

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE SANAT  
SİYASET DENKLEMİNDE KAMUSAL ALAN VE  
HEYKEL**

**MERVE DUYDU  
16721007**

**TEZ DANIŞMANI  
Dr. Öğr. Üyesi MEHMET NUHOĞLU**

**İSTANBUL  
2021**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE SANAT  
SİYASET DENKLEMİNDE KAMUSAL ALAN VE  
HEYKEL**

**MERVE DUYDU  
16721007**

**ORCID NO: 0000-0001-6821-752X**

**TEZ DANIŞMANI  
Dr. Öğr. Üyesi MEHMET NUHOĞLU**

**İSTANBUL  
2021**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE SANAT  
SİYASET DENKLEMİNDE KAMUSAL ALAN VE  
HEYKEL**

**MERVE DUYDU  
16721007**

**Tezin Savunulduğu Tarih:10.05.2021  
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur**

	<b>Unvan Ad Soyad</b>	<b>İmza</b>
<b>Tez Danışmanı</b>	<b>: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nuhoglu</b>	
<b>Jüri Üyeleri</b>	<b>: Prof. Dr. Rifat Şahiner</b>	
	<b>Prof. Dr. Mehmet Üstünipek</b>	
	<b>Doç. Dr. Bülent Çınar</b>	
	<b>Do. Dr. Ayça Tufan</b>	

**İSTANBUL  
MAYIS 2021**

## ÖZ

### CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE SANAT SİYASET DENKLEMİNDE KAMUSAL ALAN VE HEYKEL

**Merve Duydu**

**Mayıs, 2021**

Günümüzde galeri ve müzelerden bağımsız olarak birçok heykel kamusal alanda yer almaktadır. Ait olduğu topluma dair referansları ve analizleri içinde barındıran kamusal alan kavramı, sanat, siyaset ve sosyolojik alanlardaki araştırmalar için önemli bir yere sahiptir. Kamusal alan kavramı içinde, ideolojinin taşıyıcısı olarak heykel sanatı özel bir yere sahiptir. Tarih boyunca kentsel kamusal alanlarla ilişki içinde olan heykeller ilettikleri mesajlar ve dâhilinde buldukları yerle ilgili anlamlar taşımaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında; heykelleri ait olduğu çevreden bağımsız estetik değer olarak değerlendirmek mümkün değildir. Onları tarihsel ve sosyo-politik ilişkilerin oluşturduğu ağ içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Kapsamlı bir literatür araştırması yapılarak üretilen bu çalışma, Türkiye’de siyasi erkin kamusal alanda uygulanan heykel sanatı üzerinden, kentsel kamusal alandaki görünürlüğünü irdelemektedir. Tez çalışmasının zeminini; “Kamusal alan” kavramı ve “Heykel sanatının” kamusal alanla kurduğu ilişkinin, ülkenin içinde bulunduğu siyasi /sanatsal olguların, toplumsal koşulların içinde kent mekânıyla ve siyasi iradeyle ilişkisi oluşturmaktadır. Türkiye’de ilk heykel örneklerinden itibaren heykel sanatının kamusal açık mekânlarda siyasi göstergeye dönüştüğü ve kamusal alanın egemen ideolojinin aracı olarak kullanıldığı söyleyebilir. Siyasi erkin himayesinde, kamusal açık mekânlarda kendine yer bulan heykel sanatı genellikle, egemen ideolojinin simgesi olarak topluma egemen ideolojiyi yaymakta ve gelecek kuşaklara siyasi tarih öğretisi yapmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Anıt, Siyaset, Kamusal Alan, Heykel

## **ABSTRACT**

### **PUBLIC SPACE AND SCULPTURE IN ART AND POLITICAL EQUATION FROM REPUBLIC TO PRESENT**

**Merve Duydu**

**May, 2021**

Today, many sculptures take place in public spaces, independent of galleries and museums. The concept of public sphere, which includes references and analyzes of the society it belongs to, has an important place for research in art, politics and sociological fields. The art of sculpture has a special place within the concept of public space as the carrier of the ideology. Sculptures, which have been in contact with urban public spaces throughout history, have meanings about the messages they convey and the place they are in. When viewed from this angle; It is not possible to evaluate the sculptures as an aesthetic value independent of the environment they belong to, it is necessary to evaluate them within the network of historical and socio-political relations. This produced a comprehensive review of research literature, sculpture applied in political power out of the public sphere in Turkey, scrutinizes the visibility of urban public space. The basis of the thesis work; The relationship between the concept of "public space" and the "art of sculpture" with the public sphere, the political and artistic phenomena the country is in, create a relationship with the urban space and political will within the physical aesthetic social conditions. Examples of sculpture from the earliest sculptures in Turkey turned into political indicators can say that in public open spaces and use publicity as the dominant ideology of the vehicle. Under the auspices of the political power, the art of sculpture, which found itself in public open spaces, generally spread the dominant ideology to the society as the symbol of the dominant ideology and taught political history to future generations.

**Key Words:** Monument, Politics, Public Space, Sculpture

## ÖN SÖZ

Uzun bir süreçte hazırlanmış olan tez çalışmamda desteğini ve yardımını esirgemeyen değerli danışmanım sayın Dr. Öğr. Üye. Mehmet NUHOĞLU'na ve tez izleme komitemde yer alarak tez çalışmasını özveriyle yönlendiren sayın hocalarım; Prof. Rıfat ŞAHİNER ve Doç. Bülent ÇINAR' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Doktora eğitimim boyunca maddi manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve Dr. Öğretim Üyesi Okan BOYDAŞ'a teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Mayıs, 2021

Merve DUYDU

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖN SÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vi</b>
<b>TABLolar LİSTESİ</b> .....	<b>viii</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. KAMUSAL ALAN KAVRAMI ÜZERİNE KURAMSAL BİR TARTIŞMA</b> .....	<b>7</b>
2.1. Jürgen Habermas'ın Kamusal Alan Modeli .....	8
2.2. Hannah Arendt 'in Kamusal Alan Modeli .....	14
2.3. Richard Sennett'in Kamusal Alan Modeli .....	21
2.4. Negt ve Kluge'nin Kamusal Alan Modeli.....	25
2.5. John Rawls'ın Kamusal Alan Modeli .....	29
2.6. Siyasi Gösterge Olarak Kentsel Kamusal Alan.....	32
<b>3. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ KAPSAMINDA KAMUSAL ALANDA SANATSAL MÜDAHELELER</b> .....	<b>35</b>
3.1. Kamusal Sanat Kavramı.....	35
3.1.1. Kamusal Sanat ve Siyaset İlişkisi .....	40
3.1.2. Kamusal Sanat Türlerinden Heykel Sanatının Kentsel Mekândaki Organizasyonu ve Siyaset İlişkisi .....	49
3.1.3. Kamusal Alanda Heykel Sanatının Uygulama Şekilleri .....	67
3.1.3.1. Siyasi Otorite (Devlet) Eliyle Var Edilen Heykeller .....	68
3.1.3.2. Ekonomik Otoriteler (Sermaye) Eliyle Var Edilen Heykeller.....	68
3.1.3.3. Sivil İnisiyatif Eliyle Var Edilen Heykeller.....	68
3.1.4. Kamusal Alanda Uygulanan Heykel Sanatının Siyasi Etkileri .....	69
3.1.4.1. Toplumsal Kimlik ve Aidiyet Hissi Geliştirmek .....	69
3.1.4.2. Gizil Eğitim İşlevi/Siyasi Tarih Öğretisi .....	70
3.1.4.3. Referans Gösterme ve Propaganda Etkisi.....	70
3.1.4.4. Direkt Emir.....	70

3.1.4.5. Gücün İspatlanması.....	72
3.1.4.6. Hafızalaştırma ve Ulus Yaratma.....	72
<b>4. TÜRKİYE DE KAMUSAL ALANDA HEYKELİN KONUMU VE SİYASET İLİŞKİSİ .....</b>	<b>73</b>
4.1. Cumhuriyet Öncesi Kamusal Alanda Heykel Sanatı Ve Siyaset İlişkisine Kısa Bir Bakış .....	74
4.2. Tek Parti Dönemi Ulus/ Devlet İnşa Sürecinde Anıtsal Propaganda... 82	
4.3. Çok Partili Dönemde Türkiye’de Sosyo/Kültürel Ortam ve Heykel Sanatının Siyasetle İlişkisi .....	100
4.3.1. 1946- 1960 Yılları Milli İkonografi Çerçevesinde Gelişen Heykel Sanatı 100	
4.3.2. 1960-1980 Yılları Gergin Siyasi Ortam ve İdeolojik Mücadelenin Heykel Sanatına Yansıması.....	106
4.3.3. 1980-1990 Yılları Darbe Sonrası Otoriter Yorumun Heykel Sanatına Yansıması ve Seri Üretimle Gelen Kitsch’leşme Sorunu .....	115
4.3.4. 1990’lı Yıllardan Günümüze Yerel Yönetimlere Verilen İnisiatiflerle Yenilenen Heykel Pratikleri ve Siyasi Tarih Anlatısı .....	123
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>144</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>149</b>



## TABLÖLAR LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Habermas'ın Kamusal Alan Modeli .....	9
<b>Tablo 2:</b> Hannah Arendt'in Kamusal Alana İlişkin Yaklaşımı .....	15
<b>Tablo 3:</b> Kamusal Sanatın Özellikleri .....	36
<b>Tablo 4:</b> Kamusal Sanatın Kullanım Araç ve Amaçları.....	36

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, 1917 .....	47
Şekil 2: Philip Zec, İngiltere'nin Kadınları Fabrikalara Gelin .....	48
Şekil 3: Antik Yunan Parthenon .....	50
Şekil 4: Kral I. Antiochos Mezarı Nemrut .....	52
Şekil 5: Roma Capitol Meydanı .....	53
Şekil 6: Julius Sezar Heykeli ve Madalyonu .....	54
Şekil 7: Rodin Kale Kent Soyluları Heykeli.....	56
Şekil 8: Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” .....	57
Şekil 9: Münih projesi .....	59
Şekil 10: Münih Dikili Taşı .....	59
Şekil 11: Adolf Wamper “Zaferin Dehası” .....	60
Şekil 12: Comradeship, Josef Thorak.....	60
Şekil 13: Yapı ve Endüstri Heykeli .....	62
Şekil 14: Joseph Stalin Anısına Anıtsal Heykel, Prague .....	63
Şekil 15: 1300. Yıl Bulgar Devleti, Anıt Kompleksi, 1981 .....	64
Şekil 16: Kathe Kollwitz “Yaslı Anne-Baba” .....	65
Şekil 17: Mark di Suvero / “Barış Kulesi” .....	65
Şekil 18: Üzüntünün Maskesi “Mask Of Sorrow” .....	66
Şekil 19: Dani Karavan Negev Anıtı .....	67
Şekil 20: Dani Karavan Negev Anıtı .....	67
Şekil 21: Beykoz Anıtı, 1833, Dikilitaşın İllüstrasyonu.....	76
Şekil 22: Tanzimat Hatıra Sütunu ve Pascal Artin Bilezikçi, Tanzimat Anıtı Proje Deseni .....	77
Şekil 23: Bazarov, Ayastefanos Rus Abidesi .....	78
Şekil 24: Hicaz Demiryolu Anıtı, 1902 .....	79
Şekil 25: Raimondo d’Aronco, Telgraf Anıtı, 1905, Şam.....	79
Şekil 26: Abide-i Hürriyet Anıtı, 1911, İstanbul .....	80
Şekil 27: Vedat Bey, Tayyare Şehitleri Anıtı 1916 İstanbul .....	80
Şekil 28: Konya Ziraat Anıtı, 1915-1917 Konya.....	81

<b>Şekil 29:</b> Osman Gazi Büstü, 1916.....	82
<b>Şekil 30:</b> Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı.....	83
<b>Şekil 31:</b> İlk Kurşun Anıtı - Ödemiş.....	84
<b>Şekil 32:</b> Sarayburnu Anıtı 1926 .....	87
<b>Şekil 33:</b> Konya Atatürk Anıtı.....	88
<b>Şekil 34:</b> Ulus Anıtı Ankara .....	89
<b>Şekil 35:</b> Samsun Anıtı .....	91
<b>Şekil 36:</b> Afyon Atatürk Anıtı .....	92
<b>Şekil 37:</b> Taksim Cumhuriyet Anıtı.....	94
<b>Şekil 38:</b> Güven Park Anıtı.....	95
<b>Şekil 39:</b> Adana Milli Mücadele Anıtı .....	98
<b>Şekil 40:</b> Barbaros Anıtı .....	99
<b>Şekil 41:</b> Çankaya Atatürk Anıtı .....	102
<b>Şekil 42:</b> Nusret Suman 1951-1953 Anıtkabir “Misakı Milli Kabartması” .....	103
<b>Şekil 43:</b> İlhan Koman Anıtkabir Kabartmaları .....	103
<b>Şekil 44:</b> İlhan Koman Anıtkabir Kabartmaları .....	104
<b>Şekil 45:</b> İlhan Koman Anıtkabir Kabartmaları .....	104
<b>Şekil 46:</b> İlhan Koman Anıtkabir Kabartmaları .....	105
<b>Şekil 47:</b> Hüseyin Anka Özkan Anıtkabir Grup Heykelleri 1951-1953.....	105
<b>Şekil 48:</b> Hüseyin Anka Özkan Anıtkabir Grup Heykelleri 1951-1953.....	106
<b>Şekil 49:</b> Turan Emeksiz Anıtı .....	108
<b>Şekil 50:</b> Şadi Çalık ODTÜ Heykeli .....	109
<b>Şekil 51:</b> Tamer Başoğlu ODTÜ Anıtı .....	110
<b>Şekil 52:</b> Şadi Çalık 50.Yıl Heykeli .....	112
<b>Şekil 53:</b> İşçi Heykeli.....	113
<b>Şekil 54:</b> Güzel İstanbul Heykeli .....	113
<b>Şekil 55:</b> Sakarya Meydan Muharebesi Anıtı 1973 .....	114
<b>Şekil 56:</b> Hasan Tahsin Anıtı.....	115
<b>Şekil 57:</b> Samsun İlk Adım Anıtı.....	118
<b>Şekil 58:</b> Atatürk ve Harbiyeli Anıtı.....	119
<b>Şekil 59:</b> Fatih Anıtı .....	122
<b>Şekil 60:</b> Şerife Bacı Anıtı 1990.....	124
<b>Şekil 61:</b> Beşiktaş Demokrasi Anıtı Tamer Başoğlu .....	126
<b>Şekil 62:</b> Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi.....	128
<b>Şekil 63:</b> Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi.....	129

<b>Şekil 64:</b> Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi.....	129
<b>Şekil 65:</b> Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi.....	130
<b>Şekil 66:</b> Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi.....	130
<b>Şekil 67:</b> Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi.....	131
<b>Şekil 68:</b> Abdi İpekçi Anıtı 2000.....	132
<b>Şekil 69:</b> Cumhuriyet Ağacı Heykeli.....	132
<b>Şekil 70:</b> Yerel Hizmet ve Atatürk Anıtı .....	133
<b>Şekil 71:</b> Çanakkale Kilitbahir Köyü Seyit Onbaşı Heykelleri .....	133
<b>Şekil 72:</b> Mersin'in Akdeniz İlçesi Belediyesi Tarafından Yapılan Anıt.....	134
<b>Şekil 73:</b> Buca Atatürk Rölyefi.....	135
<b>Şekil 74:</b> Kartallı Kazım Meydanı Anıtı.....	135
<b>Şekil 75:</b> Bayrak Olayı Kahraman Maraş Anıtı (2012).....	136
<b>Şekil 76:</b> İşkence Mağdurlarına Saygı Anıtı 2013.....	137
<b>Şekil 77:</b> Gaffar Okan Anıtı 2015.....	138
<b>Şekil 78:</b> 15 Temmuz Şehitler Makamı Anıtı.....	139
<b>Şekil 79:</b> 15 Temmuz Anıtı.....	140
<b>Şekil 80:</b> Ömer Halisdemir Anıtı.....	141
<b>Şekil 81:</b> Fethi Sekin Anıtı .....	141
<b>Şekil 82:</b> Uğur Mumcu Anıtı 2018 .....	142
<b>Şekil 83:</b> Afshin Esfandyari Ulus Anıtı.....	143

## 1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlamasıyla birlikte bir eylem süreci olarak kendini ortaya koyan sanat kavramı kültürel oluşumların da aktarıcısı olma görevini üstlenmiştir. Geçmişle gelecek arasında köprü vazifesi üstlenen sanat kavramı yaşanan dönemin aynası olarak kabul görmektedir. Sosyo/politik anlamda iletişim görevi de üstlenen sanat yapıtlarının, egemen ideolojinin propagandasını yapma olgusu tarihin her döneminde örneklerine rastlanabilen bir durumdur. Toplumsal savaşların, mücadelelerin, her türlü kırılma dönemlerinin bir aktarıcısı olarak sanat yapıtları ilettikleri mesajlar ve biçimsel dilleri ile başlı başına bir söylem aracı olma özelliği taşımaktadırlar. Toplum içinde meydana gelen siyasi değişimlerin toplumun kültür/sanat olgusunu da etkileyeceği düşünüldüğünde, değişen siyasi konjonktürün bir önceki iktidarın sembolü olan estetik değerlerin kamusal alandaki görünürlüğünden rahatsız olacağı kaçınılmaz bir ön görüdür. Bu açıdan bakıldığında, gelen yeni iktidar, gücünü ve varlığını kamusal alanlardaki estetik değerler üzerinden perçinlemiştir.

Heykel sanatı, devingen bir kavram olarak bulunduğu mekânı dönüştürmekte ve oraya kimlik kazandırıp, ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda ilettiği mesaj ve kitlelerle kuracağı ilişki açısından kritik bir öneme sahiptir. Biçimsel dili ve estetik gücünün ihtişamlı olmasından dolayı heykel sanatı iktidarların vazgeçilmez propaganda araçlarından biri olarak her dönemde ön planda olmuştur.

Hitabet gücü açısından ön planda olan heykeller, kamusal alanlarda yer alırken kitlelerin estetik anlayışını şekillendirmede ve toplumsal sürecin estetik görünümünü kitlelere yansıtmada etkin bir rol üstlenmektedir.

Kamusal alanlar için işaretleme noktasına dönüşen anıtlar, ait olduğu topluma özgü kimlik tanımlamalarını geçmişten geleceğe aktaran yapı taşlarındandır. Onların kültür ögesi olarak kabul görmesini sağlayan olgular, topluma ilettikleri mesajlarda barındırdıkları toplumsal değerler ve bu değerlerle oluşturulmuş öğretilerdir. Kentsel kamusal alanların odak noktasını oluşturan heykeller, yalnızca geçmişi değil bulunduğu anın ve mekânın da sembolik yansımalarını içinde barındırmaktadır. Kimi

zaman yaşanan bir olayın veya kişinin anısını yaşatmak, kimi zaman da devlet otoritesinin kamusal alandaki temsilini ifade etmek amacıyla, kamusal alanların estetik değerleri olarak karşımıza çıkan heykellerin anlatımını gerektiğinde pekiştiren, zaman zaman ket vuran ise devlet otoritesidir.

Bu çalışmada, ağırlıklı olarak heykelin ideolojik bir araç olarak yapılanmasında yer alan eser ve iktidar üzerine incelemeler yapılmıştır. Bu irdelemelerde Batı ve Türk heykeli üzerinden hareketle heykellerin yapıma dönemleri ve bu dönemlerdeki iktidar mekanizmalarının rolü üzerine de yoğunlaşmıştır. Tez konusunun ana başlığı çerçevesinde; Türkiye’de Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan süreçte iktidar gölgesi altında bir heykel anlayışı yaratılmak istendiği görüşü ağır basmıştır. Bu doğrultuda, Türk anıtlarının nasıl ve hangi nedenlerle siyasi otoriteler tarafından kamusal alanlara taşındığı incelenerek, Türk heykelinin iki farklı algılayış içerisinde şekillendiği sonucuna varılmıştır. Bu iki farklı algılayış anıt heykel ve özgün /özerk heykellerden oluşmaktadır.

Çalışmada; ağırlıklı olarak incelenen kısım, heykelin anıt mantığında özellikle tek partili ve çok partili dönemlerde siyasi tarihi nasıl estetize ettiği ve iktidar kavramını kamusal alana hangi kavramlar üzerinden taşıdığıdır. Türk heykel sanatının gelişim süreci değerlendirildiğinde; heykel, kamusal alan-iktidar ve içerik ilişkisinde özerk bir faaliyet değil de denetimler ve yönlendirmeler çerçevesinde bir varlık oluşturmuştur. Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren heykel ibaresinin hâkim kılınarak Şehirlerde iktidar buyruğunun bir parçası olarak boy göstermesi ve iktidar ideolojileri tarafından en iyi hizmet olarak gösterilmesi bu haklılığı daha da ortaya çıkarmaktadır. İktidar ideolojileri doğrultusunda dönem dönem heykele kendi dışında birçok amaç yüklenerek estetik değerlerin çok gerisinde seri üretim mekanizması haline getirilse de biçimsel dil ve estetik değer bakımından oldukça iyi örnekler de kamusal alanlarda yer alarak, en iyi propaganda aracına dönüşmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki ulus devlet oluşturma sürecinde heykel sanatının görselliğinden yararlanılması ve bu doğrultuda yurt dışından davet edilen heykeltıraşlara anıtlar yaptırılması heykel sanatının gelişim sürecine ivme kazandıran uygulamalar olarak oldukça önemli girişimlerdir. İlerleyen dönemler Türk heykeltıraşlarının yetiştirilmesi için yurt dışına gönderilmeleri ve anıt pazarının yarışmalar çerçevesinde gelişmesi de heykel sanatının ideolojik amaçlı kullanımdaki olumlu gelişmelerdendir.

Türk heykel sanatının ideolojik amaçlı kullanıma bakıldığında;

Çoğunlukla dini tutum, heykel açısından yetersiz kalan sanat anlayışı ve politik sebepler nedeniyle Türk heykel sanatı geç gelişen ve hala türlü zorluklarla karşılaşan bir sanat dalıdır. Ülkemizde özellikle cumhuriyetin ilanından sonra heykel sanatında olumlu denilebilecek gelişmeler yaşansa da kamusal alanlarda herhangi bir heykel varlığından söz edildiğinde beraberinde birçok tartışma da gündeme gelmektedir.

Ülkemizdeki heykel tarihine bakıldığında, ilk heykel örnekleri mimari unsurlarda kullanılan rölyefler, mezar taşları, dikili taşlar vb. yapılar üzerinde ortaya çıkmaktadır. Ülkemizin batılı anlamdaki heykel sanatı ile tanışması ise Osmanlı'da Tanzimat sonrası döneme denk gelmektedir. Bu dönemden sonra mimari bezeme motiflerinde yer alan rölyefler, kabartma heykellere dönüşerek, hükümdarlar için dikilen nişan taşları ve figürsüz anıtlar, kentsel alanlarda yerini almaya başlamıştır.

Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar geçen süre içinde yaşanan siyasi ve sanatsal gelişmeler sonucunda, kamusal alanda kendine yer edinen heykeller, kamunun ve yönetimlerin ideolojik yaklaşımları doğrultusunda zaman zaman tahrip edilmiş zaman zaman da yerinden edilmiştir.

Bu açıdan bakıldığında, *tezin problem durumu; Türkiye'deki siyasi rejimlerin kamusal alandaki temsilinin heykel sanatı üzerinden incelenmesine odaklanmaktadır.*

Ülkemiz, bulunduğu coğrafi konum sebebi ile birçok uygarlığın heykel örneklerini içinde barındıran bir ülke olmuştur. Ancak Türkler için Heykel sanatının Batılı anlamdaki örnekleri ve kabulü ise daha çok Cumhuriyet'in ilanından sonra olmuştur.

Bu bağlamda; *tezin ana problem durumu;* "siyasi rejimlerin kamusal alandaki temsilinde heykelin rolü nedir" sorunsalı kapsamında şekillenmiştir. Bu problem durumu altında siyasi rejimlerin sanat etkisi ve sanatın toplumsal kabullenme üzerindeki rolü sorgulanmıştır.

*Tez çalışmasının amacı;* Kamusal alanda siyasi otoritenin temsili olarak halkla ideolojik yapılanmanın arasındaki iletişimi sağlayan heykellerin çözümlemelerini yapmak, yerleştirildikleri alanlarda karşılaştıkları sorunlara değinerek toplumsal yapı üzerindeki etkilerini incelemek ve bu alana ilişkin daha sonra yapılabilecek araştırmalara kaynaklık edebilmektir. Bu çalışmada; cumhuriyetin ilanından günümüze kadar olan süreçteki politik arka plan ışığında, siyasi tarihi estetize

heykeller incelenirken, dönemlere ait politik durumun ve sanatsal gelişmelerin daha iyi kavranabilmesi için kronolojik bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır.

**“Cumhuriyetten Günümüze Sanat Siyaset Denkleminde Kamusal Alan ve Heykel”**

başlıklı tez çalışması kapsamında, Cumhuriyet sonrası kamusal alanda yer alan ve siyasi tarihi estetize eden heykellerin kentsel mekâna olan etkileri, estetik ve toplumsal/politik, yönleri bağlamında ele alınmıştır. Bu heykeller üzerine tarama yapılırken, tez içerisinde yer verilecek heykeller estetik anlatımında siyasi bir olaya atıfta bulunan heykellerle sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda, kavramsal ve kuramsal içerik oluşturulurken, **yöntem olarak;** kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Bu tarama sonucunda, öncelikli olarak bilimsel düzeyde yazılı kaynaklardan yararlanılmış ve Yök Tez merkezinden konuya ilişkin bazı tezler incelenerek tez konusunun daha önce hazırlanan çalışmalarda nasıl değerlendirildiği araştırılmıştır. Sanat ve siyaset ilişkisini araştıran birçok tez bulunurken, kamusal alan heykellerinin siyaset ile olan ilişkisini inceleyen tez çalışmalarının sınırlı olduğu ve daha çok yüksek lisans tezleri ile sınırlı kaldığı kanısına varılmıştır. Örneğin; Mehmet Hasan Demirci'nin Türkiye’de Heykel Sanatının İdeolojik Bir Araç Olarak Kullanımı (2011) isimli tezi, Türkiye’de heykel sanatının hangi (siyasal, sosyal, kültürel) değerler üzerinden üretildiği, ideoloji ve sanat ilişkisi üzerinden nasıl ifade olanağı bulduğu ve üretilme sürecinde hangi iktidar politikaları zemininde var edilmeye çalışıldığı konusuna odaklanırken 1980 sonrası heykellere çalışma içerisinde yer verilmemiştir.

Fahrettin Kuzu'nun “Türkiye’de Kamusal Alan Estetiği ve Heykel” (2012) başlıklı tezi ise, Osmanlı döneminden başlayarak kamusal alanda var olan heykel uygulamalarını ele almaktadır. Tez içerisinde; 1980’lerin heykel üretimini anlatılırken daha çok sergiler üzerinden örneklemeler yapılmış ve heykel sanatının kamusal alanda var olma durumunu siyasi otoritenin görünürlüğü üzerinden incelenmemiştir. Begüm Sönmez’in “1980’lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve İstanbul” (2015) isimli tezi ise 1980’lerin Ankara ve İstanbul’un kamusal alan heykellerini 1980-89 yıllarını temel alarak incelemiştir. Fulya Ünal’ın “(1923 – 1950) İdeoloji Sanat İlişkisi Çerçevesinde Cumhuriyet Dönemi Heykel Sanatının İncelenmesi” (2010) tezinde devletin kültür politikalarının sanata ve plastik sanatların dalı olan heykel sanatına olan yansımaları ve bu yansımaların sonucunda ortaya çıkan eserlerin incelenmesi yapılmıştır. Aylin Başaran’ın “20. Yy’ da Heykel Sanatı Ve Propaganda” tezi ise 20 yy. heykellerinin propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığı üzerine yoğunlaşarak eser



incelemeleri çoğunlukla yurtdışı örnekleri üzerinden şekillenmiştir. Daha önce hazırlanan bu çalışmalar kapsamında değerlendirildiğinde; Cumhuriyetten günümüze kadar olan süreci politik zemin üzerinden dönemleştiren ve siyasi otoritenin kamusal alandaki görünürlüğünü siyasi tarih anlatısı yapan heykeller üzerinden sorgulayan bu tez çalışması, daha sonra üretilecek tezler için cumhuriyetten günümüze kadar olan süreci daha uzun bir dönem içerisinde değerlendirmesi ve politik arka plana ışık tutması açısından daha önceki çalışmaların değinmediği konular üzerine yoğunlaşmıştır. Tez çalışmasında, Türk heykel sanatının siyasi tarih öğretisi ve kamusal alanda var olma durumu sorgulanarak daha önce yapılmış tez çalışmalarından farklı bir bakış açısı izlemiştir. Bununla birlikte konunun içeriği gereği güncel yayınlar, çalışmalar takip edilmiş, çalışmaya katkı sağlayacak bilgilere de çalışma içerisine yer verilmiştir.

Tez çalışmasının genel içeriğine bakılacak olursa; 1. Bölümde, siyasi otoritenin söylem alanı olan kamusal alan kavramına odaklanılmıştır. Tarihsel kategori olarak ortaya çıkışı Antik çağa dayanan, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin ortak etkinlik alanı olarak tanımlanan kamusal alan, dünyadaki değişimlere bağlı olarak, birçok alanda kullanılmaktadır. Farklı perspektif ve boyutlardan bakılarak değerlendirilen kamusal alanın, anlamı ve kapsamı konusunda farklı yorumlar ortaya çıkmaktadır. Bu yorumlar sonucunda, farklı kamusal alan modellerinden bahsedilmekte ve bazı düşünürler ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde; 1. Bölümünde, Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Richard Sennett, Negt ve Kluge ve John Rawls'ın kamusal alan yaklaşımlarından yola çıkılarak kamusal alan olgusu üzerine bir kavramsallaştırma yapılmış ve bu teorik tartışma çerçevesinde, kamusal alanla ilgili temel perspektifler incelenmiştir. Kamusal alan üzerine kuramsal bir çerçeve çizilirken kamusal alan biçiminde tanımlanan kentsel mekân ve siyasi gösterge olarak kamusal alan konularına da değinilmiştir. 2. Bölümde, ise kamusal alanda sanatsal müdahaleler kapsamında kamusal sanatın sosyo/politik zemindeki gelişim sürecinden bahsedilerek kamusal sanat türlerinden heykel sanatının kentsel mekândaki organizasyonu ve siyaset ilişkisi üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Tez çalışmasının 3. Bölümünde ise; Türkiye'de heykel sanatının kamusal alandaki konumu, ülkemizin siyasi zemini üzerinden dönemselleştirilerek, Türkiye'nin siyasi tarih anlatısını yapan bir nevi resmi

tarih belgesi olarak nitelendirebilecek heykeller üzerine bir literatür derlemesi yapılmıştır.

## 2. KAMUSAL ALAN KAVRAMI ÜZERİNE KURAMSAL BİR TARTIŞMA

Günümüz araştırmalarında sıkça kullanılan ve çözümlenmeye çalışılan kamusal alan kavramı sosyal bilimler alanında oldukça geniş yer tutarak birçok düşünür tarafından siyasi ve kültürel boyutlarıyla incelenmektedir. Toplumsal yaşamla bağlantılı ve tüm yurttaşların ortak katılımına açık söylem/eylem alanı şeklinde tanımlanabilecek kamusal alan kavramını anlayabilmek adına, özel alan kavramına da değinmek gerekmektedir. En temel anlamlarıyla ifade edecek olursak, kamusal alan, kamuya ait olan yani halka açık anlamına gelirken, özel alan ise kamusal alana göre daha sınırlı ve aile yaşantısına karşılık gelen bir kavram olarak değerlendirilmektedir.

Kamusal ve özel alan arasındaki ayrım ilk olarak Aristoteles tarafından yapılmıştır. Kamusal alan ve özel alan ayrımlarına temel olarak gösterilen Antik Yunan şehir devletlerinin gelişimlerini tamamlarından sonra iki ayrı yaşam alanı ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, özgür yurttaşların ortak kurdukları söylem ve iletişim alanı olan “kamusal alan” ikincisi ise, fayda ilkesi ve kültürel kimliklerin gölgesinde gerçekleştirilen zorunlu etkinlikler alanı olan “özel alan” kavramıdır. Antik Yunan’daki “Polis” yaşamını temele alan düşünürü göre, “Polis” yurttaşların ortak amaç ve kamusal iyi için ideal olana ulaşmaya çalıştığı, yaşamın kendisi gerçekleştirme alanıdır. İnsanlar arasındaki etkileşimin zenginleştiği, onları yurttaş yapan ve dayanışma temeline dayanan kamusal alan kavramı, Aristoteles’in çalışmalarında, demokrasinin devamlılığına olanak veren “polis” kavramına denk gelmektedir. Ona göre; “polis” olması gereken en iyiyi amaçlayan topluluk biçimidir ve erdemler poliste hayat bulmaktadır. Aristoteles’e göre “polis”in ortaya çıkışı insanın diğer canlılardan ayrılacak özelliklere kavuşmasını sağlamış ve onu siyasi bir canlı(zoon politikon) konumuna ulaştırmıştır. Kamusal alan kavramına denk düşün “polis” kavramı yurttaşın özgürlük alanı olmuş ve bu alanda siyasi bir varlık olarak yaşamını sürdüren birey başkalarının dünyası hakkında fikir sahibi olmayı öğrenmiştir(Onat, 2013, 19). Siyasetin ve farklılıkların alanı olarak kabul gören kamusal alanda; küçük gruplara arsında yapılan fikri alışverişleri, büyük tartışma

olarak yorumlanır, bu tartışma ve fikir alışverişi ortamından bir kamuoyu doğmaktadır (Taylor, 2006, 90).

Dacheux ‘un kamusal alan üzerine yaptığı 3 maddelik tanımlamaya göre; birinci maddede kamusal alanı bir meşrulaştırma yeri olarak vatandaşların tartışabilecekleri, politik iktidardaki adaylarını tanıyarak kendileri için gerekli enformasyonu toplayabilecekleri bir yer olarak tanımlamaktadır. İkinci maddede “politik cemaatin yeri ifadesini “ kullanarak farklı dinsel ve etnik kökenlerden insanların bir araya gelerek politik bir ortam oluşturdukları simgesel alan olarak kamusal alanı işaret etmektedir. Son maddesinde ise , “politikanın görünürlük kazandığı sahne “olarak kamusal alanı özetlemektedir (Dacheux, 2012, 21).

Karşıt kamusal alan, sosyal adalet, kentsel mekân gibi kavramların tartışılması ve bu tartışmalardan yeni ve daha özgür bir toplum inşasının mümkün olduğuna dair görüşler Avrupa Birliği gibi kurumların da “kamusal alan” la ilgili çalışmalarına neden olmuştur. Nitekim Avrupa Birliği 1986 yılında kamusal alanların önem ve değerini aşağıdaki gibi tanımlamıştır.

Kentsel mirasın önemli bir parçasıdır ve kent estetiğinde güçlü etkisi vardır. Eğitimsel bir rolü bulan kamusal alanlar aynı zamanda Sosyal etkileşim konusunda da önemlidir çünkü toplumsal gelişimi güçlendirirken bireysel psiko- sosyal gerilimi azaltmaktadır. Ekonomik amaçları ve eylemleri desteklerken toplumun gündelik ihtiyaçlarını karşılamaktadır (Çakar, 2014, 41).

Literatürde herkesin girebildiği yer olarak tanımlanan kamusal alan kavramı Arendt’in ifade ettiği gibi; bireylerin herhangi bir sınırlama olmaksızın bir araya gelebildikleri ve özgürlüğün kendisini gösterdiği yer olarak kabul görmektedir. Habermas ise, kamusal alanı birçok tartışma ve düşüncenin ifade edildiği söylemsel bir ilişki alanı olarak görmektedir(Firat, 2007,199).

## **2.1. Jürgen Habermas’ın Kamusal Alan Modeli**

Habermas’ın kamusal alan kavramını ilk olarak 1962 yılından yayınlanan “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü” başlıklı kitabında kullanılmaktadır. Habermas’ın tanımlamalarıyla kamusal alan, katılımcıların ortak meseleler üzerine eleştiri, mücadele ve müzakerede bulunduğu alandır. Ona göre; “Kamusal alan kavramıyla, her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin

oluşturulabildiği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur” (Habermas, 2007, 95).

Habermas “Kamusallığın Yapısal Dönüşümü” adlı kitabında kamusal alanı burjuva kamusu üzerine kurgulamış ve ideal kamusal alanı 18.ve 19. Yüzyıl İngiltere, Fransa ve Almanya üzerinden değerlenmiştir. 1990 yılında yayınlanan kitabının ikinci baskısında ise; kamusal alanı iktidar, emek, üretim, medya ve kültürel dönüşümler kapsamında yeniden tanımlamıştır (Habermas, 2007, 135).

**Tablo 1: Habermas’ın Kamusal Alan Modeli**

ÖZEL ALAN	KAMU ERKİNİN ALANI
BURJUVA TOPLUMU (MAL DOLAŞIMI VE TOPLUMSAL EMEĞİN ALANI)	SİYASAL KAMU DEVLET (POLİS’İN ALANI)
EDEBİ KAMU (KULÜPLER, BASIN KÜLTÜREL MAL PAZARI)	
ÇEKİRDEK AİLENİN İÇSEL ALANI (BURJUVA ENTELİ JENSİYA MÜNEVVERLERİ)	SARAY (SOYLU-SARAYLI TOPLUM)
ŞEHİR	

Bu tablo; Nazım Onat’ın “Kamusal Alan ve Sınırları Hannah Arendt ve Jürgen Habermas’ın yaklaşımları” adlı kitabından esinlenerek hazırlanmıştır.

Tablo ’da Habermas, devletle toplumu birbirinden ayıran çizgiyi göstermektedir. Bu çizgi aynı zamanda kamusal alanla özel alanı birbirinden ayırmaktadır. Bu tabloda kamusal alan kamu erkiyle sınırlıdır (Habermas, 2007, 97).

Habermas, kamusal alan kavramını tarihsel bir perspektifle ele alarak öncelikli olarak kamusal özel alan ayrımı üzerinde durulduğunu söylediği burjuva dönemini incelemektedir. Ona göre; orta çağ Avrupa’sındaki kamusal alan temsili bir kamusal alandır. Bahsi geçen bu temsili kamusal alanda bireyle fikirlerini özgürce ifade ederek tartışamaz onlar adına bir yönetici kamusal alan bireylerini temsilen kamusal alanda varlığını gösterir. Habermas’ın idealleştirdiği kamusal alan ise, ortaçağ döneminin temsili kamusal alanından farklıdır. Ona göre; kamusal alan kavramının ortaya çıkışı 18. Yüzyıl sonlarında feodal otoritelerin özel unsurlar ve kamusal unsurlar olarak ayrılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu dönemde bir yönetici olarak prensin özel hane

masraflarını ayrılmasıyla ilk olarak özel ve kamusal ayrımı ortaya çıkmıştır (Habermas, 2007, 115).

Habermas'ın idealleştirdiği burjuva kamusal alanı genel olana açıktır ve burjuva hukuk devletinin öznesini kamusal topluluk oluşturmaktadır. Habermas'a göre; bu topluluğun kesin şeklini kazanması 18. Yüzyıl okuma topluluğunun oluşmasıyla belirmiştir. Kamusal topluluğun özünü oluşturan bu topluluğa kabul edilmenin ölçütleri ise tahsilli ve mülkiyet sahibi olmaktır. Çünkü kamusal tahsilli ve mülkiyet sahibi olmanın nitelikleri sağlandığı durumda güvence altında olacaktır. Habermas' a göre, tartışma/ söylem kamusal alanın en temel özelliklerinden olmalı ve kişisel çıkarlarından arınmış bireyler bu tartışmaları kısıtlama olmaksızın geneli kapsayan meseleler üzerinden yürütmelidirler. Ona göre; politik eylemin vücut bulduğu kamusal alanda esas olan iletişim ve söylemdir. Çünkü bu iletişimin olduğu her yerde kamusal alan oluşabilir ve bireyler söylemlerini özgürce dile getirebilirler (Onat, 2013, 101).

Habermas'ın kamusal alan kavramı üzerine anlatıları ve idealleştirdiği kamu burjuva kamusudur ve onun kamusal alan kavramı burjuva toplumunun ortaya çıkışıyla ilişkilidir. Ona göre; feodalitede lider birey üzerinden tanımlanan temsili kamusal alan yerini bölgesel devletlerle ortaya çıkan kamusal otoriteye bırakmıştır ve bu otorite artık prensin temsili sarayını ifade etmemektedir (Habermas, 2004, 98).

Habermas, "kamusal alanın yapısal dönüşümü" isimli kitabında burjuva kamusal alanının yükselişini ve düşüşünü incelemektedir. Bu incelemenin sonucunda ulaştığı tez: 20 yy refah devleti ve kitle demokrasinin koşulları altında burjuva modelinin artık mümkün olamayacağı ve kamusal alanın eleştirel işlevini kurtararak demokrasiyi kurumsallaştırmak için yani bir kamusal alana biçiminin gerekliliğidir. Habermas, kamusal alanın yapısal dönüşümünden bahsederken kamusal alanın feodalleşmesini ifade etmektedir. Yani kamusal alanda toplum genelini ilgilendiren mevzularda rasyonel bir müzakerenin yürütülmesi imkânın ortadan kalktığını düşünmektedir. Ona göre; medya kamuoyunun sesi olmaktan çıkarak bir manipülasyon aracına dönüşmeye başlamıştır. Devletin toplumsal olanın tüm alanlarına nüfus ederek kamusal alanın özel mülk sahiplerinin etkinlik gösterdiği bir alan olarak indirgenmesiyle kamusal alanın sonunun geldiğini düşünmektedir (Habermas, 2007, 295).

Habermas'a göre; 1873 yılında ortaya çıkan ekonomik çöküntü burjuva kamusal alanını çöküntüye uğratmış bu dönüşümle kamusal alan hakikatini ve saydamlığını yitirerek özel çıkarların temsil edildiği alana dönüşmüştür. Ailenin içine sızan güçlerle mahrem olarak kabul gören özel alanın içi boşaltılmıştır. Yurttaşlar siyasal taleplerini parti ve örgütlere devretmişlerdir (Onat, 2013, 98).

Habermas'ın kamusal alan modeli iletişime dayanmaktadır ve Habermas kamusal alanın polis, feodal, burjuva ve sosyal devlet evrelerini izleyerek dönüştüğünü belirtmektedir. Habermas sosyal devlet modelinin burjuva kamusal alanının yıkılmasından sonra oluştuğunu vurgular ve onun sosyal devlet anlayışında devletle toplum bütünleşmiştir. Bahsi geçen bu bütünleşme, aslında kamusal alanın yapısal dönüşümüdür ve Habermas bu dönüşümde kitle iletişim araçlarının önemine değinmektedir. Ona göre; artık kitle iletişim araçları kamusal alana yön vermeye başlamıştır ve kitleleri kaynaştırıp, dönüştüren devrimci bir güç haline gelmeye başlamıştır (Habermas, 2007, 357).

Kamusal alan kavramının tarihsel süreç içerisinde uğradığı yapısal dönüşümleri inceleyen Habermas, günümüzdeki siyasi sorunları çözebilmek adına kamusal alanı normatif bir kategori olarak değerlendirmeye başlamıştır. Habermas'a göre; kamusal alan normatif bir kategori olarak değerlendirildiğinde, siyasi düzeni eleştirebilecek bir ilke olarak da görülebilecektir. Bu anlamdaki bir kamusal alanın oluşturulabilmesi için, önce gerekli iletişim koşullarının sağlanması gerekmektedir. Ancak bu sayede, kamusal alan aklı temele alarak eleştiren demokratik bir ortam olma özelliğine kavuşabilecektir ve siyasi sorunlar müzakere ile çözülerek devletin hükmetme aracı olması durumu yok edilebilecektir. Habermas'ın belirttiği bu sistemde kamusal alan söylem merkezlidir ve birey kendi dünyasından çıktığında baskı altında kalmaksızın özgürce tartışarak eleştirilerini sunabilme olanağı bulmalıdır. Habermas'a göre; günümüz sisteminin sorunları ancak böylesi bir alanın varlığı ile aşılabilir (Onat, 2013, 101).

Bu modelde kamusal alan devlet, ekonomi, aile gibi unsurların dışında kalan söylem/iletişim alanıdır. Kamusal alanda ki iletişim bireylerin toplumsal olarak kendi varlık ve bilinçlerine vardıklarını göstermektedir. Habermas'a göre; "Katılımcılar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışılabilirler kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar"

(Habermas, 2004, 95). Bu anlamdaki iletişimi ve kamusal alanı sağlayan koşullar ise; doğruluk, hakikat ve anlaşılabilirlik gibi aynı zamanda söylem etiğini de oluşturan koşullardır.

Habermas'a göre, kamusal alan temel hak( düşünce, ifade, basın, örgütlenme) ve özgürlüklere bağlı olarak güvencesini sürdürür. Habermas'ın kamusal alan anlayışına göre temel haklar siyasal nitelikli kamusal alanın bir güvencesidir (Onat, 2013, 101).

Habermasçı kamusal alan; emek/iş döngüsündeki halkı kasteden sivil toplum için devletle iletişimin sağlandığı ve eleştirildiği bir alandır. Bu toplum devletin politik alanı dışında fakat devletin politik alanını eleştirmektedir. Habermas'çı kamusal alanda; Aleniyet, herkese açık olma, toplum için sorumluluk sahibi olma, özel veya ortak çıkarlar gibi bazı noktalar ön plana çıkmaktadır. Nancy Frazer; Habermas'çı kamusal alanın, politik katılımın konuşma ortamı ile icra edildiği bir sahneyi işaret ettiğini belirtmektedir. Frazer'ın işaret ettiği bu sahne yurttaşların ortak meseleler üzerinde tartıştıkları sözlü etkileşim alanıdır.

Nancy Frazer'a göre Habermasçı kamusal alan; politik katılımın konuşma ve tartışma ortamıyla icra edildiği bir sahneye benzetilmektedir. Yurttaşların ortak meseleler hakkında tartıştıkları bu söylemsel iletişim ve etkileşim alanı, kavramsal olarak devletten ayrı ve ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin ifade olanağı bulunduğu bir alan işaret etmektedir(Frazer, 2004, 104-105).

Habermas'ın ortaya koyduğu kamusal alan modeli bazı noktalar üzerinden eleştirilmektedir. Habermas' a göre; kamusal alan kamusal ikinin eşit kişilerce müzakere edilmesiyle oluşur. Ancak Floris, Habermas'ın bu söylemine ilişkin bir eleştiride bulunmuştur Floris'e göre, "özel kişiler kamusal ( aile, işletme, dernek) ya da iletişimsel (televizyon, kamuoyu araştırma enstitüleri vs.) olsun daima bir dolaylımlamanın ürünüdür" demektedir (Floris, 1996, 90).

Nancy Frazer, ise, Habermas'ın kamusal alan modelini sorunsallıklar üzerinden eleştirmektedir. Frazer' a göre; Habermas'ın kamusal alanı ve bu alandaki ifade özgürlüğü bütün kamusal alanı kapsıyor gibi görünse de; kamusal alan için ortak söylemleri sadece burjuva sınıfı üzerinden adlandırdığı için; Habermas'ın kamusal alan modelini bu alandaki katılımcıların eşit koşullarda bulunmadıkları yönünden eleştirmektedir (Frazer, 2004, 112).



Frazer'ın Habermas'ın kamusal alan modeline yönelik eleştirileri temelde dört noktada toplanabilmektedir. Frazer'ın değindiği ilk konu, eşit olmayan bireylerin eşit bir şekilde müzakerede bulunamamağı yönündedir. İkinci olarak eleştirdiği konu ise; Habermas'ın çatışan kamuların demokrasi ortamını gerdiği ve zedelendiği düşüncesinin aksine farklı kamusal alanların kamusal alanda yer aldığı sürece kamusal katılım idealinin daha iyi olacağı yönündedir. Bir diğer eleştiriyi kamusal alanda özel konuların tartışılmasının sakıncalı olduğu varsayımı üzerine yapmaktadır. Frazer' a göre, neyin özel neyin kamusal olduğu ancak farklı kamusal alanların müzakeresi ile belirlenebilir. Frazer'ın dördüncü ve son olarak eleştirdiği nokta ise, Habermas'ın sivil toplum ve devlet arasında keskin bir çizgi olması gerektiği yönünde ki düşüncesi üzerinedir. Frazer, bu çizginin, kamusal alanın devlet üzerinde eleştirel kontrol mekanizması kurmasını engelleyeceğini ifade etmektedir (Frazer, 2004, 112-129).

Habermas birbiriyle çakışan kamuların ortaya çıkışıyla demokratik ortamın gerilebileceğini söylerken kapsayıcı bir kamusal alan fikrinin daha doğru olduğunun savunmaktadır. Ancak kamusal alan farklı kamusal alanların söylemleri bir arada olduğu sürece kamusal alan değildir. Frazer tekil/ kapsayıcı bir kamusal alan olduğu yerde, eşitsizliğin artarak eşit katılımlı müzakerelerin yapılamayacağını düşünmektedir. Geof Eley; farklı kamusal alanlar arasında kültürel ve ideoloji mücadelelerinin gerçekleştiği alan olarak kamusal alanı işaret etmektedir. Fakat Habermas birbiriyle çakışan farklı kamusal alanların demokratik ortamı gereceğini bu yüzden kapsayıcı bir kamusal alanın olması gerektiğini benimsemektedir (Torun, 2019, 231). Habermas'ın eleştirildiği diğer noktalara bakılacak olursa; Habermas ortaya koyduğu kamusal alan tanımlarında işçi sınıfını, eş cinselleri ve kadınları yok saymıştır. Özel sınıfın gerçekleştirdiği müzakerelerin kamuoyu oluşturacağını vurgularken farklı kamusal alanları görmezden gelerek, özgürlükçü söylemin dışında tutmuştur. Bu açıdan bakıldığında; Habermas'ın kamusal alan kavramı burjuva kesimin dışında kalan bireylere yabancı olmuştur.

Benhabib ve McCarthy Habermas'ın kamusal alan tezinin önemini kabul ederken yetersiz buldukları noktaları vurgulayarak eleştirmişlerdir. Onlara göre; Habermas'ın kamusal alan modeli çoğulcu toplumun gereksinimlerine yanıt verecek kadar esnek değildir. Çünkü Habermas'ın kamusal alan yaklaşımı dışlamalar üzerine kurularak cinsiyet ve üretim ilişkileri etrafında oluşan kamusal alanı görmezden gelmektedir (McCarthy, 1989, 91). Habermas'ın kamusal alanı herkese açık gibi görünse de; işçiler, kadınlar ve mülk sahibi olmayan 'olgun özne' olarak kabul görmeyen bireyler (yurttaş

kavramı dışında kaldıkları için) kamusal alanda yer alamamaktadırlar (Benhabib, 2012, 251).

Adorno'nun kültür endüstrisi anlayışından etkilendiği düşünülen Habermas, kültür yaşamına yön verenlerin gücünü abartarak devletin kamu hizmeti anlayışını göz ardı ettiği ve eylemi yeterince vurgulamadan söylemi ön plana çıkardığı için eleştirilmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramını temele alarak Habermas'ı eleştirenler arasında feminist gruplar da bulunmaktadır. Habermas'ın kamusal alana katılımında bahsettiği yurttaşlar topluluğunu mülk sahibi erkekler oluşturduğu için cinsiyetçi bir söylem dile getirdiğini vurgulayarak eleştirmişlerdir.

Habermas' a yöneltilen eleştirilerden biri de Marksist kuramcı Van Horn Melton tarafından yapılmıştır. Melton'a göre; Habermas kamusal alan idealizasyonunda burjuva sınıfını kullanarak hata yapmıştır. Çünkü kamusal alan kavramının gelişimi içinde belli bir dönemin kapsayıcı ve kurtarıcı olarak gösterilmesi kavramın belirsizliği ve o dönemin tam olarak bilinemeyeceğinden dolayı mümkün olamayacağını vurgulamaktadır (Melton, 2011, 22).

