



Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

TÜRKİYE’DE ANIT HEYKELİN KENT ESTETİĞİNE ETKİSİ

Mine DEĞİRMENCİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. A.Yaşar SERİN

Sivas
Nisan 2009

TÜRKİYE’DE ANIT HEYKELİN KENT ESTETİĞİNE ETKİSİ

Mine DEĞİRMENCİ

Cumhuriyet Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzel Sanatlar Eğitimi Ana
Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Olarak Hazırlanmıştır.

Sivas
Nisan 2009

KABUL VE ONAY

Mine Değirmenci'nin hazırlamış olduğu “Türkiye’de Anıt Heykelin Kent Estetiğine Etkisi” başlıklı bu çalışma, 15. 04. 2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından, “Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı”nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Metin COŞAR (Başkan)

Yrd. Doç. A. Yaşar SERİN (Danışman)

Doç. Dr. Görüş BABAYEV

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım. 15. 04. 2009

Prof. Dr. Zafer CİRHİNLİOĞLU
Enstitü Müdürü

ÖZET

DEĞİRMENCİ, Mine,. Türkiye’de Anıt Heykelin Kent Estetiğine Etkisi, Yükek Lisans Tezi, Sivas, 2009.

Sanat Eserinin bir işlevi de yaşanılan mekanların daha yaşanılabilir bir hale dönüştürülmesini sağlamak ve toplumsal yaşamın tarihsel geçmişi ve estetik anlayışını farklı kültürlerle taşımaktır. Ulusların tarihsel geçmişi yazılı kaynakların yanı sıra sanat eserleri aracılığı ile geçmişten günümüze aktarılmaktadır. Bu kültürel aktarımın en önemli aracı şüphesiz heykel ve mimaridir. Tüm medeniyetlerin tarihsel mirasının araştırılmasında mimari kalıntıların ve heykel yapıtlarının aydınlatıcı yönü tüm araştırmacıların ilgisini çekmiştir.

Kent yerleşkelerinin düzeni, imari konumu, yaşam biçimi ve geçmiş hikayeleri, meydanlarda mimari yapılarda ve anıt heykellerde kendini ortaya koymaktadır.

Türkiye’ de anıt heykelin kent estetiğine etkisi konulu bu araştırmanın temel amacı yüzyıllar boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu topraklarının nihai sahipliğini üstlenen Türklerin ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinin anıt heykellerinin kent estetiği üzerindeki etkisi ve anıt heykellerin tarihsel geçmişimize ait etkilerinin irdelenmesi, Cumhuriyet sonrasında ülkemizde gelişmeye başlayan kent-anıt ilişkisi sürecinin başlangıç serüvenini araştırmaktır. Heykelin kent yaşamındaki estetik yeri ve öneminin bir süzgeçten geçirilip, gelecek nesillere aktarılması kentlerdeki anıt heykellerin, sessiz sedasız çekip giden ustaların ve onların kent estetiği ve milli mirasımıza bakış açılarını açıklayarak kent ve toplumun gelişiminde estetik duygusunun önemini ve kentsel gelişme sürecinde anıt heykelciliğin gelişmesine etki eden faktörleri ve aynı şekilde anıt heykelciliğin günümüzde karşılaşmış olduğu çarpık kentleşme ve bürokratik engellerin estetik olgulardan uzaklaşan kentleşme biçimine nasıl yön verdiği ve bu olumsuzlukların ortadan kaldırılması sonucunda estetik kent meydanları ile heykel ikilisinin

buluşması sonucunda sosyal yaşamda daha yaşanılabilir mekanların oluşmasına ışık tutması amacıyla Cumhuriyet dönemi kent heykellerinin gelişim süreci ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Anıtlar, Heykel, Kent Estetiği.

ABSTRACT

DEĞİRMENCİ, Mine,. The Effects of Monument Sculpture on City Aesthetics in Turkey, Master's Thesis, Sivas, 2009.

A function of the art work is to transform the places in which we live into more liveable one and to transport aesthetic point of view to various cultures. Historical past of the nations is transferred by art works as well as literary works. It is without any doubt that the most important means of this cultural tranference is definitely sculpture and architecture. Sculpture and architectural residues has been taken into consideration by all researchers in their studies about the civilizations' historical heritages.

Designation of city settlements, their constructional location, life styles and stories about their past come to light in architectural works and monuments.

The fundamental aim of this work, about monument's the effect on aesthetic of city in Turkey, is to research the effect of the monuments which comes from the history of Turkey Republic and Turkish people who own Anatolia in which there has been many civilisations for ages , and to study the effect of monuments on our historical past and to find out the beginning adventure of city-monuments relationship which has begun after Republic Revolution in our country.

In this study, it was pointed out the aesthetic place and importance of the statue in city life and sculptor's aspects of view on our heritage and aesthetic of city and the importance of aesthetic perception on city and society's development. It was also mentioned the factors which affect the developmental process of monumental sculpture and in the same way how the burocratic frustration and distorted urbanization give way to digress from aesthetic fact. As a result this study is about the process of the city statues during Republican period for shpeing the way to the more liveable places in social life by meeting the statue with aesthetic city square.

Key Words: Monuments, Sculpture, Urban aesthetic.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
I. Bölüm : Heykelin Tanımı.....	1
II. Bölüm : Anıt Kavramı.....	2
2.1. Anıtların Sınıflandırılması.....	3
III. Bölüm : Anıt Heykel	8
IV. Bölüm : Anıt Heykelin Tarihsel Gelişimi.....	9
V. Bölüm : Anıt Heykelin Tasarım İlkeleri.....	20
VI. Bölüm : Türkiye’de Anıt Heykel Anlayışının Gelişimi.....	23
6.1. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Heykel Sanatının Sorunları.....	30
6.2. Cumhuriyet Döneminde Yabancı heykeltıraşlar.....	33
6.2.1. Heinrich Krippel.....	33
6.2.2. Pietro Canonica.....	35
6.2.3. Anton Hanak.....	36
6.2.4. Josef Thorak.....	37
6.2.5. Rudolf Belling.....	38
6.3. Cumhuriyet Döneminde Türk heykeltıraşlar.....	40
6.3.1. Kenan Yontuç.....	40
6.3.2. Ratip Aşir Acuğdoğu.....	42
6.3.3. Ali Hadi Bara.....	44
6.3.4. Zühtü Müridoğlu.....	46

6.3.5. Sabiha Bengütaş.....	48
6.3.6. Mustafa Nusret Suman.....	49
6.3.7. Nijad Sirel.....	51
6.3.8. Hüseyin Gezer.....	53
6.3.9. Hüseyin Özkan.....	55
6.3.10. Hakkı Atamulu.....	57
6.3.11. Yavuz Görey.....	58
6.3.12. Mehmet Şadi Çalık.....	60
6.3.13. Gürdal Duyar.....	63
6.3.14. Ferit Özşen.....	65
6.3.15. Tankut Öktem.....	68
6.3.16. Mehmet Aksoy.....	70
VII. Bölüm: Türkiye’de Anıt Heykelin İdeolojik Boyutları.....	72
VIII. Bölüm: Kent Kavramı.....	76
IX. Bölüm: Estetik Kavramı.....	79
X. Bölüm: Kentsel Çevreler ve Estetik.....	80
XI. Bölüm: Kent Estetiğinin Tarihsel Gelişimi.....	82
XII. Bölüm: Kent Estetiğinde Anıt Heykelin Yeri ve Önemi.....	87
Sonuç ve Tartışma.....	90
Kaynakça.....	92

I. BÖLÜM: HEYKELİN TANIMI

Heykel tanım olarak farklı kaynaklarda aşağıda görüldüğü gibi farklı tanımlamalarla önümüze çıkmaktadır. Fakat genel içerik olarak tüm tanımlamalar ortak bir noktada buluşmaktadır.

“ Heykel, Arapçadan dilimize girmiş, yüksek yapı, büyük yapı anlamında bir sözcüktür. Anlam genişlemesiyle, bir varlığın değişik gereçlerden yapılan benzeri anlamında kullanılmaya başlamıştır.” (**OSMA, 2003: 15**)

Alkar (1991)’a göre heykel “ Boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturma amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak tanımlanabilir.” (**ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 197**) “ Heykel sözcüğü bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve tekniği kullanırsa kullansın, tüm yapıtların genel adıdır.” (**SÖZEN ve TANYELİ, 2005: 104**)

Demirbaş (1985)’a göre heykel, “üç boyut içinde ışığın gözümüze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak, sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekân olgusudur.” (**ŞENYAPILI, 2003: 37**)

August Rodin’e göre heykel, “uzayda (boşlukta) girinti ve çıkıntı yaratma sanatıdır.” (**YILMAZ, 1999: 13**)

Bu tanımlamalardan anlaşılacağı gibi heykel mutlak bir üç boyutluluğa sahip olmalıdır ve üç boyuta ait temel öge ve nitelikleri içerisinde barındırmalıdır.

II. BÖLÜM: ANIT KAVRAMI

“Abide’de denir. “Anmak” kökünden türetilen anıt sözcüğü, bir olayı (Ör. Hicaz – Mekke telgraf hattının yapımı,1900) hatırlatmak, önemli bir kişinin/kişilerin ya da kültürün anısını yaşatmak (Ör. Barbaros, Atatürk, Hava şehitleri),askeri bir başarıyı (Ör. Malazgirt, Çanakkale Zaferi),toplumun değer verdiği bir ilke, düşünce, kavram ya da ülküyü (Ör. Demokrasi, laiklik, hürriyet) yüceltmek, simgelemek amacıyla, konuyla ilgili yere, bir meydana, geniş bir alandan görülebilecek biçimde çevreye egemen bir konuma yerleştirilen yazıt, sütun, heykel ya da mimari yapıtları tanımlar.” (**ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, 1997: 100**)

“Geleneksel tanımıyla anıt, halk sanatının kapsamı dışında kalan ve bir olayın, bir kişinin ya da bir topluluğun anısına adanmış her tür yapı ya da heykel anlamına gelir.” (**SÖZEN ve TANYELİ, 2005: 22**)

Adnan Turanî (2004)‘ye göre anıt “ sanat ve tarihi değeri olan yapı, heykel ve resim ¹ gibi sanat eserlerinin toplumca önem kazanması ile bir esere atfedilen nitelikler.” (**TURANİ, 2000: 13**)

Püsküllüoğlu’ na göre anıt “tarihsel bir özelliği olan büyük ve önemli bir olayı, ulusça sevilen sayılan, tarihe geçmiş bir kimseyi gelecek kuşaklara tarih boyunca anımsatmak için yapılan ya da dikilen, göze çarpacak büyüklükte, simge niteliğinde yapı, yontu, gömüt, sütun ya da benzeri bir yapıt” (**OSMA, 2003: 14**) olarak tanımlanmıştır. Yukarıdaki bu tanımlamalar göz önüne alındığında Türkiye’de ki anıt heykeller ve anıt kavramının Püsküllüoğlu’nun tanımlamasına yakın bir içerik taşıdığını görmekteyiz.

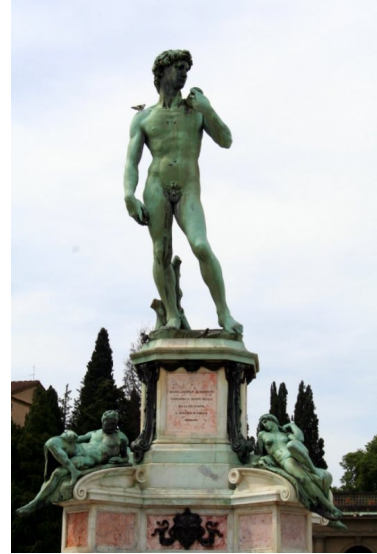
¹ Anıt sözcüğü genellikle üç boyutlu sanat eserleri için kullanılmıştır. Fakat asırlarca yaşayan, gerek sanat ve gerekse tarih bakımından büyük önem taşıyan tablolar da anıtsal özellikler taşır. Michelangelo’ nun resimleri örnek olarak verilebilir.

2.1. ANITLARIN SINIFLANDIRILMASI

“Anıtlar durumlarına ya da türlerine göre sınıflandırılabilir. Durumlarına göre, sabit anıtlar mimarlık yapılarının tümünü kapsar. Bunlar tek yapı ölçeğinde olabileceği gibi bir mahalle, bir meydan ya da tarihsel bir kentin genel görünümü olabilir. (Resim 1)



Resim 1. Venedik Dukalık Sarayı
Sabit Anıt örneği



Resim 2. Davut Heykeli Michelangelo
Floransa DevingenAnıt örneği

Heykeller, tablolar, el sanatları v.b yapıtlar devingen anıt olarak nitelenir. (Resim 2)

Türlerine göre ise dinsel, sivil, askeri, teknik ve ekonomik ve yazılı anıtlar olarak sınıflandırılmaktadır. Dinsel anıtlar dinle ilgili tüm etkinlikleri kapsar. Camiler, manastırlar, mezarlıklar, bu gruptadır. (Resim 3)



Resim 3. Ayasofya Müzesi Dinsel Anıt Örneği

Sivil anıtlar kapsam olarak daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Dinsel ve folklorik olmayan mimarlık anıtlarının tümü sivil anıtlara örnektir. (Resim 4)



Resim 4. Sivil Anıt Örneği Stuttgart Almanya (Corbusier) 1927

Tarihsel kışlalar, kaleler, askeri amaçlı savunma yapılarıysa askeri anıtlar grubuna girer. (Resim 5)



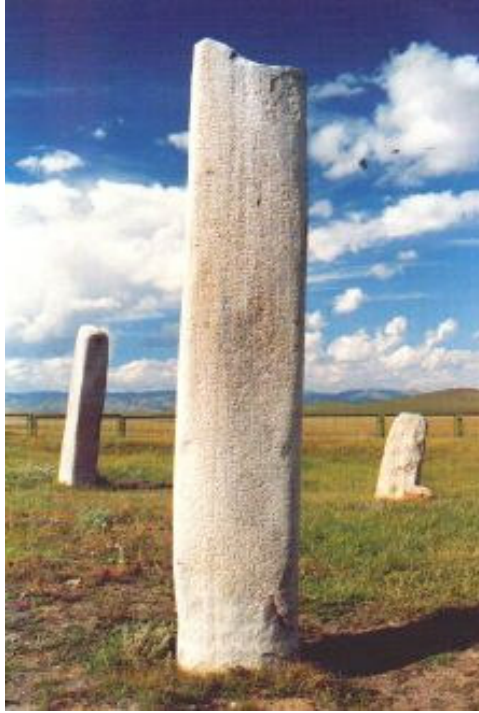
Resim 5. Kızkalesi Askeri Anıt Örneği Mersin

Teknik ve ekonomik anıtlar, teknik gelişiminin tarihçesini verebilecek önemli yapıtlardır. Su kemerleri, yel değirmenleri, köprüler bu tür anıtlardır. (Resim 6)



Resim 6. Kızılçullu Su Kemerleri Teknik ve Ekonomik Anıt Örneği
Buca / İzmir

Yazılı anıta örnek vermek gerekirse, Orta Asya da Yenisey vadisinde bulunan ve günümüze kadar korunabilmiş Orhun abideleri iyi birer örnek olacaktır. (Resim 7) **(BÜYÜK LARROUSSE,1992:623)**



Resim 7. Orhun abideleri

“Eski Yunan’da, müzik ve şiir müsabakalarına giren heyetlerin kazananlarına bir takdir nişanesi olmak üzere verdikleri, üzerlerinde tunçtan üçayaklı bir buhurdan² bulunan koreg anıtları³ veya korajik abidelerden bahsedilmektedir. Bunlardan en meşhuru Atina’daki Lysikrates’in Korajik anıtıdır.” (Resim 8) **(ARSEVEN, 1983: 1121-1122)**

² **Buhurdan:** İçinde kokulu maddeler ve buhur çubukları yakılan özel madeni kap. Güzel koku vermenin yanı sıra, dinsel bir işlevi de vardır. İstanbul’da Sultan Ahmet Meydanındaki tunçtan yılanlı sütun üzerinde de böyle bir üçayaklı vazo vardır.

³ **Koreg Anıtı:** Korajik de denir. Eski Yunan şenliklerinde atletlere ya da tiyatro oyunlarının giderlerini karşılayan khoragoslara verilen ödülün üstüne konduğu, anıt biçiminde tasarlanmış kaide.



Resim 8. Lysikrates'in Korajik Anıtı Atina

Tarihten önce ve tarihten sonraki devirlerde kabaca yontulmuş gayet büyük taşların toprağa dikilmesi veya iri kaya parçalarının birbiri üzerine istif edilmesi sureti ile vücuda getirilen kaba ve iptidai şekilde yapılan inşaatlara megalitik anıtlar denir.



Resim 9 . Megalit Mezar Örneği (Britanya)

III. BÖLÜM: ANIT HEYKEL

“Anıt heykel kent içinde, park, meydan, cadde, sokak gibi kamuya açık alanlarda yer alan, bir olayın ya da kişinin anısını canlı tutmak, geleceğe aktarmak üzere meydana getirilen simge niteliğinde büyük boyutlu yapıtlardır.” (OSMA, 2003: 15)

“Anıt heykeller devlet-toplum-sanat üçgen içinde değerlendirilmesi gereken, işlevsel yönü ağır basan uygulamalardır. Ülkelerin toplumsal ya da siyasal yaşamlarında meydana gelebilecek değişiklikler anıt heykellerin işlev ve biçimine de yansıyabilmektedir.” (OSMA, 1996: 129)

“Anıt heykel tarihsel bir olayı ya da bir kişiyi kitlenin belleğinde canlı tutmak için, kitleyi bu konuda bilinçlendirmek için, sanatçılara sipariş verilerek yaptırılmış, genellikle kitlenin günlük yaşamı içinde çok kullandığı kent mekânlarındaki, klâsik ya da modernist anlayışta yapılmış heykellerdir.” (MADRA, 1993: 129)

“Anıt heykel mekan ve kütlenin bütünleşmesidir” (ŞOROHOV, 1979: 11)

“Heykel dalının kuşkusuzca en güç yanını anıtlar oluşturur. Bir anıta heykel bulunmamakla birlikte, anıt yalnızca bir heykel ya da heykeller, alçak kabartmalar, gereç ve teknik yoğunlaşma da değildir. Bunun yanı sıra anıt bir uyum, uyumlar bileşkesi olmakla birlikte bundan ayrı olarak bir gösterişin anlatımıdır da. Başka bir deyişle anıt, bir gösterişin, nedenleri açık ya da gizlenmiş, simgelenmiş ululuğun heykel olanaklarının diğer öğelerle birleştirilerek bir tek’e ulaştırılma sonucudur.” (ELİBAL, 1973: 317)

IV. BÖLÜM: ANIT HEYKELİN TARİHSEL GELİŞİMİ

“Dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ.Ö. 50.000 sıralarında ortaya çıkmıştır. Buzul çağında yaşamış olan ve “ Cre-magnon” olarak adlandırılan insan tipi ilk kez heykel ve resim yapmıştır. Buzul çağından sonraki Orta Taş ve Yeni Taş çağlarında kadın, su ve boğa figürleri bereket sembolü olarak tasvir edilmiş, pişmiş toprak ve taştan mezarlar ve bir takım figürler (Resim 10) oluşturulmuştur. Bu çağlarda figür oluşum sürecinde soyutlama ve biçim titizliğinden söz edilebilir.” (ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 197)



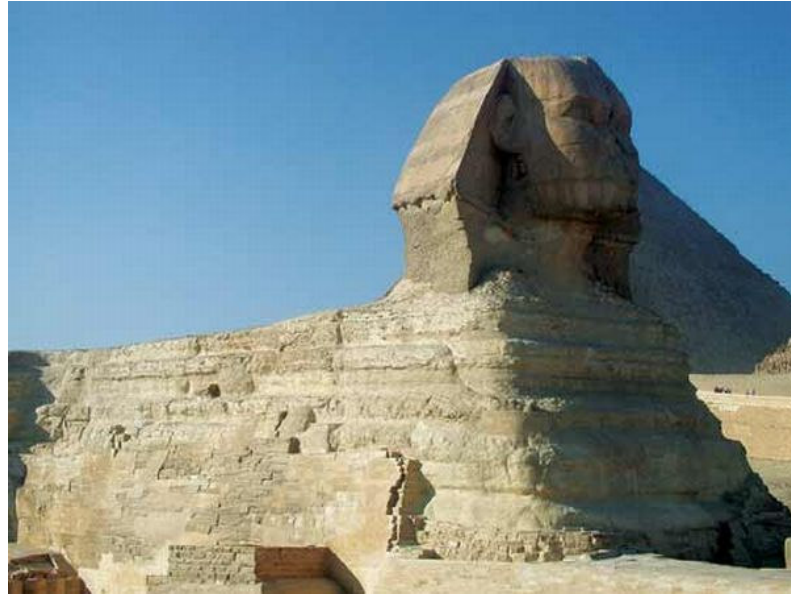
Resim 10. Willendorf Venüsü

“Aynı dönemde ataların ruhlarını kutsallaştırma dini olan Manizm ile birlikte primitif halk sanatı olarak büyük heykeller ortaya çıkmıştır. Bu dönemde totemizm de sanatsal çalışmalara olanak vermiş, totemlere⁴ tapınlar tarafından önemli heykeller yapılmıştır.” (ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 197)

Tarihsel süreç içinde dinsel ağırlıklı totem ve heykelcikler tek tanrılı dinler sürecine kadar birçok medeniyette sanatsal yaratı süreci içerisinde önemli bir yer tutmuştur. Bu anlayışın en önemli dönemlerinden biride Mısır uygarlığında ortaya çıkmaktadır.

