



**T.C.**  
**MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**HEYKEL ANASANAT DALI**

**TÜRKİYE'DE HEYKEL SANATININ İDEOLOJİK  
BİR ARAÇ OLARAK KULLANIMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
**Mehmet Hasan Demirci**

**Tez Danışmanı**  
**Doç.Dr. Melih Apa**

**Hatay/2011**

**T.C.**

**MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HEYKEL ANASANAT DALI**

**TÜRKİYE'DE HEYKEL SANATININ İDEOLOJİK  
BİR ARAÇ OLARAK KULLANIMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**Mehmet Hasan Demirci**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. Melih Apa**

**Hatay/2011**

## ÖNSÖZ

Araştırmanın amacı, ‘Batılı anlamda’ Türk heykel sanatının özellikle genç Cumhuriyet’imizin kuruluş yıllarından itibaren hangi koşullar ve amaçlar doğrultusunda yaşamımıza girdiğini irdelemeye çalışmaktır. Bu bağlamda Türkiye’de heykelin hangi fikirler (siyasal, sosyal, kültürel) üzerinden üretildiği, ideoloji ve sanat ilişkisi üzerinden nasıl yerleştiği, üretilme sürecinde hangi iktidar politikaları zemininde teşvik edildiği araştırılmaya çalışılmıştır.

Bundan hareketle, araştırma kapsamında Türk sanat tarihinde ağırlıklı olarak Cumhuriyet’imizin inşası sonrasında bazı heykel sanatçıları ve çalışmalarına yer verilmiştir. Bu dönemde yer alan sanatçı ve çalışmalarının hangi koşul ve amaçlar doğrultusunda üretilme sürecine girdiği irdelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın giriş kısmından itibaren çalışmanın konusundan hareketle tezin amacı, önemi, yöntemi, sunuş sırası, kapsamı, kullanılan literatür ve kaynakları üzerinde durulmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde, “ideoloji” kavramının çeşitli tanımlarından hareketle etimolojik kökenine, felsefi, siyasal, sosyal, kültürel ve gündelik hayattaki boyutları üzerine kısa bir irdeleme yapılmıştır. İdeolojinin sanatla olan ilişkisinde iktidar gücünün ideolojik bir yapılanmayla sanatı nasıl kullandığı, hangi amaçları için koruduğu, teşvik ettiği ve denetlediği incelenmiştir. Buna paralel olarak Türkiye dışında ideoloji yüklü sanatın yoğun olarak hissedildiği dönemler incelenmekle birlikte iktidar ideolojisine hizmet eden ve iktidar karşıtı çalışan bazı sanatçılar çalışmaları ile ele alınmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde Anadolu Selçuklu ve Osmanlı döneminin heykelle bakış açıları, bu yaklaşımlarda ideolojik bir nesne olarak kullanımı ve örnekleri üzerinde durularak Cumhuriyet dönemine kadarki Türk heykelinin Sanayi Nefise Mektebi ile başlayan eğitimi ve ilk heykel sanatçıları üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın üçüncü bölümünde anıt özelliği taşıyarak hayatımıza giren Türk heykelinin kahramanlık, yenilmezlik, ulusallık gibi kavramlarla ideolojik bir içerik oluşturarak yapıma nedenleri, var olma biçimleri, üzerine yüklenen düşünceleri irdelenmeye çalışılmıştır. Buna paralel olarak tek parti iktidarı ve

sonrasında heykele yansıyan ideolojik uygulamalar, yarışmalara bağlı Cumhuriyet kuşağı heykel sanatçılarının uygulamalarındaki anıt çalışmaları incelenmiştir. Ayrıca ideolojik bir oluşumla gerçekleştirilen birkaç heykel çalışması üzerinde durularak bu çalışmaların yapılma dönemlerinin, üretim amaçlarının hangi ideolojiye ve neden hizmet ettiği araştırılmıştır.

Araştırmanın dördüncü bölümünde anıt heykellerde formdan ziyade ideolojik içeriğin önem kazandığı ve ideolojiyi zihinlerde canlı tutabilmek amacıyla dikilen heykellerin, günümüz Türk heykel anlayışını nasıl etkilediği incelenmiştir. Buna paralel olarak Türkiye’de sanat eğitiminde heykel kültürünün üzerinde durularak devletin neden heykel sanatı ve sanatçıların istihdamı konusunda bir politikalarının olmadığı irdelenmeye çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde ayrıca Türkiye’de kültür politikası faaliyetlerinde heykel sanatı üzerine bir içerik bulunup bulunmadığı üzerine bir araştırma yapılmıştır. Bölümün devamında ise heykelin bir alan olarak şu zamanlarda güncelliğini koruyan kültür politikalarında yerinin ne ve nasıl olması gerektiği üzerine sorun ve çözüm odaklı yaklaşımlar üzerinde de durulmuştur.

# **TÜRKİYE’DE HEYKEL SANATININ İDEOLOJİK BİR ARAÇ**

## **OLARAK KULLANIMI**

**Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Hasan DEMİRCİ**

**Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2011**

**Danışman: Doç. Dr. Melih APA**

### **ÖZET**

Egemen ideolojinin propagandasını yapmak sanatın tarihinde yaygın olarak görülen bir durum olmuştur. Özellikle geçmiş toplumsal savaşların, mücadelelerin ve sanat akımlarının yaratılmasında sanat yapıtlarının ve faaliyetlerinin rolü büyüktür. Bunun örneklerine Batı sanatında ve Türk sanatında rastlamamız mümkündür. Özellikle de heykel sanatı, ihtişamlı görselliği ile politik bir araç işlevi nedeniyle birçok dönemde siyasi hareketler tarafından kendi iktidarlarını pekiştirmek amacıyla yaratılmış, desteklenmiştir.

Bundan hareketle araştırmanın amacı, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkinin ve siyasi iktidarın sanat üzerindeki etkisinin nasıl oluştuğunu, özellikle çeşitli iktidar dönemlerindeki sanat politikaları ve bu politikaların sanatsal üretimde Türk heykeline etkisini görünür kılmaktır. Çalışmanın alanını oluşturan Türkiye’de heykel sanatının ideolojik bir araç olarak kullanımı incelenmeden önce Batı sanatının ve özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında tek partiyle yönetilen devletlerde sanat ve ideoloji ilişkisi üzerine kısa bir irdeleme üzerinde durulmuştur.

Türkiye’de devlet desteğiyle ya da siyasi hareketler öncülüğüyle yapılan anıt heykellerin hâkim ideolojiye ne derece hizmet ettiği araştırılmış ve birkaç anıt heykel çalışması seçilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Kahramanlık, yenilmezlik, ulusallık, bağlılık, modernleşme, yükselme gibi kavramlarının üzerine inşa edilen Türk heykelinin ve sanatçılarının var olan rejime ister istemez nasıl hizmet ettiği, nasıl ilişkiler kurduğu incelenmiştir. Buna paralel olarak Türk heykeli, başlangıcı sayılan Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren anlatım dili dışında ona farklı işlevler yüklendiği için özgür bir yapı oluşturamamıştır. Cumhuriyet’in ilk on yılında heykel, görselliğinin evrensel değil, ulusal sınırları olan bir kategori çizmiştir.

### **ANAHTAR SÖZCÜKLER**

Heykel, İdeoloji, Ulusal Sanat, İdeolojik Sanat

# **THE USE OF SCULPTURE ART AS AN İDEOLOGİCAL INSTRUMENT İN TURKEY**

**Master's Thesis, Mehmet Hasan DEMİRCİ**

**Department of Sculpture , Master's Degree Program, 2011**

**Supervisor: Doç.Dr. Melih APA**

## **ABSTRACT**

Making the propaganda of the dominant ideology is a common fact in the history of art. Especially, art products and facilities have an important role in the production of art movements, social wars and conflicts. It is possible to see examples in West Art and Turkish Art. Especially the art of sculpture, in most of the periods, and a falling very big shadow is used by the political movements as a political mean because of its splendid visuality, to strengthen their own power.

The aim of the research is; to examine how the relationship between the art and ideology occurred, and how was the effect of the political power an art formed, particularly, art politics and the effect of these on Turkish sculpture during various government periods. It has been a short examination on the relation of art and ideology in West and especially in the states that has governed as a single party in the half of the 20th Century, before exploring the usage of art and sculpture as an ideological tool in Turkey that is the mean of studying part.

A research has been done on how the movements, which have done by political parties or with the support of governments, serious the dominant ideology and a few movements, have been chosen and analyzed. The effect of Turkish sculpture constructed on concepts such as heroism, not being overcome, nationality, faithfulness, getting modern, rise and artists have been explored. Parallel to this, as a means of western, from the first years of Republic, Turkish sculpture couldn't be a free art form because different functions had been predicated Republic,

in the first 10'years sculpture has formed in the visual sculpture has famed a national character of visuality, national borders but an international one.

#### **KEY WORDS**

Sculpture, Ideology, Ideological Art, National Art

# TÜRKİYE’DE HEYKEL SANATININ İDEOLOJİK BİR ARAÇ OLARAK KULLANIMI

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET VE ANAHTAR KELİMELER.....	III
ABSTRACT AND KEY WORDS .....	IV
RESİMLER DİZİNİ .....	IX
ÇİZELGELER DİZİNİ.....	X

## GİRİŞ

1. Araştırmanın Konusu ve Önemi .....	1
2. Araştırmanın Amacı.....	1
3. Araştırmanın Yöntemi.....	2
4. Kapsam ve sınırlılıklar.....	3
5. Veri Toplama Tekniği .....	3
6. Varsayımlar .....	4
7. Araştırmada Kullanılan Literatür ve Diğer Kaynaklar.....	4

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İDEOLOJİ

<b>1. İDEOLOJİ KAVRAMI.....</b>	<b>6</b>
1. 1. Sanat ve İdeoloji .....	16
1. 2. Resmi İdeolojinin Sanat Üzerinde Yoğun Olarak Hissedildiği Dönemler.....	19
1. 2. 1. Sanat Alanında Resmi İdeolojinin Baskın Olduğu 19.Yüzyıldan Örnekler.....	25



1. 2. 2. Mussolini Dönemi.....	26
1. 2. 3. Hitler Dönemi ve Nazi Sanatı.....	29
1. 2. 4. Sovyetler Birliği (Lenin ve Stalin Dönemi) .....	31
1. 3. İktidar İdeolojisine Karşı Sanat Çalışmaları.....	34
1. 3. 1. Resmi İdeolojiye Karşı Sovyet Sanatçıları.....	38
1. 3. 2. Wladimir Tatlin ve Diğer Avangartlar .....	39

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK HEYKEL SANATI VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

#### 2. TÜRK HEYKEL SANATINDA İDEOLOJİK YAKLAŞIMLARA

<b>TARİHSEL BİR BAKIŞ.....</b>	<b>45</b>
2. 1. Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Heykelinin İdeolojik Gelişimi.....	45
2. 1. 1. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Heykel Kullanımı ve Örnekleri.....	49
2. 2. Sanayi Nefise Mektebi ve İlk Heykeltıraşlar.....	56

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### CUMHURİYET DÖNEMİ VE HEYKEL

<b>3. CUMHURİYET DÖNEMİ HEYKEL İDEOLOJİSİ.....</b>	<b>59</b>
3. 1. Cumhuriyet'in İlk On Beş Yılında Yabancı Heykeltıraşlar .....	62
3. 2. Cumhuriyet Kuşağının İlk Heykel Sanatçıları ve Heykelde İki Farklı Anlayış.....	70
3. 3. Ulusallaşan Sanat.....	73

3. 4. Tek Parti Döneminde Heykellere Yansıyan İdeoloji.....	75
3. 5. Resmi İdeoloji İle Çelişen Sanatçılar.....	84
3. 6. Heykel Atölyesinde Bölünme (Rudolf Belling- Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu).....	86
3. 6. 1. İlk Heykel Sergisi (1932) ve Anıt Düşüncesinde Değişim.....	88
3. 7. Tek Parti İktidarında Halk Evleri.....	90
3. 8. (1938-1943) Yurt Gezilerinde Heykelin Eksikliği.....	92
3. 9. İktidar Denetimindeki Sanatın Çok Partili Dönem ve Sonrasındaki Yansımaları.....	93
3. 9. 1. Her İl İçin Anıt Projesi (Heykel İstilasası).....	99
3. 9. 2. Atatürk'ün Doğumunun 100. Yılında Anıtlar.....	100

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **BİR KÜLTÜREL DEĞER OLARAK HEYKELİN “YERSİZLİĞİ”**

<b>4. SANAT EĞİTİMİNDE HEYKEL SANATININ “YERSİZLİĞİ”.....</b>	<b>102</b>
4. 1. Heykelin İdeolojik Olarak Üretimine Günümüz Heykel Anlayışına Yansımaları.....	105
4. 2. Heykeltıraşların İstihdamı Konusunda Devletin Politikaları.....	109
4. 3. Kültür Politikaları ve Heykelin Varlığı.....	111
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>115</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>118</b>

## RESİMLER DİZİNİ

### Sayfa

Resim 1. “Kral I. Antiochos’un Mezarından Bir Görünüş” (Nemrut, Adıyaman).....	20
Resim 2. “İskender Lahiti” .....	21
Resim 3. “Hammurabi’nin Büstü”.....	23
Resim 4. “Code Laws of Hammurabi”, (Hammurabi’nin Şifreleri) .....	23
Resim 5. Julius Caesar’ın Heykeli .....	24
Resim 6. Para Üzerinde Julius Caesar’ın Resmi “Julius Caesar and Leap Days” “Julius Caesar ve Yükseliş Günleri” .....	24
Resim 7. (Terracotta Ordusu), “İmparatorluk Muhafızları” .....	25
Resim 8. Antonio Canova, “Napoleone” (Milano, Cortile di Brera, 1809).....	26
Resim 9. Alessandro Bruschetti “Faşist Sentez” (1935).....	28
Resim 10. Renato Bertelli (Continuous Profile of Mussolini) “Mussolini’nin Kesintisiz Profili”.....	29
Resim 11. Adolf Wamper, “Zaferin Dehası” (1940) .....	31
Resim 12. Ferdinand Liebermann “Hitler’in Büstü” (1937) .....	31
Resim 13. Kathe Kollwitz, “Yaslı Anne – Baba ”.....	36
Resim 14. Pablo Picasso / “Guernica”.....	37
Resim 15. Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”.....	40
Resim 16. Mark di Suvero / ”Barış Kulesi” (1966).....	41
Resim 17. Ernst Neizvestny “Mask of Sorrow” Üzüntünün Maskesi).....	43
Resim 18. Ernst Neizvestny, “Mask of Sorrow ”, (Ayrıntı).....	43
Resim 19. Çatalhöyük'teki kazılarda ortaya çıkarılmış bir ana tanrıça heykelciği....	47
Resim 20. Alacahöyük Kent Kapısı.....	48
Resim 21. Yazılıkaya, Hitit Tanrıları / 12 Tanrı Kabartması .....	48
Resim 22. Ulu Caminin Kurucusu Ahmet Şah.....	51
Resim 23. Ahmet Şah’ın Karısı Turan Melik.....	51
Resim 24. İnsan Figürleri. Divriği Ulu Camisi Yanındaki Darüşşifa Duvarının	

Gizli Bir Yerde, XII y.y.....	52
Resim 25. Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet Portresi”.....	53
Resim 26. Charles Fuller, “Sultan Abdülaziz’in Atlı Heykeli” .....	55
Resim 27. Canonica , Ankara Etnografya Müzesi/ “Atlı Atatürk Heykeli” .....	63
Resim 28. Heinrich Krippel, Ankara, “Ulus Meydanındaki Zafer Anıtı” (1927)....	65
Resim 29. Krippel, Ankara, “Ulus/Zafer Anıtı ” (Ayrıntı) .....	65
Resim 30. Krippel, “Ulus/Zafer Anıtı” (Ayrıntı).....	65
Resim 31. Anton Hanak ve Josef Thorak, Ankara /Kızılay “Güvenpark Anıtı ” (1935).....	66
Resim 32. Anton Hanak ve Josef Thorak Ankara / Kızılay “Güvenpark Anıtı”.....	67
Resim 33. Varlık Dergisi Kapağı.....	77
Resim 34. Ali Hadi Bara, “Adana Milli Kurtuluş Anıtı” (Kurtuluş Savaşında Türk Kadını) .....	80
Resim 35. Ali Hadi Bara, “Adana Milli Kurtuluş Anıtı ” (Türk Gençliği ve Cumhuriyet İlkeleri) .....	81
Resim 36. Zühtü Müridoğlu, “Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartmaları”..	82
Resim 37. Nusret Suman, “Sivas Atatürk Anıtı ” (1972-73).....	95
Resim 38. Nusret Suman, “Sivas Atatürk Anıtı” (Ayrıntı).....	96
Resim 39. Hüseyin Anka Özkan, “Antakya Atlı Atatürk Heykeli ” .....	97

## ÇİZELGELER DİZİNİ

### Sayfa

Çizelge 1. Teorik açıdan incelenen temel literatür kategorileri ve bu literatürün hangi başlıklar altında incelendiği kısımlar yer almaktadır. ....	3
Çizelge 2. Araştırmada Kullanılan Literatür Tablosu.....	5

## GİRİŞ

Hâkim ideolojilerin propagandasının yapılması sanat alanında yaygın hale gelen bir durum olmuştur. Bu durumlara hem Batı sanatında hem de Türk sanatında rastlandığı söylenebilir. Bir heykel (anıt) ya da bir resim çalışması yeri geldiğinde egemen ideolojiyi en iyi yücelten nesne olmuş yeri geldiğinde de başka fikirleri yeren durumlar içermiştir.

Çalışmanın amacı, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiden hareketle Türkiye’de özellikle Tek Parti iktidarı ve sonrasında anıt heykellerin hangi doğrultuda şekillendiğini irdelemek olmuştur. Cumhuriyet’imizin kuruluşundan sonra tarihe mal olmuş kahramanlarımızı, ulusal değerlerimizi, milli motiflerimizi, içeren yapıtları oluşturulurken sanat ve estetik kaygıların değil de hâkim iktidarın kendi varlığını koruma kaygılarının daha ağır bastığı görülmüştür. Netice itibariyle memleketimizin en güzel yerlerine anıtlar dikilmiş ancak bu anıtlar sanatsal açıdan birçok yoksunluğu beraberinde getirmiştir.

### **Araştırmanın Konusu ve Önemi**

Bu tez çalışması başından beri anıt özelliği taşıyarak hayatımıza giren Türk heykelinin ideolojik bir yapılanma üzerinden oluşturulma nedenlerini, var olma biçimlerini ve üzerine yüklenen düşünceleri irdelemeyi kapsamaktadır. Bu araştırmada, Türkiye’de özellikle Cumhuriyet’imizin kuruluş yıllarından itibaren ideolojik bir aygıt haline gelerek devlet desteğiyle yapılan heykel üretiminin iktidar ideolojisine ne şekilde ve hangi amaçlar doğrultusunda hizmet ettiği ifade edilmeye çalışılmıştır.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmadaki amaç, ideoloji kavramının yaygın olarak kullanılan birkaç tanımı üzerinde durularak ideoloji ve sanat ilişkisi üzerinden hareketle Türkiye’de heykel sanatının bu kavram üzerinden nasıl üretildiğini araştırmaktır. Bu araştırma, ideolojinin meşrulaştırma, ussallaştırma ve amaca hizmet etme işlevlerinin özellikle Türk heykel sanatına olan müdahalesi ve yönlendirmesi durumlarını da inceleme kapsamına almıştır.

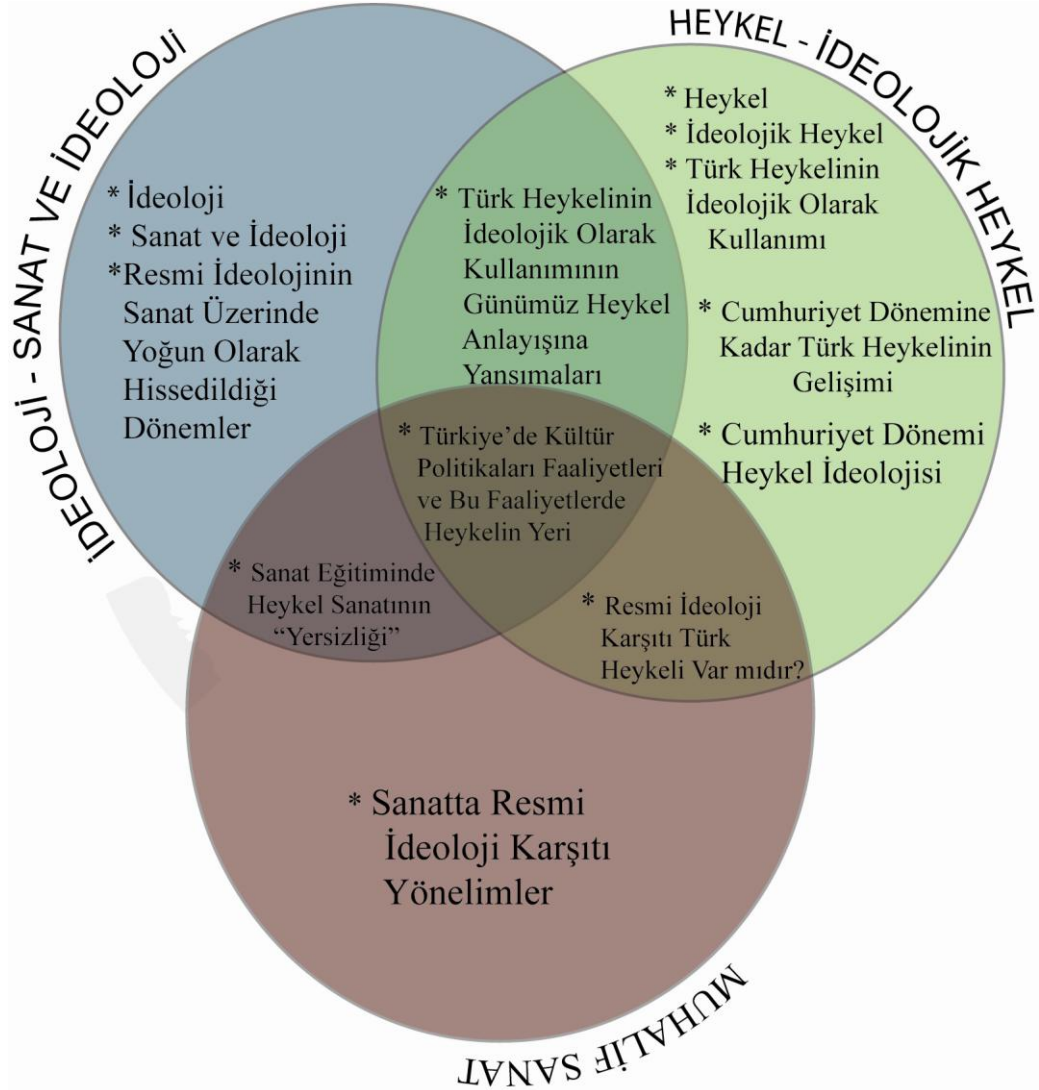
Bu bağlamda, tez çalışmasında şu sorulara cevap aranmıştır:

- Bir sanat kategorisi ideolojik bir araç olarak kullanılabilir mi?
- Sanat yapıtına ideolojik bir işlev yüklenmesinin tarihi nerelere dayanır?
- Devlet, ideolojik bir aygıt olarak sanatı nasıl kullanır?
- Sanat, özerk bir insan deneyimi ise, nasıl olur da bir kurum haline gelir, gelebilir?
- Heykel kategorisinin ideolojik aygıtlara kolayca yakalandığı zayıf noktaları nelerdir?
- Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk kuruluş yıllarında kültürel açıdan devletin propaganda aracı olarak heykel sanatı ve sanatçıları egemen ideolojiye nasıl hizmet etmiştir?
- Tek parti döneminde heykel sanatının yeri ne olmuştur?
- İktidarla çelişen, iktidarın beklentisi dışında heykel yapan sanatçılar var mıdır?
- Heykelin ideolojik olarak kullanımı hangi sanatsal ve toplumsal sorunları yaratmıştır, günümüzdeki yansımaları nelerdir?
- Günümüz kültür politikalarında heykelin yeri var mıdır ve ne olmalıdır?

### **Araştırmanın Yöntemi:**

Bu araştırma konusunun saptanması için ön araştırma olarak heykel üzerine okumalar yapıldı ve bu doğrultuda bazı anıt heykel çalışmaları incelendi. Hem yazınsal hem de görsel veriler ışığında genel bir çerçeve içerisinde heykel sanatının sorunları üzerine bir takım saptamalarda bulunuldu. Konunun genel hatları belirlendikten sonra sınırlılıkların saptanması ve araştırma için belirlenen dönem, kısım incelenerek araştırma için kaynak taraması yapıldı.

**Çizelge 1. Teorik açıdan incelenen temel literatür kategorileri ve bu literatürün hangi başlıklar altında incelendiği kısımlar yer almaktadır.**



### **Kapsam ve Sınırlılıklar**

Tez, ideolojinin ne olduğu üzerine kısa bir tarihsel araştırma yaparak sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmuş ve bu doğrultuda Türkiye’de heykel sanatının ideolojik bir araç olarak nasıl kullanıldığını ifade etmeyi amaçlamıştır. Çalışma bu kapsam ve sınırlılıklar çerçevesinde işlenmiştir.

### **Veri Toplama Tekniği**

Öncelikle konunun ana hatlarının saptanması için ön araştırma olarak bazı okumalar ve kaynak taraması yapılarak ilgili birçok kitap, makale, röportaj, katalog

yazısı, internet kaynakları da araştırıldı. Problemin çözümlenmesine örnek olacak anıt heykeller belirlendi ve ilgili metinlerin arasına yerleştirildi. Toplanan tüm veriler yorumlanarak genel bir değerlendirmesi yapıldı.

Batılı ve özellikle Türk sanatçılardan seçilmiş anıt heykel çalışmaları araştırıldı, yorumlandı, değerlendirildi ve araştırma kapsamında bazı anıt heykel çalışmalarının bulunduğu şehirlere gidilip bu yapıtlar fotoğraflandı. Bu çalışmanın son bölümünde yer alan ve ülkemizde faaliyetleri hala devam eden Kültür Politikaları hakkında bilgi edinme kanunu aracılığıyla, ilk başta Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın internet sitesine (BİMER) sorular yöneltildi. Ardından Kültür ve Turizm Bakanlığı Dış İlişkiler ve Avrupa Koordinasyon Dairesi Başkanlığı'na başvurularak Türkiye'de henüz yürütülmekte olan Kültür Politikaları hakkında bilgi edinildi.

### **Varsayımlar**

Plastik bir değer olarak Batılı modern heykel, 20. yüzyıldan itibaren gerçekleşen arayışlar ışığında yalnızca belirli nesne ve konuları betimleme amacı taşımamıştı. Modern bir heykel için artık önemli olan yaratılan form ve bu formun insan algısı üzerinde nasıl bir etki yarattığıydı. Yani, herhangi bir anlam yüklenmesi gerekmezdi. Fakat Türk heykelinin başlangıcı sayılan Cumhuriyet dönemine baktığımız zaman heykel anıt mantığında ulusal nitelik taşıyan, ideolojik biçimlenmenin ifade aracı olarak hayatımıza girmiştir. Kahramanlık, yenilmezlik, bağlılık, yükselme gibi kavramların üzerine inşa edilen Türk heykelinin ve sanatçıların var olan rejime hizmeti dolayısıyla özellikle Cumhuriyet döneminde kendi anlatım dili dışında heykelle farklı işlevler yüklendiği için heykel bağımsız bir kategori olarak, sanat tarz ve türü olarak özgür bir yapı oluşturamamıştır. İdeolojik biçimlenme ile Cumhuriyet döneminden itibaren iktidar desteği ile yapılan heykel üretimi aslında heykelin bugünkü algılanış biçimi olan 'anıtsal' karakterine bürünmüştür.

### **Araştırmada Kullanılan Literatür ve Diğer Kaynaklar**

Araştırmada kullanılan literatür, teorik ve araştırma yöntemleri olmak üzere iki açıdan kaynak oluşturmuştur. Teorik açıdan yararlanılan kaynaklar, araştırmanın konusunu kapsayan temel alanlardaki kitapları inceleyip bu alanlardaki tanım,



tartışma ve incelemeler yardımıyla tez konusu analiz edilerek araştırmaya teorik bir temel oluşturmaktadır. Araştırma yöntemleri açısından ise, “nitel” araştırma yöntemlerinin veri toplama tekniği ve bu tekniğin içinde yer alan gözlem ve görüşme yer almaktadır. Bu kapsamda nitel araştırmada neden, niçin, nasıl ve ne şekilde gibi sorulara cevap aranacaktır. Nitel araştırma kısımlarından görüşmeye örnek olarak “heykel - ideolojik heykel” gibi alanlarda insanların bakış açıları, duygulanımları ve algıları ortaya dökülecektir. Gözleme örnek olarak bazı anıt heykellerinin yerleştirildikleri alanlarda uygunluk derecelerinin göz önünde bulundurulması gibi incelemeler olacaktır. Ayrıca, veri toplamada yer alan görsel kaynaklar, göstergebilim araştırmasına yaklaşılacak çerçeve doğrultusunda bilimsel bir yol izlenmesini sağlamaya yönelik olmuştur. Araştırmaya yaklaşılacak çerçeve doğrultusunda toplanılması gereken görsel ve yazınsal verilerin elde edilmesinde sıralama, yer tespiti ve diyalog dâhilinde bir kısmının imajları, dokümanları araştırmacı tarafından elde edilmiştir.

**Çizelge 2. Araştırmada Kullanılan Literatür Tablosu**

<b>ARAŞTIRMADA KULLANILAN LİTERATÜR</b>		
<b>Teorik Açıdan</b>		<b>Araştırma Yöntemleri Açısından</b>
<b>İdeoloji</b>	<b>Sanat ve İdeoloji</b>	<b>Nitel Araştırma Yöntemleri, Veri Toplama (Gözlem, Görüşme)</b>
<b>İdeolojik Heykel</b>	<b>Türkiye’de Heykelin İdeolojik Olarak Kullanımı</b>	

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İDEOLOJİ

#### 1. İDEOLOJİ KAVRAMI

İdeoloji, kelime olarak ‘düşünce’ anlamına gelen ‘idea’ ve mantıklı söz anlamını taşıyan ‘logy’ terimlerinden oluşmaktadır. İdeoloji kelimesinin kökenini oluşturan “ide”, felsefe alanında varlıkların maddi oluşlarından ziyade ideler dünyasında, düşünceden bağımsız bir şekilde bulunmayı ifade eder. “idea” ise eski Yunancadaki “eidos” terimine karşılık gelecek şekilde “biçim” ya da “form”la eşanlamlı olarak kullanılmaktadır.

*“İdea, Evrensel gerçeklik... Görmek anlamına gelen (Yu.) idein sözcüğünden türeyen idea kavramı, görünen biçim anlamını dile getirir... Onu felsefe alanına sokan ve böylelikle idealizmi kurmuş bulunan antikçağın ünlü düşünürü Platon’dur. Düşünceliğin büyük serüveni antikçağ Yunan felsefesinde Elea’lılarla başlar. Elea’lılar duyularla algılananı, özdeyişle görünen’i gerçek saymıyorlar; usla kavrananı, özdeyişle görünmeyen’i gerçek sayıyorlardı. Antikçağın Yunan sofistleri bu görüşe karşı çıktılar. Onlara göre görünenin dışında hiçbir gerçeklik yoktu, bilebileceğimiz sadece duyu algılarımızdan ibaretti. Elea’lıların birbiriyle karşılaştırdığı görünen’le gerçeklik, sofistlerce birbiriyle özdeş kalmış oluyordu. Platon bu iki savdan hangisinin doğru olduğunu saptayabilmek için, duyum’un incelenmesi işini üstlendi. Vardığı sonuç, Elea’lıları doğruluyordu. Duyum, bize hiçbir bilgi vermiyordu. Bir ağacı algıladığımızda bu ağaçtan edindiğimiz bilgi neydi? Uzundu, yapraklıydı, dallıydı, yeşildi v.b. Bütün bunlar kavramlardı... Kavramlarsa algılanmazlardı, usun ürünüydüler. Demek ki bütün bunlar bize ağaçtan gelmiyor, tersine biz onları us yoluyla ağaca gönderiyorduk. Ağaca yüklediğimiz bu kavramların dışında ağaç neydi? Bir hiç, bir yokluk... Demek ki herhangi bir şeyi bireysel olarak varlaştıran, evrensel olarak var olandı. Tüm bireysel ağaçların gerçekliği, hepsinde ortak olan ve bu yüzden de hiç birinde bulunmayan evrensel bir ağaçtı. Platon işte bu evrensele ‘İdea’ adını verdi ve asıl gerçekliğin varolan’da değil, varolmayan’da bulunduğu yolundaki idealist sav’da böylece ortaya atılmış oldu”. (Hançerlioğlu, 1982:175-176)*

Bu bağlamda düşünce ifadesini taşıyan “idea”nın temelinde asli gerçek yani tartışması olmayan bir düşünce yatar ve bu düşünce bizim duyularımızla algılayabileceğimiz bir durum olmayıp ancak içsel olarak tanımlayabileceğimiz bir kısımdır. Sadece içsel olarak tabir edilen bu algılama, maddi dünyadaki nesnelere sadece siluet şeklinde bir yansıma yani gölge olarak algılanmasıdır. Yani bu nesnenin asıl gerçeğinin bizim görmediğimiz şekilde çok daha güzel ve albenisi olan bir yapıya sahip olduğu düşünülebilir. “idea”, Melih Cevdet Anday’ın “Zaman mı Geçti Ne” şiirinde düşündüğü soyut âlemin bir benzeri olsa gerektir.

*“Ölmüşüm orda bir aralık,  
Unutuverdim konuştuğum dili,*

*Ama ağacın kendisiydi,  
Kavramı değildi görünen artık”.*

Melih Cevdet Anday, yaşamın içinde barınan ağacın bir kavramdan ibaret olmadığını ifade eder durumda olup aslının Platon’un öngördüğü gibi “batını” yaşamda olduğuna inanır belki de. İdeler dünyası dışında yaşanan madde dünyası Platon’a göre “zahiri” bir inançtır ve geçici olduğuna inanılır. Görünenin ötesindeki dünya ise “bâtını”dır. “Bâtını” şimdiki dinlerin temelinde de vardır. Yani yaşanan dünya geçici bir dünya olup burada günah işlenilmemesi ve doğru davranılması için öğütler, yazmalar, fetvalar, dinsel kurallar bulunur. Bunlara uymayan kişiler de diğer âlemde cezasını çeker inancı taşınır. Tasavvuf felsefesinin de kendine has bir “ideler” dünyası bakışı mevcuttur. Tasavvufta “ideler” kusursuzdurlar. Bu kusursuzluk âlemdeki mahlûkatın ilahi bir temele dayanmasından gelir. Platon, “bâtını” ve “zahiri” olmak üzere iki evrenin bulunduğundan hiç kuşku duymamış ve bunlardan “bâtını” olanının, başı ve sonu olmayan, sonsuz, kusursuz olan idealar evreni olduğunu ifade etmiş, “zahiri” olanını ise ölümlü, mükemmel olmayan ve geçici nesnelere evreni olarak tanımlamıştır.

“idea”, kavram olarak bizim sadece içsel olarak hissedebileceğimiz her şeyin özü anlamını taşıyorsa eğer, Platon’un bu keskin söylemlerinin ardında neler yatar acaba? Öz, kime göre öz ya da kime göre değildir? Bunun bir ispatı var mıdır? Ya da gerçek olanın, özlenenin ve her şeyin özü olan diye iddia edilen bizim ötemizdeki dünyanın var olduğuna dair bir haberci mi vardır? Bizler, bahsedilen dünyadaki kusursuz yaşamın tadına varamadığımız, nesnelere özlerini algılayamadığımız durumda asli olanların yaşamdan sonraki hayatta olmalarının bir anlamı olabilir mi, ya da bir değer taşır mı? Diye düşünülebilir. Belki de ötemizdeki kusursuz dünyanın içinde barınan bütün özler maddi yaşamda olsaydı çok daha değerli olacaktı. Fakat bizler bu özleri kirletmeyecek miydik? Gibi düşünceler de yer alabilir. Ulus Baker, (2003:119) “idea” üzerine “çok kabaca ve özet söyleyeceğim” diyerek fikirlerini şu şekilde beyan etmiştir:

*“Eskiden mesela antik Yunanlılar için, Ortaçağ düşüncesi için, İslam felsefesi için, hatta klasik Avrupa felsefesi için, özellikle de Anglo Sakson ampirizmi<sup>1</sup> için, düşünmek dediğimizde sanki fikirler arasında bir bağ ve fikirlerin içerimleri var oldukları, yani düşünmenin kendi başına yeterli olduğu türünden bir anlayış hâkimdi. Kant işte*

<sup>1</sup>Ampirizm: Tüm bilgilerimizin deneyimlerimizden kaynaklandığını savunan öğretisi.

*bunu kırıyor. Kant bize şunu diyor: "Düşünme mekânsal ve zamansal belirlenimlere kavuşmadığı, kavuşturulmadığı anda bir hiçtir, yani yoktur". Kant için düşünce ya da fikir denen, idea denen şey kendi başına ayakta duran bir şey değil, illaki mekânsal ve zamansal bir belirlenime sahip olmalıdır. Kant basitçe şunu söylemek istiyordu: Düşünceler bazı düşünürlerin ya da bilim adamlarının gelip göklerden platonik idealar gibi devşirmelerini bekleyen şeyler değildir. Dolayısıyla düşünme, yani moderniteyi tanımlayan düşünme tarzı, fikirleri mekânda ve zamanda, dar anlamda ele almaya çalışmak, kurumlarda gerçekleşmeleri ve belirlenim kazanmalarınıdır. Yoksa bunun dışında modernite açısından fikir diye bir şey söz konusu değildir".*

“İdea” aslında düşüncenin kanaate dönüşmüş bir durumu olarak sarsılması zor bir zemine oturtulmuş şeklidir. Çünkü bir düşünce kanaat halini almış ise, muhakeme yoluyla üzerinde düşünülen şeyin şöyle ya da böyle sarsılmayacağına dair bir inancıya sahip hale gelmesinden başka bir şey değildir. İşte bu kanaat aslında belleğimizde yaşamaya, düşünmeye, görülmeye değer şeylerin yanı başımıza sokulması ve orada muhafaza edilmesi yani ideal hale, ideal dünya görüşü şekline gelmeleridir.

Herkese göre "ideal" dünya tasavvurları vardır. Bu tasavvurların, doğruluğu, yanlışlığı, gerçekliği, olabilirliği gibi durumları üzerine ihtilaflar da çoktur. Bazıları için bu ideal dünya, yaşanan dünya olarak kabul edilir, bazıları içinse bu âlemde görünen duyularla algılanan değil de diğer âlemde tinsel olanla hissedilebilen ya da vaat edilen dünyadır. Bu bağlamda zihinde şekillenerek tasavvur edilen ya da edilemeyen, ideal olan-olmayan, doğru olan - olmayan bütün bu mantığa sahip fikirlerin kökeninde aslında ideolojiler yatmaktadır. Yani ideal diye kabul görülen şeylerin, sistemleşmiş ve kemikleşmiş ideolojilerden ibaret olduğu düşünülebilir. Bu doğrultuda ideolojiler, insanların uğruna savaşlar çıkarıp birbirlerini öldürecek dereceye kadar gözlerini döndüren birer mefhum haline gelebilirler. Ya da ideolojiler kendi iktidar mekanizmalarını yaratarak toplumun kültürünü, sanatını (resim, heykel v.b.) araç haline getirip hedeflere daha yakın olmalarına kadar değişik durumlarda içerebilirler.

İdeoloji kavramı, bilginin varlığıyla başlar ve bilgi ise düşünme işlevini oluşturarak düşüncenin belirgin halde zihinde esaslı olarak yer edinmesini sağlar. Düşünce başlangıçta herhangi bir durum, bir olay ya da gerçek üzerine kurulu katı olmayan bir durum olabilir. Fakat düşünce ne zaman ki genişleyerek kendini radikalize ederse o zaman fikir halini almış olur. Düşüncelerin daha yoğun daha kavuğuna yerleşmiş hali olan fikirler ise ideolojileri yaratacak kadar güçlü hale gelirler. Yani ideolojiler, düşüncelerin yarattığı fikirlerden meydana gelmiş kısımdır.

Burada bir zincirleme durumundan bahsedilirse; idea = bilgi = düşünce = kanaat = fikir = ideoloji diye sıralanabilir. Fakat kendine ideolojik bir bakış edinen bazı iktidarlar, kitleler ya da kişiler bazen bu sıralamayı dışarıda bırakarak bir ideolojik savununun içinde de yer alabilirler. Yani herhangi bir birikime sahip olmadan direkt bir ideolojinin sarhoşluğunu yaşayabilirler. Uğur Mumcu, savunulan fikirlerin zemininde bir düşünce yatmadığı halde bilgi eksikliğiyle fikir oluşturmak üzerine "*Düşünce sahibi olabilmek için, önce bilgi sahibi olmak gerekir.*" ifadesini kullanmış ve bunu bir tehlike olarak görmüştür. Bazı insanlar ya da kitleler birtakım birikimlere sahip olmadan bir fikir ya da ideolojinin taşıyıcısı olurlar ve bunların peşine takılarak yön belirledikleri hedefler üzerinde faaliyet yürütürler ve kitleleri peşinden sürüklerler. Aslında işin en tehlikeli kısmının da bu olduğu söylenebilir.

İdeolojinin bir kavram olarak insan yaşamındaki yeri çok eskilere dayandırılabilir. İdeolojinin kökenlerini eski *Yunan* ve *Rönesans* devri *Avrupa*'sında aramakta fayda var. Bu bağlamda İdeolojinin, idelerin köklerini inceleyen bir terim olarak tarihsel başlangıcına baktığımızda izleri Fransız Devrimine kadar dayanmaktadır.

*"Terim, ilk kez Fransız Devrimi sonrasında yazılmış olan Fransızca metinlerde karşımıza çıkıyor. Eğitsel ve toplumsal reformların niteliğine ve yaygınlaştırılmasına yönelik tartışmaların egemen olduğu bu dönemde, Fransız materyalistleri kendi felsefelerini ve ideallerini tanımlamak üzere ideoloji terimini kullanmaya başlıyorlar. Bu filozoflar, düşünce (idea) biliminin (logos) tam tercümesi olarak ideologie, bu bilimle uğraşmaları nedeniyle kendilerini adlandırmak üzere de ideologues kelimelerini tercih ediyorlar". (Çelik, 2005: 27)*

Rönesans devrinde ortaya çıkan hümanizma anlayışıyla beraber evrenin merkezine önceden tanrıyı değil de insanı yerleştiren ve daha iyi bir dünya, bir yaşam hayal eden aydınlar belirmiştir. Rönesans aydınlarının genellikle başvurduğu ilk kaynaklar aslında Grekler döneminde insanı merkeze koyan filozoflar olmuştur. Bu aydınlar, düşündükleri ve kurmak istedikleri sosyal düzen anlayışlarıyla özellikle 18.yüzyılın ikinci yarısıyla başlayan Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan insan merkezli anlayışı benimsemişlerdir. Bireyi merkeze alan ve cemaat anlayışını reddeden bu yapı aslında ideolojilerin başlangıç noktası sayılmaktaydı. Bu anlayışın ilk aktörleri olan Fransız materyalistleri, edindikleri ideallerini, felsefelerini ideoloji terimi ile adlandırmaya çalışmışlardır.

Bu bağlamda İdeoloji, "*(idea; düşünülen biçim, logos söz) Siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun*

*davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü”dür. (Dil Derneği Türkçe Sözlüğü, 1998: 636)*

İdeoloji, bir rejimin, kurumun, kitlenin ya da kişinin kendi fikir ve düşüncelerini hedef gördüğü karşı tarafa empoze etme eylemidir. Bu eylem, bir kişinin, kitlenin ya da iktidarın kendi fikir ve düşüncelerini, değer yargılarını topluma dayatmasından gelir. Bu dayatma işlevleri ise farklı kanallarda olabilmektedir. Bir resim ya da devasa bir anıt yeri geldiğinde ideolojik fikirlerin en büyük savunucusu haline gelebilir ve gelmiştir. Genel bir tanım olarak “*İdeoloji, insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan ve sosyal ve fiziki realitenin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi olarak görülebilir*”. (Mardin, 2007: 20: Dipnot 8)

Her insanın güçlü, zayıf, doğru ya da yanlış davranış ve eylemleri vardır. Bunlar bazen sistemli bir şekilde ideoloji olarak da tezahür eder, edebilir. Yani bir şeyin ideoloji içerebilmesi için çok köklü fikirler içermesi ya da arkasından büyük kitleleri peşinden sürüklemesi gerekmez. Her insanın bireysel olarak kendine ait barındırdığı ideolojileri de yer alabilir. Ancak genel olarak bu fikirler bazen taşıyıcıları tarafından bastırılır duruma da gelmiştir. Çünkü ideoloji barındırma, radikal ve karşı duruşu olan bir potansiyel gerektirdiğinden bazı durumlarda uzak durulması gereken bir durum arz etmiştir. Bu durumlara da daha çok muhafazakâr toplumlarda rastlanmaktadır. Ancak birtakım durumlarda mesafeli davranan bireyler de ideolojik davranabilir. Bunun göstergesi de mesafeli davranmalarıdır. Bu da ideoloji barındırabilir. Bu bağlamda bir olay örgüsünde, ya da sosyal yaşamın herhangi bir durumunda kimin ideolojik davranıp davranmadığının kararlarını kim verebilir? Ya da şunun ve ya bunların ideolojik davrandığını ifade eden bir insan, bu söylemlerinin altında ideoloji barındırmayacak mıdır?

Bütün ideolojiler, var olan ya da olabilecek olan bir dünya görüşünü ileri sürerler. Daha iyi bir gelecek vaadinde toplum için sistemli modeller oluşturarak öğretilerini farklı zeminlere oturtmak isterler. Temellerinde bir amaç taşır ve bu amaç doğrultusunda kendilerine ilkeler belirlerler. Fakat bu amaçların olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmesi ayrı bir konudur. Bu durumda ideolojinin ilk çıkışına baktığımızda Fransız materyalistleri olumlu ve doğru bulduğu düşüncelerini isimlendirmek için ideoloji terimini pozitif yönde kullanmışlardı. Yani kökeninde ideoloji, kavram olarak olumlu ve kabul gören bir içerik taşımaktaydı.