## **2.2. Hannah Arendt 'in Kamusal Alan Modeli**

Hannah Arendt'in kamusal alan yaklaşımına göre; bu kavram Atina' da ortaya çıkmıştır. Arendt kendi kamusal alan modelini Antik Yunan'ı temel alarak beden in mekândaki konumuna göre oluşturmuştur. Özel alan ve kamusal alan belirsizliğini sorgulayan Arendt, beden in konumunu yunan polisinde ve hanede olmak üzere ikiye ayırmaktadır (Arendt, 2006, 65-76). Arendt, kamusal alan kavramını çözümlenmeye çalışırken Antik Yunan agorasındaki toplumsal yaşamı örnek almaktadır. Arendt, kamusal alan çözümlenmesini yaparken polis, özgürlük, çoğulluk, otorite, şiddet, emek, iş gibi kavramlar üzerinde dururken, bu kavramlarla yakından ilişkili olan eylem ve söz kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Arendt'in üzerinde durduğu kamusal alan kavramı açıklık ve alenileşme mekânı olmakla beraber ortaklaşa sahip olunan dünya anlamında kullanılmaktadır. Açıklık ve alenileşme mekânı anlamında kullanılan kamusal alan, her şeyin herkes tarafından duyulup görülebileceği bir mekâna karşılık gelmektedir. Mahrem yaşama ait olan yerli tutkuları ve duyuların hazları ise, kamusal görünüme uygun olan bir şekile sahip olmadıkça bulanık bir yapıya sahip olarak özel alanda kalmaktadır (Yılmaz, 2007, 38) .

**Tablo 2: Hannah Arendt'in Kamusal Alana İlişkin Yaklaşımı**

<b>Hannah Arendt'e Göre Özel Alanı Oluşturan Güçler</b>	<b>Hannah Arendt'e Göre Kamusal Alanı Oluşturan Güçler</b>
Emek ve İş	Özgürlük, Söz ve Eylem

Bu tablo Nazım Onat'ın(2013, 55-58) “ Kamusal Alan Ve Sınırları” adlı kitabından esinlenerek hazırlanmıştır.

Arendt'in kamusal alan modeline göre; kamusal alan şiddetten arınmış, söz ve eylem yoluyla oluşturulan, farklılık ve çoğulluğun bulunduğu siyasi bir alandır. Arendt kendi oluşturduğu kamusal alan modeline göre; eşitlik ve katılımın olduğu yurttaşların konuşma ve eylemde bulunabildikleri her yerde kamusal alanın oluşabileceğini öne sürmektedir. Arendt'e göre, söz ve eylemin gerçekleştiği bu özgürlük alanı aynı zamanda siyasetinde alanıdır çünkü insana özgür olmayı ve insani değerlerden faydalanmayı sağlayan kamusal alan oluşturulduğunda, bireyler kendi siyasi bilinçlerine varmış olurlar (Arendt, 2006, 95).

Arendt'in modeline göre, birey kamusal alana dil, din, ırk vb. farklılıklardan bağımsız kimliksiz olarak gelmekte ve kimliğini kamusal alanda kazanmaktadır. Kendi düşüncelerini özgürce savunabilen birey özgünlüğünü de sergilemiş olur. Kamusal alana özgürce ve kimliksiz gelen birey burada elde ettikleri ışığında kendi bulunduğu taraftan öteye geçerek çevresinde olup bitenleri doğru anlamlandırma bilincine varabilir.

İnsanların ortak eseri olan kamusal alanda bireyler farklılıkları ile konumlanmaktadır. Bu farklılıklar özgürce dile getirilip tartışılabildiği sürece kamusal alan anlamını koruyarak siyasi olma özelliğini sürdürebilir. Arendt' e göre; “başkalarınca görünenler ve duyulanlar, anlamlarını, herkesin farklı bir konumda görüyor ve duyuyor olmasından alır” (Arendt, 2006, 102).

Siyaset öncesi alana karşılık gelen özel kavramı insanların içine doğdukları veya içinde buldukları doğal alanlarıdır. Bu alanda; erkeğin görevi yiyecek ihtiyacını sağlamakken kadının görevi de türün devamını sağlamaktır. Siyasi etkinliğin bulunmadığı yaşamsal yetileri devam ettirerek koruma alanı olarak tanımlayabileceğimiz özel alanda, topluluğun eseri olan baskı ve zorunluluklar bulunmaktadır. Birey kendisine cinsiyet üzerinden tanımlanan bu zorunluluk

alanından kurtulduğunda, özgür olacağı kamusal alana ulaşır. Bu bağlamda değerlendirecek olursak; Arendt, baskı ve zorunluluk alanı olarak tanımlanabilecek özel alan kavramını gerçek bir yaşam alanı olarak görmemektedir. Özel alanda bir gizlilik söz konusu iken kamusal alanda şeffaflaşma ve özgürlük kavramları ön plandadır.

Arendt Antik Yunan'ı temel alarak geliştirdiği kamusal alan modelinde emek ve iş etkinliklerini özel alana ait olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, "vita activa"nın temel etkinliklerinden iş ve emek özel alana aitken söz eylem ve özgürlük kavramları ise, kamusal alana ait temel kavramlardır. Bu modele göre, emek kavramı biyolojik ihtiyaçların karşılanmasına yönelik etkinlikleri ifade etmekte ve Antik Yunan'da özel alan sınırları içinde kalan kadın, köle ve tüccarları kapsamaktadır (Onat, 2013, 72).

Arendt'e göre; şiddet kavramı da eylemin olmadığı yerde yani özel alanda var olur. Özel alana ait olan şiddet kavramı, kamusal alana girmişse oradaki özgürlük, çoğulluk ve farklılık ortamı kaybolmuş demektir ve o alana artık kamusal alan denememektedir (Arendt, 2006, 257).

Arendt 'in Eski Yunanı model alarak geliştirdiği kamusal alan modelinde "polis" kavramı önemli bir yer tutmaktadır çünkü Arendt asıl eylemin gerçekleştiği yer olarak "polis"i görmektedir. Onun tanımlamalarına göre, "polis" eşitlikler üzerine var olan ve özel alandan ayrılan bir kavramdır. Arendt 'in kamusal alana modelinin temelinde "polis" i yerleştirme sebebi "polisin" zorunluluk alanı değil bir özgürlük alanı olarak karşımıza çıkması ve yurttaşın bu alanda kendine ait düşüncelerini özgürce dile getirme olanağına sahip olmasıdır (Arendt, 2006, 70).

Antik Yunan da "polis"e yurttaş olmayan köleler, yabancılar ve kadınlar girememektedir. Çünkü yurttaş olabilmeleri için, köle sahibi olmaları, aile yönetiminde bulunmaları ve dünya zerinde yer olarak bir mülke sahip olmaları gerekmektedir. Tarihsel olduğu kadar normatif olan "Polis" kavramının yeniden tanımlamasını yapan Arendt eski Yunan'da belli bir dönemde ortaya çıkmış olan "Polis" kavramının günümüz modern toplumunda tekrarlanamayacağını farkında olmakla beraber "Polis'in" temel özelliklerini ve uygulamalarını dile getirmekten geri durmazken bunları yeni bir bakış açısıyla irdelemeye devam etmektedir (Berktaş, 2004, 554).

Arendt'in kamusal alan modeline göre; kamusal alanda söz ve eylemde bulunan birey, ölümsüzlüğe ulaşabilir çünkü bireyin sonraki nesiller tarafından hatırlanarak kabul görmesini sağlayan şey kamusal alandaki söz ve eylemleridir. Bu bakımdan siyasi alan olarak kabul gören kamusal alan Antik Yunan için ölümsüzlüğün olduğu alandır.

*“Arendt, kamusal alanı, doğal ya da verili bir alan olarak değil, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulan, insan yapımı suni bir alan olarak değerlendirir. Kamusal alanın eylem ve konuşma yoluyla oluşturulması, bu alanın belli bir alanla sınırlandırılmadığını, bireylerin söz ve eylemde buldukları her yerde oluşturulabilecek potansiyel bir alan olduğunu gösterir” (Yılmaz, 2007, 41).*

Hannah Arendt 'in kamusal alan modelinin temelinde yer alan; emek, iş özel alanı söz eylem ve özgürlük ise kamusal alanı oluşturan kavramlardır. İnsan tür olarak kendi devamlılığını sürdürebilmek adına emek aracılığıyla tüketim için gerekli olan nesnelere devamlı üretme halindedir. Bu açıdan bakıldığında; biyolojik olarak bedenin devamlılığını sağlayabilmesi için emek kendi gücünü yeniden üretmektedir. İnsan bedeninin devamlılığını sağlayacak nesnelere üretimini sağlarken “animal laborans” a dönüşmektedir. Arendt'e göre bu çalışma durumu, insanı kamusal alandan uzaklaştırır. Dahası “animal laborans” kamusal alanın dışında kalmış kişisel dünyasına mahkûm şekilde yaşamını sürdürürken, insanlığa dair ortak bir dünya kurulamaz. “Animal laborans” Arendt'in temele koyduğu Antik Yunan 'da tüketim ürünlerini üreten köle/ yurttaş olmayan bireyken günümüzde insanlık durumu “animal laborans”ın belirlediği yaşam üzerinden devam etmektedir. Çünkü günümüz şartları bireyi emeğe dayalı tüketimin kölesi haline getirmektedir ve özel alan ait emek kavramı kamusal bir içerik kazanmıştır. Özel alana ait emek kavramının süreç içerisinde işe dönüşmesiyle “homo faber” kavramı karşımıza çıkmaktadır. Arendt' in belirttiği üzere “söz konusu dönemde emeğin işe dönüşme sürecini gerçekleştiren kişi ‘homo faber’ dir” (Arendt, 2006, 209).

Arendt' e göre “homo faber” kullanım amaçlı alet ve araç üretirken “animal laborans” ise bu alet ve araçları yaşamın sürekliliğini sağlama adına çalışmayı kolaylaştırdığı için kullanılmaktadır. Arendt'in çıkarımlarına göre “animal laborans” kamusal alan inşa etmekten aziz iken “homo faber” siyasi olmasa da ürünlerini sergileyebileceği bir alan/ mübadele piyasası oluşturmaktadır. Homo faber; oluşturduğu bu alanda diğer insanlarla ilişki kurabileceğinden bu durum bize “homo faber”in kendi koşullarında bir kamu alanı oluşturabileceğini göstermektedir (Arendt, 2006, 215).

Arendt'in kamusal alan modelinin temelini oluşturan özgürlük kavramı siyaset yapmanın temeli olarak kabul görmektedir. Arendt'e göre, özgürlüğün olmadığı yerde siyasi alandan söz edilemediği gibi söz ve eylem olgusu da tam anlamıyla kavranamaz. Kamusal alanda farklılıkların bir arada yaşayabilmesinin nedeni özgürlüktür eğer özgürlük varsa kamusal alan oluşabilir. Arendt'e göre; "siyasal bir olgu olarak özgürlük; Yunan, kent devletlerini doğuşu ile eş zamanlı ortaya çıkmıştır" (Arendt, 2012, 36).

Kamusal alanda ortaya çıkan özgürlük ve eylem birbirlerini tamamlayan kavramlardır ve siyasi yaşamın gerçekliğini ifade etmektedirler.

Siyasi alan ve kamusal alanın vazgeçilmez koşulu olan eylem kavramı haneden ayrılmıştır. Çünkü eylem ve söz kavramları ancak bireyler arası özgürlüğün bulunduğu yerlerde yani kamusal alanda gerçekleşmektedir. Arendt'e göre politika ve siyaset özgürlüğü gerçekleştirirken özgürlükte söz ve eylem kavramlarını beraberinde getirmektedir.

Arendt kendi kamusal alan modelinde üç varsayım üzerinde durmaktadır; birey ölümsüz olmayı arzulamaktadır ve bunun gerçekleşmesi için söz ve eylemde bulunması gerekmektedir. Üçüncü olarak; eylemi izleyip onu ölümsüz kılacak aktarımı sağlayan seyirci olduğu sürece eylem ölümsüzdür (Onat, 2013, 52-57).

Özgürlüğü siyasi ve kamusal alandaki etkinliklerle ele alana Arendt'e göre, yurttaşlar eylemde buldukları sürece özgürlükten ve siyasi etkinliklerden bahsedebilirler. Kamusal alanda özgür bir birey olmak kural ve güdülere bağlı olmaksızın söz ve eylemlerle mümkündür. Arendt'e göre, bireylere belirlenen kimlik ve kurallar doğrultusunda oluşturulan özel alanda ise özgürlük kavramı bulunmamaktadır. Başka bir deyişle, özel alanda siyasi bir alana oluşmadığından özgürlük ortamı da bulunmaz. Çünkü özgürlük ve siyaset kavramları birbirine bağımlı kavramlardır. Bireylere tanımlanan kimliklerin, zorunluluğun alanı olan özel alan içinde özgürlüğü barındıramamaktadır (Arendt, 2006, 259).

Ancak Arendt'in eleştirisine göre, günümüzde ki modern toplum yapısında siyaset ve özgürlük kavramları birbirinden ayrılmıştır. Çünkü özgürlük kavramı artık siyaset sınırlarının bittiği özel alanda başlamaktadır. Bu durum kamusal ve özel alan kavramlarını bulanık hale getirerek kamusal alanın çöküşünü hızlandırmıştır. Arendt'e göre, bu durum "animal laborans"ın kendi zaferini ilan etmesi olarak da

düşünülebilir. Arendt'in kamusal alana modelinde üzerinde durduğu diğer kavramlar olan söz ve eylemde bulunabilmenin temel şartı ise çoğulluk ve bu çoğulluğu belirleyen eşitlik ve insani farklılıkların bulunmasıdır. Eğer insanlar eşit olmasalardı ne birbirlerini ve kendilerinden öncekileri anlayabilir, ne de geleceği planlayabilir ve kendilerinden sonrakilerin ihtiyaçlarını öngörebilirlerdi. Eğer insanlar birbirlerinden kim oldukları bakımından farklılık göstermeselerdi, kendilerini anlaşılır kılmak için ne konuşmalarına ne de eylemde bulunmalarına gerek olurdu (Arendt, 2006, 258).

Kamusal alanda bulunan birey konuşma ve eylemde bulunmasıyla farklılığını ortaya koyabilir. Kamusal alanda bulunan bireyler eylemleriyle kendi kimliklerini bularak kim olduklarına dair farklılıklarını ortaya koyabilirler.

Arendt'in Antik Yunan'ı model alarak geliştirdiği kamusal alan modeline göre; eylem, söz ve özgürlük kavramları kamusal alanda birbirlerini tamamlayan güçlerdir. İnsan, zorunluluğun alanı dışında ki gerçek kimliğini kamusal alanda ortaya koyduğu söz ve eylemleri aracılığıyla kazanmaktadır. Çünkü eylemde bulunan birey özgürdür ve özgür kimliğine de bu şekilde ulaşmaktadır. Kamusal alanda ki söz kavramı çoğulluğun tanıklığında bilinçli olmakta ve varlığını bulmaktadır. Arendt kamusal alan modellemesini yaparken modern toplum yapısının da eleştirisini yapmaktadır. Arendt'e göre, her şeyin metalaştığı kitle toplumu siyasi alanı yok ettiği için artık kamusal alandan söz edilememektedir. Çünkü kitle toplumunda ki oluşumlar öz amaçlarından saparak baskı ve çıkar unsuruna dönüşmektedir (Arendt, 2006, 278).

Antik yunan özlemi duyduğu düşünülen Hannah Arendt'in ortaya koyduğu kamusal alan modeli bazı noktalar üzerinden eleştirilmektedir. Sennet, Arendt'in kamusal alan modelini "animal laborans" ve "homo faber" ayrımları üzerinden eleştirilmiştir. Böyle bir ayrımın yanlış görüldüğünü vurgulayan Sennett' e göre, bu ayrım çalışan kadın ve erkeği küçümsemektedir. Animal Laborans olarak düşünülen insan- hayvan düşünme yetisine sahiptir ve tartışmalar diğer insanlarla olmaktan ziyade zihinsel olarak kullanılan mal eylemdir aslında. Politik şeylere meraklı olan kadın ya da erkekler toplumsal ya da politik değerleri nasıl üretebileceklerini arzulamaktadırlar ve bu noktada Animal laborans, Homo Faber'e kılavuzluk etmektedir (Sennett, 2009, 17-19).

Arendt geliştirdiği modelin temeline her ne kadar Antik Yunan'ın eşitlikçi kent yaşamını oysa da, oluşturduğu bu idealizasyonun sonucunda bir modernite eleştirisi

yaptığı ve Habermas gibi eşitlikçi katılım ilkesini ihmal ettiği yönünden eleştirilmektedir.

Iveson' a göre, belli bir döneme özgü olarak kusursuzlaştırılan ve idealize edilen kamusal alanın bahsi geçen dönemde dahi geçerliliğinin olup olmadığı şüphelidir (Iveson, 2007, 2-7).

Arendt 'in kamusal alan modeline bir eleştiri de Nancy Frazer'dan gelmektedir. Frazer; 6 bin drahmisi ve yurttaş olmayanların giremediği Antik Yunan kamusal alanının burjuva kamusal alanına model olduğunu düşünmektedir. Frazer, özel alan kamusal alan ayrımı mülkü olmayanları kamusal alan dışında bırakmanın bir aracı olduğunu söylerken, kadınlarında özel alana hapsedilerek kamusal alanda ki görünürlüklerinin engellendiğini düşünmektedir (Miles, 2007, 21-22).

*“Arendt'in yaptığı özel alan-kamusal alan ayrımının arka planını oluşturan Antik Yunan düşüncesinde, erkek kamusal alanla, kadın ise özel alanla özdeşleştirilmiştir. Cinsiyet ayrımının ön plana çıktığı bu düşünce geleneğini Arendt'in yüceltici bir tavırla ele aldığı ve kendisinin de bir kadın olduğu düşünüldüğünde, geliştirdiği kuramı bir çıkmaza soktuğu ya da kadınların haklarını savunamayacak bir noktada durduğu söylenebilir. Nitekim bu durum, çağdaş feminist teorinin eleştirel kaskacından kurtulamamıştır” (Yılmaz, 2007, 112).*

Arendt'i güçlü bir modernite eleştirmeni olarak değerlendiren Seyla Benhabib; Arendt'i bir Yunan methiyecisi olarak değerlendirmektedir. Benhabib'e göre; methiyeler düzülen Antik Yunan'ın kamusal alanı, katılım konusunda dışlayıcı bir konumdadır. Çünkü Arendt'in temeline Antik Yunan'ı alarak oluşturduğu kamusal alan modelinde; kamusal alanın ve siyasiliğinin oluşabilmesi için kadın, köle ve emekçi olmamak gerekmektedir. Sadece Yunanlı, mülk sahibi erkelerin girebildiği böyle bir kamusal alan eşitsizlikleri ortaya çıkararak bir modeldir (Benhabib, 1996, 75).

Benhabib'in Arendt'in kamusal alanını eleştirdiği bir başka nokta ise; Arendt'in emek ve iş kavramalarını özel alana hapsedme durumudur. Bu kavramların özel alana hapsedilemeyeceğini düşünen Benhabib'e göre;

*“Fransız ve Amerikan devrimlerinden sonra politikanın kamu alanına giren her yeni grupla birlikte kamunun kapsamı genişlemiştir. Modern dünyada toplumsal ile politik olanın arasındaki ayrımın hiçbir anlamı yoktur... Arendt ise, bunun tam tersine çalışma ve emek gibi belli etkinlik tiplerini ve hatta ekonomik ve teknolojik konuların hepsini değilse bile çoğunu özel alana gönderiyor. Bu etkinlik ve ilişkilerin, iktidar ilişkilerine dayandıkları sürece, aynı zamanda birer kamusal tartışma konusu haline gelebileceklerini unutmuyor” (Benhabib, 1996, 242).*



### 2.3. Richard Sennett'in Kamusal Alan Modeli

Richard Sennett 1977 yılında yayınladığı “Kamusal İnsanın Çöküşü” adlı kitabında kamusal alanı çok yönlü bakış açısıyla ele almaktadır. Kitabında modern kamusal yaşamı sorgulayan Richard Sennett kamusal alanla özel alan arasındaki ayrımı toplumsal davranış açısından çözümlenmeye çalışmaktadır. Sennett’in bu çalışması kamusal alan, kent ve kültür çalışmaları açısından önemli olurken kamusal yaşam ve şehir ilişkisini tartışmaya açmıştır. Sennett “kamusal insanın çöküşü” adlı kitabında kent yaşamı ve kamusal yaşam arasında ki bağı merkeze alarak özel ve kamusal arasında ki ilişkinin bozulmasının anlatmaktadır. Aslında Sennett’in kamusal algısı; Arendt ve Habermas’ın çalışmalarına paralellik göstermektedir. Sennett onlardan farklı olarak; şehir yaşamı ve kültür olgusunu içinde oluşturabilecek performatik bir kamusal alana dikkat çekmektedir.

*“Sennett’e göre, kamusal alan, özel alanla bağlantısı içinde var olan bir coğrafyadır. Bu çerçevede kamusal alanın toplumsal işlevi kamusal alanın, politik davranışlar, haklar, ailenin düzenlenmesi ve devletin sınırları gibi toplumdaki son derece çeşitli bileşenlerden tarafından şekillenmektedir. Kamusal alanların toplumsal yaşam açısından üstlendiği bu işlevler 18. yüzyılla birlikte ortaya çıkmıştır” (Bahçeci, 2018, 119).*

Sennett, kamusal ve özel yaşamı toplumun bir molekülü olarak görmekte ve bu iki kavramın birbirlerine alternatif oluşturduğunu düşünmektedir. Sennett’e göre; özel alan insanlık durumunu ifade ederken kamusal alan ise insan yaratımı bir olgudur. Kamusal alanda yabancılarla kurduğumuz ilişkilerde aramıza koyduğumuz mesafeye ifadeden kişi dışılık kavramı kamusal alan ve özel alan arasındaki dengeyi kurmaktadır (Sennett, 1996, 400-420).

Sennett’e göre kamusal alan, “kentsel veya kentsel olmayan bir topluluğun içinde yer alır ve meydan, cadde gibi somut bir alanı içerir. Kamusal alan kentin ruhu, kentin ambiyansıdır. Bu alanlar fiziki, sosyal ve sembolik olarak kenti dönüştürmek yeniden biçimlendirmek için birer araçtır” (Gökgür, 2008, 13).

*“Sennett’e göre kamusal alan maddi bir alandır. Kentsel veya kentsel olmayan bir topluluğun içinde yer alır ve meydan, cadde gibi somut bir alanı içerir. Kamusal alan kentin ruhu, kentin ambiyansıdır. Bu alanlar fiziki, sosyal ve sembolik olarak kenti dönüştürmek, yeniden biçimlendirmek için birer araçtır. Demokrasinin taşıyıcısı, kentin kalbi, yurttaşlık hislerinin, anların yer aldığı ‘dolu’ bir alan olan bu alanlar, devrimin imkânı veren bir işleve dönüştüğünden beri anlamını yitirmiştir” (Gökgür, 2008, 13-14).*

Richard Sennett'in kamusal alan modelinde; aktör olarak kabul gören kamusal bireye ve onun sahnesi olarak değerlendirilebilecek şehir hayatı üzerinde durulmaktadır. Farklılıklara rağmen günün konularını konuşulabildiği ve bireylerin kendi endişelerinin aşarak kamuoyu oluşturabildikleri kahve evleri Sennett'in kamusal alanında önemlidir. Sennett, bu mekânları performans sahneleri olarak değerlendirmektedir. Bu performanslara senaryo sağlayan argümanlar ise haber kâğıtları ve gazetelerdir.

Geç modern dönemde kamusal alanın içinin boşaltılmasını ve özele dönüşmesinin sebeplerini sorgulayan Sennett kamusal alan kavramını narsizm ve rehabet kavramları üzerinden açıklamaktadır. Sennett, kamusal ve özel alanın sabit durumlar olmadığını her ikisinin de zaman içerisinde evrimleşerek değişen olgular olduğunu vurgulamaktadır. Sennett 'e göre, 18. Yüzyılda erişkinlerin kendilerini çocuklardan farklı konumlandırması, sanki kamusal alan kavramının erişkinlerle, özel alanında çocuklarla sınırlanması gerektiği gibi bir algı oluşturmuştur. Bu dönemde kamusal alanın yetişkinlere ait bir alan olarak kabul görmesiyle kamusal alan kavramı erişkinlerin "oyun alanı" haline dönmüştür (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 155).

Sennett 18. Yüzyılda yetişkinlerin oyun alanı olarak algılanan kamusal alanda eylemde bulunan insanı bir aktör o olarak düşünmektedir. Ve kamusal alanda duygularını ifade eden aktörler bir cisim kazanarak kimliklerini ortaya koymaktadırlar. Sennett ' e göre, 18. Yüzyılda duygularını ortaya koyan kamusal alan insanı, geç modern dönemde kamusal alanı yitirmiştir ve kamusal alan artık erişkinler için bir oyun alanı değildir. Sennett'e göre, günümüzde yurttaşlar devletle ilişkilerine teslimiyetçi ve kanıksayıcı bir ruh haliyle bakmaktadırlar, kamusal yaşamın bu derece formel bir yükümlüğe dönüşmesiyle sadece kamunun zayıflamasını ve politik faaliyetleri etkilememiş aynı zamanda insan ilişkilerini de etkilemiştir (Sennett, 2013, 30). Geç modern dönemde yabancılarla kurulan ilişkiler biçimsel ve sahte olarak nitelendirilmektedir. Yabancıların bir tehdit unsuru olarak görüldükleri bu durum, kamusal yaşamın olmazsa olmazı şehir gibi mekânları da bozulma ve kamusal olma özelliğini yitirme sürecine sokmaktadır.

Modern dönemde insanların kendi içlerine dönerek benliklerini ve bireysel kimliklerini inşa etme kaygıları belli başı bir amaç haline dönüşmüştür. Modern dönemde kamusal/özel alanlar birbirine karışmakta ve bireyler kendi iç dünyalarına ve ruh hallerine odaklandıklarından dolayı yabancılarla kamusal alanda pek

karşılaşmamaktadırlar. Sennett bu durumun kamusal alanı ölü alana çevirdiğini belirtmektedir.

Bireylerin yabancılarla toplumsal bağ kurduğu ve bu şekilde medenileştiği, kamusal alan kavramı zaman içerisinde kamusal olma özelliğini kazandıran olguları yitirerek yerini özel hayata bırakmaya başlamıştır.

*Sennett “bu dönüşümün temelinde 18. yüzyıl sonunda patlak veren büyük devrimler ile sanayi kapitalizminin yükselişinin kamusal ve özel olana dair fikirler üzerinde yarattığı temel bir değişimin yattığını öne sürmektedir. Ona göre bu değişimde üç temel faktör rol oynamıştır. Bunlardan ilki, büyük kentlerdeki kamusal yaşam ile 19. yüzyıl sanayi kapitalizmi arasındaki ilişkidir. İkincisi, 19. yüzyıldan başlayarak insanların yabancıyı ve bilinmeyeniyi yorumlama tarzını etkileyen yeni bir sekülerizm anlayışının ortaya çıkmasıdır. Sonuncusu ise ancien regime\*de özellikle kamusal yaşamın yapısından gelen ve sonraları bir zayıflık haline dönüşen bir güçtür. Böylece Sennett, 18. yüzyıla ait ideal kamusal yaşam görünümünün feodal toplumun çökmesi ve sanayi kapitalizminin gelişmesiyle birlikte değişmeye başladığını ortaya koymaktadır” (Bahçeci, 2018, 120-121).*

Sennett’e göre; bireylerde oluşan karakterin açığa vurulması korkusu, duygulardan kaçınması durumu kamusal insanın yok olmasına işaret etmektedir ve bu durum mahrem bir topluluğa dönüşümün işaretidir. Kamusal insanın çöküşüyle ortaya çıkan mahrem toplum daha önce belirttiğimiz narsizm ve cemaat ilkelerini de beraberinde getirmektedir. Narsizm kavramı, bireyin ben kavramına odaklanması durumuyken cemaat ise, kamusal insanın ortadan kalktığı toplumda bireylerin dolaysız ve kendilerini saklamaksızın; açık ilişkiler yaşamak üzere oluşturdukları topluluktur. Ancak bu tarz oluşumlar; Sennett’e göre; insanı kamusalıktan daha fazla uzaklaştırmakta ve bireyler arasında ötekileştirmeye neden olmaktadır (Çamuroğlu, Çığ, 2012, 164).

Richard Sennett ‘te Habermas’ a paralel olarak 18. Yy. kamusal yaşamını idealize etmektedir. Modern yaşamın 19. Yüzyıldan itibaren kamusal bireyi dönüştürürken mahremiyetin kamusal yaşamı ve şehirleri ele geçirmesinden bahsetmektedir. Sennett’e göre, kamusal yaşam modernite de kaybetmemizin başlangıcı 19. Yüzyıldır.

Sennett kent yaşamını merkeze alarak hazırladığı kitabında dönüşüm ve değişme uğrayan kamusal yaşamın şehir yaşamını yeniden canlandırarak eski haline getirilebileceğini savunmaktadır. “yabancıya” karşı duyduğumuz korkuların beslemesi mahremiyetin kamusal yaşam karşısında yükselmesine neden olmuştur. Bu durumda hem kamusal yaşamı hem de mahremin asıl ait olduğu alan olan özel alanı tahrip etmektedir.

*“Çağdaş toplumun kamusal sorunu iki yönlüdür: Kişisel olmayan davranışlar ve meseleler güçlü bir heyecan uyandırmazlar; davranışlar ve konular ancak insanlar yanılıp da onları kişilik sorunlarıymış gibi ele aldıklarında heyecan uyandırırılar. Ne ki, bu iki yönlü kamusal sorunun varlığı özel yaşamda sorun yaratır. Mahrem duygular dünyası sınırlarını yitirmektedir. Mahrem alan, insanların kendileri için alternatif ve dengeleyici yatırım sahası haline getirdiği kamusal dünya tarafından sınırlanmıyor artık. Bu yüzden, güçlü bir kamu yaşamının aşınması, içtenlikle ilgi duyulan mahrem ilişkileri deforme etmektedir. Son dört kuşak boyunca, bu bozulmanın en canlı örneği, kişisel ilişkiler içinde en mahremi olan fiziksel aşkta görüldü” (Sennett, 2010, 20).*

Kamusal alan mekânın çok ötesinde bir kavramdır ve önemli olan bu alanda ne olduğudur. Kamusal alanda bireyler farklı bilgilere ulaşarak ufuklarının genişletebilirler. Sennett’e göre; medyanın kamusal yaşamın yükselişi ve çöküşü ile ilgisi vardır çünkü bu tarz bir iletişim modeli kamusal yaşam fikrini yok eden araçlardandır. Performatif olarak adlandırabileceğimiz Sennett’in kamusal alan teorisi şehir yaşamının aktifleşmesiyle üretilebilecek kamusalılık ve kültür kavramları üzerine odaklanmıştır. Sennett’e göre; kamusal alanın temelini oluşturan kentlerin en önemli özelliği bireylerin farklılıklarını gizlemeden ve kendi değer yargılarını başkalarına dayatmadan yabancılarla ilişki kurulmasına izin veren ortam olmasıdır (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 161).

Kamusal alan kavramını cadde ve meydan gibi alanları içeren maddi alan olarak gören Sennett; kamusal alanların kentin ruhu olduğunu ve bu alanların sosyal sembolik açıdan kenti yeniden biçimlendirmede bir araç olarak kullanıldığını düşünmektedir. Demokrasinin taşıyıcısı olarak yurttaşlık hislerinin iletişim olanağı bulunduğu kamusal alanlar, mahrem bir toplumun ortaya çıkmasıyla anlamını yitirmiştir.

Halloran’a göre, Sennett modern durum içinde eski roma ve Yunan’dan gelen retorik geleneği ihmal etmektedir ve kamusal alanın çöküş analizini Londra ve Paris üzerinden temellendirirken başlama ve son noktasını ise Amerika şehirleri ile yapmaktadır. Halloran’a göre; Sennett’in kamusal alan teorisini oluştururken başvurduğu pusulası yeterince geniş değildir (Halloran, 1981, 326).

Frazer ve Benhabib ise, Habermas ve Arendt’e yönelttikleri eleştirilere paralel olarak Sennett’i de belli bir dönemi idealize ettiği onlarda bulunun cinsiyet temelli ayrımı Sennett’in de yaptığını düşündükleri için eleştirmektedirler (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 166).

Habermas, Sennett’in teorisini temsili kamunun tipolojisi ile burjuva kamusu arasındaki farkı ayırt edemediği için eleştirmektedir. Ona göre; plebyen kamusunun

burjuva kamusunda dışlanmasından farklı şekilde plebyen kamusal bir anlamda burjuva kamusudur ve halkın temsili kamunun geleneksel biçimlerinden dışlanması farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Burada halk aslında kulistir ve soylular krallar ve bunlar gibi egemen zümreler kendilerini bu kulisin önünde temsil etmektedirler. Habermas'a göre; Sennett, temsili kamuya özgü eğilimleri, klasik burjuva kamusuna taşımaktadır ve burjuva mahremiyet alanının kamusal toplulukla olan özel niteliğinden dolayı geçerlilik kazanan diyalektiği kaçırmaktadır. Kamu tipolojilerini yeterince birbirinden ayırmayan Sennett kamusal kültürün bitişi doğrultusunda ki teşhisini, gayri şahsiliğe dayanan ve kendi kendini temsile dönük rol oyununun bilimsel çöküşü ile kanıtlayabileceğini zannetmektedir. "Oysa özel duyguları, aslında öznel olan her şeyi gözlerden kaçırarak maskelilik hali; daha 18. yüzyılda burjuva özel şahıslar bir kamusal topluluk olarak ve dolayısıyla yeni tip bir kamunun taşıyıcıları sıfatıyla ortaya çıktıklarında ananeleri yıkılan temsili kamunun azametli çerçevesine aittir" (Habermas, 2009, 20).

#### **2.4. Negt ve Kluge'nin Kamusal Alan Modeli**

Kamusal alanı üretim ilişkileri üzerinden tanımlamaya çalışan Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin modeli; Habermas'ın söylemsel kamusal alan modelin hem dikkate almakta hem de birçok yerden eleştirmektedir. Kamusal bir alan olmaktan ziyade süreç olarak tanımlayan Negt ve Kluge üretim ilişkileri ve sınıfla üzerinden farklı ya da karşıt olarak nitelendirebileceğimiz kamusal ilişkileri tartışmışlardır.

*"Habermas'ın kamusal alan çalışması Negt ve Kluge için bir temel teşkil etmiştir. Bununla birlikte çalışmalarının ana güdüleyicisi bağlamında Habermas'la ayrışır. Habermas, kapitalist üretim ilişkilerinin egemenliği altında kamusal alana ilişkin bir demokrasi tahayyülü üzerine bir çalışma ortaya koyarken (ki bu durum kamusal alana dair bir reformizmi içinde barındırır), Negt ve Kluge için çalışmalarının merkezinde kamusal alanın işçi sınıfı için kullanım değeri ile birlikte egemen sınıfların kamusal alan üzerinden elde ettikleri kazançları değerlendirme konusudur ve çalışmaları bu bağlamlar üzerinden ele alınmalıdır" (Negt ve Kluge, 1993, 1).*

Negt ve Kluge'ye göre, Habermas'ın idealize ettiği burjuva kamusal alanının çelişkileri burjuva kamusal alanında çöküşün başlamasıyla değil bizzat bu alanın oluşum sürecinde ortaya çıkmıştır. Burjuva kamusal alanının genel iradeyi temsil ettiği düşüncesini bir dışlama mekanizması olarak gören düşünürler, burjuva kamusal alanı dışında başka kamusal alanların da olduğunu ve tüm bu kamusal alanların kabul edilerek birbirleriyle ilişki kurmaları gerektiğini savunmaktadırlar. Negt ve Kluge bu dinamik kamusal alanı egemen politik kamusal alan, alternatif kamusal alan ve karşıt-kamusal

alan olmak üzere üçe ayırır; onlara göre egemen sınıfın iktidarının baş gösterdiği alan egemen kamusal alanı ifade etmektedir ve bu alan zayıflamaya eğilimli burjuva kamusal alanı ile güçlenmekte olan ticari- endüstriyel kamusal alanların arasındaki gerilimli alanların eklenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Söz ve eylemlerden meydana gelerek ulus devletlerde ki sorunları ezilenlerin lehine çözmeye çalışan alan ise alternatif kamusal alan kavramına denk gelmektedir ve bu alan sınıf dışı olmasıyla demokratik mücadelelerin görüldüğü bir alandır. Sınıfsal mücadelenin esas alınarak anti- kapitalist nitelikli söz ve eylemlerin esas alınarak oluşturulan karşıt kamusal alan ise burjuva kamusuna karşı bir duruş sergilemektedir (Yükselbaba, 2008, 260).

Miriam Hansen, Negt ve Kluge'nin kamusal alan kavramlarını şöyle özetlemektedir: kamusal alan birbirinden farklı kamusalılıkların karışımı ve farklı tipteki katılımcıların söylemleri üzerinden kurdukları çekişmenin alanıdır. Farklı kamusalılık tipleri üzerinden öngörülmeleyen bir süreç işaret eden kamusal alan çeşitli kamusal alan arasındaki tercümeyle olanaklı kılan kapsayıcı bir boyut içeren bir kategoridir (Hansen, 2004, 163).

Negt ve Kluge'nin proleter(karşıt) kamusal alan teorisi doğrudan burjuva kamusalılığın karşıtı değildir. Negt ve Kluge'nin kendi teorilerinde ulaşmak istedikleri işçi sınıfının politik ve toplumsal deneyimlerini burjuva kamusal alanın modeline bağımlı kalmadan tanımlayabilmektir. Kluge Oskar Negt ile birlikte oluşturdukları kamusal alan teorilerini Habermas'ın modeli üzerine düşünerek ve o söylemler üzerine tartışarak oluşturduklarını belirtmektedir. Onların kavramı Habermasla girdikleri tartışma sürecinde ona verdikleri yanıtı kapsamaktadır. Aydınlanma sürecinin gerekliliği hakkında Habermasla aynı fikirde olan düşünürler, Habermas'ın yalnızca söylemsel bir yöntemler çalıştığını ve kendini tümevarımsal bir yöntemle ifade etmediğini belirtmektedirler. Öffentlichkeit fikirlerin, üretim alanından yola çıktığını belirten düşünürler, bunun bir üretim yasası olduğunu belirtmektedir. Düşünürlerin üretim yasasına göre, bir işçi bir şey üzerinde çalıştığında o şey kendisine ait olması gerekirken toplumumuzda ki dağıtım ilkelerine dayanan roma hukukunda olduğu gibi önemli olanın işi kimin yaptığı değil ona kimin sahip olduğu konusuna değinmektedirler. Onlara göre; Habermas'ın Öffentlichkeit'ı dağıtımsal Öffentlichkeit iken, onların bahsettiği üretimsel Öffentlichkeit'dır ve üzerinde aslı çalışılması gereken, bu üretim alanıdır. Kamusal alan fethedilebilen bir alana dönüştüğünde Habermas'ın yaptığı gibi, 18. Ve 19 yüzyılın kamusal alan başarıları üzerine çalışmak

yararsız bir kavrama dönüşmektedir. Çünkü fethedilen kamusal alanda ahlaki ve etik direniş mümkün olmamaktadır (Liebman, 2010, 630-631).

Negt ve Kluge ‘nin kamusal alan teorisi üretim ve yaşamsal deneyimle üretilen bir modeldir. Onlara göre, kamusal alan toplumun bütünlüğü ve insani deneyimin öğütlendiği bir alandır. Oskar Negt ve Kluge kamusal alanını toplumsal deneyim aracılığıyla örgütlendiği sürece değer kazandığını vurgulamaktadır. Ancak burjuvazinin toplumun yaşam ve üretim pratiklerinde deneyim ve örgütlenme alanında kopukluk vardır bu kopukluk üzerinden burjuva kamusal alanını eleştiren düşünörlere göre; proleter kamusal alan inşası için ilk adım, deneyim ve örgütlenme olgularının toplumsal ilişkisini onarmakla mümkündür. İşçi sınıfını temele alan Negt ve Kluge’ye göre burjuva kamusal alanında işçi sınıfının çıkarları özel çıkar olarak düşünölmekte ve bu çıkarlar kamusal alanı farklı/ değişik yeni biçimleri ve kamu bilinci olarak kabul görmemektedir. Bu kabul görmeme durumu sadece işçi sınıfıyla sınırlı kalamamakta, gay veya kamusal alan da dışlanan her grubun karşı karşıya kaldığı bir durumdur. Düşünörlere göre; burjuva kamusal alanın söylemin aksine olan her şey “özel” olarak nitelendirildiği için bu alandan uzaklaştırılmaktadır (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 182).

Gündelik yaşam Habermas ve Arendt’in üzerinde durduğu özel – kamusal alan ayrımını ve bu ikisi arasındaki sınırı ortadan kaldırmaktadır. Onlara göre, ekonomik yaşamı ve toplumsallaşmayı kapsamayan ve genel çıkara hizmet etmeyen bir kamusal alan kapsayıcı ve dönüştürücü olmaktan uzaktır.

Negt ve Kluge kamusal alan teorilerinde ekonomi ve kamusal alan ilişkilerinde üzerinde durmuşlardır. Onlara göre; üretim ilişkilerinin mevcut olduğu alanlar kamusal alanın politik işlevini gözler önüne serebilecek alanlardır. Negt ve Kluge ‘ ye göre kamusal alanın gücü farklılıkları bir araya getirebilme ve onların birbirleriyle ilişki kurabilme yeteneğiyle ölçülmelidir. Ancak böylesi bir alan Habermas’ın idealize ettiği ve ayrımcılığı/eşitsizliğin bulunduğu burjuva kamusal alanın mümkün değildir (Negt,Kluge, 1993, 4).

Kluge’ye göre işçi sınıfı ve diğer üretim ilişkileri içinde olan diğer gruplar kamusal alanda varlık gösterdiği sürece kamusal alan değiştirici ve dönüştürücü bir güç haline gelmektedir. İşçi sınıfının elinden alınan üretim aracı olan kamusal alanda yeni deneyimler edinilebilir.

Negt ve Kluge'nin kamusal alanla ilgili önemli tespitlerinden biri kamusal alanın çoğulluğu üzerine yaptıkları vurgulamalar iken bir diğeri de; endüstriyel kamusal alanları kavramlaştırmalarıdır. Onlara göre; ikisinin temelinde burjuva kamusal alanı ve onun çelişkili yapısı yatmaktadır ve kamusal alan hiçbir zaman homojen yapıda olmamıştır. Bu nedenle klasik kamusal alan, burjuva çevresinin yaşamından kaynaklanmasına rağmen kendini 19. Yüzyıldan itibaren dönüşen kamusal alandan ve üretim sürecinden ayrı tutmaktadır. Oysa üretimin yeni kamusal alanları, üretim alanının doğrudan ifadesidir” (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 184).

Negt ve Kluge'ye göre, ilerici içerik ile karşıt-kamusal alana dayalı fikirler ve söylemler, muhalif hayali birleşik elemanlar, kamusal alan ve kamusal güç/iktidar (public power) etkili silahlar geliştiremez. Bu durumda, kamu gücü ilişkiler ile karşılaştırıldığında, klasik burjuva kamusal alanın sahip olduğu tazminatlar giderek etkisiz hale gelir (Negt,Kluge, 1993, 4).

*“Hayali kamusal alan üretiminin panzehiri yalnızca proleter kamusal alana ait karşı-ürünler, düşünceye muhalif düşünce, ürüne muhalif ürün, üretim sektörüne muhalif üretim sektörüdür. Bunu başka bir şekilde kavramak imkânsızdır, sürekli değişen formlar; toplumsal güç, kapitalist üretim, hayali kamusal alan ve kamusal güç tekeli arasındaki dalgalanmaları alır” (Çöteli, 2015, 27).*

Negt ve Kluge' ya yöneltilen eleştiriler daha çok düşünülerin karşıt bir kamusal alan geliştirmek yerine burjuva kamusal alanın eleştirisini yaptıklarını yönündedir. Jameson'da bu eleştiriye paralel olarak Negt ve Kluge'yi karşıt bir kamusal alan oluşturmak yerine onları politik bir öneri getirme konusunda belirsizliğe götürecek şekilde burjuva kamusal alanın yetersizliklerine yoğunlaştıkları konusunda eleştirmektedir (Jameson, 1988, 51).

Hansen'in Negt ve Kluge'ye yönelttiği eleştirilerden biri yine Habermas'a yöneltilen eleştirilerle paralellik taşımaktadır. Negt ve Kluge, klasik burjuva kamusal alanının dışlayıcı mekanizmaları doğru analiz etmişlerdir; ancak feminist açıdan Habermas'la aynı körlüğü paylaşmaktadırlar. Kadının aile içinde ve özel alana ait bir varlık olarak tanımlanmasının burjuva devrimleriyle ilgili ideolojik bir kurgu olduğunu vurgulayan Habermas 'a karşılık Negt ve Kluge kadın ve üretici gücünü anne e çocuk arasındaki ihtiyaca dayalı ilişkiye göre şekillendirmişlerdir. Kadın bireyliğini annelik ve aile üzerinden tanımlandığı bir kurguyu benimsemişlerdir. Kadına karşı bu yaklaşımlarının yanı sıra ortaya attıkları bu kamusal alan kavramı gey lezbiyen gibi farklı ve karşıt



kamusal alanlara katkıda bulunabilecek kuramsal bir alt yapı sunmaktadır (Hansen, 1993, 28).

## 2.5. John Rawls'ın Kamusal Alan Modeli

Bireyi merkeze alan ve tarafsızlığa dayanan liberal kamusal alan geleneği içinde tanımlayabileceğimiz Rawls'ın kamusal alanı teorisinde kamusal alan siyasaldır ve onunla sınırlıdır. "Rawls, öncelikle demokratik bir ortamda farklı felsefi, dini, ahlaki görüşlerle bölünmüş olan bir toplumda eşit ve özgür yurttaşların nasıl barış içinde ve bir arada yaşayabileceği sorunundan yola çıkar" (Yükselbaba, 2008, 239).

Onun modelinde "yurttaş" kimliği ve "birey" kimliği arasında net bir ayrım yapılabilmektedir. Rawls'ın oluşturduğu modelde kamusal kültür içinde yer alan bireyler anlaşmazlıkları görüş birliğine vararak çözebilmektedirler. Rawls'ın modelinde bireyin saygınlığını ve özgürlüğünü gözetecek temel kurların adil ve eşit olması için politik ve yasal kurumlara tarafından denetlenmesi gerekmektedir.

John Rawls'ın kamusal alan teorisinin temelinde özgürlük, eşitlik adalet gibi kavramlar yer almaktadır. Ona göre; her birey eşit özgürlük haklarına sahip olmalıdır. Rawls, kamusal aklın temsilcisi yurttaşlar için iki adalet ilkesinden bahsetmektedir. Bunlardan ilki, herkesin eşit haklara sahip olduğu ve özgürlüklerin korunduğu bir düzene sahip olunmasıyken, ikincisi ise eşitsizliklerin giderilmesi için dezavantajlı üyelerin yararına düzenlemeler yapılması ve herkese fırsat eşitliği sağlanmalıdır (Yükselbaba, 2008, 240-241).

Rawls oluşturduğu kamusal alan teorisinde önem verdiği kamusal uzlaşım ortamının oluşması için makul olmayan görüşlere yer vermemektedir. Ona göre, anti demokratik ve şiddet kavramını içinde barındırarak uzlaşıcı bir tavır sergilemeyen söylemler makul çoğunluğun içinde yer edinemezler (Nussbaum, 2011, 2).

*" Rawls'ın teorisinde geniş yer tutan kamusal akıl kavramı aslında yurttaşların kamusal "iyi" için ortak kullandığı akıldır ve bu akıl kamusal alan kavramını oluşturmaktadır. Rawls kamusal aklın sınırlarını, siyasal adalet ilkeleri çerçevesinde eşitliği ve özgürlüğü temel alarak çizmektedir. Rawls demokratik devletin meşruiyetinin yurttaşların kamusal alanda ki müzakereleriyle garanti altına alınacağını savunmaktadır. Rawls, oluşturduğu kamusal alan kavramını eşitlik ve özgürlük gibi hakların temeline dayandırarak oluşturmuş ve bu hakların tartışılmaya açılmasının kendi kavramında sınırladığıdır" (Moressi, 2006, 67).*

Rawls'ın önem verdiği kavramlardan biride saygıdır. Ona göre; saygınlık ve onur saygı kavramı ile yakından ilişkilidir. Bu yüzden genel iyi ve ortak çıkar için toplumsal

yaşam kurgulanırken saygıya önem atfedilmelidir. Çünkü saygının olduğu yerde insan eşitliğine verilen önemde bulunmaktadır. Rawls'a göre; bir arada yaşayabilmenin koşulu bireylerin birbirlerine saygı duymalarıdır

Rawls kamusal akıl kavramı üzerinde yoğunlaşırken aynı zamanda “kamusal akıl ideali” kavramına da değinmektedir. Bu kavramda kendilerini yasa koruyucuları yerine koyan yurttaşlar yetkilileri denetlerken onların kamusal akıldan uzaklaşmalarının sağlamaktadırlar. Bu durum yurttaşlara siyasi görevden çok ahlaki bir görev olmaktadır. “Yurttaşlara ahlaki bir yükümlülük olarak verilmiş olan kamusal akıl idealini koruma görevi için iyi işleyen demokratik bir kamusal siyasal yapı ve kültürün yanı sıra, kamusal olmayan siyasal kültüre de ihtiyaç vardır” (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 234).

*“John Rawls'a göre; kamusal akıl siyasal bir fikirdir ve kamusal aklın etkili olmadığı söylemler toplumsal olsa bile kamusal olamamaktadır. Rawls'a göre, kısmi ve sınırlı bakış açıları içerisinde ortak “iyi” kavramına ulaşamaz “kamusal iyi” kavramına ulaşmanın yolu bireysel çıkarları ve bu çıkarların zemin oluşturduğu sınıfsal ırksal veya cinsiyet ayrımlarının geride bırakılarak kamusala alanda ki her bireyin özgür ve eşit olarak konumlandırılmasından geçmektedir” (Rawls, 2007, 86).*

Rawls yurttaşların kamusal siyasal kültürde ortak iyi için anlaşabilecekleri/müzakere yapabilecekleri ortamın kurgusunu “kamusal akıl düşüncesi” kavramı üzerinden oluşturmaktadır. Rawls'a göre, kamusal akıl kamusal dünyayı ve kültürü şekillendiren kavramlara ve adalet anlayışını oluşturan teori arasında bağlantı görevi görmektedir. Rawls'a göre, siyasal liberalizmde kamusal akıl kamusal alan ile politik olan arasında aracılık yapmaktadır. Rawls'ın üzerinde durduğu kamusala akıl kavramı iyi düzenlenmiş demokratik topluma aittir (Rawls, 2007, 78).

Rawl kamusal akıl düşüncesinin üç yönden kamusal olduğunu vurgulamaktadır; hem özgür hem eşit olan yurttaşların akli olarak kamunun akli konumundadır. Konusu yönünden siyasal adalet sorunlarına odaklandığı için kamu yararadır son olarak da; doğası ve içeriği gereği kamusaldır (Çamuroğlu ve Çığ, 2012, 231).

Rawls'a göre, kamusal aklın en etkin kullanıldığı alan siyasal alandır ve bu alan üç bölümü kapsamaktadır. Kamusal aklın doğrudan kullanıldığı bu üç alanı kapsayan yüksek mahkeme yargıçlarının söylemleri, yasama/yürütme makamları ve hükümet yetkililerinin demeçleri, haklı temsil etmekle yükümlü olan milletvekillerinin siyasal söylemleri Rawls'ın kamusal akıl ile bağdaştırdığı alanlardır(Rawls, 2006, 142). Rawls teorisinde bir bakıma siyasal alanı toplumsal alandan ayıştırmaktadır. Ona

göre, bu alanlar arasında bağlantı görevini üstlenecek olan kamusal olmayan siyasal kültürdür ve bu kültürü üretende kitle iletişim araçlarıdır. Rawls'a göre, siyasal alan ile toplumsal alanı birbirinden ayrı tutmak toplumsal alanda ki makul görüşler için tarafsız ve eşit bir siyasal kültür oluşturabilmek adına gereklidir. Ancak bu şekilde demokratik kültüre sahip siyasal liberalizmin temelleri oluşturulabilir (Rawls, 2006, 143).

