALANDA SOYUT
HEYKEL SORUNSALI**

Özlem DİRİ BAL

2501150579

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SEDA YAVUZ

İSTANBUL, 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Özlem DİRİ BAL Numarası : 2501150579
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Sanat Tarihi Danışmanı : Doç. Dr. Seda YAVUZ
Tez Savunma Tarihi : 28.06.2019 Saati : 11:00
Tez Başlığı : "Türkiye'de Kamusal Alanda Soyut Heykel Sorunsalı"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ÇOKLUĞUNA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Seda YAVUZ		KABUL
2- Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi E. Osman ERDEN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU		
2- Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER		

ÖZ

TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALANDA SOYUT HEYKEL SORUNSAI

ÖZLEM DİRİ BAL

Egemen ideolojinin belirlediği ölçütlerle pratiğe dökülmüş olan, soyut sanat kapsamındaki dışavurumlar üzerinden ele alınan, kamusal alan heykelinin ülkemizdeki varoluş sorunu, çalışmanın odağını teşkil etmektedir.

Heykelin; farklı toplumsal, tarihsel ve siyasal koşullarda, topluma zerk edilmek istenenlerin payandası olarak, kültür aygıtı işlevi görmesi, Antik Dönem’den itibaren, batı sanatı paydasındaki bazı örnekler aracılığıyla ele alınmıştır. Söz konusu koşullarda üretilen heykellerin kurgusal ve anlamsal dönüşümlerinin izleyicinin evrimindeki etkisi üzerinde de durulmuştur.

Çalışmada, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi’nce düzenlenmiş olan *Cumhuriyet’in 50.Yılı Heykel Projesi, Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği* (1992) ve *Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları* (1994) bağlamında, merkezi ya da yerel idarelerce düzenlenen organizasyonların sonucunda gerçekleştirilen soyut uygulamaların izleyicisiyle organik bir ilişki geliştirememesi; dolayısıyla da heykelin kamusal alan kurgusunda sabit bir ögeye dönüşememesi irdelenmeye çalışılmıştır. 90’larda en verimli dönemini yaşayan ve sayıları yıllar içinde azalan, sempozyumların soyutun halka benimsetilmesindeki öneminden bahsedilmiş; *Akdeniz Heykeli*’yle Türkiye’deki ‘mekâna özgü’ heykel sorunu tartışılmış; çeşitli şehirlerde sıkça görülmeye başlanan ‘yöresel ürün heykelleri’ gibi üretimler üzerinden temsiliyet sorununa dikkat çekilmiştir.

Sosyolojik süreçte, yıkımın da ‘heykele içkin’ olabileceği örnekler üzerinden tartışılmış; bireysel ya da kitlesel yıkımın izleyicinin heykelle ilişkisini perçinlemekte etkili olabileceğinden bahsedilmiştir.

Farklı disiplinlerden uzmanların, konuyla bağlantılı olan, yayınları taranarak yapılandırılmış olan çalışmada, sağlıklı bir ‘kamusal alan algısı’nın dolaşıma sokulmasının heykelin halkla buluşmasının önkoşulu olduğu üzerinde durulmuştur. Soyut heykelin açık alandaki ‘belirsiz’ duruşu, kamusal alan heykeli tanımının net bir çerçevesinin çizilememiş olmasına ve mekâna özgü işlerin üretilmemesine bağlanarak; batıdan seçilen örneklerle ülkemizdeki mevcut durum karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Soyut Heykel, Mekâna Özgü Heykel, Anıt, Kamusal Alan

ABSTRACT

THE QUESTION OF ABSTRACT SCULPTURE IN PUBLIC SPACE IN TURKEY

ÖZLEM DİRİ BAL

The question of contemporary abstract sculpture in public space in Turkey, which is shaped in the boundaries of ruling ideology, is at the center of this study.

In this study, sculpture, in the context of production in western art and from the Ancient Greek period to present, is dealt as a means of indoctrination, which functions as a cultural apparatus under varying social, historical, and political conditions. The influence of change in planning and meaning of thus produced sculptures on the evolution of spectators is also dealt with.

In the context of urban interventions of Istanbul Municipality, such as *Cumhuriyet'in 50.Yılı Heykel Projesi* (Sculpture Project for the Fiftieth Anniversary of the Republic), *Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği* (Event for Installation of Plastic Contemporary Artworks) (1992) ve *Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları* (Martyrs for the Secularism and Democracy from the Turkish War of Independence to Present Memorial Park Sculptures) (1994), the lack of an organic relation between spectators and the sculptures, which are produced by central or local authorities alone, resulting with the failure of such sculptures to become a constant in formation of a public space is analyzed. It is noted that the symposia, which was functional in contacting abstract sculpture with people, gradually decreased in number to a point where only a few remained, while site specific context question is dealt by examining the case of *Akdeniz*.

The idea that destruction is also related to sculpture is presented with examples both from Turkey and abroad, and it is argued that individual or mass destruction may improve the relation between the sculpture and the spectator.

Through reviewing of a variety of interdisciplinary works, this study argues that establishment of the idea of public space is vital in introducing sculpture to public. It is also argued that the undefined presence of sculpture out in the open, in contrast to the examples in the West, is the result of a lack of a framework for sculpture in public space and inability to get site specific works produced.

Keywords: Sculpture, Abstract Sculpture, Site Specific Sculpture, Monument, Public Space.



ÖNSÖZ

Türkiye’deki kamusal alan soyut heykel pratiklerinin sorunlarına odaklanılan çalışmada, soyut heykelin kamusal alanda sabit bir unsur haline gelmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Tezin konusu, hocam Doç. Dr. Seda Yavuz’un soyut heykel konusuna olan meylimi, kamusal alandaki soyut pratiklerin Türkiye’deki kırılgan zeminine, dikkatimi çekerek, yönlendirmesiyle belirlenmiştir. Tezin kapsadığı konuların sanat tarihinden başka felsefe sosyoloji ve tarih alanlarında da araştırma yapmamı gerektirmesi, bana ayrıca şevk vermiş ve tez sürecinin çok keyifli geçmesine katkıda bulunmuştur.

Öncelikle, yüksek lisansı kazanmadan önce derslerini dinlememe izin veren ve bu esnada yaydığı frekansla, kendisiyle çalışma hayali kurmama neden olan; güler yüzlülüğü, samimiyeti ve dostluğu hocalığının sınırları içine dâhil edebilmiş olan tez danışmanım Doç. Dr. Seda Yavuz’a tez sürecindeki rehberliğinden dolayı çok teşekkür ederim.

Kamusal alan heykeli, mekâna özgü heykel konularının Türkiye’de ve dünyada hangi farklı zeminler üzerinde yükseldiği konusundaki bilgilendirmesiyle kafamdaki soruların cevap bulmasını sağlayan Yrd. Doç. Ömer Emre Yavuz’a teşekkür ederim.

Bilgi dağarcığımı tezin her aşamasında önüme seren ve ne zaman ihtiyacım olsa sorularımı sabırla cevaplayan, dostum Emir Alışık’a yürekten teşekkür ederim.

Yüksek lisansa başlamak konusunda da, tez sürecinde de bana en büyük desteği veren ve hayatın getirdiklerine dair güçlü durmam için beni motive edip, resmin bütününe görebilmem için bilgilendirip cesaretlendiren, yan yana yürürken kendimi hep şanslı hissettiğim, sevgili eşim Tunç Bal’a sonsuz teşekkürler...

Son olarak da, dört yaşımdan beri hayatımda olan ve yüksek lisansa başladıktan sonra yitirdiğim ‘Koşulsuz Sevgi Anıtı’ Annemden bana kalan en değerli varlığa, kardeşim Burcu Diri’ye, tezin görsellerine ve biçimlendirilmesine katkısı için ve en çok da hayatıma kattıkları için teşekkür ederim.

İstanbul, 2019

Özlem Diri Bal

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANIT VE ANITSAL HEYKELİN İZLEYİCİYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİNİN KISA TARİHİ

1.1. Parthenon’u ve Heykel Programını Platon Felsefesiyle Anlamak.....	5
1.2. Roma Sanatını Belirleyen Asal Unsurlar ve Bir Anıt Olarak Pantheon.....	14
1.3. Gotik Heykel’in Anlatısı.....	20
1.4. Rönesans Felsefesiyle Evrilen Heykelin Kamusal Alana Çıkışı.....	27
1.5. Barok Heykel’in Anlatısı.....	32
1.6. Rokoko Heykel ve İzleyicinin Dönüşümü.....	42
1.7. XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Heykel-İzleyici İlişkisi.....	46
1.7.1. XIV.Louis Heykelinin İndirilişi.....	48
1.7.2. Napolyon Temsilleri.....	49
1.7.3. İkinci İmparatorluk Dönemi’nde Paris.....	54

İKİNCİ BÖLÜM

BİR PROPAGANDA ALANI OLARAK ANIT

2.1. Sovyetler Birliği’nde Kamusal Alanda Heykel.....	59
2.1.1. Ekim Devrimi ve Anıtsal Propaganda Planı.....	59
2.1.2. Stalin Dönemi Anıtları.....	69
2.1.3. Sovyetler Birliği’nde Avangard Sanat ve Üçüncü Enternasyonal Anıtı.....	77
2.2. Türkiye Cumhuriyeti’nin Kuruluşunun Ardından Üretilen Anıtlar....	82

2.2.1.	Cumhuriyet Öncesindeki Anıt Algısı ve Anıt Uygulamaları...	83
2.2.2.	Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Anıt Üretimleri.....	86
2.3.	III. Reich Dönemi'nde Heykel-İzleyici İlişkisi.....	107
2.3.1.	Nasyonal Sosyalist İktidarın Kültürel Bakış Açısı.....	107
2.3.2.	Dönemin Önde Gelen Heykeltıraşları ve Üretimleri.....	115

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE KÜLTÜR POLİTİKALARI: ANITLAR VE AÇIK ALAN HEYKELLERİNE BAKIŞ

3.1.	Cumhuriyet Sonrası Türkiye'sinin Genel Dinamikleri Ve Kültüre Yansımaları.....	128
3.2.	Cumhuriyet'in 50.Yılı Heykel Projesi.....	131
3.3.	Şadi Çalık ve 50.Yıl Anıtı.....	146
3.4.	Heykel Sempozyumları.....	150
3.4.1.	Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu.....	152
3.5.	Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergileri.....	156
3.6.	12 Eylül 1980 Sonrasında Sanatsal Faaliyetleri Oluşturan Dengeler ve Anıt Uygulamaları.....	158
3.7.	Bağlamı Sürekli Değiştirilen Akdeniz Heykeli.....	160
3.8.	Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği.....	166
3.8.1.	'Yoruma Açık' Sütun.....	174
3.9.	Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları.....	176
3.9.1.	Saraçhane'ye Yerleştirilen Heykellerin Biçimsel Özellikleri.....	177
3.9.2.	Saraçhane Parkı'ndaki Heykellerin Son Durumları.....	183
	SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	188
	KAYNAKÇA.....	201
	ELEKTRONİK KAYNAKÇA.....	212

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: İktinos, Kallikrates, <i>Parthenon Tapınağı</i> , İÖ 5.yy, Atina.....	6
Resim 2: <i>Parthenon Tapınağı</i> Batı Alınlığı ve Doğu Alınlığı.....	8
Resim 3: <i>Parthenon Tapınağı</i> 'nın Güney Metopları.....	9
Resim 4: <i>Parthenon Tapınağı</i> 'nın Kuzey Metopları.....	9
Resim 5: <i>Parthenon Tapınağı</i> 'nın Kuzey Doğu ve Merkez Frizleri.....	10
Resim 6: <i>Parthenon Tapınağı</i> 'nın Batı Frizleri.....	10
Resim 7: Phidias, <i>Athena Promakhos</i> Heykeli, İÖ 5.yy, Bronz, yaklaşık 9 m, Atina.....	11
Resim 8: Phidias, <i>Athena Parthenos</i> Heykeli, İÖ 5.yy, Altın-Fildişi, 10 m, Atina...	11
Resim 9: Apollodorus, <i>Traianus Sütunu</i> , İÖ 113, Mermer, 190 m, Roma.....	15
Resim 10: <i>Pantheon Tapınağı</i> , İS 2.yy, Roma.....	17
Resim 11: Azize Anne ve Kutsal Bakire Heykel Grubu, 16-18. yy.....	18
Resim 12: Meryem ve Çocuk İsa Heykel Grubu, 16-18. yy.....	19
Resim 13: Yusuf ve Çocuk İsa Heykel Grubu, 16-18. yy.....	19
Resim 14: Aziz Anastasio Heykeli, 16-18. yy.....	20
Resim 15: <i>St. Denis Katedrali</i> , 13.yy, Paris.....	24
Resim 16: Batı Cephesi Merkez Portali, <i>Son Yargı</i> Sahnesi.....	24
Resim 17: Batı Cephesi Güney Portali Tympanumu.....	25
Resim 18: <i>Chartres Katedrali</i> , Royal Portal, 13.yy, Paris.....	26
Resim 19: <i>Chartres Katedrali</i> Kuzey Transepti Merkez Portali, 13.yy, Paris.....	27
Resim 20: Donatello, <i>Davud Heykeli</i> , 1440, Bronz, 158 cm, Museo Nazionale de Bargello, Floransa.....	31
Resim 21: Donatello, <i>Gattamelata</i> , 1443-53, Mermer-Bronz, 340 cm, Piazza del Santo, Padua.....	32
Resim 22: Gian Lorenzo Bernini, <i>Cornaro Şapeli</i> , 17.yy, Santa Maria della Victoria Kilisesi, Roma.....	34

Resim 23: Gian Lorenzo Bernini, <i>Azize Teresa'nın Vecdi</i> Heykel Grubu, 1647-52, mermer, doğal boyutlarda, Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Rome.....	35
Resim 24: Gian Lorenzo Bernini, Sağ Nişteki <i>Cornaro Ailesi</i> Heykel Grubu, 1647-52, mermer, doğal boyutlarda, Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Rome.....	35
Resim 25: Gian Lorenzo Bernini, <i>San Pietro Meydanı</i> , 17.yy, Roma.....	37
Resim 26: Bernini ve Öğrencileri, <i>San Pietro Meydanı Kolonadı</i>	37
Resim 27: Bernini, <i>St. Paul Heykeli</i> , 17.yy, mermer, 5.55 m (kaidesiyle 10.46 m)..	38
Resim 28: Bernini, <i>St. Peter Heykeli</i> , 17.yy, mermer, 5.55 m (kaidesiyle 10.46)...	38
Resim 29: <i>Mısır Obeliski</i> , İÖ 37, 25.5 m.....	38
Resim 30: Gian Lorenzo Bernini, <i>Dört Nehir Çeşmesi</i> , 1651, Navona Meydanı, Roma.....	40
Resim 31: Gian Lorenzo Bernini, <i>Dört Nehir Çeşmesi Ganj</i> Heykel Grubu, 1651, Navona Meydanı, Roma.....	41
Resim 32: Gian Lorenzo Bernini, <i>Dört Nehir Çeşmesi, Rio de la Plata</i> Heykel Grubu, 1651, Navona Meydanı, Roma.....	41
Resim 33: Gian Lorenzo Bernini, <i>Dört Nehir Çeşmesi Nil</i> Heykel Grubu, 1651, Navona Meydanı, Roma.....	41
Resim 34: Gian Lorenzo Bernini, <i>Dört Nehir Çeşmesi Tuna</i> Heykel Grubu, 1651, Navona Meydanı, Roma.....	41
Resim 35: Etienne Maurice Falconet, <i>Croton'lu Milo</i> Heykel Grubu, 1754, Mermer, 66 cm, Musée du Louvre, Paris.....	44
Resim 36: Pierre Puget, <i>Croton'lu Milo</i> Heykel Grubu, 1671-82, mermer, 269 cm, Musée du Louvre, Paris.....	44
Resim 37: Claude Michel Clodion, <i>Satyr ve Bacchante</i> Heykel Grubu, terracotta, 58.4 x 42.9 x 28.6 cm, Museum of Art, Philadelphia.....	45
Resim 38: François Girardon, <i>XIV. Louis Heykeli</i> , 1665, Bronz, 1.02 x 0.98 x 0.50 m, Musée du Louvre, Paris.....	48

Resim 39: Antonio Canova, <i>Mars Heykeli</i> , 1808, Mermer, 345 cm.....	50
Resim 40: <i>Trajan Sütunu</i> , 1810, Bronz-Taş, 44 m, Vendome Meydanı, Paris.....	51
Resim 41: Charles Emile Seurre, <i>Napolyon Heykeli</i> , Reçine, 18 x 5 x 5 cm, Rueil-Malmaison - Museum of the castles of Malmaison and Bois-Préau.....	52
Resim 42: Auguste Dumont, <i>Napolyon Heykeli</i> , 1952, Bronz, 3.5 m, Vendome Meydanı, Paris.....	53
Resim 43: Charles Garnier, <i>Garnier Opera Binası</i> , 1861-75, Paris.....	56
Resim 44: Paul Belmando, Jean Baptiste Carpeaux'nun <i>Dans</i> Heykel Grubu'nun Replikası, 1964, Taş, Garnier Opera Binası'nın Ön Cephesi, Paris.....	56
Resim 45: Paolo Trubetzkoy, <i>III. Alexandr Anıtı</i> , 1909, Mermer, Rus Müzesinin Avlusunda, St. Petersburg.....	63
Resim 46: Lev Rudnev, <i>Devrim Kurbanları Anıtı</i> , 1919, Granit, Mars Field St. Petersburg.....	66
Resim 47: Boris Korolev'in 1919 tarihli <i>Bakunin</i> Heykelinin replikası.....	67
Resim 48: Boris Korolev, <i>Devrimci Savaşçılar Anıtı</i> , 1925, Granit, Saratov.....	68
Resim 49: Boris Korolev, <i>Devrimci Savaşçılar Anıtı</i> , 1925, Granit, Saratov.....	68
Resim 50: Alexey Shchusev, <i>Lenin Mozolesi</i> , 1930, Beton-Mermer, Kızıl Meydan, Moskova.....	70
Resim 51: Alexey Shchusev, <i>Lenin Mozolesi</i> , 1930, Beton-Mermer, Kızıl Meydan, Moskova.....	70
Resim 52: Gustav Klutss, <i>İsimsiz</i> , 1933, Fotomontaj.....	71
Resim 53: Sergey Eliseev, <i>Lenin Anıtı</i> , 1926, Bronz- Granit, 10.7 m, St. Petersburg.....	72
Resim 54: <i>Lenin Anıtı</i> 'nın Zarar Gördükten Sonraki Hali.....	73
Resim 55: Zurab Tsereteli, Aleksey Denisov, <i>Kurtarıcı İsa Katedrali</i> , 1999, Moskova.....	74

Resim 56: Vera Mukhina, <i>İşçi ve Çiftçi Kadın Anıtı</i> , 1937, Paslanmaz Çelik, 24.5 m, Moskova.....	76
Resim 57: <i>İşçi ve Çiftçi Kadın Anıtı</i> (Rus Sergi Merkezi olan kaidesiyle), 60 m....	76
Resim 58: Vladimir Tatlin, <i>Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın Maketi</i> , 1920, Ahşap-Metal, 420 x 300 x 80 cm.....	79
Resim 59: Mimar Muzaffer Bey, <i>Abide-i Hürriyet</i> , 1911, yaklaşık 10 m, Mermer, Şişli.....	84
Resim 60: Vedat Tek, <i>Tayyare Şehitleri Anıtı</i> , 1916, 11 m, Mermer-Bronz, Fatih.....	84
Resim 61: Charles Fuller, <i>Abdülaziz Heykeli</i> , 1861-1876, Bronz, Beylerbeyi Sarayı.....	85
Resim 62: Heinrich Krippel, <i>Atatürk Heykeli</i> , 6 m (kaidesiyle birlikte), Bronz-Mermer, Sarayburnu.....	90
Resim 63: Pietro Canonica, <i>Cumhuriyet Anıtı</i> , 1928, Bronz, Mermer, Yükseklik: 11 m, Çap: 17 m, Taksim.....	94
Resim 64: Etem Tem, <i>Atatürk'ün Kocatepe'de Çekilen Fotoğrafı</i> , 1922.....	95
Resim 65: Pietro Canonica, <i>Cumhuriyet Anıtı</i> , 1928, Bronz, Mermer, Yükseklik: 11 m, Çap:17 m, Taksim.....	95
Resim 66: <i>Taksim Cumhuriyet Anıtı</i> 'ndaki Sovyet Büyükelçisi Aralov.....	96
Resim 67: Aralov, Atatürk ve Abilov'un bir arada olduğu fotoğraf.....	96
Resim 68: <i>Cumhuriyet Anıtı</i> , Taksim.....	97
Resim 69: <i>Taksim Cumhuriyet Anıtı</i> 'ndaki Kadın Rölyefleri.....	98
Resim 70: Rudolf Belling, <i>İnönü Anıtı</i> , 1944-45, Taş-Bronz, Yükseklik: 3.30 m, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Bahçesi.....	100
Resim 71: Rudolf Belling, <i>İnönü Anıtı</i> , 1943-44, Taş- Bronz, Yükseklik:12.5 m, İstanbul Maçka Parkı.....	100
Resim 72: Heinrich Krippel, <i>Afyon Zafer Anıtı</i> , 1936, Bronz-Andezit,7.02 m, Afyon.....	102

Resim 73: <i>Afyon Zafer Anıtı</i>	103
Resim 74: <i>Afyon Zafer Anıtı</i> Kaidesi'nin Kuzey Rölyefi.....	104
Resim 75: <i>Afyon Zafer Anıtı</i> Kaidesi'nin Doğu ve Güney Rölyefi.....	104
Resim 76: Karl Albiker, <i>Disk Atıcıları</i> , 1936, Mermer, Berlin Olimpiyat Stadı....	113
Resim 77: Josef Wackerle, <i>Atlı Adam</i> , 1936, Kireçtaşı, 4 m, Berlin Olimpiyat Stadı.....	113
Resim 78: Josef Thorak, <i>Boksör</i> , 1936, Bronz, 3.75 m, Berlin Olimpiyat Stadı...	113
Resim 79: Arno Breker, <i>Dekatloncu</i> , 1936, Bronz, Berlin Olimpiyat Stadı.....	113
Resim 80: Robert Stieler, <i>Boksörler</i> , 1936, Berlin Olimpiyat Stadı.....	114
Resim 81: Otto Kunst, <i>Demir İşçisi</i> , Bronz.....	115
Resim 82: Ernst Kunst, <i>Bileyci</i> , Bronz.....	115
Resim 83: Josef Thorak, <i>Ölen Asker</i> , 1922.....	116
Resim 84: Josef Thorak, <i>Max Schmeling</i> , 1935, Bronz, yaklaşık 4 m, Berlin Olimpiyat Stadı.....	117
Resim 85: Josef Thorak, <i>Yoldaşlık</i> , 1937, Bronz, 7 m, Paris Fuarı.....	118
Resim 86: Josef Thorak, <i>Aile</i> , 1937, Bronz, 7 m, Paris Fuarı.....	118
Resim 87: Fritz Klimsch, <i>Galatea</i>	119
Resim 88: Josef Thorak, <i>Çalışma Anıtı (Otoban Anıtı)</i>	120
Resim 89: Arno Breker, <i>Oturan Kadın</i> , 1921, Bronz.....	121
Resim 90: Arno Breker, <i>Aziz Matthew Torsu</i> , 1927, Bronz.....	121
Resim 91: Arno Breker, <i>Dekatloncu</i> , 1936, Bronz, yaklaşık 3 m, Berlin Olimpiyat Stadı.....	123
Resim 92: Arno Breker, <i>Zafer</i> , 1936, Bronz, yaklaşık 3 m, Berlin Olimpiyat Stadı.....	123
Resim 93: Arno Breker, <i>Meşhale Taşıyan (Parti)</i> , 1938, Bronz.....	124
Resim 94: Arno Breker, <i>Kılıç Taşıyan (Ordu)</i> , 1938, Bronz.....	124
Resim 95: Ali Teoman Germaner, <i>Soyut Heykel</i> , 1973, Bakır-Ahşap, 250 x 75 x 45 cm, Bebek Parkı, İstanbul.....	134

Resim 96: Haluk Tezonar, <i>Soyut Heykel</i> , 1973, Beton, 250 x 150 x 110 cm, Maça, İstanbul.....	134
Resim 97: Bihrat Mavitan, <i>Yükseliş</i> , 1973, Alüminyum, 250 x 50 x 50 cm, Hilton Oteli Girişi, İstanbul.....	135
Resim 98: Ferit Özşen, <i>Yağmur</i> , 1973, Demir, 500 x 450 x 100 cm, Arnavutköy Akıntı Burnu.....	136
Resim 99: Yavuz Görey, <i>Soyut Heykel</i> , 1973, Bronz, 240 x 50 x 55 cm, Maça Parkı, İstanbul.....	137
Resim 100: Tamer Başoğlu, <i>Soyut Heykel</i> , 1973, Bakır-Demir, 250 x 140 x 180 cm, Yenikapı, İstanbul.....	137
Resim 101: Namık Denizhan, <i>İkimiz</i> , 1973, Beton, 180 x 50 x 40 cm, Taksim Gezi Parkı, İstanbul.....	138
Resim 102: Füsün Onur, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1973, Alüminyum, 300 x 200 x 150 cm, Fındıklı Parkı, İstanbul.....	138
Resim 103: Seyhun Topuz, <i>Soyut Heykel</i> , 1973, Demir, 150 x 150 x 40 cm, 4.Levent, İstanbul.....	139
Resim 104: Nusret Suman, <i>Mimar Sinan</i> , 1973, Beton, 200 x 150 x 50 cm, Saraçhane Parkı, İstanbul.....	139
Resim 105: Mehmet Uyanık, <i>Birlik</i> , 1973, Beton, 250 x 160 x 150 cm, Beşiktaş, İstanbul.....	140
Resim 106: Gürdal Duyar, <i>Güzel İstanbul</i> , 1970, Beton, 270 x 170 x 150 cm, Yıldız Parkı, İstanbul.....	141
Resim 107: Muzaffer Ertoran, <i>İşçi</i> , 1973, Beton, 200 x 80 x 80 cm, Tophane Parkı, İstanbul.....	141
Resim 108: Muzaffer Ertoran, <i>İşçi</i> , 1973, Beton, 200 x 80 x 80 cm, Tophane Parkı, İstanbul.....	141
Resim 109: Kamil Sonad, <i>Çıplak</i> , 1973, Beton, 150 x 50 x 40 cm, Gülhane Parkı, İstanbul.....	145

Resim 110: Şadi Çalık, <i>50. Yıl Anıtı</i> , 1973, Paslanmaz Çelik- Granit, 3 m, Galatasaray Meydanı, İstanbul.....	147
Resim 111: Belediye Çalışmaları Sırasında 50. Yıl Anıtı'nın durumu, 2017.....	149
Resim 112: 50. Yıl Anıtı.....	149
Resim 113: <i>Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu</i> 'ndan....	153
Resim 114: <i>Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu</i> 'ndan...	153
Resim 115: <i>Değirmendere Heykel Parkı</i>	154
Resim 116: <i>Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergisi</i> 'nden.....	156
Resim 117: <i>Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergisi</i> 'nden.....	157
Resim 118: İlhan Koman, <i>Akdeniz Heykeli</i> , 1980, Demir, 600 x 400 x 100 cm, Zincirlikuyu, İstanbul.....	160
Resim 119: <i>Akdeniz Heykeli</i> , 2005, Galatasaray Meydanı.....	162
Resim 120: Richard Serra, <i>Tilted Arc</i> , 1981, Çelik, 3.5 x 6 m, Manhattan.....	164
Resim 121: <i>Akdeniz Heykeli</i> , Yapı Kredi Kültür Sanat Binası, 2017, Galatasaray.....	165
Resim 122: Vedat Somay, <i>Soyut Heykel</i> , 1993, Mermer, 400 x 400 x 290 cm, Yenikapı, İstanbul.....	167
Resim 123: Adem Yılmaz, <i>Soyut Heykel</i> , 1993, Cam- Taş- Alüminyum, 600 x 310 x 310 cm, Taksim, İstanbul.....	168
Resim 124: Meriç Hızal, <i>Kapı</i> , 1993, Bronz, 350 x 250 x 240 cm, Üsküdar Sahili, İstanbul.....	168
Resim 125: Işıl Küçük, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1993, Paslanmaz Çelik, 900 x 350 x 250 cm, Kadıköy, İstanbul.....	169
Resim 126: Ertuğ Atlı, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1993, Taş- Paslanmaz Çelik, 370 x 200 x 65 cm, Kabataş, İstanbul.....	169
Resim 127: Hakkı Karayığitoğlu, <i>Barış</i> , 1993, Beton, 500 x 170 x 170 cm, Harbiye, İstanbul.....	170

Resim 128: Rahmi Aksungur, <i>Heykel</i> , 1993, Mermer, 750 x 580 x 260 cm, Maçka, İstanbul.....	170
Resim 129: Ümit Öztürk, <i>Soyut Heykel</i> , 1993, Beton-Pirinç, 1800 x 1500 x 1000 cm, Yeşilköy, İstanbul.....	171
Resim 130: Mümtaz Işingör, <i>Birlik, Beraberlik</i> , 1993, Paslanmaz Çelik, 400 x 200 x 200 cm, Beşiktaş, İstanbul.....	171
Resim 131: Ayşe Erkmen, <i>Açık Sütun</i> , 1993, Demir, 750 x 150 x 150 cm, Tünel, İstanbul.....	174
Resim 132: Kemal Önsoy, <i>Karşılıklı Yardımlaşma</i> , 2005, Strafor, Tünel, İstanbul.....	175
Resim 133: Sinan İlhan, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer, 260 x 60 x 60 cm, Saraçhane, İstanbul.....	176
Resim 134: Nurettin Günaydın, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer, 195 x 95 x 80 cm, Saraçhane, İstanbul.....	177
Resim 135: Fatma Başoğlu, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer, 190 x 180 x 75 cm, Saraçhane, İstanbul.....	178
Resim 136: Bahar Alpnoyan, <i>Sütun</i> , 1994, Mermer, 220 x 50 x 50 cm, Saraçhane, İstanbul.....	178
Resim 137: Hakkı Baha Çavuşgil, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer, 225 x 100 x 90 cm, Saraçhane, İstanbul.....	179
Resim 138: Sadettin Aygün, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer, 200 x 100 x 100 cm, Saraçhane, İstanbul.....	179
Resim 139: Handan Börüteçene, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer-Cam, 215 x 135 x 100 cm, Saraçhane, İstanbul.....	180
Resim 140: Meriç Hızal, <i>Soyut Heykel</i> , 1994, Mermer, 250 x 220 x 180 cm, Saraçhane Parkı, İstanbul.....	181
Resim 141: İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nce Yapılan Yeşil Alan Çalışması Sırasında Heykellerin Durumu, 2014, Saraçhane Parkı.....	182

Resim 142: Alpnoyan, Çavuşgil, İlhan'ın Heykellerinin Son Durumu, 2019, Saraçhane, İstanbul.....	183
Resim 143: Alpnoyan, Başoğlu, Çavuşgil, Hızal'ın Heykellerinin Son Durumu, 2019, Saraçhane, İstanbul.....	184
Resim 144: Alpnoyan, Başoğlu, Çavuşgil, Hızal'ın Heykellerinin Son Durumu, 2019, Saraçhane, İstanbul.....	184
Resim 145: Alpnoyan, Başoğlu, Çavuşgil, Hızal'ın Heykellerinin Son Durumu, 2019, Saraçhane, İstanbul.....	184
Resim 146: Çeşitli Konulardaki Bağlımsız Heykeller.....	190
Resim 147: Çeşitli Konulardaki Bağlımsız Heykeller.....	190
Resim 148: Çeşitli Konulardaki Bağlımsız Heykeller.....	190
Resim 149: Çeşitli Konulardaki Bağlımsız Heykeller.....	190
Resim 150: Dinazor Heykeli, 2012, Ankara.....	191
Resim 151: <i>Transformers</i> Heykeli, Ankara.....	191
Resim 152: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 153: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 154: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 155: Yöresel Ürün Heykelleri	193
Resim 156: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 157: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 158: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 159: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 160: Yöresel Ürün Heykelleri.....	193
Resim 161: Oldenburg, Van Bruggen, <i>Ters Çevrilmiş Yaka ve Kravat</i> , 1994, Çelik-Polimer Betonu- Fiber Güçlendirilmiş Plastik, 11.9 x 8.5 x 3.9 m, Frankfurt-am-Main, Almanya.....	195
Resim 162: Oldenburg, Van Bruggen, <i>Büyük Süpürme</i> , 2006, Çelik-Fiber-Güçlendirilmiş Plastik, 9.6 x 7.7 x 4.6 m, Denver, Colorado.....	196

Resim 163: Oldenburg, Van Bruggen, *Kaşık Köprü ve Kiraz*, 1988, Paslanmaz Çelik- Alüminyum, 9 x 15.7 x 4.1 m, Minneapolis.....**197**

Resim 164: Oldenburg, Van Bruggen, *Duvarın İçinden Geçen Bıçak*, 1989, Paslanmaz Çelik- Çelik, 1.83 x 20 x 3.51 m, Los Angeles.....**198**



GİRİŞ

Kamusal alanlar, toplumların ‘gelişkinlik düzeyi’ne dair okumaların nesnel bir şekilde yapılabileceği düzlemlerdir. Dolayısıyla, bir toplumun kamusalılığı sağlıklı yaşantılayabilmesinde sanat eserlerine de görev düşmektedir. Avrupa ve Amerika’daki mevcut durumlarla karşılaştırıldığında, Türkiye’de kamusal alandaki soyut üretimlerde ‘kalıcılık’ problemi yaşandığı görülmektedir. Geçmişimizde bir heykel geleneğinin olmaması, kamusal alanda karşılaşılan heykellerin devletin resmi organlarınca tepeden inme kararlarla yerleştirilmesi durumuna eklenince soyutun neden kamusal alanda tutunamadığına açıklık gelmektedir.

Çalışmada, heykeltıraşlar ve eseri talep eden kurumlar tarafından, üzerinde durduğu anlam zemini, ortamıyla uyumlanması ve izleyicisiyle potansiyel ilişkisi gibi, ontolojik bileşenlerine odaklanılmamasından dolayı, soyut heykelin izleyici ve kamusal alan arasında doğal bir süreç başlatamadığı üzerinde durulmuştur. Ülkemizde kamusal alanda görmeye alışık olduğumuz üretimlerin çoğunun anıt-heykel niteliğindeki figüratif uygulamalar olması, heykelin ideolojik algoritmanın görsel ayağını teşkil ettiğinin en belirgin göstergesidir.

Tezin odaklandığı ‘soyut heykelin kamusal alandaki görünürlüğü ve kalıcılığı’ problemlerinin varlığı, anlatımcı tavrıyla izleyiciye doğrudan bir ilişki vadeden, figüratif heykelin dahi açık alanda güçlü bir duruş sergileyememesi hesaba katıldığında oldukça doğal görülmektedir. ‘Anlamı kendinde’ olan soyut heykelin, kamusal alana doğru yaptığı hamleye yabancı olan izleyicinin (halkın), heykelle ideal bir paydada buluşabilmesi için, konunun öncelikle merkezi ya da yerel yönetimlerin tekeliinden kurtarılması gerekmektedir.

Çalışmada, ‘kamusal alanda soyut heykel’ mantığının oluşabilmesi için, ideal bir kamusal alan algısına ihtiyaç duyulduğu göz ardı edilmeyerek; çağdaş heykel pratiklerinin izleyici (halk) hedeflenerek ve konumlandırılacağı ortamın fiziki ve

sosyolojik özellikleri dikkate alınarak tasarlanmasının soyut heykel olgusunun kamusal alanda köklenmesine yol açacağı üzerinde durulmuştur.

Birinci bölümde, Antik dönemden 19. yy sonuna dek, kamusal heykelin dini ve siyasi göndergeler yoluyla kitlenin kontrol edilmesindeki aktif rolü esas alınmıştır. Heykelin üretildiği coğrafyanın tanık olduğu sosyolojik, siyasal, tarihsel dönüşümlerin, kamusal heykelin izleyicisiyle (halkla) kurduğu ontolojik ilişkiyi domine ettiği vurgulanmıştır. Dönemin heykel estetiğini de bu dönüşümlerin belirlediğinden bahsedilmiştir. Çalışmada, heykelin ‘bireyselleşme’ tohumlarının yeşermeye başladığı Rönesans’ta bile yolunu dini ve siyasi otoriteden ayıramamasından; Barok üslupla tam bir dini propaganda aracına dönüşen heykelden; duyumsal temelli bir estetik ilkenin sözcüsü olan Rokoko’da ufalarak, saraydan bağımsızlaşmaya başlayan aristokrasinin ve orta sınıfın beğeni nesnesine dönüşen dekoratif heykelden bahsedilmiştir. Çağdaş sanat devreye girene dek, heykelin sadece güdümlen bir kimlikle işlev görmesine; anlatıyı aktarmakta aracı olmasına ve propaganda kurgusunda aktif görev yapmasına vurgu yapılmıştır. 18. yüzyılda XIV. Louis’in heykelinin halk tarafından indirilişi özelinde, eski otoriteye yönlendirilen öfkenin nesnesi olan heykel ve kitlenin kolektif bir etkileşimle gerçekleştirdiği eylem irdelenmiş; Paris Opera Binası’nın cephesindeki *Dans* heykel grubuna mürekkep şişesi fırlatılarak yapılan müdahalenin, ahlaki değerlere dayandırılan bireysel bir vandallık içermesiyle, farklı bir yerde durduğu belirtilmiştir. Fransa, İtalya ve Yunanistan’dan alınan konuyla ilgili örnekler aracılığıyla izleyicinin (halkın) ‘izlemek’, ‘etrafında dolaşmak’, ‘müdahale etmek’ bağlamlarında heykelle kurduğu ilişki de değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde kültür politikaları uyarınca; Sovyetler Birliği’nde, Türkiye Cumhuriyeti’nde ve Nazi Almanya’sında egemen iktidarın temsilcisi olan anıt-heykel ele alınmış; heykelin, söz konusu rejimlerce belirlenmiş olan ideal devlet kurgularında güçlü bir bileşen olarak faaliyet göstermesine odaklanılmıştır. Üç rejimde de heykel, formülasyonlar sonucunda üretilerek, egemen ideolojinin değerlerini meşrulaştırmakta kullanılmış; Althusser’in bahsettiği “ideolojik aygıt”a dönüşmüştür. Didaktik bir duruşu dolaysızca inşa edebilmek için, figüratif bir

anlayışın benimsendiği anıt uygulamalarında, dolaşıma sokulan yeni sembollerle ikonografi oluşturulduğunun ve iktidarın sözcüsü haline gelen temsillerle kolektif algı oluşturmanın amaçlandığının altı çizilmiştir.

‘Yıkım ve inşa’nın aynı cümlede kullanıldığı, Sovyetler’de ve Almanya’da önceki yönetimi imleyen kültürel üretimler ortadan kaldırılırken; üç dönemde de anıt-heykelin, yeniyi meşruiyet kazandırmakta araçsallaştırıldığı gözlenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Cumhuriyet’in ellinci yılından itibaren devletin kültür politikalarının belirlediği ölçütlerde yerel ve merkezi yönetimlerin talepleriyle üretilmiş olan kamusal alan pratiklerinin, heykelin kamusal alandaki görünürlüğünü perçinleyemediği üzerinde durulmuş; ‘heykel neden kamusal alanda tutunamıyor?’ sorusuna cevap bulabilmek amaçlanmıştır. Kamusal alandaki soyut heykel pratiklerinin çok azının günümüze ulaşmış olmasından, iktidarların konuyla alakalı düşünsel ve edimsel tutumlarının yanlış bir zemin üzerinde yapılandığının okuması yapılmış; bu durum örnekler üzerinden açıklanmıştır. Ayrıca, heykelin ideal bir kamusal alan kurgusunun parçası olarak tasarlanmasının gerekliliği üzerinde durulmuş; kamusal alanı doğru yorumlayarak, heykel pratiğiyle izleyici arasında organik bir ilişkiyi hayata geçirebilecek çapta uzman bir kadronun, ideolojik bir zeminden bağımsız olarak konuya odaklanması gerektiği, geçmişteki olumsuz tecrübelerle dair beyanlar ışığında, vurgulanmıştır.

Kamusal alanda anıtlar dışında kalan figüratif heykelin dahi, az sayıdaki doğru uygulama dışında, elma kayısı gibi yöresel ürünlerin ya da ülkeyle hiçbir bağlantısı bulunmayan Ankara’daki dinazorların üç boyutlu üretimleriyle karşılık bulması; Türkiye heykelinin ‘temsiliyet sorunu’nun kapsamının büyüklüğüne işaret etmektedir. Bu sorunun mekâna özgü (site specific) heykel kavramının idrak edilerek ülke koşullarında uygulama alanı bulmasıyla aşılabileceği savı, Amerika başta olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerinde site specific heykellere imza atmış olan Claes Oldenburg ve Coosje Van Bruggen’in üretimleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Tezde, kamusal alandaki pratiklerin uzun soluklu hale gelmesinin; heykeltıraşların, mimarların, şehir planlamacıların ve eğitimcilerin hiçbir ideolojik kaygı gütmeyen, kamusal alanı ve kamusal heykeli, toplumsal piramidin tüm tabakalarını

hedefleyerek, bir bütün olarak tasarımlarıyla mümkün olacağı tartışılmaya çalışılmıştır. Çağdaş heykelin kamusal alandaki ‘istikrarsız’ duruşuna 1973’ten itibaren açık alanda gerçekleştirilmiş olan heykel etkinliklerini çevreleyen sorunlar üzerinden odaklanılmıştır. Ele alınan konularla ilgili literatür taraması yapılmış; gazete ve dergi arşivlerine girilerek 1973 sonrasında ülkemizde uygulanan çağdaş heykel pratikleriyle ilintili olan haberlerden alıntılar yapılmıştır



BİRİNCİ BÖLÜM

ANIT VE ANITSAL HEYKELİN İZLEYİCİYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİNİN KISA TARİHİ

1.1. Parthenon'u ve Heykel Programını Platon Felsefesiyle Anlamak

Antik Dönem'de, izleyici heykelle, sanatın dini otoritenin payandası olarak işlev görmesinden dolayı, tapınaklarda karşılaşıyordu. Kitlelerin düşünceleri ve inanç sistemleri, tapınaktaki heykeller vasıtasıyla¹ yönlendiriliyor ve topluma ideal bir kolektif bellek kazandırılıyordu. "Sanatın ölçüsü sosyal düzenin korunmasıdır"² sözü, statükonun devamlılığının uzun vadede garanti altına alınabilmesi üzerine olan Antik Yunan'daki algıyı özetler niteliktedir. Tapınaktaki tanrı ve tanrıça heykelleriyle izleyici arasında kurulan ilişki, felsefe tarihinde "güzel nedir?" sorusunun cevabını kuramsallaştıranlardan olan Platon'un olgunluk evresinde, varlığın kendisini araştıran bir boyut kazanan *İdealar Kuramı*'yla ve yaşlılık evresindeki *Phytogorasçı* öğretisiyle okunabilmektedir.³

Platon'un iki dönemine dair fikirlerinin yansımalarını eski Yunanistan'ın ruhunu en ideal şekilde veren tapınak kompleksi Atina Akropolis'inde görebiliriz.⁴ Attika ovasının üzerinde yükselen Atina'nın sakinleri, kentin koruyucusu *Athena Polias*'a eski kuzey tapınağında (*Erechtheion*) ve savaşçı bakire *Athena Parthnos*'a kent ideallerinin somutlaması amacıyla inşa edilmiş olduğu düşünülen güney tapınağı'nda (*Parthenon*) (Resim 1) taparlardı.⁵

¹ Z.Aslıhan Öztürk, "Antik Çağ'ın Işığında Helenistik Sanatın Sosyolojik İncelemesi", **Ulakbilge**, C.IV, No:8, 2016, s.310.

² İsmail Tunalı, **Grek Estetik'i**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No.1022, 1963, s. 69.

³ **A.e.**, s. 7-8.

⁴ Leland M. Roth, **Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, Çev. Ergün Akça, 3.bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 278.

⁵ **A.e.**, s. 265.

Resim 1: İktinos, Kallikrates, *Parthenon Tapınağı*, İÖ 5.yy, Atina.



Kaynak: <https://www.athensguide.com/acropolis.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Tapınakların akropoliste ve diğer yüksek bölgelerde konumlandırılmasındaki amaç, kentin tanrılarının koruyuculuğunun altını çizmekti.⁶

Tapınaklar en önemli kamusal hizmeti vermelerine rağmen; içlerine sadece rahipler ve seçkinlerin girdiği yapılardı. Bu nedenle de tapınakların iç kısımları çok sade planlanır; dış mekâna da, ritüellerin tapınağın önündeki sunakta yapılması nedeniyle, gereken sanatsal özen gösterilirdi. Tapınağın iç hacminin halka açık olmaması nedeniyle, Yunan tapınağı zaman zaman peyzaja eklenmiş “anıtsal dev bir heykel” olarak tanımlanmıştır.⁷ Heidegger’in Yunan tapınağının kapsamına ilişkin,

“Bir mimari eser olarak Yunan tapınağı hiçbir şeyi kopyalamaz. Kayaların oluşturduğu vadide öylesine durur. Mimari eser Tanrı’nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrı’nın bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınırını belirler. Tapınak ve alanı, belirsizliğe dönüşmez. Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün, insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir. Bu açık ilişkilerin hâkim genişliği tarihsel bir halkın dünyasıdır.”⁸

sözleri tapınağın ontolojik olarak temsil ettiklerini en iyi şekilde özetlemektedir.

⁶ E. J. Owens, **Yunan ve Roma Dünyasında Kent**, Çev. Canan Bilsel, 1.bs., İstanbul, Homer Kitabevi, 2000, s. 4.

⁷ Roth, **a.g.e.**, s. 275.

⁸ Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, 2.bs., Ankara, De Ki Basım Yayın, 2007, s. 37.

O dönemde Atina akropolisinin, Perslilerce yakılıp yıkılmasının ardından, Perikles tarafından barbarlığa karşı sembol olarak, yoğun bir programla yeniden inşası,⁹ halka ulaşma ereğiyle sanatın bir ‘iletişim biçimi’ olarak¹⁰ kullanılmasına iyi bir örnek teşkil etmiştir. Kentin kurucusu ve koruyucusu kabul edilen savaş ve bilgelik tanrıçası *Athena Parthenos* için, mimar İktinos’un ve Kallikrates’in tasarımıyla, İÖ 438-437 tarihleri arasında Persler tarafından yakılan eski yapının yerine inşa edilen *Parthenon*, Antik Yunan’da din-tapınak düzleminden yükselen izleyici-heykel ilişkisinin irdelenmesine elverişli bir yapıdır. Başka bir yapıda kullanılmış olan yapı elemanlarının, farklı bir tasarımın uygulandığı bir yapıya uyumu,¹¹ yapının en karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edilebilir. *Parthenon*’un ihtişamlı büyüklüğü ve o dönemde uygulanan altı sütunlu geleneksel tapınak ön cephesi tasarımının dışında kalarak sekizer sütunlu olarak inşa edilen ön cepheleri ve iki bölmeli naosu önemli mimari özelliklerindendir.¹²

Bu devasa ‘heykeller toplamı’ olarak nitelenebilecek yapının, otorite tarafından hedeflenen ‘aşkıncı’ söylemini Nietzsche şu sözlerle ifade etmiştir: "Pantheon, mermer üzerine inşa edilerek Apollonik olarak sonsuzluğu müjdeler. Apollonik imgelem, gerçekliğin ve doğanın aşılmasını; sanatta ve özellikle rüyalarda bulur." Alınlıklardaki, frizlerdeki, metoplardaki yoğun heykel (rölyef) programıyla giydirilmiş olan *Parthenon* için Goethe, “*Parthenon*’un her yerinde Perslere karşı kazanılan zaferleri figüre eden işlemeler ve siyasi, dini semboller yer alır”¹³ diyerek, sanatın nasıl araçsallaştırıldığının altını çizmiştir. Böylelikle, Perikles iktidarının farkı ve demokrasi kavramı yapıt üzerinden topluma ulaşabilecektir. Atina demokrasisinin sembolü olarak görülen tapınağın alınlıklarında *Athena*’yla daha doğrudan bağlantılı öyküler (batı alınlığında *Athena* ve *Poseidon* arasında *Attika*’da kimin hegemonya kuracağını belirlemek amacıyla yapılan yarışma, doğuda ise *Athena*’nın babası *Zeus*’un alından doğuşu) (Resim 2) kompoze edilmiş;¹⁴ dorik

⁹ Roth, a.g.e., s. 278.

¹⁰ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşin Asgari, 1.bs., İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 41.

¹¹ Roth, a.g.e., s. 283.

¹² A.e., s. 284.

¹³ “*Parthenon Tapınağı*,” **World Arkeoloji**, (Çevrimiçi)

<http://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/03/parthenon-tapnag.html> 28.02.2018.

¹⁴ Roth, a.g.e., s. 285.

saçaklıklardaki doksan iki metopta, doğuda; Olimpia Tanrıları ve Devler arasındaki savaşın, batıda; Amazonlar'la (ya da Persler'le) savaşan Yunanların, güneyde; Lapithler ve Kentaurlar arasındaki çarpışmanın (Resim 3) kuzeyde; Yunanlar'la savaşan Troyalıların (Resim 4) sahneleri betimlenmiştir.

Resim 2: *Parthenon Tapınağı* Batı Alınlığı ve Doğu Alınlığı.



Kaynak:

https://www.google.com/search?rlz=1C1OKWM trTR826TR826&biw=1366&bih=608&tbs=isz%3Am&tbm=isch&sa=1&ei=tUSOXLW4CqOygwfWtLagBw&q=parthenon+west+fronton&oq=parthenon+west+fronton&gs_l=img.12...429460.451121..453451...1.0..0.180.2458.15j8.....0....1..gws-wiz-img.....0i67j0j0i19j0i5i30i19j0i8i30i19.D-CKfd3otZ0#imgcr=q-nXB70c-CI40M:

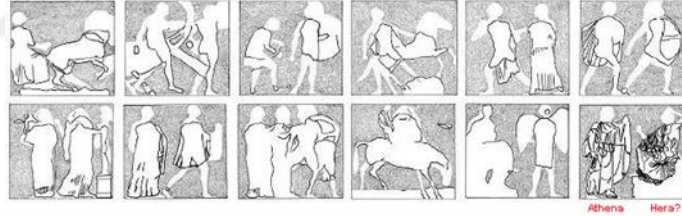
(çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 3: *Parthenon Tapınağı'nın Güney Metopları.*



Kaynak: https://www.google.com/search?q=parthenon+south+metopes&rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbm=isch&source=lnet&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwiouPnhoonhAhXGgM4BHRZCAJ8QpwUIHw&biw=1366&bih=608&dpr=1#imgsrc=Mt8IgFbLH9tyTM (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 4: *Parthenon Tapınağı'nın Kuzey Metopları.*



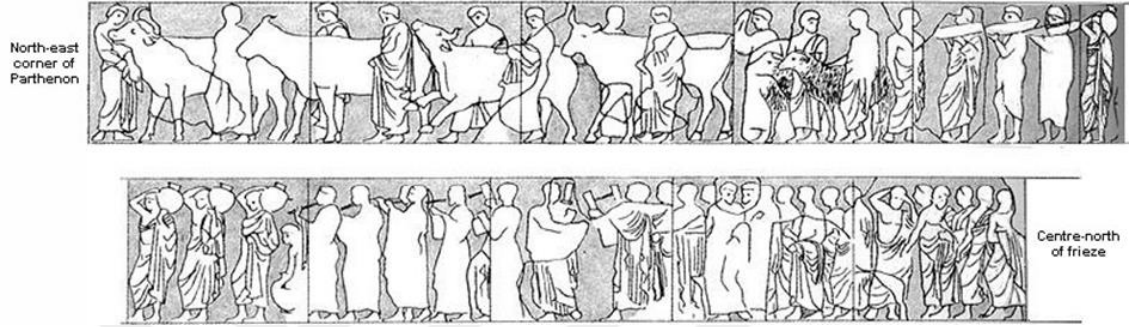
Kaynak: https://www.google.com/search?q=parthenon+north+metopes&rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbm=isch&source=lnet&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwiu5ZivpInhAhWx8uAKHQbYBY0QpwUIHw&biw=1366&bih=608&dpr=1#imgsrc=e3F0NTJOoS6dJM: (çevrimiçi, 17.03.2019)

Frizlerdeki rölyeflerin hedef kitlesi alınlıklardakinden ve metoplardakinden farklıdır (Resim 5,6). Burada ulaşılacak istenen izleyici, yerdeki Atinalılar değil; Olympos'taki Athena, diğer bir deyişle Parthenon'un kendisidir.¹⁵ Bu durumun en belirgin ispatı da frizin Dorik tarzdaki peristilin iç duvarının üzerine konumlandırılmış olmasıdır. Yapıya ne kadar yaklaşılsa rölyeflerin anlatısını çözümlmekten o oranda uzaklaşmaktadır. Genel kaniya göre, *Panathenaia* tören

¹⁵ Jeffrey M. Hurwit, *The Acropolis In The Age Of Pericles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 137.

alayının betimlenmesini içeren kuşak,¹⁶ en ideal şekilde stylobattan dokuz metre uzaktan anlaşılabilir. ¹⁷ Buradaki betimlerinden önce, tapınaklarda sadece tanrı ve yarı-tanrı heykelleri bulunurken, burada *Olympos Panteonu*'yla birlikte sıradan insanlar da temsil edilmişlerdir.¹⁸

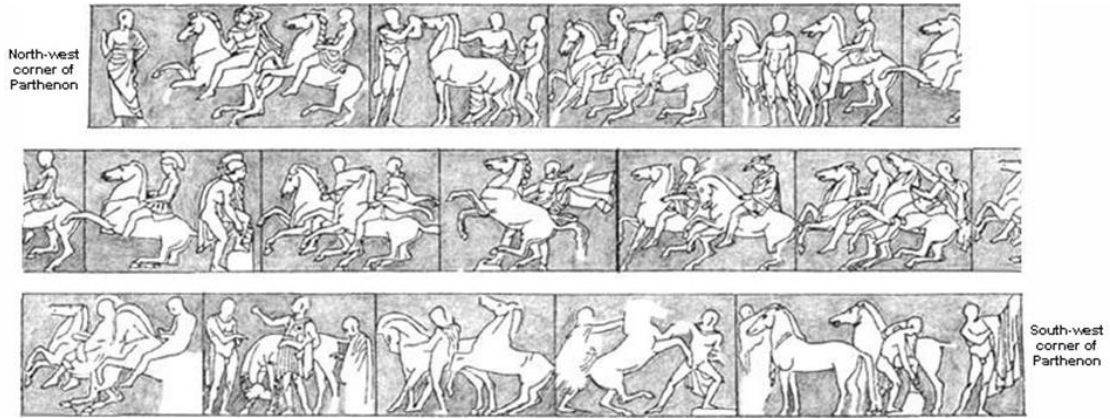
Resim 5: *Parthenon Tapınağı*'nın Kuzey Doğu ve Merkez Frizleri.



Kaynak: https://www.google.com/search?rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbs=isz:m&tbm=isch&q=parthenon+north+metopes&chips=q:parthenon+north+metopes,online_chips:parthenon+frieze&sa=X&ved=0ahUKEwj8gM2xpInhAhVYBWMBHQZ5CgcQ4lYIKSgC&biw=1366&bih=608&dpr=1#imgsrc=8HRrvc3IwCWXMJ:

(çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 6: *Parthenon Tapınağı*'nın Batı Frizleri.



Kaynak:

https://www.google.com/search?rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbs=isz:m&tbm=isch&q=parthenon+north+metopes&chips=q:parthenon+north+metopes,online_chips:parthenon+frieze&sa=X&ved=0ahUKEwj8gM2xpInhAhVYBWMBHQZ5CgcQ4lYIKSgC&biw=1366&bih=608&dpr=1#imgsrc=9rc_8n_R-npN7M:

(çevrimiçi, 17.03.2019)

¹⁶ Roth, a.g.e., s. 285.

¹⁷ Hurwit, a.g.e., p. 134.

¹⁸ Roth, a.g.e., s. 285.

Atina'daki *Athena kültü*'nü ilk olarak, Phidias tarafından yapılmış, akropolise girenleri karşılayan yaldızlı mızrak ucu denizden de görülebilen bronzdan dev *Athena Promakhos* (Resim 7) heykeli temsil etmiştir.¹⁹ Kültün, gene Phidias tarafından birincisinden yaklaşık on yıl kadar sonra üretilmiş olan altın ve fildişienden on metrelik *Athena Parthenos* (Resim 8) heykelinden²⁰ *Description of Greece* adlı on ciltlik eserinde coğrafyacı Pausanias şu şekilde bahseder:

“... başında bulunan miğferin ortasında sfenks, iki kenarında da griffinler bulunur. Dimdik duran Athena'nın tuniği ayaklarına dek iner. Göğsünde fildişienden bir Medüsa başı bulunur. Bir elinde Nike heykeli diğesinde mızrak vardır. Ayaklarına dayalı bir kalkan ve yanında bir yılan vardır. Bu yılan *Erichthonios*'tur.²¹ Heykelin kaidesinde *Pandora'nın Doğumu* konulu rölyef görülmektedir...”²²

Resim 7: Phidias, *Athena Promakhos* Heykeli, İÖ 5.yy, Bronz, yaklaşık 9 m, Atina.

Resim 8: Phidias, *Athena Parthenos* Heykeli, İÖ 5.yy, Altın-Fildişi, 10 m, Atina.



Kaynak: <https://alchetron.com/Athena-Promachos> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Kaynak:

https://www.google.com/search?rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&biw=1366&bih=608&tbis=isz%3Am&tbm=isch&sa=1&ei=rE2OXPTeGdCKlwSXtbvoAg&q=parthenon+athena+promakhos&oq=parthenon+athena+promakhos&gs_l=img.3...90480.101489..102567...0.0..0.170.3289.3j26.....0....1..gws-wiz-img.....0i19j0i8i30i19j0i5i30i19j0i30j0i10i30j0i10i30i19.413C7gABbqA#imgdii=dMq1HegHeGZQtM:&imgsrc=fvdfIzQKRuDYiM (çevrimiçi, 17.03.2019)

¹⁹ Roth, **a.g.e.**, s. 282.

²⁰ Hurwit, **a.g.e.**, p. 146

²¹ Pausanias yılanın, akropolisi koruyan Erichthonios'un enkarnasyonu olduğunu düşünmektedir.

Hurwit, **a.g.e.**, p. 150.

²² **A.e.**, p. 148.

Aristeas, şiirinde yeryüzünün altın ürettiğini, griffinlerin de altını koruduğunu söyler. Perslere karşı kazanılan zaferin en Panhelenik olanlarından kabul edilen yapının baş heykeltıraş Phidias tarafından başlatılan fakat asistanı Menon tarafından oluşturulan²³ heykel programında ‘logos ve chaos’ arasındaki ve ‘uygarlık ve barbarlık’ arasındaki mücadele görünür kılınmıştır. Tapınak savaş tanrıçasına yaraşır olarak kunt dorik düzeniyle inşa edilmesine rağmen, batıdaki Athena’ya sunulan hazinelerin bulunduğu kareye yakın bölümün çatısı zarif iyon sütunlarıyla taşınıyordu.²⁴ Dorik düzenin sağlamlığı kesinliği halkın bilinçdışına ‘yönetimin gücü, güvenilirliği’ göndermesini yaparak, onlara hem iktidarı hem de Athena kültürünü benimsetebildi. Sadece rahiplerin ve bazı seçkinlerin girebildiği iyon sütunlarının kullanıldığı bölümse, diğer kutupta bulunan zarafeti, inceliği temsil eden bir anlayışla inşa edilmişti.

Yapının bu kadar sağlam inşa edilmiş olmasının en güçlü sebebi, Parthenon’un döneminin merkez bankası olarak kullanılıyor olmasıydı. Birincil hedefi devlet hazinesini korumak olan tapınağın cella’sı ‘kasa’ görevi görüyordu. Hatta, Pericles ünlü *Athena Parthenos* heykelinin de savaş zamanlarında hazinenin diğer parçalarıyla birlikte ‘ihtiyaç halinde’ kullanılabileceğini ifade etmiştir.²⁵ Böylelikle, kunt strüktürüyle ve ihtişamlı görsel anlatısıyla kitlenin inanç sistemi üzerinde etkili olan Parthenon’un esas işlevi sorgulanmamış olacak ve de, dokunulmazlığı ölçüsünde, içindeki hazine korunmuş olacaktır.

Platon ideası’nın ilk vardığı nokta, ontolojik bir perspektifle kavramsallığı aşarak töze dönüşümdür. Bütün evrensel prensiplerin ebedi ve hâkiki karşılığı olan *idea*, aynı zamanda ‘bilgi, iyi, güzel, doğru’yla özdeşdir (*kalokagatia*).²⁶ Ona göre, idealar *episteme* yoluyla kavranan kesin bir bilgidir.²⁷ Gözünü ‘saltık bilgi’ye, ‘zihnin okuyabildiği renksiz, şekilsiz elle tutulmayan öze’, ‘ruhun yol göstericisi’ne dikmekten bahseder.²⁸ Platon, maddi dünyayı bir görünüşler dünyası olarak, duyularla algılananları da sadece *idealar*’ın kopyaları olarak kabul eder; bu sebeple

²³ Hurwit, **a.g.e.**, p. 124.

²⁴ Roth, **a.g.e.**, s. 284.

²⁵ Hurwit, **a.g.e.**, p. 112.

²⁶ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2.bs., İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995, s. 87.

²⁷ **A.e.**, s. 81-82.