“... Başlangıçta “ideoloji” sözcüğü “doğru düşünme” bilimine verilen addı. “ideoloji” sözcüğü insan zihninde fikirlerin belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin mümkün olduğunu ve bundan dolayı istenirse “doğru” düşünceleri düşündürmenin bir yolu bulunduğunu iddia eden bir grup tarafından ortaya atılmıştı. İdeologlar olarak bilinen bu grubun ileri sürdüğü temel görüş, fikirlerin uyum (sensation) ürünü olduklarıydı... (Mardin, 2007: 22). ... İçlerinden biri, Destutt de Tracy, 1797’de ilk defa “ideoloji” kavramını herkese doğru düşünme imkânları sağlamak için kullanılacak fikir bilimi anlamında kullandı”. (Mardin, 2007: 24)

Fransız devrimi döneminde ‘ideoloji’ kavramı, pozitif bir anlam taşımıştır. Fakat o dönemlerde Napolyon’un dinsel kurumlara yakınlığı, olumlu düşünen ideologların ona karşı tavır almasına sebep olmuştur. Napolyon ise onların bu davranışı üzerine hem ideoloji kavramını hem de ideologları alay konusu haline getirmeye çalışmış ve onları karşısına almıştır.

19. yüzyılda ise ideoloji terimi eleştirel bir ifadeye dönüşerek bu yüzyıldaki düşünürler tarafından farklı tanımlarla gündeme gelmeye başlamış ve ilk farklı eleştirileri düşünür Karl Marx getirmiştir. Marx, ideoloji terimi üzerindeki eleştirel bakışını daha çok olumsuz bir anlamda kullanmış ve bu eleştirisiyle ideoloji kavramında bir kırılma noktasını başlatmıştır. Bu eleştiriden sonra ideolojinin toplumsal ya da bireysel (dinsel, siyasal, sosyal, kültürel) örgütlenmelerinde masum olmayan bir yapı olduğu keşfedilmeye başlanmıştır. Marx’a göre;

*“İdeoloji gerçeğin bir parçasını, insani zayıflığı; ölümü, acıyı, güçsüzlüğü içinde taşır. Böylece yorumlanmış ve aktarılmış gerçekle bir bağıntısı olduğundan bu gerçeğe geri dönebilir ve gerçekten canlı olan insanlara kurallar ve sınırlar koyabilir. İdeoloji dünyayı nasıl görmek gerektiğini bildirir ve yaşam biçiminin yorumlanmasını sağlar. Yani belirli bir noktaya kadar ‘praxis’e<sup>2</sup> izin verir. İdeoloji kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen oluşuma yardım eder. O, bir dünya görüşüdür ya da dünya görüşünü temsil eder ”. (Lefevbre,1964: 96; KAZANCI; 4)*

İdeolojinin eleştirel boyutları Marx’ın düşünceleri ile daha da farklılaşmaya başlamıştır. Marx, ideolojinin bütününde bir kurallar silsilesinin yattığını ifade eder gibidir. İdeolojiyi insanlara sınırlar çizen bir kurallar kümesi halinde görerek, bu sınırlar etrafında dünyayı nasıl algılamamız gerektiğini dayatmalarla şekillendirmeye çalışan bir durum şeklinde yorumlamıştır. İdeoloji kavramı, bazıları için sistematik hale gelmiş fikirlerdir ve bu fikirler üzerinden yıllar da geçse çok iyi kanıksanmış ve

<sup>2</sup> Praxis: Marx’ta dünyayı dönüştürmeyi amaçlayan etkinliklerin tümü olarak tanımlanmıştır. Bu terimin hem felsefi bir özelliği hem de eyleme dönük bir yanı bulunmaktadır. (KAZANCI, 4; dipnot:3)

özümsemiş olduklarından birçok alanda idame ettirilmeye çalışılır. Bazıları içinse bu fikirler, kitleler ya da birileri tarafından çıkar amaçlı kullanılan kavramlardır ve bunun üzerine kurulu olan fikirler, fiiller gerçek olmayan, samimiyet dışı bir nitelik taşırlar. Toplumun sadece kültür ve sanat çerçevesinde kurtarılacağına inanan Frankfurt Okulu düşünürlerinin de ideoloji üzerine fikirleri farklı yönde olmuştur. Ünsal Oskay, bu fikirleri, *Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar* makalesinde düşünür Douglas Kellner'in tespitlerinden yola çıkarak şu aktarmalarda bulunmuştur:

*"1) İdeoloji, bir yanlış-bilinçtir. Karmaşık toplumsal süreçleri, uygulamaları (pratikleri) ideolojiyi yalın (basit), doğal, değişmez durumlar olarak göstermektedir... 2) Frankfurt Okulunun<sup>3</sup> çalışmalarının en önemli yanı, Kellner'e göre, ideolojinin tarihsel yozlaşmasını incelemiş olmasıdır. Çağdaş toplumlarda kapitalist, toplumcu ideolojinin konumuna önemli ölçüde ışık tutmuş olmasıdır. Frankfurt Okuluna göre ideoloji durmadan tekrarlana tekrarlana, insanın kafasına dört bir yandan yansıya yansıya bir dizi stereotipe, basmakalıba, bir tür sözde-hikmet'e, sözde-sağgörü'ye (pseudo- wisdom) dönüşmektedir... 3) Çağdaş totalitaryanizm dedikleri faşizm, tekelci kapitalizm ve Stalinizm yüzünden, Kültür Endüstrisinin etkisi altında kültür bir hegemonya biçimine dönüşmüştür. İnsancillaştırıcı tüm özelliklerini yitirmiştir..." (OSKAY,1980;228)*

Frankfurt Okulu, ideolojiyi bir yönetici kitle olarak iktidarla özdeşleştirmiş ve bu iktidarı, hedeflerine varmak için çıkar amaçlı yöntemler uygulayan kemikleşmiş bir bütün olarak görmüşlerdir. Bununla beraber tehlikeli bir ideolojik sistem olarak gördükleri faşizm, kapitalizm ve Stalinizm gibi zihniyetleri toplumun kültür varlığını yok etmekle suçlamışlardır.

İdeoloji, bir inanç grubu olarak bireye, topluma siyasal, sosyal, kültürel ve sanatsal işleyişler yükler. Bunu da dinsel kurallar, kitle iletişim araçları ve eğitim gibi alanların gücünden yararlanarak yapar. Egemen iktidar, bu alanlarda bir oryantasyon (uyum) işlevi görerek ideolojisi aracılığıyla kendi hedeflerini teorik ve

---

<sup>3</sup> Frankfurt Okulu: Almanya'da 1923 yılında kurulan ve sosyoloji, siyaset bilimi, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden insanları bir araya getiren Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün bir *düşünce akımı* olarak ifade edilmesidir. Okulun genel yaklaşım biçimi eleştirel teori olarak adlandırılmaktadır. <http://tr.wikipedia.org>

Eleştirel Teori: Eleştirel teorinin kökeninde, Marx'ın ekonomi-politik eleştirisi ile Lukacs'ın Hegelci Marksizminin bulunduğu ileri sürülebilir. Eleştirel teori, Lukacs'ın 'bütünsellik' (totalite) kavramından hareketle, toplumsal yaşamın hiçbir kısmının, tarihsel bütünle yani, sosyal yapı ile ilişkilendirilmedikçe kavranamayacağını iddia eder. Horkheimer ve Adorno, ekonomi-politik eleştirisine araçsal aklın eleştirisini de ilâve etmiş ve Marksizmi yeniden yorumlamışlardır. Onlara göre kapitalizm, üzerine oturduğu araçsal akıl yani rasyonalite ilkesi göz önünde bulundurulmadan kavranamaz (Connerton, 1976:12-27; Balkız, 2004:137)



uygulamalı şekillerde topluma dayatmaya çalışır. Kendine araçlar oluşturarak hedeflerine daha yakın olmayı öngörür ve kitleleri etkilemek adına sanat, kültür öğeleri gibi alanlara başvurur. Gerektiğinde heykel denen olguyu bile özerk işlevlerinden arındırarak anıta dönüşümünü sağlayıp heykelin insanların belleğinde sadece orta mekânlarda yer alan güçlü şahsiyetlerin, fikirlerin temsili haline gelmesine sebebiyet verir. Kendi kıstaslarını, dünyaya bakışını, yarattığı bu ideolojik anlayışlar üzerine kurarak bütünleştirici bir toplum kurmayı hedefler.

İdeoloji üzerine kurulu bir iktidarın en büyük silahı genelde önyargı olmaktadır. Esasında ideolojik yapılanmanın tehlikeli olması da burada yatar. Çünkü önyargı toplumların inanç, duygu ve davranışları üzerinden savunulan zihniyeti dayatma işlevini görür.

*“Egemenler, iktidarlarını geniş yığınlara onaylatmak ve korumak isterler. Bu amaçtan dolayı egemenler, önyargıları yaygınlaştırırlar. Böylece önyargılar, egemenlerinin iktidarlarını sürdürmelerinin bir aracı olur. Ve yine egemenler, önyargılarının aslında ne olduğunun bilincine sahiptirler: Dolayısıyla önyargı, egemenlerin bilinçle başvurdukları, iktidarlarını sağlamlaştırmanın bir yalanıdır...”*  
(ÖZBEK, 2000: 25)

Ayrıca egemen kitleler, ön yargı işlevini genelde sosyal statüsü düşük olan toplumlara uygular. Hatta önyargıyı bir taraf tutma biçimi olarak bir ideolojik fikri, koşulsuz kabul etme ve destekleme haline de getirebilir. Böylece mekanizmasını bir ideoloji üzerine kuran iktidar, hâkimiyetini kazanmak için her türlü yolu mubah ve meşru sayan bir sistem geliştirir. Yönetme egosu için kendi savunduğu fikirlerinin yerine gerekirse geçici süreyle benimsemediği başka fikirler bile oluşturur. Çünkü hâkim bir iktidar ideolojisinin tek ve değişmez hedefi çoğunlukla iktidar yapılanmasını ebedi kılmaktır.

İdeolojinin bir iktidar mekanizması olduğunu savunan bir başka düşünür ise Habermas'tır. Ona göre; *"iktidar tarafından sistemli biçimde çarpıtılan bir iletişim biçimi olan ideoloji, bir tahakküm aracı haline gelmekte ve güç ilişkilerini meşrulaştırmaya hizmet etmektedir"*. (Eagleton, 1996:183)İdeoloji, bazen büyük inançlar barındıran ve ona bir yücelik eklenerek ulaşılmaması kolay olamayan bir durum haline sokulabilir. Buradaki amaç bireyleri etkilemek diye düşünülebilir. Bu durumlarda birey, kendi taşıdığı ideolojiyi en üst derecede tutmak ister ve bu onun için asla ihanet edilemeyecek bir durum gibi görünürken kendi dışındaki fikirlere de sürgülerini çeker. Bu durum, iktidarların ulaşmak istedikleri büyük bir nokta olsa

gerek. Çünkü ulaşılan bu noktadan sonra fikirlerini idame ettirmek kendilerinden çok onlara inanan insanların görevi olur.

Bazı ideolojiler fikirlerini daha sistemli bir oluşum içine sokarak kendi tebaalarını ayrı bir noktada birleştirir. Kendini tarif etmek için de fikirlerini oluşturan ana kavramın sonuna “-izm” ekini de ekler ve bu tarif neticesinde aynı çatı altında büyük bir ruh yaratılmış olur. Geçmişteki kitlesel hareketlere baktığımız zaman -izm’lerle dolu olan bir sürü kavramla karşılaşırız. Bunlar felsefik -izmler, inançlar üzerinden -izm’ler, sanatsal, siyasal -izmler şeklindedir. Bu -izm’leri incelediğimizde ise ya kendilerinden önceki -izm in yıkıcısı ya da biraz daha geniş oylumlusu olduklarını görürüz.

İdeoloji, toplumun her alanında kendini çalıştırabilen bir mekanizma olarak siyasal iktidarın toplumu ve toplumun siyasal iktidarı yönlendirmesi bakımından bir meşruiyet taşır. Bu anlamda ideolojiler bir devletin ya da iktidarın kontrol mekanizması işlevlerini görür. *Althusser’de ideolojiyi, “Toplumsal formasyonun belirleyicisi, buna göre toplumu dönüştürücü ve bireyleri bu ilişkiler ağı içerisinde yönlendirici egemen fikirler ve tasarımlar sistemi” (Althusser’den aktaran; Çetin, 2001:202)* olarak ifade eder. Ayrıca çizdiği ideoloji çerçevesini bir devletin ya da iktidarın penceresinden irdelemiş ve biçimlenmelerin masum olmayan yapılar olduklarını sergilemek istemiştir. Althusser, sadece ideolojileri değil, savunucularını da masum görmemiştir. Çünkü bu oluşumu gerçekleştirenler öğretilerini uyumlu hale getirmek adına kurumlar bile yaratırlar ve bu kurumlardaki yapılanmada zaten ideolojiler üzerine kuruludur.

Egemenler kendi inanç ve düşüncelerini hâkim kılmaya çalışırken en çok kültürel araçlar, kitle iletişim araçları ve eğitim gibi alanlardan yararlanırlar. Kültürün en önemli parçası olan eğitim, bireylerin ilk yaşlarından başlayarak kalıtsal izler barındırması ve daha sonra uzun yıllar sürmesi açısından en önemli tercih konusu olmuştur.

Günümüzde yaygın olan kanı, ideolojiyi siyasetle ilişkilendirmek olmuştur. Ancak ideoloji, sadece siyaset ile değil de toplumsal yapıyı oluşturan çoğu alanda da kendini göstermiştir. Örneğin din, çoğu toplumda özellikle Ortaçağ Avrupa’sındaki kiliselerde bir ideolojik yapılanma oluşturmuş ve daha çok sanat üretimlerinde kendini göstermiştir. O dönemlerde birçok ressam ve heykeltıraş kilisenin istekleri

doğrultusunda dinsel içerikli resimler ve heykeller üreterek kilisenin propagandasını yapmıştır.

Marx, ideolojiyi sadece siyaset ile değil din ile de ilişkilendirmiştir. Marx'a göre “*Din de insanlara kaderlerinden hoşnut olmayı salık verdiği için genellikle ideolojiktir*”. (Giddens,1997:381; Keser, 2006: 4) Althusser'de aynı şekilde din anlayışını çeşitli kiliseler ve örgütlerden kaynaklı olarak ideolojik bir aygıt olarak düşünmüştür. Ancak burada esas irdelenmek istenen ideoloji-din ilişkisi değildir. Sadece ideoloji kavramının kitleler tarafından nelerle paralel tutulduğunu ifade etmektedir.

“... *İdeolojik biçimlerin salt düşünceler, kültürel değerler ve dini inançlar olmadığını; aynı zamanda kültürel kurumlar (okul, kilise, sanat galerileri, hukuki sistemler, politik partiler gibi) ve kültürel üretimler (yazılar, resimler, binalar gibi) düzeyinde yeniden üretilişleri olduğu belirtmekte yarar var*”. (Wolf, 2000: 56)

Bu aşamaya kadar ki ideoloji kavramı üzerinde durulan noktalara bakıldığında, başlangıcında pozitif bir anlam taşıyan ideolojinin Marx'ın düşünceleri sonrasında olumsuz eleştiriler peşini bırakmamıştır. Prof.Dr. Metin Kazancı, ‘*Althusser, İdeoloji ve İdeoloji İle İlgili Son Söz*’ isimli makalesinin 2. Sayfasında, “*Kanımcıca ideoloji ile ilgili en isabetli nitelemeyi 6 Ağustos 2005 tarihli Radikal Gazetesi'nin Kitap ekinde Osman Çakmakçı, Nur Betül Çelik'in İdeolojinin Soykütüğü adlı kitabını tanıtırken ideoloji üzerine düşüncelerinde ‘netameli’ (gizli bir tehlikesi olduğu sanılan, tekin olmayan...)* ifadesini kullanarak ideoloji kelimesinin farklı kullanımına dikkat çekmiştir.

Genel olarak ideoloji, içinde birçok kategoriye barındıran ve birçok disiplinle ilişkilendirilen ayrıca birçok amaç için de kullanılan bir kavram olmuştur. İdeoloji, belki de istediği şekilde yaşamaktan aciz kişilerin, hayat hakkında fikir yürütmek istemeyenlerin ya da bir amaç uğruna her yolu meşru sayan kişilerin, kitlelerin var olmasında bir etken olmuştur. Ya da boyunduruk altında tutulan kişileri sisteme itaat etmeye zorlamada kullanılan bir araç haline gelmiştir. Cemil Meriç “*İdeolojiler, insan idrakine giydirilmiş deli gömlekleridir*” diyor. Öyle ki Meriç, ideolojiyi gizli bir tehlike gibi görmüş ve somut dünyayı anlamlandırma ve biçimlendirme özgürlüğüne ket vurma görevini yüklenen bir araç olduğunu savunmuştur denebilir. Bu tehlike aslında daha çok ideolojinin sanatla ilişkilendirilmesinde kendini göstermiştir. Nitekim ilerdeki başlıklarda da sanatın ideolojik olduğu tezinden hareketle özellikle heykel sanatı, yerini anıt mantığına bırakmış ve bu anlayış uzun

zaman korunduğundan dolayı heykel, çoğu zaman kendi varlığını tartışılır duruma düşürmüştür.

### 1.1. Sanat ve İdeoloji

Sanat yapıtı, doğası gereği üreilmeye başlanmasından bu yana hep bir ihtiyaçtan doğmuş, birçok işlev edinmiş ve çok şeye kaynaklık etmiştir. Toplumsal yapıya bağlı bir ürün olarak da gelişmiş yeri geldiğinde de değişmiştir. Bu bağlamda sanat yaratıları ile toplumsal yapı arasında işlevsel ilişkiler, sebepler, sonuçlar, amaçlar oluşmuş ve toplumsal bir olgu olması nedeniyle toplumbilimcilerin alanlarına girmiştir. Lukacs'a göre;

*“Tüm toplumsal deneyimle, bir bireyin yaşadığı dönemin ifadesi olan sanat yaratıları arasında korelasyon<sup>4</sup> ilişkileri bulunması olanaklıdır. Sanat yapıtı bir tarihsel dönemin ortaklaşa deneyimini yansıtan bir süzgeç olması nedeniyle insanların toplumsal yaşamlarında karşı karşıya buldukları gerçeklerin izlerini taşır; onların bir anlatım biçimidir. Bu açıdan bir toplumun sanatından hareketle o toplum hakkında bir görüşe sahip olmak olanaklı görünmektedir.” (Armağan, 1988:11)*

Sanat, korelasyon gibi özelliklerinden dolayı yapıtlarıyla tarihsel süreçte yaşayan bütün toplulukların yaşam biçimlerine, kültürlerine, yönetim biçimlerine tanıklık etmiştir ve etmektedir. Bu şekilde insanların yaşamlarında barınan sevinçlerin, sancuların, acuların, yıkımların ve her türlü olumlu ya da olumsuz durumların bir aynası olmuştur. Bu yansımalar bazen saf, yoğun duygunun bir ifadesi, bazen ekonomik kaygılar nedeniyle alıcı istekleri doğrultusunda üretilen bir yapıt, bazen de ideolojik bir biçimlenmenin yansıması olarak yer almıştır. Sanat yapıtı bu biçimlenmede siyasal, sosyal ve kültürel bir işlev yüklenmiş, ancak bu işlev toplumların yapısal özelliklerine, yaşam biçimlerine, politik farklılıklarına ve egemen gücün bakış açılarına göre amaç değiştirmiştir. Bir heykel, bir resim ya da mimari bir yapının ortaya konuş nedenleri çeşitli gerekçelere dayanabilir ve dolayısıyla bu eserler sadece saf haliyle meydana gelmeyebilir. Nitekim Michelangelo'nun *David*'i, Miron'un *Disk Atan Atlet* heykeli, Andy Warhol'un, Vladimir Tatlin'in ve daha birçok sanatçının sanat üretimleri, toplumsal yaşamların paralel gitmediği şartlarda oluşmuş ve bu yüzden farklı sebepler ve sonuçlar taşımıştır. Bu üretimlerin altında çoğunlukla ekonomik arzular, dinsel inançlar, iktidar ideolojisine hizmetler ya da yıkıcı, reddedici sebepler barındırılmıştır.

---

<sup>4</sup>Korelasyon: Bağlılaşım (Dil Derneği *Türkçe Sözlük*; 835:1999)

Yani sanat eserleri çıkışları itibariyle aslında homojen bir yapı içermemektedir. Özellikle İdeolojik bir savunuyu barındıran sanat eseri içinde homojenliği asla barındırmaz. Eser, hedeflenen, arzulanan doğrultuda işlenir, biçimlendirilir ve sunulur. Çünkü ancak bu şekilde ideallerine ulaşabilir. *“Bir sanat eseri ideoloji içerebilir; bir diğer deyişle genel kabul gören düşünceler, düşler ve değerler içerebilir. İdeoloji, sanatın malzemesidir; fakat bu malzemeyi işler”*. (Wolf, 2000: 67)

Sanat, yoğun fikirlerin, yaşamların, düşlerin ve insana ait her türlü durumların bir yansımasıdır. Dolayısıyla sanatçı, toplumsal yaşamda yer edinen iyi ve ya kötü her durumu kendine malzeme edinebilir. Bu durumda da sanatçının ideolojik bir işlev edinmesi kaçınılmaz olur. Yani sanatçı, ideolojik bir fikrin taşıyıcısı ve sembolü haline gelebilir. Nitekim sanatçı olmanın esas vasıflarından birisi de bu olmalıdır. Sanatçı, bir birey olarak sosyal yaşamda her duruma karşı en hassas olması gereken bir varlık olmalıdır. Toplumda cereyan eden bütün olay ve olguların aynası, yanlış gördüğü her durumun karşısında, olumlu bulduğu durumların yanında olan ve onları da üretimine aktarabilen kişi olmalıdır. Bu aktarım, sanatçının taşıdığı ideoloji doğrultusunda yeri geldiğinde bir karşı duruş, yeri geldiğinde de savunuyu ya da öneri şeklinde olabilir.

Ancak geçmiş tarihlerden günümüze kadar yapılan resim, heykel ve mimari ürünlere bakıldığında onlara ideolojik bir işlev yüklenmesi sadece üreticisinden kaynaklı bir durum olmamıştır. Eser, egemen iktidarın istekleri doğrultusunda da işlenmiştir. Bu ideolojik işlev yeri geldiğinde bir kralın, liderin heykel ve resimleri ve ya onun adına yaptırılan mimari bir yapı ya da bir ülkenin savaş betimlemeleri şeklinde olmuştur. Dolayısıyla sanatçı, yapıtını özgün yaratımlarının dışında bir kurumun, patronajın (sanat hamisi, destekçisi, patronu) ya da iktidarın öncülüğünde de meydana getirmiştir. Çünkü sanatın güçlü bir araç olduğunu fark eden iktidarlar veya patronajlar ondan daha farklı beklentiler içinde bulunarak yaratıcısına da yön biçmeye çalışmışlardır. Çoğu zaman sanatçı da, iktidarın, patronajın en yakınında olan ve ona destek sağlayan kişi görevini üstlenerek üretimlerini hakim düşüncenin üzerinden yapmıştır. Nimet Keser, *Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi (2006:113)* adlı yayımlanmamış doktora tezinde patronaj-yanaşma ilişkisi üzerine şunları ifade eder;

*“Sanatsal üretimin var olduğu her toplumda patron-yanaşma ilişkisi vardır. Asurlular, Mısırlılar, Rönesans döneminde toplumda iktidar sahibi olan ya da iktidara yakın olan soylular tarafından sanatçılar desteklenmiş ve bunun karşılığında da*

*sanatsal üretimin tarzı ve içeriği denetlenmiştir. Daha yakın dönemlere, yirminci yüzyıla geldiğimizde sanat alanında patron yanaşma ilişkisi özellikle Almanya ve Sovyetler Birliği gibi totaliter rejimlerde sanatsal üretimde çok etkin bir ilişki biçimi olarak ortaya çıkmıştır”.*

Bu amaç doğrultusunda sanat yapıtının bu şekildeki üretim biçimleri onu propaganda aracı haline de getirmiştir. Nitekim propaganda da ideolojik bir yapılanmanın zemininden oluşarak hedef kitlenin üzerinde faaliyet gösterir. *“Propaganda, bir doktrini yaymak, hedef millet veya kitleyi fikren kazanmak, karşı tarafın zihin ve psikolojisini arz edilen tesire tabi kılmak için, teşkilatlı ve devamlı surette telkinlerde bulunmak ve faaliyet göstermektir”.* (Özsoy, 1998:6). Kendi düşüncesini, inancını hedeflenen kitleye ya da bireye benimsetmek amacıyla ikna çabalarına başvuran ve başvururken her yolu meşru sayabilen bir alandır. Bu yollarla hedef kitlenin davranışlarını değiştirmek, dönüştürmek, desteklemek ya da daha etkin ve daha radikal hale getirmeyi amaçlar. Bu durumda propaganda ve ideoloji arasında sıkı bir ilişkinin yattığı görülür. Çünkü sanat yapıtına ideolojik bir aygıt görevi yüklendiği zaman, buna haklı bir zemin oluşturmak için çeşitli kitle iletişim araçları (yazı, söz, afiş, video, televizyon, gazete v.b.) kullanılır. Bu bağlamda sanatçılar ya da sanat yapıtları da (özellikle anıtlar) bir propaganda aracı olarak hedef kitleye hitap edecek biçimde çalışırlar.

Sanat üzerinden ideolojik faaliyet yürütmek sanatçının bireysel etkinliğinin yanında kurumlar, iktidarlar ve sanat patronları tarafından da destek görmüştür. Bu doğrultuda hâkim iktidarlar, sanat üretimlerinden faydalanmak adına bir takım politik pratiklerinin yanında kurumlara ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyaç kurumların denetlenebilirliğinden de gelen bir gereksinim olmuştur. Nitekim devletin kurumları, yürüttüğü faaliyetler itibariyle her zaman denetlenmeye ve yönlendirilmeye açık çatılardır. Bu sebeple sanatın bir merkezde toplanıp tek elden yönetilmesi ve yönlendirilmesi akademileri yaygın hale getirmiştir. Bu bağlamda devlet ya da iktidarlar tarafından sanatı denetlemek adına akademiler kurulmuş ve bu akademiler, sanatı hâkim ideolojiler doğrultusunda en çok kullanan ve yönlendiren kurumlar olmuştur. Berger’e göre, (2007:12)

*“Akademiler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Devletin araçları olarak kurulmuştur. Görevleri de sanata, Devlet siyasetine uygun bir yön vermektir; bu yön verme, keyfi bir dikta’yla değil, devlet görüşlerini yansıtan geleneksel sanatı devam ettirecek sanat kurallarını bir sistem olarak tespit etmekle yapılır. Bu ideoloji tutucu da olabilir, ilerici de. Fakat bütün akademik düzenlerin değişmez özelliği, teoriyi yapılandan ayrı tutmasıdır. Her şey kurullarla başlayıp kurullarla biter”.*

Bu sayede Berger, sanat ve devlet ideolojisi arasında solidarist (dayanışmacı) bir işlev gören akademilerin her zaman sanat için tehlikeli hatta yıkıcı olduğunu ifade etmektedir.

## 1. 2. Resmi İdeolojinin Sanat Üzerinde Yoğun Olarak Hissedildiği

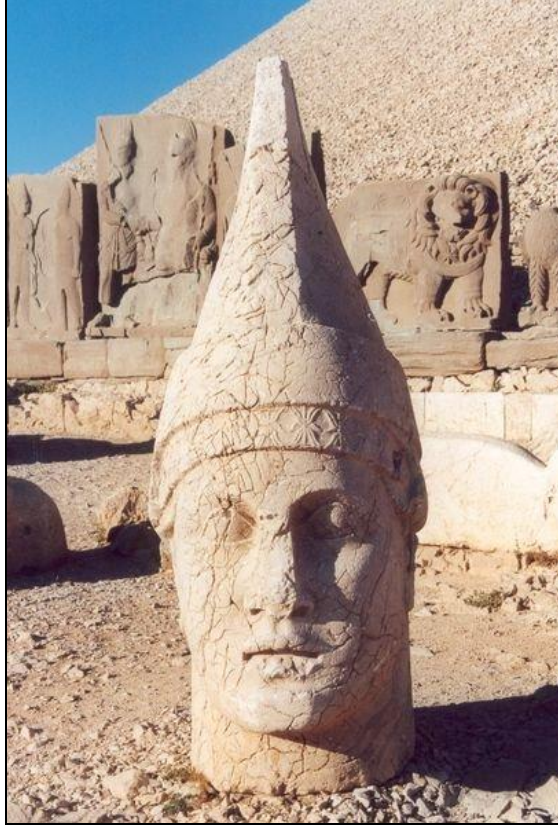
### Dönemler

Her ideoloji toplumsal bir yapının ürünü olarak meydana çıkmış, bazen milli sınırlarda bazen de evrensel boyutlarda yer edinen bir olgu olmuştur. Dolayısıyla ideolojiyi bu yönde sosyal bir olgu olarak değerlendirmek yanlış olmasa gerek. İdeolojik yapılanmalar her çağda etkinlik göstermiş ve bu gücü çoğu zaman da bireylerin, iktidarların, liderlerin ihtiraslarından almıştır. Bu yapılanmalar da kendine en çok sanatsal faaliyetlerde yer edinmiştir. Bir resim, bir liderin tartışılmaksızın ebedileşmesini sağlayabilir. Bir iktidarı ve faaliyetlerini yeri geldiğinde en iyi o temsil edebilir. Özellikle heykel bu arenada sırtından en çok geçinilen alan olmuştur. Ancak olurken de kendi öz varlığından, estetik değerlerinden de mahrum bırakılmıştır. O, hâkim güçlerin en çok barındığı ve korunduğu alanları temsil etmiştir. Hâkim ideolojiler her ne kadar resim sanatından faydalanmış olsalar da anıtlardan daha çok faydalanmışlardır. Çünkü anıtlar, bir resim gibi sadece salonlarda, duvarlarda ya da kapalı mekânlarda kendine yer edinmez. Anıtlar, şehirlerin en işlek caddelerinde, parklarında, bina önlerinde, kamusal alanlarda kendine yer bulabilecek bir kategori olmuşlardır. Bu özelliklerinden dolayı da daha çok kitleye hitap edeceğinden iktidarların vazgeçemediği bir seçenek, bir sermaye olmuştur.

İdeolojilerin sanat üzerindeki yaptırımları da en çok bu yönde gelişmiş ve iktidar ideolojilerinin rejimlerini korumak adına, sanatı propaganda haline getirme işlevleri de çok eski dönemlere dayanmıştır. “*Chevalier Jaucourt’un Ansiklopedi’sinde ‘resim’ maddesinde şu ifadeler yer almıştır: “Her dönemde, iktidarı ellerinde tutanlar insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden faydalanmışlardır”.* (Burke’den aktaran; Keser, 2006:61) Bunun en eski örneklerine ise Kommagene Krallığında rastlayabiliriz. Krallık, M.Ö.1.yüzyılda Torosların çeşitli yollarının birleştiği noktalarda ve Doğuda Adıyaman, Kahramanmaraş ve Gaziantep illerini kapsayan bir coğrafyada kurulmuştur.

Adıyaman civarında Nemrut Dağı üzerinde Kral 1.Antiochos, büyük mezar anıtlarını süsleyen kral ve tanrılarının devasa boyutlarda heykellerini yaptırmıştır. Bu heykel alanı tamamıyla Kommagene Krallığının gücünü, ihtişamını ve iktidarlarının hâkimiyetini ifade etmiştir.

**Resim 1. “Kral I. Antiochos’un Mezarından Bir Görünüş ” (Nemrut, Adıyaman)**



**Kaynak:** <http://mitoloji.info>

İktidar gücünün sanat üzerindeki betimlemelerinin başka bir örneğine Greklerde de rastlanmaktadır. Greklerin sanatı, temel olarak kendi tarihini şekillendiren efsanelerden, mitolojik öykülerden ve kahramanlardan beslenmiştir. Buna paralel olarak Yunan kadınlarının, erkeklerinin zarif ve ideal vücut yapılarına yer vermiş ve bu şekilde Yunan tarihinin, milletinin ve krallarının yüceliğini betimlemeye çalışmıştır. M.Ö. 4.yüzyılın sonlarında yapıldığı kabul edilen “İskender Lahiti” Klasik Yunan heykelinin en önemli örneklerinden biri olarak sanat iktidar ilişkisinin ilk temsillerinden biri sayılabilir. Lahitte, Yunanlılar ile İranlılar arasında yapılan savaş ve av sahneleri betimlenmiştir. Lahitteki savaş sahneleri Yunan askerlerinin güçlü ve yıkılmaz olduklarını belgeler niteliktedir. Lahit, Osman Hamdi



Bey tarafından Sayda Nekropolü'nden Türkiye'ye getirilmiş ve İstanbul Arkeoloji Müzesine konulmuştur.

**Resim 2. “İskender Lahiti”**



**Kaynak:** galeri.istanbul.gov.tr/Default.aspx?tabid=70...

Mısır'da ise iktidar gücünün sanat üzerindeki etkisi daha farklı olmuş hatta bütün Mısır tarihine kaynaklık etmiştir. Heykeller, piramitler, rölyefler, av sahneleri ve mezarlar Mısır'ın kronolojik bir sıralaması halindedir. Özellikle heykeller Mısır'ın dönemleri, yöneticileri, inançları, kralları ve kraliçeleri hakkında çok iyi birer kaynaktır. Kral Diyoser, IV. Amenofis, Kraliçe Hacepsut, Kefren, Firavun heykelleri ve daha birçok iktidar temsilcilerinin betimlemeleri Mısır'ın sanatında yer almıştır. Özellikle Antik Mısır sanatına bakıldığında sanatın ideolojik içeriği hem iktidar boyunduruğunda hem de din üzerinde görülür. Krallar ve diğer yöneticiler Yunan krallarının yüceltildiği şekilde simgelenmiştir. Fakat iktidar burada daha güçlü bir inançla betimlenmiştir. Çünkü Mısır'da iktidarın temsilcisi tanrıyı da temsil eden ve ona en yakın olan kişi olduğu inancı taşınır. Dolayısıyla heykellerde krallar, genelde frontal bir duruş, yüzler ifadesiz, vücutlar anıtsal bir şekilde tanrı gibi kudretli ve ihtişamlı olarak yapılmıştır. Bu örneklerle, sadece heykellerde değil, resimlerde, rölyeflerde ve mimari yapılarda da rastlanmaktadır. Mısır'ın sanat iktidar ilişkisine önemli örneklerinden biri ise eski imparatorluk döneminde İ.Ö.3100-2181

yılları arasında yaşamış olan 3.sülale krallarından Diyozer'in heykelidir. Bu kral, rahip gibi üstün meziyetleri bulunan biri olduğu için sonradan kendisine tanrı diye de hitap edilmiştir. Mısır'da krallar genelde tanrının elçisi oldukları için tasvirleri de farklı olmuştur.

*“Mısır resimlerinde kadınları ve erkekleri farklı tonlarda boyamak, kralın karşısında oturan figürleri elleri dizleri üzerinde resmetmek, kralın çevresindekileri, hatta kralın karısını bile, kralın kendisinden daha küçük betimlemek bir zorunluluk olmuştur. Resimlerin bu ve benzer kurallara bağlı kalınarak oluşturulması kralın iktidarını sergilemenin en basit yöntemlerinden biridir. Benzer kurallar kutsal resimlerin yapılmasında da kullanılmıştır. Bu kurallara göre, her tanrının daha önceden belirlenmiş görünümünün dışında betimlenmesi yasaklanmıştır”. (Keser, 2006:63)*

Mısır sanatında iktidar sanat ilişkisinin en büyük örneklerinden birisi de Piramitler olmuştur. Piramitlerin çoğu, eski krallık döneminden orta krallık dönemine kadar olan firavunlar için birer mezar olarak inşa edilmiştir. Bu yapılar o dönemdeki tanrılarının, krallarının unutulmaması sebebiyle yaptırılan devasal boyutlarda eserlerdir. Büyük ve yüksek olmalarının altında da aslında tanrıya daha yakın olmanın özlemi yatar. Çünkü Mısır'da İktidar sadece bir kraldan ya da yönetimden ibaret olmayıp bir inançtan da meydana gelmektedir.

Sanatın hâkim gücün en büyük silahı olarak kullanılmasına sadece antik Mısırdaki, Yunan'da değil Mezopotamya, Asur, Çin ve Roma İmparatorluğunda da rastlanmaktadır. Asur heykeltıraşları tanrılarının ve krallarının buyruğunda çalışan kişiler olarak tanrılarını, krallarını, doğal büyüklüklerinin üstünde, anıt heykel formatlarında yapmışlardır. Asur sanatında kral, genelde dua ederken ya da savaş, kuşatma, av ve zafer sahneleriyle gösterilir. Çünkü Asurlular tarihte daha çok savaşçı bir millet olarak anılmaktadır.

Sanat iktidar ilişkisinin diğer güçlü bir simgesi ise Babil Krallığının en güçlü imparatoru olan Kral Hammurabi olmuştur. Babil'lerin Mezopotamya üzerinde hâkimiyetlerini kurmuş olan Hammurabi bilime ve sanata çok önem veren bir kral olarak tarih sahnesinde yer almış, özellikle de mimari konulara ağırlık vermiştir. Bunun da en iyi örnekleri ünlü Babil Kulesi ve Babil Asma Bahçeleridir. Hammurabi, iktidarı süresince kendini tanrılaştıran bir kral olarak rejimini ve kendi varlığını korumak amacıyla sanatı bu yönde en büyük araç olarak kullanmıştır.

Resim 3. “Hammurabi’nin Büstü”



**Kaynak:** [www.historyofscience.com](http://www.historyofscience.com)

Resim 4. “Code Laws of Hammurabi”  
(Hammurabi’nin Şifreleri)

**Kaynak:** <http://tr.wikipedia.org>

Roma İmparatorluğu’nda ise sanat iktidar ilişkisi çok daha kapsamlı bir biçimde yer almış, iktidar mekanizması kendini gündelik hayatta halkın kullandığı paralarda bile en büyük güç olarak yansıtmaya çalışmıştır. Bunun örnekleri ise Julius Sezar’ın, iktidarını vurgulamak için metal paralara hem kendisinin hem de imparatorluk ailesinin diğer üyelerinin de portrelerini bastırmasıdır. Mimari eserler devletin gücünü göstermek adına çok büyük yapılar olarak tasarlanmış; heykelde de bu büyüklük uygulanmış, kralların ve yöneticilerin büstleri doğal ve gerçekçi bir şekilde yapılmıştır. İmparator Caracalla’nın büstü, Marcus Aurelius’un bronz atlı heykeli iktidarın simgelerinden birkaçı arasındadır.

**Resim 5. “Julius Caesar’ın Heykeli”**



**Resim 6. Para Üzerinde Julius Caesar’ın Resmi “Julius Caesar and Leap Days”**

**“Julius Caesar ve Yükseliş Günleri**



**Kaynak:** <http://apod.nasa.gov/apod/ap000229>

**Kaynak:** [wikimedia.org/wiki](http://wikimedia.org/wiki)

İktidarın propagandasını yapmak amacıyla üretilen en muazzam ve şaşırtıcı örneklerden birisi de Çin Hanedanlığı döneminde (İ.Ö.221-206) yapılmış olan “İmparatorluk Muhafızları” adlı eserdir.

*“İ.Ö.221-210 yılları arasında (Büyük İskender’den yaklaşık yüz yıl sonra) yaşayan bu müthiş diktatör, tarihçiler tarafından Çin’i ilk kez birleştiren ve topraklarını Batı’dan gelen göçebe saldırılarından korumak için Büyük Çin Seddi’ni yaptıran kişi olarak bilinir. Bu dev savunma hattını uyruklarına yaptırırken, anlaşılan elinde fazladan işgücü kalmış olmalı ki bir başka olağanüstü zor işe daha girişmiştir. “Terracotta ordusu” adıyla tanınan bu girişim, pişirilmiş kilden yaşam boyutlarında yapılmış ve imparatorun henüz açılmamış olan mezarının çevresine dizilmiş sıra sıra askerlerden oluşmaktadır”. (Gombrich,1992:506)*

“İmparatorluk Muhafızları” bir heykel ordusu olarak itaate hazır bir şekilde yerleşmiştir. Görüldüğü üzere kudretli olmanın en büyük ifadesi heykel üzerinden

olmuş ve heykel görkemliliği, ihtişamlılığı ile yöneticilerin en büyük malzemesi haline gelmiştir. Özellikle heykel denen olgu bu amaçları doğrultusunda ismini anıt mantığına bırakmış ve artık heykel sanatından öte anıt furyası diye isimlendirebileceğimiz bir mantık hâkim olmaya başlamıştır.

**Resim 7. (Terracotta Ordusu), “İmparatorluk Muhafızları”**



**Kaynak:** <http://www.wikipedia.org>

### **1.2. 1. Sanat Alanında Resmi İdeolojinin Baskın Olduğu 19.Yüzyıldan Örnekler**

Sanat - iktidar ortaklığını yoğun olarak belgeleyen başka bir dönem ise 19. yüzyıl olmuştur. Siyasi çalkantılara sahne olan bu dönemde Fransız Devrimi'nin de etkisiyle kahramanlık, vatan sevgisi, cesaret, fedakârlık gibi milliyetçi duygular alabildiğine işlenmiş, ayrıca tarih ve mitoloji sahneleri de betimlenmiştir. Sanat iktidar ortaklığı sadece siyasi iktidarın hâkim olması anlamına gelmediğinden o dönemde sanat üretimini kendi denetimine sokan her türlü kitleden bahsedilmektedir. Dolayısıyla bu yüzyılda sanat, özellikle Londra'daki' Royal Academy Sergileri (Kraliyet Akademisi) Paris Salonları (Devlet Resim Sergileri) denetiminde üretilmiştir.

Bu egemen anlayışlar altında sanatını imal etmeye çalışan en önemli sanatçılardan bazıları ise Neoklasik akımın en önemli temsilcileri olan Fransız ressam Jacques-Louis David ve İtalyan heykeltıraş Antonio Canova'dır.

*“Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ancak XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır”. (Clark, 2004:15)*

David'in *Horacelar'ın Yemini* isimli çalışması bu anlamda önemli bir yer edinir. Çünkü bu eserin konusu vatanları uğruna savaşmaya ant içmiş üç kardeşten ibarettir. Ulusal sanata hizmet eden ve milliyetçilik duygularını kabartan bu çalışma özellikle Fransa'da büyük bir yankı uyandırmıştır. Neoklasik heykelin en öndeki temsilcisi olan Canova ise devasa büyüklükte mermerden iktidarın en büyük temsilcisi olan Napolyon'un heykelini yapmıştır. Napolyon bu dönemde Fransa'da büyük bir kurtarıcı olarak ilan edilmiş özellikle David'in ve Canova'nın sanatını da etkilemiştir.

**Resim 8. Antonio Canova - “Napoleone” , Milano, Cortile di Brera (1809)**



**Kaynak:** <http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Canova>

### 1. 2. 2. Mussolini Dönemi

Sanat, toplumsal ve siyasal ifadenin en güçlü simgesi olarak bu görevini totaliter rejimler altında daha yaygın ve haklı hale getirmiştir. *“Siyasal iktidarın en*

*önemli fonksiyonlarından biri olan “bütünleşmiş düşüncelerden oluşan total bir sistem kurmak, siyasal iktidarın eylemlerini doğrulamak, hayatı tanımlamak ve bu tanımlı hayatı bireylere haklı olarak göstermek...” (Berger-Luckmann’dan aktaran; Çetin, 2001:202)*

Totaliter sistemlerle işleyen devlet yönetimlerinde sloganlar her ne kadar birleştirici, bütünleştirici ifadeler taşısa da aslında gerçek anlamda bunu yansıtmazlar. Bu rejimler, kendi iktidarlarını muhafaza etmek adına devletin bütün organlarını bu amaç altında birleştirebilir. Özellikle kendilerini haklı ve gerçekçi kılmak adına kültürel ve sanatsal kanalları kullanarak onlar için bireyin en önemli unsur olduğuna inandırmak isterler. Fakat işin aslı bu değildir. Bu sistemler bireyin ve birey özgürlüğünün yitimidir. Bu anlayıştaki sistem, devlet halk için çalışır ifadesini şekil itibariyle taşısa da aslında her şey devlet içindir. Yani tek bir parti ve tek bir lider anlayışını hâkim kılma mücadelesidir.

19.yüzyıl sonlarında Avrupa’da sanayinin yaşamın her alanına yayılması ile yeni üretim biçimleri başlamış ve insan konumları değişerek farklı güçler şeklinde ortaya çıkmıştır. Ekonomik ilişkileri güçlü olan Fransa, Almanya gibi devletler bu doğrultuda değişen sosyal ve ekonomik sistemlerin iyi takipçisi olmuş ancak bir Avrupa ülkesi olan ve geçmişinde Roma sanatını ve insan merkezli Rönesans’ı barındıran İtalya ise geçmişine zıt bir noktada bulunmuştur. İtalya, gelişen sanayi ve ekonomik ilişkiler ağından nasibini alamamış ayrıca ortaya çıkan sanat akımlarından da habersiz kalmıştır. Bu yaşanan toplumsal bunalımlı ortamda baş gösteren ‘Fütürizm’ akımı kendine ideolojik bir işlev yükleyerek siyasal ve sosyal anlamda yıkıcı sanat politikaları uygulamaya başlamıştır. Düzene karşı politikalarını sloganları olan hız, hareket, makine ve savaş düşünceleri üzerine kurulu bir zeminde yürütmüşlerdir.