⁴ **Totem:** İlkel kabilelerin kendilerine ait, kutsal saydıkları ve kabileyi koruduğuna inandıkları şeyler. Totemler hayvan, bitki ve eşya biçimlerinde olur.

“Mısır heykel sanatının ilk örnekleri de firavun ve tanrı heykelleri, obeliskler⁵ ve rölyefler⁶ olarak ortaya çıkmıştır. İ.Ö.2550 yılında yapılmış olan firavun Kefren’in büyük piramidindeki heykeli blok anlatım ve tam vücut biçiminin en güzel örneğidir.(Resim 11) Mısır uygarlığında olduğu gibi, tarihi İ.Ö. 5000- 4000 yıllarına uzanan Mezopotamya uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına yerleştirilmiştir.” (ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 197)



Resim 11. Firavun Kefren’in Sfenksi

“Kamuya açık alanlara heykel dikme geleneği Yunan Uygarlığının Klasik döneminde başlamıştır. Klasik Yunan ve Helenistik dönemde, agoralar⁷, tapınaklar,

⁵ **Obelisk:** Dikilitaş da denir. Bir kişi veya olayı anımsatmak amacıyla dikilmiş kare, daire ya da dikdörtgen planlı, tepeye doğru incelererek bir başlık, heykel ya da pramitle sonlanan sütun. Yekpare olabileceği gibi, örgü teknikleriyle de yapılabilir. Eski Mısır, Antik Roma ve 17. yy sonrası Avrupa’ında özellikle de Barok’ta dikilitaşlar yapılmıştır.

⁶ **Rölyef:** Kabartma da denir. Taş, metal, kil, ahşap ya da alçı yüzeyi üzerinde, bazı kesimleri oyuk bazı kesimleri ise, kabartılı bırakarak betiler oluşturma yöntemiyle yapılmış sanat yapıtı ya da bir yapıtın bu anlamda oluşturulmuş parçası. Alçak kabartma ve yüksek kabartma diye adlandırılan türleri vardır.

⁷ **Agora:** Antik yunan kentinin kamusal, yönetsel ve ticari merkezi niteliğinde olan alan.

tiyatrolar gibi alanlar ya da yapılara konan heykeller, dini, sosyal ya da politik işlevi olan objelerdi.” (OSMA, 2003: 15-16)

“Grek sanatında heykel mimari içerisinde yerini almış, mimaride heykel özelliği taşımıştır. Roma Dönemi’nde ise adeta Roma’nın kudretini belgeleyen anıtsal nitelikte zafer takları⁸ ve hükümdarların zaferlerin anısına sütunlar yapılmış, daha sonra bu eserler 1500 tarihinden itibaren bazı Avrupa ülkelerinde (İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya gibi) taklit edilmişlerdir. (Resim 12, Resim 13)



Resim 12. 1. Constantin 'in M.Ö.312de kazandığı bir zafer anısına yine o tarihlerde dikilmiş bir zafer takıdır.

⁸ **Zafer Takı:** Eski Roma’da savaş kazanan komutanlar ve imparatorlar için inşa edilen ve genellikle yol üzerinde ya da meydanlar da konumlandırılan bir tür yapı. En basit biçimiyle bir zafer takı iki masif ayak ve aralarında bir kemerden oluşur. Dört taşıyıcı ayaktan oluşan zafer taklarının sayısı da azımsanmayacak kadar çoktur. Antikite’den sonra zafer takı örnekleri 19.yy’a kadar görülmez. Ancak bu yüzyılda başlayan ekletisizm akımıyla birlikte, Eski Yunan ve Roma’ya öykünme çabaları hızlanınca pek çok Avrupa kentinde zafer takları yeniden inşa edilir olmuşlardır. Bunlardan en ünlüsü Paris’te bulunan ve yapımına Napoleon’un buyruğuyla girişilen Arc de Triomphe’dur.



Resim 13. Julianus Sütunu: İmparator Julianus' un (M.S. 361 – 363)

Ankara'dan geçmesi şerefine dikilmiştir.

“ Ayrıca dünyada ilk kez hükümdarların atlı heykelleri Roma Dönemi’nde yapılmış ve açık alanda sergilenmiştir.” (ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 197)

“Bu heykellerin dikiliş amacı imparatoru onurlandırmanın yanı sıra onun politik kimliğini vurgulamaktı. Antik literatürden yüz otuza yakın, bu tarz imparator heykelinin varlığı saptanabilmektedir. Roma dönemi atlı imparator heykellerinin günümüzde, en çok tanınan örneklerinden biri Marcus Aurelius⁹ anıtıdır.(Resim 14.) Olasılıkla İ.S. 173 tarihinde yapılan bronz heykel, Roma, Capitol Meydanına dikilmiştir. Anıt yüksek bir kaide ve at üzerinde oturan imparator heykelinden oluşmaktadır. Bu anıtta Marcus Aurelius barış sever bir imparator olarak betimlenmiştir. Roma döneminde asıl resmi propaganda aracı para olmakla birlikte atlı imparator heykelleri de bu amaca hizmet etmekteydi.” (OSMA, 2003: 15-16)

⁹ **Markus Aurelius Antoninus Augustus:** 161-180 yılları arası Roma İmparatoru. 96-180 yılları arasında görev yapan beş iyi imparatorlardan sonuncusudur ve aynı zamanda en önemli Stoacı filozoflardan biri olarak kabul edilir.



Resim 14. Marcus Aurelius atlı heykeli M.S.166 Roma

“Bizans sanatında da İ.S 4-5 yüzyıllarda, roma geleneğinin devamı olarak, imparator heykelleri forumlara¹⁰ dikilmiştir. Bu heykellerde imparator, yüksek bir sütun üzerinde ayakta ya da at üzerinde tasvir edilmiştir. Birçoğu günümüze gelebilmiş olan anıtların ayrıntılı tasvirleri antik kaynaklarda yapılmaktadır. 4. ve 5.yüzyıllarda, İstanbul’da kamusal alanlara çok sayıda heykel dikilmiş olmasına rağmen bugün tümüyle ayakta olan bir örnek mevcut değildir. I. Valentinus¹¹ adına (364-374) Barletta da dikilen anıt, Bizans imparator heykellerine örnek olarak gösterilebilir.” (OSMA, 2003: 16)

“Gotik Dönem’de heykel, mimari yapıyla bütünleşmiş, yapının içinde ve cephelerde yer alan nişlerde¹² görülmüştür.” (ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 200) (Resim 15)

¹⁰ **Forum:** Eski Roma’da pazar meydanlarına verilen ad.

¹¹ **I. Valentinus:** 364-375 Roma İmparatoru

¹² **Niş:** Kendisinden geniş bir mekana açılan ve duvar içine oyulmuş, genellikle, üstü kemer ya da mukarnas ile örtülü girinti ya da hücre.



Resim 15. Ekkehart ve Uta, 1200 dolayları

“Rönesans döneminde önemli kişilerin heykellerinin yapılması 15.yy.’ın ikinci yarısında Floransa’da başlar.” (**OSMA, 2003: 16**)

“Atlı kahraman heykellerinin bu dönemde de devam ettiği görülmektedir.” (**TURANİ, 1992: 127**)

“Bu anıt heykeller, yöneticinin zaferinin kutlanması amacıyla yönelik olduğu gibi, resmi ya da kamusal yararlılıklar gösteren önemli kişilerin anısına da dikiliyordu. Donatello’nun yaptığı Gattamelata, bu dönemin ilk kamu heykeli olarak bilinir. Asıl adı Erasmo da Narni olan Gattamelata Venedik donanmasında kaptandır. Padua, Piazza del Santo’da yer alan bu anıt 1446- 1450 tarihlidir ve temelde Marcus Aurelius anıtına benzemektedir.(Resim 16)



Resim 16. Gattamelata Donatello 1446 -1450

Bunu, Andrea del Verrocchio tarafından Bartolommeo Colleoni anısına yapılarak Venedik'e dikilen anıt izler. (Resim 17)



Resim 17. Bartolommeo Colleoni Anıtı (Andrea del Verrocchio) Venedik

Leonardo da Vinci 1508-1511'de Gian Giacomo Trivuzio için bir anıt tasarlamıştır. Eldeki çizimlere göre anıt bir kaide ile şahlanmış bir at üzerindeki binicisi ve atın ayakları altındaki bir figürden oluşmaktadır. Ancak bu sıra dışı proje uygulanamamıştır. 16.yy sonlarında Cosimo I de Medici Floransa, Signoria meydanına konmak üzere bir atlı heykeli ölümünden sonra yaptırılmıştır. (Resim 18)



Resim 18. Cosimo I de' Medici Atlı Heykeli (Giambologna) Signoria Meydanı 1581-1594
Floransa

16.yy ortalarından itibaren anıt heykeller, anıt için düzenlenmiş meydanlara dikilmeye başlamıştır. Atlı anıt heykeller, Rönesans'ta da otoritenin ve kalıcılığın simgesi olmaya devam eder. Rönesans sonrası, İmparatorun politik gücünü simgeleyen, onu at üzerinde gösteren anıt heykel anlayışı tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Barok dönemde, Fransa kralları kendi heykellerini yaptırmışlardır. Örneğin, Pietro Tacca tarafından, 1640'da, IV. Philip'in barok üslupta¹³ bir atlı heykeli yapılmıştır. Portekiz kralı I. Josef'ın, bronz atlı heykeli, Lizbon'da 1775 tarihinde dikilmiştir. Rus Çarı Büyük Pedro'nun 1782'de, Leningrad, Decembrists meydanına dikilen heykeli, Catherine tarafından, Etienne Falconet'e ısmarlanmıştır. Barok

¹³ **Barok üslup:** 1600 ile 1750 yılları arasındaki Avrupa sanat üslubu. Barok sözcüğü Portekizce barocco'dan gelir. Anlamı "muntazam olmayan inciler"dir. Barok üslupta bütün formlar şişirilmiş çıkıntılar haline gelmekte ve yüzeyler girintili ve çıkıntılı biçimde düzenlenmektedir. Bu üslup görüşü önce mimaride, sonra heykelde görülmesine rağmen, Barok eğilimi önce Michelangelo'nun şişkin formulu heykellerinde gözlenmişti. Barok'ta heykel ile mimari yapı, birbirine tamamen kaynaşmış olarak görülür. Barok saray ve kiliselerin tavanları oval kubbeli olup kubbe içi, sanki göğe açık gibi boyanmış ve semaya meleklerin, insanların uçtukları ve göğe yükselişleri resmedilmiştir. Barok üslupta figürlerin hareketleri tiyatrolardaki abartılı hareketlere benzer. İnsanlar rol yapıyorlar gibidir. El ve kol hareketlerinde doğal bir gerçeklikten çok yoğun bir ifade ön plana çıkar. Barok resmi hem renk hem de ısı-gölge estetiğine dayanır. Barok anlayış sanat tarihinde Yunan Helenistik sanatında, Hint stupalarında, İnka uygarlığı eserlerinde de görülür. Bizde de Barok camiler (Nuruosmaniye, Laleli Camii vb.) yapılmıştır.

dönemin önemli sanatçılarından biri olan Gian Lorenzo Bernini 1665’de Paris’e gelerek altı ay mimar ve heykeltci olarak çalışmış ve çeşitli projeler yapmıştır. Bu projelerden biri XIV. Louis’in atlı heykelidir. (Resim 19)

Floransa modelini takip eden bu anıt heykeller değişmez devlet siparişi haline gelmiştir. 19. yüzyıl ortalarından itibaren tarihi ünü olan kişilerin anısına anıtlar yapılmaya başlanmıştır. Fransa’da Cumhuriyet döneminde ise özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi kavramlar kamu heykellerinin konusunu oluşturmuştur. Görüldüğü gibi, Rönesans döneminde yeniden canlanan Roma anıt heykel geleneği yüzyıllardır, dönemin felsefesine, anlayışına ve özelliklerine göre (biçimsel açıdan) değişme ve gelişme göstererek varlığını sürdürmektedir.” (OSMA, 2003: 17-18)



Resim 19. XIV. Louis’in Atlı Heykeli (Gian Lorenzo Bernini)

“ İki ya da daha çok figürden oluşan grup heykeller, teatral bir düzenleme içinde gerçekçi bir anlatımla sunulmuştur. Dinsel ya da mitolojik konuların ele alındığı bu yapıtlarda duygusal yoğunluk abartılı bir biçimde vurgulanmıştır.”
(ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, 1997: 196)

Genel bir tanımlama ile “Rönesans’tan başlayarak oluşturulmuş anıt heykeller meydana baskın etkiye sahiptir. Modern sanatla birlikte heykel bu özelliğini kaybetmiş ve kentten adeta dışlanmıştır. Çünkü modern sanat birden bire sanatın kendi iç sorunlarına yönelmiş, XX. yy’ın başında ise kent sorunu ile uğraşma olanağı kalmamıştır.” (**TANYELİ, 2000: 121-122**)

V. BÖLÜM: ANIT HEYKELİN TASARIM İLKELERİ

Anıt heykel tasarımı dikkate alınacak olan fiziksel tasarım ilkeleri birlik, oran, ölçek, uyum, denge, simetri, ritm ve zıtlık olarak sıralanabilir.

Birlik (unity): Heykelin tasarımını oluşturan elemanların birbirleri ile ilişkisiz ve dağınık olmaması durumudur. Özellikle kentsel tasarımda elemanların görsel çeşitliliğinden öte, görsel bir birlik oluşturmaya çalışılmalıdır. Lynch (1959)'e göre kentin beş bileşeni (yollar, kenarlar, bölgeler, kavşaklar, düğüm noktaları) kenti bir bütün yapmak için önemlidir. Bu bileşenlerin entegrasyonu ile güçlü bir imaj yaratılarak kentsel tasarımın asıl amacına ulaşılabılır.

Oran (proportion): Oran, heykelin tasarımını oluşturan elemanlardan birinin ölçü, konum ve miktarının diğer elemanlarla karşılaştırılması ile oluşur. Buna göre, tasarımdaki bir eleman ya da birbirleri ile ilişkili elemanlar bütün kompozisyonda baskın olarak yer alabilirler. Kentsel tasarımda bu baskın unsur, örneğin, etrafında kamusal yapıların yer aldığı bir kent meydanı olabilir.

Ölçek (scale): Kentsel tasarım insan ölçeği ile ilgilenmektedir. İnsanın algılayabileceği ölçeğin yaratılmasında heykel de önemli bir elemandır. Klasik yazarlara göre, bir yapı ya da yapıtın algılanabilmesi için yapının (ya da yapıtın) boyunun, izleme mesafesinin yarısı kadar olması gerekmektedir. Böylece obje yatayla 27 derecelik bir açı ile izlenmiş olur.

Uyum (harmony): Bir yapı, yapıt ya da mekanın tasarlanmasında benzer düzenlerin tekrarlanması ile bir veya birden fazla bileşenin baskın unsur olarak kullanılması sonucu oluşur. Örneğin aynı ya da aynı tondaki renklerin, yatay ya da dikey biçimlerin; aynı ya da benzer ölçü, biçim ya da dokuların tekrarı uyum yaratır.

Denge ve Simetri (balance and symmetry): Denge, bir eksene göre öğelerin aynı durumda tekrar etmesi sonucu oluşturulur. Kompozisyonun bileşenlerinin

(biçim, renk, doku vb.) makul değişimi ile sağlanır. Dengeli bir yapı görsel olarak iyi tasarlanmış bir yapıdır.

Ritm (rhythm): Kompozisyonda yer alan elemanların vurgu, aralık ve yönleri açısından sınıflandırılmaları ile oluşur. Ritm duygusu mekanda, ölçekte, dokuda ve renkte etkin olarak ifade edilebilen bir örüntüyü açıklar. Yaratılan ritmik hareket, devinim ve enerji duygusu verir.

Zıtlık (contrast): Tasarım elemanlarının birbirlerini daha vurgulu hale getirebilmelerine olanak veren zıtlık, tasarımı monotonluktan uzaklaştıran, hareketlilik kazandıran bir ilkedir. Zıtlık çoğu zaman uyumsuzluk yaratırken aynı zamanda kompozisyona canlılık kazandırır. İlgi çektiği ve heyecan yarattığı için önemli bir ilkedir. Ayrıca zıtlıkların dengelenmesi kompozisyonda uyum oluşturmaktadır. (ÖZTÜRK KURTASLAN 1999: 206)

Şorohov'a göre, anıt heykel bronz ya da taş gibi kalıcı malzemelerden yapılmalıdır. Anıt heykel sanatçısı yapıtını yapmaya başlamadan önce heykeli yerleştireceği mekânı bir mimarla beraber incelemelidir. Mimari yapıtların boyutları, ışığın durumu ve o alanın ölçüleri heykelin boyutlarının ve kompozisyonunun belirlenmesinde önemli etmenlerdir.

Anıt heykelin izlenme mesafesinin, anıt heykelin kompozisyonunun kurulmasında ve formun yapısının belirlenmesinde önemli bir etkisi vardır. Anıt heykelle izleyici arasındaki mesafe yakınsa heykelde detayların daha iyi işlenmesi gerekirken, mesafe arttıkça detaylardan kaçınılmalı ve silüet daha da belirginleştirilmelidir. (ŞOROHOV 1979: 195)

Polyakova'ya göre, statik ve dinamik kompozisyon olmak üzere iki çeşit kompozisyon kurulumu vardır.