²⁸ Rudolf Arnheim, **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, 1.bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 22.

de, ‘taklidin taklidini yaptıklarından dolayı’ sanatçıları ‘ideal devlet’inde istemez. Bu bağlamda, bütün yaratılmış olanlar kendi öncesiz-sonrasız arketiplerinin ya da formlarının taklididirler; imgeler de, bu formların yansıtılmalarından fazlası değildirler. Bu sebeple, sanatlar irrasyoneldirler ve coşkusal bir esriklik ile ilintilidirler. Ona göre sanat, idealardan pay almak suretiyle önceden kazanılmış olanın hatırlanması yoluyla ortaya konan bir keşiftir. Platon’a göre, tanrısal erki temsil eden *demiurgos*, düzenleyici ve uyum sağlayıcı özelliğiyle, doğayı *iyi idea*’sına göre biçimlendirip şekillendirmiştir.²⁹

Platon’un metafizik kuramındaki ‘bedensiz olan saltık ilke’yi izleyiciye, Parthenon’daki tanrılar panteonunun üç boyutlu gösterimleriyle oluşturulmuş olan göstergeler sistemi aktarıyordu. Halk ‘insanüstü soyutlama’ısıyla insanın hiçliği mesajını taşıyan, ağırbaşlı görkemli Dor Tapınağı³⁰ ve bünyesindeki heykellerle, görsel olarak ‘aşkıncı’ bir inanç sistemiyle tanışıyor; devasa tapınağı ancak dışardan deneyimleyebiliyor; tanrıları temsil eden tapınağın içinde değil de dışında olarak merkezdekinin varlığını, başka bir deyişle ‘yörüngede olmayı’ dolaylı olarak kabul ederek siyasi otoritenin sözcüsü niteliğindeki dini otoriteyi benimsiyor ve itaat eden olmayı kabul ediyordu. Tapınağın alınlıklarındaki ve metoplarındaki, yüksek kabartma olarak işlenmiş olan, sahnelerle aşağıdan yukarıya doğru bakan birey, bir yandan otoriteye duygusal olarak bağlanırken; diğer yandan da ona, durması gereken yer kodlarla anlatılmış olurdu. Otorite karşısında ortak bir davranış kalıbını empoze eden büyük boyutlar ve konumlandırılış karşısında izleyici, heykelin gücünü aldığı en önemli yerlerden olan, dokunma duyusunu etkinleştiremiyor; üçüncü boyutu sadece görsel olarak algılayarak, heykelin yaşamsallığını dışarda bırakmış oluyordu.

Yaşlılık çağında felsefesindeki ontolojik yan ağırlığını yitirmiş olan Platon,³¹ başlangıcı Herakleitos’a, Empedokles’e dek giden, fakat Pythagoras’la en yetkin haline ulaşan “evren harmonisinin temeli sayıya ve orantıya dayanır” öğretisini benimsemiştir.³² Bu bağlamda, başarılı bir ‘yapıcı-yaratıcı’, sanatını ancak kendi

²⁹ Bozkurt, **a.g.e.**, s. 82-89.

³⁰ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çev. İsmail Tunalı, 3.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, s. 85.

³¹ Tunalı, **a.g.e.**, s. 450.

³² **A.e.**, s. 447.

içsel farkındalığıyla ulaşabileceği ölçü ve oran kavramlarını merkezileştirerek gerçekleştirebilir.³³ Yalnızca ölçünün ana prensibini anlayan insan, değersiz görünen öykünmenin değerleri olduğu kanısına varabilir.³⁴

“Sanatın esas ödevi duyguyu ifade edip anlayışı geçirmektir. Bunu Yunanlar çok iyi anlamışlardı ve öyle sanıyorum ki Aristo, dramın amacı duygularımızı saf bir hale getirmektir, derken bunu kastediyordu. Daha sanat eserine bakmadan zaten içimiz karışık duygularla doludur, gerçek bir sanat eseri bu duygularımızı kamçılar, bize barış, rahatlık ve sükûn verir...”³⁵

Logos’un somutlaması olarak Parthenon tapınağı tasarımı X’in $(2X+1)$ oranına dayalı bir orantıya sahiptir. Buna göre, ön cephelerdeki 8’er sütunun yan cephelerdeki karşılığı 17 sütundur. Podyum ve naos’un birbirine oranı da 4’ün 9’a oranına, diğer deyişle 1’in 2.25’e oranına sahiptir.³⁶

Parthenon’un heykel dizgesinin organik bir hareketlilik taşıması, strüktürel olarak hantal ve statik olan Dorik düzenle bir denge oluşmasını sağlıyordu. Figürlerin coşkulu bir estetizasyonla çerçevelerin dışına taşırılmış olması dinamik etkiyi artırmış olsa da, aşağıdan bakan izleyici için asla tek yönlü bir hareketten bahsedilemiyordu. Belli bir ritimle kompoze edilmiş olan figürlerle, dengeli bir görselliğe ulaşılmış oluyordu. Antikite’deki heykel programlarıyla, hem egemen inanç sistemi empoze ediliyor; hem de, ölçü, oran, denge kavramlarına yaslanan kolektif bir estetik algı oluşturuluyordu.

1.2. Roma Sanatını Belirleyen Asal Unsurlar ve Bir Anıt Olarak

Pantheon

Roma’da sanatın temel ilkeleri, Yunan sanatından alınanların ihtiyaçlara göre dönüştürülerek taklit edilmesiyle şekillenmiştir. Erken Roma’daki en büyük yeniliklerden biri, Mısır inancında olduğu gibi, ölümden sonra yaşamın devamını sağlayabilmek amacıyla, gerçeğe çok benzeyen portrelerin üretilmesi olmuştur. Ölümler yüzünden aldıkları kalıplarla, insan başının yapısına dair ayrıntılı bilgiler edinmeleri, bu gerçekçiliğe ulaşabilmelerindeki en önemli etmenlerdendi. Böylece

³³ Bozkurt, a.g.e., s. 89.

³⁴ A.e., s. 91.

³⁵ Read, *Sanatın Anlamı*, s. 122.

³⁶ Roth, a.g.e., s. 285.

portrecilikte idealizasyona gitmemiş; sıradanlığa düşmemiş oluyorlardı.³⁷ Roma sanatındaki bir başka yenilik de, kazandıkları zaferleri sergilemek için dikilen, Yunan sanatından gelen estetik beceriyle üretilmiş olan, sütunlardı. Traianus'un kazandığı savaşların kronolojik olarak betimlendiği dev sütun (Resim 9),³⁸ Roma'da sanatın öncelikli amacının anlatıyı halka aktarmak olduğunun ispatı olarak yükseliyordu.³⁹

Resim 9: Apollodorus, *Traianus Sütunu*, İÖ 113, Mermer, 190 m, Roma.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=traianus+column+rome&newwindow=1&tbm=isch&source=lnet&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwjC_a3R3fLhAhXR8uAKHdMHAmQQpwUIIA&biw=1680&bih=925&dpr=1#imgsrc=sJ9YFSkiYguiiM (çevrimiçi, 28.04.2019)

Kamusal yaşamın dışarda yürütüldüğü Yunan'ın aksine, Roma kamusal mimariye, kapalı kamusal mekânlara önem veriyordu. Bunun en önemli nedeni, Roma tarihinin, savaş ya da bir hükümdarın saltanatıyla değil de, İÖ 753'de *Romulus ve Remus* tarafından Roma'nın kuruluşuyla başlaması; Roma uygarlığının başından beri 'polis odaklı' olmasıydı.⁴⁰

³⁷ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 7.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011, s. 121.

³⁸ **A.e.**, s. 122.

³⁹ **A.e.**, s. 124.

⁴⁰ Roth, **a.g.e.**, s. 294.

Tarihleri, ilk krallar, cumhuriyet dönemi, imparatorluk dönemi olarak üç evreye bölünen Romalılar bütün yaşam alanlarında düzen ve evrensellik ilkesini benimsemişlerdir. ‘Kurgucu ve idealist’ Yunan’ın aksine, ‘pragmatik ve gerçekçi’ olan Roma, sivil düzeni eksensel olarak konumlandırılmış ve sütunlu yapıların açık düzeniyle tanımlanmış olarak şekillendirdikleri kentsel mekânlarda görünür kılmışlardır. Çok sayıda yapıcı ve mühendisle, Avrupa’nın birçok yerinde bugün hala kullanılan su taşıma ve kanal sistemini inşa etmişlerdir.

Etrüskler’in Roma’ya Yunan’daki gibi bir *Tanrılar Panteonu* getirmesiyle, Zeus’un karşılığı olan Jupiter devletin koruyucusu olarak kabul edilmiş; Roma’da, tapınım konusunda, ayrıntılı ritüeller geliştirilmiştir. Açık alana kurulan ve her yönden yaklaşılabilir Yunan tapınaklarının aksine, Roma’da tapınak, uzun bir kat merdivenle yalnızca cepheden yaklaşılabilir, eksensel olarak hizalanmış biçimde, tanımlanmış bir açık mekânın sonunda yer almış;⁴¹ Roma mimari anlayışında, Yunan’daki gibi topografyaya uydurmak değil, doğayı şekillendirilip geometrik bir düzenle tasarlamak hedeflenmiştir.⁴²

Roma’da Tanrı, imparatorun kimliğinde, göklerden dünyaya indirildiğinden, idealist Yunan ruhunun aksine, tüm üretimler kesif bir pragmatizmden besleniyordu. Yunan’da Tanrıyla göklerde buluşan izleyici, Roma döneminde yere indirilen Tanrı imgesiyle yüzleşmek zorunda bırakılıyor; gök ve yer arasında kalarak ‘çaresizleşen’, kendi konumu ‘muğlaklaşan’ izleyici, beklentisini ve korkusunu imparator imgesine yöneltiyordu. Böylelikle de, izleyici-heykel ilişkisi, iktidar propagandasının görsel ayağını teşkil eden, heykelin kapsadığı anlamlarla izleyiciyle kurduğu ilişkiye evrilmiş oluyordu.

Roma mekânı çevirme tarzını en başarılı olarak sembolize eden yapı İS 118-128 arasında Hadrianus tarafında inşa ettirilen *Pantheon*’dur (Resim 10). Adından da anlaşılacağı gibi tanrılaştırılmış İmparator Augustus da dâhil olmak üzere tüm tanrılara adanmıştır. Romalıların imgelemindeki dünya ‘gök kubbeyle örtülmüş bir disk’ olduğu için; yapı, dünya ve tanrıların evrenini simgeliyordu. Bachelard’ın “bir metafizikçinin kanıtı dayanmayan hakikati” olarak nitelediği Jaspers’in “her varlık

⁴¹ Roth, a.g.e., s. 297-299.

⁴² A.e., s. 301.

kendinde yuvarlaktır sanki” sözünün⁴³ karşılığıymışçasına, çevrilmiş hacim içinde tam bir küre çizilebilen yapı,⁴⁴ insanın kendi varlığını ‘kürenin mutlak formu’yla örtüştürdüğü fenomenolojik bağlamlı düşünsel etkinliğin meyvesi gibidir. Ancak varoluş uzamını ‘küre olarak’ düşünen insan düşüncesi, *Pantheon*’u evrenle ilişkilendirebilir. *Pantheon*, evreni harmonik bir bütün olarak kabul eden Phytagorasçı bakış açısıyla,⁴⁵ geometrik formların kendi başına olan yetkinliklerinin harmonik bileşimi üzerinde yükselir. Eskiden tanrı heykellerinin yerleştirildiği nişleriyle⁴⁶ *Pantheon* “tanrılar, doğa, insan ve devletin değişmez birliğinin sonucu ve simgesidir.”⁴⁷

Resim 10: *Pantheon Tapınağı*, İS 2.yy, Roma.



Kaynak: <https://gezievreni.com/pantheon-roma/> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Pantheon bir rotunda olmasına rağmen, yapıya cepheden yaklaşan izleyiciyi bir illüzyonla karşılar. Bunun sebebi, yapının önünde silindirik yan duvarlarının

⁴³ Gaston Bachelard, *Uzamın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, 1.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. 329.

⁴⁴ Roth, *a.g.e.*, s. 310.

⁴⁵ Tunalı, *a.g.e.*, s. 447.

⁴⁶ Roth, *a.g.e.*, s. 310.

⁴⁷ David Watkin, *A History of Western Architecture*, Londra, 1986, p. 60’dan aktaran Roth, *a.g.e.*, s. 312.

algılanmasını engelleyen ve kubbe kasnağını gizleyen dikdörtgen formuyla⁴⁸ geleneksel bir tapınak girişine sahip olmasıdır. *Pantheon*, Antik Dönem'den günümüze çok iyi korunmuş olarak ulaşan dev bir yapı olmasına rağmen içindeki heykeller günümüze ulaşamamıştır. 1545'de bir Kibele büstü olduğu sanılan son parça da büstün yerinin bahçe olduğu, kutsal mekânlar olmadığı savıyla yerinden kaldırılmıştır. Yaklaşık otuz sene önce de, yapının tapınak yapısı olmasına rağmen, döneminde imparatorun mahkemesi olarak kullanıldığı öne sürülmüştür.⁴⁹ Günümüzde ise, 16. ve 18. yüzyıllara tarihlen nişlerdeki, şapellerdeki *Azize Anne ve Kutsal Bakire* (Resim 11), *Meryem ve Çocuk İsa* (Resim 12), *Yusuf ve Çocuk İsa* (Resim 13), *Aziz Anastasio* (Resim 14) konulu heykelleriyle Hristiyan dogmasına hizmet etmektedir.

Resim 11: *Azize Anne ve Kutsal Bakire* Heykel Grubu, 16-18. yy.



Kaynak: https://seyeneco.com/pictures/roma_lazio/st-anne-and-the-blessed-virgin-mary-at-pantheon-rome-italy-picture.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

⁴⁸ Roth, **a.g.e.**, s. 311.

⁴⁹ Edmund Thomas, "The Cult Statues of Parthenon", **The Journal of Roman Studies**, Vol. CVII, 2017, (Çevrimiçi) <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-roman-studies/article/cult-statues-of-the-pantheon/6F33641FC3985AA73E86F505477AA64F> 07.03.2018

Resim 12: *Meryem ve Çocuk İsa* Heykel Grubu, 16-18. yy.



Kaynak: https://seyeneco.com/pictures/roma_lazio/blessed-virgin-mary-statue-in-pantheon-rome-italy-picture.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 13: *Yusuf ve Çocuk İsa* Heykel Grubu, 16-18. yy.



Kaynak: <http://depianteinrome.blogspot.com/2007/04/pantheon.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 14: Aziz Anastasio Heykeli, 16-18. yy.



Kaynak: <http://benjielayug.com/2016/05/pantheon-rome-italy.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Pantheon, Antik dönemdeki antropomorfik tanrı heykelleriyle ve Hristiyan ikonografisine dair günümüze ulaşan üç boyutlu üretimleriyle, siyasal ve dini otoritenin halka en anlaşılabilir yoldan ulaşabilmesi ereğinin farklı dönemlerdeki uygulamalarına tanık olmuştur.

1.3. Gotik Heykel'in Anlatısı

Kamusal yapıların inşası MS 5. yüzyılda durma noktasına gelmiş ve 8.yüzyıla kadar da kayda değer bir ilerleme görülmemiştir.⁵⁰ Avrupa'daki siyasal koşulların bin yılından sonra olumlu olarak değişmeye başlamasıyla, mimari faaliyetlerde de gelişmeler görülmüştür. Bu gelişmenin ilk durağı savunma amacı ağır basan; masif, ağır ve sağlam kütesel strüktürüyle Romanesk üslup olmuştur.⁵¹

Gotik sanat Romanesk sanattan çıkmıştır, genel olarak Romanesk sanat da eski Doğu sanatının kuzey duyarlılığına uydurulmasıdır aslında. Gerek Romanesk sanatın Gotik'e doğru gelişmesinde, gerekse Gotik'in gelişiminde kuzey özellikleri kuvvet

⁵⁰ Roth, a.g.e., s. 360.

⁵¹ A.e., s. 376.

kazanmıştır. Gotik devir boyunca görülen dini kilise sanatı; sembolizme, fikirciliğe ve çeşitli geleneklere doğru gitmiştir.⁵²

“Skolastisizm dinsel alanda ne ise, Gotik de sanat alanında odur.”⁵³ Bu da, içeriğini Hristiyan doktrininin oluşturduğu, Aristotelesçi bir mantıkla sistematize edilmiş olan skolastik felsefenin,⁵⁴ Gotik sanatla eşzamanlı olarak doğmuş ve var olmuş olmasındandır.⁵⁵

“Geçmişe baktığımızda tarih öncesinin belirsiz kaynaklarından sanat ve dinin el ele ortaya çıktıklarını görürüz.”⁵⁶ Ortaçağ bu birlikteliğin görüldüğü en parlak dönemlerden biri olmuştur. Gotik bir katedral sadece taştan bir bina olmamış; Worringer’in deyimiyle “tabiatı aşan düşüncenin taşta işlenmesi”⁵⁷ olmuştur. Worringer gibi, Romantik edebiyatın kilometre taşlarından kabul edilen Victor Hugo da mimarlığın insan düşüncesiyle gelişmesinden⁵⁸ ve Gutenberg’e kadar olan mimarının evrensel yazı olduğundan⁵⁹ ve taş kitaptan⁶⁰ bahsetmiştir.

Victor Hugo’nun, Notre Dame katedrali için, “cüssesi seyredenlere dehşet veren muazzam bir senfoni”⁶¹ teşbihi devam ettirildiğinde, kilisenin portalindeki tek bir heykel de senfoninin bir mezürüne karşılık gelmektedir. Dolayısıyla da, Gotik heykel ‘mimari sembolizme içkin algoritma’nın bir parçası olarak görev yapmıştır. Saint Denis Manastır Kilisesi’yle başladığı kabul edilen Gotik mimarlık, ekonomik hareketin kentlerde etkinleşmesinin ve esnaf loncalarının kurulmasının ardından,⁶² çok sayıda görkemli katedralin inşasıyla daha fazla güçlenmiştir. Aquinas’lı Thomas’ın *Summa Theologica*’sının ‘taştaki izdüşümü’ olarak görev yapan Gotik katedral, Hristiyan dogmasını Aristocu rasyonalizmi kullanarak hiyerarşik olarak düzenlerken; halkın inanç sistemini, bünyesindeki yontularla ve vitraylarla

⁵² Read, *Sanatın Anlamı*, s. 58.

⁵³ Engin Akyürek, *Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat*, 1.bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1994, s. 57.

⁵⁴ *A.e.*, s. 29.

⁵⁵ Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Ortaçağ’da Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*, Çev. Engin Akyürek, 1.bs., İstanbul, Ara Yayıncılık, 1991, s. 15.

⁵⁶ Read, *Sanatın Anlamı*, s. 40.

⁵⁷ *A.e.*, s. 57.

⁵⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Çev. Nesrin Altınova, 2.bs., İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1985, s. 262.

⁵⁹ *A.e.*, s. 268.

⁶⁰ *A.e.*, s. 261.

⁶¹ *A.e.*, s. 164.

⁶² Roth, *a.g.e.*, s. 394-395.

şekillendirmiştir.⁶³ Böylelikle, bu toplumsal sınıf gözetmeyen taşın kitabı ne kadar çok insan okursa, o kadar güçlü bir merkezi kontrol sağlanmış olacaktır.

Politeist bir ruhaniliğe hizmet ettiği Antik Dönemin ardından heykel, Gotik dönemde şematikleşerek gene mimariye bağımlı olarak anlatısına devam etmiştir. Fakat bu dönemde, kiliselerin duvarlarının büyük bölümünü ajurlu bir görüntüye bürünen vitrayla iş bölümü yapmıştır. Resmin okuma-yazma bilmeyen için yazının görevini üstlendiğini söyleyen Papa Gregorius Magnus'un düşüncesi,⁶⁴ üç boyutlu üretimler için de geçerliydi. Resme göre daha dolaysız olan; izleyende gerçeklik algısı oluşturmak için, 'oyluma ve espasa dair yanılsamalar yaratmaya ihtiyacı olmayan' heykel, Gotik'in güçlü bir ögesi idi. Katedrallerin arşivoltlarındaki, timpanilerindeki, çörtlenlerindeki, iç mekânın mimari elemanlarındaki (vaiz kürsüleri, vaftiz kurnaları, altar panoları vb.), *Eski Ahit*'ten *Yeni Ahit*'ten sahnelerin betimlendiği, yapının içindeki her detay gibi mimariye iliştilirilmiş olan heykellerde, verilmek istenen mesaj doğrultusunda tasarlanmışlardır.⁶⁵ Böylece, 'havada asılıymış gibi' görünen katedralin,⁶⁶ izleyen üzerindeki uhrevi etkisi, mimari çerçevenin bir parçası olan yapının heykel ve vitray programlarıyla⁶⁷ desteklenerek devam ettirilmiş ve sistematik bir şematizmle oluşturulmuş olan heykel programıyla, okuma yazma bilmeyen halka en açık anlatımla ulaşılmış oluyordu.⁶⁸ Amaç doğayı taklit etmek değil de; öyküyü izleyene geçirebilecek bir sembolizme ulaşmak olduğundan,⁶⁹ yüzlerinde doğal ifadeler olmayan heykeller üretiliyordu.

İşlevin biçim ile anlatılması düşüncesinin pratiği olarak yükselen katedralin düşey varlığına uygun olarak heykeller de soyut bir şekilde ince uzun olarak yontuluyordu.⁷⁰ Nikolaus Pevsner'in Gotik katedral için yaptığı "taşın oyulmuş bir

⁶³ Roth, *a.g.e.*, s. 397.

⁶⁴ Gombrich, *a.g.e.*, s. 167.

⁶⁵ *A.e.*, s. 176-177.

⁶⁶ *A.e.*, s. 186.

⁶⁷ Akyürek, *a.g.e.*, s. 59.

⁶⁸ *A.e.*, s. 75.

⁶⁹ *A.e.*, s. 78.

⁷⁰ *A.e.*, s. 62.

summa” benzetmesi,⁷¹ Gotik’in, skolastik felsefenin soyut, akılcı ve maddeyi aşkın niteliklerini⁷² kitleye ulaştıran taşıyıcı rolünün altını çizmektedir.

Gotik heykel, katedrallerin portallarındaki dikey hareketi veren yapı elemanı olan sütunların heykelleşmesiyle doğmuştur.⁷³ 1140’lara tarihlenen en eski Gotik heykel örnekleri, St. Denis Katedrali’ndedir (Resim 15). Sonrasında, katedrallerdeki heykel programları giderek daha kapsamlı ve daha anıtsal hale gelmeye başlamıştır. Hristiyan dogmasının, *Eski Ahit*’den ve *Yeni Ahit*’den sahnelerle halka en kolay, en doğrudan şekilde öğretildiği katedrallerin heykel programlarında genel olarak; batıdaki portallerin timpanilerinde, *Son Yargı* (Resim 16), *Kurtarıcı* ve *Şifacı İsa* sahneleri; arşivoltlarda, Azizler, Melekler, Peygamberler, Havariler (Resim 17) temsil edilmiştir. İki yan portallerin birinde, *Meryem’in Taç Giymesi* ve *Meryem’e Müjde* sahneleri yer alırken; diğerinde, yerel bir azizin hikâyesi tasvir edilmiştir. *Pasyon* sahneleriye, ilk olarak 1280’de Strasbourg’da görülmüştür. Portallerin arşivoltlarında dindışı yaşam da betimlenmiştir. Aylar ve köylülerin mevsimlik işleri, yedi özgür sanat, erdemler, ahlaksızlıklar; kısacası hem bu dünya hem de öteki dünya ile ilgili Ortaçağ insanını ilgilendiren her konu bu üç boyutlu temsilin konusu olmuştur. Gotik Heykel programı *Summa Theologica* ve *Summa Philosophica*’nın görsel bağlamdaki dışavurumu olmuştur.⁷⁴ Geç Gotik’de yatayların ve dikeylerin dengesi tamamıyla bozulmuş; dikey unsurların domine ettiği dönem mimarisiyle, heykelin nabızı da dikey ve diagonal hareketin akışıyla atmaya başlamıştır. Natural formu gizleyerek yerlere dek inen drapelerin aşağı doğru hareketine rağmen, ‘yerçekimine karşı koyan’ bir etki uyandırılmıştır.⁷⁵ Kalabalık figürlerle bu dünyanın ve öteki dünyanın temsil edildiği gotik heykel programının yerini, 1250’lere doğru cephelerdeki seyrek heykel çevrimleri almıştır. 1300 dolaylarında büyük

⁷¹ Nicolaus Pevsner, **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, Çev. Selçuk Batur, İstanbul, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1970, s. 50.

⁷² Akyürek, **a.g.e.**, s. 75.

⁷³ Hans Weigert, “Introduction”, **Gothic Sculpture**, Ed. by Harald Busch, Bernd Lohse, Trans. by Peter Gorge, London, London B.T. Batsford LTD., 1963, p. 11.

⁷⁴ Weigert, **a.g.e.**, p. 4.

⁷⁵ **A.e.**, p. 8.

katedrallerin devrinin sona ermesiyle, mimari elemanlara dâhil olan heykellerin devri de sona ermiştir.⁷⁶

Resim 15: *St. Denis Katedrali*, 13.yy, Paris.



Kaynak: https://booking.parisinfo.com/il4-offer_i277-basilica-cathedral-of-saint-denis-royal-necropolis-independent-visit.aspx (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 16: Batı Cephesi Merkez Portali, *Son Yargı* Sahnesi.



Kaynak: <https://frenchmoments.eu/saint-denis-basilica/> (çevrimiçi, 17.03.2019)

⁷⁶ Weigert, a.g.e., p. 5.

Resim 17: Batı Cephesi Güney Portali Tympanumu.



Kaynak: <https://www.medart.pitt.edu/image/France/St-denis/portals/West-right/Tympanum/sdpsouthtymp.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Chartres katedralinin, ‘Cennetin Kraliçesi Meryem Ana’ya adanmasından dolayı, *Royal Portal* (Resim 18) olarak isimlendirilmiş olan batı cephesindeki İsa’nın yaşamıyla ilgili,⁷⁷ -beş tanesi korunamamış olduğundan- on dokuz tane heykel, Erken Gotik heykele verilebilecek örneklerdir. Romanesk ve Erken Gotik arasında bir yerde olan bu heykeller, Gotik heykelin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Tam anlamıyla ‘serbest’ olarak tanımlanamasalar da, yekpare taş bloklardan neredeyse tamamen yuvarlanarak oyulmuşlardır. Bu da, onların ‘mimariden bağımsızmış gibi’ bir etki bırakmalarını sağlamaktadır. Taşın sanki bedenlerden dökülen ipeksi kumaşlar gibi uzunlamasına yontulmasıyla üretilmiş olan heykeller için, 19.yy Fransız yazarı Joris-Karl Huysmans ‘kereviz sapı’ deyimini kullanmıştır. Bu üretimlerde, heykellerin sütunsal şekilleriyle, neredeyse törensel bir stilizasyon içeren, pozlar arasında bir tezat görülmektedir. 19.yy’da yaşamış olan mimar ve yorumcu restoratör Violet-le-Duc sütunların başlarının “karakter portreleri” olduğunu öne sürmüştü; insan psikolojisine dair, kurum, azamet, alay, soğukkanlılık gibi psikolojik özelliklerin, yüzlerden okunabildiğinden bahsetmiştir.⁷⁸

⁷⁷ Uwe Geese, “Gothic Sculpture in France, Italy, Germany, and England”, **The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting**, Ed. by Rolf Toman, Trans.by Christian von Arnim [et.al.], Cologne, Könemann, 1999, p. 302.

⁷⁸ A.e., p. 300.

Resim 18: Chartres Katedrali, Royal Portal, 13.yy, Paris.



Kaynak: <http://albertblackwell.blogspot.com/2013/09/chartres-cathedral-and-seven-liberal.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Yüksek Gotik'e geçiş olarak nitelendirilmiş olan Chartres'in transeptlerindeki heykeller,⁷⁹ aynı zamanda daha organik ve doğal oranlara ve hareketlere sahip olmalarıyla, heykelin mimariden bağımsızlaşmasının da öncüsü olarak kabul edilmişlerdir.⁸⁰ 1194'de geçirdiği yangının ardından büyük kısmı yok olan katedralin transeptlerindeki portallere batı cephesindekiler kadar önem verilmiş (Resim 19); *İsa ve Meryem*, *Meryem'in Zaferi*, *Meryem'e Müjde* sahneleri; pervazlarında *Melchizedek*, *İbrahim ve İshak*, *Musa ve Tunç Yılan*, *İsmail ve Davud*, *Vaftizci Yahya ve Aziz Peter* vb. sahneleri betimlenmiştir. Sanat tarihçisi Willibald Sauerlander, buradaki portal düzenlemelerinin, heykel ve mimariye eşit önem atfedilmesinin somutlaması olduğuna değinmiştir. Güney portalinin arşivoltlarında *özgür sanatlar*, kuzey portalinin arşivoltlarında *on iki burç* ve *ay uğraşları* temsil edilmiştir. Kuleler arasındaki heykel programında hiyerarşik bir yapı görülmektedir. Burada Romanesk dönemden kalma bir *Son Yargı* sahnesinin hâkim olduğu bir dizi temsil

⁷⁹ Geese, a.g.e., p. 309.

⁸⁰ Weigert, a.g.e., p. 11.

bulunmaktadır.⁸¹ Chartres’da da, diğer katedrallerde olduğu gibi, izleyici heykellerin jestleriyle, litürjinin gereği olarak, merkezi aksa doğru yönlendirilmiştir.⁸²

Resim 19: *Chartres Katedrali* Kuzey Transepti Merkez Portali, 13.yy, Paris.



Kaynak:

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/Chartres_north_trans.html
(çevrimiçi, 17.03.2019)

Antik Yunan’daki ilahi dünyanın imparatorun kimliğinde yere indirildiği Roma Dönemi’nin ardından gelen Ortaçağ’la birlikte, izleyici gözlerini tekrardan göğe kaldırmıştır. Bu sefer, Pagan Tanrıların yerini alan ‘İsa imgesi’ aracılığıyla gökyüzü işaret edilmektedir. Rouen ve Köln katedrallerinde olduğu gibi, ‘iyice uçuculaşan’ Gotik katedraller, insan varlığının tanrısallık içinde ‘iyice erimesi’ hedeflenmiş; rölyefik kimliğinden tam olarak bağımsızlaşmadığı bu dönemde heykelin görevi, gökleri hedefleyen bu anlatıyı izleyiciye dikte etmek olmuştur.

1.4. Rönesans Felsefesiyle Evrilen Heykelin Kamusal Alana Çıkışı

Skolastik felsefe, Ortaçağ süresince varlığını hep korumuş olan ve Rönesans felsefesini derinden etkileyen *nominalizm* ve *mistisizm*’in de etkileriyle 14.yüzyılda

⁸¹ Geese, a.g.e., p. 302.

⁸² A.e., p. 309.

son evresine girmiş; dönemin en önemli filozoflarından Roger Bacon, Duns Scotus, Ockham'lı William'ın bağlı olduğu Fransisken tarikatı güçlenmiştir.⁸³ Ortaçağ boyunca “tümel kavramlarla oluşturulmuş bir kurgu” olan skolastik düşünce, “tümellerin tekillerden sonra olduğu, sadece nesnelerin gerçek olduğu” savında olan *nominalist* öğreti karşısında zayıflamış; nesneleri içeren fiziksel evrene ve bireylere önem atfedilmeye başlanmıştır. ‘Hristiyan dogmasının zırrı’ gibi işlev gören skolastisizmi zayıflatan öğretilerden biri de *mistisizm* olmuştur. Tanrı'nın akıl yolu ile kavranamayacağı, kişinin ona sezgi yoluyla ulaşabileceği, böylece Tanrı ve insan arasına kurumsal bir yapının giremeyeceği savında olan *mistisizm* de *nominalizm* gibi bireyin öneminin altını çiziyordu.⁸⁴

“İnsanın, dinsel dramın başoyuncusu olarak, Tanrı ile dünya arasındaki aracı olarak görülmesi”yle,⁸⁵ kilise kurumunu ardına gizleyen tanrısal erk, insan odaklı bakış açısı karşısında gücünü yitiriyordu. Öyle ki, bu dönemde Rönesans insanı, Hristiyan dogmasınca tartışmasız olarak kabul edilmiş olan, insanın günah yüzünden cennetten kovuluşunu *Corpus Hermeticum*'da insanın doğaya duyduğu sevgiden kaynaklanan itkisel yönelimi olarak okuyabilmekteydi.⁸⁶

Gücünü, Antikite'ye dek giden klasik gelenekle, göksel ve ay-altı dünyanın uzlaşmasından alacak olan Rönesans'da, Tanrı merkezli bir dönemden, Hümanizma ruhuyla insan-tanrı-dünya ekseninde şekillenen bir döneme geçiş yapılmıştır.⁸⁷ Bu dönemin en belirleyici unsurlarından biri de, Floransa'da *Platon Akademisi*'nin kurulmasıyla doruğa ulaşan, *Yeniplatonculuk*'tur. Platon'un Pythagorasçılık'ın etkisindeki olgunluk dönemi matematik güzellik anlayışı, Rönesans sanatının taşıyıcı ögesi olmuştur.⁸⁸

Düşünsel bağlamlı değişimlere koşut olarak, soyut ve aşkinci prensiplerden beslenerek insanı ezen Gotik sanat da tahtını antroposantrik bir sanat anlayışına

⁸³ Akyürek, **a.g.e.**, s. 91.

⁸⁴ **A.e.**, s. 93-94.

⁸⁵ Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, 5.bs., İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2015, s. 227.

⁸⁶ **A.e.**, s. 233.

⁸⁷ **A.e.**, s. 226.

⁸⁸ Akyürek, **a.g.e.**, s.129-130.

devretmiştir.⁸⁹ Sadece bir sanatçı ya da bir zanaatkâr değil de, boya ve taşla uğraşan Hûmanist bir filozof olarak algılanan Rönesans sanatçısının,⁹⁰ insanın yüceliğini vurgulamak için kullandığı en etkili araçlardan biri perspektif olmuştur. Kenneth Clark'a göre perspektif: “kişiyi gerçek bir zemine oturtup onu ve çevresindekileri uyumlu bir düzen çerçevesinde dile getirebilme olanağı, insanın kendi geleceğini belirleme gücünü simgeleyen önemli bir yenilik”ti.⁹¹ Kendi varlığının ve değerinin farkındalığında olan, inisiyatif kullanabilen, araştırıp sorgulayabilen insandan bahsedilebilirdi artık.

Biçimde evrensellik, yapıda kusursuzluk ereğindeki Rönesans mimarisi, odağın tanrıdan insana kaymasıyla, merkezi planda karşılığını bulmuştur. En kusursuz yaratık insan olduğuna göre; mimari estetik, ideal oranların insan vücudunda olduğu görüşü üzerinde temellenmiştir.⁹²

Heykelde, Antikite'nin etkilerinin resimdekinden daha direkt olarak görüldüğü Rönesans'ta, dönemin heykel sanatçısı,⁹³ anatomik bir kusursuzluğu yakalamak amacıyla, kadvralar üzerinde ampirik çalışmayı esas edinmiştir.⁹⁴

Rönesans'a dek, teolojinin sınırlandırması sebebiyle, mimariden ayrı düşünölemeyen heykel mimariden yolunu ayırmaya başlamıştır; fakat bu bağımsızlaşma dini temsillerden tam bir kopuş anlamı taşımamaktadır. Hûmanistlerin, Hıristiyanlığı insan potansiyelleriyle ilişkilendirilebilecek olan Klasik görüşle uzlaştırma çabaları doğrultusunda,⁹⁵ heykel dini otoriteden ayırlamamıştır. Anlatımcılık konusunda Gotik'in devamcısı olan Rönesans heykeli; biçim konusunda, şematizmi bırakarak doğanın geometrik lisanının ana bileşenleri olan sayıların, oranların hegemonyasındaki bir dünyeviliğin dışavurumunu ilke edinmiştir.

Erken Rönesans'ın önemli temsilcilerinden biri kabul edilen Donatello, öğrendiği Antik Dönem sanatı prensiplerini,⁹⁶ güçlü bir anlatımcılığın hâkim olduğu

⁸⁹ Abtullah Kuran, “ Rönesans Sanatı ve Mimarisi: 16. Yüzyıl “, **Çağdaş Kültürün Oluşumu I: 16-18. Yüzyıllar**, İstanbul, Metis Yayınları, 1986, s. 92.

⁹⁰ Roth, **a.g.e.**, s. 427.

⁹¹ Kuran, **a.g.e.**, s. 92.

⁹² **A.e.**, s. 91.

⁹³ Akyürek, **a.g.e.**, s.141.

⁹⁴ **A.e.**, s. 145.

⁹⁵ Roth, **a.g.e.**, s. 431.

⁹⁶ Herbert Read, **The Art of Sculpture**, London, Faber and Faber Limited, 1954, p. 60.

heykelinde uygulamıştır.⁹⁷ Sanatındaki dönüm noktalarından biri kabul edilen *Davud Heykeli* (1408-1409) (Resim 20), mimari bir elemana eklenmek için değil de, Signoria Meydanı düzenlemesi amacıyla üretilmesine rağmen, Read'e göre, John Summerson'dan ödünç aldığını söylediği bir terimle, *aedicular* (odasal, sınırlandırılmış bir uzama ait) olarak tanımlanmıştır.⁹⁸ *Aedicular* terimiyle, Rönesans heykelinin fiziksel olarak mimariden bağımsızlaşmasına rağmen; heykeli tasarlarken, boşluğun olanaklarının yeterince içselleştirilememesinden dolayı, kavramsal olarak tam bir bağımsızlığa ulaşamamasından bahsedilmektedir. *Davud Heykeli*, meydan heykelinin çok yönlü bakış açılarını çağıran kimliğiyle tezat oluşturacak şekilde, mimari bir çerçeve ya da niş içine sadece 'cepheden görülmek' amacıyla konumlandırma geleneksel düşüncesinden 'kopamamanın' bir sonucu olmuştur. Read, Michelangelo'nun, Donatello'nunkinden yaklaşık bir asır sonra yaptığı, Davud'da da aynı itkiyle (mimari bir arka planın önüne yerleştirmeyi ve tek bakış açısını amaçlama) hareket ettiğini öne sürmüştür.⁹⁹ Hacim, kütle, boşluk gibi üç boyutlu üretime dair unsurların üzerinde yeterince durmayarak, Antikite'den gelen cepheselliği (frontality) aşamayan bu dışavurum şekli 16.yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir.¹⁰⁰

⁹⁷ (Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/toah/hd/dona/hd_dona.htm 24.03.2018

⁹⁸ Read, *The Art of Sculpture*, pp. 60-61.

⁹⁹ A.e., p. 61.

¹⁰⁰ A.e., p. 64.

Resim 20: Donatello, *Davud Heykeli*, 1440, Bronz, 158 cm, Museo Nazionale de Bargello, Floransa.



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/renaissance-art-europe-ap/a/donatello-david> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Ortaçağ'da tam olarak mimarinin hegemonyasında olan heykelin bağımsızlaşma sürecine meydanlardaki heykel üretimleri de dâhil olmuş; heykeli çevreleyen boşluğun hacme ve kütleye yaptığı vurguyla da eser-izleyici arasında kurulan dinamik ilişkinin şekillendirdiği öznel deneyimlerden bahsedilebilir olmuştur.

Meydan heykelleri, izleyiciye herhangi bir anlatıyı aktarma amacıyla değil de; yüceltmek istenen kişilerin görsel temsilleri olarak üretilmişlerdir. Donatello'nun, Antik Roma anıt heykelinden yola çıkarak ürettiği, Padua Del Santo Meydanı'ndaki *Gattamelata* heykeli (1445-1450) (Resim 21),¹⁰¹ bahsedilen türdeki heykellerin iyi bir örneğidir. Venedik için savaşan atlı asker olan Erasmo da Narni'nin takma adı olan *Gattamelata* (*tatlı kedi*) adını taşıyan bu atlı heykel, konu edilen kişinin hükümdar olmamasından dolayı, istisnai bir kararla Venedik senatosu tarafından yaptırılmıştır. Vasari'ye göre Donatello'nun ustalığını ortaya koyduğu¹⁰²

¹⁰¹ Akyürek, **a.g.e.**, s. 142.

¹⁰² "Donatello's Gattamelata", Analysis of the Art of Renaissance Italy, (Çevrimiçi) <http://www.italianrenaissance.org/donatello-gattamelata/> 24.03.2018

Gattamelata da, çağdaşı olan diğer heykeller gibi, mimari bütünlük kapsamında pitoresk bir anlayışla tasarlanarak üretilmiştir.¹⁰³

Resim 21: Donatello, *Gattamelata*, 1443-53, Mermer-Bronz, 340 cm, Piazza del Santo, Padua



Kaynak:

<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/italy/padua/gattamelata/0003.jpg> (çevrimiçi, 17.03.201)

Rönesans’la, sadece Hıristiyan dogmasının iletiminden sorumlu olmadığı, seküler bir kimlikle de varolmaya başladığı bir döneme giren heykel, üç boyutluluğuyla uzam üzerinde kurabileceği hegemonyayı, izleyiciyi etrafında dolaşmaya çağırmayarak, keskin bir cepheselliğin hâkimiyetindeki kurgusuyla yumuşatmıştır. Bununla birlikte, heykeli yanılsamacı bir temsili kapsayan resimden ayıran en güçlü öğelerden olan ‘dokunsallık’a¹⁰⁴ dair çağrılar da işitilmeye başlanmıştır. İzleyicinin yapıyla daha doğrudan bir ilişki kurabildiği yeni konumuyla beraber, ‘meydanda odaklanma’nın da ilk adımları atılmıştır.

1.5. Barok Heykel’in Anlatısı

Barok üslup, Luther tarafından savunulan Reformasyon hareketine karşı verilmiş olan gecikmiş tepkinin sanata yansımasıdır.¹⁰⁵ Rönesans’tan Barok’a doğru olan

¹⁰³ Read, *The Art of Sculpture*, p. 82.

¹⁰⁴ A.e. ,p. 46.

¹⁰⁵ Roth, a.g.e., s. 477.

üslup değişmesi, 'çağın ruhu'nun yeni bir formu zorunlu kılmasına karşılık gelmiştir.¹⁰⁶ Trento Konsili'nde (1545) müzik, resim, heykel, mimarlık gibi sanatsal dışavurumların; mistik atmosfer yaratarak, kitlenin imanını desteklemek amacıyla kullanılması teşvik edilmiş¹⁰⁷ ve insanın dünyayla kurduğu ilişki, ruhun sonsuz ve sınırsız olanın içinde kaybolma isteği lehinde değişmiştir.¹⁰⁸ Barok sanat, izleyicinin 'plastığın çok yönlü bakışa imkân veren' doğasını keşfetmesini istemiştir.¹⁰⁹ O dönemin sanatçıları da, yapıtlarında heykelin karakteristiği olan üç boyutluluğu irdelerek, izleyici üzerinde en fazla dramatik etki yaratabilme çabasıyla üretmişler; heykelin bileşenlerini, Rönesans'takinin aksine, mutlak bir anın değil de, kompozisyonun bir sonraki hareketini düşündürtecek bir anın tasvirini oluşturmak amacıyla kullanmışlardır.

En önemli prensiplerinden biri psikolojik etki yaratarak izleyiciyi kavramak olan Barok'un¹¹⁰ ilk uygulayıcılarından biri heykeltıraş, mimar Gian Lorenzo Bernini'dir (1598-1680). Bernini, Roma'daki Santa Maria della Victoria Kilisesi'nde bulunan mimari, heykel ve resmin teatral bir bütünlük oluşturmak ereğiyle, bir arada kullanıldığı¹¹¹ Cornaro Şapeli'nde (Resim 22), Karşı Reformasyon azizelerinden olan Azize Teresa'nın bir meleğin altın mızrağını kalbine soktuğundaki ruhsal esrimesini, Barok'un denge karşıtı tüm unsurlarını kullanarak, taş üzerinde görünür kılmıştır (Resim 23). Amaç, izleyicinin duygularına müdahale ederek, onu mistik bir yolculuğa çıkarmaktır.¹¹² Localardaki izleyici heykellerinin (Cornaro ailesi üyeleri), *Azize Teresa'nın Vecdi* sahnesini, bir tiyatro oyunu seyrederek şekilde tasvir edilmesiyle (Resim 24), yapıt ve izleyen arasındaki sınırın kaldırıldığı, alımlayanın da yapıta katıldığı bir deneyim söz konusu olmuştur.¹¹³ İzleyici, oda haline getirilmiş

¹⁰⁶ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 3.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990, s. 20.

¹⁰⁷ Roth, **a.g.e.**, s. 480.

¹⁰⁸ Wölfflin, **a.g.e.**, s. 21.

¹⁰⁹ **A.e.**, s. 132.

¹¹⁰ Read, **Sanatın Anlamı**, s. 70.

¹¹¹ "Gian Lorenzo Bernini's Cornaro Chapel", Web Gallery of Art, (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/a/abbatini/cornaro.html, 26.03.2018

¹¹² Roth, **a.g.e.**, s. 484.

¹¹³ "Saint Teresa, The Cornaro Chapel", Khan Academy, (Çevrimiçi) <https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/a/bernini-ecstasy-of-saint-teresa>, 26.03.18

oval planlı nişin içindeki heykel grubuna bakarken,¹¹⁴ yeni yeni görüş noktaları aramaya zorlanmaktadır artık. Mermerin doğasına aykırı olarak, verilen hafiflik etkisiyle uçuculaşan figürlerin hareketlerinden, heykel grubunun şapelin içine yerleştirilişinden ve yukardan gelen yapay ışıkla oluşturulan yanılsamadan kaynaklanan dramatik etkiyle¹¹⁵ izleyici, uhrevi bir algılayışa çekilir. Böylelikle, dönemin sanatının birincil görevi olan ‘Karşı Reformasyon propagandası’ ereğindeki, imgenin duyular aracılığıyla oluşturulan duygulanımlardaki etkin kullanımıyla karşı karşıya kalmış olur.

Resim 22: Gian Lorenzo Bernini, *Cornaro Şapeli*, 17.yy, Santa Maria della Victoria Kilisesi, Roma.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=Cornaro+Chapeli&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjuuqz7PLhAhXFyKYKHRYrA3cQ_AUIDigB&biw=1680&bih=925#imgrc=3XzbXk3CaVUjtM (çevrimiçi, 28.04.2019)

¹¹⁴ Wölfflin, a.g.e., s. 138.

¹¹⁵ Read, *The Art of Sculpture*, p. 83.

Resim 23: Gian Lorenzo Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi* Heykel Grubu, 1647-52, mermer, doğal boyutlarda, Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Rome.



Kaynak: <https://www.teggelaar.com/en/rome-day-4/> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 24: Gian Lorenzo Bernini, Sağ Nişteki *Cornaro Ailesi* Heykel Grubu, 1647-52, mermer, doğal boyutlarda, Cornaro Chapel, Santa Maria della Vittoria, Rome.



Kaynak: <https://www.teggelaar.com/en/rome-day-4/> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Bernini'nin dehasına, halkı 'kilisenin anneye ait kolları' gibi kucaklayan sütun sırasıyla tanımlanan, oval *San Pietro Meydanı*'nın tasarımıyla bir kez daha tanık olunabilir (Resim 25).¹¹⁶ Büyük bir kalabalığı alabilecek geniş bir mekâna ihtiyaç duyulması sonucunda; Vatikan Sarayı'na ait mevcut yapıların büyük geometrik bir alanın çevrilmesini olanaksızlaştırması nedeniyle, Bernini'nin meydanı ikiye bölmeye karar vererek çözüme ulaşmasıyla inşa edilmiştir.¹¹⁷ Birinci bölüm ikizkenar yamuk, 284 sütunlu dört sıralı bir kolonattan oluşan ikinci bölüm de ovaldir. Kolonatin üzerinde Bernini'nin öğrencilerinin yaptığı 140 tane aziz heykeli (Resim 26), bazilikanın önünde de ziyaretçileri karşılar gibi duran *Aziz Paul* (Resim 27) ve *Aziz Peter* heykelleri (Resim 28) bulunmaktadır.¹¹⁸ Meydanın odak noktası, güneş saatinin ibresi gibi görev yapan dört bin yıllık kırmızı granitten bir *Mısır Obeliski*'dir. Bu obeliskle aynı aksta iki çeşme inşa edilmiştir (Resim 29). Bernini kalabalıkla birlikte güneş ışığını da kucaklayan meydandaki sütun dizisini, ayın saatlerinde obeliskin gölgesinin nerelere düştüğünün farkına vararak tasarlamıştır. Böylece ışık ve gölgeyi, Barok sanatta hâkim unsurlardan biri olan hareketi verirken kullandığı gibi, Katolik teolojiyle bağlantılandırılabilir bir sembolizm içinde kullanmıştır.¹¹⁹ Halk, San Pietro Meydanı'nın odak noktası olan geleneksel 'anıtsal meydan heykeli' görevindeki dikilitaşa karşılaştıktan ve uzama dâhil olduktan sonra, kolonatin üzerinde alışılmış sanat nesnesi-izleyen algısını bozarak yükselen aziz heykelleriyle karşılaşır. Fenomenolojik bir bakış açısıyla irdelendiğinde, heykel kaidesi olarak işlev gören arşitravin üzerindeki heykeller tarafından kuşatılan izleyici için, izleyen olmaktan izlenen olmaya evrildiği bir deneyimden bahsedilebilmektedir artık. Mimariye 'son dokunuşlarmışçasına' eklenmiş olan, 'izlenen-izleyiciye' yukardan bakan heykellerden sonra, St. Pietro bazilikasının önünde ellerinde

¹¹⁶ "Light and Shadows in Bernini's Oval of Saint Peter's Square", (Çevrimiçi)

https://www.researchgate.net/publication/325617200_Light_and_Shadows_in_Bernini's_Oval_of_Saint_Peter's_Square 25.03.2018

¹¹⁷ Roth, a.g.e., s. 490.

¹¹⁸ "St. Peter's Square", **Vatican City State**, (Çevrimiçi)

<http://www.vaticanstate.va/content/vaticanstate/en/monumenti/basilica-di-s-pietro/la-piazza.html> 25.03.2018

¹¹⁹ "Light and Shadows in Bernini's Oval of Saint Peter's Square", (Çevrimiçi)

https://www.researchgate.net/publication/325617200_Light_and_Shadows_in_Bernini's_Oval_of_Saint_Peter's_Square, 25.03.2018

atribüleriyle ziyaretçiyi karşılar şekilde konumlandırılmış olan Aziz Petrus ve Aziz Paul heykelleri bulunmaktadır.

Resim 25: Gian Lorenzo Bernini, *San Pietro Meydanı*, 17.yy, Roma.



Kaynak: https://it.123rf.com/photo_94525325_piazza-san-pietro-a-citt%C3%A0-del-vaticano-vista-dall-alto.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

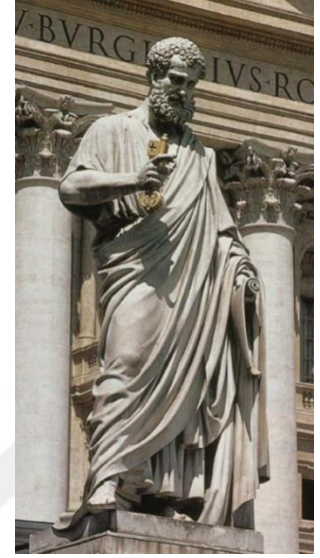
Resim 26: Bernini ve Öğrencileri, San Pietro Meydanı Kolonadı.



Kaynak: <http://www.bb-roma.com/en/blog/about-rome/all-the-optical-effects-of-st-peter-square.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 27: Bernini, *St. Paul Heykeli*, 17.yy, mermer, 5.55 m (kaidesiyle 10.46 m).

Resim 28: Bernini, *St. Peter Heykeli*, 17.yy, mermer, 5.55 m (kaidesiyle 10.46).



Kaynak: <https://www.timeanddate.com/holidays/italy/feast-of-st-peter-and-st-paul> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Kaynak: <http://stpetersbasilica.info/Exterior/StPeterStatue/StPeter-cp.jpg> st.peter (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 29: *Mısır Obeliski*, İÖ 37, 25.5 m.



Kaynak: <https://www.teggelaar.com/en/rome-day-4-continuation-7/> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Yapıların tek tek bağımsızlıklarını yitirmediği Rönesans'taki meydan tasarımlarıyla ve Michelangelo'nun tasarladığı Campidoglio Meydanı'yla başlayan, mekânda bir bütünlüğün ve sürekliliğin ağır basacağı Barok şehir tasarımında yetkinliğine

ulaşacak olan eksensel bir geometrik kurgu kaygısı ortaya çıkmıştır.¹²⁰ Rönesans’la yavaş yavaş mimariden ayrılarak kentsel mekânların odağı olmaya başlayan heykelin, kamusal alan tasarımının vazgeçilmez ögesi haline gelmesi,¹²¹ sosyal yapı ve yönetim vurgusu doğrultusunda, ölçü ve işlevsel değişimin görüldüğü Barok dönemin meydanında gerçekleşmiştir.¹²² Bu dönemde heykelin kamusal alandaki vazgeçilmezliği, kamusal-özel ayrımıyla heykelin mimari yapılardan meydanlara çıkmaya başlaması ve zaman içinde de odaklayıcı özelliğiyle bir buluşma noktası yaratmasıyla belirlenmiştir. Artık heykel kamusal alanın birleştirici gücünü pekiştiren bir unsur haline gelmiştir.

Bernini’nin tasarladığı Navona ve Barberini meydanlarında, geleneksel anıtsal meydan heykelleri yerine, heykelin çeşmeye eklendiği meydan çeşmeleri görülmektedir.¹²³ Navona Meydanı’ndaki üç heykel gruplu çeşmeden biri olan *Dört Nehir Çeşmesi* meydanın merkezine inşa edilmiştir (Resim 30). *Nil*, *Rio de la Plata*, *Ganj* ve *Tuna* nehirlerini temsil eden; zamanında önemli bir su kaynağı olarak kullanılmış olan çeşme, aynı zamanda Papayı ve ailesini temsil eden bir anıt olarak 1651’de Bernini tarafından inşa edilmiştir. Kilisenin ve Papalığın sembolü olan bir güvercinin üzerinde durduğu bir Mısır Obeliski’nin etrafına inşa edilmiş olan çeşme, dört figürlü dinamik bir heykel grubundan oluşmaktadır. Elinde kürekle, uzaklara bakan figür *Ganj*’ı ve kilisenin ışığından uzakta olan suladığı toprakların cehaletini (Resim 31); yılan gördüğü için korkan figür *Rio de la Plata*’yı ve Tanrı’nın ışığını görmeye başlamış olan Amerika’yı (Resim 32); başı örtülü olan figür *Nil*’i ve Hristiyan ışığını göremeyen pagan dünyanın cehaletini (Resim 33); ileriye doğru bakan figür, *Tuna*’yı ve Tanrının ışığını kucaklayan Avrupa’yı (Resim 34) temsil etmektedir.¹²⁴ Burada izleyici çeşmenin, alışlagelmiş olan suyu halka ulaştırma görevinin yanında, kamusal alan heykelinin ‘odağı pekiştirme’ görevine ve metaforik

¹²⁰ Özdil Baştürk, “Peyzaj Tasarım Kriterleri Açısından Açık Mekânlarda İnsan-Çevre Etkileşimi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2000), s. 14.

¹²¹ Ayşe Sibel Kedik, “Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi,” **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C: XI, No: 1, 2011, s. 236.

¹²² Baştürk, **a.g.e.**, s. 20.

¹²³ Suut Kemal Yetkin, **Barok Sanat**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1977, s. 27.

¹²⁴ “Fountain of the Four Rivers”, **Artble**, (Çevrimiçi)

www.artble.com/artists/gian_lorenzo_bernini/sculpture/fountain_of_the_four_rivers, 26.03.2018

bir anlatı diliyle Hıristiyanlık propagandası yapılışına tanık olmaktadır. Bu bağlamda, insanın biyolojik ihtiyacı için inşa edilen çeşme, dünyasal olana hizmet ederken; yapının anıtsal niteliği ve taşıdığı metaforik mesajlar heykelin hala dinden bağımsızlaşmadığının göstergesidir.

Resim 30: Gian Lorenzo Bernini, *Dört Nehir Çeşmesi*, 1651, Navona Meydanı, Roma.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=navona+fountain&newwindow=1&tbm=isch&source=ln&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEWij4q208_LhAhUDJVAKHeLcDgUQpwUIIA&biw=1680&bih=925&dpr=1#imgsrc=GBWsZY1RS99z_M: (çevrimiçi, 28.04.2019)

Resim 31: Gian Lorenzo Bernini, *Dört Nehir Çeşmesi Ganj Heykel Grubu*, 1651, Navona Meydanı, Roma.

Resim 32: Gian Lorenzo Bernini, *Dört Nehir Çeşmesi, Rio de la Plata Heykel Grubu*, 1651, Navona Meydanı, Roma.



Kaynak: <http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/novanna-meydanin-en-unlu-cesmesi-dort-nehir-cesmesi-roma/> (çevrimiçi 17.03.2019)

Kaynak: https://it.123rf.com/photo_112193520_rome-navona-square-piazza-navona-church-of-st-agnese-and-fountain-of-the-four-rivers-by-bernini-stat.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 33: Gian Lorenzo Bernini, *Dört Nehir Çeşmesi Nil Heykel Grubu*, 1651, Navona Meydanı, Roma.

Resim 34: Gian Lorenzo Bernini, *Dört Nehir Çeşmesi Tuna Heykel Grubu*, 1651, Navona Meydanı, Roma.



Kaynak: <http://slowitaly.yourguidetoitaly.com/2012/01/the-four-river-gods-of-piazza-navona/> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Kaynak: <https://www.shutterstock.com/image-photo/statue-rivergod-danube-on-fountain-four-737640712> (çevrimiçi, 17.03.2019)

1.6. Rokoko Heykel ve İzleyicinin Dönüşümü

Rokoko, geleneksel ve durağan olanla ifade edilen ilkenin karşısında yükselen, başlangıcı Rönesans'a dayanan dinamik çözümler öne süren 'özgür ilke'yi temsil eder.¹²⁵ Eski sanatın nesnel keskinlik içeren ifadesinin yerine, duygusal ve duyumsal bir anlayış gelmiştir.¹²⁶

Bir iç mekân süsleme üslubu olarak Fransa'da başlayan Rokoko'nun gerçek kurucuları Versailles'ın mimarı Jules Hardouin -Mansart'ın öğrencileri Robert de Cotte ve Gilles Marie Oppenord, yetkinliğe ulaştığı yer ise Almanya olarak kabul edilmektedir.

Sanatta kesintisiz bir hareketin temsili olan Rokoko, "estetik etki yaratmak için sanatta serbestlik"¹²⁷ itkisiyle üreten bir anlayışın sonucudur. Sanat Rokoko'yla birlikte, saraydan koparak aristokrasinin ve orta sınıfın üst kesiminin sanatı olmuş, bu dönemde saray ve şatoların yerini *hotel(konak)*'ler ve *petite maison(ufak ev)*'lar almıştır. Mermer ve bronz salonların yerini alan küçük mekânlar gibi, ciddi ve ağır renklerin yerini de pastel renkler almıştır. Bünyesinde zarafet, yumuşaklık ve tinsellik barındıran Rokoko yetkin bir sosyete sanatı olmasına ve başına buyruk bir sanat olarak görülmesine rağmen, orta sınıfın beğenisine yaklaşmayı da başarmıştır. Toplumdaki karşıtlıklardan beslenen yapısıyla, saray kökenli Barok ve orta sınıf romantizmini bağdaştırarak, törensel bir sanat algısından duyumcu bir estetizme geçişi olanaklı kılmıştır.¹²⁸

Mimari mekânın içinde ve dışında dekoratif karakteriyle öne çıkan heykel üretimleri Rokoko'nun süslemeci karakterinden payını almış, kitlesellikten hafifliğe doğru evrilmiştir. Rokoko heykel, biçimsel olarak Barok'un prensiplerinden beslenmiş olsa da, içeriksel olarak, genellikle seküler bir anlatımı hedeflemiştir

Dönemin sanat üretimlerinde görülen duyum hedefli süslemeci paydanın, toplumların doğal dönüşümleri sonucu oluşmadığına vurgu yapan Modernist mimar ve kuramcı Adolf Loos, bu dönüşümde, yönetimin art niyetli tutumunun etkili

¹²⁵ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, 1.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 41.

¹²⁶ A.e., s. 17.

¹²⁷ Read, **Sanatın Anlamı**, s.71-72.

¹²⁸ Hauser, a.g.e., s. 40- 42.

olduğunun altını çizmiştir. 1908’ de kaleme aldığı *Süsleme ve Suç* makalesiyle, otoritenin süslemeci anlayışı destekleyerek, insanların kültürel gelişimini engellemeyi amaçladığını vurgulamıştır. Süslemeyi destekleyen bir yönetimin halkları oyaladığını, “ilkel bir nüfusun kültürlü bir nüfustan daha kolay yönetileceği” ilkesiyle hareket ettiğini savunmuştur. Süslemeci tavrı, emeğin, paranın, malzemenin ve sağlığın heba edilmesi olarak gördüğü ekonomik düzlemdeki irdemesinin ardından, savını süslemenin “geriliğin ve yozlaşmanın belirtisi” olduğunu ilan ederek devam ettirmiştir.¹²⁹ Rokoko Dönemi aristokrasisinin havailiği, amaçsızlığı, farkındalıksız sorgulamayan duruşu; toplumun kültürel gelişimiyle, süsleme kullanımı arasında ters orantı olduğu teziyle bağdaşmaktadır. Dolayısıyla da, süslemesever bir kitlenin, yönetimi sorgulamayan bir teslimiyet içinde yaşayışı çok doğal görünmektedir.

