

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**TÜRKİYE’DE 2000 YILINDAN SONRA HEYKELE**  
**UYGULANAN SANSÜR VE SANATÇININ TUTUMU**

**BATUHAN YALDIZKUM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Doç. Hanife Neris Yüksel**

**ANTALYA – 2019**



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**TÜRKİYE’DE 2000 YILINDAN SONRA HEYKELE**  
**UYGULANAN SANSÜR VE SANATÇININ TUTUMU**

**BATUHAN YALDIZKUM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Doç. Hanife Neris Yüksel**

**ANTALYA – 2019**



T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



### **BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Öğrencinin  
Adı ve Soyadı

İmzası

## Önsöz

Bu tez çalışmasında Türkiye’de 2000 yılından sonra heykele uygulanan sansür, şiddet olayları incelenerek, sanatçıların bu sanat nefretine karşı nasıl bir tutumiçerisinde olduğu aktarılmaktadır.

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Hanife Neris YÜKSEL’e teşekkürlerimi sunarım. Araştırma konum için fikir ve tecrübelerini benimle paylaşan Burhan KUM’a, süreç boyunca bana destek olan değerli arkadaşım Cengiz KULUĞ’ave tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen her zaman yanımda olan sevgili ailem Yıldız KUZHEY, Hakan DEVECİ’ye ve Ebru Beyza YEL’e teşekkürü bir borç bilirim.



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Batuhan YALDIZKUM
	Numarası	20165307016
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Hanife Neris Yüksel
Tezin Adı		Türkiye’de 2000 Yılından Sonra Heykele Uygulanan Sansürve Sanatçının Tutumu

### ÖZET

İnsan doğası gereği çevresinde bulunduğu her şeyi kendisi için değiştirip dönüştürme eğilimindedir. Zorunluluklar, hayatı kolaylaştırma, çıkarlar vb. durumlar doğrultusunda bu yönelim içerisine girdiği görülür. Söz konusu değişim sürecinde kendisi için ters düşen herhangi bir eylem karşısında tepki göstermekte; onu kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmekte, aksi bir durumda bunu engellemeye çalışmakta; hatta zaman zaman saldırganlaşmaktadır. Farklı kavramların çeşitli yollarla kontrol altına alınmasıyla birlikte, bireyleri ve toplumu engel koyarak biçimlendirme amacını güden saldırı, şiddet ve sansürün temelinde yatan pek çok gerekçe söz konusudur. Bu çalışma da Türkiye’de 2000 yılından sonra heykele uygulanan, sansür ve sanatçının tutumu üzerinden; saldırı, şiddet ve sansürün nasıl geliştiği, daha çok hangi zamanlarda ortaya çıktığı ve sanatçıların buna nasıl tepki verdiği örnekler üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır. Sanat yapıtlarına karşı özellikle son yıllarda oldukça yoğun bir şekilde gündeme gelen saldırı, şiddet ve sansür gibi tutumların örnekleri ekseninde hareket edilecek; saldırıların altında yatan sosyolojik, psikolojik, siyasi ve inanç yoluyla açıklanan olgular incelenerek; sanat yapıtlarına olan, bu durum karşısında sanatçının ne gibi söylemlerde bulunduğu aktarılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Sansür, Şiddet, Kamusal Alan, Heykel, Sanatçının Tutumu



**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
Institute of Fine Arts



<b>Student</b>	Name Surname	Batuhan YALDIZKUM
	Number	20165307016
	Department	Art and Design
	Advisor	Assoc. Prof. Hanife Neris Yüksel
Thesis Name		Censorship Performed To The Sculpture After The Year Of 2000 In Turkey And The Attitude Of Artist

### ABSTRACT

By nature, human has a tendency to change and transform everything around him/her for himself/herself. He/she is inclined in this way in line with situations such as obligations, making life easier, interests and so on. He/she reacts to any action that contradicts him/her in the process of change, directs it according to his/her wishes, tries to prevent it if it goes the other way, and sometimes gets even aggressive. There are many reasons underlying attack, violence and censorship, which aim to shape individuals and society by placing obstacles along with different concepts being brought under control in various ways. This study aims to evaluate censorship applied to sculpture as of 2000 and the artist's attitude towards censorship through examples by examining how attack, violence and censorship developed, the times when censorship appeared the most, and how the artists reacted to it. The study will focus on the examples of the attitudes such as attack, violence and censorship against works of art, which have been on the agenda especially in recent years; the phenomena explained by sociological, psychological, political and faith-related factors underlying the attacks will be examined and the artist's discourse in the face of this situation against works of art will be discussed.

**Keywords:** Censorship, Violence, Public Space, Sculpture, Artist's Attitude

## İÇİNDEKİLER

<b>Bilimsel Etik Sayfası</b> .....	i
<b>Önsöz</b> .....	ii
<b>Özet</b> .....	iii
<b>Abstract</b> .....	iv
<b>Görseller listesi</b> .....	vii
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. BÖLÜM: SANSÜR</b> .....	3
2.1. Sansürün Tanımı ve Tarihçesi .....	3
2.2 Sansürün Ortaya Çıkmasının Nedenleri .....	4
2.3 Şiddet.....	5
2.3.1 Saldırganlık .....	7
2.3.2 Şiddet ve Saldırganlığın Nedenleri .....	7
2.4 Sanatta Sansür .....	8
2.5 Kamusal Alan ve Kamusal alanda Sanat.....	10
2.5.1 Türkiye’de Kamusal Alan Heykeli .....	14
2.5.2 Türkiye’de Heykelin Fiziksel, Kavramsal Durumuna Göre Yapılan Şiddet, Saldırı ve Sansür.....	18
2.5.2. a İdeolojik Heykellere Yönelik Saldırlar .....	20
2.5.2. b Nü Figür Heykellerine Yönelik Saldırırlar .....	23
2.5.2. c Soyut Heykellere Yönelik Saldırlar .....	29
<b>3. BÖLÜM: SANATÇININ TUTUMU</b> .....	32
<b>4. BÖLÜM: ÇALIŞMALAR</b> .....	41
4.1 Put.....	41
4.2 Put II, İlk Günah Kimin Suçu?.....	42
4.3 Yok Et! .....	45
4.4 Sansürcü .....	47
4.5 Kronos .....	48
4.6 Mu-Taassup.....	50



<b>5. SONUÇ</b> .....	52
Kaynakça.....	54
Özgeçmiş.....	63

## GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1 Orhun Vadisi'ndeki Balbal adı verilen heykeller. ....	14
Görsel 2 Atatürk Anıtı, 1926, Heinrich Krippel, Sarayburnu .....	15
Görsel 3 Barbaros Hayrettin Paşa Anıtı, 1942, Zühtü Müridoğlu - Hadi Bara, İstanbul. ....	17
Görsel 4 İzmir/Bornova, Çamdibi Atatürk Parkı'nda saldırıya uğrayan kompozisyon .....	20
Görsel 5 Şanlıurfa Siverek, Cumhuriyet Meydanı, saldırıya uğrayan Atatürk anıtı .....	21
Görsel 6 Diyarbakır'da Şeyh Sait Meydanı, saldırıya uğrayan Atatürk Anıtı. ....	22
Görsel 7 Aslan ve Kartal Heykeli, Atanas Karaçoban, Dumlupınar Üniversitesi .....	23
Görsel 8 Güzel İstanbul, Gürdal Duyar, 1974.....	24
Görsel 9 Edirne'de saldırıya uğrayan Özgür ve Çağdaş Kadın heykeli.....	25
Görsel 10 Bursa'da bulunan ve Gutyrya Vyacheslav'a ait Âdem ile Havva heykeli önünde yapılan eylem. ....	26
Görsel 11 Balıkesir Edremit'te Barbaros Meydanı'nda yer alan Heykeltıraş Mustafa Taşkın'a ait Sarı Kız heykeli.....	28
Görsel 12 İzmir'de yer alan ve Almacino Gonzales Andres'e ait saldırıya uğrayan heykel. ..	29
Görsel 13 Füsun Onur, Sabah Jimnastiği, 1987, Yerleştirme, Fındıklı Parkı, İstanbul .....	30
Görsel 14 Şadi Çalık, 50. Yıl anıtı, 1975 .....	31
Görsel 15 Gerçek ve Halk, 5,5x12,5x16cm, 2015, Memed Erdener .....	33
Görsel 16 Vahap Avşar, Ali, Karşılama ve Hoşgörü Turu, 2013 .....	35
Görsel 17Ankara Seğmenler Parkında yer alan, söz konusu İlhan Koman heykeli.....	36
Görsel 18 Kars'taki Mehmet Aksoy'a ait İnsanlık Anıtı adlı eserin yıkım anı (1).....	37
Görsel 19 Mehmet Aksoy'a ait İnsanlık Anıtı adlı eserin yıkım anı (2).....	38
Görsel 20 Put, 60 x 21 x 21 cm, Limra yontu, 2018 .....	41
Görsel 21 Put II, İlk Günah Kimin Suçu? 60 x 15 x 15 cm, Limra yontu, 2018 .....	43
Görsel 22 Put II, İlk Günah Kimin Suçu? 60 x 15 x 15 cm, Limra yontu, 2018 .....	44
Görsel 23 Yok Et, 30 x 30 x 11, / 13 /12 /10 /12 /11 x 2 cm, Ahşap, 2019 .....	45
Görsel 24 Yok Et, 30 x 30 x 11, / 13 /12 /10 /12 /11 x 2 cm, Ahşap, 2019 .....	46
Görsel 25 Sansürcü, 12 x 10 cm, Yapboz üzerine baskı, 2019 .....	47
Görsel 26Kronos 26 x 20 x 6 cm Polyester, kumaş, ahşap ve kurşun, 2019.....	48
Görsel 27Kronos, 26 x 20 x 6 cm, Polyester, kumaş, ahşap ve kurşun, 2019 .....	49
Görsel 28 Mu-Taassup, 15 x 15 x 5cm, Ahşap, 2019 .....	50
Görsel 29Mu-Taassup, 15 x 15 x 5 cm, Ahşap, 2019 .....	51