Statik kompozisyon yatay ve dikey eksenlerin hakim olduğu kompozisyon kurulumudur. Örneğin devlet adamlarının heykelleri genellikle bu kompozisyon anlayışıyla yapılmıştır.

Dinamik kompozisyon'da ise diyagonellerin hakimiyeti söz konusudur. Kahramanlık konulu heykellerde bu kompozisyon kuralının sıkça uygulandığı görülür. Bazen bu iki kompozisyon kuralının birinin baskın olması suretiyle beraber kullanıldığı da görülür. (**ŞOROHOV 1979: 196**)



Resim 20. Statik kompozisyon, İönü anıtı (Rudolf Belling) Ankara 1940



Resim 21. Dinamik kompozisyon, Ferhat Heykeli (B.A. Sivin) Navoi Özbekistan 1971-1972

Anıt heykel bir kaide üzerine konacaksa kaide ve heykel arasındaki orantının sağlanması gerekmektedir. Kaide yüksekse heykel kaideden daha kısa yapılmalı, yüksek heykelin kaidesiye daha kısa olmalıdır. İkisinin eşit olması durumunda heykele olan vurgu azalmaktadır. (**POLYAKOVA 1982:160**)

VI. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ANIT HEYKEL ANLAYIŞININ GELİŞİMİ

“Türk Sanatının kökleri Orta Asya Türk Kavimleri’ne kadar dayanmaktadır. Göktürk Hakanı Kültügin’in portresi, bir kahramanın mağlup ettiği düşmanı simgeleyen Balballar¹⁴ gibi yontu örnekleri, Orhun Kitabeleri, bu kavimlerden günümüze kalan anıtlar arasındadır. Türkler daha sonraki yüzyıllarda, Selçuklu Sultanları ve Osmanlı İmparatorlarının egemenliğinde, Anadolu’da varlıklarını sürdürmüşlerdir. Selçuklu döneminde figürlü kabartmalara mimari dekorasyonda rastlanmaktadır. Bu figürlü tasvirler süsleme ögesi olmakla birlikte sembolik anlamlar taşırlar. Niğde Alaaddin Camii’ndeki aslan başı şeklindeki su oluğu (1223), Diyarbakır Ulu Camii portalındaki¹⁵ aslan boğa mücadelesi konulu kabartma (1177-1185) ve Kayseri iç Kalesi’ndeki aslan figürü (1224) Selçuklu dönemi, figürlü kabartmalara örnek verilebilir. Selçuklu döneminde, mezar sahibinin bağdaş kurmuş ya da taht üzerinde oturur biçimde betimlendiği mezar taşları mevcuttur. Bu insan tasvirli mezar taşlarından bazıları bugün Konya’da İnce Minareli Medrese Müzesi’nde korunmaktadır. Türklerin Anadolu’da İslam dinini kabul etmiş olmalarına karşın bu örnekler, Türklerin Anadolu’ya gelmeden önceki inanç ve kültürlerinin etkisiyle oluşmuştur. Ancak İslam inanışının etkisiyle bir süreklilik ve gelişme gösterememiştir. Özellikle 14.yy.dan sonra yok denecek kadar azalmıştır. Osmanlı döneminde mimari dekorasyonda ve mezar taşlarında soyut bir anlatım dili kullanan taş işçiliğine dönüşmüştür. Geometrik ve bitkisel motifler, alçak kabartma olarak mimari yüzeylerde kullanılmıştır. (OSMA, 2003: 18-19)

¹⁴ **Balbal:** Hunların mezarların etrafına diktikleri taşlara denir.

¹⁵ **Portal:** Taçkapı da denir. Genellikle, bir kamusal yapıya giriş-çıkışı sağlayan anıtsal kapı. İran, Mısır, Suriye, Irak’ta Anadolu-Türk Mimarlığı’nda ve Romanesk ve Gotik’te taçkapılar yapılmıştır. Diğer dönem, ülke ve üsluplardaki anıtsal girişler taçkapı olarak nitelenmez.



Resim 22. Balballar

Cumhuriyet dönemine kadarki Türk Sanatı tarihine bakılacak olursa; anıt işlevi, camii, türbe, medrese, saray gibi yapılara yüklenmiştir. Osmanlı İmparatorluğunda batılılaşma dönemi ile birlikte, meydan çeşmeleri, bunların yer aldığı meydanımsı kent mekanları, karakol ve hastane binaları gibi yeni yapı tipleri, dönemin sosyo-kültürel yapısındaki değişikliğin kamuya yansıyan yanı olarak ortaya çıkmaktadır.” (OSMA, 2003: 18-19)

Aynı dönemde padişahlar için heykel özelliğinde nişan taşları¹⁶ dikilmiş; yapıların dış duvarlarında, bahçe ve bulvarlarda hayvan figürleri yer almıştır. “ Daha sonraki dönemlerde ise kentlerde bir dizi saat kulesi ile figürsüz mimari anıtlar ortaya çıkmıştır.” (RENDA, 2002: 139-144)

İslâmiyet’teki tasvir yasağı heykel yapımını zorlaştırmaktadır. Ancak Osmanlı İmparatorluğunda bazı heykel yapımı girişimleri yok değildir. Sultan Abdülaziz dönemi heykel sanatı açısından büyük önem taşır. “Abdülaziz 1867 yılında Paris, Londra, Viyana gibi Avrupa başkentlerini ziyarete gittiğinde bu kentlerdeki meydan heykellerini görmüş, ayrıca müzelerdeki heykelleri yakından incelemiştir.” (RENDİ, 2002: 140)

Daha sonra “1871 yılında C.F.Fuller adlı sanatçıya, at üstünde heykelini bizzat poz vererek yaptırtmış ve sarayın bahçesine koydurmuştur. Doğal boyutlarda

¹⁶ **Nişan Taşı:** Eskiden atılan okun düştüğü yere bir anı olarak dikilen ve atanın adı, oku attığı tarih yazılı dikili taş. İstanbul’da Osmanlılar döneminde Okmeydanı’nda böyle taşlar dikilirdi.

olan bu heykel çeşitli dönemlerde yer değiştirmiştir. Bugün yine Beylerbeyi Sarayında sergilenmektedir” (OSMA, 1996: 5-6) (Resim 22)

Atlı Abdülaziz heykeli kamuya açık alanlarda sergilenememiştir. Ancak Türkiye’de anıt heykelden söz ederken ‘Atlı Abdülaziz Heykeli’ ilk örnek olarak anılmalıdır.



Resim 23. Atlı Abdülaziz Heykeli (C.F. Fuller)

“Kentsel mekânda yer alan ilk anıt büst Sivas’ın Hafik ilçesinde 1915-1916’da dikilen Osman Bey büstüdür.” (YEŞİLKAYA, 2000: 149) (Resim 23)

“Büst 8-10m. yüksekliğinde bir sütun üzerinde, Osman Bey’in portesinden oluşmaktadır. Anıtın açılışı Sivas müftüsü Rauf Efendi tarafından yapılmıştır. O dönem için tek örnek olarak kalan bu anıt, 1936 senesinde dönemin Sivas Valisi Nazmi Toker tarafından yıktırılmıştır.” (OSMA, 2003: 21)



Resim 24. Osman Bey Büstü Hafik 1915-1916

“Modernleşme ile birlikte Türkiye’de anıt-heykeller ortaya çıkmış ve Roma uygarlıklarında olduğu gibi odak noktası özelliği kazanmıştır. Osmanlı Dönemi’nde yapılmış olan atlı hükümdar heykelleri kentsel mekânda yer almamış, siyasi liderin kentsel mekânda temsili Atatürk ile gerçekleşmiştir.” (YEŞİLKAYA, 2000: 149-151)

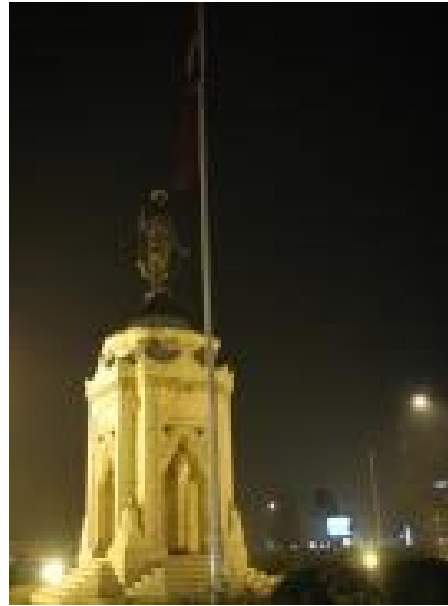
“Cumhuriyet Dönemi’nin yeni kent anlayışı içinde parklar ve meydanlar kamusal yaşamın önemli merkezleri olarak ortaya çıkmış; bu alanlara ek olarak bulvarlarda ve dönemin kamusal yapılarının bahçelerinde Atatürk heykelleri yer almıştır. Söz konusu alanlar Kurtuluş Savaşı, cumhuriyet, çağdaşlık ve lâikliğin birer göstergesi olmuştur.” (YASA YAMAN, 2000: 157)

“Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, İstanbul ve diğer kentlerde anıtlar görülmeye başlanmıştır. Örnek vermek gerekirse İstanbul’da 31 Mart Olayı anısına Abide-i Hürriyet (Resim 24)(1909-1911) ve Konya Ziraat anıtı (Resim 25) (1915-1917) bu dönemin örneklerindendir. Konya Ziraat Anıtı olarak dikilen bu anıt Cumhuriyet döneminde Atatürk Heykeli’nin kaidesi olarak kullanılmıştır. Her iki anıt da Mimar Muzaffer Bey tarafından, dönemin mimarlık anlayışı olan, I. Ulusal

Mimarlık Üslubunda¹⁷ tasarlanmıştır. Ne var ki bu anıtlar figür değil, tümüyle mimari elemanlarla kurulmuştur. Cumhuriyet dönemi ile birlikte anıt kavramı yeni bir boyut kazanmış, mimarının yanı sıra anıt heykellerde kent meydanlarına yerleştirilmiştir. Böylece artık mimariden başka, o güne dek kamusal alanlarda görülmeyen, anıtsal boyutlarda bir sanat dalı olarak anıt heykel, yeni bir simge olarak seçilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, bu uygulama ile resmi kültür politikası ve ideolojisine de uygun olarak; çağdaşlığın sembolü olan, uygar toplumların anıtlarına benzeyen ve ulusal bilinci pekiştirmeye yarayacak anıt heykellerin toplumun günlük yaşamına sokmuş olmaktadır.” (OSMA, 2003: 21-22)



Resim 25. Abide-i Hürriyet
(Mimar Muzaffer Bey)
İstanbul 190 - 1911



Resim 26. Konya Ziraat Anıtı
(Mimar Muzaffer Bey)
Konya 1915 - 1917

¹⁷ Osmanlı mimarlığındaki Batılılaşma yöneliminin egemenliğine ve 19. yy. mimarlığına damgasını vuran Batılı mimarların yapıtlarına karşı bir tepki üslubu olarak değerlendirilir. Ancak bu olgu 20.yy başında hızla gelişen Türkçülük hareketinin de etkisiyle Osmanlı formlarını Türkleştirilmesi yönünde ivme kazanmıştır. Türk mimarlığında egemen kılmayı savunur. Sivri kemerler, Selçuklu ve Klasik Osmanlı mimarlığında egemen olan geometrik hatlar, bezemelerde geometrik geçme, rumi, palmet gibi öğelerle yapıların içinde ve özellikle dışında çininin yeniden kullanılması I. Ulusal Mimarlık Üslubunun bellibaşlı özellikleridir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal güç ve etkinliğini simgeleyen ilk anıtlar yabancı heykeltıraşlar tarafından yapılmıştır. “1926- 1938 arasında Türkiye'nin büyük kentlerinde Atatürk ve diğer ulusal anıtları yapan yabancı heykeltıraşlar Heinrich Krippel, Pietro Canonica, Anton Hanak ve Josef Thorak'tır.” (**TANSUĞ, 2008: 204-205**)

Aynı zamanda Türkiye'de heykel eğitiminde önemli bir rol oynayan heykeltıraş Rudolf Belling'de bu heykeltıraşlar arasında yer almaktadır.

1930'lu yıllara gelindiğinde, Türk heykeltıraşlar anıt yapımında devreye girerler. “1931'de ilk kez Türk heykeltıraş Kenan Yontuç'un Çorum ve Edirne'deki Atatürk anıtlarından sonra, 1932'de Ratip Aşir Acudoğlu'nun Menemen Kubilay anıtı ve Ali Hadi Bara'nın Adana Atatürk anıtı çalışmaları görülmektedir. Bunları 1934'te Kenan Yontuç'un Silifke Atatürk anıtı ve 1937'de Ali Hadi Bara'nın Harbiye (1.Ordu Kumandanlığı) bahçesine dikilen Atatürk anıtı, izlemiştir.” (<http://Gaziantep.kulturturizm.gov.tr> **20:34 15.12.2007**)

Ardından pek çok Türk heykeltıraşı zaman içerisinde “(Cumhuriyet döneminin ilk temsilcileri olarak başta Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Akademiden¹⁸ Belling'in öğrencileri olarak mezun olan Hüseyin Özkan, Hüseyin Gezer, İlhan Koman, Turgut Pura, Mehmet Şadi Çalık, Belling- Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara atölyesinden mezun olan Gürdal Duyar, Tamer Başoğlu, Hüseyin Gezer- Şadi Çalık atölyesinden mezun olan Namık Denizhan, Mehmet Aksoy, Ferit Özşen, Rahmi Aksungur ve 1960'lı yıllar ve sonrasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünden yetişmiş Burhan Aklar, yine aynı kurumdan

¹⁸ **Akademi:** Sözcüğün kökenini, içinde Platon'un ders verdiği Atina yakınlarındaki Akademos'un bahçesi oluşturur. Rönesans'la birlikte Ortaçağ'ın lonca düzeni yıkılınca, sanat eğitiminin öğretim kurumları içinde verilmesi bir zorunluluk haline geldi. Bu amaçla kurulan yeni okullara akademi adı verilecekti. Bir okul niteliğindeki ilk sanat akademileri Fransa'da 17.yy'da kuruldu. 19. yy'da etkinlikleri iyice artıp tüm dünyaya yayılan akademiler, 20. yy'da özellikle Bauhaus'un kuruluşundan sonra güçlerini, büyük ölçüde yitirdiler. Geniş ölçüde Antikite geleneği üzerinde yoğunlaşma ve gittikçe tutuculaşan akademiler, böylelikle ya ortadan kalkacak ya da çağdaş bir yönelimi benimsemek zorunda kalacaklardı. Türkiye'nin tek akademisi 1883'te kurulan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'dir. Uzun yıllar Fransız geleneğini sürdüren okul, 1930 ve 1968'de geçirdiği reformlarla çağdaşlaştırılmış, 1983'te de Mimar Sinan Üniversitesi yeniden örgütlenmiştir.

Remzi Savaş, Cengiz Çekil, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulundan¹⁹ yetişmiş Haluk Tezonar ve Tankut Öktem olmak üzere)” yerlerini almışlardır. (<http://Gaziantep.kulturturizm.gov.tr> 20:34 15.12.2007)

¹⁹ Bugün ki Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

6.1 CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA HEYKEL SANATININ SORUNLARI

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde, başta, kurtarıcı ve devletin kurucusu büyük Atatürk olmak üzere, yöneticilerin en önemli sorunu, bilim, sanat ve teknik alanlardaki gerekli insan gücünün sağlanması olmuştur:

1- Bu dallarda devlet hesabına yetiştirilmek üzere Avrupa'nın ileri merkezlerine yetenekli gençleri, seçerek göndermek ve oralarından yetiştirmelerini sağlamak;

2- Bunlar yetişinceye kadar yabancı uzmanlardan yararlanmak

İlk uygulama hemen cumhuriyetinin kuruluşunun 1. yıl dönümünde başlamıştır. 22 kişilik ilk öğrenci kafilesi, 1924 yılı sonbaharında yola çıkmış bunlardan sadece ikisi Almanya'ya, geriye kalan 20 kişi de Fransa'ya gönderilmiştir. Fransa'ya gönderilen 20 kişinin içerisinde beş kişi ressam (Cevad Dereli, Refik Ekipman, Şeref Akdik, Mahmut Cuda ve Muhittin Sebatî), diğer iki kişi; müzikçi (Ekrem Zeki Ün ve Ulvi Cemal Erkin) ve diğerleri de çeşitli dallardandır.

1883 yılında kurulan “Sanayî-i Nefise Mektebi Âlisi, başlangıçta, bugünkü gibi “Dekoratif Sanatlar'ı” da içeren 4 bölüm değil, plâstik sanatlar (Resim ve Heykel) ve mimarlık bölümlerinden kurulu idi. Eğitim sistemi ve yöntemi Paris Ecole Nationale Supérieure Des Beaux- Arts'ından²⁰ esinlenmişti. O ve Avrupa'ya gönderilecek sanatçı seçimi de bu okulun ‘Prix de Rome’una benzeyen bir uygulama şeklinde yapılırdı. Resim ve Heykel bölümlerinden her yıl ancak birer öğrenci mezun edilir ve bunlar, devlet tarafından Avrupa'ya gönderilirdi.

Avrupa'da bunların eğitimi için başlıca iki merkez seçilmişti: Paris ve Münih. Cumhuriyet döneminin başlarında, plastik sanat dalları için yönetmeliğin bu hükmü işletildi. (GEZER, 1984: 16)

²⁰ Beaux Arts anlayışı, resim, heykel ve mimarlıkta her tür özgün yaratmaya karşı duran, Antikite'ye yönelik katı bir akademizmi niteler.

İlk kafiide heykeltıraş yoktur. Bu sırada Ratip Aşir Acuğdoğu kendi parasıyla Paris'te çalışmalarını sürdürmektedir. Yurda dönüp, 1925'te açılan Avrupa sınavını kazanarak tekrar Paris'e gider. Böylece Ratip Aşir Acuğdoğu, Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya giden ilk heykeltıraş olur. Onun ardından, sonraki yıllarda, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman gönderilirler.”(GEZER, 1984: 16-17)

“Türk toplumunun yaşamına Cumhuriyet ile birlikte giren anıt heykel farklı bir teknik ve deneyim zorunluluğunu da beraberinde getiriyordu.²¹ Bu anlamda yetişmiş heykeltıraşlarımızın olmayışı, tasarımın uygulanması aşamasında önem taşıyan teknik alt kadronun bulunmayışı gibi nedenlerle ilk örnekler yabancı heykeltıraşlara sipariş yoluyla yaptırılmaya başlanmıştır. Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından 3 Ekim 1926 tarihinde gerçekleştirilen, İstanbul Sarayburnu Parkına dikilmiş olan Atatürk anıtı en erken tarihli eserdir.” (OSMA, 1996: 131

Cumhuriyet döneminde ilk anıt heykellerin yabancı heykeltıraşlar tarafından yapılması büyük tartışmalara yol açmıştır. “Yabancı heykeltıraşların Türkiye'deki anıt faaliyetlerini engellemek yolunda yapılan girişimler ve açılan kampanyalarda, özellikle “Ar” dergisinin önemli bir rolü olmuş ve “Ar” dergisi bu yolda yabancı kaynaklardan bile yararlanmıştır. “Ar” dergisinde heykeltıraş Pietro Canonica ile ilgili yayınlar şöyledir:

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

²¹ Bu dönemde Türkiye'de anıt dökümünün yapılmasını uygun döküm atölyelerinin bulunmaması ve Anıt heykel dökümü konusunda tecrübe ve deneyimi sahip olunmaması hem Türk heykel sanatçılarının anıt yapımına engel olmuştur. Hem de ilk dönemlerde yabancı sanatçılar tarafından yapılan anıt heykellerin yurt dışında dökülmesine neden olmuştur.