18.yüzyılın ikinci yarısında resmi kurumların sayısındaki azalmayla, daha çok ev içi için çalışan sanatçılardan, küçülen mekânlar dolayısıyla talep edilen heykellerin boyutları da küçülmeye başlamıştır.¹³⁰ Bu küçük boyutlu heykel üretimlerinin önemli isimlerinden olan Etienne Maurice Falconet, günlük yaşamdan ya da mitolojiden seçtiği konularla, Fransız Barok’unu süslemeci Rokoko’ya adapte etmiş olan bir sanatçıdır.¹³¹ Falconet’in *Croton’lu Milo* heykel grubunda (Resim 35), yaşlanmış olan Yunan atlet Milo’nun efsanelere konu olan gücünü ispatlamak için bir ağaç gövdesini ikiye ayırırken, elinin ağaç gövdesine sıkışması sonucunda, aslan tarafından ısırıldığı an görülmektedir. Milo’nun çaresizliği, gözlerini aslana dikerken bağırışı ve kaslarının gerilişi natüralist şekilde verilmiştir. Falconet’in bu heykeli, aynı konuyu çalışmış olan kendisinden yaşça büyük Pierre Puget’e kendisini kanıtlamak amacıyla yaptığı düşünülmektedir. Puget’in ve Falconet’in üretimleri arasındaki en önemli fark, Puget’in ‘Milo’nun acısı’na (Resim 36), Falconet’in de ‘Milo ve aslanın mücadelesi’ne odaklanmış olmasıdır.¹³²

¹²⁹ Adolf Loos, “Süsleme ve Suç”, **Mimarlık Üzerine**, Çev.Alp Tümertekin, 4.bs.,İstanbul, Janus Yayıncılık, 2016, s. 163-166.

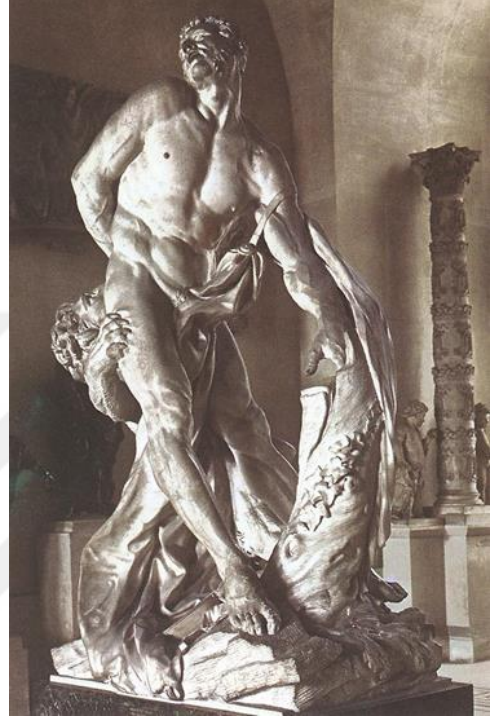
¹³⁰ Germain Bazin, **Baroque and Rococo**, Thames and Hudson, London, 1993, s. 193-194.

¹³¹ “Etienne-Maurice Falconet”, **Encyclopaedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Etienne-Maurice-Falconet> , 21.04.2018

¹³² “Milo of Croton”, **Louvre**, (Çevrimiçi) <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/milo-croton> 21.04.2018

Resim 35: Etienne Maurice Falconet, *Croton'lu Milo* Heykel Grubu, 1754, Mermer, 66 cm, Musée du Louvre, Paris.

Resim 36: Pierre Puget, *Croton'lu Milo* Heykel Grubu, 1671-82, mermer, 269 cm, Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <https://en.wahooart.com/@/8Y39S6-%C3%89tienne-Maurice-Falconet-Milo-of-Croton> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/p/puget/sculptur/1/08milon.html 1671-82 (çevrimiçi, 17.03.2019)

Barok'un ve Rokoko'nun en temel amaçlarından olan olayın en etkili anının 'bilinçli bir devimsellikle' dışavurumu, izleyiciyi coşkulu bir duyumsal etkinlik içine sokuyor; hareket kurgusuyla sahnede aritmik bir akıcılık sağlanmış oluyordu. İzleyici, Milo'nun yüzüyle ve kasılan vücuduyla verilen dramatik anlatımla karşı karşıya kalıyordu.

Çizgisel, dengeli ve sakin kompozisyonlu Rönesans'tan ve coşkusal bir deneyime çağıran, heybetli, asimetrik kompozisyonlu Barok'tan farklı olarak, Rokoko heykel genellikle mekânı dekoratif olarak tamamlayan bir unsur olarak üretilmiştir. Dolayısıyla da, bu yaşamsallık içeren süslemeci tavırla karşılaşan izleyici 'sanat için sanat' söylemi üzerinden heykele bakmaktaydı.

Claude Michel Clodion'ın *Satyr ve Bacchante* (1775) heykel grubunda, tambur çalan bir bachanteyi taşıyan satyr görülmektedir (Resim 37).¹³³ Rokoko'nun en önemli temsilcilerinden olan, genellikle terracota ile çalışan Clodion'un birbirlerini kucaklayan, kovalayan satyrler, nimpheler, bachantlardan oluşan mitolojik kompozisyonları, kösnül bir yaşamsallık içermektedir.¹³⁴ Erotizm dolu bu yapıt da, Bernini'nin esrik temsillerinin oyunbaz bir yansıması gibidir. Bu etkileşimin sebebi, Clodion'un dokuz sene İtalya'da çalışmış olmasında aranmalıdır.¹³⁵

Resim 37: Claude Michel Clodion, *Satyr ve Bacchante* Heykel Grubu, terracotta, 58.4 x 42.9 x 28.6 cm, Museum of Art, Philadelphia.



Kaynak:https://www.wga.hu/html_m/c/clodion/satyr_ba.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

İzleyiciyi yakın mesafeye çağıran bu küçük ölçekli üretimlerin yüzeyine vuran ışıkla ve yüzeyin hareketinden dolayı oluşan gölgeyle, Read'in "Heykel hacimselliğini manevileştiren chiaroscuro sanatı"¹³⁶ tanımını karşılık buluyordu. Rokoko öncesindeki izleyici-heykel ilişkisine göre değerlendirildiğinde; gerek konumlandırılışıyla, gerek boyutlarının büyüklüğüyle izleyiciyi belli bir mesafeden fazla yaklaştırmayan heykel,

¹³³ "Satyr and Bacchante", **Web Gallery of Art**, (Çevrimiçi) https://www.wga.hu/html_m/c/clodion/satyr_ba.html 23.04.2018

¹³⁴ "Clodion", **Encyclopaedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Clodion> 22.04.2018

¹³⁵ "History of Architecture and Sculpture", **A World History of Art**, (Çevrimiçi) <http://www.all-art.org/Architecture/20.htm> 23.04.2018

¹³⁶ Read, **The Art of Sculpture**, p. 97.

Rokoko Dönemi'nde heykelle izleyici arasındaki mesafenin neredeyse yok oluşuyla, kavranabilir bir nesne halini almıştır. Boyutların küçülmesiyle birlikte, heykelin yüzyıllardır koruduğu didaktik duruşu (ister Loos'un savunduğu gibi yönetimin odak şaşırtma ereğinden kaynaklansın, ister doğal sürecin sonucu olsun) yumuşayarak, ucu açık bir anlatımı temsil eder bir yapıya bürünmüştür. Boyutlardaki küçülmeyle paralel olarak eğitici sorumluluğu da azalan heykelin, beğeni nesnesine dönüşümü gerçekleşmiştir artık. İnsan algısındaki bu duyumsal evrim doğal olarak; hedonist, yaşamsal, insanın fiziksel tatmini odaklı görüşle örtüşmekteydi. Aynı zamanda oransal olarak küçülen ve dekorasyonun parçası haline gelen heykelin, Rönesans'ta başlayan mimariden bağımsızlaşma süreci yavaşlamış; heykel sanatı, süslemeyi oluşturan diğer unsurlara entegre olarak yolculuğuna devam etmiştir.

1.7. XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Heykel-İzleyici İlişkisi

1750'lerde toplumun aydınlanma idealleriyle güdülenen kesimi, klasik nitelikler taşıyan bir ülküsellik içinde olduğundan, egemen sanat eğilimine tepki göstermeye başlamıştı.¹³⁷ Rokoko Dönemi'nin ortasında başlamış olan, öznellik ve demokratik düşünce esaslarına dayanan bugünün kültür çağının miladı olarak kabul edilen karşıt akım; Rönesans, Barok ve Rokoko'nun seçkin kültürleriyle bağıntılı olmasına rağmen, ilkesel bağlamda bu üslupların tamamıyla karşısında pozisyon almıştır.¹³⁸ Gücünü toplumsal dinamiklerdeki radikal değişimlerden almış olmasından dolayı, karşısında durduğu duyum merkezli sanat anlayışını yerinden edebildiği söylenebilir.¹³⁹

Avrupa'daki iktisadi açıdan güçlenen burjuvazinin iktidarı ele geçirmesiyle, burjuva devriminin klasik modeli olarak kabul edilen Fransız Devrimi'yle¹⁴⁰ birlikte, sanat politik inançların açıklayıcısı durumuna gelmiş; toplumsal yapı üzerindeki süs kimliğini terk etmiş, toplumsal yapının temellerinin parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda, sanattan beklenen, öğretici, düzeltici ve eğitici bir misyon yüklenmesi; yalın, gerçek, esinlenilmiş ve esinlendirici olmasıydı. Hedefi toplumun mutluluğu

¹³⁷ Hauser, **a.g.e.**, s.128.

¹³⁸ **A.e.**, s. 41.

¹³⁹ **A.e.**, s.136.

¹⁴⁰ "1789 Fransız Devrimi", **Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C.II, 1987, s. 365.

olmalı ve ulusu temsil eden bir kisveye bürünmeliydi. Sanatın asal ereği, devrime hizmet etmek olmalıydı.¹⁴¹

Klasisizm, doğalcılığın ve usçuluğun zaferi anlamına geldiğinden, kaçınılmaz olarak, devrimin egemen sanat üslubu olmuştu. Fantaziye, disiplin yoksunluğuna, yapmacıklığa ve konvansiyonalizme karşı devrimin istediği duruşu sergileyebilecek olan *Klasisizm*'in dönemin dinamiklerine en iyi cevap veren sanat olmasındaki diğer bir etmen de, usçu düşüncüyü benimseyen, aşırılıklardan kaçınan, disipline alışık olan orta sınıfa istediklerini verebilmesiydi. *Arkeolojik Klasisizm* olarak da adlandırılan bu yeni akım, Antikite'ye duyulan merakla ilgili olmasına ve Winckelmann'ın dillendirdiği 'soylu sadelik' ve 'yücelik' kavramlarının görsel izdüşümü olmasına rağmen; bu kuramsal altyapıya duyulan ilgi, akımın yerleşmesinde başrolü oynamamıştır. Hiçbir zaman bu dönemdeki kadar keskin sınırlarla belirlenmemiş ve bu kadar metodik olmamış olan Klasik sanatın; toplumun yaşam görüşüyle birlikte değişen beğenisinin sanat alanındaki somutlaması haline gelmesinin sebeplerinden biri de, sanat tarihinde normatifliğin hiçbir zaman bu kadar güçlü vurgulanmamış olmasıdır.¹⁴²

Klasisizmin demokrasi, eşitlik, özgürlük, adalet ilkelerini kapsayan devrim idealinin biçimsel karşılığı olduğu fikri, aynı *Klasisizmin* Hegel'in felsefesinde heykel sanatı bünyesinde özelleşmesiyle koşut bir yol izlemiştir. Ona göre, klasik sanatın taşıyıcı kolonu "Tanrı'nın varlığının duyusal olarak görünür kılındığı alan olan heykel"dir.¹⁴³

Antik Yunan'daki heykelerde görülen *antropomorfizm*'in, duyusallık ve biçimlendirme aracılığıyla, 'tin'i ve 'ide'yi verebilecek olması savı, Kant'ın "güzelliğin ideal formunun insan olduğu" ve Winckelmann'ın "Grek heykelinde güzelliğin yetkin biçimlenişi" yargılarıyla aynı kaynaktan beslenmekteydi.¹⁴⁴

Devrim dönemi, politik fikirlerin sözcüsü olan sanatsal faaliyetlerin yoğunlaştırıldığı bir dönem olduğundan, genel olarak izleyici-heykel ilişkisi Rokoko öncesindeki dönemlerde olduğu gibi, düşünce iletim faaliyeti esasıyla (dini ya da idari otoritenin fikirleriyle şekillenerek ve bu fikirlerin taşıyıcılığını yaparak) devam etmiştir.

¹⁴¹ Hauser, **a.g.e.**, s. 136.

¹⁴² **A.e.**, s. 126-131.

¹⁴³ Bozkurt, **a.g.e.**, s. 173.

¹⁴⁴ **A.e.**, s. 163-164.

1.7.1. XIV. Louis Heykelinin İndirilişi

Heykel sanatının da, diğer disiplinlerle birlikte devrimci perspektifle yeniden tanım bulduğu döneme, heykel özelinde damgasını vurmuş olan hareketlerin en önemlilerinden biri, Vendome Meydanı'ndaki, 18. ve 19.yüzyılın kaotik ortamında çok sayıda üretilen, erki ve kahramanlığı simgeleyen atlı heykellerden biri olan XIV. Louis'in heykeline (Resim 38) halkın müdahalesi olmuştur.

Resim 38: François Girardon, *XIV. Louis Heykeli*, 1665, Bronz, 1.02 x 0.98 x 0.50 m, Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://english18thcenturyportraitsculpture.blogspot.com/2016/09/a-reduced-equestrian-statue-of-louis.html> 14.louis (çevrimiçi, 17.03.2019)

1685 yılında, Paris'e Jules Hardouin-Mansart'ın inşa ettiği meydanın merkezine yerleştirilen François Girardon'un ürettiği yedi metrelik (kaidesiyle on yedi metre) bronz heykel,¹⁴⁵ genellikle Barok üslupta eserler vermiş olan heykeltıraşın klasik eğilimlerinin kanıtı olan iki üretiminden biridir (diğeri Sorbonne Kilisesi'ndeki Kardinal Richelieu Lahti üzerinde bulunan heykel).¹⁴⁶ Burada Kral, hacimli kıvrıkcık peruğuyla ve peleriniyle bir Roma İmparatoru gibi temsil edilmiştir. Kraliyet ambleminin bulunmadığı heykelde, sadece eyer bezinin kenarlarında zambaklar

¹⁴⁵ "Louis XIV on Horseback", **Louvre**, (Çevrimiçi) <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-horseback>, 30.04.2018

¹⁴⁶ "François Girardon", **Encyclopaedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Francois-Girardon> 29.04.2018

görülmektedir. Bir Roma İmparatoru gibi giyinişin, dik duruş ve mağrur bakışla da desteklendiği kral tasviri, Antik geleneğin vakur duruşlu temsillerinin devamcısı gibidir.¹⁴⁷ Kralın heykeli, egemen ideolojiyi ve monarşi bünyesindeki tüm kavramları temsil etmektedir. 1792’de halk devrime kaynaklık eden ve onu beslemeye devam eden türdeş düşüncelerle heykeli yıkmıştır.

Kılgısal tabanlı bu yıkım faaliyeti, izleyicinin geleneksel edilgen konumunu terk etmesine ve sanat nesnesi odaklı bir etkinliğe müdahil olmasına örnek teşkil etmektedir. Roma hukuk sistemine göre, senatoryal aristokrasideki en sert ceza olarak görülen, ölen kişinin hatırasının ortadan kaldırılması olan *Damnatio Memoriae* kavramının Yakınçağ’daki karşılığı olarak da düşünülebilecek olan bu hareket,¹⁴⁸ krala ve monarşiye içkin tüm değerlerin alaşağı edilmesinin ve bir önceki otoritenin çözülmesinin sembolü olmuştur.

Konu sosyo-psikolojik olarak açıldığında ise, geçmiş iktidarı temsil eden nesne (XIV. Louis’in atlı heykeli) odak noktası niteliğiyle güdüsöl rezonans¹⁴⁹ açığa çıkararak kolektif etkileşime¹⁵⁰ yol açmış; süreç, sosyal hareket¹⁵¹ tanımındaki bu yıkıcı müdahaleyle nihayetlenmiştir, denilebilir.

1.7.2. Napolyon Temsilleri

Devrimle birlikte, sanatın korunması ve geliştirilmesi yalnızca hükümete özgü bir iş haline geldiğinden,¹⁵² sanat üretimlerinde belli bir program izlenmiş;¹⁵³ devrimin temel ilkeleriyle pekiştirilmiş klasisizm odaklı sanat nesneleri dönemin beğenisini temsil etmiştir.

¹⁴⁷ “Louis XIV on Horseback”, **Louvre**, (Çevrimiçi)

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-horseback>, 30.04.2018

¹⁴⁸ Harriet I. Flower, “Rethinking ‘Damnatio Memoriae’: The Case of Cn. Calpurnius Piso Pater in AD20”, University of California Press, *Classical Antiquity*, Vol. XVII, No:2, 1998, p. 157, (Çevrimiçi) <https://ca.ucpress.edu/content/17/2/155> 30.04.2018

¹⁴⁹ Muzaffer Şerif- Carolyn W.Şerif, **Sosyal Psikolojiye Giriş I**, 1.bs.,İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1996, s. 338.

¹⁵⁰ “Genel tanımıyla kolektif etkileşim, çok sayıda kişinin ya da grubun aktif olarak katıldığı ve birbirlerine tepki verdiği sosyal durumlardaki davranışlar anlamına gelir.” Muzaffer Şerif- Carolyn W.Şerif, **a.g.e.**, s. 337.

¹⁵¹ “Sosyal hareket, çok sayıda kişinin ortaklaşa paylaştığı huzursuzluktan, hoşnutsuzluktan ya da emellerden kaynaklanan ve bir değer ve insan ilişkileri düzeni oluşturmak ve devamlılığını sağlamak üzere gösterilen çabalardan oluşur.” Muzaffer Şerif- Carolyn W.Şerif, **Sosyal Psikolojiye Giriş II**, s. 726.

¹⁵² Hauser, **a.g.e.**, s. 136.

¹⁵³ **A.e.**, s. 128.

İktidar-sanat eksenindeki ‘organik olmayan’ ilişki, bu dönemdeki ve ardından gelen Napolyon (1804-1814) dönemindeki sanatsal dışavurumlarda keskin bir formülasyonu zorunlu kılmıştır. Başlangıçta devrim yanlısı gibi görünen Napolyon, Avrupa’daki en büyük güç haline gelince, *Neoklasik* üslup da imparatorluğun üslubu haline gelmiştir.¹⁵⁴ Napolyon’un politikada izlediği emperyalizm, sanat alanına da genişlemiş; imparatorluğu döneminde mimaride, resimde, heykelde hükümlanlığını vurgular nitelikte çok sayıda üretim ortaya konulmuştur.

Otoritenin mutlaklığının ‘soylu sadelik’ ve ‘yücelik’ kavramları aracılığıyla hacimlendirmesi olan bu döneme ait üretimler, klasik sanatın en yetkin ifade bulduğu alanın heykel sanatı olduğu tezini tanıtlar nitelikte bir idealizasyonu görünür kılmıştır. Söz konusu idealizasyonun, dönemin sanatsal dışavurumundaki hâkimiyetinin en nitelikli göstergeleri de, mitolojideki tanrılarla (Canova’nın yaptığı Mars heykeli bu duruma örnektir (Resim 39)) ya da Roma imparatorlarıyla özdeşim kurulan bir dünyadan yansıyanlarla üretilen Napolyon heykelleri olmuştur.

Resim 39: Antonio Canova, *Mars Heykeli*, 1808, Mermer, 345 cm.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=Mars+Sculpture+Canova&newwindow=1&tbn=isch&source=ln&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwjdi-zX_fLhAhXqBGMBHc4eD-8QpwUIIA&biw=1680&bih=925&dpr=1#imgsrc=23vVRd1nuz9pZM (çevrimiçi, 28.04.2019)

¹⁵⁴ Gombrich, **a.g.e.**, s. 480.

Bu temsillerin en dikkate değer olanlarından biri, Vendome Meydanı'nda bulunan XIV. Louis'in heykelinin indirilmesinden on dört yıl sonra, manidar şekilde aynı yere Napolyon'un (1806), Trajan'ın Daçya zaferini kutlamak amacıyla Roma forumuna diktirdiği sütunu örnek alarak, diktirdiği sütunu taçlandıran heykeldir.

Tepesine İmparatorun bronzdan heykeli yerleştirilen sütunun yüzeyi, spiral olarak düzenlenmiş rölyefik savaş sahneleriyle bezenmiştir (Resim 40). Avusturya ve Rusya ordularına karşı kazanılmış olan zafere ithaf edilmiş olan 44 metre boyundaki anıt, ele geçirilen düşman toplarının eritilmesiyle elde edilen bronz plakaların taş silindirin üzerine spiral olarak rapt edilmesiyle yapılmıştır. Heykeltıraş Antoine Chaudet, Napolyon'u Roma imparatoru olarak, alnında defneden taçla, sol elinde tuttuğu Nike heykeliyle ve sağ elinde kısa bir kılıçla temsil etmiştir. 1814'te Napolyon Elba Adası'na sürgüne gönderildiğinde, sütunun üzerindeki heykel yerinden indirilip; yerine, 18. Louis'nin ve Restorasyon'un (1814-1830) sembolü olan zambak desenli bayrak dikilmiştir.

Resim 40: *Trajan Sütunu*, 1810, Bronz-Taş, 44 m, Vendome Meydanı, Paris.



Kaynak: https://www.eutouring.com/images_paris_statues_1000.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

Temmuz Monarşisi'yle (1830-1848) birlikte, Napolyon'un popülaritesi tekrardan artmaya başladığında, 1831'de Louis-Philippe indirilenin yerine, yeni bir Napolyon heykeli konulmasına karar vermiş; heykeltıraş Charles-Emile Seurre da, imparatorun

nl redingotu ve alameti farikası olan Őapkasıyla, sağ eli yeleğinden içeri sokulu haldeki bilinen pozunu seçmiştir (Resim 41). Anıta yapılan uygulamalar, 1852’de amcasını örnek alan yeni lider III. Napolyon’un kararıyla eski heykelin indirilip, sütunun zerine Napolyon Bonapart’ın Roma imparatoru olarak temsil edildiği heykeltıraş Auguste Dumont’un üretimi olan heykelin yerleŐtirilmesiyle devam etmiştir (Resim 42). Ardından gelen 1871’deki Paris Komünü’nde, Napolyon döneminin tahakkmclğn sembolize eden Vendome sütunu yıkılmış; Komün’n ardından gelen yeni ynetimse sütunun tekrar dikilmesine karar vermiştir.¹⁵⁵ Vendome Meydanı’ndaki anıt deęiŐimleri, ‘ideal siyasi algılar oluşturma’ hedefindeki değişen iktidarların, kitleye ivedilikle uyguladıkları ‘enjeksiyonu’ görünür kılmakta ve dönemin heykelinin ne kadar da ‘iktidar formülündeki sabit göstergelerden biri’ olarak benimsendiğini kanıtlamaktadır.

Resim 41: Charles Emile Seurre, *Napolyon Heykeli*, Reçine, 18 x 5 x 5 cm, Rueil-Malmaison - Museum of the castles of Malmaison and Bois-Prau.



Kaynak: <https://temarte.com/en/contemporary-art/314-napoleon-in-redingote-by-charles-emile-seurre-3336727447031.html> (evrimii, 17.03.2019)

¹⁵⁵ “Napoleonic Monuments. The Vendome Column: Napoleon Rules Paris”, **Napoleon.org**, (evrimii) <https://www.napoleon.org/en/young-historians/napodoc/napoleonic-monuments-the-vendome-column-napoleon-rules-paris/>, 21.05.2018

Resim 42: Auguste Dumont, *Napolyon Heykeli*, 1952, Bronz, 3.5 m, Vendome Meydanı, Paris.



Kaynak: https://www.eutouring.com/images_paris_statues_1000.html (çevrimiçi, 17.03.2019)

9.yüzyılda Avrupa'daki iktisadi ve siyasal gelişmelerin yarattığı dengesizlikler, 1848 devrimler silsilesini hazırlayan asal etmenlerdendir. Sanayileşmeyle birlikte, batının toplumsal görüntüsü değişirken, proletarya hızla büyümüştür. Kapitalizmin yol almasıyla, Avrupa'daki güçler dengesi bozulurken; Napolyon sonrasında Avrupa'da tekrar kurulmak istenen denge, 1830 devrimiyle bozulmuş; ortaya, İngiltere ve Fransa'dan oluşan Batı Blok'u ile Rusya, Avusturya, Prusya'dan oluşan mutlakiyetçi Doğu Blok'u çıkmıştır. 19.yüzyıl Avrupa'sına egemen olan ulusçuluk akımı, özellikle birliğini henüz tamamlamamış olan, küçük prensliklerden oluşan Almanya ve İtalya'da hızla yayılmıştır. Marx ve Engels'in komünist manifestoyu yayınladıkları 1848'de, en buhranlı ülkelerden olan Fransa'da (diğeri İrlanda) olgunlaşan devrimin en önemli nedenleri, kitlelerin yoksullaşması ve siyasal haklardan muaf tutulan hayatlarıydı.¹⁵⁶ Devrimin Fransa'da burjuvazi tarafından

¹⁵⁶ “1848 Avrupası”, **Devrimler-Karşı Devrimler**, İstanbul, Gelişim Yayınları, C. II, 2.b.s., 1987, s. 498.

bastırılması¹⁵⁷ ise, burjuvazinin devrimci niteliklerini kaybettiğinin belirgin bir göstergesiydi.¹⁵⁸ Böylece, Fransa’da ikinci cumhuriyet dönemi başlamış oldu.¹⁵⁹

1.7.3. İkinci İmparatorluk Dönemi’nde Paris

Kısa süren ikinci cumhuriyet döneminin ardından, Napolyon Bonapart’ın büyük yeğeninin Fransa’ya hükmettiği, II. İmparatorluk olarak bilinen dönem (1852-1870) gelmiş ve Paris’i modernize etmek için Baron Georges-Eugene Haussmann göreve getirilmiştir. Bu modernizasyonun kapsamına şehre temiz su getirmek, modern bir kanalizasyon sistemi kurmak, sokakları aydınlatmak, parklar, hastaneler, yönetim binaları, hapishaneler inşa etmek girmiştir.¹⁶⁰

Kendine ‘yıkım sanatçısı (artiste demolisseur)’ adını veren, “Napolyon emperyalizminin uygun bir parçası” olarak görülen imar faaliyetlerinin mimarı Haussmann’ın esas amacı, şehirde gerçekleşebilecek bir iç savaşa karşı önlem almak olmuştur.¹⁶¹ Şehrin dolambaçlı dar sokaklarının yerine geniş bulvarlar inşa ettirerek hem barikat kurulmasına engel olmayı; hem de askeri kıtaların geçmesi ve barınması için ortam hazırlamayı amaçlamıştır. Projesine kaynaklık eden gerçek, devrimcilerin siyasi bağlamdaki kararlılıklarını destekleyen Paris’in labirent gibi dar sokaklarının, çetelerin rahatlıkla barikatlar kurabilmesine izin vererek, devrimin kazanılmasındaki etkin rolü olmuştur.¹⁶²

Çağdaşlarının ‘Stratejik Güzelleştirme (L’embellissement strategique)’ adını verdikleri renovasyonun sonucunda¹⁶³ her sokağından Fransız İmparatorluğu’nun ihtişamının okunabildiği bir şehir ülküsü gerçekleşirken, nüfusun büyük çoğunluğu da yerlerinden edilmiş; bulvarların modern çehreli binalarla tanımlandığı şehirde,

¹⁵⁷ “1848 Avrupası”, **Devrimler- Karşı Devrimler**, s. 502.

¹⁵⁸ **A.e.**, s. 512.

¹⁵⁹ **A.e.**, s. 502.

¹⁶⁰ Dr.Beth Harris, Dr.Steven Zucker, “Yıkıcı Haussmann ve Modern Paris’in İnşası”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi)

<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/second-empire/a/haussmann-the-demolisher-and-the-creation-of-modern-paris> 30.04.2018

¹⁶¹ Walter Benjamin, “Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, **Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, Haz. Enis Batur, 1.bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015. s. 41.

¹⁶² Dr.Beth Harris, Dr.Steven Zucker “Yıkıcı Haussmann ve Modern Paris’in İnşası”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi)

<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/second-empire/a/haussmann-the-demolisher-and-the-creation-of-modern-paris> 30.04.2018

¹⁶³ Benjamin, **a.g.e.**, s. 42.

zenginler hayatlarına devam ederken,¹⁶⁴ yükselen kiralar nedeniyle, proletarya varoşlara itilmişti. Böylelikle, Haussmann Parislilere şehirlerini yabancılaştırmıştı.¹⁶⁵ Şehir meydanlarında, bulvarlarda, parklarda önemli kişileri ya da olayları imleyen anıtsal üretimlerin sistemli hale geldiği 19.yüzyıl, izleyicinin kamusal alan heykeliyle açık alanlardan başka, yapı cephelerinde de yoğun olarak karşılaştığı bir dönem olmuştur.

Cephesindeki heykellerle öne çıkan yapılardan biri, Fransız Baroku'nun süslemeli bir çeşidi olan, *İkinci İmparatorluk Barok*'u denilen üslupta Charles Garnier'in 1861-1875 yılları arasında inşa ettiği Paris Opera Binası'dır (Resim 43). Garnier, geleneksel sahne odaklı tasarımın aksine; merdivene, lobilere, dolaşım alanlarına, kat kat galerilere odaklandığı, yirminci yüzyılda "tasarımda ussallığın düşüş noktası" olarak nitelenen eserinde, operaya görmek ve görülmek amacıyla gidenleri hedeflemiştir.¹⁶⁶ Yapının cephesindeki heykel gruplarından biri, o dönemde yarattığı sansasyon biçimsel yetkinliğinin önüne geçen, Jean Baptiste Carpeaux'un (1827-1875) *Dans* isimli heykel grubudur (Resim 44). Başlangıçta Opera Bina'sının cephesine yerleştirilmek istenen Dans, Armoni, Müzik ve Opera'yı temsil eden dört heykel grubunun heykeltıraşları olarak, Pierre Jules Cavelier (1814-1894), François Jouffroy (1806- 1882), Eugène Guillaume (1822-1905) ve Jean Joseph Perraud (1819-1876) seçilmiş; Cavelier'in çekilmesiyle görev Carpeaux'a verilmiştir.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Dr.Beth Harris, Dr.Steven Zucker "Yıkıcı Haussmann ve Modern Paris'in İnşası", **Khan Academy**, (Çevrimiçi)

<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/second-empire/a/haussmann-the-demolisher-and-the-creation-of-modern-paris> 30.04.2018

¹⁶⁵ Benjamin, **a.g.e.**, s. 41.

¹⁶⁶ Roth, **a.g.e.**, s. 570.

¹⁶⁷ Sibel Almek İşman, "19. Yüzyıl Avrupa Sanatının Dans Eden Heykelleri", **İdil Dergisi**, C. IV, No: 16, 2015, s. 24.

Resim 43: Charles Garnier, *Garnier Opera Binası*, 1861-75, Paris.



Kaynak: <https://stmed.net/wallpaper-207883> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Resim 44: Paul Belmando, Jean Baptiste Carpeaux'nun *Dans* Heykel Grubu'nun Replikası, 1964, Taş, Garnier Opera Binası'nın Ön Cephesi, Paris.



Kaynak: <https://tr.depositphotos.com/22868584/stock-photo-sculpture-dance-1932-of-garnier.html> (çevrimiçi, 17.03.2019)

Heykeltıraş, klasik öğretici heykel kalıplarına bağlı kalınması savındaki Garnier'e karşı gelmiş; dönemin akademizmine karşı bir tavır sergileyerek, özgür ve dinamik bir dışavurum gerçekleştirmiştir.¹⁶⁸ *Ronde bosse*'la rölyef arasında bir yerde durduğu söylenebilecek olan *Dans* grubu, sırtında kanatları olan, elindeki tefle¹⁶⁹ havaya sıçramış *Dans*'ı simgeleyen çıplak genç bir erkekle, onun çevresini saran mutlu ifadeli çıplak kadınlardan oluşmaktadır. Figürlerin yukarı doğru olan devimselliğiyle ve yüzlerdeki yarı coşkulu, yarı esrik ifadelerle Bakhanal sahnelerini anımsatan bu neşeli kompozisyon, Carpeaux'nun idealizasyonu dışlayan gerçekçi sanatsal tavrını göstermektedir.¹⁷⁰

İkinci İmparatorluk döneminin kültür politikasıyla örtüşmeyen; oldukça müstehcen bulunan *Dans*'a, halkın tepkisi gecikmemiş; 1869'da mürekkep şişesi fırlatılarak protesto edilmiştir.¹⁷¹ Konunun işlenişiyle oluşturulan devimsel yanılsamayla ve sahnedeki figürlerin çıplaklığıyla farklı yerde duran, döneminin tikel üretimlerinden olan *Dans*'ın maruz kaldığı saldırı da, tikel bir saldırı olarak nitelenebilir. Burada, XIV. Louis'in heykeline yapılan yönetsel bağlamı sosyal hareket olarak tanımlanabilecek kitlenin müdahalesinden farklı olarak; ahlaki değerlerin korunmasına dair bireysel bir müdahale söz konusudur. Oluşan hasar giderilmesine rağmen, *Dans*'ın kaldırılmasına ve yerine Akademik üslupta ürünler veren Charles Gumery'nin heykelinin konulmasına karar verilmiş; fakat 1870'te patlak veren Prusya savaşıyla mesele unutulmuştur.¹⁷² Sanatçının bireyselleşme çabasının nitelikli bir sonucu olan heykel grubu, Opera binası'nın önünden, koruma amacıyla, kaldırılarak D'orsay Müzesi'ne taşınmış; 1964'te, yerine Paul Belmendo'nun yaptığı replikası konulmuştur.¹⁷³

Hem büyük anıtların hâkim olduğu, hem de mimariye bağlı üretimlerin görüldüğü 19.yüzyılın ilk yarısının ardından, heykel sanatının toplumsal yapıdaki köklü değişimler dolayısıyla duraklama evresine girdiği söylenebilir. Üretim araçlarının

¹⁶⁸ Almelek İşman, **a.g.e.**, s. 25.

¹⁶⁹ İdil dergisindeki makalede figürün elindeki enstrümanın tambur olduğu belirtilmiştir. İlgili bölüm çeviriden alınmıştır. İngilizce'sinde, enstrümandan 'tambourine' olarak bahsedilmiştir. Kelimenin Türkçe karşılığı 'tef'tir ve heykelde de görülmektedir.

¹⁷⁰ İşman, **a.g.e.**, s. 26.

¹⁷¹ Gerard Fontaine, **Charles Garnier's Opera**, Trans. by Chrisoula Petridis, Paris, 2010, p. 7.

¹⁷² **A.e.**, p. 8.

¹⁷³ **A.e.**, p. 22.

evrimi sonucunda, üretilen malzemenin (demir, çelik, cam)¹⁷⁴ niceliğindeki artış, işlevsellik tabanlı bir güdülenmeye yol açmış; üretim faaliyetleri zanaat alanında yoğunlaşmıştır.¹⁷⁵ Gelişen teknolojiyle koşut, dinamik bir karakter kazanan bu dönemin sanatını üslupsal olarak ortak paydaya sahip olmayan ve dini ya da etnik artalandan gelmeyen üretimler şekillendirmiş;¹⁷⁶ “Gelenekten kopuş, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı yaratmıştır.”¹⁷⁷

Yüzyılın ikinci yarısında gittikçe güçlenen ve sanatsal konularda parlak bir geçmişe sahip olmayan burjuva sınıfının dönemin estetik beğenisini şekillendiren talepleri resim alanında olmuş, heykel geri planda kalmıştır.¹⁷⁸ Bununla birlikte, Ortaçağ’ın ardından doğmaya başlayan burjuvazinin, kapitalist üretim faaliyetleriyle domine edilen sosyolojik dönüşümüyle ortaya çıkan Habermas’ın *burjuva kamusal alanı* olarak nitelediği yeni türden bir alanın varlığından da bahsedilmeye başlanmıştır.¹⁷⁹ Bu dönemde heykelin sessiz kalma nedenlerinden biri de, Napolyon emperyalizmine yol açtığı düşüncesiyle Aydınlanma’nın akılcılığına ve klasisizmine tepki olarak doğan Romantizmin¹⁸⁰ heykel sanatına uygun olmadığı düşüncesi olmuştur.

Sanatın kitle psikolojisinin kontrol edilmesindeki unsurlardan biri olarak kullanıldığı Fransız Devrimiyle başlayan; Napolyon Bonapart’ın ve 1848 devriminin ardından, yeğeni III. Napolyon’un emperyalist tavırlarının kültürel ayağını kapsayan Neoklasik uygulamalarla devam eden dönemde izleyici, heykelin ikonografik ve mitolojik göndermelerden muaflaşma ve otoritenin sözcüsü olma sürecine tanıklık etmiştir. Antikiteden itibaren izleyici-heykel ilişkisi, ‘izlemek’ten heykelin en önemli bileşenlerinden olan ‘uzamsallık’ının getirisi olarak ‘etrafında dolaşmak’a evrilmiş; sonrasında, bu edilgen edimden heykele aktif müdahale alanına geçilmiştir.

¹⁷⁴ Zeynep İnankur, **19.yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**, 1.bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997, s. 13.

¹⁷⁵ **A.e.**, s. 45.

¹⁷⁶ **A.e.**, s. 13-14.

¹⁷⁷ Gombrich, **a.g.e.**, s. 501.

¹⁷⁸ İnankur, **a.g.e.**, s. 15.

¹⁷⁹ Kedik, **a.g.e.**, s. 230.

¹⁸⁰ İnankur, **a.g.e.**, s. 28.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR PROPAGANDA ALANI OLARAK ANIT

2.1 Sovyetler Birliği'nde Kamusal Alanda Heykel

2.1.1. Ekim Devrimi ve Anıtsal Propaganda Planı

20.yüzyıl başında Çarlık Rusyası radikal bir dönüşüm sürecine girmiştir. Egemen sistemin fay hattı, ezilen işçi ve köylülerin çalışma koşullarına itiraz etmeye kalkıştıkları, sonradan *Kanlı Pazar*¹⁸¹ olarak adlandırılan, Ocak 1905 devrimiyle kırılmaya başlamıştır.¹⁸² Sürgünde olan Lenin'in 'işçi ve köylü iktidarının kurulması için' İsviçre'den dönmesinin ardından, şartların olgunlaşmasıyla silahlı ayaklanma başlamış; süreç 1917'de *Ekim Devrimi* olarak bilinen, sadece doğduğu topraklarda kalmayıp bütün dünyayı etkileyen, olayla nihayetlenmiştir. Çarlık yönetimine ve burjuvaziye karşı gerçekleştirilen bu büyük çaplı sosyalist eylemle¹⁸³ birlikte Bolşevikler iktidara gelmiş ve her alanda olduğu gibi kültürel alanda da radikal faaliyetler başlatılmıştır.

“Burjuvazi, kendi zamanının kültürüyle tam olarak silahlanmış bir durumda iktidara gelmişti. Oysa proletarya, sadece kültürün üstesinden gelmenin acil gereksinmesiyle tam olarak silahlanmış bir durumda gelir iktidara... İktidarı ele geçiren bir proletaryanın ilk görevi, daha önce ona hizmet etmeyen kültür aygıtını kendi eline almak ve böylece kendisi için kültürün yolunu açmaktır.”¹⁸⁴

Troçki'nin bahsettiği kültür aygıtının kapsamına, eski yönetim (üç yüz yıllık Romanov Hanedanlığı) döneminde oluşturulmuş olan kolektif belleği yerle bir etme ereğindeki her türlü faaliyet girmiştir. “Rusya'yı Dönüştüren Büyük Devrimi imleyen” ilk girişimler, Nisan 1918'de Halk Komiserleri Başkanı Lenin ve

¹⁸¹ 22 Ocak 1905'te Petersburg'ta işçiler çara dilekçe sunmak için, Kışlık Saray'a doğru yürüyüşe geçmişlerdir. 'İdeal çalışma koşulları' talep eden silahsız iki yüz bin kişiye çarın askerlerinin ateş açmasıyla binlerce işçi ölmüştür. “1905 Rus Devrimi”, **Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C. I, 1987, s. 95.

¹⁸² **A.e.**, s. 96.

¹⁸³ “Rusya'da 1917 Ekim Devrimi”, **Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C. I, 1987, s. 165-184.

¹⁸⁴ Stalin, **Leninizmin İlkeleri**, Çev. Muzaffer Erdost, 6.bs., Ankara, Sol Yayınları, 1979, s. 124-125' den aktaran Aydın Çubukçu, **Kültür ve Politika**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1991, s. 158.

Aydınlanma Halk Komiseri Anatoli Lunaçarski tarafından imzalanan kararnameyle başlatılmıştır.¹⁸⁵

12 Nisan 1918 tarihli *Cumhuriyet Anıtları Üzerine* Halk Komiserleri Konseyi kararnamesine göre;

1- Çarların ve hizmetindekilerin anısına dikilmiş olan tarihi ve sanatsal önemden yoksun anıtlar sokak ve meydanlardan kaldırılmalıdır. Bazıları korunmalı, bazıları da faydalı amaçlar için kullanılmalıdır.

2- Moskova ve Petrograd sanat kurulları ile yapılan anlaşma uyarınca, Eğitim ve Cumhuriyet Mülkiyeti Halk Komiserleri Komisyonu ve Eğitim Komiserliği Güzel Sanatlar Bölümü Başkanından oluşan özel bir komisyon, hangi anıtların kaldırılacağını belirlemekle görevlidir.

3- Aynı komisyon, sanatçıları harekete geçirmekle ve Rus Sosyalist Devrimi'nin önemli günlerini kutlamak amacıyla tasarlanacak anıtlar için umumi bir yarışma düzenlemekle görevlidir.

4- Halk Komiserleri Konseyi, 1 Mayıs'a kadar 'ucube' görünümlü heykellerin kaldırılmış ve yerlerine yeni anıtların konulmuş olması yönündeki kararını belirtir.

5- Aynı komisyonun acilen, 1 Mayıs kutlamaları için şehrin süslenmesini organize etmesi ve yazıtları, amblemleri, sokak isimlerini, hanedanlık armalarını vb. devrimci çalışan Rusya'nın düşüncesini ve ruhunu yansıtan yenileriyle değiştirmesi gerekmektedir.

6- Bölge ve İl İşçi Meclislerinin vekilleriyle, 'Köylüler ve Askerler'in vekilleri de bu çalışmaya, sadece yukarıda belirtilen komisyonun talimatları uyarınca başlamalıdır.

7- Sunulan ve açıklanan hesaplar sonucunda, gereken kaynaklar tahsis edilecektir.¹⁸⁶

Kamusal alanı, eski rejimi temsil eden anıtların, amblemlerin, sokak adlarının vb. yerine, "Devrimci Çalışan Rusya'nın düşüncelerini ve ruhunu yansıtan" kültürel

¹⁸⁵ Susan M. Corbesero, "The Anniversaries of the October Revolution, 1918-1927: Politics and Imagery", University of Pittsburgh Faculty of Arts and Sciences, 2005, p. 23.

¹⁸⁶ "Decree of the Soviet of People's Commissars 'On Monuments of the Republic' 12 April 1918", **May Day**, (Çevrimiçi) <https://www.marxists.org/subject/mayday/soviet/decreed.html> 20.10.2018

göstergelerle donatmayı kapsayan¹⁸⁷ bu oldukça radikal kararnameyle birlikte Lenin *Anıtsal Propaganda Planı* adı verdiği bir projeyi ülke genelinde faaliyete geçirmiştir.

Ekim Devrimi'nin yıldönümü törenleri, yeniyi inşa ederken eskiyi yıkan bir kültürel yaklaşımı esas edinen politik otoritenin güçlenmesi yönündeki en faydalı etkinliklerden biri olmuştur. Bu etkinliklerde aktif rolü olan kamusal alanın, halka (izleyiciye) Bolşevik sistemin göndermelerini empoze etmekte kullanılabilmesi için evvela, eski rejimin ideolojik taşıyıcılığını yapan unsurlardan temizlenmesi yolunda çalışmalar yapılmıştır. *Ekim Devrimi'nin Yıldönümleri* adlı tezinde, 1918'de başlayan *Anıtsal Propaganda Planı* adlı projeyle, yeni Sovyet vatandaşlarını eğitmek amacıyla kamusal alanın sembollerle, kahraman temsilleriyle doygun hale getirildiğinden bahseden Susan M. Corbesero, eski rejimi 'gayrimeşrulaştırma' amacındaki 'ikonoklastik dürtüler'in, yeni Bolşevik hükümete meşruiyet kazandırma çabasının önüne geçtiğine de vurgu yapmıştır.¹⁸⁸

“İkonoklazm bir katarsisdir.”¹⁸⁹ Yeni değerlerin meşrulaşabilmesi için toplumsal yapının gelenekten arınmasının gerektiği inancıyla yapılan bu yıkıcı faaliyetlerin yoğunluğu, Rus Devrimi'ni tüm zamanların en ikonoklastik olanlarından biri olarak nitelendirebilmemize olanak verir. Bu yıkıcı itkiyi tetikleyen kültür politikasının uygulayıcılarının, dokunsal ve görsel olanın okuma yazma bilmeyen bir kitle üzerinde ne derece etkili olabileceği konusundaki farkındalıkları, bu dönemde Rusya'nın vahşi bir 'devrimsel ikonoklazm'a sahne olmasına yol açmıştır. Arşivlerin, kütüphanelerin, anıtların tahrip edilip yakılıp yıkılması edimlerinin iki farklı tanıma sahip *vandalizm* ve *ikonoklazm* kavramlarından hangisine dâhil edilebileceği konusunda Stites, “kentsel devrimlerdeki ikonoklazma ile spontan vandalizmin sonuç itibarıyla aynı olduğu” savını öne sürmüştür. Diğer yandan bilinçli ikonoklazma ile vandalizm arasında keskin bir ayrım olduğu fikrinde olanlar (tarihçiler, antropologlar ve devrimciler) da bulunmaktadır. Bu iki yıkım faaliyetinin

¹⁸⁷ Corbesero, **a.g.e.**,p. 23.

¹⁸⁸ **A.e.**, p. 197.

¹⁸⁹ Richard Stites, “Iconoclasm in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past”, **Conference on the Origins of Soviet Culture**, Kennan Institute for Advanced Russian Studies The Wilson Center,1981, p. 2.

aynı itkisel kaynaktan beslendiği görüşünde¹⁹⁰ olunması da; Bolşevik sistemin, yıkım faaliyetlerini meşrulaştırmak amacıyla, vandalizm yerine ikonoklazm kavramını kullanmış olduğu görüşünde olunması da sonucu etkilemeyecektir.

Kasım 1918 tarihinde, Lenin'in *Anıtsal Propaganda Planı* kapsamındaki 'yıkım' ve 'koruma' programı dâhilinde, Kremlin'deki III. Alexandr Anıtı (günümüzde Rus Müzesi'nin avlusunda) yerinden kaldırılmıştır.¹⁹¹ Paolo Trubetzkoy tarafından yapılan, Rus Çarı'nın büyük bir at üzerinde görüldüğü, anıtın (Resim 45) 23 Mayıs 1909'daki açılışıyla Petersburg halkı ikiye bölünmüş; halkın bir kısmı, Çarın bu iri yarı 'karikatürvari' temsili karşısında öfkelenmiş, diğer kısmı ise daha demokratik bir duruş sergileyerek bu heybetli heykeli benimsemiştir. Temsil edilen kişinin yüceltiminin, formal bağlamda, zarafet ve idealizasyon aracılığıyla yapıldığı geleneksel üretilere benzemeyen anıtı, 'korkuluk' ve 'vahşi' diye isimlendirenler olmuştur. O dönemde dolaşan söylentilerde bu oransal sıradışılık, Ural Dağları'na konumlandırılmak amacıyla yapılmış olmasına bağlanmaktadır. Heykelin neredeyse yerle bir görünmesine sebep olan alçak kaidesi de, anıta uzaktan ve aşağıdan bakılmasının istendiği düşüncesini desteklemektedir.¹⁹² Kremlin'deki Bolşevik bürolara yakınlığından dolayı, devrimciler için özellikle rahatsız edici olan III. Alexandr Anıtı, Lenin'in emriyle yerinden kaldırılmıştır. Kardeşi III. Alexandr dönemi'nde asılan Lenin'in, anıtı tahrip ettirmeyip sadece yerinden kaldırtması ve yerine, son derece ironik bir tepkisellikle, kilisenin aforoz ettiği Tolstoy heykelini koydurması, onun halefi Stalin'e göre ne kadar da ılımlı bir 'ikonoklazm uygulayıcısı' olduğunun ispatı gibidir.¹⁹³ Çar'ın anıtının indirilmesi, 1792'de Vendome Meydanı'nda gerçekleşen XIV. Louis'in Atlı Heykeli'nin indirilişini andırmasına rağmen; uygulayıcıları yönünden ele alındığında iki olayın tamamıyla birbirinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. XIV. Louis'in heykeli, devrim idealleriyle galeyana gelmiş öfkeli bir kitle tarafından indirilmiş olmasına rağmen;

¹⁹⁰ Richard Stites, **a.g.e.**, pp. 2-6.

¹⁹¹ **A.e.**, p. 20.

¹⁹² "Monument to Alexander III", **Saint.Petersburg.com**, (Çevrimiçi)
<http://www.saint-petersburg.com/monuments/alexander-3rd/> 31.10.2018

¹⁹³ Stites, **a.g.e.**, p. 9.

III. Alexandr'ın temsilinin indirilmesi, resmi bir karar sonucunda gerçekleştirilen sistemli bir *deromanovize*¹⁹⁴ etme faaliyetidir.

Resim 45: Paolo Trubetzkoy, *III. Alexandr Anıtı*, 1909, Mermer, Rus Müzesinin avlusunda, St. Petersburg.



Kaynak: https://it.123rf.com/photo_55061385_the-monument-to-emperor-alexander-iii-is-located-in-saint-petersburg-at-the-entrance-to-the-marble-p.html (çevrimiçi, 20.03.2019)

Vandalizm, ikonoklazm, nihilizm [sic] ve aydın karşıtlığı [sic] Rus devriminin karakteristiklerinden olmasına ve her kim ki (Köylüler ve İşçiler, Askerler ve Denizciler, Gazeteciler ve Şairler) eskiye saldıran, bu kavramlar tarafından sahiplenilmiş olmasına rağmen,¹⁹⁵ *deromanovizasyon*¹⁹⁶ için yürütülen kampanyalar zaman zaman ılımlı bir seyir izlemiştir. Devrimin hedefindeki Rus aristokrasisinin ve temsil ettiği değerlerin somutlaması sayılabilecek olan Kremlin Sarayı'na zarar verilmemesi, Lenin döneminde otoritenin söylemlerinde daha sert kaldığının fakat pratikte daha ılımlı bir tavır sergilediğinin ispatı sayılabilir.¹⁹⁷

Petro'nun (günümüzde Aralık Meydanı'nda), Catherina'nın (günümüzde Nevsky'deki Halk Kütüphanesinin yakınında), I.Nicola'nın (günümüzde St.Isaac Meydanında) heykellerine zarar verilmemesi, *Anıtsal Propaganda Planı*'nında

¹⁹⁴ Stites, **a.g.e.**, p. 10.

¹⁹⁵ **A.e.**, p. 20.

¹⁹⁶ Stites'in 'deromanovize' sözünden türetilmiştir.

¹⁹⁷ Stites, **a.g.e.**, p. 20.

bahsedilen ‘koruma’nın, sadece Kremlin Sarayı gibi dünya kamuoyunun dikkatini çekebilecek önemdeki büyük yapıları değil, küçük boyutlu üretimleri de kapsadığının göstergesi olmuştur.¹⁹⁸

Geçmişin tarihi ve sanatsal anıtlarını, Romanov Hanedanlığı’yla bağlantılandırılırsalar bile, korumayı seçen Lenin’in tavrı, Çarlık geçmişini toplumun belleğinden silmek için, yönetime engel teşkil etmeyecek tarihi ve sanatsal altyapısı bulunan üretimleri inceliklerle ayıklayarak; geçmişe, yeni bir semboller dünyasının üzerinde yükselen bir karşı kültürle cevap verme isteğinden kaynaklanmaktaydı. Sanatsal anlamda ‘gelenekselci’ olan Lenin, “Sosyalist düzeni mevcut olandan inşa etme”nin gerekli olduğu savındaydı. Ona göre, proleter kültür ‘geçmişin birikimi’nden ve ‘şimdi’den organik olarak gelişmeliydi. Bu nedenle de, Rus geçmişine ait eserlerin gelişigüzel parçalanmasına karşı durmuştur. Stites’a göre, “Yaşasaydı, her bir kasabanın ‘Lenin’, her bir tiyatronun ‘Ekim’ adını alması salgınına karşı çıkardı.”

Lenin dönemindeki Rusya’yı *deromanovlaştırmak* arzusu ve söz konusu hanedanlığın estetik hazinelerini koruma konusundaki ikilem, Fransız İhtilali’nde de devreye sokulmuş olan müze cevabıyla çözüme ulaştırılmıştır. Böylelikle obje pratikteki anlamından bağımsızlaşarak, yeni bağlamı dolayısıyla kazandığı ‘apolitik’ kimliğiyle izleyiciye ulaşacak;¹⁹⁹ “gerçek kuramsal veya eleştirel güçten de yoksun bulunan bir bilginin konusu” olacaktı.²⁰⁰

Lenin, “kitleyi etkilemek için; felsefe, tarih ve görsel sanatlarda kentsel eğitim” amacıyla; sosyalizm için mücadele eden devrimcileri temsil eden bir dizi anıtın dikilmesini emretti. Ardından, uygulamanın didaktik doğası gereğince ve nüfusun ‘politik okuryazarlık’ının olmadığı gerekçesiyle, bu anıtların açılışları yapılacak ve bu açılışlar, seçilmiş parti mensuplarınca “temsil edilen figürün devrimle ilişkilendirildiği” konuşmalarla taçlandırılacaktı. Böylelikle, ‘propaganda edimi’ne dönüştürülen ‘Açılış’lar, Sovyetler Birliği yurttaşlarına, sosyalist ideolojinin

¹⁹⁸ Stites, **a.g.e.**, p. 10.

¹⁹⁹ **A.e.**, pp. 21-22.

²⁰⁰ Hubert Damisch, **Bulut kuramı**, Çev. E.Burak Şaman, 1.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 95.

parametrelerinin aşılmasında, politik mesajların iletilmesinde aktif olarak kullanılmış olacaktı.²⁰¹

Ekim Devrimi etkisiyle, heykelin ‘Anıtsal Sanat’ olarak kabul edilerek öneminin arttığı inkâr edilemez bir durumdur. Bunun en belirgin göstergesi de, 1926’da *Rus Heykeltıraşlar Topluluğu*’nun kurulması ve sadece heykel üretimlerini kapsayan bir serginin açılmış olmasıdır. Serginin başarıya ulaşmasıyla da, 1927’de ikinci sergi açılmıştır.²⁰²

Yeni politik kültürün Ekim Devrimi değerlerini somutlaştırmak ve kitleye iletmek için, heykeltıraşlardan talep ettiği anıtlar üç başlık altında toplanmıştır: Marx, Danton, Garibaldi, Blanqui, Fourier gibi Avrupalı devrimciler; Radışev, Herzen, Bakunin, Perovskaya, Çernişevski gibi Rus radikalleri; Beethoven, Musorgsky, Çaykovski, Chopin gibi ilerici figürler. Bakunin dışındakilerin geleneksel üslupta üretildiği bu anıtların büyük çoğunluğu ya kaldırılmış ya da yapım tekniklerinden veya dayanıksız malzemeyle (alçı gibi) üretilmiş olmalarından dolayı bozulmuşlardır.²⁰³

Bu dönemdeki anıt üretimlerinde ‘Realizm’in tercih edilmesinin sebeplerinden biri, kitleye en dolaysız ulaşan üslup olmasıyken; diğeri Lenin’in kişisel olarak soyutlamayı ve modern üslupları sevmemesiydi. Lenin, emperyal üsluplarla birlikte, Rusya’nın daha erken dönemlerindeki dini ikonografiyle benzerlik gösteren *Monumentalizm*’i onaylıyordu.

1922’de kendi üsluplarını *Heroik Realizm* olarak adlandıran *Devrimci Rusya’nın Sanatçılar Birliği* hedeflerinin, partinin ve devletin devrimci gelişimini tasvir ederken, tarihi doğrulukla ve sosyalizm ruhuyla hareket ederek kitlenin ideolojik dönüşümüne ve eğitimine katkıda bulunmak olduğunu ileri sürmüştür.²⁰⁴ Bu sistemli toplumsal bellek oluşturma faaliyetleri, zaman zaman ekonomik karmaşadan,

²⁰¹ Corbesero, **a.g.e.**, p. 25,197.

²⁰² D. Aronovich, “Sculpture in Soviet Russia”, **The Slavonic and East European Review**, The Modern Humanities Research Association & University College London, School of Slavonic and East European Studies, Vol. VII, No: 21, 2014, pp. 691-692.

²⁰³ Stites, **a.g.e.**, p. 24.

²⁰⁴ Steven Heler, **Iron Fists: Branding The 20th-Century Totalitarian State**, London, Phaidon Press Limited, 2008, pp. 163-164.

planlama eksikliğinden, anı estetiği için rekabet eden kültürel stratejilerden nasibini almıştır.²⁰⁵

1919 senesindeki Ekim kutlamaları sırasında açılışı yapılan, Petersburg'daki Mars Field'da bulunan Lev Rudnev'in *Devrim Kurbanları*, *Sosyalist Realizm* anlayışındaki anıtlardandır (Resim 46). Mimar Rudnev'in yenilikçi bir anlayışla tasarladığı anıt, devrim sırasında sokaklarda ölen Sovyet vatandaşları anısına yapılmıştır. Kitabelerini, Aydınlanma Halk Komiseri Lunaçarski'nin hazırladığı anıt,²⁰⁶ eski bir ambardan alınan dört büyük granit bloğun basamaklar oluşturacak şekilde üst üste konulmasından oluşmaktadır. Rudnev'in mozoleyi imleyen dikdörtgen tasarımı sade, cesur ve karamsar anlatımıyla izleyiciyle güçlü bir iletişim kurmaktadır.²⁰⁷ Mozole benzeri formla gerçekleştirilen anlatımıyla izleyiciyle kurduğu dolaylı ilişki, zor koşullarda ve büyük fedakârlıklarla gerçekleştirilmiş olan bir devrimin sonuçlarının çağrışımsal okuması üzerinde yükselmektedir.

Resim 46: Lev Rudnev, *Devrim Kurbanları Anıtı*, 1919, Granit, Mars Field St.Petersburg.



Kaynak:

https://www.google.com/search?q=mars+field+revolution+victims+monument&rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbm=isch&source=lni&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEWj23bSS25DhAhUGzhoKHQ7jA1QQpwUIIA&biw=1366&bih=657&dpr=1#imgrc=Z_jmkmf_7YAKFM (çevrimiçi, 20.03.2019)

Devrimin ilk yıllarında Bolşevik yönetim tarafından benimsenmemiş olan modern üsluptaki üretimlerden biri olan *Sovyet Sanatçılar Birliği* üyesi Boris Korolev'in 1919'da dikilen Kübo-fütürist *Bakunin* heykeline (Resim 47) halkın tepkisi büyük

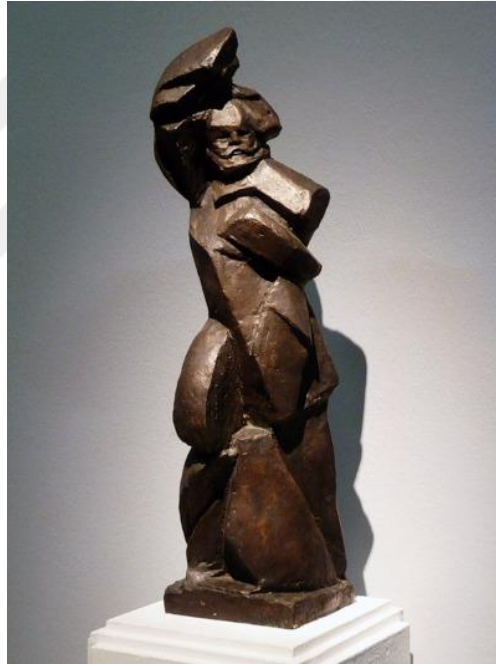
²⁰⁵ Corbesero, a.g.e.,p. 197.

²⁰⁶ "Victims of the Revolution, Monuments to the", *Saint Petersburg Encyclopaedia*, (Çevrimiçi) <http://www.ensspb.ru/object/2804005313?lc=en> 03.11.2018

²⁰⁷ Richard Anderson, *Russia: Modern Architectures in History*, London, Reaktion Books Ltd., 2015, p. 83.

olmuştur. Moskova Sovyet gazetesi *Vechernie İzvestiia*'ya 'korkuluk' olarak nitelenen *Bakunin* heykelinin kaldırılması ve yerine gerçek bir heykel konulması talebiyle öfke dolu bir mektup gönderilmiş; 'ikon görünümlü' Anıt bir süre örtülmüş sonra da tahrip edilmiştir.²⁰⁸ İdeal bir Sovyet vatandaşı olarak anıtların propaganda amacına hizmet etmesi gerektiğine inanan Korolev'in talihsizliği, devrimci fikirleri soyut formlarla ifade etmenin yollarını araştıran bir heykeltıraş olmasıydı.²⁰⁹ O döneme dek naturalist kalıplardaki dışavurumları kanıksamış olan izleyici (halk), Korolev'in kübo-fütürist *Bakunin* heykeliyle karşılaşmaya hazır değildi. Özellikle de bu karşılaşmanın kamusal alanda gerçekleşmesi için daha çok erkendi.

Resim 47: Boris Korolev'in 1919 tarihli *Bakunin* Heykelinin replikası.



Kaynak: <http://passapalavra.info/2017/10/115802/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Korolev daha sonra devrim dönemi işlerine realizmin daha uygun olduğu kanaatiyle geleneksel forma dönüş yapmıştır. Üzerinde taşıdığı 'işçi' figüründen daha ihtişamlı olan dev gri ve siyah granit bloklardan oluşan kaidesiyle Saratov'daki *Devrimci Savaşçılar Anıtı* (Resim 48-49), onun sonraki yöneliminin iyi örneklerindendir. Kaidenin devamı gibi yükselen işçi figürüyle bu anıt, Modern Rus heykelinin

²⁰⁸ Corbesero, **a.g.e.**, pp. 98-99.

