

(1923 – 1950)

İDEOLOJİ SANAT İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE CUMHURİYET
DÖNEMİ HEYKEL SANATININ İNCELENMESİ

Fulya ÜNAL

Yüksek Lisans TEZİ

Sanat Bilimi Anasanat Dalı

Danışman: Prof.Dr. Bahadır GÜLMEZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2010

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

(1923 – 1950)

İDEOLOJİ SANAT İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE CUMHURİYET DÖNEMİ HEYKEL SANATININ İNCELENMESİ

Fulya ÜNAL

Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2010

Danışman: Prof.Dr. Bahadır GÜLMEZ

Toplumlardaki devrimsel hareketler ve ideolojiler ortak bir amaç üzerine şekillenir. İdeolojinin düşünsel boyuttan çıkıp günlük hayata girebilmesi için bu ortak amacın farklı dillerde topluma sunulması gerekmektedir. Sanat ta bu dillerden biridir. Sanat, ideolojileri simgeleştirebilir. Sanat, toplumun her kesiminden insanın en etkili ve basit bir yöntemle ideolojileri algılayabilmesini sağlar.

Sanatçılar da toplumların parçası olarak hem bu etkilenmeyi yaşayan hem de üretimleriyle yaşatan bireyler haline gelirler.

Kültürel devrimlerin en etkili alanı olan plastik sanatlar, toplumdaki görsel zihinleri kolayca yönlendirebilir. Bu görsellikler günlük hayatın içerisinde her an karşımıza çıkabilecek ve ideolojik dilleriyle düşüncelerimize şekil verecek kadar önemlidirler.

Plastik sanatın resim ve heykel dalları bu tür anlatımlar için temel zeminlerdir. İdeolojilerin güdümü ile yapılan sanat eserlerinde estetik kaygılar yerini toplumdaki her insanın anlayabileceği direk anlatım diline bırakır. Bu amaç içinde resim sanatı gerçekçi anlatımıyla, heykel sanatı da alanlarda şekil bulan anıtsal ifadeleriyle yer alırlar.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında cumhuriyet ideolojisi, resim ve heykel sanatı ile simgeleşmiştir. Devlet, halka cumhuriyet ideolojisini ve milli beraberlik duygusunu yaşatmak için sanat eserlerine yön vermiştir.

ABSTRACT

(1923 – 1950)

THE EXAMINATION OF REPUBLICAN TIME SCULPTURE ART, WITH IN THE FRAMEWORK OF IDEOLOGY AND ART RELEVENCE

Fulya Ünal

Fine Arts Theory And Critisizing

Anadolu University Fine Arts Institute, June 2010

Adviser: Prof.Dr. Bahadır GÜLMEZ

In societies, the revolutionary movements and ideologies constitute for a common purpose, for ideology get out from spiritual dimension to get into daily life, that common purpose should be presented to public in different languages, the art is also one of these languages. Art can make symbolize the ideologies. The art provides understandable ideologies for each person in society by using most impressive and simple methods.

As the artists which are a part of society, both live that influence and with keeping alive by their product, become individual person.

Plastic arts which are the most impressive field in cultural revolutionary can easily instruct the visual minds. Those visuals are important as come up in daily life in any moment and can shape our thoughts with their ideological languages.

The fields of drawing and statue in plastic arts are the basic ground for those expressions. The work of arts' esthetic anxiety which are made with ideological guidance, leave their place to mast expression language that can be understandable in society. With those aims, the drawing art with realistic expression and statue art with monumental expression always exist in life.

During the founding Turkish Republic, the ideology of republic was symbolized by drawing and statue. Government guided the work of arts to public for keeping alive the republic ideology and the nationalism.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Fulya ÜNAL' ın, “(1923-1950) İdeoloji Sanat İlişkisi Çerçevesinde Cumhuriyet Dönemi Heykel Sanatının İncelenmesi” başlıklı tezi 28 Haziran 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Bilimi Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri Bilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı)

:Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

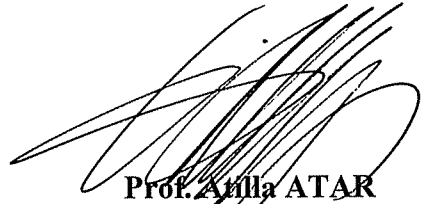
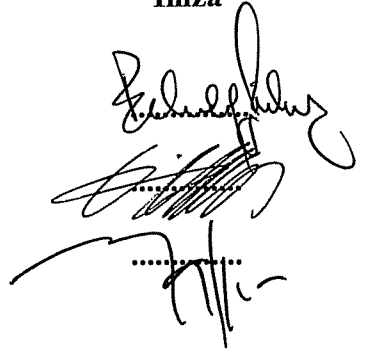
Üye

:Prof. Atilla ATAR

Üye

:Prof. Hayri ESMER

İmza



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Fulya ÜNAL

Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans. 2002 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lise 1999 İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

Kişisel Sergiler

2005-2006 ‘Yüzler izler’ Atölye Değirmen, Eskişehir

2008-2009 ‘İssız’ Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul

Karma Sergiler

2001-2002 Hacettepe Ulusal Mezuniyet Sergisi ve Sempozyumu Çağdaş Sanatlar Müzesi, Ankara

2001-2002 Royal Talens Üniversite Öğrencileri Arası Resim Yarışması suluboya dalında üçüncülük ödülü ve sergisi

2002-2003 Kuzey Ren Vestfalya Eyaleti Eğitim, Bilim ve Araştırma Bakanlığı’nın düzenlediği, ülkelerindeki yüksek eğitim ilişkileri geliştirme amaçlı program dahilinde sergi düzenleme. Program dahilinde gerçekleşen sergide çalışmaları yer aldı. (Kunst akademie, Münster- Almanya)

2005-2006 ‘Mutluluk’ Karma Resim sergisi, Kadıköy Bahariye Galerisi, İstanbul

Yayınlar

2006-2007 Kadıköy Bahariye Galerisinin çıkardığı Bahariye Sanat Gazetesinde “Postmodern-modern” adlı makalesi yayınlandı.

Kişisel bilgiler

Doğum yeri ve yılı: İstanbul 15.11.1978 **Cinsiyeti:** Kadın **Yabancı dil:** İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ ve ENSTİTÜ ONAYI.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM-FOTOĞRAF VE ESER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

(1923 – 1950) KÜLTÜR VE SANAT DEVRİMLERİ

1.1. Heykel ve Anıt Heykelin Toplumsal Açıdan Önemi.....	4
1.1.1 Heykel ve Anıt Heykelin Toplumsal Açıdan Öneminin Değerlendirilmesi.....	4
1.1.2. Kamusal Alanda Heykelin Toplumsal Açıdan Değerlendirilmesi.....	6
1.1.3. Kent Olgusu İçinde Anıt Heykelin Öneminin Sorgulanması.....	7
1.2. Sanat Alanındaki Atılımlar.....	8
1.2.1. Türk Sanatı Tartışmaları ve Ar Dergisi Anketi.....	17
1.3. Sanatın Yeni Dili ve Plastik Sanatlar.....	21
1.3.1. 1914 Kuşağı.....	21
1.3.2. Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği.....	23
1.3.3. d Grubu.....	27

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYETİN İLK 50 YILLIK DÖNEMİNDE TÜRK HEYKEL SANATI VE TÜRK HEYKELTİRAŞLARI

2.1.	Atatürk'ün Türk Heykel Sanatına Bakışı.....	31
2.1.1.	Türkiye Heykel ile Tanışıyor.....	32
2.1.2.	Belling Atölyesi.....	34
2.2.	Cumhuriyet'in 50 yıllık Döneminde Türk Heykeltıraşları.....	36
2.3.	Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yapılan Büst Örnekleri.....	49
2.4.	Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Rölyef Örnekleri.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ABİDELER MESELESİ VE YABANCI HEYKELTİRAŞLAR

3.1.	Yabancı Heykeltıraşlara Yönelim	59
3.1.1.	Yabancı Heykeltıraş Tartışmaları ve Ar Dergisi Anketi.....	60
3.1.2.	Türk Heykeltıraşların Başarısı.....	63
3.2.	Yabancı Heykeltıraşların Yapmış Olduğu Anıtlardan Örnekler.....	66
3.3.	Türk Heykeltıraşların Yapmış Olduğu Anıt Heykellerden Örnekler.....	78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

(1923 – 1950) CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN DİLİ OLAN SANAT VE HEYKEL SANATI

4.1.	Cumhuriyet Kültür Politikaları ve Ziya Gökalp'ın Düşünceleri.....	87
4.2.	Görselleşen Cumhuriyet İdeolojisi.....	89
4.3.	Anıt Heykellerde Atatürk İmgesi ve Topluma Yansımaları.....	94
	SONUÇ.....	97
	KAYNAKÇA.....	99

RESİM-FOTOĞRAF VE ESER LİSTESİ

Fotoğraf 1: Sanayi-i Nefis Mektebi.....	9
Fotoğraf 2: Devlet Resim Heykel Galerisi.....	16
Resim 3: Ressamlar Grubu.....	22
Resim 4: Nargile İçen Adam.....	26
Resim 5: Ana Toprak.....	29
Eser 6: Dreiklang.....	34
Eser 7: Kadın Başı.....	35
Eser 8: Fahriye Yen'in Başı.....	36
Eser 9: Mimar Sinan Heykeli.....	37
Eser 10: Bedia'nın Başı.....	39
Eser 11: Tefik Fikret Büstü.....	39
Eser 12: Ahmet Rasim Büstü.....	40
Eser 13: Atatürk Başı.....	40
Eser 14: Havva.....	41
Eser 15: Boşlukta Sürekli Biçim.....	42
Eser 16: Osman Hamdi Bey Büstü.....	43
Eser 17: Mürşide'nin Başı.....	44
Eser 18: Nü.....	44
Eser 19: Nü.....	44
Eser 20: Nü.....	45
Eser 21: Soyut Kompozisyon.....	46
Eser 22: Balerin.....	47
Eser 23: Uyanış.....	47
Fotoğraf 24: Atölye Çalışması.....	48
Fotoğraf 25: Hakkı Şinasi Paşa prova esnasında çekilen fotoğraf.....	48
Eser 26: Atatürk Başı.....	50
Eser 27: İsmet İnönü Başı.....	50
Eser 28: Vefik Paşa Büstü.....	51
Eser 29: Can Yücel Başı.....	51
Eser 30: Ali Hadi Bara Başı.....	52

Eser	31: Berin Timuçin Büstü.....	53
Eser	32: Ahmet Faruki Başı.....	53
Eser	33: Başkomutanlık Meydan Savaşı Rölyefi.....	54
Eser	34: Başkomutanlık Meydan Savaşı Rölyefi Detay.....	55
Eser	35: Müdafaa-i Hukuk Kabartması.....	55
Eser	36: Barış Kabartması.....	56
Eser	37: Ankara Güven Anıtı ön yüz.....	57
Eser	38: Güven Anıtı Arka yüz.....	57
Eser	39: Güven Anıtı Arka Sol Kabartma.....	58
Eser	40: Güven Anıtı Ön Sol Kabartma.....	58
Eser	41: Güven Anıtı Ön Sağ Kabartma.....	58
Eser	42: Sarayburnu Atatürk Heykeli.....	66
Eser	43: Konya Atatürk Anıtı.....	67
Eser	44: Zafer Anıtı.....	68
Eser	45: Samsun Anıtı.....	69
Eser	46: Afyon Anıtı.....	70
Eser	47: Atlı Atatürk Anıtı.....	72
Eser	48: Taksim Cumhuriyet Abidesi.....	73
Eser	49: İzmir Atlı Atatürk Anıtı.....	75
Eser	50: Ankara Güven Anıtı.....	76
Eser	51: Edirne Atatürk Anıtı.....	78
Eser	52: Bursa Atatürk Anıtı.....	79
Eser	53: Menemen Şehit Kubilay Anıtı.....	80
Eser	54: Erzincan Anıtı.....	81
Eser	55: Harbiye Orduevi Atatürk Heykeli.....	82
Eser	56: Şehit Sanatçılar Anısına Akademi Bahçesine Dikilecek Anıt Projesi.....	83
Eser	57: Şehit Sanatçılar Anısına Akademi Bahçesine Dikilecek Anıt Projesi.....	84
Eser	58: Barbaros Anıtı.....	85
Resim	59: Topçular.....	90
Eser	60: Gaziantep Atlı Atatürk Heykeli.....	91

Eser	61: Kurtuluş Savaşında Türk Kadını.....	92
Eser	62: Vatan Görevi.....	92
Eser	63: Türk Gençliği ve Cumhuriyet İlkeleri.....	93
Eser	64: Atatürk Maskı.....	95

GİRİŞ

Türkiye’de 29 Ekim 1923’de cumhuriyetin ilanı ile birlikte birçok alanda devrimler gerçekleşmiştir. Devletin kültür politikaları çağdaş Türk halkı hedefini barındırdığı gibi, milliyetçilik ve halkçılık gibi olgularla halkı bütünleştirmek, devletin istediği kültürel değişime uyumu da barındırmıştır. Bu uyum süreci sanata ve sanatçıya yansımıştır. Devrimler, toplumsal hareketliliği ortaya çıkardığı gibi bu toplumun bir parçası olan sanatçıların da duyarlılıklarını hareketlendirmiştir. Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanından önce var olmayan birçok sanat dalı bu hareketlilik ve yönlendirme sonucu oluşturulmuş, sanatçılar da böyle bir zeminin üstüne eserlerini vermişlerdir. Edebiyat, tiyatro, plastik sanatlar gibi birçok sanat dalı Cumhuriyet, Kurtuluş Savaşı, Türk milletinin zaferleri ve inkılâpları konularıyla yani o günün toplumsal hareketliliğinin en yüksek olduğu konu başlıklarıyla eser içeriklerini belirlemişlerdir.

Resim ve heykel örnekleri ile günün ideolojisine bağlı bir görsellik yaratılmıştır. Sanat, görselliği ile yeni kültür anlayışının simgesi haline gelmiştir ve Türkiye’nin birçok yerinde, halkevlerinde, sergi salonlarında, müzelerde, meydanlarda halk ile buluşmuştur. Devletin ideolojisinin simgeleri ve sözcüleri halini almışlardır.

Milliyetçilik ve çağdaşlık kültür politikalarının temel taşları olmuştur. Milli duyguları ve inanışları kazanılan zaferleri, sürekli göz önünde tutmak, halkı bu duygular ile çevrelemek, sanatın amacı olmuştur. Çağdaşlık örneği olarak batı sanatı örnek alınmıştır.

Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda yürütülen milliyetçi ve çağdaşlaşma modeli olarak alınan batılılaşma plastik sanatlara yön vermiştir. Sanatçılardan hem milliyetçi bir hareketle ulusal konuları, hem de bağımsızlık savaşında duyulan gururu ve inkılâp heyecanını ayakta tutmayı hedefleyen eserler beklenmiştir. Bu eserlerin aynı zamanda da batı sanatı kadar çağdaş eserler olması beklenmiştir.

Batılılaşma devletin çağdaşlaşma politikalarından biridir. Batı çağdaş olandır ve model olarak alınmıştır. Kültürel devrimlerde batı kültürü örnek alınmıştır. Modern yurttaş kimliğinin oturması için toplumun bir an evvel modernleşmesi, hem

görüntüde hem kültürel anlamda kendini yenilemesi gerekmiştir. Modernleşme projesinin temelinde batıcı bir anlayış söz konusu olmuştur.

Sanatın, devletin himayesi altında, sınırları, nedenleri ve amaçları belirlenmiştir. Sanat ile halkı etkilemek, onlara milli duyguları görsel olarak yaşatmak daha kolay bir yöntemdir. Bu nedenle devlet, sanatı ve kültürü, devlet politikalarının en önemli ve en doğrudan anlatım aracı olarak görmüştür.

Devletin kültür politikalarının görselleşmesi, resim ve heykel sanatıyla kendini göstermiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında resim ve heykel sanatının oluşturduğu bir görsel zenginlik bulunmamaktadır. Cumhuriyet, gerçekleştirdiği devrimler ile beraber kültürel bir boşluğu doldurmayı hedeflemiştir. Türkiye’de sanat alanında yeni atılımlar yapılmıştır; sanat grupları kurulmuş, sergiler düzenlenmiş, galeriler, müzeler açılmış ve bir tür sanat piyasası yaratılmaya çalışılmıştır. Öncelikle sanatın kurumsallaşması için Sanayi-i Nefise Mektebi batılı anlamda eğitim vermeye başlamıştır. Sanatçılar devlet tarafından Batı’ya gönderilerek, Batı sanatı eğitimi almaları sağlanmıştır. Devlet destekli sergiler düzenlenmiş ve sergilerde devlet kurumları tarafından eserlerin satın alınmaları sağlanmıştır. Anadolu’nun farklı yerlerine bu sanat anlayışını ve değişen kültürü ulaştırmak için geziler düzenlemiştir. Tüm bu yenilikler devletin çağdaşlaşma politikaları içinde yapılmıştır.

Tezde devletin kültür politikalarının sanata ve plastik sanatların dalı olan heykel sanatına olan yansımaları ve bu yansımaların sonucunda ortaya çıkan eserlerin incelenmesi yapılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında heykel ve anıt heykel eserlerin çoğu devlet ideolojisinin simgeleri haline gelmişlerdir. Bu anlamda eserlerin estetik duruşları, ideolojik alt metinleri ve Türk sanatındaki önemleri incelenmiştir.

Tezin birinci bölümü, Türkiye’de Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleşen kültür ve sanat atılımlarına ayrılmıştır. Bu başlık altında halkın kültürel değişimler ile buluşması, resim ve heykel sanatı alanında gelişen yeni anlatım dili, sanat grupları ve çağdaşlaşma politikalarının bu değişime etkileri incelenmiştir.

İkinci bölümde, Türkiye’de heykel sanatının gelişimi incelenmiştir. Heykel sanatının oluşturulması, heykel eğitimi ve yetişen heykeltıraşlarımızın eserleri, heykel sanatının dalı olan büst geleneği ve rölyef eserler incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye’de eser veren yabancı sanatçıların anıt heykel anlayışı incelenmiştir. Devletin cumhuriyet ideolojisini yaygınlaştırmak için kullandığı yabancı sanatçılar tarafından yapılan anıt heykeller örneklendirilmiştir. Devletin bu yaklaşımı ile yabancı-Türk sanatçı, milliyetçi-halkçı yaklaşımlar ile rant haline gelen tartışmaların incelenmesi yapılmıştır. Yabancı heykeltıraş tartışmalarının sonucunda Türk heykeltıraşlarının kazanımları ve yapmış oldukları eserlerin incelenmesi bulunmaktadır.

Dördüncü bölümde ise cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleşen kültür politikaları ve cumhuriyet ideolojisinin görsel dili haline gelen resim ve heykeller incelenmiştir.

Bütün bu örneklerin incelenmesi sonucunda Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan kültürel politikaları ile sanatın heykel dalındaki eserlerin, Türk sanatındaki yeri ve önemi açısından incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

(1923 – 1950) KÜLTÜR VE SANAT DEVRİMLERİ

1.1. Heykel ve Anıt Heykelin Toplumsal Açıdan Önemi

1.1.1. Heykel ve Anıt Heykelin Toplumsal Açıdan Öneminin Değerlendirilmesi

Mehmet Aksoy’a göre heykel;

“ - Buna ilk önce genelden bir cevap verelim. Bir heykel yapılıyor, bu heykel dikilse ne olur? Niye dikilmeli? Mesela şu Kayıp Anneleri. Toplumsal bilincin, toplumsal karşı duruşun, bir direncin, bir durumun, tespit edilmiş bir durumun ve beni etkileyen bir durumun heykelde dışavurumu o. Form dünyasıyla onu anlatma, yeni bir duyarlılık, bu duyguyu etkisini çoğaltma... bunu için yapılıyor heykel. Yeni bir dil yani. Sözle anlatamıyorsun, müzikle anlatamıyorsun, yazıyla anlatamıyorsun, renkle anlatamıyorsun... Biliyorum onlarla da anlatılıyor da, heykelin anlattığını anlatmıyorlar. Heykelin vurgusu seni etki alana alması ötekilerden başka türlü. Resimden, müzikten, edebiyattan farklı. Heykel çok daha başka. Çok daha içine alıyor seni. Üç boyutlu olmasının avantajları var. Dokunulabilir olmasının avantajları var. O derinliğin avantajı çok. Heykel insanı formlar dünyasının içine sokabilmek ve o duyguyu o dille verebilmektir. Şimdi bu Kayıp Anneleri heykelini diksem mesela şeye...

- Galatasaray’da Cumartesi Anneleri’nin toplandığı küçük alana...

- Oraya diksem canına yandığının. Orda bir mekân açsak da oraya diksek gerçekten... Bak işte Cumartesi Anneleri, diye bilsek... de ki yüz sene sonra bu sorun ortadan kaybolmuş. Yüz sene sonra mesela o yerin hatırasına ya da o kötü günleri unutturmamak için öyle bir anıt dikilmek istense benim bu heykelim şimdi o acılar yaşanırken yapılmış bir heykel. Sonradan görme değil o duyguyu ben bire bir yaşamışım o hüznü yaşamışım, o kayıp duyguyu, çocuğunun kayıp olması ya da çocuğunla olamamanın hüznünü çok iyi biliyorum. Şimdi bunu bilme ve bunun olamamasını isteme gibi bir sloganı var aslında bu heykelin. Anlatabiliyor mu yum? Ölüm kokan bir şey var orda. Yani bir mezarlık kokuyor, herkesin içinde bir ölü çocuk var sanki. Ve ortada duran aslında artık olmayandır. Çocukların ayak izlerini görüyorsun orda. Ortada varmış gibiler hepsi ve yoklar. Yalnız izleri var. Ama neredeler, nasıllar, ne oldu onlara? Onlar artık yalnız annelerin içinde. Bu çok hazin bir şey, bu çok dramatik bir öykü. Ben şimdi bunu yapmak istiyorum.”¹

¹ Aydın Engin, **Heykel Oburu** (Birinci basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), s. 331–333.

Aydın Engin'in Mehmet Aksoy ile yapmış olduğu söyleşiden alıntı yaptığım bu bölümde Mehmet Aksoy, heykele olan bakışını ve heykelin anlamını hem toplum hem de bir heykeltıraşın gözüyle değerlendirmiştir. Mehmet Aksoy kendi eserinden yola çıkarak heykelin ne amaçla üretildiğini ve topluma hangi noktalarda ulaştığını dillendirmiştir.

Sanatın farklı alanları; resim, müzik, edebiyat heykel vb. anlatım dilleriyle görsel, işitsel ve duysal anlamda insanı etkileyen, değiştiren ve bu duyguların devamlılığını sağlayan niteliklere sahiptirler. Bu anlamda heykel ve anıt heykel –dili- ve barındırdığı anlam, görüntü, boyut ve yapının diğer nitelikleri ile insanları, toplumları etkiler. Heykel ve anıt heykel üç boyutlu ve derinlikli dili ile görsel alışkanlıkları kırabilen, dokunabilirliği ile izleyen ve yapıt arasında bağı kuvvetlendiren, anlatım gücü ile de toplum içersinde tarihi bilgi aktarımını sağlayan özelliklere sahiptirler.

Heykel ve anıt heykel sanatçının dili olduğu kadar toplumun da dilidir. Sanatçı heykel ve anıt heykel ile farklı anlatım dilleri ile toplumu görsel açıdan zenginleştirirken, eserlerin içerikleri açısından toplumun bir yansıması halindedirler. Bu anlamda heykel ve toplum ilişkisi, birebir toplumun içinde yaşayan, güncelliği koruyan ve toplumun nabzını sergileyebilen ve gelecek zamanlara taşıyabilen olgular ile birbirlerini var ederler. Bu ilişkinin önemini bu başlıklar ile değerlendirmek gerekmektedir.

Heykel ve anıt heykel toplumun içinde yaşar, ebatları ile alanları doldururken, üç boyutlu etkisi ile göze yakın bir mesafededir. Bu mesafeyi insan gözünün alışkın olduğu görme biçimi ile tanımlamak gerektiğini düşünüyorum. Günlük hayatımızda kullandığımız tüm nesneler doğanın kendisi üç boyutludur. Nesnelerin etrafında dolaşabilir, içinde geçebilir veya onlara dokunabiliriz. Bu anlamda heykel insan gözüne ve duyularına çok yakındır. Toplumun her kesiminden insan heykel ve anıt heykel ile iletişim kurabilir.

Heykel ve anıt heykel müzeler, galeriler kadar toplumun her kesimin yaşadığı sokaklarda da sergilenebilir. Bu anlamda da toplumun günlük hayatının içersinde varlıklarını sürdürebilirler. Heykel ve anıt heykel eserler toplumun önemli olaylarını veya kişilerini konu edinerek gelecek zamanlara gelecek kuşaklara taşıyabilir. Bu yolculuk toplumun tarihi önem taşıyan bilgilerini taşıdığı gibi sanatçıların üsluplarını, bakışlarını, kaygılarını ve baş kaldırıışlarını da taşırlar. Toplum için sanatın dili zamanlar arası yolculuk halindedir.

Heykel ve anıt heykel bir anlatım biçimidir. Sanatçının gözünden “o güne” veya “o olaya” bakışını, toplumun içinden bir bakışı topluma sunmaktadır. Bu görsel zenginlik topluma özgürlük kazandırmaktadır. Sanatçının düşüncesi, yaratıcılığı, yorumlaması, gözü ve eli ile yapılan eser topluma fikir özgürlüğü kazandırmaktadır. Başkasının özgün üretimini izleme olanağı yakalayabilen kişi aynı özgürlüğü kendi de sorgulayabilir. Bu anlatım sadece sanat ile değil yaşamın her alanında var olabilir, bu anlamda toplumlar sanat dili ile anlatabildikleri ve izleyebildikleri sürece özgürleşirler. Gerçekliğin ifade biçimin dışında bir ifade ile karşılaşan toplum bu özgünlük içersinde özgürleşir.

1.1.2. Kamusal Alanda Heykelin Sosyolojik ve Kültürel Açıdan Değerlendirilmesi.

Kamusal alanda heykelin sosyolojik ve kültürel değerlendirilmesini yapmak için kamusal alan ve kamusal sanatın tanımlarını kısaca yapılması gerektiğini düşündüm.

Özbek’e göre kamusal alan;

“Kamusal alan toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, dolanıp yayıldığı ve müzakere edildiği toplumsal alanları (kamusal mekânlar); bu süreçte çıkan anlam muhtevasını

(kamuoyu, kültür, tecrübe) ve bu anlam üretim sürecini oluşturan ya da bu süreç içinde kolektif gövdeleri (ulusal birimlerden, ulus altı birliklere ve giderek ulus üstü ve küresel düzleme dek uzanan kamuları) tanımlıyor”²

Özbek kamusal alanın tanımını yaptığı gibi toplum için önemini de vurgulamıştır. Kamusal alanlar toplumun kendini birçok farklı dilde ifade ettiği, alanlardır. Kamusal sanat ise kamusal alanlarda sergilenen sanattır. Sanat kamusal alanlarda bir anlatım dili haline gelmektedir. Kamusal sanat eserleri genellikle açık mekânlarda sergilenmektedir. Bu nedenle açık mekânlara dayanıklı malzemeler kullanılmaktadır. Kamusal sanat eserleri, kamusal alanların yapımında mimari ve peyzaj ile bütünleştirilmiştir. Kamusal sanat türleri; sanatın bir alanı ile ilgili

² Meral Özbek, **Kamusal Alan** (Birinci basım, İstanbul: Hil Yayınları, 2004), s.24.

alanlarda karşımıza çıkabilir ve dış mekânlara uygun yeni sanat türlerinin oluşmasını da sağlamıştır.