## 1. GİRİŞ

Sanat nefreti söz konusu olduğunda, bu nefreti tetikleyen din, kültürel ya da coğrafi koşullar ve eğitim gibi pek çok başlık devreye girmektedir. Konu ile ilgili olarak geçmişte bakıldığında ilk olarak tek tanrılı inanç biçimlerinin put niteliği taşıdığı gerekçesiyle antik yapıtlara yaptıkları saldırılar akıllara gelmektedir. Uzun ve köklü nedenlere bağlı olarak süre gelen düşmanlık günümüzde de devam etmektedir. Afganistan'daki Bamyana Budalarının dinamitlenmesi, İtalya militanlarının Suriye'deki Palmira antik kentindeki anıta yaptıkları saldırılar ve Tophane'deki galeri baskınları da ortak Vandalizm'den beslenmektedir. Bununla birlikte tiyatro, sinema, bale, opera ve sanat yapıtlarını 'ahlaksız' bulan iktidarların dini motifler içeren sanat anlayışı da sanatsal çıplaklığa ve muhalifliğe karşı olan bakış açısındaki baskıyı arttırmaktadır. İnsanın bulunduğu her hangi ortamda ya da durumda varlığını gösteren zarar verme eğilimi, Türkiye'de de yoğun biçimde görülmektedir. Cumhuriyet'in kabulü ile başlayan ve her alanda gerçekleşen büyük değişiklikler toplumunun sanat konusundaki olumsuz tutumunu da bir ölçüde değiştirmiş, ancak toplumun ideolojik, dini ve sosyal yapısı günümüze değin uzanan kültürel çatışmanın varlığını devam ettirmiştir. Bu dönemden itibaren sanat eserlerinin üretimi Türkiye'de gelişim içerisine girse de, sanat yapıtlarına gösterilen tepkiler, uygulanan sansür, şiddet olayları, bireylerin veya toplulukların saldırganlık eğilimini ve siyasi erklerin sanat üzerindeki yaptırımlarını gözler önüne sermektedir.

Sanat yapıtlarına karşı uygulanan her türlü müdahalenin altında yatan olguları ve birbirini dinlemeyen, anlamak istemeyen, şartlanmış ve karşısındakini susturmaya hazır insanlardan teşekkül bir toplum olmanın altında yatan durumları incelemek gerekmektedir. Sokakta, okulda veya yolda karşılaşma olasılığı bulunulan eğitimsiz, dünyaya dar bir çerçeveden bakan insanların korunaklı ortamlara sızmasının çok ciddi boyutları olsa da, sanatın daha dönüştürücü ve bu coğrafyaya özgü bir dili tetikleyeceği konusunda uzamlarının olacağı açıktır.

Tez kapsamında, Türkiye'de 2000 yılından sonra heykele uygulanan, sansür ve sanatçının tutumuna değinilirken; yapılan saldırıların ve uygulanan sansürlerin sebepleri; inançlar, değerler, normlar, ideolojiler ve sosyal temsiller yoluyla açıklanabilen tutumlarla ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Sanata karşı söz konusu olan tutumları sorgulamak için; gündeme gelen, tartışılan konular öncelikli olarak saldırı, şiddet ve sansür kavramları;

sosyolojik, psikolojik ve siyasi bağlamda incelenerek, sanat yapıtına yönelimleri üzerinde durulmuş ve sanatçının bu eylemlere karşı tutumu sorgulanmıştır.

## 2. BÖLÜM: SANSÜR

### 2.1. Sansürün Tanımı ve Tarihçesi

Doğayı şekillendiren insan girdiği mücadelenin yansıması olarak toplumsal ilişkilerini de şekillendirme gayreti içerisine girer. Bu ilişkide yaşanan deneyimler zamanla erki üzerinde barındıran tarafın yaptırımlarını da beraberinde getirmektedir. Pek çok tanımı içinde barındıran yaklaşım ilk olarak mevcut erkin karşı tarafa yaptığı engelleme olarak ortaya çıktığı görülür.

Farklı kaynaklar ve düşünörlere göre, engelleme ya da sansür kavramı antik çağda yakılan kitaplardan, Sokrates'in fikirleriyle Roma gençliğine olan olumsuz etkileri gerekçesiyle idam edilmesine kadar dayanmaktadır (Stone, 2010, s. 226-251).

Sansür kelimesinin kökenine bakıldığında antik Roma'da nüfus sayımı görevini üstlenen devlet görevlilerinden geldiği bilinmektedir. Ayrıca Kutsal Roma imparatoru V.Karl'ın 1521 yılında denetimden (sansürden) geçmeden yayınlanan kitapların suç kapsamına girdiğine dair bir ferman yayınladığı da bilinmektedir. (Aktaran: Yıldızhan, 2017, s.14).

Güvenç'e göre ise sansür kitap, dergi, oyun, film, müzik gibi yazılı, görsel ve sözel eserlerin içinde bulunan ve sakıncalı olarak değerlendirilen düşüncelerin veya görüntülerin denetlenmesi, değiştirilmesi ve kontrol altına alınması olarak tanımlanmaktadır. Sansürün kapsamı çoğu zaman erk sahibi merciiler tarafından belirlendiği için otoritenin baskıcı ve sert müdahalesi olarak algılanmaktadır. (Güvenç, 2011a, s.5)

Freud, sansürleme işlevini üstlenen kişilerin ya da bireyin, zihninde beğenmediği ve uygun bulmadığı eğilimleri bilinç içerisinden dışarı atan ve tüm bu eğilimlerin çıkış noktasındaki etkenleri engelleyen bir erk olduğunu düşünmektedir. Freud, yasaklama eylemine yasaklayanın bastırılmış dürtülerini engellemesi düşüncesiyle yaklaşmaktadır. Bir başka deyişle sansür, bastırılmış duygu ve düşünceleri engelleme dürtüsü olarak karşımıza çıkmaktadır (Freud, 2006, s.62).

Marx'a göre ise sansür, devletin/hükümetin tekelindeki eleştiridir (Aktaran: Erdoğan, 2007, s.237). Ebru Yetişkin tarafından yapılan bir başka tanıma göre de sansür,' ifade

özgürlüğünü denetim altında tutmak için bir devlet ya da bir grubun iktidarını doğrudan ya da dolaylı olarak kullanması' şeklinde tanımlanmaktadır (Yetişkin, 30 Ocak, 2012).

Sansür kavramı, psikanalitik bir tanımlama içerisinde bireysel bir yaklaşımla okunabileceği gibi daha toplumsal veya iktidara dayalı bir çerçeveye de oturtulabilmektedir. Bu yaklaşımların doğmasında, sansürleme eyleminin altında yatan gerekçelerin önemi yadsınamaz.

## 2.2 Sansürün Ortaya Çıkmasının Nedenleri

Oldukça köklü bir kavram olan sansüre eski çağlardan bu yana birçok bilim insanı, sanatçı ve siyasetçinin farklı biçimlerde maruz kalmıştır. Sansür, gücü elinde bulunduran ve onun belirleyicisi konumunda yer alan erklerin, toplumda sağlamak istediği disiplinin bir parçası olarak kontrol mekanizmasını da beraberinde getirdiği görülür. Ayrıca sansürü uygulayan kişi ya da kurumların yasaya kendi istekleri doğrultusunda yön verdiği, sansürlenenin ötekileştirildiği örnekler de mevcuttur. Böyle durumlarda sansür, tek taraflı olan ve adil olmayan bir dayatmaya da dönüşebilmektedir. Sansür; politik, sosyoloji, pedagoji veya teoloji gibi alanlardan beslenerek birçok farklı biçimde gerekçelendirilmektedir.