²⁰⁹ "Korolev, Boris Danilovich", **The Free Dictionary by Farlex**, (Çevrimiçi) encyclopedia2.thefreedictionary.com/Boris+Korolev 03.11.2018

karakteristik unsurlarından olan, kaidelere verilen önemin göstergesidir. İzleyiciyi oransal olarak heykelden daha büyük bir kaidenin üzerindeki işçi temsiline bakmaya davet eden yapıt, hem modern hem de geleneksel kalıpların bir arada görüldüğü formal özellikleriyle, yeni Sovyet Rusya'nın insanlarına egemen sınıfın ideolojisinin taşıyıcılığını yapmaktadır.²¹⁰ Geleneksel uygulamaların aksine, figürden daha dikkat çekici olan, dört basamakla çıkılan konstrüktivist üsluptaki kaidede bulunan rölyeflerde, Bolşevik Devrim için yapılan çarpışmaya ve devrimci çalışan Rusya'ya dair sahnelerle, 'Lider Lenin'in portresi görülmektedir. Oluşturulan 'Heykelle taçlandırılmış kaide' algısı, kanıksanmış 'heykelin taşıyıcılığını yapan kaide' kalıbına eklenerek; kaidenin strüktürel bağlamdaki duruşu anlatımcılığa doğru genişlemiştir. Anıtın gücünü aldığı unsurlardan biri de, devleşen kaide üzerinde yükselen proletaryanın temsili olan işçi heykeli olmuştur.

Resim 48-49: Boris Korolev, *Devrimci Savaşçılar Anıtı*, 1925, Granit, Saratov.



Kaynak: <https://thecharnelhouse.org/2018/05/28/boris-korolev-soviet-sculptor/>
(çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: <https://www.facebook.com/sovietvisuals/photos/a.1161108403955402/2371229822943248/?type=3&theater> (çevrimiçi, 01.05.2019)

²¹⁰ Aronovich, a.g.e., p. 693.

1917 Ekim Devrimi'nin ardından gelen Anma Törenleri'yle uygulamaya sokulan 'yikan' ve 'inşa eden' kültür politikasının amacı, yeni Sovyet yurttaşına proletarya iktidarının istediği kimliği giydirmekti, denilebilir. Devrim öncesine ait kültür pratiklerini yenileriyle değiştiren Anma Törenlerindeki ritüalist tavır, ilk on yılda iktidarı meşrulaştırmak ve kitleleri kontrol altına almakta çok etkili olmuştur. Kamusal alanda her yönden yağan semboller, kahraman temsilleri, zihinlerin yapılandırılmasında ve kolektif bellek oluşturulmasında kullanılmıştır.²¹¹

2.1.2. Stalin Dönemi Anıtları

Alçak gönüllü doğasına rağmen, Bolşevik Devrimi'nin en önemli figürü olarak kabul edildiği için Lenin'in etrafında bir kült oluşturulmuş ve kitle üzerindeki etkisinin artması için çok sayıda poster basılmış olmasına rağmen; Stalin döneminde kitle, Lenin kültüyle çok daha fazla sarılmıştır. Komünist Parti Genel Sekreteri Stalin rakiplerini atlatıp partinin başına geldikten sonra, 'Lenin Kültü'nü 'tek adam' olma yolundaki araçlardan biri olarak kullanmıştır. Kendisinin ve ailesinin istekleri dışında, Lenin'in bedeninin mumyalanmasında ve Kızıl Meydan'da inşa edilecek olan mozoleye (Resim 50-51) konulmasında ısrar etmiştir.²¹² Hatta bu hantal yapı için, heykeltıraş Friedrich Karlovich Lekht'in devrimin beşinci yılı için ürettiği, bir elinde şapka bir elinde çekiçle Yeni Çağ coşkusunun sembolü olarak görülen, gösterilerde neşeyle yürüyen halkı selamladığı düşünülen *İşçi Anıtı* yerinden kaldırılmıştır.²¹³

²¹¹ Corbesero, **a.g.e.**, pp. 197-198.

²¹² Heler, **a.g.e.**, p. 152.

²¹³ Corbesero, **a.g.e.**, p. 149.

Resim 50-51: Alexey Shchusev, *Lenin Mozolesi*, 1930, Beton-Mermer, Kızıl Meydan, Moskova.



Kaynak: https://www.arabworldbooks.com/egyptomania/modern_mummification.htm (çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: <https://blog.quintinlake.com/2010/06/12/lenins-mausoleum-images-red-square-moscow-russia/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Lenin'in ölümünün ardından merkezi komiteyi büstlerin, posterlerin, fotoğrafların üretilmesi konusunda yönlendiren Stalin, Petersburg'un Bolşevik devrimi sonrasında değişerek Petrograd olan adını da Leningrad olarak değiştirmiştir. Rodçenko'nun ve Gustav Klutsis'in fotomontajlarında Lenin'le aynı kadrada yer alarak (Resim 52), kitlesel algı manipülasyonu ile yerini sağlamlaştırmıştır.²¹⁴ Sistemli bir çalışmayla kendini, her zaman her yerde olan 'Büyük Birader' pozisyonuna getiren Stalin için, Amerikalı yazar John Steinbeck günlüğüne 1947'deki Sovyetler Birliği ziyaretinin ardından şöyle yazmıştır: "Onun portresi her müzeye asılmakla kalmamış, her müzedeki her odaya asılmıştır." Böylelikle, sanatı sadece kendi 'tek adam' duruşunu desteklemek için yararlı bir araç olarak gören Stalin'in kültü 'Büyük Lider ve Sovyet Halkının Öğretmeni' ve 'Baş Mimar ve Sosyalist Ülkenin Kurucusu' etrafında oluşturulmuş; alçıdan, bronzdan, boyadan, mürekkepten üretilmiş temsilleriyle her yerde olan Stalin'in 'Her şeyi Gören' ve 'Her şeyi İşiten Lider kimliği' pekiştirilmiştir. İktidarına karşı olan tehditleri savuşturduğu 1930'lardan sonra Stalin'in imajı değişmeye başlamış; samimi görüntüsünden fazla, gücü üzerinde vurgu yapılmaya başlanmıştır.²¹⁵ Bu radikal değişimle birlikte, Ekim Anma

²¹⁴ Heler, **a.g.e.**, p. 154.

²¹⁵ **A.e.**, pp.157-158.

Törenleri, yeni bir ideolojik çevre düzenlemesi ereğinin sonucu olarak Stalinci *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat)’in ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.²¹⁶

Resim 52: Gustav Klutsis, *İsimsiz*, 1933, Fotomontaj.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=Rod%C3%A7enko+Stalin+and+Lenin&newwindow=1&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=M82K7qmmNAElhM%253A%252Cq-iYT1q2f7QXpM%252C_&vet=1&usg=AI4_kSvmnoQ7BZOSPGMV2HuCqOJTBTkGQ&sa=X&ved=2ahUKEwj8v6f2_rhAhXbysQBHfn2BKcQ9QEwAXoECAkQBA#imgsrc=InZ3bDQG1b21oM:&vet=1
(çevrimiçi, 01.05.2019)

Rusya’da Ekim Devrimi’nin babası olarak görülen Lenin’in anısına çok sayıda heykel üretilmesine rağmen, içlerinden sadece birkaç tanesi Petersburg Finlandiya Tren İstasyonu’nun önündeki dev heykel kadar tarihi öneme sahiptir (Resim 53). Büyük devrimcinin bu temsili, Sovyet otoriteleri tarafından altmıştan fazla tasarım arasından seçilmiştir. Zırlı bir aracın üzerinde duran Lenin sol elini koltuk altına sokmuş, sağ elini de ‘enternasyonal proletarya devrimi’nin yolunu göstermek için kaldırmıştır.²¹⁷ Lenin’in 1918 Nisan’ında halka yaptığı konuşmanın temsili olan

²¹⁶ Corbesero, **a.g.e.**, pp. 197-198.

²¹⁷ “Monument to Lenin on Ploshchad Lenina”, **Saint-Petersburg.com**, (Çevrimiçi)
<http://www.saint-petersburg.com/monuments/ploshchad-lenina/> 04.11.2018

anıtın, 1926'daki Devrim Kutlamalarındaki açılışı hakkında, *Leningradskaya Pravda* gazetesi, "işçilerin içgüdüsel olarak Lenin'in varlığını ve şehre gelişini hissettiklerini ve lideri dinlemek için tren istasyonuna geldiklerini" yazmıştır.²¹⁸ Heykeltıraş Sergey Eliseev tarafından üretilmiş olan heykel, Sovyetler Birliği'ndeki binlerce heykel için prototip kabul edilmiştir. Anıtın tüm yüksekliği, mimar Vladimir Shchuko ve Vladimir Gelfreich tarafından tasarlanan konstrüktivist üsluptaki siyah granitten kaidesiyle birlikte 10.7 metredir.²¹⁹ Sovyetler Birliği'nde rejimin ve egemen sınıfın sözcüsü olarak işlev gören anıt uygulamalarının genelinde okunan, kaidenin anıtsallaşması ve temsilin tamamlayıcısı haline gelmesi *Lenin Anıtı*'nda da görülmektedir.

Resim 53: Sergey Eliseev, *Lenin Anıtı*, 1926, Bronz- Granit, 10.7 m, St. Petersburg.



Kaynak: <http://www.saint-petersburg.com/monuments/ploshchad-lenina/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

²¹⁸ Corbesero, **a.g.e.**, pp. 148-149.

²¹⁹ "Monument to Lenin on Ploshchad Lenina", **Saint-Petersburg.com**, (Çevrimiçi) <http://www.saint-petersburg.com/monuments/ploshchad-lenina/> 04.11.2018

2009’da anıtın alt kısmında, nedeni ve kimlerce gerçekleştirildiği belirlenemeyen bir patlama sonucunda, delik açılmış (Resim 54);²²⁰ fakat anıt, restore edilerek eski yerine konulmuştur.²²¹

Rusya’ da devrim sonrasına tarihlenen çok sayıda anıt gibi *Lenin Anıtı* da, Sovyetler Birliği’nin dağılmasının ardından, politik kimliğini terk etmiş; şehrin belleğindeki eski günlere ait, bir ‘anı nesnesi’ne dönüşmüştür.

Resim 54: *Lenin Anıtı*’nın Zarar Gördükten Sonraki Hali.



Kaynak : <http://old.themoscowtimes.com/sitemap/free/2009/4/article/blast-blows-hole-in-lenin-statue/375879.html> (çevrimiçi, 01.05.2019)

“Devrimler yıkım zamanlarıdır.”²²² sözüne meşruiyet kazandıran lider Stalin’dir. Sanata ‘nispeten’ ılımlı yaklaşan bir kültür politikasını benimseyen Lenin’in ardından gelen, iktidarın güçlenmesi için eski yönetime ait ne varsa ortadan

²²⁰ “Russian vandals blast hole through Lenin statue in st. Petersburg”, **The Telegraph**, (Çevrimiçi) <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/5089510/Russian-vandals-blast-hole-through-Lenin-statue-in-St-Petersburg.html> 04.11.2018

²²¹ “Monument to Lenin on Ploshchad Lenina”, **Saint-Petersburg.com**, (Çevrimiçi) <http://www.saint-petersburg.com/monuments/ploshchad-lenina/> 04.11.2018

²²² Stites, **a.g.e.**, p. 2.

kaldırmaya yönelik her tür faaliyetin olumlandığı Stalin Dönemi'ndeki yıkımın boyutu, ancak *Kurtarıcı İsa Katedrali*'nin havaya uçurulmasından bahsedildiğinde gerçek bir tanıma ulaşabilir. Çar I. Alexandr tarafından 1812'de, Napolyon'un Moskova'dan çıkarılışının anısına yaptırılan Katedral'in 1831'deki yıkımının ardından, yerine yüzme havuzu yapılmıştır. Bu 'devlet vandalizmi'nin sebebinin, *Kurtarıcı İsa Katedrali*'nin görkemiyle ve büyüklüğüyle nehrin karşısında bulunan hükümet binasını gölgede bırakması olduğu düşünülmektedir. Sovyetler Birliği'nin çözülmesinin ardından Katedral orijinal planıyla tekrar inşa edilmiştir (Resim 55).²²³

Resim 55: Zurab Tsereteli, Aleksey Denisov, *Kurtarıcı İsa Katedrali*, 1999, Moskova.



Kaynak: <http://agazaclick.com/en/destinations-guide/Europe/Russia/Moscow/Christ-the-Saviour-Cathedral/Photos.f.1.498055274/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Stalin Dönemi'nde üretilmiş olan, Bolşevik Devrimi'nin az sayıdaki ikonik anıtından biri olan Vera Mukhina'nın 24.5 metre yüksekliğindeki *İşçi ve Çiftçi Kadın Anıtı* (Resim 56), 1937 yılında Paris'teki Dünya Fuarı'na gönderilecek olan yapıtın belirlenmesi için yapılan yarışmayı kazanmıştır.²²⁴ Kriterlerini mimar ve şehir

²²³ Edward Alan Cole, "Chatedral of Christ the Saviour", **Encyclopedia of Contemporary Russian Culture**, Ed. by Tatiana Smorodinskaya, Karen Evans-Romaine, Helena Goscilo, Oxford, Routledge, 2007, p. 91.

²²⁴ "Prominent Russians: Vera Mukhina", **Russiapedia**, (Çevrimiçi) [//russiapedia.rt.com/prominent-russians/art/vera-mukhina/](http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/art/vera-mukhina/) 04.11.2018

planlamacı Boris Lofan'ın belirlediği, Sovyet pavyonu için istenen anıt genç bir adam ve genç bir kadın figüründen oluşmaktadır. 'İşçi sınıfı'nı temsil eden adam ve 'kolektifleştirilen Sovyet köylü sınıfı'nı temsil eden kadın, yukarıya doğru kaldırdıkları ellerinde bu iki sınıfın atribüleri olan orak ve çekici tutmaktadırlar. Tasarımın anlatımını güçlendiren en önemli etmen figürlerin tüm vücutlarıyla ileriye ve yukarıya doğru yaptıkları harekettir. Bu ileri doğru hareketin kuvveti, rüzgârın etkisini görünür kılmak amacıyla saçlara, kıyafetlere ve kadının elindeki otuz metrelik eşarba verdiği formlarla artırılmıştır. Heykeltıraş kompozisyonun bütününden okunabilen uyumu ve dengeyi, üretimin "bütün ülkeyi karakterize eden güçlü, sağlam ve baskın bir duruş"a sahip olduğu yönündeki sözleriyle ifade etmiştir. Mukhina, anıtın büyüklüğü için en uygun malzemenin paslanmaz çelik olduğuna karar vermiştir. Paris'e yirmi sekiz vagonla taşınmış olan anıt, üzerinde bir kartal ve bir svastika olan altmış metrelik bir kulenin bulunduğu Nazi Almanyası'nın pavyonu önünde sergilenmiştir. İki ideolojik sistem arasındaki ve iki ülkenin başarıları konusundaki çekişmenin anıtlar bağlamına taşınması 1937 Paris Fuarını tikel kılmıştır.

Fuarda *Grand Prix* alan Mukhina'nın eseri, büyüklüğünden dolayı pavyondan sökülürken hasar görmüş ve iki yıllık bir restorasyonla eski haline getirilmiştir. Sovyetler Birliği döneminin ve Moskova şehrinin marka sembolü statüsüne yükselen anıt, Mukhina'ya 1941'de ülkenin en önemli ödülü olan *Stalin Ödülü*'nü kazandırmış; ardından da Sovyetler Birliği'nin en büyük film stüdyosu olan *Mosfilm*'in logosu olmuştur.²²⁵

²²⁵ Andrada Fatu-Tutoveanu, "Constructing Female Identity in Soviet Art in the 1930s. A Case Study: Vera Mukhina's Sculpture", **Bulletin of the Transilvanian University of Braşov**, Vol.III, No: 3, 2010, p. 250.

Resim 56: Vera Mukhina, *İşçi ve Çiftçi Kadın Anıtı*, 1937, Paslanmaz Çelik, 24.5 m, Moskova.

Resim 57: *İşçi ve Çiftçi Kadın Anıtı* (Rus Sergi Merkezi olan kaidesiyle), 60 m.



Kaynak: <https://www.tumblr.com/search/worker%20and%20kolkhoz%20woman> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: https://www.google.com/search?q=vera+mukhina+worker+and+kolkhoz+woman&rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbm=isch&source=lnet&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwj1h5Ww6JDhAhXq8eAKHamsCR0QpwUIIA&biw=1366&bih=608&dpr=1#imgdii=V8k0c-4zwrpOMM:&imgsrc=Mi_jPQ_owSce3M (çevrimiçi, 20.03.2019)

Günümüzde, *Rus Sergi Merkezi* heykelin kaidesi olarak görev yapmaktadır (Resim 57). Binanın yüksekliği 34.5 metre olduğundan heykelin yüksekliği 60 metredir. Yeni bir görsel lisan ve sembolizm oluşturmak yolundaki adımlardan biri olarak görülen Mukhina'nın bu dünyaca ünlü heykeli, tüm Sovyet kanonunun özeti niteliğindedir. Mukhina heykeltıraş kimliğiyle, yeni figürler ve sembollerle örülecek olan yeni rejimin mitolojisini oluşturmaya çalışırken;²²⁶ kadın kimliğiyle de politik propagandayla daima vurgulanan, kadın özgürlüğü üzerinden, yeni Sovyet kadını kimliğini kurgulamıştır.²²⁷

²²⁶ Fatu-Tutoveanu, **a.g.e.**, p. 250.

²²⁷ **A.e.**, p. 257.

2.1.3. Sovyetler Birliği'nde Avangard Sanat ve Üçüncü Enternasyonal Anıtı

Sovyetler'de *Anıtsal Propaganda Planı* kapsamındaki uygulamaların hakim üslubu, kitlenin ideolojik dönüşümüne ve proletaryanın anıtsallaştırılmasına en uygun olduğu düşünülen, *heroik realizm* olmasına rağmen; Devrim sonrasında, 'klasik kanonun örmüş olduğu' hayat ve sanat arasındaki görünmez duvarı yıkmak itkisinde bir Sovyet avangardının varlığı da yansınmaz.

Lenin'in ticareti ve üretimi artırmak amacıyla özel girişime ve mülkiyete izin veren *Yeni Ekonomi Politikası*'nın 1921'de yürürlüğe girmesiyle, sanatın yeni konulara uygun yeni anlatım yolları arama özgürlüğünü yitirmesine dek,²²⁸ varlığını sürdüren en güçlü deneysel hareket, sanatın toplumsal dönüşümdeki gücüne vurgu yapan, Proleter Kültürü Organizasyonu (Proletkült) olmuştur. Aslen Devrim'den sonra faaliyet göstermeye başlayan organizasyonun tohumları, 1906 yılında Maksim Gorki, Anatoli Lunaçarski ve Aleksandr Bogdanov'un yurt dışındaki illegal Bolşevik partisi çalışmaları esnasında atılmıştır. Kültürel alandaki özerkleşmenin temsilcisi olan Proletkült okullarında, atölyelerinde ve tiyatro stüdyolarında altı yıl süresince işçilere okuma-yazma öğretilmiş; bilim ve sanat konularında eğitim verilmiştir. Avangardı Marksist bir perspektiften ele alan programlar, Proletkült'ün fikir babası ve kurucusu olan, Bogdanov'un sanatın asal görevinin 'toplumsal hayatı düzenlemek' olduğuna dair düşüncesiyle şekillenmiştir. Sanatla bilimin ve teknolojinin, sanatla üretimin ilişkilendirilmesine dayanan "Tanrı İnşası" denilen süreç, Proletkült ve konstrüktivizm arasında güçlü bir sinerji oluşturmuştur.²²⁹

Rus Sosyal Realizmine hayran olan Lenin avangardın komünizme olan temayülüne anlam verememesine rağmen, sanatsal konularda alt yapısının olmamasından ötürü, kendini dışarıda bırakmış; başlardaki özgürlükçü tutumunun yerini alacak olan prensipsel müdahalelerine ve özerk olmasını hatalı bulduğu Proletkült'ün Halk

²²⁸ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s. 106.

²²⁹ Ali Artun, **Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik**, 1.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 110-112.

Eğitim Komiserliği'ne bağlanmasına dek, sanat yönetimi Lunaçarski'nin belirlediği çağdaş prensipler bağlamında şekillenmiştir.²³⁰

Lenin'in başkanlık ettiği Halk Komiserleri Konseyi'nin eğitim, sanat ve kültür işleri için göreve getirdiği Lunaçarski, Paris'te Guimet Müzesi'nde dinler tarihi, Zürih'te felsefe okumuş; estetik, edebiyat, tiyatro, sinema, felsefe üzerine yüzlerce deneme, eleştiri ve on beş tiyatro oyunu kaleme almıştır. Onun bu sanatsal birikimi, modernizme olan yakınlığından ötürü, sanatın özerkliğine vurgu yapmış olmasında çok etkili olmuştur. Lunaçarski'nin ve yandaşlarının avangard pratiğin devrimle kurmuş olduğu organik bağa olan inançları, resmi ve sivil kurumların, müzelerin, akademilerin, salonların, sergilerin çağdaş sanatçılardan sorulması gerektiği düşüncesinin temelindeki ana etmen olmuştur.²³¹

Sovyetler'deki avangard hareket, sanatsal güdülenmenin zihinsel tasarım süreçlerine yerini bıraktığı, konstrüktivizmde kendini bulmuştur, denilebilir. Geleneksel malzemeye ve yöntemlerle üretilen resim ve heykelin eskiyi temsil ettiği; 'yeni düzen'in inşasının işlevsel bir sanatı gerektirdiği; toplumun düşünsel ve entelektüel ihtiyaçlarının sanatla giderilebileceği fikirleri üzerinde yükselen konstrüktivist pratik, sanatçıyı soyut ve sade bir dile yöneltmiştir.²³² Sovyet ideolojisinin, 'klasik kanon'u daha güçlü bir propaganda aracı olarak görmesinden dolayı, konstrüktivizm 1920'lerin başında gücünü yitirene dek,²³³ sanatçı 'toplum mühendisi' olarak faaliyet göstermiş ve kolektif yapıya destek olmaya odaklanmıştır.²³⁴

Konstrüktivist ütopyaları en iyi sembolize eden üretimlerden biri ressam ve tasarımcı Vladimir Tatlin'in 1920 tarihli *Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı*'dır (Resim 58).²³⁵ Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim gören Tatlin, 1914'te Paris'e ve Berlin'e gerçekleştirdiği geziler sırasında, avangard sanata yakınlaşmıştır. Rusya'ya döndükten sonra, metal, alçı, cam, ahşap ve atık malzemelerle soyut konstrüksiyonlar üretmiş olan, Tatlin konstrüktivizmin temel prensiplerinden

²³⁰ Artun, **a.g.e.**, s. 147-148.

²³¹ **A.e.**, s. 105-106.

²³² Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1.bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 103-104.

²³³ **A.e.**, s. 107.

²³⁴ **A.e.**, s. 104.

²³⁵ Artun, **a.g.e.**, s. 90.

“gerçek malzeme-gerçek mekân” söylemini, mekânı somut bir unsur olarak ele alarak görünür kılmıştır.²³⁶ Malzemelerin ikonografisine odaklanan sanatçı, “malzeme kültürü” kapsamında maddelerin, öncelikle de organik olanın geometrisini ve tasarımını irdelemiştir. Ürettiği makinelerde doğanın rehberliğine başvurmuş olan Tatlin, formları, mekânları, malzemeleri, renkleri ve konstrüksiyonları araştırarak “malzeme kültürü”nü “tasarım kültürü”ne evriltilmiş;²³⁷ sanatı endüstriyel bir etkinliğe dönüştürerek ve üretimle özdeşleştirerek sanatın özerkliğini yıkmaya çalışmıştır.²³⁸ Dolayısıyla da alımlayıcıyı sanat nesnesinin tekilliğini sorgulamaya davet etmiştir. Batı’daki tasarımlardan farklı olarak, geometrik biçimler aracılığıyla, “modern bir verimlilik etkisi”ne odaklanmaması, onun üretimlerinin ayırt edici niteliği olmuş; nesnenin amacı ve kullanılan malzemenin olanakları tasarımın asal unsurları olmuştur.²³⁹

Resim 58: Vladimir Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı’nın Maketi*, 1920, Ahşap-Metal, 420 x 300 x 80 cm



Kaynak: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226> (çevrimiçi, 28.07.2019)

²³⁶ Antmen, **a.g.e.**, s. 108.

²³⁷ Artun, **a.g.e.**, s. 59-60.

²³⁸ **A.e.**, s. 63.

²³⁹ Lynton, **a.g.e.**, s. 104.

Mayakovski'nin "Ekim'in ilk nesnesi" olarak nitelediği,²⁴⁰ Tatlin'in Sovyet Devrimi'ne ve komünizme olan inancıyla ürettiği en ünlü çalışması olarak kabul edilen,²⁴¹ dev bir propaganda merkezi olarak tasarlanan, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*²⁴² resim, heykel ve mimarinin sıra dışı bileşiminin ütöpik bir dışavurumu olmuştur.²⁴³ Savaşın neden olduğu düşmanlıkları ortadan kaldırarak, sosyalizmi uluslararası düzeyde birliğe kavuşturabilmek amacıyla; Komintern'in merkezi olarak kullanılması hedeflenen yapının Neva Nehri üzerine inşa edilmesi planlanmıştır. Dört yüz metre yüksekliğinde inşa edilecek olan ve üç hücreden (küp şeklinde bir toplantı salonu, piramit şeklinde bir yana yatmış konumda bir sekreterlik, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçiminde bir danışma merkezi ve radyo istasyonu) meydana gelecek olan sarmal formdaki *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* sembolizmin ve işlevselliğin aynı potada eridiği bir tasarım mantığıyla, cam ve çelikten üretilcekti. Gözlemesine benzeyecek ve eğik eksenli Kutup Yıldızına doğru olacak olan Kule'nin içindeki hücrelerden biri dünyanın güneşin çevresindeki dönüşü gibi yılda bir kez; ikincisi ayın dünyanın çevresindeki dönüşü gibi ayda bir kez, üçüncüsü ise günde bir kez dönecekti. Dairesel planlı iki sarmal rampanın tepeye doğru çıktığı koni biçimiyle ziguratı andıran yapı, Kutsal Kitabın *Genesis* bölümündeki insanlığın tek dili yitirilişinin sembolü olan *Babil Kulesi*'ne cevap niteliği taşıyacaktı.²⁴⁴ Tatlin kulesini, ekranlarından haberler yayınlanacak, projektörlerle gökyüzüne sloganlar yansıtılacak olan, gelişmiş bir radyo, telefon ve telgraf istasyonu olarak tasarlarlarken; Albrecht Dürer'in konik spirallerini anıştıran, zamanın simgesi olarak gördüğü "en dinamik form olan vidadan" yola çıktığını açıklamıştır. Lissitzki'ye göre, "Tatlin'in anıtı insanın evrendeki yerinin kozmolojik sistemini temsil eder ve kesinlikle Hlebnikov'un matematiksel –tarihsel teorileriyle uyum içindedir. Devrimcidir, çünkü matematik ve mimari bir kesinlikle örgütlenmiş olan zaman ve mekân içindeki toplumsal armoninin modelini oluşturur."

"Anıtım çağın bir simgesidir. Onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek, sanat ile hayat arasında bir çeşit sentez yarattım." diyen Tatlin, kullandığı mimarlık ve tasarım

²⁴⁰ Artun, **a.g.e.**, s. 91.

²⁴¹ Antmen, **a.g.e.**, s. 102.

²⁴² **A.e.**, s. 106.

²⁴³ **A.e.**, s. 102.

²⁴⁴ Lynton, **a.g.e.**, s. 104-106.

dilinin çağını ifade ettiğini belirtirken Eyfel Kulesi'yle de hesaplaşmıştır.²⁴⁵ Kinetik heykel ve mimari fikrinin öncülü olan Tatlin'in Kulesi,²⁴⁶ sanatçılarca “anıtsal propagandanın en avangard eseri” olarak kabul edilmiş; 1920'deki Üçüncü Sovyetler Kongresi sebebiyle düzenlenen sergide gösterilen bir maketten ileriye gidememiş olmasına rağmen; konstrüktivizmin ikonu haline gelerek Rodçenko, Naum Gabo, ve Klutsis gibi avangard sanatçıların anıtsal üretimleri üzerinde etkili olmuştur. Troçki'nin “pratik değildir, devrimci bir romantizm ve sembolizmin ürünü” olarak nitelediği²⁴⁷ Lenin'in “sanatçı çılgınlığının tipik bir örneği” olarak gördüğü²⁴⁸ maket, Rusya'nın çeşitli şehirlerinde sergilenmiş ve yürüyüşlerde de bir ‘aziz heykeli’ gibi gezdirilmiştir.²⁴⁹

Ekim Devrimi'nin ardından tüm Sovyetler Birliği'nde sistemli bir anıt üretimi faaliyeti başlatılmıştır. Heykelin üç boyutlu doğasının sahip olduğu olanakların farkında olan totaliter yapı, anıtları yeni rejimin göndergelerini halka ulaştırmak yolunda kullanmayı seçmiştir. İdeolojinin esasları halka, kamusal alandan doğru aktarılırken *Sosyalist Realizm* paydasına sahip anıtlar tercih edilmiştir. Bu döneme tarihlenen anıtların öncekilerden en önemli farkı ise, aristokrasinin ya da ruhban sınıfının değil, devrim kahramanlarının ya da işçi ve köylü sınıfının gösterimleri olmalarıdır. “Çalışan Devrimci Yeni Rusya” vurgusuyla proletarya anıtsallaştırılmış; egemen sınıf genç ve sağlıklı figürlerle temsil edilmiştir. Bu dönemin anıtlarındaki en karakteristik özelliklerden biri de, kaidenin devleşerek, geleneksel taşıyıcı rolünü kompozisyona dâhil olmaya doğru genişletmesi olmuştur. İzleyiciyi büyüklüğüyle ezen kaide uygulamaları, rejimin kitle üzerindeki kontrolcü ve tahakkümcü doğasının somutlaması olmuş ve anlam aktarımı konusunda, taşıyıcılığını yaptığı temsille sorumluluğu paylaşmıştır.

Sonuç olarak, Sovyetler Birliği döneminin kültür politikası uyarınca anıt kavramı, yeni semboller ve temsilleri dolaşıma sokarak, kolektif bellek oluşturma yolunda

²⁴⁵ Artun, **a.g.e.**, s. 90-91.

²⁴⁶ Antmen, **a.g.e.**, s.102.

²⁴⁷ Ali Artun, *Sanatın İktidarı*, s. 92-94.

²⁴⁸ Lynton, **a.g.e.**, s. 106.

²⁴⁹ Artun, **a.g.e.**, s. 93.

aktif bir göndergeler sistemi oluşturmayı hedefleyen sanatsal uygulamalarla, dikte eden bir yapıya bürünmüştür.

2.2. Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşunun Ardından Üretilen Anıtlar

Türk Halkı 29 Ekim 1923 tarihinde, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte sistemli bir Anıt programının uygulanmasına tanık olmuştur. Tıpkı Ekim Devrimi'nin ardından Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, temsilin ideolojik aygıtı²⁵⁰ dönüşmesi olarak nitelenebilecek olan bu uygulamalar, değişen rejimin görsel bağlamdaki payandası olarak işlev görmüştür. Heykel sanatının halk tarafından benimsenmesinde, Cumhuriyet'in 'çağdaşlaşma' programında anıtlara ihtiyaç duyulmasının payı büyük olmuştur.²⁵¹

"Anıt, en eski ve özgün anlamıyla, insanın tek başına yaptığı işleri veya gösterdiği hünnerleri, özellikle gelecek kuşakların zihninde canlı tutmak amacıyla inşa ettiği eserdir. Anıtlar, anımsanacak olayın izleyicinin aklına, güzel sanatların aracılığıyla veya yazıların yardımıyla getirilmesine bağlı olarak, sanat anıtları veya yazı anıtları olabilirler."²⁵²

Bu bağlamda üretilen anıtlar, yeni kurulan Cumhuriyetin ilkelerinin ve milli kültürün görsel tezahürleri olarak, paradigma değişiminin kamuya benimsetilmesinde aktif rol oynamışlardır.²⁵³

Atatürk'ün çok yönlü lider kimliği, bu bilinçli ve sistemli anıt üretme etkinliğine kaynaklık eden en belirgin unsur olarak görülebilir. Geçmişinde bir heykel geleneği bulunmayan Türkiye'de, Atatürk'ün tavrının ne ölçüde radikal bir hareket olduğunu anlamak için, Cumhuriyet öncesindeki duruma bakmak faydalı olacaktır.

²⁵⁰ Althusser devletin ideolojik aygıtları olarak din, aile, öğretim ve kültürden bahsetmiş; kültürün kapsamına da edebiyat, spor ve güzel sanatları almıştır. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, 3.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 11.

²⁵¹ Zeynep Yasa Yaman, "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No: 82, 2002, s. 155.

²⁵² Alois Riegl, **Modern Anıt Kültürü: Doğası ve Kökeni**, Çev. Erdem Ceylan, 1.bs., İstanbul, Daimon Yayınları, 2015, s. 49.

²⁵³ Yasa Yaman, "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", s. 155.

2.2.1. Cumhuriyet Öncesindeki Anıt Algısı ve Anıt Uygulamaları

Türk toplumunun geçmişinde batılı anlamda değerlendirilebilecek heykel üretimlerinin olmayışı; üç boyutlu figürlü betimlemelerin İslam inancına aykırı olduğu düşüncesiyle bağlantılandırılmaktadır.²⁵⁴ Fakat Yeşilkaya, meydan çeşmesi ve saat kulesi inşasının da anıt-heykel kavramının ‘bağlama dayalı’ tanımıyla ilişkilendirilebileceği savındadır. Osmanlının modernleşme dönemi olarak kabul edilen 18. yüzyıl’dan itibaren görülmeye başlanan çeşmeler yapıların çevre duvarlarından ve binalardan bağımsızlaşarak, kamusal alanda ‘odak noktası’ haline gelmiştir. Sadece kullanım nesnesi olarak kalmayıp, aynı zamanda özenli estetik unsurlar taşıyarak, sergilenen nesneye dönüşen söz konusu yapılar, Anıt-Heykel’in öncülü olarak kabul edilebilir. Osmanlı kentinde zaman ve mekân üzerindeki denetimine vurgu yapan saat kulesi de, meydanlar üzerinde odak elemanı kimliğini kazanmıştır. Bu dönemde II. Abdülhamid otuz kadar saat kulesi yaptırmıştır. Şişli’deki *Abide-i Hürriyet* (Resim 59), Fatih’teki *Tayyare Şehitleri Anıtı* da (Resim 60) önemli bir olayın anısını toplumsal belleğe kaydetme amacıyla üretilmiş olan figürsüz anıtların ilk örnekleri olarak kabul edilir.²⁵⁵ Bütün bu üç boyutlu uygulamalar anıt kavramının yerleşmiş olduğunun göstergeleridir.

²⁵⁴ Kıvanç Osma, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, 1996, s. 129. (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁵⁵ Neşe G. Yeşilkaya, “Osmanlı’da ve Cumhuriyet’te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekân”, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:82, 2002, s. 147-148.

Resim 59: Mimar Muzaffer Bey, *Abide-i Hürriyet*, 1911, Mermer, yaklaşık 10 m, Şişli.

Resim 60: Vedat Tek, *Tayyare Şehitleri Anıtı*, 1916, Mermer-Bronz, 11 m, Fatih.



Kaynak: <http://emlakansiklopedisi.com/wiki/hurriyet-aniti-abide-i-hurriyet> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: <http://www.milta.com.tr/istanbul/fatih-tayyare-sehitleri-aniti/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Cumhuriyet öncesinde figür içeren Anıt-heykel kapsamındaki ilk heykel, Abdülaziz Dönemi'nde (1861-1876) İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'in yaptığı *Abdülaziz Heykeli* (Resim 61) olarak kabul edilmektedir. 1867 yılında bazı Avrupa başkentlerini ziyaret eden Abdülaziz, meydanlardaki ve müzelerdeki heykelleri görmüş; gene aynı sene gerçekleşen Paris Dünya Fuarı'nı da ziyaret etmiştir. Ardından da Fuller'a, günümüzde Beylerbeyi Sarayı'nda bulunan, kendisinin at üzerinde temsil edildiği heykeli ve 2000 yılında Topkapı Sarayı'nda gerçekleşen *Padişah Portreleri Sergisi* ile ortaya çıkmış olan büstü yaptırmıştır. Abdülaziz'in heykel kapsamına giren başka siparişleri de olmuştur. Ayrıca döneminde, Osman Gazi'den başlanarak, bütün padişahların oyma fildişi büst portrelerini içeren bir levhanın hazırlanmış olması da heykel sanatına duyulan ilginin kanıtlarıdır. Avrupa kökenli gravürlerden esinlenerek yapılmış olan portre dizisinin Avrupalı bir sanatçıya yaptırılmış olduğu düşünülmektedir. 19.yüzyılın ikinci yarısında özellikle Fransa'da yaygınlaşan at, boğa, geyik gibi hayvanların atölye işi seri üretim heykelleri bu dönemde sadece Beylerbeyi Sarayı'nın değil, Yıldız ve Dolmabahçe saraylarıyla bazı konakların bahçelerinde de görülmüştür. Örneğin, Kadıköy

Altıyol'da bulunan Boğa Heykeli Beylerbeyi Sarayı'nın bahçesindeki Fransız heykeltıraş Isidore Bonheur imzalı heykelin bir benzeridir.²⁵⁶

Resim 61: Charles Fuller, *Abdülaziz Heykeli*, 1861-1876, Bronz, Beylerbeyi Sarayı.



Kaynak:

<https://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-ve-sanat/abdulaziz-ve-diger-sanatlar/sultan-abdulaziz-heykeli/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Abdülaziz'in batılı giyimiyle saltanat koşumuyla donatılmış at üzerindeki temsili, Avrupa gezisi esnasında gördüğü imparator heykellerinden ne kadar etkilendiğinin göstergesi olarak kabul edilebilir. Göğsünde kılıç kuşağı ve nişanlar bulunan Sultan gururlu bir duruş sergilemekte, keskin ve kararlı şekilde ileriye bakmaktadır. Ceketi hareketin gerektirdiği şekilde yanlara doğru açılmıştır. İdealizm içermeyen realist bir gösterim olarak kabul edilebilecek olan kompozisyonun anıtsallığını bozan tek unsur, atın boyutlarının Sultan'ın bedenine göre küçük kalmasıdır.²⁵⁷ Heykelin sarayın bahçesinde sergilenmesi, dolayısıyla da izleyicisinin halk olmayıp ayrıcalıklı bir kitle olması; eserin kamusal alan heykeli olarak kabul edilmemesinin sebebidir. Halbuki, anıt tanımına giren üretimlerde bir olayın ya da şahsiyetin anısını kamusal alanda

²⁵⁶ Günsel Renda, "Osmanlılarda Heykel", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No: 82, 2002, s. 140-142.

²⁵⁷ Hikmet Daylan, "Türkiye'deki Anıt Heykel Uygulamaları Işığında Yapılan Heykel Projeleri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2012), s. 20.

yaşatma amacı güdülmektedir. Bu nedenle de, batılı ölçütlerdeki heykel geleneğinin bir örneği olarak değerlendirilebilecek olmasına rağmen, bu heykel anıt geleneğinin başlangıcı olarak kabul edilmemektedir.²⁵⁸

Abdülhamid Dönemi'nde çok sayıda meydan çeşmesi ve saat kulesinin inşasının yanı sıra, 1883'de ülke tarihindeki ilk heykel eğitimini verecek olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılışı gerçekleşmiş; heykel bölümünün başına İtalya ve Fransa'da eğitim görmüş olan Yervant Osgan Efendi getirilmiştir.²⁵⁹

2.2.2. Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Anıt Üretimleri

Devlet ideolojisinin sembolü olarak Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında üretilen anıtlarla, yeni devletin gücünü görsel olarak sunmak, bu şekilde de toplumun devlete olan güvenini ve inancını pekiştirmek amaçlanmıştır. Diğer taraftan, Cumhuriyet ideolojisinin ifadesini bulduğu anıt heykelleri 'modern şehircilik' anlayışının gereği olarak değerlendirmek de doğru olur.²⁶⁰

Bursa'daki 22 Ocak 1923 tarihli konuşmasındaki:

“Dünyada uygarlığa ulaşmak, ilerlemek, gelişmek isteyen herhangi bir ulus ister istemez heykel yapacak ve heykелci yetiştirecektir. Anıtların şuraya buraya tarihsel anılar olarak dikilmesinin dine aykırı olduğunu ileri sürenler, şer'i hükümleri gereği gibi araştırıp incelememiş kimselerdir... İslam gerçekleri tamamen anlaşıldıktan ve beliren vicdan inancı güçlü olaylarla doğru çıktıktan sonra, birtakım aydın kişilerin böyle taş parçalarına tapacaklarını farz etmek ve sanmak İslam dünyasının onurunu kırmak demektir. Aydın ve dindar olan ulusumuz ilerlemenin nedenlerinde biri olan heykelciliği en yüksek derecede ilerletecek ve yurdumuzun her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek çocuklarımızın anılarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir.”

sözleri, Atatürk'ün ulusun devamlılığını sağlamak ve ulusu çağdaş kültür düzeyine erdirmek için sanatın itici gücüne inanmasını ve güzel sanatlara öncelik tanınmasını anlaşılır kılmaktadır.²⁶¹

“Cumhuriyet rejiminin kültür politikasının temel taşı 'batılılaşmak' olmuştur” diyen Murat Belge, rejimin “yapısı gereği tanınabilir ve tanımlanabilir bir ideoloji

²⁵⁸ Kıvanç Osma, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, 1996, s. 129. (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁵⁹ Renda, **a.g.e.**, s. 143.

²⁶⁰ Kıvanç Osma, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, 1996, s. 129. (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁶¹ Meriç Hızal, “Cumhuriyet Döneminde Heykelcilik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s.891-892.

yaratma"sı üzerine vurgu yapmış, "bu dönemin kültürel yöneliminin bir sanatçı elinden değil de bir mühendis elinden çıktığını" söyleyerek,²⁶² dikkatimizi kurmaca bir kültürel kimliği dolaşıma sokmanın, yeni rejimin kültür politikasının ön koşulu olduğu üzerine çekmiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, 'Devlet-toplum-sanat' üçgeni dâhilinde ülkenin toplumsal ya da siyasal yaşantısındaki değişimlerle işlev ve biçimleri şekillenebilen anıtlar,²⁶³ iletilerin kurgulanmış dışavurumları olarak da nitelenebilir.

Tıpkı Avrupa'da ve Sovyetler Birliği'nde görüldüğü gibi Türkiye'de de siyasi propagandanın anıtsal aracına dönüşen dönemin plastik sanatlarını²⁶⁴ domine eden iki unsur söz konusu olmuştur. İlki ulusal kimliği perçinleyen 'milli bir içerik', diğeri ise 'çağdaş batı sanatında görülen biçimsel yönelim'dir. İlk unsur milli bilincin yaratılmasına yöneliktir ve bundan dolayı da sanatçılardan batıcı biçemle milli konuların temsili talep edilmiştir.²⁶⁵

Devletin siyasal güç ve etkinliğinin simgesi olarak nitelendirilebilecek olan anıtlar²⁶⁶ hem Cumhuriyet rejiminin halka benimsetilmesi ve ulusal bilincin güçlendirilmesi;²⁶⁷ hem de milli değerlerle örülü çağdaş bir ulusal kimliğin oluşturulması erekleriyle üretilmiştir.

Yeni rejimin ve yeni devletin toplumu, kamusal alan heykeliyle tanışırken; o heykelin etkinlik alanı olan 'kamusal alan' kavramıyla da tanışıyordu. Kamusal alanın, toplum bireylerinin eşit ve özgür koşullarda bir arada olduğu; iletişime geçebildiği; düşünce ve eylem üretebildiği; farklılıkları barındıran ve birleştiren yapısıyla özel alandan ayrılarak, kamuoyunu oluştururken aynı zamanda onu şekillendirme potansiyeli olan, toplumsal bir alan olduğu yönündeki çağdaş tanımı,

²⁶² Murat Belge, "Kültür", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1298-1299.

²⁶³ Kıvanç Osma, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı", 1996, s. 129, (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁶⁴ Zeynep Yasa Yaman, "'Siyasal /Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Heykel", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, (28:1), 2011, s. 75.

²⁶⁵ Kemal İskender, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. VII, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1748.

²⁶⁶ Kıvanç Osma, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı", 1996, s. 129. (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁶⁷ Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, 3.bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 19.

karşılığını Cumhuriyetle birlikte buluyordu.²⁶⁸ Fakat ortaya çıkışı itibarıyla, Türkiye’de bir yönüyle devlet tarafından oluşturulmuş olan ‘kamusal alan’, batılı toplumlarda tarihsel süreçte güçlenen burjuvazinin kendiliğinden yarattığı, Habermas’ın belirttiği ‘kamusal alan’dan farklıydı. Göle’ye göre, “1920’ler Türkiye’inde batı modernliğine bağlı kalınarak inşa edilen kamusal alan kavramı, ülkenin batılılaşması sürecinde anahtar rol oynamıştır. Bu dönemde oluşturulan kamusal alan, modernleşme projesiyle özdeşleşmişti.”²⁶⁹

Avrupalı uzmanlar tarafında tasarlanan yeni rejimin şehircilik anlayışının içindeki kamusal yaşantının sürdürüldüğü alanlar, meydanlar ve parklardı. Türklük, ulus-devlet, çağdaşlık, laiklik göstergeleri haline gelen meydanlar genellikle Atatürk heykelleri ile tanımlanıyordu.²⁷⁰ Cumhuriyet tarihi’nin modern bir kamusal alanın ortaya çıkışında da; kamusal alanın ve toplumun birbirini gerektiren organik yapısının doğal sonucu olan heykel uygulamalarında da milat olması, aralarındaki birbirinin işlevini güçlendiren sarmal ilişkiyi açıklamaktadır.²⁷¹ Devlet rejiminin temsilcisi olan, ideolojik aygıt kimliğine bürünen Cumhuriyet sanatı,²⁷² yarattığı ‘modern şehircilik’in gereklerinden olan kamuya ait alanları ve şehir merkezlerini anıtlarla güçlendirmiştir. Modern Türkiye’nin ‘çağdaşlaşma’ programında anıtların ideolojik yapılandırma işlevinin kapsamına; Atatürk ilkelerinin, milli kültürün ve değerlerin modern bir bağlam üzerinden kitleye iletilmesi girmiş; emperyalizme karşı verilen mücadelenin, milli mücadelenin, bağımsızlığın kazanılmasının ve uygarlaşma hareketlerinin en önemli sembolü Atatürk olduğundan,²⁷³ o dönemde yürürlüğe sokulan ‘anıt programı’nın ortak paydası da doğal olarak Atatürk olmuştur.

“Atatürk’ün laik kişiliğinde resim/heykel imgesi radikal yeni bir anlam kazanmıştır. Bu yeniden biçimle/n/me eylemi sanatsal olduğu kadar ideolojik ve karşıt bir siyasi

²⁶⁸ Ayşe Sibel Kedik, “Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var olma Koşulları”, *Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi*, s.78-79.

²⁶⁹ “Nilüfer Göle ile Kamusal Alan ve Sivil Toplum Üzerine...”, *Sivil Toplum Dergisi*, Yıl:I, No: 2, 2003, (<http://www.siviltoplum.com.tr/?ynt=icerikdetay&icerik=47&id=133>)’ den aktaran Ayşe Sibel Kedik, “Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var olma Koşulları”, s. 84.

²⁷⁰ Yasa Yaman, “Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel”, s. 157.

²⁷¹ Ayşe Sibel Kedik, “Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var olma Koşulları”, s. 78.

²⁷² Yasa Yaman, “Siyasal Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Heykel”, s. 70.

²⁷³ A.e., s. 74.

yeğlemenin temel taşı olarak ‘modern’ söyleminde odaklanmıştır. Atatürk kendi imgesinin yaygınlaştırılmasına izin vererek belli tabuların yıkılmasında kilit görevi de üstlenmiştir.”²⁷⁴

Atatürk’ün kitleye ulaşabilmek amacıyla, kendi imgesini araçsallaştırması onun sosyal psikolojiye dair farkındalığının da altını çizmektedir.

Yeni rejimle birlikte halk, Atatürk heykelleriyle bir siyasi liderin kimliğini kamusal alanda görme deneyimini yaşarken, gerçek anlamda *ronde bosse* heykeli²⁷⁵de tanımaya başlamıştır. Bu anıtlar, yalnızca heykelin ülkede kabul görmesine yarar sağlamakla kalmamış, toplumca önem verilen sevilen şahısların heykellerinin üretilmesinde bir geleneğin oluşmasına öncülük etmiştir.²⁷⁶

Halkın Cumhuriyetle beraber tanıştığı büyük boyutlu anıt yapımı ve dökümü, ayrıntılı bir teknik ve uzmanlığı gerektirdiğinden,²⁷⁷ 1883’de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi ilk programlı heykel eğitimine başlanmasına rağmen, ülkede bu donanımına sahip kadronun olmayışından dolayı, erken örnekler yabancı sanatçılara yaptırılmıştır.²⁷⁸ Yeni rejimin, ulusal şuurun uyandırılması ve ulusal birliğin sağlanması itkisiyle, Kurtuluş Savaşı’nda yaşanan acıyı, nihayetinde kazanılan büyük gururu ve yeni düzenin yüceltimini anıtlarla ifade etmek konusundaki kararlı duruşuyla ve Gazi Mustafa Kemal’e duyulan kolektif minnettarlık duygusunun anıtlştırılmasına yönelik arzuyla da yerli sanatçıların yetişmesi beklenmemiştir.²⁷⁹

Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllardan itibaren yeni siyasi iradenin kentlerdeki simgesi olan Atatürk heykellerinden²⁸⁰ ilki, İstanbul coğrafyası üzerinde önemli bir nokta olan Sarayburnu’na dikilen Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel’in yaptığı *Atatürk Heykeli*’dir (Resim 62).²⁸¹ Yarımadanın boğaza doğru uzandığı bu nokta Haliç’in başlangıcına, Marmara denizine ve Boğaza egemen bir konuma sahip

²⁷⁴ Yasa Yaman, “Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel(1923-1950)”, s. 155.

²⁷⁵ Bir kaide üzerinde duran üç boyutlu heykel. “Ronde Bosse”, **Dictionnaire Français**, (Çevrimiçi) <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/ronde-bosse-1/> 29.04.2019

²⁷⁶ Meriç Hızal, **a.g.e.**, s. 893-894.

²⁷⁷ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanat**, 1.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986, s. 204.

²⁷⁸ Kıvanç Osma, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, 1996, s. 129, (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁷⁹ Gezer, **a.g.e.**, s. 85.

²⁸⁰ Yeşilkaya, **a.g.e.**, s. 149.

²⁸¹ Gezer, **a.g.e.**, s. 85.

olduğu için Cumhuriyet rejimi bu stratejik noktayı *Atatürk Heykeli* için uygun bulmuş olmalıdır. Diğer yandan, Atatürk'ün Samsun'a bu noktadan hareket etmiş olmasının da, ilk heykelin buraya dikilmesinde etkili olduğu düşünülmektedir.²⁸²

Resim 62: Heinrich Krippel, *Atatürk Heykeli*, Bronz-Mermer, 6 m (kaidesiyle birlikte), Sarayburnu.



Kaynak: <http://www.arkitera.com/haber/14270/kadikoyun-bogasi-kime-ait> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Anıtın heykeltıraşı Heinrich Krippel 1883'de Viyana'da doğmuş; heykel eğitimini Viyana Güzel sanatlar Akademisi'nde tamamladıktan sonra, ilk olarak mezarlar ve portreler konusuna eğilmiştir. 1926 tarihinde Sarayburnu'ndaki Atatürk heykeliyle hayatında 1938 tarihine dek sürecek olan yeni bir dönem başlamıştır. Bütün çalışmalarını Viyana'daki atölyesinde yapmış; gene burada *Birleşik Maden İşletmeleri*'nde bronz dökürmüştür. Sonrasında heykeller parçalar halinde Türkiye'ye getirilmiştir.²⁸³

Cumhuriyet'in erken döneminde Krippel gibi aktif olarak üretim yapan diğer yabancı heykeltıraşlar; İtalyan Pietro Canonica, Avusturyalı sanatçılar Anton Hanak ve Josef Thorak (Ankara Güven Park'daki *Güven Anıtı*'nı yapmışlardır) ve Alman Rudolf Belling'dir.²⁸⁴

²⁸² Yeşilkaya, **a.g.e.**, s. 149.

²⁸³ Gezer, **a.g.e.**, s. 75-77.

²⁸⁴ Tamer Başoğlu, "Türk Heykel Sanatı", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 898.

3 Ekim 1926 tarihinde açılışı yapılan Sarayburnu'ndaki Anıt'ta, genelde asker kimliğiyle tasvir edilen Atatürk yerine sivil giysiler içindeki 'bürokrat Atatürk' görülmektedir. Cumhuriyetin ilk senelerinde, devletin siyasi merkezi Ankara iken dini merkezi İstanbul olduğundan, İstanbul'da Gazinin bürokrat kimliği ile betimlenmesi, Anıtın 'cumhuriyeti ve çağdaşlığı' sembolize ettiğini düşündürmektedir.²⁸⁵

Gazi'nin "Bir millet ki, resim yapamaz, bir millet ki heykel yapamaz, bir millet ki fennin îcap ettirdiği şeyleri yapamaz; itiraf etmeli ki, o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, hâkiki vasıflarıyla medenî ve ilerlemiş olmaya layıktır ve olacaktır."²⁸⁶ sözlerinin yer aldığı konuşmasının ardından, Türkiye'nin neredeyse her şehrinde Atatürk heykelinin yapılması konusunda girişimler başlatılmıştır.

O dönem İstanbul Belediye Başkanı Operatör Emin Erkul'un girişimleriyle bir komisyon kurulmuş ve 'Anıt Programı'nda İstanbul diğer illere göre daha aktif rol oynamıştır.²⁸⁷ Cumhuriyet'in değerlerini halka ulaştırmak amacı güden anıt uygulamalarında, zaman zaman girişimlerin iyi niyetli çabalardan öteye gidemediği durumlar da yaşanmış; estetik süzgeçten geçmeyen ve Atatürk'ü tam olarak temsil etmeyen üretimler de gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle, Bakanlar Kurulu tarafından, dikilecek heykellerin teknik ve estetik bakımdan incelenmesi için bir komisyon kurulması ve ancak bu komisyonun denetiminden geçen anıtların uygulamaya konulması şeklinde bir önlem alınmıştır.

Taksim Meydanı'na Atatürk Heykeli dikilmesine Belediye karar vermiş olmasına rağmen,²⁸⁸ halktan da şükran duydukları 'Büyük Kurtarıcı'nın heykelinin buraya dikilmesi doğrultusunda çok talep gelmiştir. Hatta kararın öncesinde, halk yapılması

²⁸⁵ Kıvanç Osma, "Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı", 1996, s. 129, (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

²⁸⁶ **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II (1906-1938)**, Ankara, Ankara Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1959, s. 66-67'den aktaran Enver Ziya Karal, **Atatürk'ten Düşünceler**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1986, s. 99-100.

²⁸⁷ Mevlüt Çelebi, **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2006, s. 4.

²⁸⁸ Çelebi, **a.g.e.**, s. 8-12.

planlanan heykelin giderleri için yardıma başlamıştır.²⁸⁹ Son yıllarda bu bölgenin şehrin batılı yüzünü temsil etmiş olması da, uygulama için Taksim'in seçilmesinin nedenlerinden biri olmuştur.²⁹⁰

Taksim Meydanı Atatürk Heykeli için bir komisyon kurulmuş²⁹¹ ve komisyon, Türk sanatçıların bu duruma tepki göstermesine rağmen, İtalya Güzel Sanatlar Akademisi Başkanı Pietro Canonica'ya yaptırmaya karar vermiştir.²⁹²

Torino'da doğan ve Albertina Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Canonica, Torino Sacro Cuore Kilisesi için yaptığı *Çarmıhta İsa* heykeliyle ve 1899 Venedik'te açılan sergide kazandığı başarılarla uluslararası bir şöhrete kavuşmuştur. St.Petersburg'da bulunan II.Alexandr'ın Atlı Heykeli, Irak kralı I.Faysal'ın Bağdat'daki Atlı Heykeli, Güney Amerika kahramanı Simon Bolivar'ın beş metre yüksekliğindeki bronzdan Atlı Heykeli, Arjantin Başkanı Alcorta'nın Buenos Aires'deki Heykeli ve Romanya Kralı Michele Antonescu' nun Heykeli önemli yapıtları arasında olan sanatçı, Atatürk'e olan sevgi ve saygısını her fırsatta dile getirmekten kaçınmamıştır.²⁹³

İlk olarak, Atatürk'ün at üzerinde mareşal üniformasıyla temsil edilmesi uygun görülmüş²⁹⁴ olmasına rağmen, yapılacak olan heykelin bölge halkının katkısıyla gerçekleştirilecek olmasından dolayı ve Sarayburnu'na yapılandan daha görkemli olması gerektiği kanaatiyle (Canonica'nın da desteğiyle) anıt yapılması fikri belirmiştir.²⁹⁵ Böylece, 'milli mücadele'nin ve 'kurulan cumhuriyet'in simgelerini taşıyan sofistike bir anıt tasarlanmış; dört cepheli, mimari unsurlarla desteklenen bir kompozisyon gerçekleştirilmiştir.

8 Ağustos 1928'de otuz binden fazla kişinin önünde TBMM Başkanı Kazım Özalp tarafından açılan *Cumhuriyet Anıtı*'nı (Resim 63) Mustafa Kemal Paşa 10 Ağustos'ta görmüştür.²⁹⁶ Dikilmesi yirmi üç günde tamamlanan Anıt 11 metre yükseklikte ve 17 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır. 184 bin 800 kilogram ağırlığındaki bütün

²⁸⁹ Çelebi, **a.g.e.**, s. 17-18.

²⁹⁰ **A.e.**, s. 68.

²⁹¹ **A.e.**, s. 29-30.

²⁹² **A.e.**, s. 33-34.

²⁹³ **A.e.**, s. 46-48.

²⁹⁴ **A.e.**, s. 33-34.

²⁹⁵ **A.e.**, s. 51.

²⁹⁶ **A.e.**, s. 111,125.

mermerleri, İtalya'dan (Trentino'nun kırmızı mermeri ve Susa'nın yeşil mermeri) vapurla getirtilmiştir.²⁹⁷ Kaidesiyle ve bronzdan figürleriyle birlikte doksan beş parçadan oluşan²⁹⁸ dört cepheli olarak tasarlanan *Cumhuriyet Anıtı*'nın, milli mücadelenin ve cumhuriyet rejiminin iletileriyle şekillenen tematikliği ve bunu destekleyen biçimsel estetizmi onu ayrıcalıklı kılan etmenlerdendir. Arka arkaya iki grubun kapı şeklindeki yapılar içine alınmış olması, bu anıtı dünyadaki benzerlerinden ayırmaktadır.²⁹⁹ Semavi Eyice, "Cumhuriyet Anıtı bir bakıma Klasik Türk sanatından ilham alınmış bir Türk Neoklasiği olmak iddiasındaydı. Saltanatın son döneminde Türk Neoklasiği cumhuriyetten itibaren ikinci safhasına girmişti ki buna 'Ankara üslubu' da denilmektedir." sözleriyle, anıtın üslupsal özelliklerine açıklık getirmiştir. Klasik Türk mimarisinin bazı karakteristik niteliklerinin görüldüğü Anıt'ın, yuvarlak bir meydanın odağındaki meydan çeşmesi geleneğine göre konumlandırıldığından da bahsetmiştir. İki ana cephedeki kompozisyonlar birer Türk kemeriyle tanımlanmış olan mihrap şeklindeki derin nişler içine yerleştirilmiştir. İki dar cephede ise, daha az derin birer sivri kemerli niş bulunmaktadır.³⁰⁰

²⁹⁷ Çelebi, **a.g.e.**, s. 152.

²⁹⁸ **A.e.**, s. 85.

²⁹⁹ **A.e.**, s. 152.

³⁰⁰ Semavi Eyice, **Atatürk ve Pietro Canonica**, İstanbul Eren Yayınları, 1986' dan aktaran Çelebi, **a.g.e.**, s. 154.

Resim 63: Pietro Canonica, *Cumhuriyet Anıtı*, 1928, Bronz-Mermer, Yükseklik: 11 m, Çap: 17 m, Taksim.



Kaynak : <http://arkeopolis.com/taksim-cumhuriyet-aniti-tarihcesi-ve-heykellerin-hikayesi/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Anıtın Şişli yönüne bakan cephesindeki kompozisyonda Gazi Mustafa Kemal'in Kocatepe'deki tarihi fotoğrafından (Resim 64) alıntılanmış askeri kıyafetli kalpaklı temsili görülmektedir (Resim 65). Bu teatral olarak nitelenebilecek sahnede, Mustafa Kemal ve etrafındaki kalabalık mihrapvari nişin içinden dışarıya doğru hamle yaparken görülmektedir.³⁰¹ Figürlerin öne çıkartılmasıyla dramatik bir karakter kazanan kompozisyonda, Gazi'nin bir yanında bir topçu neferi, diğer yanında mermileri kucaklamış olan bir kadın ve arkada da milli mücadeleye koşan halk görülmektedir. Sıraselviler'e bakan cephede ise Cumhuriyetin temsili görülmekte; Gazi reis-i cumhur kıyafetiyle kompozisyonun merkezinde yer alırken, sağında sivil kıyafetler içinde İsmet İnönü, solunda ise askeri kıyafetler içinde Fevzi çakmak bulunmaktadır (Resim 63).³⁰²

³⁰¹ Çelebi, a.g.e., s. 109-110.

³⁰² A.e., s. 54,65,66.

Resim 64: Etem Tem, *Atatürk'ün Kocatepe'de Çekilen Fotoğrafi*, 1922.
Resim 65: Pietro Canonica, *Cumhuriyet Anıtı*, 1928, Bronz-Mermer, Yükseklik: 11 m, Çap: 17 m, Taksim.