Heykel sanatı, diğer sanat türlerine göre kamusal kentsel mekânlarda en fazla yer alan sanat türü olmuştur. Bunda heykelin çevresel koşullara dayanıklı olmasının ve üç boyutlu görselliğinin etkisinin rolü büyüktür. Tarih boyunca kentsel mekânlarda heykel toplum ile iç içe var olmuştur. Kamusal alanlarda iktidarın sembolü olarak kullanılabilen heykel, özgün sanat eserler olarak da alanlarda yer almaktadır. Heykel, bulunduğu çevre ile ilişki kurarak mekân algılamasını değiştiren, kendi başına mekân yaratabilen ve toplumsal bellekte bir simge halini alabilen özelliklere sahiptir.

Kamusal alanda heykel, toplumun ortak değerlerinin simgesidir. Ortak bir dilin sonucudur. Bu anlatım, alanlarda toplumla gündelik hayatlarında sürekli bir paylaşım halindedir. Aynı zamanda heykel, bu ortak kültürel dilin gelecek kuşaklara aktarılmasında da büyük rol oynamaktadır. Tarihsel süreçte birçok toplumda bunun örneklerini görmekteyiz. Kamusal alanlardaki heykel o günün siyasetinin, kültürünün, ekonomiksel oluşumunun ve daha birçok alanda toplumun yansımasıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan heykeller bugüne bir kültür anlayışını taşımaktadır. Heykeller sadece kapladıkları alan ile seyirlik bir görüntü halinde değildirler. Kamusal alanda heykel toplumsal zeminde kültür değerlerini yaşayan ve yaşatan sanat türüdür.

1.1.3. Kent Olgusu İçinde Anıt Heykelin Öneminin Sorgulanması

Anıtlar, büyük boyutlu, bir kişi, bir olayı veya tarihsel bir dönemi simgeleyen sembol niteliğindeki yapılardır. Açık alanlarda yer alırlar. Anıt mezarlar, heykeller, lahitler anıtsal yapılara örnektirler. Anıtlar boyutları ve edindikleri konu itibarıyla bulundukları mekânda insanlar ile ilişki halindedirler.

Anıt heykeller önemli kişi ve olayların betimlendiği açık alan heykelleridir. Dış mekâna dayanıklılığı ve kalıcı oluşuyla mimari yapılar ile birlikte ya da bağımsız olarak kentsel açık alanlarda yer almaktadırlar.

Anıt heykel yapımında dış koşullara dayanıklı kalıcı malzemeler kullanılmaktadır. Taş, bronz, paslanmaz çelik, cam, demir, beton, mermer ve polyester kullanılan malzemelere örnektir.

Anıt heykeller kent mekânı içerisinde parklar, meydanlar, cadde ve sokaklar gibi mekânlarda yer alırlar. Kamusal alanlarda, günlük hayatın içerisinde kent insanı ile sürekliliği olan bir ilişki halindedirler. Anıt heykeller, önemli kişi veya olayların konu edildiği gibi günün siyasi ideolojisini simgeleyen ve bu ideolojiyi kent insanı üzerinde işlevsel hale getirebilen özelliği de sahiptirler³. Anıt heykeller bulunduğu çevre ile ilişki kuran, mekânı değiştiren, mekânı tanımlayan ve biçimlendiren, bulunduğu kent mekânı içerisinde kent toplumunu ve insanını simgeleyen sembollerdir. Kent yaşamı içinde çevredeki öğelerin yerleşimi önemlidir. Alanlarda yer alan anıt heykeller sadece tarihi bilgi içerikleri ile değil, kent meydanlarına kattıkları estetik görüntü açısından da değerlendirilmelidirler. Anıt heykeller toplumun simgesel dili olduğu gibi kentin de simgesi haline gelmiştir. Kent mekânları ile bütünleşerek kent sokak ve alanların mimari yapılar ile birlikte sanatsal yüzü olmuşlardır.

1.2. Sanat Alanındaki Atılımlar

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’de Atatürk önderliğinde çağdaşlaşma yolunda birçok devrim gerçekleştirilmiştir. Gerçekleşen devrimler siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda yeni bir toplum yaratmayı hedeflemiştir. Çağdaşlaşma isteği toplumun her alanında varlığını göstermiştir. Bağımsızlık savaşı verilmiş ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmuştur. Verilen bağımsızlık savaşı sonrası Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı İmparatorluğu’nun mirasını da almıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun bırakmış olduğu kültürel miras gelişen bir toplumun temelleri olmuştur.

Devrimler birçok alanda gerçekleştiği gibi kültürel alanda da gerçekleşmiştir. Sanatta yeni bir dil yaratılması hedeflenmiştir. Savaştan çıkmış bir toplum için bu ne

³ Kıvanç Osma, **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri** (Birinci baskı, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Araştırma Merkezi, 2003), s. 15.

kadar zor olsa da Batı sanatı bir çağdaşlaşma modeli olarak alınmış, bu doğrultuda yeni sanat atılımları gerçekleştirmiş ve sanat eğitimi veren kurumlar kurulmuştur. Resim, heykel, mimarlık, edebiyat, müzik, tiyatro gibi sanatın farklı kollarında sanat üretiminin olabilmesi için sanatçılar yetiştirilmesi, sanat piyasalarının oluşturulması ve Türkiye’ye özgü sanat ve estetik anlayışının geliştirilmesi hedeflenmiştir.⁴

Bu atılımlar içerisinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin yeni bir eğitim modeli ile Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmesi, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümünün açılması, halkevlerinin kültürel politikaları ve sanata yansımaları, yurt gezilerinin ile halkın sanat ile buluşması, sanat sergilerinin düzenlenmesi ve resim heykel müzesinin açılması bulunmaktadır.



Fotoğraf 1: Sanayi-i Nefise Mektebi’nin görev yaptığı ilk bina, şimdi İstanbul Arkeoloji Müzesidir.

Batılı anlamda eğitim veren sanat eğitimi veren ilk kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebi 2 Mart 1883 tarihinde ressam Osman Hamdi önderliğinde kurulmuştur. Osman Hamdi Bey 10 Ocak 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi’ne Müdür olarak atanmıştır. Kurum, resim, heykel ve mimarlık alanlarında eğitim vermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi 1927’de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştürülmüştür.⁵

⁴ Abdurrahman Çaycı, **Gazi Mustafa Kemal Atatürk Milli Bağımsızlık ve Çağdaşlaşma Önderi-Hayatı ve Eseri** (Birinci baskı, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2002), s. 427.

⁵ Mustafa Cezar, Güzel Sanatlar Akademisi’nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesine(İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları,1983, S.5-84” Kıvanç Osma, “Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı” **Anadolu Sanat Dergisi**. Sayı no 10: (Aralık 1999), s. 136.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde modern bir eğitim modeli ile sanat eğitiminin verilmesi hedeflenmiştir. Öncelikle bina içersinde konferans salonları, kütüphane ve atölyeler kurulmuştur.

“1927’den 1936’ya kadar özellikle mimari şubesinin düzenlenmesi ve tezyini sanatlar şubesinin yaptığı yenilikler dikkat çekicidir. Türk tezyini sanatlar şubesi geniş teşkilatı ile bütün eski tezyini sanatların canlandırılmasına çalışmıştır. Resim ve heykel şubeleri öğrencileri o zamana kadar karanlık odalarda çalışırken ilk defa ışığı bol atölyelere kavuşmuşlar ve akademinin öğrenci ve eğitim kadrosu önemli derecede artmıştır”⁶

1926 yılında kurumun başına Namık İsmail atanmıştır.

“Namık İsmail’in Temmuz 1933’de ilgili bakanlığa sunduğu bir raporda, sanat ve kültürün ulusal bir nitelik içinde evrensel boyutlara ulaşabileceği söz konusu edilerek, özenle ele alınması gereken hususlara dikkat çekilmiştir. Bu rapor içeriğine göre, sanatçılara iş bulunmalı, devletin öngördüğü sanat işleri yabancılara değil, Türk sanatçılara yaptırılmalıdır. Kentsel gelişmenin düzenli olmasına dikkat edilmesi, yeni yapıların kentin estetik değerlerine uygunluğu konusu kontrol altına alınmalıdır. Sanatçılardan Türk devrimlerinin geniş toplum tabakalarına yayılması için yararlanılmalı, büyük kentlerde yapılan sanat çalışmalarının ürünleri, yurdun her köşesine götürülerek, resim ve heykel zevkinin topluma aşılması hedef alınmalıdır. Namık İsmail’in somut önerilerini bina ve gemilere sanat eserlerinin konma zorunluluğunu içeren bir yasa çıkarılması, bir “Devrim Müzesinde” asılları toplanacak olan Milli Kurtuluş Savaşı’na ait resimlerin, röprodüksiyonların, okullara, kışlalara, köylere dağıtılmak üzere sanatçılara yaptırılması, sanatçıların sosyal güvenlik haklarına kavuşturulması için bir yasanın ele alınması konularını oluşturmaktadır.”⁷

Namık İsmail’in yazmış olduğu bu raporda Cumhuriyetin ilk yıllarında oluşturulmak istenilen sanat alanı için yapılması gereken yenilikleri görmekteyiz. Sanatın halk ile buluşması için kamusal mekânlarda sanat eserlerinin sergilenmesi uygun görülmüştür. Bu sergilenme sonucunda bir sanat piyasasının oluşması ve sanatçıya sağlanacak maddi destek hedeflenmiştir. Bunların dışında milli duygu ve beraberlik heyecanın yaşatılması da en önemli hedef olmuştur.

Güzel Sanatlar Akademisi’nin ardından 1926’da Ankara’da Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü açılmıştır.

⁶ Refik Ekipman ,Türkiye’de Plastik Sanatlar, Resim, Heykel, Mimari, Cumhuriyet Devrindeki İnkişaf (Ar, Birinci Teşrin, 1938, S.22,s.3-9”Aslı Korur, “Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılında Türk Resmi Ve Heykel Sanatı 1923-1938.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), s.34.

⁷ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı** (Dördüncü basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), s. 159.

“Gazi Terbiye Enstitüsü adıyla 1932-1933 öğretim yılında İsmail Hakkı Tonguç’un öncülüğünde faaliyete geçen okulun Resim-İş bölümü, başlangıçta resim ve iş kolları ayrı ayrı ele alınarak kurulmuştur. Ancak sınıfları az olan orta dereceli okullara üç saat resim dersi için bir resim öğretmeni, üç saat iş dersi için ayrı bir iş öğretmeni verilmesine, bütçe nedeniyle olanak bulunamadığından, şube, açıldıktan bir yıl sonra bu iki kol birleştirilerek Resim-İş bölümü haline getirilmiştir. Okul, orta dereceli okullara eğitimci yetiştirmek için 1926’da Konya’da açılan ‘Orta Muallim Mektebi’nin, üç yıl sonra Ankara’ya taşınarak, adının Atatürk’ün izniyle ‘Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü’ne dönüştürülmesi sonucu oluşmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü adı ise 1946’da verilmiştir. O günlerde Ankara’nın bağrında çağdaş nitelikli bir eğitim kurumu yaratmak temel amaçtır”⁸

Gazi Terbiye Enstitüsü, yeni kurulan bir cumhuriyetin eğitim alanındaki öğretmen eksikliğini gidermek, yurdun her köşesine Atatürk ilke ve inkılâplarını temel alan çağdaş bir eğitim modelini taşımak amaçlı kurulmuştur.

Gazi Terbiye Enstitüsü sadece resim alanında değil fen, edebiyat, tarih, coğrafya, beden eğitimi ve müzik gibi farklı dallarda da eğitim veren bir kurum olmuştur.

“Gazi Eğitim Enstitüsü ve daha sonraları liselere öğretmen yetiştirmek amacı ile kurulan diğer eğitim enstitülerindeki resim bölümleri, gerek hoca, gerek öğrenci kapasitesi yönünden hiçbir zaman Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne ulaşamamış; ancak bu enstitülerden yetişen resim öğretmenleri Anadolu’da resim sorununa karşı ilgi uyandırabilmişlerdir.”⁹

Güzel Sanatlar Akademisi ve Gazi Terbiye Enstitüsü’nün ardından geniş kitlelere ulaşmak için yeni bir eğitim biçiminin geliştirilmesi gerekmiştir. Savaşın çıkmış Türk halkı eğitime ve eğitim kurumlarına ihtiyaç duymuştur. Bu sebeple Cumhuriyetin kültür atılımları içinde halkevleri önemli bir rol oynamıştır. Laikleşme ve batılılaşma politikaları içinde halkevleri topluma kazandırılmak istenilen yeni değerlerin toplumun her kısmına yayılması ve bu değerlerin yaşatılması için önemli eğitim kurumları olmuşlardır.

“Kökeni 1910’larda Türk Ocakları’nın kuruluşuna kadar dayanan Halkevleri, çağdaş kültürü Anadolu’nun uzak köşelerine yaymayı amaçlayan kültür kurumları olarak, bünyesinde barındırdığı sanat kollarıyla, amatör sanat meraklıları için kursların

⁸ Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi** (Birinci basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998),s.43.

⁹ Sezer Tansuğ, **a.g.e.** , s.171.

verildiği ve böylece sanata ilgi alanının genişletildiği mekânlar olma görevini de üstlenmiştir. Dünya ekonomik bunalımının hemen ertesinde devreye giren bu kurumlar, ekonomik zorlukların doğal sonucu olarak, merkezi bir programın uygulanmasını öngörmekte, halkı politik ve ideolojik yönde örgütlemeyi amaçlamaktaydı. Amaç ve düşünce birliğini gerçekleştirmekte, aydın ve köylü kesimi arasındaki ilişkileri düzenlemekte, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ilkelerini yurt ölçüsünde yaygınlaştırmaktaydı”¹⁰

Atatürk'ün önderliğinde halkevlerinin tüzüğü oluşturulmuş, CHP'nin 10.5.1931 ile 18.5.1931 tarihinde toplanan üçüncü kongresinde halkevlerinin kurulmasına karar verilmiş ve 19 Şubat 1932'de Ankara'da ve daha sonra birçok kentte halkevleri açılmıştır. Öncelikle büyük kentlerde açılan halkevleri daha sonra anadolunun birçok köyünde de eğitime başlamıştır.¹¹

Halkevlerinin kuruluş amaçları şu şekilde özetlenebilir;

“-Ulus bilimli, birbirini anlayan, birbirini seven, aynı ideale bağlı halk kütlesi halinde örgütlemek.

-Kültür, ülkü, amaç ve düşünce birliğini güçlendirecek bir toplum olmayı sağlamak.

-Ulusal birliği oluşturan, milli ruhu biçimlendiren ve kudretlendiren kültür öğelerini ortaya çıkarıp geliştirmek.

-Köylü ile kentli, köylü ile aydın zümreler arasındaki ilişkileri düzenleyip arttıracak köylülük çalışmalarının yapılması.

-Cumhuriyet Halk Fırkasının ilkelerini ve bu ilkelerin ülke düzeyinde nasıl uygulandığını anlatmak için kullanılan bir merkez olması.”¹²

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ilkelerini yaygınlaştırmak, devletin kültür politikalarından biridir. Halkevleri halkı ideolojik ve politik yönden örgütlemek amaçlı kurulmuştur. Halkevleri Anadolunun birçok kentine mili duygu ve düşünceleri halka ulaştırdığı gibi onları geliştirmek amaçlı birçok farklı kültürel faaliyetlerle de

¹⁰ Kaya Özsezgin, **a.g.e.** , s.35.

¹¹ Kıvanç Osmalı, “Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı” **Anadolu Sanat Dergisi**. Sayı no 10: (Aralık 1999), s. 135.

¹² Tevfik Çavdar, “Halkevleri,” **Kültür-Cumhuriyet Dönemi Kültür Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), V. Cilt. s. 880.

buluşturmuştur. Halkevleri aracılığı ile çağdaş bir Türk kültürü yaratılması hedeflenmiştir.¹³

Halkevlerinde sanat etkinlikleri; tiyatro, resim, karikatür, fotoğraf ve müzik alanında gerçekleşmiştir. Halkevlerinde resim dersleri verildiği gibi halkevi binaları galeri olarak da kullanılmıştır. Ressamlar halkevlerinin salonlarını ücretsiz kullanarak eserlerini sergilemişlerdir. Sanatçıların eserleri halk ile buluşmuştur. Halkevleri tarafından çıkarılan dergilerde düzenlenen sergiler hakkında yazılar yazılmış, sanatçıların ve eserlerinin duyurusu yapılmıştır. Halkevlerinde açılan sergilerden devletin resmi dairelerinde sergilemek üzere resim satın alınmış ve sanatçılar desteklenmişlerdir.

Halkevi dergilerinin içinde en önemli olan Ülkü'dür. 1933 ile 1951 yılları arasında yayınlanmıştır. Ülkü dergisi ülke çapında en yaygın halkevi dergisidir. Halkevi dergileri halkevlerinin propaganda aracı olmuştur. Ülkü dergisinde halkevlerinde yapılan sanat faaliyetleri, sergi haberleri, sanatsal tartışmalara yer verilmektedir.

Halkevleri ile birlikte 1938 – 1943 yılları arasında yurt gezileri düzenlenmiştir. Türkiye'nin her köşesine ulaşılması istenilen devrimler ve kültürel değişimler için sanatçılar yurt gezilerine gönderilerek sanatın halk ile buluşması hedeflenmiştir.

“Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği Halkevleri vasıtasıyla söz konusu programı yürütmüştür. Bu yolda öneriler Nafi Atıf Kansu ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmiştir. Türk resim sanatının ünlü isimleri gezilerinde başarılı yapıtlar meydana getirmişlerdir. Türkiye'nin 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir.”¹⁴

¹³ Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923–1938) Atatürk'ün Sanat Politikası** (Birinci basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2006), s. 96.

¹⁴ Sezer Tansuğ, **a.g.e.** , s.216.

Anadolu'daki folklorik değerlerin araştırılması istenmiştir. Bu gezilere katılan sanatçılar devlet tarafından ödüllendirilmişlerdir.¹⁵

“Gezi sonuçlarının tuvalere yansıyan görüntülerinin toplu halde sergilenmesi ve aynı dönemde devreye giren devler sergilerine rastlaması, ödül ve değerlendirme ölçütlerinin bu kapsamda düşünülmüş olması, konunun uzun vadeli bir program çerçevesinde, Türk sanatının gelişimine katkı sağlayıcı yönde planlandığını ortaya koymakta, sanatçıların özgür biçimlendirme uğraşlarını destekleyici bir amacın öngörüldüğünü kanıtlamaktadır.”¹⁶

Ressamların yapmış olduğu yurt gezileri halkı sanatla buluşturduğu gibi İstanbul dışında bir sanat eğilimi de gerçekleştirmiştir.

Bir başka devlet desteği 1939 yılında düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergisidir. Sergiye katılan sanatçılara ödül verilmesi ve kamu yapılarında sergilenmek üzere devlet tarafından satın alınması devlet politikasının kararlarından biridir.

1944'te toplam altı yurt gezisinde üretilen 675 resimle Ankara Sergievi'nde bir sergi açılmıştır. Sergilenen yapıtların ortak özelliği, gezilere katılan sanatçıların yerel temalara yönelmeye başlamış olmalarıdır.

1933 yılında Cumhuriyetin 10. yılı nedeniyle “İnkılâp Sergisi” düzenlenmiştir. Resimler, mili mücadeleyi anlatan, cumhuriyet ideolojisinin betimlendiği resimlerdir. İnkılâp sergisinin amacı halkevleri ve yurt gezilerinde olduğu gibi halkı sanat ile buluşturmak isteğini içerdiği gibi mili birlik ve beraberlik duygusunu halka yaşatmak, cumhuriyet ideolojisini görselleştirmektir. Sanatçılar Avrupa'da aldıkları eğitimler doğrultusunda Avrupa sanat anlayışlarından etkilenerek, sanat konusu olarak sadece inkılâpların ve milli mücadelenin işlenmesini eleştirmişlerdir. Devlet tarafından geliştirilen kültür politikaları Türk sanat anlayışının gelişimine katkı sağlamıştır fakat ortaya çıkan eserler bu politikaların sınırları içindedir. Türk sanatı ve sanatçısı batı sanatının da etkisiyle farklı arayışlara yönelmiştir. Türk sanatı kültür politikalarının belirlediği çizgide sınırlı kalmamış kendine özgün ve özgür bir dil yaratmaya başlamıştır.

¹⁵ Semra Germaner, “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri (Birinci baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), s. 16.

¹⁶ Kaya Özsezgin, a.g.e. , s.43.

İnkılap sergileri gibi devletin sanatı ve sanatçıyı desteklemek, halkın sanat ile buluşması, Türk sanat kültürünün yaratılması amaçlı Devlet Resim Heykel sergileri düzenlenmiştir. Devlet Resim Heykel sergilerinin ilki 1939 yılında gerçekleşti. 1939 yılından bu yana Devlet Resim Heykel sergileri düzenlenmektedir. Her sergi için broşür basılmıştır. Devlet Resim Heykel sergileri ülkedeki sanatsal gelişmeleri yansıtmayı başarmıştır. Segiler Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde düzenlenmiştir. Devlet Resim Heykel sergilerinde sanatçılar ödüllendirilerek desteklenmiştir. Eserler devlet tarafından satın alınarak resmi kurumlarda sergilenmiştir. Devletin desteği ile düzenlenen bu sergiler devletin kültür politikaların sanata yansımalarından biridir.

20 Eylül 1937’de Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır. Atatürk’ün isteği üzerine Dolmabahçe Sarayı’nın veliaht dairesi müzeye dönüştürülmüştür. Müze kurulması fikri ilk olarak Osman Hamdi Bey’in kardeşi Arkeoloji Müzeleri Müdürü Halil Ethem tarafından resim eserleri müzesi tüzüğü 1917-1919 yılları arasında dile getirilmiştir. Bu fikir savaş nedeniyle 1937 yılına kadar ertelenmiştir. 50 yıllık Türk Resim ve Heykel sergisinde yer alan yapıtlar müze koleksiyonlarının başlangıcı olmuştur.¹⁷

“Devlet Resim ve Heykel Galerisi, Türkiye’de bu tarihe kadar kişisel ve dağınık etkinlikler halinde kendini gösteren ortamın, gelişmeleri izlemeye olanak veren tarihsel bir perspektifle biçimlenmesinde etken olmuştur”¹⁸

¹⁷ Tomur Atagök, “Türkiye’de Müzecilik,” **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri** (Birinci baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), s. 214–215.

¹⁸ Kaya Özsezgin, **a.g.e.** , s.33.



Fotoğraf 2: Yanda Atatürk manevi kızı Ülkü ile Devlet Resim ve Heykel Galerisi'ni gezerken.

Resim Heykel Müzesi o güne kadar üretilmiş eserlerin sergilendiği Türk sanat tarihinin takip edilebileceği ve yeni eserlerin sergilenebileceği bir mekan olmuştur.

İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılmasından uzun bir süre sonra Ankara'da da müze açılmasına karar verilmiştir. Müze, Birinci Ulusal Mimari hareketinin ürünleri arasında yer alan eski Türk Ocağı binasının, Kültür Turizm Bakanlığı tarafından restore edilmiş ve müze koşullarına uygun hale getirilmiştir. Ankara Resim Heykel Müzesi 2 Nisan 1980 yılında açılmıştır.¹⁹

Büyük şehirlerimizden İzmir'de ise Resim Heykel Müzesi'nin açılmasının yanı sıra ilk özel resim müzesi de açılmıştır. 1967'de Selçuk Yaşar Resim Müzesi açılmıştır. Müze için eski bir İzmir evi restore edilmiştir. Müze bünyesinde düzenlenen yarışmalarda sanatçılara ödül verildiği gibi genç sanatçıların da sanat ürünlerinin tanıtımında destek verilmiştir.

Resim heykel müzeleri devlet tarafından sanatı ve sanatçıyı desteklemek için açılmışlardır. Devletin bu desteği Türkiye'de sanat piyasasının oluşması açısından önem taşımaktadır. Eser satın almak isteyen sanat izleyicileri için müzeler önemli rol oynamışlardır.

¹⁹ Kaya Özsezgin, *a.g.e.* , s.33.

1.2.1. Türk Sanatı Tartışmaları ve Ar Dergisi Anketi

Cumhuriyet'in kurulması tüm toplumun kültürel anlayışını bir anda değiştiremezdi. Devrimleri gerçekleştirmek ve bu devrimleri toplumun her kesimi ile buluşturup kültürel alanda yeni bir model yaratmak oldukça karmaşık bir süreç idi. Yeni kurulan Türk Cumhuriyet'i çağdaşlık örneği olarak kendine Batı'yı örnek almıştır.²⁰ Batı sanatının Türk sanat anlayışında ki büyük etkisi bundan kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda atılan adımlardan biri yurtdışına gönderilen sanatçı adayları olmuştur. 1924 yılında 22 sanatçı adayından oluşan bir grup Almanya'da Münih ve Fransa'da Paris şehirlerinde sanat eğitimi veren okullara gönderilmiştir. Bu uygulama ile birlikte batı sanat anlayışının Türk sanatçıları tarafından sentezlenip çağdaş evrensel bir Türk sanat anlayışı geliştirilmek istenmiştir.²¹

Batılılaşma çabaları ile birlikte Cumhuriyet dönemi Türk sanatında iki farklı anlayış gelişmiştir. Batı sanatına yönelik sanat eserlerinin üretimi ve Atatürk devrimleri doğrultusunda milli ve ulusal konuların işlendiği eserler ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet ideolojisinin toplumun her köşesine ulaştırılması için Kurtuluş Savaşı'nın ve yeni kurulan cumhuriyetin ve inkılâpların konu edinildiği sanat eserleri üretilmesi gerekmiştir. Devletin kültür politikası olarak ön gördüğü sanat alanındaki bu yenilikler sadece sanat alanında değil yeniden yapılandırılmak istenilen bir toplumun kimlik arayışında devrim niteliği taşımıştır.²²

Batı sanat anlayışı ile milli görüşlerin konu edildiği cumhuriyet ideolojisini aşıl原因 sanat anlayışını benimseyen sanatçılar ve dönemin aydınları arasında fikir farklılıkları somut olarak gözlenmeye başlanmıştır. 1930'ların başında en etkili sanat yayını olarak kabul edilen Ar Dergisinde bu konuyla ilgili bir anket yapılmıştır.²³

²⁰ Murat Belge, "Kültür," **Kültür-Cumhuriyet Dönemi Kültür Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), V. Cilt. s. 1299.

²¹ Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı** (Üçüncü baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984), s. 17

²² Kemal İskender, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik,"**Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), VII. Cilt s. 1748.