Rawls' ta kamusal alan teorisi kamusal uzlaşma temelinde oluşan ve belirleyicisinin kamusal akıl olduğu bir kavramdır. Kamusal akıldan kast edilen ise, uzlaşım temelinde tesis edilmiş liberal kültürü esas almaktadır. Bu uzlaşım temeli ahlaki ve politik düzeylerdeki uzlaşılara dayalıdır (Yükselbaba, 2003, 31-43).

Rawls'ın oluşturduğu kamusal alan teorisi de birçok düşünür tarafından eleştirilmiş ve Rawls bu eleştirilerin bir bölümüne çalışmaları içinde yanıt verirken oluşturduğu kamusal alan teorisini de eleştiriler doğrultusunda geliştirmeye çalışmıştır.

Habermas' a göre, Rawls bireysel ve kamusal özerklik arasına ön sınır çizmektedir ve bu sınır halk egemenliği ile insan haklarının aynı kaynaktan beslendiği fikriyle bağdaşan cumhuriyetçi Sezgilerle çelişme göstermektedir. Habermas'a göre, Rawls siyasal liberalizmi tarafsızlık ve nötrlük iddiasını felsefi etkinliğe uyarlayarak bunu "kaçınma yöntemine" dönüştürmektedir. Ortaya çıkan bu kaçınma yöntemi kendi içine kapalı bir kuramı ortaya çıkarmaktadır (Habermas, 2009, 70).

Habermas'a göre Rawls, kamusal akıl kuramını tek başına ayakta durabilecek biçimde kurgulamaya çalışmaktadır ama bu pek mümkün görünmemekle birlikte siyasal tarafsızlık iddiası da rasyonalite açısından sorgulanmaktadır. Habermas'a göre, konu doğası gereği, bazen yararlı biçimde, komşu alanlara taşmaktadır" (Habermas, 2009, 70-74).

Rawls'ın oluşturduğu teoriye bir eleştiride; Post Marksist olarak adlandırılan Chantal Mouffe'den gelmiştir. Kamusal alan ve politika ilişkisine bakışı agonist temelli olan Mouffe'ye göre;

*"Rawls'un kamusal alan teorisi, çoğulcudur... Çoğulculuk, çatışma ve antagonizmi gerektirmektedir. Demokratik politika, uzlaşmış ve barışık bir toplum yaratmaya çalışmak veya toplumda var olan bütün farklı görüşleri bir araya toplamak değildir. Bu, aslında politikasız bir toplumu ima eder. Demokratik politika, çatışmaların antagonizme dönüşüp dönüşmediklerine bakmaksızın, agonistik kavramlarla kendilerini ifade edebilmeleri için uygun koşulları hazırlamalıdır"* (Mouffe, 2008, 67-93).

## 2.6. Siyasi Gösterge Olarak Kentsel Kamusal Alan

Kamusallık kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, kentsel mekânın ortak kullanım alanı olmasından dolayı önemi oldukça büyüktür. Kentsel kamusal alanlar çok farklı türde bir araya gelişlere ne derece el verdiği ve toplumun farklı katmanları arasında toplum-devlet ilişkilerini nasıl organize ettiği konusunda önemi bir rol üstlenmektedir.

Kamusal bir oluşum olarak var olan kentler sosyalleşme ve kimlik alanlarıdır. İnsanların hiçbir fark gözetmeksizin bir araya gelebildiği söylem alanları “kamusal” olarak adlandırıldığı için, kentlerde kamusal yaşamın odağını oluşturan bir mekanizmadır.

*“Kent mekânlarının kamusal yönlerine işaret eden yaklaşımların çoğu söz konusu ilişkinin temelini, 18. yüzyılda Avrupa kamusunun oluşumunda kent mekânının üstlendiği önemli role dayandırmaktadır. Bu dönemde Avrupa’da hayatın her alanında yaşanan önemli değişim ve dönüşümlere paralel olarak sayıları gün geçtikçe artan gazete, dergi, kitap gibi yayınlar ve buna bağlı olarak salon, kulüp ve kahvehane gibi çeşitli mekânlarda zaman içinde sınıfsal ayrımdan bağımsız bir şekilde oluşan entelektüel tartışma ortamları kamusal alanların doğuşuna zemin hazırlamıştır. Kamusal alanın minör kurumları sayılabilecek söz konusu mekânlar, dinleyici ve katılımcılara dayalı çok özel bir deneyimin siyasi alandaki kamusalığa doğru evrilmesini kolaylaştırdığından çok önemlidir. Bu noktada dramaturjik nitelik arz eden bir sosyallik vurgusu bulunmaktadır ki bu sosyallik, tam olarak ilgili mekânlarda ortaya çıkan kamusalıktır. Kamusal alanın gelişimi, özellikle, söyleşi, yazı ve konuşma etrafında şekillenen sosyallik biçimine karşılık gelir ki bu noktada kent, bireylerin değişik rolleri oynadıkları bir dizi sahne işlevi görmektedir” (Kömeçoğlundan akt. Bahçeci, 2018, 117).*

Kamusal kentsel mekânların toplumsal işlevleri ve anlamları bulunmaktadır. Bu anlamlar kimi zaman sosyo-psikolojik kodlar barındırırken kimi zaman sosyo-politik referansları içinde barındırmaktadır. Toplumsal dinamiğin ve kültürün aynasını oluşturan kentler; heterojen öğeleri bir arada tutarak, bireyleri politik görünürlüğe oluşturan bir güce ve etki alanına sahiptir.

Ortak kullanıma dayalı ve ortaklık bilincinin oluşturulduğu yerler olarak kentsel alanlar orada yaşayan kamunun ve bu kamuoyunu oluşturan bireylerin toplumsal deneyimlerine bağlı olarak kurulan ortak mekânlardır. Bu bağlamda, kentsel alan kavramı farklı birçok dinamiği ortak bir paydada buluşturan organik bir kimliğe sahiptir (Demirkan, 1996, 22). Kentsel alanlar, farklı toplumsal kimlikler arasında denge kurmaya çalışan ve hak arayışları kapsamında uzlaşmaya yönelik iletişim mekanizmalarıyla, doğal bir biçimde kamusalığın üretildiği ve yaşandığı alanlar olarak öne çıkmaktadır.

Kamuya açık kentsel alanlar; toplumsal değerlerinde taşıyıcısı konumundadır. Kamusal olarak tanımlanmasının temelinde toplumsal karşılaşma ve temasın yattığı kentsel alanlar kolektif duyguların yaratıldığı, demokratik ideallerin özünün oluşturulduğu nitelikli alanlar olarak kabul edilmektedir (Banerjee, 2007, 10).

İletişim yoluyla siyasi katılımın gerçekleştiği ve söyleme dayanan etkileşim alanı olarak kentsel kamusal alanlar, demokratik bir toplumun oluşabilmesi açısından önemli bir etkiye sahiptir. Tarih boyunca kentsel alanlar sosyal, siyasal ve kültürel açıdan yaşanılan dönemin toplumsal verilerinin yansımaları olmuştur. Kentsel alanlar algılamaya, imgelemeye ve geçmişten gelen referanslarla bireyler üzerinde ortak bir bellek oluşumuna katkıda bulunmaktadır.

*“Kamusal alan kentsel yaşamın rutin işlerliğinin mekânı olmasının yanı sıra aynı zamanda bir siyasal faaliyet alanıdır da. Kentte yaşayan bireyler protestolarını burada dile getirirler, tarihsel devrimlerin kitlesellikleri bu alanlarda gerçekleşmekte ve simgeleşmektedir... İnsanların bir arada yaşama kültürünün oluşturduğu kent mekânı, kamusal alanlar sayesinde içine kazınan her olguyu değiştirmekte, ona kente ilişkin bir nitelik kazandırmaktadır” (Tekeli’den akt. Bahçeci, 2018, 118).*

Varlığını ölümsüz kılmak isteyen insanoğlu mekâna hükmetmeyi kendine görev edinerek, kentsel kamusal alanları çoğunlukla siyasi ve dini erkin öngördüğü biçimde şekillendirmiştir. Bu açıdan bakıldığında, tarafsız ve pasif olmayan kentsel alanlar kentlilerin gelişiminde beyin görevi üstlenmektedir. Bireyi pasif seyirci konumundan çıkararak zihinlerinde kimlik, aidiyet, bellek gibi kavramlar üzerinden zihinsel harita oluşturan, kamusal kent mekânları iktidar ve temsil siyasetini oluşturan ideolojinin teşhir alanıdır.

Alexander Kluge’nin “politikanın kabı” şeklinde tanımladığı kamusal alan Meral Özbek tarafından Kluge’ye atıf yapılarak “‘Politikanın kabı’ olarak kamusal alan da, ... Toplumsal antagonizmaların ifade edildiği, ama insanlar arasında bir ortaklık kurulma olasılığını da içeren ‘karşılaşma mekânıdır’” şeklinde tanımlanmıştır. (Özbek, 2004, 181-233).

Demokrasinin bir parçası olarak kendini gösteren “siyasi kamusal alan” demokratik tartışmaların bir parçası olmuştur. İktidar ve siyasetin bir bütün olarak kendini gösterdiği kamusal alanlar siyasi erkin kontrolündedir ve kamu dendiğinde ise, devlet iradesi, kuruluşları gibi devlete ait alanlar akla gelmektedir. “Siyasal partiler veya dolaylı bir biçimde kamu yönetimi aracılığı ile devletle doğrudan ilintili toplumsal örgütler ise siyasal kamusal alan içinde yer alırlar” (Habermas, 1962, 101).

İktidar ve halkın arasındaki iletişimin kurulduğu siyasal kamusal alanda, siyasi erkin kamusal alandaki temsili görsellere dayanmakta ve bu görsellik siyasi ideolojiyi güçlendirerek sürdürmektedir. Siyasi ideolojinin toplumsal düzlemdeki uzantısı olarak kabul gören kamusal alanlar siyasi erkin dönemsel ihtiyaçlarına göre değişip gelişmektedir. Kentsel kamusal alanlara yerleştirilen görseller ilettiği mesajlarla hâkim ya da karşıt ideolojinin taşıyıcılığı görevini üstlenmektedir.

*“Kent ve onu belirleyen ana parçalar olan meydanlar bu nitelikleriyle toplumsal belleğin, kimliğin, aidiyetin oluşumundaki asıl etkenlerdir. [...] Hemen bütün modernite incelemeleri bir ucuyla kentsel alan düzenlemelerine ve onun içerdiği görsellik çözümlerine bağlanır çünkü görsel ideolojinin, dolayısıyla da meydan düzenlemesinin asıl ilişkisi iktidarlardır. Her görsel anlayış ve ona bağlanan mekân düzenlemesi, belli bir iktidar modelinin yansıması veya onun dönüştürülme sürecidir.” (Kahraman, 2003, 109)*

Kamusal kentsel alanların ideolojik içeriği tek taraflı bir süreç olarak değerlendirilememektedir. Kamusal alanların söylemleriyle kurdukları ilişkilerle halkın evrensel ve ulusal değerler doğrultusunda biçimlenmesi sağlanır ve toplum içinde yaşayabilmeleri için bu değerlerle uyum içinde yaşanması gerektiği inancı vurgulanmaktadır.

### 3. SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ KAPSAMINDA KAMUSAL ALANDA SANATSAL MÜDAHELELER

#### 3.1.Kamusal Sanat Kavramı

Herkese açık interaktif bir platform olarak değerlendirilen kamusal alanlar, sosyolojik, estetik ve siyasi birçok kavramı içinde barındırmaktadır. Kentsel yaşamı estetik değerler çerçevesinde yeniden üreten kamusal sanat kavramının önemi hem çevresiyle kurduğu ilişkide hem de içinde ki parçalarda gizlidir. Sanatı müze ve galeri gibi kapalı ve ulaşımı sınırlı ortamlar yerine her kesimden insanın kolaylıkla ulaşabileceği günlük hayatın dinamik mekânlarına yerleştiren kamusal sanat kavramı tanımlaması karışık ve derinliği olan bir terimdir.

“Kamu ve kamusal” kavramlarının bir araya gelerek oluşturduğu kamusal sanat kavramı “sürekli devinen” bir kuram ve uygulama alanına işaret etmektedir. Kamusal alanda söz sahibi olan sanat izleyici ile daha kolay diyalog kurarken aynı zamanda toplumsal değer ve yargılarında kuşaklar arası aktarımını sağlayarak kolektif bilinç oluşturmaktadır.

Farklı sanat terimlerini içinde barındıran kamusal sanat kavramı kamusal desteklerle yapılabildiği gibi, özel kurum ve kişilerin bağışlarıyla veya sanatçının kendi isteğiyle de üretilebilmektedir. Bazen iktidarın gücünü göstermek bazen de hâkim güce karşı protesto veya muhalefet amacıyla gerçekleştirilen kamusal sanat yapıtları sergilendiği yerle bağlamsal ilişki kurmaktadır. Yerleştirildikleri kamusal alanlara özgün nitelikler kazandıran kamusal sanat yapıtları yarattıkları duysal deneyimlerle izleyiciye yeni iletişim olanakları sunmaktadır. Kamusal sanat yapıtları kent kimliğini oluşturan ve bu kimliğin simgeleştiği öğelere ev sahipliği yapan kent tarihini ve kültürünü yansıtan aynalardır.

“Kamusal sanat bir tepkiyi, bir sorgulamayı veya cevabı içerir. Sanatçı, bireysel, artistik, toplumsal sorumluluğu etrafında o tepkisini ortaya koyar. Bu, bir paylaşma, bir katılım, bir etkileşim ve iletişim sürecidir”(Kahraman, 2003, 52-53).

Özellikle gelişmiş kent merkezlerinin kültür ve sanat birikimlerinin okumalarını kamusal alanlara yerleştirilen kamusal sanat yapıtları üzerinden yapmak mümkündür. Toplum nabzının attığı ve kültür alışverişinin olduğu kamusal alanlara yerleştirilen kamusal sanat yapıtları birçok özelliği içinde barındırmaktadır.


**Tablo 3: Kamusal Sanatın Özellikleri**

Erişilebilir	Eleştirel
Katılımcı	Farkındalık Yaratıcı
Çok Kültürlü	Disiplinler Arası
Gizil Eğitim	

Bu Tablo Pınar Çağlın'ın (2010: 93)" Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi " isimli Yüksek Lisans Tezinden Esinlenerek Hazırlanmıştır.

Kamusal alan olarak oldukça önemli bir yere sahip olan kentsel alanlar sadece belli bir nüfusun ikamet ettiği yer olarak görülmemelidir. Kompleks ilişkiler bütününden oluşan ve dinamik bir sistem olan kentsel alanlar içinde barındırdıkları sanat yapıtları ile birçok işleve hizmet etmektedir. "Kamusal sanat kavramı geleneksel olarak, bir sanat yapıtının kamusal mekâna yerleştirilmesini gerektirir. Kamusal alana bu şekilde yerleştirilen yapıtların özel alandaki sanattan, yani galeriler arasında alınıp satılan, dolaşıma giren yapıtlardan haliyle farklılaşmaları beklenir" (Sheilk, 2005, 86).

**Tablo 4: Kamusal Sanatın Kullanım Araç ve Amaçları**

KAMUSAL SANATIN KULLANIM ARAÇ VE AMAÇLARI		
<b>ARAÇ</b> TASARIM POLİTİKA SANAT ENDÜSTRİ		<b>AMAÇ</b> KENTSEL TASARIM AKTİVİST EYLEMLER EĞLENCE KÜLTÜRÜ EKONOMİK GELİŞME

Bu Tablo Pınar Çağlın'ın (2010: 93)" Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi " isimli Yüksek Lisans Tezinden Esinlenerek Hazırlanmıştır.

Tezin odak noktalarından birini oluşturan kamusal/kentsel alanların tasarım sürecinin tamamlayıcı parçalarından biri olan kamusal sanat kentsel yaşam kalitesine katkıda



bulunmaktadır. Kentsel alanlardaki toplumsal iletişim araçlarından biri olan kamusal sanat yapıtları var edildikleri yerlerde özgün ve nitelikli mekânlar yaratılmasını sağlamaktadırlar.

Sanat eserleri çevresiyle yeni bir düşünsel ilişki oluştururken eğitici bir görev üstlenmektedir. Günlük yaşantıya katıldığı oranda sadece estetik obje olma konumundan kurtularak, kendi çevresini yaratır ve var olduğu mekânın belleğini oluşturur (Ergin, 2005, 109).

Tıpkı birey gibi bellek sahibi olan kamusal alanlar, sanat eserlerinin kentlerin geçmişini, öykülerini bir form haline dönüştürerek iletişimsel gücünü artırmasıyla daha da anlamlı hale gelmiştir. Bu iletişimsel ağ içerisinde sanatçı kamusal sanat eserleriyle iletilmek istenen mesajları ve estetik değerleri seyirciye taşımaktadır.

Burren'a göre; "eserin içinde bulunduğu yer ister galeri/müze ister açık kent alanı olsun eserin anlamını ve biçimini belirlemektedir. Eser içine yerleştiği sosyal gerçeklikle diyalektik bir tartışmaya girmektedir" (Burren, 2005, 176).

Kamusal alanlara yerleştirilen sanat yapıtlarıyla bu alanlar yaşayan canlı bir organizmaya dönüştürülmektedir. Sanatın şekil/estetik yapısı var olduğu alanda doluluk hissi yaratmaktadır. Kamusal alanın sanatla birleşiminden doğan etkisi sadece yerleştirildiği alanla sınırlı değildir. Birey üstünde nitelikli etkilere sahiptir.

Galeri ve müzelerdeki sanat eserleri seçilmişlik şartı ve bireyin ilgisi doğrultusunda izleyicisine ulaşırken kamusal alanda böyle bir durum söz konusu değildir. Kamusal alanda var olan birey alanı etkileyen sanat eserleriyle hiçbir aracıya ihtiyaç duymadan birebir iletişim kurabilmektedir.

*" Kamusal sanat, sanat üreticisini aracı kurumlardan izole bir biçimde, genellikle ticari kaygı duymaksızın izleyici ile buluşturur. Sanatın değişim süreci içerisinde sanat mekânlarında sadece elit kitlenin tekelinde olan sanat, kamusal alanda sanat uygulamaları sayesinde sokağa taşınmıştır denebilir. Geçmişte belli bir kitleye hitap eden sanat, yeni oluşumlar sayesinde daha geniş kitleye ulaşabilmektedir" (Yorulmaz, 2019, 746).*

Bu açıdan bakıldığında, kamusal alanlarda uygulanan sanat bireyi herhangi bir ön hazırlık olamadan da sanat aktivitelerine katılmaya ve üzerinde düşünmeye teşvik ederek birey ve çevre ilişkisinde pozitif temeller oluşturmaktadır. Kamusal sanat yapıtları kentsel kitlenin bilinçsiz kalabalıktan çıkıp sorgulayıcı bir nitelik kazanması ve kültürel birikim oluşturması açısından önemlidir. Kamusal sanat ve izleyicisi arasında ki ilişki çoğunlukla izleyicinin algısıyla ilişkilendirilmektedir. İzleyicinin

sanat eserini algılama sürecini “Jessica Lang “Creating Architectural Theory” adlı kitabında şöyle açıklamaktadır:”

*Lang'dan aktaran Çakar;*

*“Algılama süreci, kişilerin sahip oldukları değer yargıları, amaç ve hedefleri, ihtiyaçları, içinde yetiştikleri kültürel ortam, bilgileri, hisleri, geçmişteki tecrübeleri ve hatta biyolojik ve fiziksel özellikleri gibi birçok etmen tarafından etkilenmektedir. Algılamayı etkileyen faktörleri dışsal ve içsel faktörler olarak sınıflamak mümkündür. Dışsal faktörler olarak: uyarıcılar arasındaki nisbi farklılıklar, uyarıcının yoğunluğu, hareketliliği, tekrarı, bulunulan ortama göre cismin / uyarıcının farklı olması, yenilik ve benzerlik, statü ve genel görünüş sıralanabilir. İçsel faktörler olarak da: Algılayanın kişiliği, ihtiyaçlar ve bireysel motivasyon, amaçlar olarak sıralanabilir” (Çakar, 2014, 67).*

Kamusal alanların odak noktalarını oluşturan kentler birçok kültürel verinin içinde bulunduğu dinamik ve ortaklaşa paylaşım alanıdır. Kentsel yaşamın bu dinamik organizması düşünüldüğünde kamusal sanatta güçlü ve hızlı bir tüketim ortamına kentsel alanda sahip olmaktadır. Bu hızlı ve güçlü iletişimde başka türlü bir sanat eseri izleyicisi yaratmaktadır. Galeri ve müzelerde bir fanus içine alınmış gibi olan sanat eserleri belli bir sunuş düzeneği içinde( konu, hitap ettiği kitle ) kamusal sanat eserleri izleyicisiyle daha yalın ve sınırlandırılmamış bir paylaşım ve etkileşim içerisindedir.

Burren'a göre bu durum;

*“Kent mekânında açık alan için çalışmak, müze için yüz yılı askın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda, sanatçı için, bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riski göze almak ve alçak gönüllülüğü kabul etmek anlamına gelir. Bu düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimidir” (Buren, 2002, 135).*

Kamusal alanda sanat kavramı pek çok sanatsal pratiği içinde barındırmaktadır ve temsil ettiği fikirler eserin fizik görüntüsü, kamusalığa yaklaşımlar nedeniyle çeşitli farklılıklar gösterebilir. Kamusal sanat yapıtlarını kategorize etmek gerekirse; kamusal alanda uygulanan sanat izleyici, mekân ve yaptırım gücünün de dâhil olduğu birçok öğeden etkilenmekte ve bunların bir kapsam dâhilinde sentezlenmesi ile uygulanabilmektedir. Kamusal sanat türlerini en çok karşılaşılan çeşitlerine göre sınıflandırmak gerekirse bunlar; enstalasyon, dijital sanatlar açık alan sergileri, performans sanatları, heykel ve aykırı soka sanatları kapsamında sınıflandırılabilir. Sınıflandırmaya dâhil olan sanat türlerinin ortak özellikleri toplum ve çevre ile etkileşim içinde olmalarıdır. Bu açıdan baktığımızda; kamusal sanat gelenekselden, aktivist sanat eserlerine kadar birçok sanatsal akım ile ilişkide olan geniş bir üst başlıktır.

Türleri içinde değerlendirildiğinde, kamusal sanat eserleri çoğu zaman planlı bir şekilde ve bir amaç doğrultusunda gerçekleştirilirken kimi zaman kendiliğinden planlanmadan da gerçekleştirildiği durumlar söz konusu olabilir. Kamusal alanlarda yerini alan sanat eserleri topluma iletmek istediği mesaj ile doğru orantılıdır. Bu açıdan bakıldığında; planlı bir şekilde oluşturulan kamusal alanlarda bir bakıma kamusal sanat eseridir. Alelade düzensiz yaratılan alanlar yerine kamusal alanları bir sanat eseri gibi düzenlemek güçlü bir yer hissini de yaratmaktadır. Özenle oluşturulmuş kamusal alanlarda mevcut mekânın özelliklerini oluşturan tüm öğelerin birleşmesi sanatı daha anlamlı hale getirmektedir. Kültürel değişimi sağlayıp, farkındalığı artıran kamusal alanlar oluşturdukları iletişimsel ağlarla kendileri sanat eserine dönüşerek kent için önemli değerleri oluştururlar. Kamusal sanat yapıtları kentsel tasarım sürecinin tamamlayıcı unsurlarından biri olarak değerlendirildiğinde yaşam kalitesine katkıda büyük önem taşır.

İnsan yaşamı ile iç içe ilerleyen kentsel alanlarda ki sanatsal uygulamaların temeli kamusal alan kavramının temellendirildiği antik yunan kenti agoralara dayandırılmaktadır. Kamusal sanat yapıtlarının ilk örnekleri olan dinsel temalı heykeller bu dönemde daha çok mekânın işlevini ve anlamını sembolize eden işaretler olarak tasarlanmıştır. İlk ortaya çıkışından 20. yüzyıla kadar genel olarak heykel sanatı çerçevesinde gelişimini sürdüren kamusal sanat daha çok 1960'lı yıllardan sonra hem biçimsel hem anlamsal olarak yeni bir forma bürünmeye başlamıştır. Bu değişim süreciyle beraber türleri bakımından da çeşitlilik göstermeye başlayan kamusal sanat yapıtlarıyla sanatçılar eserlerinde daha çok çevresel ve toplumsal konulara ağırlık vererek hem farkındalık yaratmaya çalışmış hem de sanatın iletişimsel yönünü ön plana çıkarmaya başlamışlardır.

Miles'a göre, 20. ve 21. yüzyıl kamusal sanat eserlerinin uygulanması özellikle politik gelişmeler sonucunda fonksiyonel ve biçimsel anlamda değişime uğramıştır (Miles, 1997, 65) bu değişimlerle birlikte daha disiplinler arası bir boyut kazanan kamusal sanat farklı etkileşim biçimlerinin bir arada kullanılmasına olanak tanımıştır. Shiner'e göre; son yılların temel eğilimlerinden olan kamusal sanat en mahrem olan kişisel alandan en geneli etkisi altına alan siyasi alana kadar hatayla sanatı yeniden bütünleştirme çabası içindedir (Shiner, 2004, 98).

Kamusal sanat tanımı gereği kamusal alanı da içinde barındırdığından dolayı sürekli değişebilir ve yenilenebilir bir yapıya sahiptir. Uğradığı değişim ve dönüşümlerle daha

disiplinler arası bir boyut kazanan kamusal sanat farklı etkileşim biçimlerinin bir arada kullanılmasına olanak tanımıştır. Bu açıdan baktığımızda; kamusal sanat, kavramsal sanat, güncel sanat, performans sanatları gibi pek çok sanat akımıyla ilişkide olan bir alana dönüşmüştür.

Siyaset kavramının, günlük yaşam kavramı içerisinde kamu tarafından irdelenmesine ortam hazırlayan kamusal alanın, sanat kavramıyla birlikte var olma durumu incelendiğinde, bu durumun avangartla birlikte ivme kazandığı söylenmektedir. Sanat ve siyaset kavramının ilişkisi pek çok düşünür tarafından ele alınmıştır. Aslında, Ranciere “Siyaset ile sanat, birbirleriyle bağlantılı olsunlar mı olmasınlar mı diye sorulacak, birbirinden ayrı iki daimi gerçeklik değildir”(Ranciere, 2008, 210) şeklinde belirtmiştir.

### **3.1.1. Kamusal Sanat ve Siyaset İlişkisi**

*“Her ideoloji belli bir görüşe sahiptir ve bu görüşü görselleştirmeye uygundur. Ancak, işi imgeyi dağıtmak olan pazarın kendi imgesi yoktur, pazarı görünmez bir el yönetir”(Groys, 2008, 7).*

Kamusal sanat ve siyaset ilişkisini bir çerçeve içinde değerlendirebilmek için öncesinde genel olarak sanat ve siyaset ilişkisiyi anlamlandırmak gerekmektedir.

İlk çağlardan beri var olan sanat olgusu her dönemde varlığını devam ettiremeye devam edecek olan toplumsal bir fenomendir. Sanat eserleri içinden çıktığı toplumun yansımalarını bünyesinde barındırmakta toplumsal düzlemde nihai anlamına kavuşmaktadır. Sanatı salt estetik değerlerin ve estetik felsefesinin dışına taşıyan bu toplumsal yönü onu toplum bilimlerinin ilgi alanına dâhil etmiştir.

Sanat toplumsal yönden incelediğinde; her toplumun kendine özgü bir kültürel yapısı vardır ve bu yapı toplumun paydaşı olan bireylerinde yaşam biçimlerini şekillendirmektedir. Üretildiği topluma özgü değer yargıları yansıtan sanat eserleri, kültürel olanı yansıttığı derecede toplumsal kimliğinde bir göstergesi olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, her sanat eserinin üretildiği topluma ait ideolojik ve siyasi yapılanmalardan da izler taşıdığı görülmektedir. Toplumsal yaşamın içinde varlığını sürdüren siyasi ideoloji sanat ve kültür kavramlarını da içinde barındırarak bir noktada onları da biçimlendirmektedir.

Sanat, toplum ve ideoloji arasında ki ilişki tarihin her döneminde birçok sanat yapıtında kendini göstermektedir. Bu sanat formları hemen her dönemde ideolojiyi

yeniden üretmek, şekillendirmek ve topluma yayma aşamalarında toplumsal kabulü kolaylaştırılan bir araç olarak kullanılmıştır.

Toplumu şekillendirme konusunda öncü olan sanat yapıtlarının siyasi ideolojiler için araç olarak görülmesinin ardında bireyi birçok yönden etkileyebilme özelliği bulunmaktadır. İdeolojik olgularla yapılandırılan sanat eserleri, bireylerin hayata bakış açılarını etkileyerek, nasıl hissetmeleri, görmeleri ve düşünmeleri gerektiğine dair yönlendirmeler yaparak toplumsal hayat üzerinde algısal kategoriler oluşturmaktadır.

Üretilmeye başladığından beri hep bir ihtiyaçtan doğan sanat yapıtı dönemsel ihtiyaçlara göre birçok işlev edinmiş ve birçok tarihsel olguya kaynaklık etmiştir. Toplumsal yapıya bağlı olarak gelişen sanat yapıtları kültürel olgular arasındaki işlevsel ilişkiler sebepleri ve amaçları doğrultusunda toplumbilimcilerin üzerinde çokça tartıştığı ve fikir ürettiği bir kavram haline gelmiştir. Bireyin içinde bulunduğu dönemin ifadesi olan sanat eserleri ve toplumsal olay örgüleri arasında korelasyon ilişkileri bulunması mümkündür. İnsanların toplumsal yaşamda karşılaştıkları ortaklaşa deneyimlerden izler taşıyan sanat eserleri dönemsel gerçeklerinde anlatım biçimi ve referans alınabilecek bir belgesidir.

Bu açıdan bakıldığında; sanat yapıtları ilk üretildikleri andan itibaren toplumların yaşam biçimlerine, kültürlerine, siyasi ideolojilerine tanıklık eden ve sürekli canlı kalan bir organizmaya dönüşmüştür. Toplumu ilgilendiren bütün sevinçlerin, yıkımların buhran dönemlerinin aynası olmuştur. Bu toplumsal duygu yansımaları bazen saf ve yoğun şekilde sanatçı duygularının ifadesi olurken bazen de ekonomik veya siyasi çıkarlar doğrultusunda alıcı isteğine göre üretilen eserlerde vücut bulmuştur. Sanat eseri bu biçimlenmede zaman zaman siyasi bir işlevde yüklenerek ideolojik yansımanın bir parçası olmuştur. “Bir sanat eseri ideoloji içerebilir; bir diğer deyişle genel kabul gören düşünceler, düşler ve değerler içerebilir. İdeoloji, sanatın malzemesidir; fakat bu malzemeyi işler” (Wolf, 2000, 67).

Hem kültürel hem siyasi işlevler üstlenen sanat eserleri, toplumların yaşam biçimleri ve politik düzenlerine göre değişerek farklılıklar göstermişlerdir. Her şeyden öte bir etkileşim biçimi olarak değerlendirilen sanat yapıtları, eseri üreten/ürettiren ve eserin ulaşacağı kitle arasındaki iletişimle varlığını sürdürmektedir. Sanat yapıtlarının kitle iletişim yününe güçlü olması, sanat ve iktidar mekanizmaları arasındaki ilişkiyi de güçlendirerek her dönemde canlı kalmasını sağlamıştır. Sanat yapıtları ilk

dönemlerden itibaren çoğunlukla hâkim ideolojiyi hedef kitleye aktarmada araç olarak kullanılmışlardır. Çoğunlukla hâkim ideolojinin fikri aktarıcısı ve temsili olarak araç sallaşan eserler dönemsel olarak propaganda veya protesto süreçler içinde iletişim aracı olmuştur. Edebi sanatlardan plastik sanatlara kadar birçok sanatsal form propaganda ve protesto süreçlerinde etkin rol oynayarak siyasi açıdan işlevsel roller üstlenmişlerdir.

Sanat eserlerinin üretim zamanlarında altta yatan nedenler çoğunlukla; ekonomik arzular, dinsel inançlar ve iktidar ideolojisine hizmet veya protesto gibi sebepler olmuştur.

Camus' a göre, sanat ve siyaset dünyanın düzensizliklerine karşı başkaldırmanın iki farkı yüzüdür ve bu iki kavramın ortak amacı dünyayı düzenli birliğe ulaştırmaktır. Yani sanatta siyasette aynı amaca farklı yöntemlerle hizmet eden kavramlardır (Camus, 1998, 44). Toplumsal buhran dönemindeki iletişimsel gücünü siyasi içeriğinden alan sanatın kendi iç ve toplumsal gereklilikler tarafından ortaya çıkardığı ideolojik içerik estetik biçimde yansıtılması gerekliliğini içermese de bazı düşünceler siyasi içeriğin sadece estetik tarzlarla ortaya çıkabileceğini vurgulamaktadır. Marcuse'nin "Sanatta politik hedef, sadece estetik biçimde ortaya çıkar. Hatta sanatçı kendini adanmış bir devrimci olsa bile devrim pekâlâ yapıtın içinde olmayabilir" sözleri yapıtın siyasi içeriğinden önce "estetik" tarzının siyasi içeriğinin olup olmadığı daha önemlidir (Marcuse, 1998, 93).

Sanat eserinin üreticisi konumunda olan sanatçının siyasi ideolojisi, içinde bulunduğu toplumla aynı doğrultuda olabileceği gibi çeşitli sebepler dâhilinde eleştirel ve karşı bir tavırda sergileyebilmektedir. Üreten tarafındaki sanatçı; kendi ideolojik düşüncesinin ve eksikliğini duyduğu toplumsal değerlerin somutlaştırmasını sanat eserleri aracılığıyla sunmaktadır. Sanatçılar sanat eserleri ile doğrudan siyasi bir oluşumun ya da fikrin sözcüsü olmasa da ortaya çıkan siyasi durumlar karşısında yakındığı tavırla eleştirel bir tutum kazanarak siyasal bir söylemi eserin içeriği haline getirebilme imkânına sahiptir. Bu yüzden Marx'ın da belirttiği gibi sanat bir bakıma sanatçını silahıdır (Marx 1978,123).

Sanat kavramının siyasetle olan ilişkisini inceleyen başlıca ideolojinin "Marksizm" olduğu bilinmektedir. Sanatın siyasetten bağımsız olması gerektiğini vurgulayan

modernist eleştirmenler bile zaman zaman Marksist öğretinin yöntem ve kavramlarından yararlanmışlardır.

Marksist öğretiye sadık kalan eleştirmenler ise sanat eserini içi sınıfını zincirlerinden kurtaracak bir araç olarak görürken, sanatçıyı da üretici olarak görmektedirler. Onlara göre; sanat ve siyaset kavramlarının birbirlerinden bağımsız olmaları gerektiğine ilişkin modernist tez kaçınmaca bir burjuva ideolojisidir. Çünkü Marksizm'e göre; sanat sadece zevk aracı değil aynı zamanda önemli bir iletişim aracıdır (Fisher, 1993,13).

Marksizm'e göre, çıkarları çakışan ve çelişen toplumda tarafsız kalmak olanaksızdır ve tarafsızlık süregelen sömürge çarkını da onaylamak demektir. Bu yüzden kendisi de üretici sınıfında olan sanatçı, çelişkili toplum gerçeklerini açığa çıkararak yeni toplum inşa etme sürecinde bu görevi üstlenmelidir (Arıkan, 2018, 51). Bu açıdan bakıldığında sanat, toplumun farkındalığa erişme ve bilinçlenme enstrümanıdır. Marksist anlayışa göre; sanatçı sanatın geleneksel temsil alışkanlıklarından sıyrılmalı ve yalnızca güncel siyasi konuları ele alan yapıtlar değil, uyarıcı, tartışma yaratan ve heyecan uyandıran yapıtlarda ortaya koymalıdır. Aslında Marksizm estetiğin ve sanatın siyasetle olan ilişkisini belli başlı ilkeler altında bütünleştiren bir sanat felsefesi anlayışı olarak da değerlendirilebilmektedir. "Marksist felsefe içinde Marksist estetik, bir karşıtlık ögesidir. Bu nedenle Marksizm kapitalizme mutlak bir karşı koyuş ise Marksist estetik de kapitalist burjuva estetiğine bir alternatif meydana getirmektedir" (Özderin'den akt: Arıkan, 2018,51).

Sanatın siyasetle olan ilişkisini anlamlandırma amacıyla değerlendirmelerde bulunan Ranciere ise; sanatın dışında kalacak gerçek bir dünya olmadığını belirtmektedir ve sanat siyaset ikilisinin ilişkilerinden söz ederken farklı paydaları olan iki disiplin kavramını kabul etmemektedir. Ona göre siyaset yaşamın yeniden şekillenmesinde ve görünür olmayı görünür kılmasından ibarettir (Arıkan, 2018, 52).

Jacques Ranciere'e göre, Sanat, adaletsizlikleri göstererek isyana çağırarak atölye ya da müzenin dışına taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sistemin bir unsuru olduğunu reddederek bizi muhalif bireylere dönüştürmeye çalışmaktadır. (Rancière, 2010, 49-51).

Rancière için sanat, temsil ettiği sosyal ve siyasal çatışmalarla, yaratmış olduğu uyumsuzluk sahneleri doğrultusunda siyasidir. Onun için estetik, bir tarafta temsili

sanat rejimindeki sınırlama ve hiyerarşilere dayalı sistemin çökmesine karşılık gelirken, diğer taraftan da sanat eserlerinin “özgür görünüm” halini aldığı özgül bir deneyim alanında kavranmalarındır. Estetik ve siyasetin bir düşünce tarzı olarak ele alınması gerektiğini düşünen Rancière, politikayı eşit tanınmak için verilen toplumsal mücadele olarak görürken; estetiği de bu çatışma halinin ortasına yerleştirme eğilimindedir.

Sanat ve siyaset ilişkisine dair detaylı ilham verici çözümler 80’li yıllara kadar batı dışındaki ülkelerde yaygın olmasa da Adorno ve arkadaşlarının 1970 öncesi metinleri bu konu üzerine çalışan düşünürlerin değineceği konuların habercisi niteliğindedir.

Sanatın kapitalist toplum içindeki eleştiri ve sorgulama yapabilme olanağı sağlayan etkili bir alan olduğu bilinmektedir. Adorno’ya göre, sanatın eleştiri ve sorgulama yapabilme özelliği toplumsal olma boyutundan kaynaklanmaktadır (Jay, 1989, 259).

Adorno sanatın ancak bu iki kavram çerçevesinde nitelikli olabileceğini söylerken aynı zamanda sanatın özerkliğini göz ardı ettiğini düşünen “Marksizm’i” de eleştirmektedir (Yaman Kurt, 2009, 68).

Adorno ve arkadaşlarına göre; sanatı da siyaseti de yöneten aslında sermayedir ve bu yönetme durumu bu iki kavram arasındaki sınırı belirsizleştirmiş bir bakıma ortadan kaldırmıştır. Onlara göre, kültür artık kitlelerin oluşturduğu bir kavram olmaktan çıkmış aksine sermaye tarafından kitlelere sunulan bir endüstri haline gelmiştir ve ortaya çıkan bu kavram Adorno ve Arkadaşları tarafından “Kültür Endüstrisi” olarak tanımlanmıştır. Adorno sanat ve siyaset arasındaki ilişkiden söz ederken sanatın politik bir işlev edinmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Adorno sanatın her türlü tahakküm ve hükmetme kurumları karşısında protesto gücüne sahip olduğunu savunmaktadır. Ona göre; araçsal akılların toplumsal hayat üzerindeki tahribatı sanat yoluyla onarılabilir. Sanat her ne kadar kültür endüstrisi içinde manipüle edilmiş olsa da modern toplum içindeki sığınak ve özgürlük alanıdır. Eğer sanat sadece estetik bir nesne olarak varlığını sürdürürse burjuvazi topluluklarınca metaya indirgenebilir (Arıkan, Korkmaz, 2018, 28).

*“Sanat siyasaldır; çünkü varlığını toplumsal yapıyı şekillendiren sistemin içerisinde bulan ve ona eleştirel tavırla seslenen bir olgudur. Sanatı siyasetten ayrı düşünmek, toplumsal dönüşüme katkısını göz ardı etmek olacaktır. Günlük siyasetten uzak kalması ise, onu bananece bir mantığa götürür ki, bu da sanatın gerçekliği ile örtüşmez” (Akbulut, 2011, 27).*



1970'lerden itibaren sanat ve siyaset ilişkisine Marksist bakışın dışında farklı açıklamalar getirmeye çalışan Michel Foucault ' a göre; "iktidar sadece devlet/parti ve toplum arasındaki ilişkiden ibaret değildir. İktidar kavramı evde işyerinde, cinsiyetler arasında hatta insan bedeninde bile cereyan etmektedir " (Foucault, 1994, 32).

Hal Foster ise; sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi siyasi sanat kavramının yer değiştirerek yerini siyaseti olan sanat kavramına bırakması şeklinde yorumlamaktadır. Foster'ın siyasi sanattan kastettiği ise 1850-1940 yıllarını kapsayan "kapitalist" biçimler ve 1930-1970 yılları arasında şekillenerek kapitalist dünyada ki sol çevrelere tavsiye edilen, yol gösterici ve bilinçlendirici sanatsal bir tavidir. Foster'a göre, siyaseti olan sanat artık meydanı devralmaya başlamıştır ve siyaseti olan sanat ideolojiyi yansıtmaktan ziyade anlamlı bir siyasal kavram oluşturmaya çalışmaktadır (Foster, 2008, 151).

Sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin eski ölçütlere göre değerlendirilmesinin önemini yitirdiğini belirten Lev Kreft'e göre, bu iki kavram birbirinin içine geçerek içerik ve biçimleri değişmiştir. Sanat artık mutluluk veren salt estetik değer olmaktan çıkmıştır. Ona göre; sanatla beraber siyasi tavırda değişmiştir. Siyaset artık sadece devlet/ulus toprak ilişkisi değil aynı zamanda birçok reality Show'dan ayırt edilemeyecek kadarda estetik leşmiş durumdadır(Kreft, 2008, 9-12).

20 yüzyıl düşünürlerinden Louis Althusser de sanat ve siyaset kavramlarına ilişkin çözümlenmeleriyle önemli bir etkiye sahiptir. Althusser "ideoloji ve devletin ideolojik aygıtlarını" Marksist kurama göre; baskı ve ideoloji aygıtları olarak ikiye ayırmaktadır.

*"Bu ayırımıda, devletin baskı aygıtları, hükümet, idare, ordu vb. oluşumlardır ve bu aygıtlar tarafından baskı ve zorda kullanılmaktadır. İdeolojik aygıtlar ise, Althusser tarafından şu şekilde belirtilmiştir; "dinsel, öğrenimsel, aile, hukuki, siyasal, sendikal, haberleşme ve kültürel olmak üzere 9 ana başlığa ayrılmıştır. Althusser'in bu sınıflandırmasında sanat kavramı 9. Sırada kültürel aygıtların içinde yer almaktadır"* (Althusser, 2006, 30-31).

Bu açıdan bakıldığında; Althusser sanatı, siyasal iktidarın ideolojik bir aracı olarak görmektedir.

Sanat yoğun fikirlerin duygu durumlarının kısacası insan hayatına dair her türlü olgunun dışavurumudur. Sanatçı toplumda yer edinen birey olarak toplumu etkileyen her konuyu kendine konu edinebilir. Sanatçı bir bakıma toplumsal tavrın aynası olabilmeli ve yanlış gördüğü her durumun karşısında olurken olumlu süreçlerinde

destekçisi olan konumdadır. Karşı olduğu veya desteklediği durumları sanat eseri üretimine aktarabilen sanatçı mevcut ideolojiye yeri geldiğinde karşı bir tavır sergilerken yeri geldiğinde savunu veya öneride sağlayabilen toplumsal duruşa sahip olabilmelidir.

Bu açıdan bakıldığında; kamusal sanat eserleri de kamusal alanlardaki erlerinin alırken, bazen belirli otoritelerin kontrolü altında bazen de otoritelerin izni olmaksızın kentsel alanlarda politik içerikleriyle yer almışlardır. Estetiğin süzgecinden geçen ve politik içeriğe sahip olan bu sanat yapıtları poster, heykel, performans, çağdaş sanat organizasyonları gibi birçok görsel aracının öncülüğünde izleyicisiyle buluşmaktadır. Sanat eseri üstlendiği bu aracılık görevi ile politik durumların kamu kullanıcılarına somut olarak iletilmesinde bir çeşit katalizör görevi görmektedir. Sanatın kamusal alanlarda toplumu yönlendirme ve ikna edebilme özelliği onu yüzyıllardır ideolojik yapıların vazgeçilmez aracı haline getirmiştir.

Fransız İhtilâli ve Komünist Manifesto arasındaki çalkantılı dönemde sanat kavramında yeni kırılmalar meydana gelmiş ve politik söylemlerin biraz daha özgürleştiği gözlemlenirken sanayi Devrimiyle birlikte başlayan seri üretim temelli yapılanma sanatın özerkleşme ve metalaşma sürecini de hızlandırmıştır. Bu sanayileşmeyle birlikte kapitalizm ve sosyalizm gibi kavramalar hem siyasette hem de sanatta kendine yer bulmuştur ve bu gelişmelerle birlikte sınıfsal çatışmalarda sanata dâhil olarak tepkisel bir üslup kendini göstermeye başlanmıştır(Bozdağ, 2015, 98).

Dünya'daki etkin güçlerin çıkar çatışmaları sonucunda ortaya çıkan I. Dünya Savaşı sonucunda ise oluşan kaos ve yıkım süreci sanatı da etkilemiş ve bu kriz ortamı psikolojik bunalım sanatın her alanında kendine ifade olanağı bulmuştur. Savaş sonucunda yeni siyasal/toplumsal yapılar oluşmuştur ve oluşan bu yeni düzende farklı siyasal fraksiyonlar baş göstererek politik yapılanmalar sanatı kendi tekellerinde kullanmaya başlamıştır. Politik süreç dâhilinde ortaya çıkan Faşizm ve Komünizm gibi ideolojik yapılanmalar dünyadaki zıt kutupları ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu ideolojik yapılanmalar arasında oluşan hâkimiyet çatışması hem sonraki dünya savaşlarında hem de sanat kavramında oldukça edinmiştir.

Kimi zaman protesto kimi zaman propaganda amaçlı kamusal alanlarda uygulanan bu sanatsal biçimlerin siyasi olgulara dikkat çekme amaçlı kullanımına örnek verecek olursak;

1. ve 2. dünya savaşlarında savaşa katılan devletler, çoğunlukla gazete, afiş, vb. kitle iletişim araçlarını kullanarak devlet propagandası yapmış ve bu yola ulusal değerlerin sahiplenilmesi hedeflenmiştir. Savaş dönemlerinde etkin şekilde boy gösteren sanat bir bakıma düşman maneviyatına yönelik psikolojik bir müdahale aracı olarak da kullanılmıştır.

Savaş süresince sanat eserleri aracılığıyla yapılan propagandalarla halkın anormal savaş koşullarına uyum sağlaması ve savaşın gerekliliklerinin halka aktarılması propaganda amaçlarının başında gelmektedir. Siyasi iktidarlarda toplumsal kabulü kolaylaştırmak ve süreci daha kolay yönetebilmek adına popüler kültürün geleneksel görsel şifreleri kullanarak sanatı sürece dâhil etmişlerdir.

1. dünya savaşına giren ABD savaşa karşı olanları istekli hale getirmek için kamusal alanları afişlerle donatmıştır.



### **Şekil 1: James Montgomery Flagg, Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum, 1917**

“Lot 87: James Montgomery Flagg. I Want You. Poster. 1917” [https://www.invaluable.com/auction-lot/james-montgomery-flagg-i-want-you-poster-1917-87-c-95c4dd0a3c#\[17.01.2021\]](https://www.invaluable.com/auction-lot/james-montgomery-flagg-i-want-you-poster-1917-87-c-95c4dd0a3c#[17.01.2021])

James Montgomery Flagg tarafından ABD Ordusu için 1917 yılında tasarlanan afişte beyaz Amerikalı prototipi olarak kabul gören Sam amca figürü kullanılarak hem devlet ve ulusun birliği vurgulanmış hem de ırk propagandası yapılmıştır (Şekil 1). Vahşi ve otoriter görünümlü Sam Amca figürü ile Amerikan vatandaşı olmanın çetin yükümlülükleri olduğu izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır ve bu afiş günümüzde de ABD ordusu için savaş simgesi olarak kabul görmektedir (Clark, 2004, 141).

2. Dünya Savaşında da Komünizm ve faşizm gibi ideolojik oluşumların kitlesel ideolojilerini bireylerin tümüyle paylaşabilmesi ve halkın ulus çıkarlarına odaklanması için propagandan birimleri hem afiş hem reklam konusunda uzmanlaşmıştır. Dünya savaşları döneminde kamusal alanlarda büyük yer kaplayan afişler topluma ulaşma konusunda kitle iletişim araçlarının başında gelmekte toplumu ilgilendiren her türlü konuda “askeri, ekonomik” afişler önemli bir yer tutmuştur. Görsel empoze gücünün yüksek olmasından dolayı afiş çalışmalarını bir çok hükümetin propaganda aracı haline gelmiştir.

Almanya’da kullanılan afişlerde çoğunlukla Nazi ideoloji olumlaması yapıp alman ırkının yüceliği kanıtlanmaya çalışılırken İngiltere’de genç erkeklerin savaşa katılmasıyla ülkenin işçi ihtiyacının kadınların karşılaması için kamusal alanlara yerleştirilen afişlerle fabrikalar için kadın işçi çağrısında bulunulmuştur (Şekil 2).



**Şekil 2: Philip Zec, İngiltere’nin Kadınları Fabrikalara Gelin**

Clark, T.2004 Sanat ve Propaganda. S.134

Dünya savaşları sonrası Vietnam savaşının başlamasıyla savaşın yarattığı huzursuz ve travmatik ortam özgürlük düşüncelerinin ve özlemlerinin yayılmasında etkili olmuştur. 1960’lı yılların sonlarına doğru gerçekleşen ve tüm dünyayı etkileyen toplumsal ve siyasi değişimler, sanatsal oluşumları da etkileyerek sanat algısı ve biçimlerini değişime uğrattı yeni sorgulamalara fırsat vermiştir. Bu dönemden sonra kamusal alanlarında daha aktif şekilde kullanılmasıyla birlikte önceki dönemlerin sanatsal önermeleri sorgulanarak hem biçimi hem içeriği kapsayacak yeni dönüşümler gerçekleşmiştir. Farklı sanat alanlarının bütünlüğünü kapsayacak bu yönelimlerle yeni teknikler ve biçimsel arayışlar denenmiştir. Bu değişim ve gelişim ortamına kayıtsız

kalmayan sanat olgusu, içine konumlandırıldığı alan ile hem politik hem de sosyal açıdan ilişki kurmaya başlamıştır. Bu yeni sanatsal yapılanmalarla birlikte sanatçı artık eserin görülme ve deneyimlenme sürecini planlarken izleyiciyi de sürece dâhil etmekte ve ona aktif olma sorumluluğunu yüklemektedir. Kamusal alanların sanatsal anlamda daha aktif bir rol üstlenmesiyle birlikte estetik anlamadaki bu gelişim ve değişim süreci yeni kavram ve tanımlarımda beraberinde getirmiştir bu süreç içinde birçok sanat kategori birbiri içinde eriyerek daha çok iletmek istedikleri mesajlar ve kavramlarla ön plana çıkmıştır. Her türlü konu, biçim ve malzemenin sanatsal oluşumlara dâhil olmasıyla sanat ve hayat arasındaki uçurum ortadan kaldırılmış sanat hayatın her yüzünü yansıtan bir iletişim aracı haline dönüşmüştür. Sanatçılar Yoksul sanat, kavramsal sanat, performans sanatları gibi sanat dalları altında gerçekleştirilen çalışmalarla her türlü iktidar olgusu ve ideolojinin sorgulama imkânı bulmuştur. Çevre ve sağlık sorunları, kültür ve kimlik politikaları gibi birçok sosyo/politik konu sanatın temelini oluşturmaya başlamıştır.