Kaynak: <http://www.srdc.com.tr/~asuman/ataturk.html> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: <https://tr.foursquare.com/v/taksim-cumhuriyet-an%C4%B1t%C4%B1/4d6f703d359937041a770d9d?openPhotoId=5107cd09e4b063945552046b> (çevrimiçi 20.03.2019)

İkinci sıradaki figürlerden İsmet İnönü'nün arkasında duran figürün, 1922-23 yıllarında Ankara'da Sovyetler Birliği Büyükelçiliği görevinde bulunan Simeon Aralov olduğu (Resim 66) savını Başak Bugay *Aydınlık* dergisinde şöyle dile getirmiştir:

“İsmet Paşa'nın arkasında duran şu kasketli adamın ne kılığıyla ne de yüz hatlarıyla Anadolu insanına benzemediğini düşünenler oldu mu acaba?.. O adam Kurtuluş Savaşı yıllarındaki Sovyet Büyükelçisi Aralov'dan başkası değil. Atatürk Sovyet dostluğunu anıtlara taşımak için Aralov'un heykelde yer alması talimatını bizzat veriyor.”³⁰³

³⁰³ Başak Bugay, “Taksimde Anıtlaşan Türk-Sovyet Dostluğu”, *Aydınlık*, No:679, s. 8-11'den aktaran Çelebi, *a.g.e.*, s. 223.

Resim 66: *Taksim Cumhuriyet Anıtı*’ndaki Sovyet Büyükelçisi Aralov.

Resim 67: Aralov, Atatürk ve Abilov’un bir arada olduğu fotoğraf.



Kaynak: <https://alisedarbolat.blogspot.com/2013/09/taksim-cumhuriyet-antndaki-rus.html> (çevrimiçi, 20.03.2019)

İmren Arbaç bahsi geçen figürün, Aralov olup olmadığı konusunda yaptığı araştırmalar ışığında (görsel olarak değerlendirildiğinde inkâr edilemeyecek bir benzerliğin görüldüğü) figürün (Resim 67), Atatürk’ün kararıyla kompozisyona dâhil edildiği sonucuna ulaşmıştır.³⁰⁴ I.Rusya Federasyonu’nun Türkiye Büyükelçiliği’nin, Türkiye Cumhuriyeti’nin 80.Kuruluş Yıldönümü için hazırlamış olduğu tarihi belge niteliğinde olan makalede de şunlar yazmaktadır:

“Türkiye’nin ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk’ün şahsi talimatı sayesinde Rusya ile Türkiye arasında yeni tip ilişkilerin oluşturulması ve geliştirilmesine yönelik ilk adımların anısı, 1928’de İstanbul’un Taksim Meydanı’nda dikilmiş olan heykel kompozisyonu ile ebedileştirilmiştir.”

Makalede geçen, “Türk Milli Kurtuluş Hareketinin kahramanları ile aynı safta tasvir edilen Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti’nin tam yetkili temsilcisi S. İ. Aralov’un figürü, Türkiye Cumhuriyeti’nin Kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’ün Rus-Türk ilişkilerine verdiği önemi her türlü tarihi belgeden daha net bir şekilde göstermektedir.” sözleri de bahsedilen kişinin Aralov olduğunu desteklenmektedir.³⁰⁵

Anıtta Rus figürünün bulunmasının, Milli Mücadele Dönemi’nde, 16 Mart 1921 tarihinde imzalanan ‘Barış ve Dostluk Antlaşması’ olarak da adlandırılan ‘Moskova Anlaşması’yla, Sovyetler’le Türkiye arasındaki siyasi ilişkilerin başlamasıyla, maddi manevi her türlü yardımda bulunan Rus Hükümeti’ne duyulan minnettarlığın emaresi

³⁰⁴ İmren Arbaç, “Taksim Cumhuriyet Anıtında Rus-Türk Yakınlaşmasının Sembol Figürü”, s.156, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/264832> 30.11.2018

³⁰⁵ http://www.turkey.mid.ru/20-30gg_t.html “Türkiye Cumhuriyeti’nin Kuruluşunun 80.Yıldönümü” ‘nden aktaran Arbaç, a.g.e., s. 154.

olduğu düşünülmektedir.³⁰⁶ Anıtta, ilk olarak Çetin Altan'ın öne sürdüğü, Aralov'dan başka İki Rus Generalinin (Mihail Vasiliyeviç Furunze ile Mareşal Kliment Yefremoviç Voroşilov) de yer aldığı iddiaları bir süre kamuoyunu meşgul etmesine rağmen asılsız kalmıştır.³⁰⁷

Anıtın Haliç yönüne ve Ayas Paşa taraflarına bakan iki cephesinde de nispeten daha yalın gösterimler bulunmaktadır. Haliç yönündekinde, başında kalpak ve elinde Türk Bayrağı bulunan, ayaklarının altında mağlup olmuş Yunan ordusunu imleyen kırılmış top enkazıyla bir asker; diğer cephede ise başı şapkalı bir asker görülmektedir (Resim 68).³⁰⁸ Bu figürün başının üzerindeki madalyonun içinde 'peçesiz ve gökyüzüne bakan mutlu bir kadın' temsili görülmekteyken; diğerinin başının üzerinde 'peçeli ve mutsuz bir kadın' temsili görülmektedir (Resim 69).³⁰⁹

Resim 68: *Cumhuriyet Anıtı*, Taksim.



Kaynak: <https://tr.foursquare.com/v/taksim-cumhuriyet-an%C4%B1t%C4%B1/4d6f703d359937041a770d9d?openPhotoId=5047644ae4b0fb3381385878> (çevrimiçi, 20.03.2019)

³⁰⁶ İmren Arbaç, "Taksim Cumhuriyet Anıtında Rus-Türk Yakınlaşmasının Sembol Figürü" s.156, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/264832> 30.11.2018

³⁰⁷ Çelebi, **a.g.e.**, s. 217 -235.

³⁰⁸ **A.e.**, s. 110-111.

³⁰⁹ Arbaç, **a.g.e.**, s. 147.

Resim 69: *Taksim Cumhuriyet Anıtı*’ndaki Kadın Rölyefleri.



Kaynak: <https://ozgurdenizli.com/taksim-cumhuriyet-aniti-acildi-8-agustos-1928/>
(çevrimiçi, 01.05.2019)

Yeni devletin kurulmasıyla ülkede başlayan imar faaliyetleri kapsamına, yol ve meydan düzenlemeleri de dâhil olmuştur. İmparatorluk başkentinin toplanma alanları olan Sultanahmet ve Beyazıt’ın yerini, *Cumhuriyet Anıtı*’nın taşıdığı sembolik değerlerle Taksim Meydanı almıştır. Anıtın inşasıyla birlikte meydanın, milli ve sosyal olaylar için toplanma alanı niteliği kazanması,³¹⁰ Yeşilkaya’nın, anıtların simgelediklerinden fazlası olduğu, ‘bağlam’la ilişkilerinin çok kuvveti olduğu, “Onları, tüm sosyal, tarihsel, politik ilişkilerin oluşturduğu ağ içerisinde, birlikte üretildikleri kentsel mekânın devamı ve odak noktası olarak değerlendirmek gerektiği”³¹¹ yönündeki sözleriyle örtüşmektedir. Fakat anıt zaman içinde, çevresine inşa edilen yüksek yapılar ve geniş açıklıklar arasında, geçmişte sahip olduğu odak özelliğini yitirmiş;³¹² boyutları çevreyle oranlandığında fark edilmez olmuş;³¹³ *Cumhuriyet Anıtı* zamanla inşa edildiği dönemde taşıdığı anlamdan bağımsızlaşmıştır.

Devletin o dönemdeki kültür politikasının ölçütlerine göre üretilen, Milli Mücadeleyle başlayan ve Cumhuriyet ilkelerinin dönüştürdüğü modern bir yapılanmayla sona eren bir sürecin özeti olarak değerlendirilebilecek olan *Taksim*

³¹⁰ Serap Aslan, “Anıt ve Meydanlarda Oran ve Ölçek Kavramları: Taksim Cumhuriyet Anıtı İncelemesi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006), s. 76.

³¹¹ Yeşilkaya, **a.g.e.**, s. 147.

³¹² Aslan, **a.g.e.**, s. 82.

³¹³ Çelebi, **a.g.e.**, s. 250.

Cumhuriyet Anıtı'nı, halkın (izleyicinin) katkılarıyla uygulamaya sokulmasıyla da orijinal bir anıt olarak değerlendirilebilir.

Cumhuriyet'in ilanının ardından, her alanda gerçekleştirilen yenilenmeyle heykel sanatında da sistemli bir program izlenmiştir. Türkiye'de çağdaş bir heykel anlayışının yerleşmesi için, Osmanlı'dan devralınan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yeniden yapılandırılarak modern bir kimlikle faaliyet göstermesi amaçlanmış; Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi ve öğrenciler yurda dönünceye kadar, heykel eğitiminin yabancı sanatçılar tarafından verilmesi bu doğrultudaki girişimlerin öncülü olmuştur.³¹⁴

Hitler tarafından, sanatı yozlaştırdığı gerekçesiyle ülkesinde kara listeye alınmış olan Rudolf Belling,³¹⁵ *Akademi*'de başlayan reform hareketiyle 1936-37 öğretim yılında heykel bölümünün başına davet edilmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde de modelaj dersleri veren Belling³¹⁶ Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüş; 1920'ler boyunca kübist/fütürist üslupta eserler vermiştir.³¹⁷ Öğrencilik yıllarından itibaren akademik sanata 'karşı' bir pozisyon almış olan Belling³¹⁸ Archipenko'nun üretimlerindeki boşluk-doluluk değerlerinden etkilenmiş;³¹⁹ sanatını boşluk-doluluk hacim ve mekân ilişkileri üzerine yapılandırmıştır. Heykel pratiğinde boşlukları doluluklara karşıt değerler olarak ele alan Belling'e göre; modern sanatçının en temel problemi uzamdır. Türkiye'de eğitim verdiği dönemde, doğanın incelenmesine, sadece görünenin temsiline değil de doğa yasalarının anlaşılmasına dayanan bir öğretim programı uygulamış; sanatını doğacı/gerçekçi bir biçime dayandırmıştır.

Akademi'deki öğretmenliği sırasında heykelin teknik sorunları üzerinde duran Belling, heykel yaratımının çok yönlülüğü üzerine de vurgu yapmış,³²⁰ Türkiye heykelinin ve anıt heykelciliğinin önde gelen isimlerinden olan Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Ali Teoman Germaner,

³¹⁴ Kedik, **a.g.e.**, s. 86-87.

³¹⁵ Hızal, **a.g.e.**, s. 888.

³¹⁶ Yasa Yaman, "Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", s. 162-164.

³¹⁷ **A.e.**, s. 164.

³¹⁸ **A.e.**, s. 162.

³¹⁹ "Rudolf Belling", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. I, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 217.

³²⁰ Yasa Yaman, "Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", s. 162-164.

Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey'i yetiştirmiştir.³²¹ 1966 senesinde ülkesine dönen Belling'in³²² Türkiye'de, biri Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi bahçesine, diğeri İnönü'nün evinin önündeki Maçka Parkı'na yerleştirilmiş olan, iki İsmet İnönü Anıtı bulunmaktadır³²³ (Resim 70-71).

Resim 70: Rudolf Belling, *İnönü Anıtı*, 1944-45, Taş-Bronz, Yükseklik: 3.30 m, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Bahçesi.

Resim 71: Rudolf Belling, *İnönü Anıtı*, 1943-44, Taş- Bronz, Yükseklik: 12.5 m, İstanbul Maçka Parkı.



Kaynak:<http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/mon/ino/trindex.htm>
(Çevrimiçi, 05.07.2019)

Kaynak:<http://lcivelekoglu.blogspot.com/2016/06/9-haziran-44-yil-once-bugun-alman.html> (Çevrimiçi, 05.07.2019)

1930'lara gelindiğinde aydınlar, bürokratlar ve sanatçılarca, “ulusal mücadeleyi en iyi Türk sanatçıları yansıtabilir” teziyle, anıtların Türk heykeltıraşlarınca yapılması gerektiği yönünde kampanyalar başlatılmıştır. Bu kampanyalara kamuoyu tarafından olumlu bir dönüş olmasıyla, Türk heykeltıraşlar anıt uygulamalarına

³²¹ Yasa Yaman, “Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)”, s. 164.

³²² A.e., s. 162.

³²³ “Rudolf Belling”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 217.

başlamışlardır.³²⁴ Zühtü Müridoğlu da anıtların ulusal değerlere sahip olduğu, bundan dolayı da o ülkenin sanatçılarınca yapılması gerektiği düşüncesinde olan sanatçılardandır: “Türk harbini nasıl Türk askeri kazandı ise, muhakkak ki, Türk harsını (kültürünü) da Türk san’atkarı yaratır.”

Görsel sanatlarda ‘güdümleme’ konusundaki yaptırımlara karşı gelen ve sanatsal dışavurumda evrenselliği savunan sanatçılar dahi, anıt uygulamalarını milli dava ölçeğinde ele almışlardır. Bu dönemde yapılacak olan uygulamaların yerli sanatçılardan talep edilmesinin temelinde, milli değer yüklenen ‘anıt’ın heykelden farklı bir alan olarak algılanması yatmaktadır.³²⁵ Sanatçıları ortak bir çatı altında birleştiren bu görüş, dönemin tüm medya organlarında yayınlanmış ve kabul görmüştür.³²⁶

Rudolf Belling bile, Taksim ve Sarayburnu anıtlarından bahsederek, Türk Devrimi’ni bir yabancıнын hiçbir zaman bir Türk gibi algılayamayacağını ve yabancı heykeltıraşlara anıt yaptırmanın ticari kalacağını altını çizmiştir.³²⁷ İlerleyen yıllarda, Kurtuluş Savaşı ve devrimlerin ruhunu en iyi Türk sanatçıların anlayacağı yolundaki düşünceler iyice etkinleşmiş; anıt uygulamaları Türk heykeltıraşlarınca yapılmaya başlanmıştır.³²⁸

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki anıt uygulamaları genellikle Atatürk’ü konu almasına rağmen, Büyük Türk Devrimi’nin Sözcüsü’nün temsilinin olmadığı kompozisyonlar da bulunmaktadır. Heinrich Krippel’in Afyon’daki *Zafer Anıtı*, bu bağlamda ele alınabilecek bir uygulamadır (Resim 72). ‘Atipik’ bir temsil olarak nitelenebilecek olan Afyon Zafer anıtı, Afyon halkının Büyük Kurtarıcıya minnettarlığının göstergesi olarak yapılmıştır.³²⁹ Afyon Belediye Parkı’nda yer alan anıtın arkasında Afyon Kalesi bulunmaktadır. Atatürk ve silah arkadaşlarının karargâhının

³²⁴ Kıvanç Osmâ, “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, 1996, s. 129, (Çevrimiçi) <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018

³²⁵ Yasa Yaman, “Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)”, s. 159-160.

³²⁶ Yasa Yaman, “Siyasal Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Heykel”, s. 75.

³²⁷ Yasa Yaman, “Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)”, s. 162-164.

³²⁸ A.e., s. 157-158.

³²⁹ Aleksandar Kadijevic, “The Cult of Atatürk’s Personality in the Works of Heinrich Krippel”, University of Belgrade, Faculty of Philosophy-Department of History of Art, 2014, p. 305, (Çevrimiçi) <https://www.worldcat.org/title/cult-of-ataturks-personality-in-the-works-of-heinrich-krippel/oclc/909888952> 16.12.2018

bulunduğu, taarruzun planlandığı mevkiye dikilmiş olan; iki figürlü bir kompozisyondan ve dört yüzünde bronz rölyefler bulunan andezit³³⁰ taşından bir kaideden oluşan anıtın yüksekliği yaklaşık olarak dört metredir. Ayakta duran çıplak figürün bir eli yumruk yapılmış, diğeri ise pençe gibi açılmıştır. Öndeki sağ ayağının ve arkadaki sol ayağının arasında yerde yatan çıplak figürün başı aşağı sarkmıştır. Ayakta duran figür gerilmiş kaslarıyla, şişmiş boyun damarlarıyla ve yüzündeki öfke dolu ifadeyle ayaklarının arasındaki, yüzünden yenilmiş olmanın çaresizliğinin ve ızdırabının okunduğu, figürü ezmek üzereyken gösterilmiştir. Yerdeki figürün ayaklarının dibindeki bir kayanın üstünde: “Afyon Şehri düşman orduları tarafından ilk defa 28 Mart 1921’de, ikinci defa 13 Temmuz 1921’de işgal edilmiş, 27 Ağustos 1922’de kurtarılmış ve bu anıt milli orduya ve milli kahraman Atatürk’e Afyonluların şükran hatırası olarak dikilmiştir” ifadesi bulunmaktadır.³³¹

Resim 72: Heinrich Krippel, *Afyon Zafer Anıtı*, 1936, Bronz-Andezit, 7.02 m, Afyon.



Kaynak: <https://isteaturk.com/g/icerik/Zafer-Utku-Aniti-Afyon/1553> (çevrimiçi 20.03.2019)

³³⁰ Aylin Tekiner, ”Afyon Utku Anıtı”, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 146.

³³¹ A.e., s. 142.

Merdivenler aracılığıyla kademeli olarak yükselen bir mekânın üst bölümünde bulunan anıtın önünde görülen havuz, izleyicinin anıtı belli mesafeden algılamasını sağlamakta; arkası dağa ve ufka bakan anıta en alttan balkan izleyici için anıtsal bir etki söz konusu olmaktadır (Resim 73).³³² 2.5 metre yüksekliğindeki kübik kaidenin dört yüzeyinde Cumhuriyet ikonografisinden temalar bulunmaktadır. Kaidenin batı cephesinde bulunan rölyefte profilden sert ifadeli bir Atatürk (Resim 72); kuzey cephesinde ise, masa başında haritaya yumruklarını uzatarak oturmuş Mareşal Fevzi Çakmak, onun arkasında sol eli sıkılı olarak masada duran Atatürk, en arkada da sınırı gösterir şekilde ayakta duran İsmet İnönü görülmektedir (Resim 74). Doğudaki rölyefte, yan yana duran Alman miğferli üç asker, sancaktarın karşısında duran ve dalgalanan bayrağı eğilerek öpen halktan biri görülmektedir. Güneydeki rölyefin konusu ise, bir savaş sahnesidir (Resim 75).³³³

Resim 73: Afyon Zafer Anıtı.



Kaynak: <https://isteaturk.com/g/icerik/Zafer-Utku-Aniti-Afyon/1553> (çevrimiçi 20.03.2019)

³³² Tekiner, **a.g.e.**, s. 146.

³³³ **A.e.**, s. 142.

Resim 74: *Afyon Zafer Anıtı* Kaidesi'nin Kuzey Rölyefi.



Kaynak: <https://isteaturk.com/g/icerik/Zafer-Utku-Aniti-Afyon/1553> (çevrimiçi 20.03.2019)

Resim 75: *Afyon Zafer Anıtı* Kaidesi'nin Doğu ve Güney Rölyefi.



Kaynak: <https://isteaturk.com/g/icerik/Zafer-Utku-Aniti-Afyon/1553> (çevrimiçi 20.03.2019)

Zamanla Afyon'un simgesi haline gelmiş olan anıt 26 Mayıs 1936'da açılmıştır. Biçemsel olarak 'savaş öncesi totaliter sanatı'nın karakteristiği olarak kabul edilen klasik ve romantik unsurların bağdaştırıldığı, emperyalist düşmanın üzerine basan cumhuriyet rejiminin ve Türk milletinin alegorisi olan, kompozisyon; kaba ve

büyük boyutlu çıplak figürlerinin ayırksı görüntüsüne rağmen halk tarafından kolayca benimsenmiştir.³³⁴ Atatürk'ün 1937'de şehre yaptığı ziyaret sırasında, "Büyük zaferi en iyi yansıtan anıt" olarak nitelediği uygulamada,³³⁵ özellikle ayakta duran figürde oransal bir sorun görülmektedir. Başının oranı gövdesine göre küçük, elleri ve ayakları da genel orana göre büyüktür. Sanatçının ellere ve ayaklara vurgu yapması anlatımdaki çağrışımcılığı güçlendirmektedir. Kaidenin Sovyetler Birliği'nin devrim sonrası kaide uygulamalarını akla getiren yüksekliği, özellikle yatay figürün aşağıdan da algılanabilmesini kolaylaştıran bir unsurdur.³³⁶

Krippel, gücü estetize ettiği³³⁷ *Zafer Anıtı*'nda, anlatısını dramatik bir kurguyla oluşturmuştur. 'Erkin eril bedenlenmesi' olarak yorumlanabilecek olan, mübalağalı bir teatrallık içeren kompozisyon, içerdiği figürlerin bedenlerinden ve yüzlerinden taşan ifadelerle duyguyu izleyiciye doğrudan geçirebilme konusunda engel tanımamaktadır. Figürlerin yatay ve dikey eksenlerde yerleştirilmeleri de kompozisyondaki anlatımcılığa dinamizm kazandırmıştır. Ekspresif unsurların yoğun olduğu anıtta, hem konunun işlenişi hem de anıtın konumlandırılışı anıtsal etkiyi güçlendirmiştir.

Cumhuriyetin ilanıyla Anıtlar, yeni rejimin ve yeni devletin benimsetilmesi ereğiyle yapılandırılan kültür politikasının en verimli ideolojik aygıtlarından biri olarak faaliyet göstermiş; zaman içinde bu bağlamda bir "simgeler repertuarı" oluşmuştur. Heykel sanatından farklı olarak ideolojik mimari bir tasarım olarak algılanmış ve kurallaştırılmış olan Anıtlarda; 'Kurtarıcı Büyük Önder' figürü, Kurtuluş Savaşı, devrimler ve bağımsızlık paydasındaki betimleyici ve alegorik anlatımların kompozisyon çeşitlemeleri bugüne dek sürdürülen bir prototip oluşturmuştur.³³⁸ Tek başına temsil edilen Atatürk, zafer kazanmış komutan, gözlerini geleceğe dikmiş kararlı modern bir liderdir. Devrim ideolojisinin ve rejimin, laik demokratik modern duruşunun simgesi olmuştur. Yalnız olmadığı kompozisyonlarda Atatürk, çocuklar,

³³⁴ Aleksandar Kadijevic, "The Cult of Atatürk's Personality in the Works of Heinrich Krippel", University of Belgrade, Faculty of Philosophy-Department of History of Art, 2014, p. 305, (Çevrimiçi) <https://www.worldcat.org/title/cult-of-ataturks-personality-in-the-works-of-heinrich-krippel/oclc/909888952> 16.12.2018

³³⁵ Tekiner, **a.g.e.**, s. 139.

³³⁶ **A.e.**, s. 143.

³³⁷ **A.e.**, s. 146.

³³⁸ Yasa Yaman, "Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", s.161.

gençler ve kadınlarla temsil edilmiş; söz konusu kompozisyonlardaki halk da ‘köylü’ olarak verilmiştir. Geleceğin sembolü Türk genci elinde meşaleyle ve çalışkan Türk köylüsü de sağlıklı ve güler yüzlü olarak temsil edilmiştir. Kahraman fedakâr Anadolu/ Türk Kadını imgesi de kamusal alanda sıklıkla işlenmiş konulardan olmuştur.³³⁹

“...Her ardıl kendi öncülünü ima eder ve hiçbir ardıl bir önceki adım olmaksızın olduğu gibi olamaz...”³⁴⁰ Bahsi geçen öncülün inşası, söylem sürekliliğiyle perçinlenecek olan bir göstergeler sisteminin oluşabilmesinin ilk adımıdır. Cumhuriyet’in ‘Anıt’ uygulamaları, söz konusu göstergeler sistemi aracılığıyla, dönemin yükselen değerleri etrafında ideal bir ulusal kimlik kurgusunu dolaşıma sokmuştur. Bu üç boyutlu uygulamalar, Batılı anlamda bir heykel geleneğinin yabancıları olan Türkiye Cumhuriyet’inde, yeni rejimin ve yeni devletin değerleriyle harmanlanmış bir toplumsal belleğin inşasına da aracı olmuştur. ‘Heykel’ bilmeyen bir topluma ‘Anıt’ın benimsetilmiş olmasında, Atatürk’ün kendi ‘sevilen lider’ imgesinin araçsallaştırılmasına izin vermesinin payı büyüktür.

Zamanla devletin kültür politikası uyarınca, anıta içkin ideolojik bir dil inşa edilmiş; bahsi geçen dilin izleyiciye ulaşmasında, anıtların figüratif dışavurumlar olmalarından kaynaklanan ideolojik göndergeyi dolaysız olarak ulaştırabilme ve “amaçlanmış anımsatma değeri”yle³⁴¹ dinamik kalan güncelliklerini koruyabilme niteliklerinin payı büyük olmuştur.

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte gerçekleştirilmeye başlanan anıt uygulamaları bağlamında kamusal alan heykeliyle tanışan Türk izleyicisinin, estetik nesne olan heykelden önce yeni paradigmanın sözcüsü olan ideolojik aygıt kimliğindeki heykeli deneyimlediği söylenebilir.

³³⁹ Yasa Yaman, “Siyasal Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Heykel”, s. 75-76.

³⁴⁰ Riegl, **a.g.e.**, s. 50.

³⁴¹ Riegl “Amaçlanmış anımsatma değeri”nden şu şekilde bahseder: “...ölümsüzlük, ebedi bir şimdi ve kesintisiz bir oluşta hak iddia eder.”, Riegl, **a.g.e.**, s. 84.

2.3. III. Reich Dönemi'nde Heykel-İzleyici İlişkisi

2.3.1. Nasyonal Sosyalist İktidarın Kültürel Bakış Açısı

Her alanda kutuplaşmaların görüldüğü dinamik bir dönem olan yirminci yüzyılda, siyasal düşünce tarihi de diyalektik davranış göstermiş; bir yanda sosyalist tabanlı oluşumlara, diğer yanda sağ tabanlı iktidarların yükselişine tanık olunmuştur. Sağ düşüncenin ulaştığı en aşırı uç olan faşist ideoloji, mutlak bir tanıma sahip olmamakla birlikte, belirttiği ülkelerin sahip olduğu politik ve kültürel niteliklerle biçimlenmiştir. Faşist hareketlerin ortak noktası olan milliyetçilik ve sosyalizmi aynı potada eritme itkisi, sosyalizmin ana damarlarından olan kolektivizmin ortak bir milliyet ve ırk paydasında birleşmesine evrilmiştir.³⁴²

1933'de Weimar Cumhuriyeti'nin sona ermesiyle Almanya'da, III. Reich Dönemi olarak adlandırılan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin iktidara geldiği dönem başlamıştır.³⁴³ Adolf Hitler liderliğindeki totaliter diktatörlük döneminde (1933-1945), yozlaşmanın en fazla görüldüğü alanın kültür olduğu kabul edilmiş; Alman ulusunun 'sosyolojik ve kültürel bir arınma'ya gitmesi gerektiği düşüncesiyle, kültürel alanda örgütlenmelere önem verilmiştir. Söz konusu arınma itkisinin, Alman ırkının idealleriyle örtüşmediği savıyla, Modernizm karşıtı bir kimliğe doğru evrilmesine³⁴⁴ kaynaklık eden, Nazi Almanyası'nın sanatta dışavurumculuğu ve soyutu reddetmesi olmuştur.

Hitler Almanyası'nın Modern Sanat karşısındaki en etkili hareketi, 112 sanatçının 'Yoz Sanat' olarak nitelenmiş olan 730 eseri karşısında olmuştur. 1937'de açılan 'Yozlaşmış Sanat' sergisiyle egemen otoriteye aykırı olan üretimler dışlanmış; bunların 'kültürel Bolşevizm'in ürünleri ve 'Yahudi emperyalizmi'nin komplosu oldukları kamuoyuna ilan edilmiştir. Sadece Münih'te iki milyondan fazla kişiye ulaşan sergi, Almanya'nın diğer şehirlerinde ve Avusturya'da da bir milyondan fazla kişi tarafından ziyaret edilmiştir. III. Reich'in Modern Sanata karşı düşmanlığının ne kadar ileri gittiğinin en büyük kanıtlarından biri de, "Modern Sanatın Yahudi

³⁴² Toby Clark, **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, 1.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 65.

³⁴³ Osman Erden, "Nasyonal Sosyalizmin Alman Sanatına Yansıması", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004), s. 5.

³⁴⁴ A.e., s. 17.

sorununa radikal çözüm bulma zorunluluğunun en büyük kanıtı olduğu” üzerine bir broşür yayınlanarak, Modern Sanat ve Yahudilik’in ilişkilendirilmesi olmuştur.³⁴⁵

1917 Bolşevik Devrimi’yle beliren ve güçlenmeye başlayan siyaset-propaganda ilişkisinin diplomasi kadar önemli bir araç olduğunu keşfeden Nazi iktidarı, bu ideolojik aygıtı yeni paradigmayı kitleye ulaştırmak amacıyla etkin şekilde kullanmıştır. Hitler, başarılı propagandanın önkoşulunu “Her propaganda anlatım düzeyini yöneldiği kitleler içindeki en düşük anlama yeteneğine göre düzenlemek zorundadır.” sözleriyle vurgulamıştır.

Walter Benjamin’in “estetize edilmiş politika” olarak tanımladığı; ‘sürekli devrim’, ‘endüstriyel artı-değer’ ve ‘ölüm saplantısı’ndan meydana gelen iç dinamiğiyle kendini savaş alanında tüketerek sonlanabileceğini belirttiği faşizm,³⁴⁶ daha önce Sovyetler Birliği’nde tanık olunduğu gibi, Güzel Sanatları kitle kültürüyle birleştirmiştir. 1930’ların başında Stalin’in, sanatı resmi Sovyet düşüncesinin boyunduruğuna sokmaya çalışmasına benzer çabalar görülmüş; bağımsız sanat toplulukları yerine, devletle tümleşik yapıda sanat organizasyonları oluşturulmuştur.³⁴⁷

Omurgasını hem Nasyonal Sosyalist düşüncedeki aydınların hem de bu ideolojinin karşısında olanların oluşturduğu, Alfred Rosenberg başkanlığında 1929’da kurulan *Alman Kültürü için Mücadele Birliği* rejimin ilk yapılanmalarındandır.³⁴⁸ Bu yöndeki sistemli örgütsel faaliyetler Nasyonal Sosyalist düşüncenin arkasında durduğu ‘kültürel arınma’yı, ırksal bağlamda bırakmamış; kapsamına sanatçıların siyasi düşüncelerini, estetik eğilimlerini, cinsel tercihlerini de almıştır. Dolayısıyla, sadece Alman olmak Alman kültürüne hizmet etme hakkına sahip olmak anlamına gelmemekte;³⁴⁹ Nasyonal Sosyalist ideolojiye sahip, Akademik Sanat üreten heteroseksüel bireyler ideal Alman sanatçısı kategorisine girmektedirler. 1933’de de Propaganda Bakanı Joseph Goebbels başkanlığında *Ulusal Kültür Senatosu*

³⁴⁵ Clark, **a.g.e.**, s. 88-89.

³⁴⁶ **A.e.**, s. 72.

³⁴⁷ Clark, **a.g.e.**, s. 84.

³⁴⁸ Erden, **a.g.e.**, s. 20-21.

³⁴⁹ **A.e.**, s. 36.

kurulmuş; doğal olarak kuruma, ideal ırka dâhil olup egemen ideolojiye inanan sanatçılar katılmıştır.³⁵⁰

Dönemin kültür politikası, sanata ‘doğrudan müdahale’yi hedeflediğinden, sanatçının üretimini, sanat kurumlarının faaliyetlerini, nasyonal sosyalist estetik tabana sahip olmayan eserlerin yok edilmesini ve ulusun kültürel yaşamına dair standartların saptanmasını içermiştir.³⁵¹ Bu doğrultuda, Sanat Tarihi disiplini de, Nasyonal Sosyalist politikanın hizmetinde olmak ve Germen kültürünün yüceltimini yapmak zorunda kalmıştır.³⁵²

Nazi Almanyası’nın kültür politikasını, devletin her organını fikirleriyle domine eden Hitler şekillendirmiştir. Bu dönemde gerçekleştirilen sanatsal üretimlerin düşünsel alt yapısının beslendiği kaynakları anlayabilmek için, Hitler’in sanat anlayışını irdelemek yerinde olacaktır.

Gençlik döneminde iki kez Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’ne başvurmuş; fakat ikisinde de reddedilmiş olan Hitler’e göre sanat, doğanın kopyalanmasından daha fazlası olmuştur. Yapmış olduğu suluboya natürmortlar ve peysajlar da onun ‘akademik sanat’ vurgusunun kanıtlarıdır. Üniformaları, bayrakları, sembolleri kullanarak bir tür *sosyopolitik sanat projesi* oluşturduğu 1913-14 yılları arasındaki erken dönem çalışmalarının bazılarında, kültür ve politikanın bir ‘Büyük Sanat’ içinde birbirine geçtiği yönündeki ‘Hitleryen’³⁵³ dünya görüşünün izleri görülmektedir. Hitler’in planlarını ırksal arınma, milliyetçi rejenerasyon, dünya hâkimiyeti kavramları üzerinde inşa ederek kitlesel *sosyopolitik gesamtkunstwerk* gibi tasarladığı düşünülebilir. Sanatı, kitleleri bir araya getiren gücünün farkındalığıyla, politik amaçlarını gerçekleştirmekte aracı yapmış; halk onun, propaganda ve baskıyla şekillenen, estetik ilkelerine karşı koyamamış; böylece ‘sanat diktatörlüğü devleti’ doğmuştur. Nazi Propaganda Bakanı Goebbels de Hitler’in imajını, onun acı çeken Alman halkını rahatlatmak amacıyla politikaya giren bir sanatçı olduğunu vurgulayarak, güçlendirmeye çalışmıştır.

³⁵⁰ Clark, **a.g.e.**, s. 84.

³⁵¹ Erden, **a.g.e.**, s. 34.

³⁵² **A.e.**, s. 70.

³⁵³ Heller’in kitapta ‘Hitler’e özgü olan’ ı anlatmak için kullandığı “Hitlerian” sözcüğünden türetilen Türkçe kelime. Heller, **a.g.e.**, p. 14.

Devletin organlarının tümünde olduğu gibi sanatsal üretimlerde de başrolde olan Nazi iktidarının karakteristiği olan svastika sembolü Hitler'in, I.Dünya Savaşının ardından Almanya'da sağ ve sol düşüncedekiler arasında gerçekleşen sokak çatışmalarında apartman pencerelerine asılan, Bolşevik kırmızı bayrağındaki orak ve çekiç amblemlerini örnek almasıyla kullanılmaya başlanmıştır.³⁵⁴ İnsanlığın en eski sembollerinden biri olarak kabul edilen, 'iyiliğin ve talihin' sembolü olan svastika, radikal bir anlam dönüşümüne uğrayarak tarihin en kanlı dönemlerinden birinin sembolü haline gelmiştir. Svastika'nın tarihsel süreçteki anlamlarına bakıldığında, bir inanışa göre, soldan sağa doğru güneşin yönlerini göstermekte; ışığı, şimşegi, yağmuru ve suyu sembolize etmektedir. Başka bir inanışa göre, insanlığın üretici ilkesini temsil etmesi, onu dışılığın sembolü yapmaktadır. Aynı zamanda, Hint geleneğindeki tanrıların (Brahma, Vishnu, Shiva) sembolüdür. Svastika bezemesine Troya arkeolojik kazısında da ulaşılmış; Etrüsk çömleklerinde, Kıbrıs vazolarında, Korint sikkelerinde, Amerikan yerlilerinin battaniyelerinde ve boncuk işlerinde de görülmüştür. Svastika çok sayıda gizli topluluk tarafından da benimsenmiş; I.Dünya savaşı esnasında İngiltere'de Anti-Alman propaganda yürüten yazar Rudyard Kipling, onu kişisel logosu olarak kullanmıştır.³⁵⁵ Nasyonal Sosyalist Almanya'da her yerde görülen svastika'nın, taşıdığı tüm anlamlardan muaf hale gelerek Nazi iktidarının sembolü haline gelmesi, III.Reich'in ve Hitler'in egemen ideolojiyi tabana yayma konusundaki gücünün ve başarısının önemli kanıtlarındandır. Svastika'nın ardından en çok kullanılan sembol, III.Reich'in amblemi olan Roma İmparatorluğu'nun kartalı olmuştur.³⁵⁶

Heller, totaliter rejimlerin doktrinlerini kitleye kabul ettirme yöntemleriyle, günümüzün tasarım ve pazarlama yöntemleri arasında analogi kurmuş; aynı ilkelerle sistemli şekilde hareket edilerek Alman halkının korkularının, umutlarının, arzularının, endişelerinin keşfedilerek sömürüldüğünün altını çizmiştir. Telkin edilen doktrinin kitleye ulaşp ulaşmadığının kanıtı olarak da, tüketim malzemelerinin satış

³⁵⁴ Heller, **a.g.e.**, pp. 14-16.

³⁵⁵ **A.e.**, p. 20.

³⁵⁶ **A.e.**, p. 23,29.

rakamlarına karşılık gelen ‘oy sayısı’ni göstermiştir.³⁵⁷ Sanatta da söz konusu reklam ve pazarlama taktikleri kullanılarak Nasyonal Sosyalist otoritenin kitle üzerinde etkili olması sağlanmıştır.

İktidarın kültür politikasının ihtiyaçlarına cevap veren, aynı zamanda da Alman ırkının yüceliğiyle örtüştüğü düşünülen klasik naturalist ilkelere dayanan, Antik Yunan Sanatı halka ‘telkin edilecek’ ideallerin taşıyıcısı olmuştur.

Antik Sanat’a öykünülmesinin temel sebebi, rejimin hedeflediği ‘ari ırk’ idealizmiyle Antik Yunan’daki idealizm arasında paralellik kurulmuş olmasıdır. 1936 Berlin Olimpiyatları da bu durumun en karakteristik somutlaması olmuştur.³⁵⁸ İlk olarak Antik Yunan’da görülen olimpiyat oyunları, Hitler’in amaçladığı *gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat eseri) düşüncesinin en elverişli uygulama alanı olmuştur.³⁵⁹

Tıpkı mimarlık, resim, sinema gibi Nasyonal Sosyalist propagandanın görsel ayağını teşkil eden heykel sanatı, üç boyutluluğundan ve hacimselliğinden gelen avantajlarla, egemen ideolojinin fikir iletiminde çok tercih ettiği bir araç olmuştur. Yoğun idealizasyon içeren naturalist bir anlayışın ürünü olan bu dev boyutlu heykeller, kamusal alanda sergilenebilmeleri ve yapıların cephelerinde kullanılabilmelerinden dolayı, bu dönemde resimden fazla kabul görmüştür.³⁶⁰ Ortak paydanın ‘çıplaklık’ olduğu heykellerden okunan, sağlıklı güçlü bir ırkın ve vatanın kutsal çıkarları için ölmeye hazır askerlerin yetişebilmesinin spor ve beden terbiyesiyle mümkün olabileceği mesajı olmuştur.³⁶¹

1936 Berlin Olimpiyatları, Nazi yönetiminin politik gösterilerini uluslararası platforma taşıyan önemli bir araç olmuştur.³⁶² Burada, sporun ‘devletin siyasi ve diplomatik aygıtı’na dönüşebilmesi niteliği, ‘Faşist Estetik’in sergilenmesine ve farklılıkları dışlayan ‘anonimleştirilmiş’ bir toplum yaratma fikrine aktif olarak hizmet etmiştir. Olimpiyat oyunlarının, ulusların barış içinde bir arada bulunmalarına dayanan diplomatik zeminine vurgu yapılmayarak, totaliter bir rejimin hizmetinde

³⁵⁷ Heller, **a.g.e.**, p. 8.

³⁵⁸ Erden, **a.g.e.**, s. 99.

³⁵⁹ Clark, **a.g.e.**, s. 69.

³⁶⁰ Erden, **a.g.e.**, s. 99.

³⁶¹ Oktay Hekimler, “1936 Berlin Olimpiyatları: Bir Barış Aracı mı, Yoksa Meşruiyet Arayan Bir Rejimin Propaganda Aracı mı?”, **Humanitas**, No: 1, 2013, s. 113.

³⁶² Clark, **a.g.e.**, s. 92.

kullanılması, Berlin Olimpiyatlarını ünîk kılmıştır.³⁶³ Sanat ve spor egemen iktidara meşruiyet kazandıran unsurlar olduğundan, Olimpiyat oyunları bir yandan ari ırkın bedensel güç ve estetiğe dayalı üstünlüğünü tüm dünyaya sergilediği bir platform olarak; diğer yandan da, *Versailles Antlaşması*'yla ellerinden alınan ulusal onurlarını geri kazanabilecekleri bir araç olarak işlev görmüştür. Sanat ve sporun siyasetin payandası olarak işlev gördüğü bu dönemde, özellikle heykel sanatı, aryan ırkına özgü güçlü ve ideal oranlara sahip kaslı vücut temsilleriyle, III.Reich'in bedensel ve ruhsal bütünlüğe verdiği önemin halka aktarılmasında işlev görmüş; Alman Romantizmiyle beliren, Cermen ırkının yüce kültürel ve tarihsel yapısının, bedensel üstünlükle tamamlanması düşüncesinin devamcısı olmuştur.³⁶⁴

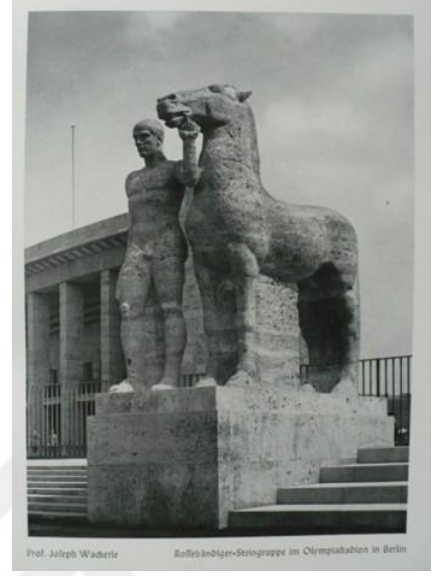
1936'daki Berlin Olimpiyat Stadını da kapsayan olimpiyat kompleksinin dekore edilmesi için çok sayıda heykel sanatçısı çalışmıştır. Karl Albiker'den *Disk Atıcıları* (Resim 76), Josef Wackerle'den *Athl Adam* (Resim 77), Josef Thorak'dan *Boksör* (Resim 78), Arno Breker'den *Dekatloncu* (Resim 79), Robert Stieler'den *Boksörler* (Resim 80), spor ve sanatın aynı potada eridiği bu uluslararası organizasyona dâhil olan bazı sanatçıların üretimleridir.³⁶⁵ İdeal oranlara sahip atletik yapılı figürlerden oluşan bu heykeller, geleceğin Almanyası'nın yurttaşlarını temsil etmektedirler. Çıplaklığın izleyiciye (halka) bu ideal estetiği aktarmakta 'anahtar rol'de olduğu sporcu temsillerini ilginç kılan ortak yön, 'hareketi imlemeyen' duruşları olmuştur.

³⁶³ Hekimler, **a.g.e.**, s. 104.

³⁶⁴ **A.e.**, s. 112.

³⁶⁵ Erden, **a.g.e.**, s. 100.

Resim 76: Karl Albiker, *Disk Atıcıları*, 1936, Mermer, Berlin Olimpiyat Stadı.
Resim 77: Josef Wackerle, *Atlı Adam*, 1936, Kireçtaşı, 4 m, Berlin Olimpiyat Stadı.



Kaynak: <http://gulerince7.blogspot.com/2013/06/ideolojinin-gorsellesmesi-ve.html>
(çevrimiçi, 02.05.2019)
Kaynak: http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Joseph_Wackerle,_Circe-relief&id=196 (çevrimiçi, 02.05.2019)

Resim 78: Josef Thorak, *Boksör*, 1936, Bronz, 3.75 m, Berlin Olimpiyat Stadı.
Resim 79: Arno Breker, *Dekatloncu*, 1936, Bronz, Berlin Olimpiyat Stadı.



Kaynak: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Boxer-2UMDHURN6ETS.html>
(çevrimiçi, 20.03.2019)
Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/neue-sachlichkeit/a/art-in-nazi-germany> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Resim 80: Robert Stieler, *Boksörler*, 1936, Berlin Olimpiyat Stadı.



Kaynak: <https://www.akpool.co.uk/postcards/26737053-postcard-plastik-faustkaempfer-von-robert-stieler-kaempfende-maenner> (çevrimiçi, 02.05.2019)

Birkaç konu hariç (çiftçiler, köylüler), resim sanatının konuları heykelde de görülmüştür. Bu dönemin resminde de heykelinde de ‘işçi sınıfı’nın işlenmesinin sebebi, proletaryayı temsil eden işçi kalıbını kırmak ve zanaatların ve zanaatkârların temsilleriyle, ‘sınıfsız toplum’ vurgusu yapmaktır. Otto Kunst’un *Demir İşçisi* (Resim 81) heykeliyle, Ernst Kunst’un *Bileyci* (Resim 82) heykeli bu konunun iyi örnekleridir.³⁶⁶

³⁶⁶ Erden, a.g.e., s. 101-102.

Resim 81: Otto Kunst, *Demir İşçisi*, Bronz.

Resim 82: Ernst Kunst, *Bileyçi*, Bronz.



Kaynak: <https://wartimeline.com/prints-third-reich-art/3107-default.html>
(çevrimiçi, 02.05.2019)

2.3.2. Dönemin Önde Gelen Heykeltıraşları ve Üretimleri

Hitler'in beğenisini karşılamalarından dolayı Arno Breker, Josef Thorak ve Fritz Klimsch III. Reich döneminin önde gelen heykeltıraşlarından olmuş,³⁶⁷ egemen otoritenin heykel sanatı alanındaki sözcülüğünü yapmışlardır. Klimsch ağırlıklı olarak çıplak üreten bir sanatçıyken; Thorak ve Breker, epik konulardan çıplaklara kadar çeşitli konularda taş ve metalle çalışabilen çok yetenekli ve üretken sanatçılardı.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, *Time* dergisine: "Hitler beni anladı. Yaptığım sanatsa, o sanattan anladı" diyen³⁶⁸ Thorak, genellikle büyük ölçekli anıtsal tasarımların üreticisi olmuştur.³⁶⁹ Çeşitli yarışmaları kazanmasının ardından 1922 de, günümüzde

³⁶⁷ Geoff Walden, "Haus der Deutschen Kunst, Munich Part 4-Sculpture", **Third Reich in Ruins**, (Çevrimiçi) <http://www.thirdreichruins.com/kunsthau5a.htm> 14.01.2019

³⁶⁸ Rosalind Sild, "Josef Thorak", **German Art Gallery**, (Çevrimiçi) http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Josef_Thorak_Rosalind_Sild&id=24 14.01.2019

³⁶⁹ Geoff Walden, "Haus der Deutschen Kunst, Munich Part 4-Sculpture", **Third Reich in Ruins**, (Çevrimiçi) <http://www.thirdreichruins.com/kunsthau5a.htm> 14.01.2019

Polonya topraklarına dâhil olan liman kenti Stolpmünde’de, I.Dünya Savaşı sırasında ölen askerler anısına ürettiği *Ölen Asker* anıtıyla ünlenmiştir (Resim 83). İdeal oranlara sahip çıplak iki figürden oluşan kompozisyon, dönemin anıt uygulamalarının tipik bir örneğidir. Ölenin asker olduğunu tanımlayacak unsurlar taşımaması (kıyafet ya da silah gibi) nedeniyle, savaş kurbanlarına ithaf edildiği sadece isminden anlaşılan anıt, ölen erkek figüründen ve onu taşıyan kadın figüründen meydana gelen son derece şiirsel bir çalışmadır. Erkeğin bedeninin işlenişiyle ve kadının ölen bedeni kavrayışıyla, verilmiş olan hafiflik etkisiyle, gökyüzüne yükselmeyi imleyen kompozisyonundan kutsal bir amaç için ölümün yüceltimi okunmaktadır.

Resim 83: Josef Thorak, *Ölen Asker*, 1922.



Kaynak: <http://www.antikbuch24.de/kn/Thorak/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Thorak çalışmalarında Nazi yönetimi altındaki Alman halkının hayatını işlemiştir. Konuları itibarıyla anıtsal olmayan üretimleri, ölçeksel olarak (yirmi metreye varabilen yüksekliklerinden dolayı) anıtsaldır. 1936 yılında Berlin Olimpiyat Stadı için, 1930-32 yılları arasında Dünya şampiyonu olan ve II. Dünya Savaşı’nda Alman Hava Kuvvetleri’nde hizmet veren, Alman ağır sıklet boksör Max Schmeling’in çıplak heykelini yapmıştır (Resim 84). Bu dört metreye yakın ihtişamlı heykele bakan izleyici, bunun bir boksör temsili olduğunu ancak isminden anlayabilmektedir.

Resim 84: Josef Thorak, *Max Schmeling*, 1935, Bronz, yaklaşık 4 m, Berlin Olimpiyat Stadı.



Kaynak: <https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUKE832Z.html> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Thorak 1937 Paris Fuarı için dev boyutlu iki heykel grubu üretmiştir. Çıplak bir kadın heykelinin önünde yan yana ayakta duran ve tokalaşan iki çıplak erkek figürünün, ırksal bir gözdağı verircesine, tasvir edildiği *Yoldaşlık* isimli heykel grubu, Alman pavyonunun sol girişinde sergilenmiştir (Resim 85). Pavyonun sağ girişinde bulunan ikinci heykel grubu *Aile* ismini taşımaktadır (Resim 86).³⁷⁰ İki kadın ve bir erkekten oluşan bu üçlü heykel grubu da, diğeri gibi ari ırkın ideal güzelliğini vurgulamakta; güçlü ve ideal oranlı vücutlarıyla kadın figürleri, bereketin doğurganlığın timsali gibi görünmektedirler.³⁷¹ Güven, gurur, bilinç, saflık ve disiplini, başka deyişle yeni Almanya'yı temsil etmekte olan yedişer metrelik iki

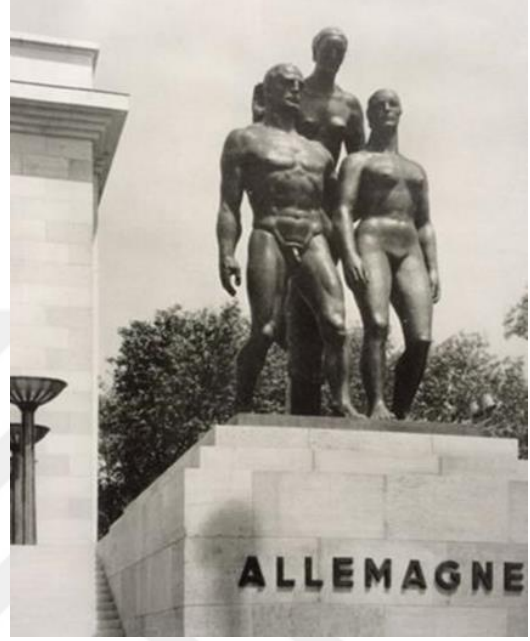
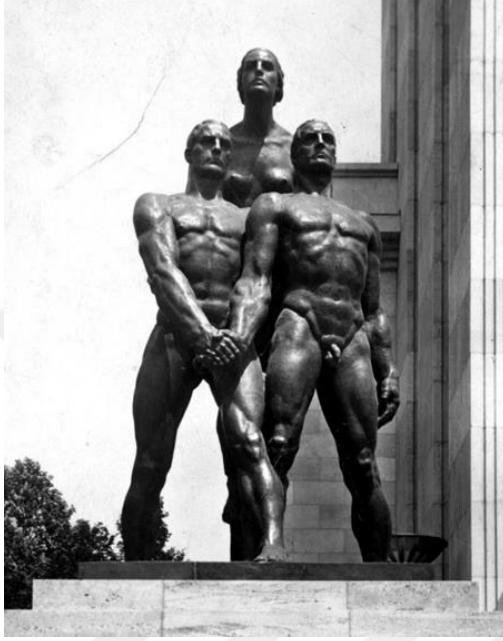
³⁷⁰ Rosalind Sild, "Josef Thorak", **German Art Gallery**, (Çevrimiçi) http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Josef_Thorak_Rosalind_Sild&id=24 14.01.2019

³⁷¹ Erden, **a.g.e.**, s. 102.

heykel grubu da 1949 senesinde Landsberg’de bir dökümhanede Thorak’ın isteğiyle eritilmiştir.³⁷²

Resim 85: Josef Thorak, *Yoldaşlık*, 1937, Bronz, 7 m, Paris Fuarı.

Resim 86: Josef Thorak, *Aile*, 1937, Bronz, 7 m, Paris Fuarı.



Kaynak: <http://www.renegadetribune.com/immortal-sculptures-josef-thorak/>
(çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Josef_Thorak,_Rosalind_Sild&id=24 (çevrimiçi, 20.03.2019)

Nasyonal Sosyalist Almanya’nın anıt uygulamalarında kadın teması nispeten az işlenmiştir. Faşist düşüncenin eşlik ettiği üretimler daha çok halka değil de bireylere hitap eden Fritz Klimsch’in *Galatea*’sı gibi kadın cinselliğini öne çıkaran üretimlerdir (Resim 87).³⁷³ Paris Dünya Fuarı’ndaki gibi anıtsal boyutlu üretimlerde ise, Cermen soyunu devam ettirecek ve vatani koruyacak olan yeni nesli doğurup yetiştirmekle yükümlü olan anneleri temsil eden güçlü, sağlıklı ve doğurgan figürler görülmektedir. *Alman Kızları Birliği* (*Bund der Deutschen Mädels*) üyesi olan III. Reich’in kızları, geleceğin anneleri olarak, erkek yurttaşların yetiştirilmesiyle yükümlüydüler. Bu nedenle, sağlıklı bir neslin dünyaya gelmesi için bedensel gelişim vurgulanmış; hem estetik hem de doğurgan bedenlere sahip olabilmek

³⁷² Rosalind Sild, “Josef Thorak”, **German Art Gallery**, (Çevrimiçi)
http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Josef_Thorak,_Rosalind_Sild&id=24
14.01.2019

³⁷³ Erden, **a.g.e.**, s. 102.

maksadıyla, sportif faaliyetlere önem verilmiştir. Böylelikle, ari ırkın bedensel güzelliğine sahip olmakla ve erdemli bir eş olmakla yükümlü olan Nazi ideallerinin kadını, ‘haddini bilerek’ kamusal alanın gerisinde kalmış oluyordu.³⁷⁴

Resim 87: Fritz Klimsch, *Galatea*.



Kaynak: <http://www.renegadetribune.com/sensual-heroic-sculptures-fritz-klimsch/> (çevrimiçi, 20.03.2019)

Hitler’in ünlü otoyol inşaatlarını yüceltmek amacıyla Salzburg-Münih arasındaki Reich otobanı için tasarladığı *Otoban Anıtı* olarak da isimlendirilmiş olan *Çalışma Anıtı*, Josef Thorak’ın bitirilmemiş anıtsal heykel projelerinden birisi olarak kalmış;³⁷⁵ tasarlanan anıtın modeli daha sonra imha edilmiştir (Resim 88). Nazi hükümetinin karayolları, stratejik ya da pratik öneme sahip olmamasına rağmen, anıtsal ve estetik niteliklerin yüceltildiği bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Sanatçı otoyol inşaatındaki çabayı insanüstü bir emekle ilişkilendirme fikriyle, anıt için sıra dışı olarak nitelenebilecek olan eğimli bir kaide tasarlamış; onu da bölgedeki dağların aksi yönüne konumlandırmayı planlamıştır. Böylelikle amaçlanan dinamik etki yaratılan mimari gerilimle verilmiş olacaktır. Michelangelo ve Rodin etkileri görülen büyük çaba içindeki figürlerin oluşturduğu kompozisyondaki form ve imge arasındaki tezatlar, ideolojik mesajı güçlendirmektedir. Boşuna bir çabayı da akla getiren, büyük bir eziyet çekercesine temsil edilmiş olan emekçiler, yirminci yüzyılın

³⁷⁴ Hekimler, **a.g.e.**, s. 113.

³⁷⁵ Rosalind Sild, “Josef Thorak”, **German Art Gallery**, (Çevrimiçi) http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Josef_Thorak_Rosalind_Sild&id=24 14.01.2019

teknik yöndeki atılımlarını sembolize eden büyük boyutlardaki yontulmamış bir taşı kaldırmaya çalışmaktadırlar. Diğer taraftan, figürlerin kolektivist bir döngüyü imleyen ilksel duruşları Firavunlar Dönemi Mısırı'nı ve kölelerin iş gücüyle inşa edilen piramitleri akla getirmektedir.³⁷⁶

Resim 88: Josef Thorak, *Çalışma Anıtı (Otoban Anıtı)*.



Kaynak: http://www.renegadetribune.com/immortal-sculptures-josef-thorak/#&gid=psgal_49850_1&pid=36 (çevrimiçi, 20.03.2019)

Hitler Almanyası'nda üretkenliğiyle öne çıkan diğer heykeltıraş Arno Breker'dir. Breker esasen modernist bir anlayışa sahip olmasına rağmen, Nazi otoritesinin beklentilerine karşılık vermek amacıyla sanatsal üslubunda asal değişiklikler yapmıştır.³⁷⁷ Modernist eğilimiyle bilinen en önemli enstitülerden olan Düsseldorf Akademisi'nde eğitim alan Breker; burada kültür politikaları, himayenin ve ittifakın doğası, düşmandan kendini sakınma konularının inceliklerini öğrenmiştir. Erken dönem çalışmalarından Auguste Rodin ve Fransız naturalistlerinin etkisi okunmakta olan Breker'in,³⁷⁸ 1921 tarihli *Oturan Kadın* (Resim 89) adlı çalışmasında Picasso ve

³⁷⁶ Sergiusz Michalski, **Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997**, London, Reaktion Books, 1998, pp. 101-102.

³⁷⁷ Jonathan Petropoulos, **Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany**, London, Yale University Press, 2014, p. 262.

³⁷⁸ A.e., p. 263.

Edwin Scharff; *Aziz Matthew Torsu* (1927) (Resim 90) ve *Küçük Dansçı* (1929) adlı çalışmalarında Ernst Barlach ve Alberto Giacometti etkileri göze çarpmaktadır. Söz konusu yapıtlarda, malzemenin yontulmadan bırakılması, uzuvların orantılarıyla oynanması gibi ekspresif unsurlar göze çarpmaktadır. Hatta bu dönemde Weimar'a giderek, Nasyonal Sosyalizm'in ortadan kaldırdığı ilk sanat kurumu olan Bauhaus'u ziyaret etmiştir. 1926'dan sonra ilki yedi ay, sonraki dört sene sürecektir olan Paris ziyaretlerini gerçekleştirmiş; çağdaşı Dominique Egret onu Paris Okulu'nun, artistik yeteneğinin odak noktası insan olan, bir temsilcisi olarak görmüştür. Berlin ve Düsseldorf'da galerileri olan ünlü modernist Yahudi sanat simsarı Alfred Flechtheim'in de desteklediği Breker'in o dönemdeki çalışmaları, 'Yoz sanat' kapsamında değerlendirilebilecek niteliklere sahiptir.

Resim 89: Arno Breker, *Oturan Kadın*, 1921, Bronz.

Resim 90: Arno Breker, *Aziz Matthew Torsu*, 1927, Bronz.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=Arno+Breker+Sitting+woman&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiFxd6F_PzhAhWw4IUkHaBOBwwQ_AUIDigB&biw=1680&bih=882#imgrc=bEwOsFABakIYM:

(çevrimiçi, 02.05.2019)

Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&biw=1680&bih=882&tbm=isch&sa=1&ei=1fTKXLTKMpK9UPi8oegG&q=Arno+Breker+St+Matthew+Torso+1927&oq=Arno+Breker+St+Matthew+Torso+1927&gs_l=img.3...5060.15078..15348...0..0.1335.7762.0j13j0j1j0j1j1j4.....1....1..gws-wiz-

<img.....0i19j0i5i30i19j0i8i30i19j0i30i19.uU1GGlZ5onI#imgrc=7AQdasfCCV0-8M>:

(çevrimiçi, 02.05.2019)

1932’de Prusya Eğitim Bakanı ve Prusya Sanat Akademisi tarafından, Faşist İtalya’nın başkenti, Roma’daki Villa Massimo’da altı ay geçirmekle ödüllendirilişiyle, Roma İmparatorluğu’yla ilişkilendirilen Mussolini İtalyası’nın, dev figürlü görkemli konuları işleyen, ‘faşist heykel’iyle tanışmış olan Breker, anıtsal üretimlere gereken pahalı malzeme için devletin sanatçılara verdiği desteğe ve bu üretimlerin izleyici üzerindeki şaşırtıcı etkisine de tanık olmuştur. Bu tarihten sonra, bu kalemin benzeri bir kendini dönüştürme yeteneğiyle eline geçen fırsatları değerlendirmiş, sanatsal üslubunda radikal bir değişikliğe giderek, III. Reich’in en ünlü heykeltıraşı olmuştur.

Berlin Olimpiyat Stadı’nın dekorasyonu için, kusursuz oranlarıyla ve kişisel ifadelere sahip olmayan yüzleriyle klasik üslubun arketipsel örneklerinden kabul edilebilecek olan gümüş madalyayla ödüllendirilen³⁷⁹ *Dekatloncu* (Resim 91) ve *Zafer* (Resim 92) heykellerini üretmiştir. Yükseklikleri üç metreden fazla olan bu heykeller,³⁸⁰ Nazi ideallerini yansıtan kadın ve erkek temsilleridir.

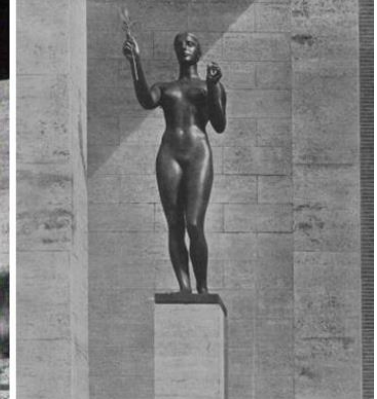
³⁷⁹ Petropoulos, **Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany**, pp. 262-268.