²³ Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı,"**Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**, (Birinci baskı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları,1999), s. 8–10.

Ar Dergisinin yapmış olduğu bu anket sanatçılar arasında fikir ayrılıklarından doğan bir tartışma halinden çıkararak, konuyu milli bir mesele haline getirmiştir.. Fikir ayrılıkları, sanatın devletleştirilmesi ve yabancı sanatçıların Türk milli konularını işleyen sanat eserleri üretmeleri ve Türk milli kültürümüzün bir parçası olan Türk sanatının nasıl oluşturulacağı başlıklarını içermiştir. Ankette sorulan sorular bu tartışmalara yön çizerek, dönemin düşünürlerine, sanatın devletleştirilmesi, sanatın milli kültürümüz haline gelmesine ve plastik sanatların ve sanatçıların yaklaşımı ile ilgili sorulara cevap aramıştır. Bu ankette Hasan Ali Yücel'in bu tartışmalar hakkındaki düşüncelerini ve tartışmalara yön verebilecek fikirlerini görmekteyiz.

“ Ar soruyor:

1- Bugün Türkiye’de bir sanat buhranı vardır. Bir milli edebiyatın mevcudiyetinden bile şüphe ettiren dedikoduların yanında, plastik sanatlar bakımından memleketimizde tam bir kıymet ve ölçü anarşisi vardır. Resim ve heykeltıraşlığın bizdeki bu revaçsızlığı karşısında ne düşünüyorsunuz?

2- Sanatın milli varlığımıza, milli kültürümüze girmesi için ne gibi çarelere, tedbirlere başvurmak gerekir?

3- Türkiye’nin sosyal gidişlerini nazarı itibara alarak, bizde sanatın devletleştirilmesine taraftar mısınız? Muhtelif rejimler içinde yaşayan devletlerin kabul ettiği bu prensip bizde müfid neticeler verebilir mi?

Hasan Ali Yücel cevaphyor:

1- Kültürümüzün türlü sahalarında son on sene içersinde gözü çekecek ve göze batacak bir kaynaşma olduğu muhakkaktır. Buna, sualinizde söylediğiniz gibi buhran adını vermeğe ben taraftar değilim. Buhran, esasen tekevvün etmiş bir uziviyetteki müvazenesizliğin ve ahenk bozuluşunun ifadesidir. Bizde plastik sanat, henüz geniş manası ile tekevvün etmiş değildir ki onda buhran tasavvur edebilsin.

Bizim gördüğümüz vaziyet ve hal, tıpkı doğurma anında bir kadının çektiği ağrılar ve hareketlere benzetilebilir. Bu normal doğuruştaki ağrılardır ki çocuğun, hakiki hayatın havasını teneffüs etmek üzere dünyaya gelişini temin eder. Onun için, ben, sanat muhitimizin, hatta en acı şikâyetlerde bulunarak çok hareketli görünmesini böyle hayırlı bir yaratma devrinin başlangıcı sayıyorum.

Türkiye’de, edebiyat yenileşmesi, plastik sanatlara nazaran daha eski olmakla beraber, onda da bir nizam ve bir dereceler silsilesi henüz kurulmuş değildir. Onda da, müşterek ölçüler ve kıymetlerin tayininde ana esaslar henüz ortaya konmamıştır.

Nispeten yenileşmiş ve gelişmiş bulunan edebiyatımızdan daha kısa ömürlü olan plastik sanatlarda bu kıymet ve ölçülerin başka başka olması tabii görülmelidir.

Bu kıymet ve ölçüleri bize itiraz götürmez şekilde empoze edebilecek yegâne kudret büyük sanat otoriteleri olacaktır. Bu otoriteler sözle değil, eserlerle bu işi yapabileceklerdir. Aranızda muhtelif ekollere mensup grupların mücadele halinde bulunuşu bence bir yenilik eskilik davasından ziyade henüz sanat adamlarımız içinde kendi otoritesini bulunduğu muhitte kabul ettirebilmiş vaziyette olanların bulunmamasından ileri geliyor. Eski sayılanlar arasında yukarıda arz ettiğim şekilde bir büyük artist çıksa idi usulünü ve üslubunu istediğiniz kadar beğenmeyin, o size kendisini zorla kabul ve tasdik ettirdi. Mesela, Hamdi Bey'i, 'D' grubundan sonra bir 'Z' grubu da olsa idi, o da takdir etmeye mecbur kalacaktı sanırım.

2-Size belki aykırı gelecek amma bunun ilk çaresi Türkiye'de kuvvetli lisenin teşekkülündedir kanaatindeyim. Tahsil ve sikalarının kâğıt kıymetlerini değil, esas değerlini kastederek söylüyorum, sanatta précocité esastır diye ilk mektepten akademilere talebe alınabileceği zehabını ebediyen hatırlardan silmelidir. Umumi kültürü ve hayata temas cephelerinin çoğalma kudreti inkişaf etmemiş ve ettirilmemiş bir insanın medeni dünyada herhangi bir esere damga vurmasına imkân olmadığını hepimizin kabul etmesi lazımdır.

Bu suretle, hayata müteaddid cephelerinden temas ederek yetişmiş ve muhtevası zengin eserler vermiş sanatkârlarımız ortaya çıkınca sanat diğer bütün kültür mevzuları gibi yarının münevverlerini bugün içinde yetiştiren müesseselerimize ister istemez gelecektir. O zaman sanatkârı anlayacak, kendisi sanatkâr olmasa bile bir sanat eserinin nasıl ölçülebileceğini bilecek bir muhit hâsıl olacaktır.

3-Cumhuriyet Halk Partisi'nin anladığı ve anlattığı 'Souple' manada sanatın da devletleştirilmesi lüzumuna inanıyorum. Eğer prensipte bu 'Souplesse' olmasa idi, yani ferdin şahsiyetinin inkişafına mani olacak kayıtlar koymuş ve onu elini ayağını kösteklemiş bir devletçilik prensibi ileri sürülse idi, bunu sanat için çok muzir görürdüm. Çünkü sanat, hürriyet isteyen bir dimağ çalışmasıdır. Sanatın özü yaratıcılıktır. Yaratma hareketinden daha çok hürriyete muhtaç ne olabilir?

Bir çocuğun terbiye edilmesini, onun üstünde şahsiyetinin inkişafına engel olamayacak belki teşrik edecek müdahaleler şeklinde anlamak ne kadar doğru bir anlayış ise, bizde, her sahada, devletçiliğin ferdi ve ferdin teşebbüslerini mefluc bir hale getirmeksizin devlet himaye otoritesinin yine cemiyet lehine ve menfaatine müdahalesi tarzında görülmesi o kadar yerinde olur.

Bu itibarla sanatın devletleştirilmesi demek bizdeki sanat mensuplarının eser verme hususunda şahsiyetlerinin inkişafına hizmet edecek tedbirleri devletin alması demektir. Bu günkü sanatkârlarımız sanat tarihimizin onlara en çok sıkıntı verecek bir

devrinde yaşıyorlar. Bu sıkıntın ve güçlüğü en çetin saiki kendi kendilerini yetiştirmek ve yaratmak mecburiyetinde oluşlarıdır. Ne otoritesi, ne muhiti henüz teşkil etmemiş olan plastik sanat âlemimizde en büyük mevkii kazanacaklar kendi kendilerinin talebesi ve kendi kendilerinin ustası olmayı bilenler olacaktır. Bizde her sahada büyük dahiler, “autodidacte”lar arasından çıkacaktır. Hatta sanat muhitlerini bile, tıpkı mıknaşın küçük demir çöplerini kendisine çekmesi gibi, bu büyük adamlar yaratacaktır.

Sanat işlerinde devletçilik prensibiyle sanatkârın kendi kendisini yetiştirmek düşüncesi, belki size zıt gibi görünmüştür. Hâlbuki hiç öyle değil. Sözlerimi lütfedip dinlemişseniz kolayca tasdik edeceksinizdir ki cemiyet otoritesini kendinde bulunduran devlet, bu sahada da ferdin hamisi, onun şahsiyetinin doğup büyümesinin en büyük amilidir”.²⁴

Ankette dönemin kültür ve sanat sorunlarına ilişkin üç tane soru sorulmuş. Birincisi, cumhuriyetin kurulması ile birlikte gelişen milli kültür çerçevesinde Türkiye’deki edebiyat ve plastik sanatların durumu ve dönemin sanat ve sanatçı sorunları, ikincisi Türk sanatının milli kültüre dönüşmesi ve Türk sanat anlayışının oluşması için neler yapılabileceği. Üçüncü soruda da; diğer başka devletlerde olduğu gibi sanatın devletleştirilmesi konusuna değinilmiştir. Bu sorular yeni kurulan bir cumhuriyetin sanat kültür alanlarının oluşumundaki sancılı bir dönemin sorunlarını yansıtmaktadır. Cumhuriyetin kurulması ve yapılan devrimler sanat ve kültür alanında da sıkıntılı zamanlara yol açmıştır. Hasan Ali Yücel’in yaklaşımı yeni kurulan bir cumhuriyette bu tür sıkıntıların olacağı ve bunların üstünden gelinebileceğidir. Hasan Ali Yücel Türkiye’de sanat fikrinin gelişebilmesi, milli bir kültürün oluşturabilmesi için sanatçıların yetiştirilmesi gerektiğini söylemiştir. Sanatçılar özgün eserler vererek kendi fikirlerini sergilemiş olacak, bunun sonucunda da gerçek bir sanat fikri ortaya çıkacağına değinmiştir. Sanatın devletleştirilmesi konusunda da, devletin sağlayacağı olanaklar ile sanatçının ve sanatın ilerleyeceğidir. Ar dergisinin yapmış olduğu bu anket ve sorduğu sorular o dönemin sorunlarını yansıtmaktadır. Kültür ve sanat bir anda değiştirilemezdi. Bütün bu tartışmalar ve sorular daha önce var olmayan ve oluşturulmak istenilen sanat anlayışının temellerini oluşturmuşlardır.

²⁴ Aktaran Semra Germaner, **a.g.e.** , s. 8–10.

1.3. Sanatın Yeni Dili ve Plastik Sanatlar

1.3.1. 1914 Kuşağı

Cumhuriyet dönemi resim sanatının başlangıcı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile anılmaktadır. 1908 yılında, II. Abdülhamit döneminde resim sanatı açısından önemli bir gelişme yaşanmış ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1908’de kurulmuştur. Cemiyet ilk sergisini Üsküdar İskele Gazinosu’nda açmıştır.

“1916 yılından başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin öncülüğü altında, her yıl tekrarlanmak üzere, önceleri Galatasaraylılar Yurdu’nda daha sonra ise Galatasaray Lisesi’nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen geleneksel Galatasaray Sergileri, Türkiye’de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması bakımından önem taşır. Bu sergilerin, özellikle 1914 kuşağı ressamı üzerinde olumlu etkiler yarattığı, onları mesleğe ısındırmakta yararlı olduğu söylenebilir.”²⁵

1921’de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926’da Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929’da Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır. ‘1914 Kuşağı’ olarak da anılırlar.²⁶ 1914 kuşağı sanatçılarından bazıları şunlardır; Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi (Arel). Avrupa’da eğitim alan 1914 kuşağı hem sanat üretimleriyle hem de dergilerde yazdıkları yazılar ile cumhuriyet resim sanatına katkıda bulunmuşlardır. Avrupa’da aldıkları resim eğitimi figür konusunda ki ustalıklarını geliştirmiş, manzara resimlerinde izlenimci bir yol izlemişlerdir. Dönemin sanatına konu çeşitliği, ışık kullanımı gibi birçok yeni bakış açısı kazandırmışlardır.²⁷

Cumhuriyet Dönemi öncesi ressamlarının büyük bir çoğunluğu yurt dışı eğitiminden geçmişlerdir. Bazılarını devlet destekleyerek yurtdışına göndermiş, bazıları ise kendi özel olanaklarıyla gitmişlerdir.

“Çallı kuşağı sanatçılarının hemen hemen tümü Avrupa’da çeşitli ustaların yanında resim çalışmıştır. Yetenekli öğrencilerin Avrupa’ya gönderilmesi 1880’lere

²⁵ Kaya Özsezgin, **a.g.e.** , s.14.

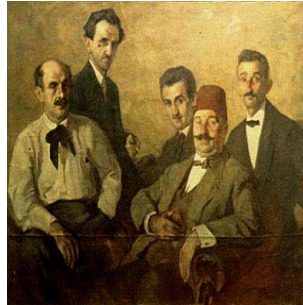
²⁶ Kemal İskender, “Cumhuriyet Türkiye’sinde Resim,”**Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), VI. Cilt, s. 1681.

²⁷ Semra Germaner, **a.g.e.** , s. 15.

değin sürdürölmüş bir uygulamadır ve resim sanatını Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılışından sonra biçimleyen etkilerin başlıca kaynağıdır”²⁸

Cumhuriyetin ilk yıllarında Osmanlıdan cumhuriyete geçiş dönemindeki süreçte sanat ortamı 1914 kuşağı ile şekillenmiştir.

1914 Kuşağı sanatçıları 1914'te yurda dönüşlerinde resim hocalığı görevini sürdürmüşlerdir. Askeri okullara, sivil liselere ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne hoca olarak atanmışlardır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görev alan sanatçılar Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında coşkulu öğrenciler yetiştirmişlerdir. Genç sanatçıların Avrupa'ya gönderilmelerine yardımcı olarak Türk resim sanatına büyük katkıda bulunmuşlardır.



Resim 3: Feyhaman Duran “Ressamlar Grubu” (soldan sağa Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat), Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x162 cm. 1921.

Aynı dönemde İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yapılmak üzere Şişli Atölyesi kurulmuştur. 1914 kuşağı ressamı savaşı ve asker konulu resimler yapmışlardır. Bu resimler 1918'de İstanbul'da Galatasaraylılar yurdun da sergilendikten sonra Viyana ve Berlin'e gönderilmişlerdir. Şişli Atölyesi devletin desteğı ile milli duyguların ön planda tutulduğu eserlerin verildiğı bir atölye olmuştur. Sanatçılar savaşın atmosferini daha gerçekçi verebilmeleri için cepheye götürmüşler ve burada gözlem yapabilme olanağı bulmuşlardır.²⁹

²⁸ Kemal İskender, “Cumhuriyet Türkiye'sinde Resim”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, C.6, s.1678-1710.

²⁹ Sezer Tansuğ, **a.g.e.** , s.151.

1.3.2 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, ilk ressam birliğidir.

“Cumhuriyet’in birinci yıldönümünde, 1924 Ekiminde Maarif Vekaleti’nin düzenlediği ilk yarışma sınavında başarı kazanan beş öğrenci, resim öğrenimlerini, devlet hesabına Fransa’da sürdürmek üzere Paris’e gönderilirler. 1925 yılının Ocak ayında İstanbul’dan ayrılan Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Mahmut Fehmi (Cuda), Muhittin Sebati, Şeref Kamil (Akdik) on iki gün süren deniz ve tren yolculuğu sonucunda Paris’e ulaşırlar. 1922 yılında bireysel olanaklarıyla Almanya’ya giden Ali Avni (Çelebi), Ratip Aşir (Acudoğu) ve Hamdullah Suphi Tanrıöver’in isteği ile Türk Ocağı bursu verilen Ahmet Zeki (Kocamemi) Münih’te öğrenim görmektedirler. Ali Çelebi’ye, Abdülhalik Renda’nın yardımıyla 1923 yılında devlet bursu bağlanır. Ratip Aşir Acudoğu 1925 yılında Türkiye’ye döner. Cumhuriyet’in ikinci yılını kutlama programları içinde Ekim 1925’de Maarif Vekaleti tarafından düzenlenen konkuu kazanan heykeltıraş olarak Paris’e gönderilir. Cumhuriyet döneminde Avrupa’ya öğrenime gönderilen ilk heykel sanatçımız olur. Aynı konkurun resim dalında başarı kazanan Hale Asaf ve Fahri Arkunlar da devlet hesabına Paris’e giderler. Nurullah Cemal (Berk), 1924’te de bireysel olanaklarıyla Paris’e gider”³⁰

Sanatçılar 1928’de Sanayi-i Nefise Mektebi komisyonu tarafından öğrenimleri bitmeden bir yıl önce yurda çağırılmışlardır ve yurda döndükten sonra 15 Nisan 1929’da Ankara Etnografya Müzesi’nde büyük bir sergi düzenlemişlerdir.

Sergiye katılan sanatçıların yapıtlarındaki farklılıklar, bu dönemde çok ilgi çekmiş aynı zamanda da tepkilere neden olmuştur. Çünkü alışlagelmiş resimlerden farklı eserler meydana getirmişler ve sergilemişlerdir. 15 Nisan 1929’da düzenledikleri bu ‘1. Genç Sanatçılar Sergisi’nden sonra 15 Temmuz 1929 tarihinde de yasal olarak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulmasını gerçekleştirmişlerdir.

Birliğin üyeleri: Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Fehmi (Cuda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni

³⁰ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği**, (İstanbul, 1997, s.268.) Aslı Korur, “Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılında Türk Resmi Ve Heykel Sanatı 1923-1938.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), s.71’deki alıntı.

(Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), Muhittin Sebati, Ratip Aşir (Acudoğu), Fahrettin (Arkunlar)'dır.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği İstanbul ve Ankara dışında birçok şehirde de sergiler açarak Türkiye'nin birçok yerinde halkın sanatla buluşmasını sağlamıştır.

Çeşitli gazete ve dergilerde sanat ile ilgili yazılar yazarak halk ve sanat arasındaki bağı güçlendirmeye çalışmışlardır.

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri, 1914 kuşağı üyelerinin öğrencileri olmuşlardır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran ve Namık İsmail'den ders aldıkları için, hocalarından birçok açıdan etkilenmişlerdir. Ancak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri yurtdışına giderek eğitimlerini sürdürmüşler, Avrupa resim sanatını yakından tanıma fırsatını yakalamışlardır. Bu sebeple de kendilerine özgü ve 1914 kuşağından farklı üsluplara sahip olmuşlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri farklı okul ve atölyelerde eğitim almışlardır. Mahmut Cûda, Paris'te Lucien Simon atölyesinde, Nurullah Berk ise yine Paris'te Ernest Laurent atölyesinde eğitim görmüştür. Cevat Dereli, Refik Epikman, Şeref Akdik, Muhittin Sebati de Paris'te Academie Julien'de Paul Albert Laurens atölyesinde eğitim görmüşlerdir. Ratip Aşir Acudoğlu Academie Julien'de Brouchard ve Landawski daha sonra da Almanya'da Prof. Belecker atölyesinde öğrenim görmüştür. Birlik sanatçılarından Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ise diğer sanatçılardan farklı olarak Almanya'ya gitmişler ve Hans Hoffman Okulu'nda öğrenim görmüşlerdir. Fahri Arkunlar, Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'ndan sonra Almanya'da Leipzig atölyesinde eğitimini devam ettirmiştir. Muhittin Sebati, Paris Dekoratif Sanatlar Okulu heykel atölyesinde yetişmiştir. Birliğin tek bayan sanatçısı olan Hale Asaf ise Paris'te Grande Chaumiere atölyesinde eğitim almıştır.

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları tek bir bakış açısı çevresinde birleşen bir grup değildir. Üyelerinin her biri birbirinden farklı sanatsal anlayışa sahiptirler ve resimlerine bakıldığında her birinin farklı bir üslupla çalıştıkları dikkati çeker. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde eğilimler çeşitli, çoğu

zamanda birbirine aykırı bulunuyordu. Bu eğilimlerin başlıcalarını Realizm, Ekspresyonizm, biraz da Kübizm oluşturuyordu”³¹

Desenlerindeki geometrik kurgusal hem mekânı hem figürlerin hacmini güçlendirerek daha etkili bir kompozisyon tarzı kullanmışlardır. Eserlerinin konuları gelişmekte olan Türk insan figürleri ve modern yaşamın günlük hayatından karelerden oluşmaktadır.³²

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin sanatçılarının birbirinden farklı sanat anlayışına sahip olmalarının sebebi Batı sanatına olan öykünmecî tavırlarından kaynaklanmıştır. Batı sanatından etkilenmişlerdir, batı sanatı anlayışını Türkiye’ye getirmişlerdir. Batıda gelişen sanat akımlarının Türkiye’ye uyarlanması özgün sanat anlayışını yaratamamıştır. Batı sanatına ve kültürüne olan bu öykünmecî tavır devletin şekillendirdiği kültür politikalarının sonucudur. Devlet çağdaşlık seviyesi olarak kendine batıyı örnek almaktadır. Batılılaşma cumhuriyet ideolojisinin temellerini oluşturmuştur.

“Cumhuriyet devletini kuranlar ve rejimin “angaje” aydınları Osmanlı tarzı “uzlaşmacı” Batılılaşmanın yanlış ve yetersiz olduğu sonucuna varmışlar, bu uzlaşmacı tutum yüzünden hedefe erişilemediğini düşünmüşlerdir.

Bu nedenle cumhuriyet boyunca batılılaşma politikası radikalleşmiş, bir bakıma Cumhuriyet ideolojisinin temeli olmuştur.

Bu yeni program çerçevesinde batılılaşmanın özellikle kültürel alanda gerçekleşmesi istenmiş, ama yapılan yenilikler, çok zaman söylendiği gibi, gene kurumsal düzeyde kalmıştır. Radikalleşmeye rağmen, seyir, dıştan içe bir yön izlemiş, sözgelişi kılık kıyafetin, takvimin vb. değişmesi ile “Batılı” bir hayat tarzının kurulması umulmuştur.

Bunun yanı sıra, Batılılaşma gene bir “devlet politikası” olarak ele alınmış ve böylece uygulamanın “yukarıdan aşağıya” karakteri sürmüştür.”³³

Murat Belge’nin makalesinde belirttiği gibi Batılılaşma öncelikle kültürel devrimlerde model alınmıştır. Devrimin halktan beklediği hızlı değişim için kültürel

³¹ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi** (Birinci basım, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1983), s.46.

³² Semra Germaner, **a.g.e.** , s. 16.

³³ Murat Belge, “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma,” **Kültür-Cumhuriyet Dönemi Kültür Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), I. Cilt, s. 260.

öğeler kullanılmıştır. Fakat bu değişim kökten bir değişim değil daha çok görüntünün değişmesi olarak şekillenmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye’ye modern sanat kavramının yerleşmesi, devletin batıcı kültür politikalarıyla örtüşmüştür.

“ Türk resminin genel gelişim seyrinde öne çıkan esas tartışmanın ise, özellikle “modernizm” algılamasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Uzun süre netleşmeyen bu tartışmanın temel açmazını “modern sanatla tanışma anının bir milat olarak kabul edilmesi gerektiği” yanılması oluşturmuştur. Bu doğrultuda düşünüldüğünde modernizmi bir kavrayış biçimi olarak, izlenimci anlayışı ilk kez uyarlayan “1914 Kuşağı” ressamlarına dek taşımak mümkün görünür. Oysa gerçekleşen düşünsel ve eylemsel pratiği bu saptamayla örtüşme olanağı yoktur burada. Aynı biçimde, 1928 de yurda dönen ve Müstakiller hareketini başlatan Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin kübist-konstrüktivist ve ekspresyonist duyuşlarla ve kısmen de bir bilgi sorunu çerçevesinde biçimlenen etkili bir görseelliği sunmaları ile genel kabul gören modernizm bağlantısında tartışmalı görünür. Burada da yine şekilsel algı ve yorum iradesi öncelikli gibidir. Türk sanatındaki gerçek modernist kırılmayı bu yüzden öncelikle 1950’lere getirmek gerçek bir tekabüliyet olgusu halinde bu dönüşümü Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, Nejat Melih Devrim ve hemen ardından da tam bir uyuşmadan bahsedebileceğimiz Zeki Faik İzer ve Sabri F. Berkel ile ilişkilendirmek beklide en doğrusu olacaktır.”³⁴

Mümtaz Sağlam yazısında çağdaşlaşmanın modeli olan Batı kültürünün Türkiye’deki sanat anlayışına etkisini ve Türkiye’de modern sanat fikrinin oluşumundaki yansımalarını belirtmiştir. Türkiye’de modern sanat olgusu batı sanatına öykünen sanat eserleri ile başlamaktadır. Devletin kültür politikasında bu başlangıç her ne kadar çağdaşlaşma kriteri olsa bile, bu süreç bir geçiş sürecidir.



Resim 4: Nurullah Berk “Nargile İçen Adam”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x93 cm.

³⁴ Mümtaz Sağlam, **Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler** (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2009), s. 24–25.

1.3.3. d Grubu

1933 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden ayrılan bazı sanatçılar ile birlikte bazı sanatçılar d grubunu oluşturmuştur. Bu grubun kurucuları; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'dur.³⁵

d Grubu ismini Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise Mektebi, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra bir araya gelen dördüncü grup olması nedeniyle alfabenin dördüncü harfinin ismiyle d grubu oluşmuştur. D grubu ilk sergisini 8–18 Ekim 1933'te Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdu'nun altındaki Mimoza adlı şapkacı dükkânında desen sergisi olarak gerçekleştirmişlerdir. Bu sergiler 1947 yılına kadar düzenli bir şekilde devam etmiştir. Gruba dördüncü sergisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim, yedinci sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı, dokuzuncu sergisine Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid ve heykeltıraş Nusret Suman, son olarak on beşinci sergide Zeki Kocamemiş katılmıştır.

d grubu sanatçıları yurt dışında resim eğitimi almışlardır. Nurullah Berk, Ernest Laurent, Andre Lhote, Fernand Despiau, Cemal Tollu Hoffmann, Maercler Gromaire Leger ve heykeltıraş Charles Despiau'nun, Zeki Faik İzer ise Othon Friauf ve Lhote'nun atölyelerinde çalışmışlardır.³⁶

“1933-1951 yılları arasında etken olmuş d grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Cumhuriyet'in genç sanatçı kuşağını temsil etmiş, dönemin görsel sanatlarında etkili bir rol oynamıştır. Grup üyelerinin çoğu Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle Andre Lhote'un 'kübist' ve 'yapısalcı', Fernand Leger'in 'sentetik kübist' biçim anlayışını, 'yaşayan sanat' söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, 1914 izlenimcileri olarak andığımız ve çoğu Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapmakta olan bir kuşağın akademik izlenimciliğine de karşı çıkmıştır.”³⁷

³⁵ Semra Germaner, **a.g.e.**, s. 18.

³⁶ Kemal İskender, **a.g.e.**, s. 1685.

³⁷ Zeynep Yasa Yaman, **D Grubu 1933-1951** (İkinci basım, İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2006), s.8.

Zeynep Yasa Yaman d Grubu'nun sanata bakışının, sanatı sorgulamalarında ve anlatışlarındaki söylemin zaman içinde değiştiğini belirtmiştir. Yaman bu değişimi dört dönemde incelemiştir.

1.Başkaldırı Dönemi: 1933-1936

Bu dönemde d grubu sanatın sorunlarına yönelen, yeni arayışlar içinde olan bir tutum sergilemiştir. Resim sanatına olan yaklaşımları klasik temellere dayalı olan Cezanne'ın biçim ve renk anlayışı olmuştur.