### **3.1.2. Kamusal Sanat Türlerinden Heykel Sanatının Kentsel Mekândaki Organizasyonu ve Siyaset İlişkisi**

İzleyici ile doğrudan temas kuran heykel sanatı çoğunlukla dini ve siyasi erkin öngördüğü biçimde kamusal alanlarda varlığını ortaya koymuştur. Kamusal alanda uygulanan sanat türlerinin en eskilerinden olan heykel sanatı süsleme, anma ve politik bir amaçla, yapım kararlarını veren kişi ya da kurumların kimliğine göre kamusal alanın iletişim araçlarından biri olmuştur.

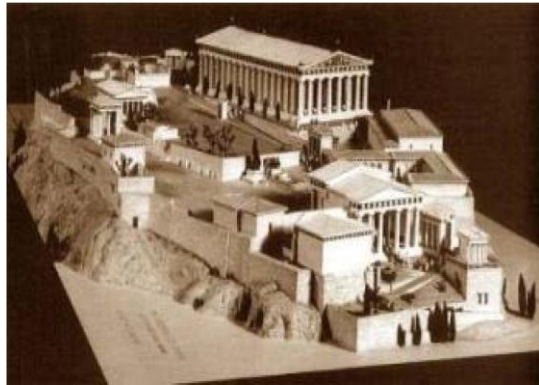
İnsanların gündelik yaşamlarını sürdürdükleri ve her kesimden insanın kolaylıkla ulaşabildiği kamusal kentsel alanlar içinde barındırdıkları heykeller ile toplumun kültürünü simgeleyen öğeler olarak tarih boyunca kentsel kamusal alanlardaki varlığını sürdürmüşlerdir.

İnsanın yaşadığı çevreyi tanımlayan kent, kültür ve sanat kavramı karşılıklı etkileşim içinde olan ve birbirlerini beslemeye devam eden bir bütünü oluşturmaktadır. Kamusal alanlardaki sanatsal etkinlikler ve estetik değerler kültürel birikimin bir göstergesi olarak toplumsal yapıyı yansıtmaktadır. Toplumsal bilinç oluşturmada önemli rol üstlenerek, algısal kategoriler yaratan heykel sanatı üretilmeye başladığı ilk zamanlardan itibaren siyasetinde vazgeçilmez iletişim araçlarından biri olmuştur. Siyasi söylemlere vitrin oluşturan kamusal alanların odak noktası kentsel mekânlardır.

Politik söylemlerin arenası haline gelen kentler her dönemde siyasetçilerin kendi amaç ve anlayışları doğrultusunda şekillenmiştir. Örneğin; Antik Yunan’da doğrudan demokrasi ile yönetilen “Polis”ler de heykel mekâna ait estetik bir değerdir. Mekânda bulunan heykeller bulunduğu alanın anlamını sembolize etmektedir. İktidarların hâkimiyetlerini kanıtlayabilmek için güçlerini gösterecek heykel ve binalara ihtiyaçları vardır. “Siyasi iktidarın gücünü temsil etmesi için tasarlanmış “Parthenon” kenti o dönemde mevcut olan imparatorluğun siyasi ihtişamını temsil eden en iyi yapılandıdır (Şekil 3). Gücün ve ihtişamın göstergesi olan bu kentin heykelleri (Phidias) tarafından yaptırılmıştır. Parthenon tapınağı Atinalıların savaş başarılarını kutlama amaçlı yapılan bir zafer anıtı niteliğindedir (Sözeri, 2010, 61).

Tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde, heykel sanatı insanlıkla iletişimini yoğun olarak kentler üzerinden sürdürmüştür. Kentlilerin ortak kültür ürünü olan heykeller antik çağdan günümüze kadar kent meydanlarında yer edinmiş ve ortak birçok duyguyu halkın tümüne iletme kaygısı gütmüştür. Sanat kavramının iktidar ve etkin güçler aracılığıyla siyasi amaçlı kullanımı hemen hemen her dönemde kentsel mekânda kendine yer bulmuştur.

“Heykel, binlerce insanın yaşadığı kentlerde görerek ve algılayarak günlük yaşantının bir parçası olur ve bir toplumsal bilinç oluşturmada önemli bir misyon üstlenir” (Ergin, 2005, 119).



**Şekil 3: Antik Yunan Parthenon**

Sözeri. M.2010 Kente Üç Boyutlu Bakmak S.64

Kentlerin fizyonomisini toplumlar belirler. Ünlü İngiliz siyaset adamı W. Churchill’in “Biz binalarımızı biçimlendiririz, sonra da onlar bizi biçimlendirir” sözünü kentler için

yaygınlaştırabiliriz: “Biz kentlerimizi biçimlendiririz, sonra da onlar bizi biçimlendirir.” Hatta daha ileri giderek şöyle de diyebiliriz: “İnsanlar kentlerini yaratırlar, kentler de gelecek kuşakları” (Hasol, 2010,356).

Tarihsel gelişim sürecinde heykel, kitlelerle en yoğun kent ortamında iletişim kurmuştur. Çoğunlukla kent meydanlarında görmeye alışık olduğumuz heykeller, o kentin ortaklaşa hayal gücünün ürünüdür. Antik çağlardan bugüne kentli insan, sanat ürünlerini yalnızca kendi iç mekânında seyretmekle yetinmemiş, onları açık alanlarına da taşıyarak ortak bir duyguyu paylaşmıştır.

Sanatın kent içi iktidar veya kentte etkin güçler tarafından, propaganda amaçlı kullanımı farklı dönemlerde kentsel mekâna yansımıştır. Bu konuda Toby Clark şöyle söyler; "Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve İmparatorluklar sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek ve yüceltmek ya da düşmana gözdağı vermek amacıyla kullanmışlardır" (Clark, 2004,15).

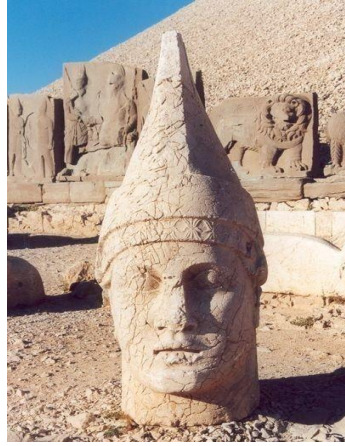
Sosyal bir olgu ve toplumsal yapının bir ürünü olarak meydana çıkan ideoloji kavramı her çağda etkinlik göstererek gücünü mevcut iktidarların ve liderlerin ihtiraslarından almıştır. İdeolojik yapılanmalar güçlerini kitlelere aktarmak ve iktidarlarının altını çizmek amacıyla sanatsal faaliyetlere sıklıkla başvurmuşlardır. Görsel iletişim yönünün güçlü olmasından dolayı heykel sanatı hâkim güçlerin en çok başvurduğu sanat dalı olmuştur. Özellikle sadece galeri müze gibi sınırlı mekânlarda yer almakla kalmayıp kentsel kamusal alanlarda da kendine yer edinen anıt heykeller iktidarların vazgeçemediği bir sermaye olmuştur. İktidarlar tarafından kamusal alanlara yerleştirilen heykeller seçili bilgiyi aktarma ve kültürel mirasında taşıyıcısı olma görevini üstlenmektedir.

*Örneğin; eski ahitte yer alan Babil kulesi öyküsünde, eski imparatorlukların dev mimarisine ilişkin bir anlatı anıtsallığın bir toplumun yaşamında ne denli önemli bir gereksinim olduğunun göstergesidir: “Gelin bir kent ve tepesi gökyüzüne kadar uzanan bir kule yapalım ki adımız, sonsuzluğa kadar kalsın” (Tekiner, 2010, 17) .*

İdeolojilerini kitlelere aktarmak isteyen iktidarların sanatı propaganda aracı olarak kullanma istekleri çok eski dönemlere dayanmaktadır. Örneğin; Mısır imparatorluğunda iktidarın sanat üzerindeki etkisi oldukça yoğun olmuştur ve neredeyse mısır tarihine kaynaklık etmektedir. Özellikle heykeller, ülke tarihini hakkında iyi kaynaklardır. Mısır sanatında sanatın ideolojik içeriği hem iktidar hem din boyunduruğunda şekillenmiştir. Örneğin; O dönemdeki tanrı ve kralların unutulmaması adına yapıla piramitler ideolojik içerik barındıran devasa yapılarıdır.

Sanat kavramının hâkim gücün en büyük silahı ve sermayesi olarak kullanılmasına sadece Mısır ve Yunan imparatorluklarında değil Mezopotamya, Asur, Çin ve Roma İmparatorluğu gibi birçok uygarlıkta karşımıza çıkmaktadır.

M. Ö. 1. Yüzyılda kurulan Kommagene Krallığında sanatın propaganda amaçlı kullanımının en eski örneklerine rastlanmaktadır. Nemrut Dağı üzerindeki devasa kral heykelleri Komagene krallığının ihtişamını ifade etmek amacıyla yapılan heykellere örnek verilebilir (Şekil 4).



**Şekil 4: Kral I. Antiochos Mezarı Nemrut**

---

“Kralların taşa dönüştüğü yer: NEMRUT” 24.09.2016  
[https://www.itohaber.com/haber/guncel/203924/kralların\\_tasa\\_donustugu\\_yer\\_nemrut.html](https://www.itohaber.com/haber/guncel/203924/kralların_tasa_donustugu_yer_nemrut.html)  
[21.03.2021]

Kamusal alanlara politik amaçlı heykel yerleştirme geleneğine Yunan ve Roma imparatorluklarında sıkça rastlanmaktadır. Çoğu mimari yapı ve kamusal alan politik ihtişamı gözler önüne seren heykellerle donatılmıştır. Çünkü Romalılar galibiyetle döndükleri seferlerden sonra güçlerini ve başarılarını simgeleyen anıtları kamusal alanlara yerleştirmeyi gelenek haline getirmişlerdir.

Tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde çoğunlukla mimariye bağlı gelişen heykel sanatının kentsel kamusal alanlarda yer alması Avrupa’da Rönesans dönemine denk gelmektedir bu şekilde kentsel alana konumlanan heykel sanatı hem mimari ile ilişkisini devam ettirirken hem de bağımsız bir konuma sahip olma imkânı da bulmuştur (Kedik, 2011, 236).



Kültür öğelerinin bir taşıyıcısı olarak heykel meydanlarla uyumlandırıldığında yaratıldığı dönemi yanıştan bir öge haline gelmektedir. Kamusal alanların odak noktasını oluşturan meydanlar kitlelerin sanat eserleriyle doğrudan iletişim kurabildikleri en belirgin mekânlardır. Sanat yapıtının birey üzerindeki etkileri düşünüldüğünde seçili mesajları halka ileten heykellerle donatılan kamusal alanlar etkin duyarlılık alanlarına dönüştürülebilmektedir ve sanat yapıtının üstlendiği sorumluluk da artmaktadır.

İktidarların ihtişamını göstermek amacıyla düzenlenen meydanlara bir örnek Michelangelo' nun Roma'daki Capitol Meydanıdır. İmparator Marcus Augrelius için yapılan heykelin meydana yerleştirilmesiyle hem iktidar propagandası yapılmış hem de heykel kentsel mekân kurucu öge olarak ilk kez kullanılmıştır (Erman, Boran, 2015,171).

*“Öyle görünüyor ki heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşur. Marcus Aurelius'un, antik imparatorluk Roması ile modern Rönesans Roması'nın yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgesel varlığıyla temsil etmesi amacıyla Campidoglio'nun merkezine yerleştirilmiş olan heykeli bu tür bir anıttır... belli bir yere özgü bir anlam oluşturan bir anıttır” (Krauss 2002, 104).*

Kentsel mekânda kurucu öge olma özelliğini taşıyan bu heykel ve meydan düzenlemesi iktidarın gücünü ve hiyerarşiyi yansıtmaktadır (Şekil 5).



**Şekil 5: Roma Capitol Meydanı**

Bağbaşı, G.2010 İstanbul Kent Meydanlarının Peyzaj Mimarlığı İlkeleri Açısından İrdelenmesi: Sultanahmet, Beyazıt, Taksim, Beşiktaş, Ortaköy Meydanı Örneği S:16

Heykel sanatının iktidarın gücünün altını çizmek amaçlı kullanıldığı uygarlıklardan olan Roma İmparatorluğu'nda sanat, iktidar ve propaganda ilişkisi sadece meydan düzenlemeleriyle sınırlı kalmamıştır. İktidar mekanizması

gündelik hayatta kullanılan paralarda bile imparatorun gücünü vurgulamıştır. Örneğin; Julius Sezar gücünü vurgulamak amaçlı metal paralara kendisinin portresini bastırmıştır (Şekil 6).



**Şekil 6: Julius Sezar Heykeli ve Madalyonu**

“Julius Ceasar” <http://apod.nasa.gov/apod/ap000229> [21.03.2021]

Tarihte ki birçok imparator gibi Napolyon da, sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasında ki etkinin farkına vararak iktidarının gücünün kitlelere aktarılmasında heykel sanatından çokça yararlanmıştı. Çoğunlukla toplumsal değerlerin taşıyıcısı olma iddiasıyla yapılan ve kamusal alanların bir parçası haline gelen heykellerden beklenen; iktidarın temsiliyetini ve gücünü kitleler üzerinde yaygınlaştırarak toplumsal kabullenmeyi kolaylaştırmaktır. Kamusal alanlarda kendine yer edinen heykeller sadece iktidar propagandası yapmakla kalmayıp aynı zamanda, önemli kişiliklerin tarihsel kırılma dönemlerinin (savaşlar, afetler vb.) olayların anısını canlı tutmak ve gelecek kuşaklara geçmişlerini hatırlatmak amacıyla da kullanılmıştır.

Kamusal alanda kendine yer edinen heykel sanatına dönemsel değerlere göre, farklı anlamlar ve mesajlar yüklendiği görülmektedir. İletişimsel yönünden her dönemde yararlanılan heykel kimi zaman iktidarların propaganda aracı olarak kullanılırken kimi

zamanda kitlelerin toplumsal kırılma dönemlerini estetize eden resmi tarihi belge olma özelliği de göstermektedir.

Kamusal sanat kavramı içinde en eski ve yaygın olarak kullanılan heykel sanatı çoğunlukla kamusal alanlar için ve kamusal nedenlerle üretilmiştir. İnsanoğlunun doğa ile mücadelesinin kanıtı olarak çevreye üç boyutlu müdahaleler olarak ortaya çıkan heykel insanoğlunun maddi ve manevi kültürel değerlerini tanımlayan temel sanat etkinliklerinden biri olmuştur.

*“Sanat eseri anlamlar bütünüdür ve kendinden başka anlamları ifade etme, çağrıştıırma, içirme ve uyandırma gücüne sahiptir. Sanat eserinin anlamsal kapasitesi onu sosyal, kültürel, siyasi ve dini değerleri değiştirip dönüştürme ya da yapılandırıp güçlendirme konusunda bir araç haline getirir. Bu yönüyle belirlenmiş bir ya da birden çok bildiriye görsel yolla aktarmak için uygun potansiyele sahip olan heykel, farklı sosyal ve kültürel çevrelerde, ortak sosyal ve kültürel kimlik duygusunun oluşturulmasında, bir olay ya da olgu hakkında bilinç ve toplumsal farkındalığın artırılmasında önemli rol oynar “(Erman ve Boran, 2015, 173).*

Kolektif hafızaya hizmet ederek bireyle karşılıklı alışverişin simgesi olan kamusal alanlar insanoğlunun en büyük sanat yapıtı olma özelliğine sahiptir. Kentlerinin geçmişini oluşturan siyasi tarih, sanat eserleri aracılığıyla kamusal alanda vücut bulurken, aynı zamanda iktidarın bir ifade şeklini de oluşturmaktadır. Kentsel kamusal alanlar incelenirken karşımıza çıkan sanatsal yapılar kentlerin kültürel geçmişleri hakkında bize bilgiler sunmaktadır ve kültürel yansımanın, tarihsel olayların hatırlatma nesneleri olarak bireylerin ortak bellek oluşumunda oldukça etkili öğelerdir. Bu açıdan bakıldığında, kamusal alan heykelleri çoğunlukla halkın tarihsel belleğini diri tutmak amacıyla ülkelerin acılarını, zaferlerini hatırlatmak amacıyla iktidar sembolü olarak araçsallaşmıştır. Kamusal alan heykelleri, toplumların ortak belleklerinin oluşumunda, kırılma dönemleri yaşatan olay ya da şahısların anısını yaşatmak amacıyla fiziksel ve zihinsel düzlemde kalıcı kılınmalarında iletişim aracı olarak etkin bir rol üstlenmiştir.

Toplumların siyasi tarihini estetize eden kamusal alan heykelleri bir bakıma tarihsel olayların resmi belgesi niteliğindedir. Toplumların tarihinde önemli yere sahip olan olayların anısının taze tutulması amacıyla yapılan kamusal alan heykellerine örnek vermek gerekirse; Auguste Rodin'in 1889 yılında tamamladığı ve savaştan yola

çıkarak yaptığı Calais Burghers (orijinal adıyla Les Bourgeois de Calais), isimli kamusal alan heykeli Rodin'in en ünlü yapıtları arasında yer almaktadır (Şekil 7) <sup>1</sup>.



**Şekil 7: Rodin Kale Kent Soyluları Heykeli, 1989**

Altaş, C. 2018 “Rodin Calais Burjuvaları”[http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/06/rodin-calais-burjuvalar.html?\\_escaped\\_fragment\\_](http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/06/rodin-calais-burjuvalar.html?_escaped_fragment_) [17.01.2021]

Modernizmle beraber sanat akımları kent yaşamına yansımış ve şehirselleşen yapılanmalarda akımlarla beraber şekillenmiştir. Değişen estetik değerlerle birlikte kamusal alana estetik boyut katan sanatçılarda yenilik arayışlarına başlamış ve estetik üretimin her aşamasında yaratıcılık da ön plana çıkmaya başlamıştır.

Tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde; sanata en çok ihtiyaç duyulduğu zamanlar toplumsal bunalım veya kazanılan galibiyet sonrası topluma özgürlük ışığının doğduğu dönemler olmuştur. Bu dönemlerde, iktidarlar toplumsal sarsıntıların iyileşmesine aracı olmak amacıyla sanatsal etkinliklere daha çok başvurmuşlardır.

Toplumsal bunalım dönemlerinde aktif bir sanat hareketi olarak faaliyet yürüten Konstrüktivizm akımı 1917 Ekim Devriminin ardından faaliyet yürütmeye başlamıştır.

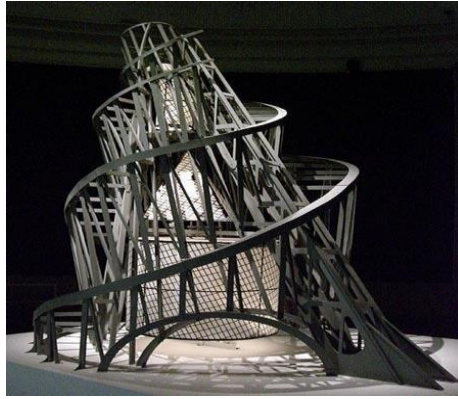
<sup>1</sup>“ Calais Burjuvaları Anıtı, 1337 yılında başlayan Yüz Yıl Savaşı'nın bir bölümü olan Calais kentindeki işgale dayanmaktadır. 1347 yılında Fransa'nın deniz ve liman kenti olan Calais, İngilizler tarafından kuşatılmıştır ve İngilizler' in şehri yakıp yıkmamak ve insanları öldürmemek için bir şartı olmuştur. III. Edvard'ın isteği üzerine kentin en soylu ve zengin olan 6 kişisi yarı çıplak, boyunlarında ilmek ve kentin anahtarlarıyla idama gelmek zorundadır. Calais'in en varlıklılarından olan Eustache de Saint Pierre bu idama gitmeye gönüllü olduktan sonra peşinden beş kişi daha kendini feda etmiştir. III. Edvard'ın halkı adına Calais belediye başkanından teslim aldığı 6 kişinin kahramanca fedakarlığı ve yenilgisi, yıllar sonra Rodin'in Calais Burjuvaları anıtında anlatılmıştır. Heykel bronzdan (yani tunç) yapılırken, bir kaide üzerinde yapılmış ve zemin seviyesine yerleşecek şekilde tasarlanmıştır. Fedakar kahramanların kahramanı olan Rodin, heykelde zaferi temsil eden imajın yerine acı, keder ve kadercilik üzerinde durmuştur”. Not: Fotoğraflar Fransa-Calais'de sergilenen heykelin fotoğrafıdır. Ayrıca kimi ülkelerde sergilenen heykelin dökümlerinde 6 kişi birbirinden ayrı olarak da konmuştur (Altaş, 2018[17.01.2021])

Konstrüktivist Rus avangartları, savaş sonrası düzenin yeni kurallara ihtiyaç duyduğunu ifade ederek toplumun değişen şartlarına yeni estetik değerler üretmek istemişlerdir.

Maleviç 'e göre,

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

O dönemlerde Tatlin, Kazimir Maleviç, Kandisky, gibi birçok avangart sanatçı sanatın toplumsal yönünü sorgulayarak özgür bir yaratım ortamı oluşturmaya çalışmışlardır.



**Şekil 8: Tatlin, “Üçüncü Enternasyonel Anıtı”,1919**

Yapılandırmacılık: yeni komünist düzenin ihtiyaçları ve değerleri” Fahrenheit Magazine, <https://fahrenheitmagazine.com/disen/arto-objeto/maxilia-las-bolsas-personalizadas-que-guardan-lo-mejor-de-ti#view-2> [17.01.2021]

Fütürizm ve konstrüktivizm gibi akımlar dâhilinde de heykel kentsel mekânın kurucu dinamiklerinden birini oluşturmuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde; StSant Elia, Citta Nuova (Yeni Kent) hareketi temsil eden Fütürist tasarımı yaparken şehri bütünüyle çalışan bir makineye benzetmiş ve yeni şehircilik vizyonu ortaya koymuştur. Çok katmanlı bir şehir tasarımı yapan fütürist sanatçıların tasarımları medeniyetin kültürel simgesi haline dönüşmüştür. Rusya'da 1917'lerde Konstrüktivizm etkisi hâkimken o dönem, Vladimir Tatlin'in maket olarak hazırladığı 3. Enternasyonel Anıtı, büyük etki yaratmış ve akıma damgasını vurmuştur. Dönemi politik durumunu en iyi yansıtabilecek tasarımlardan olan bu anıt kamusal alandaki

yerine yerleştirilememiş ve maketten ibaret kalmış olsa da sanat tarihinde ideolojik içeriğin aktarımını yapan eserler arasında yerini almıştır (Şekil 8).

Toplumunu yönlendirmek ve ideolojilerini geleceğe taşımak isteyen yöneticiler kalıcı izler bırakmak istemişlerdir. Tarihsel dönem incelendiğinde; yöneticilerin bu tutumu totaliter rejimlerde daha belirgin olarak ortaya kmıştır. İdeolojilerinin gücünü kitlelere benimsetmek isteyen bu iktidar mekanizmalarında ki amaç, sanatsal ifade olanaklarıyla yoluyla toplumu etkileyerek yönlendirmektir. Bu kapsamda iktidarlar çoğunlukla eski dönemlerden itibaren süregelen kent merkezlerinde ki görkemli anıtsallığına başvurmuşlardır. Mussolini'nin faşizm, Hitler'in nasyonal sosyalizm, Stalin'in komünizm ideolojileri de kentsel kamusal alanlara hem sanatsal faaliyetler hem de mimarlık dilinde bu yansımıştır.

Hitler, Naziler 'in Fransa'yı 1940'ta işgal etmesinden sonra verilen bir konuşmada "Savaşı kazanacağız ve zaferimizi binalarımız aracılığıyla güvence altına alacağız" demiştir (Velibeyoğlu, [14.12.2020] ). Mimari yapılanmanın Hitler tarafından siyasi iletişim aracı olarak algılanması Nazi Almanya'sında ideoloji ve propaganda faaliyetleri doğrultusunda gelişen faşist Şehir mimarisini ön plana karmıştır. Örneğin; Nazi Almanya'sının lideri Adolf Hitler'in Münih Kent Arşivi tarafından yayımlanan 2 bin belgede Hitlerin kendi kurşun kalemiyle çizdiği planlar, dünyanın en ihtiyaşlı kent merkezini Münih'te inşa etmeyi planladığına ortaya koymaktadır fakat bu plan, İkinici Dünya Savaşı'nda Almanya yenilgiye uğrayınca rafa kalkmıştır. Faşizmin sanat ve mimariyle buluşması olarak Münih'te dünyanın en ihtiyaşlı binalarını inşa etmeyi planlayan Hitler, baş mimarı Albert Speer'i görevlendirmiştir ve bu yapılar arasında dünyanın en büyük dikili taşı da bulunmaktadır (Şekil 9).

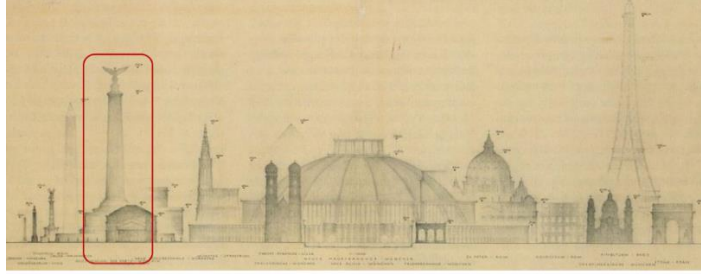
Bu dikilitaşın tepesine Almanya'nın sembolü olan kartal yerleştirilmesi planlanmıştır. Buna bağlamda; Hitlerinde gücünü ve ihtiyaşını tüm dünyaya kanıtlayacak kent tasarımını hayal ederken heykel sanatının kentsel mekânda ki kurucu özelliğinden ve estetik değerlerinden yaralandığını söylemek mümkündür (Velibeyoğlu, [14.12.2020]).



Hitler döneminde Münih kenti için tasarlanan projenin maketi

### Şekil 9: Münih Projesi

Velibeyoğlu. R “Adolf Hitler Dönemi Alman Mimarisi” <https://www.kenandabirkuyu.com/adolf-hitler-donemi-alman-mimarisi/> [17.01.2021]



Münih Dikilitaş

### Şekil 10: Münih Dikili Taşı

Velibeyoğlu. R “Adolf Hitler Dönemi Alman Mimarisi” <https://www.kenandabirkuyu.com/adolf-hitler-donemi-alman-mimarisi/> [17.01.2021]

Naziler'in Romalılar'dan aldığı politik anlamı olan sanatsal ilhamlar, iktidarın sanatı haline getirilmiştir ve bu durum sanatsal mimarinin ideolojik propaganda malzemesi olarak kullanıldığını göstermektedir. Hitlerin savaşı kazandıktan sonra Berlin'i baştan aşağı faşist ideolojiyi yansıtacak şekilde yenilemeyi hayal ettiği “Welthauptstadt Germania (World Capital Germania)”, projesi savaş kaybedildiği için gerçekleştirilememiştir. Bu projeyi iktidar gücünün yansıması olarak gören Hitler'e göre; Berlin, yenilenmiş bir ulusa layık yeni bir Alman şehri olacaktı ve dünyaya Almanya'nın politik gücünü gösterecekti (Velibeyoğlu, [14.12.2020] ).

Nazi sanatı ideolojisine hizmet eden sanatçılara devlet tarafından her türlü destek sağlanmış ama eser üretimi çeşitli denetim ve kurallar altında çoğunlukla sipariş usulüyle gerçekleşmiştir. O dönemde sanatçılar çoğunlukla alman ırkını öven ve propagandası yapan heykeller üretmişlerdir.

Nazi ideolojisine hizmet eden sanatçılardan Adolf Wamper, Alman ırkını yüceltmek ve nasıl yenilmez olduğunu vurgulamak amaçlı beden metaforunu kullanmıştır (Şekil 11).



**Şekil 11: Adolf Wamper “Zaferin Dehası”**

“İdeolojinin Görselleşmesi ve İdeolojilerin Gölgesindeki Sanat: Heykel”  
<http://gulerince7.blogspot.com/2013/06/ideolojinin-gorsellesmesi-ve.html>[21.03.2021]

Liderlik ve tanrısallık vurgusunun heykel sanatı aracılığıyla aktarıldığı roma dönemindeki gibi 20. Yüzyıl faşist liderleri de ülkelerine yön vermek amacıyla heykel sanatının görselliğinden yararlanmışlardır. Bu açıdan bakıldığında; kitleler üzerinde otoritesini benimsetmek ve mevcut rejimin kabulünü kolaylaştırmak adına sanatın en görkemli biçimlerinden olan heykel sanatından yararlanılırken aynı zaman da bu görsellik üzerinden halkın formasyonu da amaçlanmıştır.



**Şekil 12: Comradeship, Josef Thorak**

“Josef Thorak” <http://galleria.thule-italia.com/josef-thorak/?lang=en>[21.03.2021]



Nazi öğretisi dâhilinde, propaganda amaçlı üretilen heykellerde üstün fiziksel güzellik sembolleri kullanılmıştır. Bu kullanım, Alman ırkının üstün gördüğü özelliklerinin ifadesi olmuştur ve Alman ari ırkının yüceliği güzel bedenler üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır. Antik Yunan'da, ideal kabul edilen insan ölçülerine göre betimlenen heykellerde vatanını savunabilecek güçte erkek bedenleri tasvir edilirken, kadın bedeninden beklenenden, ari ırkın devamlılığı için sağlıklı bireyler doğurabilecek güzellikte olmasıdır. İdeal ölçülerin dışında kalan ve güzel olmayan betimlemeler saat eseri olarak kabul görmemiş ve imha edilmiştir (Clark, 2004, 82).

Her dönemin vazgeçilmezi olan lider heykelleri, iktidarın en etkili propaganda araçları ve gücünün en açık temsili olmuştur ve genel bir açıdan bakacak olursak, totaliter sistemler altında üretilen sanat eserleri hâkim ideolojiler tarafından çoğunlukla baskı altına alınarak belli kurallar dâhilinde şekillendirilmiştir. Bu dönemlerde sanat eserleri özgür ve bireysel bir yaratım olmaktan ziyade, çoğunlukla ırkçı zihniyetlerin iktidar koruma güdüleriyle yapılan savaşların huzursuz ortamların haklılığını ifade etmeye çalışan bir araç olarak kullanılmıştır. Bu kapsamda üretilen yapıtlar, taşıdıkları anlamlar ve yerleştirildikleri kamusal alanlar dâhilinde, içinde buldukları toplumun kültürel kodlarının taşıyıcılığı görevini üstlenmişlerdir. İçinde bulunduğu toplumun kültürel ve politik göstergesi olan heykeller hâkim ideolojinin iletim aracı olarak, etkili bir propaganda silahı haline dönüşmüştür.

Anıtsal üslubu içinde barındıran neo-klasizm sadece faşist sanat içindeki kullanımıyla sınırlı kalmamış Avrupa, ABD liderleri ve Stalin tarafından da propaganda amaçlı kullanılmıştır. Rusya'da 1917 yılında gerçekleşen Ekim devrimiyle beraber Lenin, Marx'ın öğretisini, ülkesinin koşullarına uyarlamaya çalışmış ve halkının kültürel seviyesini yüksek tutarak özenilecek Sovyet insan profili yaratmaya çalışmıştır. Kamusal alanlara yerleştirilen heykeller aracılığıyla hem toplumsal bilinç oluşturulmaya çalışılmış hem de halkın formasyonu amaçlanmıştır.



**Şekil 13: Yapı ve Endüstri Heykeli**

“İdeolojinin Görselleşmesi ve İdeolojilerin Gölgesindeki Sanat: Heykel”  
<http://gulerince7.blogspot.com/2013/06/ideolojinin-gorsellesmesi-ve.html>[21.03.2021]

Devrim değerlerinin biçimlendirdiği heykellerde toplumsal gerçeklik halk kültürüyle özdeşleştirilirken, formasyonu sağlamak adına, halk kitlelerinin kolayca anlayacağı göstergelerle donatılmıştır. Yeni toplumsal düzende halkın bilinçlenmesini sağlayan heykeller aracılığıyla heykel sanatı da sadece politik yönüyle var olmaktan ziyade sosyal bir işlevde edinmiştir (Şekil 13).

1918 yılında ‘Çarlar ve Uşakları Adına İnşa Edilmiş Anıtların Kaldırılması ve Rus Sosyalist Devrimi Anıt Projesinin Üretimi’ başlığıyla propaganda faaliyeti başlatan Lenin, halkın bilgi ve beğenisi geliştirmeyi amaçladığı bu çalışmada; işsizleri çarlık heykellerini yıkarak yerlerine; Marx, Engels, Robespierre ve Spartacus gibi tarihsel devrimci kişilikleri ve Tolstoy, Dostoyevski, gibi geçmişin aydın kişilerin anıtlarını dikmekle görevlendirmiştir (Clark, 2004, 77).

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

Totaliter rejimler içinde değerlendirildiğinde; Lenin döneminde, halka komünizmi benimseterek bu yaşam tarzını kabul ettirmek amacıyla kamusal alanda yer alan heykeller; Lenin' den sonra başa geçen Stalin döneminde daha sıkı denetim ve disiplin altına alınmıştır. Komünist ideolojinin en diktatöryal biçiminin yaşandığı bu dönemde

devletin resmi estetik anlayışını, toplumsal gerçekçilik konuları oluşturmuştur ve bu anlayışa uymayan sanat çalışmaları devlet tarafından sınırlandırılmalarına maruz kalmıştır. Halkın formasyonunda kullanılan sanatsal betimlemelerde işçiler, özverili aileler güçlü bedenleriyle tasvir edilmiştir. Totaliter rejimlerin kamusal alanlarda yer alan heybetli anıtsallığı bireylere tepeden bakarak devlet denetimini hatırlatan simgeler haline gelmiştir (Şekil 14).



**Şekil 14: Joseph Stalin Anısına Anıtsal Heykel, Prague**

“İdeolojinin Görselleşmesi ve İdeolojilerin Gölgesindeki Sanat: Heykel”  
<http://gulerince7.blogspot.com/2013/06/ideolojinin-gorsellesmesi-ve.html>[21.03.2021]

Totaliter rejimler döneminde, siyasi erkin ideolojisi çerçevesinde üretilen anıt çalışmaları egemenliğinin tehlikeye düştüğü durumlarda ya da toplumsal açıdan kritik anlarda yönetimin en etkili savunma mekanizmalarından biri haline gelerek var olan anlayışın haklılığını kanıtlayan en iyi ifade aracına dönüşmüştür.

İktidarın gücünü ve ihtişamı anlatan anıtlardan olan ‘Bulgar Devletinin Kurucuları Anıtı’, Bulgaristan’ın 1300’üncü kuruluş yıldönümü kutlamak için tasarlanmıştır ve anıt ülkenin tarihine dair önemli anlatıları içinde barındırmaktadır. Ezici ve devasa boyutlarda tasarlanarak ülke tarihini anlatan anıtlarda kitleler tarihi anlamda eğitilirken, siyasi bilince kavuşmaları amaçlanmıştır (Şekil 15).



**Şekil 15: 1300. Yıl Bulgar Devleti, Anıt Kompleksi, 1981**

“Komünist dönemden kalma dev anıt kompleksi”  
[https://www.sozcu.com.tr/hayatim/seyahat/komunist-donemden-kalma-dev-anit-kompleksi/?\\_szc\\_galeri=1](https://www.sozcu.com.tr/hayatim/seyahat/komunist-donemden-kalma-dev-anit-kompleksi/?_szc_galeri=1)[22.03.2021]

Siyasi ideolojinin iletişim araçlarından olan heykel, yönetimler için, karşıt düşüncede olanları ve adaletsizlikler sindirmede maskeleyen görevi de üstlenmiştir. Tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde, sanat kavramının politik yapılanmasında iktidarların propaganda çalışmalarında toplumsal kırılma dönemlerinin mührünü üzerinde taşıyan ve sırtından en çok geçinilen sanat dalı heykel olmuştur.

Heykel sanatı her ne kadar ideolojik yapılanmanın ifade aracı olarak ön plana çıksa da, zaman zaman bu anlayışa karşı çıkan ve politik mücadelede protesto görevi üstlenen yine kendisi olmuştur. Dönemsel olarak, dini inançların, dikta rejimlerinin ve savaş yanlısı söylemlerin gölgesinden kurtulan heykel tarihin utanç verici görüntülerini, savaş yıkıntılarını ve eziyetlerini insanlara hatırlatan nesnelere biri olmuştur.

20. yüzyılda sanatın siyasi işlevinden ziyade toplumsal yönüne dikkat çeken ve toplumsal aksaklıkları sanat yoluyla kitlelere aktarmak isteyen George Grosz, Otto Dix, Ernest Barlach, Kathe Kollwitz gibi sanatçılar eserlerinde daha özgün bir tutum sergileyerek politik girişimlerin yıkımlarını görselleştirmeye çalışmışlardır. Özellikle; Kollwitz Birinci Dünya Savaşında oğlunu kaybetmesi sonucunda savaşa karşı bir tutum sergilemiş ve savaş karşıtlığını eserlerinde tema haline getirmiştir.



**Şekil 16: Kathe Kollwitz “Yaslı Anne-Baba”,1932**

“Tohum öğütüldü ama un olmadı” Käthe KOLLWITZ (1867 – 1945)” [https://sanatvehayat.net/tohum-ogutuldu-ama-un-olmadi-kathe-kollwitz-1867-1945/\[22.03.2021\]](https://sanatvehayat.net/tohum-ogutuldu-ama-un-olmadi-kathe-kollwitz-1867-1945/[22.03.2021])

Kathe Kollwitz gibi, politik mücadelelerin yer açtığı yıkıntılara karşı eserleriyle direnmeye çalışan sanatçılar, iktidar ideolojilerinin dayatmalarına karşı politik mücadelelerini birçok sanat alanına yansıtmışlardır (Şekil 16). Savaş karşıtı bir tutum sergileyen iktidar ideolojilerinin yol açtığı yıkıntılara dikkat çekmek isteyen Mark di Suvero, 18.3metre yüksekliğindeki “Barış Kulesi” adlı anıt heykeliyle iktidar ideolojisine muhalif bir dil geliştirmiştir (Şekil 17).



**Şekil 17: Mark di Suvero / “Barış Kulesi”,1966**

“Peace Tower” [https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/locations/artists-peace-tower/\[22.03.2021\]](https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/locations/artists-peace-tower/[22.03.2021])

Hatırlama kültürünün temel simgelerinden biri olan ve toplumsal bellekte önemli yer tutan heykel, “belirli bir kurguya oturarak söylemini yaratır ve görselliğe dayanan doğası, onun bellek üzerindeki en etkili uyaranlardan biri olmasını sağlar” (Yalım, 2002,183).

Resmi olmayan Sovyet sanatının önemli heykeltıraşlarından olan ve savaş yıkıntılarının çirkin yüzünü görselleştiren Ernest Neizvestny çalışmalarında, bireylerin savaşıardan, sürgünlerden ve baskılardan nasıl etkilendiğini yansıtmaya çalışmıştır. Sovyetler birliğinin Gulay hapisane kamplarında tutsak olan ve zarar gören insanların anısına yaptığı “Mask of Sorrow” adlı yapıtında ağlayan bir yüz ve ağlayan bu yüzün bir tarafında üzgün bir şekilde betimlenmiş birçok yüz ile politik mücadelelin çirkin yüzünü betimlemeye çalışmıştır (Şekil 18).



**Şekil 18: Üzüntünün Maskesi “Mask Of Sorrow”,1996**

“Magadan, Rusya Federasyonu-26 Kasım 2005: tezkere kurbanları için üzüntü anıt maskesi”  
[https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/magadan-rusya-federasyonu-26-\[22.03.2021\]](https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/magadan-rusya-federasyonu-26-[22.03.2021])

Deneyimlenen duygu ve düşüncelerin toplumsal belleğe kazınabilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılma olgusu kamusal alanlarda yer alan anıtsal üretimlerin temel nedenlerindedir. Sennett’e göre, “bu istek kamusal yaşamdaki otorite anıtlarında kendisini gösterir: Devasa kiliseler, anıtkabirler, hükümet binaları; bütün bunlar, şimdi yöneten ve şimdi itaat eden kuşaklardan sonra da varlığını sürdüreceğ egemen iktidar düzenini simgelemektedir (Sennett, 2005, 31).

Ulusal bağlamda tarihsel olayların bireylerin belleğinde yer etmesi, bu tarihsel dönüm noktalarının halka aşılması anlamında; “Dani Karavan’ın, 1947-1949 yılları arasında Negev’de savaşan askerler ve bölgede kurdukları on bir Yahudi yerleşimini savunurken hayatlarını kaybeden Palmach Tugayı’nın 324 askerini anmak için

İsrail'in Berşeva kentinde tasarladığı anıt, bu tür bir inisiyatifin ve hikâyeyi biçimlendirme arzusunun önemli bir ifadesidir” (Şengüenalp, 2018, 41).



**Şekil 19: Dani Karavan, Negev Anıtı, 1968**

Şengüenalp. C. 2018 Klasik Anıt Heykel Mantığının Dani Karavan Ekseninde Plastik Mekâna Dönüşümü s.41

Karavan'ın anıtı, devlet kurumlarının desteği olmadan tugayın eski askerlerinin inisiyatifiyle inşa edilmiş, daha önce İsrail'de dikilmiş olanlardan farklılık göstermiştir (Şekil 20). Yazılı metinler, kahramanlık hikâyeleri olarak değil, savaşın ortaya çıkışının basit bir şekilde belgelenmesi niteliğinde, savaşçıların duygusal ve insani yönlerini anıt üzerine yontarak yansıtılmıştır (Şengüenalp, 2018, 41).



**Şekil 20: Dani Karavan, Negev Anıtı, 1968**

Şengüenalp. C. 2018 Klasik Anıt Heykel Mantığının Dani Karavan Ekseninde Plastik Mekâna Dönüşümü S.43

### **3.1.3. Kamusal Alanda Heykel Sanatının Uygulama Şekilleri**

Kamusal alanlarda heykellerin uygulanma biçimine göre değerlendirilmesi için; bu heykellerin ve onlarla ilgili kararların hangi süreçte geliştiğinin belirlenmesi gerekmektedir. Heykelin yer alacağı mekânın belirlenmesi, yaptırma iradesinin kime ait olduğu ve hangi amaçla yapıldığı onların kamusal alanda yer almalarını sağlayan güçlere göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma çıkış noktası olarak her ne kadar

farklı başlıklar altında değerlendirilse de kamusal alanda söylem aracına dönüştüğü sürece her şekilde devletin denetim süzgecinden geçerek söylem alanına ulaşmaktadır.

### **3.1.3.1.Siyasi Otorite (Devlet) Eliyle Var Edilen Heykeller**

Kamusal kentsel alanlarda yer alan heykeller çoğunlukla siyasi otoritenin öngördüğü şekilde yaptırılarak siyasi erkin gücünü kanıtlamak amacıyla kamusal alanda söylem aracına dönüşmüştür. Kime yaptırılacağı ve hangi mekâna yerleştirileceği devlet tarafından belirlenen bu heykeller toplumsal süreçlerin görselleştirilmesi adına kimi zaman dışlayıcı ve otoriter bir tavırla kimi zamanda devletin halk üzerindeki gözü olarak kamusal alanlarda devlet söylemlerinin iletişim aracı olarak yer almaktadır.

### **3.1.3.2.Ekonomik Otoriteler (Sermaye) Eliyle Var Edilen Heykeller**

Kamusal alanlarda ekonomik gücü elinde bulunduran kurum ve kuruluşlar tarafından çeşitli fikirlerin yansıtıcısı olarak birçok heykel yer almaktadır. Sermayenin eliyle yapılan bu heykeller çoğunlukla yapımını üstlenen kurum ve kuruluşların seçtikleri mekânı donatmak veya kendilerine (reklam, tanıtım ) gibi fayda sağlayacak şekilde ilişkilendirildiği mekânlara yerleştirilmektedir. Kamusal alan heykelleri çeşitli amaçlar doğrultusunda devlet otoritesi dışında ekonomik otoriteler tarafından var edilse de yerleştirildiği mekân ve ilettiği mesaj kapsamında her şekilde yerel yönetimlerin bir bakıma devlet otoritesinin denetim ve süzgecinden geçerek kamusal alandaki yerini almaktadır.

### **3.1.3.3.Sivil İnisiyatif Eliyle Var Edilen Heykeller**

Kamusal alanda söz hakkına sahip olması ve toplumsal yapıyı oluşturan katmanlar içinde önemli bir rol üstlenmesi bakımından sivil toplum örgütleri ve dernekler gibi bağımsız oluşumlar kamusal alan heykellerinin var edilmesi bakımından önemli bir konuma sahiptir. Kültürel ve demokratik hakların savunucusu konumunda olan birçok sivil toplum örgütü ve dernekler kamusal alana evrensel ve ulusal değerlerin yansıtıcı olarak birçok heykel yerleştirilmesine öncülük etseler de kendi otoritelerinin üstünde olan ve kente ait karar mekanizması olan yerel yönetimlerin çeşitli izin ve denetimlerinden sonra kamusal alanlar da heykel uygulamalarını gerçekleştirebilmektedirler.

Her ne kadar heykellerin kentsel açık mekânlarda var edilme kaynakları ve biçimleri yukarıdaki gibi sınıflandırılrsa da aslında bir de tüm bu otoritelerin üzerinde, kente ait



karar mekanizmalarının izin ve kontrol yetkisi bulunmaktadır. Hangi heykellerin kentte yer alacağına, heykellerin yer alacakları mekânların seçimine ve temalarına, yerel yönetimlerin uyguladıkları kriterler ve kent programları doğrultusunda karar verilmektedir. Bu yüzden, kentsel tasarım kararları sürecinde heykellerin ve mekânlarının kamusal değer oluşturacak biçimde var edilmeleri konusunda heykellerin patronajı ile beraber izin ve kontrol yetkisini elinde bulunduran kurumların tutumları da göz önünde bulundurulmalıdır.

### **3.1.4. Kamusal Alanda Uygulanan Heykel Sanatının Siyasi Etkileri**

Kentsel kamusal alanda yer alan heykeller, bireylerle görsel iletişim kurarak onları duyuşsal bilinçle donatmaktadır. Kamusal alanda yer alan sanat eserleri kitleler üzerinde kurduğu iletişim ve etkileşim ile toplumsal katılımın bir haline gelmektedirler.

Kentliler arasında kamusal sanatın varlığı ile kurulan iletişim aynı zamanda kamusal değer üretimini oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında; biçimsel dili ve ilettiği mesaj doğrultusunda kamusal alanlarda yer alan heykeller birçok siyasi işlev üstlenmektedir.

#### **3.1.4.1. Toplumsal Kimlik ve Aidiyet Hissi Geliştirmek**

Yerel ayırt ediciliği belirginleştiren sanat kavramı kent ve toplum sembolü olarak da kullanılmaktadır. Kamusal sanat türlerinden olan heykelin bireyler üzerinde ki etkileri çoğu zaman birbirleri etkileşim içinde olan veya birbirini doğuran etkilerdir.

Kamusal kentsel alanlarda kendine yer edinen heykel sanatı bulunduğu yerin veya topluluğun kendine özgü ir takım özelliklerini yansıttığı için toplumsal kimlik geliştirmede önemli rol üstlenmektedir. Kamusal alan heykelleri buldukları alana karakter kazandırırken, ilettikleri mesajlarla da toplumun kolektif algısını şekillendirmektedirler.

Heykel sanatı kamusal alanlarda bir simge olarak sıklıkla kullanılırken aynı zamanda kentin tarihine ve kimliğine yönelik ipuçlarını taşımakta ve sembolik anlamlar yüklenmektedir (Hall ve Smith, 2005, 60). Kente kimlik kazandıran heykeller toplumsal kimlik kaybına da karşı duruş olarak sembolik görevler üstlenmektedir.

Toplum hissini geliştirmede bir araç olarak birçok işlev üstlenen kamusal alan heykelleri, ortak değer, ortak kültür ve kimliği paylaşan bireylerin toplumsal bilinç kazanmasında önemli bir adım olarak kabul edilmektedir. Kamusal alan heykelleri

bireyler arasında oluşturduğu sosyal ağlarla toplumsal sahiplenmeyi artırırken ait olunan topluma karşı aidiyet hissini de güçlendirerek, kültürel gelişimin gelecek kuşaklar arasındaki aktarımını sağlamaktadır. Kamusal alanların en önemli iletişim araçlarından olan heykellere yüklenen anlam ve değerler bireyler üzerinde ki duygusal algıları şekillendirerek, toplumsal kabullenme durumunu kolaylaştırırken aynı zamanda içinde bulunulan topluma karşı aidiyet hissini de güçlendirmektedir.

Ortak kültürel kimliklerin bir araya gelmesiyle oluşan toplumsal kimlik kentlerin kamusal kimliklerine denk gelmektedir. Toplumsal kimliğin kentlerin fiziksel kimliğini geliştirdiği ve şekillendirdiği hususunda düşünmek gerekirse; kamusal alan heykelleri birey ve toplum arasında bağ kurarak şehir, bölge ve ulus çapında toplumsal iletişimin gücünü artırmaktadır.

#### **3.1.4.2.Gizil Eğitim İşlevi/Siyasi Tarih Öğretisi**

Estetize edilmiş görselliğin geçmiş ve gelecek arasında köprü vazifesi gördüğü düşünüldüğünde; toplumsal belleğin oluşumunda ve sürekliliğin sağlanmasında kamusal sanat yapıtları önemli rol üstlenmektedir. Seçilen bilgiyi estetik bir üslupla aktaran heykel sanatı çoğu zaman egemen ideolojinin belirlediği çerçevede dâhilinde tarihsel ve toplumsal olayların kamusal alandaki eğitim nesnelere dönüşmüştür. Yapıldıkları dönemin kültürel ve politik kodlarını içinde barındıran heykel sanatı içeriğinin biçimselliği ile örtüştüğü noktada veri kaynağına dönüşerek eğitimsel bir rol üstlenmektedir.

Görsel nesnenin topluma ulaşılabilirlik seviyesindeki ayrıcalığın farkına varan ideolojik yapılanmalar hemen her dönemde heykel sanatının görselliği üzerinden hem tarihsel olayların görsel kaydını yapmış hem de bireylere siyasi tarih öğretisi sunmuştur.

#### **3.1.4.3.Referans Gösterme ve Propaganda Etkisi<sup>2</sup>**

İktidarların gücünü kitlelere benimsetmek ve kanıtlamak amacıyla heykel sanatının görselliğinden sıklıkla yararlanmaları politikaları kapsamında bir düşünceyi yaymak

---

<sup>2</sup> Bu başlık; Kamusal Alandaki Heykelin Siyasi Etkileri Üzerine Hazırlanan Bu Başlık Sibel Uçkan'ın (2010) Sanat Ve Tasarım Dergisinde (Cilt:1 Sayı:5) yayınlanan "Hitler Almanya'sında Sanat Ve Propaganda" isimli makalesinden esinlenilerek üretilmiştir.

veya bu düşünceyi oluşturan otoriteyi kitlelere referans olarak sunmak amacıyla propaganda tekniği oluşturmaktır.

Kamusal alanlara yerleştirilen heykeller ile mevcut siyasi durumun haklılığında hatırı sayılır bir otoritenin onayı veya katılımı olduğu vurgulanarak kitlelerin mevcut süreci kabullenme durumu için olumlama oluşturulmaktadır.

Kamusal alanlarda yer alan heykeller mevcut ideolojik yapılanma için etkili propaganda aracına dönüşmektedir. Etkilenmesi istenilen hedef kitleye olası bir protestoyu engellemek amaçlı “herkes bunu yapıyor” veya “herkes bu fikri destekliyor” tarzında yönlendirmelerle dönemin siyasi ortamının olumlama yapılmaktadır. Temelinde devlet propagandası fikri olan bu etki çoğunlukla iki şekilde kullanılmaktadır.