*“ Fütürizm akımı Paris’te yayınlanan Le Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun yazarı Marinetti’nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor (bunun dünyanın sağlığa kavuşması için tek çare olduğu görüşü 1917’ye kadar şaşırtıcı sayıda çok kişinin paylaştığı bir görüştü), geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu”. (Lynton, 2004:87)*

Marinetti, bu bildirgeyle geçmişe ait bütün müzeleri, kütüphaneleri yıkacağını ilan ederek saldırganlığı, savaşı ve yurtseverliği yüceltmıştır. Fütürizm’in savaş, hız

ve makine tutkusu, İtalya'nın 1.Dünya Savaşına girmesiyle sona ermiş ve bu devrelerde yerini totaliter rejimin yaratıcısı sayılacak faşist diktatör Benito Mussolini'ye bırakmıştır. Mussolini, 2. Dünya Savaşında İtalya başbakanı olarak faşizmin en önde gelen temsilcisi olmuştur. Faşizm, isim olarak Mussolini için Giovanni Gentile tarafından yaratılmış hatta Gentile, Mussolini için "Faşizmin Doktrini" adlı kitabını yazmıştır.

Mussolini, faşizmi bir siyasi anlayış olarak devletin bütün kurumlarında, sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda değişmez bir ilkeler bütünü olarak her anlamda egemen kılmaya çalışmıştır. Siyasi doktrine dönüşen bu anlayış resim ve heykel sanatında vurgulu bir şekilde işlenmiştir. Bu çalışmalardan birisi de Alessandro Bruschetti'nin "Faşist Sentez" isimli çalışmasıdır.

**Resim 9. Alessandro Bruschetti "Faşist Sentez" (1935)**



Alessandro Bruschetti, *Sintesi Fascista (Fascist Synthesis)*, 1935 (Doordan, 1995, p. 237)

**Kaynak:** <http://www.candacebarnett.com/HGD/papers2.html>

*"Faşist sanat, Alessandro Bruschetti'nin (1910-1981) Faşist Sentez adlı fütürist resmindeki gibi açık bir modernist tavır sergileyebilmiştir. Resim, adından anlaşılabilirliği gibi eski ve yeninin dinamik şekilde birleştirildiği faşist bir evreni göstermektedir. Eski yapılar ve modern elektrik direkleri, kılıçlar ve makineli tüfekler bir arada, Mussolini'nin ruhani varlığının nezaretinde kontrol altına alınmış bir coşkunlukla harekete geçmiştir. Mussolinin resmin merkezinde yer alan portresi sinemadaki montaj etkisini çağrıştıracak şekilde tekrar edilmiştir". (Clark, 2004: 81)*

Mussolini'yi, onun faşist yönetimini ve savaş çığırkanlığını yücelten ve teşvik eden başka bir örnek ise İtalyan heykeltıraş Renato Bertelli'nin "Mussolini'nin Kesintisiz Profili" adlı heykel çalışmasıdır. "... *Büste Mussolinin yüzü, bir logo gibi*



360 derece tekrar edilmiştir. “Bu heykel, liderin görüşlerinin ve hükümetinin gücünün sabit bir merkezden her yöne dağılımını ifade etmektedir”. (Clark, 2004: 81)

**Resim 10. Renato Bertelli (Continuous Profile of Mussolini)**

“Mussolini’nin Kesintisiz Profili”



**Kaynak:** <http://voiceswakeus.tumblr.com>

### 1. 2. 3. Hitler Dönemi ve Nazi Sanatı

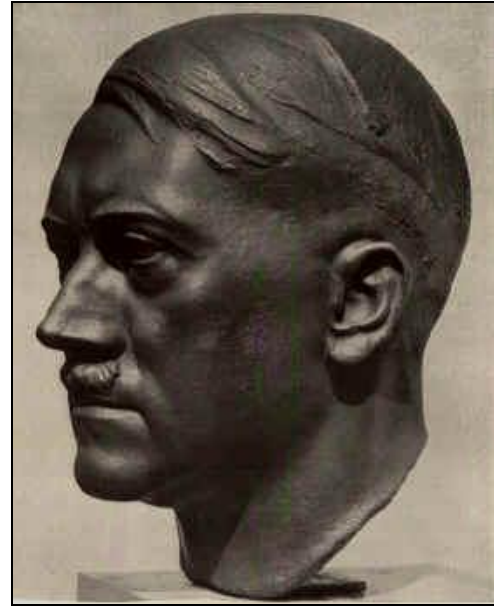
İrkçi bir tutum benimseyerek Alman saf ırkından yeni bir toplum oluşturmaya çalışan ve bunu her alana yayma amacı güden Nasyonal Sosyalist Parti’nin lideri Adolf Hitler, totaliter sistemin en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur. Hitler ve diğer Alman yöneticiler, ‘yeni ırk’ kavramını vurgulamak ve Nazileri bu anlayış etrafında toplayabilmek için toplumun yaşayış biçimlerini, değer yargılarını yeniden düzenlemiş ve bu doğrultuda siyasal örgütlenmenin yanında kitle iletişim araçlarını da kullanmışlardır. Bu yönde bir tutum izleyen Alfred Rozenberg 1927’de Alman sanatına yön vermek adına Nasyonal Sosyalist Alman Kültürü adında bir dernek kurmuş ve tüzükte şu ibareler yer almıştır:

*“Nasyonal Sosyalist Alman Kültürü Derneği’nin yönetmeliğinde derneğin amaçları şu biçimde yer almıştır: Derneğin amacı, Alman halkına ırk, sanat ve bilim ile ahlaksal değerler arasındaki ilişkileri açıklamaktır (...) Başka bir amacı ise yeni kuşaklarda ve halkın her sınıfında, özgürlük mücadelesiyle ilişkili olarak, Alman ulusunun kültür değerleri ve ırksal özellikleri için yapılacak mücadelenin gerekliliğini belirterek, bu mücadele ile ilgili bir bilgi ve istem yaratmaktır”. (Arıklı’dan aktaran ; Keser, 2006:96)*

Hitler, iktidara geldiğinde modern sanat ürünlerini kamulaştırmış ve bu ürünleri alay konusu haline getirmiştir. Ayrıca bu ürünleri ‘dejenere’ (yozlaşmış) olarak isimlendirmiş hatta yeri geldiğinde toplatmış ve bu ürünlerden “dejenere sanat” ismi altında bir sergi açtırmıştır.

*“Dejenerasyon, XIX. yüzyıl tıp terminolojisinde genetik bozukluk anlamına gelen terimden türetilmiştir... Güçsüzlük ve düzensizliği ifade eden dejenerasyon kavramı, politik ve ırksal kirlenmeyi, hastalık ve enfeksiyon metaforlarıyla tanımlayan siyasi söylemlerle kolayca bütünleşmiştir. Hitler, bir sergide sanat hakkında yaptığı bir konuşmasında hastalığı ima eden benzer metaforlarla modern sanatın yarattığı deformasyonun ya sanatçıların zihin ve algı yetilerindeki gerçek bir dejenerasyon sonucu oluştuğunu ya da ulusu aldatma ve ahlaki bozma amaçlarının bir göstergesi olduğunu ifade etmiştir”. (Clark, 2004: 89)*

Bu fikrin uygulaması olarak hedef alınan 700’den fazla modern sanat yapıtı “Entartete Kunts” (dejenere sanat) isimli sergi aracılığıyla dışlanmıştır. Bu dönemde Sürrealist, Kübist, Empresyonist gibi farklı tarzda çalışan Van Gogh, Picasso, Braque, Matisse, Piet Mondrian, Vasiliy Kandinsky gibi birçok modern sanatçı reddedilmiş ve Alman sanatçıların birçoğu baskılar yüzünden ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Alman vatandaşı olarak sanat yapması Naziler tarafında yasaklanan sanatçılardan birisi de Alman ressam ve grafiker Otto Dix olmuştur. Dix, Alman ordusunda görev alarak savaşmış ve birçok defa yaralanmış bir insan olarak savaşta yaşadığı travmatik deneyimlerini sanatında kullanmıştır. Nazilerin iktidarı döneminde birçok sanatçı gibi Dix’te ‘dejenere’ sanat yaptığı ilan edilerek akademideki görevine son verilmiş ve çalışmaları yakılmıştır. Nazi sanatı ideolojisine hizmet eden sanatçılar ise devlet tarafından destekli olarak her türlü olanaklara sahip şekilde çalışmış, ancak bu çalışmalar denetim altında kurallar ve siparişler eşliğinde yapılmıştır. Adolf Wamper, Emil Scheibe, Ferdinand Liebermann, Oscar Martin gibi sanatçılar Alman ırkını ve bu ırkın propagandasını resimleriyle ve heykelleriyle yücelten sanatçılardan birkaçı olmuştur. Adolf Wamper, Alman ırkını yüceltmek ve ideal bir Almanın nasıl güçlü ve yenilmez olduğunu ifade etmek için beden metaforunu kullanmıştır. Ferdinand Liebermann ise Nazi sanatını yücelten heykeller yapmıştır.

**Resim 11. Adolf Wamper****“Zaferin Dehası” (1940)****Kaynak:** <http://wikipedia.org>**Resim 12. Ferdinand Liebermann****“Hitler’in Büstü” (1937)****Kaynak:** <http://wikipedia.org>

Bu dönemde iktidar ideolojisinin sanat üzerindeki yıkıntıları sadece bunlarla sınırlı kalmamıştır. 1933 yılında iktidar baskılarından dolayı Mimar Gropius, Paul Klee ve Kandinsky Almanya'yı terk etmiş, ayrıca sanat ve mühendislik okulu olan “Bauhaus” ve mimarlık, resim, sinema alanında faaliyet gösteren “Brücke” (Köprü) grubu’da kapatılmıştır.

#### **1. 2. 4. Sovyetler Birliği (Lenin ve Stalin Dönemi)**

Sovyetler Birliğinin iktidar yapılanmaları Lenin ve Stalin dönemlerinde farklı olmuştur. Sanatın ideoloji içerikli yapılanması, üretilmesi ya da teşhir konusu yapılması toplumsal yaşamda olumsuz sonuçlar vermesi kadar olumlu sonuçlar da vermiştir. Örnek olarak Lenin, kendi döneminde sosyal yaşamda sanatçının toplumsal yapıyı çok yüksek düzeye dönüştürmeyi hedefleyen ideolojik bakışı ya da bağlantısı çoğu zaman olumlu sonuçlar vermiştir. Lenin, bu dönemdeki gelişmelerin temellerini ise 1905 yılında ülke çapında kitlesel eylemlere, işçi grevlerine, köylü ve askeri ayaklanmalarına sahne olan Rus Devrimi’ne borçludur. Bu tarihler, toplumsal yaşamı daha demokratik hale getirmeye ve insanların anayasal düzeyde eşitliklerini sağlamaya kadar birçok yeni gelişmeye önyak olmuştur. Bu sancılı süreçlerin

toplumsal yaşamdaki olumlu verileri her alana yayılmış özellikle sanatın toplumsal düzeydeki yansımalarına iyi olanaklar sermesi ise 1917’ Ekim Devrimi’nde Bolşeviklerin Sovyetler Birliğini yeniden inşa etme dönemlerine rastlamaktadır.

Özellikle Ekim devriminin ardından sanatın nasıl olması gerektiği üzerine alternatifler yaratılarak sanatçıların bireysel özgürlüklerini kullanıp sanatsal ürünler vermesi sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle Lenin’in iktidarı döneminde sanat alanında önemli devrimci hareketler gelişme göstermiştir.

*“Ekim Devrimi’ni takip eden dört yıllık iç savaş süresince daha hızlı ve duygulara daha etkin hitap edebilen “ajitatif propaganda” ve ya “ajit-prop” denilen yöntemler kullanılmıştır. İlk ajit-prop uygulamaları doğrultusunda yapılan sokak festivalleri ve halka açık tiyatro oyunları herkesin katıldığı kamusal sanat etkinlikleri şeklinde gerçekleştirilmiştir. İç savaşın zorlukları içerisinde devrimci heyecanı devam ettirmeye çalışan ajit-prop topluluklar renkli bir kutlama havası yaratmışlardır. Duvarlar afişler, resimler ve büyük süslemelerle kaplanmış, törenler için hazırlanan kamyonların geçişiyle devrimci tablolar sergilenmişti. ... Lenin 1918 yılının Nisan ayında Pravda gazetesinde “Çarlar ve Uşaklar Adına Anıtların Kaldırılması ve Rus Sosyalist Devrimi Anıt Projelerinin Üretimi” başlığıyla muazzam bir propaganda planı yayınlamıştır. Lenin, işsizleri Çarlık heykellerini yıkmak ve onların yerine geçmişteki saygın kişilerinin yeni anıtlarını dikmekle görevlendirmeyi amaçlamıştır. Marx, Engels, Robespierre ve Spartacus gibi tarihsel devrimci kişiliklerin yanı sıra Tolstoy, Dostoyevski, Rublev, Chopin ve Byron gibi altmıştan fazla kültürel figürün yer aldığı bir liste yapmıştır”. (Clark, 2004: 105-107)*

Lenin döneminde sanata yansıyan gelişmeler bunlarla kalmamış ayrıca temelinde işçi kültürünü barındıran *“Proletkült Örgütleri”* de kurulmuş, bu çatı altında ortak işçi hareketleri ve eğitim şubeleri ile bir işçi kültürü sanatı yaratılmaya çalışılmıştır. Genel olarak Proleter kültür inşası altında çalışan sanatçılar, gündelik hayatta gerçekçi yaklaşımlar sergileyerek daha özgür bir şekilde eser üretmişlerdir.

Fakat bir süre sonra işçi sınıfı ve devrimci örgütlerini kendi arakasına alan bu yapılanma, yerini Stalin’in anlayışına bırakmıştır. Stalin, 1930’larda Komünist Parti aracılığıyla sanatı kendi denetimine sokmuş ve Sovyet kültürüne dayalı bir toplum oluşturmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda ülkedeki komünist parti yöneticileri ve sosyal teorisyenler *“Sosyalist Realizm”* anlayışını bir doktrin olarak devletin en önemli iktidar politikası olarak görmüştür. Bu doktrin, Stalin’in totaliter yönetimi döneminde, devletin sanat öğretisi olarak belirlenmiştir.

‘Sosyalist Realizm’, sanat ve edebiyat odaklı doğmuş ve resim, heykel, mimarlık, edebiyat alanlarında salt resmi ideolojinin propagandasını yapmak amacıyla iktidarın kullandığı dayatma araçları olarak nitelendirilmiştir. Bu amaçla ülkenin sanatçılarını tek bir merkezde toplamak ve onları kontrol altında tutmak için

sanat akademileri kurulmuştur. Rusya’da akademi anlayışı bu dönemde bir başlangıç sayılmazdı. Bu anlayışın temelleri çok eski tarihlere dayanmaktadır. Sovyetlerde Akademi anlayışını ilk hayata geçiren ise Deli Petro olmuştur.

*“Daha on sekizinci yüzyılda, Deli Petro ikon Rusya’sını tutup Newton Avrupa’sına getirmeye kalkışınca, bütün yenilikleri zorbaca, yasa gücüyle yapmak zorunda kaldı. Sanatlarla ilgilenen bir akademi tasarladı. Bu akademi, kurulur kurulmaz Rusya’daki bütün sanat hareketlerini denetimi altına aldı”. (Berger, 2007:11)*

Petro, bir sanat patronu olarak koleksiyonculara ve sanatçılara yön vererek kendi hegemonyasını korumaya çalışmıştır. Stalin döneminde sanata yapılan kontrollerin son derece sıkı yöntemlerle işleminin sebebi, ülkedeki sanatçıların avangart ve modernist akımlarda yer alan sanat anlayışlarına yönelmesini engellemek ve sadece akademinin öngördüğü şekilde üretimleri sağlamak olmuştur.

*“Sovyet sanatı sadece öğretici ve eğitici bir araç olarak kullanılmış, sanatın eğitsel işlevi ise daha çok anıtsal çalışmalarda vücut bulmuştur. 1918 yılında, Bolşevik Partisi’nin açtığı ‘anıtsal propaganda kampanyası’ sonucunda, şehirlere Marksist düşünürleri ve proleter hareketin kahramanlarını betimleyen alçıdan ve benzeri malzemelerden büyük boyutlu anıtlar dikilmiştir. Lenin’in ölümünden sonra bu ‘anıtsal propaganda kampanyası’ resmî kültür çizgisi olarak benimsenmiştir. Bu yönde ürün veren sanatçılar ise devletin resmî çalışanları konumuna gelmiş ve her tür yenilik denemesini karşı-devrimci, burjuva tercihi ve gerici olmakla yargılamışlardır”. (Arıklı’dan aktaran; Keser, 2006: 82)*

Stalin’in liderliği döneminde sanat, devletin denetiminde daha hızlı işlemeye başlamış, resim ve heykel, sanatçılar birliği gözetiminde üretilmiştir. Sanat bu dönemde bireysel ve özgür bir faaliyet olarak değil tam aksine iktidarın hizmetinde yer alan ve onun emirleri dışında üretim yapamayan bir konuma gelmiştir.

Sosyalist Realizm, bir ideolojik anlayış olarak sadece Sovyetlerde etkili olmamıştır. O dönelerde Çin’de 1949 yılında iktidara gelen komünist yönetimin ilk müdahalelerinden birisi sanat olmuştur. Sosyalist Gerçekçilik burada da sanatın ideolojik bir aygıtı olarak kullanılmış ve iktidarın varlığına, ihtiyaçlarına hizmet etmiştir. Ülkede iktidarın hizmetine sunulan bir sanat akademisi kurulmuş ve faaliyetler yürütülmüştür. Özellikle Çin Komünist Partisinin diktatör lideri Mao, ülkede bir kültür devrimi uygulayarak sanatı kendi denetimi altına almıştır. Mao, özellikle iktidar için sanat uygulamalarında Köylü kesime çok ağırlık vermiş ve halkın da sanatla ilgilenmesi gerektiğini düşünerek köylü sanatı politikasını uygulamıştır. Bu amaçla köylüler iktidar denetiminde işçi, tarım gibi konularda resim yapmaya teşvik edilmiştir.

### 1. 3. İktidar İdeolojisine Karşı Sanat Çalışmaları

Sanatın, iktidarın denetimine teslim edilerek uygulanması yıllar sürmüş ve bu süreçte sanatçılar arasında bölünmeler de yaşanmıştır. Kimi sanatçılar iktidar çatısı altına girerek güdülen ideolojiye eserleriyle hizmet etmiş, kimileri ise hak ve özgürlükleri ellerinden alınarak sınır dışı edilmiş ya da üretme yasağına maruz bırakılmıştır. Fakat sanatın artık dinsel yapıdan, iktidar denetiminden, akademi zihniyetinden sıyrılması gerektiğini iddia eden bazı sanatçılar da dirençli mücadeleleriyle her zaman varlığını korumuştur. Bu görüşü benimseyen sanatçılar, kolektif bir ruh oluşturarak aklın, bireyselliğin egemenliğinde ve bağımsız bir düşünce etrafında hareket ederek toplumda büyük dönüşümler sağlamaya çalışmış ve kitlesel örgütler yaratmıştır.

İktidar sanatı, savaş çığırkanlığı, ırksal üstünlük, ulus bilinci gibi kavramlarla inşa edilirken, iktidar karşıtı sanat ise savaşın yol açtığı felaketleri, iktidarların yaptığı katliamları, eziyetleri ifade etmeyi amaç edinmişti. Sanatta bu tepkisel çalışmalar belki de en iyi Goya'nın resimlerinde kendini göstermiştir. Goya "3 Mayıs" tablosunda, Fransız askerlerinin İspanya'yı işgal ederek iktidarı devirmesi ve halkı katletmesini betimlemiştir. Tabloda sıraya dizilen insanların Fransız askerleri tarafından nasıl katledildiği anlatılarak yaşanan kanlı tarihe tanıklık edilmiştir. İktidar karşıtı başka bir sanatçı ise gerçekçilik akımının öncüsü Gustave Courbet olmuştur. Sanatçı, sanatın toplumsal ayrılıkları, dengesizlikleri ifade eden bir araç olması gerektiği inancından hareketle çalışmalarında sosyal konulara yer vermiş ve fakir, ezilmiş insanların dünyasını betimlemeye çalışmıştır.

Özellikle 1.Dünya Savaşı'nın oluşması sanatçının modern dünyaya olan inancının sarsılmasına neden olmuş, güvensizlik, hayal kırıklığı sanatçıları bunalıma sokmuştur. Melankolik ve bohem bir yaşam çizen sanatçı, sanatını ifade etmek için kendine yeni yol haritaları belirlemiş, yeni yollar denemiş ve bu bağlamda iktidara, devlet anlayışına karşı tepkisel eğilimler ortaya atmıştır. Olaylara, katliamlara sessiz kalmayan sanatçılar, savaş bunalımlarının ardından genelde kitlesel muhalif bir tavır sergilemişlerdir.

20. yüzyılda, Kübizm başta olmak üzere Konstrüktivizm, Fütürizm, Dadaizm, Fluxus ve diğer sanat hareketleri tüm geleneksel anlayışları kökten reddediş niteliğindedir ve sanatçılar bunu, yaşamlarının her alanına yaymışlardır. Sanatın özgür

bir ifadenin, bir karşı duruşun, toplumsal bir direnişin ifadesi olduğu konusunda hemfikir olan sanatçılar düzen karşıtı faaliyetler içinde bulunmuşlar ve bunu eserleriyle desteklemişlerdir.

Sanatın kendi özgür oluşumunu sağlaması gerektiğini ifade eden en önemli hareketlerden birisi de Frankfurt Okulu'nun sanatçı ve felsefe düşünürlerinin etkin çalışmaları olmuştur. Bu sanatçı ve düşünürler, gündelik hayattaki aklın araçsallaştığını iddia ederek bunun kurtuluşunun ancak sanatın ve kültürün iktidarı ile olacağını savunurlar. Frankfurt okulunun en genç üyelerinden olan Adorno, sanatın kendi toplumundan beslenmesini ister. Yani Adorno'ya göre toplum, sanatın var olma nedenidir. Çünkü o tarihlere kadar sanat, toplumun belleğinden değil de, hep iktidardan ve onun güttüğü ideolojilerden beslenmiştir. Artık yaşamın yerini tutan sanat, burada sadece toplumsal anlamda bir direnişin simgesi olarak değil de toplumcu bir gerçekçilik çerçevesinden öte onu aşan ve dizginleri elinde tutan bir sınır koymalıdır. Bu da sanatın ne kadar özerk bir yapıda olduğuna bağlıdır. Adorno, sanatın özerkliğinin önemini şöyle vurgular:

*“Sanat gerçekliği bir fotoğraf gibi yansıtarak ya da belirli bir perspektiften bakarak gerçekliğin bilgisini vermez. Sanat, gerçekliğin büründüğü ampirik form'un oluşturduğu şalın altındaki hakiki yüzünü görünür kılarak yapar bunu. Sanatın bu işi başarabilmesi ise, ancak, özerk bir konum içinde bulunabilmesiyle olanaklıdır”.*  
(Adorno, 1985:247)

Avangartlar, sanatın kendi iktidarını oluşturması ve yeni yollar açabilmesi için bir kurum olmaktan çıkıp özerk ve bağımsız bir yapı haline gelmesi gerektiğini düşünerek, yaşamın her anlamda sanatın kılavuzluğunda şekillenmesini isterler.

1.Dünya Savaşı sonrasında sanata her türlü buyruğu reddeden Dadaizm, kendisinden önceki sanat ekollerini reddetmiş ve iktidar karşıtı birçok deneysel sanat çalışmaları ortaya koymuştur. 1916 yılında Tristan Tzara önderliğinde kurulan Dada hareketi, kültürel ve sanatsal bir akım olarak, edebiyat ve sanatta her türlü geleneği reddeden, bütün kuralların karşısında duran bir hareket olmuştur. Dada, siyasal ve sosyal bir hareket olarak özellikle Almanya'da etkili olmuş ve Grosz George, Richard Huelsenbeck gibi Alman sanatçılar ise Hitler'e karşı muhalif bir duruş sergilemişlerdir.

*“Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan dadaizm, artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir. Burada “kurum olarak sanat” mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir*

*zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kast edilmektedir. Avangard ikisine de karşı çıkar -hem sanat eserin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına, hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne". (Bürger, 2003:62 )*

Özellikle Marcel Duchamp, 20.yüzyıl'ın hemen bütün sanat akımlarına çalışmalarıyla kaynaklık etmiş, çalışmalarında kullandığı malzemeleri fiziksel özelliklerinden arındırarak, onlara düşünsel anlamda bir bakış açısı getirmeye çalışmış ve düşüncenin yapıta üstünlüğünü vurgulamaya çalışmıştır.

20. yüzyılda iktidar karşıtı olan George Grosz, Otto Dix, Ernest Barlach, Kathe Kollwitz gibi sanatçılar da sanatın toplumsal yönüne dikkat çeken, toplumsal aksaklıklarını ürünlerinde betimlemeye çalışan kişiler olmuştur. Özellikle Kollwitz'in Birinci Dünya Savaşında oğlunu kaybetmesi onu çok etkilemiş ve savaş karşıtlığını eserlerinde her defasında dile getirmiştir. Bu dönemlerde daha birçok sanatçı çalışmalarında siyasal vurgulara, iktidar politikalarına, savaş karşıtlığına ve savaşın yarattığı felaketlere çalışmalarında yer vererek atıflar yapmıştır.

### **Resim 13. Kathe Kollwitz "Yaslı Anne-Baba"**



**Kaynak:** <http://tr.wikipedia.org>

Sanatta iktidar denetimine karşı olan bir başka sanatçı da Pablo Picasso olmuştur. Picasso, İspanyolu olarak ülkesinin 1936 yılında iç savaşın eşiğinde olması ve savaş yanlısı lider Francisco Franço'nun Madrid'e hava saldırısında bulunması onu derinden etkilemiştir. Özellikle Prado Müzesinin bombalanması üzerine Picasso, Cumhuriyetçi hükümetin sözcüsü olmuş ve faşist lider Franço karşıtı bir politika



uygulayarak onun savaş çığırkanlığını, rejimini, işgallerini eserlerine konu etmiştir. Picasso'nun "Guernica" ve "Franço'nun Düşleri ve Yalanları" adlı çalışmaları bu konudaki en önemlileri sayılır.

Picasso, 'Guernica' tablosuyla belkide 20.yüzyılın en önemli imgelerinden birini yaratmıştır. Çünkü Guernica, insanlığın katledilişinin, savaşın yarattığı yıkıntıların ve bireyler üzerindeki acı verici etkilerinin bir özetidir. Savaş karşıtı bu çalışma barış yanlısı düşüncelerin simgesi haline gelmiştir.

**Resim 14. Pablo Picasso / "Guernica"**



**Kaynak:** <http://www.artquotes.net>

Resim, bombalanan Guernica köylülerinin bir anda hayatlarının nasıl değiştiğini anlatıyor. Resimde atın korkudan bağırsıkları, yaralı kadının savaş yıkıntılarının içinden çıkmaya çalışması, anne ve bebeğinin o yıkımdaki durumu gibi tasvirler savaşın nelere sebep olduğunu ifade eden örneklerden sadece bir kaçıdır.

1960'larda Amerika, Japonya ve Avrupa ülkelerine yayılan Fluxus hareketinde yer alan sanatçılar da sanatı iktidara karşı bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Fluxus üyeleri savaşın, eşitsizliğin, burjuvazinin karşısı bir fikir taşıyarak tepkilerini çalışmalarıyla, eylemleriyle, şenlikleriyle, yayınlarıyla ve filmleriyle dile getirmişlerdir. George Maciunas, Nam June Paik, John Cage, Joseph Beuys, Wolf Vostel, Yoko Ono ve daha birçok sanatçı Fluxus çatısı altındaki sanat çalışmalarında estetik değerlerden çok toplumsal değerlere önem vermiştir. Bu sanatçılar geçmişte yaşanan birçok kirliliği geride bırakıp yeni bir kültür oluşturma amacını güder. Sanatı, bir denetim mekanizması, ticarileşme, piyasa olgusu altında işlemek yerine,

sürekli değişen ve yenilenen bir olgu gibi görerek, toplumun yaşayışlarına, ihtiyaçlarına yön veren bir devrimci nitelik olarak görür. Özellikle Beuys, Birinci Dünya Savaşında yaralanmış biri olarak yaşadığı sarsıntılardan etkilenmiş çevreci ve muhalif siyasi kimliğiyle şiddet karşıtı eylemler, etkinlikler ve performanslar üretmiştir.

### 1. 3. 1. Resmi İdeolojiye Karşı Sovyet Sanatçıları

İktidar ve onun denetimindeki sanat akademisi anlayışına karşı kökten bir reddediş direnişi gösteren başka bir tavır ise Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkmıştır. Stalin'in "Sosyalist Realizm" adı altında sanatta yaptığı tahribatlar derin izler bırakmış ve bu izler ülkede bunalımlara, hatta iç savaflara sebep olmuştur. O dönemde bu yaptırımlara hizmet eden, ya da etmeyip de sınır dışı edilen sanatçıların yanında bu yaptırımlara sessiz kalmayan sanatçılar da oluşmuştur. Bu sanatçılar akademinin dayatmalarının tersine resmî olmayan bir sanat anlayışı yaratmaya çalışmış ve bu anlayışla topluma yön veren savaş karşıtı birer simge olarak yer almışlardır. Özellikle iktidarın propagandasını yapmakla yükümlü akademi anlayışını kökten reddetmişlerdir. Çünkü akademi daha önceleri Sovyetlerde sanatı yönetilecek ve denetlenecek bir kurum haline getirmiş, sanatçıların özgür bir ortamda özgür bir şekilde sanatsal üretimler yapmalarına engel olmuştur. Hatta sadece engel olmayıp, akademi dışında farklı fikirler taşıyan ya da sanatsal aktivitelerde bulunan kişilere dayatmalar yapmış ve onları vatan düşmanı olarak ilan etmiştir.

*"Akademi, bütün sanat hareketlerini merkezileştirir, bütün ölçüleri ve yarguları düzenler (denetimi dışında kalan daha alçakgönüllü faaliyetlereyse, ilkel ya da 'halk' sanatı deyip dönüp bakmaz bile). Böylece kurallar, tikel bir örnekten ya da eldeki modelden çıkarılacağı yerde, sanatçının hayal gücünü daha çalışmaya bile başlamadan kalıplaştıran ve kısıtlayan soyutlamalar olarak sürülür". (Berger, 2007:12)*

Dayatmacı şekilde faaliyet yürüten akademi kurumlarına karşı yapılan en büyük direniş hareketleri Sovyetler Birliği sanatında oluşmuştur. 1863'te 13 öğrencinin akademiden atılması akademiye karşı hareketin başlangıcını yarattı. Bu öğrenciler loncalaşmaya gidip 'Gezginler' adında bir örgüt kurmuş ve örgütün en önemli temsilcilerinden birisi İlya Repin olmuştur. Fakat gezginlerin bu direnişi akademinin güçlü kurumlaşmasını engellememiştir.

*“1861’de serfiliğin kalkması, Rus sanayinin kullanabileceği bir proletaryanın<sup>5</sup> ortaya çıkmasını sağladı. Bu da kapitalizmin gelişmesini mümkün kıldı. Fakat toprak ağalarının ve mülkiyetçi Devletin çıkarları, sermayenin gücünü hala ciddi olarak kısıtlamaktaydı: Kırsal iktisadi şartlar iç pazarın gelişmesini engelliyor, büyük sanayi kuruluşları ya demir yolları ya da ordu için yapılan Devlet siparişlerine güveniyorlardı. Bütün bunlara rağmen yeni ve varlıklı bir sanayici sınıfı ortaya çıkmaya başlamıştı ve bu sınıfa bağlı birkaç varlıklı kişi de, Rus sanatının ilk bağımsız koruyucuları durumuna gelmişti”. (Berger, 2007:18)*

Aslında Sovyetlerde yaşanan bu gelişmeler diğer dikta rejimlerle yönetilen ülkelerden daha erken yaşanmıştı. Sovyetler Birliği’nde sanat koruyucularının iktidar karşısı sanatçıları desteklemesi ve işçi sınıfının sosyal yaşamını dikkate alması ve bu alanda yatırımlar yapması akademinin rolünü gölgede bırakmıştı. Bu gelişmeler ileride Rus sanatının ne derece özerk bir şekilde üretileceğinin izleri sayılırdı.

### 1.3. 2. Wladimir Tatlin ve Diğer Avangartlar

Tarihte sanata en çok ihtiyaç duyulduğu zamanlar ya toplumsal bunalımların en çok arttığı ya da tüm bir toplum için özgürlük ışığının doğduğu dönemler olmuştur. Bu dönemlerde insanlar, toplumsal sarsıntıların iyileşmesine yön vermek ve yeni bir düzen oluşturmak adına sanatsal etkinliklere daha çok ilgi göstermiştir. Bu İhtiyacın en çok belirdiği dönemlerden birisi de 20.yüzyılın ikinci yarısında aktif bir sanat hareketi olarak faaliyet yürüten Konstrüktivizm akımı olmuştur. Bu akım Rusya’da doğmuş ve 1917 Ekim Devrimi’nin ardından faaliyet yürütmeye başlamıştır. Konstrüktivist Rus avangartları, savaş sonrası düzenin yeni kurallara ihtiyaç duyduğunu ifade ederek toplumun değişen şartlarına yeni estetik değerler üretmek istiyorlardı. Bu anlatımı sanatçılara en çok Kübizm sağlıyordu. 1921’deyse Maleviç şöyle diyordu:

*“Kübizm ve Fütürizm, sanattaki devrimci formlardı ve 1917’nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercileriydi. ... Eserleri, menteşeli kapılar gibi, eylemi eylemle birleştiriyordu. Şöyle ki, sanatı mühendislikle, müziği resimle, şiiri desenle, güzel sanatları propagandayla, fotoğrafı tipografiyle, diyagramı eylemle, atölyeyi sokakla birleştiriyorlardı”. (Berger, 2007:22-23)*

O dönemlerde Tatlin, Kazimir Maleviç, Kandisky, El Lissitsky, Aleksandr M. Rodçenko, Nikolaus Pevsner gibi avangart sanatçılar sanatın toplumsal yönünü sorgulamış ve özgür bir yaratımın ifadesi olarak yer almasını sağlamaya

<sup>5</sup>Proletarya: Emekçinin oluşturduğu sınıf. (Dil Derneği Türkçe Sözlüğü, 1998:1095)

çalışmışlardır. Avangartların ortak noktaları sanatın her şeyden önce toplumsal bir dışavurumun, bir karşı duruşun simgesi olarak her şeyi değiştireceklerine olan inançlarıydı.

Rus Avangartları, sanatı birbiri içindeki farklı disiplinleri kaynaştırarak eserler üretmeye başladılar. Çünkü onlar için sanatın atardamarları belki de orada atıyordu. Tatlin, kendi sanat tecrübesini halkın isteklerine göre kurgulamış, endüstriyel parçalar, ahşap, metal, seramik gibi farklı malzemelerle toplumsal bir ihtiyaç olan soba boruları, mobilya desenleri, kış elbiseleri üretmiş, ayrıca film ve tiyatro ile uğraşmıştır. Tatlin, heykel yapımını mühendislikle birleştirme projelerini hayata geçirmeye çalışıyordu. Bu projelerinden en önemlisi ise 3.Enternasyonal Anıtı olmuştur. Bu tasarımında savaşın yol açtığı bloklaşmalara, katliamlara ve düşmanlıklara bir karşı duruş sergilemiş ve içinde kardeşliği barındıran uluslararası sosyalizm birliğini hedeflemiştir.

**Resim 15. Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”**



**Kaynak:** <http://www.purplemotes.net>

Tatlin, bu sanat anlayışında yalnız değildi. Diğer Rus öncü sanatçılar olan Rodchenko ve V.Vladimiroviç Mayakovski’de kapitalist sömürüyü, burjuva değerlerini reddetmiş, savaşa ve faşist rejimlere karşıt olan tasarımlar üretmiştir. Muhalif bir anlayışla hareket eden başka bir sanat hareketi de Dadaizm olmuştur.

Savaşa ve yıkıntılara karşı kendini gündelik hayattaki etkinlikleri ile gösteren Dada sanatçıları, iktidar ideolojilerinin dayatmalarına karşı sanat çalışmalarını birçok resim ve heykel yapıtlarına, performanslara, tiyatral etkinliklere, sinema gibi alanlara yansıtılmışlardır. Örnek olarak Mark di Suvero, savaş ve iktidar ideolojilerine karşı tutumunu 18.3metre yüksekliğindeki “Barış Kulesi” adlı anıt heykeliyle dile getirmiştir.

**Resim 16. Mark di Suvero / "Barış Kulesi" (1966)**



**Kaynak:** <http://www.my.boltart.net>

Sonuç itibariyle Rus avangartlar, sadece iktidar ideolojilerinin yaptırımlarını değil, savaşın yarattığı vahşetlerin çirkin yüzlerini de betimlemişlerdir. Ancak bu muhalif kimlikleri barındıran sadece bir akıma ya da bir sanat hareketine bağlı sanatçılar değildi. Bireysel olarak akademilerin, siyasi dayatmaların karşısında olan sanatçılar da olmuştur. Buna en iyi örneklerden birisi de Ernest Neizvestny'dir.

1960'lardaki resmî olmayan Sovyet sanatının önemli heykel sanatçılarından birisi olan Neizvestny, 16 yaşında kızıl orduya katılarak savaşa gider ve ağır yaralanır. Yaşadığı bu olumsuz koşullar onun düzene karşı daha sert bir tavır olmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda çalışmalarının temasını yaşam, ölüm, savaşın yarattığı yıkıntılar, sürgünler gibi yaşanan olayların üzerine kurar. Özgür bir insan olarak tek başına devlet akademisinden bağımsız hareket etmesi hükümet tarafından dışlanmasına sebep olmuştur. Sanatçı, iktidarın isteklerine onay vermeden küçücük bir atölyede kısıtlı imkânlarla sanatını icra etmeye çalışmıştır.

Stalin döneminden sonraki dönemlerde yer alan resmî olmayan Sovyet sanatının öncülerinden olan Neizvestny ve diğer sanatçılar hükümet tarafından dışlanmış ve bu doğrultuda sanatçılar izinsiz gösteriler ve etkinlikler düzenlemişlerdir. Bu etkinliklerden birisi de 1974 yılında açılmış ve yetkililer tarafından buldozerlerle bertaraf edilmiştir.

Neizvestny, 1940'lara doğru akademiye başkaldıran en önemli sanatçılardan biri olmuştur. Onun bu sağlam duruşu karşısında akademi de onu rahat bırakmamıştı. Moskova yakınlarında yapılacak anıt için bir yarışma açılmış ve Neizvestny'de bu yarışmaya bir maket hazırlamıştır. Bu çalışma jüri tarafından birinci olarak kabul görmüş fakat akademi devreye girerek bu çalışmanın akademi anlayışına ters düştüğünü söyleyerek ödülü iptal etmiştir.

*“Neizvestny'ye hem akademi hem birlik karşıdır, çünkü onun eserlerini bir tehdit olarak görmektedirler. Oysa çok daha aşırı ve gelenek dışı üsluplarda çalışan başka sanatçılar da yok değildi, ama resmi çevrelerin bunlara karşı tutumları daha hoşgörülüdür. Neizvestny bir tehdittir, çünkü bir yandan kendi imkânlarına dayanarak çalışmakta, öbür yandan çabası toplumsal bir amaç ve önem taşımaktadır. Bu bir sanatçının arzulanabileceği kişisel gelişmeye yeni bir örnek göstermekten çok, toplum sanatı konusundaki resmi anlayıştan başka bir anlayışın da olabileceğini göstermektedir. Neizvestny'nin suçu bireyciliktir: Bu suçlamanın temelinde sanatın kişisel olması değil, devletin sanat politikasına tek başına meydan okuması yatar”.* (Berger, 2007:69)

Bu şartlarda bir sanatçının çalışması imkânsız gibi duruyordu. Çünkü akademi kendi bünyesi dışındaki sanatçıları birçok olanaktan mahrum bırakmıştı. Mesela Neizvestny, heykel için gerekli olan kalıp döküm malzemelerini kullanmaktan mahrum bırakılmıştır. Sanatçının yaşadığı sıkıntılar bunlar değildi sadece. Moskova Sanatçılar Birliği bir sergi düzenlemek ister ve Neizvestny'yi de davet eder. Fakat Neizvestny, yeni sanat ürünleri deneyen diğer sanatçıların da katılması şartıyla bu teklifi kabul eder. Sergi açıldığında büyük bir etki yaratmıştır. Çünkü insanlar ilk defa bireysel özgürlüklerle yapılmış bu farklı çalışmalarını bir arada görmüşlerdir. Sergi esnasında Sovyetler Birliği Komünist Partisi adına Nikita Kruşçev kalabalık eşliğinde sergi salonuna gelir ve çalışmaların rezalet olduğunu söyler. Neizvestny burada Kruşçev ile şiddetli bir tartışma yaşamıştır.

Neizvestny'nin çalışmalarını genelde yaşanan olaylar şekillendirmiştir. Heykelleri bir insanın savaştan, sürgünlerden, baskılardan ve tehcirlerden etkilenişlerini yansıtmıştır. Özellikle 15 metre yüksekliğindeki “Mask of Sorrow” yani “Maskenin Üzüntüsü” adlı anıt heykel, Sovyetler birliğinin Kolyma

bölgesindeki Gulay hapishane kamplarında tutsak olan ve zarar gören birçok insanın anısına yapılmış bir çalışmadır. Ağlayan yüz biçimindeki anıtın, arka tarafının üst kısmında haykırarak bir adam ve alt kısmında ise diz çöken bir kızın ağlaması betimlenmiştir. Neizvestny bu çalışmayı 27 ülke insanının anısına yapmıştır.

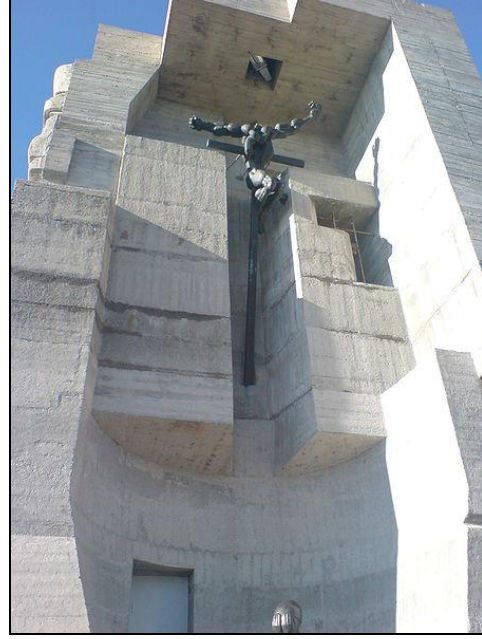
**Resim 17. Ernst Neizvestny “Mask of Sorrow ”**

(Üzüntünün Maskesi)



**Resim 18. Ernst Neizvestny**

“Mask of Sorrow ” (Ayrıntı)



**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst\\_Neizvestny](http://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Neizvestny)

Sonuç olarak sanatın dayatmaların dışında bireysel bir yaratım olduğuna inanan ve bunun mücadelesini veren sanatçılar hem Sovyetler Birliği’nde hem de başka ülkelerde her zaman vardı. Ancak bu tarz bir yaklaşıma Türk sanatçılarında rastlanmadığı söylenebilir. Çünkü Türkiye’de özellikle heykelin hâkim ideolojiler tarafından anıt mantığında dayatılması karşısında ciddi problemlerin ya da karşı duruşların yaşanmadığı görülür. Sadece ilerde değinilecek olan başlıklarda Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara’nın bireysel etkinlikler amacı ile Rudolf Belling ile ayrıştığı görülür. Yani bu tavır heykelin ideolojik dayatmalara maruz kalmasından kaynaklı olmasından çok bireysel olarak faaliyetlerin yürütülmek istenmesinden olmuştur. Türk sanatının özellikle tek parti iktidarı döneminde denetim üzerinden yürütülmesi ve iktidar odaklarının sanatı (özellikle heykeli) bir araç olarak kullanması gibi durumlardan Türk sanatçılarının çok da rahatsız olmadığı söylenebilir. Lakin Rus sanatçılar yeri geldiğinde kalabalık şekilde örgütlü faaliyetler

yürüterek başkaldırmış ve eskiyi yıkıcı yeni sanat anlayışları ortaya koymuştur. Yeri geldiğinde de Neizvestny gibi yaşadığı olaylara tek başına bir direniş göstermiş ve kendisi gibi düşünen genç sanatçılara çalışmalarıyla yol açmıştır.

Genel bir bakışla Sovyetler Birliği, Almanya, İtalya, İspanya, Çin gibi totaliter sistemler altında üretilen sanat anlayışları hâkim ideolojiler tarafından yönetilmiş ve şekillenmiştir. Bu dönemlerde sanat, ağırlıklı olarak ırkçı zihniyetlerin, iktidar korumacılığının, savaş taraftarlığının betimlemeleri, köylüler üzerine yürütülen bir politika, ya da yapılan katliamların, savaşların haklı olduğunu ifade eden bir araç olmuştur. Bu rejimler altındaki sanat üretimleri hiçbir zaman özgür bir yaratım, bireysel bir ifadenin simgesi olmamış, olmak istediğinde de yozlaşmış olarak isimlendirilmiş ve hem sanatçılar hem de yaratıları bertaraf edilmiştir.

Sanatın ideolojik bir aygıt olarak kullanımının saptanmasından yola çıkarak, böyle bir anlayış paralelinde olumlu ya da olumsuz hareket eden sanat yapıtlarından amaca en çok ulaşanı anıt heykeller olmuştur. Anıt heykel, yeri geldiğinde iktidar politikalarının denetiminde üretilerek var olan anlayışın haklılığını kanıtlayan en iyi ifade aracı olarak kabul görmüş ve bu doğrultuda üretilmeye çalışılmıştır. Böylece heykel, iktidarlar için eşitsizlikleri, adaletsizlikleri, baskıları, karşıtı olan düşünceleri sindirme, politikalarını gizleme ve maskeleymeden başka bir şey olmamıştır. Tarihte sanatın ideolojik yapılanmasında, iktidar propagandalarında, dikta rejimlerde en çok heykelin sırtından geçinilmiş ve savaşın mühür izlerini hala sırtında en çok o taşımıştır.

Heykel her ne kadar üretilerek bu anlayışa en çok hizmet eden bir araç olsa da çoğu dönemde bu anlayışa en çok karşı çıkan ve mücadele eden de yine kendisi olmuştur. Çünkü o, yeri geldiğinde dini inançların, faşist yaklaşımların, totaliter sistemlerin gölgesinde kalmayarak ırkçı zihniyetlerin, savaş yanlısı söylemlerin ötesinde kendi yerini korumaya çalışmıştır. Heykel, tarihin utanç verici görüntülerini, savaş yıkıntılarını, ezilenleri, sefaleti, eziyetleri, insanlara en iyi hatırlatan nesnelere biri olmuştur.



## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK HEYKEL SANATI VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

#### 2. TÜRK HEYKEL SANATINDA İDEOLOJİK YAKLAŞIMLARA TARİHSEL BİR BAKIŞ

##### 2. 1. Cumhuriyet Dönemine Kadar Türk Heykelinin İdeolojik Gelişimi

Bir ülkenin sanat ve özellikle heykel geçmişini irdelerken elde edilen veriler o ülkenin gelişmişliği hakkında günümüze kadar nasıl bir mesafe kat ettiğinin de ışıklarını yakar. Bu ışıklar her uygarlıkta yansımalarını farklı şekilde teşhir eder. Bazen bir ülkenin parlayan bulutları olur bazen de gökkuşağının bile ulaşamayacağı kara bulutlar şeklinde yansır. Hemen hemen her ülkenin az da olsa farklı boyutlarda gelişmiş resim ve mimari kültürleri vardır. Fakat her ülkenin tarihinde gelişmiş heykel anlayışları mevcut değildir. Heykel, bazı medeniyetlerin ebedi konaklama yeri, bazılarının ise sadece bir uğrak yeri olmuştur.

Bu bağlamda bir ülkenin gelişmişliğini en iyi gösteren ölçütlerden birisi de o ülkenin geride bıraktığı sanat ve heykelin derin ayak izleridir. Heykel çoğu zaman dayanıklı materyallerle üretildiği için toplumlardan geriye sadece onun izleri kalmaktadır. O izler ne kadar derin ve geniş alanları kaplamışsa o ülkenin yaşama biçimleri, kültürel renkleri, sosyal anlayışları, kimlikler arası paylaşımları o denli canlı olarak yüzyıllar sonra gözlerimizin önüne gelmektedir. Ancak bu verimlilik sanat nesnesinin sadece çokluğu ile değil, hangi amaçlar doğrultusunda üretildiğine ve kullanıldığına da bağlıdır. Yani ölçüt olan resim ya da heykelin ne kadar üretildiği değil de nasıl ve neden üretildiğidir.

Bu bölümde amaç, Türkiye’de Cumhuriyet’in inşasına kadar birbirini izleyen uygarlıkların sanat ürünleri ve toplumdaki heykel anlayışları hakkında bilgi vermektir. Bugüne kadar birçok uygarlık farklı amaç ve kaygılarla sanat eseri üretmişlerdir. Bunlar, yeri geldiğinde adına zanaat diyeceğimiz biçimsel üretimler, yeri geldiğinde de hem biçim hem de içerik bakımından inceleyebileceğimiz nesnelere olmuştur. Burada esas ulaşılmak istenen nokta, biçim ve daha çok içerik bakımından kaygılar taşıyan ve bu kaygılarda sanatsal sevdadan çok, değişik ideolojik emeller güden ve güttürülen heykel (anıt) yapıtlarını irdelemektir.

Türk heykelinin, Batıda Roma, Antik Yunan ve diğer Avrupa ülkelerinin heykelde vardıkları noktaların uzağında olduğu açık olsa gerek. Bu toplumların geçmiş üretimlerinde heykel, dinsel inançların gölgesinde kalarak yasaklanan bir nesne durumuna düşmemiştir. Toplumdan uzak tutulan bir kültür değil de dinsel anlayışlarının da yaygınlaştırdığı bir anlayış olmuştur.

Heykel sanatı, Türk toplumu ile tanışması geç tarihlerde başlayan ve yaşamına en geç giren sanat kategorisi olmuştur. Özellikle heykelin Türk toplumuna en son giren dal olmasının altında birçok sebep yatmaktadır. Bu sebeplerin en başında ise çoğunlukla Türklerin göçebe yaşamları ve İslamlaşma dönemlerinden sonra inançları doğrultusunda heykelin toplumun birçok kesiminde yasaklanması ve bu yasaklamalara çoğunluğun riayet etmesi olmuştur. Ancak Türklerin İslamlaşma öncesi sanat ürünlerinden Anadolu topraklarının mahrum olmadığı görülür.

*“Türkiye’de Paleolitik Çağ’ın mağara yerleşmelerine ait ilgi çekici veriler... Antalya çevresindeki Karain, Beldibi ve Belbaşı mevkilerinde bulunmuştur. Adıyaman ve Van bölgelerindeki başka sitlerde de insan ve hayvan figürlü resimler; Göbekli Tepe ve Nevali Çori’de hayvan ve insan kabartmalı stellere sahip bir tapınak, Urfa’da kült yerleri bulunmuştur. Fakat Anadolu’da maden kullanımından önceki çağa ait, bugün bilinen en önemli kalıntı Konya yöresinde Çatalhöyük’te bulunan Neolitik yerleşmedir”. Çatalhöyük, M.Ö. 6800’e kadar giden bu büyük yerleşmede tanrıça, boğa başı, Leopar heykelcileri bulunmuştur... Bunların başında ana tanrıçanın pişmiş toprak ve taştan yapılmış figürleri gelmektedir. Özellikle Ankara’daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ndeki tahta oturmuş toprak tanrıça 14 cm’lik boyuna rağmen gerçekten anıtsal bir heykel niteliğindedir”. (Kuban, 2009:18-19)*

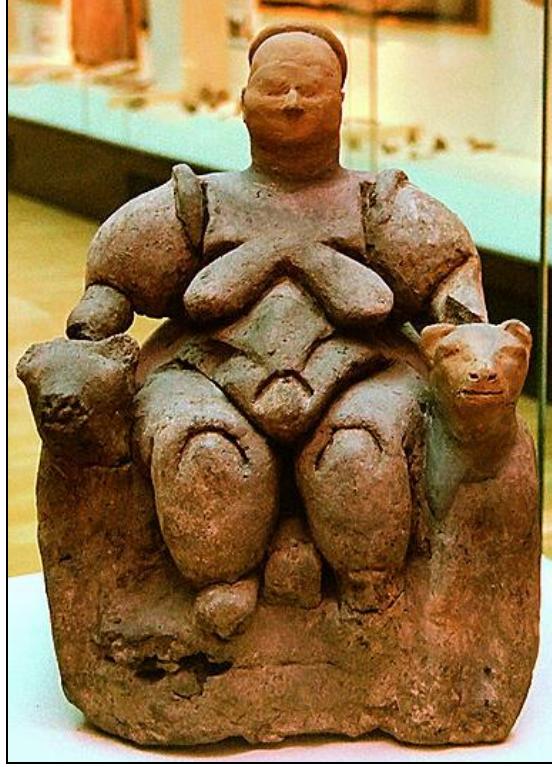
Tansuğ, (2008:17) Türklerin İslamlaşma öncesindeki sanat örnekleri üzerine şöyle bir izlenimde bulunur:

*“Türkler İslam öncesinde özellikle tezyini sanatlar alanında başarılı sayılır ve bu etkinliklerinde göçebe devlet düzeninin bir gereği olarak, toplum isteminin egemen rol oynadığı koşulları yansıttıkları belirtilir. İslam öncesi göçebe Türk topluluklarının insan figürüne karşı kayıtsız oldukları da ileri sürülen savlar arasındadır. Türkler kuzey Avrupa kavimleri gibi, ağaç ve maden süsleme işçiliği yapmışlar, gerek geometrik spiral düzenlemeler, gerekse hayvan biçimlendirme üslubundaki soyut süslemeci duyarlıklarının üstünlüğü de araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Türk sanatının Asya içlerindeki önemli verileri, yerleşik nitelikli ve Budist inançlara bağlı bulunan Uygur devleti (VII. yüzyıl) döneminden kalan ürünlerdir. Mimarlık, resim, heykel ve küçük el sanatlarını kapsayan bu verilerle, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinin sanatı arasında bağlantılar kurulmaya çalışılmaktadır”.*

Heykelin ilk yapıtlarına bakıldığında içerikler daha çok inanç ve iktidar kaynaklı olmuştur. Bu örneklerle hayvan kabartmaları, sfenksler, aslan heykelleri, küçük tanrıça heykelleri ya da mezar taşları şeklinde rastlanmıştır.

Anadolu'nun bu en eski yerleşim yerlerinde Tanrıça heykeli ve diğer heykelcikler bir inanç betimlemesi olarak yer almış ve o dönemde bile iktidarın gücünü ve üstünlüğünü ifade eden birer simge olmuşlardır.

**Resim 19.** Çatalhöyük'teki kazılarda ortaya çıkarılmış bir ana tanrıça heykelciği



**Kaynak:** [http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ankara\\_Muzeum](http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ankara_Muzeum)

Bu heykel örnekleri daha o zamanlarda bile din, siyasi iktidar gibi değişik inançların (kralların, kraliçelerin, tanrı ve tanrıçaların) temsilcisi olmuştur. Çıkış noktası doğrultusunda o dönemlere ait Çatalhöyük'teki ana tanrıça heykel örneği dışında daha birçok örneğe de rastlanmıştır. Yine en eski yerleşim yerlerinden bir sayılan Alacahöyük'te Hititlerin yerleşim yeri kurmaları ve bu yerleşim yerinde heykel ve rölyeflerle tanrıların betimlemeleri örnekler arasındadır. Özellikle şehrin giriş kapısında yer alan yarı aslan yarı insan sfenksleri, iktidar betimlemelerinin ilk göstergelerinden sayılabilir. O dönemde aslan, gücü itibarıyla iktidar gücünün en büyük propaganda araçlarından biri olmuştur.

**Resim 20. Alacahöyük Kent Kapısı**



**Kaynak:** <http://www.pbase.com>

*“Hitit heykeli, bütün bu dönemin heykeli gibi, dinle ilgili olarak ortaya çıkmış olmalıdır. Tapınaklardaki kült heykellerinin örnekleri bulunmamıştır. Anadolu’nun birçok bölgesinde bu çağın kabartmaları, özellikle duvarların alt kısımlarını kaplayan taş ortostatlar<sup>6</sup> üzerinde ve kayalara oyulmuş olarak görülür. Bunların içinde hemen hemen bütün Hitit panteonunu<sup>7</sup> gördüğümüz Yazılıkaya’daki açık kült yerinin duvarlarında bulunan kabartmalar özellikle zikredilebilir”. (Kuban, 2009:26)*

**Resim 21. Yazılıkaya, Hitit Tanrıları / 12 Tanrı Kabartması**



**Kaynak:** <http://www.anadoluarkeolojisi.com>

<sup>6</sup>Ortostat: arkeolojide, üstü yazılı, kabartmalı taş levha. <http://www.privatesozluk.com>

<sup>7</sup>Panteon: 1:Eskiden Yunanlı ve Romalıların en büyük tanrılarına verdikleri ad. 2: Bir halkın, bir ulusun bütün tanrıları. (Dil Derneği, *Türkçe Sözlüğü*, 1999:1058)

### 2.1.1. Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Heykel Kullanımı ve Örnekleri

Türklerin heykeli kullanım şekilleri Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve daha birçok Müslüman devletinde aynı benzerlikleri taşıdığı söylenebilir. Türklerin bu inancı taşıma sebepleri İslam öncesindeki cahiliye dönemine (6-7.y.y.arası) kadar dayandırılabilir. O dönemde Müslümanlık dini tebliğ edilmeden önce insanlar put inancını taşımaktaydı. Bir kurtarıcı olarak gördükleri putları kendileri yapıyor, onlara isim koyuyor ve karşılarında ibadet edip dua ediyorlardı. Bu dönemlerde Müslümanlık tebliğ edilmeye başlanmış ve birçok kitle Müslümanlık çatısı altında birleşmişti. Ancak Müslümanlığı kabul etmeyen bazı insanlar hala putlara inanmayı sürdürüyordu. Bu dönemlerde Puta tapma inancı heykelle bağdaştırılarak bütün Müslüman ülkelerine yayılmış ve put olarak adlandırılan heykel ya da resim biçiminde yapılan suretler potansiyel birer tehlike olarak düşünülmüş ve yasak edilmiştir.

Bu nedenlerin uzantısı olarak da Müslümanların bir kısmı özellikle eskiden canlıların resim ve heykelini yapmaz, hatta evlerinde bulundurmazlardı. Gerekçe ise resim ve heykel yapmak Allah'ın yarattıklarını taklit etmek, ya da ona şirk (ortak koşmak) koşmaktır. Ayrıca bunlara saygı ve özen göstermek, putlaştırmak gözüyle bakılırdı. Dolayısıyla İslamiyet'te özellikle eski dönemlerde insan suretini resmetmek, heykelini yapmak hoş görülmemiştir. Bu inançlar hala günümüzde de varlığını korumaktadır. Dini mekânlarda resimlerin olmaması, bazı evlerde özellikle kible yönünde resimlerin asılmaması hatta heykellerin hiç olmaması sadece göstergelerden bir kısmıdır. Hatta eskiden babalar küçük evlatlarına oyuncak alırken daha dikkatli davranmış, heykeli andıran ve günah sayılan plastik oyuncak bebekler almamışlardır. Müslüman toplumların çoğu, bu nedenle sanat tecrübelerini mimari, minyatür, hat, süsleme, tezhip ve ebru gibi alanlarda yoğunlaştırmış ve putları lanetledikleri gibi heykeli de bir döneme kadar lanetlemişlerdir. Ancak bu düşünceler daha birçok sebebe dayandırılabilir. Bunlardan birisi de Türklerin devlet ve iktidar itaatlerine, ananelerine, atalarına çok düşkün olmalarıdır.

*“Devletin varlık sebebi, devleti ayakta tutmak içindir. Bireyin olmadığı, “kul” anlayışının hâkim olduğu bu sistemde onlar da aynı amaçla yüküldür. Kaldı ki, kullara da sürekli olarak varlıklarını devlete borçlu oldukları hatırlatılır. Devletin sahip olduğu ‘kutsallık’ anlayışı bu oluşumda en önemli rolü oynamaktadır. Kul, devlete İslam zihniyetinden gelen bir yaklaşımla bağlıdır. Çünkü devlet ve Sultan Tanrı'yla*

*özdeşleşmiştir (zillullah), kul da ona Tanrı'ya duyduğu bağlılıkla bağlıdır, bağlı olmakla yükümlüdür". (Kahraman, 2008:103)*

Devletin iktidar gücü Türklerde her şeyin temsilcisi ve karar mercisi olmuştur. İnsanlar, devletin iktidar gücüne her zaman sadık kalmayı, itiraz etmemeyi ve emirlerine itaat etmeyi çok önemli görür. O yüzden devlet yönetimlerinin heykeli yasaklamasında bireylerin bu düşüncelere biat etmeleri fazla olmuştur. Türklerde heykel ya da heykele yakın taş yapılar yer almışsa bile bunun ilk örnekleri iktidar gücünü ve milliyet unsurlarını betimleyen yapılar olmuştur. Göktürkler ve Uygurlar, ölen kahramanlarının mezarları başlarına hayatta iken yendikleri düşmanlarının heykellerini dikerlerdi. Bu heykellere *balbal* denmiştir. Ayrıca gücü simgeleyen hayvan heykellerine de çok rastlanmıştır.

Heykel, Selçuklular, Osmanlılar ve diğer Müslüman Türk devletlerinde başlı başına bir sanat dalı olarak değil de, daha çok mimari yapılarının gölgesinde üretilen bir sanat kolu olmuştur. 19.yüzyılın sonlarına kadar heykel, dinin de etkisiyle mimariye bağlı bir süsleme aracı olarak genelde taş rölyef kabartmaları ve süslemeleri şeklinde gelişme göstermiş ancak figüratif bir özellik barındıramamıştır.

Selçuklu İmparatorluğu'nda plastik sanatlar alanında özellikle mimariye önem verilmiş ve o dönemlerde devasa yapılar olarak camiler, medreseler, kervansaraylar, hanlar yapılmıştır. Bu yapılarda heykel, kabartmalar, bitki, hayvan motifleri ve süslemeler şeklinde yer almıştır. Ancak nadir de olsa figürlü yapılara da rastlanmıştır. Selçukluların mimari yapılarından biri olan Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi, insan figürlerine rastlanan ilk İslami yapı sayılabilir. Kuban, (2009:124) bu yapılar üzerine şu ifadelerde bulunur;

*"Selçuklularda, insan figürü çok az kullanılmış, mevcut olanlar da sonraki çağlarda tahrip edilmiştir. Sivas Şifahanesi'nin büyük eyvanının iki tarafında, belki de gök elemanlarını temsil eden, biri kadın diğeri erkek iki insan portresi kısmen hala görülebilmektedir. Aynı şekilde Divriği Ulu Camisi'ne bitişik şifahane kapısının iki tarafında da biri kadın diğeri erkek olarak kabul edilebilecek iki insan figürünün kalıntıları vardır. Bunların caminin ve şifahanenin kurucuları olan Ahmed Şah ve karısı olduğu düşünülebilir. Bugünkü kırılmış olan figürlerin biçimsel özelliklerini belirlemek olası değildir".*

Resim 22. Ulu Caminin Kurucusu Ahmet Şah



Resim 23. Ahmet Şah'ın Karısı Turan Melik

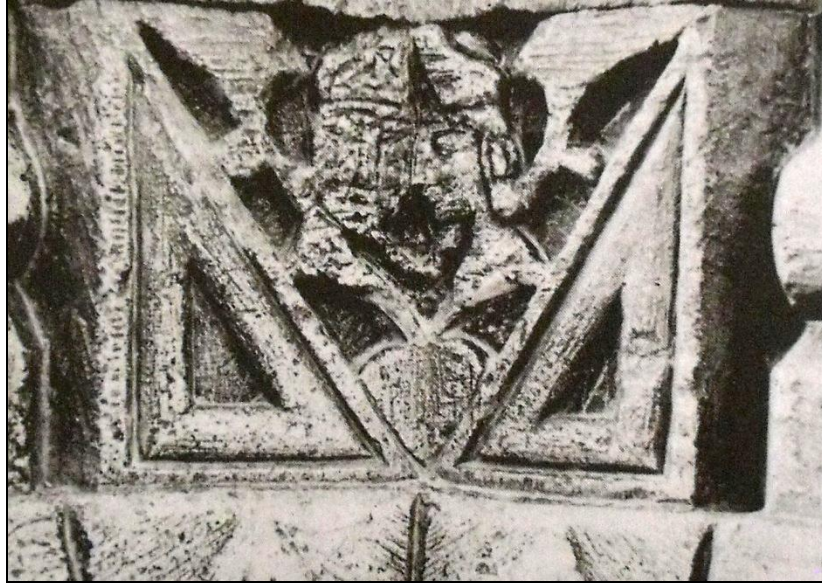


Selçuklular dönemindeki bu durum iki yönde incelenebilir. Birincisi o dönemlerde Ulu Cami ve şifahanesinin o zamanın yöneticisi Ahmet Şah olduğundan iktidar adına, iktidar tarafından yapıldığına dair bir belge niteliği taşıyor olmasıdır. Ahmet Şah, hem kendisinin hem de Turan Melik ismindeki eşinin kabartmalarını kapının her iki tarafına yaptırmıştır. İkinci kısım ise sonrasında bu iki kabartmanın yüzlerinin bilerek bozulmalarıdır. Bu bozulmaların ne zaman ve kimler tarafından yapıldığına dair bir bilgi yoktur. Ancak temel sebebin heykelin yasak olma inancının taşıyor olmasıdır. Figürlerin yüz kısımları parçalanmış hatta kadın figürünün saçları değil de sadece yüz kısımları deforme edilmiştir. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesine ait figürlü yapılar bunlarla sınırlı kalmamıştır.

*“İslam öncesinde özellikle göçebe topluluklar içinde fazla yer bulmayan figür ilgisi, Anadolu'nun bu erken aşamalarında fazlasıyla yer bulmuş, fakat bu ilgi XIV. yüzyıldan başlayarak sürekliliğini kaybetmiştir. Mimari yapının cepheleri ve iç mekânları ile sıkı bir bağlantı içinde bulunan ancak sürekli kılınamayan figür sorunu karşısında ilgi çekici bir tutumun örneğini Divriği Ulu camisine bitişik Daruşşifa'nın güney cephesinin alt kısmında ve ancak ayna kullanmak suretiyle fotoğrafı çekilebilen, yani bir taş arkasına gizlenmiş bulunan ikili figür kompozisyonunu da görüyoruz.” (Tansuğ, 2008:19)*

**Resim 24: İnsan Figürleri. Divriği Ulu Camisi Yanındaki Darüşşifa Duvarının**

**Gizli Bir Yerde, XII y.y.**



**Kaynak:** (Tansuğ, 2008;19)

Osmanlı döneminde özellikle figürlü heykel sanatına Selçuklular döneminde olduğu gibi İslam inancından kaynaklı olarak mesafeli davranılmıştır. Heykel ifadeleri genelde mimariye bağlı olarak bitki ve hayvan motifleri şeklinde yansıtılmıştır. Fakat Osmanlının Batı düzeyindeki heykel sanatı Tanzimat'tan sonra gelişmeye başlamış olsa da öncesinde heykelle çok karşı oldukları söylenemez. Çünkü Osmanlılar, kendilerinden önceki uygarlıklara ait heykel ve kabartmaları ortadan kaldırmamışlardır. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'un alınmasından sonra Bizans mirasına sahip çıkmış, Antik ve Hıristiyan medeniyetlerine ait bazı anıt ve sütunları, lahitleri kaldırmamıştır.

*“Fatih'in Batı sanat ve kültürüne duyduğu ilgi çok yönlüdür. Dönemin Avrupalı hükümdarları gibi o da kendi imgesini portreler ve madalyalarla ölümsüzleştirmek istemiş ve bu amaçla birçok Avrupalı sanatçıyı, öncelikle madalya ustası ve heykeltarihi sarayına davet etmiştir. Venedik doçuna yapılan başvuru sonucu Padualı heykeltarihi Batrolomeo Bellano ve ressam Gentile Bellini padişahın portre ve madalyalarını yapmak üzere İstanbul'a gelmişlerdir. Kısa bir süre içinde Fatih'in çeşitli sanatçıları tarafından dökülmüş portreli madalyaları Avrupa'da yaygınlaşmıştır. Yurtdışı koleksiyonlarda Fatih'ten sonraki kimi padişahlarında portreli madalyalarına rastlanır. Örneğin, Yavuz Sultan Selim'in 1571 Mısır seferi anısına yapıldığı anlaşılan bir madalya vardır. Bir yüzünde padişahın portresi arkasında ise Kahire, Nil Nehri ve piramitler kabartma olarak işlenmiştir... Ayrıca...16.yüzyılda Kanuni'nin portresinin yer aldığı madalyalara rastlanmıştır. Çeşitli müzelerde örnekleri bulunan ve Alfonso Lombardi adlı bir sanatçıya atfedilen bu madalyaların, Kanuni'nin siparişi olduğuna ilişkin bir kanıt yoktur. Bunlar padişahın Avrupa'da yaygın gravür portrelerinden kopya edilmiş olmalıdır”. (Renda, 2002:139)*



**Resim 25. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet Portresi**



**Kaynak:** <http://www.nga.gov/exhibitions>

Ancak bu gelişmelere rağmen Osmanlılarda heykel, resim sanatı kadar şanslı değildi. Osmanlılar resim sanatına daha çok ilgi duymuş ve bunu daha çok minyatür ve ebru gibi sanat alanlarında uygulamışlardır. Minyatür, başlı başına bir sanat olmuş ve bu alanda birçok eser üretilmiştir. Minyatür sanatında, Sinan Bey, Nakkaş Osman, Matrakçı Nasuh ve Levni gibi sanatçılar, o dönemde ağırlıklı olarak padişahların, sultanların betimlemeleri üzerinde durmuştur. Sinan Bey'in yapmış olduğu, *Fatih'in Gül Koklayan Portresi* bu alanda önemli bir yer tutar. Ayrıca, *Kanuni Sultan Süleyman ve Mohaç Savaşı (Hünername)* ve Nakkaş Osman'ın *Yavuz Sultan Selim Aslan Avlıyor (Hünername)* gibi minyatür resimleri örneklerden sadece birkaçıdır. Özellikle III. Selim ve III. Ahmet, minyatür sanatına çok ilgi duymuş ve bu alanda birçok şekilde resimlenmiştir. Minyatürlerde padişahlar, genellikle av sahnelerindeki güçlülüğü ile betimlenmiş ayrıca, savaş sahneleri, saray kutlamaları ya da aile merasimleri gibi görüntüler de yer almıştır.

Fatih Sultan Mehmet'in, sarayına ressamı çağırıp kendi resimlerini yaptırması her ne kadar bir iktidar sanat ilişkisini oluştursa da o dönemde resmin varlığı sonraki yıllarda da daha çok yaygınlaşacağını göstergelerini taşımaktaydı. Ancak Osmanlı'nın bu dönemlerinde heykel örnekleri bulunsa da yer alma şekilleri resim sanatına göre daha az ve farklı olmuştur.

*“Kanuni Sultan Süleyman’la birlikte Mohaç seferine katılan İbrahim Paşa, Budapeşte’de görüp hoşuna giden birkaç heykeli de dönüşte beraberinde İstanbul’a getirmiş, İstanbul’un bazı yerlerine ve Sultanahmet’teki kendi sarayına koydurmuştur. Ancak, paşanın bu aydın tutumu hoş karşılanmamış, hatta kendisine şöyle bir tenkitle bulunulmuştur;*

*“Bir Halil evvel gelip, esnamı kalmıştı şikest;*

*Sen Halil’im şimdi geldin, halkı kıldın putperest”. (Gezer, 1984:7-8)*

Osmanlı sanatının belirgin halde gelişmesi ve Batılılaşmaya başlamasının esas temellerini III. Selim atmıştır. III. Selim, özellikle askeri alanda yenilik arayışlarına girmiş ve teknik olarak faaliyetler yürütmüştür. 1795 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun okulunu açmış ve okulun programına resim dersini koydurmuştur.

*“III. Selim, Kapıdağlı Konstantin’e Osmanlı padişahlarının resimlerini yaptırmıştır. Ancak, bu portreler hayali olarak yapıldığı için padişahların kendisine benzerliği konusunda kuşku yarattıkları gibi estetik bakımdan da düşük niteliktedirler. III. Selim, kendi portresini de Mustafa Rakım Efendi’ye yaptırmıştır. III. Selim’in ayrıca heykel sanatına da büyük bir ilgi duymuş ve bu nedenle de İtalyan bir sanatçının yaptığı balmumundan heykelleri saraya gizlice getirterek izlemiştir”. (Cezar’dan aktaran ;Keser, 2006:122-123)*

Mühendishane-i Berri Hümayun okulunun açılmasıyla Batılılaşma Hareketleri daha yaygın hale gelmiştir. Ayrıca Mühendishane-i Bahr-i Hümayun’un ve 1827’de II. Mahmud döneminde Mekteb-i Tıbbiye’nin 1834 yılında Mekteb-i Harbiye’nin açılarak programlarında resim derslerinin yer alması da ileri tarihlerdeki Sanay-i Nefise Mektebinin önünü daha iyi açmıştır. O dönemlerde Mühendishane-i Berri Hümayun’da Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Tefik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Osman Nuri Paşa, Süleyman Seyyit Bey ve Servili Ahmet Emin Bey gibi ressamlar yetişmiştir. Bu ressamlar daha çok Natürmort, Peyzaj dalında resimler üretmiştir.

20. yüzyıla kadar Batılılaşma hareketlerinde yer alan sanatta, asker ressamlardan yararlanılmış, ancak heykelin 1882 tarihlerine kadar hiçbir şekilde gündeme gelmemesi heykelin yaygınlığı açısından kötü olmuştur. Osmanlının bu Batılılaşma hareketlerinde heykel aleni şekilde yer almamış, çoğunlukla merak konusu olduğundan yeri geldiğinde padişahların bile çekindiği bir konu olmuştur. Osmanlının bu döneminde heykelin az olan örnekleri genellikle padişahların ihtişamını ifade eden şekilde oluşmuştur.

*“Sultan Abdülaziz dönemi heykel sanatı açısından büyük önem taşır. Abdülaziz 1876 yılında Paris, Londra, Viyana gibi Avrupa başkentlerini ziyarete gittiğinde bu kentlerdeki meydan heykellerini görmüş, ayrıca müzelerdeki heykelleri yakından incelemiştir... Her zaman Osmanlı İmparatorluğu’nun en önemli eyaleti olan ve*

*Kavalalı Mehmet Ali paşa zamanından beri Batılılaşan Mısır'da anıt heykel yapımı Türkiye'den önce gerçekleşmiştir. Mehmet Ali Paşa'nın torunu İsmail Paşa'ya Sultan Abdülaziz 1867'de Hıdiv<sup>8</sup> unvanını vermiştir. Bundan sonra kendince bir hanedan bilinci geliştiren İsmail Paşa, babası İbrahim Paşa ve büyükbabası Mehmet Ali Paşa'nın heykellerini yaptırmıştır. Bu, Mısır'da büyükbabası Mehmet Ali Paşa ile yerleşen üç kuşaklık Kavalalı hanedanını yücelten bir sipariştir... İbrahim Paşa'nın heykelinin siparişini oryantalist heykelleriyle tanınmış Fransız heykeltıraş Charles H.J.Cordier (1827-1905) almıştır. Bu heykel 1872'de Kahire'deki Ezbekiye mahallesindeki meydana dikilmiştir. İsmail Paşa'nın büyükbabası Mehmet Ali'ninkini ise Alfred Jacquemart yapmıştır. (1824-1896). Heykel önce Paris'te Champs-Elysees'de bir ay sergilenmiş, 1873 yılında İskenderiye'de dikilmiştir. Bir yıl sonra aynı heykeltıraş Süleyman Paşa'nın heykelini yapmış ve o da Lazoğlu Sarayı'nın önüne yerleştirilmiştir. Ne yazık ki daha sonra çıkan ayaklanmalarda bu anıt-heykeller kaldırılmıştır. Sultan Abdülaziz belki Hıdiv İsmail Paşa kadar cesaret gösterip anıt heykelini kentin bir yerine dikmemiştir. Ancak bu yıllarda İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'a (1830-75) iki heykel siparişi vermiştir". (Renda, 2002:140-141)*

**Resim 26. Charles Fuller "Sultan Abdülaziz'in Atlı Heykeli"**



**Kaynak:** <http://www.felsefeekibi.com>

Osmanlılarda hükümdarların heykellerini kamusal alanlara, resimlerini devlet dairelerine astırma çabaları da yer almış ve bu yöndeki ilk uygulama II. Mahmut döneminde başlamıştır. Heykel için daha farklı bir gelişme ise 1882'de Beyoğlu'nda açılan balmumu heykel sergisidir. İtalyan sanatçıların düzenlediği bu sergi Türk heykelinin yakın bir zamanda var olacağı yönünde iyi bir izlenimdi. O yıllarda resim sergilerine sık rastlanmaya başlanmış, ancak Şeker Ahmet Paşa'nın öncülüğünde açılan ilk resim sergisinde ve sonraki sergilerde bir heykeltıraşa rastlanmamıştır.

<sup>8</sup>Hıdiv: Osmanlı İmparatorluğu döneminde Kavalalı Mehmet Ali Paşa'dan sonra Mısır valilerine verilen san. (Dil Derneği, *Türkçe Sözlüğü*, 1999:598)

ABC Kulübünün 1882’de açtığı sergide ancak Hıristiyan bir yurttaş olan heykeltıraş Oskan Yervan Efendi yer almıştır.

## 2. 2. Sanay-i Nefise Mektebi ve İlk Heykeltıraşlar

Sanay-i Nefise’nin ilk yıllarında Batılılaşma hareketleri hemen hemen her alanda sancılı süreçler geçirmiş ve devletin bekası için birçok alternatif denemeye çalışılmıştır.

*“Yaklaşık iki yüzyıl süren batılılaşma akımından sonra II. Meşrutiyetten itibaren üç siyasi akım eşzamanlı olarak siyasi alanda etkili olmaya başlamıştır: Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük. Batıcılık ideolojisi, devletin varlığını yenileşmeler yaparak sürdürebilme görüşünden ortaya çıkmıştır. Bu reformcu bir görüştür ve amacı eski bir devleti restore etmektir. İslamcılık yine devleti korumak için kurulu düzeni İslâmi ilkelere göre değiştirmek amacıyla olmuştur. Bu iki akımdan Batıcılık, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin çıkış noktası olmuştur. Jön Türkler ve İttihat ve Terakki Cemiyeti yöneticilerinin Batıcılık siyaseti ile iki hedefi olmuştur: Birincisi, devlet yenileşecektir, ikincisi ise imparatorluğun bünyesinde yer alan Hıristiyan topluluk kazanılmış olacaktır. Balkan Savaşları’ndan sonra Osmanlı İmparatorluğu içinde azınlık sayılabilecek çok az Rum ve Ermeni’den başka Hıristiyan topluluklar kalmayınca, bu kez Arapları elde tutmak için İslamcılığa ağırlık verilmiştir. Bu gelişmeler yanında, Türkçülük akımı güç kazanmaya ve Türklerin Osmanlı İmparatorluğu’nun tek dayanağını oluşturacağı görüşü etkili olmaya başlamıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti, batıcılık görüşünden Türkçülüğe yönelerek Türkçü, ulusalcı bir ideoloji benimsemiştir. Bu dönemde, Türkçülük çağa ayak uydurmak için temel alınmış ve Osmanlı aydınları, bakışlarını Anadolu’ya çevirmiştir. Bunun sonucunda da bir dizi toplumsal değişikliğe gidilmiştir”. (Yetkin’den aktaran; Keser, 2006:157)*

Batılılaşma hareketleri her ne kadar farklı ideolojiler üzerinden geliştirilmeye çalışılsa da hepsinde ortak olan milliyet ve ulus kavramının bütünlüğü olmuştur. Batılılaşma çerçevesinde kurulan Sanay-i Nefise,1883 yılında II. Abdülhamit tarafından açılmış ve müdürlüğüne Osman Hamdi Bey atanmıştır. Akademide resim eğitimi (yağlı boya ve karakalem) ağırlıklı olarak işlenmiştir. Heykelin ilk olarak resmi anlamda eğitimi başlamış ve hocalığına Yervant Oskan Efendi getirilmiştir. Bu gelişme heykel için ilk başlangıç sayılır. Çünkü Sanay-i Nefise’nin oluşmasına kadar heykel sanatının varlığına dair çok şey yer almamıştır. Osmanlı’da heykel sevdası var olsa da bu, resmin sarayın emrinde üretimler yapması gibi aynı ideolojik işlevi yüklenmiş ve padişahları yücelten bir nesne olmaktan öte gidememiştir. Hatta padişahların kendilerini yüceltmek adına heykele meyletmeleri bile cesaret isteyen bir durumdu. Nitekim III. Selim’in, balmumu heykellerini sarayına gizlice getirtip merakını gidermesi ya da Abdülaziz’in Avrupa seyahatindeki kaçamak ilgisi,

heykelin o dönemin yaşamında yer edinemeyeceğinin koyu çizgilerini hala yumuşatamamıştır.

*“Abdülaziz’in Avrupa seyahatine katılanlar arasında bulunan Ömer Faiz Efendi’nin Ruznamesi’nde (günlük) geçen aşağıdaki ifadeleri, Osmanlı erkânının heykele (özellikle çıplak heykele), İslami gelenekten kaynaklanan içsel çelişkiler yaşayarak ilgiyle baktıklarının göstergesidir: “Sergide bilhassa kadınlara ait çıplak heykeller, ayrı bir galeride olmakla beraber, güzelliğın bulunması arzu edilen her yerde mevcut idi. Bizler, bunlara kaçamak gözlerle, amma Frenklerden daha büyük alaka ile bakıyorduk. ...Beraber bulunduğumuz imam-ı Sani ve Zat-ı Hazret-i Şeyriyarının Hocası Hasan Nami Efendi hazretlerine yavaşça sordum: Efendi hazretleri bunlara bakmak haram mıdır, günah mıdır, mekruh (izin verilmeyen) mudur, mubah mıdır, sevap mıdır?” (Öndin, 2003:29)*

Bu dönemdeki heykele olan ilgi Osmanlı padişahlarının şahsiyetlerine, onların portrelerine, atlı heykellerine hizmetten öteye gidememiştir. Ancak Sanay-i Nefise’nin programında resim politikasının yanına heykelin de konulmasıyla onun korkulu bir rüya olmaktan yavaş yavaş çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemde Yervant Oskan Efendi’nin heykel hocalığına başlaması ve ardından İhsan Özsoy, İsa Behzat gibi heykeltıraşların yetişmesi heykelin varlığına dair ilk büyük göstergeler olmuştur.

*“Heykel Sanatı açısından Abdülhamit döneminin en önemli olayı kuşkusuz 1883’te Sanay-i Nefise Mektebi Âlisi’nin açılışıdır. Ülkede ilk kez heykel eğitimi böyle başlamıştır. Sanay-i Nefise’nin kurucusu Osman Hamdi Bey, daha önce İtalya’da ve Fransa’da eğitim görmüş olan Yervant Oskan Efendi’yi (1855-1914) heykel bölümüne getirmiştir”... Akademinin ilk heykel öğrencisi İhsan Özsoy (1867-1944) Oskan Efendi’nin akademik öğretilerinden etkilenmiş, sonra Paris Ecole des Beaux-Arts’da yetişmiş ve Oskan Efendi’den sonra akademiye heykel bölümünü yönetmiştir. Bugüne az sayıda heykeli ulaştırmış olan İhsan Özsoy’un Kadıköy Süreyya Sineması’nda Dans Eden Çocuklar adlı kabartması ve iki kadın büstü vardır. İzleyen kuşağın heykeltıraşlarından İsa Behzat (1875-1916) da benzer yaklaşımda büst ve heykeller yapmış, daha çok alçı kullanmıştır. En iyi bilinen heykeli Saz Şairi’dir. İstanbul Resim Heykel Müzesi’ndeki Kitap Okuyan Yahudi ve Yaşlı Adam Büstü’nden başka eserine de rastlanmıştır”. (Renda, 2002:143).*

İhsan Özsoy’un ve İsa Behzat’ın ardından Mesrur İzzet, Mehmet Bahri ve Basri Cumhuriyet’in inşasından önce yetişmiş ilk Türk heykeltıraşlar olarak yer almıştır. Bir heykeltıraş olarak Oskan Efendi I. İstanbul Salon Sergisi’ne, 1902’de ise İzzet Mesrur da II. İstanbul Salonları Sergisine katılırlar. Ancak bu durum resim alanında yaşanan gelişmelerin çok gerisinde sayılır.

*“Türk olan ve Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk sanat eğitimi kurumu Sanayi-i Nefise Mektebinden yetişen ilk heykeltıraş İhsan Özsoy’dan sonra Behzat, Mahir Tomruk ve Nijat Sirel yetişmiştir. 1923 yılına kadar, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kırk yıllık eğitim sürecinde ancak bu dört heykeltıraş yetişebilmiştir. Türk resim sanatı, kendi içinde değerlendirildiğinde hızlı bir atılım yaşamasına ve çok sayıda ressam yetişmesine karşın heykel alanında aynı oranda sanatçı yetiştirmek mümkün olmamıştır”. (Berk’den aktaran; Keser, 2006: 140)*

Sanay-i Nefise Mektebi, resim alanında nitelikli öğrenciler yetiştirmeye başlamış ve bazılarını daha iyi bir eğitim için Avrupa'ya bile göndermiştir. Fransa'ya eğitime gönderilen Halil Paşa, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Namık İsmail, Avni Lifij, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Mihri Müşfik gibi sanatçılar yetişmiş ve Türk sanat tarihine, İbrahim Çallı'nın grup içinde öncülük etmesi nedeniyle, bu guruba Çallı Kuşağı denmiştir. Ancak o dönemlerde heykel alanında yetişen sanatçı sayısı resimdeki sanatçı sayısının çok altındaydı. Heykel, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren az da olsa yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Bu yaygınlık yeni kurulan cumhuriyet'in gereklilikleri arasına da girmiş ve ağırlıklı olarak devlet destekli uygulamalarda yer bulmuştur. Ancak bu dönemde heykel, kendini özerk bir ifade aracı olarak gerçekleştirememiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### CUMHURİYET DÖNEMİ VE HEYKEL

#### 3. CUMHURİYET DÖNEMİ HEYKEL İDEOLOJİSİ

Cumhuriyetimizin kuruluş yıllarına kadar geçen süre genel olarak uzun yıllar Batılılaşma çerçevesinde devam etmiş ve birçok gereklilik eksik olsa da yerine getirilmeye çalışılmıştır. Özellikle bu dönemde siyasi arenada farklılıklar boy göstermeye başlamış ve monarşik bir sistemden çıkılarak Cumhuriyet'in ilan edilmesi yeni bir düzenin gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda Batılılaşma hareketleri Cumhuriyet'in kurulması ile yeni bir döneme girmiştir. Mustafa Kemal Paşa'nın başlattığı devrimler çağdaşlaşma, muasır medeniyetler seviyesine erişme algılayışı altında uygulamaya konulmuştur. Öğretim Birliği Yasası'nın (Tevhid-i Tedrisat) hayata geçirilmesi ve Latin alfabesinin benimsenmesi birçok düzenlemeyi beraberinde getirmiştir. Millet Mekteplerinin ve Halk Odalarının açılması yeni kurulan Cumhuriyet'imizin insanlarını kısa sürelerde kültür ve özellikle eğitim ve öğretim alanında bilincini üst düzeylere taşımıştır. Bu doğrultuda ulusal kültürün araştırılması ve benimsenmesi üzerine birçok faaliyet yürütülmüştür.

Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde yapılan devrimler, düzenlemeler zaman zaman büyük destekler görmüş bazen de tepkilere maruz kalmıştır. Buna istinaden yeni kurulan düzenin halka daha hızlı ve daha iyi benimsetilmesi için sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda bir takım etkinlikler, düzenlemeler ve projeler uygulanmıştır. Dolayısıyla oluşturulan yeni düzenin halka benimsetilme ve anlatılmasında en büyük görev sanat ve kültür faaliyetlerine düşmüştür. Bu dönemde sanatçılar, kurumlar (v.b) kültür sanat etkinlikleri ile yeni düzenin haklılığını görselleştirme görevini üstlenmiş bulunmaktadır. Sanatçılar daha çok devlet destekli resim ve heykel üretimleriyle bağımsızlık mücadelesinin, ulus bilincinin ve milli birliğin perçinlenmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Özellikle bu politik görev en çok anıt heykellere yüklenmiştir. Heykel, Cumhuriyet'in ilanına kadar gerekli bir nesne olarak görülme de bu dönemlerden sonra iktidarın üzerinde durduğu en önemli konulardan biri haline gelmiştir.

Yeni yeni gündelik yaşama girmeye başlayan bu kavram bazı çevreler tarafından kabul görmüş bazıları ise yanı başlarında durmasını bile sindirememiştir.

O dönemlerde gündelik yaşamda heykel bir kelime olarak yerleşememiş ve halkın çoğunluğu ondan abidat diye söz etmiştir. Abidat kelimesi “Abid” (ebedi kılma) kökünden gelme olarak Osmanlıca’da “Abide” yani ebedi kılınan şey manasında geçer. Abide, Cumhuriyet döneminde de yazarların ve özellikle halkın gündelik hayatta kullandığı bir kelimeydi. Bu kelime Arapça bir terim olarak ebedi kılma anlamının yanında ebedi olanın sonsuz olacağından kaynaklı olarak tapılacak ya da tapınılan nesne, tapma anlamını da çağrıştırmaktadır. Bu kelimenin heykel karşılığı olarak kullanılması aslında onun üzerine yüklenen put ve putperestlik algılarının bitmeyerek ne kadar derinlerde olduğunun bir göstergesiydi. Fakat anlatım dili abidat üzerine kurulan heykel düşüncesini aslında daha çok tehlikeler bekliyordu.

Cumhuriyet’in kuruluşunun ardından Mustafa Kemal Atatürk, 22 Ocak 1923 yılında Bursa’da yaptığı konuşmada, bir vatandaşın abidat (heykel) üzerine sorusu üzerine şu şekilde cevap vermiştir:

*"Âbidât'tan bahseden arkadaşımızın maksadı heykel olsa gerekir. Dünyada mütemeddin, müterakkî(ilerlemiş) ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemahal(mutlaka) heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Âbidât'ın şuraya buraya hâtırât-ı tarihiye olarak rekzinin mugayir-i din olduğunu iddia edenler, ahkâm-ı şer'iyeyi lâyıkiyla tettebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenâb-ı Peygamberin din-i İslâm tesisinden bu ana kadar bin üç yüz bu kadar sene geçmiştir. Hazret-i Peygamber'in evâmiri ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tarîk-ı Hakk'a davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalblerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayık-ı İslâmiye tamamıyla anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaat-i vicdaniye kuvvetli hâdisât ile de teeyyüd ettikten sonra birtakım münevver insanlar'ın böyle taş parçalarına taabbüdünü farz ve zan etmek âlem-i İslâm'ı tahkîr etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz, terakkinin esbabından biri olan heykeltraşlığı âzamî derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hâtıralarını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Meselâ Sivas'tan Erzurum'a giderken yol üzerinde güzel bir heykele tesâdüf edersiniz. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı aittir. Seyahat edenler pek iyi bilirler ki, Mısır'da birçok büyük adamın heykelleri vardır." Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, Atatürk'ün 22 Ocak 1923 Tarihindeki Bursa'da Şark Sinemasında Halk Konuşması.*

Atatürk'ün her konudaki ileri görüşlülüğü heykel sanatına da yansımış ve Türk halkının heykel üzerine kökleşmiş yargı ve tabularını bu söylemleriyle yıkmaya çalışmıştır. Ancak Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında ve özellikle tek parti iktidarı döneminde heykel, bir sanat nesnesi gözüyle değil de ideolojik yapılanmanın ihtiyaç duyulan bir malzemesi olarak görülmüştür. Çünkü heykel, kurtuluş savaşından yeni çıkan ülkemizin yaşanan atmosferini en iyi ifade edecek şeydi. O, şehirlere en güzel



ve işlek meydanlarında devasa boyutlarıyla bağımsızlığın, Türk kahramanlığının, yenilmezliğin, vatan aşkının en önemli betimlemesiydi. Zeynep Yasa Yaman, “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)”, (2002:155) adlı makalesinde bu konu üzerine şunları ifade etmiştir:

*“Türkiye’de heykel sanatının benimsenmesinde, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma programında anıtlara ideolojik olarak gereksinim duyulmasının payı büyük olmuştur. Cumhuriyet Halk Fırkası’nın “cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılâpçılık olarak belirlediği ilkelerin, Türk tarihi, milli kültür, ilmi hareket tasavvuru” içinde görselleştirilmesinde ve kamuya benimsetilmesinde önemli unsurlardan biri de anıtçılık hareketi olmuştur”.*

Heykel ancak bu ifadelerle insanların yaşamlarına yerleşmeye başlamıştı. Halkın belleğinde heykel, kurtuluş savaşını, kahramanlarını betimleyen, yeri geldiğinde mermi taşıyan bir kadın, yeri geldiğinde de savaşan ya da arkasına yardım eden bir asker görüntüsü olarak yer almıştır. Heykelin bu betimlemeleri sergilemesi aslında büyük bir gelişmedir. Çünkü bu uygulama taze kurulan Cumhuriyet’imizin insanlarını birbirine kenetli kılacak en güzel sanatsal etkinliktir. Özellikle Kurtuluş Savaşımızdaki kahramanlarımızın betimlemeleri onlara şükranların en güzel ifadelerinden birisi haline gelmiştir. Ancak burada irdelenmesi gereken asıl nokta heykeldeki bu uygulama çeşitlerinde özellikle tek parti iktidarından itibaren sırtından farklı getirimler elde edilmeye çalışılması olmuştur. Bu getirimler ilerdeki başlıklarda da görüleceği üzere iktidar mekanizmalarının ideolojik yapılanmalar eşliğinde kendilerini ebedi kılma gayretlerinden ibaret olmuştur. Bu tarz yaklaşımlar tehlikeli sayılsa da asıl tehlike yıllardır heykelin sadece anıt mantığı kılıfına yerleştirilerek özünde bundan ibaret olduğunu halka kanıksatmasıdır.