“Bu dönemde d grubu, çoğu Andre Lhote eğitiminden geçen ya da bu tür bir öğretiyi benimseyen gençler olarak Kübizmin biçim diline dayalı yeni bir görme ve oluşturma biçimini deniyor; 1914 izlenimcilerine karşı kullandığı bu biçimin, Batıda doğal bir evrimin sonucu olarak tarihin içinden süzülüp çağını yakaladığını düşünüyordu. Yanı sıra çağdaş b,r tekniği deneme aşamasında, ‘konu’ ile sınırlandırmayı da yanlış buluyor, bu nedenle tekniği öne çıkarıyordu. Nitekim d grubu sanatçıları 1933-1936 yılları arasında sanatı ‘konu’ dan ayıklayarak, daha çok bir ‘ biçim’ ve ‘düşünce’ işi olarak görmüşlerdir.”³⁸

2.Uzlaşma Dönemi: 1937-1940

1936 yılında Akademinin resim heykel bölümlerini başına Leopold Levy be Rudolf Belling getirilmiştir. Batılı sanatçıların akademide oluşturduğu batılı anlayıştaki eğitim sistemi d grubunun aldıkları eğitim ile örtüşmektedir.

“Bu akımlar ‘Klasizm’le anlaşıyor ve doğal güzelliklere tepki duyuyordu. Başlangıçta çizgi, hat, desen ve düşünceye önem veren grup, tını ikinci derecede görüyor, teknik araştırmalara önem veriyordu. 1939’dan sonra başlayan klasiğe dönüş deviniminde grup, tin ve düşünceyi aynı derecede önemseydiğini açıklar.”³⁹

3.Olgunlaşma Dönemi: 1941-1944

d Grubu bu döneminde özgün olma arayışları içerisinde eski sanatın örneklerinden yararlanmışlardır. Türk sanatçısı kimliği ile kendi kültüne ait sanat anlayışını öne çıkarmaya çalışmışlardır.

³⁸ Zeynep Yasa Yaman,**a.g.e.** , s.24.

³⁹ Zeynep Yasa Yaman,**a.g.e.** , s.26.

“d grubunun savunduğu ‘yaşayan sanat’ anlayışı, başlangıçta geleneklerden günümüze ulaşan, çağın yaşayan sanat akımları gibi anlaşırken; 1940’ların ikinci yarısında ‘bugün hala yaşayan’ ve bugünden geleceğe ‘yaşamış kalacak’, yani ‘klasik’ anlamında tanım değiştiriyordu. Yerel bir hava yaratma, halk sanatları ve Anadolu kültüründen yararlanma; savaşıyla başlayan bu içe kapanma dönemin istekleridir.”⁴⁰

4.Uluslararası Dönem:1945-1951

d Grubu bu dönemde uluslararası bir düzeye ulaşmıştır. d Grubu üyelerinin çoğu bu dönemde batıda sergiler açmıştır.

“doğu-Batı, asya-Avrupa karşıtlığından bir bireşime ulaşılmış olunduğu düşünülen bu dönemde, eski Türk sanatı geleneği de çağdaş sanat içinde yoğrulmak isteniyordu. Nurullah berk, Batı ile Doğu’yu bağdaştıran sanatçılar olarak Turgur Zaim, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Nejat Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş ve kendini saymamaktaydı.”⁴¹



Resim 5: Cemal Tollu “Ana Toprak”, Tuval Üzerine Yağlıboya,116x89 cm.

d Grubunun heykeltıraş üyelerinden Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman grubunun yenilikçi ve modernleşme anlayışlarını kendilerine yakın görmüşlerdir. Bu anlayış iki sanatçının da eserlerine ve sanat görüşlerine yansımış, d grubu ile birçok sergide yer almışlardır.

⁴⁰ Zeynep Yasa Yaman,**a.g.e.** , s.28

⁴¹ Zeynep Yasa Yaman,**a.g.e.** , s.30.

“Batıda bile resim sanatına oranla daha tutucu olan ve resmi sanatın kurallarından ayrılması kolay olmayan heykel dalında Türkiye’de yenilik getirmek kuşkusuz zor ve önemliydi. Zira o günün ortamında heykel yapıyor olmak zaten başlı başına bir yeniliktir. Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara ve İlhan Koman yarattıkları küçük çevrelerinde birbirlerini destekleyen görüşleriyle bu zorluğu aşma çabasına girmişlerdir. Yine bu modernleşme çabaları Müridoğlu’nun kendisi gibi yeni ve çağdaş ifadelerin peşinde olan “d grubu” içinde yer almasının nedenlerinden birini oluşturmuştur.”⁴²

⁴²Semra Germaner, “Zühtü Hoca” **Zühtü müridoğlu Resim,Heykel:Bütün Bir Yaşam** (Birinci basım,İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2006),s.9.

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYETİN 50 YILLIK DÖNEMİNDE TÜRK HEYKEL SANATI VE TÜRK HEYKELTİRAŞLARI

2.1 Atatürk'ün Heykel Sanatına Bakışı

Osmanlı dönemi boyunca İslami inançlar sebebiyle heykel yapımı kısıtlanmış, heykel sanatına tasvir anlamında yasaklı olarak bakılmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile beraber bu anlayışın ortadan kaldırılması için Atatürk'ün önderliğinde ve onun görüşleri doğrultusunda atılımlar yapılmıştır. Atatürk 22 Ocak 1923 tarihinde Bursa'da yaptığı konuşmasında heykel sanatı ile ilgili görüşlerini bildirmiştir.

“Abidattan bahseden arkadaşımın maksadı heykel olsa gerektir. Dünyada mütütemeddin, müterakki ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemahal heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir. Abidatın şuraya buraya hatıratı tarihiye olarak rekzinin mugayiri din olduğunu iddia edenler, ahkâmı şeriyeyi laikiyle tettebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenabı peygamber'in din-i İslami tesisinden bu ana kadar bin üç yüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti peygamber'in evamir-i ilahiye tebliğ esnasında muhataplarının kalp ve vicdanlarında putlar vardı. Bu insanları tarihi hakka davet için evvela o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkartmak mecburiyetinde idi. Hakayik-i islamiye tamamıyla anlaşıldıktan ve hâsıl olan kaanat-i vicdaniye kuvvetli hadisat ile de teyyüt eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına tahabbütünü farz zannetmek alem-i islami takdir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından biri olan heykeltıraşlığı azami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hatıratını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir.”⁴³

Atatürk bu konuşmasında heykel sanatının medeni bir ülkenin göstergesi olduğunu bildirmiştir. Atatürk'e göre medeni ve ileri bir millet olmak isteyen her millet heykel yapmalı ve heykeltıraş yetiştirmelidir. Heykelleri putlara benzeten ve aydın insanların bu heykellere taptığını düşünen bir zihniyetin İslam'a da karşı geldiğini söylemiştir. Heykel eserler ve anıt heykeller ülkedeki gerici toplulukların eleştiri hedefleri olmuşlardır. Atatürk bu duruma sadece bir sanat olayı olarak değil

⁴³ Zeynep Yasa Yaman, “Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Heykeller” **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı no:82 (Kış 2002), s. 155.

bir devlet meselesi olarak yaklaşmıştır. Heykeli bir milletin çağdaşlık derecesi olarak göstermiş, heykel ve anıt heykelleri çağdaş bir milletin vazgeçilemez simgeleri olarak tanımlamıştır. Bu tanımlama ile anıt heykeller devletin her alandaki gücünü gösterdiği gibi devlet politikasının görsel simgeleri olmuşlardır. Atatürk konuşmasında heykel sanatına olan tutucu düşüncelere karşı tavrını belli ettiği gibi cumhuriyetin önderi olarak gerçekleştirilmek istenilen kültür politikalarının sözcüsü olmuştur.

2.1.1. Türkiye Heykel ile Tanışıyor

Cumhuriyet rejimi ile değişen sanat anlayışı heykel alanında da devrimlerle kendini göstermeye başlamıştır. Sanat ve kültür devrimleri arasında heykel sanatı toplumun çağdaşlık ve modernlik simgesi olarak görülmüştür.

Heykel sanatı Cumhuriyet devrimleri ile beraber tasvir yasağından kurtulmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Cumhuriyet rejiminin modernleşme simgesi olarak görülmüş ve bu anlamda özellikle anıt heykellere ideolojik simgeler olarak bakılmıştır.⁴⁴

Cumhuriyetçi ve milliyetçi bir kültürün oluşturulma aşamasında anıt heykel özellikle Atatürk heykelleri büyük rol oynamışlardır. Türkiye'nin birçok farklı kentinde yapılan Atatürk heykel ve anıtları Türk toplumunun heykele olan bakışını putperestlik anlayışından kurtardığı gibi cumhuriyetin ilanı ile kurulan devletin ideolojik söylemi olarak toplumun tüm kesimlerine meydanlarda ulaşmıştır.

Cumhuriyet devrimleri ile beraber yenilenen Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi adını alarak resim, heykel ve mimarlık bölümleriyle eğitime devam etmiştir.⁴⁵

⁴⁴ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s.155.

⁴⁵ Hüseyin Gezer, **a.g.e.** , s.17.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kendisine model olarak aldığı eğitim modeli "Ecole Nationale des Beaux-Arts" idi. Devletin resmi sanatçıları yetiştirmek üzere hazırladığı program uygulanmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Arkeoloji Müzesinin yanında açılmıştır. Müzede Roma ve Grek dönemi heykellerinden örnekler bulunmaktadır. Bu heykellerden etüt çalışmaları yapılmıştır.⁴⁶

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olan sanatçı adayları burslu olarak Avrupa'ya eğitime gönderilmişlerdir. Sanatçıların orada aldığı eğitim ve Sanayi Nefise Mektebi'nin eğitim modeli ile beraber Türkiye'de Cumhuriyetin ilk yıllarında batılı anlamda heykel anlayışı gelişmiştir.

Heykeltıraşlarımızın ürettiği eserlerin sergilenmesi Galatasaray sergileri ile başlamıştır. Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 4. Galatasaray sergisinde üç heykeltıraşın dört yapıtı sergilemiştir. Bu sergiye katılan sanatçılar; Sabiha Ziya Hanım, Melek Ahmed Hanım, Nejat Sirel' dir.

Akademnin 1925 yılında heykel alanında yurt dışına gönderilen ilk öğrencisi Ratip Aşir'dir. 1927'de Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman gitmişlerdir. Bu sanatçılar 1930 yılında Türkiye'ye geri dönmüşlerdir. Yurt dışında eğitim alan sanatçılar Türkiye'ye geldikten sonra akademide sanat eğitiminin değişmesi konusunda fikirlerini bildirmişlerdir. Cumhuriyet rejimi çerçevesinde ulusal çıkarlara uygun bir eğitim verilmesi gerektiğini bildirmişlerdir. Yeni eğitimcilerin getirtilmesi konusunda fikirlerini sunmuşlardır.⁴⁷ Cumhuriyet'in ilk yıllarında akademi içerisinde eğitim veren sanatçılar İhsan Özsoy, Mehmet Mahir Tomruk, Ali Nijat Sirel ve Rudolf Belling'dir.⁴⁸

⁴⁶ Fatma Akyürek, "Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı,"**Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri** (Birinci baskı, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları, 1999), s. 52.

⁴⁷ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 162.

⁴⁸ Fatma Akyürek, **a.g.e.** , s. 53.

2.1.2. Belling Atölyesi

Rudolf Belling 1937 yılında Türkiye'ye gelmiştir ve İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde Modelaj dersleri vermiştir.⁴⁹ Belling devlet tarafından sanatçı yetiştirmek üzere akademiye atanmıştır. Belling'in verdiği eğitim figüre dayalı bir eğitimidir. Modern akımların uygulanmasına izin vermeyen Belling klasik anlamda eğitiminden yana olmuştur. Klasik anlamda formasyon ve teknik becerinin kazandırılmasına önem vermiştir.⁵⁰ Belling'e göre heykel, resmin tersine üç boyutlu ve soyuttur. Heykel doğayı yansıtmalıdır. Resim yüzeyinin dışından heykel her yönden algılanmalıdır. Heykel kapladığı alan kadar boşluğu da şekillendirmelidir.⁵¹

Belling'in eserlerinde antik sanat etkilerini görmekteyiz. Antik sanatın mükemmelliği vaat eden oranları il sert ve keskin formlar Belling'in büstlerinde görülmektedir. Heykel sanatındaki boşluk ve doluluk kavramları Belling'i nonfigüratif bir yaklaşıma itmiştir. Bu anlamda yapmış olduğu en önemli eseri "Dreiklang" adlı heykelidir. Heykelde boşluklar heykelin bir parçası olarak kullanılmış ve heykelin boşluk alanları da şekil verilmiştir.



Eser 6 : Rudolf Belling "Dreiklangh" , 90.5 cm./35.6 cm. Bronz

⁴⁹ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 162.

⁵⁰ Hüseyin Gezer, **a.g.e.** , s. 145.

⁵¹ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 162.



Eser7: Rudolf Belling “Kadın Başı”, 15x0/38x0 cm. Pirinç, 1925.

Belling Akademiye yeni bir eğitim anlayışı ve atölye çalışması getirmiştir. Atölye derslerini üç bölümde ele almıştır sırasıyla baş etütleri, rölyef çalışmaları ve daha sonra insan beden çalışmaları ve kompozisyonlar..

1950'lere kadar Akademi'de Belling bilgisine dayalı heykel eğitimi sürdürülmüştür. Nazi Almanyası'ndan ayrılarak Türkiye'ye gelen Belling heykel sanatını doğacı ve klasik görüşlerle sınırlandırmıştır. Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey, Hakkı Atamulu, Rahmiz Artemiz, İsmail Gökçe, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, İlhan Koman, Turgut Pura, Kuzgun Acar gibi heykeltıraşlar Belling'in öğrencileri olmuşlardır.⁵²

Belling atölyesi, öğrencilerin, teknik bilgilerini geliştirdiği bir atölye olmuştur. Belling'in kendi sanat anlayışı ve heykele yaklaşımı, yetiştirdiği öğrencilerinde çok uzun soluklu olamamış olsa da Türk heykeltıraşları yaptıkları anıt heykellerde Belling'in tekniklerini kullanmışlardır.

⁵² Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 164.

2.2. Cumhuriyet'in 50 yıllık Döneminde Türk Heykeltıraşları

Ratip Aşir Acudoğlu (1898-1957):

Cumhuriyetin ilk heykeltıraşlarından biridir. 1898 yılında İstanbul'da doğdu. İlköğrenimini Mahmudiye Rüştîyesi'nde, ortaöğrenimini Ankara Sultaniyesi'nde yapmıştır. 1918 yılında Sanayi Nefise Mektebine girmiştir ve İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Münih'e Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmiştir. Belleker'in atölyesinde çalışmıştır. 1925 yılında yurda dönerek açılan Avrupa da eğitim almak üzere parise gitmiştir. Paris'te Bourdelle ve Maillol ile çalışmıştır. 1928'de yurda döndü ve 1929'da Edirne öğretmen okuluna resim öğretmeni olarak atanmıştır. Sanatçı 1957 yılında yaşama veda etmiştir.⁵³

Acudoğlu, taş, kil, ve çamur kullandığı heykellerinde, insan vücudunun temel özelliklerinden yararlanarak güçlülük, sağlamlık ve uyumluluk duygularını vurgulamıştır. Figür ve büstlerinin yanı sıra, duygusal yönü ağır basan ve plastik değer taşıyan olgun anıtlar gerçekleştirmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nde, Menemen, Erzincan ve Ankara Ziraat Fakültesi'nde heykelleri vardır. En ünlü eseri, Menemen'deki Kubilay Anıtı'dır.



Eser 8: Fahriye Yen'in başı , Alçı, Resim Heykel Müzesi.

⁵³ Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı** (Birinci basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984) , s. 93.

Ahmet Kenan Yontu (1904-1995):

İstanbul’da 1904 yılında doğmuş, bir yıl Sanayi-i Nefise Mektebi’nde okuduktan sonra, Almanya’ya giderek heykel eğitimi görmüştür. Türkiye’ye döndükten sonra çeşitli liselerde öğretmenlik yapmıştır. Sanatçının yapmış olduğu Atatürk maskı ilgi görmüş ve ülkenin dört bir yerine dağıtılmıştır. Amasya, Tekirdağ, Kırklareli, Çorum, Edirne, Silifke, Elazığ, Isparta, Kastamonu, Mersin, Kayseri ve Tarsus gibi şehirlerde sanatçının Atatürk heykelleri ve maskaları bulunmaktadır. Sanatçı 1995 yılında yaşama veda etmiştir.

Mustafa Nusret Suman (1905-1978):

Selanik’te 1905’te doğmuş, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni bitirdikten sonra, 1929’da Avrupa bursunu kazanarak Almanya’ya gitmiştir. Önce Hoffman ile resim çalışmış, daha sonra Paris’e giderek Despiau’dan heykel dersleri almıştır. 22 ocak 1943 yılında Akademi’de taş ve ağaç atölyesinde asistanlığa başladı. 1955’te ise modlaj öğretmenliğine, 1959’da Heykel Bölümü öğretmenliğine getirilmiştir. 1969’da profesör ünvanını almış ve emekli olmuştur. Hüseyin Gezer Nusret Suman’ın eserleri hakkındaki fikirleri şöyledir;

“Yapıtları geniş, keskin ışık planlarının düzenlediğı cesur bir konstrüksiyona sahiptir. Portrelerinin, plastik yönden olduğu kadar, doğanın karakterini verme yönünden de dikkat çekici bir üslubu vardır”⁵⁴



Eser 9: Mimar Sinan Heykeli, Beton döküm, 1973

Ali Hadi Bara (1906-1971):

⁵⁴ Hüseyin Gezer, **a.g.e.** , s.18.

Ali Hadi Bara ilköğrenimini öğretmen okulunda yaptıktan sonra Saint Joseph Lisesine girmiştir. Liseyi 7. sınıfta bırakmıştır. 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Bir ay sonra oradan da ayrılarak demiryollarında memuriyete başlamıştır. Üç yıl bu işte çalıştıktan sonra 1925'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde açılan Avrupa bursunu kazanarak Paris'e gitti. Academie Julian' da Henri Bouchard ve Landovski'nin atölyelerinde öğrenci olmuştur. Despaiau'dan özel dersler almıştır. 1930 yılında Türkiye'ye dönerek Güzel Sanatlar Akademisin de asistanlığa başlamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılarak bazı sergilerinde yer almıştır. 1933'te Akademideki modelaj atölyesinin başına getirilmiştir. Soyadı kanunu çıktığında "Bara" soyadını almıştır. İlk anıt eseri olan Adana Anıtı'nın açılışı 1935'te gerçekleşmiştir, 1937'de askerliğini yaparken komutanının görevlendirmesi ile İstanbul Harbiye'deki Harbiye Atatürk Anıtı'nı gerçekleştirmiştir. 1950'de iki ye ayrılan heykel atölyelerinin birinin başına getirilmiştir. 1964 yılında emekli olmuştur.⁵⁵

Ali Hadi Bara, sanat yaşamının ilk yıllarında figüre ve doğaya dayalı bir heykel anlayışı içinde olmuştur. Bu dönemde büst çalışmaları çoğunluktadır. Eğitiminin ilk yıllarında hocası İhsan Özsoy' dan ve Rodin'den etkilenmiştir, Paris yıllarında da Despaiau, Aristide Maillol ve Bourdelle'den etkilenmiştir. 1936 yılında Anadolu Apollon heykellerini anımsatan heykel çalışmaları yapmıştır. Paris'e gidinceye kadar heykel sanatının doğayı klasik bir yorumlama düşüncesi içinde olmuştur.

⁵⁵ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 168.



Eser 10: Bedia'nın Başı, 1928

Ali Hadi Bara bu eserinde Eşi Bedia Hanım'ın büstünü yapmıştır. Eser Paris'te yapılmıştır. 1928 yılında Salon des Artists Français'de ve 1931 yılında İstanbul'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dördüncü sergisinde yer almıştır.



Eser 12: Tevfik Fikret Büstü, İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1932

Ali Hadi Bara Türk edebiyatının önemli isimlerinin portrelerine yoğunlaşmıştır.

Tevfik Fikret Büstü bu alandaki en başarılı çalışmalarından biridir. Heykel tuşlamalarla hareketlendirilmiş, kişinin ifadesi kusursuz bir biçimle yakalanmıştır. Plastik değerler açısından büstteki hareketlilik ve rahatlık eseri önemli kılmaktadır.



Eser 11: Ahmet Rasim Büstü, Bronz, İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1936

Sanatçı Türk edebiyatının bir diğer ünlü ismi Ahmet Rasim'in büstünü yapmıştır. Ahmet Rasim büstü kişisel özelliklerin ustaca işlenişiyile önem kazanmaktadır.



Eser 13: Atatürk Başı, Bronz , İstanbul Resim Heykel Müzesi , 1939

Ali Hadi Bara sanat yaşamın ilk yıllarında Atatürk büstleri ve anıtları yapmıştır. Atatürk başı sanatçının yapmış olduğu Atatürk başlarına en iyi örneklerinden biridir. Büst büyük ölçüsüyle etkili olduğu kadar yüz hatlarının işleniş açıısından başarılı bir eserdir.



Eser 14: Havva, Alçı, İstanbul Resim Heykel Müzesi , 1929

Eser, 1929 yılında Paris’te Salon d’Automne’da ve 1931 yılında İstanbul’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin dördüncü sergisinde yer almıştır.

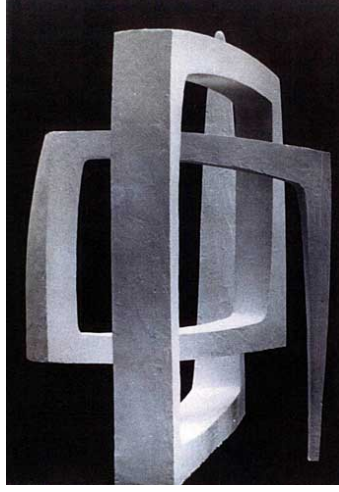
Ali Hadi Bara bu çalışmayı Paris’te yapmıştır. Orada bulunduğu dönemde Bourdelle, Maillol, Despiau gibi sanatçılardan etkilenmiş ve bu etkilenme figür yorumlamalarına yansımıştır. Havva heykeli bu etkileşimin sonuçlarından biridir.

Sanatçı bu heykelinde boşluk ve doluluk dengelerini kullanmıştır. Oturan kadın figürü kollarının ve bacaklarının pozisyonuyla hareket kazanmıştır. Havva heykeli türk heykel sanatı için önemli bir tutar. Eser plastik değerler açısından daha özgün biçimlendirilmiştir. Eser klasik bir üslubun yerine daha yaratıcı sanatçıya özgün bir heykel özelliği taşımaktadır.

Sanatçı Paris’te farklı bir anlatım biçimine yönelmiştir. Klasik anlatım biçiminin yerine daha soyut bir heykel biçimi geliştirmiştir.

“Paris dönüşü ayrıntılarından arındırılmış plan, oylum, dolu-boş biçimler yarı figüratif denemelere girişmiş, daha sonra bütünüyle non-figüratif/soyut uygulamalara yönelmiş, klasik mimarinin oranlarının kullanarak yüzeyleri ışıklandırmayı denemiştir. Bu dönemde vurgusu yüzeyde dolanan kapalı heykel formlarını terkederek dolu/boş, boşluğun sınırlandırılması, oylum, çizgi, ve boşluk arasındaki ayrımların vurgulanması, boşlukla sürekli devinim, çevre/biçim ilişkileri ve bu konular çevresindeki sorunlar üzerinde durmuştur. Demir çubuklar ve düz sac yüzeyler kullanarak çizgisel devinim ve

ritimler üzerinde 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 heykeller de gerçekleştirmiştir.”⁵⁶



Eser 15: Boşlukta Sürekli Biçim, Bronz, İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1952

Ali Hadi Bara bu eserinde biçimin boşluk ile ilişkisini yansıtmaya çalışmıştır. Boşluğa şekil verirken dolu alanlar çizgisel bir biçime bürünmüşlerdir.

Ali Hadi Bara heykeli soyut biçimleriyle yorumlarken, resimsel bir kurgu ve mimari bir etkiden koparmadan şekillendirmiştir.

Zühtü Müritoğlu (1906-1992)

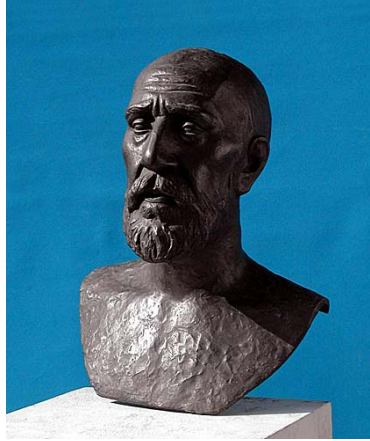
20 Ocak 1906'da doğmuştur. Figüratif ve soyut anlayışta yapıtlar üreten sanatçı, ilköğrenimini Kasımpaşa'daki Cezayirli Gazi Hasan Paşa İlkokulunda bitirmiştir. 1923 yılında Ferah Tiyatrosunda beş altı ay süren bir oyunculuk deneyimi geçirmiştir. 1924'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önce Resim Bölümü'nde Hikmet Onat'ın, sonra da Heykel Bölümü'nde İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. 1928'de Avrupa sınavını kazanarak Paris'e giden sanatçı 1928-1932 arasında özel Colarossi Akademisi'nde Marcel Gimond'un öğrencisi olmuştur. 12 Eylül 1932'de Alay Köşkü'nde Türkiye'deki ilk kişisel heykel sergisini açmıştır. 1933'de d

⁵⁶ Zeynep Yasa Yaman, *a.g.e.*, s. 169.

Grubunun kurucuları arasında katılmış, 1936-1939 yılları arasında İstanbul Müzeleri Umum Müdürlüğü Heykel ve Mulaj Atölyesi şefliğinde görev almıştır.

1939- 1947 arasında da Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmeni olarak görev yapmıştır.1950 yılında Ali Hadi Bara ile birlikte heykel bölümü öğretmenliğine getirilmiştir. 1955 yılında ağaç ve demir uygulama atölyesine geçmiştir. 1955 yılında Heykel Bölüm başkanlığı yaptı. 1971'de emekli olmuştur. 1974 yılında emeritus profesör olarak Akademi'nin Tahta ve Temel Eğitim Kürsüsü'nü yönetmiştir.⁵⁷

“Modernleşme azminde olan bir ülkenin genç sanatçısı olarak Paris yıllarının birikimi onun sanat anlayışını derinden etkiler. Çağdaşlık ve modernizm Zühtü Müridoğlu için adeta bir misyona dönüşür. Değişmek isteyen bir kuşağın temsilcisidir. Sık sık “Şimdiye kadar öğrendiğimi unutmak istiyorum” diyen sanatçı heykel sanatıyla ilgili, figürle ilgili akademik bilgilerden uzaklaşmak, yepyeni deneylere hazır olduğunu anlatmak ister. Ancak Paris'teki hocası Gimond'dan öğrendiklerini kolay unutamadığı açıktır. Paris döneminin ve hocasının etkileri onun en başarılı olduğu alana, büstlerine yansımıştır. Müridoğlu'nun yalın biçimlerle duyarlılığın çelişkisini ama aynı zamanda çekiciliğini taşıyan yapıtlardır.”⁵⁸



Eser 16: Osman Hamdi Bey Büstü, Alçı, İstanbul Resim Heykel Müzesi

Osman Hamdi Bey büstü sanatçının yapmış olduğu büstlerden biridir. Sanatçının ifadeyi yakalamak konusundaki hahasasiyeti ile yakaladığı ışık değerleri büst konusundaki ustalığını göstermektedir.