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

Meşhur İtalyan muharir ve sanat münekkidi Antonio Aniante’nin “ANKARA, BOZKURT” namı altında 1934’de neşrettiği kitaptan şu satırları naklediyoruz:

Hiç şüphesiz ki, yeni neslin gençleri arasında üstadlar yetişecektir. Ve gene şüphesizdir ki, bunların arasından, ‘ecnebi pompyelerinin’ yapmış oldukları fecaatları yıkacak olanlar da çıkacaktır. Bunlar, yarınki Kanonika’ nın yaptığı feci abideleri kökünden tıraş edeceklerdir.

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

Heykeltıraş Kanonika, Türkiye’nin Avrupa ve Asya topraklarında dikilecek bütün abide ve büstlerin inhisarını almak açığözlülüğünü göstermiştir. Heykelleri daima olduklarından daha güzel gösteren fotoğraflara bakılırsa, Kanonika’nın abideleri birer faciadır. Hiç şüphesiz ki bu işte Türklerin kabahati yoktur.” (TANSUĞ, 2008: 205-206)

6.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE YABANCI HEYKELTIRAŞLAR

6.2.1. Heinrich Krippel

“17 Eylül 1883 yılında Viyana’da doğdu. Heykel öğrenimini Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde yaptı.” (www.turkcebilgi.net 10.11.2007 15:33)

“Birinci Dünya Savaşında asker olduğu için sanatçı çalışmalarını ancak 1918’den sonra başlayabilmiştir. Bu dönemde natüralist anlayışta, portre özelliği taşıyan büstler ve mezar taşları yapmıştır.” (OSMA, 2003: 205)

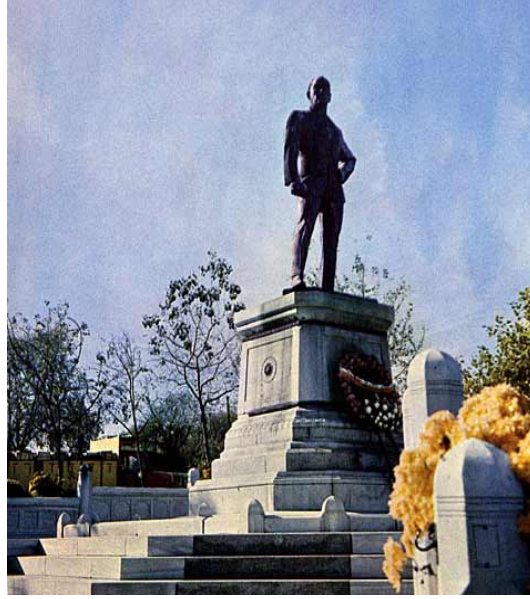
“1925 yılında Türk Hükümetince, kendisine yapılan Ankara Ulus meydanına konulmak üzere yaptırılacak bir Zafer Anıtı siparişi, onun hayatında 1938 yılına kadar sürecektir yeni bir devrenin başlangıcı olmuştur.” (GEZER, 1984: 78)

“Sanatçı ardı ardına siparişler alarak 1926’da Sarayburnu’ndaki Atatürk heykelini Türkiye’deki ilk anıt olarak gerçekleştirmiş, arkasından 1926’da Konya Atatürk heykeli, 1927’de Ankara Ulus Meydanındaki Atlı Atatürk Anıtını, 1931’de Samsun Atatürk Anıtını, 1936’da Afyon’daki Zafer Anıtını, 1938’de Ankara’da Sümerbank Binası önündeki Atatürk heykelini gerçekleştirmiştir.” (TANSUĞ, 2008: 204-205)

Çalışmaları sırasında Atatürk kendisine model olmuştur. Krippel çalışmalarının taslaklarını Türkiye’de yapmış, asıl heykelleri Viyana’daki özel atölyesinde hazırlayıp sonradan yerlerine monte etmiştir. (GEZER, 1984: 78) Sanatçı 1945’te mide kanaması nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

Türkiye’nin ilk anıt heykeli kabul edilen İstanbul Sarayburnu Atatürk Heykeli’nde (Resim24) Gazi Mustafa Kemal Paşa’nın sırtı İstanbul yakası Haliçte olmak üzere Sarayburnu’ndan Anadolu’ya yönelmiştir. Başı açık, sivil giysili ve ayaktaki heykelin ayaklarının arası oldukça açıktır ve sağ ayak öne basmaktadır. Sol

eli sıkılmış bir yumruk olarak beline dayalı harekete geçmek üzere durumundadır.
(ELİBAL, 1973: 200)



Resim 27. Atatürk heykeli Sarayburnu, (Krippel) İstanbul 1926



Resim 28. Afyon Zafer anıtı (Krippel) 1936

6.2.2. Pietro Canonica

1869'da Torino'da doğdu. Torino Akademisinde Tobacchi ve Gamba'nın öğrenciliğini yaptı. (**ELİBAL, 1973: 206**)

İlk sergisini yirmi yaşında açan Canonica, gerek İtalya gerek başka memleketlerde (Londra, Paris, Berlin, Dresden...) açılan sergilere katılarak çalışmalarının değerlendirilmesini gerçekleştirmiş ve özellikle atlı heykelleri ile ününü sağlamıştır. (**ELİBAL, 1973: 206**)

Roma Güzel Sanatlar Akademisini Heykel profesörlüğünü ve müdürlüğünü yapmıştır. (**GEZER, 1984: 79**) 1929 yılında İtalya akademisi üyeliğine seçilmiştir.1950'de Parlamentosu'nun yaşam boyu senatörlüğüne layık görülmüştür. Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Canonica heykelin yanı sıra müzik, edebiyat ve resim alanında da ürünler vermiştir. Operalar bestelemiş, piyesler yazmıştır. (**OSMA, 2003: 203**)

Türkiye'de yaptığı anıt heykel uygulamaları, şunlardır;1927'de Ankara Etnografya Müzesi önünde Atlı Atatürk Heykeli,1928'de İstanbul, Taksim Cumhuriyet Anıtı,1931'de İzmir, Atlı Atatürk Heykeli. (**TANSUĞ, 2008: 205**)

Sanatçı 1962'de Roma'da hayata veda etmiştir.



Resim 29. Atlı Atatürk Anıtı (Pietro Canonica) İzmir1931



Resim 30. Taksim Cumhuriyet Anıtı (Pietto Canonica) İstanbul 1928

6.2.3. Anton Hanak

22 Mart 1875'te Viyana'da doğdu. 1889-1893 yılları arasında Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde heykel eğitimi gördü. (**GEZER, 1984: 83**)

Viyana, Münih, Berlin, Duesseldorf, Stuttgart, Amsterdam ve Roma'da sergiler açtı. 1914 yılından itibaren Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulunda öğretmenlik yaptı. (**OSMA, 2003: 204**) Sanatçının büst ve tek figür çalışmalarının yanı sıra anıtsal ölçekte uygulamaları da bulunmaktadır. 1935 yılında gerçekleştirdiği Ankara Kızılay'daki Güven Anıtı Türkiye'de bulunan tek yapıtıdır.²² (**TANSUĞ, 2008: 205**) Sanatçı 1934'te Viyana'da yaşamını yitirdi.

²² Yapımına A.Hanak tarafından başlanılan Güven Anıtı A.Hanak' ın ölümünden sonra öğrencisi olan J.Thorak tarafından tamamlanmıştır.



Resim 31. Güven Anıtı (Anton Hanak) Ankara 1935

6.2.4. Josef Thorak

7 Şubat 1889'da Salzburg'da doğdu.1910 yılında girdiği Viyana Güzel Sanatlar Akademisine dört yıl devam etti. Daha sonra Berlin'e gitti.1920'de Manzels'in usta öğrencisi olarak Berlin Akademisi'nde çalıştı. Holzmeister'in önerisiyle, 1935 yılında Hanak'ın ölümünden sonra yarım kalan Güven Anıtı'nı tamamlamak üzere Türkiye'ye geldi.1937'de Münih Akademisi'nde hoca olarak çalışmaya başladı. (OSMA, 2003: 209)

Türkiye'deki tek uygulaması Ankara Kızılay'da 1935 yılında gerçekleştirilen Güven Anıtıdır.

Sanatçı 1952'de Viyana'da yaşamını yitirmiştir.

6.2.5 Rudolf Belling

28 Ağustos 1886'da Berlin'de doğdu. 1912'de Berlin Akademisi'nde Prof. Peter Brever'in atölyesine girdi. Öğrenciliğini sürdürürken yaptığı birçok film ve tiyatro dekorları ve desenleriyle dikkati çektiğinden kendisine özel bir öğrenci atölyesi verildi. 1913 yılında 'spiral kompozisyon-insan yılan', 1915'te "Yaralıları Grubu" ve 1916 yılında da "Dansöz" ve "kavga" adlı yapıtlarını verdi. (**GEZER, 1984: 134**)

1937 yılının başında Türkiye'ye gelmiş ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nü organize etmek ve yönetmekle görevlendirilmiştir. Akademi'nin Belling'e dayalı heykel eğitimi 1950'ye değin sürdürülmüş ve 2. Dünya Savaşı ertesine kadar yurtdışına öğrenci gönderimi durdurulmuştur.

Bugün Türk heykelinin ve anıt heykeltçiliğinin önemli sanatçıları arasında yer alan Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey, Hakkı Atamulu, Rahmi Armetiz, İsmail Gökçe, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, İlhan Koman, Turgut Pura, Kuzgun Acar gibi isimlerden oluşan kuşak, Rudolf Belling'in öğrencisi olmuşlardır. (**YASA YAMAN, 2000: 164**)

İstanbul Taşlık Parkı'ndaki ve Ankara Ziraat Fakültesi bahçesindeki heykeller Belling tarafından yapılmıştır.

Sanatçı 9 Haziran 1972'de yaşamını yitirmiştir.



Resim 32. İnönü anıtı (Rudolf Belling) İstanbul 1943-1944



Resim 33. İnönü Anıtı (Detay)

6.3. CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK HEYKELTİRAŞLAR

6.3.1. Kenan Yontuç

1904 yılında İstanbul'da doğan sanatçı Ortaköy Rüştîyesi'ni bitirdi. İstanbul Sultanisi yedinci sınıftan ayrıldı. İstanbul Sultanisi'ne devam ettiği yıllarda okul müdürü Feridun Bey onu heykel eğitimi almaya yönlendirdi. (**OSMA, 2003: 210**)

1922 yılında bir yıl Sanayi Nefise Mektebi'nde okuduktan sonra Almanya'ya gitti ve atölyelerde çalıştı. (**GEZER, 1984: 123**) sonra İtalya'ya geçti. Bir süre Floransa'da kaldı. (**OSMA, 2003: 210**)

1926-1927'lerde İstanbul, Deniz Yolları için bir Atatürk büstü yaptı.Bu çalışması üzerine Atatürk, Kenan Yontuç'u tanımak istedi. Ankara'ya giderek Atatürk ile tanıştı.Atatürk'ün Halkevi'nde bir atölye kurma ve lisede öğretmenlik yapma önerisini kabul ederek Ankara'ya yerleşti. (**OSMA, 2003: 211**) Atatürk öldüğünde maskını alma görevi Kenan Yontuç'a verildi. (**TANSUĞ, 2008: 208**)

Türkiye'de anıt heykel uygulaması yapan ilk Türk heykeltıraş Kenan Yontuç'tur. (**TANSUĞ, 2008: 207**) Sanatçı 1943 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak atandı.1955 yılında modelaj öğretmenliğine getirildi.1969'da emekli oldu.

Sanatçının Türkiyede'ki anıt heykel uygulamaları; Çorum Atatürk Heykeli 1931, Edirne Atatürk Heykeli 1931,Silifke Atatürk Heykeli 1934, Kayseri Atatürk Anıtı 1935, Mersin İnönü heykeli 1938, Mersin Atatürk Heykeli 1938,Tarsus Atatürk Heykeli 1946, İçel İnönü Anıtı 1946, İstanbul Bakırköy Atatürk Heykeli, Amasya Atatürk Heykeli, Bilecik Atatürk Heykeli, Çankırı Atatürk Heykeli'dir.

Sanatçı 1994'de İstanbul'da yaşamını yitirdi.



Resim 34 Atatürk Anıtı (Kenan Yontuç)Edirne Gazi Parkı 1931



Resim 35. Atatürk Anıtı (Kenan Yontuç) Tekirdağ, Hükümet Binası Önü 1929

6.3.2. Ratip Aşir Acuğdoğu

1898 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul'da Mahmudiye Rüştîyesi'ni bitirdikten sonra Ankara Sultanisi'ne devam etti. Son sınıf öğrencisiyken I.Dünya Savaşı dolayısıyla askere alındı. (**OSMA, 2003: 197**)

1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi Heykel Şubesi'ne girdi. İhsan Özsoy' un öğrencisi oldu. 1920'de, aydın bir hukukçu olan babası Aşir Molla'nın parasıyla, Almanya'ya gitti. (**GEZER, 1984: 92**) Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Belecker'in öğrencisi olarak iki yıl çalıştıktan sonra Paris'e geçti. Amacı Maillol'dan ders alabilmektir. Maillol'ün ders vermediğini öğrenince bir atölyede kendi başına çalıştı. 1925 yılında yurda dönerek Avrupa bursunu kazandı ve tekrar Paris'e gitti. Académia Jullian'da Bourchard ve Londowski ile çalışan sanatçı 1928 yılında yurda döndü.

1929 yılından 1957 yılına kadar çeşitli liselerde resim öğretmenliği yaptı. İlk görev yeri Edirne öğretmen okulu idi. Okul müdürü kendisine atölye olarak kullanabileceği bir mekân sağladı. Hatta, sanatçı Menemen Kubilay Anıtı'nın ilk çalışmalarını da bu mekanda yapmıştır. (**OSMA, 2003: 198**)

Sanatçının anıt heykel uygulamaları; Menemen Kubilay Anıtı (1934), Erzincan İnönü Anıtı (1948), Ankara Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı'dır.

Sanatçı 1957'de İstanbul'da yaşamını yitirdi.



Resim 36. İnönü Anıtı (Ratip Aşir Acudoğu) Erzincan 1948



Resim 37. Kubilay Anıtı (Ratip Aşir Acudoğu) İzmir, Menemen, Ayyıldıztepe 1934

6.3.3. Ali Hadi Bara

1906 yılında Tahran’da doğdu. Dört yaşındayken ailesi ile birlikte İran’dan Türkiye’ye göç etti. İlk ve orta öğrenimini Saint Joseph Lisesinde tamamladı.

1923 yılında Sanayi-i Nefise Heykel Bölümüne girdi. Fakat kısa bir süre sonra, özel nedenlerle okulu bırakmak zorunda kaldı. O dönemde Fransızların işlettiği demiryollarında memurluk yaptı. 1925 yılında yeniden heykel öğrenimine başladı. İhsan Özsoy’un öğrencisi oldu. (**OSMA, 2003: 199**)1927 yılında Avrupa bursunu kazanarak Paris’e gitti. Paris’te Jullian Akademisi’nde Bouchard’dan ve Charles Despiau’dan özel dersler aldı. (www.kimkimdir.gen.tr **11.02.2008 10:14**) 1930’da yurda döndü. Akademiye muallim muavini ve kütüphaneye memur olarak atandı. Fakat yaşlı hocalarla çıkan anlaşmazlıklar yüzünden kendisi gibi birkaç asistan arkadaşıyla birlikte okuldan uzaklaştırıldı. 3,5 ay açıkta kaldı. (**GEZER, 1984: 99**)1933 yılında modelaj öğretmenliğine atandı.1949 yılında tatilini geçirmek için ikinci kez gittiği Paris’te iki ay kadar kaldı. Bu Paris gezisi Bara’nın sanat anlayışı açısından dönüm noktası sayılır. Figüratif tarzda çalışan sanatçı ,soyut’a yöneldi. 1950’de heykel bölümü ikiye ayrılınca bir bölümünün yönetimini üstlendi. (**OSMA, 2003: 200**)

Sanatçının Türkiyede’ki anıt heykel uygulamaları; Adana, (Kurtuluş)Anıtı (1935), İstanbul, Harbiye Atatürk Anıtı (1937 Z. Müridoğlu ile), İstanbul, Beşiktaş Barbaros Anıtı (1942 Z.Müridoğlu ile), Zonguldak, atlı Atatürk Anıtı (1945 Z.Müridoğlu ile)’dır.

Sanatçı 1971 yılında İstanbul’da yaşamını yitirdi.



Resim 38. Atatürk Anıtı (Ali Hadi Bara) Adana 1935



Resim 39. Atatürk anıtı, Güneydoğu heykel grubunun cepheden görünüşü, Atatürk Parkı, Adana

6.3.4. Zühtü Müridoğlu

29 Ocak 1906'da İstanbul'da doğdu. Kasımpaşa, Cezayirli Gazi Hasan Paşa İlkokulu'nu ve Kasımpaşa Numune Rüştîyesi'ni bitirdi. Kabataş İdadisi'ne bir süre devam etti. 1924 yılında Akademi öğrencisi Mithat Özar'ın desteklemesi ve gönüllendirmesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi Resim Bölümü'ne girdi. Hikmet Onat'ın atölyesinde üç dört ay çalıştı. (**ERDUR, 2006: 216**) Bu arada heykele ilgi duymaya başladı. Heykeltıraş olmaya karar vererek 1928 yılına dek İhsan Özsoy'un atölyesinde çalıştı. (**OSMA, 2003: 206**)

1928 yılında devlet bursuyla Paris'e gitti. 1932'ye kadar, özel Colarossi Akademisi'nde, Marcel Gimond'un atölyesinde çalıştı. Bu arada Ecole du Louvre'daki Sanat Tarihi Sorbonne'deki estetik kurlarını takip etti. 1932'de yurda döndü ve 28 Nisan 1932'de Samsun Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atandı. (**GEZER, 1984: 107**)

“1933'te beş ressam eşliğinde (Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci) kurulan D Grubu'nun kurucu üyeleri arasında tek heykeltıraştır.” (**ÖZSEZGİN, 2006: 26**)

27 Nisan 1936'da İstanbul Arkeoloji Müzesi Heykeltıraşlığına getirildi. 1940 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Dekoratif Sanatlar Bölümü modelaj öğretmenliğine atandı. 1947-1949 yılları arasında tekrar Paris'e gitti. Bu yurtdışı deneyimi sanatçının eserlerine soyuta yöneliş olarak yansıdı. 1950'de Akademi'nin Heykel Atölyesi'nde görevlendirildi. 1955 yılında Ağaça atölyesine geçti. 1969 yılında Profesör oldu. 1971 yılında emekliye ayrıldı. 1992 yılına dek, heykel çalışmalarını serbest olarak sürdürdü. (**OSMA, 2003: 206**)

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları; İstanbul, Harbiye Atatürk Anıtı (1937 Bara ile), İstanbul, Beşiktaş, Barbaros Anıtı (1947 Bara ile), Zonguldak, Atılı Atatürk Anıtı (1945-1946 Bara ile), Muş, Atatürk Anıtı (1963-1965), Büyükkada, Atatürk Anıtı (1964-1965)'dir.