Heykelin, Kurtuluş Savaşımızda yaşanan zorlu mücadelelerin en büyük temsil araçlarından biri olması kuşkusuz onun yaygınlığı ve kültürünün gelişimi açısından büyük bir gelişme sayılabilir. Bu yaygınlık için Türk heykeltıraşların yetişmesi beklenememiş ve anıtlar yabancı sanatçılara yaptırılmaya başlanmıştır.

*“Yeni rejim için, doğal olarak, kendi düzenin halka maletme ulusal şuuru uyandırma ve besleme, ulusal birliği sağlama sorunları, diğer problemler yanında, en önemli yerlerden birisini tutar. Çok yönlü olan bu girişimin başvurduğu araçlardan birisi de, ulusça geçirdiğimiz felaket günlerinin acı hatırasını ve kazanılan büyük zaferin gururunu, ulaşılan yeni düzenin övgüsünü, halka anıtlar halinde, sembolleştirmek olmuştur. Buna, büyük kurtarıcı Gazi Mustafa Kemal’e duyulan minnet duygusunun belirtilmesi ve kolektif duygunun anıtlştırılması gibi bir özlem de*

*katılınca, anıt yapımı için yerli sanatçıların yetişmesi beklenememiştir". (Gezer, 1984: 85)*

### 3. 1. Cumhuriyet'in İlk On Beş Yılında Yabancı Heykeltıraşlar

Sanay-i Nefise, ülkedeki ressam eksikliğini gidermekteki yoğun çabaları neticesinde öğrencilerini resim eğitimi için yurtdışına göndermiştir. Ancak o dönemde dışarıya bir heykeltıraş göndermek bir yana memlekette bir heykeltıraştan tam manasıyla söz edilemiyordu. Çünkü Mesrur İzzet, Mehmet Bahri ve Basri Cumhuriyet'in inşasından önce yetişmiş ilk Türk heykeltıraşlar olarak yer almıştır. Onları takip eden diğer heykeltıraşlar ise sadece İhsan Özsoy ve İsa Behzat olmuştur. İhsan Özsoy, ancak 1891 yılında yurt dışına eğitime gönderilmiş, Ratip Aşir Acudoğdu ise kendi imkânlarıyla Paris'e eğitime gitmiştir. Gezer, (1984:17) *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli* isimli kitabında sanatçıların eğitimleri üzerine şu bilgileri aktarmıştır:

*"22 kişilik ilk öğrenci kafilesi, 1924 yılı sonbaharında yola çıkıyordu. Bunlardan sadece ikisi Almanya'ya, geriye kalan 20 kişi de Fransa'ya gönderiliyordu. Fransa'ya gönderilen 20 kişinin içinde 5'i ressam (Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik, Mahmut Cüda ve Muhittin Sebati), ikisi müzikçi ( Ekrem Zeki Ün ve Ulvi Cemal Erkin) diğerleri de çeşitli dallardandı... İlk kafilede heykeltıraş yoktu. Bu sırada Ratip Aşir Acudoğdu kendi parasıyla Paris'te çalışmalarını sürdürmekte idi. Yurda döndü ve 1925'te açılan Avrupa sınavını kazanarak tekrar Paris'e gitti. Böylece, Ratip, Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya giden ilk öğrenci heykeltıraş oldu. Onun ardından, sonraki yıllarda, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman gönderildiler".*

Türk heykeltıraşların yeterince yetişememesine istinaden heykel uygulamalarını yerine getirmek adına yurtdışından heykeltıraşlar getirilmiştir. Avustralyalı Heinrich Krippel, İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica, Avuturya'lı Anton Hanak ile Josef Thorak ve Nazi baskısından kaçarak Türkiye'ye sığınan Alman heykeltıraş Rudolf Beling Türkiye'ye davet edilen sanatçılar olmuştur. 1930'larda Türkiye'ye getirilen yabancı heykeltıraşlar tarafından ulusal bilinci güçlendiren, geçmişin güç koşullarla kazanılan zaferlerin kahramanlık, yenilmezlik ifadeleriyle betimleyen anıtlar dikilmeye başlanmıştır. Bu anıtlarda Atatürk'ün genellikle at üzerinde veya ayakta durmuş betimlemeleri ya da Kurtuluş Savaşı'nda Türk askeri figürleri yer almıştır. Yaşanan bu durumlar Türk heykelinin daha yerleş(e)memiş olduğunu ve haliyle Türk heykeltıraşlarının yetişmesi için de fazla rağbet edilmediğini göstermektedir.

**Resim 27. Canonica / Ankara Etnografya Müzesi/ “Atlı Atatürk Heykeli”**



Yabancı sanatçılar memleketin birçok yerine anıtlar dikmiştir. Heykeltıraş Canonica, Ankara Etnografya Müzesi *Atlı Atatürk Heykeli* (1927), Ankara Sıhhiye Zafer alanındaki *Atatürk Figürü* (1927), *Taksim Cumhuriyet Anıtı* (1928) ve *İzmir Atlı Atatürk Anıtı* (1932) olmak üzere dört anıt heykel yapmıştır. Anıtların, ağırlıklı olarak halkta ulusal bir kültür ve kimlik yaratmak, ayrıca çağdaşlaşma politikalarını özellikle heykel üzerinden yürütmek adına yaptırılmış olduğu söylenebilir.

Anıtlar o dönemlerde büyük bir önem taşımıştır. Özellikle Canonica'nın Taksim Anıtına 9 Ağustos 1928 tarihinde resmi bir açılış yapılmış ve bu açılışa ithafen Mossolini ve Atatürk kendi aralarında yazışarak birbirlerine şükranlarını Gezer, (1984:90) şu şekilde aktarmıştır:

“Mussolini, Gaziye aşağıda tebrik telgrafını göndermiştir.

*Türkiye Reiscumhuru Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine, Türkiye Cumhuriyeti Abidesinin resmi küşadı İstanbul’da icra edildiği sırada zati âlilerine en samimi selamlarımı göndermek, benim için büyük bir zevktir. Türk milletinin yeni hayatını tebci ( ) eden meşhur İtalyan sanatçılarının eseri, İtalyan Hükümeti ve Milletinin ahiren iki memleket arasında aktolunan muahede ile müeyyidi, dostane hissiyatına tekabül etmektedir.*

*Mussolini ve Gazi Mustafa Kemal, bu telgrafa aşağıdaki cevabı vermiştir:*

*Roma’da Mösyö Mussolini Hazretlerine,*

*Cumhuriyet Abidesinin resmi küşadı münasebetiyle gönderdiğiniz telgrafi aldım. İtalyan Millet ve Hükümetinin bunda izhar ettiğiniz dostane hissiyatına teşekkür ederim. Bu hissiyat, tamamen Türk Millet ve Hükümetininkine mutabıktır. Samimi selamlarımı gönderirim”.*

9.8.1928/ Gazi Mustafa Kemal

Heinrich Krippel ise 1927 yılında davet üzerine Türkiye’ye gelmiş ve tam 13 yıl boyunca çalışmıştır. Türkiye’de kaldığı sürece İstanbul *Sarayburnu Atatürk Heykeli* (1926), *Konya Atatürk Heykeli* (1926), Ankara Ulus Meydanındaki *Zafer Anıtı* (1927), *Samsun Atatürk Anıtı* (1931) *Afyonkarahisar Atatürk Heykeli* (1935) ve Ankara Sümerbank önündeki *Atatürk Heykeli* (1938) olmak üzere altı anıt yapmıştır.

*“Krippel, bütün bu heykellerini Viyana’da Ober Str. De Veit’teki atelyesinde yaptı ve Viyana’da Vereinigte Metallwerke (Birleşik Maden İşletmeleri)’nde bronz döküttü. Sonra bu heykeller, parçalar halinde, Türkiye’ye taşınarak yerlerine monte edildi. Bu anıt çalışmalarında portre için çalışma imkânı vermek üzere, Atatürk, kendisine birkaç hafta Çankaya’da misafir etti ve poz verdi”.* (Gezer, 1984:77)

Krippel’in özellikle Ulus Meydanındaki *Zafer Anıtı* çalışması görkemi ve figürleri ile çok dikkat çekmiştir. Anıtta Atatürk asker kıyafetleri içinde ata binmiş şekilde betimlenmiştir. Ayrıca anıtın dört tarafını kaplayan bronz dökümden üç figür bulunmaktadır. Figürler Kurtuluş Savaşımızda kahramanca mücadele eden askerlerimizi betimlemektedir. İkiisi ülkesini gözeterek korumakla yükümlü Mehmetçiği, diğeri ise bağımsızlık mücadelesinde sırtında mermi taşıyan Türk kadını *Kara Fatma*’nın temsilleri olmuştur.

*“Açılış töreniyle ilgili olarak, 24 Teşrinisani (Kasım) 1927 günlü Cumhuriyet Gazetesi’nde şunları okuyoruz: “Türk ihtilal cidalini (Kurtuluş Savaşı’nı) toplu bir manzume halinde arz eden Zafer Abidesi, bugün küşadediliyor. Bu abide, ‘Yeni Gün’ün teşebbüsü ve bütün milletin iştirakiyle vücuda getirilmiştir. Sanatçı, abidedeki Gazi’nin binmekte olduğu atı yaparken, meşhur Sakarya Anıtı’nı model almış ve onu uzun etüdü etmiştir”.* (Gezer, 1984:88)

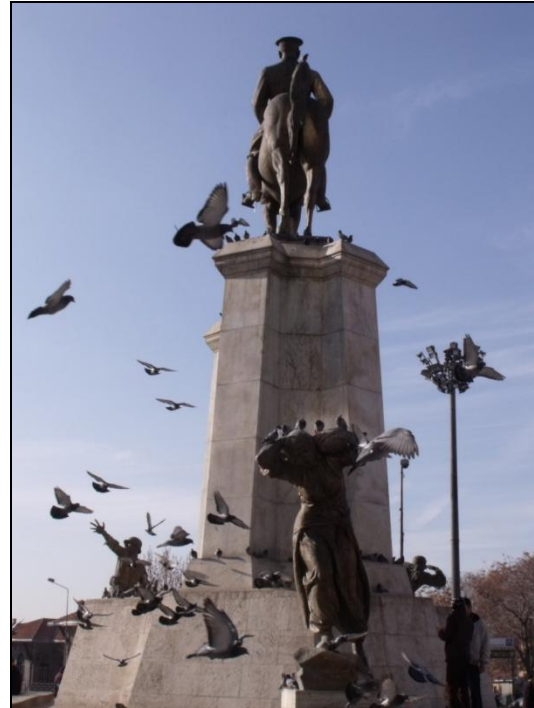
Resim 28. Heinrich Krippel / Ankara, Ulus Meydanındaki “Zafer Anıtı” (1927)



Resim 29. Krippel / Ulus “Zafer Anıtı”(Ayrıntı)

Resim 30. Krippel /Ulus/ “Zafer Anıtı”

(Ayrıntı)



Anton Hanak ve Josef Thorak da Krippel ve Canonica gibi ifade tarzı aynı olan anıtlar yapmışlardır. Hanak ve Thorak, Ankara Kızılay Meydanında bulunan *Güvenpark Anıtı*'ni birlikte yapmışlardır. Thorak'ın ayrıca Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nin önünde granitten yapılmış bir *Atatürk Maskı* da bulunmaktadır. Thorak'ın iktidarların sembollerini görselleştirmesindeki çalışmaları

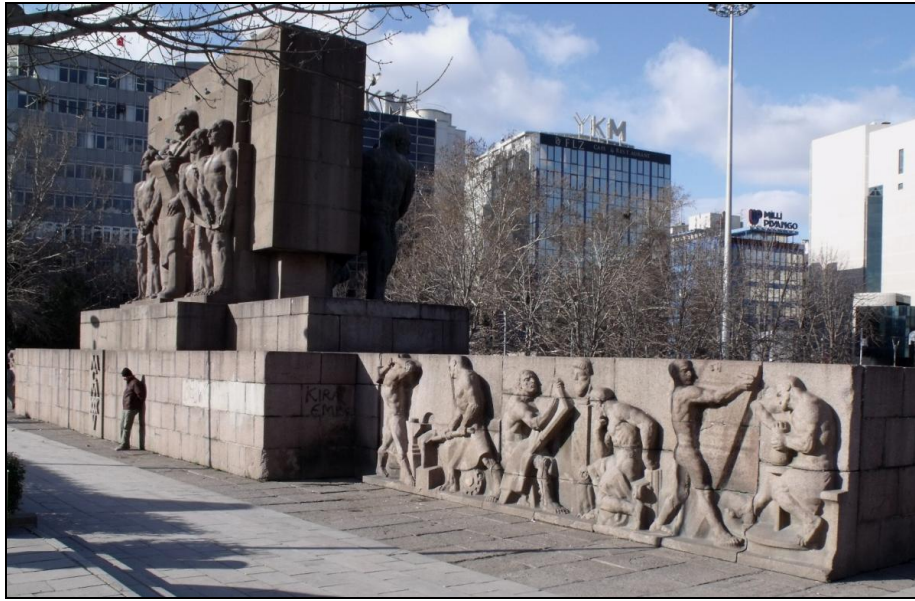
bayağı yaygındır. Çünkü o, Nasyonal Sosyalist rejimin istekleri doğrultusunda da eserler vermiştir. Fakat Hanak'ın 1935'te ortak yaptığı Ankara/Kızılay Güvenpark'taki Anıt dışında başka anıtı yoktur. Bu anıt, mekânı itibariyle geniş bir alan kapsamıştır. Emniyet Abidesi olarak ta geçen bu anıt, Türk ulusunun polis ve jandarma kuvvetlerine olan güvenini, Atatürk'ü ve Kurtuluş Savaşı'nın ardından İnkılâp devrimlerini birlikte yürüttüğü arkadaşlarını ifade etmiştir.

**Resim: 31. Anton Hanak ve Josef Thorak, Ankara /Kızılay “Güvenpark Anıtı” (1935)**



Anıtın Kızılay'a bakan cephesinde biri genç, diğeri yaşlı iki bronz figür görülmektedir. Güvenin timsali olarak yaşlı adam ve beraberinde güçlü, adaleli yapısıyla Türk genci betimlenmiştir. Anıtın bir tarafında yaşlı adamın elindeki düşen sopayı genç adam alarak onu daha sonraki nesillere taşıması temsil edilmiş, bu iki figürün altında ise Atatürk'ün “*Türk Öğün, Çalış, Güven!*” sözleri tunç harflerle yazılmıştır. Bu yazının sağında bulunan bir grup figür, Türk polisinin millete yardımını, soldaki grupta ise jandarmanın Türk halkına yardımını ifade edilmiştir. Anıtın arkasında ise Atatürk figürü ve her iki tarafında iki ulusun yaralarını saran kahramanlar bulunmaktadır. Alt taraftaki sağ ve sol kabartmalarda ise köylü ve çiftçileri simgeleyen gruplar yer almaktadır.

**Resim: 32. Anton Hanak ve Josef Thorak Ankara / Kızılay “Güvenpark Anıtı”**



Bir diğer yabancı heykeltıraş ise 1937 yılında Türkiye'ye gelen ve akademinin heykel hocalığına getirilen Rudolf Belling olmuştur. Belling üzerine ileriki başlıklarda daha detaylı incelemeler yer alacağı için bu bölümde sadece Türkiye'de yaptığı anıt heykeller üzerine kısa bir değinme yapılacaktır. Belling'in Türkiye'de iki anıt heykeli bulunmaktadır. Biri 1940 yılında yaptığı Ankara Ziraat Fakültesi bahçesinde yer alan *İnönü Heykeli* diğeri ise İstanbul'da 1943-44 yılları arasında yaptığı Maçka parkında bulunan *İnönü Heykeli*'dir. Belling'in yaptığı bu üretimler diğer yabancı heykeltıraşların üretimleriyle aynı paralellikte olmuştur. Türkiye'ye gelen başka bir sanatçı ise Alman hoca Adolf Von Trebenenburg olmuştur. Ancak bu heykeltıraş Türkiye'de çok uzun süreli kalmamıştır.

Genel olarak yabancı heykeltıraşların yaptıkları anıtların tek temel noktası milli mücadele ruhunu, ulus kültürünü halka aşılama olmuştur. Ancak sanatçılar heykellerin niteliklerine, teknik anlamda yeterli olup olmadıklarına bakmaksızın yalnızca görüntülerinin ne anlattığına önem verilmiştir. Hatta Gezer, (1984:90) "*Canonica'nın yaptığı figürlerinde genellikle donmuş bir görünüm vardır. Anıtlarında duygu ve heyecan yoktur*" ifadesini kullanmıştır. Ancak böyle eksikliklerin artması durumu dikkate alınarak bu heykeltıraşların ülkedeki yaygınlaşan anıtlarına karşı ihtilaflar oluşmuş ve yabancıların değil de bu heykelleri Türk heykeltıraşların yapması gerektiği üzerine tartışmalar başlamıştır. Gerekçe

olarak da Kurtuluş savaşımızı, milli kültürümüzü, kahramanlıklarımızı, bağımsızlığımızı yabancı sanatçıların tam anlamıyla ifade edemeyecekleri düşüncesi olmuştur. Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, M. Nusret Suman, Nijat Sirel, Sabiha Bengütaş (ilk kadın heykeltıraşımız), Hakkı Atamulu, Hüseyin Anka Özkan ve Kenan Yontuç gibi Türk heykeltıraşlar yabancı sanatçıların milli mücadele ruhunu ifade edemediklerini bu ifadeyi de ancak kendilerinin aktarabileceklerini söyleyerek itirazlarda bulunmuşlardır.

Ahmet Haşim *“Büyük anıt ve heykel dikecek yerde, bugün için bir mermer kütlesi ya da bir külçe bronz koyalım ve altına “Türk sanatçısı yetişinceye kadar” diye yazalım görüşünü öneriyordu”*. (Gezer, 1984: 20) Bu şekildeki tepkiler sadece Ahmet Haşim’den değil de o dönemin birçok gazete ve dergilerinde de dile getirilmiştir. Türk heykeltıraşlar kendilerini bu alanda yetkin hissetmiş ve daha uzmanlaşmış görerek bu konuyu Atatürk’e intikal ettirmişlerdir.

Kenan Yontuç’un heykel ve abideler konusundaki Atatürk ile ilgili bir anısı şöyledir:

*“... 1928 Eylül ayındaki evlenme törenimde Atatürk de bulunmuştu. Bir ara Maarif Vekili Mustafa Necati Bey: ‘Paşam, heykeltıraş Canonica’ya bütün vilâyetlerimiz için heykelinizi yaptıracağız. Bir anlaşmaya varıyoruz’ dedi. Söz istedim: ‘Paşam, izin verirseniz arz edeyim. Timur’un, Cengiz’in heykelleri yapılmadı. Namları da unutulmuş değildir. Sizin asker dehânız yanında büyük inkılâpçılığınız gelir. İzin verirseniz, sizin heykellerinizi, biz, Türk sanatçıları yapalım. Güzel Sanatların bu dalında biz çok yeniyiz, henüz yetişmedik. İlerde yetişecekler, içlerinden gelecek sevgi ve sizi ebedileştireceklerdir. Meselâ bizim ediplerimiz, şairlerimiz zayıftır diye bu büyük hamâset destanını D’Annunzio’ya mı yazdıralım?’ dedim. Ben konuşurken kayınpederim Kâzım Paşa dahil, herkes, Atatürk’ün kızacağından korkarak ondan uzaklaşmıştı. Atatürk, Maarif Vekili’ne: ‘Çocuk doğru söylüyor Necati Bey! Bu işi durdurun, bizimkiler yapsınlar’ dedi.” (Ünsal Yücel, a.g.e.,:431-432; Ayrıca Bkz.; "Anonim: Heykel", Ana Brit. Ans. (Hürriyet Yayınları), İstanbul: (1994; C.15: 235-236-237-238); Akkaya, Temmuz, 2003, sayı:2)*

Türkiye’de ulusal içerikli anıtların yabancılar tarafından üretilmesine karşı çıkan sanatçılar çok olmuştur. Bu konudaki tepkiler de şu şekilde ifade edilmiştir: Nurullah Berk;

*“Hars ve fikir cihetinden, en kuvvetli deliller elimizdedir. İnkılâp bir Türk yaratılışıdır. Garbin taziyikine karşı savlet eden bir Türk hamlesidir. Bunu ve Sakaryaları ve İnönülerin manasını ancak bir Türk duyabilir ve ancak bir Türk sanatkârı plastik sahaya dökerek ifade edebilir. Onun bu ifadesinde fenni noksanlar olsa bile, yapacağı eser doğrudan doğruya deruni, samimi bir hissedişin makedisi (verimi) olacak bu itibarla yüksekliğini muhafaza edecektir. Hepimiz biliyoruz ki eseri sanatın ilk merhalesi heyecan ve yegâne maksadı da gene heyecandır. Bunlar varit olmasa bile, milli sanatımızın uyanışı için abidelerin, yalnız ve yalnız sanatkârlarımıza*



yaptırılmasını adeta bir prensip telakki etmeliyiz". (Osma, 1999:34-35; Yasa Yaman, 2002:158)

"Ali Hadi Bara da ulusal anıtları Krippel'den çok daha iyi yapabilecek Türk sanatçıları olduğunu, herhangi bir anıt yarışması için Krippel ve Canonica düzeyinde yabancı sanatçılarla yarışmaya girebileceğinin savlamaktadır. Erzurum Kongresinin toplandığı tarihi kentte "Türk istiklalini temsil etmek üzere bir abidenin dikilmesi" için açılan yarışmaya yabancılar gibi Türk sanatçıların da (Ali Hadi Bara, Zühdü Müridoğlu, Cemal Tollu, Ratip Aşir Acudoğdu, Nijat Sirel) katılmış 1937 yılında toplanan Türk ve yabancılardan oluşan seçici kurul, birinciliği A.H.Bar, ikinciliği Z. Müridoğlu'na vermiştir. Bu nedenle Ar dergisinde yer alan bir yazı "milli abide" sorununu yeniden gündeme getiriyordu. "Öteden beri, milli abidelerimizin ve herhangi sanata taalluk eden işlerimizin, sanatkârlarımızın yapabilecek bir kudret ve maharette olduklarını, her fırsatta söylemekten geri kalmamış ve bu gibi milli sanat eserlerimizde ancak Türk sanatkârlarının muvaffak olabileceğini iddia etmiştik". (Yasa Yaman , 2002:158)

"Ecnebilerin de iştirak ettiği Erzurum abidesi müsabakasında Türk sanatkârlarının muvaffakiyeti, bu iddiamızın ne kadar yerinde olduğunu teyid etmiş bulunmaktadır. Temiz meydanlarımızı bir tecrübe sahası haline getiren, memleketimiz hakkında en ufak bir bilgiye malik olmıyan ecnebi işçilerin yaptıkları abidelerin aynı eşlerini diğer memleketlere dikmekle de bu işin bir nevi tüccarlığını yapmaktadırlar. Seri halinde satışa çıkarılan bu bronz yığınlarının, eseri sanatla hiçbir alakası olmayacağı aşikârdır"... (Anonim, 1937: 2-3; Yasa Yaman, 2002:158)

Zühtü Müridoğlu'da "Ben size Türk şiirini ecnebi mi Türk mü yazmalıdır diye bir soru sorsam bana: Ne cevap verirsiniz? Türk harbini nasıl Türk kazandı ise, muhakkak ki, Türk Harsını da Türk sanatkârı yaratır. Mademki abideler harsımızı gösteren en büyük eserdir. Şu halde bunu bizler yaparız". (Müridoğlu, 1935:10; Yasa, 1983:98; Yasa Yaman, 2002:158)

"Ahmed Kutsi Tecer'e göre "Abide milli hayatın hatırasıdır. Bu hatırayı, ancak o hayata iştirak edenler yükseltebilirler". Ankara Halkevi başkanı ve İçel Mebusu Ferid Celal Güven "Şiirin millisi olduğu gibi, resim ve heykelinde millisi" olabileceğini savunur ve "yabancı bir sanatkârın bir milletin ruhundaki arzularındaki kudreti, o milletin sanat isteklerini keşfedemez" diye yazar. Peyami Safa'da benzer bir şekilde "Cemiyetin ancak kendi bünyesinden" çıkan sanatçıların heyecanla eserlerine şekil verebileceklerini söyler". (Akay,1999:73)

Bahsedildiği üzere bronz yığınları diye nitelendirilen yabancıların yaptığı ulusal anıtlar amacına ulaşmamıştır. Yerli sanatçıların anıtları yapmak adına bu kadar ısrarlı durmaları belki de haklı gerekçelerdir. Ancak Türk heykeltıraşlar, heykelin daha çok ulusal bir kimlikten meydana geldiği inançlarını taşımış ve konformist (uymacı) bir bakış açısıyla yüklenmek istedikleri bu misyon hareketini sonuna kadar idame ettirmek istemişlerdir. Çünkü bu sanatçılar heykelin özgür yaratım olduğuna dair Avrupa'da eğitim görmüş olmalarına rağmen iktidarın bu heykel mantığına da kanaat getirerek hizmetinde bulunmuşlardır. Heykel çoğu ülkenin iktidarları tarafından bu şekilde uygulanmaya koyulmuş ve onlar için heykel daha çok ulusal içeriklerle cesamet (irilik, büyüklük) yüklü olması en rağbet gören kısmı olmuştur.

### 3. 2. Cumhuriyet Kuşağının İlk Heykel Sanatçıları ve Heykelde İki Farklı

#### Anlayış

Gazi Mustafa Kemal sosyal, kültürel tabanlı yenilikler belirlemiş ve bu dönemde yapılan devrimlere, inkılâplara çağdaşlaşma yönünde öncülük edecek temel ilkeleri, “İnkılâpçılık, Laiklik, Cumhuriyetçilik, Halkçılık, Milliyetçilik ve Devletçilik” olarak ilan etmiştir. Sağlam temeller üzerinde inşa edilen Cumhuriyet’imizi sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda daha daim kılmak amacıyla faaliyet programları yürütülmüş ve bu etkinliklerin temeli ise milli kültür üzerine kurulmuştur. Mustafa Kemal, özellikle Türk milletinin sanata yabancı kalmamasını istemiş ve her zaman sanat kültürünü aşlamaya çalışmıştır. 16 Mart 1923’de Adana Türk Ocağı’nda Adana Esnaf Cemiyeti’nde yaptığı konuşmada her zamanki gibi sanatı ve sanatçıyı destekleyici ve teşvik edici sözleri şöyle olmuştur:

*“Bir milleti yaşatmak için birtakım temeller lazımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alil bir kimse gibidir. Hatta kastettiğim manayı bu söz de ifadeye kâfi değildir. Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur”. “Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri”, C.II, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, Atatürk’ün 16 Mart 1923’te Adana Esnaflarıyla Konuşması (Hâkimiyeti Milliye, 21 Mart 1923) <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=SoylevDemecler&IcerikNo=1156>*

Cumhuriyet döneminde birçok sanatsal etkinlik yapılmış, özellikle heykel ve resim kültürünü aşlamak amacıyla sanat eğitime önem verilmiştir. Özellikle heykel anlayışının daha iyi yerleşebilmesi maksadıyla yurt dışına öğrenciler gönderilmiş ve desteklenmiştir.

Cumhuriyet’in heykel anlayışı ve sanatçı faaliyetleri incelendiğinde iki farklı sanat anlayışının olduğu söylenebilir. Birinci anlayış, heykelin anıt mantığından az da olsa sıyrılmaya çalışıp farklı malzemelerden yola çıkılarak üç boyutlu, soyut figüratif, non-figüratif şeklinde üretilmesidir. Bu durum heykelin özerk bir faaliyet olduğu bilincinin az da olsa yerleşmiş durumu olarak nitelendirilebilir. Bu kısımdaki heykel çalışmaları bağımsız, kimsenin denetiminde olmayan yaratımlar olmuştur. İkinci anlayış ise heykelin kendi özünden arındırılıp bir faaliyet olarak iktidar ideolojileri denetiminde yani anıt mantığında üretilip bir araç olarak kabul edilmesi olmuştur. Bu kategorideki anıt uygulamaları ulusal sanat başlığı altında incelenmiştir.

Heykelin kendine özgü, kendi içinde, özerk gelişmelerine ve heykeltıraş faaliyetlerine bakıldığında Cumhuriyet'in ilanından sonraki tarihlerde heykel anlayışının yavaş yavaş değiştiği söylenebilir. Bu gelişmelere en iyi sebeplerden birisi Türk heykeltıraşların Avrupa'ya gidip orada heykel üzerine eğitim görmeleri olmuştur.

*“Cumhuriyet döneminin ilk on yılında Türk heykel sanatçılarının yıllık ya da karma sergilere küçük yapıtlarla katılmaktan başka, yeterli düzeyde anıt yapıcı etkinlikleri yoktur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin (1929) kurucuları arasında yer alan heykel sanatçısı Ratip Aşir Acudoğdu, Sanayii Nefise'den sonra 1925'te Paris'e eğitime gönderilen ilk heykel öğrencisidir. 1915'te özel olarak gittiği Almanya eğitiminden sonra, yurda dönüp İzmir Lisesinde resim öğretmenini olarak 1922-27 yılları arasında görev yapan Nijat Sirel'in 1927'de Akademi Heykel Atölyesine atandığı, 1932'de akademiyle ilişkisinin kesildiği ve 1937'de tekrar bu göreve döndüğü görülmür. Cumhuriyet'in ilk on yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde İhsan Özsoy, Mahir Tomruk hocalardır. A.Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki, Nusret Suman diğer heykeltıraşlardır. Avrupa'da eğitim gören Müstakillerin 4. Sergisinden (1931) söz edilen bütün yazılarda, Ali Hadi Bara'nın “Havva” heykelinden övgüyle söz edilmiş olması, bu sanatçının diğer gençlerden daha çok dikkatleri üzerinde topladığını gösterir. Havva heykeli ilk kez Paris'te Salon d'Automne'da sergilenmiş (1929) ve Paris'ten yurda getirilen en büyük boyda heykel olarak tanınmıştır”. (Tansuğ, 2008:171-172)*

Sanay-i Nefise, 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüş ve farklı eğitim programlarının uygulandığı bir yer olmuştur. Resim sanatçalarına nazaran geç yetişen heykel sanatçıları özellikle 1930'lardan sonra daha yetkin birer heykeltıraş olarak farklı teknikler üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Zühtü Müridoğlu, Kenan Yontuç, Ratip Aşir Acudoğdu, Ali Hadi Bara, Nijat Sirel, Mahir Tomruk, Hakkı Atamulu, Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki, Iradia Barry, Muhittin Sebati ve Hüseyin Anka Özkan gibi sanatçılar anıt heykelin ve daha sonrasında figüratif ve soyut heykelin en önde gelen temsilcileri olmuştur. İlk heykel çalışmalarına Nijat Sirel, Zühtü Müridoğlu, Ratip Aşir Acudoğdu, Kenan Yontuç gibi sanatçılar öncülük etmiştir. Ratip Aşir Acudoğdu Almanya'ya giderek Münih Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim görmüştür. Maillol ve Bourdelle'den heykel üzerine eğitim alan sanatçı daha sonra 1925 yılında Avrupa imtihanlarına katılmış ve bu sınavı kazanarak Paris'e gitmiş ve orada eğitimine devam etmiştir. Ancak Acudoğdu'nun alçıdan yaptığı Fahriye Yen'in büstü dışındaki çalışmaları anıt çalışmalarıdır.

Ali Hadi Bara, 1927 yılında Avrupa bursu yarışmasını kazanarak Paris'e eğitime gitmiş ve orada Despiau'dan özel dersler almıştır. Geri döndükten sonra da Akademi modelaj derslerine girmiştir. Çalışmalarında Despiau ve Maillol'dan

etkilenerek figürlü heykeller yapmış ve çalışmalarında genelde saç, lama, metal çubuk malzemelerini kullanmıştır. Ali Hadi Bara'nın 'kunt hacim' anlayışını maden kullanımıyla gerçekleştirilen geometrik nitelikte bir soyutlama anlayışına yönelerek yaptığı heykel uygulamaları, beraberinde yeni arayışları da getirmiştir. Hadi Bara'nın, anıt çalışmaları dışında figüratif, soyut ve nü çalışmalarını da vardır. Organik Form, Kompozisyon, Feza Çağı, Koni, Boş-Dolu, Değişebilir Heykel, Boşlukta Sürekli Biçim, Kadın Figürü, Koşan Atlet, Çocuğunu Emziren Ana ve Dans isimli çalışmaları da yer almaktadır. Heykeldeki bu gelişim süreci, Türkiye'de başlangıcından beri iktidar odaklı üretilen anıt mantığının sonucu olarak tutuk kalan heykel anlayışının hangi aşamalara geldiğinin birer göstergesi olmuştur.

Türk heykeli, anıt dışında kendini var etme ve farklı gösterme dönemecine girmiş ve kendini daha değişik algı izlenimlerine bırakmıştır. Burada örnek olarak, Zühdü Müridoğlu'nun soyutlayıcı bir üslup ile heykelde ahşap ve demir malzemelerini kullanarak soyut non-figüratif çalışmaları gösterilebilir. 1932 yılının Temmuz ayında İstanbul'da Alay Köşkü'nde heykeltıraş Zühdü Müridoğlu ilk heykel sergisini açmış ve bu, Türkiye'de heykel sanatına ilişkin açılan ilk sergi olmuştur. 1928 yılında Avrupa bursu sınavını kazanarak Paris'e giden ve bazı anıt çalışmalarını Hadi Bara ile yürüten Müridoğlu, genellikle ahşap ve metal malzemelerini kullanarak soyut figüratif çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında anıt ve milli değerleri simgeleyen rölyeflerinin yanında, Yaşama, Kadın Figürü, Parmaklık, İkizler, Ahşap ve Metal gibi soyutlamalar çalışmalarından birkaçıdır.

Genel olarak yeni yetişen Türk heykeltıraşlar, geç benimsenen heykel anlayışını farklı malzemeler kullanarak soyutlamış ve bu soyutlamalarda boşluk-doluluk, derinlik gibi yapılarla heykel anlayışını yeni mecralara sürüklemişlerdir. 1930'lara kadar geçen sürede resim çalışmalarına oranla az olsa da heykeltıraşlar çalışmalarını sergilemiş, Galatasaray Sergileri'nde özellikle Kadın sanatçıları aktif rol oynamıştır. Özellikle Sabiha Bengütaş ve İradia Barry gibi kadın sanatçıları diğer yetişmekte olan kadın heykeltıraşlara çalışmalarıyla öncülük etmişlerdir. 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuş ve bu kuruluşta heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğdu'da yer almıştır. Ayrıca sonrasında grubun sergilerine Sabiha Ziya Bengütaş ve 1931 yılında Ali Hadi Bara da katılmıştır.

Sanatçıları, Avrupa'da aldıkları eğitim ile sanat anlayışlarındaki değişimleri kendi ülkelerinde uygulamaya çalışmış ve diğer sanatçılara da örnek olmuşlardır.

Heykeltıraşlar bu uygulamalarda kimseye bağlı kalmadan ve kimsenin denetiminde olmadan Akademi kurallarının dışında kendi özgün çalışmalarını yapmışlardır.

### 3. 3. Ulusallaşan Sanat

Ulus, bir kavram olarak aynı millet insanların dil, kültür, tarih hatta ekonomik unsurlarının ortak paydalarda toplanmasıdır. Bu bilinci taşıyan insan ya da milletler her zaman bu çatı altında birliktelik kurar ve bu birlikteliği yaşamın her alanında idame ettirme mücadelesini verirler.

*“Türkiye’de ‘ulus’ kavramı gerçek anlamıyla ilk kez Cumhuriyet’in ilanından sonraki süreçte gündeme gelir. Çok uluslu bir doku ile farklı dinleri bir arada tutan imparatorluğun dağılarak yıkılışı, Batılılaşmaya çalışan Türkiye’nin Batı tarafından dışlanması, Batı’da giderek artan romantik bir Grek hayranlığı, Kurtuluş Savaşı ile birlikte Türk aydınlarını zorunlu olarak bir ‘ulusal kimlik’ arayışına yöneltmiştir. Ulusa yeni bir kimlik, dayanak bulma arayışı, bulunulan coğrafyadan umudu kesen bazı aydınları Orta Asya kökenlerine yöneltmiş, ‘Turancılık’ olarak da tanımlanan Pan – Türkist akımları geliştirilmiştir”. ( Sina Akşin,2002;1941-1942 “Türk Ulusçuluğu”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 7, İletişim Yayınları, ilk basım 1983; Bek, Güler (2008) Sayı:17, S: 118)*

II. Meşrutiyet döneminden itibaren yaygınlaşan ulusal kimlik arayışlarında Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık akımları rol oynamıştır. Aydınlanma projeleri olarak nitelendirilebilecek bu akımlar Osmanlıcılık mefhumunun sarsılmaya başlamasıyla milli bir devlet yapısını daha sağlam şekilde ayakta tutmak amacı ile çözümler üretmeye çalışmışlardır. Özellikle Ziya Gökalp’in öncülüğünde gelişen Türkçülük, Turancılık hareketleri Cumhuriyet’in kültür politikasında en çok alternatif yaratan akımlar arasında olmuştur. Ziya Gökalp’in

*“Vatan ne Türkiye’dir Türklere, ne Türkistan;*

*Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan”.*

manzumesinde kullandığı beyit, Turancı düşüncenin derinliğini ifade etmektedir. Hatta 1927 yılında beş lira ve on lira para banknotlarının üstünde Türklüğün sembollerinden olan ‘Bozkurt’ amblemleri de kullanılmıştır. Ancak Mustafa Kemal Atatürk, yeni şekillenen Cumhuriyet’in temellerini daha geniş bir yelpazeye yaymak istemiştir. *Osmanlı ile ilişkilerin kesilmesi yönünde kararların alındığı bir dönemde Atatürk, Turancılık akımlarına ‘karşı tez’ olarak, “Anadolululuk”u ileri sürmüş ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ni kesin bir şekilde Anadolu toprakları ile özdeşleştirme yoluna gitmiştir. (Çalışlar Aziz, Ulusal Kültür ve Sanat, İstanbul: Cem Yayınevi,1988, S:75; Bek, Güler 2008: Sayı:17, Sayfa: 118)*

Atatürk, yeni kurulan Türkiye'yi içerdiği bütün kültürleri ile bir bütün halinde görmüş ve ulus kavramı etrafında bütünleştirmiştir. İstila edilmeye çalışılan bir toplumun yalnız bir şekilde haklı mücadelesini zor şartlar altında kazanması ulus bilincini daha da derinleştirmiş ve milli bir toplum etrafında kenetlenilmiştir. Atatürk, sanatı sevdirmek ve aşlamak adına her defasında konuşmalarında bunu dile getirmiş ve özellikle heykeli günah ve uğursuz sayan kalıntılarında arındırma amacını gütmüştür. “29 Ekim 1933’de “Ankara’da Cumhuriyetin 10. yılındaki konuşmasında;

*“Millî kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkaracağız” diyen Atatürk, bu konuda güzel sanatlara verdiği önemi şöyle vurguluyordu: “Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk Milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Memleketimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini millî birlik duygusunu devamlı olarak ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek geliştirmek de millî ülkümüzdür”. Giritli, (Kasım, 1987). “Atatürk, Kültür ve Sanat”, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı 10, Cilt IV.*

Ulus anlayışı sosyal, siyasal ve kültürel tabanlı olarak her zaman perçinleştirilmeye çalışılmış, buna paralel olarak daha çok milli unsurların hâkim olduğu bir sanat (resim, heykel, müzik, tiyatro gibi) üzerinden kültür değerleri oluşturulmak istenmiştir. Akay’a göre (1999:71);

*“1923 sonrasında ise Cumhuriyet’in coşkulu havası içinde Osmanlı dönemi temaları resim sanatında yeni rejime uygulandı. Sanatçılar ile resmi kurumlar arasındaki ilişkiler süregeldi. Devletin himayesinde gelişen bir resim sanatı, Cumhuriyet döneminde de bu himayeyi daha ideolojik bir düzeyde sürdürdü. Yeni rejim her şeyi ile “yeni insan”ı yaratmaya çalıştı ve bu hızlı gelişme resimde ve heykelde de kendisini gösterdi”.*

1930’lu yıllara kadar geçen sürede milli unsurlar üzerinden işlenen sanat çalışmaları resim ve özellikle heykelde kendini göstererek sanatın ulusal içerikleri daha çok şekillenmeye başlamıştır. Resim dalında İbrahim Çallı’nın öncülüğünde oluşan 1914 Kuşağı sanatçıları resim temalarını daha çok savaş üzerinde oluşturarak kahramanlık, vatan sevgisi, bağımsızlık temalarını vurgulamışlardır. Hüseyin Avni Lifij, Sami Yetik, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Ruhi Arel ve Hikmet Onat’ın şekillendirdiği grup, ulus içerikli resim sanatının yetkin öncüleri olmuştur. Namık İsmail’in *Vatan Emredince*, *Son Mermi* gibi çalışmaları bu içeriklere örnek gösterilebilir.

Bu uygulamalardaki yapılanmaların derin izlerine en çok anıt heykellerde rastlanabilir. Ancak bu uygulamalar resmin ilk yayıldığı tarihlerde değil de

1930'lardan sonra kendini göstermiştir. Resim alanında Cumhuriyet dönemi öncesinden çok partili döneme kadar daha çok programlar, etkinlikler (Galatasaray Sergileri, Köy Enstitüleri, Halk Evleri, Yurt Gezileri,) üzerinden faaliyetler yürütülmüştür. Anıt heykelin ise, ulusal içerikli resim anlayışına göre geç başlasa da yaygınlığı daha sık olmuştur.

Cumhuriyet dönemi heykel sanatını ve sanatçı uygulamalarını daha önce iki farklı anlayışa ayırmıştık. Birinci kısımda yer alan heykel uygulamaları bahsedildiği üzere heykel sanatçılarının kendi bireysel uygulamaları, heykelin kendine özgü sorunlarını ele alan anlayıştır. İkinci kısım ise sanatçıların iktidar istekleri doğrultusundaki özellikle anıt mantığında yapılan uygulamalardır. Bu kısımdaki algılayışa iktidarın istek ve destekleri haklı olarak değerlendirilebilir. Çünkü o dönemlere kadar heykel, bir anlayış olarak insanların yaşamlarında yer edinememiş, bir değer olarak yerleşememiştir. Buna istinaden sanatçılar, yokluğunu yaşadıkları heykel üretimini her koşulda yapma olanaklarını kullanmak istemişlerdir. Ancak bu kullanımda heykel özerk bir ifade aracı olmadığından yeri geldiğinde değişik amaçlı üretimlere maruz bırakılmıştır.

Heykel anlayışını insanların yabancı olamayacağı şekilde aşılacak için milli değerler üzerinden benimsetilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda Türk insanı, milli değerlerini her zaman hatırlayacak ve bu hatırlanma daha çok heykel üzerinden olacaktır. Başlangıcında masum bir değer olarak başlanan ancak sonrasında masum olmaktan çıkan bu uygulamalar sonrasında heykelin varlığına zarar verecek boyutlara gelinmiştir. Özellikle Tek Parti dönemdeki heykel politikaları bir yarardan çok, zarar veren uygulamalar olarak yer alacaktır.

### **3. 4. Tek Parti Döneminde Heykellere Yansıyan İdeoloji**

1923-1946 tarihleri arasındaki bu dönem Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ülkedeki tek siyasi parti olarak faaliyet yürüttüğü dönem olmuştur. Ancak bu faaliyet takvimi irdelendiğinde Atatürk'ün hayatta olduğu döneme göre farklılıklar ve uygulamalar taşıdığı görülür. Bu dönemde tek parti lideri olan İsmet İnönü "Milli Şef" olarak ilan edilmiş, sanat faaliyetleri ve sanatçı yapıtları siyasi ideolojinin doğrultusunda en çok bu dönemde şekillenmiştir.