⁵⁷ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 167.

⁵⁸ Semra Germaner, “Zühtü Hoca” **Zühtü müridoğlu Resim,Heykel:Bütün Bir Yaşam** (Birinci basım,İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2006),s.11.



Eser 17: Mürşide'nin Başı, Alçı



Eser 18: Nü, Alçı – Nü, Bronz Döküm



Eser 19: Nü, Alçı



Eser 20: Nü, Alçı

Zühtü Müridoğlu'nun Paris yıllarında yapmış olduğu nü çalışmaları için Marcel Gimond'dan etkilendiği düşünülmektedir. Nü heykelleri sanatçının dengeli ölçüleri kullanması figür anlayışındaki farklı arayışlarını yansıtmıştır.

“Zühtü Hoca'nın müze koleksiyonunda yer alan bronz *Nü* heykeli, onun ilk kapsamlı işlerinden biri olması bakımından öne çıkmaktadır. Sol bacağı hafifçe yukarı kaldırmış, sağ bacağı aşağı doru kırmış bu çıplak kadın heykeli, Maillol'un Akdeniz heykellerini anımsatan bakımdan, Müridoğlu'nun heykel konseptine ilişkin temel yaklaşımını da özetlediğinden, ilk yapıtların başına yerleştirilebilecek özellikler içerir. Söz konusu heykeldeki uyumlu ve ölçülü duruşun, o dönemde başka sanatçılara model oluşturduğu görülebilmektedir. Maillol'un 1890'larda pişmiş topraktan ve ahşaptan yaptığı, daha sonra mermer malzemeye aktardığı çıplaklarında tanık olduğumuz duruş ve kavrayış özellikleri, Müridoğlu'nun bu heykeli içinde geçerlidir. Paris'teki atölye çalışmalarında Müridoğlu'nun, aynı ekole mensup Marcel Gimond'dan da bu konuda benzer referanslar almış olabileceğini tahmin edebiliriz. Klasik heykel terbiyesi, beden in belli ölçülerde deformasyonunu öngören bu eğilim bağlamında biraz da klasizmle erken dönem modernizmini bağdaştırıcı yönde bir çalışma düzeni getirmiş oluyordu böylece.”⁵⁹

Zühtü Müridoğlu 1950'li yıllarda daha farklı bir çizgide heykel anlayışı ile üretimine devam etmiştir. Malzeme olarak ahşap ve bakırı kullanarak daha soyut

⁵⁹ Kaya Özsezgin, “Müridoğlu ve Bedenin Uyumsal Bütünlüğü” **Zühtü müridoğlu Resim,Heykel:Bütün Bir Yaşam** (Birinci basım,İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2006),s.29.

anlatımlara yönelmiştir. Soyut heykellerde dikey ve yatay kompozisyon biçimini kullanmıştır.



Eser 21: Soyut Kompozisyon, Pişmiş Toprak

“Temelde insan bedeninin uyumlu yapısından yola çıkıldığını gösteren işaretler bulunsa da, yatay ve dikey doğrultuda birbirini kesen hareket unsurlarını bünyesinde birleştiren bu heykeller, sanatçının yeni heykel formlarına yönelik ilgi dağarcığı hakkında aydınlatıcı bilgiler verir izleyicisine.”⁶⁰

Soyut formlarda oluşan eserlerinden sonra sanatçı 1980’li yıllarda özgün bir figür anlayışı ile karşımıza çıkmaktadır. İnce uzun hareketli figürler sanatçının figür anlayışı ile soyut heykel anlayışının birleşiminin sonuçlarıdır.

⁶⁰ Kaya Özsezgin, **a.g.e.** , s.30.



Eser 22: Balerin, Bronz, 1989



Eser 23: Uyanış, bronz

Sabiha Bengütaş (1910-1992)

Sabiha Bengütaş (1910-1992), İstanbul'da 1910'da doğmuş, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önce resim bölümünde Feyhaman Duran'ın, 1924'te heykel bölümüne geçerek İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Daha sonra İtalya'ya giderek Roma

Güzel Sanatlar Akademisi'nde Luppi'nin atölyesine devam etmiştir. Resim ve Heykel Müzesi başta olmak üzere çeşitli illerde anıt heykelleri vardır. 1925 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı, Güzel Sanatlar Birliği'nin her yıl İstanbul Galatasaray Lisesi ve Ankara'da düzenlediği sergilere ve 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergilerine katılmıştır.⁶¹

Sanatçı anıt çalışmalarında ve büstlerinde ifadeye önem vermiş. Anlatımcı bir yol izlemiştir.



Fotoğraf 24: Atölye Çalışması



Fotoğraf 25: Hakkı Şinasi Paşa prova esnasında çekilen fotoğraf

Nermin Faruki (1914-2001)

İstanbul'da 1914'te doğmuştur. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde eğitim gördükten sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. Alman neoklasizmi etkisinde kalmıştır. Büstlerindeki ışık-plan değerleri bu

⁶¹ Hüseyin Gezer, **a.g.e.** , s.126.

etkiden kaynaklanmaktadır. Daha sonraki dönemlerde bakır levhalar üzerine çalışmalar yapmıştır. Büstlerindeki anlatımcı tarzının yerine bakır levhalar üzerinde soyut formlar kullanmıştır.

2.3. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yapılan Büst Örnekleri

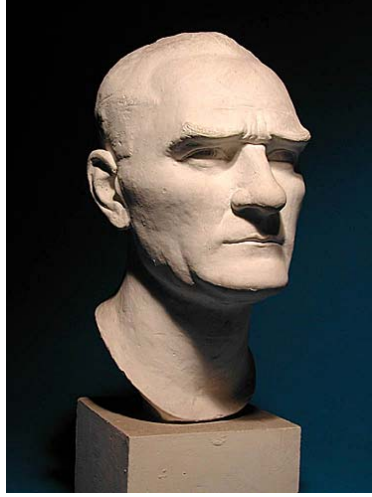
Büst çalışmaları cumhuriyetin ilk yıllarında sanatçıların bolca eser verdiği bir alandır. Bu yönelim devletin kültür politikalarının sanata yansımalarının sonuçlarından biri olduğu gibi, sanatçılar açısından da bir tür çalışma alanı, heykel sanatında plastik değerlerin etüdünün yapıldığı bir alan olmuştur.

Devletin kültür politikaları sanat yolu ile devletin ideolojisini halkın gündelik hayatına sokmak ve bu etkileşimin sürekliliğini sağlamak temeline dayanmıştır. Devletin bu eğilimi sanatçıların bu yönelim çerçevesinde eser vermeye yöneltmiştir. Büstü yapılan kişiler, devlet liderleri ve önemli kişilerden oluşmuştur. Devletin liderleri devletin ideolojisinin görsel simgeleri olarak halk ile halkın kolayca ulaşabileceği mekanlar da buluşmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan Atatürk büstleri ya da devlet adamlarının büstleri devlet ideolojisi ve halk arasındaki görsel dil olmuşlardır.

“İster resim isterse de heykeltçilik alanında eski çağlardan beri yapıla gelen ürünlerdir portreler. Ama özellikle on beşinci yüzyıl Rönesansının doğuşuyla birlikte yapılan portrelerin sayısı inanılmaz rakamlara ulaşmıştır. Özellikle varlıklı ve üst sınıf insanlara yönelik bir tür olarak portreler, kişinin atalarının ve yakın ailesinin görüntülerinin yaşatılmasını sağlıyordu. Anma işlevinin ötesinde faydaları da olan portreler, sınıfsal statünün ve genel önemliliğin göstergesi olarak aile seçeresinin kanıtlanmasına yardım ediyordu. Gerçekten de portreler duygusal bir mesele olmaktan ziyade bir propaganda meselesiydi ve hükümlerinin resmi portrelerinde de kolaylıkla görülebileceği gibi, yaygın olarak kullanılan başlıca propaganda malzemelerinden biriydi.”⁶²

⁶² Richard Leppert, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**. Çeviren:İsmail Türkmen (Birinci basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2002), s.201.

Richard Leppert, Rönesans'ın doğuşuyla oluşan portrelerin iktidarın görsel dili olduğunu, ve bu dilin iktidar tarafından propaganda aracı olarak kullanıldığını söylemektedir. Cumhuriyet döneminde de aynı dil mevcuttur. Zamanlar ve mekanlar değişse bile iktidarın politikaları aradında fazla fark bulunmamaktadır.



Eser 26: Atatürk Başı, Alçı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Büst Zühtü Müridoğlu tarafından yapılmıştır.

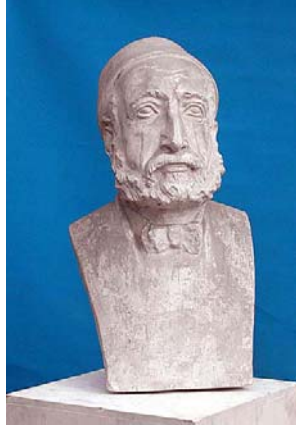
Atatürk büstleri cumhuriyetin ilk yıllarında iktidarın görsel dili olmuştur. Zühtü Müridoğlu'nun yapmış olduğu Atatürk Büstü plastik değerler açısından etkileyici bir eserdir. Sanatçı kişisel özellikleri ustaca bir teknikle vermiştir. Toplumun lideri imgeleştirilmiştir. Atatürk imgesi topluma hızlı ve etkili bir şekilde ulaşabilecek bir imgedir.



Eser 28: İsmet İnönü Başı, Alçı, İstanbul Resim Heykel Müzesi

Büst Ali Hadi Bara tarafından yapılmıştır. Devlet büyüklerini konu edindiği büst örneklerinden biridir.

Devlet adamlarının büstlerinin yanında toplum içinde önemli yeri olan aydınların, edebiyatçıların, şairlerin de büstleri de yapılmıştır.



Eser 27: Vefik Paşa Büstü, Alçı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Büst Mustafa Nusret Suman tarafından yapılmıştır.

Büstler barındırdıkları anlamı tarihin sözcüsü olarak gelecek kuşaklara aktarmıştır. Hem kişinin kendisini hem de yaşadığı zamanı günümüze taşımaktadır.



Eser 29: Can Yücel Başı, Alçı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Büst Zühtü Müridoğlu tarafından yapılmıştır.



Eser 30: Ali Hadi Bara, Bronz, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Büst Nermin Faruki tarafından yapılmıştır.

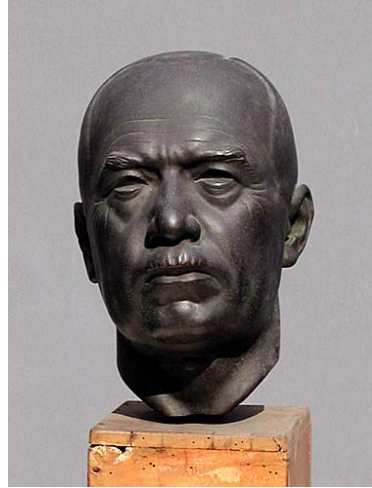
Görsel dil olarak büstlerin tercih edilmesinin bir başka sebebi de koşul olarak kolay, daha az masraflı ve seri üretime daha yatkın bir alan olmasından kaynaklanmıştır. Büstler anıtlar gibi devasa boyutlara sahip değildirler ve anıt heykellerin sergilenemeyeceği bir çok kamusal mekanda sergilenme özelliğine sahiptirler.

Cumhuriyetin ilk yıllarında akademide eğitim alan sanatçılar klasik bir büst anlayışı ile eğitilmişlerdir. Bu anlamda büst sanatçıların etütü çalışmaları için önemli bir alan olmuştur. Sanatçılar sadece liderlerin ve ya önemli kişilerin büstlerini değil ailelerinden kişilerin ve ya sıradan insanların da büstlerini yapmışlardır. Sanatçılar hem kendilerini teknik olarak geliştirmiş hemde Türk sanatının büst geleneğine farklı bir soluk getirmişlerdir. Bu yenilik heykel sanatının ve heykeltıraşların sadece iktidarın şekillendirdiği sınırlar içinde kalmak istemediğinin sonucudur.



Eser 31: Berin Timuçin Büstü, Bronz, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Büst Ali Hadi Bara tarafından yapılmıştır. Bu çalışma, ağabeyi Sadi Bara'nın eşi Güzin Hanım'ın kardeşinin portresidir. Aile bireylerinin yapıldığı büstlere örnektir.



Eser 32: Ahmet Faruki, Baş, Bronz, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Büst Nermin Faruki tarafından yapılmıştır.

2.4 Cumhuriyetin İlk Yıllarında Rölyef Örnekleri

Rölyef eserler tek başına ve ya anıt heykeller ile birlikte üretilmişlerdir. Heykeltıraşların heykel ve ya büst kadar üstüne çalıştıkları bir alan olmuştur. Rölyef eserler anıt heykeller kadar devasa boyutları ile etkileyici olmuşlardır. Aynı zamanda

rölyef eserler anıt heykellere göre daha anlatımcı bir özellik taşımışlardır. Anıt heykellerdeki kompozisyon ve figür sayısı sınırlı olabilirken rölyef eserlerde bu daha fazladır. Kompozisyonlar anlatılan hikayenin film kareleri şeklinde izleyici karşısına çıkmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında rölyef eserler, anıt heykeller ile birlikte kullanılırken, Anıtkabir örneğinde rölyef çalışmalar anıtın bir parçası olarak değil tek başına eser olarak sergilenmektedirler. Anıtkabir rölyefleri Türk rölyef sanatının en iyi örnekleri olmuşlardır. Mekan ile kurduğu ilişki, anlatımcı özelliği ve kurgulanan kompozisyonların ustalığı Anıtkabir rölyeflerini özel kılmaktadır.

Anıtkabir Uluslararası mimarlık birliğine başvurularak düzenlenen yarışma sonucu 49 projeden birisi uygulanmıştır. Emin Onat ve Orhan Arda'nın ortak projesi çeşitli değişikliklerle uygulanmış ve günümüzdeki hali ortaya çıkmıştır. Anıtın tamamlanmasından sonra 10 Kasım 1953 yılında düzenlenen bir törenle Atatürk'ün Ankara Etnografya'da bulunan naaşı buraya nakledilir. Anıt, giriş yolu (altın yol, aslanlı yol, alle), zafer alanı (tören alanı) ve şeref holünden oluşur. Giriş yolunun başında Hürriyet ve İstiklal Kuleleri vardır. Yol boyunca Hüseyin Özkan'ın (Anka) yaptığı olan Hitit aslanları üslubunda 24 aslan figürleri sıralanmıştır. Zafer alanında Müdafaa-i Hukuk ve Mehmetçik kuleleri yer alır. Basamaklar yolu ile Şeref salonuna girilir. Anıtın çeşitli bölümlerinde Atatürk'ün sözleri ve Zühtü Müridoğlu, Hüseyin Özkan, Mustafa Nusret Suman ile İlhan Koman'dan oluşan bir yontucular grubu tarafından gerçekleştirilen (1951-1953) kabartma ve heykeller bulunur.⁶³



Eser 33: Zühtü Müridoğlu, Başkomutanlık Meydan Savaşı Rölyefi, Anıtkabir

⁶³ <http://cygm.meb.gov.tr>.

Bu rölyefte Zühtü Müridoğlu Başkomutanlık Meydan Savaşını şekillendirmiştir. Rölyef Mozole merdivenlerinin sol duvarında bulunmaktadır. Sanatçı keskin planlı plastik etki yaratmış olmasına rağmen eser sadeliği ve figürlerin oluşturduğu hareketli kompozisyon biçimi ile mekanı zenginleştirmektedir. Kurgulanan kompozisyon savaşı her yönüyle ele almıştır.



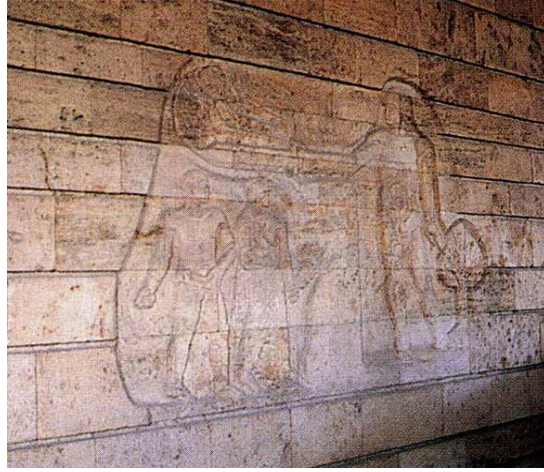
Eser 34: Başkomutanlık Meydan Savaşı Rölyefi detay

Atatürk'ün hemen önünde yer alan melek figürü hücum borusunu çalarken gösterilir. Tüm Türk halkını sivil ve ya asker herkesi Bağımsızlık mücadelesine çağırmaktadır. Atatürk “Ordular, İlk Hedefiniz, Akdeniz’dir, İleri!” emrini verirken görülmektedir. Zühtü Müridoğlu’nun Anıtkabir’deki Başkomutanlık Meydan Savaşı Rölyefi izleyiciye film karesi gibi o günleri sahnelemektedir.



Eser 35: Nusret Suman, Müdafaa-i Hukuk Kabartması, Anıtkabir

Zafer alanında bulunan Müdafaa-i Hukuk Kulesi'nin dış yüzeyinde bulunan rölyeftir. Rölyefte bir erkek figürü şekillendirilmiştir. Figür elinde bir kılıç tutmaktadır, elini ileriye doğru uzatmıştır. Figür dışarıdan gelen tehlikelere karşı savunma hareketiyle betimlenmiştir. Vatan topraklarını düşman işgaline karşı savunmak isteyen bir erkek figürü tüm Türk halkının Kurtuluş Savaşı ile savunduğu toprakların ve verdikleri mücadelenin imgesi halindedir.



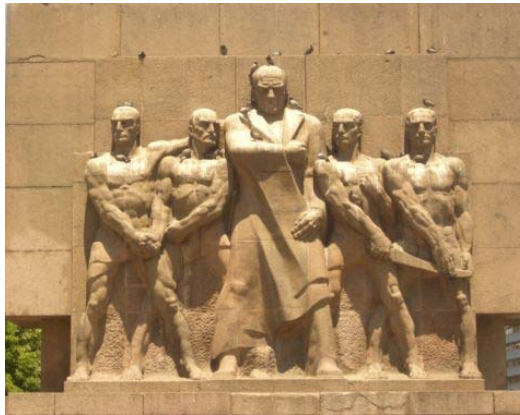
Eser 36:Nusret Suman, Barış Kabartması, Anıtkabir

Rölyef Barış Kulesi'nin iç kısmında yer almaktadır. Kuleninde isminden görüldüğü gibi sanatçı barışı betimlemiştir. Tüm yurttan kazanılan bağımsızlık zaferi ülkenin her yerine barış ve huzur getirmiştir. Halk ileriye aydınlık günlere umutla bakmaktadır.



Eser 37: Ankara Güven Anıtı Ön Yüz, Anton Hanak-Josef Thorak, 1935.

Rölyef örneklerinden bir diğeri de Anton Hanak ve Josef Thorak'ın Ankara'da yapmış oldukları Güven Anıtı'nın ön ve arka yüzlerinde bulunan rölyeflerdir. Anıtın ön yüzünde bulunan asker figürlerinin sağ ve sol yanında bulunan rölyefler de Kurtuluş Savaşı betimlenmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında halkın verdiği özveri, cepheye sağladıkları katkı, betimlenmiştir. Anıtlarda lider kimlikler ön planda konumlandırılmışlarken, rölyeflerde sıradan halk konu edilmiştir. Figürlerin oluşturduğu kompozisyon Anıtkabir rölyeflerinde olduğu gibi film karesi gibi savaşı bize baştan sonuna kadar anlatmaktadır.



Eser 38: Güven Anıtı Arka Yüz



Eser 39: Arka Sol Kabartma



Eser 40: Ön Sol Kabartma



Eser 41: Ön Sağ Kabartma

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ABİDELER MESELESİ VE YABANCI HEYKELTİRAŞLAR

3.1. Yabancı Heykeltıraşlara Yönelim

Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte yapılan devrimlerle Türkiye'nin birçok sosyal, ekonomik ve kültürel alanında yenilikler gerçekleşmiştir. Bu devrimler içersinde Türkiye'ye ve Türk insanına özgün sanat anlayışının geliştirilmesi de bulunmaktaydı. Heykel sanatı, devletin desteği ile Türk halkına tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda yapılan Atatürk anıtları halkı sanat ile buluşturma noktasında büyük rol oynamıştır. Atatürk heykelleri sanatsal ifadeler taşıdığı gibi cumhuriyet ideolojisinin simgeleri de olmuşlardır. Atatürk heykel ve anıtları halkı heykel sanatı ile buluşturduğu gibi cumhuriyet rejiminin milliyetçi, ulusalcı kaynaklarını da halk ile buluşturmayı hedeflemiş ve bu doğrultuda heykelleri bir devlet politika aracı olarak sunmuştur.

Büyük boyutlarda yapılan anıt heykeller cumhuriyetin ilk yıllarında teknik zorlukları sebebiyle yurt dışından sanatçılara yaptırılmıştır. 1926–1938 yılları arasında Türkiye'nin farklı şehirlerinde Atatürk, “Kurtuluş Savaşı ve Devrim” konulu heykeller yapmışlardır.⁶⁴

Heinrich Krippel 3 Ekim 1926'da ilk anıt olarak İstanbul Sarayburnu Atatürk heykelini yapmıştır. Konya Atatürk Heykeli 1926, Ankara Ulus Meydanı Atatürk anıtı 1927, Samsun Atılı Atatürk Anıtı 1931, Afyonkarahisar Zafer Anıtı 1936, Ankara Sümerbank önünde Atatürk Anıtı 1938 yaptığı diğer anıtlardır.

Pietro Canonica Türkiye'de eser veren bir başka yabancı heykeltıraştır. Ankara Etnografya Müzesi önünde Atılı Atatürk heykeli 1927, İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı 1928, İzmir Atılı Atatürk Anıtı 1931 yapmış olduğu eserlerdir.

Anton Hanak ve Josef Thorak Ankara Güven Anıtı'nı 1935 yılında yapmışlardır.⁶⁵

⁶⁴ Hüseyin Gezer, *a.g.e.*, s. 19.

⁶⁵ Sezer Tansuğ, *a.g.e.*, s. 204–205.

3.1.1. Yabancı Heykeltıraş Tartışmaları ve Ar Dergisi Anketi

Yabancı heykeltıraşlara yaptırılan anıt heykeller Türkiye’de farklı tartışmalara yol açmıştır. Yetişen Türk heykeltıraşları anıt heykellerin, Türk milli bağımsızlık mücadelesinin, gerçekleştirilen devrimlerin ve Mustafa Kemal Atatürk’ün simge haline geldiği milliyetçi ve ulusçu bir yaklaşımla Türk sanatçılar tarafından yapılması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Yabancı bir sanatçı Türk milli duygularını yaşayamaz ve yaşatamazdı. Kenan Ali Yontunç, Nijat Sirel, Mahir Tomruk, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Hakkı Atamulu, Sabiha Bengüdaş, Ratip Aşır Acudoğlu, Hüseyin Anka Özkan gibi sanatçılar birçok dergi ve gazetede bu konu ile ilgili tartışma başlatmışlardır.⁶⁶

Dönemin önemli sanat dergisi olan Ar dergisi anıt heykeller ile ilgili bu tartışmalara sözcülük etmiştir. Bir anket düzenleyerek dönemin düşünürlerinin bu konu ile ilgili fikirlerini sormuştur. Türk heykeltıraşlar için Ar dergisinin yapmış olduğu bu çalışma önemlidir. Bu tartışma sadece heykeltıraşları ilgilendiren bir konu olmaktan çıkmıştır. Ar dergisinin yapmış olduğu bu anket anıt heykellerin yabancı sanatçılar tarafından yapılmasının sadece sanatsal bir sorun olmadığını, tüm Türk milletini ilgilendiren bir sorun olduğunu göstermiştir. Ankete katılan düşünürler arasında iki farklı görüş bulunmaktadır. Ahmed Kutsi Tecer anıt heykelleri yapabilecek olan Türk heykeltıraşların var olduğunu düşünürken, Ureddin Artam ise bu tür heykel çalışmalarının yabancı heykeltıraşlara yaptırılmasının sebebinin yetişmiş Türk heykeltıraşlar olmamasına bağlamış ve Türkiye’de heykel yapılmasına geç kalındığını bildirmiştir. Tartışmaya iki farklı bakış açısından bakılmıştır. Bu anket o dönem yabancı heykeltıraş tartışmalarını yansıtmaktadır.

Ar dergisinin 1937 anıt heykeller ile yaptığı bir anketi şöyledir;

“Ar, bir milli kültür davası addettiği abideler meselesi hakkında küçük bir anket açarak, münevverlerimizin ve sanatkârlarımızın bu husustaki fikirlerini sordu.

Mahdud bir çerçeve içinde yapılmış olmasına rağmen, bu anket, beklediğimiz şekilde neticelendi. Şöyle ki, düşünen zümremiz, Türk sanatkârlarının bu davasına yabancı olmak şöyle dursun, kalbi kafası ile onunla beraberdir. Bu yoklama bize ispat etti ki, genç Türk sanatkârını, yalnız şikâyet eden, yalnız isteyen ve buna mukabil eser vermeyen garip ve paraziter bir mahlûk olarak gösteren bazı istisnalar hariç

⁶⁶ Zeynep Yasa Yaman, *a.g.e.*, s. 157.

münevverlerimizin çoğu, hatta hepsi, sanatkârlarımızın ıstırabını, milletin kültür davası ile kül olan kendi davasını anlamakta ve candan alkışlamaktadır.

1- Yabancı sanatkârların Türkiye’de abide yapmalarına taraftar mısınız? Taraftarsanız hangi sebeplerden dolayı? Değilseniz ne gibi mahzurlar görüyorsunuz?

2- Türk heykeltıraşları hakkında kanaatiniz nedir?

Ahmed Kudsi cevaplıyor:

1- Abide, milli hayatın hatırasıdır. Bu hatırayı, ancak o hayata iştirak edenler yükseltebilirler. Yabancı bir sanatkârın, kulaktan doldurmakla, bunu başarmasına ihtimal verilmez. Fakat bunu başarmak için Türk olmak da yetmez, kudretli bir sanatkâr olmak lazım.

2- Şükürler olsun ki bugün yetişmiş sanatkarlarımız var. Yaptıkları eserleri görenler ümit ve kuvvet buluyorlar, çünkü bu eserler yüzümüzü güldürebilecek şeylerdir.