1. Kalabalığa katıl: Bu teknik ile hedeflenen kitlenin kazanan tarafta olması dürtüsü uyandırılarak mevcut politik durumun bir kitle hareketine döndüğü ve bu durumun desteklenmesinin kitlelerin yararına olacağı vurgusu yapılmaktadır.
2. Kaçınılmaz zafer: Bu teknik ile mevcut siyasi durumun sonucunda kesin zafere gidileceği bilinci kitleler üzerinde uyandırılmaya çalışılır. Hedeflenen propaganda hali hazırda mevcut olan siyasi duruma verilecek desteğin en iyi hareket olduğu fikri kitlelere ulaştırılmaktadır.

#### **3.1.4.4.Direkt Emir<sup>3</sup>**

Kamusal alanda uygulanan heykel sanatının siyasi etkilerinden olan direkt emir tekniği mevcut siyasi sürecin benimsenme sürecini kısaltmayı hedeflemektedir. Toplumsal kırılma dönemlerinde tüm bireylerin rahatlıkla ulaşabileceği kamusal alanlara yerleştirilen heykellerle hedef kitleye ne yapılması veya nasıl davranılması gerektiğinin vurgusu yapılmaktadır. Heykel sanatının görsel iletişim gücünden yaralanan siyasi otoriteler istenmeyen durumları ortadan kaldırmak amaçlı ve emir duygusu uyandırmak için kamusal alanlarda otorite figürlerini kullanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında; devlet ideolojisinin otorite figürü haline gelen lider anıtları kamusal alanlarda emir ve itaat figürlerine dönüşmektedir.

---

<sup>3</sup> Bu başlık; Kamusal Alandaki Heykelin Siyasi Etkileri Üzerine Hazırlanan Bu Başlık Sibel Uçkan'ın (2010) Sanat Ve Tasarım Dergisinde (Cilt:1 Sayı:5) yayınlanan "Hitler Almanya'sında Sanat Ve Propaganda "isimli makalesinden esinlenilerek üretilmiştir.

### **3.1.4.5.Gücün İspatlanması**

Siyasi güç ve ideolojinin toplum içinde yaygınlaştırılması ve benimsetilmesinde güçlü bir iletişim aracı olarak kullanılan heykel sanatı kamusal alanlarda çoğunlukla siyasi erkin gücünü kitlelere aktaran iletişim aracı olarak boy göstermiştir. Tüm kesimden insanların rahatlıkla ulaşabildiği kamusal alanlarda yer alan heykellerle iktidarların gücü ve zaferlerinin altı çizilmiştir. İktidarı elinde tutan güçlerin ürettiği siyasi tarihin meşrulaştırılması ve güçlerinin kitleler üzerinde yüceltilmesinde heykel sanatının görsel gücüne başvurulmuştur.

### **3.1.4.6.Hafızalaştırma ve Ulus Yaratma**

Heykel sanatı her ne kadar mevcut iktidar politikalarının doğrultusunda şekillenerek onların otorite figürü haline gelse de zaman zaman tarihin utanç verici olaylarını savaş ve eziyet yıkıntılarını hafızalaştıran sembollerden olmuştur. Toplumsal kırılma dönemlerinde yaşanan buhranın veya kazılan zaferin toplumsal bellekte taze tutulmasını sağlayan heykeller bir bakıma tarihi belge olarak kabul görmektedir.

Sanatın ideolojik bir aygıt olarak kullanımında sıklıkla kamusal alan heykellerinin görselliğinden yararlanılmış ve uluslaşma dönemlerinde meydanlara yerleştirilen heykellerle ulusun birliği ve gücü kitlelere aşılana çalışılmıştır. Yeni bir toplumsal düzene geçişle birlikte otoritenin vitrini olarak düşünülen kentlere yerleştirilen heykellerle ulus öğretisi yapılarak kitlelere siyasi bilinç aşılana çalışılmıştır.

Foucault'a göre; anıtsallık iktidarı sevmemizin bizi tahakkümü altına alıp sömüren şeyin ta kendisini istememizin nedeni olan faşizmi hepimizin içindeki, zihinlerimizin içindeki faşizmi temsil etmektedir( Foucault, 1983,akt. Ahıska,2011,1).

19. ve 20 yüzyılda ulus devlet olgusunun yükselişiyile birlikte ulus devlet kuruluşunda ki mücadelelerin “birleştirici güç” olarak aktarımı heykeller üzerinden yapılmış ve ulusal belleğin aktarımı için heykellerin güçlü görsel diline başvurulmuştur.

#### 4. TÜRKİYE’DE KAMUSAL ALANDA HEYKELİN KONUMU VE SİYASET İLİŞKİSİ

Türkiye’de kamusal alan ve heykelin siyasetle ilişkisini inceleyebilmek için; kısaca ülkemizdeki kamusal alan kavramına değinmek gerekirse; Osmanlı döneminde batıdan farklı olarak cami ve kahvehanelerin etrafında şekillenen kamusal alan kavramının ideolojik kurgusu daha çok Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ön plana çıkmaya başlamıştır. Kentsel kamusal alanlar olarak öne çıkan meydan kavramı Osmanlı döneminde batı ülkelerinde olduğu kadar ön planda değildir. O dönemde kamusal alana karşılık gelen en önemli meydan at meydanıdır burada gerçekleşen yeniçeri gösterileri siyasal açıdan, festival ve diğer organizasyonlar da, sosyal açıdan kamusal alana karşılık gelmektedir. Söz ve eylemde bulunma özelliğinin ön plana çıkarıldığı bir kamusal alanın oluşturulması ve ideolojik yönüne vurgu yapması ise cumhuriyetin ilanına denk gelmektedir. Cumhuriyet döneminde devlet temel hatlarıyla üç özellik etrafında yoğunlaşan bir kamusal alan yaratmıştır.

*“Birinci olarak, “tek tipli” bir kamusal alan yaratmaya çalışmış, bunun için muhalif ve alternatif düşünceler, kimlikler, yaşam biçimleri ve onların varlık alanları yasaklanmış veya görmezlikten gelinmiştir. Böylece, kamusal yaşam farklılaşmaya kapalı homojen bir kamusal alan haline getirilmeye çalışılmıştır. Devlet eliti, ikinci olarak, kamusal alanda içeriği bir kenara bırakmış, görüntüyü ön plana çıkarmıştır. Görüntü etrafında bir modernleşme projesi geliştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle kılık kıyafet devlet eliti için modernleşmenin en önemli göstergesi olarak kabul edilmektedir. Görüntüyü tamamlayıcı unsur olarak ihtişamlı gösteriler, törenler, seremoniler ve kutlama merasimleri ile modern bir görüntü verilmekte, vatandaşın devlete bağlılığını bu tür görüntülerle pekiştirilmeye çalışılmaktadır. Türkiye’de kamusal alan, üçüncü olarak, devlet eliti tarafından, farklılıkları zenginleştirici bir tartışma, rekabet ve varlık alanı olarak değil; kitleleri eğitmenin bir aracı olarak kullanılmaktadır” ( Demir, Sesli,2007,286).*

1. bölümde düşünürler üzerinden tartışılan kamusal alan kavramı Türkiye’de tam olarak karşılığını bulamamaktadır. Farklılıkların söz ve eylem alanı olarak ön plana çıkan kamusal alan kavramının ülkemizdeki anlam karşılığı “devlet alanı”na karşılık gelirken, kamu denildiğinde de devletin birimleri öncelikli olarak akla gelmektedir. Özellikle günlük konuşma dilinde “kamu” dendiğinde hemen akla devlet gelir; devlet idaresi/ organları/ kuruluşları/ görevlileri gibi, devlete ait ya da devlet kontrolünde yürütülen resmi bir alan gelmektedir.

*Özbek “kamusal alan kavramının devletin alanı olarak kullanılmasındaki bu felsefi/sosyolojik ve siyasal sakatlanma ihtimalinin giderilmesi için devletin gücünün kullanıldığı yerleri kastederken “kamu erkinin (otoritesinin) alanı” kavramını kullanıp, “kamusal alan” kavramını ise (Habermas’ın tanımlamasını takip ederek) toplumdaki “demokratik katılım ve eleştirel söylem alanı” olarak kullanma gerekliliğini vurgulamaktadır” (Özbek, 2004: 33).*

#### **4.1.Cumhuriyet Öncesi Kamusal Alanda Heykel Sanatı Ve Siyaset İlişkisine Kısa Bir Bakış**

Medeniyetlerin sanat geçmişlerini özellikle de heykel sanatıyla olan ilişkilerini incelerken elde edilen bulgular o toplumun gelişmişliği hakkında bilgiler sunmaktadır. Tüm medeniyetlerin farklı ölçütlerle gelişmiş mimari ve resim kültürleri bulunurken gelişmiş anlamda bir heykel kültürüne her toplumda rastlanmamaktadır. Heykel sanatı üç boyutlu iletişimsel gücüyle bazı medeniyetlerin edebi konaklama ve varlıklarını ispat etme yeri olurken bazı medeniyetlerin ise sadece uğrak yeri olmuştur.

Medeniyetlerin gelişmişliğini gösteren ve kültürlerinin nesiller boyunca aktarılmasını sağlayan sanat yapıları ülkeler hakkında fikir edinmemizi sağlayan derin ayak izleridir. Çoğunlukla dayanıklı malzemelerden üretilen heykeller, medeniyetlerin kamusal alanlardaki izleridir ve bu izler ne kadar alana ulaşırsa o toplumun kültürü ve kimliği hakkında yüzyıllar sonra bile bilgi edinmemizi sağlayan referanslar haline dönüşecektir. Fakat heykel sanatı çoğunlukla dini ve siyasi otoritelerin denetiminde varlığını sürdürebildiği için bu heykellerin ne kadar üretildiğinden ziyade neden üretildiği ve kitlelere hangi mesajı iletmek istediği daha fazla sorgulanmaktadır.

Ülkemizde, cumhuriyetin ilanına kadar olan süreçte birçok uygarlık farklı amaç ve kaygılarla heykeller sanatının örneklerini ülke topraklarına bırakmışlardır. Tezin bu bölümünde amaç; ülkemizde kentsel kamusal alanlarda yer alan biçim ve içerik bakımından kaygılar barındıran ve bu kaygılarda sanatsal değerden çok ideolojik içerik ve amaç güden veya güttürülen heykel yapılarını siyasi ve biçimsel içerikleri üzerinden incelemektir.

Türklerin göçebe yaşam tarzları ve dini inançlarının heykel sanatına mesafeli duruşu sebebiyle Türk toplumunun kültürel değerleri içine en geç giren sanat kategorisi heykel olmuştur. Ülkemizde heykel sanatı söz konusu olduğunda akla gelen ilk örnekler cumhuriyetin ilanı ile beraber kamusal alanları donatmaya başlayan Atatürk heykelleri olmaktadır. Ancak bu batılı anlamdaki figüratif heykel örnekleri içi geçerli bir bulgudur. Çok geniş bir zaman ve coğrafyaya yayılmış olan Türklerin kültürel

birikimlerinde; heykel sanatının tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Orta Asya’da kurulan ilk Türk devletlerinde ülkemizi heykel sanatına çok da yabancı olmadığını gösteren bulgular arasındadır.

Ülke tarihimizde ki ilk heykel yapıtlarına bakıldığında içerikler daha çok inanç ve iktidar kaynaklı olmuştur. Bu örnekler hayvan kabartmaları, sfenksler, aslan heykelleri, küçük tanrıça heykelleri ya da mezar taşları şeklinde rastlanmıştır. Anadolu’nun bu en eski yerleşim yerlerinde Tanrıça heykeli ve diğer heykelcikler bir inanç betimlemesi olarak yer almış ve o dönemde bile iktidarın gücünü ve üstünlüğünü ifade eden birer simge olmuşlardır.

Göktürk hakanın Kültüğün’i portresi ve mağlup edilen düşmanı simgeleyen yontu örnekleri ve Orhun Kitabeleri göz önüne alındığında; Türk heykel sanatının kökleri Orta Asya’ya İslâmiyet öncesine dayandırılmaktadır (Uzun, Aydın, 2013, 24). M.S. 8. yüzyıl ortalarında kurulan ve yerleşik düzene geçen Uygur Devleti’nde heykel örnekleri Budist inancı çevresinde gelişmiş ve dini yapılar çoğunlukla buda heykelleriyle donatılmıştır. Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçuklu döneminde ise heykelsi yapılar çoğunlukla mimariye bağımlı şekilde gelişmiş ve bu yapılar çoğunlukla bitki, hayvan nadiren de olsa figüratif kabartmalarla zenginleştirilmiştir (Koyunoğlu, 2018, 14).

Osmanlıların heykel sanatına yaklaşımı incelendiğinde, batılı anlamdaki heykel sanatına mesafeli bir duruş gözlemlenirken bazı hükümdarların heykel sanatına meraklı söz konusu olmuştur. Bu açıdan bakıldığında; farklı kültürlere saygılı tutumuyla tanınan “Fatih Sultan Mehmet İstanbul’u almasının ardından Sultanahmet Meydanı’ndaki Theodosius Anıtını ve Yılanlı Sütunu yerlerinden kaldırtmamıştır. Fakat heykel sanatının iktidar gücünü temsil eden örneklerinden olan Doğu Roma İmparatorluğunun simgesi Justinianus heykelini kaldırttığı bilinmektedir” (Renda, 2002, 139).

Bununla birlikte 18. yüzyıla Osmanlı mimarlığına barok ve rokoko üsluplarından esinlenmeler girerken mimari yapılar üzerinde ki bezemeler bitki ve hayvan motifleriyle boyutlandırarak kabartma heykellere dönüştürülmüştür. Lale Devri’nde yaptırılan 3. Ahmet ve Tophane çeşmeleri adeta birer meydan heykeli görüntüsü sunarken 3.Selim ve 2.Mahmut döneminde dikilen nişan taşları da dönemin heykelsi yapıları arasında sayılabilir. Acıbadem, Okmeydanı, Nişantaşı gibi semtlerde bulunan

bu taşların üzerinde dönemin ünlü şairlerinin dizeleri bulunmaktadır. Yazıtlardaki ince hat ve üst kısımları donatan motifler, bu nişan taşlarını birer anıt görünümüne büründürmektedir (Karakoç, 2011, 132).

Modern Türkiye'nin siyasi rejimi, Karpat'a göre (1996, 354) üç aşamadan geçmiştir. Birinci aşama: siyasi partiler, meşrutiyet ve parlamentarizm gibi kavramların Türkiye'ye girmeye başladığı cumhuriyet öncesi dönemi kapsar bu açıdan bakıldığında tez; çalışması içindeki dönemleştirmelerin anlamlandırılabilmesi için birinci dönemin siyasi tarihi estetize eden heykellerine kısaca değinmek gerekirse; batılı anlamda bir heykel sanatından söz etmek için Tanzimat'ı beklemek gerekmektedir.

Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri kapsamında, özellikle de Tanzimat'ın hemen öncesi ve sonrası dönemde kamusal alan ve heykel açısından önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemden itibaren Osmanlı şehir meydanları batılı şehirlere göre düzenlenmiş ve bu düzenlemelerde sivil halk değil siyasi irade müdahalesi olmuştur. Örneğin; İstanbul Beyazıt meydanına inşa edilen ( Erkan-ı Harbiye) İstanbul Üniversitesi binasının anıtsal giriş kapısının yönü meydanın doğal uzantısı olan Beyazıt camisi yönüne değil 45 derece batıya doğru konumlandırılmıştır. Bu durum, siyasi iradenin batılılaşma ve kamusal alanlara müdahalesine bir örnek oluşturmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan Mısır sorunu sebebiyle dönemin hükümdarı II. Mahmut tarafından 1833 yılında imzalanan Hünkâr İskeleyi Osmanlı-Rus İttifak Antlaşması anısına Beykoz semtine diktirilen üzeri yazılı taş ise, Osmanlı hükümetinde politik amaçlar ve siyasi tarih anlatısı amacıyla anıt dikilmeye başlamasının ilk örneği sayılmaktadır (Koyunoğlu, 2018, 17). (Şekil 21)



**Şekil 21: Beykoz Anıtı, 1833, Dikilitaşın İllüstrasyonu**

Koyunoğlu. E. 2018 Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980 S.17



Avrupa’da önemli siyasal olayların ve zaferlerin anısına anıtlar dikildiğini öğrenen Tanzimat yöneticileri 1840 yılında Tanzimat’ın anısına iki hatıra sütununun diktirmek istemişlerdir. Adalet taşı adı verilen bu taşlardan küçük olanın Gülhane parkına, büyük olanın ise Beyazıt meydanına dikilmesi planlanmıştır. Gaspare Fossati tarafından çizdiği bilinen bu projedeki taşların üstünde Gülhane Hatt-ı Şerifinin tamamı, Sultan Abdülmecit’in tuğrası ve bir kasidenin konulacağı belirtilmiştir (Şekil 22). Tanzimat’ın ilanından hemen sonra dikilmesi planlanan bu taşların iktidarın siyasi açıda önemli bir yer tutan olayın hatırasını yaşatma çabası olarak yorumlanabilmektedir (Kreiser, 1997,103).



**Şekil 22: Tanzimat Hatıra Sütunu ve Pascal Artin Bilezikçi, Tanzimat Anıtı Proje Deseni**

Koyunoğlu. E. 2018 Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980 S.18-19

1855 yılında Tanzimat için ikinci bir anıt yapma fikri gündeme gelmiş ve proje ermeni asıllı olan mimar “Pascal Artin Bilezikçi’ye” çizdirilmiştir. Paris uluslararası sergisinde yer almasına rağmen uygulanamayan ama siyasi içeriğe sahip olan bu projenin üzerinde Kırım savaşında Ruslara müttefik olan İngiltere ve Fransa’nın devlet sembolleri ve savaş kahramanlarının isimlerinin yer alması düşünülmüştür. Heykele ilgisi bilinen sultan Abdülaziz döneminde hükümdarın mermer bir büstünü ve at üzerinde bulunan küçük boyutlu bir heykelini Fuller yaptırması Osmanlı döneminde heykel sanatının gelişimi açısından bir ilk olmuştur heykel sanatına karşı ön yargılı tutuma rağmen Sultan Abdülaziz, başka heykeller de yaptırmıştır (Koyunoğlu, 2018,18).

II. Abdülhamid döneminde yapılan “Ayastefanos Rus Abidesi” Ayastefanos Antlaşması (1878) sonucunda Osmanlı ve Ruslara arsındaki savaşta ölen Rus askerlerinin anısına savaş tazminatı olarak yapılmıştır (Şekil 23).

Mezar kilise olarak yapılan anıt 1. Dünya savaşı sırasında Rus yenilgisinin anısını taşıdığı nedeniyle İttihat ve Terakki tarafından yıktırılmıştır (Koyunoğlu, 2018, 19).



**Şekil 23: Bazarov, Ayastefanos Rus Abidesi, 1895**

“Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” <https://www.ansiklopedi.com/cwiki/wiki/Ayastefanos-taki-Rus-Abidesinin-Y%C4%B1k%C4%B1%C4%B1%C5%9F%C4%B1> [22.03.2021]

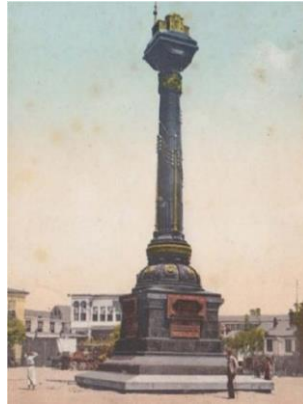
II. Abdülhamid döneminde hükümdarın kendi isteği doğrultusunda iktidarı ve sultanı yüceltmek amacıyla iki anıt yapılmıştır. Bu anıtlardan ilki; Hayfa-Şam arasında kurulan Hicaz Demiryolu anısına Hayfa İstasyonuna II. Abdülhamid'i övme, kutsal topraklara ulaşımı kolaylaştıran demiryolunu yaptıran Sultana halkın duacı olması ve minnet duyması amacıyla yaptırılmıştır (Kresiser, 1997,110). Siyasi otoritenin kamusal alanlardaki temsilinin bir örneği olan bu anıtlarla bir bakıma iktidar propagandası yapılmıştır (Şekil 24).



**Şekil 24: Hicaz Demiryolu Anıtı, 1902**

“Ortadoğu’ya Modernizmin gelmesine aracı olan Osmanlı’dan kalan izler, anılar, anıtlar...”17.05.2017 <https://lcivelekoglu.blogspot.com/2017/05/ortadoguya-modernizmin-gelmesine-arac.html>[22.03.2021]

Yine hükümdarı övme maksadıyla yapılan anıtlardan Telgraf Sütunu, Abdülhamit döneminin ikinci önemli anıtıdır (Şekil 25). Abdülhamit tarafından yapılan telgraf hattını övme amacıyla yapılan anıt hükümdarın başarılarının bir simgesi olarak kamusal alanda varlığını göstermiştir (Burns, 2007, 257).



**Şekil 25: Raimondo d’Aronco, Telgraf Anıtı, 1905, Şam**

Koyunoğlu. E. 2018 Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980 S.26

Abdülhamit döneminden Cumhuriyetin ilanına kadar geçen sürede az sayıda figürsüz anıt kamusal alanlara yerleştirilmiştir. Figürsüz olmaları bakımından daha çok mimari proje olarak kabul gören bu anıtlar mimarlara tarafından ve itihat ve terakki döneminin propaganda eserleri olarak üretilmiştir.

Meşrutiyet'in ilanından sonra yönetime geçen İttihat ve Terakki'ye karşı 31 Mart 1909'da yaşanan ayaklanmayı bastırırken şehit olan Hareket Ordusu askerleri anısına Mimar Muzaffer Bey tarafından Şişli ilçesine Hürriyet-i Ebediye Tepesi'ne 1911 yılında tamamlanarak dikilen Abide-i Hürriyet Anıtını siyasi tarihin anısı yaşatan bir anıt olarak kamusal alanda dönemin siyasi yapılanmasına bir referans olarak yerini almıştır (Şekil 26). Bu anıt; İttihat ve Terakki çevresinde Osmanlı'da oluşmaya başlayan ulus bilinci ile ilgili kavramları sembolize ettiğinden dolayı ülkemizin ilk ulusal bilinçle yapılan anıtı olarak kabul edilebilir (Koyunoğlu, 2018, 26).



**Şekil 26: Muzaffer Bey, Abide-i Hürriyet Anıtı, 1911, İstanbul**

Dülgerler, O. Yenice, T. 2008 Türklerde Anıt Mimarisinin Bir Örneği; Konya Atatürk Anıtı S. 69

Siyasi tarihi estetize etmesi açısından, figürsüz olarak tasarlanan ve tarihi bir olayın anısını yaşatmak amacıyla kamusal alanda yerini alan bir başka anıtta mimar Vedat Tek tarafından yapılan Teyyare Şehitleri anıtıdır. 1916 yılında yerine yerleştirilen bu anıt; ittihatçılar tarafından yaptırılan uçağın düşmesiyle şehit olan pilotlar anısına yaptırılmıştır (Şekil 27).



**Şekil 27: Vedat Bey, Teyyare Şehitleri Anıtı 1916 İstanbul**

“Teyyare Şehitleri Anıtı”, Şamil Türkiye Ansiklopedisi, 1.10.2011  
<http://dunyarehberi.blogspot.com/2011/10/tayyare-sehitleri-ant-fatih-istanbul.html> [17.01.2021.]

İttihat ve Terakki yönetiminde gelişmeye başlayan millî yaklaşımın ve ulusallaşma yolunda çaba sarf eden bir ideolojinin eserleri olarak üretilen anıtlarda çoğunlukla vatanseverlik kavramı, şehitlik olgusu, milli üretim gibi kavramlar işlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında; milli üretimin konu edildiği ve ziraat alanında büyük katkıları olan Konyalı kadınlar anısına dikilen Ziraat Anıtında daha çok mimari üslup öne çıkmaktadır. Mimar Muzaffer Bey tarafından yapılan ve Selçuklu mimarisine özgü motiflerin izlerini taşıyan anıt daha sonra Cumhuriyet döneminde Heinrich Krippel'in Konya Atatürk anıtı için kaide olarak kullanılmıştır (Şekil 28).



**Şekil 28: Muzaffer Bey, Konya Ziraat Anıtı, 1915-1917, Konya**

Dülgerler, O. Yenice, T. 2008 Türklerde Anıt Mimarisinin Bir Örneği; Konya Atatürk Anıtı S. 72

Ülkemiz sınırları içinde kentsel kamusal alana ideolojik içerikli figüratif bir heykelin yerleştirilmesi 1916 yılına denk gelmektedir (Elibal,1973, 49). Sivas'ın Hafik ilçesine yerleştirilen Osman Gazi Büstü Sivas valisi Muammer beyin isteği doğrultusunda ermeni bir taş ustasına yaptırılmıştır (Şekil 29). Dikilmesi ve açılması pek de kolay olmayan heykel 1936 yılında Atatürk ve Cumhuriyet konulu olmayan anıtların kaldırılması gerekliliği doğrultusunda yerinden kaldırılmış ve büst Sivas Arkeoloji Müzesi'ne yerleştirilmiştir (Çelebi, 2002, 48).



**Şekil 29: Osman Gazi Büstü, 1916**

“Sivas Tarih Ve Geleneksel Yaşam Kültürü” , 05.04.2018,  
<https://www.facebook.com/Sivastarih/photos/a.> [01.12.2020]

#### **4.2.Tek Parti Dönemi Ulus/ Devlet İnşa Sürecinde Anıtsal Propaganda**

Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre çoğunlukla batılılaşma hareketleri çerçevesinde devam etmiş ve bu dönemde siyasi arenada farklı oluşumlar boy göstermeye başlamıştır. Monarşik düzenden çıkılarak demokrasinin temelini oluşturan cumhuriyetin ilan edilmesiyle ülke genelinde yeni bir düzenin gerekliliği söz konusu olmuştur. Daha çok Tanzimat’ın ilanıyla başlayan batılılaşma hareketleri cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni bir döneme girmiştir. Atatürk’ün başlattığı muasır medeniyetler seviyesine erişme ülküsüyle birlikte Öğretim Birliği Yasası’nın (Tevhid-i Tedrisat) hayata geçirilerek Latin alfabesi benimsenmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra, yeni kurulan düzenin halka daha çabuk benimsetilmesi için kültürel ve sanatsal faaliyetlere ağırlık verilirken, bu doğrultuda ulusal kültürün araştırılması ve milli mücadele gibi kavramların benimsenmesi için birçok sosyal faaliyet yürütülmüştür. Atatürk’ün önderliğinde yapılan devrimler yeni düzene alışmaya çalışan halk tarafından kimi zaman destek görmüş kimi zamanda büyük tepkilere maruz kalmıştır. Cumhuriyetin ilan edilmesi sürecinde yaşanan zorlukları bağımsızlığın önemini ve kurtuluş mücadelesinin halka benimsetilmesinde en etkin rol sanatsal faaliyetlere düşmüştür. Yeni düzenin ve ideolojinin görselleştirilerek halka iletilmesi okuryazar oranın düşük olduğu toplumlarda sıklıkla başvurulan yöntemlerden olmuştur. Devlet tarafından uygulanan heykel projeleriyle bağımsızlık mücadelesi ve ulus bilincinin perçinlenmesine büyük katkı sağlanmıştır. Bu politik görevde iletişim yükünü en çok sırtlanan sanat dalı olarak heykel cumhuriyetin ilanına kadar benimsenmeyen bir sanat dalıyken bu dönemden sonra iktidarların sıklıkla başvurduğu bir propaganda aracına

dönüşmüştür. Atatürk, ulus devlet inşa etme sürecinde propaganda aracı olarak kullanılan heykel sanatıyla ilgili olarak, 22 Ocak 1923 yılında Bursa’da yaptığı konuşmada şu şekilde cevap vermiştir;

*"Âbidât'tan bahseden arkadaşımızın maksadı heykel olsa gerekir. Dünyada mütemeddin, müterakkî(ilerlemiş) ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemahal(mutlaka) heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir. Âbidât'ın şuraya buraya hâtırat-ı tarihiye olarak rezzinin mugayir-i din olduğunu iddia edenler, ahkâm-ı şer'iyeyi lâıyıkıyla tetebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenâb-ı Peygamberin din-i İslâm tesisinden bu ana kadar bin üç yüz bu kadar sene geçmiştir. Hazret-i Peygamber'in evâmiri ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tarîk-ı Hakk'a davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalblerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayık-ı İslâmiye tamamiyle anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaat-i vicdaniye kuvvetli hâdisât ile de teyyüd ettikten sonra birtakım münevver insanlar'ın böyle taş parçalarına taabbüdünü farz ve zan etmek âlemi İslâm'ı tahkir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz, terakkinin esbabı'ndan biri olan heykeltıraşlığı âzamî derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hâtıralarını güzel heykeller'le dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Meselâ Sivas'tan Erzurum'a giderken yol üzerinde güzel bir heykele tesâdüf edersiniz. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı aittir. Seyahat edenler pekiyi bilirler ki, Mısır'da birçok büyük adamın heykelleri vardır."*<sup>4</sup>

Atatürk'ün bu demecinden sonra kendisinin isteği üzerine Cumhuriyet'in ilk anıtı olan ve Kütahya 'ya mimar Arif Hihmet Koyunoğlu tarafından yapılan Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı'nın ( Şekil 30) yapımına başlanarak anıt, 1927'de tamamlanmıştır.



**Şekil 30: Arif Hikmet Koyunoğlu, Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı,1927**

“Kütahya Kültür ve Turizm Müdürlüğü "Kütahya Tanıtım Broşürü"  
<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kutahya/gezilecekyer/seht--sancaktar--mehmetck--aniti>  
[16.03.2021]

<sup>4</sup> Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, C.II, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, Atatürk'ün 22 Ocak 1923 Tarihindeki Bursa’da Şark Sinemasında Halk Konuşması.

“ Mustafa Kemal Atatürk 1924’te gerçekleşen temel atma töreninde yaptığı konuşmada, anıtın önemiyle ilgili olarak; ‘Hiç şüphe etmemelidir ki, yeni Türk Devleti’nin, genç Türk Cumhuriyeti’nin temeli burada sağlamlaştırıldı, ebedi hayatı burada taçlandı. Bu sahada akan Türk kanları, bu semada uçuşan şehit ruhları, devlet ve cumhuriyetimizin ebedi muhafızlarıdır. Burada temelini attığımız ‘‘Şehit Asker Abidesi’’ işte o ruhları, o ruhlarla beraber gazi arkadaşlarını, fedakâr ve kahraman Türk Milleti’ni temsil edecektir. Bu Abide Türk vatanına göz dikenlere, Türk’ün 30 Ağustos günündeki ateşini, süngüsünü, cesaretini, kudret ve iradesindeki şiddeti hatırlatacaktır.’’ tarihi sözünü söylemiştir”( “Şehit Sancaktar Mehmetcik Anıtı – Kütahya”<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kutahya/gezilecekyer/seht--sancaktar--mehmetck--aniti> [16.03.2021]).

Yine aynı şekilde siyasi tarihi estetize eden ve Cumhuriyet döneminin ilk anıtlarından olan İlk Kurşun Anıtı’da( Şekil 31) 1926’ da İzmir’in Ödemiş ilçesine 1919’da düşmana ilk kurşun sıkılan yeri temsil etmesi amacıyla dikilmiştir. Cumhuriyetin ilk anıtlarından olan bu iki anıt da figürsüzdür ve biçimsel olarak benzeyen şekilde estetize edilmiştir.



**Şekil 31: İlk Kurşun Anıtı – Ödemiş, 1926**

“İlk Kurşun Anıtı – Ödemiş” <http://www.erolsasmaz.com/?oku=593>[16.03.2021]

Cumhuriyeti ilk yıllarında heykel sanat eseri olmasından ziyade yeni ideolojik düzenin ihtiyaç duyduğu bir propaganda aracı ve politik bir nesne olarak kabul görmüştür. Kurtuluş savaşından yeni çıkan bir milletin bağımsızlık mücadelesini ve birlik beraberlik duygusunu en iyi ifade edebilecek görsel anlatım heykel sanatında vücut bulmuştur. Kamusal alanlarda devasa boyutları ve güçlü görseelliğiyle bağımsızlığın ve ulus yaratma sürecinin betimlemesi olan heykel sanatı tek parti iktidarı döneminde halk ve devlet arasındaki en güçlü iletişim kaynağı olmuştur:



*“Türkiye’de heykel sanatının benimsenmesinde, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma programında anıtlara ideolojik olarak gereksinim duyulmasının payı büyük olmuştur. Cumhuriyet Halk Fırkasının “cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik, laiklik ve inkılâpçılık olarak belirlediği ilkelerin, Türk tarihi, milli kültür, ilmi hareket tasavvuru” içinde görselleştirilmesinde ve kamuya benimsetilmesinde önemli unsurlardan biri de anıtçılık hareketi olmuştur” (Yaman, 2002, 155).*

Yeni rejim düzenin halka benimsetilmesi, ulusal şuurun uyandırılması ve milli birliğin sağlanması cumhuriyetin ilk yıllarında iktidarın üstünde durduğu en önemli problemlerden olmuştur. Ulusça geçirilen kötü günlerin ve ardından kazanılan zaferin gururunu sembolleştirmek için sosyo/kültürel faaliyetlere öncelik verilmiştir. Kamusal alanlarda yer alan heykellerin Kurtuluş Savaşı sürecinde yaşanan zorlukların temsil araçlarından olduğu düşüldüğünde kültürel gelişim açısından da yeni bir döneme girildiği söylenmektedir. İktidarın kamusal alanlardaki temsilinin görselleştirilerek halkın formasyonun da kullanılabilmesi için Türk heykeltıraşların yetişmesi beklenememiş ve anıtlar yabancı sanatçılara sipariş edilmeye başlanmıştır. Bu amaçla, bireylerin milli değerleri anımsayıp benimsemesi heykel sanatı üzerinden olacaktır.

Yeni kurulan Türkiye’nin kurucusu olarak Atatürk ülkeyi içerdiği bütün kültürler ile bir bütün halinde görmüş ve ulus kavramı etrafında bütünleştir. Yeni kurulan devletin kültür politikası olarak ön plana çıkan anıtçılık hareketiyle ulus bilincinin aşılması fikrine kenetlenen Atatürk sanatı sevdirmek ve halka benimsetmek amacıyla konuşmalarında bunu dile getirerek özellikle heykel konusunda ön yargıları yıkmaya çalışmıştır.

Atatürk “29 Ekim1933’de” Cumhuriyetin 10. Yılında Ankara’da yaptığı konuşmada güzel sanatlardan şu şekilde bahsetmektedir;

*“Millî kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkaracağız” diyen Atatürk, bu konuda güzel sanatlara verdiği önemi şöyle vurguluyordu: “Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk Milletinin tarihi bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Memleketimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini millî birlik duygusunu devamlı olarak ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek geliştirmek de millî ülkümüzdür” (Giritli, 1987,25).*

1923-1946 yılları ülkede Cumhuriyet Halk Fırkasının tek siyasi parti olarak faaliyet yürüttüğü dönem olmuştur. Cumhuriyetin ilanından 1945 yılına kadar kısa süreli çok parti denemeleri haricinde tek parti yönetimi söz konusu olmuştur ve tek parti iktidarı ulusal hedefler üzerinden hareketle, milli değerleri ve siyasi politikaları ülkenin her alanına yaymaya çalışmış ve bu yayma politikası milli kültür, milli sanat ve milli tarih kavramları üzerinden yürütülmüştür. İktidarın milli sanat üzerinden yaymaya çalıştığı

siyasi bilincin en yaygın olduğu dönem 1930-1945 yılları arası olmuştur. Tek parti iktidarı ideolojisini yayma ve koruma aracı olarak sanat eserlerini kullanmış ve bu dönemde üretilen heykeller propaganda amaçlı üretilmiştir. Bu dönemde “Sanayi Nefise Mektebi” ” Güzel Sanatlar Akademisi” adını almış ve iktidar çatısı altında denetlenerek faaliyetlerini yürütmüştür. İktidar ideolojisinin olumlamasını yapacak doğrultuda eğitim programları yaparak bir sanat politikası belirleyen akademi bu doğrultuda eser verebilecek sanatçıları desteklemiştir. Bu dönemde, Sovyetler birliğine yaptığı bir gezi sırasında ideolojinin sanat aracılığıyla yayılması konusunu inceleyen Falih Rıfki Atay, “Yeni Rusya” kitabında sanatın aslında devrim için yapıldığını ve devrimin kitlelere benimsetilmek için sanatın araç olarak kullanıldığını belirtmiştir. Bu dönemlerde sanat eserleri estetik kaygılarının çok ötesinde daha çok ideolojik amaçlar taşımaktadır ve bu girişimler yeni ideolojik yapılanmayı yaşatmanın mücadelesi gibidir. Tek parti iktidarı dönemindeki heykel uygulamaları daha çok 1937 yılında davet üzerine Türkiye’ye gelerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi “heykel bölümü “başkanlığına getirilen Rudolf Belling döneminde gerçekleştirilmiştir (Gezer, 1984, 133-140).

Kurtuluş mücadelesi sonrasında kentlerde yapılacak fiziki yapılanma yeni toplumsal düzen içinde önemli rol oynamaktadır.

*“Avrupalı uzmanlar tarafından planlanan yeni bir kent anlayışı içinde, meydanlar ve parklar kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak öngörülme ve bu çağdaş kent yaşamı anlayışı önemsene başlıyordu. Cumhuriyet kentlerini Osmanlı kentlerinden ayıran bir özellik de, belirlenen bu alanlarda gerçekleştirilen anıt heykel uygulamaları oldu” (Yasa ve Yaman, 2011, 71).*

Kamusal alanda kendine yer edinen anıtlar, iktidar anlamında önem teşkil etmektedir. Cumhuriyet rejiminin benimsenmesinde heykel sanatının payı azımsanmayacak kadar büyüktür. Bu anıtlarda çoğu zaman Atatürk kurtarıcı tek lider olarak betimlenirken kimi zamanda zafer konusu, köylü halk, asker ve çocuklarında kompozisyonda almasıyla (özgürlük, bağımsızlık, modernizmin, çağdaşlaşma düşünceleri) üzerinden işlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında; milli mücadelenin yüceliğini vurgulayan heykeller cumhuriyet olgusunun ve yeni siyasi rejimin bekasını simgeleyerek (devlet mührü) olarak kabul görmektedir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni kurulan toplumsal düzeni halka benimsetme amacıyla yapılan anıt heykel uygulamaları o dönem Türk heykelciliği gelişmediği ve döküm atölyeleri mevcut olmadığından dolayı yabancı heykeltıraşlara yaptırılmıştır.

Türkiye’de anıt uygulaması için gerekli kişi ve ortamların gelişim sürecine kadar, yurtdışından gelen heykeltıraşlar anıt uygulamasında bulunmuşlardır.

Cumhuriyet Türkiye’sinin kamusal alandaki ilk figüratif anıt uygulaması Heinrich Krippel tarafından 1926 yılında yapılan “Sarayburnu Atatürk Anıtı’dır”. Viyana’da yapılan anıtın boyu ve kaidesi 3’er metre olmak üzere toplamda 6 metreden oluşmaktadır. Heykelin malzemesi bronz iken kaide mermerden oluşmaktadır. Heykel ve kaide olarak iki kısımdan oluşan anıtta, Atatürk sivil giysili, sol eli belinde sağ eli ise yumruk yapılmış bir vaziyette görselleştirilmiştir (Şekil 32).



**Şekil 32: Heinrich Krippel, Sarayburnu Anıtı, 1926**

Güvenli, Ö. 2020, “Türkiye’nin İlk Atatürk Heykeli ‘Anıt Eser’ Olarak Tescillendi”  
<https://www.sozcu.com.tr/2020/gundem/turkiyenin-ilk-ataturk-heykeli-anit-eser-olarak-tescillendi-5931856/> [17.01.2021]

Cumhuriyet’in ilk anıtının başkent Ankara’nın aksine İstanbul’a yerleştirilmesinin bir sebebi siyasal/mekânsal dinamikler olarak algılanmaktadır. Atatürk’ün Samsun’a çıkarken Bandırma vapuruna bindiği yere yerleştirilmesi anıtın siyasal/mekânsal dinamiğiyle ilişkilendirilebilir. İkinci Atatürk anıtının Konya ya dikilmesi, dönemin siyasal gerilimiyle bağlantılıdır. Milli mücadele döneminde İstanbul hükümetinin tahrikleriyle yer yer iç savaşın yaşandığı bir kent konumunda olan Konya’da devletin gücü meydana yerleştirilen Atatürk heykeliyle simgeleştirilmiştir(Şekil 33).

Heinrich Krippel’in Viyana’da yapılan Türkiye’deki ikinci anıt uygulaması, Konya belediye başkanı Kazım Gürel’in girişimleriyle 1926 yılında Konya kent meydanına uygulanmıştır. Mermer ve kaide olmak üzere iki kısımdan oluşan heykelin mermer kaidesi 6,5 m iken kaide üzerindeki bronz Atatürk heykeli 2.80 cm boyundadır.

Heykelin kaidesini Mimar Muzaffer Bey tarafından yukarıda da bahsedildiği üzere Osmanlı döneminde yaptırılan Ziraat Anıtı oluşturmaktadır. Kaidesi de anıt olan bu eserin üzerine bir Atatürk heykeli üretilmiştir. Kamusal alan ve kamusal sanat açısından değerlendirildiğinde heykel, dönemin Konya şehrinin ana caddelerinin birleşim noktasında yer almaktadır. Heykelin bir yönünün de Konya'daki Anadolu Selçuklusunun merkezi noktasına Alaettin Tepesi ve civarındaki Selçuklu anıt yapılarına dönük olması anıtın ideolojik temsili, devlet otoritesinin kamusal alanda kendini belirgin bir şekilde var etmesi açısından önemli kılmaktadır. Yine anıtın bulunduğu konum her tabakadan ve her sosyal sınıftan insanların dolaşım yerinde olması kamusal alanda bireylere mesaj vermektedir.



**Şekil 33: Muzaffer Bey, Konya Atatürk Anıtı, 1926**

Kurtaslan B. Hatipoğlu T. 2011 Açık Alan Heykellerinin Çevre İle İlişkinin Konya Atatürk Anıtı Örneğinde İrdelenmesi S. 84

Ayakta ve askeri üniformayla formlaştırılan anıtta Atatürk'ün sol elinde kılıç bulunurken sağ eli ise başak demetinin üstündedir.

Heinrich Krippel gibi yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinde ideolojinin temsili olan kamusal alan heykellerini üreten bir diğer heykeltıraşta Pietro Canonica'dır. Sanatçı tarafından 1927 yılında üretilen etnografya müzesi Atatürk anıtı Ankara'nın ilk anıtı olurken Türkiye Cumhuriyetinde ilk atlı Atatürk heykeli kompozisyonudur. Kente hâkim bir noktaya yerleştirilen bu anıt cumhuriyetin ilk müze binasının önüne yerleştirilmiştir. "Uygar bir ulus inşa etmede müzelere büyük önem veren Atatürk'ün bu anıtı eski-yeni karşıtlığını belirgin kılmaktadır. Müze ve anıtın simgelediği aslında daimi olma ve devlet bekasına işaret etmektedir" (Tekiner, 2010, 88).

Ankara'nın önemli anıtlarından olan siyasal mekânsal dinamikleri simgeleyen Ulus Ankara anıtı Yenigün Gazetesi'nin yürüttüğü kampanya ve Ankara halkının maddi yardımlarıyla gerçekleştirilmiştir (Şekil 34).

*“Heinrich Krippel'in 1927 tarihinde gerçekleştirdiği Anıtın kompozisyonunda birbirinden ayrı dört figür betimlenirken kaidesinde kabartma yazılar kullanılmıştır. Anıtın altında yer alan üç figürün ortasında atlı Atatürk heykelinin yer aldığı asıl kaide bulunmaktadır. Kaidenin sol yüzey kabartmasında Türk bayrağı selamlayan askerler bulunurken sağ yüzeyinde ise meydan muharebesindeki Atatürk ve askerler betimlenmiştir” (Tekiner, 2010, 88).*

Bu anıtın kabartmalarında Atatürk ilk kez silah arkadaşları İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak birlikte betimlenmiştir. Kaidenin arka tarafına kökleri dışarı uzanırken bir dalı kırılmış ve kırık dalın içinden filizlenmekte olan hayat ağacı motifi yerleştirilirken ön tarafında dört adet güneş ve onları çevreleyen çelenk motifi işlenmiştir. Bu anıtın ideolojik yönü kaidesine eklenen yazıtlarla daha da ön plana çıkarılmıştır. Örneğin;

*“Kaidenin sol yüzünde “Düşmanın Anâsır-ı asliyesi imha edilmiştir. Ordular hedefiniz Akdenizdir, ileri. Dumlupınar. 1.09.1922” ifadeleri yer almaktadır. Kaidenin sağ tarafında ise Ergenekon Destanı'nı simgeleyen iki adet kurt başı yer alırken, kaidenin oturduğu yüzeyin üstünde, birbirinden bağımsız hareketlerle betimlenen üç figür bulunmaktadır. Anıtın sol köşesinde, kahramanlığı simgeleyen, onbaşı yer alırken, sağ köşede askerlerine hücum emrini veren bir çavuş ve kaidenin arka hizasında da, sırtında obüs mermisi taşıyan bir kadın figürü yer almaktadır. Anıtta kullanılan bu kadın figürüyle milli mücadeleye destek veren “fedakâr Türk annesi”ni temsil edilmiştir. Kaidenin üzerinde ise Sakarya isimli atının sırtında mareşal üniforması ile Atatürk heykeli bulunmaktadır. Anlatımının merkezinde Atatürk bulunan bu anıtta diğer figürler de, kurtuluş mücadelesinden kesitleri alegorik biçimde canlandırılırlar “(Tekiner, 2010, 90).*



**Şekil 34: Heinrich Krippel, Ulus Anıtı Ankara, 1927**

Osma, K. 2003. Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri S.45

Anıt dönemin Ankara'sı için önemli bir odak noktasında bulunmaktadır. Kamusal alan ve Kentsel kamusal alanda bir sanat eseri olarak günümüzde Cumhuriyet Müzesi olarak kullanılan II. TBMM binasının önünden geçen ana caddenin yukarısında bir taraftan Hacı Bayram Camii'ne çıkan ana caddelerin odak noktasında yer almaktadır. Ayrıca bu odak nokta Ankara'nın o dönemde de önemli kamu ve ticaret binalarının bulunduğu bir yerdir de. Dolaysıyla tezin birinci bölümünde ele alınan, toplumun her kesiminden insanların gelip geçtiği kamusal alan özelliği taşımaktadır. Cumhuriyet döneminin Ankara'sının önemli kent meydanlarından birini oluşturmaktadır. Anıt heykel hem konumu hem anlattığı tarihi olay ve figürler ve temsiliyetleri ideolojik olarak dönemin Türkiye'sinin devlet otoritesini ifade etmektedir.

Yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinde heykeller üzerinden siyasi tarih kaydı yaparak kolektif bellek oluşturma fikri kendini en yoğun biçimde Ankara'da göstermiştir. Ulus devlet olgusunun vitrini olan başkent Ankara kentsel alanlarında barındırdığı yüzlerce heykel ile bizzat kendisi anıtsal bir tasarım olarak ön plana çıkmıştır. Mekânsal bir stratejiyle cumhuriyetin simgesi olarak kabul gören Ankara üzerinden yeni Türkiye cumhuriyetinin kentleri modellenmeye çalışılmıştır.

*“Ankara'nın 1927 yılına ait on yıllık imar planına bakıldığında anıtların ve meydanların ne ölçüde önemsendiği görülür. Dönemin kent kurgusu içinde meydan-anıt tümleşmesi dönemin karakteristik özelliklerindedir. Örneğin; birinci mimarlık üslubuyla yapılan ve Osmanlıdan devralınan binaların yanlarına yerleştirilen Atatürk heykelleri yeni olanı imgeleyişleriyle simgesel düzlemde bir tür balans işlevi görmüşlerdir. Ankara, ulus devlet yaratma projesinin sosyo-mekânsal prototipine dönüştürülmüş, kentin iskânına, çağdaş bir Cumhuriyet vitrini, her şeyiyle bir “numune kent” (Bora'dan aktaran Tekiner,201,88) yaratma ülküsü yön vermiştir.”*

Kamusal alan politikasında Ankara vurgusu önemlidir. Atatürk'ün cumhuriyetin dışı dönük propaganda yayını olan “ *La Tuque kemaliste*”de yer alan bir demecinde belirttiği gibi Ankara, “istiklal mücadelesi tarihinde en aziz bir mevki olarak muhafaza edilecektir” denilirken Ankara ulusun kalbi ve Cumhuriyet fütürizminin simgesi (Yaman, 2002, 227) olarak vurgulanmıştır.

Ankara'nın önemli bir bölgesine yerleştirilen Yenigün zafer anıtı, cumhuriyetin var etmeyi amaçladığı ulusal bilincin topyekûn kurgulanmasında mimariyle birlikte önemli rol oynamaktadır. Cumhuriyetin ve yeni toplumsal düzenin yarattığı olan kamusal alanın tarihsel simgesi olarak bu anıt toplumsal bellek üzerinde güçlü bir yer edinerek, siyasi tarih öğretisi yapmanın yanı sıra, kamusal alanın önemini vurgulamaktadır.

Heinrich Krippel'in bir diğere anıtı da Kurtuluş mücadelesinin başladığı yer olarak kabul edilen Samsun'da yer almaktadır. 1932 yılında yapılan anıt, heykel ve kaide olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Üniformalı ve şaha kalkmış atın üzerinde betimlenen Atatürk heykeli 4.75 m yüksekliğinde ve bronz döküm iken taş kaplama kaide ise 5.70 m yüksekliğindedir ve iki yanında kabartmalar, yazıtlar bulunmaktadır. Sol eliyle atın dizginlerini tutan Atatürk sağ elinde ise kılıç tutarak oldukça hareketli bir biçimde betimlenmiştir (Şekil 35). Kamusal alan ve kamusal alanda sanat açısından değerlendirildiğinde anıt, Kurtuluş Savaşı ve milli mücadelenin başlangıç şehrinde yine Atatürk'ün Samsun'da karaya ilk çıktığı yerin yakın bir konumuna yerleştirilmiş olması tarihi referans için önemlidir. Anıt kent merkezinde her kesimden insanların gelip geçtiği bir odak noktada yer almayıp bir park içerisinde bulunmaktadır. Önemli resmi günlerde Samsun'daki resmi törenlerin merkezini oluşturmaktadır. Bu açıdan gelip geçilen bir güzergâh yerine amaçlı bir şekilde gidilen park içerisinde yer alması halkın birebir ve doğrudan iletişimini azaltmaktadır. Ancak resmi törenlerin odak noktası olması anıtı bir devlet otoritesinin temsiline merkez kılmaktadır.



**Şekil 35: Heinrich Krippel, Samsun Anıtı, 1932**

“Atatürk Heykeli, Samsun” <https://isteaturk.com/g/icerik/Ataturk-Heykeli-Samsun/1554>[21.03.2021]

Heinrich Krippel tarafından Afyon için tasarlanan Atatürk anıtı kaide ve heykel olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Taş kaidenin yüksekliği 2.50 metre iken kaide üzerindeki bronz heykel ise 4.07 m yüksekliğindedir. Kaidenin dört yanında ise kabartma rölyefler bulunmaktadır. Bu anıtta ön plana çıkan Atatürk 'ün diğere

anıtlardan daha farklı bir biçimde askeri veya sivil kıyafet olmadan nü ve güçlü bir vücutla tasvir edilmiş olmasıdır (Şekil 36).

Anıtın dikildiği yerin Atatürk ve silah arkadaşları tarafından karargâh olarak kullanılmıştır. Bu yüzden Afyon anıtının konumlandırıldığı alanın tarihsel olarak önemi ön plana çıkmaktadır. Diğer anıtlara göre farklı bir anlatım dili kullanılan bu anıtta Atatürk'ün bedeni üzerinden iktidar gücü simgeleştirilmiştir. Fakat ülkemiz bu tür bir anlatıma alışkın olmadığı için gelen eleştiriler üzerine ayakta duran figürün, erkeklik organı ahlaken aykırı bulunarak 1950'li yıllarda kesilmiştir (Osma,2003,138). Anıt dönemin Afyonkarahisar şehrinin ana caddesi üzerine dikilmiştir. Daha sonraki yıllarda anıtın çevresiyle beraber görsel açıdan güçlendirmesi için çeşitli istimlakler yapılarak park haline getirilmiştir. 1930'lu yıllardan itibaren anıtın etrafındaki istimlaklerle buraya başta belediye binası olmak üzere kamu binaları yapılmıştır. Bu haliyle modern bir şehir dokusu oluşturulmak istenmiş eski şehrin görünümünü kapatan bir dekor oluşturulmuştur (<http://www.afyonkarahisar.gov.tr/tarihçe> [10.05.2021]).