Güvenç'e göre, kurumlar ya da kişiler bireyleri bilgi ve söylev yoluyla tanımlayarak, 'aklıselim/deli' 'tehlikeli/zararsız' 'normal/anormal' gibi ikili karşıtlığa göre sınıflandırıp ve standartlar oluşturarak onlar üzerindeki kontrolünü genişletmektedir. Bu kalıplar benimsedikçe, inanç sistemiyle bağlantılı düşünceler ve görüşler güç kazanmakta, insanlar bunlara göre değerlendirilip yargılanmaktadırlar (Güvenç, 2011b, s.10).

Sansür, çoğu zaman müstehcenlik, terör örgütü propagandası, kamu görevlilerine hakaret, kişilik haklarına saldırı gerekçeleri ile ortaya çıkmaktadır (Gürsoy ve Erçin, 2014, s.5). Banu Karaca, özgür ifadenin Milli güvenlik, gelenek ve görenekler, ahlâk, kamu düzenini bozma ve sağlık koşulları gerekçesiyle de engellenebileceğini öne sürmektedir. Ayrıca, sanatsal etkinliklere yapılan müdahalelerde hukuki araçlara dayanmadan bir takım devlet görevlilerinin takdire bağlı yetkilerinin bulunduğunu belirtmektedir (Karaca, 2012, s.13).

Sansür hukuki bir düzene oturtulmadığı, tarafsız ve ivedilikle uygulanmadığı takdirde gerçekten uzak ve doğru olmayan bir biçime dönüşmektedir. Böyle değerlendirildiğinde,

sansür erkin elinde bulundurduğu bir baskı aracı haline bürünmekte, şiddete daha yakın bir tanımlamaya doğru adım atmaktadır.

### 2.3 Şiddet

Şiddet olgusunun tanımlanması ya da belirli bir çerçeveye sokulması her zaman zor olmuştur. Merkezinde insan ve insan eylemlerini araştıran ve sorgulayan bilim dalları; şiddete farklı bir açıdan yaklaşmaktadırlar. O bakış açıları üzerinden geliştirdikleri söylemler sonucunda, araştırmacıları tanımlanması güç bir kavramla karşı karşıya bırakmaktadır. Ayrıca şiddetin kime ve neye karşı uygulandığı; hangi amaca yöneldiği ve hizmet ettiği sorgulandığında da yeni bir tanıma ihtiyaç duyacağı görülmektedir (Ünsal, 1996a, s.34).

“Şiddet sözcüğü, Dünya Sağlık Örgütü tarafından, “fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm ve psikolojik zarara yol açması ya da açma olasılığı bulunması” şeklinde tanımlanmaktadır”(Aktaran: Polat, 2016, s.16).

Etimolojik açıdan, şiddet kelimesi Türkçeye Arapçadan geçtiği bilinmekte ve sertlik, katı davranış, kaba kuvvet kullanma kavramlarını içermektedir. Kelime kökenine inildiğinde ise “Şedit” sözcüğüyle karşılaşılmakta ve sert, katı ve şiddetli anlamını içermektedir. Tarihe bakıldığında ise sertlik ve kızgınlığıyla tanınan eski Yemen hükümdarının adına, “Şeddat” kelimesine rastlanmaktadır(Ünsal, 2018b, s.29-30).

Şiddetin incelenmesini, Tarih, Siyaset, Psikoloji ve Felsefe gibi multidisipliner bir konu olarak değerlendiren Lorenz;

“Belirgin olarak gözlemlenen şiddet türleri içinde aile içi şiddet, kan davası, namus cinayetleri, trafik kazaları, adak ve kurban teşhiri, dövüşme, kaba güç gibi bazı erkeklik özelliklerinin abartılması ile ortaya çıkan şiddet görüntüleri de vardır. Bu şiddet biçimleri kalıcı bir şiddet kültürünün oluşmasına, şiddetin yapılaşmasına neden olmaktadır. Şiddet kavramının özellikleri zamana ve topluma göre değişmektedir Şiddet olgusu birçok toplumsal sorununda kaynağını teşkil eder” (Lorenz, 2018, s.166–167).

“Şiddetin yarattığı şudur: Efendiler için esirler, esirler için efendiler. Artık “kuvvetli” diye anılan “zayıftan”, “zayıf” da “kuvvetli” den korkmaktadır. Sonuçta şiddet sadece kaybedenlere değil kazananlara da zarar getirir” (Erten ve Ardalı, 2018, s.143-163).

Şiddeti kudret ve güçten farklı olarak yorumlayan Arendt, şiddetin daima araçlara muhtaç olduğunu öne sürmekte ve bu duruma kanıt olarak, teknolojide alet yapımında yaşanan devrimin savaş alanlarındaki boyutlarını sunmaktadır;

“Şiddete dayalı eylemin bizatihi tözüne hâkim olan, araç-amaç kategorisidir. Bu kategorinin en temel ayırıcı niteliği, insani olaylara uygulanırsa şöyle ifade edilebilir: Amaç, kullanımını haklı kıldığı ve gerçekleşmesi açısından gereksinilen araçların altında kalma tehlikesi içindedir. Fabrika üretimindeki nihai amaçtan farklı olarak insan eyleminin nihai amacı asla öngörülemez. Bu yüzden siyasi amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlar, sık sık geleceğin dünyası açısından niyetlenen amaçlardan daha belirleyici olabilmektedir. Dahası, inan eylemlerinin sonuçları eylemcinin denetimini aşar. Öte yandan şiddet, içinde fazladan bir keyfilik ögesi taşır. Fortuna (talih), iyi ya da kötü şans, insani meselelerde hiçbir yerde savaş alanlarında olduğu denli yazgı belirleyici bir rol oynamaz. Üstelik en beklenmeyen bu ihlali, bu şekilde karşımıza çıkıvermesi, ona “rastgele olay” ya da bilimsel açıdan kuşkuyla olay dediğimizde ortadan kalkmış olmuyor. Ne de simülasyon, senaryo, oyun kuramı ve benzerleri onu yok edebiliyor. Bu meselelerde kesinlik yoktur. İnceden inceye hesaplanmış belli koşullar altında karşılıklı yıkımın bile kesinliği yoktur. Yıkım araçlarının mükemmelleştirilmesine girişenler nihayet öyle bir teknik geliştirme düzeyine ulaşmışlardı ki, amaçları, yani bizatihi savaş, elinin altında hazır duran araçlar nedeniyle tümüyle ortadan kalkma noktasına gelmiş bulunuyor. Bizatihi bu durum, şiddet alanına yaklaştığımız anda karşımıza çıkan bu ezip geçici öngörülemezliği ironik biçimde hatırlatan bir gerçektir. Savaşın hala bizimle olmasının başlıca nedeni ne insan türünün gizli ölüm istenci, ne bastırmaya gelmeyen bir saldırganlık dürtüsü ne de daha inandırıcı olsa da silahsızlanmanın içerdiği ciddi toplumsal ve iktisadi tehlikelerdir. Bunun nedenini uluslar arası ilişkilerde savaşın yerine siyasal sahnede başka bir nihai hakemin ortaya çıkmamış olmasında aramak gerekir” (Arendt, 2018, s.7-8).

İnsan doğasının bir parçası olan saldırganlık eğilimi, planlı veya plansız bir amaç taşıdığı zaman araç görevi üstlenen bir şiddet tanımlamasına dönüşmektedir. Böylece, şiddetin güdüsel bir davranış biçiminden çok araç olarak tanımlanması, toplumsal bir gerçekliğe dönüşmüş olmasından kaynaklanmaktadır.



### 2.3.1 Saldırganlık

Saldırganlık kelimesi sözlük anlamına göre; “saldırgan olma durumu, Saldırgan bir biçimde davranma, bireyin kendi düşünce ve davranışlarını dıştaki direnmelere karşı, zorla karşısındakine benimsetme çabası ” kavramlarını içermektedir (Dil Derneği, 2012, s.1461). Erten ve Ardalı (2018, s.143), saldırganlık kavramını “ hükmetmek, yenmek, yönetmek amacı ile başvurulan şiddetli bir hareket; bir işi bozup engelleme; yaralayıcı, hırpalayıcı veya tahrip edici amaç taşıyan bir davranış” tanımlarıyla aktarmaktadır.