Resim 40. Barbaros Anıtı (Z. Müridoğlu-A.H.Bara) İstanbul 1947



Resim 41. Atatürk Heykeli (Zühtü Müridoğlu) Muş 1963-1965

6.3.5. Sabiha Bengütaş

1910 yılında İstanbul’da doğdu. Okul çağına geldiğinde özel eğitim aldı.

1924 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kız kısmına girdi. İki yıl kadar Feyhaman Duran’ın atölyesinde resim çalıştı. Daha sonra Heykel Şubesi’ne geçerek İhsan Özsoy’un öğrencisi oldu. Avrupa sınavını kazandığı halde gönderilmedi. Bir süre sonra Anıtlar Komisyonu, Taksim Cumhuriyet Anıtının yapımı sırasında Cononica’nın yanında çalışacak, bir anlamda staj görececek bir öğrencinin seçilmesi için sınav düzenledi. Sabiha Bengütaş bu sınavda da birinciliği aldı. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati’nin desteği ile Roma’ya gönderildi. Bir süre Canonica’nın yanında çalışan sanatçı daha sonra Güzel Sanatlar Akademisine girerek Luppi’nin atölyesine devam etti. (OSMA, 2003: 202)

Sabiha Bengütaş, özellikle ilk kadın heykeltıraş olarak Türk heykelinde ayrı bir yer tutar. Belçika’da müzelerde incelemeler yaptı. Türkiye’deki sergilere katıldı. Sanatçının büst ve anıt heykel çalışmaları vardır. Sanatçının anıt heykel uygulamaları; Ankara, Çankaya Köşkü, Atatürk Anıtı (1946), Mudanya, İnönü Heykeli’dir. Sanatçı 1992 yılında yaşamını yitirmiştir.



Resim 42. Atatürk heykeli (S. Bengütaş)Çankaya Köşkü Ankara

6.3.6. Mustafa Nusret Suman

1905 yılında Selanik, Karaferye’de doğdu.1926 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girdi.Hikmet Onat,İbrahim Çallı gibi hocalardan resim dersleri aldı. 1925’lerde İhsan Özsoy’un derslerine katıldı.

1929 yılında kazandığı devlet bursuyla Almanya’ya gittiğinde Münih’te Hoffman ile resim çalıştı. daha sonra Paris’e giderek Despiau’dan heykel dersleri aldı. Yurda dönüşünde bir süre serbest çalışan sanatçı 1943 yılında Belling’in Akademi Müdürlüğü’ne yaptığı öneriyle taş ve ağaç atölyesine asistan olarak atandı. (OSMA, 2003: 208)

29 Aralık 1949’da heykel atölyesi öğretmenliğine yükseltildi.11 Nisan 1955’te de Hadi Bara’dan boşalan, modelaj öğretmenliğine nakledildi. 4 Kasım 1959 günlü Heykel Bölümü Kurulu kararıyla,23 Kasım 1959’da Heykel Bölümü taş atölyesi öğretmenliğine nakledildi. 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu’nun intibak hükümleri uygulanarak, 20 Ağustos 1969’da Profesör Ünvanını aldı.

15 Aralık 1969 tarihinde kendi isteğiyle emekli oldu. (GEZER, 1984:116) Emekli olduktan sonra gittiği Amerika Birleşik Devletleri’nden 1972 yılında döndü.

Sanatçının anıt heykel uygulamaları;

Tokat, Atatürk Anıtı(1935), Mustafa Kemal Paşa,Atatürk Anıtı (1935), Muğla, Atatürk Anıtı (1937), Çarşamba, Atatürk Anıtı (1963), Gelibolu, Namık Kemal Heykeli, Artvin Atatürk Anıtı, Sivas Atatürk Anıtı (1963-1964)’dır.

Sanatçı 1978 yılında bir anıt heykel uygulaması için yapmakta olduğu İstanbul-Ankara yolculuğunda geçirdiği trafik kazası sonucu yaşama veda etti.



Resim 43. Atatürk heykeli (Nusret Suman) Sivas 1963-1964

6.3.7. Nijad Sirel

1897 Yılında Amasya'da doğdu. Amasya Rüştüyesi'nden sonra İstanbul Sultanisi'ni bitirdi.

Nijad Sirel, 1915 yılında heykel eğitimi almak üzere Almanya'ya gitti. Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Profesör Kahn'ın atölyesinde yedi yıl eğitim gördü. 1919'da hocasının onayı ile yetişmiş öğrenci sıfatıyla özel atölyeye geçti. Üç yılda bu şekilde, serbest çalıştı.

1922 yılında yurda dönerek 1927 yılına kadar çeşitli orta öğretim kurumlarında resim öğretmenliği yaptı. 1927'de Akademi'nin Heykel Bölümü'ne heykel öğretmeni olarak atandı. 1932 yılından itibaren bu görevi kesintiye uğradı. 1937'de 110 sayılı kararname ile aynı göreve atandı. Belling'e çevirmenlik yaptı. 1952-1959 yılları arasında Akademi Müdürlüğü yaptı. 1959 yılında iki aylığına Amerika'ya çağrılı olarak gitti. (OSMA, 2003: 207)

Sanatçının anıt heykel uygulamaları; Bursa, Atatürk Anıtı (1931, Mahir Tomruk ile), Kocaeli, Park, Atatürk Anıtı (1933), Çanakkale, Cumhuriyet Meydanı, Atatürk Anıtı, Malatya, Atatürk Anıtı (1947, Hakkı Atamulu ile), Malatya, İnönü Anıtı (1947, Hakkı Atamulu ile)'dır.

Sanatçı 18 haziran 1959 yılında geçirdiği bir kalp krizi sonucu yaşamını yitirdi.



Resim 44. Atatürk Heykeli (Nijad Sirel) Bursa 1931



Resim 45. Atatürk Anıtı (Nijad Sirel) Cumhuriyet Meydanı, Çanakkale 1937

6.3.8. Hüseyin Gezer

1920 yılında Mersin, Mut ilçesinin Kıravga Köyü'nde doğdu. İlkokulu Mut'ta, ortaokulu Silifke'de okuduktan sonra 1940'da Balıkesir Necatibey Öğretmen Okulu'nu bitirdi. Bir yıl öğretmenlik yaptıktan sonra, askerlik hizmetini tamamladı. 1944'te dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in emriyle, mecburi hizmeti ertelenerek Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'ne girmesi sağlandı. Belling'in öğrencisi oldu ve 1948'de okulu bitirdi. 1948'de burslu olarak Paris'e gitti ve burada Jullian Akademisi'nde profesör Gimond'un atölyesinde çalıştı. Yurda dönünce 1950'de Güzel sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'ne asistan olarak girdi. Modelaj öğretmenliği, müdür yardımcılığı, müdürlük, ayrıca 1969-1976 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğü yaptı. Okulla ilgili kanun uyarınca “profesör” ünvanını aldı.

Sanatçının anıt heykel uygulamaları; Geyve Atatürk Anıtı (1961), Karabük Demir Çelik Fabrikaları Atatürk Anıtı (1961), Akhisar Atatürk Anıtı (1962), Balıkesir Atatürk Anıtı (1963), Antalya Atatürk Anıtı (1964), Polatlı Atatürk Anıtı (1965) Dumlupınar Zafer Anıtı bronz rölyefi (1966), İstanbul Kadırgalar yokuşundaki Yahya Kemal anıtı (1968), Ordu Atatürk Anıtı (1968), Hacettepe Üniversitesi kampüsündeki Atatürk kompozisyonu (1971), TBMM anıtı (1978-1981), Polis Şehitleri anıtı (1982)'dır. **(GEZER, 1984: 187)**



Resim 46. Atatürk Anıtı (Hüseyin Gezer) İstanbul 1968



Resim 47. TBMM Anıtı (Hüseyin Gezer) 1978-1981

6.3.9. Hüseyin Özkan

1909'da Dumurcalı'da doğdu. Daha çok Hüseyin Anka olarak tanınır. İlk sanat eğitim ve zevkini Edirne Öğretmen Okulunda resim öğretmeni olan Ratip Aşır'den aldı. Edirne Öğretmen Okulunu ziyarete gelen Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin dikkatini çekti ve onun emriyle, kendisine İstanbul azınlık okullarından birinde haftada birkaç saat Türkçe dersi öğretmenliği verilerek, Güzel Sanatlar Akademisinde okuma olanağı sağlandı. 1931 yılında girdiği heykel bölümünde Belling'in öğrencisi oldu ve 1940 yılında mezun oldu. Ratip Aşır Acudoğu'nun Erzincan için yaptığı İnönü anıtının gerçekleştirilmesinde kendisine yardım etti.

Belling'in İnönü anıtı büyültmelerinde de çalıştı. Hüseyin Anka, tekniği güçlü, malzemeye hakim bir sanatçıdır. Figüre bağlı olarak çalışır. Antik Klasik Yunan heykellerinden etkilenen bir stili vardır. Ancak, son yıllarda formları daha parçalı hale getiren ışık planlarıyla modle etme yönünde bir eğilim göstermiş ve bu anlayışta bazı heykeller, anıtlar yapmıştır.

Ülkemizde en çok anıtsal heykeller yapan sanatçılardan birisidir. Hiç yurtdışına çıkmayan sanatçı genellikle kapalı bir yaşantı sürdü. Sergilere katılmamayı, adeta prensip edindi. Bu yüzden de daha çok bu sergilerden beslenen Resim ve Heykel Müzesi'nde ancak bir yapıtı vardır. O da Akademi bitirme sınavında yaptığı alçı erkek figürü'dür.

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları; Mimar Sinan heykeli, Ankara, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi önü, Mithat Paşa heykeli, Ankara Ziraat Bankası önü, Erkek ve Kadın grupları ve Aslanlar, Anıt Kabir girişi, Kredi ve Yurtlar Kurumu bahçesinde anıt kompozisyonu, Ankara, Atatürk anıtı, Aydın, Atatürk anıtı, Antakya, Atatürk anıtı, Manisa, Atatürk anıtı, Trabzon, Atatürk anıtı, Van, Atatürk anıtı, Gönen, Atatürk anıtı, Diyarbakır, İskenderun Anıtı' dır. (GEZER, 1984: 150)



Resim 48. Atatürk Anıtı (Hüseyin Özkan) Diyarbakır



Resim 49. Anıt Kompozisyon (Hüseyin Özkan) Ankara

6.3.10. Hakkı Atamulu

1912 yılında Nevşehir'in Derinkuyu ilçesinde doğdu. İlk okulu İzmir'de, ortaokulu İstanbul Lisesi'nde ve liseyi Bursa'da bitirdi.

1934 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümüne girdi. Mahir Tomruk ve Rudolf Belling'in öğrencisi oldu. Belling'in tavsiyesiyle Almanya'ya gitti. Berlin Teknik Yüksek Okulu'nda , Arno Breger'in öğrencisi oldu. Frankfurt'da da bir süre çalışmalarını sürdürdü. İkinci Dünya Savaşı başlayınca yurda döndü. Tekrar Belling'in atölyesine girdi.

1960 yılında Derinkuyu'ya yerleşerek belediye başkanı seçildi. 1972 yılında bu görevini bıraktı ve heykel çalışmalarını sürdürdü. Sanatçının figüratif anıt heykellerinde kullandığı üslup Belling disiplineninden kaynaklanan geometrik biçim düzenlemeleri ve konstrüktif anlayışı yansıtmaktadır.

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları; “Nevşehir, Damat İbrahim Paşa Anıtı (1946), Malatya, Atatürk Anıtı (1947, N. Sirel ile), Mlatya İnönü Anıtı (1947, N.Sirel ile), Nevşehir, Atlı Atatürk Anıtı (1962), Erzurum, Atatürk Anıtı, Derinkuyu, Kültür Park, Atatürk Heykeli, Bor Atatürk Anıtı, Samsun İlk Adım Anıtı” dır. (OSMA, 2003: 199)



Resim 50. Atatürk Anıtı (Hakkı Atamulu) Erzurum 1965

6.3.11. Yavuz Görey

27 Ağustos 1912'de Cenevre'de doğdu. İstanbul'da Saint-Joseph ve Galatasaray liselerinde, Paris'te Yensson de Sailly'de okudu. Belçika'da Van Herch Enstitüsünde matematik special yaptı. Aynı sürede de geceleri akademiye devam ederek desen çalıştı.

Lausanne'da mimar Laverrière'in atölyesinde mimari denedi. Heykeltıraş Kasimir Raymond ile 3 yıl heykel ve resim çalıştı. 1941 yılında İstanbul'a dönerek, Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Prof.Rudolf Belling'in atölyesinde heykel çalıştı.

Sanatkar bir aileye mensuptur:Babası mimar, ağabeyi afişçi İhap Hulisi Görey'dir.

Zaman zaman Irak'da, Mısır'da, İtalya'da, Fransa'da, Almanya'da mesleki tetkik gezileri yapma olanağı buldu.

Bu arada çağımızın tanınmış heykeltıraşlarının atölyelerini ziyaret etmek, onlarla konuşmak, fikirlerinden yararlanma çabasını gösterdi. Bu sanatçılar arasında Brancusi, Zatkin, Gimond, Jeaniot, Kolbe, Sandoz, Biagini, Greco en tanınmışlarıdır.

1958 yılında İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi'nde, temel tasarı ve modelaj dersi vermekte olan Prof. Belling'le birlikte çalışmaya başladı. Belling'in Türkiyeden ayrılması üzerine de, Öğretim Görevlisi olarak, bu dersi tek başına yüklendi. 1981 yılında kendi isteğiyle emekli oldu.

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları; “Dumlupınar Atatürk Anıtı, Devrek Atatürk Heykeli (1962), Aksaray (Niğde) Atatürk Heykeli (1965), Bartın Atatürk Heykel (1968), Profilo müessesesinin Atatürk Heykeli, Burdur-Türk Tarihi'nin büyük olayları ve kişileri anıtı, Çerkesköy Atatürk Heykeli, Erfelek Atatürk Anıtı, Çınarcık Atatürk Anıtı, Karakoçan Atatürk Anıtı, Rize Atatürk Anıtı” (GEZER, 1984: 160)dır.



Resim 51. Atatürk Heykeli (Yavuz Görey) Bartın 1968



Resim 52. Atatürk ve Gençlik (Yavuz Görey) İstanbul Üniversitesi önünde

6.3.12. Mehmet Şadi Çalık

1917’de Kandiye’de (Girit) doğdu. İzmir Yıldırım Kemal İlkolulu’ndan sonra İzmir Erkek Lisesi’ni bitirerek 1939 yılında Güzel Sanatlar Akademisine girdi. Lise’de resim öğretmeni olan Abidin Elderoğlu’nun dersleri kendisi üzerinde çok etkileyici olmuş, onun gelişmesini sağlamış ve ona yön vermişti. Akademide Belling’in eğitiminde geçen 7 yıllık bir süreden sonra (bunun bir yılı askerlikte geçmiştir) 1949’da mezun oldu. Kendi parasıyla Paris’e gitti. Fakat fazla kalamadı. Nostalji baş göstermişti, dönmek zorunda kaldı.

1950’de yurda ve serbest sanatçı olarak çalışmaya başladı. Şadi Çalık, yeniliğe dönük bir sanatçıdır. 1957 yılında Amerikan Haberler Merkezinde açılan sergiye koyduğu ve bir kaide üzerine dikine saplanmış düz bir çubuktan ibaret yapıtına (birazda şakayla) ‘minimumizm’adını vermişti. Aslında uygun bir ortamda ve felsefesiyle desteklendiği takdirde bir akım niteliği kazanabilecek olan bu çıkış, maalesef, bir şakadan ileri geçemedi.

Aynı uygulama, 1967-1969’larda Amerika’da ‘Minimal Sanat’ adıyla, batılı geleneğe uygun şekilde, felsefesiyle birlikte sahneye çıktığında, (çok yaygın ve sürekli bir etki doğurmamakla birlikte) sanat tarihinde yerini aldı.

Temelde, bununla, Şadi’ninki arasında ne sunuş, ne de estetik görüş, hatta ne de isim yönünden büyük bir fark yoktu. Şadi, ince uzun bir silindir çubuğu almıştı. Amerikan Minimal Sanatı, küp ve dikdörtgen prizmalardan hareket etti.

1959 yılına kadar yaşamını sadece mesleğinden kazandığı gelirle sürdürdü. O yıl, Akademi Heykel Bölümü Kurulu, aldığı bir kararla meslek çalışmalarını başarılı bulduğundan kendisini atölye öğretmeni olarak davet etti. (1 Eylül 1959 gün ve 168 sayılı karar) Önce asistan kadrosunda yer aldı , fakat kısa süre sonra öğretmen kadrosuna alındı.(30.07.1969)

19.08.1969'da 1172 sayılı Kanunun intibak hükümlerinden yararlanarak doçent; 10.07.1971'de de Prof. oldu.

Şadi, Akademideki eğitim görevi yanında anıtlar ve mimariye bağlı plastikler yaparak serbest meslek çalışmalarını da aynı verimlilikle 23 Aralık 1979'a kadar sürdürmüştür.

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları;"Eskişehir Anıtı (1962), Niğde Atatürk Heykeli (1963), Burdur Atatürk Heykeli (1963), Edremit Atatürk Heykeli (1963), Bitlis Atatürk Heykeli (1965), Sakarya Atatürk Anıtı (1965)(Nusret Suman ile birlikte), Şereflikoçhisar Atatürk Heykeli, O.D.T.Ü Atatürk Anıtı (1966), Erzincan Atatürk Heykeli (1971), Seydişehir Alüminyum Tesisleri Atatürk Anıtı (1973)"dır. (**GEZER, 1984: 202**)



Resim 53. Atatürk Anıtı (Şadi Çalık) Edremit 1963



Resim 54. Atatürk Anıtı (Şadi Çalık) Seydişehir Alüminyum Tesisleri 1973

6.3.13. Gürdal Duyar

1935 yılında İstanbul’da doğdu. Haydarpaşa Orta kısmını 1951 yılında bitirdikten sonra, o zaman henüz yürürlükte bulunan uygulamaya göre, Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünün liseye denk, 1. devresine girmiştir. İlk yıllarda Belling’in, daha sonra, atelye bölümünde de Hadi Bara’nın öğrencisi olmuştur. 1959 yılında öğrenimini tamamlayarak mezun olmuştur.

Gürdal Duyar, özellikle başlarda başarılıdır. Yaptığı başlar, hem modelin karakterini verme, hem de plastik bakımlardan çok başarılı yapıtlardır.

Sanatçının Türkiye’deki Anıt Heykel uygulamaları; Uşak Atatürk Heykeli, Burhaniye Atatürk Heykeli, İskenderun Atatürk Heykeli, İstanbul Yıldız parkında “Güzel İstanbul”²³ Heykeli, Ankara M.T.A Genel Müdürlüğü bahçesindeki “Atatürk ve madenciler” adlı heykelidir.(**GEZER, 1984: 222**) Sanatçı 2004’de yaşamını yitirdi.



Resim 55. Atatürk Anıtı (Gürdal Duyar) Uşak

²³ 1974’ te İstanbul Karaköy Meydanına konulan heykel, Necmettin Erbakan döneminde, müstehcen olduğu gerekçesiyle yerinden kaldırılarak, Yıldız Parkı’na kondu.