³⁸⁰ “Art in Nazi Germany”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi)

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/neue-sachlichkeit/a/art-in-nazi-germany> 19.01.2019

Resim 91: Arno Breker, *Dekatloncu*, 1936, Bronz, yaklaşık 3 m, Berlin Olimpiyat Stadı.

Resim 92: Arno Breker, *Zafer*, 1936, Bronz, yaklaşık 3 m, Berlin Olimpiyat Stadı.



Kaynak: https://www.google.com/search?rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&biw=1366&bih=608&tbn=isch&sa=1&ei=DXiSXOLqNOMxgwfDloqgCw&q=arno+breker+berlin+olympic+stadium+decathlete&oq=arno+breker+berlin+olympic+stadium+decathlete&gs_l=img.12...2543645.2546537..2548208...0.0..0.157.604.0j5.....1....1..gws-wiz-img.OffkWnmtFfE#imgsrc=xrPP9eEdsAxZVM: (çevrimiçi, 20.03.2019)

Kaynak: <http://www.terriwangard.com/2015/07/can-art-and-politics-mix.html> (çevrimiçi, 20.03.2019)

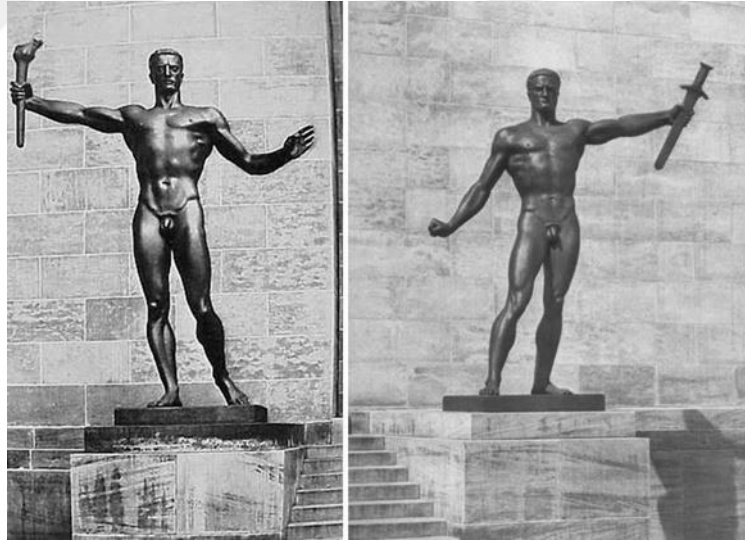
Breker'in kırk iki yapıtı 1937'de modern sanatı karalamak amacı taşıyan 'Yoz Sanat' sergisiyle eş zamanlı olarak açılan 'Büyük Alman Sanatı' sergisine dâhil edilmiştir. Egemen otorite bu sergiyle, soyutlama ve dışavurumculukla eşanlamlı kabul ettiği, modernizmi karalarken; kitlenin algısını yönlendirmek amacıyla, yerine III. Reich ülkesünü ideal şekilde temsil ettiğine inandığı, faşist estetikle özdeş gördüğü, neoklasik üsluptaki üretimleri geçirmiştir.³⁸¹ Hitler, Goebbels ve diğerlerinin rejimi temsil edebilen bir sanatçı olarak niteledikleri Breker, devletin resmi sanatçısı olarak Nazi propagandasının merkezinde yer almış; Hitler tarafından profesörlüğe atanma önceliğine sahip olmak amacıyla 1937'de partiye katılmıştır. Savaşın sonuna kadar Berlin Üniversitesi'nde profesör olarak görev yapan Breker, Nazi Almanyası'nın en çok reklamı yapılan sanatçısı haline gelmiştir.

³⁸¹ Clark, a.g.e., s. 87.

1938’de ikiz yapıt olarak nitelenen *Meşale Taşıyan* (Resim 93) ve *Kılıç Taşıyan* (Resim 94) isimlerindeki heykelleri Albert Speer’in tasarladığı yeni Reich yönetimi binasının girişine yerleştirilmiştir.³⁸² III. Reich’in ‘ruhunu ve gücünü’ sembolize eden bu heykeller Hitler tarafından, *Parti* ve *Ordu* olarak isimlendirilmiştir.³⁸³ Neoklasik üslupta üretilen ideal oranlara sahip bu iki çıplak erkek figürü, bu dönem sanatının birincil koşulu olan ari ırkın bedensel güzelliğinin temsilleri olmalarının yanı sıra; ellerinde taşıdıkları nesnelerle de, Nazi ülküsünün temel taşlarını ilan ediyorlardı. Aydınlanmayla ve uygarlıkla ilişkilendirilen meşaleyi taşıyan *Parti* figürü ve askeri gücü ve savunmayı sembolize eden kılıcı taşıyan *Ordu* figürü, Nazi iktidarının hem düşünsel hem de fiziksel gücünü nitelemekteydi. Zamanla Albert Speer’in mimarisi ve Breker’in heykelleri III. Reich kültürünün sembolü haline gelecekti.

Resim 93: Arno Breker, *Meşale Taşıyan (Parti)*, 1938, Bronz.

Resim 94: Arno Breker, *Kılıç Taşıyan (Ordu)*, 1938, Bronz.



Kaynak: https://www.google.com/search?q=arno+breker+sword+bearer&rlz=1C1OKWM_trTR826TR826&tbn=isch&source=ln&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwihgvPUrZHhAhUL1eAKHf2eAMYQpwUIIA&biw=1366&bih=608&dpr=1#imgsrc=Fl dWGuiQheQsOM: (çevrimiçi, 20.03.2019)

³⁸² Petropoulos, *Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*, p. 268.

³⁸³ “Lost Art: Arno Breker”, Tate, 2012, (Çevrimiçi)

<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-arno-breker> 19.01.2019

Hitler'in Breker'i favori heykeltıraşı olarak ilan etmesi, Rosenberg'in bahsettiği gibi, "figürlerinin, gücün ve çağın iradesinin temsili" olarak izleyici üzerinde egemenlik kurması gerçeğine dayanmaktaydı. Sanatı militarizmin ve ırksal sağlığın estetize edilmesinde aracı olarak kullanan Breker'in bir sonraki adımı, Hitler kültürünü desteklemek için, sanatın evlere ve ofislere girmesini sağlamak amacıyla idealize Hitler büstleri üretmek olmuştur.³⁸⁴

Bağımsız bir modernistten Nazi anıtsalcısına dönüşümün büyük zenginlikle ödüllendirdiği Breker, Fransa'nın işgali sırasında eline geçen, büyük bir modern sanat koleksiyonuna (Picasso, Braque, Villon, Leger, Vlaminck vb.) sahip olmuştur.³⁸⁵ Bu ironik harekette, Breker'in hiçbir zaman tam olarak modernizme sırtını dönmemesinin payı büyüktür. Hem 'Yoz Sanat' kampanyası'nı desteklemiş; hem de nüfuzunu kullanarak modernist sanatçılara ve modernizmin kalıntılarının korunmasına yardım etmiştir.³⁸⁶

Breker'in çalışmalarının Nazi idealleriyle koşturulan Neoklasik doğası, Nazi mimarisinin karakteristiği ile de örtüşüyordu. Figürlerinin oranları ve karanlık-aydınlık kontrastını güçlendiren hacimselliği, kasların işlenişinde görülen melodramatik gerilim, on altıncı yüzyıl maniyerist heykeltıraşlarını aklı getirmekteydi. Kamusal alan heykellerinin %90'ından fazlası savaşın ardından imha edilen Breker'in³⁸⁷ 1981 yılında Pompidou Merkezi'nde sergilenen çalışmaları için sözlü protestolar yapılmış ve sanat dünyasının büyük kısmı onu 'toksik' olarak nitelemiştir.³⁸⁸

"Kitlelere ilham veren her zaman bir tür kendini adayıştır ve onları harekete geçiren de genellikle bir çeşit isteridir." sözleriyle, bir liderin kitle üzerindeki kontrolünün sadece yönergelerle sağlanamayacağının altını çizen Hitler,³⁸⁹ sanatı bahsettiği o isteriyi körüklemek amacıyla devreye sokmuştur. Hegemonik bir anlayışla şekillenen III. Reich'in kültür politikası, heykel sanatını kitlenin motivasyonunda aktif olarak

³⁸⁴ Petropoulos, **Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany**, pp. 268-269.

³⁸⁵ **A.e.**, pp. 271-272.

³⁸⁶ **A.e.**, p. 262.

³⁸⁷ "Arno Breker, Sinnende", **German Art Gallery**, (Çevrimiçi)

http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Arno_Breker_Sinnende&id=91
16.01.2019

³⁸⁸ Petropoulos, **Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany**, p. 275.

³⁸⁹ Clark, **a.g.e.**, s. 66.

kullanmış,³⁹⁰ sistemli bir mücadeleyle modernizmi saf dışı bırakarak, Neoklasik ilkelerle oluşturulan üretimleri desteklemiştir.

Nasyonal Sosyalist politikanın heykeli, dolayısıyla da anıtsal üretimleri, ırkçı bir kuramsallığın beslediği ulus-devletin bütünlüğünün ve cinsiyetçi rollerin harmanlanmasının sonucunda şekillenen ‘beden’in üzerinde yükselmiştir.³⁹¹ Devletin metaforu olarak kullanılan bu ‘faşist beden’ yorumunda, devletin bölümleri de bedeni oluşturan organlar gibi doğal bir uyumla ama eşit olmayan şekilde çalışmalı; hükümetle halk arasında kurulacak olan ilişkinin dinamiği, başın diğer uzuvlarla kurduğu ilişkide aranmalıydı.³⁹²

Dönemin izleyicisinin, kamusal alan heykelini zaman zaman, Antik Dönem’deki gibi, mimari yapılara entegre olmuş şekilde deneyimlemiş olmasında, heykelin *gesamtkunstwerk*’in bileşenlerinden biri olarak kabul edilmesinin payı büyüktür. Rejimin ideallerini meşrulaştırma aracı olarak Neoklasik biçemin ilkeleriyle hareket eden faşist estetiğin ari ırk temsillerinin ortak paydası ‘çıplaklık’ olmuştur. Sağlıklı Alman soyunun teminatı olarak görülen anatomik kusursuzluğun önkoşulunun spor ve beden terbiyesi olduğu mesajını taşıyan anıtsal boyutlardaki çıplak figürlerin, bir diğer karakteristiği de yüzlerinin kişisel ifadeler taşımamasıdır. Bu kolektivist hareketin tetikleyicisinin, Alman halkının tümünü hedefleyerek, ulusal kimliği pekiştirme itkisi olduğu söylenebilir.

Nazi ideallerinin heykeli, gücünü totaliter yapının ideolojik güdülemesinden almasına rağmen, kaidelerde, Sovyetler Birliği’ndeki gibi, devleşme görülmemiş; üzerlerindeki temsillerle orantılı büyüklükte kaideler üretilmiştir. Bu duruma, III. Reich’in, Sovyetler’deki gibi sınıfsal kökenli değil de, etnolojik değerlere yaslanan bir totaliter yapılanma olmasının yol açtığı düşünülebilir.

Yirminci yüzyılda Sovyetler Birliği’nde, Türkiye Cumhuriyeti’nde ve Nazi Almanyası’nda yaşanan rejim değişiklikleriyle birlikte siyasi iradenin, söylemlerini halka (izleyiciye) benimsetebilmek amacıyla anıt programlarını araçsallaştırmasına

³⁹⁰ Jonathan Petropoulos, **Art as Politics in the Third Reich**, USA, The University of North Carolina press, 1996, p. 261.

³⁹¹ Clark, **a.g.e.**, s. 90.

³⁹² **A.e.**, s. 95.

tanık olunmuştur. Birbirine taban tabana zıt ilkeler üzerinde yükselen düşünsel yapılarına rağmen, Almanya'daki ve Sovyetler'deki totaliter kaynaklı üretimlerle, Türkiye'deki üretimler arasında, kullanılan görsel dil bağlamında, çok büyük benzerlikler olduğu görülmüştür. Devletlerin kültür politikalarından yansıyanlarla kurgulanan kompozisyonlardaki ayırt edici unsurlardan biri, Türkiye ve Almanya'da 'ulusal kimlik' üzerine, Sovyetler'de ise 'sınıfsal kimlik' üzerine odaklanılmış olmasıdır.

Totaliter yapılarda anıtsallığın boyutsal büyüklükle, Türkiye'de ise içerikle verildiği izlenmiş; üç dönemde de, alımlayıcıya doğrudan ulaşabilme niteliğinden dolayı, figüratif bir anlatım tercih edilmesine rağmen; bu figüratiflik, Türkiye ve Sovyetler'de realist biçemi, Almanya'da ise çıplak temsillerle altı çizilen bir idealizasyonu hedeflemiştir. Söz konusu üç iktidarda da ideolojik algoritmanın görsel ayağını teşkil eden anıt, göndergeler vasıtasıyla yeni kolektif belleğin yapılandırılmasını ve egemen otoritenin devamlılığının garanti altına alınmasını sağlayan tahakkümcü doğasını sergilemiştir, denilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE KÜLTÜR POLİTİKALARI: ANITLAR VE AÇIK ALAN HEYKELLERİNE BAKIŞ

3.1. Cumhuriyet Sonrası Türkiye'sinin Genel Dinamikleri ve Kültüre Yansımaları

Türkiye’de modernlik veya modernleşme, belirli bir kültür politikasının oluşturulmasıyla ve uygulanmasıyla farklılaşan Cumhuriyet döneminde³⁹³ bütünsel bir proje olarak ortaya konulmuş ve Avrupa’yı modern yapan tüm kültürel boyutlara sahip çıkılmasını ve özümsemesini getirmiştir.³⁹⁴

Sadece kendi dinamiklerinin değişim konusunda yetersiz kaldığı ‘kültür’, önemli toplumsal hareketlerden beslenerek gelişir. Bu durumun temel nedeni de söz konusu toplumsal hareketlerin, gündelik kullanım nesnelerinden büyük sanat eserlerine dek, bir yaşama üslubu ve değerler sistemi oluşturarak insanlığın genelinde anlam bulmasıdır.³⁹⁵

Cumhuriyet rejiminin kültüre bakış açısında görülen en hâkim unsurlardan biri “Kültürü Batılılaştırmak”tır.³⁹⁶ Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde olduğu gibi kültürün çoğunlukla ‘Batılılaşma’ kapsamında değerlendirilmesi, üzerinde çokça durulmuş olmasına rağmen kültür kavramının belli bir takım sonuçlar üretememesinin başlıca nedenidir. Model oluşturucu bir yönelimi içermeyen bu duruma kaynaklık eden, kültürel oluşumların yukarıdan aşağı inen\indirilen bir yaklaşımı içermesi olmuştur.³⁹⁷

³⁹³ Belge, **a.g.e.**, s. 1298.

³⁹⁴ Çağlar Keyder, “Whither the Project of Modernity? Turkey in the 1990s” **Rethinking of the Project of Modernity in Turkey**, Seattle, University of Washington Press, 1997, p. 37’ den aktaran Ceren Özpınar, **Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme**, 1.bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016, s. 57.

³⁹⁵ Belge, **a.g.e.**, s. 1304.

³⁹⁶ **A.e.**, s. 1298.

³⁹⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002, s. 75-76.

Erken 20.yüzyılın ‘estetik modernizm’i geleneksel olanla ‘kurucu’ bir ilişki oluşturmaya çalışmasına rağmen, Kemalist siyaset de tıpkı Sosyalizmde ve Faşizmde olduğu gibi geleneksel olanı dışlama eğilimi içinde olmuş; tıpkı onlar gibi geleneksel olanı klasik ve tarihsel olanla aşmaya çalışmıştır.³⁹⁸

Yeni ideolojiyle birlikte; çağdaşlığın, laikliğin, ulus-devlet anlayışının göstergesine dönüşen yeni kent merkezleri ve meydanlar anıt-heykel uygulamalarıyla donatılarak kamusal alanın işlevini de güçlendirmiştir.³⁹⁹ Yeni rejimin ilk yıllarında anıt-heykeller uzman kişilerin denetiminde büyük bir ciddiyetle gerçekleştirilmiş, anıtın yerleştirileceği meydanla birlikte ele alınması; tasarımda bir bütünlüğün olması hedeflenmiştir. Ancak, özellikle 1950’lerden sonra, kamusal sorumluluk yitirilerek, yetkin olmayan kişilerce estetik nitelik taşımayan ve konulduğu yerle bütüncül bir ilişkisi bulunmayan, heykeller üretilmiştir.⁴⁰⁰

Ayşe Sibel Kedik’e göre, Türkiye’deki heykel sanatı 1950’lerde, klasik ve natüralist bir anlayışla birlikte daha bireysel ve bağımsız üsluplardan söz edilebilecek, çağın sanat anlayışıyla uyumlanan eserlerin ortaya konulduğu bir döneme girmiştir. Özellikle Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara 1950’lerden itibaren soyut sanatın tanınması için çaba sarfetmiş; malzeme ve biçim araştırmalarına ağırlık vermişlerdir. 1953 yılında Akademi’de ahşap atölyesi açılmış, bu gelişmeyi bir sene sonra metal atölyesinin açılışı izlemiştir. Şadi Çalık, İlhan Koman, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar gibi sanatçılar, demir konstrüksiyonlar üzerinden modern heykelin ilk örneklerini vermiş; aynı yıllarda Hadi Bara, İlhan Koman ve mimar Tarık Carım tarafından *Grup Espas*’ın Türkiye şubesi kurularak mimari ile heykelin sentezi olan bir sanat anlayışı savunulmuştur.⁴⁰¹

1961 Anayasasıyla, Türk siyasi tarihinde görece ‘özgürlükler dönemi’ olarak nitelenebilecek olan döneme geçilmiş; sol fikirler, sosyal adalet ve ekonomik kalkınma kavramları kitleler üzerinde etkili olmuştur. 1965’de Adalet Partisi’nin iktidara gelmesiyle; 1968 ‘deki Vietnam savaşına yönelik Amerika ve Avrupa kaynaklı protestolarla; Fransa’daki işçi-öğrenci hareketleriyle tetiklenen 1968-1970

³⁹⁸ Kahraman, **a.g.e.**, s. 31.

³⁹⁹ Kedik, “Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları”, s. 85.

⁴⁰⁰ **A.e.**, s. 87.

⁴⁰¹ Begüm Sönmez, “1980’lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve İstanbul”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s. 26.

yılları arasındaki olayların yansımasıyla siyasi dengeler değişmiş ve sosyo ekonomik bağlamdaki etkisi yoğun olan bir dönem başlamıştır. ‘Tek Parti Dönemi’nin, büyük bölümü devlet tarafından yürütülen sanayileşme faaliyetleri, 1950’lerle birlikte yerini kapitalist politikalarca desteklenen özel teşebbüs yatırımlarına bırakmıştır. Bu yöndeki sanayileşmenin ve 1970’li yıllardaki toplumsal hayata etki eden en önemli gelişmelerden olan 1968’de yayına başlayan televizyonun etkileriyle, 1960-1970 yılları arasında hâkim hale gelen tüketim kültürü; gelenekseli yadsıyan, kimlik arayışında bir neslin oluşmasında etkili olmuştur.

1970-1980 arası sürekli el değiştiren yönetim, siyasi istikrarsızlığın somutlaması olmuştur. 1971 askeri müdahalesiyle başlayan süreçte siyasal şiddet etkili olmuş; değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, sol ve sağ grupların çatışmaları, onlara uygulanan karşı şiddet, Ermeni terörü, Kıbrıs Harekâtı gibi olaylar gerilimli karmaşık bir süreci beslemiştir. Dönemin ekonomisi de bu dinamiklerle şekillenmiş ve petrol krizi, enflasyon artışı, ekonomide dışa bağımlılık bu süreçte etkili olmuştur. 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasıyla, 1961 Anayasasının sağladığı temel hak ve özgürlükler kısıtlanmış, anayasal değişiklikler yapılmıştır.⁴⁰² Toplumda keskin bir ideolojik kutuplaşmanın görüldüğü bu dönem; çatışmalara, protestolara, boykotlara, ölümlere, sıkıyönetim uygulamalarına sahne olmuş; toplumun tüm katmanlarında siyasallaşma etkileri yoğun olarak hissedilmiştir.⁴⁰³

Bu dönemin kültür/sanat gündemini işgal eden konular: ulusallık/evrensellik, sosyalist/devrimci sanat, ulusal/milli kültür olmuştur.⁴⁰⁴

Cumhuriyet’in 50.yılı olan 1973’te, biçimi ‘evrensel’, içeriği ‘ulusal’ olarak nitelendiren görüşler ağırlık kazanmış; Ziya Gökalp’in ‘kültür’ ve ‘medeniyet’ ayrımının altını çizen bakış açısı etkin hale gelmiştir. Bu düşünceye göre; içe dair olanı, özgünlüğü kapsamakta olan ‘kültür’ ve “teknik gelişmeleriyle ileride olan Batı medeniyet”i söz konusudur. Ulusaldan evrensele ulaşmanın yolu olarak görülen bu düşünce şekli 70’li yıllarda, Atatürk’ün uygarlık ve kültürü birbirinden ayırmayan ‘ulus bilinci’ kavramına dayalı bütünlükçü düşüncesiyle birlikte etkili olmuştur. Bu

⁴⁰² Güler Bek, “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Sanatsal ve Kültürel Ortam”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), s. 15-19.

⁴⁰³ A.e., s. 26.

⁴⁰⁴ A.e., s. 30.

dönemde, ulusal olanın bize ait olan içerik, evrensel olanın Batı'dan alınan biçim olduğu söylemi, ulusallık/evrensellik sorunsalının çeşitli parametreleriyle irdelenmiştir.⁴⁰⁵

Sanatın sadece gelir düzeyi yüksek belli bir kesime hitap etmesi düşüncesine getirilen eleştiriler doğrultusunda, sanat etkinliklerinde 'halka hitap etmek' düşüncesinin de etkili olduğu⁴⁰⁶ 1970'ler boyunca; özerkleşme yönündeki faaliyetlere karşın, 'devlet' sanat çevrelerinin odak noktası olmaya devam etmiştir. Devletin kültür-sanat politikaları karşısındaki tavrı, Kültür Bakanlığının kurulmasıyla kurumsal bir nitelik kazanmış; sanat çevrelerinin talepleri ve önerileri gündeme gelebilmiştir.⁴⁰⁷

Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından yürürlüğe konulan, devletin yükümlülüklerini içeren *Beş Yıllık Kalkınma Planları*'nın bir kısmı 'Kültür Politikaları'na ayrılmıştır. Akademik çevrelerin katılımıyla hazırlanan 1973-1977 arasındaki *Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı*'nda belirtilen 'ulusal kültür değerleri' ve 'çağdaşlaşma' konularının toplumun tüm kesimlerince kabul gördüğü; atılacak adımların devlet tarafından üstlenileceği belirtilmiştir.⁴⁰⁸

Bu dönemde, kültür-sanat politikalarının belirlenmesinde yasalarla güvence altına alınmış 'partilerüstü' bir tavır beklenmiştir. Bu sebeple Kültür Bakanlarının söylem ve tasarıları dikkatle izlenmiş, yapılan açıklamalar sanat çevresinde eleştiriyle veya öneriyle karşılanmıştır.⁴⁰⁹

3.2. Cumhuriyet'in 50.Yılı Heykel Projesi

Kamuya ait alanlarda heykelin bulunup bulunmaması, bulunuyorsa bulunuş şekli toplumu biçimlendiren değerlere ilişkin olguların göstergesidir denilebilir. Kamusal alanlardaki heykellerin varoluş biçiminden, bu ortak alanları paylaşan kitlenin var olma hakkına dair okumalar yapılabilir. Söz konusu alanlarda bulunan heykelin üzerinde durduğu anlam zemini, biçimi, boyutu, malzemesi, izleyici ile kurduğu diyalog, kamusal yaşamın evrimine ve belleğine dair süreçler oluşturmuştur. Buradan

⁴⁰⁵ Bek, **a.g.e.**, s. 33-35.

⁴⁰⁶ **A.e.**, s. 53.

⁴⁰⁷ **A.e.**, s. 60.

⁴⁰⁸ **A.e.**, s. 62.

⁴⁰⁹ **A.e.**, s. 71.

toplum ve devlet arasındaki ilişkinin demokrasi parametresine göre değerlendirmesi de yapılabilmektedir.⁴¹⁰

1972 yılında İstanbul Valiliğince İstanbul ili ‘Cumhuriyetin 50.yılı kutlama etkinliği’ olarak park, meydan ve yollara sanat eserleri konulması önerilmiştir. İstanbul Türkiye’nin çağdaş çizgisini yansıtan büyük bir kültür merkezi kimliği taşımasına rağmen, kamusal alanda anıt dışında uygulamalar olmaması ve heykeltıraşların özgün ifadelerini ve biçimlerini yansıtan yapıtlarının ortaya çıkarılması isteği bu hareketin gerekçeleridir. Üç boyutlu üretimlerle sadece sınırlı sayıda açılan sergilerde karşılaşabilen halkın, kamusal alana yerleştirilen eserlere temas etmesi önerisiyle, şekillenen projenin kapsamına ilk olarak 50.yıl için elli heykel dikilmesi girmiştir. Ancak, daha sonra belediyenin ayırdığı fonun azlığı nedeniyle, yirmi heykel yapılmasına karar verilmiştir.⁴¹¹

Yirmi heykel projesi herhangi bir yarışma düzenlenmeden belirlenen sanatçıların, üretimde bulunmaları için davet edilmeleriyle gerçekleştirilmiştir. Heykellerin yerleştirilecekleri yerlerin belirlenmesinde farklı disiplinlerden uzmanlara danışılmıştır.⁴¹² Güzel Sanatlar Komitesi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Müdürü Mustafa Asher ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyesi Hüseyin Gezer’den oluşmuş; danışman üye olarak Şadi Çalık’ın katıldığı toplantıyla yapıtları istenecek sanatçılar ve seçim ölçütleri belirlenmiştir. Sanatçı kişiliklerinin açtıkları ya da katıldıkları sergilerde onaylanmış olması, müzede eserlerinin olması, devlet sergilerinde derece almış olmaları ve İstanbul’da yaşamaları seçimdeki belirleyici kriterler olmuştur.

Proje kapsamına giren heykeltıraşlar: Zerrin Bölükbaşı, Seyhun Ilgaz, Füsün Onur, Zühtü Müridoğlu, Kuzgun Acar, Tamer Başoğlu, Bihrat Mavitan, Muzaffer Ertoran, Ferit Özşen, Ali Teoman Germaner, Nusret Suman, Gürdal Duyar, Metin Haseki,

⁴¹⁰ Fatma Akyürek, “İstanbul’un Heykelleri”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, No: 8, 2013, s. 127.

⁴¹¹ Üzlifat Canav, “İstanbul’u Süsleyen Heykeller”, (Lisans Bitirme Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1982), s. 20.

⁴¹² Sönmez, **a.g.e.**, s. 34.

Yavuz Görey, Mehmet Uyanık, Namık Denizhan, Kamil Sonad, Haluk Tezonar, Hakkı Karayığitoğlu, Hüseyin Anka Özkan'dır.⁴¹³

Üretilecek heykellerin konularını tarihsel bir olaydan ya da kişiden almamaları; boylarının 1.5-2.5 metre arasında olması ve kullanılacak malzemelerin metal, beton ve taş olması, yapıtların taşınması gereken ortak nitelikler olarak belirlenmiştir.

O güne dek, 'açık hava heykeli' fikriyle kemikleşen Atatürk heykellerinin alternatifleri olan eserleri⁴¹⁴ Mustafa Asher: "Eserler yapılmış ve İstanbul halkına teslim edilmiştir. Onlar artık hepimizindir. Bu eserlerin bugünkü Türk heykel sanatını yansıttığı kanısındayız. Her eser ayrıca yapan sanatçısını yansıtmaktadır..."⁴¹⁵ sözleriyle ilan etmiştir.

Proje kapsamındaki heykellerin büyük çoğunluğunun günümüze ulaşamamasını belirleyen etmenler, insanların heykellere zarar vermeleri ve üretildikleri malzemelerin açık havaya dayanıklı olmamalarıdır.⁴¹⁶

Ses dergisinde 'heykelkondu' diye nitelenen, büyük çoğunluğu soyut olan heykellere kamuoyundan tepkiler gelmiş, Bebek Parkı'ndaki Ali Teoman Germaner'e ait olan yapıt (Resim 95) Amerikan yerlilerinin totemlerine; Maçka Mezarlık önündeki Haluk Tezonar'a ait heykel (Resim 96) gülleye; Bihrat Mavitan'ın Hilton Oteli girişindeki eseri (Resim 97) üst üste yığılmış tuğlalara benzetilmiştir.⁴¹⁷

⁴¹³ Bek, **a.g.e.**, s. 128.

⁴¹⁴ Levent Çalıkoğlu, "Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel", **Bellek ve Ölçek, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı**, İstanbul Modern, 2006, s. 22.

⁴¹⁵ Canav, **a.g.e.**, s. 21-22.

⁴¹⁶ Sönmez, **a.g.e.**, s. 34.

⁴¹⁷ Canav, **a.g.e.**, s. 35.

Resim 95: Ali Teoman Germaner, *Soyut Heykel*, 1973, Bakır-Ahşap, 250 x 75 x 45 cm, Bebek Parkı, İstanbul.



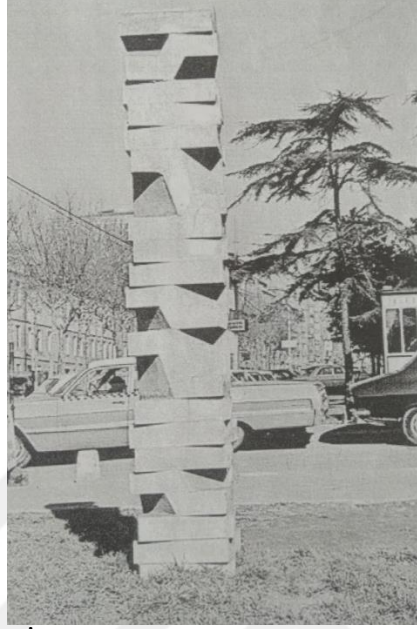
Kaynak: <http://baronvonplastik.blogspot.com/2013/07/istanbulda-guncel-arkeoloji.html> (çevrimiçi, 24.03.2019)

Resim 96: Haluk Tezinar, *Soyut Heykel*, 1973, Beton, 250 x 150 x 110 cm, Maçka, İstanbul.



Kaynak: <http://baronvonplastik.blogspot.com/2013/07/istanbulda-guncel-arkeoloji.html> (çevrimiçi, 24.03.2019)

Resim 97: Bihrat Mavitan, *Yükseliş*, 1973, Alüminyum, 250 x 50 x 50 cm, Hilton Otelı Girişı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul’da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 37, Resim 13)

Ferit Özşen’in Arnavutköy Akıntıburnu’na yerleştirilen, bardaktan boşanırcasına yağan yağmurda ıslanmayı imleyen *Yağmur* isimli heykeli (Resim 98), sanatçı paslanmaz çelik kullanmak istemesine rağmen,⁴¹⁸ iklim koşullarına dayanıksız bir malzeme olan demirden⁴¹⁹ yapıldığından on sekiz yıl yerinde kaldıktan sonra hasar görmüş ve onarılamamıştır.⁴²⁰ Metin Haseki’nin Gümüşsuyu’ndaki *Negatif Form* isimli⁴²¹ soyut çalışması malzemesinin bakır olmasından dolayı, yerine konulmasından üç gün sonra; Yavuz Görey’in Taşlık Parkı’ndaki İstanbul yelkenlilerini temsil eden soyut heykeli de (Resim 99) malzemesi bronz olduğu için çalınmıştır.⁴²² Tamer Başoğlu’nun Yenikapı’daki çelik boru üzerine kaplama olan Bedia Muhavvit adına yapılmış olan soyut heykeli (Resim 100) 1986 senesinde; Bihrat Mavitan’ın alüminyum malzemeden yapılmış olan sonsuza doğru bir yükselişi imleyen geometrik soyutlamanın görüldüğü *Yükseliş* isimli heykeli de 1984’te yol yapım çalışmaları sırasında yok olmuşlardır. Namık Denizhan’ın *İkimiz* isimli

⁴¹⁸ Sönmez, **a.g.e.**, s. 34.

⁴¹⁹ Canav, **a.g.e.**, s. 32.

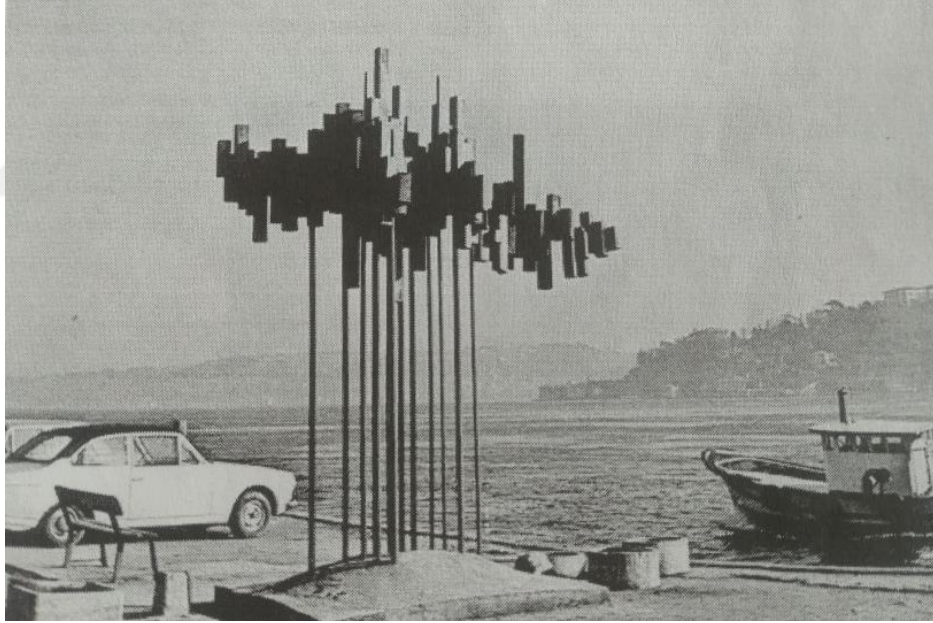
⁴²⁰ Sönmez, **a.g.e.**, s. 34.

⁴²¹ Akyürek, **a.g.e.**, s. 133.

⁴²² Canav, **a.g.e.**, s. 31,34.

figüratif çalışması (Resim 101) zaman içinde tahrip olmuş ve yerinden kaldırılmıştır. Füsun Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki alüminyum malzemeden yapılan geometrik soyutlamacı heykelinin⁴²³ (Resim 102) akıbeti de, 1985 yılında Bedrettin Dalan dönemindeki park düzenleme çalışmaları sırasında, kaldırılmak olmuştur.⁴²⁴ Seyhun Topuz'un 4.Levent'teki demirden⁴²⁵ soyut heykeli (Resim 103) 1984'te yol geçtiği gerekçesiyle yıkılmış; Nusret Suman'ın Vefa'daki *Mimar Sinan* heykeli (Resim 104) 1980'de kaybolmuştur. Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta bulunan *Birlik* isimli heykeli (Resim 105) ANAP belediyesince 1986'da "gereksiz, hiçbir anlamı yok, yakın" emriyle kompresör tabancasıyla yıktırılmıştır.⁴²⁶

Resim 98: Ferit Özşen, *Yağmur*, 1973, Demir, 500 x 450 x 100 cm, Arnavutköy Akıntı Burnu.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 38, Resim 14)

⁴²³ Canav, **a.g.e.**, s. 27-31.

⁴²⁴ Anıl Yurdakul, "Türkiye'ye Kırılan Heykeller", **Evrensel**, 19 Aralık 2018, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/368781/turkiyeye-kirilan-heykeller> 24.02.2019

⁴²⁵ Canav, **a.g.e.**, s. 27.

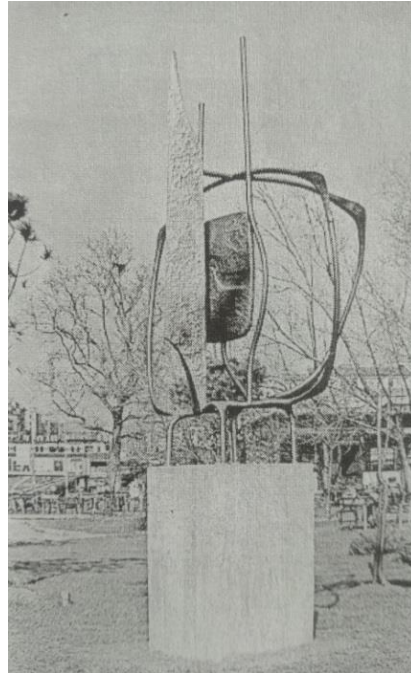
⁴²⁶ Anıl Yurdakul, "Türkiye'ye Kırılan Heykeller", **Evrensel**, 19 Aralık 2018, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/368781/turkiyeye-kirilan-heykeller> 24.02.2019

Resim 99: Yavuz Görey, *Soyut Heykel*, 1973, Bronz, 240 x 50 x 55 cm, Maçka Parkı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 45, Resim 21)

Resim 100: Tamer Başoğlu, *Soyut Heykel*, 1973, Bakır-Demir, 250 x 140 x 180 cm, Yenikapı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 41, Resim 17)

Resim 101: Namık Denizhan, *İkimiz*, 1973, Beton, 180 x 50 x 40 cm, Taksim Gezi Parkı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 47, Resim 23)

Resim 102: Füsün Onur, *Soyut Kompozisyon*, 1973, Alüminyum, 300 x 200 x 150 cm, Fındıklı Parkı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 36, Resim 12)

Resim 103: Seyhun Topuz, *Soyut Heykel*, 1973, Demir, 150 x 150 x 40 cm, 4.Levent, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 35, Resim 11)

Resim 104: Nusret Suman, *Mimar Sinan*, 1973, Beton, 200 x 150 x 50 cm, Saraçhane Parkı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 54, Resim 29)

Resim 105: Mehmet Uyanık, *Birlik*, 1973, Beton, 250 x 160 x 150 cm, Beşiktaş, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul’da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 54, Resim 30)

Sanatçıların üretimlerinde serbest bırakıldığı, Türkiye’de kamusal alanda anıt-heykel uygulamalarından herhangi bir ideolojik kaygısı olmayan modern heykele geçişin miladı olarak düşünülebilecek olan,⁴²⁷ *Yirmi heykel projesi* adını taşıyan bu uygulamada en çok tepki çeken heykeller Gürdal Duyar’ın *Güzel İstanbul* isimli çalışmasıyla (Resim 106), Muzaffer Ertoran’ın *İşçi* heykeli (Resim 107) olmuştur.

⁴²⁷ Sönmez, **a.g.e.**, s. 35.

Resim 106: Gürdal Duyar, *Güzel İstanbul*, 1970, Beton, 270 x 170 x 150 cm, Yıldız Parkı, İstanbul.



Kaynak: <http://www.milliyet.com.tr/-guzel-istanbul-un-34-yillik-esareti-magazin-517050/> (evrimii, 24.03.2019)

Resim 107-108: Muzaffer Ertoran, *İşçi*, 1973, Beton, 200 x 80 x 80 cm, Tophane Parkı, İstanbul.



Kaynak: <https://www.maviblau.com/04/05/2017/kayip-anitin-izinde-misafir-iscinin-hikayesi/> (evrimii, 24.03.2019)

Karaköy Meydanı'na konulmuş olan dışavurumcu figüratif, üç metreye yakın yüksekliği olan⁴²⁸ diyagonal bir eğimle üzerinde durduğu beton⁴²⁹ kaidesiyle tümleşik yapıdaki, güçlü bir hacimselliğe sahip *Güzel İstanbul* heykeli,⁴³⁰ uzanmış çıplak bir kadın temsili olmasından dolayı, zamanın çeşitli gazete ve dergilerinde yerilmiş, aşağılanmış. *Güzel İstanbul* bazılarınca çirkin bulunmuş, bundan dolayı da İstanbul'u temsil edemeyeceği ileri sürülmüş;⁴³¹ dönemin İçişleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk'ün (Milli Selamet Partisi milletvekili) talimatıyla, "Türk anasını hayâsızca teşhir ediyor" gerekçesiyle müstehcen bulunarak yerinden kaldırılmıştır.⁴³² Heykel, Karaköy'deki yerinden alındıktan sonra Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na iade edilmek istenmiş; okul bu isteği heykelin şehre ait olduğu gerekçesiyle geri çevirmiştir. Dönemin İstanbul Valisi Namık Kemal Şentürk işin sanatsal yönüne hâkim olamadıklarını, fakat konunun ve konulduğu yerin yanlış bir seçim olduğunu ifade etmiştir. Belediye Başkanı Ahmet İsvan da çıplak bir heykelin yerinin sanat galerisi olduğunun altını çizerek, halkın inançları doğrultusunda kaldırılma emrini uyguladıklarını belirtmiş; halkın bu heykeli kabul edebilecek düzeye gelebilmesi için bir eğitimden geçirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Yerel yönetimlerin bu yaklaşımı karşısında heykelin, plastik ve kompozisyon açısından başarılı olmasına rağmen, sadece çıplaklığından ötürü kaldırılmasına tepki gösteren *Heykeltıraşlar Derneği*, bunu 50.yıl kutlamalarına gölge düşüren bir durum olarak nitelendirmiş; 28 Mayıs 1974 tarihinde yaşananları protesto etmek amacıyla yıllık sergilerinin konusunu *Nü* olarak belirlemişlerdir.⁴³³ Sergiye otuz beş adet yapıtla, aralarında Şadi Çalık, Namık Denizhan, Füsün Onur, Seyhun Topuz, Gürdal Duyar, Kenan Yontuç, Zühtü Müridoğlu, Ferit Özşen, Şinasi Türküstün, Metin Haseki, Haluk Tezonar'ın bulunduğu yirmi beş sanatçı katılmıştır. Dernek Başkanı Ferit Özşen, yaşanan

⁴²⁸ Canav, **a.g.e.**, s. 34.

⁴²⁹ Cahvar Göktaş, "İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998), s. 49.

⁴³⁰ Canav, **a.g.e.**, s. 34.

⁴³¹ **A.e.**, s. 37-38.

⁴³² Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 129.

⁴³³ Hüseyin Gezer, "1974, heykel sanatımız yönünden olaylı geçti; yoğun bir çalışmanın ürünleri, olaylara, gürültülere yol açtı", **Milliyet Sanat Dergisi**, No:112, Aralık 1974, s. 23.

olayların serginin kapsamını ve adını belirlemek konusunda etkili olduğunu belirterek yaşananları protesto etmiştir.⁴³⁴

“Karaköy’deki heykelin kaldırılmasından sonra, biz de yontucular olarak bir çıkış yapmak istedik ve böylece bu yılki konumuz olan *Nü* saptanmış oldu. Başbakan Bülent Ecevit, Başbakan Yardımcısı ve Devlet Bakanı Necmettin Erbakan, İçişleri Bakanı Oğuzhan Asiltürk ve İstanbul Belediye Başkanı Ahmet İsvan’a gönderdiğimiz davetiyelere, yalnızca Sayın Ecevit cevap verdi. Büyüklerimizin sözünü dinleyerek, çıplakları sokakta değil galerilerde sergilememize rağmen, onlar bize cevap verme gereğini hissetmediler.”⁴³⁵

Hüseyin Gezer de Cumhuriyet gazetesine yazdı:

“Söz konusu olan bir sanat eseridir, şu halde ona kendi kuralları ile yaklaşmak gerek. Bir eserin değerlendirilmesinde başarı ölçüsü, plastik yönden eleştirilir amacına uygun olup olmadığı, konulduğu yere uygun olup olmadığı, konulduğu yere uygunluk derecesi üzerinde durulur. Ama hiçbir zaman ona, oraya konmuş bir kadın, üstelik Türk anası, gözüyle bakılamaz. Sanat eseri başka, doğa başka şeylerdir.”⁴³⁶

sözleriyle sanat nesnesinin biçimsel ve anlamsal bağlamının çarpıtılarak değerlendirildiğini vurgulamıştır. Mustafa Aslıer de tıpkı Hüseyin Gezer gibi durumun demokratik rejimlere aykırı bir niteliği olduğunu, sanat yapıtının değerlendirilmesinin ideolojik esaslarla yapılamayacağını ifade etmiştir. Diğer taraftan *Güzel İstanbul*’un Necmettin Erbakan’ın isteğiyle kaldırılmış olmasıyla, CHP-MSP koalisyonunda kültürel konulardaki fikir ayrılığı belirginleşerek gerginliğe sebep olmuştur.⁴³⁷ MSP’nin ‘ahlaka aykırı’ bulması neticesinde heykelin Yıldız Parkı’na konulması⁴³⁸ üzerine, Doğan Hasol heykelin “adeta sürgüne gönderildiğini” yazmıştır.⁴³⁹

Muzaffer Ertoran’ın herhangi bir yoruma gitmeden anatomiye sadık kalarak beton malzemeye ürettiği *İşçi Heykeli* de,⁴⁴⁰ *Güzel İstanbul* gibi tepkilere ve yıkıcı müdahalelere maruz kalmıştır. Zamanında İş ve İşçi Bulma Kurumu’nun önündeki Tophane Parkı’na konmuş olan heykel, ideolojik bir göndergesi olmamasına rağmen, elindeki balyozun ve ayaklarının dibindeki çarkın, komünizmin sembolleri olan orak

⁴³⁴ Bek, **a.g.e.**, s. 129-130.

⁴³⁵ Anonim, “Türk Heykeltıraşlar Derneği 28 Mayıs’ta Nü sergisi açıyor”, **Yeni Ortam Gazetesi**, 18 Mayıs 1974 ‘ten aktaran Bek, **a.g.e.**, s. 130.

⁴³⁶ Canav, **a.g.e.**, s. 37.

⁴³⁷ Bek, **a.g.e.**, s. 130.

⁴³⁸ Sönmez, **a.g.e.**, s. 35.

⁴³⁹ Doğan Hasol, “Saldırıya Uğrayan Heykeller”,

(Çevrimiçi), <http://www.doganhasol.net/saldiriya-ugrayan-heykeller.html> 05.02.2019

⁴⁴⁰ Göktaş, **a.g.e.**, s. 51.

ve çekiçe özdeşleştirilmesinden dolayı tepkileri çekmiştir.⁴⁴¹ Önce kolu kırılan heykel, sonra tümünden kırmızıya boyanmıştır.⁴⁴² Daha sonra da saldırıya uğramaya devam eden heykel, üzerine zift dökülerek yakılmaya bile çalışılmıştır. Yaşamı boyunca *İşçi*'yi her saldırı sonrasında onarmaya çalışan Ertoran, nihayetinde pes etmiş; son olarak başı ve bacaklarından biri kırılmış olan heykel başsız ve kolsuz olarak yoluna devam etmiştir (Resim 108).⁴⁴³ Murat Belge heykelin geldiği bu son noktayı şu sözlerle değerlendirmiştir:

“Bu ülkede Bizans’tan beri güçlü bir ‘ikonoklast’ akım yaşar. Karşısında hele bir de muhtemel komünist proleter görünce bu akım harekete geçti ve her gün heykelin bir yerini kırdı. Ben pek sevmemiştım o işçiyi. Ama sanat eserinin alıcısıyla birlikte bir bütün olması kuralının gereği, fazla figüratif işçi şimdi soyut bir taş olarak duruyor.”⁴⁴⁴

2016’da Tophane Parkı paravanlarla çevrelenerek İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından bakıma alınmış; paravanlar kaldırıldığında heykelin yerinde olmadığı görülmüştür.⁴⁴⁵ Behiç Ak 1 Mayıs İşçi bayramından birkaç ay önce gerçekleşen bu durumu yoğun bir ironi içeren şu sözlerle özetlemiştir:

“Herhalde AKP’li belediyenin işçi sınıfına 1 Mayıs hediyesi bu... Sonunda kolsuz, bacaksız, kafasız soyut bir nesneye, bir "torso" ya dönüşmüştü heykel. Bence bu haliyle de Türkiye’deki işçi sınıfının durumunu çok iyi yansıtıyordu. Ama şehrin yöneticileri 'işçi' nin bu haline bile tahammül edememiş olacaklar ki, 43 yıldır yaşama savaşı veren heykeli ortalıktan yok etmişler. Cumhuriyetin 50. yılı anısına yapılan heykellerin birçoğu gibi...”⁴⁴⁶

Hüseyin Gezer tüm yaşananları farklı iki kesimin farklı iki tepkisinin sonucu olarak değerlendirmiş; tutucu kesimin ‘çıplaklığı’ hedef aldığını, karşıt görüşlülerinse ‘orak-çekiç’i andıran her nesneye karşı tepkili olduklarını belirtmiştir. Kamil Sonad’ın *Çıplak*’ı (Resim 109) ve Gürdal Duyar’ın *Güzel İstanbul*’u ilk kesimin, Muzaffer Ertoran’ın *İşçi*’si de ikinci kesimin hedefi haline gelmiştir.

⁴⁴¹ Sönmez, **a.g.e.**, s. 34-35.

⁴⁴² Bek, **a.g.e.**, s. 130.

⁴⁴³ Aslı Uluşahin, “İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelini Kaldırdılar”, **Kültür Servisi**, 11 Nisan 2016, (Çevrimiçi)

<https://www.kulturservisi.com/p/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelini-kaldirdilar/> 05.02.2019

⁴⁴⁴ Murat Belge, “Türkiye’de Heykel Sanatı”, **Radikal**, 23.01.2005, (Çevrimiçi)

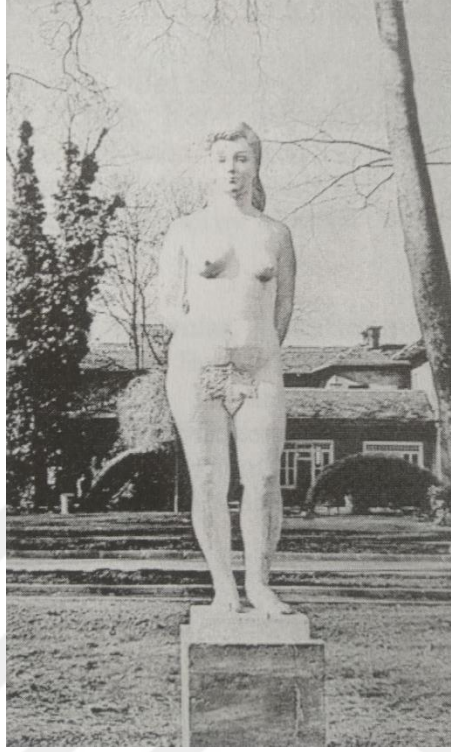
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/murat-belge/turkiyede-heykel-sanati-735494/> 03.02.2019

⁴⁴⁵ Aslı Uluşahin, “İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelini Kaldırdılar”, **Kültür Servisi**, 11 Nisan 2016, (Çevrimiçi)

<https://www.kulturservisi.com/p/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelini-kaldirdilar/> 05.02.2019

⁴⁴⁶ Behiç Ak, “İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması”, **Skopbülten**, 17.04.2016, (Çevrimiçi) <http://www.e-skop.com/skopbulten/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelinin-kaldirilmesi/2916> 07.02.2019

Resim 109: Kamil Sonad, *Çıplak*, 1973, Beton, 150 x 50 x 40 cm, Gülhane Parkı, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, *İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları*, 1998, s. 53, Resim 28)

Toplumdaki kamplaşmanın ve ideolojik yapılanmanın sanat ortamına olumsuz yansımaları olarak da değerlendirilebilecek olan bu tepkiler, devletin kendi kararlarıyla düzenlediği sanat etkinliklerinde bile sansürcü bir tavır sergilediğinin göstergesi olmuştur. Diğer taraftan da, *İstanbul'da Yirmi Heykel Projesi*, meydana gelen tüm olumsuzluklara karşın heykelin kamusal alandaki işlevi, estetiği, sanatta özgür ifade gibi konuların gündeme gelmesinde aracılık yaptığı için, heykel tarihindeki önemli bir uygulama olarak kabul edilmektedir.⁴⁴⁷

27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Mart 1971 muhtırasının ardından gelen dönemin; politik, ekonomik ve sosyal dinamikleri, kültürün ve sanatın da şekillenmesinde etkili olmuştur. Avrupa ile bütünleşme ve ulusal değerleri benimseme çabalarının sanatsal zeminde yerellik-evrensellik tartışmalarıyla kendini belli etmesi, bu dönemin çeşitli disiplinlerde yansımaları görülen, bir kimlik arayışı dönemi olduğunun

⁴⁴⁷ Bek, a.g.e., s. 130-131.

göstergesidir. 1970 sonrasında gelen süreçte, beliren yerelci ve toplumcu eğilimler yönündeki arayışlar sürerken, Paris’te eğitim gören sanatçıların dönemin etkili akımlarından olan *Varoluşçuluk*’tan beslenerek, bireysel ifadelerle yatkınlık gösterdikleri görülmüştür. 1980’li yılları hazırlayan, yerellik-evrensellik karşıt ikiliği, sadece söz konusu dönemin sorunsalı olmakla kalmamış; sonrasında gelen dönemde de, sanatın her alanında güncelliğini korumuştur.⁴⁴⁸

70’li yılların hiçbir dönemde görülmediği kadar ‘politize’ olduğunun okuması, siyaset ve kültür çevrelerinde tartışılan konuların birbirine olan yakınlığından da yapılabilir. 1961 Anayasası’ndan kaynaklanan özgürlük ortamı nedeniyle sağ ve sol kesimlerin aktifleşmesi sonucunda yoğunlaşan kitlesel hareketler (işçi ve öğrenci hareketleri), toplumun her alanında görülen ideolojik kutuplaşmaları getirmiştir. Diğer taraftan, 1970-1980 arasında on üç kez gidilen hükümet değişiklikleri sonucunda oluşan siyasi istikrarsızlık, siyaset çevrelerinin kendi siyasi perspektifleri doğrultusunda, sanata müdahaleci tavırlar almalarına sebep olmuştur. Milliyetçi ve İslami ideolojilere sahip olan siyasi kadrolar “sanatı denetlemeyi ve gerekirse yasak koymayı” önerirken, Cumhuriyet Halk Partisi yetkiyi sanatçılara vererek özerk yapılaşmadan bahsetmiştir.⁴⁴⁹ İç politikada yaşanan istikrarsızlığa rağmen, ekonomide dışa açılma politikalarının gündeme gelmeye başladığı, kapitalizmin etkilerinin yoğun olarak hissedildiği bu dönemde, bireysel girişimciler, sanayiciler; sanatı dış ticarete prestij sağlamakla araçsallaştırmak amacıyla, sanata yatırım yaparak ortamın iç dinamiklerinin oluşmasına sebep olmuşlardır.⁴⁵⁰ Böylelikle, 80’ler sanatının ana hatlarının belirlenmesinde dönemin konjonktürünün belirlediği unsurlar etkili olmuştur.

3.3. Şadi Çalık ve 50.Yıl Anıtı

Galatasaray Lisesi’nin önünde bulunan, Şadi Çalık’ın Cumhuriyet’in ellinci yılı dolayısıyla ürettiği heykel (Resim 110), anıt kavramına farklı bir yaklaşım olmuş; gerek anlamsal boyutuyla, gerek plastiğiyle özgün bir örnek teşkil etmiştir.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Burcu Pelvanoğlu, “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), s. 12-13.

⁴⁴⁹ Bek, **a.g.e.**, s. 182.

⁴⁵⁰ **A.e.**, s. 186.

⁴⁵¹ Seda Yavuz, Arzu Parten, **a.g.e.**, s. 8.

Milliyet Sanat Dergisi'nin 1979'da yılın sanatçısı seçtiği Çalık'la yapılan röportajda, "heykeli biçim sanatları içinde üç boyutlu bir alan olarak" gördüğünü ve "biçim sanatları içinde özde bir ayrım söz konusu olmadığını", "biçim sanatlarının da diğerleri gibi insanlarla iletişim kurmak için bir araç" olduğunu belirtmiştir.⁴⁵² Yapı Kredi Bankası'nın siparişi olan eserde, ellinci yılın sembolü olarak elli adet boru kullanılmıştır. Çalık, on santim çapındaki paslanmaz çelik boruların diyagonal olarak gökyüzüne yükselişiyle dinamik ışımsal bir kurguya sahip, üç metrelik eseri tasarlama mantığını şu şekilde dile getirmiştir.⁴⁵³ "Mekâna göre büyük bir formla diyagonal bir düzen kurdum. Amacım Beyoğlu'nun kargaşalığını yenerek etki sağlamaktır."⁴⁵⁴

Resim 110: Şadi Çalık, *50. Yıl Anıtı*, 1973, Paslanmaz Çelik-Granit, 3 m, Galatasaray Meydanı, İstanbul.



Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/50-yil-cumhuriyet-anitinin-parcalari-moloz-oldu> (çevrimiçi, 27.03.2019)

⁴⁵² Metin Şen, "Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.VI, No:14, s. 10.

⁴⁵³ Göktaş, *a.g.e.*, s. 86-87.

⁴⁵⁴ Mustafa Öneş, "Şadi Çalık", *Milliyet Sanat Dergisi*, No: 64, 25 Ocak 1974, s. 3'ten aktaran Cahvar Göktaş, *a.g.e.*, s. 86.

Paslanmaz çelik ve granitten yapılmış olan heykelin kaidesi olarak işlev gören granit taşlar üzerinde bulunan 1923 ve 1973 rakamları, sol üst köşeden yükselmiş olan asimetrik dizilimli paslanmaz çelik borularla dengelenmiştir.⁴⁵⁵ Yerin altından gelen bir gücü, gökyüzüne doğru diyagonal şekildeki bir hareketle⁴⁵⁶ izleyiciye geçirebilen heykel, soyut konusunda ulaşılmış yetkinliğin başarılı bir örneği olarak kabul edilmiştir. Prof. Tamer Başoğlu, gerek formuyla gerek malzemesiyle cumhuriyetin getirdiği çağdaşlığı, dinamizmi ve aydınlanmayı çağrıştıran, heykelin üretildiği dönemin teknik yetersizlikleri dikkate alındığında; granitin kırılmadan işlenmesinin, aynı şekilde paslanmaz çeliğin nitelikli uygulanmasının zorluklarının altını çizmiştir.⁴⁵⁷ Dinamik bir etki yaratan *50.Yıl Anıtı*'nın bir olumlu özelliği de yayalarca yoğun olarak kullanılan bir bölgede olmasına rağmen, plastiğiyle ve parlak malzemesiyle mekânı boğmamış olmasıdır.⁴⁵⁸

50. Yıl Anıtı da vandalizmden payını almış; çevre düzenlemesi kapsamındaki alt yapı çalışmaları esnasında yapılan hafriyat, anıtın bazı parçaları kırılmış ve hafriyat sonucu çıkan parçalar da moloz olarak atılmıştır (Resim 111). Online kültür-sanat gazetesi *Sanatatak*'ta "50.Yıl Cumhuriyet Anıtı'nın parçaları moloz oldu" başlığıyla verilen haberdeki "Aslında bu plan ve projeleri hazırlayanların anıtı yok etmek gibi bir art niyetleri falan da yok. Orada bir anıt olduğunun farkında değiller yalnızca. Bu yüzden kazıyı bir metre bile kaydırmayı düşünmemişler." sözleri kamunun sanat algısının, 'figüratif olmayanı' içermemesi trajedisinin boyutlarını nitelemeye yetmiştir. Haberden sonra İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nce çalışmada zarar görmediği belirtilen heykel, molozlardan arındırılarak temizlenmiş; fakat çalışmalar sırasında "heykelin neden koruma altına alınmadığı"na dair sorular cevapsız kalmıştır.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Didem Kara Sarioğlu, Eren Koyunoğlu, Balin A.Özcan, "Kentsel Mekânda Yer Alan Sanat Yapıtının Mekânın Algısal Sınırına Etkileri: İstiklal Caddesi-Taksim Meydanı Örneği", 9.Uluslararası Sinan Sempozyumu, Edirne, 2015, s. 4.

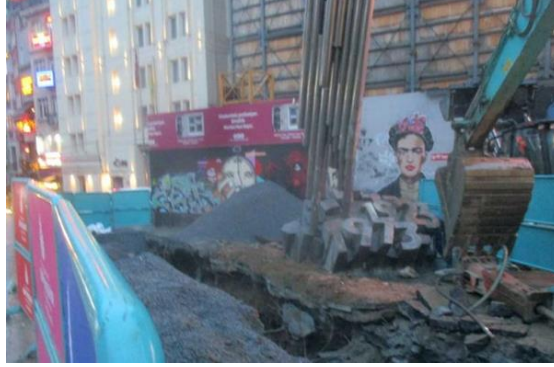
⁴⁵⁶ Şen, **a.g.e.**, s. 9.

⁴⁵⁷ Kara Sarioğlu, Koyunoğlu, Özcan, **a.g.e.**, s. 4.

⁴⁵⁸ Gökteş, **a.g.e.**, s. 87.

⁴⁵⁹ Korhan Gümüş, "50.Yıl Cumhuriyet Anıtı'nın Parçaları Moloz Oldu", **Sanatatak**, 10 Şubat 2017, (Çevrimiçi) <http://www.sanatatak.com/view/50-yil-cumhuriyet-anitinin-parcalari-moloz-oldu> 13.03.2019

Resim 111: Belediye Çalışmaları Sırasında 50. Yıl Anıtı'nın durumu, 2017.



Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/50-yil-cumhuriyet-anitinin-parcalari-moloz-oldu> (çevrimiçi, 27.03.2019)

Yıllar içinde İstiklal Caddesi'nin zemin kaplamasının birçok kez değişmesinden dolayı, zemin kotunun altında kalan *50.Yıl Anıtı* (Resim 112), günümüzde polis barikatlarıyla çevrilmiştir. İzleyiciyi belli bir mesafeden fazla yaklaştırmayan bu durum, halkın deneyimine açık olarak başladığı serüvenine halktan yalıtılarak devam etmekte olan yapıtın, başlangıçta taşıdığı 'kamusal alan heykeli kimliği'ni sorgulamamıza sebep olmaktadır.