“Freud saldırganlığın nedenleri ile ilgili görüşlerini 1. Dünya Savaşı’nda kitlelerin ölümü ile değiştirmiş ve insanların kendilerine zarar vermek için içgüdüsel bir istek duyduğunu belirtmiştir. Ancak güçlü bir benlik, kişinin kendisini yok etmesine izin vermeyeceği için bu içgüdünün başkalarına yönlendirildiğini ileri sürmüştür. Engellenmişlik duygusu dolaylı saldırganlığa geçmektir ki, başkalarına yönlendirilmiş saldırganlık olarak karşımıza çıkar. Bu açıklamalara bakarak şöyle bir çıkarımda bulunulabilir; mademki saldırganlık bilinçaltına itilmiş beklentileri harekete geçirmektedir, o halde birçok önyargı araç görevini üstlenir. Bu temel üzerine kurulan önyargı küçümsenen nesneye olağan bir tarzda bağlanır. Günlük yaşamdaki şiddete dönük olaylar bu düşünceyi onaylar niteliktedir. İnsanlar kendilerinden beklendiği gibi davranmadıklarında şiddet içeren tepkilerinin dinamikleri bu şekilde oluşur” (Rycroft,1983, s.4–5).

### 2.3.2 Şiddet ve Saldırganlığın Nedenleri

Saldırı, saldırganlık, şiddet üçlemesinin birlikteliği uzun soluklu bir yol arkadaşlığı olarak köklü bir geçmişe sahiptir. Bu üçlüyü besleyen ve özdeşleşen pek çok zoraki yaptırımlardan biri olarak da sansürün ortaya çıktığı görülür..

Lorenz, saldırganlığı tehlikeli kılan durumu, onun aniden belirmesi olarak aktarmaktadır. Saldırganlığın belirli dış etkenlere bağlı olmadığını; aksi takdirde bu denli tehlikeli olamayacak kadar önlenilebilir olduğunu öne sürer. Saldırganlığın güdüsel bir davranış biçimi olduğunu savunan Lorenz, saldırganlığın ortaya çıkışını şu şekilde tanımlamaktadır:

“Güdüsel bir davranışın, onu ortaya çıkaran uyarılımin uzun süre engellenmesi sonucunda tıkanması, sadece tepkilere hazır olmayı arttırmıyor, çok daha derinlerde, organizmanın bir bütün olarak etkilenmesine neden oluyor” (Lorenz, 2018, s. 165-168).

Erten ve Ardalı (2018, s.143-163) ise; bu duruma, canlılığın ne kadar ilkelse, davranışının da o kadar içgüdüsel olacağını öne sürmekte, canlı organizmanın ne kadar gelişmişse içgüdüsel davranışının da o kadar bir oluşumun programı haline dönüştüğünü belirtmektedir.

Koç’a göre, saldırganlığın nedenleri, aile içi şiddete maruz kalma, ilgi ve sevgi konusunda eksiklik, parçalanmış aile yapıları, başta olmak üzere; medyada yer alan şiddet örnekleri, alkol ve bağımlılık yapan maddeler, şiddet içeren bilgisayar oyunları, düzensiz kentleşme, gürültü, göçler, gelir dengesiz gelir dağılımı, toplumsal ve kültürel değerlerin yozlaşması gibi kavramları içermektedir (Koç, 2014, s.162-163).

## 2.4 Sanatta Sansür

Yer, mekân, konum ve zaman mefhumu olmaksızın düşüncelerin tehdit unsuru olarak görülmesi kontrol altına alınmasını ortaya çıkarır. Burada erk’ i eleştiren her türlü yaklaşım erkin devamlılığı için risk yaratır. Bu bağlamda da toplumda erkin temsiliyetini üstlenen bir devlet adamını, dini bir düşünceyi veya toplumsal hassasiyet barındıran herhangi bir konuyu eleştiren sanatçı, eseriyle birlikte bir çekince de yaratmaktadır.

Uwe Scheffler ‘e göre (2018, s.12), her sanatçı, sürekli ceza hukukunu ihlal etmek veya hakaret, tanrıya hakaret, devlete hakaret, isyana teşvik, şiddetin yüceltilmesi, pornografi, hayvanlara eziyet, mala zarar verme gibi sanata yakın suç tiplerini “sanatıyla ihlal etme” tehlikesi içerisinde bulunmaktadır. Scheffler, gerçekte neyin sanat olarak kabul edilip edilmemesi gerektiği hususunu bir kenara bırakarak, Alman Anayasası’nın “madde 5, f. 3, c. 1’de” ve Polonya Anayasası’nın “madde 73’te “sanatın ve sanatsal yaratma özgürlüğünün serbest olduğunu” öne sürmektedir.

P. Başaran ve U. Karan, yayımladıkları “Sanatsal İfade Özgürlüğü” adlı çalışmada Birleşmiş Milletler Özel Raportörlüğü görevindeki Farida Shaheed’in hazırladığı “Sanatsal İfade ve Yaratıcılık Özgürlüğü Hakkı” isimli raporu şu şekilde yorumlamaktadırlar:

“İçeriğinin kutsal veya dünyevi, politik veya apolitik olmasından ya da toplumsal meseleleri konu edinip edinmemesinden bağımsız olarak; estetik veya sembolik boyut taşıyan, resim ve çizim, müzik, şarkı ve dans, şiir ve edebiyat, tiyatro ve sirk, fotoğraf, sinema ve video, mimari ve heykel, performans ve kamusal alan müdahaleleri de içeren ancak bunlarla sınırlı olmayan farklı mecraları kullanan ifade biçimleri göz önünde bulundurulmuştur. Rapor, sanatsal faaliyetin; sanatsal ifade ve kreasyonların yaratım, prodüksiyon, dağıtım ve yaygınlaştırmasına katkıda bulunan ve bu aşamalarda görev alan tüm kişileri kapsayan birçok aktöre bağlı olduğunu ve sadece sanatçıya indirgenemeyeceğini öne sürer” (Başaran ve Karan, 2016, s.16).

Birçok ülkede olduğu gibi, benzer bir şekilde, T.C Anayasası 27. Madde 'sinde de, “Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.” ibaresi yer almaktadır. Başaran ve Karan (2016, s.20) , Anayasa’da bulunan madde gereğince, söz konusu esere müdahale etme aşamalarında göz ardı edilmemesi gereken bir takım koşulların olduğunu öne sürmektedir. Bunlar; “Müdahalenin hukuki dayanağının mevcut olması, başka bir deyişle keyfi değil, hukuken öngörülmüş olması; müdahalenin demokratik bir toplumda zorunlu olması ve müdahalenin mümkün olduğunca en hafif biçimde gerçekleştirilmesi, diğer bir deyişle orantılı olması gerekir.” şeklinde ifade edilmektedir.

Türkiye’de ki sansür ve şiddetin geçmişi, Cumhuriyet’in ilk yıllarında basına olan sansürün kaldırılmasıyla şekil değiştirse de, günümüze kadar olan süreçte toplumsal, siyasi vb. sebeplerle tekerrür ettiği görülmektedir. Türk kültüründe sanatın, geniş kitleler tarafından bugün dahi ‘yabancı’ bir unsur olarak algılanma bilirliliğinin çeşitli örnekleri üzerinden, tarihsel nedenlerinin günümüzde neden ve nasıl aşılamadığı geçirdiği evreler de yatmaktadır. Siyasal ve toplumsal yapının, yaratılan sanatsal yapıtı ve argümanlarını kontrol altında tuttuğu bilinmektedir. Muhafazakâr geçmişe sahip ve İslami gelenekten gelen, daha çok süsleme sanatını ifade eden sanat eserleri haricinde, sanatın diğer dalları baskı altında üretim gerçekleştirilmektedir. Sanatçıların bireysel aktarımlarının yanı sıra bienallere ve çeşitli sanat organizasyonlarına uygulanan sansür ve gerçekleşen şiddet olayları, bu konunun incelenmesini gerektirmektedir.

## 2.5 Kamusal Alan ve Kamusal alanda Sanat

İnsan, toplum yaşamının ortak paydalarını karakterize etmek adına birçok söylem geliştirmiştir. Kamusal alan kavramı da bunlardan birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Odabaş (2018, s.2053), kamusal alan kavramının temellerini Aristoteles'e ait haz-siyaset-teoria olarak adlandırılan yaşam tarzına kadar uzandığını öne sürmektedir. Bu felsefeye göre beden ve eve ait yaşam özel alana aitken, şehirle ve siyaset yaşamı ile zorunlu ilişkilerin kurulduğu alan olan theoria yaşamı, kamusal alan kavramı içerisinde ele alınmaktadır.