Anıt bu haliyle sadece bir anıt heykel konumundan çıkarak kentsel alanda kamusal bir sanata dönüşerek gizil bir eğitim ve temsiliyet sunmaktadır.

Anıtlar konusunda ki eleştirileri ile ön plana çıkan Ar dergisinde Krippel ve yapmış olduğu anıt için şu açıklamalar yapılmıştır;

*“Bir teşhir gösterisini andıran ve bütün adaleleri, damarları ve kemikleri dışarıya fırlanmış figürleri, gülünç denilecek derecede mübalâğlı sembolik tavırları ile M. Kripple'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”* (Tansuğ, 1996, 2003).



**Şekil 36: Heinrich Krippel, Afyon Atatürk Anıtı, 1936**

“Zafer (Utku) Anıtı, Afyon” <https://isteaturk.com/g/icerik/Zafer-Utku-Aniti-Afyon/1553>[21.03.2021]



Her kesimden insanın ziyaret ettiği Taksim Meydanı; farklı dil, din, kültürel, sosyal ve psikolojik yapıya sahip insanları buluşturan bir mekân olmasından dolayı tezin 1. bölümünde belirtilen söz ve eylem alanı olarak tanımlanan kamusal alan kavramına işaret etmektedir. Kültürel, turistik ve ticari açıdan kentin en önemli alanlarından biri olan bu meydan her kesimden insana hitap etmekte ve bir bakıma Antik Yunan'da ki kamusal alan kavramına karşılık gelmektedir. Bu meydanın anıtsal düzenlemesiyle beraber kamusal alan olarak niteliği artmış ve türlü organizyon, eylem alanı olarak oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Günümüzde de her kesimden insanın rahatlıkla ulaşabildiği Taksim meydanının işaretleme noktasına dönüşen Cumhuriyet anıtı yerleştirildiği alanda başlı başına bir kamusal alan oluşturmuş ve türlü tartışma ve eylem alanlarının başlıca noktası haline gelmiştir. Siyasal/ mekânsal dinamiği göz önünde bulundurulmuş Taksim Cumhuriyet anıtı Pietro Canonica tarafından 1928 yılında Ali Hadi Bara ve Sabiha Bengütaş asistanlığında yapılmıştır. İstiklal Caddesi'nin çıkışında yer alan anıt, kamusal alana meydan özelliği kazandırmıştır. Merkez olma özelliğini sahiplenen anıtta milli mücadele ve zafer duygusu işlenirken eki ve yeni Türkiye birlikte simgeleştirilmiştir. Daha önceki anıtlarda rölyef olarak betimlenen Atatürk'ün silah arkadaşları bu anıtta heykel olarak betimlenmiştir. Kaidesi ve heykel grubu olmak üzere iki bölümden oluşan anıtın kaidesi ise Mimar Gurlio Mangeri'ye aittir.

Batılma fikrinin hâkim olduğu anıtın kuzey ve güney cephelerinde, figür grupları betimlenmiştir. Anıtın güney cephesindeki on altı figür yer almakta ve bu figürler üzerinden 'Cumhuriyeti' simgelenmektedir. Ardı ardına sıralanan figürlerin önünde sivil kıyafetleriyle Atatürk, sağında sivil kıyafetleriyle İsmet İnönü, sol yanında askeri kıyafetli Fevzi Çakmak yer almaktadır. Kademeli yükselen figürlerin arasında Atatürk'ün arkasında Kızıl Ordu Generallerinden Frunze ve Voroşilov yer alırken, kadın erkek figürleriyle toplum grupları Cumhuriyet simgesini güçlendirmiştir.

Kuzey cephesindeki tasarımda biri atlı olmak üzere sekiz figür betimlenmiştir. Atatürk ise Kocatepe'deki kalpağıyla betimlenerek diğer figürlerin önünde yer almaktadır. Betimlemede yer alan bebek taşıyan kadın, topun namlusuyla asker ve halk figürleriyle top yekûn mücadele tasvir edilirken 26 Ağustos 1922 Taarruzu canlandırılmıştır. Figür kompozisyonların dışında yan kısımlarda bayrak taşıyan askerler konumlandırılırken anıtın üst kısmında peçeli ve modern görünümlü kadın rölyefleri

madalyonlar içinde tasarlanmıştır modern görünümlü ve gülen kadın yeni Türkiye'yi temsil ederken peçeli kadın figürü ise eski sistemi vurgulamaktadır.

Taksim meydanını işaretleyen anıtın, tek lider Atatürk betimlemesinden ziyade çoklu figürlerin yer aldığı hareketli ve güçlü bir şekilde betimlenmesi bakımından, son derece güçlü bir anlatıma sahip olduğunu söyleyebilir (Şekil 37).



**Şekil 37:Pietro Canonica, Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1928**

“Taksim-Cumhuriyet-Anıtı” 2014, Eskimeyen kitaplar,  
<http://www.eskimeyenkitaplar.com/tramvayin-kanli-yolu-taksim/taksim-cumhuriyet-aniti/>  
[ 17.01.2021]

Pietro Canonica'nın İzmir atlı Atatürk anıtı da Anıtların sembolik mekânsal uğraklara yerleştirilmesi konusuna bir örnektir ve siyasal tercihtir. Öyle ki İzmir atlı Atatürk anıtının açılışını yapan İnönü konuşmasında;

*“senin heykelin Türk milletine büyük davasını daima hatırlatan yanılmaz işarettir. Senin heykelin Türk milletinin iradesini tecessüm ettiren bükülmez bir demir pençedir” “ bu abide yalnız zaferin bir işareti değil, asırlardan beri Akdeniz'e yerleşmiş olan Türk'ün, dünya medeniyetinde vazifesini ifa için, daima yerleşip kalacağı, Akdeniz'in remzidir. Millet daima bu abiden gelecek nesilleriyle birlikte, hız ve kuvvet alacaktır” (Tekiner, 2010,124).*

Sözleriyle heykellerin siyasal/mekânsal dinamiklerine dikkat çekmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan anıtlar büyük oranda yabancı heykeltıraşlara yaptırılmış ve ülkenin siyasi tarihini kurtuluş mücadelesini estetize eden heykellerdir. 1930'lu yıllara denk gelen dönemde menemende meydana gelen ayaklanmalar halkın yeni rejime rızasının kazanılmasında hala eksiklikler olduğu fark ettirmiş ve bu

dönemden sonra kentlere anıt heykel yerleştirilerek devletin bekasını simgeleme vurgusunda artış gözlemlenmiştir.

Anton Hanak, ve Josef Thorak tarafından yapılan Ankara Güven Park'ta yer alan Güven Anıtı kaide ve heykel grubu olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Kompozisyonu oluşturan figüratif anlatımlar yüksek rölyef tekniğiyle çalışılmıştır. Anıtın bütününde abartılı, keskin, sert bir ifade dikkat çekicidir. Ön cephede iki figür yer alır. Arka cephenin merkezinde Mustafa Kemal, sağında ve solunda iki tane figürle birlikte toplam beş figürlü bir anlatım vardır (Şekil 38).

O yıllarda Kızılay/yeni şehir meydanı, ulus-devletin kendini tanımladığı yeni bir simge mekâna dönüşmüştür ve kent hayatı belirgin olarak Ulus'tan Kızılay'a kaymaktadır. Ulusal Çankaya'yı birbirine bağlayan aks üzerine konumlandırılan Kızılay'da yer alan Güvenlik Anıtı, Sıhhiye'den itibaren kolaylıkla algılanabilen, mekânın tanımlayıcı ögesi olma özelliği taşımaktadır. Dünya'da ve Türkiye'deki siyasi konjonktürün okunması açısından bu anıtın önemi büyüktür. Bu anıtta tek parti rejiminin yarattığı sanatsal üslubun Nazi üslubundan izler taşıdığını söylemek mümkündür (Tekiner,2010,127).

“Bozdoğan'ın milliyetçi dönemin belki de en pragmatik anıtı olarak nitelendirdiği bu anıtta gücü simgeleyen abartılı anatomi, dönemin beden terbiyesini vurgulaması açısından önemlidir” (Bozdoğan'dan akt, Tekiner,2010, 128).



**Şekil 38: Anton Hanak Josef Thorak, Güven Park Anıtı, 1935**

“Ankara Kızılay Meydanı'ndaki Güven Anıtı'nın açılışına TBMM dönüşü katılması. (01.11.1934)”  
İşte Atatürk, <https://isteaturk.com/Kronolojik/Tarih/1934/11/1/Ankara-Kizilay-Meydanindaki-Guven-Anitinin-acilisina-TBMM-donusu-katilmasi-01111934-1> [17.01.2021]

Milli Mücadele ruhuyla top yekûn kazanılan zaferin ve yeni ideolojinin haklılığının bireylere aktarılması günlük yaşantıya dâhil edilmesinde anlatımcı bir dil olarak seçilen heykel sanatı aracılığıyla yeni Türkiye'nin kamusal alanları siyasi tarihi estetize eden simgesel anıtlarla donatılmıştır.

*“Yeni rejim için, doğal olarak, kendi düzenin halka maletme ulusal şuuru uyandırma ve besleme, ulusal birliği sağlama sorunları, diğer problemler yanında, en önemli yerlerden birisini tutar. Çok yönlü olan bu girişimin başvurduğu araçlardan birisi de, ulusça geçirdiğimiz felaket günlerinin acı hatırasını ve kazanılan büyük zaferin gururunu, ulaşılan yeni düzenin övgüsünü, halka anıtlar halinde, sembolleştirmek olmuştur. Buna, büyük kurtarıcı Gazi Mustafa Kemal'e duyulan minnet duygusunun belirtilmesi ve kolektif duygunun anıtlştırılması gibi bir özlem de katılınca, anıt yapımı için yerli sanatçıların yetiştirilmesi beklenememiştir”(Gezer, 1984, 85).*

Cumhuriyetin ilk yıllarında anıt heykeller çoğunlukla yabancı heykeltıraşlar tarafından yapılmıştır. Milli mücadele ruhunun yalnız bu ruha hâkim olan Türk heykeltıraşlarınca yansıtılabileceğini savunan Türk heykeltıraşlar ve dönemin gazeteleri bu duruma tepki içeren düşüncelerini her fırsatta dile getirmişlerdir. Bu konuda tepkisini dile getiren Zühtü Müridoğlu, “Size Türk şiirini ecnebi mi Türk mü yazmalıdır diye bir soru sorsam bana ne cevap verirsiniz? Türk harbinin nasıl Türk askeri kazandı ise, muhakkak ki, Türk Harsında Türk sanatkarı yaratır. Mademki abideler harsımızı gösteren en büyük eserdir, şu halde bunu bizler yaparız” demiştir (Yasa Yaman, 2002,158 ).

Bu konuda fikrini dile getiren bir başka sanatçı Ali Hadi Bara, “Türk mefahirini ancak Türk sanatkarları duyabilir. Bizim kıymetli heykeltıraşlarımız vardır. Avrupa dökümhaneleri derecesinde muvaffakiyetle iş yapan dökümhanelerimiz de vardır. Ben böyle bir iddiaya girerken bunu bir sanat ve memleket borcu olarak telakki ettim. Bir Türk sanatkarı için bu bir vazifedir. Her millet abidelerini kendi yapıyor” (Osma, 2003, 27) eleştirisinde bulunmuştur.

Milli bağımsızlık ve mücadelesini anlatan heykellerin yabancı heykeltıraşlara yaptırılmasıyla ilgili tartışmalara dönemin sanat dergisi olan Ar dergisi sözcülük etmiştir. Dergi o dönem bir anket düzenleyerek dönemin düşünürlerinin konuyla ilgili fikirlerini araştırmıştır. Ar dergisinin yaptığı bu anketle beraber bu konu sadece heykeltıraşları ilgilendiren bir konu olmaktan çıkmıştır ve sadece sanatsal bir sorun olmayarak tüm illeti ilgilendiren bir sorun olduğu konusu ön plana çıkmıştır.

Anket sonucunda iki farklı görüş ön plana çıkmaktadır. Bu görüşler kapsamında; Ahmet Kutsi Tecer anıt heykelleri yapabilecek Türk heykeltıraşların var olduğunu belirtirken, yazar Nureddin Artam ise anıt çalışmalarının yabancı heykeltıraşlara

yaptırılmasının sebebinin yetişmiş Türk heykeltıraşlar olmamasına bağlamıştır. 1937 yılında yapılan ankete göz gezdirmek gerekirse; aşağıdaki sorular Ahmet Kutsi Tecer ve Nureddin Artam tarafından cevaplandırılmıştır.

*“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 başvurmayan 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”( Germaner,1999,63).*

Bu tartışmalar sonrasında yabancı heykeltıraşların eserlerine yönelik eleştiriler yapılmıştır. Yine Ar dergisinde Pietro Canonica ile ilgili bir eleştiriye değinmek gerekirse; Birkaç metre çevresi olan ve küçük denilebilecek bu abidede, birbiri üstüne yığılmış, birbirine yapışmış otuzdan fazla figür sayabilir. Bu kadar küçük bir sahada bu kadar unsurun toplanması, abidencilik kanunlarına uymadığı için Taksim Abidesi, hiçbir büyüklük taşımıyor ve lüzumsuz süsleri, yanlış nispetleri, anestetik şekli ile küçücük bir maket, bir oyuncak tesirini veriyor(Germaner,1999,62). Bu eleştiri yazılarından yola çıkarak Ar dergisinin Ülkemizde ki anıt faaliyetlerini engellediği kanısına varılabilir.

Türk heykeltıraş Kenan Yontuç tarafından 1931 yılında Atatürk Anıtının yapılmasıyla başlayan süreç sonrasında Türk heykeltıraşları da anıtların yapımında ön plana çıkmaya başlamıştır.

1935 yılında Ali Hadi Bara tarafından yapılan Adana Milli Kurtuluş anıtı tiyatro sahnesi gibi kurgulanması bakımından milli mücadeleyi estetize eden önemli heykellerden biri olarak kamusal alanda ki yerini almıştır. Anıtta ki anlatımcı ve tiyatral organizasyon ideolojik anlatımı daha da güçlendirmiştir.

Anıtın bir bölümünde kurtuluş savaşında büyük rol oynayan ve türlü fedakârlıklarıyla ön plana çıkan Türk kadını konu edilirken, anıtın diğer tarafında ise bir Türk askeri ve Türk askerinin elinde ki Türk bayrağını öpen diz çökmüş bir kadın figürü betimlenmiştir. Türk askerinin gücü asker ile vurgulanırken, Türk kadının bayrağı öpmesiyle Türk toplumunun vatanına bağlılığı simgelenmiştir. Anıtın arka kısmında ise, elinde cumhuriyetin ilkelerini sembolize eden altı oku taşıyan erkek figürü bulunmaktadır.

Cumhuriyet ideolojisinin görselleştiği bu eser Türk heykeltiriliğinin gelişimini göstermesi bakımından da önemli eserlerdendir.(Şekil 39)



**Şekil 39:Ali Hadi Bara, Adana Milli Mücadele Anıtı, 1935**

“Ali Hadi Bara”

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=24](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=24)[18.03.2021]

Cumhuriyet ideolojisini ve ulusal mücadeleyi yansıtan heykellerden olmasa da Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu tarafından 1944 yılında yapılan Barbaros Anıtı kamusal alanların odak noktası olan bir meydana konularak estetik ve konu özgünlüğü bakımından atılan ilk adımlardan olmasıyla Türk heykeltiriliğinin gelişiminde önemli bir yeri bulunmaktadır.( Şekil 40)

Dönem anıtlarının artık Türk Heykeltıraşlara yaptırılmaya başlanmasıyla ilgili dönem yayınlarında olumlu eleştiriler göze çarpmaktadır.

Barbaros anıtından için Yeni Adam dergisinde;

*“Barbaros’un heykeli yapılacaktı, bu iş “beynelmilel”e verilebilirdi. Böylece bir Sarayburnu heykeli, bir Taksim anıtı meydana gelebilirdi. Fakat bu tuhaf inatçılık aynı sonucu verecekti: az çok Avrupalı 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 karşılaşılıyor. 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”( Yasa Yaman,2006,160) sözleriyle bahsedilmektedir.*



**Şekil 40:Ali Hadi Bara Zühtü Müridoğlu, Barbaros Anıtı, 1944**

“Ali Hadi Bara Zühtü Müridoğlu Güzellik Ayrıntıda Gizlidir”  
<http://besiktasgorselsanatlar.com/eser/barbaros-aniti-1461672188> [18.03.2021]

Barbaros Anıtı kentin önemli odak noktalarından birinde yer almaktadır. Bu meydan toplumun her kesiminden insanların gelip geçtiği, boğaz kıyısında dinlendiği, nefes aldığı bir odak noktasıdır. Kamusal alan ve kamusal alanda sanat açısından değerlendirildiğinde, anıttaki figürün Osmanlı’nın yükseliş döneminde, dünya tarihinde önemli bir yere sahip Barbaros Hayrettin Paşa’nın tercih edilmiş olması önemlidir. Beşiktaş’taki bu meydan Osmanlı donanmasının kışın demirlediği yerlerden biridir ve baharda sefere çıkış noktalarındandır. Barbaros anıtta Akdeniz’e sefere çıkış noktasında Akdeniz’e doğru hareket halindedir. Aslında 1940’lı yıllarından itibaren cumhuriyet döneminde Osmanlı tarihine bakışta kısmi bir

yumuşamanın olduğu, Osmanlı tarihindeki bazı figürlerin milli bir kimlik oluşturmada rol model olarak devreye sokulduğu bir dönemdir. Aynı yıllar Mimar Sinan da milli kimlik oluşturmada önemli bir kişi olarak karşımıza çıkar. Mimar Sinan'ı anlatan anıt heykel Ankara Dil Tarih ve Coğrafya binasının bahçesine dikilmiştir.

Türkiye'nin kamusal alanda konumlandırılan anıt heykel birikimine baktığımızda, 1938'den 1940'lı yıllara kadar duraklama olduğu söylenebilir. Bu duraklama, Atatürk'ün ölümü ve siyasal iktidarın konumunu sağlamlaştırma çabasında olmasıyla ilişkilendirilebilir.

### **4.3.Çok Partili Dönemde Türkiye'de Sosyo/Kültürel Ortam ve Heykel Sanatının Siyasetle İlişkisi**

Türkiye'de Cumhuriyetin ilanıyla birlikte 1946 yıllarına kadar ülkenin birçok kentinde Türk ve yabancı heykeltıraşlar tarafından Atatürk ve kurtuluş savaşını betimleyen anıtlar yapılmıştır. Bu bağlamda, heykellere yüklenen ideolojik içerik heykelin kamusal alanda sanat nesnesi olarak yer edinmesinden ziyade devletin ideolojik aygıtlarından biri olmuştur.

#### **4.3.1. 1946- 1960 Yılları Milli İkonografi Çerçevesinde Gelişen Heykel Sanatı**

Tek parti iktidarının bitmesi ve çok partili düzene geçişle birlikte, 1946'da rekabete dayalı yapılan seçimin ardından din-siyaset ve birey-toplum ilişkisi ideolojik çerçevede dikkat çekmektedir.

Yaman'a göre; 1945-50 yılları arasında kurulan birçok partinin programlarında din, gelenek ve lâiklik konularına yer verilmiş, çoğu parti muhafazakâr bir yaklaşım sergilemiştir. 1950 yılında yapılan seçimler sonucu DP'nin, iktidara geçmesiyle Cumhuriyet'in kurucu elitlerinin temsil ettiği ideoloji büyük ölçüde sarsılmıştır (Yaman, 2011, 79).

Bu dönemden sonra Atatürk heykellerine yapılan saldırıların artmasıyla Atatürk aleyhine işlenen suçların artması üzerine hükümetçe hazırlanan bir tasarı 25 Temmuz 1951'de "Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun" adıyla Resmi Gazete 'de yayınlanarak yürürlüğe girmiştir (Tekiner, 2010,164). Hem Atatürk'ün manevi hatırasını korumak hem de Atatürk üzerinden rejimi veya iktidarı kollamak adına çıkarılan bu yasa Atatürk ve kurtuluş savaşı konulu heykellere ivme kazandırmıştır.



Bu tarihten sonra kamusal alanda yer edinen Atatürk heykelleri anıtları estetik açıdan da eleştirilemeyişi ve dokunulmazlığını ilan ederek, sanat nesnesi olmaktan ziyade, devletin kamusal alandaki denetim nesnesine dönüşmüştür. Bu yasayla beraber,” estetik niteliği ne olursa olsun bir anıtı kaldırma girişimi Atatürk düşmanlığı ithamını beraberinde getirmekte ve benzer tasarımlarla sayısı artan, tek tip anıtlar, Atatürk imgesinin donuklaşmasına neden olacaktır. Anıtlar farklı hükümetlerin birbirlerine güç gösterisi yapmak için koydukları ya da kaldırdıkları iktidar nesnelere haline gelecektir” (Tekiner, 2010,165).

1940’lı yıllarda dünyada totaliter rejimler güç kaybetmeye başlarken, ülkemizde 1946 yılında çok partili düzene geçişle birlikte cumhuriyet rejiminin ve modernleşme projesinin uygulayıcılığını üstlenen elit zümrenin etkisi yavaş yavaş azalmaya başlamıştır.1923 yılından itibaren süregelen Cumhuriyet Halk Partisi’nin liderliğinin sona ermesi ve Demokrat Parti’nin başa gelmesiyle Türk siyasi tarihinde dönüm noktası diyebileceğimiz bir dönem başlamıştır. Her seçimde oy oranını artıran Demokrat parti toplumsal düzlemde birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Dönemin cumhurbaşkanı Celal Bayar olurken Başbakanlık görevini Adnan Menderes üstlenmiştir. Köyden kente göçünde arttığı 1950’li yıllarda kentlerde çeşitli sorunlar baş göstermiştir. Kıbrıs sorunu ve üniversitelerdeki gergin siyasi ortam ülke siyasi atmosferi de ciddi şekilde de etkilemiştir.

İktidar değişimlerinin ve ideolojik mücadelenin heykel sanatı üzerinde ki etkisini belirgin şekilde gösteren anıtlardan biri olan Çankaya Atatürk anıtı 1950 seçimleri sonrasında kamusal alanda yerini alan ilk anıt olmuştur (Şekil 41). “27 Mayıs askeri müdahalesinden<sup>5</sup> sonra, 1961 yılında Atatürk’ün ve Celal Bayar’ın kaide de yer alan ifadeleri kaldırılmış ve yerine “benim naçiz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır fakat Türkiye cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır ”sözleri yerleştirilmiştir” (Tekiner, 2010,164).

---

<sup>5</sup> 27 Mayıs 1960 sabahının erken saatlerinde Albay Alpaslan Türkeş tarafından okunan bir bildiriyle askeri darbeye yapılmıştır. Okunan o bildiri de “Kardeş kavgasına meydan vermemek ve demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak maksadıyla ülke yönetimine el koyduğunu duyuruyordu.” Yargılama süreci Marmara Denizinde Yassı Ada’da gerçekleşmiş ve 31 kişi ömür boyu hapis, 418 kişi ise hafif şekilde cezalandırılmıştır. Hasan Polatkan ve Fatih Rüştu Zorlu’nun 16 Eylül 1961, Adnan Menderes’in 17 Eylül 1961 günü idamı gerçekleşmiştir. Demokrat Parti 29 Eylül 1960’da kapatılmıştır (Zürcher,2011,351).



**Şekil 41: Sabiha Bengütaş, Çankaya Atatürk Anıtı, 1950**

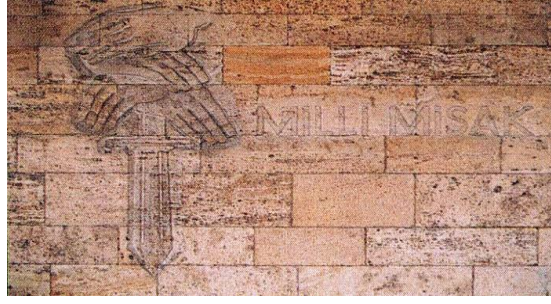
“Sabiha Ziya Bengütaş Eserlerinden Bazıları Heykel Çalışmaları “  
<http://www.sabihabengutas.com/sabihabengutas-heykelleri.html> [17.01.2021]

Anıtların 1950’lerden itibaren kentlerin içinde konumlanış biçimindeki değişim, hızlı kentleşmenin sonuçlarına dair göstergeler sunmaktadır. Erken cumhuriyette yeni ideolojinin vitrini olarak Ankara vurgusu ön plana çıkarken Menderes’in girişimleriyle Ankara karşısında İstanbul yeniden itibar ve güç kazanmış ve kamusal alanlarda heykeller yeniden söz sahibi olmuştur.

1939 yılında yeri belirlenen ve düzenlenen yarışma sonucunda hangi heykeltıraşların çalışmalarına yer verileceği belli olan anıtkabirde ki anıtsal uygulamalar 1950 yılından sonra projeler için Anıtkabirde belirlenen alanlarda yerini almaya başlamıştır. Bu açıdan baktığımızda, dönemin en önemli heykel uygulamaları 1951-1953 yılları arasında Anıtkabir’de gerçekleştirilmiştir ve bu uygulamalarda daha çok milli ikonografi estetize edilmiştir.

Düzenlenen Yarışma sonucunda kabul edilen heykeller 1950-1953 yılları arasında yapılmıştır. Düzenlenen yarışma sonucunda;

*“Erkek grubun birincisi Hüseyin Anka Özkan, Kadın grubun birincisi Hüseyin Anka Özkan, Arslan heykeli birinciliği Hüseyin Anka Özkan, Şeref Holü’ne çıkan merdivenlerin sağındaki kabartma kompozisyonun birincisi İlhan Koman olmuştur. Şeref Holü’ne çıkan merdivenlerin solundaki kabartma kompozisyonun birincisi Zühtü Müridoğlu olmuştur. Hitabet kürsüsü süsleme ve Bayrak direği altındaki sembolik kabartmanın birincisi Kenan Yontunç olmuştur. İnkılap Kulesi kabartma kulesi birincisi, Barış Kulesi kabartma birincisi ve Mudafa-i Hukuk kulesi kabartma birincisi Nusret Suman olmuştur. Mehmetçik Kulesi kabartması birincisi Zühtü Müridoğlu, Misakı Milli Kulesi kabartması birincisi Nusret Suman olmuştur. 23 Nisan Kulesi Kabartması birinci olmazken, ikinci Hakkı Atamulu, Hürriyet Kulesi kabartması birincisi Zühtü Müridoğlu, İstiklal Kulesi kabartması birincisi yine Zühtü Müridoğlu olmuştur”*(Şengüenalp,2013, 55).



**Şekil 42: Nusret Suman 1951-1953 Anıtkabir “Misakı Milli Kabartması”**

“Anıtkabir” <https://tr.wikipedia.org/wiki/An%C4%B1tkabir>[21.03.2021]

Milli ikonografi çerçevesinde gelişen anıtsal uygulamalara bir örnek olan Anıtkabir projesindeki bu kabartmada bir kılıç kabzası üzerine konmuş üst üste dört elle silah üzerine ant içme geleneği işlenmektedir ve bu betimlemenin yanında “Misak-ı Milli” yazısı yer almaktadır(Şekil 42).

İlhan Koman Tarafından yapılan ve yine aynı şekilde milli ikonografinin yansıdığı Anıtkabir kabartmalarına örnek vermek gerekirse; merdivenlerin yanında yer alan bu kabartmalarda Sakarya Meydan Savaşı üst üste iki kabartma şeklinde yorumlanmıştır.



**Şekil 43: İlhan Koman, Anıtkabir Kabartmaları, 1951-1953**

“ Anıtkabir Bigileri, Atatürk Ve Kurtuluş Savaşı Müzesi Eserleri”  
<https://www.yollardan.com/anıtkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/>[22.03.2021]

Bu Kabartmanın alt kısmında savaş üst kısmında zafer anlatılmıştır. Zaferin açık olarak vurgulandığı figür kabartmanın üst kısmında en sonda oturan kadın figürüdür (Şekil 43). Kadın figürü elinde tuttuğu meşe ağacıyla zaferi kadın oluşuyla da vatani simgelemektedir.



**Şekil 44: İlhan Koman, Anıtkabir Kabartmaları, 1951-1953**

“ Anıtkabir Bigileri, Atatürk Ve Kurtuluş Savaşı Müzesi Eserleri”  
[https://www.yollardan.com/anitkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/\[22.03.2021\]](https://www.yollardan.com/anitkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/[22.03.2021])

Milli ikonografinin temsiline devam edildiği bu kabartmada Kompozisyonun sağında bir genç, iki at, bir kadın ve bir erkek bulunmaktadır. Top yekûn kurtuluş mücadelesinin anlatıldığı bu kabartmada evlerini bırakıp mücadeleye katılan kahraman Türk halkı betimlenmiştir (Şekil 44).

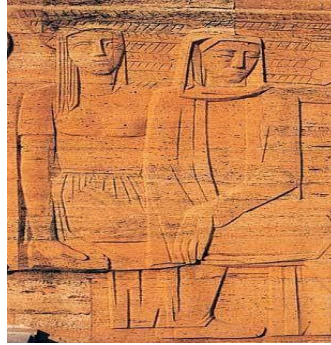


**Şekil 45: İlhan Koman, Anıtkabir Kabartmaları, 1951-1953**

“ Anıtkabir Bigileri, Atatürk Ve Kurtuluş Savaşı Müzesi Eserleri”  
[https://www.yollardan.com/anitkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/\[22.03.2021\]](https://www.yollardan.com/anitkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/[22.03.2021])

*“Bu üçlü grubun önünde çamura batmış bir araba, çabalayan atlar, tekerleği döndürmeye çalışan bir erkek ve iki kadın ile ayakta bir yiğit ve ona bir kılıç sunan diz çökmüş bir kadın vardır (Şekil 43 ). Bu grup figürleri, Sakarya Meydan Savaşı başlamadan önceki dönemi temsil etmektedir. Bu grubun solunda, yere oturmuş iki kadın ve bir çocuk, düşman istilası altında, Türk ordusunu bekleyen halkı simgelemektedir” (Çoşkun,2010,90).*

Altta kurtuluşu üstte zaferin betimlendiği kabartmada Yaşlı-genç kadın betimlemeleriyle bir bakıma ulusu kurtaracak yaşlı kuşak ile ona sahip çıkacak ve geleceğe aktaracak genç kuşağın vurgusu yapılmıştır (Şekil 45).



**Şekil 46: İlhan Koman, Anıtkabir Kabartmaları, 1951-1953**

“ Anıtkabir Bigileri, Atatürk Ve Kurtuluş Savaşı Müzesi Eserleri”  
[https://www.yollardan.com/anıtkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/\[22.03.2021\]](https://www.yollardan.com/anıtkabir-muzesi-onemli-eserleri-mimarisi/[22.03.2021])

Anıtkabir de yapılan bu heykel çalışmaları sadece kabartmalarla sınırlı kalmamıştır. Örneğin Hüseyin Anka Özkan tarafından yapılan kadın ve erkek grup heykellerinde de aynı şekilde milli ikonografi betimlemesine gidilmiştir ve ulus yaratma sürecinde zorlu mücadelenin temsili halkı simgeleyen figürler üzerinden yapılmıştır.



**Şekil 47: Hüseyin Anka Özkan, Anıtkabir Grup Heykelleri, 1951-1953**

“Hüseyin Anka Özkan, Heykeltıraş”2.10.2007  
[http://blog.milliyet.com.tr/huseyin-anka-ozkan--heykeltiras---/Blog/?BlogNo=67264\[21.03.2021\]](http://blog.milliyet.com.tr/huseyin-anka-ozkan--heykeltiras---/Blog/?BlogNo=67264[21.03.2021])

“Aslanlı yolun başında bulunan Üç kadından önde duran ikisinin taşıdığı çelenk bereketi simgeler. Kadınlardan birinin elindeki kâse buranın bir sunak olduğu izlenimini vermektedir. Atatürk’ün ölümünden duyulan acı hissi arkada duran kadın figüründe yoğun biçimde işlenmiştir. Heykeller katı durağan bir üslupla yapılmıştır” (Çoşkun, 2010, 73). ( Şekil 47)



**Şekil 48: Hüseyin Anka Özkan, Anıtkabir Grup Heykelleri, 1951-1953**

“Hüseyin Anka Özkan, Heykeltıraş”2.10.2007  
[http://blog.milliyet.com.tr/huseyin-anka-ozkan--heykeltiras---/Blog/?BlogNo=67264\[21.03.2021\]](http://blog.milliyet.com.tr/huseyin-anka-ozkan--heykeltiras---/Blog/?BlogNo=67264[21.03.2021])

Hürriyet kulesinin önünde bulunan heykel aslanlı yolun başında bulunan 3’lü erkek heykel grubunda en önde, bir asker onun solunda yer alan ve bir elinde kitap bulunan bir erkek ve bu iki figürün biraz gerisine konumlandırılmış ortada duran bir köylü figürü betimlenmiştir. Yine milli ikonografi çerçevesinde şekillendirilen bu heykellerde de birlik beraberlik ve milli mücadele vurgusu yapılmıştır. Bu tasvirlerde yer alan heykel grupları katı ve durağan bir üslupla yapılmıştır (Şekil 48).

Bu heykellerin uygulanma alanlarına bakılacak olursa, Anıtkabir gibi kamusal alanlar şehir içindeki odak noktalardan farklı olarak, toplumun her kesiminden insanların buluşma yeri olmaktan ziyade özel olarak gidilen kamusal alanlardır. Bu açıdan bakıldığında; bu heykellerin yerleştirildiği kamusal alanlar heykeller üzerinden aktarılan seçili bilgiyi kişinin ilgi ve alakası dâhilinde sunmaktadır.

#### **4.3.2. 1960-1980 Yılları Gergin Siyasi Ortam ve İdeolojik Mücadelenin Heykel Sanatına Yansımaları**

1960-1980 yılları Türk siyasal yaşamında ayrışma ve kutuplaşmaların belirginleştiği, oldukça gergin geçen siyasi bir döneme işaret etmektedir.

*“1946-1960 yılları arası her anlamda önemli bir dönüş yaşayan anıt heykel ortamı, 27 Mayıs’la birlikte tekrar hareketlenmiştir. Hem sayısal artış hem de sanatsal nitelik ve yenilik bakımından bu dönem Türk heykel sanatı için geride kalan sürece göre nispeten olumlu bir gelişim göstermiştir. 1960-1970 arası 60’ın üzerinde anıt heykel üretilirken bu anıtların konuları ağırlıklı olarak Atatürk’tür. Ancak yaşanan olumlu gelişmelere rağmen gerçekleştirilen birkaç özgün ve yenilikçi örnek dışında tek tipleşmenin, plastik ve estetik yetersizliğin önüne geçilememiştir. Bu dönemde anıt heykel yarışmalarına da başvurulmuştur. Sayısal anlamda önemli bir artış gözlemlenen anıt heykellerin önemli bir kısmı da yarışma sonucu elde edilmiştir. Bu dönemde alınan sonuçlar göz önünde bulundurulduğunda, Türk heykel sanatında önemli kırılma noktalarını da bünyesinde barındıran yarışma organizasyonlarına imza atılmıştır. Akademik öğretinin dışına çıkılan bu yapıtlar Türkiye’deki kent heykeli belleğinin temel taşlarını oluşturur” (Şengünalp,2013, 61).*

Ülkemizde de kamusal alana yerleştirilen anıtlarda çoğunlukla devlet propagandası yapılsa da siyasi tarihi estetize eden olayların anıtlarda yapılmış ve kamusal alanda kendine yer edinmiştir örneğin; 28 Nisan 1960 günü DP hükümetinin oluşturduğu Tahkikat Komisyonu’nu protesto amacıyla öğrencilerce düzenlenen protesto eylemi sırasında öldürülen Turan emeksiz anısına bir anıt dikilmesi için bir girişim başlatılmıştır. 1960 yılının bu tartışmalı ortamı içinde açılan “Hürriyet Anıtı Proje Yarışması”, anıtın inşa edilmesi sürecinin önemli bir adımını oluşturmuştur.

*“Heykeltıraş Semahat Acuner tarafından yapılan bu anıt, bronzdan yapılmış soyut bir açık hava anıtıdır. Turan Emeksiz Anıtı, üç metre yüksekliğinde ve iki buçuk metre genişliğinde sade bir eserdir; yüksek bir kaide üzerinde değil, göz hizasında yer alır. “Sıkılmış bir yumruğun çatlaması” anlamını taşır ve özgürlüğü temsil eder” (Belli,2016, [03.01.2020]).*

Güçlü ışık gölge planları ve sivri-sert köşeli yorumuyla yerden fişkırان bir gergin ifadeye sahip olan anıt yerleştiği konumu nedeniyle Turan Emeksiz olayını sorgulatan ve anıta bakıldığında o isyanın plastik dille anlatılması konusunda yapıt son derece güçlüdür. Ayrıca bu anıt kamusal alana yerleştirilen heykellerin bir olayı ya da dönemi halkın belleğinde taze tutarak mekâna kimlik kazandırma ve hatırlatma nesnesi olması bakımından da önemlidir (Şekil 49).



**Şekil 49:Semahat Acuner, Turan Emeksiz Anıtı, 1963**

“Turan Emeksiz Anıtı inşaat bariyerleriyle çevrildi” Gazete duvar, 15.09.2017  
<https://gazetekarinca.com/2017/09/bariyerlerle-cevrilen-turan-emeksiz-anitinin-kaldirilmasindan-endise-ediliyor/>[ 12.12.2020]

60 darbesinin olumsuz sürecinin atlatılması için yeni hükümetin kurulma görevi Adalet partisine verilmiştir. Parti liderliğine Süleyman Demirel bulunurken ilerleyen zamanlarda parti içinde sorunlar kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde hem 60 darbesinin olumsuzları hem de 68 kuşağının genlik hareketleri kapsamında ülke oldukça gergin bir siyasi havadadır.

27 Mayıs 1960 darbesinin ardından Milliyet Gazetesi 1963 tarihleri arasında “Heykeli Olmayan İllere Anıt Kampanyası” başlatmıştır. Milliyet gazetesince başlatılan bu kampanyanın amacı Atatürk heykeli bulunmayan illere Atatürk heykeli yerleştirmektir. Başarılı olan 429. 855 lira toplanan kampanyanın sonunda Türk heykeltıraşları arasından yarışma açılarak, başarılı bulunan 8 maketin sahibinden verilen illere Atatürk heykeli yapılması istenmiştir. Devlet sanat jürisinin denetiminden geçen bu heykellerden Nusret Sumanın ki Bingöl’e, Hüseyin Gezer’in ki Tunceli’ne, Hüseyin Anka Özkan’ın ki Van’a, Şadi Çalık’ın ki Bitlis’e, İsmail Gökçe’nin ki Mardin’e, Zühtü Müridoğlu’nun ki Muş’a, Gürdal Duyar’ın ki Uşak’a dikilmiştir. Heykeli yapmaktan vazgeçtiği için, Hakkı Atamulu’ya isabet eden Giresun için Kura çekilmiş ve bu görevde İsmail Gökçe’ye verilmiştir (Gezer, 1984, 21).

Türk siyasal yaşamında önemli bir noktaya işaret eden 27 Mayıs, süreci sonrası resmi ideolojinin bellek tazeleme gücünün altını çizme amaçlı anıt olmayan illere anıt yaptırma kampanyası ve bu kampanyanın bir basın kuruluşunca desteklenmesi büyük basının “devletin ideolojik aygıtı” olma işlevinin göstergesi olarak sayabilir. 27 Mayıs’ın ardından ülkemizde anıt heykel artışı gözlemlenmiştir. Kamusal alanlara heykel yerleştirerek devlet otoritesini tazelemem bakımından 12 Eylül dönemi boy ölçüşme de 27 Mayıs dönemi de anıt heykel artışında ciddi bir eşik olmuştur.



1960'lı yılların önemli anıt uygulamalarından olan Orta Doğu Teknik Üniversitesi Atatürk anıtları için yarışma başlatılmıştır. 1966 yılında sonuçlanan yarışmada birinciliği Şadi Çalık alırken Tamer Başoğlu'nun heykeli ise ikinci olmuştur.

Şadi Çalıkın eseri; bugüne kadar yapılan Atatürk heykellerinden daha farklı olarak daha çağdaş bir üslupla ve mekâna hâkim olarak inşa edilmiştir (Şekil 50).

*“Beton üzerine bronz giydirme tekniğiyle yapılan anıtın, geometrik ana bloğu doğal bir kaideden oluşturulan tepenin üstüne yerleştirilmiştir. Büyük parçaların yüzeyleri, kitap sayfası gibi bütünlük oluştururken Atatürk'e ait sözler ve devrimlerini içeren kabartma yazılarla donatılmıştır. Anıtın ön cephesinde işlenen figüratif biçim diliyle en önde peleriniyle Atatürk yer alır. Atatürk'ün arkasına doğru derinleşen ve genişleyen formda art arda dizilmiş genç, erkek ve kadın figürleri betimlenmiştir. Figürlerin hepsi sivil kıyafetli olup Atatürk'ün koruması ve liderliğinde Türk gençliği betimlenmiştir” (Kuzu, 2012, 84).*



**Şekil 50: Şadi Çalık, ODTÜ Heykeli, 1966**

“Şadi Çalık "Soyutu Bulmak"”, Zeyy Dünyası, 14.07.2015,  
<http://zeyydunyasi.blogspot.com/2015/07/sadi-calik-soyutu-bulmak.html> [17.01.2021]

Orta Doğu Teknik Üniversitesi için tasarlanan anıtlarda Şadi Çalıkın birinci olduğu anıtın dışında da Tamer Başoğlu'nun anıtı da uygulanmaya konmuştur. Üniversitenin Rektörlerinden Kemal Kurdaş;

Atatürk'ün kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nde ilimde, teknolojide modern bir zihniyetle atılım yaptıklarını, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin bütünüyle bir bilim ağacı olduğunu belirterek Türkiye'de modern anlamda bilimin, teknolojinin ve yeni bir zihniyetin başladığını anlattığı için esere “Bilim Ağacı” adının verilmesini önermiştir (Tekiner,2010,176).

Üniversitenin isminin yazıldığı dairesel bir platform üzerine yerleştirilen anıtta hayat ağacı motifi çağdaş bir yorumla sunulmuştur. O zamana kadar genellikle anıtlarda taş ve bronz kullanılırken bu anıtta ilk kez betonarme kullanılmıştır. Hayat ağacının

gövdesinden dikey bir şekilde yükselen altı dal ile Atatürk devrimleri soyut bir dille anlatılmıştır. Yükselen her bir uç bir devrimi ifade etmektedir ve Atatürk ise cumhuriyeti var eden hayat ağacı metaforuyla anlatılmak istenmiştir.” Ülkeyi çağdaş uygarlık düzeyine yükselten el de Atatürk’ü imler” (Tekiner,2010,176). (Şekil 51)

Üniversitelere yerleştirilen anıtlar kampüs içerisinde kamusal alanın işaretleyici özelliğini üstlenerek tezin 1. Bölümünde ön plana çıkan söz ve eylem alanlarına işaret etmektedir. Kamusal akıl fikrinin ön plana çıkarıldığı bu alanlar tartışma ve müzakere alanı olarak üniversitelerin içinde başlı başına bir kamusal alan oluşturarak simgeleşmektedir. Fakat Anıtkabir örneğinde olduğu gibi üniversiteler de her kesimden insanın kolaylıkla ulaşabildiği bir kamusal alan olmaktan öte daha özerk bir alan olarak belli bir kesimin ulaşabildiği ve fikirlerini dile getirebildiği özel bir kamusal alana işaret etmektedir.



**Şekil 51: Tamer Başoğlu, ODTÜ Anıtı, 1966**

“Bilim Ağacı”, Wikipedi Özgür Ansiklopedi,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilim\\_A%C4%9Fac%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilim_A%C4%9Fac%C4%B1) [17.01.2021]

Türkiye’de 1970’li yıllar, siyasal ortamın ileri düzeyde gergin olduğu bir döneme denk gelmektedir. 70’li yılların en önemli olaylarından biri kuşkusuz 12 Mart 1971’de Talat Aydemir’in liderliğinde ki cuntanın yönetime el koyacağını bildiren muhtıradır. Bu muhtıra ile bir bakıma 12 Eylül darbesinin provası yapıldığı düşünülmektedir. Türkiye’de 1970-1980 yılları arası sağ-sol kutuplaşmasının artarak ülkede huzurun bozulduğu ve kısmi iç savaşa döndüğü yıllardır. 1970’li yılların siyasi zeminine bakıldığında devlet partisi olarak kabul gören CHP’nin devlet partisi olmaktan çıkarak merkez sol bir parti olma eğilimine geçtiği görülmektedir. Bu süreçte burjuva eğilimli Demokrat Parti, Adalet Partisi gibi partiler kırsal seçmeni ikna ederek iktidara gelirken Cumhuriyet Halk Partisi ise, kırsal seçmenle barışma ve dini kitle için sağ partilerle

yarışma sürecine girmiştir. Bu dönemin siyasi çekişmeleri zıt kutupları siyasi alana çekmiş ve bu süreçte radikallik ve şiddet artmıştır. Yaşanan bu siyasi gelişmeler Türk siyasi tarihinin önemli referans noktalarından biridir. 70'li yıllarda birçok siyasi kargaşa yaşanmış ve olaylar sonucunda sağ ve sol kutup çatışmalarında ölen vatandaşlar olmuştur. Yine bu dönemde ortaya çıkan siyasi kargaşalar nedeniyle neticesinde Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan idam edilmiştir.

Bu dönemin en büyük olaylarında birisi de 1 Mayıs 1977 olaylarıdır. Bu kanlı olayda birçok vatandaş hayatını kaybederken çoğu eylemcide yaralanmıştır. Törer dalgasında ise Mehmet Ali Ağca 1979'da Milliyet gazetesinin yazı işleri müdürü Abdi İpekçi'yi katletmiştir.

Ülkemizde 1970 ve 1980 yılları arasını kapsayan dönem siyasi istikrarsızlıkların sürekli baş gösterdiği ve ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği bir döneme işaret etmektedir. Özellikle 71 yılındaki askeri müdahaleyi takip eden dönemde siyasi çatışmalar ciddi oranda artmış radikal sol ve komando olarak adlandırılan sağ grupların eylemleri, Kıbrıs harekâtı, İsrail başkonsolosunun öldürülmesi gibi olaylar artarak ülke buhranlı bir döneme girmiştir. Siyasi erkin belirlediği koşullar çerçevesinde biçimlenen 70'li yılların ekonomisi de bu artan enflasyon oranları ve petrol kriziyle birlikte bu kriz ortamını daha da tetiklemiştir. 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle, 1961 Anayasanın sağladığı hak ve özgürlüklerde kısıtlamaya gidilirken ülkede artan şiddet olaylarında üniversiteli gençler sorumlu tutulmuş ve gençlik örgütlerinin kapatılması gündeme gelmiştir (Bek, 2007, 19).

1970'lerin gergin siyasi ortamı 12 Eylül darbesine ortam hazırlamıştır. 1970'li yılların sanatsal ortamına baktığımızda; heykel sanatının gelişim sürecine hız kazandıran en önemli olay cumhuriyetin 50.yılı anısına düzenlenen kutlamalar olmuştur. Bu kutlamalar kapsamında genellikle cumhuriyeti konu alan anıt yarışmaları açılmıştır. Ancak İstanbul'daki anıt yarışmasında kamusal alana yerleştirilecek olan yirmi anıt heykel sanatında önemli bir dönüşüm noktası olmuştur. Bu yarışma kapsamında sanatçılar özgür bırakılarak farklı biçimsel ve tematik eserlere imza atılmıştır. Dolayısıyla 1973 yılı kamusal alanda heykel uygulamaları açısından bir dönüm niteliğinde olmuştur ve kısmen de olsa bu dönemde figüratiften heykel uygulamalarından ziyade soyut heykel uygulamalarına da yer verilmiştir. 1972 yılının mayıs ayında İstanbul valisi başkanlığında toplanan cumhuriyetin 50. Yılı kutlama kurulu, başlangıçta elli eser düşünmüştür ancak ödeneğin yetersizliği nedeniyle bu sayı

daha sonra yirmiye düşürülmüştür. İstanbul'un çeşitli bölgelerine yerleştirilecek bu anıtlarda propaganda niteliği baskın figüratif anıtlarla sınırlandırılmamasına karar verilmiştir ve Cumhuriyet'in 50. Yılı kutlamaları kapsamında İstanbul'un çeşitli yerlerine 20 yapıt uygulanmıştır. Bu yapıtlardan Şadi Çalık'ın eseri o dönem için önemli bir soyut tasarım olarak ön plana çıkmıştır.



**Şekil 52: Şadi Çalık, 50.Yıl Heykeli, 1973**

Şen, M. 2016 Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık'ın Soyut Heykelleri S.78

Sanatçı bu anıt fütüristik bir görünüm elde etmiş ve malzeme olarak da paslanmaz çeliğin ülkemizde ki ilk kullanımını gerçekleştirmiştir (Şekil 52).

*" Bu işle ilgili olarak "Beyoğlu'nun kargaşalığını yenerek etki sağlamak" istediğini söyleyen Şadi Çalık'ın bir heykeltçi olarak amacına ulaştığını söyleyebiliriz. Galatasaray Ellinci Yıl Anıtı" diyağonal bir çizgi üstüne kurulmuş bir kompozisyondur, tabana dik bir üçgen yaratır. Heykel boşlukta yer alan hacmin en güzel biçimde çizgisel bir işarete dönüşmesidir. Bu heykel, mekân içinde bir merkez oluşturur. Boşluk içinde dikey bir teklik anıttır, ama güçlüdür, renklidir, çevresinde döndükçe değişir, genişler, daralır, inceler ya da uzar. Bir başına olma özelliğiyle çevresindeki mekâna alışılmadık bir hâkimiyeti vardır, ona anlam verir, öyle ki bulunduğu binayı kullananların anlattığına göre bu mekân bir "mabet" gibidir. Bu etki, heykelin mimari ile olan mutlak bütünleşmesinden kaynaklanır. 50. Yıl Anıtı, soyut konusunda ulaşılmış yetkinliği gösterir" (Şen, 2016, 10).*

Cumhuriyetin 50.yılı için yapılan heykellerden olan Muzaffer Ertoran'ın "işçi" heykeli ( Şekil 53) ideolojik bir fikri veya siyasi bir olayı sunmasa bile heykelin kompozisyonunda yer alan çark ve çekiç betimlemelerinden dolayı komiznizmi temsil ettiği düşünüldükçe kırılmış ve tahribata uğramıştır. Siyasi bir olayın veya ideolojinin betimlemesini yapmasa bile heykelin kamusal alanda ki görünürlüğü daima ideolojik sorgulamaların gölgesinde kalmıştır.



**Şekil 53: Muzaffer Ertoran, İşçi Heykeli, 1973**

İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması 17/4/2016/ skopbülten / Behiç Ak  
<https://www.e-skop.com/skopbulten/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelinin-kaldirilmesi/2916>  
[20.03.2021]

Bu sorgulamanın bir başka örneği ise; yine 50. Yıl kutlamaları kapsamında yapılan Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul" heykelinin (Şekil 54) ahlaka aykırı bulunması ve Karaköy'den kaldırılarak Yıldız parkına yerleştirilmesi sebebiyle dönemin CHP-MSP koalisyonu bozulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.



**Şekil 54: Gürdal Duyar, Güzel İstanbul Heykeli, 1973**

Melis Baydur, "Sonbaharın saltanatında Yıldız Parkı ve Osmanlı'nın dökülen yaprakları", B+ 15. sayı, 2015 <http://besiktasgorselsanatlar.com/eser/guzel-istanbul-1469185477> [20.03.2021]

Savaş alanlarını milletlerin hafıza deposu olarak adlandırılabilir. Türk milletinin hafıza deposunun en önemli parçalarından biri de Kurtuluş Savaşı'nın dönüm noktası olan Sakarya Meydan Muharebesi'nin geçtiği alanlardır. Bu açıdan bakıldığında, hem siyasi tarihi estetize etmesi hem de bölgenin mekânsal önemini yansıtması açısından Sakarya meydan muharebesi anıtı önemli yer tutmaktadır.