Resim 56. “ Güzel İstanbul ”(Gürdal Duyar) Yıldız Parkı, İstanbul 1974

6. 3. 14. Ferit Özşen

1943 yılında Taşkent'te doğdu. 1964'te Konya Erkek Lisesini bitirerek Akademi Resim Bölümüne girdi. Sonradan heykel bölümüne nakledilerek Hüseyin Gezer'in öğrencisi oldu.

1968 yılında Avusturya Hükümeti'nin bursuyla bu ülkeye gitti. Viyana Akademisi'nde Fritz Wotruba'nın atölyesinde çalıştı. İsviçre, Almanya ve İtalya'da mesleki etüdler yaptı. 1971 yılında DGSA Heykel Bölümünü bitirdi ve bu bölüme asistan oldu. 1977 yılında 'Heykel Sanatında Ritm ve Çağdaş Uygulamanın Getirdiği Boyutlar' konulu tez yaptı. Asistanlığı sırasında maden uygulamam atölyesinde bakır ve demir işleme tekniklerini öğrendi. 1978 yılında mum yok etme yoluyla bronz dökümü sırasında araştırma yapmak üzere Almanya'ya gitti. Münich Akademisinde ve özel atölyelerde konuyla ilgili bilgi topladı, staj yaptı. Dönüşünde, Akademi'de açılması planlanan döküm atölyesinin kurulmasını yönetmekle görevlendirildi. Bu arada gırtlak kanserine yakalanan, ameliyat olan ve bu yüzden dökümcülüğe devam edemeyen Hayrettin Kocaer'in Topçular' daki atölyesini devraldı. Bir öğrencisiyle ortaklık kurarak bu atölyeyi mum yoketme tekniğine göre donattı, faaliyete geçirdi. Böylece ülkemizde bu teknikle çalışan ilk bronz heykel döküm atölyesini kurmuş oldu.

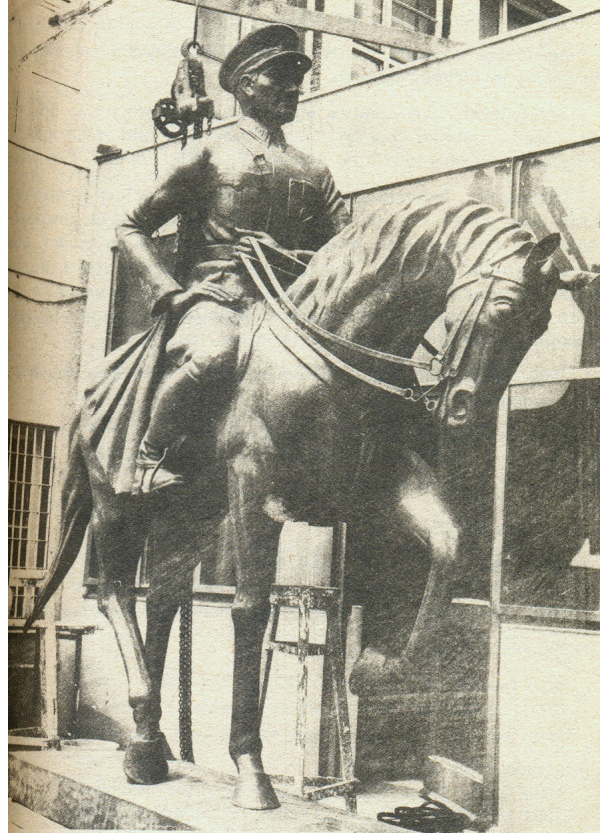
1982 yılında, YÖK Yasası hükümlerine göre kariyerde aşama yaparak yardımcı doçent oldu.

Ferit Özşen, hem figüratif, hem soyut çalışmaları bir arada sürdürmektedir. Özellikle bakır döğerek ortaya koyduğu soyut yapıtları plastik açıdan yetkin düzeydedir.

Sanatçının Türkiye'deki Anıt Heykel Uygulamaları; Erbaa Atatürk Anıtı (1970), Menemen Atatürk Anıtı (1971), Malkara Atatürk Anıtı (1972), İstanbul Gazi Osman Paşa Atatürk Anıtı (1972), Hakkari Atlı Atatürk Anıtı (1973) Kahramanmaraş Kurtuluş Anıtı (1974), İzmir Fahrettin Altay Büstü (1974), Bolu

Köroğlu Anıtı (1979-1980), Büyükçekmece Atatürk Anıtı (1981), Ankara Elmadağ Atatürk Anıtı (1981), Erzurum 100.Yıl Anıtı (1981), Zeynep Kamil Hastanesi-Atatürk, Gebe Kadın ve Çocuk Kompozisyonu (1982) dur. (**GEZER, 1984: 261-264**)

Sanatçı halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.



Resim 57. Atatürk Anıtı (Ferit Özşen) Hakkari 1973



Resim 58. Bolu Koroğlu Anıtı (Ferit Özşen)

6.3.15. Tankut Öktem

1940 yılında Konya’da doğdu. Çocukluğu Edirne ve Muş'ta geçti. Veteriner olan annesinin onu sanata teşvik etmesiyle 2 yaşında resim yapmaya, 3 yaşında heykele başladı. İlk ve orta öğrenimini Edirne'de tamamladı ve Orta kısmını bitirdiği Edirne Lisesi'nde öğrenimine devam etti. Ailesiyle beraber İstanbul'a yerleşerek Lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. Lise son sınıfa geçtiği sene Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun Seramik bölümüne kayıt yaptırdı. Hocası heykeltıraş Hakkı Karayığitoğlu'nun etkisi ile heykeltıraşlığa yöneldi. Bu okulun 3. sınıfında iken Dünya Genç Heykeltıraşlar yarışmasında birincilik ödülü aldı. 1962 yılında Almanya’da Shone Wald Porselen Fabrik’de stajlarını tamamladı. 1965 yılında bitirdiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (İDTGSYO) seramik bölümüne bir yıl sonra asistan seçildi ve 1970 yılında öğretim üyeliğine geçti.

1974-1975 yılları arasında seramik bölüm başkanlığı, 1980-1982 yılları arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Müdürlüğü yaptı. 1983-1985 yılları arasında Tatbiki Güzel Sanatların Marmara Üniversitesi oluşundan sonra heykel bölümünü kurdu ve ilk başkanı oldu. 1986’dan bu yana profesör olarak öğretim üyeliğini sürdüren Prof. Dr. Tankut ÖKTEM, 1993-1996 yılları arasında seramik-cam bölümü başkanlığını, 1999’a kadar fakülte senatörlüğünü ve YÖK Sanat Milli Komitesi Marmara Üniversitesi Temsilciliğini yapmıştır. Pek çok eseri ve ödülü bulunan Prof. ÖKTEM 1999 yılında devlet sanatçısı seçilmiştir.

1973 yılına kadar modern heykeller yapan, yetmişli yıllarda para kazanmak amacıyla figüratif çalışmalara başlayan sanatçı, 1973 yılından itibaren çok figürlü anıtlar yapmaya yöneldi. Anıtlarında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, Milli Mücadele yıllarını konu edinmiştir. Çok sayıda Atatürk anıtı yapan Öktem, eserlerinde Atatürk'ü bir kaidenin üzerinde yalnız göstermektense yarattığı toplumla göstermeyi tercih etmiştir.

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları; Ankara Harp Okulu Atatürk ve Harbiyeli Anıtı (1981-1988), Ankara Harbiyeli Şehitler Anıtı (1995-1997), Manisa Kuvay-i Milliye ve Atatürk Anıtı, Amasya Tamimi Anıtı (1981), Zonguldak Maden İşçileri Anıtı (1986), Kastamonu Türk Kadınları Anıtı (1990), Tekirdağ Çorlu Balkan Savaşı Anıtı (2005), İstanbul Şişli Uğur Mumcu Anıtı (1996), İstanbul Tuzla Piyade Atatürk Anıtı (2006), Edirne Kırkpınar Heykeli (1973), Sivas Kangal Köpeği Heykeli (2004), Bodrum Atatürk Heykeli (2007).Sanatçı 5 Aralık 2007'de İstanbul'da geçirdiği trafik kazasında hayata veda etti. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Tankut_%C3%96ktem 20.10.2008 16:00)



Resim 59. Maden İşçileri Anıtı (Tankut Öktem) Zonguldak 1986

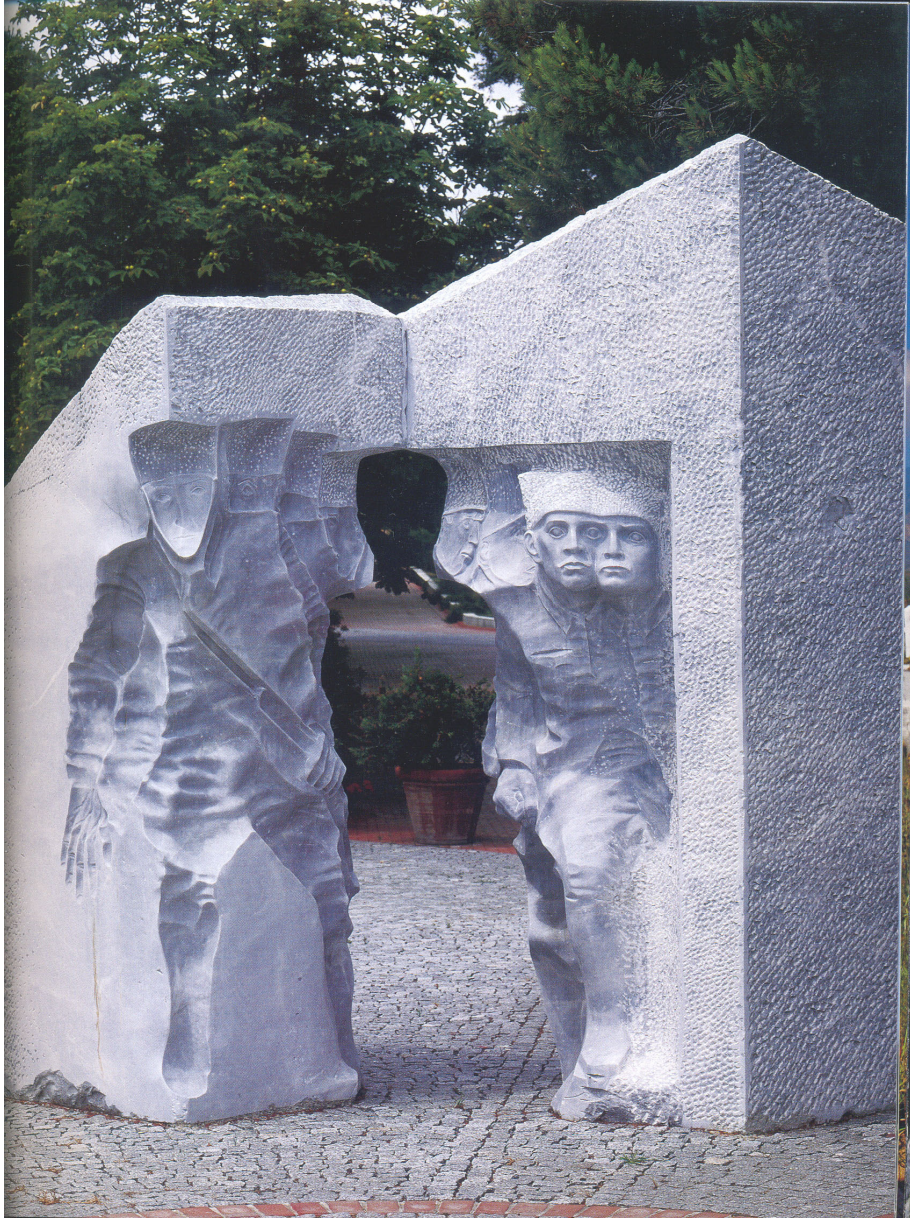
6.3.16. Mehmet Aksoy

1939'da, Őimdi Suriye sınırlarında kalan Yayladağ' ın Kesap kasabasında doğdu. İlk ve orta öğrenimini Yayladağ, Hatay, Tarsus ve Antakya'da yaptı. 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi' nin Resim bölümüne girdi. Daha sonra Heykel bölümüne geçti ve 1961-1967 yılları arasında Prof. Şadi Çalık atölyesinde öğrenim gördü. Askerliğini yaptıktan sonra 1969-70 yıllarında aynı bölümde asistanlık yaptı ve bir devlet bursu alarak 1970'te Londra'ya gitti. Daha sonra Berlin'e geçti ve Hochschule der Künste'den 1977'de master derecesiyle mezun oldu. Berlin'de sanatçı topluluklarında ve politik etkinliklerde yer aldı. 1978'de Türkiye'ye dönerek 1980'e kadar İDGSA'da öğretim üyeliği yaptı.

Sanatçının Türkiye'deki anıt heykel uygulamaları; Selçuk Kurtuluş Yolu Anıtı (1995-1998), Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal (2000), Can Yücel'in Mezarı (2001), Tuncay Artun'un Mezarı (1998), Sıtkı Coşkun'un Mezarı (1999), Berkant Aksoy'un Mezarı (2002), Yalçın Ailesi Mezarlığı (1989-1990), Kayıp Anaları (1999). Sanatçı halen İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir. (www.wikipedia.com 10.09.2008 14:32)



Resim 60. Kurtuluş Yolu Anıtı (Mehmet Aksoy) Selçuk 1995-1998



Resim 61. Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal (Mehmet Aksoy) İstanbul 2000

VII. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ANIT HEYKELİN İDEOLOJİK BOYUTLARI

Türkiye’de anıt uygulamalarının Cumhuriyet’le başladığını ve daha çok Atatürk olmak üzere önemli kişilerin heykellerinin dikilmesi şeklinde olduğunu söyleyebiliriz. Genelde ideolojik mesaj (rejimin ilkeleri ve önde gelenlerini tanıtmak) ön planda tutulmuştur. Ancak Cumhuriyet’in ilk yıllarında yine de sanatçı seçiminde titiz davranılmış ve bu seçicilik estetik yapıya yansımıştır. Son yıllarda bu seçicilik de ortadan kalkınca ne olduğu belli olmayan garip bir durumla karşılaşyoruz. (GÜNAY, 1993: 7)

Anıtların, devlet politikalarını ve her çeşit yönetici gücün, kendi görüşünü kitleye sunmak, anlatmak ya da kabul ettirmek için yaptırıldığını söylemek mümkündür. Bu durum sadece ülkemizdeki bir sorun değildir. Ortaçağ’dan bu yana sanatçı ve sanat eseri bu tür ideolojik baskılara maruz kalmıştır. Örneğin Avrupa’da uzun bir süre kilisenin resmi ideolojisini yansıtmıştır. Yine insanlık tarihi sürecinde milliyetçilik akımlarının başlamasıyla sanat ve ideoloji konusu sanat tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Fransız İhtilali’nde Goya’nın “Kurşuna Dizilenler”i ve ardından Napolyon döneminde anıt çalışmalarında sıkça Napolyon’un konu edilmesi, 1917 Ekim devrimiyle birlikte sosyalist ideolojiye bağlı bir Rus ekolü dünya genelinde resmi ideolojiye bağlı sanat anlayışlarını görmek mümkündür. (MADRA, 1993: 9)



Resim 62. Mao Zedong ve diğer liderler Changchun Sculpture Park 2006



Resim 63. Napoleon (Claude Ramey) 181

Anıtlar simgeledikleri olayın ya da kişinin siyasal, ekonomik, ideolojik ve kültürel durumuna göre çevrelerinde kitleyi uyutan, tedirgin eden ya da azdıran bir ortam yaratırlar. Kitlenin tepkilerine ya da tepkisizliğine göre, anıtlar ya kitlenin üstüne tırmandığı bir yükselti olur, ya da yere devirip kırdığı bir hınç alma nesnesi olur. Yani anıtlar devlet otoritesinin ya da kitleye egemen olmak isteyen resmi ya da özel kişilerin kitle üzerindeki etkilerini kullanma aracıdır; kuşkusuz bu araç gerektiğinde kullanılır, ama kimi zamanda anıtları dikenlerin hiç işine gelmeyen olaylar da çıkar. Bu anıtlar çevresinde örneğin, bir anıt geçmişteki bir halk kahramanının ya da bir dönemin ideolojisini yansıtmak üzere dikilmiştir. Kitlenin bilincine yerleşmiş bu anıt günün birinde, yöneticilerin hiç istemediği bir anda, hiç istemediği bir topluluğun bir karşı çıkma ya da ayaklanma simgesi durumuna gelir. (MADRA, 1993: 9)



Resim 64. Pir Sultan Abdal Heykeli Sivas, 1993



Resim 65. Pir Sultan Abdal Heykeli (detay)

VIII. BÖLÜM: KENT KAVRAMI

İnsan toplumsal bir varlıktır. İnsanların, karşılaştıkları ve tek başlarına çözemedikleri güçlük, sorun ve imkansızlık toplum içinde gerçekleştirilen ilişkilerle çözümlenmek ve ortadan kaldırmak isteği bir arada yaşama ihtiyacını ortaya koymaktadır. İhtiyaçlarını karşılamak için girişilen bu faaliyette yeni gereksinimlerinin doğması ve insanoğlunun bunları karşılamada yetersiz kalması onu kimi sosyal ilişkileri oluşturmaya iter. İnsanların bir arada yaşama zorunluluğu yerleşim olgusunun temelidir. Bu toplumsal karakterin neticesi de kentlerdir. Kentler insan doğasının bir ürünü olarak, doğal hayatın bir parçasıdır.

Kent sözcüğü kavramsal olarak incelendiğinde; Orta Asya Türklerince Şehir karşılığı olarak kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Soğdça'dan Türklerin diline geçen “kend” sözcüğü yaygın olarak kullanılmış: “Yarkend”, “Taşkend”, “Semizkend”(Semerkant) örneklerinde olduğu gibi birçok büyük şehirler bu adlarla adlandırılmıştır. (KAYA, 2003: 10)

Soğdlar, Doğu İran kavimlerindendir ve zamanla Türlerin içine karışmışlardır. Eski Türklerde daha önceleri şehir kelimesi karşılığı olarak “Balık” kelimesi kullanılmaktadır. Balık kelimesinin günümüzde kullanılan “Balçık” kelimesi ile yakın ilgisi vardır. Çünkü, eski Türk kentlerinde hakim etkin unsur olan koruma amaçlı surlar balçıktan yapılmaktadır.

Dilimize geçen şehir kelimesi de Farsça'da “şehr” kökeninden gelmektedir. Toplumumuzda Kent kavramı ile aynı anlamı ifade etmek üzere yaygın olarak kullanılmaktadır. Ayrıca Arapça'dan dilimize geçen “vilayet” kelimesi; merkezi yönetimin, coğrafya durumuna, ekonomik şartlara, kamu hizmetlerinin gereklerine göre, ülke üzerinde yayılmış, bir vali yönetimindeki en önemli bölümü, “il” ile aynı anlamlıdır.