“Kamusal alanın ilk izlerine Antik Yunan’ın “polis”inde rastlanır. Polis, Antik Yunan’ın temel örgütlenme şekli olup, onun dışında başka bir var oluş alanı yoktur. Bu nedenle bugün bildiğimiz anlamda kamusal ve özel ayrımına orada rastlanmamaktadır. Fakat kamusalı kendi başına polis üzerinden düşünmek mümkündür. Buna göre, Antikite polisi, yurttaşların ortak kullanım alanıdır. Dolayısıyla bütün yurttaşların girip çıkabildiği alandır. Buradaki bütün etkinlikler iyi yaşamın nasıl gerçekleştirilebileceğine ilişkindir” (Berktaş, 2012, s.45).

Kamusal alan toplumun ortak alanı olma özelliğini korusa da bazı yönlerden tarihsel süreçler boyunca insanlıkla doğru orantıda bir değişime uğradığı bilinmektedir. Bu kavramın tanımı ilk defa 1962 yılında çıkan Jürgen Habermas’ın kaleme aldığı "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar" adlı çalışmasında ele alındığı söylenmektedir. Habermas’a göre (1997, s.32), “kamusal alanlar, kamuoyunun içinde olduğu, özerk politikanın ve onun matrisi olan kültürün üretildiği tüm mekânlar” olarak tanımlanmaktadır.

Sennett ‘e göre de, modern dönem öncesinde sokaklar, yollar ve meydanlar insanların kamusal alandaki iletişim kurma bölgeleri olarak tanımlanmakta ve böylece kendi kimliklerini oluşturdukları mekânlar olarak görülmektedir (Aktaran: Olgun, 2017a, s. 53-54).

Kamusal alan kavramı giderek genişleyen ve kendi içinde ayrılan farklı tanımlamalar içermektedir. Günümüzde çağın getirdikleri üzerinden çoğalan bu tanımlamalar, kamusal alanın kullanımı ile alakalı yeni fikirlere ve sorgulamaları beraberinde getirmektedir. Zeynep Yasa Yaman’a göre (2011, s.89), Kent meydanlarında buluşan kitleler, artık internet aracılığıyla farklı sanal ortamlarda karşılaşmakta ve böylece bir bakıma kamusal alanı sanallaştırmaktadırlar.

Bakçay'a göre de olgusal ve normatif iki anlam boyutunu içeren ve birbirini tamamlayan bu kavram, modern kamu hukukuyla tanımlanmış fiziksel mekân; kamusal alanın olgusal boyutu olarak tanımlanır. Resmi daireler, hastaneler, okullar, meydanlar, yollar gibi toplumdaki bireylerin ortak kullanım alanına açık bölgelerdir ve kamusaldır. Günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte internet de bir kamusal alan olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Aslında bu anlamda kamusal alan kavramı diyalektik olarak özel alan kavramına dayanır, onunla sınırlıdır. Normatif boyutuyla bir ideali belirten kamusal alan, ortak, aleni, açık olan anlamına gelir ve içinde çoğulculuk niteliğini barındırır. Toplumsal yaşam içerisinde bir takım fikir ve tecrübelerin üretilip paylaşıldığı, toplumsal alanları tanımlayan kamusal alan, bu süreçte ortaya çıkan kültür birikimini de işaret eder (Aktaran: Saygı, 2016, s.88).

Arendt'e göre de;

“İnsan kamusal alan ve toplumsal alanda var olmakla kendisini ve yaşamını zenginleştirir. Arendt kamusal alanı, iki görüngüsüyle açıklar. Birincisine göre kamu alanında görünen her şey herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir ve mümkün olan en geniş açıklığa sahiptir. Gerçekliği oluşturan görünüştür, kişinin hem kendisinin hem de başkalarının gördüğü ve duyduğu bir şeydir. İkinci olarak kamu, içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için ortak olan bir dünyayı ifade etmektedir. Bu dünya, insanların üzerinde hareket ettikleri sınırlı bir alan ve organik yaşamın genel durumunu oluşturan doğayla aynı değildir. Bu anlamda kamu, insan eseri bir dünyada birlikte yaşayanlar arasında olup biten meselelerle olduğu kadar, insan elinden çıkma şeylerle ilgilidir” (Aktaran: Olgun, 2017b, s.49).

İnsanla birlikte çeşitlilik kazanan kavramlardan biri olan kamusal alanın kullanımı, iletişim ve kültür üretiminin bir parçası olan sanatı da içermektedir. Burada gerçekleşen sanatsal faaliyetler, kamusal alanların toplumlara özgü kimliklerini edinmesinde önemli rol oynamaktadır. Kentlerin kamusal alanları, o kentlerin fotoğrafları gibi algılanabilmekle birlikte kamusal alanları paylaşan her bireyin yaklaşımı da farklıdır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde kamusal alanlar sanatsal motivasyonlara da kucak açmaktadır (Susuz ve Eliri, 2017, s.539).

Sanat içerdiği renk, ritim, doku gibi duyguları harekete geçiren dinamikleriyle, insan yaşamında rol alması kaçınılmaz görünmektedir. Buren'e göre (2000, s.153), Kamusal alanları bütün insanlar kullandığı için sanat yapıtlarının kamusal alanlarda önceden belirlenmiş planlamalarla uygulanması, sergilenerek alıcılarla buluşması durumu, 'kamu alanı

sanatı' olarak biçimlenen bir tanıma oturtulmaktadır. (Aktaran: Bulat, Yağmur ve Aydın, 2014, s.451).

Kamusal alan için oluşturulan geçici ve kalıcı sanatsal pratikleri, galeri mekânında sergilenen sanattan ayıran özelliklerden biri de erişilebilir olmasıdır. Toplumun her kesiminden izleyicinin katılımına açık olmasıyla ulaşılabilirliği kuvvetlendiren bu çalışmalar, bir anlamda izleyicinin katılımcılığını da zorunlu kılmaktadır. Katılımcı olarak izleyici bazen sanat eserini ve sanatçıyı eleştirebildiği gibi, bazen bu projeye dâhil olarak katkı da üretebilmektedir (Saygı, 2016, s.98). Kamusal alan sanatı estetik kaygıların yanı sıra, sanatın içeriğinde barındırdığı çeşitli anlam bütünlükleriyle farklı kullanımlara da olanak vermektedir. Sosyal yaşamdaki değişimlerin doğrultusunda, sanat ve kamusal alan kavramlarının da, 20.yüzyıla gelindiğinde sanatın ve mekânın ilişkisi ile birlikte farklı dinamiklerle beraber evrimleştiğini görülmektedir.

Andre'ye göre,

“Günümüz sanatı kendini beyaz küp ile kamusal alan, sanatın özerkliği ile toplumsallığı, izleyici ile katılımcı, ayrılma ile etkileşim arasındaki kutuplaşmada var eder. Bu kutuplaşma içinde kamusal alan terimi tüm yaşamların özgür ve güvenli bir şekilde buluşabildiği ve tüm kalabalığına rağmen herkesin kendiliğini, kendi mahremiyetini yaşadığı bir yer olarak görülebilir”(Andre, 2015, s.6-7).

Tandırılı'ya göre ise (2011, s.10), günümüzde kamusal alanda yer alan sanat yapıtlarının başarısı, bedii ve plastik geleneklerle birlikte hareket edebilmesi ile bu geleneklere boyun eğmeme cesaretinde yatmaktadır. Yeni sanatçıların kalıcı ve alışılmış olandan sıyrılması üretimleri için kavramsal açıdan bir başka çıkış noktası haline dönüşmektedir.

“Kamusal alanda sanat kavramı söz konusu olduğunda, ilk olarak akla gelen kavram kamusal alan heykelidir. Açık alanlara yerleştirilen bu heykeller insanın yaşadığı çevreyi algılaması açısından önemli bir rol oynamakla kalmamakla birlikte toplumun, sanatla olan etkileşimi sayesinde estetik anlamdaki eğitimine de katkıda bulunmaktadır” (Osma 1995, s.130).

“Heykeller insanları bir araya getirip kaynaştırma, kültür alışverişini sağlama gibi işlevlere sahiptirler. Ayrıca heykeller özgün belirleyici özellikleri ile alanda gerçekleşen etkinlikler ve elde edilen diğer deneyimler ya da algılarla birlikte mekâna ve kente ilişkin bireysel ve/veya toplumsal imgeler oluştururlar. Özgün belirleyici, sınırlı alanlarda

görünür ve lokal özellikte olabileceği gibi, kent ölçeğinde de etkili olabilir. Kent ölçeğindeki özgün belirleyici, geniş bir toplulukça paylaşılan bir ana referans noktası niteliğindedir. Bu, belli bir mesafeden ve pek çok açıdan algılanabilen, genellikle daha alçak binaların aralarından ve çatılarından görülebilen bir “işarettir” (Kurtaslan, 2005, s.195).