Nureddin Artam cevaplıyor:

1- Ahmet Haşim’in meşhur fantezisinden beri bu mesele, kafalar ve sütunlar arasında dolaşıp duruyor. Hatırlarsınız ki. O büyük abide ve heykeller yerine yığın mermerler ve bir kütle tunç konulmasını ve altına bir Türk sanatkârı yetişinceye kadar bunun böyle kalacağı yazılmasını teklif etmişti. Heykel yapmak değil, heykel görmek bile bizde yeni başlamıştır. Ben, mektep arkadaşlarımdan ancak bir kişinin heykeltıraş olduğunu hatırlıyorum. O da mektep te iken ressam olmağa hazırlanıyordu. Onun için bizim yerli heykeltıraşlarımız, Avrupalı meslektaşları kadar olgunluk ve mükemmeliyet iddia edemeyecek kadar yenidirler.

Modern Türkiye’yi heykelsiz ve abidesiz bırakmak hususunda, esasen lüzumundan fazla geç kaldık: Kahire ve İskenderiye’de heykel dikileli en aşağı bir asır olmuştur. Daha fazla geçilmemize imkân yoktu ve yabancı heykeltıraşları, yabancı oldukları için değil, fakat siyasi hudutlar içine sıkışıp kalmayan sanatın erleri oldukları için heykellerimizi, abidelerimizi yaptıрмаğa çağırdık.

Böyle bir tedbire başvurmamayan eski Türkiye’den abide namı altında “Hürriyet, ebediye deki üstüvane ile Fatih Parkı’ndaki kırık mezar taşı kalmıştır.

2- Milli istidattan birçok şeyler umuyoruz ve onlar kemalini bulduğu zaman Türkiye’de abide ve heykel yapmak için daha birçok sahalar bulacaklardır”.⁶⁷

Türk sanatçıların başlattığı tartışmalar sonucunda sanat dergilerinde yabancı heykeltıraşların yaptığı eserlere yönelik eleştirel makaleler yazılmıştır. Ar dergisinde Pietro Canonica ile ilgili yazı şöyledir;

“Birkaç metre çevresi olan ve küçük denilebilecek bu abidede, birbiri üstüne yığılmış, birbirine yapışmış otuzdan fazla figür sayabilirsiniz. Bu kadar küçük bir sahada bu kadar unsurun toplanması, abidecilik kanunlarına uymadığı için Taksim Abidesi, hiçbir büyüklük taşıyor ve lüzumsuz süsleri, yanlış nispetleri, anestetik şekli ile küçücük bir maket, bir oyuncak tesirini veriyor.

Bayraklar, kılıçlar, top ağızları, tüfekler, yeşillikler ve dallar, oymalar ve motifler, antagonist ve birbirinin tezadını teşkil eden bir sürü şekil. Tevekkeli değil, Haşim, “Keşke İnönü’den bir kaya parçası getirip dikeydik de, gözlerimiz bunu görmese idi” diye haykırıyordu!

Meşhur İtalyan muhairsi ve sanat minekkidi Antonio Antiante’nin “Ankara, Bozkurt” namı altında 1934’de neşrettiği kitaptan şu satırları naklediyoruz:

...Hiç şüphesiz ki, yeni neslin gençleri arasında üstatlar yer seçecektir. Ve gene şüphesizdir ki, bunların arasından “ecnebi pompyelerinin” yapmış oldukları fecaatları yıkacak olanlar da çıkacaktır. Bunlar, yarınki Conanica’nın yaptığı feci abideleri kökünden tıraş edeceklerdir.

...Maalesef, bazı iş adamları abideler meselesinde, Türkiye’yi istismar etmekten başka bir şey yapmamışlardır.

...Heykeltıraş Canonica Türkiye’nin Avrupa ve Asya topraklarında dikilecek bütün abide ve büstlerin inhisarını almak açgözlülüğünü göstermiştir. Heykelleri daima olduklarından daha güzel gösteren fotoğraflara bakılırsa Canonica’nın abideleri “facia”dır. Hiç şüphesiz ki bu işte Türk’lerin kabahati yoktur.”⁶⁸

Ar dergisi, yabancı heykeltıraşların Türkiye’deki anıt faaliyetlerini engellemek için yapılan girişimlerde büyük rol oynamıştır. Pietro Canonica ve eseri için yazılan bu yazı bu desteğin bir göstergesi olmuştur. Canonica’nın yapmış olduğu Taksim

⁶⁷ Ali Teoman Germaner, “Cumhuriyetimizin 75.Yılında Ülkemizde Heykel Olgusuna Bir Bakış” **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri** (Birinci baskı, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları, 1999), s. 62–63.

⁶⁸ Sezer Tansuğ, **a.g.e.** , s.205–206.

Abidesi ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Yapılan anıt çalışmalarına ticari bir mesele olarak bakıldığını ve Türkiye'nin istismar edildiği yazılmıştır. Bütün bu ağır eleştiriler yabancı heykeltıraşları anıt faaliyetinden uzaklaştırmak için yapılmıştır. Hem yabancı heykeltıraşların eserlerini hem de Türk milletini ve Kurtuluş Savaşı'nı anlatan bu tür çalışmaların devlet tarafından yabancılara yaptırılmasını eleştirmişlerdir. Bu anlayış sadece sanat eseri üretme üzerine kurulan isteklerden kaynaklanmamıştır. Milliyetçi duygu ve düşüncelerin yansımalarıdır. Ar dergisinde yazılmış olan bu makale, yabancı sanatkârların Türkiye'de Türk milletini ve Kurtuluş Savaşı'nı anlatan eserler verebilir düşüncesine açılmış olan bir savaşın göstergesidir.

3.1.2. Türk Heykeltıraşların Başarısı

Türk sanatçılar, çağdaş ve bağımsız Türk toplumunun kazanmış olduğu zaferleri, yapılan devrimleri ve sahip oldukları milli duyguları yabancı sanatçılara göre daha iyi ortaya çıkarabileceklerini düşünmüşlerdir. Nurullah Berk anıtların Türk sanatçılara yaptırılması konusunda fikirlerini belirtmiştir;

“Türkiye’de dikilecek ve Türk büyüklerini ebedileştirecek olan heykel ve abidelerin Türk olmayan sanatkârlara yaptırılmasına ne akıl ne mantık, ne de iz’an ermez. Bu meseleyi hangi taraftan tetkik etsek bu neticeye varır, aksine ihtimal bırakabilecek bir tek çıkış yolu bile bulamayız.

Hars ve fikir cihetinden, en kuvvetli, deliller elimizdedir. İnkılâp bir Türk yaratılışıdır. Garbin tazyikine 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 makesi olacak bu itibarla yüksekliğini muhafaza edecektir. Hepimiz biliyoruz ki eseri sanatın ilk merhalesi heyecan ve yegâne maksadı da gene heyecandır. Bunlar varit olamasa bile, milli sanatımızın uyanışı için abidelerin yalnız ve yalnız sanatkârlarımıza yaptırılmasını adeta bir prensip telakki etmeliyiz”.⁶⁹

⁶⁹ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 30–31.

Türk heykeltıraşları anıt sorunu için yoğun bir kamuoyu yaratarak yabancı sanatçılara ihtiyaç duyulmadığı fikrini ortaya koymuş ve bu konuda da başarılı olmuşlardır.

1931’de ilk olarak Kenan Yontunç, Çorum ve Edirne’deki Atatürk Anıtlarını, 1932’de Ratip Aşir Acudoğlu, Menemen Kubilay Anıtını yapmışlardır. 1934’de Kenan Yontunç Silifke Atatürk Anıtı’nı, 1937’de Ali Hadi Bara, Harbiye bahçesine dikilen Atatürk Anıtı’nı yapmıştır.⁷⁰

Türk heykeltıraşlarının da yabancı heykeltıraşlar gibi anıt heykel yapabilecekleri kanıtlandığı gibi yapılan ilk heykeller anıt sorununa olan kamuoyunu daha da kuvvetlendirmiştir. 1937’de Türk istiklalini temsil etmek üzere bir abidenin dikilmesi amaçlı Erzurum Anıt yarışması düzenlenmiştir. Türk ve yabancı sanatçılardan oluşan kurul birincilik ödülünü Ali Hadi Bara’ya, ikincilik ödülünü Zühtü Müridoğlu’na vermiştir.⁷¹

Ar dergisinde yer alan bir yazı da anıt sorunu ve Erzurum anıt yarışması hakkında şunlar yazılmıştır;

“Öteden beri, milli abidelerimizin ve herhangi sanata taallük 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.

Ecnebilerin de iştirak ettiği Erzurum Abidesi müsabakasında Türk sanatkârlarının muvaffakiyeti, bu iddiamızın ne kadar yerinde olduğunu teyit etmiş bulunmaktadır.

Temiz meydanlarımızı bir tecrübe sahası haline getiren, memleketimiz hakkında en ufak bir bilgiye malik olmayan ecnebi işçileri 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.

Canonika’nın Ankara’da Etnografya müzesinin önündeki Atatürk Atlı Heykeli’nin hareketi ve kaidesi de aynı olmak üzere Irak’ta dikildiği Kral Faysal’ın atlı heykelini bir misal olarak burada söyleyebiliriz. Yalnız bu heykelde değişen bir tek şey var, yüzler ve elbiseler.

⁷⁰ Sezer Tansuğ, **a.g.e.**, s. 207.

⁷¹ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 158.

Bundan dolayıdır ki biz, istiklal neşesini tatmış inkılâp heyecanını duymuş ve temiz hislerini bilgileri ile sanat eseri haline koyacak olan Türk sanatkârlarını selamlıyoruz...⁷²

Ar dergisinde yazılmış olan bu yazı Erzurum Anıt yarışmasının sonucundan memnun kalınmasının göstergesidir. Türk heykeltıraşlarının anıt alanında başarılı olabileceği bu yarışma ile kanıtlanmıştır. Yabancı heykeltıraşlara yönelik eleştiriler devam ederken, Türk heykeltıraşların başarıları üzerinde durulmaktadır.

Türk sanatçıları yabancı heykeltıraşlar sorunu ile başlayarak anıt heykel yapımına milli değerler yüklemişlerdir. Anıt heykeller heykel olarak algılanmamaya başlamıştır. Devletin ideolojik simgeleri olarak anıt heykeller milli duyguları ayakta tuttuğu gibi halk gözünde heykel sanatı Cumhuriyet'in ilk yılları için devrim ve bağımsızlık savaşı konulu Atatürk heykelleri ile sınırlı kalmıştır. 1950'li yıllarda yabancı sanatçıların tartışması bitmiş olmasına rağmen milli duyguların ayakta tutulması amaçlı Türk sanatçıların anıt heykellere olan yaklaşımı değişmemiştir. Türk heykeltıraşlar heykel anlamında farklı yaklaşımlar ve üsluplar içinde bulunurken anıt heykel konu itibarıyla ideolojik kısıtlamalarda kalmıştır. Akademik ve klasik bir tarz anıt heykellerin temeli olmuştur.

Ar dergisinde Zühtü Müridoğlu yazdığı 'Abidecilik' başlıklı yazısında anıt heykellere olan bakışını belirtmiştir.

“Abidenin bulunduğu meydanı mümkün olduğu kadar doldurması, hatta ezmesi lazımdır. Yalnız büyüklüğü cesamet bakımından düşünülmelidir. Birçok abideler, bulundukları meydanla münasip büyüklükte olduğu halde göze pek de görünmezler. Büyüklüğü ifade, Mısırlının, Hititlinin yaptığı gibi abideli “kül” halinde göstermekle kabildir. Hacimler ve formlar ne kadar bir birine bağlanır, ne kadar basitleşirse anıt o kadar fazla büyür, bulunduğu meydanı doldurur ve taşar.

Abideciliğin diğer bir güç tarafı da işin biraz da edebiyat tarafını göz önünde bulundurmaktır mecburiyetidir. Bazı heykeltıraşlar bundan kurtulmak için abideyi ikiye ayırmışlardır.

Bir kısmı üst tarafa (alegorik) olarak kendi istediklerini yapmışlar, işin edebiyat tarafını da kaide de küçük rölyeflerle göstererek mümkün olduğu kadar kütle içinde kaybetmeye çalışmışlardır.

⁷² Zeynep Yasa Yaman, a.g.e. , s. 159.

Diğer bir kısmı da, bilhassa Bourdelle gibi realiteyi tamamen atarak bütün ifadeyi alegorik olarak yaratmışlardır...”⁷³

Heykeltıraş Müridoğlu anıt heykellerin sanatsal nitelikleri ile ilgili görüşlerini bildirmiştir. Anıt heykel alanında eser vermiş olan sanatçının anıtsal ifadenin meydanlarda nasıl kullanılması gerektiği üzerine fikirlerini söylemiştir.

3.2 Yabancı Heykeltıraşların Yapmış Olduğu Anıtlardan Örnekler

SARAYBURNU ATATÜRK HEYKELİ:



Eser 42: Heinrich Krippel, “Sarayburnu Atatürk Heykeli”, İstanbul,1926.

Sarayburnu Atatürk Heykeli Cumhuriyet ideolojisinin ilk görselleştiği anıt heykeldir. Heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından 3 Ekim 1926 yılında yapılmıştır. Atatürk heykeli yaptırılması fikri dönemin Belediye Başkanı Emin Bey’e aittir. 25 Ağustos 1925 tarihinde anıtın temeli törenle atılmıştır.⁷⁴ Heykelin Sarayburnu’nda yapılma nedeni Atatürk’ün Samsun’a bu noktadan hareket etmiş olmasıdır.⁷⁵

Sarayburnu Atatürk anıtında Atatürk takım elbise içinde devlet adamı kimliği ile betimlenmiştir. Batı modernliğinin simgeleştirildiği görünüme sahiptir. Kıyafet

⁷³ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 161.

⁷⁴ Hüseyin Gezer, **a.g.e.** , s. 86–87.

⁷⁵ Neşe G. Yeşilkaya, “Osmanlı’da ve Cumhuriyet’te Anıt Heykeller ve Kentsel Meknlar” **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı no : 82 (Kış 2002), s. 149.

devrimi, halkın kahramanı ve önderi olan Atatürk imgesi ile birleştirilmiştir. Yeni kurulan cumhuriyet rejiminin ve değişen Türkiye'nin simgesi biçimindedir. Anıt heykel bronzdan, kaidesi mermerden yapılmıştır. Anıtın boyutu 3 metre, kaidesinin boyutu 3 metredir. Kaidenin üç cephesinde bronz madalyon şeklinde yazıtlar monte edilmiştir.⁷⁶

Cumhuriyet rejiminin ilk simgelerinden biri olan Sarayburnu Atatürk Anıtının açılışından hemen sonra belediye yetkilileri Atatürk'ten bir telgraf alır.

“Muhterem İstanbul halkının ilk defa heykelimi dikmek suretiyle gösterdiği yüksek kadirşinaslıktan ve resm-i küşat münasebetiyle hakkımda izhar buyurulan necip hissiyattan dolayı samimi teşekkürlerimi arz ederim. Sözün bundan sonrası heykeltıraşlarındır.”⁷⁷

Anıt heykelin temeline “Vatanı izmihlalden, Türkü sefaletten ve zilletten kurtaran en büyük Gazi Mustafa Kemalpaşa hazretlerinin teyid ve tekvir-i nam-ı celili için bugün iş bu abidenin vaz'ı esası resmi icra kılındı.” yazılmıştır.⁷⁸

KONYA ATATÜRK ANITI:



Eser 43: Heinrich Krippel “Atatürk Anıtı”, Konya, 1925.

⁷⁶ Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s.32–33.

⁷⁷ Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim-Heykel** (İkinci Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973), s.194.

⁷⁸ Fethiye Erbay-Mutlu Erbay, **a.g.e.** s. 134.

1925 yılında dönemin Belediye Başkanı Kazım Gürel'in öncülüğünde kente Atatürk Anıtı yaptırılmasına karar verilmiştir. Anıt yapımı Heinrich Krippel'e verilmiştir. 29 Ekim 1926 yılında Cumhuriyet Bayramı törenleri ile anıtın açılışı yapılmıştır.

Anıtın kaidesi Krippel'e değil mimar Muzaffer Bey aittir. 1915–1917 yılları arasında Konyalı kadınlar adına dikilecek olan ve I. Dünya savaşı ile anıtın yapımına ara verilen anıt projesinin kaidesi kullanılmıştır.

Heykel bronz, kaidesi mermerdir. Heykel 2.80 cm, kaidesi ise 6.50 cm boyutlarındadır.⁷⁹

Atatürk figürü askeri kıyafetleri ile biçimlendirilmiştir. Önderliğinin gücünü ve Türk askerinin kazanmış olduğu zaferin temsilidir. Atatürk imgesi Cumhuriyetin görsel sembolü halini almışken askeri kıyafetli Atatürk imgesi de Türk ordusunun gücünü, alanlarda halk ile buluşturmuştur.

ZAFER ANITI:



Eser 44: Heinrich Krippel “Zafer Anıtı”, Ankara Ulus Meydanı, 1927.

Dönemin Türkiye Millet Meclisi İkinci Başkanı olan Ali Fuad Paşa önderliğinde kurulan seçici kurul tarafından anıt yapımı Heinrich Krippel'e

⁷⁹ Kıvanç Osma, **a.g.e.** s. 34–35.

verilmiştir. Anıtın açılışı 24 Kasım 1927 tarihinde yapılmıştır. Bu anıtta diğerlerinden farklı olarak yazı da kullanılmıştır.

Kaidenin en üst kenarında;

“ Türk milleti, muzaffer istihlas ve istiklal cidalini ve muazzam asri inkılâplarını, en maidar bir remz ile en iyi ifade edebilecek şekli yukarıdaki hakiki timsalde buldu: Başkumandan Gazi Mustafa Kemal.”

Ön cephenin üst kısmında “Artık badema, sinei millete bir ferdi micahid olarak çalışacağım. 8 Temmuz 1919 Erzurum”,

Kaidenin sağ tarafında “Düşman ordusunu vatanın harimi isteminde boğarak, behemehal naili halas ve istiklal olacağız. 6 Ağustos 1919”,

Kaidenin sol tarafında “Düşmanın anasını asliyesi imha edilmiştir. Ordular hedefiniz Akdeniz’dir, İleri. 1 Eylül 1922” yazmaktadır.

Heykel bronz, kaidesi kırmızı taş ve mermerden yapılmıştır.⁸⁰

Anıtta kullanılan yazılar milli duyguları ifade eden, bu duyguları yücelten içeriklere sahiptirler. Anıtın görsel olarak ideolojik dayatması yazılı olarak da desteklenmiş anıtın ideolojik söylemi, sözcüklere dökülmüş hali görsellik ile birleştirilmiştir. Anıtlar afişler gibi sözcük ve görselliği kullanarak devlet ideolojisinin sözcüsü olmuşlardır.

SAMSUN ANITI:



Eser 45: Heinrich Krippel “Samsun Anıtı”, 1932.

⁸⁰ Kıvanç Osma, **a.g.e.** s. 41.

Atatürk Kurtuluş Savaşını başlatmak üzere 19 Mayıs 1919 tarihinde Samsun'a çıkmıştır. Samsun halkı bu unutulmaz gün için kente bir anıt heykel yaptırılmasını istemiştir. Heykel 1928 yılında Heinrich Krippel'e sipariş edilmiştir. Anıtın açılışı 15 Ocak 1932 tarihinde yapılmıştır.

Atatürk asker üniformasıyla şaha kalkmış atın üstünde betimlenmiştir. Atın şaha kalkması ile Cumhuriyetin ve devletin gücü pekiştirilmiştir. Bu tür atlı figür anıt heykel örneklerini birçok ülkede görmekteyiz. Türk ordusunun ve Türk Cumhuriyeti'nin gücü bir kez daha vurgulanarak betimlenmiştir.

Anıt bronz, kaidesi kesme taş kaplamadan yapılmıştır. Heykel 4,75 metre, kaidesi ise 8.74x8.74 metredir.⁸¹

Anıtın açılışından sonra Atatürk'e gönderilen saygı ve şükran ifade eden telgraflara Atatürk'ün cevap niteliğindeki telgrafi şöyledir;

“Muhterem Samsun halkının şahsıma karşı besledikleri asil duyguların kıymetli bir tezahürünü bildiren telgrafınızdan pek mütehasis oldum. Teşekkür, muhabbet ve selamlarımın muhterem halka arını rica ederim.”⁸²

AFYON ANITI:



Eser 46: Heinrich Krippel “Afyon Anıtı”, 1936.

Anıtın dikildiği yer Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk ve silah arkadaşları tarafından karargâh olarak kullanılmıştır. 1922 yılı Ağustos ayında gerçekleşen

⁸¹ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 71–73.

⁸² Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 73–74.

Dumlupınar Savaşı/Başkumandanlık Meydan Muharebesi planlanmıştır. Bu nedenle anıtın konumlandırıldığı yerin tarihsel bir önemi bulunmaktadır.⁸³ Anıt Krippel tarafından yapılmıştır. Anıtın açılış töreni 24 Mart 1936 tarihinde yapılmıştır. Heykel bronz, kaidesi andezit kaplama taştır.⁸⁴ Kaidenin dört cephesinde bronz kabartma levhalar bulunmaktadır. Heykel kısmında iki çıplak erkek figürü bulunmaktadır. Ayakta duran figür diğer yatan figüre hücum eder şekilde betimlenmiştir. Ayakta duran figür Türk halkının gücünü simgelemektedir.

Yapılan bu anıtta diğer anıtlara göre farklı bir anlatım dili kullanılmıştır. Sanatçı , Atatürk imgesi yerine ikili figürden oluşan bir kompozisyon tasarlamıştır. Figürlerin kaslı, ulu gözükmeleleri insan bedenini simgeleştirmiş bu görsellik Türk halkının gücünün imgesidir. İnsan bedenine ve onun tasvirlerine alışkın olan Avrupalı için çıplak tasvir edilen beden iktidar simgesi olarak kullanılmıştır. Roma ve Grek sanatında tasvir edilen kusursuz bedenler gibi. Türkiye’de bu tür bir görsel dil var olmamıştır. Bu yokluğun sonucu olarak ayakta duran figürün, orijinalde mevcut olan erkeklik organı ahlaken aykırı bulunarak 1950’li yıllarda kesilmiştir.⁸⁵

Ar dergisinde Krippel ve yapmış olduğu anıt için şu açıklamalar yapılmıştır;

“Bir teşrih gösterisini andıran ve bütün adaleleri, damarları ve kemikleri dışarıya fırlanmış figürleri, gülünç denilecek derecede mübalâğlı sembolik tavırları ile M. Krippel’in abideleri abidede aradığımız vasıfların hiçbirine malik değildirler. Memleketimizi tecrübe tahtası olarak kullanan ecnebi sanatkârları, para kazanmak gibi meşru bir arzudan başka hiçbir his beslememekte, kabahatli değildirler.”⁸⁶

Ar dergisinde yayınlanmış olan bu yazıda Krippel’in yapmış olduğu anıtın diğerlerinden farklı olmasının, o dönemin düşünürleri ve sanatçıları için önemli olmadığını görmekteyiz. Üstünde durulan, eserin farklılığı veya estetik kaygıların eleştirisi değil, yabancı bir heykeltıraşın yapmış olmasıdır.

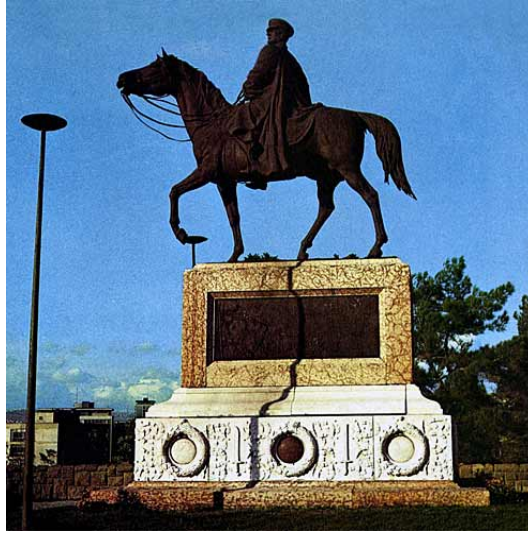
⁸³ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 138.

⁸⁴ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 103.

⁸⁵ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 105.

⁸⁶ Tansuğ Sezer, **a.g.e.** , s. 206.

ATLI ATATÜRK ANITI:



Eser 47: Pietro Canonica “Atlı Atatürk Anıtı”, Ankara Etnografya Müzesi, 1927.

Yabancı heykeltıraşlar arasında Krippel’den sonra Pietro Canonica anıt heykel yapımında ilişkiye geçilen ikinci sanatçı olmuştur. Krippel’in gerçekleştirdiği Sarayburnu Atatürk Anıtı ve Konya Anıtı’ndan sonra üçüncü anıtı Canonica Ankara Etnografya Müzesi önüne yapmıştır. Anıt 29 Ekim 1927 yılında açılmıştır. Atatürk heykeli at üstünde betimlenmiştir. Kaide üzerinde tunç panolar bulunmaktadır. Panoların üzerinde güneşin doğuşu, savaş meydanı, düşmanın teslim oluşu, Atatürk’ün Ankara’ya gelişi, kıyıda bir çarpışma ve büyük millet meclisi konulu kabartmalar bulunmaktadır. At üstündeki Atatürk heykeli önder kimliğindedir. Anıt, Türk halkının önderi olan Atatürk imgesini taşıdığı gibi aynı zamanda devlet ideolojisinin ve iktidarının simgesidir. Anıt halk ile bu bağlamda ilişki kurmaktadır.⁸⁷

Anıtın yanında kullanılan kabartmalarda savaş betimlenmiş anıt heykelin etkisi güçlendirilmiştir.

“Lewis Mumford The City in History (Tarihte Kent) kitabında ilk kentlerin ve bunlara bağlı sanatın rahip-kral ve sarayın kişiliğinde somutlaşan toplumdaki yeni iktidar dengesinin görünen ifadeleri olduğu düşüncesini öne sürüyor. Zamanın sanatı bu işlevde bütünleşmiştir. Buna benzer bir bütünleşme çabasını orduların, toptancı devletlerin ve iktidarını üyeleri üstünde pekiştirmeye uğraşan her toplumsal kurumun kültüründe görebiliriz. Ama böyle kasıtlı amaçların ötesinde bile, öznel bir malvarlığı dağıtımına yol açan toplumsal ekonomik yapı, her zaman “himaye”yi tanımlar ve üretilen görsel

⁸⁷ Kıvanç Osma, a.g.e. , s. 38.

iletişim biçimlerinin oylumuyula içeriği çevresine kavramsal, ekonomik, siyasal engeller koyar.

Sanat toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkiler ve toplum sanatın olası içeriğini ve işleyişini belirler. Bu ağın birleştiği noktadır “sanatçı” ve onun yaptığı şeyler. Dayanak noktası budur...”⁸⁸

TAKSİM CUMHURİYET ANITI:



Eser 48: Pietro Canonica “Taksim Cumhuriyet Abidesi” İstanbul, 1928.