Resim 112: *50.Yıl Anıtı*.



Kaynak: (Özlem Dirir Bal, 2019).

3.4. Heykel Sempozyumları

Sempozyumlar, açık hava sergileri ve heykel parkları, heykel olgusunun çeşitli bakış açılarıyla irdelenmesine aracı olmuş organizasyonlardır. Halk ve sanat arasındaki sınırı ortadan kaldıran etkinliklerden olan uygulamalı heykel sempozyumlarının ilki 1959'da Avusturya'da gerçekleştirilmiştir.⁴⁶⁰

“Hangi ihtiyaçtan başladı biliyor musunuz? İkinci dünya savaşı sonrası sanatçılar bir araya toplanıyorlar ve diyorlar ki: Biz sanatı binaya yapışık olmaktan, müzede ve sadece oraya giden kişilerin görebileceği bir yapıda olmaktan kurtaralım. Biz onu kamu alanına çekelim. Ve tabii ki bunlar savaşmış, savaş sonrası toplulukların psikolojisi, bu toplulukların arasında düşmanlıklar, ölümler olmuş. Sanatçı toplumda sosyal olaylara farklı bakabilen, daha insani bakabilen, daha üstün idealleri olan bir varlıktır. Onun bakışı bir askerin bakışı gibi olamaz, bir siyasetçinin bakışı gibi de olamaz. Onun için, bu daha çok barışı öneren bir harekettir. Viyana anlaşması sırasında deniyor ki: Biz Avrupa'daki uluslar olarak bir araya gelelim ve birlikte sanat üretelim. Dostça, hoşgörünün mevcut olduğu bir ortamdı. Özetle asıl başlayış amacı, bugün bizim belirlediğimiz anlamda bir sanat eserinin üretildiği sempozyum fikri böyledir.”⁴⁶¹

Meriç Hızal'ın sözlerinden; sanatçının, alışlageldiği gibi belli bir zümreye değil de, toplumun tüm kesimlerine doğru yaptığı ‘kapsayıcı ve birleştirici hamle’yi görünür kılma ereğiyle, heykeli motivasyonunun odağına yerleştirmesinin sempozyumun doğuşuna kaynaklık ettiği anlaşılmaktadır.

Hızal, Fransa, İsrail, Mısır, Japonya, Amerika ve Avrupa'nın birçok kentinde yayılarak devam etmiş olan sempozyumların omurgasının 1967'deki Grenoble'daki sempozyumla oluşturulduğunun da altını çizmiştir. Bu organizasyonla, sanatın müzeden çıkışından, anıt-heykel mantığı dışında ‘anlamı kendine dair’ olan heykelden, sanatçının özgün üretiminin hedeflenmesinden bahsedilebilmiştir. Hızal, sempozyum kavramının ana hatlarını şekillendiren söz konusu etkinlikte, on beş kadar sanat eserinin açık alanda halkın önünde çalışılmasıyla ve halkın üretime dair her türlü sorusunun yanıtlanmasıyla, sanatın merkezden kurtarılmasının amaçlandığını belirtmiştir.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Hünkar Yılmaz, “Türkiye’deki Uygulamalı Heykel sempozyumları ve Açık Alan Heykeline Etkileri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007), s. 27.

⁴⁶¹ Meriç Hızal’la 05 Ocak 2010 tarihinde yaptığı görüşmeden aktaran Firdevs Sağlam, “Türkiye’de Gelenekselleşmiş Uygulamalı Heykel Sempozyumları”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011), s. 33.

⁴⁶² Meriç Hızal’la 05 Ocak 2010 tarihinde yaptığı görüşmeden aktaran Sağlam, **a.g.e.**, s. 34.

Yerel yönetimlerin desteğiyle düzenlenen sempozyumlar, sanatçının ve üretiminin halka ulaşmasında etkili olmuş; belleğinde, anıtlar dışında üç boyutlu üretimler bulunmayan, müze ve galeri ziyaret etme alışkanlığı olmayan halk, bu sayede modern heykeli deneyimleyebilmiştir.⁴⁶³ Sanatçıları, teorisyenleri ve izleyiciyi aynı çatı altında toplayan organizasyonlarda,⁴⁶⁴ üretimlerin oluşma sürecine tanıklık edilirken, ‘açık alanda heykel görme’ fikri de dolaşıma sokulmuş oluyordu.⁴⁶⁵

Jüri ya da organizatörlerin davet ettiği sanatçıların yerel yönetimlerle imece bir çalışma içine girdiği, dev boyutlu heykel atölyeleri gibi işlev gören, organizasyonlarda bir araya gelen sanatçılar, yoğun bir iletişim sürecini içeren kolektif bir yapıyla üretmekteydiler.⁴⁶⁶

Kamusal mekânın sanatçı atölyesi gibi işlev görmesi ve tamamlanan yapının kamusal mekâna yerleştirilmesi, sanatın kamusal alandaki varoluş şekillerinden biri olan sempozyumların omurgasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, sanatçı ve izleyici arasında, üretimlere dair tepkinin ‘sonuçta değil de süreçte’ verilebilmesiyle, örülen organik ilişki; sempozyumların hem asal amacı hem de karakteristiğidir, denilebilmektedir.

Sempozyumlar genellikle bir üniversitenin öncülük ederek, yerel yönetimle ortak bir çalışmaya girmesiyle gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle de, yerel yönetimlerin izledikleri kültür ve sanat politikalarının içeriği, sempozyumun düzenlenebilmesi için birincil faktördür.⁴⁶⁷ İkincil faktör de sponsorluktur.⁴⁶⁸ Ardından, organizasyonun hangi zaman aralıklarında gerçekleştirileceği, mekânı ve uygulama yapılacak malzemenin belirlenmesi; katılacak sanatçıları seçecek olan jürinin oluşturulması, ve en son olarak da üretimlerin nerelere yerleştirileceği konuları gelmektedir.⁴⁶⁹

Ülkemizdeki ilk heykel sempozyumu 1975 yılında Antalya’da, 12.Antalya Festivali kapsamında, Prof. Ferit Özşen ve Prof. Tamer Başoğlu’nun girişimleriyle ve Antalya Belediyesi’nin katkılarıyla, çoğunluğu öğrenci olan heykeltıraşların katılımıyla

⁴⁶³ Bakçay, **a.g.e.**, s. 90.

⁴⁶⁴ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 27.

⁴⁶⁵ Bakçay, **a.g.e.**, s. 90.

⁴⁶⁶ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 27-28.

⁴⁶⁷ Sağlam, **a.g.e.**, s. 36.

⁴⁶⁸ **A.e.**, s. 38.

⁴⁶⁹ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 29.

düzenlenmiştir. 1976’da düzenlenen ikinci sempozyumda Heykeltıraşlar Derneği, Belediye Başkanı Selahattin Tonguç’un üretimlerin siyasal içerik taşımamasını talep etmesiyle, çekilme kararı almıştır. Aralarında Mehmet Aksoy, Cihat Aral, Kuzgun Acar, Orhan Taylan gibi sanatçıların da bulunduğu sempozyum, sağ görüşlü bir grup tarafından saldırıya uğramış; eserlere zarar verilmesi sonucunda (Aksoy’un heykeli kırılmış, Aral’ın resminin üzerine boya atılmıştır) sempozyuma ara verilmiştir.⁴⁷⁰

Antalya sempozyumunun ardından, Değirmendere Zühtü Müridoğlu ve Avşa Adası Hadi Bara Granit Heykel sempozyumları düzenlenmeye başlamış; fakat Avşa Adası’ndaki sempozyum, ikincisi de düzenlendikten sonra devam etmemiştir.⁴⁷¹

Akyürek’in “Yerel yönetimler ile heykel sanatı arasındaki ilişkilerin en yoğun olduğu ve heykel sanatına en büyük desteğin yerel yönetimlerden geldiği dönem olarak 90’lı yılları gösterebiliriz.” sözleriyle de belirttiği gibi, 90’lı yıllar heykel sempozyumları açısından verimli bir dönem olmasına rağmen, bu sempozyumların bazıları yerel yönetimlerin olumsuz tavırlarından ya da maddi sebeplerden dolayı, sadece bir kez düzenlenmiş, devam ettirilmemiştir.

3.4.1. Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu

1993 yılından günümüze süren az sayıdaki uzun soluklu sempozyumdan biri olan Değirmendere Heykel Sempozyumu⁴⁷² (Resim 113-114) Değirmendere Belediyesi ve Mimar Sinan Üniversitesi işbirliğiyle düzenlenmiş olan,⁴⁷³ dönemin Belediye Başkanı Ertuğrul Akalın’ın belirttiği gibi “kalıcılaşması baştan kararlaştırılmış” bir organizasyondur. Heykel sanatı açısından en önemli gelişmelerden sayılan etkinlik kapsamında çağdaş sanat müzesi oluşturabilecek kadar eser üretilmiş olması, yerel yönetimler ve üniversite kurumları için prototip oluşturmuştur.⁴⁷⁴ Başlangıçta ulusal bir sempozyumken yıllar içinde uluslararası bir kimlikle yoluna devam eden organizasyonda; sanat evi kurulmuş ve paneller, seminerler, konferanslar düzenlenmiştir.⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ Bakçay, **a.g.e.**,s. 73-74.

⁴⁷¹ **A.e.**, s. 90.

⁴⁷² Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 133.

⁴⁷³ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 27.

⁴⁷⁴ Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 133.

⁴⁷⁵ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 87.

Resim 113: *Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu’ndan.*



Kaynak: (Firdevs Sağlam Türkiye’de Gelenekselleşmiş Uygulamalı Heykel Sempozyumları, 2011, s.48, Resim 22)

Resim 114: *Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu’ndan.*



Kaynak: (Hünkâr Yılmaz, Heykel Sempozyumlarının Açık Alan Heykeline Etkileri, 2007, s.101, Resim 4.4.5)

Amaçları, genç sanatçılara destek verilerek çağdaş boyutlarda heykel geleneğini sürdürmek, yöresel malzeme olan ahşapla heykel pratiğinin irdelenmesi, toplumla sanatçının buluşması ve zaman içinde sanat müzesine dönüştürülebilecek bir eser birikimi oluşturmak olan sempozyumda; 1998’den itibaren ‘Değirmendere

Temmuzu' etkinlikleri kapsamında sergiler, tiyatro oyunları, yarışmalar ve konferanslar düzenlenmiştir.⁴⁷⁶

Değirmendere Sempozyumu yıllar içinde oluşan heykel parkını (Resim 115) ve içindeki eserleri, 17 Ağustos 1999 depreminin bölgede çok ağır yaşanmasıyla, kaybetmiş; fakat akabinde düzenlenen 7.Uluslararası Heykel Sempozyumu 'barış, dostluk, dayanışma' temasıyla gerçekleştirilmiştir.⁴⁷⁷

Resim 115: *Değirmendere Heykel Parkı.*



Kaynak: (Hünkâr Yılmaz, Heykel Sempozyumlarının Açık Alan Heykeline Etkileri, 2007, s.100, Resim 4.4.4)

Düzenlendikleri şehirlerin ekonomisini canlandırarak da heykele duyulan sempatiyi pekiştiren⁴⁷⁸ sempozyumlar, 'kültürel kimlik'in inşa edilmesine yardımcı olurken; geleneğinde sadece anıt üretimleri olan halkla, sanatçı ve eseri arasında köprü görevi görmektedir. Diğer yandan, halkın estetik algısında kolektif bir paydanın oluşmasında etkili olan organizasyonlarda büyük oranda taş malzemenin kullanılması, şehirlerin heykel dokusunun tekdüzeleşmesine sebep olmaktadır.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Yılmaz, **a.g.e.**, s. 89.

⁴⁷⁷ **A.e.**, s. 101.

⁴⁷⁸ **A.e.**, s. 137-138.

⁴⁷⁹ Yüksel, **a.g.e.**, s. 100.

‘Belirli bir mekân için tasarlanmadan’ üretilen eserlerin, etkinliği düzenleyen resmi kurumca ‘uygun bir yere yerleştirilmesi’ modernist hareketini de beraberinde getiren sempozyumlarda, izleyicinin heykelin açık alan atölyelerindeki varoluş sürecine tanık olması, onunla daha derin duygusal bir bağ kurarak sahip çıkması⁴⁸⁰ etkinliğin en önemli toplumsal getirisidir, denilebilir. Sempozyum düzenlenen bölgelerde heykele saldırıların azalması da bu durumun en önemli kanıtıdır.⁴⁸¹ Burada ‘üretim sürecine tanık olduğu nesneyi, yerleştirildiği alanda koruma’ mantığı işlemektedir.

Eserlerin boyutlarına sınırlandırmalar getirilmesi ve kullanılan malzemenin yapılan işi tekdüzeleştirilmesi, zaman içinde heykel sanatçısının yolunu kesmiş; ülke genelinde karşılık bulmayan kendi içine dönük bir yapıya bürünen sempozyumlar, başlangıçtaki motivasyonun kaybedildiği uygulamalar haline gelmişlerdir.⁴⁸²

Ülkemizde düzenlenmiş olan başlıca heykel sempozyumları şunlardır:

Adana Taş Heykel Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi Taş Heykel Sempozyumu, Dokimeon Uluslararası Heykel Sempozyumu, Hadi Bara Granit Heykel Sempozyumu, Prokonnesos Mermer Heykel Sempozyumu, Kuzgun Acar Uluslararası Heykel Sempozyumu, İlhan Koman Heykel Sempozyumu, Uluslararası Alanya Heykel Sempozyumu, Zühtü Müridoğlu Heykel Sempozyumu, Yesemek Bazalt Heykel Sempozyumu, Uluslararası Beşiktaş Heykel Sempozyumu, Uluslararası İstanbul Heykel Sempozyumu, Uluslararası Büyükçekmece Heykel Sempozyumu, Yalova Taş Heykel Sempozyumu, Uluslararası Hüseyin Gezer Taş ve Beton Heykel Sempozyumu, Ulusal Kum Heykel Sempozyumu, Uluslararası Şadi Çalık Mermer Heykel Sempozyumu, Olimpos Ahşap Heykel Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Ankara Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Erzurum Üniversitesi Kar Heykel Sempozyumu, Antalya Taş Heykel Sempozyumu, Dikili Uluslararası Granit Heykel Sempozyumu, İzmir Konak Belediyesi Metal Heykel Sempozyumu, Uluslararası Bodrum-Aspat Heykel Sempozyumu, Uluslararası Karya Taş Heykel Sempozyumu, Akkuyu Nükleer

⁴⁸⁰ Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 133.

⁴⁸¹ Bakçay, **a.g.e.**, s. 93.

⁴⁸² Yılmaz, **a.g.e.**, s. 137-138.

Karşıtı Heykel Sempozyumu, Uluslararası Milas Taş Heykel Sempozyumu, İnönü Üniversitesi Ulusal Taş, Ahşap, Metal Heykel Sempozyumu, Uluslararası Hereke Heykel Sempozyumu, Kastamonu Ulusal Ahşap Heykel Sempozyumu, Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Heykel Sempozyumu.⁴⁸³

3.5. Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergileri

1973 yılında Akademi hocaları ve öğrencileri tarafından, özel kurumlardan ve devletten bağımsız olarak Arkeoloji Müzesi bahçesinde *Açık Hava Heykel ve Resim Sergileri* başlatılmış; her yıl mayıs ayında gerçekleştirilen etkinlik dört yıl boyunca devam etmiştir. Sergiler müze müdürünün değişmesiyle sonlanmış; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinin gayretleriyle, heykel sanatını galeriden kamusal alana çıkaran ikinci etkinlik olan, *Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergileri* başlamıştır. İşlerin mekânın nitelikleri hesaba katılarak tasarlanmasıyla, öncüllerinden farklı bir yerde duran *Fındıklı Parkı Sergileri* heykelin ‘çevresinden soyutlanmadan’ değerlendirilmesi anlayışının sonucudur (Resim 116). Geleneksel kaide algısının dönüşümünü görünür kılan nitelikteki ‘asılan işler’ (Resim 117) ve ağaçların budanmasıyla oluşturulan ‘organik heykeller’,⁴⁸⁴ mekânın heykel olgusundaki öneminin kavranmasının doğal getirileri olmuştur.

Resim 116: *Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergisi*’nden.



Kaynak: (Hünkâr Yılmaz, Heykel Sempozyumlarının Açık Alan Heykeline Etkileri, 2007, s.76, Resim 3.1.4.3)

⁴⁸³ Sağlam, a.g.e., s. 41-44.

⁴⁸⁴ Bakçay, a.g.e., s. 149-151.

Resim 117: *Fındıklı Parkı Açık Hava Heykel Sergisi’nden.*



Kaynak: (Hünkâr Yılmaz, Heykel Sempozyumlarının Açık Alan Heykeline Etkileri, 2007, s.77, Resim 3.1.4.6)

İlk sergide yerleştirilen otuz heykelin bir gecede parçalanmasının ardından, 1985 yılında düzenlenen ikincisinde, işlerin kalıcılığını garantilemek amacıyla, malzeme kullanımında değişiklik yapılmış; heykeller demir, sac, beton, polyesterle tasarlanmıştır.⁴⁸⁵ Başlangıçta öğrenciler tarafından düzenlenen sergi, kısa süre sonra Heykel Bölümü tarafından, ders haline getirilerek ve notla değerlendirilerek, kontrol altına alınmış, ilk zamanlardaki heyecanını koruyamamıştır.⁴⁸⁶ Basın, öğrenci üretimleriyle halkı buluşturması açısından özel olan Fındıklı Parkı Sergileri’ne fazla ilgi göstermemiş, bu nedenle de sanatçılar ve heykelleri hakkında fazla bilgi edinilememiştir.⁴⁸⁷

Sempozyum dinamikleriyle (heykeltıraşla halkın buluşması, halkın üretim sürecine tanık olması ve üretimin kamusal alanda sergilenmesi gibi) gerçekleştirilmiş olan *Açık Hava Sergileri*, sanatçıların kamusal alanın olanaklarını deneyimlemiş ve uygulamada ortaya çıkan sorunlarla yüzleşerek çözüme dair yollar geliştirmiş

⁴⁸⁵ Sönmez, **a.g.e.**, s. 77.

⁴⁸⁶ Bakçay, **a.g.e.**, s. 151- 152.

⁴⁸⁷ Sönmez, **a.g.e.**, s. 77.

olmaları açısından Türk heykel tarihinde önemli bir yer teşkil etmiştir.⁴⁸⁸ Öğrencilerin sanat pratikleriyle okuldan kamusal alana doğru başlattıkları bu hareket, sanat ve hayat arasındaki görünmeyen duvarın yıkılmasına da yardımcı olmuştur.

3.6. 12 Eylül 1980 Sonrasında Sanatsal Faaliyetleri Oluşturan Dengeler ve Anıt Faaliyetleri

1980’li yıllarla birlikte, dünya siyasi özgürlüklerin yaşanmaya başladığı yeni bir döneme girerken; Türkiye’de askeri darbe gerçekleşmiş; bu durumun ardından, ülke ihracata yönelik bir politikayı benimsemiştir. Ekonomik liberalleşme politikaları, ülkenin dış ilişkilerine de yansımış; dışa dönük ihracatı teşvik politikalarına geçilmiştir. Bu dönemde ülke, toplumsal ve kültürel alanda radikal dönüşümlere sahne olmuştur. Toplumsal yaşamda izlenen ‘apolitikleşme’ her alanda olduğu gibi sanatsal bağlamda da kendini göstermiştir. Kültürel bir çoğullaşmanın yaşandığı 80’li yıllarda artık, kültürel kimlikler herhangi bir siyasi payandaya ihtiyaç duymadan da kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Bu yıllarda her alanda olduğu gibi, kültürel alanda da özerkleşme talep edilmiş; üzerinde o zamana dek yapılmadığı kadar tartışmanın yapıldığı bir alan haline gelen kültür, piyasaya fazla açık oluşuyla da bağımlı bir alan haline gelmiştir.⁴⁸⁹

1980’lerde sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik krizle mücadele eden ülkede sonlara doğru bir istikrar yakalanmaya başlamış; yabancı sermayenin artışı, ekonomik alanda rahatlamaya sebep olduğu gibi, sosyo-kültürel alanda da dışa açılmaya neden olmuştur. Berlin Duvarı’nın yıkılmasının ardından Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dağılmış, Balkanlar’da savaş başlamış; Amerika Irak’a müdahale etmiştir. Bütün bu küresel ölçekte yaşananların, gelişen teknolojinin sonucu olan, kitle iletişim araçlarıyla anbean izlenebilmesi 1990’ların sosyo-kültürel çerçevesini şekillendirmiştir. ‘Küreselleşme’ söyleminin Türkiye’de baskın hale gelmesiyle birlikte, devletin ekonomide belirlediği uluslararası kapitalizm, ülkenin dışa bağımlı

⁴⁸⁸ Bakçay, **a.g.e.**, s. 154.

⁴⁸⁹ Pelvanoğlu, **a.g.e.**, s. 28-30.

hale gelmesine ve 1990’larda ülkenin ekonomik alanda olduğu gibi kültürel alanda da Batı’ya entegre olmasına sebep olmuştur.⁴⁹⁰

80’li yılların sonunda, kapitalizm ve modernizmle beslenen⁴⁹¹ küreselleşmeyle zerk edilmeye başlanan, sınırların ortadan kaldırılması söylemiyle, özellikle 1990 sonrası Türk sanatında post-modernitenin etkileri görülmeye başlamıştır. Dolayısıyla da, dönemin sanatçısı kaynağı batı romantizmi olan akademik eğitimi terk ederek, deneysel yöntemler aracılığıyla evrensel bağları yakalamaya çalışmıştır.

12 Eylül’ün ardından, doğumunun 100.yılı kutlamaları sebebiyle Atatürk’ün anısının tekrar gündeme gelmesi ihtiyacıyla, anıt ve heykel üretimleri ivme kazanmış;⁴⁹² yönetim ‘her şehre Atatürk heykeli projesi’ ni uygulamaya koymuştur.⁴⁹³ Bu yıllarda Atatürk anıtları yine gündemde olmaya devam etmiştir⁴⁹⁴ etmesine fakat ‘Anıtçılık’ tarihi misyonunu tamamlamış olduğundan, içi boşaltılarak ticari bir kimliğe bürünmüş; aynı kalıptan çoğaltılarak farklı kaideler üzerine yerleştirilen polyester Atatürk heykelleri doğudan batıya, ülkenin genelinde yaygınlaşmıştır. Atatürk’ün kişiliğinde sembolleşen değerlerin ve cumhuriyet ideallerinin yer aldığı kaide rölyeflerinden uzaklaşarak söylem içeriksizleşmiş; Atatürk’ün tek gösterimleriyle bir nevi mitleştirmeye gidilmiştir.⁴⁹⁵ Anıt-heykel dışında kalan çok az sayıdaki farklı uygulamalar ise çoğu kez, toplumsal ve siyasi anlamda dinamiklerin değiştiği 1980’lerde dönüşmeye başlayan kamusal alan modelinde yer edinememiştir.⁴⁹⁶

3.7. Bağlamı Sürekli Değiştirilen Akdeniz Heykeli

“Sanat yapıtında görmeyi beklediğim içerik, son halkası yeni geleni karşılamak için hep açık olan bir zincirin parçası olmalıdır. Tıpkı bilim kavramları gibi!”⁴⁹⁷ diyen İlhan Koman, matematik ve bilimi sanatsal dışavurumunun temel taşları yapmış, bu

⁴⁹⁰ Pelvanoğlu, **a.g.e.**, s. 37-38.

⁴⁹¹ **A.e.**, s. 64.

⁴⁹² Yasa Yaman, “Siyasal Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Heykel”, s. 78.

⁴⁹³ Yüksel, **a.g.e.**, s. 99.

⁴⁹⁴ Kedik, “Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları”, s. 89.

⁴⁹⁵ Yasa Yaman, “Siyasal Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Heykel”, s. 78.

⁴⁹⁶ Mustafa Yüksel, “1980’lerden sonra Türk Heykel Sanatının diğer sanat hareketleri içindeki yeri”,

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C: XXI, No: 2, 2012, s. 92-93.

⁴⁹⁷ Kaya Özsezgin, **Retrospektif**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 39.

bağlamda üretmiş olduğu yapıtlarıyla, yeni bir plastik lisan oluşturmuştur. Koman, geometrik kurgular olarak dışa vurduğu üretimlerinde, malzemenin olanaklarını zorlamayı seçmiş; eğerek, bükerek, esneterek yaptığı müdahalelerle malzemeyi keşfetmiş; malzemeyle uzlaşmamış, onu ehlileştirmiştir. Yapıtlarında doğadan veinsandan yola çıkmasına rağmen; Koman'ın vardığı sonuç daima özgün olmuştur.⁴⁹⁸ Malzemeyi incelerken doğa yasalarıyla da çekişen⁴⁹⁹ sanatçı; doğadan aldığı formları içselleştirmiş, üretimlerinin 'insan yapısı olduğunu vurgularcasına' dönüştürmüştür. Yeni tasarım biçimleriyle, yalın formlara ulaşmış olan sanatçı; izleyiciyi, ulaştığı nihai formun ardındaki yoğun tasarımsal süreçle yüz yüze bırakmıştır.

Heykeltıraşın 'devimsellik yanılsaması' yaratan özgün üretimlerinden olan *Akdeniz* heykelinin (Resim 118) serüveni, 1980 yılında dönemin Halk Sigorta Genel Müdürünün, Büyükdere Caddesi'ndeki Halk Sigorta Genel Merkezi önüne bir heykel yapılması, talebiyle başlamıştır.⁵⁰⁰

Resim 118: İlhan Koman, *Akdeniz Heykeli*, 1980, Demir, 600 x 400 x 100 cm, Zincirlikuyu, İstanbul.



Kaynak: (Kıymet Giray, *Türk Heykel Sanatı: Heykel Sanatında Gerçekçi Yorumlar*, 2009, Türkiye Kültür Portalı Projesi, s. 5, Resim 4).

⁴⁹⁸ Özsezgin, **a.g.e.**, s. 23.

⁴⁹⁹ **A.e.**, s. 20.

⁵⁰⁰ Sönmez, **a.g.e.**, s. 56.

Sanatçı dört ton ağırlığındaki heykeli, 12 mm kalınlığında 112 adet⁵⁰¹ lama demiri vidalarla birleştirerek, bir modüler parçanın tekrarı prensibiyle oluşturmuştur.⁵⁰² Hem demir malzemeyi kullandığı teknikte, hem de ‘malzemesine rağmen’ görünür kıldığı hafiflik etkisiyle İstanbul’un kamusal alan heykelleri içinde özel bir yeri olan⁵⁰³ heykelde, eski Anadolu kültürlerinin bereket sembolü kadınıyla Akdeniz özdeşleşmiştir.⁵⁰⁴ Koman *Akdeniz* üzerinden söylemek istediklerini, şu şekilde kelimelere dökmüştür:

“ ... Sinetik yanılgılardan istifade ederek, dalgalardan teşekkül eden, dalgaların meydana getirmeye çalıştığı bu ilaheyi, mabudeyi sembol olarak aldım. Ama o aslında biraz sertçe bir heykeldir. Yüzüne baktığında, o biraz sert bakar. Bana ne haltlar etmeye kalkıyorsunuz, gibilerden. Yani Akdeniz’in kirlenmesi, mahvolması var ya! Hem bütün vekarı ile duran hem de aynı zamanda korkutan bir kadıncağız. İşte orada hareket olayı, karşıdan bakıldığı zaman görülmez. Fakat biraz sağa sola yürümeye başladığı zaman insan, o sinetik yanılgı ile hakikaten bir nevi titreşim hisseder.”⁵⁰⁵

Sevginin ve kucaklaşmanın sembolü, kollarını açmış duran, bir kadın temsili olan heykel⁵⁰⁶ *site specific* heykelin başarılı bir örneği olarak kabul edilirken, 1998 yılında Çetin Altan tarafından “heykelin Zincirlikuyu’daki Halk Sigorta Binasının önünde tuhaf bir sıkışıklığın ve ilgisizliğin içinde olduğu”nun ileri sürülmesiyle bir tartışma başlamıştır. Bu tartışmaya Zülfü Livaneli ve Doğan Hızlan da kalemleriyle destek vermişler ve heykelin şehrin boğuculuğundan kurtarılıp, üretilmesindeki amaçla ve çağrıştırdıklarıyla örtüşen bir düşünceyle, Akdeniz sahiline yerleştirilmesinin uygun olacağı öne sürülmüştür.⁵⁰⁷ Koman’ın ailesi, bazı sanatçılar ve köşe yazarları bu sava karşı gelmiş; sanatçının ailesi, hükümet ve gazeteciler üçgeninde çok katmanlı bir tartışma yaşanmıştır. Ülkemizde daha önce benzer tartışmalar yaşanmış ve heykeller taşınmış olmasına rağmen; şehrin en önemli açık alan uygulamalarından kabul edilen

⁵⁰¹ “İlhan Koman”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1037.

⁵⁰² Göktaş, *a.g.e.*, s. 93.

⁵⁰³ Fatma Akyürek, *a.g.e.*, s. 133.

⁵⁰⁴ Göktaş, *a.g.e.*, s. 93.

⁵⁰⁵ Mengüç, *a.g.e.*, s. 67.

⁵⁰⁶ “İlhan Koman’ın eseri Akdeniz Heykeli artık Taksim’de”, *Habertürk*, 13 Eylül 2017, (Çevrimiçi) <https://www.haberturk.com/ilhan-koman-in-eseri-akdeniz-heykeli-artik-taksim-de-1630761> 06.04.2019

⁵⁰⁷ Çağatay Seçkin, “Kentsel Peyzaj İçinde Sanat”, *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, C. LV, No: 1, 2005, s. 234-235.

nl heykeltıraş İlhan Koman'ın üretiminin tartişmanın merkezinde yer almış olması bu durumu ayrıcalıklı kılmıştır. Siyasi tabandan kselmeyerek, 'heykelin algılanması' ve 'üretildiği mekânla uyumu' etrafında köklenmesi, tartişmanın bir diğer ayırt edici niteliği olmuştur. *Akdeniz* heykeliyle başlayan tartiřmanın⁵⁰⁸ çapı "kentsel açık alanlarla ilgili çalışmalarda, yeterli önemin verilmediği kamusal sanat kavramı"na doğru genişlemiştir.⁵⁰⁹

2005 yılında Fransa ve İsveç Konsoloslukları, İlhan Koman Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ortak bir çalışmayla, Koman'ın Türkiye'deki ilk *Retrospektif* sergisini düzenlemişlerdir. İstiklal Caddesi zerindeki  noktaya (Fransız Enstitüsü, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İsveç Konsolosluğu bahçesi) yayılan  yüz eserden oluşan bu sergi,⁵¹⁰ *Akdeniz*'in yeni yerinin belirlenmesinde etkili olmuş; heykel Galatasaray'daki Yapı Kredi Plaza önüne taşınmıştır (Resim 119).⁵¹¹ Fakat heykelin 'mekâna dair' yolculuğu bununla kalmamış; 2014 yılındaki İsrail protestoları esnasında göstericilerin heykelin kolunu kırmalarıyla, *Akdeniz* Levent'teki Yapı Kredi Binası'nın önüne taşınmıştır.⁵¹²

Resim 119: *Akdeniz Heykeli*, 2005, Galatasaray Meydanı.



Kaynak : <http://www.sanatatak.com/view/akdeniz-heykeli-bir-kez-daha-tasiniyor>
(evrim içi, 12.05.2019)

⁵⁰⁸ "Akdeniz heykeli bir kez daha taşınıyor", **T24 Bağımsız İnternetGazetesi**, 10 Eylül 2017, (evrimii) <https://t24.com.tr/haber/akdeniz-heykeli-bir-kez-daha-tasiniyor,436890> 06.04.2019

⁵⁰⁹ Seçkin, **a.g.e.**, s. 235.

⁵¹⁰ **İlhan Koman: Retrospektif**, Ed. Mine Haydaroğlu, Fany Torre, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 1-2.

⁵¹¹ Sönmez, **a.g.e.**, s. 56.

⁵¹² "Akdeniz heykeli bir kez daha taşınıyor", **T24 Bağımsız İnternetGazetesi**, 10 Eylül 2017, (evrimii) <https://t24.com.tr/haber/akdeniz-heykeli-bir-kez-daha-tasiniyor,436890> 06.04.2019

“İşi yerinden kaldırmak işi yok etmektir.”⁵¹³ Bu sözü, 1981’de Birleşik Devletler Genel Hizmetler İdaresi’nin (U.S. General Services Administration) siparişiyle⁵¹⁴ Manhattan Foley Federal Plaza’nın önüne (devletin iktidar mekanizmalarının merkezine)⁵¹⁵ konulan *Tilted Arc* isimli heykelinin (Resim 120) 1989’da imza toplanarak⁵¹⁶ kaldırılması üzerine, Richard Serra söylemiştir. Donald Judd’ın “ne resim ne de heykel”⁵¹⁷ olarak tanımladığı yaklaşık olarak 3.5 metre yüksekliğinde ve 6 metre uzunluğundaki hem formu hem de malzemesiyle yerel mimariye karşı radikal bir duruş sergileyen çelik bir levha olan yapıt,⁵¹⁸ Serra’nın *site specific* heykele dair fikirlerinin somutlamasıdır. Sanatı siyasal mücadele alanı olarak gören Serra’nın⁵¹⁹ *Tilted Arc*’ı, çevresindeki yapılara ‘uyumlanmayarak’, meydana ikiye bölmüş; yolu uzatarak yayaları farklı bir rota takip etmeye zorlamıştır.⁵²⁰ *Site specific* heykelin mekânı dönüştürmesi etkinliğinin başarılı bir örneği olarak kabul edilen yapıtın çeşitli gerekçelerle (bunlardan en dikkat çekici olanı, görüş açısına müdahale etmiş olmasından dolayı çevredeki binaları terörist saldırılara karşı savunmasızlaştırmasıydı) yerinden kaldırılması⁵²¹ üzerine Serra, GSA’ya dava açmıştır. *Tilted Arc*’ın kaldırılmasına ilişkin karar verilmesi de, Serra’nın direnişi de kamusal sanatın ve dolayısıyla da kamusal alanın tartışıldığı ideal bir zeminin varlığının göstergeleridir.

⁵¹³ Douglas Crimp, “Serra’s Public Sculpture: Redefining Site Specificity”, Rosalind E. Krauss **Richard Serra: Sculpture**, New York, The Museum of Modern Art, 1986, p. 42.

⁵¹⁴ Richard Serra, “Tilted Arc”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi) <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> 27.04.2019

⁵¹⁵ Crimp, **a.g.e.**, p. 53.

⁵¹⁶ Richard Serra, “Tilted Arc”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi) <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> 27.04.2019

⁵¹⁷ Crimp, **a.g.e.**, p. 41.

⁵¹⁸ **A.e.**, p. 53.

⁵¹⁹ **A.e.**, p. 55.

⁵²⁰ **A.e.**, p. 53.

⁵²¹ Richard Serra, “Tilted Arc”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi) <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> 27.04.2019

Resim 120: Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Çelik, 3.5 x 6 m, Manhattan



Kaynak: http://artofthemooc.org/wiki/wp-content/uploads/2016/02/tilt-arc_3.jpg
(çevrim içi, 12.05.2019)

Serra'nın ve *Tilted Arc*'ın mücadelesiyle mukayese edildiğinde; Akdeniz'in, sağlam bir kavramsal zemine oturtulmayan gerekçelerle, oradan oraya taşınması ülkemizde halen 'kamusal alan', 'kamusal heykel', 'site specific heykel' tanımlarının kamuoyu tarafından idrak edilmediğinin ve ideal çerçevelerinin çizilmediğinin kanıtlarıdır. Dolayısıyla da, "İşi yerinden kaldırmak işi yok etmektir." sözü bağlamında Akdeniz Heykeli bir kez değil, aşağıda bahsedilecek olan son adresiyle birlikte, üç kez yok edilmiştir.⁵²²

Akdeniz'in dördüncü adresi, yeni bir tasarımla inşa edilerek 2017 yılında açılan İstiklal Caddesi üzerindeki Yapı Kredi Kültür Sanat Binası'nın içi olmuştur (Resim 121). *Site specific* heykel olarak başladığı serüvenine, açık alan heykeli olarak devam eden Akdeniz'in son dönemdeki konumundan dolayı, 'açık alan heykeli kimliği'nin mekânın içine sıkışması ironisine tanık olan izleyici, eşzamanlı olarak, 'Çağdaş Türk Heykeli'nin kamusal alanda varol(ma)ma sorunsalıyla da yüzleşmektedir.

⁵²² 08.04. 2019 tarihli görüşmemizde, Heykeltıraş ve MSGSÜ öğretim üyesi Yrd. Doç. Ömer Emre Yavuz'un, 'Dünyada ve Türkiye'de kamusal heykel ve site specific heykel ' kavramları konusundaki bilgilendirmesinin izini sürerek vardığım sonuçtur.

Resim 121: Akdeniz Heykeli, Yapı Kredi Kültür Sanat Binası, 2017, Galatasaray.



Kaynak: <https://m.bianet.org/bianet/sanat/189947-akdeniz-heykeli-denizden-uzakta-ama-en-azindan-guvende> ( evrim içi, 12.05.2019)

3.8. Açık Alanlara    Boyutlu  a da  Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği

Kentsel mekânlar, açık alanlar için heykel üretmek sanatçılar açısından zorluklar taşımaktadır. Hukuki engeller, yerel yönetimlerle kurulması gereken sağlıklı ilişkiler, alınması gereken izinler, maliyet ve sonrasında heykelleri bekleyen tehlikeler sanatçıların edimlerini zorlaştıran faktörlerdir.⁵²³

 retimleriyle hayatını idame ettirmeye çalışan sanatçı,  a da  sanat algısını yitirerek, tarihin canlandırılması amacıyla, seri üretimle, teknolojiye dayanan ‘anıt-heykelcilik’ i  kolunu yaratmıştır. Böylelikle, Atatürk üzerinden üretilen ideolojik tek tip anıtlar yoluyla okunabilen g ndergelerle, Türkiye’nin tüm bölgelerine ideoloji enjeksiyonu yapılmaktaydı.

“Türkiye’nin bütün bölgelerine gönderilen, bir ideolojinin iletilmesinde lideri bir feti  nesnesine  eviren bu i lerin çoğu; mek nsal, toplumsal, kültürel faktörleri bir

⁵²³ Kedik, “Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları”, s. 89.

arada tutamayan anıt-heykel özelliğinden yoksundur.”⁵²⁴ Doğal olarak, anlatıyı daraltarak yapılan bu uygulamaların sonucunda, sanatsal unsurların göz ardı edilmesi kaçınılmaz olmuştur.

Cumhuriyetle başlayan kamusal alan tanımının değişmeye başladığı bu dönemde, anıt heykel mantığının dışına çıkan heykeller de üretilmeye başlamıştır.⁵²⁵ Bu üretimlere kaynaklık eden, 1990’lı yıllardaki küreselleşme sürecinin getirdiği, kültürel, toplumsal, ekonomik ve kentsel dönüşümden İstanbul’un pay almasıyla; yeni dinamiklerin açtığı çığırdan beslenen sanatçıların sorgulayıcı tavırları ve yeni paradigmayı oluşturan sezgisel yaklaşımları olmuştur.⁵²⁶

Yeni paradigmanın ilk adımı,⁵²⁷ 1973’ten beri ilk defa⁵²⁸ 1992’de İstanbul Büyük Şehir Belediyesi’nin çağdaş sanatçıdan gelen öneriyi kabullenen bir yaklaşımı merkezileştirdiği bir anlayışla, şehrin boş alanlarını heykellendirme girişiminde bulunmasıdır. Belediye *Açık alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Yarışması*’yla şehrin farklı yerlerine on heykel yerleştirmiştir. O güne dek anıt-heykel üretimlerinin hedeflemiş olduğu politik söylemi dışarıda bırakmak amacıyla, adında ‘heykel’ kelimesi kullanılmamış olan yarışmayı kazanan on üretim şehrin farklı noktalarına yerleştirilmiş; halk tarafından benimsenerek kamusal alanı şekillendirmişlerdir.⁵²⁹ Türkiye’de açık alanda kalıcı sanat uygulamaları bakış açısına, önemli farklar getirmiş olan bu uygulama Prof. Dr. Ali Teoman Germaner, Prof. Dr. Zühtü Müridoğlu, Prof. Dr. Tamer Başoğlu ve Prof. Dr. Özer Kabaş’ın dönemin Kültür İşleri Daire Başkanı Hilmi Yavuz’la görüşmeleri sonucunda, bu talebi İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Prof. Dr. Nurettin Sözen’e iletmeleriyle başlamıştır. Heykeltıraş Nilüfer Ergin İtalya’da açık alan uygulamaları eğitimi almış olmasından dolayı projenin danışmanı olarak çalışmıştır.

Otuz iki sanatçının elli beş eserle katıldığı, Türkiye’de ilk olarak maket teslim eden her yarışmacıya bedel ödenmiş olan, yarışmada seçilen on heykelin yerleştirilmesi için seçilen alanlar ve sanatçılar aşağıdaki gibidir:

⁵²⁴ Yüksel, **a.g.e.**, s. 99.

⁵²⁵ **A.e.**, s. 99.

⁵²⁶ Pelvanoğlu, **a.g.e.**, s. 68.

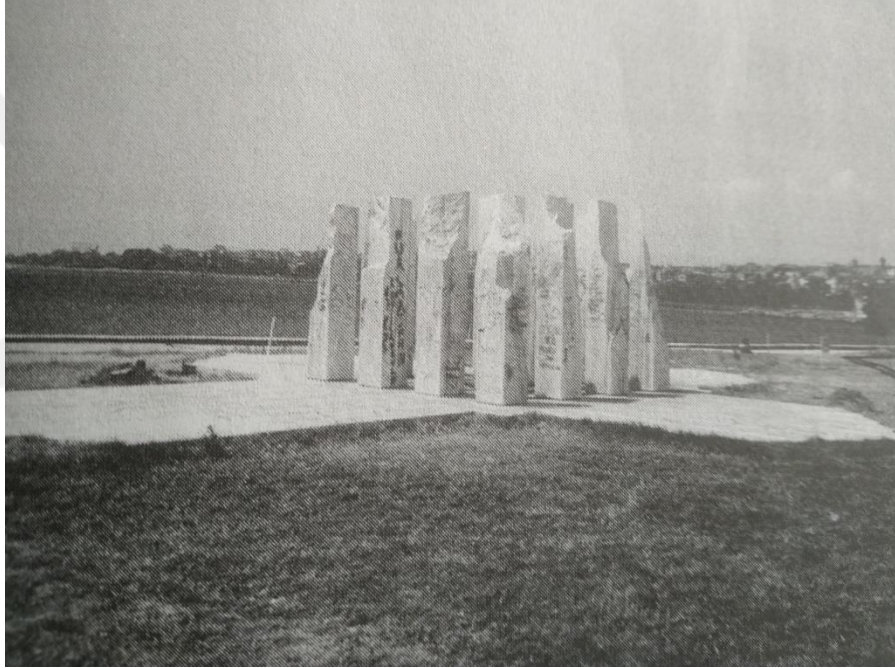
⁵²⁷ Ali Teoman Germaner, “Cumhuriyetimizin 75.yılında, ülkemizde heykel olgusuna genel bir bakış”, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 63.

⁵²⁸ Seda Yavuz, Arzu Parten, “Kültür Politikaları Bağlamında Türk Heykel Sanatı”, **Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 2005, s. 8.

⁵²⁹ Germaner, **a.g.e.**, s. 63.

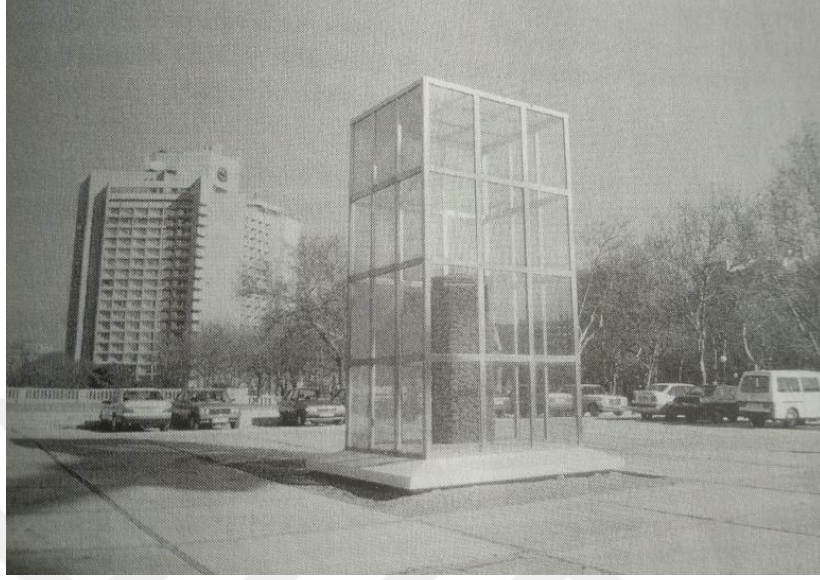
Yenikapı sahil şeridi- Vedat Somay (Resim 122), Taksim Gezi Parkı- Adem Yılmaz (Resim 123), Üsküdar İskele Parkı- Meriç Hızal (Resim 124), Beyoğlu Tünel Meydanı- Ayşe Erkmen, Kadıköy İskele Meydanı- Işılar Kür (Resim 125), Kabataş Parkı- Ertuğ Atlı (Resim 126), Harbiye Lütfü Kırdar Kongre Sarayı önü- Hakkı Karayığitoğlu (Resim 127), Maçka Demokrasi Parkı- Rahmi Aksungur (Resim 128), Yeşilköy- Ümit Öztürk (Resim 129), Beşiktaş -Mümtaz Işingör (Resim 130).

Resim 122: Vedat Somay, *Soyut Heykel*, 1993, Mermer, 400 x 400 x 290 cm, Yenikapı, İstanbul.



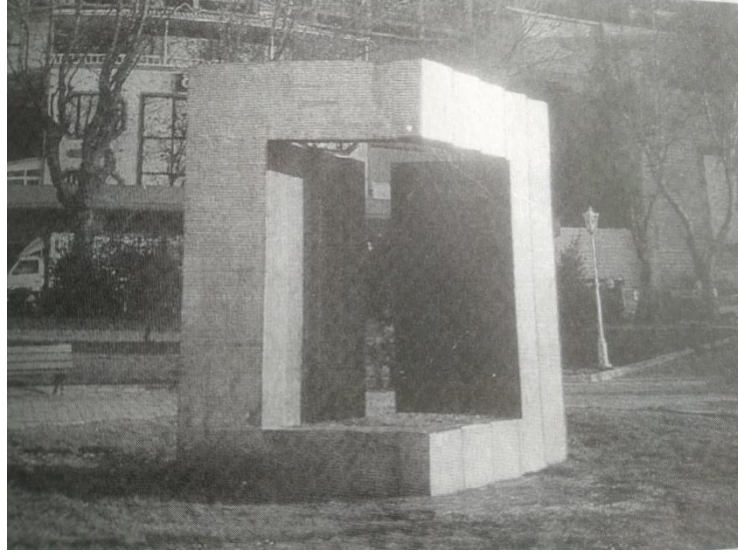
Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 59, Resim 33)

Resim 123: Adem Yılmaz, *Soyut Heykel*, 1993, Cam- Taş- Alüminyum, 600 x 310 x 310 cm, Taksim, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 61, Resim 34)

Resim 124: Meriç Hızal, *Kapı*, 1993, Bronz, 350 x 250 x 240 cm, Üsküdar Sahili, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 57, Resim 31)

Resim 125: Işılar Kür, *Soyut Kompozisyon*, 1993, Paslanmaz Çelik, 900 x 350 x 250 cm, Kadıköy, İstanbul.



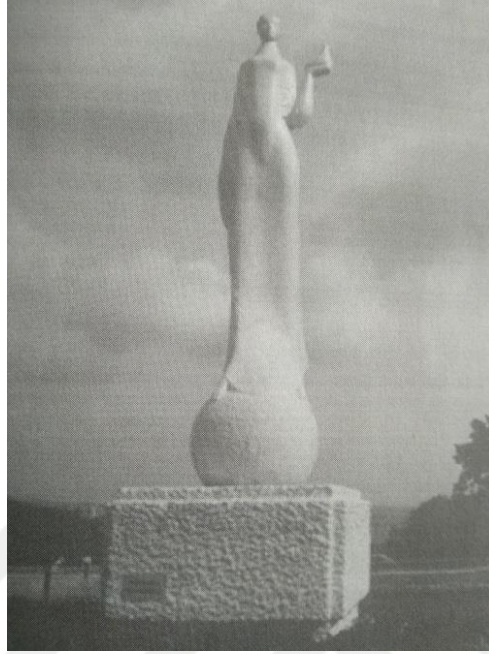
Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 66, Resim 38)

Resim 126: Ertuğ Atlı, *Soyut Kompozisyon*, 1993, Taş- Paslanmaz Çelik, 370 x 200 x 65 cm, Kabataş, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 67, Resim 39)

Resim 127: Hakkı Karayığitoğlu, *Barış*, 1993, Beton, 500 x 170 x 170 cm, Harbiye, İstanbul.



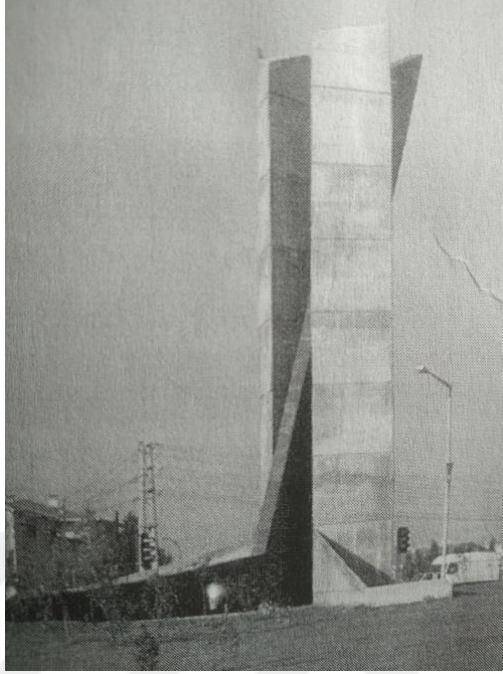
Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 69, Resim 40)

Resim 128: Rahmi Aksungur, *Heykel*, 1993, Mermer, 750 x 580 x 260 cm, Maçka, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 65, Resim 37)

Resim 129: Ümit Öztürk, *Soyut Heykel*, 1993, Beton-Pirinç, 1800 x 1500 x 1000 cm, Yeşilköy, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 58, Resim 32)

Resim 130: Mümtaz Işingör, *Birlik, Beraberlik*, 1993, Paslanmaz Çelik, 400 x 200 x 200 cm, Beşiktaş, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 62, Resim 35)

1973 senesindeki uygulamayla kıyaslandığında; yapılan yarışmanın önemli bir farkı, eserlerin yerleştirildikleri mekânların niteliklerinin daha incelikli olarak değerlendirilmesi olmuştur.

Dolayısıyla, yarışmayı kazananlar da, üretimleriyle uzamı kavramsal bağlamda en başarılı şekilde ilişkilendirenler olmuştur.⁵³⁰ Söz konusu yapıtlar, tören alanı olarak kullanılmayan yerlere yerleştirilmeleriyle, ezici olmayan boyutlarıyla, çevreleriyle uyumlu malzemeyeyle üretilmeleriyle kamusal alan-heykel ilişkisine yenilik getirmişlerdir. Fatma Akyürek bu heykellerin halk tarafından benimsenmelerine rağmen, “bazılarının bakımsızlıktan, bazılarının ise şehir sakinlerinin görüşleri alınmadan yerinden kaldırıldığı için” yok oluş süreçlerine girdiklerini belirtmiştir.⁵³¹

Biri hariç dokuzu soyut olan heykellerin sonu, Cumhuriyetin 50. Yılı için üretilenlere benzemiştir. Farklı zamanlarda yerlerinden kaldırılan heykelleri üreten sanatçılardan Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi Ümit Öztürk, 19 Aralık 2009 tarihli bağımsız internet gazetesi T24’e on beş metre yüksekliğindeki beton ve bronz malzemeden üretmiş olduğu heykeli için şunları söylemiştir:

“Ben tesadüfen fark ettim. Arada heykelin bulunduğu alandan geçtim. Bir gün yine geçerken heykelin beton kırıcılarla yıkıldığını gördüm. Hallaç pamuğu gibi alt üst edilmişti, metaller bükülerek kenara atılmıştı. Sanıyorum oraya bir alt geçit yapıyorlar, yol çalışması var ve o yüzden yıktılar heykelimi.”

Daha önce Işıl Küçük’ün ve Adem Yılmaz’ın heykellerinin de gerekçe gösterilmeden yerinden kaldırıldığını söylemiş olan sanatçının sözlerinin ardından, İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nden bir yetkili: “alandaki katlı kavşak inşa edildiği için yıkımın gerçekleştirilmiş olabileceğini” söyleyerek “gün içinde resmi açıklama yapılacağını” dile getirmiş olmasına rağmen, konuyla ilgili herhangi bir resmi açıklama yapılmamıştır.⁵³²

Ülkemizde, kamusal alan heykelinin ‘belediye yetkililerince aniden kaldırılması’ durumunun sıklıkla yaşanmasının temel nedenlerinden birinin, heykel sanatının

⁵³⁰ **İstanbul’da Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Öneriler**, Haz. Özlem Ece, İstanbul, Ofset Yapımevi, 2011, s. 7,17.

⁵³¹ Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 133.

⁵³² “İstanbul heykeli yol uğruna yıkıldı”, **T24 Bağımsız İnternet Gazetesi**, 19 Aralık 2009, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/haber/istanbul-heykeli-yol-ugruna-yikildi,64589> 11.03.2019

toplumsal yaşantıda ‘hala’ yabancı bir unsur olarak algılanması olduğu söylenebilir.⁵³³

3.8.1. ‘Yoruma Açık’ Sütun

Heykel siparişlerinden biri de Ayşe Erkmen’in Tünel’de yer alan, altı farklı tip pencere ve balkon demirinden etkilenecek ve altı farklı desen kapsamında tasarlayarak ürettiği, uzamın dinamiklerine uygun olarak mekânı bölmeyen ajurlu bir yapıya sahip olan *Açık Sütun*’udur (Resim 131). Ortamın dokusuna ‘rağmen’ değil de, onunla ‘uyumlanarak’ yükselen bir iş olması, Erkmen’in çalışmasını ayrıksı kılmıştır. *Açık Sütun*, soyut bir üretim olmasından ve geçirgen formundan dolayı, bölgenin anlatısına alternatif bir anlatı öne sürmemiş; çevresiyle ve zamanın birikimselliğiyle uzlaşmıştır. Formuyla, boyutlarıyla tünelin karşısında bulunan bacadan esinlenilerek oluşturulmuş olan uygulama, mühendis ve mimarlarla yapılan disiplinlerarası bir çalışmanın sonucudur. Bu alternatif üretim, çeşitli dönemlerde farklı tipte vandallıklara maruz kalmış; üzerine afişler asılmış, kazınmış, spreyle boyayla boyanmıştır. Erkmen, kamusal alan için üretilen yapıtların şehrin sosyolojik dönüşümünden doğrudan etkilenmesinin doğal bir sonuç olduğunu ve bu durumdan memnuniyet duyduğunu belirtmiştir.⁵³⁴

⁵³³ Ahu Antmen, “Kır, Dök, Tükür: Türk Kültüründe Heykel Sanatı ve Lanet”, **Sanat Yazıları 18**, No: 18, Bahar 2008, s. 20-21.

⁵³⁴ Efe Korkut Kurt, “Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekâna Etkileri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007), s. 102.

Resim 131: Ayşe Erkmen, *Açık Sütun*, 1993, Demir, 750 x 150 x 150 cm, Tünel, İstanbul.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=A%C3%A7%C4%B1k+S%C3%BCtun+Ay%C5%9Fe+Erkmen&dcr=0&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi9i-Pd_4TiAhUIDJoKHX-TCl4Q_AUIDigB&biw=1680&bih=914#imgsrc=8Pil0sXIyVZYtM: (çevrimiçi, 05.05.2019)

Açık Sütun'a yapılan en son müdahale, *Yaya Sergileri*⁵³⁵ bağlamında yapılan geçici bir etkinlik sırasında yakmak olmuştur. Kemal Önsoy *Karşılıklı Yardımlaşma* isimli çalışması kapsamında, *Açık Sütun*'u dominant bir kimliğe büründürmek amacıyla straforla kaplamış (Resim 132); fakat Erkmen ve Önsoy'un 'işbirliği', izleyiciden gelen vandalca bir itkiyle, straforun tutuşturulması sonucunda zarar görmüştür.⁵³⁶

Açık Sütun'a uygulanan yıkım tabanlı müdahale; kamusal alan üretimlerinden sosyolojik süreçlerin okunabilmesinin çağdaş sanat mantığıyla örtüşmesi bağlamında değerlendirildiğinde, 'yıkım sanat pratiğine içkindir' savına varılabilir. Fakat varılan sonuç her ne olursa olsun, yapılan müdahalenin 'vandallık kaynaklı' bir edimi ve süreci içerdiği gerçeğini değiştirmeyecektir.

⁵³⁵ Birincisi 2002'de Nişantaşı'nda gerçekleştirilen sergilerden 2005 tarihinde düzenlenen ikincisi; Tünel Meydanı'nı, Galata Köprüsü'nü Haliç kıyısını ve Karaköy İskele Meydanı'nı içine almaktaydı. İstanbul Yaya Sergileri, sanatı şehirle sosyal ve kültürel açıdan bütünleştirme amacıyla düşünülmüş bir projeydi. Sönmez, **a.g.e.**, s. 111-113

⁵³⁶ Kurt, **a.g.e.**, s. 102.

Resim 132: Kemal Önsoy, *Karşılıklı Yardımlaşma*, 2005, Strafor, Tünel, İstanbul.



Kaynak: (Efe Korkut Kurt, *Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekâna Etkileri: İstanbul'da Heykel Uygulamaları*, 2007, s. 103, Resim 5.11)

3.9. Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları

İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nce, şehre çağdaş heykeller yerleştirmek maksadıyla, 1994'ün Ocak ayında *Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları* isimli bir yarışma düzenlenmiş ve etkinliğin sonucunda da, kamusal alana yerleştirmek üzere sekiz eser uygun bulunmuştur.⁵³⁷

Taş malzemeye ve boyları iki metreyi geçmeyecek şekilde üretilmeleri istenmiş olan yapıtların; çevreyle uyumluluğunun, fıkırsel ve biçimsel bütünlüğe sahip olmalarının seçimi belirleyeceği belirtilmiştir. Her sanatçının üç eserle katılmaya hakkının olduğu yarışmada, şartnamaya uygun maket teslim eden her sanatçıya para ödenmiş ve seçilen eserler için de atölye ve 2x1x1 metre boyutlarında mermer verilmiştir. Yarışmanın jürileri: Prof. Dr. Nurettin Sözen, Prof. Dr. Mete Tapan, Hilmi Yavuz, Engin Erkin, Prof. Ali Teoman Germaner, Prof. Hüseyin Gezer, Doç. Hüsamettin Koçan, Beral Madra, Prof. Dr. Hande Süher, Prof. Dr. Haluk Tezonar'dır. Çok

⁵³⁷ Pelvanoğlu, a.g.e., s. 87.

sayıda başvurunun yapıldığı yarışmada, şartnameye göre on eser seçileceği; fakat uygulamaya değer yapıt olmadığı takdirde daha az sayıda eser seçileceği belirtilmiştir.

Yarışma sonunda seçilen; Meriç Hızal, Fatma Başoğlu, Handan Börüteçene, Bahar Alpnoyan, Hakkı Baha Çavuşgil, Nurettin Günaydın, Sadettin Aygün, Sinan İlhan'a⁵³⁸ ait sekiz heykel Mart ayında Saraçhane Parkı'ndaki yerlerine konulmuşlardır.⁵³⁹

3.9.1. Saraçhane'ye Yerleştirilen Heykellerin Biçimsel Özellikleri

Sinan İlhan'ın çalışması (Resim 133), sütun şeklindeki bir formun ve altındaki alçak, daha geniş silindirin dikdörtgen bir kaide üzerine oturmasından meydana gelmiştir. Tepe noktasına doğru incelen sütun minimalist bir üretilerdir. Nurettin Günaydın'ın kullanılan malzemenin dokusuyla kontrast oluşturan kıvrımlarla oluşturduğu heykelin (Resim 134) iki ucundaki form korunmuştur. Birbirinin üzerine yığılan organik formlardan oluşturulmuş heykel, dinamik bir etki yaratmaktadır.

Resim 133: Sinan İlhan, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer, 260 x 60 x 60 cm, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 71, Resim 41)

⁵³⁸ Göktaş, a.g.e., s. 70.

⁵³⁹ Pelvanoğlu, a.g.e., s. 87.

Resim 134: Nurettin Günaydın, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer, 195 x 95 x 80 cm, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Burcu Diri, 2019).

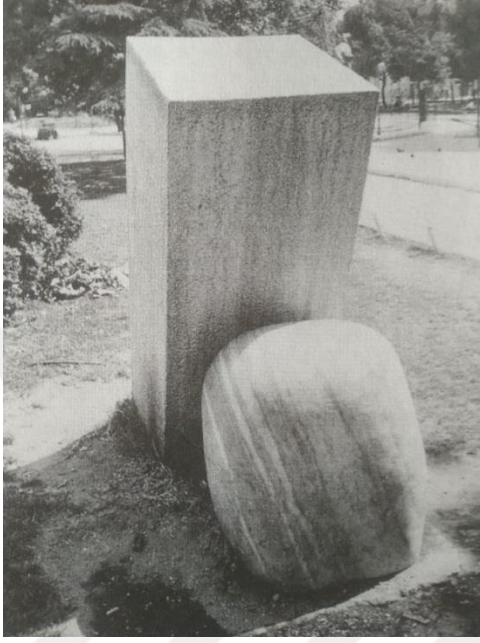
Fatma Başoğlu'nun çalışması (Resim 135) inorganik bir form ile organik bir formun diyagonal olarak düzenlenmeleriyle oluşturulmuştur. Geometrik düzgün dinamik formun, kütleyi ezici bir etkiyle, organik formun üzerinde eğimli yükselişi görülmektedir.