Yardımcı’ya (2011, s.6) göre, heykeller, tarihin birçok döneminde açık alanlarda farklı biçimlerde yer almış ve kamusal alanlarda bulunmasıyla önemli işlevler üstlenmektedir. Böylece heykel sanatı, açık alana yerleştirilen yapılarla görsel algıda zenginlik yaratma, işaretleme, yönlendirme gibi işlevler üstlenerek, kent yaşamında belleğin biçimlendirilmesini desteklemektedir.

“Çoğunluğun belki de tek kamusal alan olarak anladığı meydanlarda heykele gereksinim duyulması ya da bir çocuğun yaratıcı uğraşının anıtsallaştırmak istenmesinin temelinde çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma niyetinin izleri saklı olmalıdır. Aydınlanma ile açığa çıkan Batı kökenli kültür ve uygarlaştırma kavramlarını birbirine yakınlaştıran polise (kontrol altında tutmak) ile civilise (uygarlaştırmak) arasındaki çarpıcı benzerlik, bu iki fiilin başlangıçtan beri bir bütün olarak topluma ya da siyasal alana yönelik olarak kullanılmalarıyla ilişkilidir. Bu ilişkinin taşıdığı anlamlar arasında, düzenin korunması, insanlar arası ilişkilerde şiddetin yasaklanması, ya da bir başka deyişle şiddeti yasalarla devlet denetiminde tutma, kamusal mekânların güvenliğini sağlama, yakından denetlenen ve iyi tanımlanmış, anlaşılması kolay kurallar içinde tutulan bir kamusal mekân yaratma fikri bulunuyor. Bu fikrin meydanlardaki önemli gösterenlerinden biri de heykellerdir” (Yasa Yaman, 2011, s.78).

Gürkan Öztan, kent kültürünün özelliklerinden önemli bir bölümünü sanatın kamusal yüzünün oluşturduğunu vurgularken; heykelin sanatının aktarıma en elverişli sanat dalı olduğunu belirtmekte ve heykelin bulunduğu mekâna kendine özgün bir kimlik kattığını belirtmektedir (Aktaran: Aydın, 2014, s.168).

Kültürel bir birikim alanı olarak görülen kamusal alanlar ve bu bölgelerde yer alan eserlerin temsil ettiği değerlerin, halkın düşünceleriyle uyuşmadığı takdirde şiddete maruz kaldığı bilinmektedir. Bu durumun toplumun sanatsal, siyasi veya dini geçmişiyle bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

### 2.5.1 Türkiye’de Kamusal Alan Heykeli

Türklerin heykel sanatı ile olan bağlantısı, çok eski tarihlere kadar götürülebilir. Arslanapa’ya göre:

“Göktürklerle beraber ortaya çıkan Türk adı ve onların kahramanı Kültigin adına Orhun Vadisi’ndeki kazılarda ortaya çıkarılan mezar anıtında bulunan heykeller, heykel sanatının başlangıcı olarak bizi oraya kadar götürmektedir. Özellikle Kültigin adına dikilen ve birer portre özelliği taşıyan balballar, Göktürk heykel sanatının karakteristik örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Göktürkler ’den sonra Uygurlar heykelda Göktürkler ‘in balbal heykellerine dayanan heykeller gerçekleştirmişler ve gerek insan gerek hayvan figürlerinde o güne değin görülmemiş bir gerçekçilik sergilemişlerdir” (Aslanapa, 1984, s.7–15). (Görsel 1)



**Görsel 1** Orhun Vadisi’ndeki Balbal adı verilen heykeller.

(<https://www.tarihlisanat.com/balballar-gokturk-tas-anitlari/>)

Türkiye’de kamusal alan heykeli, ancak Cumhuriyetle birlikte başlayan yeniliklerle gelse de İslamiyet’ten önce Türk kültüründe heykelin varlığından söz edilmektedir. Bu tarihsel kesintinin nedeni, Çetintaş’a göre (2012, s.926), figürlü plastiğin Orta Asya Türk Kültüründe önemli bir yeri olmasına karşın, İslamiyet’in kabulüyle birlikte günah sayılması ve tasvirin yasaklanması olarak aktarılmaktadır. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçukluları dönemlerinde üç boyutlu plastikten uzaklaşılsa da heykelle dair öğelerin tamamen ortadan kalkmadığı; han, kale, kervansaray, cami, kümbet gibi yapılarla mezar taşları üzerinde kabartma biçiminde kendini gösterdiği bilinmektedir. Daha sonradan Osmanlı Döneminde ise



Devlet'in kurulduğu yıldan 19. yüzyıla kadar heykel tanımlamasına girebilecek figürlü plastiğe hiç yer verilmediği bilinmektedir.

“Özellikle Cumhuriyetin ilanından sonra kent planlamaları yapılarak, kentlerin merkezinde yer alan cadde ve meydanlar anıt heykellerle donatılmıştır. Bu sayede yeni bir ulusun inşası mekânsal ve anlamsal açıdan şekillenmekteydi. Sanat eserleri ise kamusal alanda yer almakla birlikte halkın ancak uzaktan izleyebileceği bir konumdaydı” (Aksel, 2013, s.3).



**Görsel 2** Atatürk Anıtı, 1926, Heinrich Krippel, Sarayburnu.

([https://howlingpixel.com/i-en/Atat%C3%BCrk%27s\\_cult\\_of\\_personality](https://howlingpixel.com/i-en/Atat%C3%BCrk%27s_cult_of_personality))

Cumhuriyet'in kabulüyle başlayan süreçte kamusal alanda yer edinen ilk heykeller, anıt niteliği taşıyan yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk örneği ise Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel'e yaptırılan ve ardından 1926 yılında İstanbul, Sarayburnu Parkı'na yerleştirilen Atatürk Anıtı (Görsel 2) olarak bilinmektedir. Osma, (1995, s.132) o dönemde kamusal alana yerleştirilen heykellerle ilgili olarak Ankara için şunları söylemektedir; “Ankara 20.000 nüfuslu bir Anadolu kasabası iken Cumhuriyetin ilanını izleyen yıllarda

modern bir kent olma sürecine girdi. Bu süreç içinde benimsenen siyasi rejim ve yeni düşünce yapısı kenti süratle şekillendirmeye başladı.”

“Türkiye’de kamusal alana Atatürk anıtı dışında heykel yapılması fikri, 1973 yılında, Cumhuriyet’in 50. Yılı etkinlikleri kapsamında başlamıştır. Ancak bu etkinlikten önce de mimariyle sanatın biraradalığı olarak algılanabilecek birkaç örnek görmek mümkündür. Bunlardan biri 1956 yılında İstanbul Belediyesi’nin kurmuş olduğu İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’na yerleştirilen duvar panoları ve heykelleridir. Bu örnek Türkiye’de Atatürk heykelleri dışında heykel ve duvar rölyefi gibi çalışmaların kamusal alana, özellikle de ticaret merkezi olarak düşünülen böyle bir mekâna yerleştirilmiş olması bakımından önemlidir” (Atmaca, 2013, s.70).

Cumhuriyet sonrası döneme bakıldığında, kamusal alanlarda bulunan heykelin politik veya kültürel değerlerin yansımaları dışında farklı anlam ve içeriklerle yer aldığı görülmektedir.

İKSV’ye ait “İstanbul’da Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Öneriler” isimli yayında Türkiye’deki sanatçıların da özgün tasarımlarıyla kamusal alanlarda yapıtlarını sergilemeye ve görevler almaya başladığı söylenmektedir.