Anıtın yapımına İstanbul Belediyesi öncülük etmiştir. Kurulan Abide Yaptırma Komisyonu tarafından anıt yapımı heykeltıraş Pietro Canonica’ya sipariş edilmiştir. Canonica tek bir Atatürk heykeli yerine onu yakın çevresindekilerle birlikte Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Türkiye’si konularından oluşan iki sahnenin yer alacağı bir kompozisyon ile anıtı kompoze etmeyi önermiştir. Anıt dört bir yanından farklı kompozisyonlarla betimlenecektir. Anıtın kaidesini mimar Giulio Mongeri yapmıştır.⁸⁹

Anıtın Taksim yönüne bakan kısmında 30 Ağustos 1922 zaferi temsil edilir. Canonica bu sahnelerde fotoğraflardan yararlanmıştı. İstiklal Caddesi yönüne bakan kısmında da Cumhuriyet Türkiye’si canlandırılmıştır. Atatürk sivil kıyafetler

⁸⁸ Ken Baynes, **Toplumda Sanat**. İngilizceden Çeviren:Yusuf Atılğan (Birinci baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 27–28.

⁸⁹ Hasan Kuruyazıcı, “Cumhuriyet’in İstanbul’daki simgesi Taksim Cumhuriyet Meydanı,”**75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık** (Birinci baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-Tarih Vakfı Yayınları, 1998), s. 91–92.

içerisinde betimlenmiştir, iki yan yüzeyde de biri harp diğeri sulh sancağı taşıyan birer asker figürü bulunmaktadır. Anıt 8 Temmuz 1928’de açılmıştır.

Heykel bronz, kaidesi ise İtalya Torino kırmızı mermeri ve Torino yakınındaki Suza’nın yeşil mermerinden yapılmıştır. Heykelin ön sırasında yer alan figürlerin yüksekliği 2 metre, kaidesi ise 11 metredir.⁹⁰

İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica yaptığı Taksim Cumhuriyet Anıtı politik ilişkiler bazında da gelişmelere sebep olmuştur. Dönemin İtalyan başvekili anıtın açılışı ile ilgili Atatürk’e telgraf göndermiştir.

Mussoloni;

“Türkiye Reiscumhuru Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine,

Türkiye Cumhuriyeti abidesinin resmi küşadı İstanbul’da icra edildiği sırada zatı âlilerine en samimi selamlarımı göndermek, benim için büyük bir zevktir. Türk milletinin yeni hayatını tebci eden meşhur İtalyan sanatçıları ederi, İtalyan hükümeti ve milletinin ahiren iki memleket arasında aktolunan muahede ile müeyyidi, dostane hissiyatına tekabül etmektedir”.

Atatürk;

“Roma’da Mösyö Mussolini Hazretlerine,

Cumhuriyet abidesinin resmi küşadı münasebetiyle gönderdiğiniz telgrafi aldım. İtalyan millet ve hükümetinin bundan izhar ettiğiniz dostane hissiyatına teşekkür ederim.

Bu hissiyat, tamamen Türk millet ve hükümetininkine mutabıktır. Samimi selamlarımı gönderirim”.⁹¹

⁹⁰ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 45–46

⁹¹ Hüseyin Gezer, **a.g.e.** , s. 90.

İZMİR ATLI ATATÜRK ANITI:



Eser 49: Pietro Canonica “Atlı Atatürk Anıtı”, İzmir, 1932.

Anıt , İzmir Belediyesi ve Valiliği tarafından ortaklaşa yaptırılmıştır. Anıtın yapımı heykeltıraş Pietro Canonica’ya verilmiştir. İzmir Atlı Atatürk Anıtı , Pietro Canonica’nın Türkiye’de yaptığı son anıt heykeldir. Anıtta İzmir’in kurtuluşu ile Anadolu’daki zafer görselleştirilmiştir. Anıtın açılış tarihi 28 Temmuz 1932’dir. Kaide projesi mimar Asım Kömürcü tarafından hazırlanmıştır. Atatürk at üzerinde mareşal üniformasıyla betimlenmiştir. Atatürk işaret parmağı ile Akdeniz’i göstermektedir. Heykel bu şekilde konumlandırılmıştır. Bu duruş Atatürk’ün “Ordular ilk hedefimiz Akdeniz’dir, ileri” emrini verdiği anı simgelemektedir. Kaidenin üç cephesinde kurtuluş savaşı ve zafer konulu bronz kabartma yer almaktadır. Heykel bronz, kaidesi renkli Afyonkarahisar mermerinden yapılmıştır.⁹²

Anıtın açılışı dolayısıyla dönemin Belediye Başkanı Salih Bey İzmir halkı adına Atatürk’e saygı ve şükran içeren telgraf çeker. Atatürk de İzmir halkına şu telgrafı gönderir. “Milli mücadele ve heyecanımızın timsali olan güzel İzmir’de heykelimin vesilesiyle muhterem İzmirlilerin hakkımda gösterdikleri kadirşinaslıktan ve asilane duygulardan pek müteheyyicim, muhterem İzmirliyle teşekkürlerimin selam ve sevdelerimin ıblagını rica ederim”⁹³

⁹² Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 65.

⁹³ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 69.

ANKARA GÜVEN ANITI:



Eser 50: Anton Hank – Josef Thorak “Ankara Güven Anıtı”, 1935.

Anıt Avusturyalı mimar C. Holzmeister’in Ankara’daki bakanlıklar bölgesine ait planın bir parçasıdır. Plana göre bakanlıklar bir üçgen alan içinde tasarlanmıştır ve bu üçgenin başlangıç noktasını Güven Anıtı oluşturmaktadır. Anıtın yapımı Holzmeister’in önerisiyle Anton Hanak’a verilmiştir. Sanatçı anıtı tamamlayamadan 1934 6 Ocak günü ölmüştür. Anıtı tamamlama işi J. Thorak’a verilmiştir.⁹⁴

Anıtın açılış tarihi 1935’dir. Anıtın ön cephesinde Atatürk figürünün yanında yer alan figür grubu bulunmaktadır. Toplumun her kesiminden köylüsü, işçisi, aydını, askeri bu toplumun bir parçası olduğu vurgulanmıştır. Anıt ile birlikte yapılan kabartmalarda Kurtuluş Savaşı sahnelerendirilmiştir. Bağımsızlık zaferine ordunun desteği kadar halkın da desteği vurgulanmıştır. Anıtın açılış tarihi 1935’dir. Heykelin yapımında mamak taşı ve bronz kullanılmıştır.

Ar dergisinde **Anton Hank – Josef Thorak**’ın yapmış olduğu Güven Anıtı ile ilgili şunlar yazılmıştır.

“Thorak Münih estetiğinin en hazin tecellilerinin toprağımızda kökleşmesini, havamıza karışmasını her devirde karakterize etmiş olan sahnevi etvar, plastiğe uymayan bir – gradiloquence- bizim enerji ile mezcedilmiş tatlılık ve zarafet atmosferimize uymuyor.

⁹⁴ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 101.

Bu teatral eser, Ankara'nın ahenkli ufuklarında kötü bir nota gibi gözlerimizi hırpalıyor.”⁹⁵

Ar dergisinde yayınlanmış olan bu yazı yabancı heykeltıraşlara karşı yapılan eleştirilere bir örnektir. Eserin eleştirisi sanatçının kimliği üzerinden yapılmaktadır, bu tür eserleri yabacıların yapmış olması, Türk ulusuna yapılan bir hakaret gibi düşünülmektedir.

Kazanılmış savaşlar ve devrimler için birçok farklı simgeler kullanılabilir, devlet politikalarının görsel simgeleri sadece devlet adamları veya askerler değildir. Bu simgeler ulusa seslenmektedir. Devlet halka, güven ortamı yarattığını, eşitliği ve adaleti sağladığını farklı yöntemlerle iletir.

Devletin gücü her zaman halktan üstündür. Bu olguyu anıt heykelde görmekteyiz. Devletin gücünü simgeleyen figür yukarıda, halktan insanlar daha altta betimlenmiştir.

“...İnsanların amblemlere (haç, orak ve çekiç, pulluk ve yıldızlar)karşı ya da onlardan yana duydukları coşkular sanatla savaş arasındaki bağda özellikle güçlüdür; ama bunlar genel bir anlamda ayrıca sanatla toplumsal tutarlılık arasındaki işlevsel bağ da belirlerler.

Simgesellik savaşı olanaklı kılan kavramsal çerçeveye yakından ilgilidir. Birey ile grubu bir arada tutan ulusal ve dinsel soyut görüşleri ifade etmek için görsel araçlara başvurulur. Bir askerden takıma, bölüğe, alaya, ulusa uzanan temel çarpım tablosunun, iş görülebilmesi için, onun bir yerde kavranabilir yapan karmaşık bir yapıya dayanması gerekir. Derinliğinde, savaşın varlığını bile, simgeselliğin ve onunla ilgili tumturaklılığın etkinliğine dayandığı görülebilir.”⁹⁶

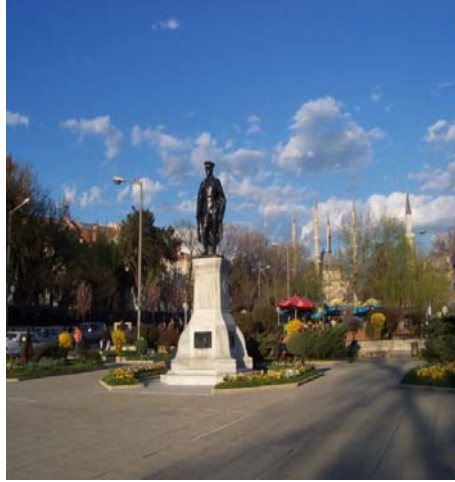
Ken Baynes savaş ve sanat arasındaki bağda simgeleşen görsel dilin işlevinden bahsetmektedir. Bu görsel dil, sanat ve toplum arasındaki işlevsel bağ oluşturmaktadır. Ankara Güven Anıtı'ndaki halktan figürler bu ulusa seslenişin biçimlendirilmiş halidir ve işlevleri de sanat ve toplum arasındaki bağ üzerinden kendi güçlerini denetlemektir.

⁹⁵ Sezer Tansuğ, **a.g.e.** , s. 206.

⁹⁶ Ken Baynes, **a.g.e.** , s. 241–242.

3.3. Türk Heykeltıraşların Yapmış Olduğu Anıt Heykellerden Örnekler

EDİRNE ATATÜRK ANITI:



Eser 51: Kenan Ali Yontunç “Edirne Atatürk Anıtı”, 1931

Edirne Valiliği ve Belediyesi tarafından yarışma düzenlenmiş ve Edirne’ye bir Atatürk anıtı yapılması istenilmiştir. Bu yarışmaya heykeltıraşlarımızdan Kenan Ali Yontunç, Ratip Aşir Acudoğlu, Sabiha Ziya Bengütaş katılmışlardır. Yarışmanın sonucu olarak Kenan Ali Yontunç’un anıt projesi seçilmiştir. Türk heykeltıraşların yaptığı ilk anıtlardan biridir. Türk bir heykeltıraşın Atatürk anıtı yapması Türk halkı için gurur verici bir durum olmuştur. Yabancı heykeltıraşlar ile ilgili tartışmaların kazanıldığına da bir göstergesidir. Türk heykeltıraşlar kendi bağımsızlık savaşlarını ve gelişen milli duygularını eserlerinde yansıtabilecek yeteneğe ve donanıma sahip olduklarını yaptıkları anıt heykellerle kanıtlamışlardır. Yapılan anıt heykeller Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konularının dışında değildir. Türk heykeltıraşlar da yabancı heykeltıraşlar gibi sipariş üzerine devletin ideolojisinin simgesi haline gelen Atatürk anıtlarını yapmaya devam etmişlerdir. Anıtın açılışı 23 Nisan 1931 günü yapılmıştır.

Heykel bronz, kaidesi mermerden yapılmıştır. Heykel 3.80 metre, kaidesi 3.80 metre boyutlarındadır. Kaidesinin üzerinde kabartmalar bulunmaktadır.⁹⁷

⁹⁷ Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s. 56.

BURSA ATATÜRK ANITI:



Eser 52: Nijad Sirel “Bursa Atatürk Anıtı”, 1931

Valilik tarafından Atatürk Anıtı yaptırılmaya karar verilmiştir. Anıtın yapımı 1930 yılı Şubat ayında heykeltıraş Nijad Sirel’e sipariş edilmiştir. Anıtın açılış töreni Cumhuriyetimizin 8. yıldönümüne denk gelen 29 Ekim 1931 tarihinde yapılmıştır.

Heykeltıraş Nijad Sirel Bursa Atatürk Anıtı’nı yapımında tercih ettiği üslup ve yaklaşımını Nurullah Berk şu şeklide değerlenmiştir;

“Bilhassa son seneler içinde yapmış olduğu eserlerde, Nijat’ta, pek bariz olarak tecelli eden bir “simplification” basitleştirme endişesi tezahür ediyor. Bu ise, sanatın en güç taraflarından biridir.

...onun için mutavassıt sanat eserleri, daima teferruatın görüldüğü, esasın kavranmadığı işlerdir. Eşyaları basit ve teferruatsız görmenin güçlüğü, meslek içinde yoğrulmuş sanatkarlar pekiyi bilirler.

Bu itibarla Nijad Sirel’in son eserlerinde görülen basitleştirme kaygısını çok iyi bir iz olarak telakki etmemiz lazım gelir”⁹⁸

At üstünde asker üniformasıyla betimlenen heykel diğerlerinden çok da farklı olmayan bir amacın görsel sonucudur. Devletin ve Cumhuriyetin gücünü simgeleyen ve at üstünde önderliğini gösteren Atatürk figürü bulunmaktadır.

⁹⁸ Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 60–61.

Anıt heykelleri yabancı heykeltıraşlar yerine Türk heykeltıraşların yapması görsel olarak çok büyük bir değişiklik yaratmamıştır.

MENEMEN ŞEHİT KUBİLAY ANITI:



Eser 53: Ratip Aşir Acudoğlu “Menemen Şehit Kubilay Anıtı”, 1934

Heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu’nun ilk büyük anıt uygulamasıdır. Şehit Teğmen Mustafa Fehmi Kubilay adına yapılmıştır. Cumhuriyet tarihinde yer alan Menemen olayları sırasında şehit düşen askerdir. Atatürk ve Cumhuriyet devrimlerinin yanı sıra tarihi bir önem taşıyan bir olay sembolleştirilmiş, bu olaydaki şehit asker anısına anıt heykel yapılmıştır. Anıtın yapılmasına Cumhuriyet Gazetesi’nin girişimiyle karar verilmiştir. Anıtın açılışı 26 Aralık 1934 tarihinde gerçekleştirilmiştir.⁹⁹

Menemen olayları, basında “Cumhuriyetin Kalesine” yapılan bir saldırı olarak adlandırılmıştır. Sanatçı kale imgesinden yararlanarak, mızrağı ile bekleyen figürü kale imgesi ile görselleştirmiştir.

Atatürk Türk büyüklerinin de heykellerinin yapılmasını istemiştir. Bağımsızlık savaşının sembolleri haline gelen kahramanlar anıtlştırılmıştır. Ülkenin birçok yerinde çeşitli hizmetlerde faydalı olmuş kişilerin küçük, büyük heykelleri yapılmıştır. Nevşehir’de Damat İbrahim Paşa, Vezirköprü’de Köprülü Mehmet Paşa, Kars’ta Gazi Muhtar Paşa, bazı illerde belediye başkanlarının heykelleri ve Ziraat

⁹⁹ Kıvanç Osma, **a.g.e.**, s. 86.

Bankası tarafından Mithat Paşa ve Mimar Sinan’ın heykelleri yaptırılmıştır. Atatürk Türk ve Osmanlı tarihinde ülke büyüklerinin heykellerinin yapılmasını da istemiştir. Fatih Sultan, Kanuni Sultan Süleyman, Barbaros Hayrettin Paşa gibi. Türk Tarihi Araştırma Kurumu’na “Sinan’ın heykelini yapınız” önerisini kendi el yazısı ile emir vermiştir.¹⁰⁰

ERZİNCAN ANITI.



Eser 54: Ratip Aşir Acudoğlu “Erzincan Anıtı”

Erzincan’da 26 Aralık 1939’da büyük bir deprem meydana gelir. 32.372 kişi ölmüş ve kent büyük zarar görmüştür. Kentin yeniden kurulmasına büyük önem gösteren İsmet İnönü’ye şükran ifadesi olarak bir anıt dikilmesine karar verilir. Anıtın yapımı heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu’na verilir. Anıt heykel Atatürk anıtlarından konu itibarıyla farklıdır. Menemen Şehit Kubilay Anıtında olduğu gibi anıt bir olayı anma adına yapılmıştır. Anıt heykel sadece günün ideolojik görüşlerini yansıtmıyor çok uzun seneler boyunca genç kuşaklara aktarılacak tarih bilgisini de taşımaktadır.

¹⁰⁰ Fethiye Erbay, Mutlu Erbay, **a.g.e.** , s.136.

HARBİYE ORDUEVİ ATATÜRK HEYKELİ:



Eser 55: Ali Hadi Bara “Harbiye Orduevi Atatürk Heykeli”, İstanbul, 1937.

1936 yılında Yedek Subay Okulu Harbiye binasına taşınır. Harbiye binasının bahçesine yapılması istenilen Atatürk heykeli okul komutanı Behzat Köker önderliğinde yedek subay okul öğrencileri ve 1937 yılı mezunlarının katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. O dönemde Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu askerliklerini yapmaktadırlar. Heykelin yapımında Ali Hadi Bara görevlendirilmiştir. Ali Hadi Bara anıt hakkındaki görüşlerini şu şekilde bildirmiştir

“ –Ne diyebilirim ki. Sadece okul komutanımız bütün kalbimle teşekkür edebilirim. Çünkü o, bu hatırlı fırsatı vermeseydi biz Türk sanatkârlarına, İstanbul’da bir abide dikmek nasip olmayacaktı.”¹⁰¹

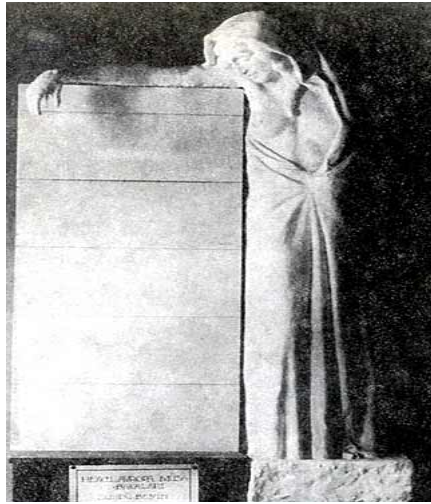
Yapılan modelde Atatürk figürünü sol eli ileri uzanmış pozisyonda tasarlanmıştır. Atatürk figürü sağ ayağı önde, sağ elinde dürbün, sol eliyle Akdeniz’i gösterir şekilde kompoze edilmiştir. Ancak Ordu Müfettişi Orgeneral Fahrettin Altay heykeli incelemesi sonucu sol eli yerine sağ elin uzanması gerektiğini bildirir. Heykel

¹⁰¹ Feridun Kandemir, “Başkumandanın Tuç Timsali:İstanbul Yeni Ve Büyük Bir Abide Kazanıyor.” Cumhuriyet, 4 Şubat: 3. “ Kıvanç Osmâ, Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri.”Atatürk Araştırma Merkezi,Ankara,2003. s. 109.

istenildiği gibi uygulanarak 23 Nisan 1937 tarihinde açılış gerçekleşir. Heykel bronz , kaidesi taş kaplamadır.¹⁰²

Atatürk'ün el hareketi önemlidir çünkü heykel Cumhuriyet tarihinde önemli bir anıyı imgeleştirmiştir. Topluma bu olayı anımsatacak ve bu etkileşim tazeliğini koruyarak gelecek nesillere taşınacaktır.

ŞEHİT SANATÇILAR ANISINA AKADEMİ BAHÇESİNE DİKİLECEK ANIT PROJESİ:



Eser 56: Zühtü Müridoğlu “Şehit Sanatçılar Anısına Akademi Bahçesine Dikilecek Anıt Projesi”, 1928.

Heykel, şehit olmuş sanatçılar adına akademi bahçesine dikilecek anıt projesidir. Akademi bahçesine dikilmese de sanatçı projeyi tamamlamıştır. Sanatçının yaptığı ilk anıt çalışmasıdır. Atatürk anıtlarının katı görselliğinden uzakta bir üslup vardır. Anıt projesinde akademik, klasik bir dil hâkimdir. Buna rağmen sanatçıya ait özgünlük hissedilmektedir.¹⁰³ Anıt konu itibariyle Cumhuriyet ideolojisinin dışındadır ve anıtta yüceleştirme yerine şehit sanatçılara duyulan derin bir acının görsel yorumu bulunmaktadır. Anıt yukarıya doğru abartılı bir kaidenin üzerinde konumlandırılmamış sade olduğu kadar anlatımcı bir dil kullanılmıştır.

¹⁰² Kıvanç Osma, **a.g.e.** , s. 109.

¹⁰³ www.sanalmuze.org

ŞEHİT SANATÇILAR ANISINA AKADEMİ BAHÇESİNE DİKİLECEK ANIT PROJESİ:



Eser 57: Nusret Suman “Şehit Olmuş Sanatçılar Anısına Akademi Bahçesine Dikilecek Anıt Projesi”, 1928.

Nusret Suman da Zühtü Müridoğlu gibi anıt ile akademide girdiği Avrupa sınavında tanışmıştır. Sanatçının yapmış olduğu anıt projesi katı, estetikten uzak ve tek tip değildir. Sanatçının yaratıcılığını ve konuya olan özgün yaklaşımını görebilmekteyiz.

BARBAROS ANITI:

Eser 58: Ali Hadi Bara- Zühtü Müridoğlu “Barbaros Anıtı”, 1944

Barbaros Anıtı heykeltıraş Ali Hadi Bara ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’nun birlikte yaptıkları bir anıt heykeldir. İki sanatçı birlikte birçok çalışma yapmışlardır. Barbaros Anıtı, Taksim Anıtı gibi bir meydanda konumlandırıldığı için diğer birçok anıt heykelden farklıdır. Anıt konu itibariyle devletin sipariş ettiği cumhuriyet ideolojisini yansıtan heykellerden değildir. Yabancı sanatçılar yerine Türk sanatçıların böyle bir anıt heykel yapmaları önemlidir. Anıt Türk sanatçıları tarafından estetik ve konu özgünlüğü açısından atılan ilk adımlardan biridir.

Heykel bronz kaidesi taştır.

Müridoğlu ve Bara 1950’lerden sonra yöneldikleri soyut heykel anlayışını akademiye taşımalarıyla Türk heykel sanatı tarihinde, Cumhuriyetin ilk kuşak heykeltıraşları olarak önemli bir yer tutmaktadırlar.¹⁰⁴

Barbaros Anıtı için İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun çıkarttığı Yeni Adam dergisinde şunlar yazılmıştır;

“Barbaros’un heykeli yapılacaktı, bu iş “beynelmile”e verilebilirdi. Böylece bir Sarayburnu heykeli, bir Taksim anıtı meydana gelebilirdi. Fakat bu tuhaf inatçılık aynı

¹⁰⁴ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 169

sonucu verecekti: az çok Avrupai bir teknik taşıyan fakat ruhu vicdanı apayrı orta halli bir eser!

Barbaros heykeli için değerli vali Dr. Kırdar böyle yapmadı. Barbaros heykelini Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara'ya yaptırmakla biten doğru yolu tuttu ve iyi bir örnek oldu. Barbaros heykeli çok muvaffak oldu. Hemen ilk defadır ki İstanbul'da dikilen bir heykelde bizden olan Türk insanı ile karşılaşırız. İşte şu Barbaros gövdesine bakın! Sokakta dolaşan dirilerin teşrih soyundandır. İşte şu Leventlerin kafatasları! Tıpkı Karacaahmet'teki şehitlerinki gibi; hepsi her yanı bizim olan bu Barbaros Anıtı ne güzel anıttır! Yeni Adam".¹⁰⁵

¹⁰⁵ Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.** , s. 160

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

(1923 – 1950) CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN DİLİ OLAN SANAT VE HEYKEL SANATI

4.1.Cumhuriyet Kültür Politikaları ve Ziya Gökalp’ın Düşünceleri

Cumhuriyet rejimi Batılaşma temelli bir politika öne sürmüştür. Politik sistemin temelini oluşturan cumhuriyet de bir batı kavramıdır.¹⁰⁶ Osmanlı döneminden farklı olarak cumhuriyet ile beraber Batıdan sadece teknik anlamında bir yararlanma değil tam anlamıyla kültürel bir değişime yol açacak olan batı öykünmeciliği söz konusudur. Bunun sonucunda Batı uygarlığının temelini oluşturan demokratik yapıya benzemeyen bir yapı yaratılmıştır.

İkinci meşrutiyet sonrası Batı güçlü olmak ile bir tutulmuştur. Batının çağdaş kültürü, teknolojisi ve her türlü toplumsal yapılanması güçlü bir toplumun göstergeleri olduğu düşünülüyordu. Türkiye’deki bu görüşe karşı olabilecek fikirler dönemin düşünürü Ziya Gökalp tarafından araştırılmıştır. Ziya Gökalp Batının toplumsal özelliklerini araştırmış ve özelliklerden hangi oranda yararlanılabileceği üzerine çalışmalar yapmıştır.

Ziya Gökalp devlet politikası olan Batıcı anlayışı “Batı gibi olmak” ile kendimiz olmak arasındaki uyum ve ya uyumsuzluk ile tanımlamıştır. Gökalp’a göre kültür ulusal, medeniyet ise uluslararasıdır.

Ziya Gökalp’a göre bir kültür ve medeniyet ikiliği vardır. Gökalp’a göre Türk kültürü başka bir medeniyetin öykünmecisi durumundadır.

Gökalp 1918 yılında Yeni Mecmua Dergisinde yayınlanan “Hars ve Medeniyet” yazısında “Medeniyetin hakiki unsurların müspet ilimlerle, ilim, teknik ve sanatlar...”¹⁰⁷ olduğunu belirtir.

1922’de Yeni Gün’de çıkan “İnkılâpçılık ve Muhafazakârlık” yazısında şunları yazmıştır;

¹⁰⁶ Murat Belge, **a.g.e.**, s. 1299.

¹⁰⁷ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları,”**Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm Ansiklopedisi** (Üçüncü baskı, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2001), Cilt 2, s. 374–376.

“Avrupa medeniyeti eşsiz güzellikler ve ahlaki zevkler yönünden de üzerimizde olumlu etkiler yapacaktır. Fakat bu etkiler, bize Acem’den geçen felsefi, ahlaki ve estetik zevkleri yıkmaya çalıştığı ölçüde faydalıdır. Yıkıldığı zevkin yerine kendisi geçmeğe kalktığı anda, bu iki medeniyetin zevki de zararlı olur. Bir milletin güzellikle, ahlak ve felsefe ile ilgili zevkleri kendine özgüdür.”¹⁰⁸

Ziya Gökalp’ın bu sözleri cumhuriyet politikalarının temelinde yatan olguyu göstermektedir. Ziya Gökalp devletin kültür politikasının temelinde yatan batılılaşma ile ilgili fikirlerine göre kültürel politikalar Türk kültürüne uygun değişim göstermemektedir. Gökalp batının yalnız bilimin ve tekniğini alma fikrini savunmaktaydı. Toplum içerisinde kültürün kuşaktan kuşağa aktarılması ile başka bir toplumun kültürünü almak ve kendi toplumuna uygulamak istemek farklı şeylerdir.¹⁰⁹ Ziya Gökalp’ın batılı anlamda kültürel değişim ancak Batının teknolojik gelişimini örnek almak ile olu ve bununla sınırlı olmalıdır. Oysaki cumhuriyet ideolojisi batının kültürel değerlerini Türk toplumuna hızlı bir değişim çerçevesinde uygulamak istemiştir.¹¹⁰

Devletin kültür ve sanat politikalarının birçok farklı yöntemle hayata geçirildiği birinci bölümde ayrıntılandırılmıştı. Halkevleri ve halkevlerinde verilen dersler Anadolu’nun uzak köşelerine ulaşmayı hedeflemiştir. Yurt dışına yani batıya sanat eğitimi almak üzere sanatçılar gönderilmiştir. Bu sanatçılar ülkeye döndüklerinde devletin desteği ile sergiler açmışlardır. Yurt gezileri ile bu yeni sanat anlayışını Anadolu insanı ile buluşturmuşlardır. Bütün bu değişimler ve kültür politikasının yansımaları sadece plastik sanatlar üzerinde etkili değildir.