*"Cumhuriyet'in kurulmasından 1945 yılına kadar, kısa süreli çok partili sistem denemeleri dışında, bir tek parti yönetimi söz konusudur. Söz konusu dönemde, 1924*

*yılında kurulan ve 1925 yılında kapatılan Ali Fuat (Cebesoy) ve Rauf (Orbay) gibi eski subayların önderlik ettiği Terakkiperver Cumhuriyet Parti ile 1930 yılında Atatürk'ün istek ve onayıyla Fethi Bey tarafından açılmasına karşın birkaç ay sonra da kapatılan Serbest Fırka dışında bir yasal muhalefet topluluğu (parti, grup, hareket, vs.) görülmemiştir". (Ahmad'dan aktaran; Keser, 2006:180).*

Tek parti iktidarı, ulusal hedefler üzerinden hareketle inkılâpçılık, devrimcilik ve ulus kavramı gibi değerler üzerine kurduğu siyasi politikalarını memleketin her alanına yaymaya çalışmış, bu yayılma politikası devletin bütün kademelerinde yürütülerek en ücra köşelere ulaştırılmaya çalışılmıştır. Milli kültür, milli sanat, milli tarih geleneği üzerine inşa edilen politikalar kendine en çok resim ve heykelde yer bulmuştur. İktidarın milli unsurlar üzerine kurduğu sanat politikalarının en yaygın olduğu dönem olan 1930-1945 yıllarında her ne kadar sanatta yoğun üretimler yaşansa da bu üretimler diğer dönemlere nazaran daha propaganda yoğunluklu olmuştur.

Tek parti, aleni bir şekilde sanatı resmî anlamda da kendi tekelinde bulundurarak onu yerel ve genel hareketlerle yönlendirmiş ve bu faaliyetlerin birçok yazar ve sanatçı tarafından destek görmesini sağlamıştır. Özellikle Nurullah Berk, Behçet Kemal Çağlar, Burhan Asaf, Sabahattin Eyüboğlu, Namık İsmail, Suut Kemal Yetkin, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ahmet Muhip Dranas gibi sanatçı ve edebiyatçılar bu politik sürecin en büyük destekçileri olmuşlardır.

Tek Parti İktidarı, ideolojisini yayma ve koruma araçları olarak gazetelere ve dergilere de yön vermiştir. Bu doğrultuda en yetkin çalışmalar yapan Kadro, Ülkü ve Varlık isimli dergiler, oluşturulmak istenen milli değerler üzerinden her türlü ideolojik tavır ve uygulamaları desteklemişlerdir. Kadro Hareketi, 1930'lu yıllarda yayın hayatına başlamış ve inkılâp ilkeleri doğrultusunda yayın yapmıştır.

*"1932-1934 yılları arasında her sayısı ortalama 50 sayfa civarında olan ve 36 sayı olarak yayınlanan aylık fikir dergisi Kadro'nun ideologu Şevket Süreyya Aydemir, imtiyaz sahibi Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yayın müdürü Vedat Nedim Tör'dür. İsmail Hüsrev Tökin ve Burhan Asaf Belge de kurucu yazarlar arasındadır". (Türkeş, 1999:47; Demirci, Fatih (Ağustos, 2006:36)... Şevket Süreyya "Kadro" dergisini çıkarmadaki amacı, "Tek Adam" isimli yapıtında şöyle açıklamaktadır : "Öyle görünüyor ki biz Türkiye'de bir inkılâp gerçeği ile karşı karşıyayız ama bir inkılâp nazariyesi ve felsefesi ile karşı karşıya değiliz. Mademki bir inkılâp vardır, o halde bu inkılâbın bir izahı olmalıdır... Nitekim bir aydın kadro, hem de Mustafa Kemal'in hayatında ve onun gözleri önünde, gene de Türk inkılâbının ideolojisini kendi açısından derlemek, aydınlatmak ve terkip etmek çabasına girmiştir. Bu hareket, Kadro hareketidir". Çavdar, 1999: 308; Demirci, (Ağustos, 2006). "Kadro Hareketi ve Kadrocular", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:15, 40-41*



Resim 33: Varlık Dergisi Kapağı



**Kaynak:** Beşkurt, Ayşe Hale (2006:186)

Tek Parti iktidarı dönemi, sanatta yoğun faaliyetlerin yaşandığı dönem olmuş ve bu yoğunluk parti kalkınması ekseninde gelişme göstermiştir. Özellikle Sanay-i Nefise Mektebi'nin Güzel Sanatlar Akademisi adını almasından itibaren bu anlayış daha net işlenmeye çalışılmıştır. İktidar çatısı altında denetlenerek çalışmalarını yürüten Akademi, iktidar ideolojisi ağırlıklı doğrultuda eğitim programları belirleyerek bir sanat politikası belirlemiş ve bu doğrultuda eser üretecek sanatçılarla çalışmıştır. Bu uygulamalar ressam ve heykeltıraşlardan ve daha birçok kesimden destek görmüş ve teşvik edilmiştir.

*“İdeolojinin sanat aracılığı ile yayılmasını 1931’de Sovyetler Birliği’ne yaptığı bir gezide Falih Rıfki (Atay) araştırmıştır. Sovyetler’in ideolojik propaganda araçlarını inceledikten sonra kaleme aldığı Yeni Rusya kitabının Güzel Sanatlar bölümünde, Falih Rıfki (Atay) Sovyetler Birliği’nde sanatın devrimin hizmetinde nasıl kullanıldığını örnek olarak anlatmaktadır. Falih Rıfki (Atay), sanatın sanat için değil devrim için yapıldığını ve topluma devrimi benimsetmek için bir araç olduğunu belirtmektedir. Türkiye’de devrimin marşının ve şarkısının olmadığını ve 1931 yılına geldiği halde tekbirin bağnazlığın marşı olarak kaldığını yazmıştır”. (Kantarcioglu, 1990: 15; Beşkurt, 2006:42-43)... “26 Aralık 1938’de toplanan I. Üsnomal [Olağanüstü] Kurultay’dan sonra Hasan Ali Yücel, 30 Aralık 1938’de 7 Ağustos 1946’ya kadar yedi yıl, yedi ay ve yedi gün sürecek olan Maarif Vekilliği görevine başlamıştır. Bakanlık görevine başlarken yaptığı konuşmada, Atatürk’ün ve Türk ulusunun bilincini ve yönetimini temsil eden İsmet İnönü’nün direktiflerine, CHP’nin kültür konusundaki ilkelerine ve Hükümet programında yazılı esaslara uyararak çalışacağını açıklamıştır”. Hasan Ali Yücel, “Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler”, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 1; Beşkurt, 2006:45*

Ancak C.H.P'nin kültür hareketlerine uymaktan kasıt, ülkenin her alanında yapılan etkinlik, uygulama ve yeniliklerin kendi süzgecinden geçirilmesi olarak kabul edilebilir. Bu doğrultuda iktidar, halkın ulusal bilincini her zaman taze tutmak ve kendine bağlılığını arttırmak hedefinde birçok uygulamaya yer vermiştir. Ayrıca akademi anlayışı sanatını tarih, işçi, köylü, yurt, lider, kahramanlık gibi temalar üzerine kurmuş ve bunu en çok heykel ve resim üzerinden yürütmeye çalışmıştır. Özellikle bu dönem ideolojinin bireyler üzerindeki gücü, resim ve heykele daha ağırlıklı hale gelmiştir.

Bu başlangıç daha çok Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra kurulan ve Cumhuriyet döneminin ilk sanat kuruluşu özelliği taşıyarak 5 Nisan 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşu ile hız kazanmıştır. Nurullah Berk, Refik Epikman, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Mahmut Cûda, Şeref Akdik, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Elif Naci, Ratip Aşir Acudoğlu ve Muhittin Sebati'nin öncülüğünde gelişen birlik, ulus bilincini ağırlıklı olarak işlemiştir. Çoğunluğunu Avrupa'da eğitim gören ressamların oluşturduğu bu grup, bazı yapıtlarında tek partinin yüceliğini ve ona şükranlığını ifade eden eserler de üretmiştir. Bu dönem birçok uygulamaya sahne olmuştur.

1939 yılından itibaren faaliyet yürütmeye başlayan ve günümüze kadar hala devam eden Devlet Resim Heykel Sergileri de ağırlıklı olarak ulus sanatını teşvik etmiş ve sanatçıları desteklemeye çalışmıştır. Halkın milli kültür düzeyinin yükseltilmesinde bir araç olarak işlem gören bu kurum o dönemlerde birçok etkinliklere imza atar.

*“31 Ekim 1940'da İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılış konuşmasını yapan Hasan Ali Yücel, Cumhuriyet Hükümeti'nin tam bir demokrat ruhla, Türk sanatına ve sanat eğilimleri ne olursa olsun tüm Türk sanatçılarına tarafsız bakmayı ve aynı oranda da ilgilenmeyi kendine görev edindiğini ve plastik sanatlardaki tüm sanatçıları bir araya getirmek düşüncesinin de devlet sergisi açmak tasarısını yarattığını belirtmiştir. Yücel, devletin koruyucu ve geliştirici görevinin plastik sanatlar alanında da geliştirilmeye çalışıldığını herkesin bilmesinin istendiğini bildirmektedir: “Bu ruh, Cumhuriyet Halk Partisinin sanatı teşvik ve himaye hususunda almış olduğu tedbirlerde sarıh olarak görülür. Parti tarafından gönderilen ressamlarımızın, memleketin muhtelif bölgelerindeki hayat ışığını canlandıran eserleri, bu düşünüş ve anlayışın renkli ve ahenkli delilleridir.”(208, A.g.e.s.67; Beşkurt, 2006:76-77) ... “31 Ekim 1942'de Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 31 Ekim 1943'de Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi ve 31 Ekim 1944'de Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi açılmıştır. Hasan Ali Yücel, bu sergilerin Türk sanatındaki ilerlemeleri ortaya koyduğunu bildirmektedir. Tüm bu sergilerde gözlemlenen, yeni yapılanmada sanatın devrim düşüncesini sergilemesidir.( Beşkurt, 2006:78)*

Bu dönemlerde sanat, estetik kaygılarının çok ötesinde amaçlar taşır. Bu kaygılar sanat üretmenin ya da destekçisi olmanın ötesinde, bir ideolojiyi yaşatmanın varlık mücadelesi savaşdır, denebilir. Akay'a göre (1999:69-70)

*“Paris’te Boulanger ve Gerome’un öğrencisi olarak okuyan Osman Hamdi Bey Mekteb-i Sanay-i Nefise’yi kurduktan sonra resim hayatının “bir” dönemi başlar; aşağı yukarı 1940’lı yılların ikinci yarısına ve 1950’li yıllarda gelişen bir “serbestleşme” ile bu dönem 1908’de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşuna; 1914 kuşağı diye bilinen İbrahim Çallı ve arkadaşları, öğrencilerine ki, bunların birçoğu da yine Paris’te Cormon ve Laurens atölyelerinde çalışmışlardır; 1919’da kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti’ne ki, bu cemiyet de milliyetçilik izlerini taşımaktadır; 1926’da kurulan Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ne ve 1929’da Güzel Sanatlar Birliği’nin etkileriyle kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’ne ve d Grubuna kadar uzanan bir çizgiyi oluşturmaktadır. Kübist ve Konstrüktivist bir esintiye karşı çıkan ve sınıfsal sorunları ele alıp, toplumcu çalışmalar yapan (Liman Sergileri-Mümtaz Yener, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Agop Arad vb.) Yeniler’e kadar (1941) süren bir zincir, Akademi’nin etkisindeki sanatsal faaliyetlerce belirlenmiştir. Leopold Lévy ve Belling’in Akademi’ye çağrılmasıyla (1937) D Grubu ressamları Akademi’de etkin oldular. 1933-1937 yılları arasında düzenlenen İnkılâp Sergileri’nin “güdümlenici” karakterinin eleştirisinden ve 1937-1938 Birleşik Sergilerden sonra 1938’de “Yurt Sergileri” olarak bilinen dönemde CHP’nin etkisi sanat alanında iyice belirginleşmeye başlamıştır”.*

Akademi, sanat alanındaki eğitim şekillerini ülkenin taşra yerlerine, kırsaldaki en ücra köylerine kadar taşımıştır. Bu tutumun sınırları, resimde ülkenin en ücra köşelerine kadar, heykelde ise şehir merkezleri ya da ilçe, belde gibi yerleşim yerlerine kadar gitmiştir. Heykeldeki uygulamalar, daha çok 1937 yılında Türkiye’nin daveti üzerine gelen Alman heykeltıraş Rudolf Belling’in, Akademinin heykel bölümü başkanlığını yürütmesine denk gelmiş denebilir.

*“12 Nisan 1936’da, Güzel Sanatlar Akademisi’ne müdür olarak atanan Burhan Toprak, Cumhuriyet Gazetesi’ne verdiği demeçte, Milli Eğitim Bakanlığı’nın Akademi’ye çok önem verdiğini ve Akademi kadrosunun Resim ve Heykel Bölümleri’ni geliştirmek amacı ile Avrupa’dan iki uzman getirileceğini söylemiştir. 28 Kasım 1936 gün ve 2/5648 sayılı kararname ile onaylanan kadro ile 1937’de dünya heykel sanatı tarihinde çok önemli bir yeri olan ve modern sanatın öncülerinden Alman heykeltıraş Rudolf Belling İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin Heykel Bölümü’nü yönetmesi ve Türk heykeltıraşlarını yetiştirmek görevini alması için Türkiye’ye çağırılmıştır. Belling, Heykel Bölümü’nde yeni düzenlemeler yaparak araç ve gereç alınmasını sağlamış ve meslek eğitimini tek başına yürütmüştür”. (Gezer,1984: 133-140)*

Belling, uzun yıllar Almanya’da heykeltıraş olarak çalışmış ancak Nazi iktidarının baskısından dolayı ülkesinden ayrılmıştır. Picasso ile tanışmasının ardından Kübist etkisinde çalışmalar yapmış, soyut, non-figüratif tarzındaki yapıtlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Belling’in Türkiye’ye gelişinin ardından kendi çalışma tarzının dışında Akademinin belirlediği şekilde uygulamalarda bulunduğu görülür.

Belling, Tek Parti dönemindeki eğitim anlayışını anıt mantığında şekillendirir. Bu dönem çalışmalarında Ali Hadi Bara, Ratip Aşir Acudoğdu, Zühdü Müridoğlu, Nusret Suman, Hüseyin Gezer, Sabiha Bengütaş ve daha birçok heykeltıraşın ulusal içerikli anıt çalışmaları mevcuttur. Hadi Bara, özgün yapıtlarının dışındaki anıt çalışmaları ile kurtuluş savaşı betimlemeleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Anıt heykelleri, 1941-1943 yılları arasında Zühtü Müridoğlu ile birlikte Barbaros Anıtı, Zonguldak Atlı Atatürk Anıtı, Atlı İnönü Anıtı, 1937’de Harbiye Anıtı ve 1938’de Nazilli Atatürk Heykelini yapmıştır. Kendi başına ise, Adana Milli Kurtuluş Anıtı (Kurtuluş Savaşında Türk Kadını,1933- 1935), ayrıca bu anıtın etrafında Vatan Görevi, Türk Genci ve Cumhuriyet İlkelerini Temsil Eden Erkek Figürü adlı heykel grupları da yer almıştır. 1932’de Atatürk Büstü ve Tevfik Fikret Büstü, 1933’te Mareşal Fevzi Çakmak Büstü, 1936’da Gemlik Atatürk Heykeli, Atatürk Büstü ve Ahmet Rasim Büstü, (Zühtü Müridoğlu ile),1939’da Atatürk Başı (1945-1946), Bara’nın diğer yapıtları olmuştur.

**Resim 34: Ali Hadi Bara, “Adana Milli Kurtuluş Anıtı ” (Kurtuluş Savaşında Türk Kadını)**



**Kaynak:** <http://www.sanalmuze.org/sergiler>

Hadi Bara’nın Milli Kurtuluş Anıtı, 200 cm yüksekliğinde bronzdan yapılmıştır. Anıtta Ulusal Kurtuluş Savaşından zafere giden yolda, Türk kadını cephe ve cephe gerisinde erkeklerle omuz omuza mücadele vermiştir. Yaralanmış bir Türk askeri ve yaralandığını görerek onun elindeki tüfeği alan Türk kadını betimlenmiştir. Türk kadını ve Türk askerinin betimlemeleri, Kurtuluş Savaşı’nın ne

büyük fedakârlıklarla kazanıldığını ve Türk kadınının bu zaferde gerekirse savaşarak hayatını feda etmenin oynadığı önemli rolünü ifade etmektedir. Hadi Bara'nın Kurtuluş Anıtı grup heykellerinde diğer bir heykeli ise, "Türk Gençliği ve Cumhuriyet İlkeleri"dir. Heykelde sol elinde Cumhuriyet'in ilkelerini temsil eden altı oku havaya kaldıran genç bir erkek figürü yer almıştır.

**Resim 35: Ali Hadi Bara, "Adana Milli Kurtuluş Anıtı" (Türk Gençliği ve Cumhuriyet İlkeleri)**

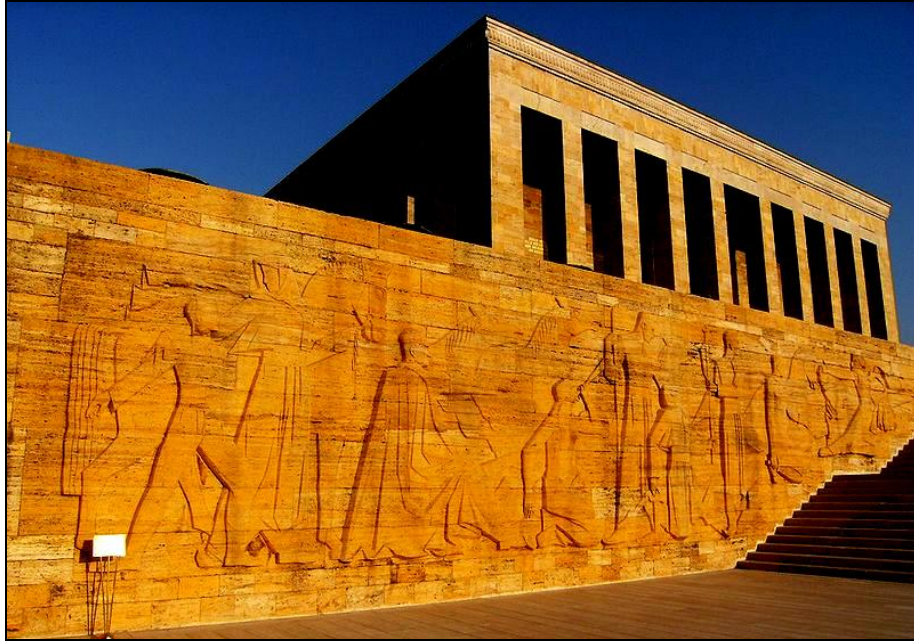


**Kaynak:** <http://images.google.com.tr/http://www.ailevadisi.net/fotograf-atolyesi/455074>.

İhsan Özsoy'un diğer olan öğrencisi olan Ratip Aşir Acudoğdu ise 1948'de *Erzincan İnönü Anıtı* (1948) adlı heykelini yapmıştır. Erzincan'da 1939'da, binlerce kişinin ölümü ve bütün kentin yerle bir olmasıyla sonuçlanan deprem felaketi sırasında ve sonrasında yeniden kurulmasında büyük ilgi göstermiş olan "Milli Şef İnönü" ye şükran ifadesi olarak bu anıtı dikmiştir. Acudoğdu'nun diğer anıt

çalışmaları ise; *Menemen Şehit Kubilay Anıtı* (1932) ve Ankara Ziraat Fakültesi *Atatürk Anıtı*'dir. Zühtü Müridoğlu ise *Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartmaları*, Bara ile ortak yaptığı *Barbaros Anıtı*, 1938'de Nazilli Atatürk Heykeli, 1946'da Zonguldak *Atlı Atatürk Heykeli*, 1937'de *Harbiye Anıtı* ve *Atlı İnönü Heykeli* bulunmaktadır.

**Resim 36: Zühtü Müridoğlu, “Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartmaları”**



**Kaynak:** <http://www.sanalmuze.org/sergiler>

Türkiye'nin ilk kadın heykeltıraşı olan Sabiha Bengütaş ise

*1925'te Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde Luppi'nin atölyesinde eğitim görmüştür. Abdülhak Hamid, Bediâ Muvahhîd, Ahmet Haşim, Ali Sipahi, Hasan Ali Yücel, İnönü ve Namık İsmail gibi birçok insanın heykelini yapan Bengütaş, 1938 yılında Atatürk ve İnönü için açılan heykel yarışmasında birincilik almıştır. Bengütaş'ın Çankaya Köşkü'nün bahçesindeki Atatürk Heykeli ve Mudanya'da İnönü Heykeli bulunmaktadır". (Gezer,1984;127-129)*

Cumhuriyet Döneminin ilk heykeltıraşları vasıflarını taşıyan Hadi Bara, Müridoğlu, Acudoğdu ve Bengütaş özgün eserleri dışındaki anıt heykellerinin aynı betimlemeler üzerinde işlendiği görülür. Bu sanatçılar Milli Mücadele ruhunun beslenmesinde anıt yapıtları ile destek vermişlerdir.

Cumhuriyet'in yetişen ilk heykeltıraşlarından sonra onları takip eden Hüseyin Gezer, Nusret Suman, Ahmet Kenan Yontuç, İlhan Koman ve Nermin Faruki gibi

heykeltıraşlar da kendi özgün yapıtlarının dışında anıt çalışmalarına rağbet etmişlerdir. Özellikle Suman, Türk heykel sanatçıları arasında belki de en çok anıt çalışması yapan sanatçıdır denebilir. Onun hem tek parti dönemindeki anıt çalışmaları hem de çok partili dönemdeki anıt çalışmaları yoğun olmuştur.

*“Nusret Suman’ın tek parti dönemindeki anıt çalışmaları, Tokat (1935), Muğla (1937) ve Kırıkkale (1937) Atatürk anıtlarıdır. Diğer anıt çalışmaları ise çok partili dönem kısmında yer almıştır. Ahmet Kenan Yontuç’un, 1931 yılında Çorum, Edirne, 1934’te Silifke Atatürk Anıtları, 1938’de Atatürk Mask’i, Mersin Atatürk ve İnönü Heykelleri yer alır”. (Gezer,1984:118-125)*

Genel olarak güttüğü politikaların neticesine ulaşmanın en sağlam yollarını sanat olarak belirleyen tek parti iktidarı, sanatı halka inme, geleneklere bağlı kalma olarak tanımlamış ve faaliyetlerini bu doğrultuda işlemiştir. Sanatın bu dönemde kendi içeriğine doğru bir yol alamadığı söylenebilir. Çünkü buradaki temel gaye, hâkim anlayışın sanat politikaları üzerinden var olma kaygılarını en aza indirme çabası gibi görülmektedir. Sanat eserleri de iktidarın propagandası eşliğinde üretilmeye çalışılmış ve bu uygulamalar için devletin imkânları kullanılmaktan kaçınılmamıştır.

Bir ülkenin sanatı elbette ki kültürünü, milli ve manevi değerlerini, ananelerini, genel olarak var olma değerlerini ifade etmelidir. Nitekim sanat, bir kültürün ve o kültür biçimlerinin yaşatılması ve gelecek kuşaklara taşınması amaçlarını öncelikli olarak taşır ve taşınmalıdır. Çünkü sanat memleket topraklarının özünden beslenir ve gelişir. O ülkenin ruh dinamikleri olan her türlü manevi değerden beslenmelidir. Bu amaçlar toplumsal yaşamın aynası, yanan ışıklarıdır. Ancak bir ülkenin sanatı, sadece o ülkeyi yöneten iktidarın politikalarını gütmemelidir. Sanat, hiçbir zaman siyasi kitlenin ayakta kalması maksadıyla üzerinden propaganda yapılan ve eser üretilen bir faaliyet olmamalıdır. Ancak tarihte görüldüğü üzere birçok egemen iktidar, sanatı kendi emelleri doğrultusunda kullanmış ve kullanmaktadır. Sanat, eğer nitelikli bir yaratım ise bu niteliğini ve etikliğini özerk olup olmadığına dayandırmalıdır. Özerk olduğu takdirde sanatçı ve üretimine de değer biçme hakkı doğar. Sanat yapıtı üreten sanatçı, güdümlü olmanın dışındaki zeminlerde yer edinmeli ve bu yer edinme bağımsız, karşılıksız, çıkarısız olmalıdır. Akademinin öngördüğü iktidar çıkarları doğrultusunda yaratımlar üretmemelidir. Türkiye’deki ve daha başka ülkelerdeki tek iktidar anlayışlarının sanata bakışı çoğunlukla bu yönde olmuş ve bu uygulamalar daha çok akademiler çatısı altında gelişmiştir. Akademiler bir ülkenin sanatını,

kültürünü yaygınlaştıracak ve benimsetecek kurumlar olarak inşa edilir. Yeri geldiğinde o ülkenin ananelerini, bağımsızlığını, kahramanlarını, tarihe mal olmuş bilge insanlarını, mücadelelerini betimleyecek üretimler sergilemelidir. Ancak bu yaygınlaşma iktidar denetimlerinden uzak olarak yer almaz. Berger, (2007:12); Akademi anlayışını şu şekilde ifade etmiştir:

*“Akademiler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Devletin araçları olarak kurulur. Görevleri de sanata, Devlet siyasetine uygun biçimde yön vermektir; bu yön verme, keyfi bir dikta’yla değil, devlet görüşlerini yansıtan geleneksel sanatı devam ettirecek sanat kurallarını bir sistem olarak tespit etmekle yapılır. Bu ideoloji tutucu da olabilir, ilericide. Fakat bütün akademik düzenlerin değişmez özelliği, teoriyi yapılandıran ayrı tutmasıdır. Her şey kurullarla başlayıp kurullarla biter”.*

Genel olarak Akademi çatısı altında eğitim veren sanat anlayışları siyasi hareketler tarafından denetlenerek desteklenmiş ve bu faaliyetler bazı ülkelerde dönemselsel olarak işlenmiştir. Hitler’in, Mussolini’nin, Stalin ve Kruşçev’in çatısı altındaki akademi eğitimi şekli genellikle kendi dönemlerinin dışına taşmamıştır. Türkiye’deki sanat eğitimi de daha Sanay-i Nefise’nin Güzel Sanatlar Akademisi ismine dönüşmeden önce de iktidar ağırlıklı bir üretim sergilemiştir.

### **3. 5. Resmi İdeoloji İle Çelişen Sanatçılar**

İktidar denetiminde sanat, birçok ülkede yer edinmiştir. Nazi Almanya’sı, Sovyetler Birliği ya da İtalya’daki Faşist sanat anlayışları yönetici gücün ideolojisi denetiminde üretimler sağlamış ve bu politikaları birçok sanatçı ya da sanatçı grupları kabul ederek eserleri ile destek vermişlerdir. Ancak bu dönemler her sanatçının riayet ettiği dönemler olmamıştır. İktidarın sanat yaptırımları karşısında birçok sanatçı bir karşı duruş sergilemiş ve karşıt yapıtlar üretmiştir. Birçok sanatçı sanatın tekelliğine, siyasi yönetimin uygulamalarına karşıt olarak kendi özgün yaratımları ile iktidarın güttüğü politikaları eleştiren yapıtlar sergilemiştir.

Türkiye’de geç yerleşen resim ve özellikle heykel anlayışının siyasi ideoloji doğrultusunda işlenmesi çoğu sanatçının destek verdiği bir uygulamadır. Bu destek sanatın, daha çok da heykelin birçok açıdan hala kısıtlı imkânlarda olmasından ya da algılanış şekillerinden kaynaklı olarak haklı bir durum olarak görülebilir. Yani Türkiye’de resim ve heykel kültürünün Kurtuluş Savaşı’nın ardından yerleşerek milli sembollerle betimlenmesi haklı gerekçelerini yaratabilir. Çünkü yaşamda tam



manasıyla yer almayan (Batılı anlamda) resim, heykel gibi enstrümanların milliyetçi, ulusçu kenetlenmeye ihtiyaç duyulduğu bir dönemde bu temalarla işlenmesi bu haklılığı açıklayan bir durumdur diyebiliriz. Bağımsızlık mücadelesinin çok zor şartlarda kazanılmasının, yeni kurulan Cumhuriyet anlayışında emeği geçen kahramanların sanatsal ve kültürel faaliyetlere yansımaları toplumda daha iyi bir bilinç yaratabilir. Bu bilinç, yetişen nesillerin yaşadıkları toprakların hangi ve nasıl emeklerle kazanıldığını ve bu değerlerin her zaman korunmasının en değerli görev olduğunu bilmelerini daha iyi de sağlayabilir. Lakin milli mücadeleyi, yapılan devrimleri, yenilikleri programında oluşturan tek iktidar, akademi denetiminde bu anlayışı bir siyasi güdüm haline getirmiş ve uzun yıllar sonra da bu anlayışı sürdürmüştür. Ülkede sanatın gelişimini ve serbestleşmesini yadırgayan insanlar, sanatçılara farklı muameleler de sergilemişlerdir.

*“Nuri İyem, bir söyleşisinde Çetin Yetkin’e yaşadığı polisiye baskılarla ilgili olarak Zeki Faik İzer’in rolünü şu şekilde anlatmıştır: Bir ara Asmalımescit’te bir atölye açmış, resim dersleri veriyordum. Polis burayı kontrol ediyordu. Mesela ders almaya gelenler arasında polisler de vardı. Akademi müdürü Zeki Faik, Emniyet Müdürlüğü’ne iki defa telefon etmiş, işte böyle müseccel bir ressam eğitim adı altında faaliyette bulunuyor demiş. Üçüncü defasında emniyetten artık ‘Bizim orada adamımız var, siz işinize bakın’ demişler. Bu olayı sonradan Orhan Hançerlioğlu söyledi bize...” (Yetkin’den aktaran; Keser, 2006:170)*

Türkiye’de siyasi otoritenin teşvikinde oluşan heykel sanatının, iktidar söylemleri dışında farklı bir sesi duymaya başlaması ilk olarak Rudolf Belling’in Akademi paralelinde heykel eğitimi verdiği bir dönemde olmuştur. Bu ses Türk resim sanatçılarının tepkileri kadar olmasa da heykelin artık geleneksel anıt mantığından kopması gerektiğini dile getiren bir sestir. Rudolf Belling’in öğrencileri olan Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara ile başlayan bu süreç daha sonrasında devamı gelen yeni anlayışlara yer vermiştir. Özellikle Hadi Bara’nın Paris dönüşü heykel kavramının genişlemesine katkıları fazla olmuştur.

*Ali Hadi Bara, “Bu döneminde vurgusu yüzeyde dolanan kapalı heykel formlarını terk ederek dolu/boş, boşluğun sınırlandırılması, oylum, çizgi ve boşluk arasındaki ayrımların vurgulanması, boşlukta sürekli devinim, çevre/biçim ilişkileri ve bu konular çevresindeki sorunlar üzerinde durmuştur. Demir çubuklar ve düz sac yüzeyleri kullanarak çizgisel devinim ve ritimler üzerine çalışmış, boş-dolu, yatay-dikey dengesini aramıştır. 1960’lardan sonra ele aldığı uzay çağı konulu yapıtlarında çağın teknolojisi ve boşluk/devinim konularını öne çıkarmıştır. Organik formlarda yumuşak heykellerde gerçekleştirmiştir”. Yasayaman, “Cumhuriyet’in Ideolojik Anlatımı Olarak Heykel”(1923–1950), Sanat Dünyamız, sayı.82,s:162*

Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, İsmail Gökçe, Rahmi Artemiz, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Turgut Pura gibi sanatçılar Belling disiplini

sonrasında kendi form anlayışlarını daha çok 1950 sonrasında kazanmaya başlamışlardır. Ancak bu sanatçıların çoğu anıt mantığında çalışan kişiler olmuştur. Yani 1950’li yıllardan sonra farklı tekniklerde çalışan sanatçıların amacı Akademi anlayışına tepkiden kaynaklı olmamıştır. Bu dönemde heykel anlayışında artık doğal bir kırılmanın süreci yaşanması kaçınılmazdır. Çünkü anıt mantığı görevini fazlasıyla yerine getirmiş, her ile, ilçeye, caddeye, parka anıtlar zaten girmiştir. Heykeltıraşlardan sadece Müridoğlu ve Bara, farklı tepkisel ifadelerle yer vermişlerdir. Resmi ideoloji dışında bir sanat anlayışı heykel sanatçılarından çok resim sanatçılarında görülmektedir. Ancak bu algılayış biçimini sadece sanatçılara mal etmemek gerekmektedir. Sonuçta heykeller ve onların sanatçıları dışında eleştirel bir tutum geliştiren bir izleyici kitlesinden söz etmek de mümkün değildir.

*“1941’de oluşan Yeniler Grubu, D Grubunun resim anlayışına karşı, figürü ve sınıfsallığı gündeme getirmişlerdir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki Namık İsmail’den sonra müdürlüğe getirilen... ve akademiye resmi arabalarla gelip giden Burhan Toprak, Liman sergileri sırasında Mümtaz Yener’i sergiden çıkarmıştır. Bu olay sağ ve sol kesimlerde farklı yorumlara yol açmıştır. Sağdaki gazeteciler bu reddin “doğru” olduğunu, milli konuların “güzelliği” yerine işçilerin resmedilmesinin milliyetçilik olmayacağını anlatan yazıların karşısına bu olayın ne kadar yanlış olduğunu yazar yazarlar Mümtaz Yener’e destek olmuşlardır”. (Giray, 1998:29; Akay,1999:73) ...“Millilik söylevleri arasında Yeniler adlı grup “izm” lerin dışına çıkarak toplumsallığı resim alanına taşımışlar ve resimde siyasileşmeyi gerçekleştirmişlerdir. Bu sergiler ile akademinin ve D Grubunun saltanatına karşı bir tavır başlatılmıştır. Burhan Toprak’ın1943 yılında Mümtaz Yener’in “Fırın” adlı tablosu ile Haşmet Akal’ın natüremort’unu sergiden çıkarmaya çalışması karşısında gençler Akademi müdürüne karşı gelmişlerdir. Resimler polis zoruyla salondan çıkarılmıştır”. (Akay,1999:73-74)*

Resim alanında buna benzer resmi ideoloji dışı yaklaşımların var olduğu görülmektedir. Bu sanatçıların bazıları Nuri İyem, Mümtaz Yener, İbrahim Balaban gibi sanatçılar olmuştur. Fakat heykel için bu durum aynı seviyede olmamıştır.

### **3. 6. Heykel Atölyesinde Bölünme (Rudolf Belling, Hadi Bara ve Zühtü**

#### **Müridoğlu)**

Türkiye’de Cumhuriyet dönemi ile başlayan anıt heykel anlayışı Avrupa’ya eğitim görmeye giden heykeltıraşların geri dönüşleri ile değişim göstermeye başlamıştır. Yurt dışında birçok sanatçıdan eğitim alan Türk heykeltıraşlar bu dönemde heykel sanatı üzerine denemelere girişmişlerdir. Ancak her ne kadar anıt mantığının biraz daha ilerisinde gelişme göstermeye başlamışlarsa da kendini sürekli dönüştüren Batılı özgün heykel çalışmalarının yine çok gerisinde kaldıkları

söylenbilir. Türk heykel sanatçıları heykelin soyutlamalarına merak sardıkları dönemlerde Avrupa’da sanat hareketleri devrim niteliğinde hızla değişiyordu. Sanat, farklı sorgulanma alanlarına girmiş ve yapıtın daha farklı amaçlarının olduğu görüşü hâkim olmaya başlamıştır. Heykeltıraşlar artık heykelin sadece üç boyutlu formuyla değil, bunun yanında kütle, hareket, mekân ve ışık gibi biçimsel sorgulamaların yanında kaide, kamusal alan, sergileme biçimi, izleyicinin katılımı gibi heykeli daha çok toplumsal bağlamıyla da irdelemeye başlamışlardır. Heykel yapıtı, izleyiciye haz verme kaygısını gütmeye dışında mekânla, malzemeyle ya da algılanma biçimiyle ilişkili kaygılar taşımaya başlamıştır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren gerçekleşen arayışlar ışığında heykel, sadece teknik bir bakışla ele alınmamıştır. Ancak yurtdışına giden Türk heykeltıraşlar heykelin sınırlarının genişlediği akımlardan etkilenmekten çok o devirlerde kendi üslupları ile çalışan Despiau, Maillol ve Bourdelle gibi sanatçılardan salt teknik düzeyde etkilenmişlerdir.

Özellikle Türkiye’ye davet edilerek akademide heykel hocalığına başlayan Rudolf Belling, kendi sanat anlayışı dışında eğitim vermeye başlamış ve onun bu eğitim tavrı akademinin belirlediği doğrultuda olmuştur. Ancak Belling’in esas sanat anlayışını oluşturan temalara ve yaptığı çalışmalara bakıldığında akademik tavrın belirlediği yönde değil de Kübist ifadelerle yer veren şekilde idi. Sanat yaşamında soyut heykellerinin ana hatlarını oluşturan boş-dolu ilişkilerini mekânla bir yer edinme kaygısı güden çalışmalarına yer vermiştir.

*“Kişisel yorumların ötesinde, antikite aracılığıyla plastik problemleri eğitimine ilke edinen Belling, sanatın bütün serüvenlerini anlayabilecek sanatçılar yetiştirmeyi amaçlıyordu. Çağı etkileyen kendi görüşlerinden bile, kişisel plana girmeden sadece plastik prensipler olarak bahsedirdi. Adeta öğrencilerinin formasyonlarını tamamlamadan yeni akımların etkisinde kalıp, işin kolayına kapılıvereceklerinden korkan, onları bundan esirgeyen bir tutumu vardı. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde bu anlayışla ve tam bir huzur içinde heykel eğitimi sürüp giderken, 1945’ten sonra bir dalgalanmanın yaklaşmakta olduğu seziliyordu. Kendisinin de büyük payı bulunan ve yüzyılın başında dünyaya gelen figürsüz sanat (non-figüratif, ya da abstr sanat) 2. Dünya Savaşı’ndan sonra büyük bir etkinlikte uygulama alanına giriyor ve hızla gelişen tekniğin desteğiyle haberleşme olanakları artan bir dünyada sınırları siliyordu... Bu etkiler altında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünde de kıpırdamalar başlamış, Belling’in “uslu öğrencileri, yavaş yavaş Batı rüzgarının kulaklarına fısıldadıklarını açığa vurmaya başlamışlardı. Başlangıçta Belling, “Bunlarla uğraşmanın zamanı gelmediği” gerekçesiyle onları susturmuş, giderek bunlar üzerinde konuşmaları kabul etmek zorunda kalmıştı”. Hadi Bara ise, başlangıçta “ asıl heykel sanatının doğayı klasik anlamda bir yorumla verebilmek olduğunu” söyleyerek,, yeni anlayışa kesinlikle karşı çıkmış, ancak, 1949 yılında (ve uzun bir aradan sonra) Paris’e 2. defa gidip, döndüğünde her şey değişmişti. Bu değişimin nasıl geliştiğini İlhan Koman sonraları şöyle anlatmıştır: “Hadi Bara Paris’e geldi ve atelyemde benim çalışmalarımı gördü. Son derece üzülmüş, hatta kızmıştı”. “Ağır başlı sanat yapmak dururken bu fantezilere, bu oyunlara girmenin*

*anlamı yoktu". Beni şiddetle suçluyordu. "Bunun, Devletin masraflarını boşa gidermek anlamında olduğunu" söyleyerek kınıyordu. Ben kendisine "Biraz durunuz hocam, bir süre etrafınıza bakınız, tetkik ediniz, ondan sonra konuşalım. Sanat dünyasında şimdi fark etmediğiniz ciddi bir gelişme var" dedim. Kısa bir süre sonra Hadi Bara da işin farkına varmış, kendisi de yeni denemelere başlamıştı bile". (Gezer, 1987:29-30)*

Öğrencileri arasında yer alan Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara bir süre onun anlayışı etrafında eğitim görmüştür. Ancak Avrupa'daki heykel eğitiminden etkilenmeler onları hocalarının eğitim anlayışından yavaş yavaş soğutmuştur. Non-figüratif sanat anlayışının Avrupa'da uzun zamandan beri yer edindiğini gören Türk sanatçılar, heykeldeki eksikliklerini teknik ve anlayış olarak değiştirme zamanının çoktan geçtiğini geçte olsa farkına varmışlardı. Ancak Tür heykeltıraşlar için bu geçişin daha zamanının gelmediğini savunan Belling, Akademinin verdiği talimatlar doğrultusundaki eğitiminde hala ısrarlı davranmak istemiştir. Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu ise birlikte yeni bir anlayışla oluşturdukları atölye eğitimine başlamışlardır. Bu eğitim baştan sona yenilenen bir anlayış ve teknikle ağaç, metal, kil, cam ve her türlü malzeme eşliğinde gelişmiştir. Özellikle Bara'nın Paris dönüşü heykel anlamının gelişmesine katkıları fazla olmuştur.

*Ali Hadi Bara, "Bu dönemde vurgusu yüzeyde dolanan kapalı heykel formlarını terk ederek dolu/boş, boşluğun sınırlandırılması, oylum, çizgi ve boşluk arasındaki ayrımların vurgulanması, boşlukta sürekli devinim, çevre/biçim ilişkileri ve bu konular çevresindeki sorunlar üzerinde durmuştur. Demir çubuklar ve düz sac yüzeyleri kullanarak çizgisel devinim ve ritimler üzerine çalışmış, boş-dolu, yatay-dikey dengesini aramıştır. 1960'lardan sonra ele aldığı uzay çağı konulu yapıtlarında çağın teknolojisi ve boşluk/devinim konularını öne çıkarmıştır. Organik formlarda yumuşak heykellerde gerçekleştirmiştir." (Yasayaman, 2002:162)*

1950'lerden itibaren Bara ve Müridoğlu'nun yetiştirdiği öğrenciler olan Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar, Semahat Acuner, Gürdal Duyar gibi sanatçılar her türlü malzemenin heykele dönüşümünü öğrenirler. Belling, yaşadığı bu bölünmenin ardından eğitim anlayışını 1954'e kadar sürdürür. Türk heykeltıraşlar ise 1948 yılında kurdukları *Yüksek Heykeltıraşlar Cemiyeti* çatısı altında ve başka etkinlikler kapsamında her yıl heykel sergileri düzenleyerek heykel anlayışının ve sanatçısının gelişimine modern bir ivme kazandırmışlardır.

### **3. 6. 1. İlk Heykel Sergisi (1932) ve Anıt Düşüncesinde Değişim**

Cumhuriyet'in ilk on yılında birçok resim sergisi açılmış ve bu sergilerde heykel, sadece birkaç çalışmadan ibaret olmuştur. Heykelin bu yer alma şekli

1932'lere kadar dayandırılabilir. Ancak bu tarihin heykel varlığına dair miladi bir yıl olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çünkü *D Grubu*'nun kuruluşunda yer alan Zühtü Müridoğlu, 1932 yılında Topkapı Sarayı Alay Köşkünde kendi sergisini açar ve bu sergi Cumhuriyet tarihinde açılan ilk heykel sergisi olarak yer almıştır. Müridoğlu'nun Fransa'dan dönüşü onu cesaretlendirmiş ve heykelin klasik yapısından sıyrılmaya çalışması gerektiğinden hareketle rotasını kendi arzuladığı şekilde biçimlendirmeye çalışmıştır. 1936'da İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin heykeltıraşlığına ve 1939 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü öğretmenliğine getirilen Müridoğlu, 1940 yılında Akademinin heykel hocalığına getirilir. Müridoğlu'nun Paris seyahatinin ardından soyut sanatın farkına varması ve bu yönde Hadi Bara'nın da aynı yönde olması onu daha çok cesaretlendirmiştir. Bara ve Müridoğlu'nun birlikte soyut anlamda bir heykel anlayışıyla atölye çalışmalarına başlamaları Türkiye'nin daha yerleşmemiş heykel kültürüne büyük bir katkı sağlamıştır.

*“1937 yılı Türk heykeltıraşları için önemli bir yıldır. Akademi’de oluşturulan ilk sanat jürisine bundan böyle yapılacak anıtları ve anıtlar için düzenlenen yarışmalardaki yapıtları seçme yetkisi veriliyordu. (Eyüboğlu 1938a: 195, Yasa Yaman 1992: 142). Aynı yıl Akademi’de açılan 1. Heykel Sergisi kısa geçmişine karşın heykel sanatının ülkedeki hızlı geçmişini vurguluyordu. Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nijat Sirel, Nusret Suman, Sabiha Bengütaş, Ratip Aşir Acudoğdu sergiye katılan sanatçılar arasındaydı”. (Anonim 1937d: 14-15, Yasa Yaman 1992: 142; Yasayaman, “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Heykel (1923–1950)”, Sanat Dünyamız, sayı.82,s:165-166)*

Belling'in eğitiminden sıyrılmayı başaran Hadi Bara, Müridoğlu gibi heykeltıraşlar artık geri dönüşü olmayan bir yola girer ve diğer Türk heykel sanatçılarına heykelin sınırlarının daha ötelede olduğuna tanıklık ederler. Heykel anlayışının bu doğrultuda gelişimi her ne kadar güzel bir gelişme olarak görünse de aslında Türkiye'deki bu aşamanın dünyadaki heykel gelişiminin çok gerisinde bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Batı'nın 20.yüzylında, Kübizm başta olmak üzere Konstrüktivizm, Fütürizm, Dadaizm, Fluxus gibi sanat hareketleri ortaya çıkmış ve bu akımlar tüm sanat anlayışlarını kökten reddediş niteliğinde olmuştur. Sanatta her türlü buyruğu reddeden Dadaizm, kendisinden önceki sanat ekollerini reddedecek kadar radikal bir tavır sergilemiş ve bu duruşuyla birçok deneysel sanat çalışmaları ortaya koymuş ve kaynaklık etmiştir.

*“Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm, artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir. Burada “kurum olarak sanat” mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kast edilmektedir. Avangard ikisine de karşı çıkar - hem sanat eserinin bağımlı olduğu*

*dağıtım aygıtına, hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne". Bürger, (2003:62-63 )*

Özellikle Marcel Duchamp, 20.y.y'ın hemen bütün sanat akımlarına çalışmalarıyla kaynaklık etmiştir. Çalışmalarında kullandığı malzemeleri fiziksel özelliklerinden arındıran Duchamp, onlara düşünsel anlamda bir bakış açısı getirmeye çalışarak düşüncenin yapıta üstünlüğünü vurgulamaya çalışmıştır. Heykelin Dadacılar ya da başka bir akım tarafından algılanma şekilleri ile Türk heykeltıraşların heykeli algılama şekilleri arasında büyük bir mesafe bulunmaktadır. Avrupa'da sanat anlayışları, o güne kadar yer edinmiş gelenekleri reddeden akımlara yer verirken, Türkiye'de 1950'li yıllara kadar sanat, çoğunlukla akademi geleneğiyle yetişen birkaç ressam ve heykeltıraşın bir araya gelerek kurduğu guruplardan öteye geçememiştir. Denilebilir ki, Atatürk muasır medeniyet seviyesini işaret ederken, 'muasır medeniyet' özellikle plastik sanatlar alanında çoktandır kendi geçmişine karşı tamamen cephe almıştır. Ancak 1950'li yıllara gelindiğinde Türkiye'de resim ve heykelin batılı bir anlayış kazanmaya çalışılarak başkalaşım geçirmeye çalışması ve Non- figüratif anlayışların yavaş yavaş yerleşmesi tartışmalara ve ayrışmalara yol açmıştır.