“1932 yılında Menemen Şehit Kubilay Anıtı Ratip Asir Acudoğlu, 1934 yılında Silifke Atatürk Anıtı Kenan Yontuç, 1942 yılında Barbaros Anıtı Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu tarafından yapılmıştır. 1950-1960 yılları arasında birkaç istisna dışında kişisel sergiden bile söz etmek zordur. Heykeltıraşlar için görünür olmanın tek koşulu açık, kamusal alanlardır. Kamusal alanlarda anıt mantığının dışında yapıt görülmesi için 1973 yılını beklemek gerekecektir. 1973 yılında, Cumhuriyet’in 50. yılı kutlamaları kapsamında gerçekleştirilen açık alana 50 heykel yerleştirilmesi projesi, Türk heykel sanatı için bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Türkiye’de heykel sanatçılarının ilk kez anıt mantığı dışına çıkarak, önceden belirlenmiş mekânlar için yapıt üretmelerinin sağlandığı bu projeyle, kamusal alanda anıt heykelden modernist heykele geçiş sağlanmıştır. 50 heykel için yola çıkılan proje sonucunda, İstanbul’un açık alanlarına 20 önemli heykeltıraşın özgün üsluplarını yansıtan 20 heykel yerleştirilmiştir” (İKSV, 2011, s.13). (Görsel 3)



**Görsel 3** Barbaros Hayrettin Paşa Anıtı, 1942, Zühtü Müridoğlu - Hadi Bara, İstanbul.

(<https://mapio.net/pic/p-22660365/>)

Bunların yanı sıra kamusal alan heykeli için tasarım düşüncesinin önem kazandığı örneklerin yeni sanatçıların birbirinden farklı anlatım biçimlerini dile getirmesine olanak sağlayan organizasyonlar düzenlenmektedir. Bu organizasyonlara örnek oluşturabilecek en önemli etkinliklerden biri heykel sempozyumları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yüksel'e göre bu sempozyumlar, yapıldıkları kentlere bir kimlik kazandırmanın yanında, eskiden bu yana anıt heykelleri görmeye alışık olan halkın algısını, çevre estetiği açısından zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca bu durumu şöyle yorumlamaktadır;

“Heykel sanatının, özellikle günümüz iktidarının bazı kısıtlamalarına ve tahribatına uğraması, sanatçıların belli bir sınır içine çekilmesine neden oldu. Başlangıçta güzel sanatlar fakülteleri ve yerel yönetimlerin işbirliğiyle yapılan heykel sempozyumları, uluslararası düzeyde heykel sanatçılarını bir araya getirirken zamanla sempozyum sanatçısı kavramının doğması ve katılımcı sanatçıların edindikleri deneyimler, sanatçıların sempozyum sempozyum gezmesine ve sempozyum düzenlenmesine de neden olmuştur. Bu sempozyumlarının yerel yönetimler tarafında siyasi getiri sağlamak için bir moda gibi desteklenmesi, Türkiye’de sayısı artan Güzel Sanatlar Fakültelerinden mezun olan öğrenciler için taş yontu sempozyumlarının önemini arttırdı” (2012, s.91-102).

## 2.5.2 Türkiye’de Heykelin Fiziksel, Kavramsal Durumuna Göre Yapılan Şiddet, Saldırı ve Sansür

Kimliğini bireylerden alan kentler, o kimlikle kendi içine çektiği bireyleri bir yaşam döngüsü içine çekmektedir. Kolektif yaşamın gerekleri üzerinden gerçekleşen bu ilişkide, bireyler hızlı bir biçimde yaşamaya zorlanmaktadır. Dolayısıyla, kentlerde yaşayan bireylerin hayatlarında yaşamın koşullandığı karmaşık bir düzen içerisinden çıkma ihtiyacını giderme görevi üstlenen ve nefes alanları oluşturan mekânlara gereksinim duyulmaktadır. Bu sorunun çözümlemesinde sanat yapıtları aracılığıyla yeni deneyimlerin oluşturulması kentlerin ve kentlilerin anlamını değiştirip zenginleştirebilecek bir yaklaşım türü olarak görünmektedir.

Tandırılı’nın kamusal alan tanımlamasına göre;

“Kent sadece belli bir nüfusun yaşayıp ikamet ettiği bir yerleşim olarak görülmemelidir. Kent aynı zamanda karmaşık ilişkiler bütünden oluşmuş dinamik bir sistemdir. Bu dinamizmin birebir yaşandığı yerler ise şüphesiz kamusal alanlardır. Bu alanlar halkın eşit ve kardeşçe bir araya gelmesini sağlayan ortak kullanım alanlarıdır. Dünyada ve ülkemizde kamusal alanlar istinasız bir şekilde bu aynı amaca hizmet etmektedirler. Sanat yapıtı kamusal alanlarda bireysel mekânlarımıza kıyasla çok daha etkin bir tüketim sürecine girmektedir. Toplumların kültürleri ve yönetim biçimleri göz önünde bulundurulduğunda bu etkin tüketimin farklı kamusal alan anlayışlarıyla kendini gösterdiğini görmekteyiz. Buna bağlı olarak kamusal alanda sanat yapıtının ve sanatçının yeri de bu farklı anlayışlarla birebir ilişkilidir” (Tandırılı, 2011a, s.23).

Günümüzde Türkiye de saldırıya ve sansüre maruz kalan heykellerin arka planında yer alan gerekçelere bakıldığında ahlak kuralları, siyasi ve dini nedenler dikkat çekmektedir. Wendy Shaw (2004, s.33), Konya surlarında yer alan Selçuklu kabartma heykellerinin ve ayrıca Helenistik dönemin izlerini içeren çıplak heykellerin bulunduğunu da yazmaktadır.

“Kuran’da tasviri açıkça yasaklayan bir buyruk olmamasına rağmen, puta tapmaya değinen ayetler tüm tasvir biçimlerinin yasaklanması gerekliliğini ortaya çıkaracak şekilde algılanmış ve İslam sanatının soyut bir biçim dili benimsemesinde etkili olmuştur. Heykel sanatının resimden de daha katı tepkilerle karşılaşmasının nedeni ise, heykelin üçüncü bir boyuta sahip olması, yere gölge düşürmesi, dolayısıyla puta daha çok benzemesiyle açıklanmıştır” (Aktaran: Gezer-Berk 1972, s.4).

Heykeltraş Prof Fatma Akyürek’e(1999, s.48) göre, heykel sanatının İslami inançlarla uzlaşmaması bir yana, bu yöndeki dinsel baskının sürdürülmesine temel oluşturan kurallar ve

kurumlar da bulunmaktadır. Padişahın divan toplantılarına katılmayıp kafesli bir pencere ardında varlığını duyurması, görüntüden sıyrılmayıp, zihinlerde yaratılmış soyut bir kavram olarak padişah otoritesini beslemekte, padişahın portresi ya da heykelinin yapılmasını gereksiz kılmaktadır.

19. yüzyılda saray ve yüksek sınıfın konaklarının bahçelerinde sergilenen heykellerin kamusal alanlarda sergilenmesinin, ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra mümkün olduğu bilinmektedir. 1882-1883'te Mektebi Sanayi-i Nefise-i kurulması, heykeltıraşlarının yetişmesi ve eğitim almak için yurtdışına gönderilmesi döneme göre büyük yenilik olarak nitelendirilebilir fakat toplumda bulduğu karşılığı olumlu yönde olmadığı aktarılmaktadır. Heykeltıraş Hüseyin Gezer'in konuyla ilgili paylaşımları şu şekildedir;

“1891 yılında Paris'e gönderilen İhsan Özsoy, 1895'te öğrenimini tamamlayarak yurda dönmüştür. Yurda dönüm genç bir heykeltıraş, elbette hayatını kazanmak için çalışmak isteyecek ve elbette hayatını bunca yıl emek verip yetiştirdiği mesleğinden sağlamak isteyecektir. Bu heyecanla, bir arkadaşıyla birlikte, atölye açmışlar, işlerinin mahiyetini belirtmek için de, atölyelerinin kapısının üstüne bir rölyef koymuşlardır. Ertesi gün kıyamet kopmuş! Zaptiyeler gelmiş, bunları alarak karakola götürmüş. Şaşkınlıktan kurtulup, 'suçlarının ne olduğunu' sorduklarında, 'Halk tarafından Saraya şikâyet edildiklerini' öğrenmiş ve hemen rölyefi indirerek içeriye almıştır” (Aktaran: Gezer-Berk 1972, s.31).

Cumhuriyet'le başlayan her alandaki büyük değişikliklerle birlikte toplumunun heykel konusundaki olumsuz tutumunu bir ölçüde değiştirmiş ancak toplumun ideolojik, dini ve sosyal yapısı günümüze değin uzanan kültürel çatışmanın varlığını devam ettirmiştir. Çağdaş bir yaklaşımla üretilen heykelin Türkiye'de yaygınlık kazanmasına rağmen heykelin kamusal alanlardaki konumu ve karşılaştığı saldırılar, aksi bir tutumun temelden sürdüğünü göstermektedir. Kamusal alanda yaşanan sorunlardan biri olarak heykellere yönelik saldırılar belli ana başlıklar altında değerlendirmek mümkündür:

1. İdeolojik heykellere yönelik saldırılar
2. Nü figür heykellerine yönelik saldırılar
3. Soyut heykellere yönelik saldırılar

### 2.5.2. a İdeolojik Heykellere Yönelik Saldırlar

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte heykel sanatının gelişiminin kazandığı ivme, Kurtuluş savaşından çıkmış bir ülke ve zafere taşıyan komutanın yüceltilmesi bağlamında yapılan Atatürk anıt heykelleri çok önemli bir yer tutmaktadır. Söz konusu anıt heykeller bugün de toplumun heykel algısının Atatürk heykelleri ile sınırlamaktadır. İlk dönemlerde yabancı sanatçılar ve yabancı eğitimden yetişen Türk heykeltıraşların yaptığı Atatürk anıtlarının, son dönemlerde siyasi yapının propaganda aracı olarak seri üretim nesnesine dönüştüğü görülmektedir. Türkiye de ideolojik saldırılar büyük oranda Atatürk heykellerine yönelmektedir. Atatürk heykellerine yönelik saldırılara dair haberlerin, büyük oranda 2000’li yıllardan itibaren yoğunluk kazandığı görülmektedir.