Sanatın her dalı insanı en kolay ve yalın şekilde etkileyebileceği düşünülerek yapılan eserlerin bu denli anlaşılabilir olması tercih edilmiştir. Müzik, edebiyat ve dans gibi alanlar da değişime uğramıştır. Müzik zevkinin değiştirilmesi için fasıllarda kullanılan keman, ud, cümbüş, kanun, ney gibi aletler yerine halkı çok sesli müziğe alıştırmak istenmiştir. Dansın bir salon dansı niteliğine kavuşturulması amaçlanmıştır, tiyatrodaki devrimler ve Kurtuluş Savaşı’nın anlatıldığı oyunlar sergilenmiştir.¹¹¹

Cumhuriyet ideolojisinin Batı temelli anlayışının sanata yansımaları, sanatın her dalında görülmüştür. Batılı anlamda sanat anlayışı batı tarihine ve kültürüne sahip olamayan topraklarda Anadolu kültürü ile bütünleştirilmek istenmiştir. Bu değişim

¹⁰⁸ Orhan Koçak, **a.g.e.**, s. 374–376.

¹⁰⁹ Murat Belge, **a.g.e.**, s. 1299.

¹¹⁰ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi** (Üçüncü baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), s. 17.

¹¹¹ Neşe G. Yeşilkaya, **a.g.e.**, s. 115.

çağdaşlaşma modeli olarak alınmıştır. Batılı anlamda sanat anlayışının eğitim modelleri ve ya teknik anlamdaki görüşleri ile sınırlı kalmamıştır. Bu anlamdaki değişim Türk heykel sanatı içinde bir geçiş dönemi olmuştur. Ziya Gökalp'in savunduğu gibi Batı'nın ilim ve teknik gelişmelerinin örnek alınması Türk heykel sanatında öykünmeci bir geçiş döneminden sonara gerçekleşmiştir. Sanatçıların batıda aldıkları eğitim sonucunda bu tür bir etkileşim içinde olmaları çok normal bir durumdur. Bu etkileşim zamanla Türk heykel sanatında özgün ve yaratıcı bir heykel anlayışını ortaya çıkarmıştır.

4.2. Görselleşen Cumhuriyet İdeolojisi

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında milli zaferin görselleşmesi plastik sanatların gündemine yerleşmiştir. İnkılâplar, savaşlar ve zaferler yüceltilerek tasvir edilmiştir.

Bu tür bir yüceltmenin plastik sanatlar alanında birçok örneğini görmüşüzdür. Batı sanatının temel konularından olan ve kiliseler tarafından sipariş üzerine yaptırılan İsa, Meryem resimleri, kilisenin gücünü pekiştiren resimlerdir. İsa kilisenin simgesi haline gelmiştir. İsa Meryem resimlerinde çarmıha gerilen, acı çeken bir insan bedeni olarak resmetmiştir. İsa, Meryem resimlerinde ululaştırma, yüceltme bulunmaktadır.

Yüceltme ve ululuk bu tür eserlerin başlıca niteliğidir. Devlet ideolojisinin güdümüyle yapılmış bu eserlerin değeri eserin bu ideolojiyi yansıtmasıyla ölçülür. Malik Aksel bu değer biçime ile ilgili fikirlerini şu şekilde bildirmiştir;

“Bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılâp eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil yurt ve memlekete olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulur”¹¹²

Zaferlerin, inkılâpların ve yapılan devrimlerin görselliği gerçeğin yüceltilmesi, ululaştırılmasıdır. Sami Yetik'in “Topçular” adlı eserinde, özgürlük uğruna asker ve sivil mücadelesi resmedilmiştir. Hayvanlara bağlı bir top arabasının dar bir geçitten geçirilme sahnesi işlenmiştir. Arabanın taşınmasına insanların ne kadar güç sarf ettiği gösterilmiştir. Özgürlük için sarf edilen emeğe ve savaş sırasında sınırlı olan

¹¹² Nilüfer Öndin, “Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat”*Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı no:89,2003, s. 148.

insan ve malzemeye dikkat çekilmiştir. Zor koşullarda halkın büyük desteği ile kazanılan zaferin altı çizilmektedir.



Resim 59: Sami Yetik “Topçular”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x99 cm. 1928.

Sanatçılar Cumhuriyet ideolojisini sanat ile Anadolu’nun her köşesine yaymak için devletin desteği ile yurt gezilerine çıkmışlardır. Sanattan uzak olan halkı sanat ile tanıştırmak istenmiştir. Sanata estetik kaygılarından ziyade politik bir görev verilmiştir. Halk sanat sayesinde cumhuriyet ideolojisi ile tanışacaktır. Cumhuriyet inkılablarının oluşması ve yaygınlaştırılması sürecinde sanatın işlevi değişmiştir. Sanatçılar batı da sanat eğitimi almalarına rağmen Türkiye’ye döndükten sonra yaratıcı ve özgün eserler vermeleri zaman almıştır. Bu tür bir sürecin oluşmasının sebebi devletin sanatı kendi isteği doğrultusunda yön vermesinden kaynaklanmıştır.



Eser 61: Nusret Suman Gaziantep Atlı Atatürk Heykeli

Görselleşen cumhuriyet ideolojisinin en önemli ve en etkili örnekleri anıt heykellerdir. Atatürk imgesi anıtların baş figürü olmuştur. Lider kimliği ile Atatürk imgesi alanlarda yer almıştır. Anıtlar, toplumların gündelik hayatında yer alması ve halk ile kurduğu ilişki açısından önemli kent heykelleridir. Anıtlar yapıtsal nitelikleri ve imgeleştirdikleri konular ile etkileyicidirler. Bu etki bazı anıtlarda abartılı ve ya ululaştırılmış bir biçimde kullanılmaktadır.

Nusret Suman'ın yapmış olduğu Gaziantep Atlı Atatürk Anıtında at üstünde zafer kazanmış, ülkesinin başında duran Atatürk figürü betimlenmiştir. Anıt diğer anıtlarda gördüğümüz devlet ideolojisi taşımakta ve bunu halk ile buluşturmaktadır. Atatürk at üstünde halkı selamlamakta onlara emin ve güvenli topraklarda olduğunu ifade etmektedir.

Cumhuriyet ideolojisi anıt heykeller ile görselleşmiş ve halk ile buluşan en etkili ve sürekli propaganda aracı olmuştur.



Eser 62: Adana Milli Kurtuluş Anıtı, Kurtuluş Savaşında Türk Kadını, Ali Hadi Bara

Adana Milli Kurtuluş Anıtının bu bölümünde kurtuluş savaşında büyük rol oynayan Türk kadını konu edilmiştir. Türk kadını askerler gibi savaşmış ve büyük fedakarlıklarda bulunmuşlardır. İdeolojik anlatım yine savaş ve kazanılan zaferin üzerine temellendirilmiştir. Burada ki fark, figürlerin sıradan halktan insanların olmasıdır.

Anıt bir tiyatro sahnesi gibi kurgulanmıştır. İzleyiciye o anı yaşama olanağı sağlanmıştır. Adana Anıtı izleyici ile anıtsal özelliklerinden dolayı ilişkide olduğu kadar anlatımcı ve tiyatral kompozisyon kurgusu ile ideolojik anlatımın bir kat daha güçlendirmektedir.



Eser 63: Adana Milli Kurtuluş Anıtı, Vatan Görevi Ali Hadi Bara

Anıtın diğerk bir parçasında ise ayakta duran Türk askeri ve diz çökmüş kadın bulunmaktadır. Kadın bayrağı öpmektedir. Tüm kompozisyon içindeki figürler, nesneler ve hareketleri ideolojik bir anlatımın imgeleştirilmiş ve üç boyutlu olarak biçimlenmiş halleridir. Ayakta duran asker Türk askerinin ve ordusunun zaferini, bayrak Türk halkının uğruna savaştığı toprakları ve kadının bayrağı öpmesi tüm Türk toplumunun vatanına ve mücadelesine bağlılığını vurgulamaktadır.



Eser 64: Adana Milli Kurtuluş Anıtı, Türk Gençliği ve Cumhuriyet İlkeleri

Anıtın arka kısmında elinde altı ok taşıyan erkek figürü bulunmaktadır. Oklar Cumhuriyet'in ilkeleri olarak sembolize edilmişlerdir. Anıtlar zamanlar arası bir yolculuk görevini taşımaktadırlar. İzleyiciye, geçmiş, bugün ve geleceği üç boyutlu görsel belgeler olarak taşırlar. İdeolojik anlatım tüm zamanların hakimi olmuş ve bu süreklilik görselleştirilmiştir.

Cumhuriyet ideolojisinin görselleştiği eserler teknik anlamda Türk heykeltiriliğinin gelişimini belgelemiştir. Eserlerde ideolojik konu anlatımlarının dışında özgün ve yaratıcı bir tercih görememekteyiz. Bu anlamda eserleri sanat-özgünlük ve estetik değerler açısından değerlendirmek gerekmektedir. Kamusal alanlara yerleştirilen anıt heykeller cumhuriyet ideolojisinin simgeleri halindedirler. Birçok anıt heykelin yapımında estetik kaygıların yerine, ideolojik anlatımın güçlü

olması söz konusu olmuştur. Bu noksanlık heykel sanatı ile tanıştırılan bir toplumun sanata bakışını etkilemiştir. Halkın görsel zenginliği için sanat eserlerinde estetik değerlerin aranması gerekmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan birçok anıt eserde bu tür bir noksanlık görmektediriz.

4.3. Anıt Heykellerde Atatürk İmgesi ve Topluma Yansımaları

Anıt heykellerde Atatürk imgesi kullanılmıştır. Atatürk önder kimliği ile devletin gücünü alanlarda simgeleştirmiştir.

“Siyaset kuramında, monarşi ve diktatörlük gibi demokratik olmayan yönetim biçimlerinin yürümesi için olağanüstü ya da karizmatik insanlara gereksinim olduğundan, bu rejimlerde iktidarda bulunan ya da iktidara aday olan kişilerin sıradan insanları yönetmeye hakları olduğunu göstermek için, onların sıradan insandan daha üstün, tanrılara daha yakın bir konuma çıkarmak, gelenekselleşmiş bir uygulamadır. Bu rejimlerin siyaset kuramları, genellikle yukarıdaki metafizik ve tarih görüşlerinden birine ya da bir kaçına yaslanır. Bu toplumlarda liderin bu güçleri temsil ettiğine ya da güçlerle özdeş olduğuna inanılır.”¹¹³

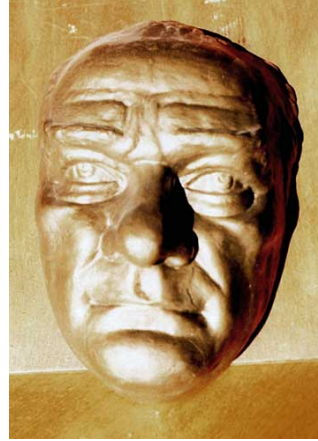
Atatürk imgesinin kullanılması ve bu imgenin yüceltilerek betimlenmesi rejime olan bağlılığı arttırmada ve ideolojiyi yayma çabalarında büyük rol oynamıştır. Batılılaşma ile beraber radikal bir dönem yaşanmıştır. Atatürk imgesi kurtarıcı olan ile bağdaşmıştır. Kemikleştiği düşünülen geleneksel kurumları, devrimlerle yıkıp yerine batılı bir devlet kurmuştur. Bu yenilenmenin meşrulaştırılması, halk ile buluşması için Atatürk imgesi görsel simgelere dönüşmüştür.

Anıtlarda Atatürk temel figür olarak askeri giysilerle ya da sivil olarak yer almıştır. Atatürk at üstünde veya etrafında figür grupları ile tasvir edilmiştir. Tasvirlerde Atatürk figürü her zaman yukarıda ulu ve yüce bir şekilde konumlandırılmıştır. Atatürk figürünün yanında bulunan asker veya halktan figürler her zaman heykellerin alt tarafına yerleştirilmiştir. Anıtların yerleştirildiği alanların çoğu anıtlara uygunluğu düşünülmeden sadece orada var olması gerektiği için konumlandırılmışlardır. Oysa anıt heykel içinde bulunduğu mekân ile bire bir ilişkiye girer ve sıradan insanla etkileşimi artır. Atatürk anıtları meydanları doldurabilmesi

¹¹³ Hasan Ünder, “Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamsaki Yeri” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm Ansiklopedisi** (Üçüncü baskı .İstanbul: İletişim Yayınevi, 2001), Cilt 2, s. 139.

için süslü abartılı kaideler üzerine konumlandırılmışlardır. İçinde bulundukları mekân ile özdeşleşmeyen görüntülere sahiptirler.

Anıtlarda Devrim ve Atatürk konularının yanı sıra köylü ve modern kentli insan karakterleri kullanılmıştır.



Eser 65: Atatürk Maskı, Özel Koleksiyon, Ali Hadi Bara

Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan anıt heykeller, kendine özgü, sanatçısına özgü bir dil geliştirememiştir. Yabancı heykeltıraşların Türkiye’de eser yapmasına karşı olan ateşli tartışmalar Türk sanatçıların anıt heykel alanında sahiplenici ve özgür bir konuma getirse de ideolojik yaklaşımlardan kurtulamamışlardır. Anıt heykeller devletin kültür ve sanat politikası çizgisi dışına çıkamayan eserler olarak kalmıştır. Türk sanatçıları resim, heykel ve sanatının birçok alanında gelişme gösterirken anıt heykelcilik cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk imgesi ile sınırlı kalmıştır. Heykel ve anıt heykel Atatürk ile o kadar bağdaştırılmış ki sıradan halk Atatürk dışında bir heykel formunu çok nadir görmüştür.

Aydın Engin’in Mehmet Aksoy ile yapmış olduğu söyleşide, Atatürk heykeli ve bu heykellerin topluma yansımaları çok net bir şekilde sanatçı tarafından dillendirilmiştir. Aydın Engin, Mehmet Aksoy’un Almanya dönüşündeki Türkiye’de yaptığı çalışmaları soruyor bunun üzerine Mehmet Aksoy, Kartal’da düzenlenen festival kapsamında gerçekleştirdiği performans sırasında yaşananları anlatmaktadır.

“ATATÜRK DEĞİLSEN HEYKELİN OLMAZ!

-...Yoldan geçenlerin heykelini yapabilirim diye düşündüm. Böyle bir atraksiyon yapabilirim. Arkadaşlar “Yapabilir misin?” dediler, çünkü benim de daha önce yaptığım bir iş değil. İlk defa yapacağım. Fikir olsun diye söyledim, üstümde kaldı. Yani şey gibi turistik yerlerde heykel yapacağım, büst yapacağım.

—Benzemesi şart yani...

—Elbette. Yani benzemezse zaten eksik puan alacağım belli. Çünkü karşına birini koyuyorsun, ona değil de başka birine benzerse olmaz. Zaten herkes Atatürk’e benzetiyor heykeli. Yani heykel önce Atatürk oluyor zaten. Kim olursa olsun hiç önemli değil. Geliyor adam, soruyor; -Ne yapıyorsun, Atatürk mü yapıyorsun? İlk soru bu. Karşıda model var, adam -Atatürk’ü mü yapıyorsun? diyor. —Yok, bu arkadaşın heykelini yapıyorum, diyorum. Hemen -Yahu, git abi sen de. Bu ne yapmış ki? diye itiraz geliyor. Bakıyor ki benziyor, o zaman da onun heykelinin yapılmasına anlam veremiyor. Atatürk değil ya adam.”¹¹⁴

¹¹⁴ Aydın Engin, **Heykel Oburu** (Birinci basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), s. 231–232

SONUÇ

Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet politikası olarak sanat alanında birçok yenilik yapılmış ve bu yenilikler sonucunda devletin ideolojisinin görsel dili haline gelen eserler verilmiştir. Bu çalışmada, bu görsel dilin heykel sanatı ile olan ilişkisinin ve sonuçlarının incelenmesi hedeflenmiştir. Heykel sanatının cumhuriyet ideolojisinin dili olarak Türk sanatında ki olan yeri sorgulanmıştır.

Kurtuluş Savaşı, bağımsızlık zaferleri ve devrimlerden oluşan milli beraberlik duygularının temellendirildiği eserler sadece heykel alanında değil sanatın birçok alanında da kendini göstermiştir. Resim sanatının konusu bu başlıklardan oluşurken, müzikte, tiyatrodan, edebiyatta kazanılan cumhuriyet heyecanı ve devletin gücü tüm eserlerde yenilenmektedir.

Estetik ve özgünlük açısından daha birçok ülkede de görünen, devrim heyecanının yansıtıldığı aslında devletin bilinçli bir şekilde kendi hegemonyasını kurmak ve korumak amaçlı oluşturduğu ve yönlendirdiği alanlardır. Bu bağlamda devletin gücünü simgeleştiren anıt heykeller, sanatsal nitelikleri açısından zayıf kalmışlardır. Konu itibarıyla milliyetçi bir yaklaşımdan öteye gidememiş, evrensel bir dil kazanamamışlardır.

Anıt heykellerdeki teknik gelişme yabancı sanatçıların katkısıyla gerçekleşmiştir. Sanat tartışmalarının en önemli konusu haline gelen yabancı heykeltıraşların bağımsızlık zaferini betimleyen anıt heykeller yapması, Türk heykeltıraşlar tarafından ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Türk sanatçıları bu tartışmalar sonucunda amaçlarına ulaşmış ve anıt heykel yapımında öne çıkmışlardır.

Anıtlarda, heykeltıraşların en çok kullandığı figür Atatürk figürüdür. Atatürk figürü devleti, devletin gücünü, kazanılmış zaferleri temsil etmiş ve önder kimliği ile alanlarda yer almıştır. Bu tür anıtlar tarihte birçok ülkede görülmektedir. Askeri üniforma veya at üstünde betimlenen Atatürk imgesi, Cumhuriyet ideolojisinin halkın en kolay algılayabileceği ve sorgusuz kabul edeceği simgelerden biridir. Bu sebeple anıtların çoğu Atatürk heykelleri ile sınırlı kalmıştır. Bu anlayışın dışında da anıtlar ve heykeller yapılmıştır, fakat halka ulaşabilirliği ile ölçüldüğü zaman Atatürk figürlü anıtlar daha fazladır.

Anıt heykeller alanlarda toplum ile günlük hayatı paylaşmaktadırlar. Boyutlarının büyüklüğü ile etkileyicidirler. Bu yapıtsal özelliklerinin üstüne bir de ideolojik içerikleri eklenince, anıtlar daha da etkileyici bir özellik kazanmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılmış olan anıt heykeller, toplumu, halkı etkilemek, halkın cumhuriyet heyecanının sürekliliğini sağlamak için devlet tarafından yaptırılmışlardır. Devletin Türkiye'nin birçok yerine anıt heykeller yaptırmasını, sadece halkı heykelle tanıştırmakla açıklamaya çalışmak, sanatsal görselliğin az olmasından kaynaklanmaktadır. Türk toplumu o dönemde heykel sanatının eksikliği içindedir. Devlet bu eksikliği gidermek istediği gibi anıt heykelciliğin halk ile olan iletişim özelliğini de göz ardı etmemiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan bu anıtlar Türk heykel ve anıt heykel sanatının konu itibariyle Atatürk, devrimler ve bağımsızlık ile sınırlı kalmasına yol açmıştır. Bu konuların dışındaki heykel örneğinin azlığı toplum üstünde o dönemde etkili olamamıştır.

KAYNAKÇA

KİTAP

Akyürek, Fatma. “Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı,” **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**. Birinci basım.İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Atagök, Tomur. “Türkiye’de Müzecilik,” **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**. Birinci baskı. İstanbul: Tarih vakfı Yayınları, 1999.

.Baynes, Ken. **Toplumda Sanat**. Birinci basım. İngilizceden Çeviren: Yusuf Atılgan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Belge, Murat.“Kültür,”**Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**.Üçüncü baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Berk, Nurullah ve Kaya Özsezgin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**.Üçüncü baskı.Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Çavdar, Tevfik. “Halkevleri,” **Kültür-Cumhuriyet Dönemi Kültür Ansiklopedisi** . İstanbul: İletişim Yayınları, 1983 , V. Cilt.

Çaycı, Abdurrahman. **Atatürk Milli Bağımsızlık ve Çağdaşlaşma Önderi**.Birinci baskı. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 2002.

Elibal, Gültekin. **Atatürk ve Resim-Heykel**. İkinci Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973.

Engin, Aydın. **Heykel Oburu**. Birinci baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Erbay, Fethiye ve Mutlu Erbay. **Cumhuriyet Dönemi (1923–1938) Atatürk’ün Sanat Politikası**. Birinci baskı. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2006.

Germaner, Semra “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri** . Birinci baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

_____ “Zühtü Hoca” **Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam** . Birinci basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Germaner, Ali Teoman. “Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde “Heykel” Olgusuna Genel Bir Bakış,”**Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Gezer, Hüseyin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı**.Birinci baskı.Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

İskender, Kemal.“Cumhuriyet Türkiye’inde Sanat ve Estetik,”**Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**.Üçüncü baskı.İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

_____“Cumhuriyet Türkiye’inde Resim,”**Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**.Üçüncü baskı.İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Koçak, Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları,”**Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm Ansiklopedisi**.Birinci baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Kuruyazıcı, Hasan. “Cumhuriyetin İstanbul'daki Simgesi Taksim Cumhuriyet Meydanı,”**75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık**.Birinci baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları-Tarih Vakfı Yayınları, 1998.

Leppert, Richard. **Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**. Çeviren:İsmail Türkmen .Birinci basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2002.

Mardin, Şerif. **Türk Modernleşmesi**. Üçüncü baskı.İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Osma, Kıvanç. **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**.Birinci baskı. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 2003.

Özbek, Meral **Kamusal Alan** . Birinci basım. İstanbul: Hil Yayınları, 2004

Özsezgin, Kaya. **Cumhuriyetin 75 Yılında Türk Resmi**. Birinci baskı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

_____“Müridoğlu ve Bedenin Uyumsal Bütünlüğü” **Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel:Bütün Bir Yaşam**. Birinci basım, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Sağlam, Mümtaz **Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler**. Birinci baskı. İstanbul: Mas Matbaası, 2009.

Savaş, Remzi. “Türk Heykeli Bugünü Yarını,” **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985.

Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996.

Ünder, Hasan. “Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamadaki Yeri,” **Modern Türkiyede Siyasi Düşünce-Kemalizm Ansiklopedisi**. Birinci baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Yaman, Zeynep Yasa. **D Grubu 1933-1951**. İkinci basım, İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2006.

TEZ

Korur, Aslı . “**Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılında Türk Resmi Ve Heykel Sanatı 1923-1938.**” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008)

SÜRELİ YAYINLAR

Osma, Kıvanç. “Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı”,**Anadolu Sanat Dergisi** 10, Aralık1999.

Öndin, Nilüfer.”Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat”,**Sanat Dünyamız Dergisi** 89,2003.

Yaman, Zeynep Yasa. “Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Heykeller (1923-1950)”, **Sanat Dünyamız Dergisi** 82, 2002.

Yeşilkaya, Neşe G. “Osmanlı’da ve Cumhuriyet’te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekanlar”,**Sanat Dünyamız Dergisi** 82, 2002.

İskender, K., (1983-1), İskender, Kemal “Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Resim”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul, C.6, s.1678-1710.

İNTERNET

www.sanalmuze.org

<http://cygm.meb.gov.tr>.

RESİM-FOTOĞRAF VE ESER

Fotoğraf 1: www.mimarlikmuzesi.org

Fotoğraf 2: www.msgsu.edu.tr

Resim 3: www.msgsu.edu.tr

Resim 4: www.turkresmi.com

Resim 5: www.turkresmi.com

Eser 6: www.images.artnet.com

Eser 7: www.images.artnet.com

Eser 8: www.sanalmuze.org

Eser 9: www.sanalmuze.org

Eser 10: www.sanalmuze.org

Eser 11: www.sanalmuze.org

Eser 12: www.sanalmuze.org

Eser 13: www.sanalmuze.org

Eser 14: www.sanalmuze.org

Eser 15: www.sanalmuze.org

Eser 16: www.sanalmuze.org

Eser 17: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Eser 18: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Eser 19: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Eser 20: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Eser 21: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Eser 22: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Eser 23: Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006)

Fotoğraf 24: www.sabihabengutas.com

Fotoğraf 25: www.sabihabengutas.com

Eser 26: www.sanalmuze.org

Eser 27: www.sanalmuze.org

Eser 28: www.sanalmuze.org

Eser 29: www.sanalmuze.org

Eser 30: www.sanalmuze.org

Eser 31: www.sanalmuze.org

Eser 32: www.sanalmuze.org

Eser 33: www.sanalmuze.org

Eser 34: www.sanalmuze.org

Eser 35: www.sanalmuze.org

Eser 36: www.sanalmuze.org

Eser 37: www.ankaraheykelleri.wordpress.com

Eser 38: Aslı Korur, “Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılında Türk Resmi Ve Heykel Sanatı 1923-1938.” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008)

Eser 39: www.ankaraheykelleri.wordpress.com

Eser 40: www.ankaraheykelleri.wordpress.com

Eser 41: www.ankaraheykelleri.wordpress.com

Eser 42: www.sanalmuze.org

Eser 43: www.sanalmuze.org

Eser 44: www.sanalmuze.org

Eser 45: www.sanalmuze.org

Eser 46: www.sanalmuze.org

Eser 47: www.sanalmuze.org

Eser 48: www.sanalmuze.org

Eser 49: www.sanalmuze.org

Eser 50: www.sanalmuze.org

Eser 51: www.sanalmuze.org

Eser 52: www.sanalmuze.org

Eser 53: www.sanalmuze.org

Eser 54: www.sanalmuze.org

Eser 55: www.sanalmuze.org

Eser 56: www.sanalmuze.org

Eser 57: www.sanalmuze.org

Eser 58: www.sanalmuze.org

Resim 59: www.kultur.gov.tr

Eser 60: www.sanalmuze.org

Eser 61: www.sanalmuze.org

Eser 62: www.sanalmuze.org

Eser 63: www.sanalmuze.org

Eser 64: www.sanalmuze.org