İngilizce'de “city” ve “urban” kelimeleri kent ile benzer anlamlıdır. Kelime karşımıza İtalyanca'da “citta”, Fransızca'da “cite”, İspanyolca'da “ciudad”,

Almanca’da ise “stad”, Yunanca’da ise “polis” şeklinde çıkmaktadır. (**KAYA, 2003: 10-11**)

Lewis Mumford’a göre kent “birbiri içine geçmiş sosyal ilişkilerin biçimi ve sembolüdür. Kent bir sanat ürünüdür. Akıl kent içinde biçimlenir ve kentin biçimi akli koşullandırır.” (**ERGİN, 1998: 4**)

Nüfus büyüklüğü, idari statü, nüfusun yapısı , iş bölümü ve uzmanlaşma, örgütlenme biçimi, işlev alanlarındaki farklılaşma, iş gücünün sektörel dağılımı, heterojenlik, fiziksel doku, üretimin yapısı gibi ölçütler kullanılarak bu tanımlamalar yapılmaktadır. Kapsamlı bir modern şehir tanımı, şehrin hukuki,siyasi, iktisadi ve içtimai bir birim olduğunu belirtmek durumundadır. (**KAYA, 2003: 11**)

Bugünkü arkeolojik veriler, tarihte ilk kent ve kentleşme olgusunun Güney Mezopotamya’da Uruk (Warka) ve çevresinde gerçekleştiğini göstermektedir. Eski Yakınoğu kentlerine yönelik ilk arkeolojik araştırmalar, 19. yüzyıl ortalarında başlamıştır.Bu dönem aynı zamanda Eski Çağ tarihçilerinin “İlk Çağ Kenti” kavramı üzerine çalışmaya ve bunu tanımlamaya başladıkları sürece de karşılık gelmektedir. Sözkonusu tarihçilerin, Layard ve Botta’nın keşiflerinden haberdar olmalarına karşın, İlk Çağ kenti çalışmalarını, kesin bir şekilde Yunan ve Roma dünyasıyla sınırlı tuttukları ve Eski Yakınoğu kentlerini bu çalışmalara dahil etmedikleri bilinmektedir. Eski Doğu kentleri, K. Marx’ın düşündüğü gibi sadece askeri karagahlar olarak değil, aynı zamanda salt birer seromoni merkezi ya da krali ikametgah (saray) olarakta tanımlanmıştır. Ninive ve Korsabad’ın, surların gerisinde birkaç anıtsal yapıdan ibaret “boş kentler” oldukları yolundaki düşüncüyü, 20.yüzyılın başında, bu iki merkezde mimar R.Koldewey ve W.Andrea tarafından yapılan kazılar değiştirmiştir. Bu kazılar sırasında tapınak ve sarayların yanı sıra evlerin ve cadde ağlarının da ortaya çıkartılması, artık Doğu kentinin varlığını inkar edilemez hale getirmiştir. Ancak bu Batılı anlamda gerçek bir kent olarak kabul edilmekten ziyade, Batı kentinden farklı ve ona karşıt bir şey olarak görülmüştür. (**ÇEVİK, 2005: 3**)

20. yüzyılın başında Max Weber'e göre bu zıtlığın temelinde, Doğu kentlerinin bir pazar yeri (market place) olarak işlev görmemesi ve krali sarayın karşısı siyasi bir topluluk dolayısıyla vatandaşlık (citizenship) kavramının bulunmaması yatmaktadır. Aslında Weber'in kafasında da yunan Kentinden (polis) Orta Çağ'a uzanan özel bir Batı çizgisi yer almaktadır. (ÇEVİK, 2005: 3-4)

Bir yerleşim biriminin kent niteliğini taşıması için, şu özellikleri taşıması gerektiği söylenebilir.

- Belli bir nüfus büyüklüğüne ve nüfus yoğunluğuna erişmiş olması,
- Tarımsal üretimden daha ileri bir üretim düzeyi olan sanayi üretimine geçmiş olması ve bununla birlikte hizmet sektörünün gelişmiş olması,
- Yerleşim yerinin fiziksel altyapısının belli bir düzeye ulaşmış olması,
- Geleneksel aile yapısının çözülerek yerini çekirdek aile yapısına bırakmış olması, nüfusun büyük oranda örgütlenmiş, karmaşık iş bölümüne ve yüksek uzmanlaşma düzeyine erişmiş olması,
- Yerel değerlerin yerini, ulusal değerlerin veya evrensel değerlerin almış olması,
- Geleneksel ilişkilerin (cemaat toplum tipinin) çözülüp bireysel ilişkilerin ya da bireysel çıkarların ön plana çıkmış olması,
- Eğitim düzeyinin kırsal kesimdeki eğitim düzeyinden yüksek olması ve çocuk bakım ve eğitimde aile dışı kurumların gelişmiş olması,
- Sosyal normların yerini, resmi denetleme kurumlarının almış olması,
- Statülerin aileden gelmeyip bireylerin kendi çabaları ile kazanılmış olmaları.

IX. BÖLÜM: ESTETİK KAVRAMI

Estetik Yunanca'da temel duyum anlamına gelen “aisthesis” ve varolan şeyler karşısında, duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan kişi anlamına gelen “aisthetikos” kelimelerinden gelmektedir. (**CEVİZCİ, 2000: 337**) ve duyum, duygu ve algı yolu ile insanın güzel olanı kavraması, güzellik ve güzelliğin insan zihin ve duygularındaki etkisi, güzelin algılanması ile ilgili şey olarak tanımlanmaktadır. Yani estetikte her sorun güzelle ilgilidir ve bu yüzden “güzelin bilimi” ya da “güzelin bilgisi” de denmektedir. (**TİMUÇİN, 2000: 39**) Estetik güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefe dalıdır. Yunan estetiğinde “güzellik” var olan herhangi bir nesnenin/varlığın sıfatı olup genelde varlığın kendi iç düzeni ya da çeşitli varlıkların uyumlu topluluğu olarak tanımlanmaktadır. Roma'lı felsefeci Plotinos ise (M.S. 205-270) güzelliği psikolojik ve metafizik boyutları ile değerlendirmiş ve güzelliğin uyumdan farklı bir şey olduğunu, duyumla hissedilen basit bir olgu olmadığını; sanat ve çevre oluşumunda güzelliğe yaklaşımın metafizik olması gerektiğini vurgulamıştır. Estetik sadece sanattaki güzeli değil, yani sadece sanat felsefesini değil, doğadaki güzelide kapsamaktadır. Dolayısı ile hem doğal hem yapay öğelerin değerlendirilmesinde yararlanılan bir algılar öğretisi, duyubilimdir. Estetik yaklaşımda orantı ve uyum en önemli olgular olup tasarımda birlik oluşturmanın en kolay yolları olarak nitelenmektedir. Birliğe sahip tasarım öğeleri yada oluşumlar ise estetik ve güzel olarak algılanmaktadırlar. Çevrede, sanatta, tasarım objesinde birlik sağlanamamış, parçalar organik olarak birbirine bağlı ve uygun değil ise estetik olması da sözkonusu değildir ve bunu oluşturan da öğelerin bir araya gelmesinde kurgulanan/oluşturulan düzendir. (**ERDOĞAN, 2006: 38**)

9.1. KENTSEL ÇEVRELER VE ESTETİK

Kentsel çevreler yapılar ve bunların tariflediği dış mekanlar olmak üzere pozitif ve negatif öğelerden oluşmaktadır. Bunların arasındaki tanımlı ilişkiler, mekan akışkanlığı, iyi kurgulanmış mekansal geçişler ve uyum da kentsel estetiğin niteliğini belirlemektedir. Kentsel çevrelerde yapı ve yapı gruplarının oluşturduğu pozitif öğeler açık ve yeşil alanlar, avlular, bahçeler, yollar, meydanlar gibi negatif öğeleri tanımlayacak ve tarifleyecek biçimde bir araya gelmeli; bütünün ayrılmaz parçalarını oluşturmalarıdır. Kentsel çevrelerdeki pozitif ve negatif öğelerin yüzeylerini oluşturan çizgiler, yüzeylerin malzeme, renk, doku özellikleri ile yapıların cephe oranları, açıklıkların niteliği, cephe süslemeleri de kentsel çevre kalitesinin belirlenmesinde önemli unsurlardır. Bunun yanı sıra yer kaplamaları, kentsel donatı/kent mobilyası, aydınlatma elemanları, durak, pano, telefon kulübesi gibi elemanlar ile bitkisel materyal ve kullanım biçimi kentsel estetiğin sağlanmasında doğrudan katkı sağlayan öğelerdir. Tüm bu değerlerin bir araya gelmesi ile kent bütününe ilişkin kent makro formu ve kent silüeti oluşmakta, detayda irdelendiğinde ise mikro ölçekte kentsel estetik ve güzel/çekiciliği olan çevre kavramı ortaya çıkmaktadır. Kentsel bütüne bakıldığında gözlenen nesnenin tüm öğeleri arasında algılanan uyum onun güzelliğini yansıtmakta; bütünün estetik olması parçaların birbirleri ile olan ilişkilerinin de iyi çözümlenmiş olmasına bağlıdır. Bir sistemler bütünü olarak kentler son derece karmaşık, kontrol etmenin çok güç ya da olası olmadığı, kültürel çeşitliliğe sahip, doğal ve yapay öğeleri bünyesinde barındıran alanlardır. Toplumsal değerler, sosyo-kültürel yapı, yaşam biçimi, teknoloji, nüfus yapısı, ekonomi, ulaşım dokuları, kentsel politikalar doğrudan kentsel biçimlenmeyi ve kent makro formunu belirleyen faktörlerdir. Tarımsal devrim sonucu ortaya çıkan ilk kentler tarım ve hayvancılığın yapıldığı, ufak, kalıcı yerleşimlerdir. Tarihi süreç içinde yer alan değişik uygarlıklar kentlerini kurarken gerek doku (organik, geometrik) gerekse sosyal ve yönetsel odaklar oluşturarak kentlere özgün kimlik kazandırmışlardır. Farklı uygarlıklarda kültürel niteliklere ve dönem özelliklerine bağlı olarak belli temel ilkeler tekrarlanmış, süreç içinde tekrarlayan bu uygulamalar planlama-tasarım ilkelerine dönüşmüştür. (ERDOĞAN, 2006: 38) Endüstri devrimi sonrasında ise kentsel gelişmeler çevre kaynakları,

doğal- kültürel değerler ve estetik bağlamda kentlerdeki yaşam kalitesinin iyileştirilmesi konusun da acil müdahaleler gerektirmiş, böylece sürdürülebilir kentler kavramı gündeme taşınmıştır. Kent formu doğrudan yerleşim formu ve niteliği ile bağlantılı olup, kesinlikle eklektik bir nitelik taşımamalı, mutlaka geniş çerçeveli değerleri bütünleştirmelidir. Her kentin mutlaka belli bir amaca hizmet eden karakter taşıması, bu kimliğe bağlı olarak da belli estetik değerleri bünyesinde barındırması gerekmektedir ki bu da her kentin belli, bir kentsel imaj ve duygu uyandırıcı niteliğe sahip olmasını getirmektedir. Diğer yandan, kentler yeterince basit çözümlenmiş, esnek ve bölünebilir yapıda olmalıdırlar. (**ERDOĞAN, 2006: 39**)

X. BÖLÜM: KENT ESTETİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Tarihi süreç içinde kentlerin gelişimi irdelendiğinde ilk büyük yerleşmelerin temel karakteristiğinin dini yapılar olduğu, bu tür yapıların kent silüetinde belirleyici olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra kent içinde oluşturulan bahçeler ve gerçekleştirilen bitkisel uygulamalar da çevre estetiğine gösterilen özenin yansımalarıdır. Mısır uygarlığı kentsel yerleşmelerinde izlenen anıtsal yapılanma, insan ölçeğini aşan kolonlu açık mekan kurgulamaları, avlular, mekansal biçimlenmedeki geometrik düzen ve formalizm, kent silüetinde belirleyici olan palmiye ağaçları, kumul alanların peyzaj özellikleri kentsel görüntünün/imağın temel öğeleri olmuştur. Mısır kentlerinde tapınaklar ve anıt mezarlar olan piramitler kent silüetindeki baskın yapılanmalar olmuştur. Biçim özellikleri açısından belirgin geometrik formların kullanıldığı yapılar ile informal kent dokusunun entegrasyonu sınırlandırılmış açık mekan kurgulanmaları ile sağlanmıştır. Yunan uygarlığı'nda ise geometrik düzende yerini alan yapılar, aksiyalite, simetri, belli oranların kullanımı ile sağlanan armoni ve matematiksel verilere dayalı olarak gerçekleştirilen kentsel tasarımlar Yunan kenti tasarımının temel belirleyicileri olmuştur. Aristoteles'e göre estetik-güzellik olgusunun başlıca nitelikleri olan düzen, simetri ve belirlilik ilkelerinin Yunan kentlerinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Yunan dönemi kentleri estetik değerler açısından değerlendirildiğinde tepelerdeki düzlüklere konumlandırılmış yerleşmelerde geometrik, yamaçlarda konumlandırılmış yerleşmelerde ise organik dokunun kullanıldığı ancak, yapıların tasarımında daima bakışımli denge, hiyerarşi, değişken tekrar tasarım ilkelerinin kullanıldığı, yapıların çevreleri ile birlikte pozitif kentsel mekanlar yaratacak biçimde tasarlanmış oldukları görülmektedir. Yunan dönemi kentlerinde dış mekanları tarifleyen yapı cepheleri son derece önemli olmuş; cephelerdeki geometrik ve floral bezemeler ile doğrudan kentsel anlamda görsel zenginlik sağlanmış, kentsel mekanlar gerek bitkisel uygulamalar gerekse mozaik döşemeler, dekoratif yer kaplamaları ile özgün ve kimlikli kılınmıştır. (ERDOĞAN, 2006: 39) Doğal öğelerin daima yapı bünyelerinde yer aldığı, açık- yarı açık- kapalı kentsel mekan kullanım alternatiflerinin bulunduğu Yunan kenti silüetinde ön plan yapılar daha üst seviyede

konumlandırılmış akropol ve yapıları olmuş, ancak insan ölçeği korunmuş, insan-kent-çevre ilişkisinin sağlıklı ve sürekli kurulmasını sağlamış, kentsel alanlar yaşayan mekanlar olmuştur. İzleyen süreçte görülen Roma uygarlığı kentsel yapılanma ve tasarım ilkeleri ve yapı türleri açısından benzer nitelikte ancak, daha büyük ölçekli, insan-kent-çevre ilişkisinde belli bir otoritenin yansımalarının izlendiği bir boyuta taşınmıştır. Yapı cepheleri birer plastik obje gibi değerlendirilmiş, doğa yapı bünyelerine çekilerek hem yapısal hem doğal öğeler ile yüksek standartta kentsel çevreler oluşturulmuştur. Roma dönemi kentinde önemli bir diğer kentsel çevre forumlar olmuştur. Sosyal, ekonomik, siyasi boyutları ile Roma kent bütününde ve kimliğinde yer alan tanımlı bir pozitif kentsel mekan olmuştur.

Çevreleri ile son derece iyi entegre olmuş Ortaçağ kentlerine bakıldığında ise doğal kaynakların kent yapılanmasına doğrudan katıldığı görülmektedir. Genellikle savunma kaygısı ile dik yamaçlar, nehir yatakları, deniz ya da göl içindeki adalarda konumlandırılan ve surlar ile çevrili olan organik düzendeki Ortaçağ kentlerinde konumları gereği ön plan ve arka plan kurgulanması söz konusudur. Genellikle şato, manastır, kilise gibi yapılar ön plan (foreground) yapıları iken yerleşimin konumlandığı çevrenin peyzaj özellikleri daima kentin arka planı/geri planı (background) olarak kullanılmıştır. Geri plan ve ön plan yapılarında malzeme olarak kent yakın çevresindeki doğal kaynaklardan yararlanılmış ve kentsel görüntüde bir doku estetiği ve bütüncül bir armoni yakalanmıştır. Bu doğal uyum da gerek kentsel alanda yer alan kitlelerin birbiri ile uyumunu gerekse kentin çevresindeki doğal yapıya uyumunu getirmiştir. Bu bağlamda, Ortaçağ kentlerinin estetik olmasının temel nedeni kentlerin gerek çevresi gerekse kendi içinde sahip olduğu doğal armoni olarak değerlendirilebilir.

Anadolu Ortaçağ uygarlıkları yerleşimleri değerlendirildiğinde Bizans, 11. yüzyıl Beylikler, Selçuklu ve 14. yüzyıl Beylikler dönemi yerleşimleri yapılanmaları irdelenmelidir. Bizans uygarlığı kentlerinde çevre ve kent estetiği kapsamında yeni açık mekan kullanımlarının getirdiği mekansal biçimlenmeler ve meydan kullanımları dışında yenilik söz konusu değildir. Kentsel meydanlar dikilitaşlar, yazıtlar vb. ile zenginleştirilmiştir. (ERDOĞAN, 2006: 40) Bunun yanı sıra bitkilere

budama yolu ile şekil verme olarak tanımlanan “topiary” nin, dönemin açık mekan anlayışlarından biri olan açık hava tiyatrolarının ve bahçelerin mekanik hayvan figürleri ile biçimlendirilmesinin kentsel çevreye estetik anlamında katkıları olmuştur. İzleyen dönemde kentsel yapılanma ve estetik anlamında bir diğer Anadolu uygarlığı ise Selçuklular’dır. Selçuklu kentleri son derece özgün, özel donanımlı kentlerdir. Askeri karakter taşıyan Selçuklu kentleri organik düzeyde gelişim gösteren, kale yapıları, yoğun yeşil dokusu ve detayda algılanan özenli yapılanma ve bezeme öğeleri ile kimlikli, insan odaklı, erişimi kolay, alternatif kentsel kullanımlar sunan kentlerdir. Selçuklu kentleri sosyal donanımlar ve komşuluk ilişkilerinin konut alanlarına yansımalarının kolayca izlendiği yaşayan kentler olmuştur. Doğal yapı malzemeleri olan taş ve tuğla ile inşa edilmiş anıtsal yapılar ve ilk külliye örnekleri kent silüetindeki belirleyici yapılar olmuştur. Kent estetiği bağlamında sade görünüşlü prizmatik yapıların geometrik ve floral süslemelere sahip dekoratif taç kapıları, kent bütününde yaratılmış sürpriz mekanlar, meydanlar, yapı içlerine çekilmiş doğa parçaları, doğal çevre ile bütünleşmiş kentsel dokular dönemin kentsel estetik anlayışını yansıtmaktadır. Rönesans döneminde, kentlere yeni bölümlerin eklenmesi ile kentler büyümüş, yönetici sınıfın gücünün formal bir anlatımla mekana yansımaları anıtsal yapılarda ifade bulmuştur. Yapılar cepheleri ile tanımlı hale gelmiş, heykel önemli bir kentsel öğeye dönüşmüş, kimi zaman su elemanı olarak, kimi zaman yapı cephelerinde mimari ile bütünleşik olarak kullanılmıştır. Bahçe ve meydan olguları önem kazanmış, kentlerdeki yapılar bu açık mekanlarla birlikte tasarlanmıştır. Bir diğer önemli etmen olarak korunma-savunma gerekçeli yeni sur yapılanmaları kent silüetinde yerini almıştır. Rönesans’ın ilerleyen dönemlerinde açılan geniş yol ve bulvarlar, oluşturulan kentsel vistalar kent estetiğinin dönemsel yaklaşımları olmuştur. Böylece, erken Ortaçağ’ın yüksek yapılı, dolambaçlı yollarla belirginleşen kentsel doku estetiği yerini gösterişli yapı, bulvar ve vistalarla simgelenen estetik anlayışına bırakmıştır.