Bahar Alpnoyan'ın on santimetre yüksekliğinde bir kaide üzerindeki, ortasında kare boşluk olan geometrik dikdörtgen bir modülün tekrarıyla ve köşeleri pahlanarak şekillendirilmiş heykeli (Resim 136); sonsuzluğu sürekliliği simgelemektedir. Hakkı Baha Çavuşgil'in eseri (Resim 137); altta kaide görevinde dikdörtgen bir parça, ortada aşağıdan yukarıya doğru daralan kenarları yuvarlatılmış organik form ve en üstte de dikdörtgen prizması şeklinde, üç parçadan oluşmuştur. Üstteki parçasında, Hititler'de sonsuzluğun simgesi olan, zincir motifinin çepeçevre alçak kabartma rölyef olarak uygulandığı görülen çalışma, güçlü, anıtsal bir etkiye sahiptir.⁵⁴⁰ Sadettin Aygün'ün çalışması (Resim 138), dikdörtgenler prizması şeklindeki bir form ve üzerindeki uçları hafifçe kalkık mermer levhadan meydana gelmiştir. Bu minimalist heykel gücünü; alttaki kararlı, kunt kütle ve üzerindeki esneklik çağrışımlı, hareketli parçanın geriliminden almaktadır.

⁵⁴⁰ Göktaş, a.g.e., s. 70-75.

Resim 135: Fatma Başoğlu, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer, 190 x 180 x 75 cm, Saraçhane, İstanbul.

Resim 136: Bahar Alpnoyan, *Sütun*, 1994, Mermer, 220 x 50 x 50 cm, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 73, Resim 43)

Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 74, Resim 44)

Resim 137: Hakkı Baha Çavuşgil, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer, 225 x 100 x 90 cm, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Cahvar Göktaş, İstanbul'da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları, 1998, s. 75, Resim 45)

Resim 138: Sadettin Aygün, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer, 200 x 100 x 100 cm, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Burcu Diri, 2019).

Handan Börüteçene'nin (Resim 139); Şehzadebaşı Camii, Kıztaşı ve Bozdoğan Kemerî'nin oluşturduğu üçgenin kesişme noktasında bulunan, heykeli üst kısımlarında daire şeklinde boşluklar olan üç dikdörtgen levhanın dikey olarak yerleştirilmeleriyle oluşturulmuştur. Ortadaki levhada bulunan daire şeklindeki boşluğun içine, heykeltıraşın İstanbul'a olan sevgisini sembolize eden ışıltılı bir cam

küre yerleştirilmiştir. Sanatçı yapıtını İstanbul'a ait bir kitap gibi düşünmüş olduğundan, açılmış kitap sayfaları gibi düzenlediği, çalışmasının ön yüzüne kitap kapağını çağrıştıracak şekilde adını soyadını ve üretimin tarihini yazmıştır.⁵⁴¹ Meriç Hızal'ın üretimi (Resim 140), iki birbirine paralel yerleştirilen farklı büyüklükte dikdörtgen levhadan ve bir yarım küreden meydana gelmiştir. Arkada duran formun üst sağ köşesinde içbükey dairesel bir alan oluşturulmuş; onun önünde bulunan formun sağ köşesinde arkadaki dairenin ve yerde bulunan yarım kürenin ölçülerinde bir delik açılmıştır. Sanatçı yapıtını şu şekilde tanımlamıştır:

“Burası bir anıt park olarak düşünülmüştü ve şehit imgesi düşünülmüş olacaktı. Ben orada bir kaya parçasını bir bütün olarak alıp içerisinden bu duyguların söküldüğünü ve yere düştüğünü anlatmak istedim. Ama yere düşse bile pırıl, parlak formu koruduğunu anlatmak için, iki parçadan oluşan birbirinin devamı geometrik biçim ve bunların içerisinden ayrılmış kopmuş, tam o ölçekte bir yarım küre yaptım ve bunu süreç olarak bir yöne doğru yerleştirdim.”⁵⁴²

Resim 139: Handan Börüteçene, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer-Cam, 215 x 135 x 100 cm, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Burcu Diri, 2019).

⁵⁴¹ Göktaş, **a.g.e.**, s. 77-78.

⁵⁴² Meriç Hızal ile 13.05.1998 tarihinde yaptığı görüşmeden aktaran Göktaş, **a.g.e.**, s. 78.

Resim 140: Meriç Hızal, *Soyut Heykel*, 1994, Mermer, 250 x 220 x 180 cm, Saraçhane Parkı, İstanbul.



Kaynak: (Kıymet Giray, *Türk Heykel Sanatı: Heykel Sanatında Gerçekçi Yorumlar*, 2009, Türkiye Kültür Portalı Projesi, s.5, Resim 5).

‘Ulusal Kurtuluş Savaşı’, ‘Demokrasi’, ‘Şehit’ gibi kutsal kabul edilen kavramlara rağmen, bu uygulamaların başına gelen de öncüllerininkiyle benzerlik göstermiştir.⁵⁴³ Heykellerin maruz kaldığı tahribatın gerekçesi, ‘yeşil alan çalışması’ olarak gösterilmiştir. Heykellerden bazılarının kepçeyle yerlerinden sökülürken kırılması üzerine, Belediye’nin kendilerini uyarmadığını dile getiren işçilerden biri “İstemedi oldu” sözlerini sarfetmiştir (Resim 141). Uygulamaların üçünün yerinden sökülmediği için zarar görmediği, Saraçhane Parkı’nda *İstanbul Kitabı* isimli heykeli bulunan Handan Börüteçene, yaşananlara ilişkin “Bu ülkenin kültür sanatla buluştuğunu zannettiğimiz noktadan koskoca bir fay hattı geçiyor...” diyerek durumun vahametini özetlemiştir.⁵⁴⁴ Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü

⁵⁴³ Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 134.

⁵⁴⁴ Ceren Çıplak, “Kepçelerle parçaladılar”, **Cumhuriyet**, 08 Ocak 2014, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/27199/Kepcelerle_parcadilar.html 11.03.2019; “İBB’nin önündeki parkta soyut heykeller yerle bir” **Evrensel**, 8 Ocak 2014, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/75863/ibbnin-onundeki-parkta-soyut-heykeller-yerle-bir> 11.03.2019

Başkanı Meriç Hızal tahrip edilen heykellerden birinin sahibi olarak “Heykel adına şehit verdim” demiş, sözlerine “Gazetelere yansıyan fotoğraflara bakınca içim burkuldu. Sanata değer verilmediğini gördük. Bir kentin yöneticileri kente sanatsal nesneleri korumakla yükümlüdür. Onlar bunu bilmiyorsa ben mi öğreteceğim” şeklinde devam etmiştir.⁵⁴⁵

Resim 141: İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nce Yapılan Yeşil Alan Çalışması Sırasında Heykellerin Durumu, 2014, Saraçhane Parkı.



Kaynak: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/27745/Hesabi_kimden_sorulacak_.html# (çevrimiçi, 12.05.2019)

3.9.2. Saraçhane Parkı’ndaki Heykellerin Son Durumları

Handan Börüteçene’nin *İstanbul Kitabı* isimli heykeli, Sadettin Aygün’ün iki parçadan oluşan çalışması (iklim koşullarından etkilenmiştir) ve Nurettin Günaydın’ın heykeli hala yerlerindedir.

Fakat yukarda bahsedilmiş olan diğer beş heykel; yerlerinden alınmış, parçalanmış, başka heykel uygulamalarıyla bir araya getirilmişlerdir. Oluşturulan iki ‘heykel topluluk’undan ilki; Hakkı Baha Çavuşgil’in heykelinin üst kısmından, kaidelerinden ayrılmış olan Bahar Alpnoyan’ın *Sütun* isimli ve Sinan İlhan’ın sütun şeklindeki heykellerinden meydana gelmiştir (Resim 142).

⁵⁴⁵ Ceren Çıplak, “Hesabı kimden sorulacak?”, **Cumhuriyet**, 10 Ocak 2014, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/27745/Hesabi_kimden_sorulacak_.html 13.03.2014

Resim 142: Alpnoyan, Çavuşgil, İlhan'ın Heykellerinin Son Durumu, 2019, Saraçhane, İstanbul.



Kaynak: (Burcu Diri, 2019)

Yukarda bahsedilene komşu olan ikinci mermerden topluluk da; Bahar Alpnoyan'ın sütununun kaidesinden, Fatma Başoğlu'nun yerinden sökülen heykelini oluşturan iki parçadan, Hakkı Baha Çavuşgil'in heykelinin kaidesinden ve iki parçadan oluşan heykelinin gövde kısmından, Meriç Hızal'ın üç parçadan oluşan heykelinden (yere devrilmiş olarak) oluşturulmuştur (Resim 143, 144, 145).

Resim 143-144-145: Alpnoyan, Başoğlu, Çavuşgil, Hızal'ın Heykellerinin Son Durumu, 2019, Saraçhane, İstanbul



Kaynak :(Burcu Diri, 2019).

Sonuç olarak; İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin, halkı dünyadaki çağdaş heykel algısıyla tanıştırma amacı güden, etkinliği eserlerin kamusal alan heykeli tanımından uzaklaş(tırıl)mış, işlevini yitirmiş ve yenileriyle değiştirilmek üzere kenara alınmış kent mobilyaları gibi⁵⁴⁶ muamele görmeleriyle nihayetlenmiştir.

Heykele yapılan saldırıları; Atatürk heykellerine, çıplak figür heykellerine ve soyut heykellere olmak üzere üç başlık altında toplayan Ahu Antmen,⁵⁴⁷ söz konusu soyut heykel olduğunda; verilen zararın malzeme hırsızlığına ya da belediye yetkililerinin

⁵⁴⁶ 5 Nisan 2019 tarihli görüşmemizde Hocam Doç. Dr. Seda Yavuz öne sürmüştür.

⁵⁴⁷ Antmen, **a.g.e.**, s. 15.

ihmaline dayandığını belirtmiştir.⁵⁴⁸ Soyut heykel kapsamına giren *Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontuları* da, “ihmalkârlık ve kıymet-vermezlik”⁵⁴⁹ ten payını almıştır. Saraçhane Parkı’ndaki soyut heykellerin son durumlarından; izleyicinin (halkın) veya egemen ideolojinin, onları tehdit olarak algılamadıklarının, dolayısıyla da ‘bilinçli bir saldırı’ya maruz kalmadıklarının okuması yapılabilmektedir. Ülkemizde heykel tanımını hala figüratif üretimlerin karşılıyor olmasının ve soyutun hala anlaşılamayan gizil bir alan olarak kalmasının bu duruma yol açtığı söylenebilir.

Toplumsal hayatın, üslupsal çeşitlemeler içeren modern heykele temas edememesini, bir yandan sosyo-ekonomik koşullar;⁵⁵⁰ diğer yandan da, kitlelerin yöneldikleri partinin tabanı doğrultusundaki düşünce uyarınca, yapıtın verdiği varsayılan siyasi ileti ile bağlantılandırılması belirlemektedir.⁵⁵¹ Heykellerin sürekli saldırıya maruz kalmaları; yakılıp yok edilerek yerlerine yenilerinin yapılması; park ve bahçe düzenlemelerinde tahrip edilmeleri ya da düzenli olarak bakımlarının yapılmayarak zamanın aşındırıcı etkisine bırakılmaları,⁵⁵² “önce siyasilerin, sonra etkiledikleri kişilerin heykel altında buzağı arama refleksi”yle⁵⁵³ doğrudan ilintilidir. Dolayısıyla, Türkiye’de heykel sanatının var olabilmek için kapsamlı toplumsal uzlaşmalara ihtiyacının olması, kamusal alana dâhil olabilmek için önemli bir bütçeye ihtiyaç duymasıyla birleşince, neden başka ülkelere kıyasla sınırlı sayıda açık alan heykeli üretildiği açıklık kazanmaktadır.⁵⁵⁴

Aziz Çalışlar 1993 tarihli “Sanatsal Kültür Bunalımı” adlı yazısında ülkemizde kültür ve sanat alanında yukarı doğru bir ivmenin izlenememesini; Batı Avrupa ülkelerinde görülen, sanatsal kültürü yaşantılama düzeylerinin payandası olan, demokratiklik, siyasal özgürlük ve çoğulculuk ilkelerinin yoksunluğuna bağlamış; “hükümetler ve devlet politikası arasında doğan çelişki” olarak gördüğü, hükümetin kendini devlet yerine koymasına rağmen devletin görevini yerine getirememesi

⁵⁴⁸ Antmen, **a.g.e.**, s. 20.

⁵⁴⁹ **A.e.**, s. 13.

⁵⁵⁰ Çalıkoğlu, **a.g.e.**, s. 22.

⁵⁵¹ Yasa Yaman, “Siyasi ve Estetik Gösterge Olarak Heykel”, s. 87.

⁵⁵² Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 133.

⁵⁵³ Yasa Yaman, “Siyasi ve Estetik Gösterge Olarak Heykel”, s. 87.

⁵⁵⁴ Haşim Nur Gürel, “Anlatım Gücü”, **Bellek ve Ölçek, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı**, İstanbul Modern, 2006, s. 9-10.

realitesinin, Kültür Bakanlığı'nın sanatsal kültüre istikrarlı bir yön verememesine ve kendi bünyesine dâhil olmayan etkinlikleri e g d mleyememesine yol a tı ından bahsetmiştir.⁵⁵⁵

Kitlesel ya da bireysel tüm yıkıcı müdahalelere rağmen denilebilir ki; *Açık Alanlara    Boyutlu  a da  Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği* ve *Ulusal Kurtuluş Sava ımızdan Günümüze Laiklik ve Demokrasi  ehitleri Anıt Parkı Yontuları* projeleri kapsamında, İstanbul Büyük  ehir Belediyesi'nin düzenlediği iki yarışma da, heykelin mekâna yönelik uygulamalara d n  m n  göstermeye aracı olmuştur. Heykelin estetik lisanının de i mesiyle ba lamı  olan Türkiye'deki kamusal alan sanat pratikleri,⁵⁵⁶ tüm dünya kültürlerinin etkile ti i bir harmandan beslenen kişisel duyarlılıklarla, konuya özel anlatımlarla  ekillenmi ;⁵⁵⁷ heykelin ideolojik g ndergelerden ba ımsızla masında etkili olmuştur.

⁵⁵⁵ Aziz  alı lar, "Sanatsal Kültür Bunalımı" www.halksahnesi.org 'dan aktaran Hünkar Yılmaz, **a.g.e.**, s.36.

⁵⁵⁶ Pelvano lu, **a.g.e.**, s. 86- 87.

⁵⁵⁷ Gürel, **a.g.e.**, s. 9-10.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

“Heykel, resimden çok daha kamusal bir sanattır.”⁵⁵⁸ Henry Moore’un vurguladığı kamusalılık ülkemiz heykelinin, az sayıdaki istisnalar dışında, iktidar ideolojisini yaymak ve söz konusu ideolojiyi eleştirerek kolektif ya da tekil bilinç yaratmak olan, iki çıkar halinde üretilmesinin⁵⁵⁹ paravanı haline gelmiştir. 1973’ten beri, açık alanda çağdaş paydada, evrensel parametrelere sahip heykel uygulamaları görülmesine rağmen; kültür sanat politikalarında, Çalışlar’ın belirttiği gibi çoğulculuk, demokrasi ve düşünsel özgürlük ilkelerinin belirleyici unsurlar olmaması heykel sanatının yolunu kesmiştir.

Fatma Akyürek, heykel-kamusal alan ilişkilerinin, özellikle 1980’lerden sonra, dünya çapında büyük dönüşümler yaşadığını; konunun derinlemesine irdelendiğini; çok farklı bakış açılarının geleneksel değerlerle işbirliği içinde olduğunu belirtmiştir. Dünya genelinde, heykelin ‘kamusal mekâna içkin’liği yönündeki düşünceler güçlenirken; ülkemizde genellikle üretildikten sonra heykele yer aranmasına ya da bir anda bir noktaya heykel koymaya karar verilmesine tanık olunmaktadır. Dolayısıyla da, anıt dışı üretimlerde artış olmasına rağmen “fiziksel ve toplumsal bağlarının yeterince kurgulanmaması” sebebiyle, heykel tam olarak benimsenememiştir. İdeal tavır, heykelin şehir dinamikleriyle birlikte tasarlanması ve kurgulanmasıdır.⁵⁶⁰

Levent Çalıkoğlu, nispeten daha karamsar bir bakış açısıyla, destekçisinin devlet olması “heykelin kendi başına bir fenomen olarak bağımsızlaşması”na izin vermeyeceğinden dolayı, ülkemizde heykel adına bir gelişmenin yaşanabilmesinin imkânsız olduğunu belirtmiştir.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Henry Moore, “The Sculptor in Modern Society”, **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**, Ed. by Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers Inc., Massachusetts, 1999, p. 669.

⁵⁵⁹ Serap Akbaş, Türkiye’de politik sanat, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), s. 530.

⁵⁶⁰ Fatma Akyürek, **a.g.e.**, s. 134-135.

⁵⁶¹ Bellek ve Ölçek, Levent Çalıkoğlu, “Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel”, s. 22

“Kamusal alanı zihnimizde inşa edemediğimiz için... Biz hep tersini düşünüyoruz; önce heykeli yapalım sonra orası kamusal alan olsun.” sözlerini sarfeden Tanyeli, Türkiye’dekilerden daha başarılı olan, İran’daki kamusal alan heykel uygulamalarını örnek göstererek, kamusal alanda heykelin sabit bir unsur haline gelememesini geçmişimizde bir heykel geleneğinin olmayışına ya da dini sebeplere bağlamanın kolaycılık olduğunun; sorunun çözüme kavuşması için ‘kamusal alan tanımı’ ve “kamusal alandaki görünürlük problemi” üzerine odaklanması gerektiğinin altını çizmiştir. Atatürk ve Barbaros Hayrettin Paşa gibi, kutsallığı tartışılmaz olan kişilerin temsillerinin yoğun olarak üretilmesi, onun “Kamusal heykel bir muskadır” söylemine kaynaklık etmiştir.

‘Geleneksel kamusal alanla örtüşemeyen’ çağdaş tabandaki eserlerin üretiminin artması; ancak kamusal alanın devletten ve organlarından bağımsızlaşmasıyla ve geleneksel kamusal görünürlüğün burjuva kamusal görünürlüğüne evrilmesiyle söz konusu olabilir.⁵⁶²

Heykelin kamusal alandaki görünürlüğünün muğlak bir zemin üzerinde durması, hem, yukarda bahsedildiği anlamda, ideal bir kamusal alan tanımına sahip olunmamasına hem de ‘mekâna özgü (site specific) heykel’ kavramının doğru algılanmamasına dayanmaktadır. Belirli bir konum için özel olarak tasarlanmış ve bu konumla ilişkisi olan bir sanat eserini ifade eden *site specific* terimi⁵⁶³ Türkiye’de çok ender uygulamada etkinleşmiştir. 20.yüzyıl itibarıyla toplumsal belleğimize dâhil olmaya başlayan heykelin, kamusal alandaki varlığını pekiştiren doğal süreçlerden geçmemiş olması ve kamusal alan üzerine yapılan tartışmaların sadece devletin organlarının ve aydın kesimin tekelinde olması, halk-heykel ilişkisinin köklenememesinin asal sebepleridir. Tezin üçüncü bölümünde İlhan Koman’ın *Akdeniz*’i ve Richard Serra’nın *Tilted Arc*’ı özelinde ele alındığı gibi, heykele dair tartışmaların, sadece devletin karar merciince nihayetlendirilmeyerek, halka ait olan üzerinde halkın söz sahibi olması mantığıyla, kamuya açılmasıyla inşa edilen tartışma zemini kamusal heykelin toplumca özümsemesini kolaylaştıracaktır.

⁵⁶² Gülin Şenol, “Türkiye’de Kamusal Heykel Muskadır!”, 2006, (Çevrimiçi)

<http://v3.arkitera.com/h8684-turkiye-de-kamusal-heykel-> 06.04.2019

⁵⁶³ “Site Specific”, (Çevrimiçi), <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> 08.05.2019

Türkiye’de 1973 sonrasında görülen çağdaş estetik ölçütlerde üretimler olarak nitelenebilecek olan soyut heykeller ya belediyelerin talebiyle ya da gene belediyelerin düzenlediği yarışmalar sonucunda seçildiğinden; süreçlerin hiçbir aşamasında fikir beyan edemeyen halk, açık alandaki heykel etkinliklerini kolektif zihnin dışında algılamıştır. Dolayısıyla da ne halk heykel estetiği konusunda bilgilenebilmiş ne de heykeli sahiplenebilmiştir.

Sempozyumlar heykel ve heykele içkin unsurlar konusunda halkı çağdaş ölçüye çekmek konusundaki iyi niyetli faaliyetler olmalarına rağmen; tarihsel süreçte farklı nedenlerle sayılarının azalması nedeniyle, heykelin toplumun zihninde köklenmesi için yeterli olmamıştır.

Ülkemizde halkın heykelle ilişkisi, Akyürek’in bahsettiği gibi ‘bir anda bir noktaya heykel konulmasına karar verilmesi’ üzerinde yükselmektedir. Heykelin mekânla organik bir ilişki kurmasına odaklanılmaması; iktidarın heykeli yalnızca ideolojik işlev açısından değerlendirmesiyle birleşince, heykel kamusal sürecin dışında yabancı bir unsur olarak algılanmıştır.

Son yıllarda ülke genelinde çok sayıda ‘kitsch’in kıyısı’nda duran üç boyutlu üretim görülmektedir. Iğdır’daki *Leylekler* (Resim 146), İstanbul Acıbadem’deki *Fil* (Resim 147), Karşıyaka’daki *Pelikanlar* (Resim 148), Amasya’daki *Selfie Çeken Şehzade* (Resim 149) gibi uygulamalar bağlamdan yoksun oluşlarıyla, açık alan heykelinin ‘temsiliyet sorunu’nu görünür kılmışlardır.

Resim 146, 147, 148, 149: Çeşitli Konulardaki Bağlamsız Heykeller



Kaynak: <https://listelist.com/ronesansa-giremeyen-heykeller/> (çevrimiçi, 12.05.2019)

Ankara’da bir süre, *goril*, *dinazor* (Resim 150) ve *transformers* (Resim 151) heykelleri sergilenmiştir. En ilginç de, belediye’nin şehirle hiçbir şekilde bağlantılandıramayacağı, hareket eden dinazor heykelleri için 2012’de 8 milyon 665 bin lira ödemiş olmasıdır. Alışveriş Festivali kapsamında Güvenpark’a yerleştirilen bu heykeller esasen Atatürk Orman Çiftliği arazisine inşa edilen AnkaPark’ta sergilenmek üzere sipariş edilmiştir. İnşaat tamamlanana kadar şehrin farklı yerlerinde sergilenmiş olan heykeller için, *Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği*, Büyükşehir Belediyesi hakkında suç duyurusunda bulunmasına rağmen, dinazor ve

transformers heykelleri Antalya'daki EXPO 2016'da, Ankara için ayrılan bahçeye konulmuştur. Ülkemiz insanının dinazorlarla bağlantısının Steven Spielberg'in 1993 yılında çektiği *Jurassic Park* filmi olduğu hesaba katılınca, nerde durduğu belli olmayan bu üretimlerin uluslararası bir platforma dâhil etmesi şaşırtıcıdır.⁵⁶⁴

Resim 150: *Dinazor Heykeli*, 2012, Ankara.



Kaynak:

https://www.google.com.tr/search?q=Dinazorlar+ankara&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiv7-GyyZbiAhXh8KYKHXC7ALgQ_AUIDigB&biw=1680&bih=925#imgdii=Ww-1LqykS2EI5M:&imgrc=4WBAGyoo-fBzOM: (çevrimiçi, 12.05.2019)

Resim 151: *Transformers Heykeli*, Ankara.



Kaynak: https://www.google.com.tr/search?q=Ankara+Transformers+heykeli&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwipwoDOyJbiAhUoxcQBHD1EBX8Q_AUIDigB&biw=1680&bih=925#imgrc=1az12_HgiVJdxM: (çevrimiçi, 12.05.2019)

⁵⁶⁴ Osman Zeybek, "Kent Peyzajında Kitsch", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, C.7, No: 16, 2017, s. 105-106.

Soyut sanatla bile mesafesini koruyan bir yönetimin, farkındalık içeren bir perspektifle üretilen, sanatın varoluş duraklarından kabul edilen, kitsch'i sindirerek bilinçli bir tercihte bulunduğunu ileri sürmekse mübalağalı bir saptama olacaktır.

Söz konusu üretimler, ancak Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı görevinden istifa ettikten sonra 2017 yılında yerinden kaldırılmıştır.⁵⁶⁵

Bağlamı tartışılan heykellerin kapsamındakiler sadece yukarda bahsedilenlerden ibaret değildir. Türkiye'nin her yerinde rastlanılan *site specific*'liğin karşı kutbundaki 'yöresel ürün temsilleri' konumlandırıldıkları yerlerin ekonomik değerlerini vurgulayarak kültürel yapıyı baskılamaktadır.⁵⁶⁶ Malatya'daki *Kayısı* (Resim 152) Finike'deki *Portakal* (Resim 153), Gemlik'teki çatala batmış *Zeytin* (Resim 154), Beypazarı'ndaki *Havuç* (Resim 155), Bayrampaşa'daki *Enginar* (Resim 156), İnegöl'deki çatala takılmış *Köfte* (Resim 157), Urfa'daki *Biber* (Resim 158), Van'daki *Kefal* (Resim 159), Gaziantep'teki *Fıstık* (Resim 160) heykelleri ülkeyi bir pazar yerine çevirmiştir.

⁵⁶⁵ Zeybek, **a.g.e.**, s. 107.

⁵⁶⁶ **A.e.**, s. 105.

Resim 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160: Yöresel Ürün Heykelleri



Kaynak: <https://listelist.com/ronesansa-giremeyen-heykeller/> (çevrimiçi, 12.05.2019)

İsveçli sanatçı Claes Oldenburg ve eşi Amerikalı sanat tarihçisi ve sanatçı Coosje Van Bruggen tarafından üretilen işlere ve bu işlerin üretim mantığına bakmak ülkemizde kamusal alan-heykel ilişkisinin sağlıklı bir zeminde durmadığını netleştirebilmek açısından faydalı olacaktır.

Oldenburg ve Van Bruggen Avrupa’da Asya’da, Birleşik Devletler’de çeşitli şehirlerde Van Bruggen’in 2009 yılındaki ölümüne kadar kırktan fazla büyük boyutlu projeye imza atmışlardır.⁵⁶⁷ Van Bruggen’le çalışmaya başlamadan önce, *Pop Art* kapsamında kağıt ya da paçavra ile doldurulmuş kumaştan *Hamburger, Dondurma* gibi büyük boyutlu yumuşak heykeller üreten Oldenburg, tüketime dayalı hayatın sıradan ürünlerinden olan yapıtlarını “Dev Anıtlar” olarak isimlendirmiştir.⁵⁶⁸ Günlük kullanım nesnelerinin dev boyutlarda tasarlanmasıyla oluşturulan Oldenburg ve Van Bruggen’in yapıtlarından, ‘mekânın olanakları’nın ‘mekâna uyumlanarak’ ya da son derece mizahi bir ‘karşı duruşla’ sürece eklendiğinin okuması yapılabilmektedir. ‘Olağan’ kabul edileni sorgulamaya davet eden zekice incelikli işlerin,⁵⁶⁹ imgeler hiyerarşisine son veren bir söylemin sonuçları olduğu düşünülebilir. Üretimlerine kişisel imzalarını ‘nesneler için belirledikleri bağlam’la atmış olan sanatçılar, dolaylı olarak izleyiciyi ‘anıtsal’ üzerine düşünme pratiğine davet etmişlerdir.⁵⁷⁰ İkiliğin duruşlarının daha net anlaşılabilmesi açısından, bağlamlarıyla ve bağlama has yerleştirilişleriyle özgün olan, bazı yapıtlarını irdelemek yerinde olacaktır.

Almanya’nın Frankfurt-am-Main kentinde, kozmopolit bir ticaret merkezi olan gökdelenin önüne yerleştirilmiş olan *Ters Çevrilmiş Yaka ve Kravat (Inverted Collar and Tie)* (Resim 161) adlı heykel, bir yandan geleneksel ofis çalışanı kıyafetlerinin sabit unsuru olan kravatın gün sonunda gevşetilmesini temsil ederken; bir yandan da yerçekimine meydan okuyan gösterim şekliyle, sisteme karşı alternatif bir tavır sunmaktadır. Oldenburg ve Van Bruggen, yapıtın New York’taki stüdyolarından görülen, bir zamanlar dünyanın en yüksek gökdeleni olan, Woolworth’a bir saygı duruşu olduğunu belirtmişlerdir. Sanatçılar, eskizler ve modeller üzerinden yola

⁵⁶⁷ (Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/biography/bios-team.htm> 07.05.2017

⁵⁶⁸ “Claes Oldenburg”, *Encyclopaedia Britannica*, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Claes-Oldenburg> 07.05.2019

⁵⁶⁹ Lynton, *a.g.e.*, s. 294.

⁵⁷⁰ (Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/biography/bios-team.htm> 07.05.2017

çıktıkları çalışmalarında; hız-durağanlık, monokrom-polikrom, yerçekimi-hafiflik gibi zıtlık içeren ikilikleri birbirlerine yaklaştırdıklarını vurgulamışlardır.⁵⁷¹

Resim 161: Oldenburg, Van Bruggen, *Ters Çevrilmiş Yaka ve Kravat*, 1994, Çelik-Polimer Betonu- Fiber Güçlendirilmiş Plastik, 11.9 x 8.5 x 3.9 m, Frankfurt-am-Main, Almanya.



Kaynak:

<http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/invertedcollarandtie.htm>
(çevrimiçi, 07.05.2019)

İkilinin Denver Sanat Müzesi'ndeki *Büyük Süpürme (Big Sweep)* adlı heykeli (Resim 162), İtalyan mimar Gio Ponti tarafından tasarlanmış olan ikonik müze binasıyla ilişkilendirilmiş ve çevrenin doğal özellikleri de hesaba katılarak gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Sanatçılar, Denver'ı temiz tutma kampanyası dâhilindeki, temizlik işçilerinin çöp süpürme edimlerinin sembolü olan, süpürge ve faraştan yola çıkarak oluşturdukları işi "Tarihin Çöp Kovası"yla ilişkilendirmişlerdir.⁵⁷²

⁵⁷¹ (Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/invertedcollarandtie.htm>
07.05.2019

⁵⁷² (Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/big sweep.htm> 08.05.2019

Resim 162: Oldenburg, Van Bruggen, *Büyük Süpürme*, 2006, Çelik-Fiber-Güçlendirilmiş Plastik, 9.6 x 7.7 x 4.6 m, Denver, Colorado.



Kaynak: <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/bigswEEP.htm>
(çevrimiçi, 08.05.2019)

Oldenburg ve Van Bruggen'in, çeşme fonksiyonuna da sahip olan, *Kaşık Köprüsü ve Kiraz'ı* (Resim 163) Minneapolis heykel bahçesindeki diğer heykelleri domine etmeden, çevrel koşullara uyarlanarak üretilmiştir. Kaşık, gümüş rengiyle ve dokusuyla, Minneapolis'te, kışın birkaç ayı boyunca, popüler bir etkinlik olan buz patenini; kaşığın sapı Michigan Gölü üzerindeki köprüyü ve kaşığın gövdesi de limandaki bir geminin pruvasını anırtmaktadır.⁵⁷³

⁵⁷³ (Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/spoonbridge.htm> 08.05.2019

Resim 163: Oldenburg, Van Bruggen, *Kaşık Köprü ve Kiraz*, 1988, Paslanmaz Çelik- Alüminyum, 9 x 15.7 x 4.1 m, Minneapolis.



Kaynak: <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/spoonbridge-05-med.jpg> (çevrimiçi, 08.05.2019)

Sanatçılar *Duvarın İçinden Geçen Bıçak (Knife Slicing Through Wall)* (Resim 164) adlı çalışmada, 1988'de Los Angeles'taki Margo Leavin Galerisi'nde gerçekleştirilen performans kapsamındaki, kostüm ve aksesuarlardan oluşturulmuş bir serginin parçası olan tahtadan yapılmış bıçaktan yola çıkmışlardır. Sergiden bir sene sonra galeriye yakın, ağaçlarla çevrili bir caddedeki bir binanın beton cephesini keserek kalıcılaştıran paslanmaz çelikten üretilen bıçak, heykelin mimari potansiyelini ortaya çıkaran bir çalışma olmuştur.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ (Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/knifeslicing.htm> 08.05.2019

Resim 164: Oldenburg, Van Bruggen, *Duvarın İçinden Geçen Bıçak*, 1989, Paslanmaz Çelik- Çelik, 1.83 x 20 x 3.51 m, Los Angeles.



Kaynak: <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/knifeslicing.htm>
(çevrimiçi, 08.05.2019)

Yaptıkları uygulamalarda mekânı işin içine katmış ve çevrel özellikleri en elverişli şekilde değerlendirmek için kafa yormuş olan Oldenburg ve Van Bruggen'in heykelleri, '*site specific* sanatı bağlam tekil kılar' söyleminin somutlamalarıdır. Bağlamlarından koparıldıklarında anlamlarını kolaylıkla kaybedebilecek olan dev boyutlu günlük kullanım nesneleri üzerinden, *site specific* uygulamaların omurgasını mekânın ve nesnenin sarmal ilişkisinin teşkil ettiğinin okuması yapılabilmektedir. Türkiye'de her şehre plansızca serpiştirilmiş olan kayısı, elma gibi üretimler, Oldenburg ve Van Bruggen'in seçtikleri gibi sıradan nesnelerin temsilleri olmalarına rağmen bağlamsızlıklarıyla 'ifadesiz ve yavan' kalmışlardır.

“Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar.”⁵⁷⁵ Kamusal heykel söz konusu olduğunda, bağlamla dolayısıyla da mekânla uzlaşan işlerin hedeflenmesi, hem kamusal alanı ‘tamamlayan’ hem de kamusal alanca ‘tanımlanan’ işlerin ortaya koyulmasında etkili olacaktır.

Çalışmada, Türkiye’deki soyut heykelin kamusal alandaki duruşunun ‘neden köklenemediği’ son elli yıldaki uygulamaların olumsuz sonuçları üzerinden ele alınmaya çalışılmıştır. Egemen ideolojinin, ‘sanat ihtiyacı’ yönünde farkındalık oluşturmaya odaklanması, soyut heykelin kamusal alandaki duruşunun köklenmesini kolaylaştıracaktır. Fakat, soyut pratiklerin plastik lisanını benimseyen bir kitlenin oluşabilmesi sürecinin ideal bir şekilde ilerleyebilmesindeki en önemli faktörün heykeltıraş olduğu unutulmamalıdır. Çünkü, heykeltıraş heykeli oluşturan unsurlara hâkim oluşundan gelen öngörüsüyle; kamusal alandaki soyutun, ortamıyla uyumlanmak ve izleyiciyle iletişime geçmek olan, önceliklerinin bilincinde olarak konuya yaklaşabilecek en yetkin kişidir. Bununla birlikte; kamusal alanın düzenlenmesi, kamusal alan estetiği konularını bilen, farklı disiplinlerden uzmanların da konuya dahil olmaları, soyut tabandaki üretimleri halkla nitelikli bir zeminde buluşturma faaliyetlerine olumlu yönde yansıyacaktır.

⁵⁷⁵ Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, 4.bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 25.

KAYNAKÇA

- Akbaş, Serap: “Türkiye’de Politik Sanat”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyürek, Engin: **Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1994.
- Akyürek, Fatma: “İstanbul’un Heykelleri”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, No: 8, 2013, s. 126-135.
- Almelek İşman, Sibel: “19. Yüzyıl Avrupa Sanatının Dans Eden Heykelleri”, **İdil Dergisi**, C. IV, No: 16, 2015, s.17-38.
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 3.bs., Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.
- Anderson, Richard: **Russia: Modern Architectures in History**, London, Reaktion Books Ltd., 2015.
- Anonim: “1789 Fransız Devrimi”, **Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C. II, 1987, s.365-416.
- Anonim: “1848 Avrupası”, **Devrimler-Karşı Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C. II, 1987, s.493-512.
- Anonim: “1905 Rus Devrimi”, **Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C. I, 1987, s.95-122.
- Anonim: “İlhan Koman”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. II, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1036- 1037.
- Anonim: **İlhan Koman: Retrospektif**, Ed. Mine Haydaroğlu, Fany Torre, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

- Anonim: **İstanbul’da Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Öneriler**, Haz. Özlem Ece, İstanbul, Ofset Yapımevi, 2011.
- Anonim: “Rudolf Belling”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. I, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 217.
- Anonim: “Rusya’da 1917 Ekim Devrimi”, **Devrimler ve Karşı-Devrimler Ansiklopedisi**, 2.bs., İstanbul, Gelişim Yayınları, C. I, 1987, s.123-184.
- Anonim: “Türk Heykeltıraşlar Derneği 28 Mayıs’ta Nü sergisi açıyor”, **Yeni Ortam Gazetesi**, 18 Mayıs 1974 ‘ten aktaran Bek Güler: “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Sanatsal ve Kültürel Ortam”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Antmen, Ahu: **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1.bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 103-104.
- Antmen, Ahu: “Kır, Dök, Tükür: Türk Kültüründe Heykel Sanatı ve Lanet”, **Sanat Yazıları 18**, No: 18, Bahar 2008, s. 11-24.
- Arnheim, Rudolf : **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Aronovich, D.: “Sculpture in Soviet Russia”, **The Slavonic and East European Review**, The Modern Humanities Research Association & University College London, School of Slavonic and East European Studies, Vol. VII, No: 21, 2014, pp. 687-693.
- Artun, Ali: **Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik**, 1.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 110-112.
- Aslan, Serap: “Anıt ve Meydanlarda Oran ve Ölçek Kavramları: Taksim Cumhuriyet Anıtı İncelemesi”,

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2006.

Atatürk, Mustafa K.:

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II (1906-1938),
Ankara, Ankara Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü
Yayınları, 1959, s. 66-67'den aktaran Enver Ziya
Karal, **Atatürk'ten Düşünceler**, İstanbul,
Milli Eğitim Basımevi, 1986, s. 99-100.

Bachelard, Gaston :

Uzamın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul,
İthaki Yayınları, 2008.

Başoğlu, Tamer:

“Türk Heykel Sanatı”, **Cumhuriyet Dönemi
Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, İletişim
Yayınları, 1983, s. 896-906.

Baştürk, Özdi:

“Peyzaj Tasarım Kriterleri Açısından Açık
Mekânlarda İnsan- Çevre Etkileşimi”,
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2000.

Bazin, Germain:

Baroque and Rococo, Thames and Hudson,
London, 1993.

Bek, Güler:

“1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Sanatsal ve
Kültürel Ortam”, Yayınlanmamış Doktora Tezi,
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
2007.

Belge, Murat:

“Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye
Ansiklopedisi**, C.V, İstanbul, İletişim Yayınları,
1983, s. 1288-1304.

Benjamin, Walter:

**“Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, Modernizmin
Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-
1990**, Haz. Enis Batur, İstanbul, Sel Yayıncılık,
2015.

Bozkurt, Nejat:

Sanat ve Estetik Kuramları, 2.bs., İstanbul, Sarmal
Yayınevi, 1995.

- Bugay, Başak: “Taksimde Anıtlaşan Türk-Sovyet Dostluğu”, Aydınlık, No:679, s. 8-11’den aktaran Çelebi, Mevlüt: **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2006.
- Canav, Üzlifat: “İstanbul’u Süsleyen Heykeller”, Lisans Bitirme Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1982.
- Clark, Toby: **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Cole, Edward Alan: “Chatedral of Christ the Saviour”, **Encyclopedia of Contemporary Russian Culture**, Ed. by Tatiana Smorodinskaya, Karen Evans-Romaine, Helena Goscilo, Oxford, Routledge, 2007, p. 91-92.
- Corbesero, Susan M.: “The Anniversaries of the October Revolution, 1918-1927: Politics and Imagery”, Doctoral Thesis, University of Pittsburgh Faculty of Arts and Sciences, 2005.
- Crimp, Douglas: “Serra’s Public Sculpture: Redefining Site Specificity”, Krauss, Rosalind E.: **Richard Serra: Sculpture**, New York, The Museum of Modern Art, 1986.
- Çalıkoğlu, Levent: “Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel”, **Bellek ve Ölçek, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı**, İstanbul Modern, 2006, s. 21-23.
- Çelebi, Mevlüt: **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2006.
- Damisch, Hubert: **Bulut kuramı**, Çev. E.Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- Daylan, Hikmet: “Türkiye’deki Anıt Heykel Uygulamaları Işığında Yapılan Heykel Projeleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2012.
- Eco, Umberto: **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, 5.bs., Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2015.
- Erden, Osman: “Nasyonal Sosyalizmin Alman Sanatına Yansıması”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Eyice, Semavi: **Atatürk ve Pietro Canonica**, İstanbul Eren Yayınları 1986’dan aktaran Çelebi, Mevlüt: **Dünden Bugüne Taksim Cumhuriyet Anıtı**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2006s. 154.
- Fatu-Tutoveanu, Andrada: “Constructing Female Identity in Soviet Art in the 1930s. A Case Study: Vera Mukhina’s Sculpture”, **Bulletin of the Transilvanian University of Braşov**, Vol.III, No: 3, 2010, pp.249-258.
- Fontaine, Gerard: **Charles Garnier’s Opera**, Trans. by Chrisoula Petridis, Paris, 2010.
- Geese, Uwe: **Gothic Sculpture in France, Italy, Germany, and England, The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting**, Ed. by Rolf Toman, Trans.by Christian von Arnim [et.al.], Cologne, Könemann, 1999, p. 302.
- Germaner, Ali Teoman : “Cumhuriyetimizin 75.Yılında, Ülkemizde Heykel Olgusuna Genel Bir Bakış”, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, İstanbul,Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 63.
- Gezer, Hüseyin: “1974, Heykel Sanatımız Yönünden Olaylı Geçti; Yoğun Bir Çalışmanın Ürünleri, Olaylara, Gürültülere Yol Açtı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, No:112, Aralık 1974, s. 22-23.

- Gezer, Hüseyin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, 3.bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, E. H.: **Sanatın Öyküsü**, 7.bs., Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011.
- Göktaş, Cahvar: “İstanbul’da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Gürel, Haşim Nur: “Anlatım Gücü”, **Bellek ve Ölçek, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı**, İstanbul Modern, 2006, s. 9-13.
- Hauser, Arnold : **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- Heidegger, Martin: **Sanat Eserinin Kökeni**, 2.bs., Çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007.
- Hekimler, Oktay: “1936 Berlin Olimpiyatları: Bir Barış Aracı mı, Yoksa Meşruiyet Arayan Bir Rejimin Propaganda Aracı mı?”, **Humanitas**, No: 1, 2013, s. 103-127.
- Heler, Steven: **Iron Fists: Branding The 20th-Century Totalitarian State**, London, Phaidon Press Limited, 2008.
- Hızal, Meriç: “Cumhuriyet Döneminde Heykelcilik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C.IV, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s.886-895.
- Hugo, Victor: **Notre-Dame de Paris**, 2.bs., Çev. Nesrin Altınova, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 1985.
- Hurwit, Jeffrey M.: **The Acropolis In The Age Of Pericles**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- İnankur, Zeynep: **19.yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997.

- İskender, Kemal: “Cumhuriyet Türkiye’inde Sanat ve Estetik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, C. VII, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1746-1758.
- Kahraman, Hasan Bülent: **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002.
- Kara Sarıoğlu, Didem, Eren Koyunoğlu, Balın A.Özcan: “Kentsel Mekânda Yer Alan Sanat Yapıtının Mekânın Algısal Sınırına Etkileri: İstiklal Caddesi-Taksim Meydanı Örneği”, **9.Uluslararası Sinan Sempozyumu**, Edirne, 2015, s.1-8.
- Kedik, Ayşe Sibel: “Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi,” **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C: XI, No: 1, 2011, s. 229- 240.
- “Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları”, **Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi**, s.77-91.
- Keyder, Çağlar: “Whither the Project of Modernity? Turkey in the 1990s” **Rethinking of the Project of Modernity in Turkey**, Seattle, University of Washington Press, 1997, p. 37’ den aktaran Özpınar, Ceren **Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.
- Kuran, Abtullah: “ **Rönesans Sanatı ve Mimarisi: 16. Yüzyıl**”, **Çağdaş Kültürün Oluşumu I: 16-18. Yüzyıllar**, İstanbul, Metis Yayınları, 1986.
- Kurt, Efe Korkut: “Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekâna Etkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2007.

- Lefebvre, Henri: **Mekânın Üretimi**, 4.bs., Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014.
- Loos, Adolf: **“Süsleme ve Suç”, Mimarlık Üzerine**, 4.bs., Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Janus Yayıncılık, 2016.
- Lynton, Norbert : **Modern Sanatın Öyküsü**, 4.bs., Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.
- Michalski, Sergiusz: **Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997**, London, Reaktion Books, 1998.
- Moore, Henry: “The Sculptor in Modern Society”, **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**, Ed. by Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers Inc., Massachusetts, 1999, pp. 669-672.
- Owens, E. J.: **Yunan ve Roma Dünyasında Kent**, Çev. Cana Bilsel, İstanbul, Homer Kitabevi, 2000.
- Öneş, Mustafa: “Şadi Çalık”, **Milliyet Sanat Dergisi**, No: 64, 25 Ocak 1974, s. 3’ten aktaran Göktaş, Cahvar: “İstanbul’da Çağdaş Kent Heykeli Uygulamaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Özpınar, Ceren: **Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme**, İstanbul, Tarih Vakfı YurtYayınları, 2016.
- Özsezgin, Kaya: **Retrospektif**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Öztürk, Z. Aslıhan: “Antik Çağ’ın Işığında Helenistik Sanatın Sosyolojik İncelemesi”, **Ulakbilge**, C.IV, No:8, 2016, s.299- 324.
- Panofsky, Erwin: **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe: Ortaçağ’da Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin**

- İncelenmesi**, Çev. Engin Akyürek, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1991.
- Pelvanoğlu, Burcu: “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Petropoulos, Jonathan: **Art as Politics in the Third Reich**, USA, The University of North Carolina press, 1996.
- Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany**, London, Yale University Press, 2014.
- Pevsner, Nicolaus: **Avrupa Mimarisinin Anahatları**, Çev. Selçuk Batur, İstanbul, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1970.
- Read, Herbert: **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşin Asgari, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2014.
- The Art of Sculpture**, London, Faber and Faber Limited, 1954.
- Renda, Günsel: “Osmanlılarda Heykel”, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No: 82, 2002, s. 139-145.
- Riegl, Alois: **Modern Anıt Kültü: Doğası ve Kökeni**, Çev. Erdem Ceylan, İstanbul, Daimon Yayınları, 2015.
- Roth, Leland M.: **Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, 3.bs., Çev. Ergün Akça, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.
- Sağlam, Firdevs: “Türkiye’de Gelenekselleşmiş Uygulamalı Heykel Sempozyumları”, Yayınlanmamış Yüksek Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Seçkin, Çağatay: “Kentsel Peyzaj İçinde Sanat”, **İstanbul Üniversitesi**

Orman Fakültesi Dergisi, C. LV, No: 1, 2005,
s. 225-236.

Sérullaz, Maurice:

Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 2. bs.,
Çev. Devrim Erbil, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.

Sönmez, Begüm:

“1980’lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve
İstanbul”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
2015 .

Stalin, Josef:

Leninizmin İlkeleri, 6.bs., Çev. Muzaffer Erdost,
Ankara, Sol Yayınları, 1979, s.124-125’ den aktaran
Aydın Çubukçu, Kültür ve Politika, İstanbul,
Evrensel Basım Yayın, 1991.

Stites, Richard:

“Iconoclasm in the Russian Revolution: Destroying
and Preserving the Past”, **Conference on the
Origins of Soviet Culture**, Kennan Institute for
Advanced Russian Studies The Wilson Center,
1981,pp.1-31.

Şen, Metin:

“Rudolf Belling’in Türk Heykel Sanatına Katkıları
Bağlamında Şadi Çalık’ın Soyut Heykelleri”, **İnönü
Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, C.VI,
No:14, s: 1-10.

Şerif, Muzaffer, Carolyn W.Şerif: **Sosyal Psikolojiye Giriş I**, İstanbul, Sosyal
Yayınlar,1996.

Sosyal Psikolojiye Giriş II, İstanbul, Sosyal
Yayınlar, 1996.

Tansuğ, Sezer:

Çağdaş Türk Sanat, İstanbul, Remzi Kitabevi,
1986.

Tekiner, Aylin:

“Afyon Utku Anıtı”, **Atatürk Heykelleri: Kült,
Estetik, Siyaset**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

- Tunalı, İsmail: **Grek Estetik'i**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No.1022, 1963.
- Watkin, David: **A History of Western Architecture**, Londra, 1986, p.60'dan aktaran Roth, Leland M.:**Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı**, 3.bs., Çev. Ergün Akça, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 312.
- Weigert, Hans: **"Introduction", Gothic Sculpture**, Ed. by Harald Busch, Bernd Lohse, Trans. by Peter Gorge, London, London B.T. Batsford LTD., 1963.
- Worringer, Wilhelm: **Soyutlama ve Özdeşleşim**, 3.bs., Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.
- Wölfflin, Heinrich: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, 3.bs., Çev. Hayrullah Örs, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990.
- Yasa Yaman, Zeynep: "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No: 82, 2002, s. 155-171.
- "Siyasal /Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Heykel", **METU Journal of the Faculty of Architecture**, (28: 1), 2011, s. 69-98.
- Yavuz, Seda, Arzu Parten: "Kültür Politikaları Bağlamında Türk Heykel Sanatı", **Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, 2005, s. 1-10.
- Yeşilkaya, Neşe G.: "Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekân", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, No:82, 2002, s. 147-153.
- Yetkin, Suut Kemal: **Barok Sanat**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1977.
- Yılmaz, Hünkar: "Türkiye'deki Uygulamalı Heykel sempozyumları ve Açık Alan Heykeline Etkileri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.

- Yüksel, Mustafa: “1980’lerden Sonra Türk Heykel Sanatının Diğer Sanat Hareketleri İçindeki Yeri”, **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C: XXI, No: 2, 2012, s. 91-102.
- Zeybek, Osman: “Kent Peyzajında Kitsch”, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, C.7, No: 16, 2017, s. 96-111.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- Ak, Behiç: “İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması”, **Skopbülten**, 17.04.2016, (Çevrimiçi) <http://www.e-skop.com/skopbulten/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelinin-kaldirilmesi/2916> 07.02.2019.
- Arbaç, İmren: “Taksim Cumhuriyet Anıtında Rus-Türk Yakınlaşmasının Sembol Figürü” (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/264832> 30.11.2018.
- Belge, Murat: “Türkiye’de Heykel Sanatı”, **Radikal**, 23.01.2005, (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/murat-belge/turkiyede-heykel-sanati-735494/> 03.02.2019.
- Çalışlar, Aziz: “Sanatsal Kültür Bunalımı” www.halksahnesi.org ‘dan aktaran Yılmaz, Hünkar: “Türkiye’deki Uygulamalı Heykel Sempozyumları ve Açık Alan Heykeline Etkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.
- Çıplak, Ceren: “Hesabı kimden sorulacak?”, **Cumhuriyet**, 10 Ocak 2014, (Çevrimiçi) http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/27745/Hesabi_kimden_sorulacak_.html 13.03.2014.

- “Kepçelerle parçaladılar”, **Cumhuriyet**, 08 Ocak 2014, (Çevrimiçi)
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/27199/Kepcelerle_parcadilar.html 11.03.2019.
- Flower, Harriet I.: “Rethinking ‘ Damnatio Memoriae ‘: The Case of Cn.Calpurnius Piso Pater in AD20”, University of California Press, Classical Antiquity, Vol. XVII, No:2, 1998, p.157.
<https://ca.ucpress.edu/content/17/2/155> 30.04.2018.
- Gümüş, Korhan: “50.Yıl Cumhuriyet Anıtı’nın Parçaları Moloz Oldu”, **Sanatatak**, 10 Şubat 2017, (Çevrimiçi)
<http://www.sanatatak.com/view/50-yil-cumhuriyet-anitinin-parcalari-moloz-oldu> 13.03.2019.
- Harris, Beth, Steven Zucker: “Yıkıcı Haussmann ve Modern Paris’in İnşası”, Khan Academy, (Çevrimiçi)
<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/second-empire/a/haussmann-the-demolisher-and-the-creation-of-modern-paris> 30.04.2018.
- Hasol, Doğan: “Saldırıya Uğrayan Heykeller”, (Çevrimiçi),
<http://www.doganhasol.net/saldiriya-ugrayan-heykeller.html> 05.02.2019.
- Kadijevic, Aleksandar: “The Cult of Atatürk’s Personality in the Works of Heinrich Krippel”, University of Belgrade , Faculty of Philosophy-Department of History of Art, 2014, p. 291-308, (Çevrimiçi)
<https://www.worldcat.org/title/cult-of-ataturks-personality-in- the-works-of-heinrich-krippel/oclc/909888952> 16.12.2018.
- Osma, Kıvanç: “Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı”, 1996, (Çevrimiçi)
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015> 06.11.2018.

- Serra, Richard. “Tilted Arc”, **Khan Academy**, (Çevrimiçi) <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/richard-serra-tilted-arc> 27.04.2019.
- Sild, Rosalind: “Josef Thorak”, German Art Gallery, (Çevrimiçi) http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Josef_Thorak,_Rosalind_Sild&id=24 14.01.2019.
- Şenol, Gülin: “Türkiye’de Kamusal Heykel Muskadır!”, 2006, (Çevrimiçi) <http://v3.arkitera.com/h8684-turkiye-de-kamusalheykel-> 06.04.2019.
- Thomas, Edmund: “The Cult Statues of Parthenon”, The Journal of Roman Studies, Vol. CVII, 2017, pp. 1-67 (Çevrimiçi) https://www.cambridge.org/core/services/aopcambridgecore/content/view/6F33641FC3985AA73E86F505477AA64F/S0075435817000314a.pdf/cult_statues_of_the_pantheon.pdf 07.03.2018.
- Uluşahin, Aslı: “İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelini Kaldırdılar”, **Kültür Servisi**, 11 Nisan 2016, (Çevrimiçi) <https://www.kulturservisi.com/p/isci-bayrami-%20yaklasirken-isci-heykelini-kaldirdilar/> 05.02.2019.
- Walden, Geoff: “Haus der Deutschen Kunst, Munich Part 4- Sculpture”, Third Reich in Ruins, (Çevrimiçi) <http://www.thirdreichruins.com/kunsthau5a.htm> 14.01.2019.
- Yurdakul, Anıl: “Türkiye’ye Kırılan Heykeller”, **Evrensel**, 19 Aralık 2018, (Çevrimiçi) <https://www.evrensel.net/haber/368781/turkiyeye-kirilan-heykeller24.02.2019>.
- “Akdeniz heykeli bir kez daha taşınıyor”, **T24 Bağımsız İnternet Gazetesi**, 10 Eylül 2017, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/haber/akdeniz-heykeli-bir-kez-daha-tasiniliyor,436890> 06.04.2019.

“Arno Breker, Sinnende”, German Art Gallery, (Çevrimiçi)
[http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Arno_Breker, Sinnende
&id=91](http://www.germanartgallery.eu/m/Webshop/0/product/info/Arno_Breker,_Sinnende&id=91) 16.01.2019.

“Art in Nazi Germany”, Khan Academy, (Çevrimiçi)
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/neue-sachlichkeit/a/art-in-nazi-germany> 19.01.2019.

“Claes Oldenburg”, **Encyclopaedia Britannica**, (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/biography/Claes-Oldenburg> 07.05.2019.

“Clodion”, Encyclopaedia Britannica,(Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/biography/Clodion> 22.04.2018.

(Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/biography/bios-team.htm> 07.05.2017.

(Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/bigswEEP.htm>
08.05.2019.

(Çevrimiçi),
<http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/invertedcollarandtie.htm>
07.05.2019.

(Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/knifeslicing.htm>
08.05.2019.

(Çevrimiçi), <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/spoonbridge.htm>
08.05.2019.

(Çevrimiçi) https://www.metmuseum.org/toah/hd/dona/hd_dona.htm 24.03.2018.

“Decree of the Soviet of People’s Commissars ‘ On Monuments of the Republic’ 12 April 1918”, May Day, (Çevrimiçi)
<https://www.marxists.org/subject/mayday/soviet/decreE.html> 20.10.2018.

“Donatello’s Gattamelata”, Analysis of the Art of Renaissance Italy,(Çevrimiçi)
<http://www.italianrenaissance.org/donatellos-gattamelata/> 24.03.2018.

“Etienne-Maurice Falconet”, Encyclopaedia Britannica,(Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/biography/Etienne-Maurice-Falconet> 21.04.2018.

“Fountain of the Four Rivers”, Artble, (Çevrimiçi)
www.artble.com/artists/gian_lorenzo_bernini/sculpture/fountain_of_the_four_rivers, 26.03.2018.

“François Girardon”, Encyclopaedia Britannica, (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/biography/Francois-Girardon> 29.04.2018.

“Gian Lorenzo Bernini’s Cornaro Chapel”, Web Gallery of Art, (Çevrimiçi)
https://www.wga.hu/html_m/a/abbatini/cornaro.html, 26.03.2018.

“History of Architecture and Sculpture”, A World History of Art, (Çevrimiçi)
<http://www.all-art.org/Architecture/20.htm> 23.04.2018.

“İBB’nin Önündeki Parkta Soyut Heykeller Yerle Bir” **Evrensel**, 8 Ocak 2014, (Çevrimiçi)
<https://www.evrensel.net/haber/75863/ibbnin-onundeki-parkta-soyut-heykeller-yerle-bir> 11.03.2019.

“İlhan Koman’ın eseri Akdeniz Heykeli artık Taksim’de”, **Habertürk**, 13 Eylül 2017, (Çevrimiçi) <https://www.haberturk.com/ilhan-koman-in-eseri-akdeniz-heykeli-artik-taksim-de-1630761> 06.04.2019.

“İstanbul heykeli yol uğruna yıkıldı”, **T24 Bağımsız İnternet Gazetesi**, 19 Aralık 2009, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/haber/istanbul-heykeli-yol-ugruna-yikildi,64589> 11.03.2019.

“Korolev, Boris Danilovich”, The Free Dictionary by Farlex, (Çevrimiçi)
<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Boris+Korolev> 03.11.2018.

“Light and Shadows in Bernini’s Oval of Saint Peter’s Square”, (Çevrimiçi)
https://www.researchgate.net/publication/325617200_Light_and_Shadows_in_Bernini's_Oval_of_Saint_Peter's_Square, 25.03.2018.

“Lost Art: Arno Breker”, Tate, 2012, (Çevrimiçi) <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-arno-breker> 19.01.2019.

“Louis XIV on Horseback”, Louvre, (Çevrimiçi) <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/louis-xiv-horseback>, 30.04.2018.

“Milo of Croton”, Louvre, (Çevrimiçi) <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/milo-croton> 21.04.2018.

“Monument to Alexander III”, Saint.Petersburg.com, (Çevrimiçi) <http://www.saint-petersburg.com/monuments/alexander-3rd/> 31.10.2018.

“Monument to Lenin on Ploshchad Lenina”, Saint- Petersburg.com, (Çevrimiçi) <http://www.saint-petersburg.com/monuments/ploshchad-lenina/> 04.11.2018.

“Napoleonic Monuments. The Vendome Column: Napoleon Rules Paris”,
Napoleon.org,
(Çevrimiçi) <https://www.napoleon.org/en/young-%20historians/napodoc/napoleonic-monuments-the-vendome-%20column-napoleon-rules-paris/> 21.05.2018.

“Nilüfer Gölü ile Kamusal Alan ve Sivil Toplum Üzerine...”, Sivil Toplum Dergisi,
Yıl: I, No: 2, 2003, (Çevrimiçi)
<http://www.siviltoplum.com.tr/?ynt=icerikdetay&icerik=47&id=133> 'den aktaran
Kedik, Ayşe Sibel:“Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda
Var Olma Koşulları”, **Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi**.

“Parthenon Tapınağı,” World Arkeoloji, (Çevrimiçi)
<http://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/03/parthenon-tapnagi.html> 28.02.2018.

“Prominent Russians: Vera Mukhina”, Russiapedia, (Çevrimiçi)
<https://russiapediart.com/prominent-russians/art/vera-%20mukhina/> 04.11.2018.

“Ronde Bosse”, Dictionnaire Français, (Çevrimiçi)
<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/ronde-%20bosse-1/> 29.04.2019.

“Russian vandals blast hole through Lenin statue in st. Petersburg”, The Telegraph,
(Çevrimiçi)
<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/5089510/Russian-vandals-blast-hole-through-Lenin-statue-in-St-Petersburg.html> 04.11.2018.

“Saint Teresa, The Cornaro Chapel”, Khan Academy (Çevrimiçi)
<https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/a/bermini-ecstasy-of-saint-teresa>, 26.03.18.

“Satyr and Bacchante”, Web Gallery of Art, (Çevrimiçi)
https://www.wga.hu/html_m/c/clodion/satyr_ba.html 23.04.2018.

“Site Specific”, (Çevrimiçi), <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific>
08.05.2019.

“St. Peter’s Square”, Vatican City State, (Çevrimiçi)

<http://www.vaticanstate.va/content/vaticanstate/en/monumenti/basilica-di-s-pietro/la-piazza.html> 25.03.2018.

“Türkiye Cumhuriyeti’nin Kuruluşunun 80.Yıldönümü”

http://www.turkey.mid.ru/20-30gg_t.html’ den aktaran Arbaç, İmren: “Taksim Cumhuriyet Anıtında Rus-Türk Yakınlaşmasının Sembol Figürü” (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/264832> 30.11.2018.

“Victims of the Revolution, Monuments to the”, Saint Petersburg Encyclopaedia, (Çevrimiçi) <http://www.encspb.ru/object/2804005313?lc=en> 03.11.2018.