*"Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Hançerlioğlu, Muvaffak Sami Onat, Orhan Veli, Nurullah Ataç, Munis Faik Ozansoy gibi yazarlar soyut sanatın yanında yer alırlarken Malik Aksel, Nurullah Berk, Şevket Rado, Vedat Nedim Tör, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Eşref Üren, Saip Tuna, Mahmud Cûda gibi kimi adlar bu sanata kuşku ile bakmışlardır. 1950'li yılların bazı "non-figüratif" sanat savunucuları, figürsüz resmin dünyanın her yanına yayıldığını, bu yayılmanın ortak ya da başka bir deyişle evrensel bir dil yaratacağını düşünüyordu". Hançerlioğlu,Orhan, "Non-figüratif Sanat", Varlık (1Temmuz, 1951;Sayı:22, S:372); Yasa Yaman, (Kış, 1998) "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "temsil" Sorunu 1" Toplum ve Bilim, (Sayı:79)*

Sanatta bu ayrışmalar hem resim hem de heykel alanında uzun yıllar devam etmiştir. Bir kısım sanatçı toplum içinde yeni bir bakış açısı sergilemeyen konformist bir sanat anlayışını idame ettirmeye çalışmış, diğer kısım ise heykelin üç boyutuyla ilgilenmenin yanında farklı malzeme ile soyutlamalar, sorgulamalar ve figüratif betimlemeler üzerinde durmuştur.

### **3. 7. Tek Parti İktidarında Halk Evleri**

Mustafa Kemal Atatürk, Cumhuriyet'i inşasından sonra ulusal bilinci yaratmak adına inkılâpları gerçekleştirmiş ve özellikle milli kültüre, milli bilince büyük önem vermiştir. Türk milli kültürünün araştırılması ve ortaya çıkarılması, korunması

amacıyla büyük çabalar sarf ederek çalışmalarda bulunulmuştur. Atatürk, ülkede nasıl bir kültür bilincinin yerleşmesi gerektiği ve kısaca kültürün tanımı üzerine şu ifadelerde bulunur:

*“Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür... Bu sözü burada ayrıca izah lüzum görmüyorum. Çünkü bu Türkiye Cumhuriyeti'nin okullarında çeşitli vesilelerle eser halinde tespit edilmiştir. Kültür, okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden mana çıkarmak, intibah almak, düşünmek, zekâyı terbiye etmektir. Yine insan enerjisiyle ve fakat tabiatın ona iltifat edildikçe tükenmez yardımıyla yükselen, genişleyen insan zekâsı, hudutsuz kavrayış anlamında insan diyen bir vasf-ı mahsusa olur. İnsan, hareket ve faaliyetin yani dinamizmin ifadesidir. Bu böyle olunca kültür, yukarıda işaret ettiğimiz, insanlık vasfında insan olabilmek için bir esas unsurdur. Kısaca kültür, tabiatın yüksek feyzleriyle mesut olmaktır. Bu ifade içinde çok şey mündemiçtir (saklıdır, vardır). Temizlik, saflık, yükseklik, insanlık vs... Bunların hepsi insanlık vasıflarındandır. İşte kültür kelimesini mastar şekline soktuğumuz zaman tabiatın insanlara verdiği yükseklik vasıfları kendi çocuklarına, hafidlerine (torunlarına) ve atasına(geleceğine) vermesi demektir... Bugünkü Türk çocukları kültürlü insanlardır. Yani hem kendileri kültür sahibidirler, hem de bu hassayı(özelliği) muhitlerine ve bütün Türk milletine yaymakta olduklarına kanidirler”.*

*Afet İnan, “Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler”, Ankara 1984, s. 271–272;*

*Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri, Hzl. Utkan Kocatürk, Ankara 1999, s. 134*

*TOKSOY, Nurcan, (Volume 2/1, Winter, 200:127) “Türk İnkılâbında Milli Kültürün Yeri Ve Halkevi Çalışmaları. ” Turkishstudies (Türkoloji Araştırmaları Dergisi)*

Milli kültürün araştırılması, tanıtılması ve halka benimsetilmesi için halkevleri kurulmuş ve bu kapsamda büyük projeler başlatılmıştır. 19 Şubat 1932'den 1950'ye kadar 18 yıl süren Halkevleri bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından, Türk milletinin geleceğini ebedileştirmek ve vatani korumak için kurulmuş bir kültür ve aydınlanma projesi olmuştur. Ancak Atatürk'ün kültürü ebedileştirmekten kastı, var olan iktidarın çerçevesinde gerçekleşmesi değildir. Çünkü Mustafa Kemal'in ardından Halk Evleri parti ideolojisi doğrultusunda şekillenmeye başlamıştır.

*“Halkı parti ideolojisi doğrultusunda eğitmek amacıyla kurulan ve partiye bağlı kuruluşlar olan Halkevleri..., halkın ideolojik eğitiminde, propagandada araç olarak düşünülen, başta resim olmak üzere, tüm sanatlarla çok sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Halkevlerinin dokuz şubesinden biri olan ve müzik, resim, heykel ve mimari alanlarını kapsayan Güzel Sanatlar şubesinin kurulma amacı şu şekilde belirlenmiştir; (Anonim, tarihsiz:37): Türk milletinde resim ve heykeltıraşlık kabiliyeti her hangi bir millette olduğundan daha üstün olmak icap eder; çünkü ruhu en büyük, en ilahi sevinçler ve ıstıraplarla yoğrulmuş olan, yaradılışın en güzel ve en çetin tezahürleri ile dünyanın her yerinde ilk temasa gelmiş olan, bu millettir. Bu milletin vaktiyle kafesinin ardından tabiatı bile şöyle yarım görmüş kızlarıdır ki, halı ve çevre nakışlarına birer hakiki bahar manzarası verebilmişlerdir ve sonra taşı ilk yontan, toprağı ve demiri ilk işleyen, heykeli ilk yapan, ilk yazan, ilk seven ve inanan da Türk'tür. Asırların, sakat din telakkilerinin sinsi tesiri ile gevşettiği ve körlettiği bu ezeli harikulade istidatlar muhakkak ki bir gün yeniden üste çıkacak, en birinci vazifesi, bu istidatların inkişafına yer hazırlamak, imkân vermektir”. (Keser,2006:189)*

CHP'nin Halkevleri aracılığı ile ülkede ulusal değerler üzerine izlediği kültür politikasında daha çok güzel sanatlar üzerine yoğunlaşmış olduğu görülür. 1933'de *Halkevi Resim Sergileri* etkinlikleri kapsamında Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü nedeni ile Ankara Halkevi'nde açılan *İnkılâp Sergisi*'nde Kurtuluş Savaşı mücadelesini ve Cumhuriyet'in yeni kurulan düzenini konu alan resimler sergilenmiştir. Kültür faaliyetleri olarak tabir edilen Halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi'nin politik faaliyetlerinde büyük rol oynamıştır. Nitekim Nilüfer Öndin, (*CHP 5.Büro 00.00.0000 tarih ve 490.1 sayılı belge; Öndin, 2003:83*) *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat* isimli kitaplaştırılmış doktora tezinde şu tespitlere yer verir: “*Halkevi Cumhuriyet Halk Partisi'nin Cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve devrimcilik prensipleri içinde çalışan bir kurumdur. Halkevleri'nin kapıları partiye yazılı olan ve olmayan bütün yurttaşlara açıktır. Ancak Halkevi Yönetim Kurulu ve şube yönetim komitelerinde üye olabilmek için Cumhuriyet Halk Partisi'ne yazılı olmak şarttır*”. İbaresini yazılıdır. Bu ibare Halkevlerinin parti ideolojisinde ne ölçüde yer ettiğinin ifadesidir.

*“Her ne kadar Halkevleri'nin siyasi bir müessese olmadığı belirtilse de, İsmet İnönü Halkevleri'nin birinci yıldönümü dolayısıyla yaptığı konuşmasında, Halkevleri'nin Cumhuriyet Halk Partisi'nin prensiplerinin ne olduğunu ve söz konusu prensiplerin ülkede nasıl uygulandığını halka ileten merkezler olduğunu vurgular: “Halkevleri Cumhuriyet Halk Fırkası'nın kendi prensiplerinin ne olduğunu ve bu prensiplerin memlekette nasıl tatbik edildiğini her gün halkımıza söylemek için de başlı başına bir merkezdir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın prensiplerini her gün söylemek nasıl tatbik edildiğinden her gün malumat vermek lazımdır. Cumhuriyetçi, Milliyetçi, İnkılapçı ve Devletçi politikasının, bu memleketin halinde inkişafı, emniyet temin eden, geleceğine en büyük kudreti ve en yüksek itibarı temin edecek bir program olduğuna samimi olursak inanmış olan bizler bu prensipleri ve manalarını yalnız samimi bir hisle bizi dinleyecek olanların hepsine anlatabileceğiz iddiasındayız”.* (Melzig, Herbert'den aktaran; Öndin, 2003:82)

Ülke kalkınmasını, milli kültürün yayılmasını muhafaza etme prensipleri ile oluşturulan Halkevleri, C.H.P'nin tekelinde yer edinmiş ve insanları ayırıştırıcı politikalar uygulamıştır denebilir. Hatta Atatürk'ün milli bütünlük çatısı altında herkesi kapsayıcı idealinden uzak, siyasileşen bir simge durumuna düşmüş ve sanat faaliyetlerini bu yönde yürütmüştür.

### **3. 8. (1938-1943) Yurt Gezilerinde Heykelin Eksikliği**

Cumhuriyet'in ilanından itibaren yeni bir ulusu biçimlendirme arayışlarında Halkevleri dışında faaliyet yürüten başka etkinlikler de mevcuttur. 1933-1936 tarihleri arasında *İnkılâp Sergileri*, 1936'dan itibaren günümüze uzanan *Devlet Resim*



ve Heykel Sergileri, Yurt Gezileri ve Sergileri yer almaktadır. CHP İktidarı desteğinde oluşan Yurt Gezileri ile resim sanatında yerel ve milli motifler çerçevesinde etkinlikler yapılmış ve bu etkinlikler parti tarafından her alana yayılmaya çalışılmıştır.

... "Yurt Gezileri" projesi, Parti'nin on ressamı on ayrı vilayette dolaştırarak resimler yaptırmasıyla gerçekleştirilmiştir. Eylül ayının başında başlayan bu geziler ayın sonunda bitmektedir. (Gezilerin çoğu kez Eylül ayında başlamasına rağmen bazen bir buçuk hatta iki ay sürdüğü de olurmuş). Dönüşlerinde eserler seçici kurulun kararına göre "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Prisi (Prix)" ile ödüllendirilirdi. Bu dönemde Parti resimleri satın alırdı. CHP Genel Merkezi kararlarına göre, 1938 yılında Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Gaziantep, Malatya, Trabzon, Rize, Erzurum gezilmiştir". (Yaman, 1996:37; Akay,1999:70) ...Sanat için sanat'dan daha milli ve övücü sanata doğru bir evrilme söz konusudur. Refik Epikman'ın yazdığı kadarıyla bu "teşebbüs sanatkârı hayal çevresinden tabiata, mütenevvi hayat şartlarının içerisine, bir kelime ile Anadolu'nun ta kendisine ulaştırmıştır". (Epikman'dan aktaran ; Akay,1999:70)

Yurt Sergileri, İnkılâp Sergileri ve Halkevlerinin düzenlediği sergiler resim etkinliği üzerine kurulu sergiler olmuştur. Türkiye'ye geç yerleşen heykel anlayışı hala kalın kabuklarından sıyrılamamanın bedellerini ödemeye devam etmiştir. Daha bir kültür olarak yerleşmeden anıt mantığında siyasi ideolojilerin gölgesinde kalarak gelişiminin önüne setler çekilmiş ve sadece gerekli ya da acil durumlarda iktidarların yardımına koşan bir nesne haline dönüştürülmüştür. Acil vakalar dışında pek zikredilmeyen heykel, halkın belleğinde bir kültür, bir yaşam biçimi değil de sadece savaş, milliyet imgeleri olarak yer edinmiştir. Halkevleri, İnkılâp ve Yurt sergilerinde heykele ihtiyaç duyulmamış yalnız resim sanatının halkın nezdinde bir kültür olarak yerleşmesi hedeflenmeye çalışılmıştır.

### 3. 9. İktidar Denetimindeki Sanatın Çok Partili Dönem ve Sonrasındaki

#### Yansımaları

Demokrat Parti'nin 1950 yılında iktidara gelmesi ile başlayan çok partili dönem 1960 tarihine kadar sürmüştür. Tek parti iktidarını yöneten C.H.P'nin götüğü sanat politikalarını Demokrat Parti de aynı anlayışla yer vermeye çalışmıştır.

"Sanata siyasi müdahale, Demokrat Parti iktidarının ilk yıllarında da azımsanmayacak bir düzeyde olmuştur. Sanatı propaganda amaçlı kullanmak için iki çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilki, 'Hamasi Resim Sergisi' olmuştur. (Keser, 2006:160) 1951 yılında Zeki Faik İzer'in akademi müdürlüğü yaptığı dönemde Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri arasında 'Kore' konulu bir yarışma düzenlenmiştir. Bu sergide Türklerin Kore'de gösterdikleri kahramanlıklar betimlenmiştir. İkinci çalışma 'Vilayet Resimleri' projesi olmuştur. 1955 yılında, yeni Büyük Millet Meclisi Binası'na konacak resimler için 'Vilayet Resimleri' adı altında bir yarışma düzenlenmiştir. Bu yarışma aracılığıyla her ile görevli kurul tarafından seçilmiş sanatçılar gönderilmiş,

*illere giden her sanatçılara masraflarını karşılamak için bin lira verilmiştir. İllere gönderilen her bir sanatçının, düzenlenecek sergi için en az iki, en çok dört resim yapması ve projenin son aşamasında jüri tarafından beğenilen çalışmaların her birinin 500 liraya satın alınması kararlaştırılmıştır. Sonuçta satın alınacak olan çalışmalar B.M.M'nin duvarlarına asılacaktır. Bu resimler sadece vilayetleri değil aynı zamanda Türk tarihini, zaferlerini, I. ve II. Meşrutiyeti, reformları, özgürlük mücadelelerini, İstiklal Savaşını, ilk B.M.M'nin kuruluşunu, Cumhuriyet'in ilanını, Atatürk devrimlerine ait konuları ele alması beklenmiştir". (Onat'tan aktaran; Keser, 2006:160-161)*

Heykel alanında eskisinden çok daha fazla anıtlara, projelere yer verilmiş ve bu uygulama Türkiye'nin birçok yerine ulaştırılmaya çalışılmıştır. Heykel eğitimini Avrupa'da özerk bir faaliyet olarak ele alan, algılayan heykeltıraşlar Türkiye'de bu eğitim şeklinin dışında uygulamalara, salt anıtsal biçimlendirmeye yer vermişlerdir. Bu faaliyet, amaçlar doğrultusunda işlenmiş ve büyük şehirlerin meydanlarından fırlayıp Türkiye'nin en ücra yerlerine yetiştirilmeye çalışılmıştır. Artık heykel eskisinden daha yoğun şekilde aynı formatlar üzerinden uygulanmaya gelmiş ve her yere ulaştırılmıştır. Gezer'e göre (1984:21);

*"Önceleri Atatürk heykelleri dikmekle başlayan hareket gittikçe genişleyerek, çeşitlenerek yayılıyordu.1950'lerden sonra, anıt heykel alanında en büyük hareket, Anıtkabiri süslemek üzere, yapılan uygulamadır. (1952-1953). Belling'in yönettiği bu çalışmada çok sayıda sanatçı görev almıştır. Bu çalışma 3'er figürlü 2 grup, 24 adet aslan, çok sayıda rölyefi kapsıyordu. Taşa uygulamayı, İtalya'dan, bu işler için özel olarak getirilen ustalar yapıyordu".*

Zühtü Müridoğlu'nun 1953' yılında *Anıtkabir* büyük merdivenin batı yönündeki rölyefleri, İlhan Koman'ın *Sakarya Meydan Muharebesi'ni* anlatan ve Anıtkabir'in kulelerindeki rölyefleri vardır. Ayrıca Nusret Suman'ın Anıtkabir'de Müdafaa-i Hukuk Kulesi üzerinde Kurtuluş Savaşımızda ulusal birliğimizi ifade eden rölyefi mevcuttur. Bu kabartmada bir Türk askeri betimlemesi yer almaktadır. Asker bir elinde kılıç tutmuş diğer elini ise ileri uzatarak düşmana dur diyerek betimlenmiştir. Bunların dışında *Anıtkabir Barış Kulesi* içerisinde köylüler ve Türk askeri tasvir edilmiştir. Diğer kabartma ise yine Anıtkabir içinde Misak-ı Milli Kulesinde Türk Vatanının kurtarılması için içilen millet andını ifade etmektedir. Müridoğlu'nun, Anıtkabir'de yer alan rölyef çalışmaları, *Anıtkabir Başkomutanlık Meydan Muharebesi* ile *Anıtkabir Hürriyet Kulesi* ve *İstiklal Kulesi* içinde yer alanlar da diğer kabartmalardır. Hüseyin Anka Özkan'ın ise Anıtkabir girişindeki erkek ve kadın grupları ile aslan çalışmaları yer alır. Bu çalışmaların ortak teması Kurtuluş Savaşı döneminde yaşanan kahramanlık, bağımsızlık mücadeleleri olmuştur.

Çok Partili dönemde bu çalışmalar dışında heykeltıraşların anıt heykelleri de mevcuttur. Ali Hadi Bara'nın çok partili dönemde yer alan anıt çalışmaları şu şekildedir: (Müridoğlu ile) Barbaros Anıtı, Zonguldak'taki Atatürk ve İnönü Anıtları, 1965 yılında Büyükkada Atatürk Anıtı ve 1965'te Muş Atatürk Anıtıdır.

Nusret Suman'ın çok partili dönemde yaptığı anıt çalışmaları ise 1959'da *Balıkesir Atatürk Anıtı*, 1960'ta *Çorlu Atatürk Anıtı*, 1961'de *Karacabey ve Çarşamba Atatürk Anıtları*, 1964 yılında *Sivas, Adapazarı ve Ankara Fen Fakültesindeki Atatürk Anıtları*, 1965'te Bingöl, 1967'de ise Sinop ve Gaziantep *Atatürk Anıtları*, *Kütahya (Atatürk Kocatepe'de)*, *Artvin*, *Tekirdağ*, *Yozgat*, *Mudanya Atatürk Anıtlarını* yapmıştır. Ayrıca Suman'ın figüratif çalışmaları dışında Ankara Sıhhiye'de bulunan *Hitit Güneş Kursu Anıtı* bulunur. Ahmet Kenan Yontuç'un; (1946) *Tarsus*, *Bakırköy Atatürk Anıtları* dışında *Amasya*, *Bilecik*, *Çankırı* ve *Kayseri Atatürk Heykelleri* mevcuttur.

**Resim 37. Nusret Suman, "Sivas Atatürk Anıtı" (1972-73)**



Resim 38. Nusret Suman, “Sivas Atatürk Anıtı” (Ayrıntı)



Hüseyin Anka Özkan'ın anıtları, Aydın, Antakya, Diyarbakır, Van, Trabzon, Gönen, İskenderun ve Manisa'daki Atatürk Heykelleri dışında, Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi önünde Mimar Sinan Heykeli, Ankara Ziraat Bankası önündeki *Mithat Paşa Heykeli* ve Ankara Kredi Yurtlar Kurumu bahçesindeki *Anıt Kompozisyonudur*. Gezer, (1984:160-187-188-194-195-196-202-222-236-265) anıt çalışması bulunan diğer sanatçıları şekilde sıralamıştır:

*“Hakkı Atamulu ve diğer anıt çalışması bulunan çoğu sanatçılar ise, (Nijad Sirel ile) Malatya’da Atatürk ve İnönü heykelleri, Nevşehir ve Erzurum Atatürk heykelleri, 1981’de Samsun İlk Adım Anıtı, Derinkuyu ve Bor’da Atatürk heykelleri vardır. Ayrıca 1946’da Damat İbrahim Paşa heykeli de mevcuttur. Yavuz Görey’in, Dumlupınar, Aksaray-Niğde (1965), Devrek (1962), Bartın Atatürk heykeli (1968), Profilo müessesesinin Atatürk heykeli ve Mısır’da Kavalalı Mehmet Ali Paşa heykeli (1944) bulunur. Ayrıca Burdur- Türk Tarihi’nin Büyük Olayları ve Kişileri Anıtı, Çerkezköy, Erfelek, Çınarcık, Karakoçan ve Rize Atatürk Anıtları diğer çalışmalarıdır. Hüseyin Gezer’in, İstanbul Belediye Sarayı girişindeki büyük boy Atatürk başı (1960), İstanbul Belediye başkanı ve Başkan yardımcıları odalarındaki Atatürk profilleri (1960), Geyve ve Karabük Demir Çelik Fabrikaları Atatürk Anıtı (1961), Akhisar (1962), Balıkesir (1963), Antalya (1964) ve Polatlı Atatürk Anıtları (1965) yer alır. Bu çalışmaların dışında, Dumlupınar Zafer Anıtı (1966), Ordu Atatürk Anıtı (1968), Yahya Kemal Anıtı (1968), Hacettepe Üniversitesi kampusundaki Atatürk kompozisyonu (1971) ve T.B.M.M Anıtı vardır. Rahmi Ertemiz’in Kırklareli ve Babaeski Atatürk Anıtları, Turgut Pura’nın çeşitli yerlerdeki Atatürk Büstleri, Muzaffer Ertoran’ın, Beyşehir Atatürk Anıtı, Kozan’da Milli Mücadele isimli kompozisyonu, Şadi Çalık’ın, (1962) Eskişehir, (1963) Niğde, Burdur ve Edremit Atatürk Heykelleri, (1965) Bitlis ve Sakarya (Nusret Suman ile) Atatürk Anıtları, Şereflikoçhisar Atatürk Heykeli, (1966) Ortadoğu Teknik Üniversitesi Atatürk Anıtı, (1971) Erzincan ve (1973) Seydişehir Alüminyum Tesisleri Atatürk Anıtları yer alır. Gürdal Duyar’ın, Uşak, Burhaniye ve İskenderun’da bulunan Atatürk Heykelleri, Tamer Başoğlu’nun, (1971) Hatay- Samandağ Anıtı, (1972) İzmir - Karşıyaka Atatürk*

ve Kadın Hakları Anıtı, (1973) Aydın 50. Yıl Anıtı, (1975) Atça Atatürk Anıtı, (1981) İstanbul - Veliefendi Hipodromu Atatürk Anıtı, (1982) Sungurlu, Osmaniye, Konya Ereğli Atatürk Anıtları ve (1983) Ağrı Atatürk Anıtı yer alır. Ferit Özşen'in, 1970 Erbaa, 1971, Menemen, 1972 Malkara Atatürk Anıtları, 1973 Hakkâri Atatürk Anıtı, 1974 Kahramanmaraş Kurtuluş Anıtı, 1981 Ankara Elmadağ Atatürk Anıtı, 1981 Erzurum 100. Yıl Anıtı bulunmaktadır”.

Gürdal Duyar'ın, ayrıca 1971'de Maden Tetkik ve Arama Enstitüsündeki Atatürk ve Madencilik Anıtı bulunmaktadır. Namık Denizhan'ın ise Atatürk heykeli ve maski bulunur.

1980 sonrasında da büyük anıtlara yer verilmeye devam edilir. Burhan Alkar'ın 1981 yılında Atatürk Orman Çiftliğindeki *Tarımcı Atatürk* ve 1998'de Ankara Hukuk Fakültesi'ndeki Atatürk heykelleri, Yavuz Görey'in 1986'da Türk Standartları Enstitüsü önündeki *Yıldırım Beyazıt Heykeli*, Tankut Öktem'in 1983'te yaptığı Milli Eğitim Bakanlığı bahçesindeki *Başöğretmen Atatürk Heykeli*, Metin Yurdanur'un 1995'te Ankara Adliye Sarayı bahçesindeki *Atatürk ve Hukuk*, 2001'de İnönü Meydanı üzerinde Türkiye Esnaf ve Sanatkarlar Konfederasyonu binası önündeki *TESK Anıtı* ve Pembe Köşk Bahçesinde *İsmet - Mevhibe İnönü Heykelleri* bulunmaktadır. Rahmi Aksungur'un, 1988'de Devlet Mezarlığında *Atatürk'ün Samsun'a çıkışının ifadesi, Kongreler, Savaşlar, Lozan, Cumhuriyet, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Devrimleri* adlı heykelleri ve 1981'de TBMM Milli Egemenlik parkı içindeki *TBMM Ata Kompozisyonu* yer alır. Mine Sunar'ın, Pembe Köşk önündeki parkta *İsmet İnönü Heykeli* bulunmaktadır.

**Resim 39: Hüseyin Anka Özkan, “Antakya Atlı Atatürk Heykeli ”**



Sonuç olarak Türkiye’de Heykelin 1950’lere kadar C.H.P.’nin döneminde anıt mantığında yer alma şekilleri görüldüğü üzere çok partili dönem ve sonrasında da çokça yer almıştır. Özellikle Nusret Suman, Ahmet Kenan Yontu, Hüseyin Gezer gibi sanatçıların yaptıkları anıtlar ülkenin birçok iline ulaşmıştır.

1950’li yıllardan itibaren anıt heykellerde çoğalma olmasına rağmen, heykeltıraşların anıt çalışmaları dışında artık daha farklı teknik ve malzemeler üzerinde yoğunlaştığı görülür. Hadi Bara’nın, Müridoğlu’nun sonradan uyguladıkları figürlü ya da figürsüz soyutlamaları, Hüseyin Gezer’in *Efenin Aşkı*, *Anne ve Çocuk* gibi çalışmaları, Hakkı Atamulu’nun stilize edilmiş ve soyut uygulamaları, Turgut Pura’nın alçı, tel ve kumaş üzerine yoğunlaşması, Yavuz Görey’in Non-figüratif eserleri Türkiye’de serbest form anlayışında heykel gelişiminin önceki yıllara göre hız kazandığının göstergeleridir. Mesela Gezer, (1984:199); “Şadi Çalık figürlü ve figürsüz çalışmaları birlikte sürdüren bir heykeltıraştır. Özellikle mimariye, dekoratif eleman olarak uyguladığı figürsüz yapıtlarında başarılı sonuçlar almıştır. Figüratif çalışmalarında, genellikle ışık planlarını parçalayarak keskin sınırlı düzeyler halinde oluşturan bir üslup hâkimdir” demektedir.

Demokrat parti dönemindeki sanat anlayışı iktidarda olduğu ilk dönemlerdeki bakış açısından farklı olarak değişme göstermeye başlamış ve sanatçıların daha özgün ifadelerine sıkça rastlanmıştır. Yasa Yaman, (1998:103). *1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "temsil" Sorunu makalesinde şu ifadeler yer verir:*

*“50’lerin başından itibaren ise çok partili döneme geçişle birlikte, devlet eliyle sürdürülen sistemli / planlı sanat programları kesintiye uğramış, CHP’ye ait Halkevleri gibi kurumlar kapatılırken, ‘ulusallık / evrensellik’ söylemleri yerini ‘Doğu-Batı’ bireşimciliğine bırakmıştır. ‘Tüm esinini batıdan almış, seçkinler tarafından yönetilen, toplumsal kurumların yenilenmesine ve yönlendirilmesine dayalı, ‘muasır medeniyetler seviyesine ulaşma’ya amaçlayan 1923-1950 modernizmine karşılık 1950’li yıllar, Türk sanat ortamında köktenci bir başkaldırı ve bireysel bir karşı duruş isteğinin süreci olarak değerlendirilebilir. CHP’nin seçimleri kaybetmesiyle çok partili, demokratik bir dönemin başlayacağına inanç beslenen bu yeni politik ortamda, görece bir rahatlama seziliyordu. DP iktidarı ile güçlenen özgürlük havası içinde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin devlet adına yönlendirdiği, ilerlemeci sanatsal hiyerarşi sorguluyor, Akademi dışı oluşumlar, nahif sanatçılar seslerini duyuruyordu. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel ve bireysel taddarı da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşuyordu. Türk sanat ortamı, bir anlamda Akademi sultanının yok olmasını kutlamak istiyordu” ifadesinde bulunmuştur”.*

Görüldüğü üzere Türkiye’de ulusallaşma çerçevesi doğrultusunda başlayan iktidar endekslili sanat faaliyetleri, yoğun olma şekilleri dönemlere göre değişim

göstermiştir. Lakin bu değişim daha çok aynı amaçlar üzerinden süregelmiştir. Her ne kadar özellikle çok partili dönemde heykel anlayışının kendi dönüşümünü, gelişimini sağlamaya çalıştığı görülse de yerleştirildiği anıt mantığından bir türlü sıyrılmadığı görülmüştür. Çünkü heykel üç boyutlu, farklı malzemeler üzerinden de üretilebilecek plastik bir değer güdümünden çok, kendi isminin dönüşümü olan anıt çerçevesinde bir araç olarak belleklerde yer edinmiştir. İdeolojik yapılanmalar eşliğinde anıt ideolojisi haline gelen heykel özlenen bir nesne olmaktan çok sırtından geçinilecek bir nesne olarak yerleşmiştir. Bu uygulamalarda Türk heykeltıraşlar birçok şehir, ilçe ve beldede bu anlayışa paralel üretimler sergilemiş ancak heykelin özgün bir yaratım olduğunu her daim fark edememişler ya da fark etseler bile onu maddi bir nesne kılıfından ayırmak istememişlerdir.

### 3. 9. 1. Her İl İçin Anıt Projesi (Heykel İstilasası)

İktidarın ulusal sanat propagandasındaki etkinliklerinde heykel sanatı birçok etkinlik gösterdiği dönemlerden biri de

... "Milliyet gazetesince, 27 Mayıs 1960 devriminden sonra, "Heykeli bulunmayan illere heykel diktirmek" üzere açılan kampanya olmuştur. Milliyet gazetesince yürütülen bu hareketin amacı, o tarihe kadar kendi olanaklarıyla bir Atatürk diktirememiş illerimize Atatürk heykeli hediye etmektir. Kampanya başarılı oldu. 429.855 lira toplanmıştı. Türk heykeltıraşları arasında yarışma açıldı (3 Mart 1964-14 Mayıs 1964) Jüri başkanı Belling idi, başarılı görülen 8 maketin sahiplerine, söz konusu 8 il, birer birer verildi ve heykelleri yapmaları istendi. Ortaya konulan yapıtlar, bu sefer Devlet Sanat Jürisinin denetiminden geçirildi. Sonunda bu heykeller döktürülerek, Nusret Suman'ın ki Bingöl'e, Hüseyin Gezer'in ki Tunceli'ne, Hüseyin Anka Özkan'ın ki Van'a, Şadi Çalık'ın ki Bitlis'e, İsmail Gökçe'nin ki Mardin'e, Zühtü Müridoğlu'nun ki Muş'a, Gürdal Duyar'ın ki Uşak'a dikildi. Heykeli yaptıktan vazgeçtiği için, Hakkı Atamulu'ya isabet eden Giresun için kur'a çekildi ve burasını yapmak da İsmail Gökçe'ye düştü. (1965)". (Gezer, 1984:21)

Cumhuriyet temelleri üzerine yeni inşa edilen Türkiye'de en büyük paya sahip Mustafa Kemal Atatürk, heykellerinin dikilmesinden de öte bir değere ve şana layıktır. Dünyadaki hiçbir sanatçının ya da sanat eserinin onun manevi değerini tam olarak ifade etmeye gücü yetmeyecektir. Mustafa Kemal Paşa, gelecek nesillere en büyük miras olarak bıraktığı ilke ve inkılâplarını yaşatmak bu ülkede yaşayan herkesin ifa etmesi gereken en büyük görev olarak değerlendirilebilir. Bu ülkenin yaratımındaki harcı en iyi yoğuran büyük değer olarak onun resimleri, heykelleri, büstleri memleketimizin her bucağında yer almalı ve yeni nesillere örnek olmalıdır. Ancak Atatürk heykelleri, ya da rölyefleri üzerine bir uygulama olacaksa bu başta

siyasi kaygılar dışında olmalıdır. Sonrasında ise bu çalışma için geniş kapsamlı bir araştırma yapılarak çalışma uzman kişiler tarafından yürütülmelidir. Anıtları yapacak sanatçılar ise işlerinde yetkin bireyler olmalı ve bu uygulama onlar için maddi kaygıların ötesinde bir anlam taşımalıdır. Bu kaygı ise ülkemizde heykel mantığını ‘putsal’ simgelerden arındıran ve bu mantığı bir kültür ve yaşayış biçimi olarak insanlara benimsetmeye çalışan Kemal Atatürk’ün en güzel ve estetik değerli yüksek heykellerini dikme kaygısı olmalıdır.

### 3. 9. 2. Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılında Anıtlar

Mustafa Kemal’in doğumunun yüzüncü yılına denk gelen 1981 yılı ve sonrasındaki yıllar Atatürk anıtları, madalyonları ve büst etkinlikleri ile yoğunlaştığı yıllar olmuştur. Gezer’e göre (1984:39-40-41);

*“Küçükklü büyüklü Atatürk heykel ve simgeleri bu etkinlikler içinde en kalıcı nitelikte olanlarıdır. Yapılacak tüm etkinlikleri denetlemek üzere Cumhuriyet’in 50. Yılında olduğu gibi il ve ilçelerde kutlama komiteleri kuruldu. Bunları koordine etmek üzere de Devlet Başkanı proje ve maketleri, koordinasyon kurulunda yer alan bir jüri tarafından değerlendirildi ve uygulamaları bu jürinin onayına bağlandı. Bunu yanında, ticari amaçla Atatürk kabartmaları, resimleri ve küçük heykelleri yaptırıp, çoğaltarak yaymak isteyenler de modellerini göstererek bu jüriden onay almakla yükümlü kılındı. Bu örgütler 1982 yılı ortalarına kadar görev yaptı. Atatürk yılında (ve 1982 yılına uzanan süre içinde) bu örgütlerin yaptıkları denetleme hizmeti yadsınamaz. Ancak, küçük heykeller için bağışlansa bile, yapılan Heykel - Anıtların değerlendirilmesi ve denetlenmesinde yetersiz kaldığı da bir gerçek. Böylece, geçmişte denetimsizlik nedeniyle oluşmuş buluman çirkinliklere, olumsuzluklara, maalesef yenileri katılmış oluyordu. Bu da, koordinasyon kurulunda, bu konuyu değerlendirmek, denetlemek üzere oluşturulan jüride hem yeter sayıda ve deneyimde heykel sanatçısının, hem de mimar ve çevre düzenleme uzmanı mimar’ın bulunmayışından ileri geliyordu. Gelen modeller isabetle değerlendirilemiyor, projelerin anıt-çevre ilişkisini çözümüleme açısından denetlenmesi ise, bir sorun olarak görülmüyordu bile. Buna bir de resmi kurumların Anıt yaptırmada 2490 sayılı artırma-eksiltme yarasını uygulayarak, en düşük fiyatı verenlere heykel yaptırmayı yasal zorunluluk saymaları olgusunu eklersek, bugün birçok kentimizin meydanlarında karşımıza, mesleğin kendine özgü en basit ilkelerinin yabancı, sadece biraz şekillendirme becerisine sahip olan ellerden çıkmış, heykel-kaide çevre ilişkisi endişesinden habersiz “Anıt!”ların çıkmasının nedenleri anlaşılır hale gelir.”*

Türkiye’de heykel anlayışı bir kültür olarak yerleşmeden bu sanata çok farklı görevler yüklendi. Heykeltıraşlar kendi vazifeleri dışında başka şeylerden sorumlu tutuldu. Türk heykeli, evrensel bir değer olmanın dışında sınırları keskin olan bir simge olarak kalmaya mahkûm edilmiş ve bu sınırlar iktidarlar tarafından korunmaya çalışılmıştır. Heykel bir sanat nesnesi olmaktan çok bir araç olarak kullanılmış, hatta ticari bir nesne haline getirilmeye çalışılmıştır. Çoğu zaman



Atatürk anıtları bile heykeli özümsemeyen insanların elinden çıkmıştır. Özellikle Mustafa Kemal'in doğumunun yüzüncü yılında bir furya haline getirilen anıtlar, masklar çoğu zaman heykelin özüne balta vurmaktan öteye gitmemiştir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BİR KÜLTÜREL DEĞER OLARAK HEYKELİN “YERSİZLİĞİ”

#### 4. SANAT EĞİTİMİNDE HEYKEL SANATININ “YERSİZLİĞİ”

Batılı anlamda sanat'ın eğitimi, Cumhuriyet'in ilanından önce başlayan bir uygulamadır. 16.yüzyılda Osmanlı sanatının gelişme göstermesi, ya da Fatih'in sarayına başta Bellini olmak üzere yabancı sanatçıları davet edip portresini yaptırtarak resim sanatı hakkında bilgi alması sanat eğitiminin ilk göstergeleri olmuştur. Ayrıca resim eğitimi için Sinan Bey gibi sanatçıların İtalya'ya eğitime gönderilmesi de sık yaşanan gelişmelerdendir. Resim eğitimindeki bu gelişmeler birçok tarihte devam etmiştir.

*“1875 yılından itibaren resim dersleri, özellikle askeri liselerde gelişmiştir. Bu nedenle, Türk eğitim tarihi'nde resim dersleri, öncelikle asker aydınlarımız arasında yayılmıştır. (Başaran, 1983:19) O yıllarda Harbiye ve Askeri İdadi Mektepleri'nde öğretmenlik yapması için Mösyö Kes (1846-1888) isminde bir Fransız ressam getirilmiştir. İlk öğretmen subaylarımızdan olan Hüsnü Yusuf, manzara ressamı Selvili Ahmet Emin (1845-1892), deniz ressamı Muti Paşa, İstanbul manzara ressamı Binbaşı Tevfik, suluboya ustası Hayri Binbaşı ( -1916), figürlü kompozisyon ustası Hasan Rıza, natüromort ressamı Miralay Süleyman Seyit (1842-1913), peyzaj ressamı Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), gözlemci ve gerçekçi ressam Şeker Ahmet Paşa ( -1907) resim sanatımıza ilk imzalarını atan kişilerdir”. Berk, Gezer, (1973: 128); Erbay, (2000:137-138)*

Heykelin hala yoksun olduğu bu dönemlerde resimdeki gelişmeler devam etmekteydi.

*“... Mühendishane-i Berri Hümayun (Kara Harp Okulu) adını taşıyan askeri okulda (1793-94), daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış; böylece batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık gölge uygulaması gibi kurallar, resim eğitiminin programı içinde yer almıştır... Mühendishane-i Berri Hümayun'un (Kara Harp Okulu) yanında (1831) ve Bahriye (Deniz Harp Okulu) gibi yenileri izlemiştir”. (Tansuğ, 1993:51)*

Sanat eğitimindeki resim derslerine ağırlık hem yurtdışına gönderilen sanatçılar hem de yurt dışından eğitim vermek için getirilen sanatçılarla yoğunluk kazanmıştır. Ayrıca Darüşşafaka Lisesi, Galatasaray Mektebi Sultanisi gibi okullarda resim derslerine de yer verilmiştir. Resim eğitimindeki bu yaygınlık birçok Türk ressamının eğitim görmesine ve bu alanda uzmanlaşmasına vesile olmuştur.

*“XIX. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı sanat ve kültür alanında önemli bir işlevi olan Osman Hamdi Bey, babası Sadrazam İbrahim Ethem Paşa tarafından 1857'de Paris'e hukuk öğrenimine gönderilmiş, fakat Osman Hamdi bir yandan Boulanger ile Jean-Leon Gerome'ın atölyelerine devam ederek resim dersleri almıştır. Osman Hamdi Bey'in Sanay-i Nefise Mektebi Ali'sini kurmasından sonra, asker ressamılarından Sami Yetik, Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar Avrupa'da resim*

*eğitimi görmüşlerdir. Sanayii Nefise'den Paris'te eğitime gönderilen Galip ve İbrahim Çallı'dan başka, özel imkânlarla Batı'da resim öğrenimine giden Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya gibi yetenekli usta sanatçılar 1914'de I. Dünya Savaşı'nın patlaması üzerine yurda dönmüşlerdir". (Tansuğ, 1993:55)*

Osmanlı döneminde resim sanatının gelişimi için yapılan çabalar Cumhuriyet'in ilanından sonra daha ağırlıklı olarak devam eder. Atatürk, daha uygar ve çağdaş bir toplum yaratma adına milli kültür ve milli eğitim programlarına büyük önem verir. Özellikle 1924 yılında ulusal egemenlik, kültür ve sanat alanında daha sağlam ilerlemek adına *Tevhidi Tedrisat* (öğretimin birleştirilmesi) kanununun çıkarılması, eğitim ve öğretimde daha sağlam gelişmeler yaşanmasını sağlar. Seval Fer, (2005:2) "*Cumhuriyet Dönemi İlköğretim Programı Üzerine Bir Değerlendirme*" isimli makalesinde o dönemde eğitimin şekillenmesi üzerine şu ifadelerle yer verir:

*"Cumhuriyet' in kuruluşuyla başlatılan toplumsal değişim sürecinin amacı, geleneksel toplum yapısına çağdaş bir yön vermek, çağdaş yurttaşlık bilincini kazandırmak ve toplumsal yapıyı, eğitim yoluyla oluşturmaktır. Cumhuriyet dönemi diğer tüm alanlarda olduğu gibi eğitim alanında da ilklerin ve yeniliklerin olduğu bir dönem olmuştur. Cumhuriyet döneminde eğitimin temel amacı, okullarda öğrencilere cumhuriyetçi ve demokratik eğitim vermek olmuş, eğitim politika ve stratejileri ise Atatürk ilkelerine bağlı millî, demokratik, lâik ve modern eğitim-öğretim esaslarına dayanmıştır".*

Cumhuriyet'in 10. yılındaki konuşmasında; "*Millî kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkaracağız*" diyen Atatürk, kültürün tamamlayıcı parçasını oluşturan güzel sanatların gelişmesi için de büyük çaba sarf etmiştir. Özellikle ülkede heykel sanatının kalıplaşan yargılarını kırmaya çalışmış ve heykelin tapılacak bir nesne olmadığını, bilakis kültürümüzü simgeleyen parçalardan biri olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Atatürk'ün "*Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz, itiraf etmeli ki o milletin ilerleyip yükselme yolunda yeri yoktur*". Enginsoy, (Mart, 1988), *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı:11, Cilt: IV* sözleri, sanat ve sanatçının bir ülkenin ilerlemesindeki önemli rolünü vurgular. (Altinkurt,2005:3) *Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi* isimli makalesinde "Yasa Yaman'ın "*Kültür ve Sanat Ortamı. Kültürün Gelişiminde Sanat Öncülüğü*" yazısından şu alıntılara yer verir;

*"Makalede, Türkiye'de Plastik Sanatlar açısından 1923-1950 yılları arasındaki kültür-sanat etkileşiminde devletin kültür-sanat politikasından, üç ana fikrin ortaya çıktığını vurgulamaktadır:*

*Bunlar;*

*Ulusal bir sanat yaratma,*

*Ulusal olan sanatın yeni, modern çağdaş olmasını sağlama,*

*Ulusal çağdaş sanatının oluşmasında güzel sanatlar eğitimine yön vermedir.*

(Altinkurt,2005:3)

...Yabancı uzman eğitimcilerin raporları ve sanat öğretimi yöntemleri konusunda 1910 yılında yabancı ülkelere gönderilen ilk Türk Sanat eğitimcilerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu yıllarda bazı önemli çalışmalara imza atmıştır. Bunlardan ilki, 1927 Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan "Resim Öğretmenliği Kursu"dur. Bu kursta İsmail Hakkı Tonguç'un gayretleri ile hazırlanmış müfredat programlarındaki çalışmalar çerçevesinde "Resim öğretim metodu" adı altında ders verilmiştir. John Dewey'in raporundan sonra ortaokullara öğretmen yetiştirmek amacıyla Ankara'da Gazi Orta Öğretmen Okulu (Gazi Eğitim Enstitüsü) açılmıştır (1926). İlk orta ve lise resim-iş programları değiştirilmiş, atölye ve işlikler kurulmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında bu hareketli dönem sürmüştür. Bir grup eğitimci Avrupa'ya sanat alanında uzmanlık eğitimi için gönderilmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün bünyesinde, 1932 yılında Resim-İş Bölümü açılmıştır. Resim-İş bölümü ortaöğretimde Resim-İş Öğretmeni yetiştirmenin yanında, yetenekli başarılı sanatçıları da Türkiye'ye kazandırmıştır. Bu bölümler daha sonra diğer üniversitelerde de yaygınlaşmıştır". (Altinkurt, 2005:4)

1932 yılında Anadolu'nun en ücra yerlerine kadar yayılan Halk Evleri'nin sanatı halka daha iyi benimsetmek amacı ile faaliyetleri devam etmiştir. Ardından *Müstakil Ressamlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu*'nun sanat etkinliklerinde devlet, önemli bir rol üstlenmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nin diğer bir eğitim kuruluşu da *Köy Enstitüleri*'dir. Kırsal alanlarda eğitim vermek amaçlı olan *Köy Enstitüleri*, köyün ekonomik ve kültürel anlamda çok yönlü kalkınmasını amaçlamış ve Türkiye'de sanatın yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Sanat eğitiminin gelişim evrelerine bakıldığında resim merkezli bir çerçevenin genişlediği görülür. Heykel sanatında ise ilk eğitim Sanay-i Nefise'nin açılış tarihi olan 1883 yılında Yervant Oskan Efendi'nin heykel hocalığına atanmasıyla olur. Heykel kültürünün yerleşmemesi hem heykel eğitimini hem de heykelin ilk sergisinin oluşmasını ileriki tarihlere atmıştır. Kesin bir bilgi olmasa da ilk resim sergisi 1845 yılına dayanır. Ancak kesin olarak ilk heykel sergisi, Zühtü Müridoğlu'nun 1932 yılında açtığı sergi olur. Heykel'in Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşadığı zihinsel çoraklık hala devam eder vaziyettedir. Bu alanda eğitimin geç başlaması, yeterince tedbir ve düzenlemelerin olmaması, sanatçıların geç yetişmesine neden olmuş ve bu durum heykelin yaygınlığı açısından iyi sonuçlar doğurmamıştır.