Tamer Bařođlu tarafından 1973 yılında yapılan Sakarya Meydan Savařı anıtı, Őehit dűřen askerler anısına Polatlı ilçesine yerleřtirilmiřtir. Gűvde, heykeller ve műze olmak üzere 3 bűlűmden oluřan anıtta yolun iki yanında yer alan sűtunlar, savařın űstűn dűřman gűçlerine karřı kazanıldıđını betimlerken, 420 basamaktan oluřan merdivenli yolun sonunda, Tűrk Ordusu'nun kazandıđı zaferin űykűsűnű dile getiren kabartmalar ve műze yer almaktadır (Őekil 55).

Műzede Sakarya Meydan Savařını belgelendiren fotođraflar, belgeler ve çeřitli fotođraflar sergilenmektedir. Yolun iki yanındaki toplam 42 adet sűtun ile 420 basamaktan oluřan anıt, 21 gűn 21 gece sűren Sakarya savařını temsil etmektedir.



**Şekil 55: Tamer Başoğlu, Sakarya Meydan Muharebesi Anıtı, 1973**

“Zafer Tepe Anıtı” 6.10.2017

<http://www.sakaryazaferi.com/sakarya-sehitlik-ve-anitlar/zafer-tepe-aniti/> [17.01.2021]

1974 yılında İzmir konak meydanına yerleřtirilen Turgut Pura'nın ‘Hasan Tahsin’ anıtı ise, hatırlatma imgelerinin siyasal mekânsal dinamikleri açısından önemlidir. Kurtuluř műcadelesinin űcű illerinden olan İzmir’de gazeteci Hasan Tahsin’in dűřman askerine attıđı ilk kurřunla dűnemin ulusal műcadelesi Őekilleřtirilmeye çalıřılmıř ve konak meydanına yerleřtirilen bu heykelle yařanan olay halk belleđinde taze kalarak gelecek kuřaklar içinde bir bakıma resmi tarih kaydı oluřturmuřtur (Őekil 56). Kamusal alan ve kentsel kamusal alanda űnemli bir sanat eseri olan heykel bulunduđu konum itibariyle önemlidir. Heykelin űnűndeki Konak Meydanı aslında meydan olma ve kentin űnemli kamusal alanı olma űzelliđini Osmanlı dűneminde kazanmaya bařlamıřtır. Meydanın tam ortasında yer alan saat kulesi Sultan II. Abdűlhamit’in tahta geçiřinin 25. Yılı anısına dikilmiř ve o dűnem saat kuleleri içinde en gűzelidir. Cumhuriyetin kurucularının II. Abdűlhamit ile pek barıřık olmadıkları gűz űnűnde bulundurulduđunda, bu eseri gűzlerden irak tutmak yerine űnemli bir anıt eser olarak

korumaları, Hasan Tahsin'in anlatıldığı anıtın bu meydanının yanı başına yerleştirilmesi kent belleği için tahrip etmeden dönüştürme ve yeni anlamlar yükleme bakımından iyi bir örnektir.



**Şekil 56: Turgut Pura, Hasan Tahsin Anıtı, 1974**

“İlk Kurşun Anıtı” neredekal.com,  
<https://www.neredekal.com/ilk-kursun-aniti-gezilecek-yer-detay/> [17.01.2021]

1970’li yıllarda ki heykel sanatını gelişim sürecine göz gezdirdiğimizde; sadece siyasi tarihi estetize eden heykeller yapılmamış bunların yanı sıra heykel sanatında önemli denilebilecek gelişimler kaydedilmiştir. 1973 yılında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Bahçesi’nde düzenlenen “Açık Hava Sergileri Etkinliği” ve 1975 yılında Antalya Festivali kapsamında Türkiye’nin ilk uygulamalı sempozyumu gerçekleştirilmiştir.

#### **4.3.3. 1980-1990 Yılları Darbe Sonrası Otoriter Yorumun Heykel Sanatına Yansıması ve Seri Üretimle Gelen Kitsch’leşme Sorunu**

1980’ler Türkiye’inde Kaos ortamı gitgide artmıştır ve 12 Eylül sabaha karşı 4.30’da Türk Silahlı Kuvvetleri devletin tüm organlarına el koyduğunu açıklamıştır. Parlamento ve Bakanlar Kurulu’nun görevlerine son verilmiştir. Milletvekili dokunulmazlığı kaldırılmış, siyasi partiler kapatılmış, siyasi parti liderleri tutuklanmış, yurtdışına çıkışlar durdurulmuş, Cumhuriyet Gazetesi kapatılmış, aydın kişiler tutuklanmış ve kapatılan partilerin mal varlığına el koyulmuştur. Milli Güvenlik Konseyi’ne Orgeneral Kenan Evren getirilmiştir ve Evren yaşanan darbenin siyaseti temizlemek adına yapıldığı bildirmiştir. Milli Güvenlik Kurulu’nun yetkileri arttırılmıştır ve Kenan Evren Cumhurbaşkanı, Turgut Özal ise Başbakanlık görevlerine getirilmiştir. 12 Eylül darbesi cumhuriyet tarihinde önemli bir kırılmaya işaret etmektedir. 1928 de,1961 Anayasası’nın hak ve özgürlüklerini kısıtlanarak toplumun denetimini esas alan yeni anayasa kabul edilmiştir.

12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ve Atatürk'ün doğumunun 100. yılı kutlamaları kapsamında Atatürk'ün anısını yeniden tazeleme gereği duyularak başlatılan anıt kampanyaları artarak ivme kazanmıştır. Bu tarihten sonra anıtçılık kavramının içi boşaltılarak seri üretime geçilmiş ve ticari kimliğe bürünmüştür. Tek bir kalıptan çoğaltılan heykeller farklı kaideler üzerine yerleştirilerek ülkenin dört bir yanına gönderilmiştir. Bu dönemden sonra yapılan anıtlarda kaidelerde yer alan kurtuluş savaşı temalı söylemlerden vazgeçilerek Atatürk'ün tek başına bir lider konumuna dönüştürüldüğü ve mitleştirildiği söylenebilir (Yaman, 2011, 80).

12 Eylül rejimi ve sonrasında heykel sanatında ki Atatürk ve kurtuluş savaşı imgesi önceki dönemlerden daha fazla kendini hissettirmiş ve neredeyse her siyasi hareketin mecburi referansı haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında, 1981 yılı Atatürk imgesinin yeniden üretiminde önemli bir işaret noktası olarak kabul edilebilir. Darbenin ilk yılının Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılına denk gelmesini iyi değerlendiren askeri yönetim Atatürk imgesini dönemin heykellerinde otoriter-faşizan bir yorumla uygulanmıştır.

“Atatürk'ün 1981 yılında doğumunun yüzüncü yılı sebebiyle UNESCO toplantısında 152 ülke temsilcisinin imzaladığı bir kararla “çağa damgasını vuran önder” olarak kabul edilerek 1981 yılı tüm dünyada” Atatürk yılı” ilan edilmiştir” (Tekiner, 2010,194).

Bu açıdan bakıldığında, 1981 yılından itibaren Atatürk heykelleri ve siyasi tarihi estetize eden heykellerin üretiminde bir artış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak bu dönemde heykel yerleştirilen kamusal mekânların çeşitlilik göstermesi( okullar, üniversiteler, hastaneler vb.) ve anıt künyelerinin kayıt altına alınmaması gibi sorunlar dönem heykellerinin envanterini çıkarmada zorluk yaratmaktadır.

*“Bu dönem anıtları için inci heykel atölyesinin sahibi Necati inci 12 Eylül sonrası Atatürk'ün doğumunu yüzüncü yılına denk gelmesi sebebiyle siparişlerin arttığını belirtmektedir. Tekiner'e göre; “o dönemin ünlü heykel atölyelerinden birine sahip olan Necati İnci nasıl heykel yetiştireceklerini bilemez olduklarını belirtmiştir. Necati İnci'nin Tunceli'nin bütün heykel tedarikini belirten Tunceli'de bu heykellerin karşılığını gösteren bir videodan söz ederken “kanyonlar içinde geçen sıra sıra Atatürk heykelleri şeklinde belirtmiştir. Bu dönemde Kaş Atatürk anıtından 213 adet çoğaltılarak çeşitli illere gönderilmiştir.”( Balcıoğlu'ndan akt. Tekiner, 2010, 198).*

Bu dönem anıtları 27 Mayıs anıtlarından farklı olarak yarışma yoluyla değil daha çok sipariş usulü yapılmıştır. Ancak bu dönemin Atatürk ve siyasi tarih konulu heykellerinde Atatürk genellikle asık yüzlü ve sert bir biçimde portreleştirilmiştir. Bu



dönem Atatürk anıtları yüzüne yerleştirilen o sert ifade bir bakıma devletin denetleyen ve gözetleyen gözü gibidir. Erken cumhuriyet dönemi anıtlarında kentle bütünleşmiş, bir meydanı karşılayan ve toplumla iletişim kuran bir yapıya sahipken 1980 sonrası anıtlar genelde kamusal alanın sınırlandırılmış bir bölümü olan çeşitli kuruların bahçelerinde kendine yer edinmiştir. Bu dönem heykelleri devleti tanımlamakta ve devleti temsil etmektedir.

12 Eylül 1980 darbesinin getirdiği siyasi gergin ortamın sonucu olan olumsuzluklar, sanatta da yaşanmış ve bu dönemdeki kamusal alan heykelleri politik veya başka sebeplerden ötürü zarar uğrarken, var olan heykelleri korumakta bir o kadar zorlaşmıştır.

1982 Anayasasıyla birlikte hükümetin faaliyete geçtiği ve köklü sosyo- ekonomik değişikliklerin yaşandığı süreçte; Türkiye’de heykel sanatında önemli değişimler yaşanmıştır. Özellikle, 1980 sonrası dönemde artan anıt heykel sayısı göz önünde bulundurulduğunda, bu dönem heykellerinin, çağdaş yorumdan uzak ve tarihsel olayları konu alarak devletin kamusal alandaki otorite simgesi olduğu söylenebilir. “Hem 1981 yılının Atatürk’ün yüzüncü doğum yılı olması ve Dünyada’ da Atatürk yılı ilan edilmesi sebebiyle hem de 60 yılında olduğu gibi 12 Eylül’den sonra da ‘Her Şehre Atatürk Heykeli’ projesinden dolayı anıt sayısında ciddi artışlar olmuştur. Bu artışı destekleyen bir başka olay ise 1981 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi 100. Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı’nın Atatürk heykellerini çoğaltma izni vermiş olmasıdır” (Engin, 2002, 95).

Anıt heykellerin estetikten uzak ve seri üretime dönen bir biçimde üretilmesine vurgu yapan Heykeltıraş Mehmet Aksoy, Aydın Engin ile yaptığı söyleşide:

*“Atatürk heykelini para kazanmak için yapıyoruz’ diyor heykeltıraşlar... Akademideki yani Türkiye’deki heykelin bozulmasına sebep oldu bence bu. Heykel imajı değişti. Atatürk heykeli böylece kötü heykelin nedeni oldu. İşte ne yapalım, ekmek parası için bunu yapmak lazım. Hayır, onun da iyisi olabilir... Birilerine yağ yapmak için heykel dikiliyor bu memlekette. 12 Eylül’de, en büyük Atatürk düşmanlığının yapıldığı bir dönemde, en çok heykel dikilmiş Türkiye’ye” (Engin, 2002, 95).*

Hakkı Atamulu’nun yaptığı Samsun ilk adım anıtı 15 Mayıs 1982 tarihinde Yaşar Doğu Spor salonun yanına yerleştirilmiştir ancak Kenan Evren kompozisyonda yer alan Grek tarzda idealize edilmiş kadın ve erkek figürlerini çıplak ve muzır oldukları gerekçesiyle kaldırtmıştır ve bu heykeller 18 yıl depoda saklanmıştır (Şekil 57). 2000

yılında ise, samsun garnizon komutanının talimatıyla yerine konmuş tekrar yerine konan bu iki figürün ve anıtın etrafında emniyet güçleri nöbet tutmuştur (Tekiner, 2010,205). Milli mücadelenin başlangıç noktası olarak kabul edilen, Samsun siyasi tarihi açısından önemli bir simge mekândır. Tarihi bir referansa noktasına yerleştirilmiş olması ve anıtın kaidesinde yer alan “1919 senesi Mayıs’ın 19. günü Samsun’a çıktım. Gazi M. Kemal” ifadesi de milli mücadelenin doğuşunu hatırlatmakta ve halk belleğine göndermede bulunarak heykel sanatının siyasal mekânsal dinamiğine dikkat çekmektedir (Tekiner, 2010,207).



**Şekil 57: Hakkı Atamolu, Samsun İlk Adım Anıtı, 1981**

“İlk Adım Anıtı” nerede kal.com,  
<https://www.neredekal.com/ilk-adim-aniti-gezilecek-yer-detay/> [ 12.12.2020]

12 Eylül 1980 sonrasında yerel yönetimlere verilen yetki ve gelirlerinin artırılmasıyla serbest piyasa gelişmeye başlamış ve anıt heykel alanında da bir Pazar oluşmuştur. Bu olanaklar dâhilinde yerel yönetimler sınırlıda olsa kendi estetik tercihlerini yavaş yavaş sergilemeye başlamışlardır.

Cumhuriyetin ve yeni toplumsal düzenin top yekûn inşa sürecinin etkin aşamalarından biri olan kent tasarım sürecine ilk sekteye 1950’ler den sonra uğrasa da seri üretim anıt heykeller ve yerel yönetim inisiyatifleriyle asıl darbeyi 1980’li yıllarda almıştır. Bu dönemden sonra kamusal alandan boy gösteren heykeller çoğunlukla “kitsch” olarak nitelendirilmektedir. Seri üretim olan ve estetik görsellikten uzak olarak üretilen bu dönem heykelleri arasında az da olsa önemli anıtlarda bulunmaktadır.

Dönemin önemli heykellerinden biri Atatürk’ün doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle yapımına başlanan Atatürk ve Harbiyeli anıtıdır. Yapıldığı dönem için Türkiye’nin en

büyük Dünya'nın ise dördüncü büyük anıtı olması ve 80 sonrası en büyük anıt pazarını oluşturan askeriye tarafından yapılması anıtın önemini vurgulamaktadır (Şekil 58).

*“Bu anıt projesi için 1981 yılında muhtelif sanatçılar proje sunmuş ve Tankut Öktem'in projesi beğenilerek Kenan Evrenin onayını almıştır. Kara harp okulunun girişine konmak üzere 1981 yılında yapımı kararlaştırılan anıt Sabancı vakfının katkılarıyla 1988 yılında tamamlanmış ve açılışını cumhurbaşkanı Kenan Evren yapmıştır. Toplam üç bölümden oluşan anıtın genişliği altı metre yüksekliği ise yirmi dört metredir anıtta toplam 550 figür kullanılmıştır ve anıtın toplam ağırlığı 85 tondur. Anıt o güne kadar Türkiye'de yapılan figüratif anıt mantığını dışına çıkan örneklerdendir ve ülkenin anıt birikimi açısından farklı ve başarılı bir teknik olan anıt üç bölümden oluşmaktadır. Üzerinde çınar ağacı motifi olan ve kaide işlevi gören platformun üzerinde, Atatürk ve arkasında iki asker figürünün bulunduğu heykel kompozisyonu ve beş yüzün üzerinde asker figürünün işlendiği rölyef platformu bu rölyef platformunun hemen üst tarafından ise bir Atatürk maskı bulunmaktadır. Bu anıtta birlik beraberlik vurgularıyla birlikte eril güç de vurgulanmaktadır. Atatürk maskında ki sert ve keskin ifade çoğu 80 dönemi heykelinde görebileceğimiz gibi dönemin hâkim siyasal algısını hem de izleyiciyi yukardan denetleyen bir göz olarak otorite çağrışımı yapmaktadır” (Tekiner, 2010,214).*



**Şekil 58: Tankut Öktem, Atatürk ve Harbiyeli Anıtı, 1981**

“Atatürk ve Harbiyeli Anıtı, Ankara” İşte Atatürk,  
<https://isteaturk.com/g/icerik/Ataturk-ve-Harbiyeli-Aniti-Ankara/1004> [12.12.2020]

Atatürk ve Harbiyeli Anıtı kara harp okulu bahçesine yerleştirilmesinden dolayı, Otdü örneğinde olduğu gibi, görsellikle anlatılan siyasi tarihi daha özerk bir kamusal alanda daha özerk bir topluluğa sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, 1. Bölümde ele alınan kamusal alan kavramına tam anlamıyla denk düşmemektedir. Yerleştirildiği alanda işaretleme noktasına dönüşerek otorite figürü haline gelen bu heykeller seçili bilgiyi seçili kitlelere aktarması bakımından değerlendirildiğinde, ortak eylem alanına işaret

eden kamusal alan kavramına denk gelmede de kendi çevrelerinde başlı başına bir kamusal alan oluşturmaktadırlar.

Askeri yönetimin 1983'te yönetimi sivillere devretmesi ve Turgut Özal'ın başbakan olmasıyla birlikte ülkede ki gergin hava kısmen yumuşamaya başlamıştır. Fakat meydanlara ve kurum önlerine heykel yerleştirme geleneği ve bu anıtlardaki katı tutum hala devam etmektedir. Artan anıt talebiyle birlikte kamusal alanlarda absürt denilebilecek heykellerde yer almıştır.

*“Bunlardan biri de heykeltıraşı bilinmeyen(ama güzel sanatlar fakültesi eğitim almış bir ere yaptırıldığı tahmin edilmektedir) Afyonkarahisar Emirdağ ilçesinde ki Atatürk anıtıdır. Anıtta oran ve anatomi sorunları oldukça göze çarpmaktadır.1980 yılında afyon garnizon komutanlığınca Emirdağ kaymakamlığına hediye edilen bu anıt yirmi beş yıl kadar meydana durduktan sonra 2005 yılında tesadüfen ilçede bulunan bilirkişilerce fark edilmiştir ve anıt daha sonra şaibeli bir biçimde ortadan kaybolmuştur. Tankut Öktem'e ait anıt örneğinin çoğaltılarak bir tanesinin de Emirdağ meydanına yerleştirilmesine karar verilmesinin ardından eski anıtın ne olacağı sorunu patlak vermiştir. Tekiner'e göre; kaymakamlık makamının tarafımıza göndermiş olduğu 18 Temmuz 2007 tarihli yazıda imha edildiği bu imha kararına oluşturulan komisyonca karar verildiği yamaktadır. Komisyon yaptığı inceleme sonucunda heykelin kullanılamayacak durumda olduğuna ve bu haliyle ortada kalmasının yüce Atatürk'ün manevi şahsiyetine uygun düşmeyeceği anlaşıldığından anıtın muhafaza edildiği Emirdağ belediyesi itfaiye amirliği arazisine büyük bir çukur kazılarak gömülmek suretiyle imhasına oy birliği ile karar verildiği belirtilmektedir” (Tekiner, 2010, 216).*

Bu olay 1951 yılında kabul edilen Atatürk'ü koruma kanunu çerçevesindeki bir korkuyu işaretlemektedir. Bu açıdan bakıldığında, kamusal alandan kaldırılan Atatürk anıtlarının yerine yenisinin koyulması suretiyle kaldırılabilen kanısına varılabilir.

1980 yılından sonra otoritenin görünürlüğünü kamusal alanlara yerleştirilen Atatürk heykelleri üzerinden ispatlamaya çalışmasıyla artan Atatürk heykeli taleplerine çeşitli çevrelerden eleştirilerde gelmiştir. Sanatsal birikim ve estetik değerine bakılmaksızın her heykeltıraşa Atatürk heykeli yaptırılması Kaya Özsezgin, Hamit Kınaytürk ve Zerrin Bölükbaşı, tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiri sonucunda, Özsezgin, Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde bir kurul oluşturulmasını önererek bu kurulun Atatürk heykelleri için denetim mekanizmasını kurması fikrini sunmuştur (Özsezgin,1986,92). Dönemin Atatürk anıtlarına gelen bir başka eleştiri de Gültekin Çizgen'den gelmiştir. Çizgen'e göre; bu anıtların yapımında önemli olan tek şeyin “benzerlik” olmaması, yapıtların anıtsal niteliğinde olması gerektiğine üzerine düşünülmelidir (Çizgen, 1980, 89).

80'li yıllarda toplumun bir kesimi tarafından hala aşılamayan bir heykel algısı olduğunu göstermesi ve kamusal alanda Siyasi tarihin estetize edilmesi bakımından önemli bir yere sahip olan "İstanbul belediyesinin Türk büyükleri Projesi kapsamında" 1987 yılında Hüseyin Gezer tarafından yapılan Fatih Sultan Mehmet anıtı dönemin en çok tartışılan kamusal alan heykellerinden olmuştur. Heykeli yapan Hüseyin Gezer heykelde eleştirilere neden olan koşan at figürünü "Türkiye'de ve dışarda uçar durumda olan tek heykel" olarak tanıtmaktadır( Gezer, 1987, 6).

Anıtta Fatih sultan Mehmet at üstünde betimlenirken yanında ise Akşemseddin, Ulubatlı Hasan ve Ali Kuşçu yer almaktadır. Heykele gelen eleştiriler yoğunlukla at ve üzerinde ki Fatih Sultan Mehmet üzerine olmuştur.( Şekil 59)

Bulunduğu konum itibariyle odak noktası oluşturması bakımından ön plana çıkan bu heykel grubunda Osmanlı tarihini yenileme imajı gözlemlenmektedir. Cumhuriyet döneminde Osmanlıya ait otorite figürlerinin kamusal alanlara yerleştirilmesi devlet otoritesi veya ideolojik mesaj vermesinden ziyade Osmanlı tarihine olan bakıştaki değişimi göstermesi bakımından önemlidir. Yine Fatih gibi önemli bir tarihi figür üzerinden milli bir kimlik oluşturmak ve yeni nesillere rol model göstermek açısından da gizil anlam veya gizil bir eğitim söz konusudur. Bu anıtta Fatih tek başına bir lider olarak öne çıkarmak yerine onu zirveye taşıyan hocası ve diğer önemli kişiliklerle beraber ele alınmıştır.

Dönemin yazar ve gazetecisi Engin Ardıç, Saraçhanebaşı'na kelebek konmuş başlıklı yazısında heykeli;

*"... Duvarın dibinde, Ulubatlı Hasan olduğu sanılan bir yeniçeri, kalın gövdesiyle kütük gibi durmakta. Elinde bayrak var, bu mutlaka Ulubatlı Hasan canım... Rahmetlide en küçücük bir heyecan, en ufak bir hareket, kıpırdama yok. Bre nankör çeri, efendin havalarda uçmakta, sen ne demeye öyle kalas gibi durursun? Devlet büyüklerinin yanında edebiyetle esas duruşa geçmiş olmalı. Yanında kavuklu bir herif. Bu da kim?.. Ali Kuşçu... Senteze bak hemşerim, Koca Yusuf Heykeli, Din ile pozitif düşüncüyü kesiştiren Hüseyin Efendi, Allah müstehakını versin"(Ardıç,1987,5) sözleriyle eleştirmiştir.*

Bu eleştiri sonrası sanatçı nokta dergisine bir ihtarname yollayarak sahsına ve mesleğine yönelik küçük düşürücü beyanlarda bulunulduğunu belirtmiştir. Gezer;

*"Fatih Anıt kompozisyonunda vermeği amaçladığım tema "Fatih'ti. Kabına sığmayan dinamizmi, kapsamlı ve dengeli kültürüyle genç yaşta ulaştığı olgunluk ve onun aydınlığında, doğmalara karşı; yeniliklere, doğmakta olan yeni çağa açık dünya görüşü, düşünce ve inançlara saygısıyla, akla, pozitif düşünceye verdiği değerlerle, 'Fatih' ...Şimdi artık, ben bu düzenden yayılan gerilimi, vurucu etkiyi algılamayıp ta*

*gözü, atın bilmem neresine takılan, elbiselerde kıvrım, at üstündeki oturuşta binici pozisyonu arayanlara sadece sizin için ne kadar yazık diyorum... Ben bu 3'lü grupta "Doğa bilimi" ve "dinsel düşünce" simgelerini, bir terazi kefeleri gibi yan yana oturtmak, pozitif düşünceyi (matematiği) terazinin ekseni gibi ortaya, tepelerine dikmekle, Fatih'in kavranması gereken bu çok önemli ve üstün düşünce yapısını simgelemek, açıklamak istedim"(Gezer,1987,6) ifadelerini kullanarak anıta dair açıklamalarda bulunmuştur.*

Dönemin Fatih belediye başkanı Yetkin Gündüz ise, anıtın yakınında yer alan Bozdoğan Kemer'inin, Bizans'ın ilmini temsil ederken bu kemeri yırtan Fatih'in ise milletin gücünü temsil ettiğini belirterek heykel üzerinde olumlu eleştiri getirmiştir. Türk- İslam sentezini temsil ettiği yönünden eleştirilere maruz kalan heykeli 1987 yılında Necmettin Erbakan, bir seçim toplantısında Fatih Anıtı üzerinden heykel yapılması hususunda eleştirmiştir. Erbakan'ın,

*"Biz iktidara geldiğimiz zaman tüm yurttaşlarımızı ev sahibi yapacağız. Parayı nereden bulacaksınız diye sorabilirsiniz. Saraçhane'deki Fatih Anıtı için 600 milyon lira harcandı. Biz bu parayı heykeller yerine yurttaşlarımızı ev sahibi yapmak için harcayacağız. Fatih, İstanbul'a heykel dikmek için gelmedi, o heykelleri ve putları yıkmak için geldi. Onlar Lat, Melat, Uzza, Hubal yerine yeni putlar dikmek istiyorlar"( Kresier,1997,85).*



**Şekil 59: Hüseyin Gezer, Fatih Anıtı, 1987**

Kültür Envanteri "Fatih Sultan Mehmet Anıtı" <https://kulturenvanteri.com/yer/fatih-sultan-mehmet-aniti/#16/41.015615/28.954198>[21.03.2021]

Yine Türk Büyükleri projesi kapsamında açılan yarışmada 2. Olan Haluk Tezonar'a Fatih Anıtı'nın yanı sıra Fuzuli ve Turgut reis gibi önemli tarihi kişiliklerinden heykelleri yaptırılmıştır. 1946'da yapılan Barbaros anıtında olduğu gibi Osmanlı'nın dünya gücü olduğu döneme vurgu yapılan bu anıtlarla Osmanlı imajını düzeltme girişimleri yapıldığı kanısına varılabilir.

#### **4.3.4. 1990'lı Yıllardan Günümüze Yerel Yönetimlere Verilen İniyatiflerle Yenilenen Heykel Pratikleri ve Siyasi Tarih Anlatısı**

1990'lı yıllara gelindiğinde 1993 yılının Nisan ayında Turgut Özal'ın ani ölümüyle Süleyman Demirel Cumhurbaşkanlığı görevine getirilmiştir. Oldukça hareketli geçen 1993 yılında hem Sivas hem Baş bağlar katliamı yaşanmıştır. 90'lı yıllarda bölücülük, terör ve irtica olayları ülke gündemini oldukça meşgul etmektedir.

1994'teki yerel seçimlerin sonucunda belediye yönetimlerine verilen iniyatiflerin artmasıyla kitsch'leşme sorununa işaret eden kent heykelleri, farklı estetizasyon modelleri ve kent kimliğini ön plana çıkarmaya çalışan temaları ile kamusal alanlarda varlığını göstermeye başlamıştır. En temelde merkezi otoritenin iznine dayalı olarak kamusal alanda varlığını sürdüren bu kent heykelleri, konusu ve estetize edilme tarzı bakımından yeni bir tartışma konusunu beraberinde getirerek kamusal alanda heykelin konumunun ve içeriğinin yeniden sorgulanmasına imkân sağlamıştır. Yerel yönetimlerin yeterince düşünülmeden ve gerekli estetik süzgeçten geçirilmeden kamusal alanlarda var ettiği bu heykeller, temelde siyasi otoritenin kamusal alanda söz sahibi olma durumunun, farklı estetizasyon modelleri üzerinden sorgulanmasına imkân tanınarak araştırılması gereken başlı başına bir konu olmuştur.

1994 yılından sonra daha da ön plana çıkmaya başlayan bu kent heykellerine Yerel yönetimlerin yetkilerinin artırılmasıyla kent kimliğini yansıttığı düşünülen bu heykellerde artış görülse de cumhuriyetin ilan edilme sürecini betimleyen ve siyasi tarihi estetize eden heykeller bu dönemde de kamusal alanlarda yerini almıştır.

Kastamonu Cumhuriyet meydanının için 1990 yılında Tankut Öktem tarafından tasarlanan Atatürk ve Şehit Şerife Bacı Anıtı kurtuluş Savaşı yıllarındaki top yekûn mücadeleye atıfta bulunarak, kadın erkek çocuk birçok kişinin gönüllü olarak cepheye mühimmat taşınması ve milli mücadeleye verdikleri destek görselleştirilmiştir. Gösterdikleri destek sayesinde savaşın kaderini önemli ölçüde etkileyen Türk halkının önemli figürlerinden olan Şerife Bacı da bu gönüllü kahramanlardan biridir (Şekil 60).

Anıtın bulunduğu meydan Osmanlı'nın son dönemlerinden cumhuriyet dönemine Kastamonu'daki devletin veya devleti temsil eden yöneticilerin planladıkları bir kamusal alandır. Kastamonu'daki bu meydan Cumhuriyet öncesi Anadolu'da planlanan en önemli kent meydanlarından biridir. Anıtsal kamu yapısı olan hükümet Konağı, 1902'de dönemin valisi tarafından milli mimarlık döneminin en önemli

eserlerinden biri olarak Mimar Vedat Tek'e inşa ettirilmiştir. Daha sonra meydanın iki yanına başta eğitim binaları olmak üzere çeşitli kamu binaları inşa edilmiş, devleti temsil eden bu binalar ile şehirde devleti ettikleri veya halka buradan nezaret ettikleri bir alana dönüştürmüşlerdir. Şerife Bacı heykel grubunun bu meydana yerleştirilmesi Cumhuriyet döneminin milli mücadele yıllarında Kastamonu'nun konumunu belirtmesinin yanında gizil eğitim ve mesaj yönü de kuvvetlidir. Bu meydan da yukarıda İzmir Konak Meydanı'nda da belirtildiği üzere Osmanlıdan Cumhuriyete korunan ama aynı zamanda tahrip etmeden dönüştürülen önemli bir kamusal alana örnektir. Kastamonu meydanındaki devlet otoritesinin ideolojik vurgusu hem Şerife bacı heykel grubuyla hem de anıtsal kamu binalarıyla perçinlenerek devletin kamusal alanları düzenleme konusuna güzel bir örnek oluşturmaktadır.



**Şekil 60: Tankut Öktem, Şerife Bacı Anıtı, 1990**

“Atatürk Ve Şerife Bacı Anıtı – Kastamonu”, Türkiye Kültür Portalı  
<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kastamonu/gezilecekyer/aturk-ve-seht-serfe-baci-aniti>  
[12.12.2020]

*“Toplam yüksekliği 12 metre olan anıt 30 Temmuz 1990 tarihinde açılmıştır. İlin en büyük meydanında inşa edilen anıt üç bölümden oluşmaktadır. Önde, Kurtuluş Savaşı'nda Türk kadının kahramanlığının simgesi haline gelen Şerife Bacı, ardında ise Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Türk Toplumunu ifade eden figürler yer almaktadır. Son bölümde de Kuva-i Milliye güçleri ve halk temsil edilmektedir”(Alantor, 2019 [02.02.2021]).*

Atatürk heykellerinin dokunulmazlığı kapsamında 1992 yılında Sultanbeyli belediye başkanı Ali Nabi Koçak ilçeye Atatürk anıtı yaptırmadığı ücretsiz yaptırılmak istendiğinde de yer gösterilmediği gerekçesiyle soruşturma geçirmiştir. Dönemim 2.zırhlı tugay komutanı silahçı oğlu 10 Kasım 1996 tarihinde belediyeden habersiz fatih bulvarına askeri kıyafette bir Atatürk anıtı diktirmiş ve askerlere anıtın başında yirmi dört saat nöbet tutturmuştur (Tekiner, 2010,238).



Bu açıdan bakacak olursak; heykel sanatının imgelerdeki anlamı yalnızca kendilerine özgü içerikleriyle ve bu içeriklerin nasıl tanımladıklarına bağlı değildir. Aynı zamanda bu heykeller dönemin siyasal ve mekânsal kodlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Bu heykel ile vurgulanan asker Atatürk imgesi bir koluyla ileriye göstermektedir ve Atatürk'ün bu işareti meydana ve yerel yönetime bir uyarı niteliğinde gibidir. 1996 ve 2006 yıllarında Sultanbeyli'ne yerleştirilen ilk ayrı Atatürk anıtını kaidesindeki ifadeler 28 Şubat sürecinin kodlarını içinde barındırmaktadır. "İlk anıtın kaidesini çevreleyen "devrimlerin bekçisiyiz ifadelerinde milli mücadele ruhuna gönderme yapılırken ikinci anıtın kaidesindeki "egemenlik kayıtsız şartsız milletindir" sözüyle millet iradesinin önemine vurgu yapılmıştır" (Tekiner, 2010,240).

90'lı yılların kamusal alanda yer alan önemli etkinliklerine bakıldığında; İstanbul'un kentsel mekân tasarımına yönelik bir yoğunlaşma olduğu fikrine varılmaktadır.1992 yılında gerçekleştirilen 1992 Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtı Yerleştirme Etkinliği ile kamusal alanlara yerleştirilen heykellerin mantığında değişmeye gidilme isteği gözlemlenmektedir. Bu değişimin ilk işareti etkinlik adında heykel kelimesi yerine çağdaş sanat yapıtı kelimesinin tercih edilmesidir. Düzenlenen bu etkinlik sonucunda kamusal alandaki heykel tasvirlerinde farklılaşmaya gidilerek İstanbul'daki 10 kentsel mekâna çeşitli eserler yerleştirilmiştir.

Cumhuriyetin 75. Yıl kutlamaları kapsamında Tamer Başoğlu tarafından tasarlanan Beşiktaş Atatürk Anıtı farklılığın imgeden ziyade biçim ve boyut kültürü üzerinden vurgulandığı bir anıt olmuştur. Büyük bütçenin ayrıldığı bu anıt, paslanmaz çelikten üretilmiş ve 1999 yılında açılmıştır (Şekil 61). Postmodern bir anlayışla tasarlanan heykel de sadece malzeme ve form anlayışı değişmiştir, içerik olarak cumhuriyet ideallerinin yansıtılmasına devam edilmiştir. 35 m yüksekliğinde tasarlanan anıt;

*"mimariye ait malzeme ve cephe formlarını andıran cam ve granit kaplama yapısıyla günümüz rasyonel mimarisinin kentsel dokuya yaptığı göndermeyle mimari gelenekten uzak kimliksiz bir ifadeyi kente taşımıştır. Anıt-heykel, dikey bir silindirik forma sahip, ayna kaplama bir strüktür, bu strüktürü taşıyan granit ayaklar ve strüktürün alt kısmında bulunan Atatürk figürünün yer aldığı heykellerden oluşmaktadır. Her şeyden önce heykel dikey yüksekliği ve geniş kesitiyle bulunduğu açık mekâna ciddi bir baskı kurmaktadır. Pelvanoğlu, anıt heykelin yapısını: Faşist estetiğin geri dönüşü olarak yorumlamaktadır"(Pelvanoğlun'dan akt. Kuzu, 2012, 99).*

Cam yüzeylerin üzerinde paslanmaz çelikten üretilmiş üç adet yüksek bulunmaktadır. Bu rölyeflerden biri Türkiye Haritasının içinden çıkan Atatürk'tür. Atatürk sol eliyle haritaya dokunmakta ve sağ elinde bir kâğıt tutmaktadır. Diğer bir figür ise, sol elinde

meşale, sağ elinde kılıç tutan bir genç kız iken üçüncü ve son figürde sağ elinde kitap, sol elinde çarkın içinden çıkan zeytin dalını tutan bir erkek figürüdür. Anıtı ayakta tutan üçayağın etrafında Atatürk'ü ilkelerin simgeleyen “altı ok” yerleştirilmiştir.

Bu anıt boyut kültürle iktidarı yüceltirken figürlerin biçim dile Nazi estetiğini anımsatmaktadır. Anıtta simgesellik hâkimdir (Türkiye haritası, ok, meşale, zeytin dalı). Kadın figürü elinde tuttuğu meşale ile demokrasiyi temsil ederken, zeytin dalı ile çarkın içinden çıkan erkek figürü ise barışı ve cumhuriyeti temsil etmektedir (Tekiner, 2010,253).



**Şekil 61: Tamer Başoğlu, Beşiktaş Demokrasi Anıtı, 1999**

“Beşiktaş Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı yıkılma tehlikesine karşı kaldırıldı” Cumhuriyet Gazetesi, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/besiktas-meydanindaki-ataturk-aniti-yikilma-tehlikesine-karsi-kaldirildi-1739188> [17.01.2021]

Özellikle 12 Eylül sonrası anıtlarında yaratılan, tek lider Atatürk imgesi, ulaşılmazlık ülküsü üzerinden otoriter bir anlam ağıyla ve estetikten uzak betimlenirken, 1990'ların sonundan itibaren Atatürk ve Kurtuluş Savaşı temalı heykellerin simgeciliğinde farklılaşma kendini göstermektedir.

2000'li yıllar ülke tarihinde siyasi anlamda oldukça hareketli dönemler olmuştur. 2002 yılında genel seçimlerde Adalet ve Kalkınma partisinin seçimi kazanmasıyla yeni bir dönem başlamıştır. Önce Abdullah Gül'ün ardından Recep Tayyip Erdoğan'ın başbakan olması, Türkiye'de muhafazakâr dindar kesimi, daha önceden olmadığı kadar iktidar uhdesine almıştır. 2011 seçimlerinde, AK Parti hükümeti 3.kez iktidara

gelmiştir ve 2014 tarihinde Adalet ve Kalkınma Partisi'nin cumhurbaşkanı adayı Recep Tayyip Erdoğan Türkiye'nin 12. Cumhurbaşkanı ve halkoyuyla seçilmiş ilk cumhurbaşkanı olmuştur. 2015 Genel seçimleri Haziran 2015 Türkiye genel seçimlerin de AK Parti 13 seneden sonra ilk defa iktidarını kaybetmiştir. Haziran 2015 Türkiye genel seçimlerinde hiçbir partinin salt çoğunluğu bulunmaması üzerine koalisyon hükümeti kurulması gerekmiştir ve fakat koalisyon görüşmelerinin olumlu sonuçlanmamasının ardından seçimin tekrar edilmesi kararı alınmıştır.

2000'li yılların siyasi düzeninde hareketli dönemler yaşanırken anıt talebinde bir azalma görülmemiş bu dönemlerde de ülke tarihinin siyasi olaylarını estetize eden birçok heykel kamusal alanda yerini almıştır. Toplumsal kırılma dönemlerine atıfta bulunarak önemli kişi ve olaylarında hafızalaştırılması adına belediyeler ve valilikler ve sivil toplum kuruluşlarının öncülüğünde birçok heykel yaptırılmıştır.

2000 yılından günümüze dek ortak belleği harekete geçiren örneklerinden birisi Milli Savunma Bakanlığı'nın 2000 yılında düzenlediği Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi Sanat Eserleri Yarışması'dır ve yarışmayı heykeltıraş Rahmi aksungurun projesi kazanmıştır.

*“Proje yaklaşık 1000 metrekairelik bir alana yayılmakta ve 600 tona yakın mermerden oluşmaktadır. Bu proje bugüne kadar uygulanan en büyük mekân düzenlemesi ve bir kavramın üç boyutlu plastik açılımıdır. Kompozisyon düzenlemeleri beş ana bölümden oluşmaktadır. Plastik elemanların yükseklikleri insani boyutlardadır. Bu anlayış Çağdaş Türkiye kurucusunun hümanist düşüncelerine ve felsefesine denk düşen bir açılım kimliği olarak ortaya çıkmış ve yorumlanmıştır. “Bu yorum salt mermerde ve mermerin değerlendiriliş formatında değil; aynı zamanda Atatürk'ün hümanist düşüncelerini şiirsel bir simgeleştirmeye tabi tutan Şair Tarık Günersel'in düzenlemelerinde de başat yol gösterici öge olmuştur. [...] Rahmi Aksungur'un o evrensel üslubu bütün bu yayılma ve parçalanma düzeneğine rağmen belirgin bir şekilde korunmuş ve ortaya çıkmıştır” (Gezgin'den Akt: Şengünel, 2013,233).*

Eserlerin tasarımında Milli mücadele ve egemenlik kavramına dayalı olarak Nutuk'taki süreç dikkate alınmış ve tasarımda 19 Mayıs Samsun'a çıkış, Kongreler, önemli savaşlar, Cumhuriyet'in ilanı ve Devrimler gibi temalar göz önünde tutularak betimlemesi yapılmıştır.

Siyasi tarihin anlatısını yapan bu heykel düzenlemesi bulunduğu konum itibarıyla Anıtkabir örneğinde olduğu gibi şehirin odak noktasını oluşturan meydanlara değilde daha özerk ve sıfırdan oluşturulan bir kamusal alana yerleştirilmiştir. Toplumun her kesiminden bireylerin güzergâhı olmadan özel ve amaçlı bir gezi neticesinde aktarıcı rol üstlenmektedir.

Belli bir amaç doğrultusunda oluşturulan bu kamusal alanlar 1. Bölümde ortak söylem ve eylem alanı olarak ele alınan kamusal alan kavramına denk düşmese de Türkiye’de kamusal alan kavramının sorgulanmasına bir örnek oluşturmaktadır. Ülkemizde kamu ve kamusal kavramları devlet otoritesini işaret ettiğinden dolayı temeli Antik Yunan’a dayanan ve farklılıkların söylem alanı olan kamusal alan kavramından öte seçili kitleye seçili bilgileri aktaran özerk bölgelere dönüşmesi bakımından kamusalılığı sorgulanan farklılıklar göstermektedir.

Beş özgün bölümden oluşan düzenlemenin Devlet Mezarlığı girişinde yer alan, mezarlığı simgeleyen çelik heykel, Anadolu mezar ve lahit formundan esinlenerek tasarlanmıştır (Şekil 62). “Rahmi Aksungur’un bütünsel üslubunun birliğinin örnek açılımı olmasının ötesinde bütün düzenlemeye egemen olacak olan karakterin de bir uzantısı olarak insanları karşılamaktadır” (Şengünel, 2013,233).



**Şekil 62: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, 2000**

Şengünel, C. 2013 Türkiye’de 1980’den Günümüze Yarışma Şartnameleri Bağlamında Kent Heykelleri S.225

Cumhuriyet Tarihi Yolu’nun başlangıcında yer alan ve mermerden tasarlanan düzenlemenin ikinci bölümünde; “Atatürk’ün Samsun’a çıkışı, toprağa düşen ışık olarak tasarlanmıştır (Şekil 63). Mermerin gölgesi haritadaki Samsun Limanı’nın silüetidir. Gölgenin içindeki ışıkta Atatürk’ün profili 11:00-14:00 saatleri arasında en net şekliyle yerde ışık olarak belirlemektedir” (Şengünel, 2013,233).



**Şekil 63: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, 2000**

Şengünel, C. 2013 Türkiye’de 1980’den Günümüze Yarışma Şartnameleri Bağlamında Kent Heykelleri S.226

Atatürk’ün Samsuna çıkışını anlatan düzenlemenin ikinci bölümünden, Amasya Genelgesini simgeleyen bir kapıdan geçilerek, kongreler ile meclisin kurulmasını betimleyen figüratif heykellerin olduğu mekâna ulaşılmaktadır. Birinci basamak kongreleri simgelerken ikinci basamak ise Türkiye Büyük Millet Meclisinin kuruluşunu simgelemektedir. Basamakların etrafında yer alan üç erkek figüründen tek olarak betimlenen figür Atatürk diğerleri ise, Rauf Bey ile Ali Fuat Paşa’dır. (Şekil 64).



**Şekil 64: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, 2000**

Şengünel, C. 2013 Türkiye’de 1980’den Günümüze Yarışma Şartnameleri Bağlamında Kent Heykelleri

Basamakların üst kısmında, kompozisyonun orta bölümünde yer alan düzenlemedeki yedi figür Erzurum ve Sivas Kongre’lerinde seçilen temsil heyetini simgelemektedir. (Şekil 65). İçinde yarı işlenmiş küp taş bulunan su artık kaynamaktadır. Parlayan küp taş, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşunun habercisidir (Şengünel, 2013,233).



**Şekil 65: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, 2000**

1000 metrekarelik Cumhuriyet tarihi”02.12.2001<https://www.milliyet.com.tr/pazar/1000-metrekarelik-cumhuriyet-tarihi-5269704>[21.03.2021]

Devlet Mezarlığında yer alan düzenlemenin dördüncü bölümü milli mücadelenin yolu olarak betimlenmiştir ve yolun iki yanında rölyefli mermer duvarlar bulunmaktadır. (Şekil 66). İzleyici içine çeken yarı açık bu dinamik mekândaki

*“Rölyefler belgesel fotoğraflardan yola çıkılarak yeniden tasarlanmıştır ve öğretici kimliği ön plana alarak var olmak, ama aynı zamanda bütünü bir ayrıcalıklı parçası da olmak ister”. Bu rölyefler Düzenli Ordunun Kuruluşunu, Birinci ve İkinci İnönü Savaşları’nı, Sakarya Meydan Savaşı’nı ve Büyük Taarruzu anlatmaktadır. Yol boyunca üzerinde Nutuk’tan alınma Atatürk’ün hümanist düşüncelerini yansıtan dizeler bulunan ve Orhun Yazıtlarını andıran beş anıtsal sütun yer almaktadır (Şengünalp, 2013,234).*



**Şekil 66: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, 2000**

“1000 metrekarelik Cumhuriyet tarihi”02.12.2001<https://www.milliyet.com.tr/pazar/1000-metrekarelik-cumhuriyet-tarihi-5269704>[21.03.2021]

Son bölüm olan beşinci bölümde;

*“durgun bir havuz ve bu havuzun diğer yakasında kalan küçük parça hilafeti, bu parçadan koparak devrimlerin dört ana başlığı olan Siyasal, Hukuk, Eğitim ve Kültür üzerinden yükselerek parlayan form Cumhuriyeti temsil etmektedir. Cumhuriyet, havuzun iki yakasına ve çevreye yayılmış tek bir soyut heykelle sembolleştirilmiştir” (Şengüenalp ,2013,234). ( Şekil 67)*



**Şekil 67: Rahmi Aksungur, Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi, 2000**

“Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi Sanat Eserleri Yarışması” birincilik ödülü - Prof. Dr. Rahmi Aksungur” <https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2001/08/mercekaltinda2.htm>[21.03.2021]

Türk Heykel Sanatına yeni bir açılım getiren bu projeye, heykel sanatı sadece estetik değer olmaktan öteye geçerek, hem fonksiyonel hem yaratıcı katılımı arttırmış ve çevre düzenlemesi boyutu kazanmıştır. Çevresiyle birlikte var olan bu heykeller, çevreye yabancılaşmadan onu kuşatarak birlikte algılanmasını sağlayan plastik düzenlemeler bütünüdür. Kamusal alana yapılacak doğru müdahalelerin bir gösterimi olan bu proje siyasi tarihi dinamik şekilde estetize etmesiyle sonraki dönemde kamusal alana üretilecek benzer tasarımlar için rol model niteliğindedir.

2000 yılında yaptırılan siyasi tarihte yer alan olaylardan birini simgeleyen Abdi İpekçi anıtı şişli belediyesi tarafından yaptırılarak, öldürüldüğü yere dikilmiştir. 1970’li yılların terör dalgasında Mehmet Ali Ağca tarafından öldürülen gazeteci Abdi İpekçi’ nin katli Türkiye’de büyük bir infiale neden olmuştur. Çünkü bu dönem terör faaliyetlerinin oldukça arttığı bir dönem olsa da İpekçi ideolojik kimliğinden öte uzlaştırmacı tarafıyla bilinen gazetecilerden biridir. Bu olaydan sonra bazı gazetecilere koruma tahsis edilirken bazı gazetecilerde güvenlik sebebiyle yıllık izne çıkarılmıştır.

Ülkemizin siyasi tarihini hafızalaştıran heykellerden biri olan ve Gürdal Duyar tarafından yapılan Abdi İpekçi Anıtı, heykel ve kaide olmak üzere iki bölümden

oluşmaktadır. Kompozisyonun ortasında Abdi İpekçi büstü yer alırken iki yanında büstü tutan bir kız bir erkek figürü bulunmaktadır. Büstün ortasından geçen kemer ise iki kolon tarafından desteklenmektedir. İki figürün arkasında ise barışı simgeleyen bir güvercin betimlemesi yapılmıştır. 3.5 metre yüksekliğindeki heykel, 70 cm yüksek granit kaide üstünde durmaktadır (Şekil 68).



**Şekil 68: Gürdal Duyar, Abdi İpekçi Anıtı 2000**

“Abdi İpekçi Barış Anıtı” Wikipedi, özgür ansiklopedi,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Abdi\\_%C4%B0pek%C3%A7i](https://en.wikipedia.org/wiki/Abdi_%C4%B0pek%C3%A7i) [12.12.2020]

Kurtuluş savaşı ve yeni Türkiye Cumhuriyeti konulu heykellere duyulan ilgi 2000’li yıllarda da devam etmiştir. 2003 yılında Ferit Özşen tarafından, Cumhuriyetin 80. Yılı anısına yapılan ve İzmir Gündoğdu Meydanı’nda yer alan "Cumhuriyet Ağacı Heykeli", kurtuluş savaşında Atatürk ve süvarileri simgelerken heykelin kaidesinde Cumhuriyet tarihi konu alan rölyefler işlenmiştir (Şekil 69).



**Şekil 69: Ferit Özşen, Cumhuriyet Ağacı Heykeli, 2003**

“Cumhuriyet Ağacı” Wikipedi, özgür ansiklopedi  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cumhuriyet\\_A%C4%9Fac%C4%B1\\_Heykeli\\_20181115.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cumhuriyet_A%C4%9Fac%C4%B1_Heykeli_20181115.jpg) [12.12.2020]



Heykeltıraş Ahmet Uzun tarafından Karşıyaka belediyesinin siparişi üzerine 2005 yılında yapılan “Yerel Hizmet Ve Atatürk Anıtında” cumhuriyet tarihinden günümüze kadar Karşıyaka ya hizmette bulunmuş belediye başkanlarının maskları bulunmaktadır. Atatürk heykeli ekseninde oluşturulan bu anıt yerel siyasi tarihin estetize edilmesinde örnek gösterilebilecek anıtlardandır. Ancak bu anıtın daha sonra kıyı düzenleme projesi kapsamında yerinden kaldırıldığı bilinmektedir. Karşıyaka Sivil Toplum Kuruluşları Birliği, kıyı düzenlemesi çalışmaları nedeniyle kaldırılan Atatürk ve Yerel Yöneticiler Hizmet Anıtı'nın çalışmalar sonrası eski yerine dikilmesini talep etmiştir (Şekil 70).



**Şekil 70: Ahmet Uzun, Yerel Hizmet ve Atatürk Anıtı, 2005**

“Büyükşehirden ikinci “anıt” açıklaması: yıkıldı iddialarına foto yanıt” Gerçek izmir,  
<https://www.karsiyaka.bel.tr/tr/yerel-yoneticiler-aniti> [12.12.2020]

Siyasi tarihi hafızalaştıran heykellerden olan Seyit Onbaşı heykeli yapıldığından beri tartışmaların odağı olmuştur. Çanakkale savaşları sırasında kaldırdığı 215 okkalık top mermisiyle kahramanlık mücadelesinin simge isimlerinden olan Seyit Onbaşı'nın, 1996 yılında yapılan ve top mermisini kucağında taşıırken betimlenen heykeli itirazlar üzerine 2007'de sırtında taşır şekliyle yeniden değiştirilmiştir.