Osmanlı dönemi kentleri değerlendirildiğinde ise topografik veriler doğrultusunda organik gelişim gösteren Osmanlı kentlerinin çevresi ile iyi entegre olmuş, doğa ile bütünleşik, anıtsal yapıları ve külliye ve belli bir kentsel görüntüye/kentsel imaja sahip oldukları görülmektedir. (ERDOĞAN, 2006: 41)

Dönemsel olarak kendilerinden önceki uygarlıkların kullandığı yerleşmeleri kullanan Osmanlılar mevcut dokuya zarar vermemiş, arazi yapısı, kültür varlıkları, doğal değerleri korumuşlardır. Topografik verilerin en uygun ve verimli biçimde kullanıldığı, Osmanlı kentlerinde cami ve külliye, medreseler, han, hamam yapıları belirgin yapılardır. daha önceki uygarlıklara ait yapılara gösterilen saygı ile kent bütününde yapısal anlamda görsel çeşitlilik izlenmekte ve doğa daima temel belirleyici olarak kentin arka planı ve zaman zaman da ön planında etkin olmuştur. Coğrafi özelliklerin korunup değerlendirilmesi ile av korulukları, mesire yerleri, bağlık alanlar gibi büyük ölçekli yeşil alanların kent bünyesinde yer alması ile de doğa-yapı-insan ilişkisinin belirgin ve sürekli olduğu, nitelikli kentsel çevrelerin elde edildiği görülmektedir.

Erzen'e göre (2006), Osmanlı kentlerinde ve mimarisinde görülen ancak, özellikle erken Osmanlı döneminde belirgin olmaya başlayan iç-dış mekan ilişkisi insanın kendi için yarattığı mekanı tamamen çevreye kapatmadığını, bir süreklilik olduğunu göstermektedir. Bu olgu Türk kültüründeki doğa-yapı ilişkisinin çok akışkan ve organik düzeyde olduğunu kanıtlamaktadır. Osmanlı kentlerinde izlenen bu yaklaşım insanların kendilerini çevreden tamamen soyutlamadığının, açık-kapalı hacimler arasındaki sürekliliği koruduğunun göstergesi olmuştur. Burada kişilerin çevre ile ilişkilerinde organik, doğal ve duyumsal bir nitelik olduğu izlenmektedir. Osmanlı kentlerinde de ön plan-arka plan kurgulanması söz konusu olup, coğrafi yapı, topografya, bitki örtüsü gibi öğeler arka planı oluştururken özenli anıtsal yapılanma ve geleneksel mimari de ön plan elemanlarını oluşturmaktadır.

Aru'ya göre (1998) ise topografyanın dışında, doğal anlamda da muntazam olmayan bir özellik taşıyan Osmanlı kentinde içe dönüklüğü olası kılan bir yaşam biçimi kentsel dokuda tekrarlanmaktadır.

Barok döneme gelindiğinde geniş bulvar ve vistalar kentsel mekanın daha belirgin öğeleri haline gelmiştir. Barok'un merkezi vurgulayan niteliği radyal yol düzenleri ile kentsel dokuya yansımış, yol, döşeme, süsleme biçimindeki abartı altın dönemini yaşamıştır. (ERDOĞAN, 2006: 42)

İnsanda gerçekten estetik duygular uyandıran büyük, yoğun bezemeye sahip yapılar ile yolların oluşturdıkları uyum kentsel estetiğin Barok dönemdeki belirgin niteliklerinden biri olup dış mekan ve bahçe olgusunun daha da önem kazandığı kentsel çevreler biçimlenmiştir. Buna bahçe düzenlemede ki yeni beğeni biçimi de eklendiğinde kentsel estetiğin açık ve kapalı alanlarda daha da önem kazandığı kesinlik kazanmaktadır.

Endüstri devrimi sonrasında kentleşmede ölçek ve biçim çeşitliliği izlenmiş, kentler büyümüş, yeni işlevlerin gelmesi ile bir bakışta algılanan küçük ölçekli kentler gitmiş, yerine büyük nüfuslar barındıran sanayi kentleri gelmiştir. Kent merkezleri büyümüş ve sadece kullanım-işleve yönelik uygulamalar sonucunda bir estetik karmaşa dönemi ortaya çıkmıştır. Günay ve Salman'a göre(1994), bu estetikten yoksun yeni uygulamalara tepki olarak da bir sınıflandırmaya gidilmiştir. güzel kent: “city beautiful”, bahçe kent: “garden city”, endüstriyel kent: “industrial city” , pratik kent: “city efficient” gibi yeni kentsel yaklaşımlar gündeme gelmiş ve gerek kentsel yapılanma gerekse çevre ve kent estetiği bağlamında bir çözülme ve çelişkiler dönemi yaşanmıştır. (**ERDOĞAN, 2006: 43**)

XI. BÖLÜM: ANIT HEYKELİN KENT ESTETİĞİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Bilindiği gibi anıt heykeller kent içinde, park, meydan, cadde, sokak gibi kamuya açık alanlarda yer alan, bir olayın ya da kişinin anısını canlı tutmak, geleceğe aktarmak üzere meydana getirilen simge niteliğinde büyük boyutlu yapıtlardır. Açık alanlara yerleştirilen heykeller insanın yaşadığı çevreyi algılaması, anlamlandırması, estetik yaşantı elde etmesinde olumlu rol oynar. Bunların yanı sıra halkın sanat eğitime de katkıda bulunur. (OSMA, 1996:130)

Heykelin çevre ile olan ilişkisinde fiziksel bir bileşen olan hacim, “ölçek” ile doğrudan ilişkilidir. Gestalt psikolojisine göre, bir bütüne anlam veren, onu oluşturan parçalar değil, parçaların ne şekilde bir araya geldikleri bir diğer anlamda parçalar arasındaki ilişkidir. Bu sadece ölçek ve oranlarla değil, diğer tüm tasarım bileşenleri ile de ilgilidir. Yatay ve düşeydeki oransızlığın insan sağlığı ve psikolojisi açısından olumsuz etki yarattığı düşünülmektedir.

Mekana ölçeği ve biçimsel özellikleri dikkate alınmadan yerleştirilen heykel; aşırı büyük olması halinde bunaltıcı ve ezici bir güç yaratırken, aşırı küçük olması halinde ise algılamayı güçleştirmektedir. Heykelin hacmi yerleştirildiği kentsel mekanın ölçeği ile uyumlu olduğu zaman o mekanda bir “birlik” ve “denge”den söz edilebilir. Büyük hacimli bir heykelin etkisi ise sadece hacim ile değil, heykelin “dinamizmi” ve “ritmi” ile birlikte kendini hissettirmektedir.

Heykelde biçimi tanımlayan; çevrenin fiziki niteliklerinin yanında, konu ve malzemedir. Kentsel bir mekanda örneğin yatay elemanların yer aldığı bir mekanda yine yatay biçimlerin kullanılmasının monotonluk oluşumu açısından uygun olmadığı söylenebilir. Yatay ve dikey biçimler birlikte kullanıldığında “zıtlık” ilkesinden doğan bir çeşitlilikten ve uyumdan söz edilebilir. Aynı şekilde kentsel mekanda binaların oluşturduğu statik ve geometrik biçimler daha dinamik ve organik biçimlerdeki heykellerle zenginleştirilebilir. Heykel masif bir yapının önüne

yerleştirilecekse boşluklu bir kütleye sahip olmalıdır. Böylece büyük bir heykel yapılacak ise varsa binanın ilgi çekici dokusu örtülmemiş olacak, zıtlık etki ile algılama kolaylaştırılacaktır. Işık da heykelin kütle ve biçimi üzerinde etkili olan bir unsurdur. Masif özellikteki heykellerde ışık parçalanma olanağı bulamadığından bu heykellerde anıtsallık artmaktadır. Boşluklu heykellerde ise ışık farklı algılama olanakları yaratarak heykele enerji ve hareket kazandırır.

Malzeme, heykelin hacim ve biçiminin oluşumunda etkili olan bir bileşendir. Seçilen malzemenin ışıklılık, matlık, transparanlık gibi özellikleri heykelin hacim etkisini değiştirir. Parlak yüzeyler daha yakın ve büyük görünürken, mat yüzeylerde durum tam tersidir. Heykelin yerleştirileceği mekana uygun olarak malzeme seçimi de bu açıdan önem kazanmaktadır. Malzemenin rengi ve dokusu çevredeki mimari yapı ile “uyum”lu olmalıdır. Bazen de malzeme ve çevrenin dokusu arasında “zıtlık”tan doğan bir uyum da söz konusudur.

Yerleştirme konusunda, geometrik ve geometrik olmayan mekanlarda farklı ilkeler gözetilmektedir. Rönesans ve Barok dönemlerinde genellikle geometrik biçimli geniş vistalar; anıtsal binalar, dikilitaşlar ya da heykellerle sonlandırılmakta idi. Böylece hem meydan hem de heykel vurgulanmış oluyordu. Bu ilke günümüz kentlerinde de zaman zaman uygulanmaktadır.

Bir meydanda merkeze yerleştirilen heykel, çevresindeki mekanı organize etmektedir. Bu heykel insanları çevresine çekerek meydan üzerinde güçlü bir çevresel etki yapmaktadır.

Gerek kentsel tasarımda, gerekse heykelin içinde yer aldığı kentsel çevre ile olan ilişkilerinde belirleyici olan birlik, oran, ölçek vb. tasarım ilkeleri; heykelin çevre ile ilişkisi konusunda değinilen bileşenlerden (konu, kronoloji, hacim, biçim vb.) birinde ya da bir kaçında ortaya çıkabilir. Örneğin açık alanda yer alan heykelin hem biçiminde hem de malzemesinin rengi ya da dokusunda zıtlık ilkesi ortaya çıkabilir. Ya da sadece bir bileşende birden fazla tasarım ilkesi ön plana çıkabilir. Örneğin heykelin biçimi ve çevresinde yer alan biçimlerle olan ilişkisi konusunda

zıtlık, ritm, oran gibi ilkeler aynı anda etkili olabilir. Burada önemli olan tasarımcının estetik duyarlılığı ile bütünsel olarak çevre ile uyumlu bir ürünün oluşumudur. **(ÖZTÜRK KURTASLAN, 1999: 208-209)**

SONUÇ VE TARTIŞMA

“Türkiye’de Anıt Heykelin Kent Estetiğine Etkisi” başlığı altında yapılmış olan bu araştırma sonucunda anıt heykel’in biçimlendirilmesi, anıt heykelin malzemesi ve konusu hakkında dünyada olduğu gibi ülkemizde de benzer tema ve biçimlendirme tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Antik dönemden günümüze kadar yapılmış olan anıtların tema anlayışları ile ülkemizdeki anıtların tema anlayışları büyük oranda örtüşmelerine rağmen, bazı temalarda ülkemizdeki heykellerde sessiz kalındığı ve uygulama sıkıntısı çekildiği sonucuna varılmıştır. Dünyanın birçok yerinde kahramanlık, ulusal olaylar ve özgün her türlü heykelin kent mekanlarında uygulandığı görülmektedir ancak ülkemizdeki anıt heykellerin temaları konusunda bir kısıtlamanın olduğu tespit edilmiştir. Kahramanlık ve tarihi olaylarla ilgili sembolik heykel uygulamaları sıkça yapılırken özgün eserlerden uzak durulmuştur.

Araştırmada da yer aldığı gibi Gürdal Duyar’ın “Güzel İstanbul” heykelinin konulduğu yerden kaldırılması, Mehmet Aksoy’un Ankara’daki “Periler Ülkesinde” adlı heykelinin dönemin belediye başkanı tarafından, tamamen ideolojik saplantılar nedeniyle, kaldırılması, Sivas’taki Pir Sultan Abdal heykelinin bir totem anlayışı ile 20.yy.da yıkılması Ülkemizdeki sanat anlayışının sonuçları olarak görülmelidir. Doğru veya yanlış, toplumun değerlerine uymayan heykellerin kör bir bakış açısıyla kabul edilememesi, anıt heykel sanatçıların konu açısından üstü kapalıda olsa kendilerini sınırlamalarına neden olmuştur. Yine araştırma sonucunda bu tür ilkel uygulamalara zaman zaman resmi ideoloji ve yerel yönetimlerinde destek olduğu sonucuna varılmıştır. Dünyadaki anıt heykeller ve meydan heykelleri ile ülkemizdeki anıt heykellerin konu ve anlatım dili açısından farklı noktalarda olmasının en önemli nedeni budur.

Yine bu araştırma sonucunda ülkemizdeki kentlerin imari yapısı nedeni ile çarpık kentleşmenin ülkemizin birçok bölgesinde yaygın olduğu ve birçok kentin uzun yılları kapsayan (50 yıllık) master planının olmaması ve belediyelerin kendi bünyelerinde çoğu zaman mimar ve peyzaj mimarı bulundurmamalarının çarpık

kentleşmeye yol açtığı da ayrıca tespit edilmiştir. Bunun sonucunda kent meydanları heykelsizleştirilmiştir. Yine yerel yönetimlerin ve hükümetlerin politik tutumları nedeniyle kent yerleşkelerindeki geniş alanların ve meydanların planlamasında anıt heykellerden ve estetik bir alan kaygısından çok rant kaygısının ön plana çıktığı sonucuna varılmıştır. Böylece Cumhuriyet'in ilk yıllarında açık alan ve meydan konumunda bulunan bir çok alan ve bu alan içinde yer alan anıt heykeller bugün süslü vitrinler ve devasa işyerleri arasında dikkatimizden kaçan veya zaman zaman küçülen, ezilen bir bibloya dönen sanat nesnesi konumuna düşürülmüştür.

Türkiye’de anıt heykelin gelişmesini olumsuz yönde etkileyen temel faktörlerin aşağıda belirlenen temel nedenlerden meydana geldiği tespit edilmiştir.

1. Devlet ve yerel yönetimlerce yaptırılan heykellere konu sınırlaması ve biçimsel sınırlamanın dayatılması.
2. Dinsel ve ahlaki değerler başlığı altında sanatçıya dayatılan yanlış öğretilerin sanat nesnesinin biçimlendirilmesinde etkin olması ve heykel sanatının yayılma alanını daraltması.
3. Çarpık kentleşme, insani ve estetik değerlerin çok fazla önemsenmediği, park ve yeşil alan projelerinin yerel yönetimlerce çok rahat uygulanması.
4. Ülkemizde heykel eğitimi ve uygulamalarında geç kalınmış olması.

Bunlarla beraber, araştırma sonucunda, Ülkemizde, anıt heykel uygulamalarına yüzyıllar önce başlamış, batılı medeniyetlerden çok geride kalınmadığı ve kısa zamanda çok mesafe alındığı sonucuna varılmıştır. Araştırma, Ülkemizde heykel alanındaki yazılı kaynakların azlığı ve yetersizliği göz önünde bulundurulduğunda, anıt heykel, kent ve Türkiye’deki anıt heykellerin incelenmesi bakımından gelecek nesillere görsel ve yazılı bir kaynak olma niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- 1-TURANİ, Adnan
2000
Sanat Terimleri Sözlüğü
Remzi Kitabevi
İSTANBUL

- 2-TURANİ, Adnan
1992
Dünya Sanat Tarihi
Remzi Kitabevi
İSTANBUL

- 3-TİMUÇİN, Afşar
2000
Estetik
Bulut Yayınları
İSTANBUL

- 4-CEVİZCİ, Ahmet
2000
Felsefe Sözlüğü
Paradigma yayınları, 4.Baskı
İSTANBUL

- 5-ÖZTÜRK KURTASLAN, Banu
1999
Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı
Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
KAYSERİ

- 6-MADRA, Beral
1993
Kentler-Heykeller-Anıtlar
Yayın a+A
Unesco AIAP Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği
Yayını
İSTANBUL

- 7-BÜYÜK LARROUSSE SÖZLÜK ve ANSİKLOPEDİSİ
1992
Milliyet Gazetecilik A.Ş
İSTANBUL

8-YILMAZ ÖZŞEN, Derya
2008

Kent-Kamusal Alan ve Sanat
2. Uluslar arası Dokimeon Mermer Heykel
Sempozyumu Bildiriler Kitabı
AFYONKARAHİSAR

9-ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ
1997

Yem Yayın
İSTANBUL

10-ERDOĞAN, Elmas
2006

Çevre ve Kent Estetiği
ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi, S.10
BARTIN

11-KAYA, Erol
2003

Kentleşme ve Kentlileşme
İlke Yayıncılık
İSTANBUL

12-ŞOROHOV, Evgeniy Vasilyeviç
1979

Osnovı Kompozitii
Prosveşeniye yayınevi
MOSKOVA

13-ELİBAL, Gültekin
1973

Atatürk ve Resim-Heykel
İş Bankası Kültür Yayınları
İSTANBUL

14-RENDİ, Günsel
2002

Osmanlılarda Heykel
Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, S.82
Yapı Kredi Yayınları
İSTANBUL

15-KAHRAMAN, Hasan Bülent
1993

Kentler-Heykeller-Anıtlar
Yayın a+A
Unesco AIAP Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği
Yayını
İSTANBUL

16-GEZER, Hüseyin
1984

Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

17-ÖZSEZGİN, Kaya
2006

Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel:Bütün Bir Yaşam
Yapı Kredi Yayınları
İSTANBUL

18-OSMA, Kıvanç
2003

Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)
Can Reklam Evi Basın Yayın Ofset Matbaacılık
ANKARA

19-OSMA, Kıvanç
1996

**Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin
Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı**
Anadolu Sanat Dergisi
ESKİŞEHİR

20-ERDUR, Korkut
2006

Zühtü Müridoğlu Resim,Heykel:Bütün Bir Yaşam
Yapı Kredi Yayınları
İSTANBUL

21-YILMAZ, Mehmet
1999

Heykel Sanatı
İmge Kitabevi
ANKARA

22-SÖZEN, Metin ve TANYELİ,Uğur
2005

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü
Remzi Kitabevi
İSTANBUL

- 23-POLYAKOVA, Natalya İlyiniçna
1982
Skulptura i prostranstvo
Sovetskiy Hudojnik
MOSKOVA
- 24-YEŞİLKAYA, Neşe
2000
Osmanlıda ve Cumhuriyet'te Anıt Heykeller ve Kentsel Mekan
Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, S. 82
Yapı Kredi Yayınları
İSTANBUL
- 25-ERGİN, Nilüfer
1998
Heykel ve Çevre İlişkisi
Sanatta Yeterlilik
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- 26-ŞENYAPILI, Önder
2003
Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel
ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş
ANKARA
- 27-ÇEVİK, Özlem
2005
Tarihte İlk Kentler ve Kentleşme Süreci
Arkeoloji ve Sanat Yayınları
İSTANBUL
- 28-SANAT ANSİKLOPEDİSİ
1983
Milli Eğitim Basımevi
İSTANBUL
- 29-TANSUĞ. Sezer
2008
Çağdaş Türk Sanatı
Remzi Kitabevi
İSTANBUL
- 30-TANYELİ, Uğur
2000
Kent: Hazır-Yapıt
Sanat Dünyamız Dergisi (Söyleşi), S.78
İSTANBUL

31-GÜNAY, Veysel
1993

Kentler-Heykeller-Anıtlar

Yayın a+A

Unesco AIAP Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği

Yayını

İSTANBUL

32-YASA YAMAN, Zeynep
2000

Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel

Sanat Dünyamız Dergisi, S.82

Yapı Kredi Yayınları

İSTANBUL

33-http:// Gaziantep.kulturturizm.gov.tr 15.12.2007 20:34

34- www.turkcebilgi.net 10.11.2007 15:33

35-www.kimkimdir.gen.tr 11.02.2008 10:14

36- http://tr.wikipedia.org/wiki/Tankut_%C3%96ktem 20.10.2008 16:00

37- www.wikipedia.com 10.09.2008 14:32