"Gezer, (1984:31); Sanatın gelişmesi için Devletçe alınan tedbirleri şöyle ifade eder; Devletin sanat politikası gereği, aldığı tedbirler 2 kısma ayırmak gerekmektedir:

1. Teşvik edici tedbirler

2. Denetleyici tedbirler

Teşvik edici tedbirlerin başında, yıllık-ödüllü Devlet sergileri geliyordu. Milli eğitim Bakanlığınca, 1939 yılında çıkarılan bir yönetmenliğe göre, her yıl, Ankara'da resim ve

*heykel sergileri düzenleniyor. Kurulan jürilerin seçtiği yapılara ödül veriliyor ve Devlet Kurumlarınca sergiden tablolar, heykeller satın alınıyordu... Daha sonra 1976'da Halkevi binasının düzenlenmesiyle elde edilen Ankara Resim ve Heykel Müzesi de aynı birikimden destek görmüştür... Denetleyici önlemler ise, ülkenin çeşitli yerlerine dikilecek heykel anıtları amaçlıyordu. 1.12.1937 yılında çıkarılan 2/7814 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı, bu yapıtların, Milli Eğitim Bakanlığınca kurulacak bir jürice tetkini öngörüyor, bu jürinin uygun bulmadıklarının meydanlara, parklara dikilemeyecekleri hükmünü getiriyordu. Zamanla bu uygulama da gevşemiş, etkinliğini kaybetmiş ve giderek jüri toplanamaz olmuştur. Diğer taraftan heykeltıraşların bir örgüt olarak hem mesleki sorunlarına demokratik yöntemlerle çözüm aramak, hem de alanlarını amatörlerin istilasından korumak yönündeki girişimleri başarılı ve sürekli olamamıştır... İlk defa 22 Nisan 1948'de kurulan Heykeltıraşlar Cemiyeti işleyen ve etken bir meslek kuruluşu olamamış, varlığını sürdürememiştir". (Gezer,1984:31-32)*

Alınan teşvik ve denetleyici tedbirlere bakıldığında çok fazla eksiklerin yer aldığı görülür. Bu eksiklikler kendini daha çok heykelde göstermiştir. Resim bu anlamda daha yaygın hale gelmiş ve insanların ilgisini daha çok çekmiştir. Bu ilgi özellikle realist (ve daha sonra izlenimci) tablolarda daha belirgin hale gelmiştir. Ancak heykel anlayışının yerleşmemesi üzerine kurulan jüriler ve ödüllü yarışmalar pek başarılı olamamıştır. Özellikle denetleyici tedbirler, yerini sonrasında heykelin sırtından ideolojik nemalanmalara bırakacaktır.

#### **4. 1. Heykelin İdeolojik Olarak Üretiminin Günümüz Heykel Anlayışına**

##### **Yansımaları**

Heykel sanatı genel olarak -özellikle Batı'da 1930'lara kadar- üç boyutlu, etrafında dolaşabileceğimiz ve onu her açıdan görebileceğimiz bir form dili olarak tanımlanır. Oysa Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanından itibaren heykel daha çok anıt mantığında karşımıza çıkmıştır. Bu dönemlerde heykel, özellikle ulusal içerikler, savaşlar, kahramanlıklar ekseninde gelişmiş, mükemmel ve devasa bir form görüntüsü elde ederek önem verilen kişilerin ya da önemli olayların betimleyicisi olmuştur. Bu mantıkla oluşturulan Türk heykel sanatı, özellikle 1950'lere kadar çoğunlukla 'iktidar-akademi-sanatçı' üçlüsünde gelişerek anıt formunda meydanlarda, insan belleklerinde yer edinmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak bu dönemlerde heykel sanatçılarının anıt mantığı dışında özgün yaratımları da yer almıştır. Dolayısıyla, daha önce değindiğimiz gibi Türk heykelinde 'anıt heykel' ve 'özgün heykel' olmak üzere iki farklı algılayışın süregittiğini; ancak 'özgün heykel' anlayışının bu süreç içerisinde oldukça zayıf kaldığını tekrar yineleyebiliriz.

Bu dönemlerde heykelin ne olduğu ve nasıl olması üzerine arayışlar Türk heykel sanatçıları tarafından çeşitlenmiştir. Kenan Yontuç, Ratip Aşir Acudoğdu, Ali Hadi Bara, Zühdü Müridoğlu, Nejat Sirel, Mahir Tomruk ve daha sonrasında Rudolf Belling’in öğrencileri olan Hüseyin Anka Özkan, Sabiha Bengütaş, Yavuz Görey, Hakkı Atamulu, Rahmi Ertemiz, İsmail Gökçe, Şadi alık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, İlhan Koman, Turgut Pura, Kuzgun Acar gibi sanatçılar anıt heykelin ve daha sonrasında figüratif ve soyut heykelin en önde gelen temsilcileri olmuşlardır. Örnek olarak, İlhan Koman, heykelde maden türlerini kullanarak farklı çalışmalar yapmıştır. Kuzgun Acar, ağaç, maden tel örgü gibi malzemeler kullanarak heykel soyutlamasında farklı çabalara girmiştir. Rahmi Aksungur ise 1970’li yıllarda silikon, sonrasındaki yıllarda ise bronz ve ahşap kullanmaya başlamıştır. “ ...Meriç Hızal...1980’lerin sonlarıyla 1990’ların başlarında, o sıralar ruhu bronzla nasıl anlatacağını düşünmekteydi” (Şenyapılı, 200:123)

Artık Türk heykel sanatçıları, farklı malzemeler kullanarak heykel üzerine yaptıkları arayışlarda heykelin yalnızca belirli nesne ve konuları betimleme amacıyla yapılma zorunluluğunu ortadan kaldırmışlardır. Heykel, standart bir malzeme ve statik bir görüntüden öte çok şey ifade ediyordu artık. Batı’nın 20.yüzyıl sanat akışı birçok akıma yer vererek başta Picasso, Tatlin, Duchamp gibi avangart sanatçıların önderlik ettiği sanat hareketlerinin yaygınlaşması elbette ki Türk sanatçılarını da fazlasıyla etkilemiştir.

Buna paralel olarak Türkiye’deki sanat hareketleri de dünyadaki bu kökten değişim sürecinden nasibini almaya çalışıyordu. Batı’da özellikle 1930’lardan sonra avangard hareketlerle sınırları, tanımını değişen, dönüşen heykelde olduğu gibi, Türk heykelinin de adı, özü, değişim sürecine girmiş ve kendine farklı algısal çerçeveler çizmiştir. Bir başka anlatımla heykelin manevi varlığı ön plana çıkmış, görme ve dokunma duyularına seslenmesinin ötesine geçilmiştir. Artık zihne seslenen, iletisinin algılanması için zihinsel çaba gerektiren kavramsal uygulamalar başlamıştır. Bu kaynak arayışlardaki en önemli isimlerden birisi heykeltıraş Füsün Onur olmuştur.

*“Türk sanatının ilk kadın heykeltıraşları arasında olan Füsün Onur, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve sonrasında Amerika’daki sanat eğitiminin ardından 1970’li yılların yeni eğilimlerinin ayrıksı bir temsilcisi olarak dikkat çeker. Heykel disiplini, teknik olanakları ve çalışma koşullarının yarattığı güçlüğe bağlı olarak,*

özellikle kadın sanatçıların daha az ilgi gösterdiği bir alan olmasına rağmen, Füsun Onur heykel çalışmayı istemiş ve 1970'lerden sonra açtığı düzenli ve kişisel sergilerle alanın hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Füsun Onur kadın heykeltıraş kimliğiyle bir sanatçı olarak öncü isimler arasına girmiş, heykel sanatında bir geleneğin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Onur'un çalışmaları biçim ve içerik olarak heykel disiplininin sınırlarını genişletmesine, Türk sanat ortamında yeni tartışmaların belirmesine ve zenginleşmesine neden olmuştur. 1970'lerin başındaki ilk sergilerinde boşluk-doluluk problemi etrafında gelişen geometrik planlı hafif mekânlar oluşturarak, heykel sanatındaki geleneksel tavrın ötesinde çalışmalar üretmeyi tercih etmiştir. 1970'lerin sonunda doğru anılar ve değerlerle yüklü gündelik yaşam nesnelерini yapıtlarının merkezine alarak, onlara yeniden bakmak ve onlarla yeni bir diyalog kurmak üzerine yoğunlaşmıştır. 1980'ler hem gündelik yaşama hem de resim disiplinine ait bir unsur olan 'kumaş/bez'i/i yapıtlarına katarak sorguladığı bir dönemi açar. 1990'lardaki çalışmaları müziğin öne çıkarıldığı disiplinler arası bir estetik düzenlemeye dönüşmüştür. Füsun Onur'un minimalist ya da kavramsal gibi akımlar içerisinde değerlendirilen yapıtları, böylece, kimi zaman kaidésiz tek başına ayakta duran soyut heykeller şeklinde ortaya çıkmış, kimi zaman başlangıçtan beri ilgilendiği mekân problemini galerinin her bir noktasına taşıyarak çevresel işler yapmıştır". ( Yılmaz,2009: 204)

Altan Gürman ise, Fransız Yeni Gerçekçilik akımına olan yakınlığıyla, 1960'larda Pierre Restany'nin "Sanatın Öteki Yüzü" yorumunu Türkiye'ye getirmiştir". (Atakan,1998;13) heykelden mekân düzenlemesine, yerleştirmeye ilişkin çalışmalarıyla heykelde görsel iletişimi güçlendirmiştir. Gürman, farklı malzemelerde heykel üzerinde algının hızlı değişebilirliğini fazlasıyla gösterebilmek için kâğıt, karton, tuval ipi, paçavra, köpük ve plastik gibi bükülebilen, bozulabilen, kalıcı olmayan malzemeler kullanmıştır.

Gürdal Duyar, figüratif heykel alanındaki çalışmaları Ferit Özşen, Seyhun Topuz ve Metin Haseki'nin maden ve taş malzeme ile ilgili çalışmaları, Azade Köker'in anıtsal ifadeler taşıyan heykel çalışmaları, Saim Bugay ve Hayri Karay'ın ağaç malzemeyi kullanmaları, Mehmet Aksoy, Yaşar Ali Güneş ve Aytaç Marmara Katı'nın figüratif taş çalışmaları, Türkiye'deki yeni heykel algılarına katkıları fazla olan sanatçılardır.

Bununla beraber heykel çalışmalarında kavramsallaştırma kaygısı ve farklı heykel algıları açısından en fazla öne çıkan isimler Osman Dinç, Şükrü Aysan,

Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Erdağ Aksel, Bihrat Mavitan gibi sanatçılar olmuştur.

*“1977-81 yılları arasında “Yeni Eğilimler Sergileri”nin ilk üçüne katılan Şükri Aysan, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa Osman Dinç, Cengiz Çekil Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsun Onur ve Gürel Yontan gibi sanatçıların tümü resim ve heykel geleneği dışında olmamakla birlikte, çalışmaları bu sergilerin amacına uygun olarak halkı şaşırtmış ve sanatçıların, Türk sanat ortamına, çağdaş sanat eğilimlerini çekmek çabalarını gözler önüne sermiştir”. (Atakan,1998;13)*

Ama bütün bu dönüşüm ve gelişmelere rağmen heykel, kendi doğuş kimliği olan anıt özelliğini her dönemde korumuş ve hiç kuşkusuz hala bugün de sorun olmaya devam etmiştir. Türkiye’de yoğun olarak geleneksel bir yapı oluşturan anıt mantığı heykel, hala geleneksel şarkısını sürdürmektedir.

Bu geleneksel şarkıda en çok paya sahip olanlar ise yerel yönetimler olmuştur. Çünkü heykelin bir plastik görsel olarak cadde ve meydanlarda üç boyutlu ve devasa bir anlam taşıyarak anıt mantığından ayrılmamasında ‘yerli-yersiz düzenlenmesinde’ payları fazla olmuştur. Bu da heykelin hala büyük problemler yaşadığını göstermektedir. Bu bağlamda heykelin mekânla ilişkisinin yeterli olmayışı ve fiziksel çevresi ile yeterli bir bağ kuramaması ve farklı emeller üzerine üretilmesi sonucuna götürüyor bizi. Heykel, kendi anıt söylemini hala sürdürmekte ve bu bağlamda özerk yapısını hala oluşturamamaktadır.

*“Türkiye’de heykelin bugün hala klasik anıt mantığı içinde algılanıyor olması, pek çok projenin tasarlanması ve uygulanmasındaki özerklik sorunu, kamusal alanlara yerleştirilen heykellerin yerleştirildikleri çevreyle pek nadiren ilinti kurabilmesi, kamuya açık alanlarda heykelleri bekleyen tehlikeler, “büyük” heykeller yapmak hevesinde olan yerel yönetimlerin anlayışı, bu tür projeleri uygulayan heykeltıraşların sorumluluğu derken, heykel sanatının gerçekten kendine özgü olan sorunlarının çağdaş boyutlarıyla tartışılmasına hiç sıra gelmiyor”. Antmen, Ahu, “Heykellerle “Heykel”leri Ayırmak”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sanat Kuramları Anabilim Dalı.*

Ahu Antmen’in kurduğu bu cümlelere istinaden heykelin kendi yaşam alanını yaratacağı yerde, hala mekânın ortasında kaybolma, uygun olmayan mekânlara yerleştirilme, parkta bir ağacın gölgesinde kalarak fark edilmeme gibi sık karşılaşılan tehlikelerini taşıyor olması onun ne kadar başıboş bırakıldığını göstermektedir. Özellikle yerel yönetimler tarafından açık alanda heykel uygulamaları yapılırken bir konu üzerinden hareketle yarışmalar açılıyor, şartnameler oluşturuluyor, ya da sanatçılara ısmarlanıyordu. Heykeltıraşlar çoğu zaman bu talepleri kendi üsluplarıyla değil de talep edenin tanımladığı bir biçimle karşılamışlardır. Ya da çoğu vakit kenti sorgulamalarında bağımsız eserler üretmişlerdir. Açık alan heykelini talep eden yerel



yönetimler ve ya kişiler, heykel sanatının ulaştığı değerleri bilmeden kendi beğeni ve isteklerini dayatmışlardır. Buna paralel olarak da heykel, kentlerde birbirine benzeyen sanatsal açıdan özgünlüğü olmayan adına heykel bile diyemeyeceğimiz uygulamalarla karşımıza çıkmıştır. Çoğu zaman heykel özgün bir çalışma olmaktan çok o kentin ünlü bir insanını ya da kentin en ön plana çıkan bir özelliğini temsil eden yüzeysel bir çalışma olarak karşımıza çıkmıştır.

Doğal olarak bir kentin en güzel unsurlarını meydanlara, parklara yerleştirmek yerinde bir vurgudur. Ancak çoğu zaman bu uygulamaların sanatsal ve estetik değerlerden yoksun bir şekilde yer alması onu hem sağlıksız kılmış hem de sadece bu tarz nesnelere anılmasına neden olmuştur ve olmaktadır. Çünkü heykel insanların belleğinde hala bir yörenin en meşhur simgesi olarak yaşamalarına giriyor. Şanlıurfa yöresinde bir biber heykeli, Mersin’de portakal heykeli gibi simgelerle bulunmaktadır. Ya da daha farklı uygulamalar (sempozyumlar, festivaller) olsa da yerel yönetimlerin istekleri doğrultusunda şekillenmektedir. Dolayısıyla heykeller yapılmakta, ödüller verilmekte ancak ardından da heykeller kendilerini yakışmayacak ortamlarda bulmaktadır.

*“...Anıtın yaşam yeri, kent içindeki alanlardır. Kamuya açık yerlere konur anıtlar. Görülebilir olmanın getirdiği riskler bu süreç içinde çıkar karşımıza. Çünkü hiçbir sanat yapıtı bir heykelin uğradığı ölçüde eleştiriyi yüz yüze gelmemiştir. Giderek, toplumdaki düşünce alanında yapılan her türlü hesaplaşmanın "heykel" üzerinden yapıldığı bile söylenebilir. Özellikle politik çatışmaların önemli bir bölümünün bu yapıt aracılığıyla gerçekleştiğini görmek için fazla bir çabaya gerek olmadığı konusunda sayısız örnek var. En azından toplumumuz için, hiç de yabancı olmayan bir olgudur bu”. (Binzet, 2006:35)*

Heykelin kentsel yapıyla kurduğu ilişkiyi, kentteki insanların heykelle kurdukları düşünsel ve görsel ilişkiyi araştırmak gerekmektedir. Yani heykeli sadece malzeme veya biçim anlamında değil heykelin sırtında taşıdığı anlamıyla ve onun yaşadığı alanlarda ne ifade ettiğiyle değerlendirilmelidir.

#### **4. 2. Heykeltıraşların İstihdamı Konusunda Devletin Politikaları**

Heykel kültürünün geç yerleştiği, özerkliği üzerine kesin yargılara varılmadığı ülkemizde heykeltıraşların potansiyelinden ya da istihdamından bahsetmek güç olsa gerekir. Heykel eğitimi almış kişilerin Türkiye’de kendi özgün heykellerini yapmaları,

sergilerini açmaları ve bu alanda eğitimlerini ve görgülerini tamamlamaları diğer sanatlara nazaran geç başlamıştır. Dolayısıyla uzmanlık alanlarında da çalışmaları ve yaşamlarını kendi alanlarında kazanarak sürdürmeleri haliyle geç olacaktır.

28.01. 2010 tarihinde Kültür ve Turizm Bakanlığı internet sitesi üzerinden Başbakanlık İletişim Merkezi'ne (BİMER) bilgi edinme üzerinden sorular sorulmuştur. Bu soruların bir kısmı şu şekildedir:

1) Kültür ve Turizm Bakanlığımız bünyesinde görevlendirdiğiniz kişiler içerisinde Güzel Sanatlar Fakültelerinin heykel bölümlerinden mezun Heykeltıraşlar bulunmakta mıdır?

2) Bakanlığımızın sanatsal etkinliklerinde sanat komisyonu bulunmakta mıdır? Var ise kimlerden oluşmaktadır? Şeklinde olmuştur. Bakanlığımızın cevabı ise şu şekilde olmuştur:

*“(guzelsanatlar@kulturturizm.gov.tr) BİMER TARİH VE SAYISI: 28.12.2009 / 391247cevabında;*

*1. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde heykeltıraş*

*Kadrosu bulunmamaktadır.*

*2. Genel Müdürlüğümüze gelen projeleri komisyonlar marifetiyle incelemek ve Makam'a görüş vermek amacıyla Makam Onayı ile "Genel Sanat Koordinatörlüğü" kurulmuş olup faaliyetlerini sürdürmektedir. Aynı Onay ile; Genel Müdürlükçe ve sanat kurumlarınca gerçekleştirilmesi kararlaştırılan etkinliklerin tanıtımına yönelik çalışmalar yapmak, kararlar almak ve uygulamak, halkla ilişkiler alanında talepleri değerlendirmek ve ilgili birimlerle koordinasyonu sağlayarak bilgilendirme faaliyetlerini yürütmek amacıyla "Tanıtım ve Halkla İlişkiler Birimi" ve Mahalli Halk Oyunları Yarışmaları, Sabancı Vakfı (VAKSA) işbirliğinde düzenlenen Halk Dansları Yarışmaları, Çanakkale Etkinlikleri, Zafer Yolu Etkinlikleri, Konya Mistik Müzik Festivali ve diğer kurumlardan gelen birden fazla sanat kurumunun ortaklaşa yapacağı etkinlikler ve Genel Müdürlüğün belirleyeceği projeleri yürütmek üzere "Sanatsal Etkinlikler Koordinatörlüğü" kurulmuştur. Anılan bu Komisyon ve Kurullarda başta Genel Müdürlük idari personeli, bağlı sanat kurumlarımızda görev yapan deneyimli sanatçılarımız görev yapmakta, konuya ilişkin akademisyen öğretim üyeleri ve müzikologlardan da görüş alınmaktadır". (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı / Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü)*

Bu sorulara verilen cevaplar heykel ve sanatçıları için hiç de iç açıcı değildir. Türkiye'nin birçok üniversitesinin güzel sanatlar fakültesi bünyesinde heykel bölümü faaliyetlerini yürütmektedir. Bu bölümden mezun olan öğrenciler haliyle Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde atanma (Pedagojik Formasyon) hakkına sahip olmadıkları için resim (Görsel Sanatlar) ve Teknoloji Tasarım öğretmeni olarak da çalışmamaktadırlar. Milli Eğitim Bakanlığı müfredatında heykele dair herhangi bir uygulama bulunmamaktadır. Sanat alanlarından sadece görsel sanatlar dersi adı

altında resim öğretmenliği, müzik ve teknoloji tasarım dersleri yer almaktadır. Yani heykel, müfredatta özel bir yer kapsamamakta, adı anılmakta fakat uygulamada etkin bir yönü bulunmamaktadır. Dolayısıyla Milli Eğitim çatısı altında bir ders olarak müfredata eklenip eğitimi verildiğinde heykel kültürünün yerleşimi yanında heykeltıraş istihdamı da sağlanmış olabilecektir.

Ayrıca heykel mezunları herhangi bir şekilde resmi olarak ne bakanlık bünyesinde ne de Turizm Bakanlığı veya ona bağlı müzelerde alanları nedeniyle görev alamamaktadırlar. Bu durumlar Türkiye'deki birçok heykel mezunlarının işsiz kalmasına sebep olmaktadır. Bazı heykel mezunları büyük şehirlerde siparişler üzerine çalışmakta ya da kendi atölyesinde sanatını icra ederek geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Bu uygulamalarda bulunan kişiler genelde maddi imkâna sahip olan kişilerdir. Çoğu heykel mezunu ise "kurtuluşu" memurluk sınavına (Kamu Personel Seçme Sınavı) bağlasa da aslında büyük bir yanlış içerisine girmektedir. Çünkü memur alımlarında heykel mezunu talep edilen tek yer Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü'dür. Diğer kurumlarda heykel mezunu değil de başka bölüm mezunları tercih edilmektedir. Dolayısıyla heykel mezunları kendi alanlarında kısıp kalmışlardır. Ayrıca heykel mezunları herhangi bir iş başvurusunda ilk tercihlerde yer alan (kabul edilen) insanlar da olmamaktadırlar. Çünkü heykel sanatı ve onun eğitimi oldukça özel ve ağır koşullarda gerçekleşmekte, bu 'kendine özgülük' heykeltıraşları sonuna kadar takip etmektedir.

Bu durumun elbette ki en büyük nedeni heykelin Türkiye'de zihinsel ve kültürel bir nesne olarak yerleşik olmayışı, hayatın organik bir parçasına dönüşemeyişidir. Siyasi iktidarların bakış açıları, yargıları da buna dâhildir. Heykel istihdamının bir meslek olmaktan çok ilk olarak manevi bir değer olarak kazanımının sağlanması gerekmektedir.

### **4. 3. Kültür Politikaları ve Heykelin Varlığı**

Kültür politikaları, genel olarak bir ülkenin kuruluşundan itibaren edindiği ve yarattığı milli, manevi, sanatsal, yerel, ulusal bütün motiflerini kapsayan yönetsel ve eğitsel bir alan olarak değerlendirilebilir. Bu politikalardan kasıt, bir milletin merkezinde yaşamış ve yaşamakta olan ananelerin, yerel ve ulusal kültürel dokuların, inançların, kahramanların, bilgelerin, sanat eserlerinin (heykellerin, resimlerin), yazılı ve sözlü metinlerin... bütün bu değerlerin korunması, anlatılması,

benimsetilmesi ve gelecek nesillere aktarılması algısıdır. Bu amaçla bir ülkenin kültürel altyapısının muhafaza edilerek güçlendirilmesi, yaygınlaştırılması ve bu kültür etkinliklerinin, dünya ülkeleri ve toplulukları ile ilişkilerinin ve etkileşiminin daha da sıklaştırılması için programlı girişimler gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda kültür politikaları bir ulusun bütün gelişimini kapsar niteliktedir. Bu politikalar ülkenin kalkınmasında en temel öncelikli şartları barındırır. Bu şartlar genel olarak o ülkenin kültür değerlerini tanıtmak, yaşatmak, kültürlerarası diyalogları barındırılmak, tarihi ve kültürel varlıkları korumak ve bütün bu alanların ülkenin sosyal kalitesine, ekonomisine katkı sağlayacak şekilde değerlendirmek demektir. Bu gerekliliklerin amacına ulaşması ise, düşünce, inanç ve ifade özgürlüğünün daha belirgin hale gelmesi ve kültür politikalarında mevcut tartışmalı konuların aşılması ile mümkündür. Nitekim hak ve hürriyetlerin, kültürler değerlerin tam manasıyla kovuğuna yerleşemediği ya da iktidar mekanizmalarının sanatı, kültürü kendi himayelerine aldığı bir ortamda kültür politikalarından bahsetmek abes diye düşünülebilir.

Kültür politikaları bir ülkenin milli ve manevi değerlerini, kökenlerini ve günümüz yansımalarını özümseyen ve bu değerleri koruyan, kollayan bütünler olduğunu düşünürsek ilk olarak bu politikaları yürütecek kurum ve kişiler üzerinde daha hassas olmak gerekir. Ulusal kültür politikalarının kimler tarafından yürütülmesinin yanında, yürütülmesi aşamalarında hangi zorlukları barındıracağı ve bu durumlarda neler uygulanacağı konusunu göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir. Yani bir ülkenin sanatını, gelenek ve göreneklerini kültür değerlerini, varlıklarını yaşatmak, gelecek nesillere idame ettirmek siyasi yapılanmalar eşliğinde olmamalıdır. Eğer bir kültür politikası faaliyetinden bahsedilecekse onun alt yapısında siyasi emeller, güdümler, ideolojiler yer almamalıdır. Bir ülkenin sanatı ve kültür politikası iktidar denetiminde üret(tiril)ilmemelidir. Tam aksine sanat uygulamaları ve eğitimlerinin geliştirilmesi, kültür çeşitliliklerinin tanıtılması ve korunması için özerk programlar yaratılmalı, yaygınlaştırılmalı ve o ülkenin bütün kültürel dokularını barındırmalıdır. Böyle olmadığı, yani denetlendiği ve ideolojik amaçlar için yönlendirildiği takdirde topluma masum faaliyetler olarak yansımaz ve neticesinde heykel sanatının anıt mantığında hâkim kılınması ve üretilmesi gibi sebeplere yol açabilir. Buradaki heykel örneğinin bu şekilde bir adım önde olması onun ülkemizdeki insan

belleklerinde hala kırılmayan bir kabuğunun olduğunu gösterir. Çünkü heykel sanatımız zaman zaman denetimler eşliğinde üretilmiş ve bu tip uygulamalarla gelişimi kısır döngü halini almıştır. Yeri geldiğinde heykel, sadece anıt işlevi gören bir nesne olarak algılatılmış yeri geldiğinde de hala günah sayılan bir nesne olarak hafızalarda kalmıştır. Bu uygulama ve düşünceler, şüphesiz ülkemizdeki kültür politikalarının önceden belirgin halde olmaması ve ya olsa da eksikliklerin olmasından da kaynaklı olmuştur diye düşünülebilir.

Bu bağlamda Ülkemizdeki kültür politikaları üzerine bir irdeleme yapılırsa Cumhuriyetimizin kuruluşunun ardından temelleri atılmaya başlanmıştır. Lakin bu politikalar günümüze kadar dönemsel olarak farklılık göstermiştir. Bu gelişim sürecini tek bir çalışma ya da yazı ve makaleye sığdırmak mümkün değildir. Ülkemizde kültür faaliyetleri irdelendiğinde temelleri Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ardında her alanda devlet merkezli bir toplum ve sosyal içerikli politikalar uygulanmasına kadar dayanır. Bu uygulamaların II. Meşrutiyet döneminde yaygınlaşan kısmında Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık, akımları Cumhuriyet'in kültür politikasında alternatifler olarak yer almışlardır. Daha sonraları sanatsal ve kültürel faaliyetler de bu gelişim sürecine dâhil edilir.

Ancak bu çalışmalar, ne heykelin tam manasıyla günah olmadığını kanıtlamış, ne anıt mantığından çıkarmış ne de özerk bir ifade aracı olduğunu ispatlayamamıştır. Çünkü bu yapılanmalar, her dönem değil de dönemsel aralıklar kendisini belli ettirmiştir. Ancak son dönem faaliyetlerini ele alırsak Türkiye'deki kültür politikaları üzerine en geniş kapsamlı çalışmaların özellikle 2005'ten itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlığı tarafından yapıldığı görülür. Bu çalışmalar günümüzde aktif olarak Serhan Ada'nın (İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi (lisans), Kültür Yönetimi (lisans ve yüksek lisans) program koordinatörü ve santralistanbul kurucu direktörü) danışmanlığında devam etmektedir. Bu konu kapsamında Serhan Ada ve H.Ayça İnce'nin derlemesinden oluşan ve İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınlarından çıkan *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş* isimli kitap yayımlanmıştır. (Ada, Serhan; İnce H.Ayça (Temmuz, 2009). *Türkiye'de Kültür politikalarına Giriş*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları-252, Birinci Baskı.) Bu kitapta Ada ve İnce'nin dışında Füsün Üstel, Murat Katoğlu, Aylin Seçkin, Gül Pulhan, Asu Aksoy, Osman Kavala ve Philipp Dietachmair'in yazıları da yer almaktadır. İşte bu kitabın giriş bölümünde

Ada'nın özetlediği kültür politikalarının son 10-15 yıllık süreci şu şekilde açıklamaktadır:

*“Türkiye’de kültür politikalarının önce sanat ve kültür çevrelerinde, daha sonra akademik ortamda, en sonda resmi kurumlarda ve bakanlık düzeyinde giderek artan bir sıklıkla gündeme gelmesi bir rastlantı sayılmamalı. 1990’ların ortasından itibaren uluslararası sanat ortamıyla alışverişe giren sanatçılar ve bazı sanat kurumları Avrupa’da kültür politikaları konusunun uluslararası etkinliklerin gözde temaları arasında yer alamaya başladığını fark ettiler. Fırsat düşüp bütçeler elverdikçe, Türkiye’de ya doğrudan kendi düzenledikleri ya da ortak olarak katıldıkları etkinliklere Avrupa’daki toplantılardan aşına oldukları uzmanları, akademisyenleri davet etmeye başladılar. Bu ilk “arama süreci”ni, genç akademisyenlerin çalışmalarının kapsamında kültür politikasına ait başlıklarında yer alması ve nihayet 2005’ten itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın ve ulusal kültür politikaları konusundaki çalışmaları toplama, gözden geçirme ve güncelleme işlevlerini yerine getiren Avrupa Konseyi ile ilişkileri doğrudan yürüten Dışişleri Bakanlığı’nın devreye girmeleri izledi”.*

Bu gelişmeler aslında geç kalınmış sayılabilir. Ancak önceki yıllarda bu tarz politikaların gündemde bu hızda yer almaması bu gelişmeleri daha pozitif hale getirmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada ağırlıklı olarak heykelin ideolojik bir araç olarak yapılanmasında yer alan sanatçı, eser ve iktidar üçlüsü üzerine incelemeler yapılmıştır. Bu irdelemelerde Batı ve Türk heykeli üzerinden hareketle heykellerin yapıma dönemleri ve bu dönemlerdeki iktidar mekanizmalarının rolü üzerine de yoğunlaşmıştır. Tez konusunun ana başlığına istinaden Türkiye’de özellikle Cumhuriyet döneminden itibaren iktidar şemsiyeleri altında bir heykel anlayışı yaratılmak istendiği görüşü ağır basmıştır. Bu doğrultuda Türk anıtlarının nasıl ve hangi nedenlerle siyasi otoriteler tarafından heykel sanatının özgün gelişimiyle hiç ilgisi olmayan şekilde meydanlara taşındığı incelenmek istenmiştir.

Türk heykelinin iki farklı algılayış içerisinde şekillendiği tespitinde bulunulmuştur: Anıt (heykel ve onun işlevlerinden arındırılmış mantık) ve özgün / özerk bir üretim olarak heykel anlayışları... Ancak ağırlıklı olarak incelenen kısım ise heykelin anıt mantığında özellikle tek partili ve çok partili dönemlerdir. Dolayısıyla heykel, sanatçı-iktidar ilişkisinde özerk bir faaliyet değil de denetimler ve yönlendirmeler çerçevesinde bir varlık oluşturmuştur. Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren ‘anıt’ ibaresinin hâkim kılınarak şehirlerde boy göstermesi ve iktidar ideolojileri tarafından en iyi hizmet olarak gösterilmesi bu haklılığı daha niteler şekildedir. Heykele kendi dışında birçok amaç yüklenmiş ve bunun neticesinde de yerini adına heykel diyemeyeceğimiz uygulamalara bırakmıştır. Bu şekilde heykel duygusuz, ifadesiz, estetik değerlerin çok gerisinde olan bir izlenim bırakmış ve bir seri üretim mekanizması haline gelmiş, getirtilmiştir. Yeri geldiğinde de o, en iyi propaganda aracı olmuştur. Dolayısıyla heykel, bu tip uygulamalarda kendi varlık nedenlerinden olan evrensel olgu olma esaslarını yitirmiştir. Çünkü sadece ulusal bir simge kalıbına yerleştirilerek kendine dar alanlarda yaşam olanakları kılınmıştır. Bu alanlarda heykel, ağırlıklı olarak iktidar sarhoşluğunu yaşamış ancak taşıdığı alternatif biçim, zengin malzeme, soyut ve sınırsız ileti özelliklerinden mahrum bırakılmıştır.

Sonuç olarak Türk heykeli her ne kadar yaşamımızda yer alsada bu yer alma şekilleri onun ağırlıklı olarak anıt formatında benimsetilmesine neden olmuştur. Anıt

mantığı işlevlerinin uzun yıllar devam ettirilmesi ise heykelin özgün bir sanat dalı, bir eğitim dalı olarak sunulmasının geç kalınmasına sebep olmuştur. Bu uygulamalarda heykeli amaçları dışında var etmek, onun kendini gerçekleştirme aşamalarında kısırlaştırmış, dolayısıyla bu durum yetişmiş ve yetişmekte olan heykel sanatçıları da bu kısır döngünün içine sokmuştur.

“Heykel yapmak” sosyal yaşamda yaşananları unutmaya karşı bir bellek görevi görür. Yitip giden bütün faniliklerin unutulmasına ya da unutulmamasına karşı yapılan bir direniş hareketidir. Heykel, bilinen genel bir ideolojiye hizmet etmeyen bir yaratım olmalı, yaşamda süregelen ideolojik bir yapının parçası ve ya temsili olmamalıdır. Heykel, ezeli ebedi anlatımı olan üç boyutlu mantığının dışına taşan, kendi mekânını yaratarak kendi iktidarını taşıyan ve bu bağlamda yeni yaşam önerilerini sunan bir nesne olmalıdır. Heykelin yeni yollar açabilmesi için özerk ve bağımsız bir yapı haline gelmesi gerekir. Buradaki pay en çok sanatçı özneye düşer. Çünkü sanatçı özne, toplumdaki kopmuş ya da toplum dışında olan bir özne değil, tam aksine var olan toplum ilişkilerini, düzenini, kaygılarını, güncel yaşamı özümseyen ve irdeleyen biri olmalıdır. Bunun sonucunda ise sanat, özerk bir aklın egemenliğinde hareket edip her türlü buyruğu, dayatmayı reddederek, büyük dönüşümler ve birçok deneysel çalışmalar ortaya koymalıdır. Adorno, sanatın kendi toplumundan beslenmesini ister. Yani toplum sanatın var kalma nedenidir. Fakat yaşamın yerini tutan sanat, burada toplumcu bir gerçekçilik çerçevesinden öte onu aşan ve dizginleri elinde tutan bir sınır koymalıdır. Bu da sanatın ne kadar özerk bir yapıda olduğuna bağlıdır.

Sanatçı ancak bağımsız ve hiçbir yere aidiyeti olmayan bir karakterde ve özerk olması durumunda kendine özgür bir alan oluşturur. Bu bağlamda heykel, menteşeli kapılar ardında kendine yeni anlayışlar ve yeni yaşam alanları sergiler.

Sosyal hayatta her şey heykel için konu olmaya devam etmiştir ve etmektedir. Günlük yaşamımızda yer edip de fark edilen ya da edilmeyen, hatta edilmeye çalışılan her şey heykel için konu olmaya hazır durumdadır.

Artık heykel, yaşamımızda yer alan aşk, ölüm, acı, özlem, özgürlük, mutluluk v.b her türlü kavramları görsel nesnelere dönüştürerek anlatmak için bir iletişim aracı işlevini yüklenmiştir. Yani bizlere onu görme, anlama, kavrama, duyma hatta işitme



yeti kılmaktadır. Kendi mekânını kendi yaratma potansiyeli, heykele kendi iktidarını sırtında taşıma hakkını da verir. “*J.P.Sartre'nin dediği gibi; Heykel, izlenilmesi gereken uzaklığı bizzat saptar; tıpkı bir kralın, etrafındakilerle mesafesini belli ölçüler içinde ayarlaması gibi*” Çalıkoğlu, (Ocak,2004:10). “*Rahmi Aksungur*” *Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınevi, İstanbul.*

İşte heykelin özgün bir varlık olarak kendini yaratabilmesi için bu ‘saptamayı’ bizzat kendisinin yapması gerekmektedir.

## KAYNAKÇA

ADA, Serhan; İnce H.Ayça (Temmuz, 2009). *Türkiye’de Kültür politikalarına Giriş*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları-252, Birinci Baskı.

ADORNO, Theodor W. (1985). ”*Baskı Altında Uzlaşma*”.*Estetik ve Politika*, (Çev.: Ünsal Oskay), İstanbul: Eleştiri Yayınevi, Birinci Basım.

AKAY, Ali (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*, İstanbul: Bağlam Yayınları, Birinci Basım.

AKKAYA, Gülcan Başar (Temmuz, 2003, Sayı:2). “Türkiye Cumhuriyeti’nin Atatürk Dönem Kültür ve Sanat Anlayışı”, Sanat ve Bilgi, Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi, <http://mimoza.marmara.edu.tr>

ALTHUSSER, Louis (2008). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.: A.İşık Ergüden- Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları, İkinci Basım.

ALTINKURT, Lale (Haziran 2005). “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi”, Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi <http://sbe.dpu.edu.tr/12/125-136>

ANTMEN, Ahu “Heykellerle ’Heykel’leri Ayırmak” Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sanat Kuramları Anabilim Dalı.

ARMAĞAN, İbrahim (1988). *Sanat Üstüne Toplumbilimsel Bir Deneme*, Ankara: Hatipoğlu Yayınevi, 1.Baskı.

ATAKAN, Nancy (1998). *Arayışlar*, (Çev.: Zeynep Rona, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Birinci Basım.

*Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, C.II*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, Atatürk’ün 22 Ocak 1923 Tarihindeki Bursa’da Şark Sinemasında Halk Konuşması.

<http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=SoylevDemecler&IcerikNo=1>

*Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara,  
Atatürk'ün 16 Mart 1923'te Adana Esnaflarıyla Konuşması (Hâkimiyeti  
Milliye,16 Mart 1923)

<http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=SoylevDemecler&IcerikNo=1156>

BAKER, Ulus (2003). "Cumhuriyet'in Siyasal İdeolojileri / 80. Yılında  
Cumhuriyet'in Türkiye Kültürü", (2007). SANART, TMMOB Mimarlar  
Odası ve SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği Ortak Yayını, (13--14  
Kasım 2003 -- Ulus Baker'in konuşmasından Güler Özyıldırım tarafından bant  
çözümü yapılmıştır.) <http://korotonomedya.net>

BALKIZ, Bekir (2004). "Frankfurt Okulu ve Eleştirel Teori: Sosyolojik Pozitivizmin  
Eleştirisi", Sosyoloji Dergisi, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji  
Bölümü İzmir, <http://uvt.ulakbim.gov.tr>

BEK, Güler (Mayıs 2008). "Çağdaş Türk Sanatında 'Ulusallık / Evrensellik'  
Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar", Süleyman Demirel Üniversitesi Fen  
Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (Sayı:17:117-118)  
<http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar>

BEŞKURT, Ayşe Hale (2006). *Cumhuriyet Dönemi Sanat Dergilerinde Türk  
Devrimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Atatürk  
İlkeleri Ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Atatürk İlkeleri Ve İnkılâp  
Tarihi Anabilim Dalı.

BERGER, John (2007). *Sanat ve Devrim*, (Çeviren: Bige Berker) İstanbul: Agora  
Kitaplığı, Üçüncü Basım.

BİNZET, A.Celal (Aralık, 2006). "Heykelimiz Üzerine Notlar", Sanat rh+,  
Sayı: 35, sayfa:35.

BÜRGER, Peter (2003). *Avangard Kuramı*, (Sunuş: Ali Artun) İstanbul: İletişim  
Yayımları, 3.Baskı.

CLARK, Toby ( 2004). *Sanat ve Propaganda* (Çev.:Esin Hoşsucu) İstanbul:Ayrıntı

Yayımları 1.Basım.

ÇALIKOĞLU, Levent (Ocak, 2004). *Rahmi Aksungur*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınevi, İstanbul.

ÇELİK, Nur Betül (2005). *İdeolojinin Soykütüğü I*. Ankara: Bilim ve Sanat, Birinci Basım.

ÇETİN, Halis (Aralık, 2001). "Devlet, İdeoloji ve Eğitim", Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (Cilt: 25, No: 2, 201-211)  
<http://eskiweb.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/51.pdf>

DEMİRCİ, Fatih (2006). "Kadro Hareketi ve Kadrocular " Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:15, <http://sbe.dpu.edu.tr>

DİL DENEĞİ (1998). *Türkçe Sözlük*, (1998). Dil Derneği Yayınları, Ankara: Birinci Baskı.

EAGLETON, Terry (1996). *İdeoloji*, (İngilizceden Çeviren: Muttalip Özcan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım.

ENGİNSOY, Cemal, (Mart 1988). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Sayı 11, Cilt:IV. <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=948>

ERBAY, Mutlu (2000). *Plastik Sanatlar Eğitimi'nin Gelişimi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: İkinci Basım.

FER, Seval (2005). "1923 Yılından Günümüze Cumhuriyet Dönemi İlköğretim Programı Üzerine Bir Değerlendirme." Cumhuriyet Dönemi Eğitim Politikaları Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi ve Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 7-9 Aralık 2005, İstanbul.  
[http://www.sevalfer.com/files/Bildiri\\_CumhuriyetDonemiProg.](http://www.sevalfer.com/files/Bildiri_CumhuriyetDonemiProg.)

GEZER, Hüseyin (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Üçüncü Baskı.

GİRİTLİ, İsmet (Kasım, 1987). "Atatürk, kültür ve Sanat", Atatürk Araştırma

Merkezi Dergisi, Sayı:10, Cilt: IV.

<http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=4>.

GOMBRİCH, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Bedrettin Cömert) İstanbul: Remzi Kitabevi, 4.Basım.

GİRİTLİ, İsmet, (Kasım, 1987). "Atatürk, kültür ve Sanat", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı 10, Cilt IV.

<http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=4>

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1982). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Altıncı Basım.

KAHRAMAN, Bülent (2008). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi-1*, İstanbul: Agora Kitaplığı, Birinci Basım.

KAZANCI, Metin. "Althusser, İdeoloji Ve İdeoloji İle İlgili Son Söz", <http://ilef.ankara.edu.tr> Bu makale İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi'nin (Ekim 2006) 24.sayısında yayınlanmıştır.

KESER, Nimet (2006). *Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi*, Yayınlanmamış Doktor Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

KUBAN, Doğan (2009). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü Basım.

LYNTON, Norbet (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi 3.Basım.

MARDİN, Şerif (2007). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları, 12. Baskı.

OSKAY, Ünsal (1980). "Popüler Kültür Açısından 'İdeoloji' Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar" <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler>

ÖNDİN, Nilüfer (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat*, İstanbul: İnsancıl Yayınları, Birinci Basım.

ÖZBEK, Sinan (2000). *İdeoloji Kuramları*, İstanbul: Bulut Yayınları, 1. Baskı.

ÖZSOY, Osman (1998), "Geçmişten Günümüze Yöntem ve Uygulamalarıyla Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma", İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım

RENDA, Günsel (2002). "Osmanlılarda Heykel", Sanat Dünyamız: Sayı:82, Yapı

Kredi Yayınları.

ŞENYAPILI, Önder, (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara: Metu Press. 1.Baskı

TANSUĞ, Sezer (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Sekizinci Basım.

TÜRKÇE SÖZLÜK, <http://www.tdk.gov.tr>, <http://tdkterim.gov.tr> (13.10.2010)

WOLF, Janet (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev.: Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları. Birinci Basım.

YAMAN, Zeynep Yasa (Kış,1998).“1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu” *Toplum ve Bilim*, (Sayı:79) , <http://www.birikimdergisi.com>

YAMAN, Zeynep Yasa (Kış, 2002). “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel” (1923-1950), *Sanat Dünyamız Dergisi*, İstanbul; (Sayı: 82, S. 157)

YILMAZ, Ayşe, Nahide (2009). “Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur”, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Ankara: <http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr>

TOKSOY, Nurcan, (Volume 2/1, Winter, 2007,S: 127) “Türk İnkılâbında Milli Kültürün Yeri Ve Halkevi Çalışmaları”.*Turkish studies (Türkoloji Araştırmaları Dergisi)*  
<http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi3> *toksoy.pdf*

*T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı / Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara*

[guzelsanatlar@kulturturizm.gov.tr](mailto:guzelsanatlar@kulturturizm.gov.tr) BİMER TARİH VE SAYISI:

28.12.2009 / 391247 cevabı.