**Şekil 71: Çanakkale Kilitbahir Köyü Seyit Onbaşı Heykelleri, 1996-2007**

“Seyit on başı heykeli” Dur yolcu,  
<https://www.canakkaleili.com/seyt-onbasi-aniti.html> [05.01.2020]

*“Yerinden kaldırılan heykeli yapan merhum Hüseyin Anka Özkan'ın varislerinin, tekrar koyulması için Kültür ve Turizm Bakanlığı'na müracaatta bulunmasının ardından Yüksek Kurul'a sunulan talep, iki yıl sonra cevaplandırılmıştır. Bakanlığın yeni heykelin sergilenmesi için yer talebinde bulunduğu Eceabat Belediyesi'nden olumlu cevap gelmesiyle heykellerin yeri değiştirilmiştir. ( Şekil 71) Karar sonrası Ankara Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün bahçesinde sergilenen heykel, eski yerine yerleştirilmiştir. Eceabat Belediye Başkanı Kemal Dokuz, mermiyi sırtında taşır gösteren heykelini, ilçe merkezinde yapılacak Seyit Onbaşı Parkı'nda sergileyeceklerini belirtmiştir” ( Cihan, [05.01.2021]).*

2000’li yıllara damgasını vuran bir başka olayda Agos gazetesinin genel yayın yönetmeni Hrant Dink'in gazetenin önünde Ogün Samast tarafından başına ateş edilerek katledilmesidir. Yaşandığı dönemde oldukça ses getiren bu olay sonrasında Dink'in cenazesinde on binlerce kişi tarafından cinayete tepki olarak atılan "Hepimiz Hrant'ız, Hepimiz Ermeniyiz" sloganı uzun süre tartışılmıştır (Şekil 72).



**Şekil 72: Mersin’in Akdeniz İlçesi Belediyesi Tarafından Yapılan Anıt**

“Hrant Dink Barış Anıtı” Wikipedi, özgür ansiklopedi,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hrant\\_Dink\\_Bar%C4%B1%C5%9F\\_An%C4%B1t%C4%B1.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hrant_Dink_Bar%C4%B1%C5%9F_An%C4%B1t%C4%B1.JPG)  
[ 12.12.2020]

*“2006 yılında İzmir Buca'nın belediye başkanı Cemil Şeboy Atatürk'ün bir dünya lideri olduğunu böyle bir lidere dev bir projenin yakışacağını ve bu projenin tıpkı özgürlük anıtı gibi ülkeyi simgeleyeceği ve turizmi canlandıracağı düşüncesiyle bir Atatürk dağı projesi başlatılmıştır. ( Şekil 73) Anıtın açılışı cumhuriyetin 85. Yıl kutlamalarına denk getirilmeye çalışılsa da yerel seçimler nedeniyle ertelenmiştir ve 2009 yılında açılmıştır. Proje 42 metrelik boyuyla Brezilyanın Reedemer heykelinin önüne geçerek dünyanın en yüksek on heykeli arasına girmiştir. Belirlenen alanda detaylı jeolojik, jeofizik ve jeodezik etütler yapılmıştır. Heykeltıraş Harun Atalayman tarafından hazırlanan bir metrelik maket aynı fotogramati yöntemle taranmış ve rölyef çalışması başlatılmıştır. Aynı yöntemle maskın altına “yurtta barış cihanda barış” sözleri yazılmıştır. Rölyefin yapımında tahminen 50 ton çelik hasırla 500 m püskürtme beton ve 300 ton çelik konstrüksiyon kullanılmıştır”(Tekiner, 2010,259).*



**Şekil 73: Buca Atatürk Rölyefi, 2006**

Tekiner, A. 2010 Atatürk Heykelleri S: 259

Cumhuriyet tarihini ve kurtuluş mücadelesini estetize eden heykeller arasında yerini alan asıl adı İbrahim Göleber olan Kartallı Kazım'ın anısını yaşatmak için bronzdan yapılan heykel 2011 yılında kartal belediyesi tarafından düzenlenen yarışma sonucunda yerini almıştır. ( Şekil 74) Nutuk' da ve Kuvayı Milliye destanında adı geçen sivil hayatında bahçıvanlık yapan ve Kartal'da yaşayan Kartallı Kazım'ın Heykeli birinci olan Hüseyin Yüce tarafından 2012 yılında yapılmıştır( Öztürk,2012 [17.01.2021]).



**Şekil 74: Kartallı Kazım Meydanı Anıtı, 2011**

“Kartallı Kazım'a dev heykel” 23.01.2012 Vatan,  
[http://www.gazetevatan.com/kartalli-kazim-a-dev-heykel-426073-gundem/\[17.01.2021\]](http://www.gazetevatan.com/kartalli-kazim-a-dev-heykel-426073-gundem/[17.01.2021])

Kent kimliğini ve bölgede yaşanan siyasi olayları estetize eden heykellerden olan Bayrak Anıtı Kahramanmaraş'ın tarihi bölgesinde ki kent meydanında yer almaktadır. Kale istikametine doğru yerleştirilen bu heykellerle bayrak olayı anlatılmıştır ve Kahramanmaraş'ın kurtuluşunun önemli bir parçasını oluşturmuştur. “Avukat Mehmet Ali Bey'in ‘Alemler İslam’a Hitap’ beyannamesinin ardından Rıdvan Hoca'nın ‘Hürriyet olmayan bir yerde namaz kılınmaz’ demesi sonrası tek yumruk olan

kahraman ecdadın, kaleye hücum ederek şanlı Türk bayrağını yeniden kaleye dikmesi, 'Bayrak Olayı' olarak bilinmektedir. Bu tarihi olayın gelecek kuşaklara aktarımını yapmak için Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi tarafından anıt yaptırılmıştır”

Bu anıtta; “Yapay kaya kaide üzerinde 21 adet polyesterden yapılmış 2.30 m yüksekliğinde insan figürleri yerleştirilerek Bayrak Olayı anlatılmıştır. ( Şekil 75) Kaidede en önde duran kişinin elinde bir adet sancak bulunurken, diğer kişi ise eliyle kaledeki bayrağı işaret etmektedir. Arkadaki kişiler ise kaleye doğru hücum eder gibi yürüyor şekilde betimlenmiştir” ( Güneçikan, 2020 [05.01.2021]).



**Şekil 75: Bayrak Olayı Kahraman Maraş Anıtı, 2012**

Bayrak Olayı'nı Anlatan Anıt Nerede?, Kahramanmaraş Manşet Gazetesi  
21.01.2020<http://www.marasmanset.com/guncel/bayrak-olayini-anlatan-anit-nerede-h30008.html>  
[12.12.2020]

2000'li yılların önemli toplumsal olaylarından biri olan gezi eylemleri de ülke gündemini uzun bir süre meşgul etmiştir.

Gezi Parkı olayları, 61. Türkiye Cumhuriyeti Hükûmeti' nin, Taksim Gezi Parkı'na Taksim Yayalaştırma Projesi çerçevesinde imar izni olmadan yeniden inşa etmesini engelleme eylemi olarak başlamıştır.

27 Mayıs 2013 tarihinde iş makinelerinin parka girmesinin ardından bu haberin sosyal medya aracılığıyla kısa sürede yayılması sonucunda bazı aktivistlerin parka gidip çalışmalarını durdurmaya çalışmasıyla günlerce sürecek olan eylemler başlamıştır. Ülke siyasetini de etkileyen bu süreç zarfında kamusal alanda sanat ve siyaset ilişkisi açısından pek çok örnek ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemin sanatsal yapıtları daha çok performans sanatları kapsamında değerlendirilmektedir.

2013 yılında Rahmi Aksungur tarafından yapılan “İşkence Mağdurlarına Saygı Anıtı”, Kadıköy Belediyesi’nin, Askeri Darbelerin Asker Muhalifleri Derneği’nin (Adam-Der) katkılarıyla yapılmış ve 80 darbesinin ülkede bıraktığı derin izleri vurgulamaktadır. Anıt ve kaide olmak üzere iki bölümden oluşan heykelde amaç kamuoyunda ülkenin siyasi tarihi üzerine bir bilinç yaratma isteğidir. ( Şekil 76) Kelepçeli ve gözleri bağlı olarak tasvir edilen iki erkek bir kadın figüründen oluşan anıt için Adam-Der eski başkanı Tuna Atalay gözleri bağlı, elleriyse arkadan kelepçeli iki erkek ve bir kadından meydana gelen heykelin şekline nasıl karar verildiğini anlatmıştır:

*“Prototipler üzerine fikir belirttik. Başlangıçta orada işkence görenlerden birkaçının büstü gibiydi anıt, örneğin İlhan Selçuk gibi. Biz böyle olmasının doğru olmadığını söyledik burada işkence görenler sadece gazeteciler değil askerler başka kimseler de olduğunu, bu yüzden soyut bir anıtın hepsini, herkesi temsil eden bir anıtın daha doğru olacağını söyledik. Sonuçta da iki erkek ve bir kadın figürü, gözleri bağlı, Profesör Rahmi Aksungur tarafından yapıldı” (Karaca, [05.01.2021])*



**Şekil 76: Rahmi Aksungur, İşkence Mağdurlarına Saygı Anıtı, 2013**

Mağdurun Diliyle 12 Mart: “İşkence Mağdurlarına Saygı Anıtı” Açık Radyo, <https://acikradyo.com.tr/makale-yorum-analiz/magdurun-diliyle-12-mart-iskence-magdurlarina-saygi-aniti> [12.12.2020]

2000’li yılların siyasi tarihini estetize heykel örneklerine başka bir örnek de 24 Ocak 2001’de Diyarbakır’da bir suikast sonucu hayatını kaybeden Diyarbakır Emniyet Müdürü Gaffar Okan’ın anıtıdır. Bugün hala aydınlanmamış bu olay yaşandığı dönemde ülke gündemini oldukça etkilemiştir. Yaşanılan bu olayın ardından şehit Emniyet Müdürü Ali Gaffar Okkan ansına saldırıya uğradığı bölgeye Diyarbakır Emniyet Müdürlüğü tarafından anıt dikilmiştir. Anıtın Üzerinde, Okkan’ın fotoğrafı, öz geçmişi ve söylediği, "Türkiye’de huzur ve güvenin sigortası Diyarbakır’dır"

sözünün yer almaktadır. 2015 yılında yapılan anıta Okan ile birlikte şehit edilen polis memurlarının da fotoğrafları yerleştirilmiştir.

Anıt önceki örneklerde görülen heykelsi betimlemelerden ziyade mermer kadide üzerine yerleştirilen fotoğraflarla estetize edilmiştir (Şekil 77).



**Şekil 77: Gaffar Okan Anıtı, 2015**

<http://www.gazeteguncel.com/okkan-15-yilinda-unutulmadi-68551h.htm>[ 03.01.2021]

2000’li yılların siyasi zemininde kuşkusuz en önemli olayı 2016 yılının 15-16 Temmuz tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde kendilerini Yurtta Sulh Konseyi olarak tanımlayan bir grup asker tarafından gerçekleştirilen askerî darbe teşebbüsüdür. Darbe teşebbüsünün yapıldığı gece Türkiye'nin birçok ilinde darbe karşıtı protesto gösterileri düzenlenmiştir. 16 Temmuz sabahı, Türk Silahlı Kuvvetleri ve Emniyet Genel Müdürlüğü personelinin gerçekleştirdiği operasyonlar sonucunda askerî darbe girişimi bastırılarak darbeci askerler teslim olmuşlardır.

Olaylar sonucunda; 300'den fazla kişi hayatını kaybetmiş, 2000 civarında kişi yaralanmış, farklı rütbelerden birçok asker gözaltına alınmıştır ve bunun yanı sıra askerî, idari, adli kurumlarda birçok kişi görevden alınmıştır.

Teşebbüsün ardından geçen süre boyunca aralarında Boğaziçi Köprüsü, Büyük İstanbul Otogarı ve Ilgaz Dağı Tüneli'nin de yer aldığı birçok yapı, mekân, meydan ve yerin adı, darbe girişiminin tarihine ithafen değiştirilmiş ve bu olay sonrası kamusal alanlarda yeni bir düzenlemeye gidilmiştir. Ayrıca 15 Temmuz tarihi, darbe girişiminde hayatını kaybedenleri anmak amacıyla Demokrasi ve Millî Birlik Günü adıyla 2017'de resmî tatil olarak ilan edilmiştir.

Darbe girişimi, Türkiye siyasi tarihinde 12 Eylül 1980 askerî darbesinden 36 yıl sonra gerçekleştirilen ilk askerî darbe teşebbüsü olarak kayıtlara geçmiştir. Bu darbe

girişiminin ardından ülkenin neredeyse tüm illerinde devletin/iktidarın gücünü nitelendirecek 15 Temmuz anıtları dikilmiştir. Siyasi tarihi hafızalaştıran bu anıt heykellerle topluma iletilmek istenen mesaj devletin gücü ve bölünmezliğidir. Cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleştirilen anıtsal propaganda süreci bu dönemde de tekrar canlandırılmaya çalışarak bireylere ulusal mücadele duygusu yeniden aşılanmaya çalışılmıştır.

Birçok vatandaşın hayatını kaybettiği 15 Temmuz darbe girişimi ardından 80 sonrası dönemde olduğu gibi belediyelerin heykel siparişlerinde büyük bir artış görülmüştür. Bu dönem içinde üretilen anıtlardan biri olan;

*“15 Temmuz Şehitler Makamı Anıtı” 15 Temmuz Şehitler Köprüsü'nün Anadolu Yakası çıkışında; Türk geleneğinde olan ve asırlardan beri olgunlaşmış kümbet- türbe anlayışıyla bir "şehitlik makamı" olarak inşa edilmiştir. 15 Temmuz Şehitler Makamı Anıtı'nın Mimarı Hilmi Şenalp; "Kubbe, bütünlüğüyle kâinatı ve sonsuzluğu sembolize etmekte, şehitlerin aslında 'ölüler' olmayıp, sonsuz bir hayatla beraber, ilahi nimetlere mazhar olduklarını ifade etmektedir. Çubuk elemanlardan oluşan, şeffaf geodezik kubbeyi teşkil eden kollar, milletin bu teşebbüs karşısında ortaya koyduğu birliğe atf" olduğunu belirtmiştir. "Abide beş kollu yıldıza atıfla, Türk üçgenlerinden oluşan, beşgen bir plana oturan ve yine beşgenden üretilen geodezik bir kubbeden ibarettir. Kubbede çelik konstrüksiyon üzerine, 5 cm. kalınlığında küfeki taşı kaplama yapılmıştır. Kubbenin kapladığı alan yaklaşık 130 m<sup>2</sup> olup, beşgene oturan kubbenin beş köşesinde, beş adet kemer bulunmaktadır. Kemerlerden iki adedi giriş çıkış için birer kapı mahiyetinde olup, diğer üç kemer, içlerinde 250 şehidin isimlerinin yazılı olduğu kitabe nişleri olarak kullanılmıştır"( Şekil 78) Öte yandan şehitler abidesinin içerisinde bulunan hatları yazan Hattat Hüseyin Kutlu, oradaki her sembolün bir anlamı olduğunu belirtmiştir. Kutlu; " Her bir şehit için güllerin ve kalem selvinin dikildiğini ifade eden Kutlu "Selvi de rastgele seçilmedi. Kalem Selvi Elif anlamına gelir, Elif ismi Allah isminin simgesidir yani Tevhidi birliği ifade eder. Güller ise peygamber efendimizi temsil eder" diye belirtmiştir. Özetle bunlar sadece bu dünya ufku değil sonsuzluk ufkuna gözünü dikmiş bir millet olduğumuzu anlatmak içindir" ifadeleriyle abidenin kapsamlı çözümlemesini yapmıştır" ( Kavak,2017, [05.01.2021]).*



**Şekil 78: Hilmi Şenalp, 15 Temmuz Şehitler Makamı Anıtı, 2016**

“15 Temmuz Şehitler Anıtı bugün açıldı. İşte anıtın özellikleri...” Cnn Türk  
<https://www.cnntrk.com/turkiye/15-temmuz-sehitler-aniti-bugun-acildi-iste-anitin-ozellikleri?page=1>  
[18.01.2021]

Bu dönemde kamusal alanlara anıt yerleştirme arzusunda büyük artış görülmüş ve zaman zaman estetik değerleri tartışılan heykellerde kamusal alanlarda yer almaya başlamıştır (Şekil 79).

Beşiktaş Belediyesi tarafından yaptırılan 15 Temmuz anıtı 249 elden oluşmakta ve bu kırmızı eller ay yıldızı gökyüzüne taşımaktadır. Türkiye Haritası üzerinde tasvir edilen anıtın yüksekliği Cumhuriyet'in kuruluş tarihine atıfta bulunarak 1923 santimetre, Türkiye haritasının yüksekliği ise İstanbul'un fethini simgeleyecek biçimde 1453 cm olarak yapılmıştır.



**Şekil 79: 15 Temmuz Anıtı**

---

“Avrupa Yakası'na 15 Temmuz Şehitleri Anıtı” ,Milliyet Gazetesi  
[https://www.milliyet.com.tr/gundem/avrupa-yakasina-15-temmuz-sehitleri-aniti-2544162\[05.01.2021\].](https://www.milliyet.com.tr/gundem/avrupa-yakasina-15-temmuz-sehitleri-aniti-2544162[05.01.2021].)

Temmuz darbe girişiminin seyrini değiştiren ve darbeye karşı direnişin temsili haline gelen Ömer Halisdemir'in anısını yaşatmak adına Mersin'e yapılan anıt Özel Kuvvetler Komutanlığı'nı ele geçirmek isteyen darbeci Tuğgeneral Semih Terzi'yi öldürerek darbenin engellenmesinde büyük rol oynayan Halisdemir'i üniforması ve elindeki silahıyla betimlemektedir (Şekil 80).





**Şekil 80: Ömer Halisdemir Anıtı, 2016**

“Ömer Halisdemir'in heykeli açıldı” Tımeturk,  
<https://www.timeturk.com/omer-halisdemir-in-heykeli-acildi/haber-272554>[ 03.01.2021]

2017 yılında teröristlerce İzmir Adliyesi'ne gerçekleştirilen saldırıda şehit olan polis memuru Fethi Sekin' in anısını yaşatmak adına ölümünün 1. yılında İzmir Adliyesi C Kapısı önüne yerleştirilen anıt İzmir Büyükşehir belediyesi tarafından düzenlenen yarışma sonucunda yerini almıştır.

*“Heykeli yaklaşık 3 ayda modellediğini anlatan Heykeltıraş Aktaş, "Fethi Sekin diğer insanları düşünerek kendini feda etti. Feda kavramını yansıtmak için heykeldeki kompozisyonu oluşturdum. Bu kavramın evrensel anlatımı elini göğsünün üzerine koymaktır çünkü canımız sembolik olarak kalbimizdedir. Elimizi kalbimize koyduğumuzda onu vermeye hazırız demektir. Heykelin sol elinde ise aynı zamanda sert bir hareket var. Orada da her an mücadeleye ve müdahaleye hazır olduğunu anlatmak istedim." diye konuşmuştur ( Bayram, 2018, [06.01.2021]. ( Şekil 81)*



**Şekil 81: Can Aktaş, Fethi Sekin Anıtı, 2018**

Bayram, A. “Yaşadığım çağın kahramanının heykelini yaptım”  
<https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/yasadigim-cagin-kahramaninin-heykelini-yaptim/1036373>  
[ 03.01.2021]

2000’li yıllarda birçok terör olayı meydana gelmiştir Atatürk hava alanı saldırısı, Ankara gar saldırısı gibi terör olaylarında da tarihin hafızalaştırılması adına heykelsi betimlemelerden ziyade ölenlerin anısına kaide üzerinde isim ve fotoğrafları olan anıtlar kamusal alanlara yerleştirilmiştir.

1993 yılında Türk gazeteci, ve yazar Uğur mumcunun evinin önünde, arabasına konulan bombanın patlaması sonucu suikasta kurban giderek yaşamını yitirmesi ülkenin siyasi tarihini etkileyen olaylardan biridir.

Uğur Mumcu’nun ölümünün 25. Yılında Çankaya Belediyesi Çankaya’nın en büyük parklarından Çankaya Park’ın adını “Uğur Mumcu Parkı” olarak değiştirmiş ve parka Uğuru Mumcu anısına bir anıt yerleştirmiştir. Anıt ve kaide olmak üzere iki bölümden oluşan anıtın kaidesinde “Uğurlar Olsun” yazısı yer alırken, Uğur Mumcuyla birlikte sağ ve sol yanında bulunan ve ellerinden tuttuğu bir kız ve bir erkek çocuk figürü yerleştirilmiştir. (Şekil 82)



**Şekil 82: Uğur Mumcu Anıtı,2018**

“Uğur Mumcu Parkı’nın girişinde vatandaşları karşılayacak anıt 24 Ocak’ta açılacak” 17.01.2018, Cumhuriyet Gazetesi

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/ugur-mumcu-aniti-hazir-907231> [ 03.01.2021 ]

Ülkemizde yerel yönetimlerin kamusal alanlarda söz sahibi olma durumu, özellikle bazı şehirlerde heykeller üzerinden kendini yoğun biçimde göstermektedir. Cumhuriyetin numune kenti olan Ankara’daki dev fiskiye ve hayvan heykelleri gibi Eskişehir’de de son zamanlarda estetik değerleri tartışmalı olan birçok heykel kamusal alanda yerini almıştır.

Konusu ve estetik değeri tartışmalı olan bu kent heykelleri kamusal alanlarda yerini alırken, yine siyasi tarihi estetize eden heykellerden de vazgeçilmemiştir. Son

zamanlarda kentsel alanlara yerleştirilen heykellerle dikkat çeken Eskişehir’de 2019 yılında yapılan Ulus Anıtı, ulusun ortak değerlerini ve bağımsızlık mücadelesini işaret etmektedir. Anıtın en st kısmında Atatürk heykeli yer alırken, bir alt kademede cumhuriyet sonrası modern Türkiye’nin kazanımları (eğitim, sanayi, sanat gibi) temsil edilmiştir. Onun altındaki kabartmalar Kurtuluş Savaşını betimlerken anıtın yer hizasında Cumhuriyet ncesi dönemi temsil eden, dört tarafa bakan ve atların üzerinde Türk büyükleri temsil edilmiştir. Son dönem heykellerinden olan bu anıtın, kabartma ve heykelleri İrani heykeltıraş Afshin Esfandiyari tarafından yapılmıştır. Ulusal bağımsızlık mücadelesini anlatan bir anıtın, Türk heykeltiriliğinin gelişmiş olduğu bir dönemde, yabancı bir heykeltıraşa, heykeltıraş bir belediye başkanı tarafından yaptırılması, cumhuriyetin ilk dönemlerinde gündemde olan milli duyguları, bu duygulara yabancı olan bir sanatçının yapması konusundaki eleştirileri beraberinde getirmiştir.



**şekil 83: Afshin Esfandiyari, Ulus Anıtı, 2019**

“Eskişehir Ulus Anıtı”

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Eski%C5%9Fehir\\_ulus\\_an%C4%B1t%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Eski%C5%9Fehir_ulus_an%C4%B1t%C4%B1) [03.01.2021]

Verilen örneklerden anlaşılacağı gibi 2000-2020 yılları arasında da siyasi tarihimize ve kültürel kodlarımıza atıfta bulunan anıtlarda farklı yaklaşımlar araşsallaştırılmıştır. Araşsallaşmanın dört öğesi olan hatırlatma-bellek, imge-simge, gösterge-görselleştirme ve kltleştirmenin yoğunluk dereceleri dönemlere göre farklılık göstermektedir.

## 5. SONUÇ

Özel ve mahremiyet alanı dışında her kesimden insanın özgürce bir araya gelebildiği, farklılıkların söylem ve iletişim alanı olarak kabul gören kamusal alan kavramı galeri ve müzelerden bağımsız olarak sanat yapıtının insanlarla doğrudan iletişim kurabildiği alana karşılık gelmektedir. Zorlama olmaksızın birleştirici gücüyle kamuoyu oluşturup onu şekillendiren kamusal alan tüm farklılıkların söylemlerine kulak verdiği ölçüde aynı zamanda toplumu değiştirip dönüştürme potansiyelini de bünyesinde barındırmaktadır. İletişim ve mücadele alanı olarak kamusal alan toplumsal alan içinde hayat bulmakta ve tarih boyunca farklı toplumsal şartlar ve düşünce yapılarından etkilendiği gibi siyasi süreci de belirleyen bir yapıya sahiptir.

1.bölümde düşünürler üzerinden ele alınarak toplumsal eşitliğin ve iletişimin ön plana çıkarıldığı kamusal alan kavramı her ne kadar eşitliği ön planda tutmaya çalışsa da zaman zaman bu eşitlik tanımlamaları içinde bazı söylemlerin( cinsiyet eşitsizliği ırk farklılıkları vb.) aslında temelde yatan kamusal alan fikrine uymadığı yönünden eleştiriler almıştır.

Bu açıdan bakıldığında, dönemlerin sosyal ve siyasi değişimlerinin aynası olan kamusal sanat yapıtlarının da bu alanda var olmaları özgürlükçü söylemleri ve iletişimi çağrışırsa da asıl var olabilmesi toplumsal kabullenme ile doğru orantıda geliştirdiği sürece sürdürebilmektedir. Habermas'ın” kamusal alandaki” görünürlük kavramı açısından değerlendirmek gerekirse; ülkemizde geleneksel bir kamusal söz konusudur ve bu kamusal devlet alanına karşılık gelmektedir. Geleneksel kamusal alanın ön planda olduğu toplumlarda kamusal alanlarda yer alan sanat yapıtlarının görünürlüğü aslında aykırı ve farklı olmamalarına bağlıdır. Bu bağlamda ülkemizin kamusal alanda gelişen heykel tarihi de çoğunlukla kabulü ve kutsallığı üzerinden şekillenmiştir.

Ülkemizde kamusal alan heykellerinin kentsel alanlarda var olma süreci incelendiğinde, bu süreçte söz sahibi olanların çoğu zaman sanat ve estetik birikimi yeterli olmayan siyasi otoriteler olduğu görülmektedir. Kalabalıkların sanatı olarak

topluma iletteği mesajlar kapsamında sosyal yaşam dinamiğinin kaydını yapan kamusal alan heykelleri, fiziksel ve ölçülebilir olduğu kadar var edilme sebepleri ve bünyesinde barındırdığı politik arka plan neticesinde, gizlerle dolu bir yapı sergilemektedir.

Batılı anlamdaki Türk heykel sanatının başlangıcı olarak kabul edilen Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren anlatım dili dışında heykele ideolojik işlevler yüklendiği için Türk heykel sanatında özgür bir yapı oluşturulamamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında heykel, görseelliği evrensel değil, ulusal sınırları olan bir kategori çizmiştir.

Cumhuriyetin ilanıyla beraber daha hızlı bir modernleşme sürecine giren Türkiye'de figüratif anıt heykeller, kamusal alanların odak noktasını oluşturmuştur. Buna bağlı olarak, ülkemizde siyasi bir liderin kentsel kamusal alandaki ilk temsili ise Atatürk heykelleri ile gerçektemiştir. Cumhuriyet rejiminin oluşturduğu yeni kent anlayışı içinde kamusal alanlar, yeni oluşturulan siyasi rejiminde iletişim ve söylem alanına dönüşmüştür. Cumhuriyetin oluşum sürecinde çağdaşlığın ve laikliğin göstergesi olarak devlet ideolojisinin göstergesi olan kamusal alanlar, siyasi tarihi estetize eden heykeller ile donatılmıştır. Türkiye'de Cumhuriyet dönemi ile birlikte heykel sanatının gelişmesi için gereken ortam oluşturulmuş ve anıt heykel uygulamalarının halkla bütünleşmesi sağlanarak, bağımsızlık ve ulusal kurtuluş mücadelesi öğretileri heykel sanatı üzerinden benimsetilmeye çalışılmıştır.

Türk heykel sanatının kamusal alanda var olma durumu incelendiğinde; öncelikle Türkiye'nin siyasi rejimi üzerine bir değerlendirilme yapılmıştır. Bu açıdan bakıldığında;

Kemal Karpat( Modern Türkiye'nin Siyasi Tarihi Kitabı) Modern Türkiye'nin siyasi rejimini üç dönem de değerlendirmiştir.

1. Dönem, siyasi partiler ve meşrutiyet gibi kavramların Türkiye'de oluştuğu dönemi içine almaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, tez kapsamında dönemselleştirmenin anlamlandırılabilmesi adına 1. dönemin siyasi tarihi estetize eden anıt veya heykellerine çalışma içerisinde kısaca değinilmiştir. 2. Dönem, 1946'ya kadar olan ve demokrasinin temellerinin atıldığı tek partili dönemdir. Çok partili hayata geçiş ile başlayan ve günümüzü de içine alan 3. Dönem ise, demokratik temeller üzerindeki çok partili rejimin oluşum sürecidir.

3. Dönem içinde değerlendirilen 1946'dan sonraki sürecin de kendi içinde, tekrar ayrı bir tasnife tutulması gerekmiştir. Hazırlanan bu çalışma içindeki dönem sıralaması; (1923-1946, 1946-1960, 1960-1980, 1980-1990, 1990-2020) yıllarını kapsamaktadır. Bu yılları kapsayan politik arka plan ışığında, kamusal alanda yer alan heykellerin siyasi/mekânsal dinamikleri ve siyasi rejimlerin kamusal alandaki temsili incelenmiştir. Cumhuriyetin ilanından 1950'li yıllara kadar kamusal alanda yer alan heykel sanatının görünümü, çoğunlukla Cumhuriyet ideolojisinin halkın belleğine yer etmesi ve yeni sistemin halk tarafından kabulünün kolaylaştırılması olmuştur. Cumhuriyet ideolojisinin söylem aracı olarak kamusal alanlarda yerini alan anıt heykellerin erken örnekleri yabancı heykeltıraşlara yaptırılmış ve zaman içerisinde bu iş Türk heykeltıraşlar tarafından devralınmıştır. Bu dönem anıtları biçimsel açıdan genelde ortak bir dille yapılmıştır. 1950'li yıllara kadar olan dönemde kamusal alanda yer alan heykel çalışmaları çoğunlukla devlet himayesinde şekillenmiştir. 1950 -1960 yılları ise heykel sanatının çağdaşlaşma sürecine girdiği yıllar olarak değerlendirilmektedir. Bu dönem heykellerinde konu olarak yine milli değerler üzerinde durulsa da, malzeme ve form ilişkisinde deneysel ve soyut yaklaşımlar da kamusal alan heykellerinde ön plana çıkmıştır. Çok partili döneme geçişle birlikte ülkede siyasi ve sosyal değişimlerin etkisinin en yoğun hissedildiği dönemler başlamıştır. Bu dönemden sonra, hem devletin hem de sanatın bir dönüşüm sürecine girdiği gözlenmektedir. Cumhuriyetin ilanı ile ön plana çıkmaya başlayan sanatı ve sanatçıyı destekler tutum bu dönemler giderek azalmaya başlamış ve devlet himayesinde yürütülen sanatsal faaliyetlerde özerkleşme süreci de başlamıştır.

Kültür politikaları kapsamında milli duruşun vurgulanmaya çalışıldığı 1960'lı yıllarda, özellikle darbe sonrasında devletin anıtı olmayan illere, belediyeler aracılığıyla yaptırdığı heykeller ön plana çıkmaktadır. Milli sanat tartışmalarının devam ettiği ve yoğunlaşan gergin siyasi ortamın etkisi ile kutuplaşmaların arttığı bu dönemde, sanat alanında da ideolojik kavramalara ve siyasi eğilimlere göre kutuplaşmalar başlamıştır.

1970'li yıllarda milli sanat ve sanatta yerellik olgusu ile halka iletilmek istenen kavramlar sanatsal ve siyasi alanda zıt kutupların çekişme alanına dönüşmeye başlamıştır. Bu yıllarda soyut yaklaşımların da devam etmesiyle birlikte heykel alanında hem soyut hem figüratif anlayışın beraber varlık gösterdiği gözlemlenmektedir. 70'li yıllarda ideolojik içerikli anıt heykeller haricinde de heykel örnekleri kamusal alanlarda yer bulmaya başlamıştır. Kamusal alanlarda ideolojik

içerikli alışlagelmiş heykellerin yanı sıra, sivil ve kurumsal girişimlerle yapılan heykellerin de kentsel alanlarda yer bulmasıyla heykel sanatının kamusal alandaki varlığı yeniden sorgulanma imkânı bulmuştur. Cumhuriyetin ilanının 50. Yılı anısına yapılan kamusal alanlara heykel yerleştirme etkinliği ile yeniden sorgulanma durumuna en iyi örneklerden olmuştur. 80'li yıllarda 12 Eylül darbesinin getirdiği olumsuzluklar sanat alanında da kendini belli etmeye başlamıştır. Bu dönemle birlikte kentsel kamusal alanlarda yer alan ideolojik içerikli heykellerin bir kısmı politik sebeplerden dolayı ya tahrip edilmiş ya da yerinden kaldırılmıştır. 80'li yıllarla birlikte heykellerin kamusal alandaki varlığı yeniden siyasi iradenin temsili durumuna dönüşmeye başlamıştır. Otoritenin temsili rolünü üstlenen kamusal alan heykellerinde klasikleşme ve devlet otoritesinin temsiliyle doğru orantılı olarak katı bir üslup gözlemlenmektedir. Bu döneme ait heykeller devletin kamusal alandaki gözünün temsili olarak yorumlanmaktadır ve 1980-1993 yılları arasında darbe sonrası yeniden devlet otoritesinin oluşturulabilmesi adına cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu gibi anıt heykel talebinde artış gözlemlenmiştir. Bu dönem heykelleri çoğunlukla çağdaş sanattan uzak, tarihsel olayları ve milli değerleri konu alan anıtsal çalışmalardan oluşmaktadır.

1994'teki yerel seçimlerin sonucunda belediye yönetimlerine verilen insiyatiflerin artmasıyla kitsch'leşme sorununa işaret eden kent heykelleri, farklı estetizasyon modelleri ve kent kimliğini ön plana çıkarmaya çalışan temaları ile kamusal alanlarda varlığını göstermeye başlamıştır. Yerel yönetimlerin kendi söylemlerini oluşturmak adına gerçekleştirdikleri heykellerin temalarını genellikle buldukları yerlerin yöresel özellikleri, yiyecekleri vb. temalar oluşturmaktadır. Yerel yönetimlerin kimi zaman ihale yolu ile bir heykeltıraşa kimi zamanda heykel alanında yetkin olmayan marangoz ya da demir ustalarına yaptırdıkları bu heykeller, heykel disiplininin uzak ve estetik açıdan yetersiz olma durumuyla ön plana çıkmaktadır. Estetik süzgeçten geçirilmeden kamusal alanları işgal eden bu heykelsi yapılar birçok kent merkezinde yer alırken özellikle cumhuriyetin numune kenti olarak ön plana çıkan Ankara'da dev fiskiyeler, yapay kale, göl ve devasa boyutlardaki hayvan figürleriyle kendini göstererek yıllardır tartışılan ve eleştiri bekleyen başlı başına bir konu haline gelmiştir. Fakat tez içerisinde yer verilen heykeller seçilirken estetik anlatımında siyasi ve tarihi bir olaya atıfta bulunan heykellerle sınırlandırıldığı için bu heykelsi yapılar çalışmaya dâhil edilmemiştir.

2010'lu yıllara gelinene kadar siyasi ideolojinin kamusal alandaki temsili genellikle Kurtuluş Savaşı ve milli mücadele gibi kavramları estetize eden heykeller üzerinden şekillenirken, 2010 yılından sonra ülkede baş gösteren siyasi hareketlilikle birlikte siyasi tarihi ve ideolojiyi estetize eden kamusal alan heykellerinde farklı temalar da yer almaya başlamıştır. 2013 yılında başlayan Gezi Olayları sanat alanında daha çok performans sanatları aracılığıyla ifade imkânı bulurken, 2016 yılının Temmuz ayında meydana gelen darbe girişiminden sonra heykel sanatının kamusal alandaki araçsallaştırmaları (hatırlatma, bellek, imge, görselleştirme) yeniden siyasi otoritenin söylem aracına dönüşmüştür.

Türk heykeli her ne kadar yaşamımızda yer alsada da bu yer alma şekilleri onun ağırlıklı olarak anıt formatında benimsetilmesine neden olmuştur. Anıt mantığı işlevlerinin uzun yıllar devam ettirilmesi ise heykelin özgün bir sanat dalı, bir eğitim dalı olarak sunulmasının geç kalınmasına sebep olmuştur. Bu uygulamalarda heykeli amaçları dışında var etmek, onun kendini gerçekleştirme aşamalarında kısırlaştırmış, dolayısıyla bu durum yetişmiş ve yetişmekte olan heykel sanatçıları da bu kısır döngünün içine sokmuştur. "Heykel yapmak" sosyal yaşamda yaşananları unutmaya karşı bir bellek görevi görür. Yitip giden bütün faniliklerin unutulmasına ya da unutulmamasına karşı yapılan bir direniş hareketidir. Bu açıdan bakıldığında, yıllardır görsel iletişim gücünden yararlanan heykel sadece ideolojiye hizmet etmekten ziyade, toplumsal bir yaratının temsili olarak kendi mekânını yaratmalı ve bu bağlamda yeni yaşam önerilerini sunan bir nesne olmalıdır.



## KAYNAKÇA

- Ahıska, Meltem. 2011. Hatırlayan Ucubeler: Tophane Deki İşçi Anıtının Hikâyesinin İzini Sürmek, **Red Thread**, 3.
- Alantor, Özgür. "Türk kadınının kahramanlık timsali: Şerife Bacı, 20.02.2019"  
<https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/turk-kadininin-kahramanlik-timsali-serife-baci/1397803> [02.02.2021].
- Alp. Özlem. 2016. İlişkisel Estetik Bağlamında Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar, **Yedi: Sanat Tasarım Ve Bilim Dergisi**, 2016.
- Ardıç, Engin.1987. Saraçhanebaşı'na kelebek konmuş, **Sanat Çevresi**, Ekim  
**Atatürk'ün Söylev Ve Demeçleri**, C.Iı, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara,  
Atatürk'ün 22 Ocak 1923 Tarihindeki Bursa'da Şark Sinemasında Halk Konuşması.
- Aytaç, Ömer. 2007. Kent Mekânlarının Sosyo- Kültürel Coğrafyası Fırat Üniversitesi  
**Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 17, Sayı: 2 Sayfa:199-226, Elazığ.
- Ak, Behiç. "İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması"17/4/2016/  
skopbülten / Behiç Ak <https://www.e-skop.com/skopbulten/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelinin-kaldirilmasi/2916> [20.03.2021].
- Akbal Süalp, Z. Tül. 2004."**Kamusal Alan, Deneyim Ve Kluge**" Kamusal Alan Ed.  
Meral Özbek, Hil Yayınları İstanbul, 673.
- Bahçeci, Hazal Ilgın. 2018. Kent Mekânında Kamusal Alan: Richard Sennett  
Perspektifinde Bir İnceleme, **Memleket Siyaset Yönetim Dergisi**, 2018.
- Başaran, Aylın. 2010."20. Yy' Da Heykel Sanatı Ve Propaganda", Mimar Sinan Güzel  
Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Banerjee, Tridib. 2007. The Future Of Public Space: Beyond Invented Streets And  
Reinvented Places, **Journal Of The American Planning Association**, Vol.  
**67, No. 1**.
- Baydur, Melis. 2015."Sonbaharın saltanatında Yıldız Parkı ve Osmanlı'nın dökülen  
yaprakları", B+ 15. sayı, 2015 <http://besiktasgorselsanatlar.com/eser/guzel-istanbul-1469185477> [20.03.2021].
- Bek, Güler. 2007. "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel Ve Sanatsal  
Ortam" Doktora Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Belli, Engin. "Beyazıt Meydanı'nda Bir Harabe Yatıyor !..” İstanbul Manşet,  
<https://istanbulmanset.com.tr/2016/05/15/beyazit-meydaninda-bir-harabe-yatiyor/> [17.01.2021].
- Benhabıb, Seyla. 2012. Kamu Alanı Modelleri, **Cogito: Kent Ve Kültürü**, Çev. Doğan Şahiner, 8. Sayı, 6. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, F.2004. **Çoğulluk, Yeryüzünün Yasasıdır**, Özbek, M. (Ed.), Kamusal Alan İçinde, İstanbul: Hill Yayın.
- Berger, John. 2007. **Sanat Ve Devrim**, (Çeviren: Bige Berker) İstanbul: Agora Kitaplığı, Üçüncü Basım.
- Burns, R. 2007. **Damascus A History**, New York: Routledge.
- Clark, Toby.2004. **Sanat ve Propaganda**, Ayrıntı Yayınları.
- Cameron, Dan. 2003. **Şiirsel Adalet**, İksv 8.İstanbul Bienali Rehberi, 1.Baskı, İstanbul.
- Çağlın, Pınar. 2010. "Kamusal Sanat Ve Kent İlişkisi", İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Çakar, Nurtaç. 2014. Kent, Kamusal Alan Ve Anıt Heykel İlişkisi Atatürk Üniversitesi **Gsf Sanat Dergisi**.
- Çalikoğlu, Levent. 2001. "1000 metrekarelik Cumhuriyet tarihi"02.12.2001<https://www.milliyet.com.tr/pazar/1000-metrekarelik-cumhuriyet-tarihi-5269704>[21.03.2021].
- Çamuroğlu Çığ, Eylem. 2012." Kamusal Alan Teorileri Açısından Sağlık Gazeteciliği Ve Demokrasi", Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, Mevlüt. 2002.**İzmir Gazi Heykel**, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Çizgen, Gültekin.1980. **Atatürk Heykelciliği**, Milliyet Sanat, Temmuz.
- Çimenci, Hasan. 2017."Heykelden Eyleme: Kamusal Müdahale Sanatı", Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2017.
- Çoşkun, Emel. 2010." Cumhuriyet Döneminde Heykel Etkinlikleri (1950-1960) " Yüksek Lisans Tezi Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dacheux, Eric.2012 **Kamusal Alan: Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı Kamusal Alan**. Çev. Hüseyin. Köse, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elibal. Gültekin.1973. **Atatürk ve Resim-Heykel**. İkinci Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Engin, Aydın. 2002. **Heykel Oburu: 'Mehmet Aksoy Kitabı'**. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erman, Onur. Boran Belgin. 2015. Kentsel Mekânda Heykel Yerleştirmelerinin

Değerlendirilmesi: Semiyotik Bir Model Önerisi, **Çukurova University Faculty Of Education Journal**.

Floris, B. 1996. **L'enterprise Dans L'espace Public**, Grendde, Pug.

Frazer, Nancy. 2004. **Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Var Olan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı** M. Özbek İçinde Kamusal Alan İstanbul: Hill.

Germaner, Ali Teoman. 1999. **"Cumhuriyetimizin 75.Yılında Ülkemizde Heykel Olgusuna Bir Bakış" Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**, Birinci baskı, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları.

Gezer, Hüseyin. 1984.**Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Üçüncü Baskı.

Giritli, Kasım. 1987. Atatürk, Kültür ve Sanat, **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Sayı 10, Cilt Iv.

Gökgür, Pelin. 2008. **Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri**, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

Güneçikan, Ahmet. "Bayrak Olayı'nı Anlatan Anıt Nerede?"

"Kahramanmaraş Manşet Gazetesi,

<http://www.marasmanset.com/guncel/bayrak-olayini-anlatan-anit-nerede-h30008.html> [18.01.2021].

Günsel, Renda. 2002.Osmanlılar 'da Heykel, **Sanat Dünyamız Dergisi** 82.

Habermas, Jürgen. 2009 **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, 8. Baskı, İstanbul, İletişim.

\_\_\_\_\_. 2007. **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü** (Strukturwandel Der Öffentlichkeit), Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 7.Basım, İstanbul, İletişim Yayınları.

\_\_\_\_\_. 2004. **Kamusal Alan** M. Özbek İçinde Kamusal Alan İstanbul: Hil Yayınları.

\_\_\_\_\_. 2009.**Aklın Kamusal Ve Aleni Kullanımı Yoluyla Uzlaşma: John Rawls'un Siyasal Liberalizmi Üzerine Düşünceler**", **Neden Demokrasi? Nasıl İstikrar?**, Der. Murat Özbek, İstanbul Bilgi Üni. Yay.

Halloran, S.1981. Michael. Public Vs. Private: Richard Sennett On Public Life And Authority, **Quarterly Journal Of Speech**.

Hansen, Miriam.1993. "Foreword", **Public Sphere And Experience Toward An Analysis Of The Bourgeois And Proletarian Public Sphere**, Oskar Negt And Alexander Kluge, University Of Minnesota Press.

Hasol, Doğan.2010. İstanbul'un Düşmanları, **Mimarlık Dergisi**, S.356, Kasım.

Iveson, Kurt.2007. **Puplic And The City**, Blackwell.

- Jemeson Frederic.1988 “On Negt Ve Kluge” Alexander Kluge : Theoretical Writings,  
**Stories And İnterview October Vol:46. Autumn,** The Mıt Press.
- Kahraman, Hasan Bülent.2003.“Post-Fenomenolojik Devlet Tasavvuru: Hegelci ve  
Arendtci Kısıtlamalar Ve Yeni Bir Sivil Toplum İnşa Olanığı ” **İstanbul:  
Doğu Batı, Yıl 6, Sayı:21.**
- Karaca, Ekin. “Aksungur: Darbenin hissettirdiklerini yansıtmaya çalıştım”  
<https://m.bianet.org/bianet/sanat/149866-iskence-magdurlarina-saygi-aniti-acildi> [18.01.2021].
- Karakoç, Özcan.2011” XX. Yüzyıl İlk Yarısı Avrupa Heykel Sanatında Yaşanan  
Değişim Süreci Ve Bu Sürecin Ve Bu Sürecin Türk Heykel Sanatına  
Yansıması”, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Kavak, Yunus Emre.” İşte Türkiye’nin 15 Temmuz Anıtları”, Sabah Gazetesi,  
<https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/07/23/iste-turkiyenin-15-temmuz-anitlari> [05.01.2021].
- Kedik, Ayşe Sibel.2011 Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi **Anadolu  
Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** Cilt 11, Sayı 1, Ocak.
- Keser, Nimet.2006. “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik  
Üretimi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Krauss, Rosalind.2002.“Mekâna Yayılan Heykel”,(Çev. Tuncay Birkan) **Sanat  
Dünyamız 82,20.Yy Heykel,** İstanbul Yky .
- Kreiser, K.1997. **Public Monuments İn Turkey And Egypt, 1840-1916,** Muquarnas.
- Koyunoğlu. Eren.2018. “Türkiye’de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-  
1980” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Doktora Tezi.
- Kuzu, Fahrettin.2012. “Türkiye’de Kamusal Alan Estetiği Ve Heykel “Yüksek Lisans  
Tezi Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Liebman, Stuart. 2010. **Aleksander Kluge’yle Söyleşi: Yeni Alman Sineması,  
Sanat, Aydınlanma Ve Kamusal Alan Üzerine,** Kamusal Alan, Ed. Meral  
Özbek, 2. Baskı, Hil Yay.
- Mccarthy, Thomas.2015. “**Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü ’Ne Önsöz**”,  
Kamusal Alan, Ed. Meral Özbek, 3. Baskı, İstanbul: Hil Yayınları.
- Melton, J. Van Horn.2011. **Aydınlanma Avrupa’sında Kamunun Yükselişi,** Çev.  
Ferit Burak Aydar, İstanbul, Boğaziçi Üni. Yay.
- Miles, Malcolm.2007. “Interrupting The Public Realm: Performative Excursions”,  
**Research In Drama Education: The Journal Of Applied Theatre End  
Performance.**
- \_\_\_\_\_. 1997**Arts, Space And The City: Puplic Art And Urban Futures,**

- Psychology Press.
- Müftüoğlu, Aydın.2003 Liberal Kamusal Alan: Rawls'un Uzlaşımçı Liberal Kültürü  
**Sivil Toplum**, Yıl 1, Sayı 2.
- Moressi, Enrico. 2006. **Haber Etiği**, Çev. Fırat Genç, Ankara, Dost.
- Negt, Oscar. Kluge, Aleksander. 1993.**Public Sphere And Experience Toward An  
Analysis Of The Bourgeois And Proletarian Public Sphere**, Minneapolis,  
London, University Of Minnesota Pres.
- Nussbaum, Martha.2011 "**Rawls's Political Liberalism" A Reassessment"**, Ratio  
Juris, Vol. 24, No. 1.
- Onat, Nazım.2013. **Kamusal Alan Ve Sınırları**, Durak İstanbul.
- Osmalı, Kıvanç.2003. **Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)**. Ankara:  
Atatürk Araştırma Merkezi.
- Özsezgin, Kaya.1986. **Anıt Heykelciliğin Neresindeyiz?**, Hürriyet Gösteri , Mayıs.
- Öztürk, Emre. "Kartallı Kazım'a dev heykel" Vatan Gazetesi,  
<http://www.gazetevatan.com/kartalli-kazim-a-dev-heykel-426073-gundem/>  
[18.01.2021].
- Princenthal, N. 2005.**The Fire This Time: Alfredo Jaar's Public Interventions**.  
Milan: Charta.
- Rawls, John.2007. **Siyasal Liberalizm**, Çev. Mehmet Fevzi Bilgin, İstanbul, İstanbul  
Bilgi Üni. Yay.
- Rancièrè, J. 2010. **Özgürleşen Seyirci**, Burak Şaman (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_.2008. Estetiğin Huzursuzluğu, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim  
Yayınları.
- Sennet, Richard.2009. **Zanaatkâr**, Çev. Melih Pekdemir, İstanbul, Ayrıntı.
- \_\_\_\_\_. 2013. **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Durak Ve Abdullah Yılmaz,  
Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_. 2005. **Otorite** (Kamil Durand, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- "Seyit Onbaşı Heykeli İkinci Defa Değiştirildi", Haberler.com.  
<https://www.haberler.com/sevit-onbasi-heykeli-ikinci-defa-degistirildi-haberi/>  
[17.01.2021].
- Shiner, L.2004 **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı  
Yayınları, İstanbul.
- Sözeri, Meliha.2010. Kente Üç Boyutlu Bakmak **Mimarist Dergi** Sayı: 35.
- Şen, Metin.2016. Rudolf Belling'in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi  
Çalık'ın Soyut Heykelleri **İnönü University Journal Of Art And Design  
İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi Cilt/Vol. 6 Sayı/No.14**.

- Şengünel, Caner. 2013. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı “Türkiye’de 1980’den Günümüze Yarışma Şartnameleri Bağlamında Kent Heykelleri “Yüksek Lisans Tezi.
- \_\_\_\_\_. 2018. Klasik Anıt Heykel Mantığının Dani Karavan Ekseninde Plastik Mekâna Dönüşümü **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi** Sayı/Number 41.
- Tansuğ, Sezer. 1996. **Çağdaş Türk Sanatı**. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Taylor, Charles. 2006. **Modern Toplumsal Tahayyüller**, Çev. Hamide Koyukan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekiner, Aylin. 2010. **Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset**, İletişim Yayınları.
- Torun, Tayfun. 2020. **Jürgen Habermas’ın Kamusal Alan Kavrayışı: Rasyonel Politik İrade Oluşumu Kaygı**.
- Velibeyoğlu, Veli Rauf. “Adolf Hitler Dönemi Alman Mimarisi”  
<https://www.kenandabirkuyu.com/adolf-hitler-donemi-alman-mimarisi/>  
[17.01.2021].
- Yalım, İnci. 2002. **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**. G. A. Sargın (Ed.), Ulus Devletin Kamusal Alanda Meşruiyet Aracı: Toplumsal Belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası İçinde. Ankara: İletişim Yayınları.
- Yasa Yaman, Zeynep. 2002. Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Ve Heykel (1923-1950) , **Sanat Dünyamız Sayı.82**.
- Yılmaz, Zafer. 2007. “Hannah Arendt’te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı Ve Modern Çağda Toplumsal Alan”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Doktora Tezi Erzurum.
- Yükselbaba, Ülker. 2008. Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlıları.  
**İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, Cilt 66/2 S. 233**.
- Zürcher, Erik Jan. 2011. **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Woolley, Helen. 2003. **Urban Open Spaces**, Taylor & Francis, Londra: Spon Basım Evi.