**Görsel 4** İzmir/Bornova, Çamdibi Atatürk Parkı’nda saldırıya uğrayan kompozisyon.  
(<http://www.kentyasam.com/camdibinde-ataturk-anitina-saldiri-kinandi-hbrdty-13892.html>)

İzmir’in Bornova ilçesinde bulunan Çamdibi Atatürk parkı içerisinde yer alan ve üç figürden oluşan Atatürk heykelindeki kız çocuğu figürünün kolunun koparıldığı saldırı (Görsel 5) yerel bir gazetede;

“Bornova Çamdibi Atatürk Parkı içindeki Atatürk heykeline yapılan çirkin saldırı Çamdibili sivil toplum örgütlerinin yaptığı basın açıklamasıyla kınandı. Cumhuriyetin kuruluşundan önce ve sonra ilkelerine ve niteliğine karşı çıkan grupların dün olduğu gibi bugün de eylem içinde olduğu belirtilen açıklamada, Laik ve demokratik düzenimizi bozmaya ve yıkmaya çalışan her türlü eylemin karşısında var gücümüzle duracağımızı önemle belirtiriz. Bizler için Ata’sına ve onun değerlerine uzanan bu küçük kızımızın eline vurulan her bir darbe Cumhuriyetimize, Cumhuriyet kadınlarımıza, kızlarımıza,



yaşamlarımıza, özgürlüğümüze ve demokrasimize vurulmuş bir darbedir. Şiddetle kınıyoruz"(Kentyaşam, 24 Şubat 2008). (Görsel 4)

Başka bir haberde ise, Şanlıurfa ilinin Siverek ilçesinde bulunan Atatürk anıtının tahrip edilmesi (Görsel 5) basına yansımıştır:

“Cumhuriyet Meydanı'nda bulunan Atatürk heykelinin kaidesi üzerine çıkarak heykele zarar verdiği için dün gözaltına alınan Mehmet Malbora, Emniyetteki işlemlerin ardından adliyeye sevk edildi. Zanlı çıkarıldığı mahkemece Atatürk'ü temsil eden heykele zarar vermek suçundan tutuklandı” (Cnntürk, 11 Aralık 2018).



**Görsel 5** Şanlıurfa Siverek, Cumhuriyet Meydanı, saldırıya uğrayan Atatürk anıtı.  
(<https://www.sozcu.com.tr/2017/gundem/siverekte-ataturk-bustune-tahra-ile-saldiri-1952958/>)

Haberde önemli detaylardan bir diğeri ise saldırganın il emniyet genel müdürlüğüne verdiği ifade metninde yer alan sözleridir. Saldırganın haberde yer alan ifadesinde Allah tarafından bir emir mesajı aldığını, saldırı esnasında vatandaşların onu engellemeye çalıştığında ise dinde putperestliğin olmadığını, bunların gerekçesi olarak da “Osmanlı'nın yıkılışından sonra Atatürk ve ona benzeyen heykellerin ziyaret edilerek putperestliğe doğru gidildiğini” ifade ederek, söylemleriyle yaptığı eylemi meşrulaştırmaya çalışmıştır. (DHA,11Aralık 2018)

Benzer bir saldırı haberi ise basına şu şekilde yansımaktadır;

“Diyarbakır'da Şeyh Sait Meydanı'nda bulunan Atatürk Anıtı'na (Görsel 6) elinde çekiçle saldıran 30 yaşındaki İbrahim Yeşil'e, hemen yakındaki uygulama noktasında bulunan polisler müdahale etti. Saldırgan gözaltına alınırken, Atatürk heykelinin kol ve göğüs bölgesinin çekiç darbeleriyle hasar gördüğü belirlendi”(CNN Türk,2016-2018).



Görsel 6 Diyarbakır'da Şeyh Sait Meydanı, saldırıya uğrayan Atatürk Anıtı.

(<https://www.sozcu.com.tr/2017/gundem/ataturke-bir-saldiri-daha-bu-sefer-diyarbakirda-1980518/>)

Başka bir saldırı olayı ise Dumlupınar Üniversitesinde yer alan Atanas Karaçoban'a ait heykelin yerinden kaldırılmasını içermektedir;

Oktay Ekşi, Dumlupınar Üniversitesi'nde yer alan , “Aslan” ve “Kartal” formlarının birleşmesiyle oluşan heykele Ermenistan bayrağı yakıştırmaları yapılarak tepki gösterildiği aktarmaktadır. Konunun muhatabı olan Kütahya İmam Hatip Lisesi Mezunları ve Mensupları Derneği ise tepkisini şu sözlerle ifade etmektedir; “Heykellerin yapıldığı zamanlarda Kütahya halkı, üniversitenin kapısından pek giremezdi. Neyse ki o günler geride kaldı. Şimdilerde üniversitenin halkıyla kucaklaşmasının sevincini yaşıyoruz.” Konuşma öncesi heykelin Hıristiyan asıllı Türk heykeltıraş Atanas Karaçoban tarafından yapılmasının gündeme getirilmesi ise oldukça önemli bir detay olarak ortaya çıkmaktadır (Ekşi, 9 Şubat 2012).





**Görsel 7** Aslan ve Kartal Heykeli, Atanas Karaçoban, Dumlupınar

Üniversitesi.(<https://www.haberler.com/chp-li-oktay-eksi-ye-heykel-tepkisi-3346167-haberi/>)

“Burada simgeleştirme adı verilen yani doğal bir özelliğin olumsuz maksatla kullanılması örneği çok açık. Hiç gerek olmadığı halde heykeltıraşın dinine bir gönderme var. Üstü kapalı bir art niyet ve kumpasa işaret ediliyor. Yine metinde kullanılan Kütahya halkı ifadesinden yalnızca Kütahya’da yaşayan Sünni, Müslüman ve Türk halka referans verildiği anlaşılıyor; bunun dışında kalanlar halktan ve makbul değil izlenimi yaratılıyor. Gazetenin sorunlu olan basın açıklaması metnini olduğu gibi yayınlamayı tercih etmiş olması, tüm bu ifadeleri onaylamış olduğu algısını yaratıyor.”(Yayıntaş, 2012, s.73)

İdeolojik gerekçelerle saldırılan ve sansürlenene birçok eserde nefret ve ötekileştirme içeren söylemler olduğu görülmektedir. Bu durum ırkçılık gibi çirkin söylemleri beraberinde getirmekte ve sanatın birleştirici gücüne gölge düşürmektedir.

### **2.5.2. b Nü Figür Heykellerine Yönelik Saldırıları**

Kamusal alanda yer alan heykellerin çıplak olması dolayısıyla başlayan tartışmalar ve saldırılar, heykel sanatının kamusal alandaki temsiliyetinin ülke gündemine oturmasında ilk sıralarda yer almaktadır.

Nü heykellere yönelik saldırılara en belirgin örnekler arasına Gürdal Duyar’a ait olan ve 50. Yılı kutlamaları çerçevesinde Karaköy Meydanı’na dikilen Güzel İstanbul heykeli hakkında çıkan haberler yer almaktadır (T24, 28 Ekim 2017).



**Görsel 8** Güzel İstanbul, Gürdal Duyar, 1974

(<https://t24.com.tr/haber/ah-guzel-istanbul-43-yil-once-mustehcen-deyip-saldirdilar-bugun-fidanlarla-ustunu-orttuler,476018>)

Yapıt, 1974 yılında Karaköy Meydanı'na yerleştirildikten sonra, müstehcenlik gerekçesiyle önce yerinden sökülen; daha sonra belediye çöplüğüne atılan ve ardından birçok kez sansüre ve tepkiye maruz kalan bir heykel olarak bilinmektedir. Ahu Antmen bu konuyla ilgili şunları ifade etmektedir;

“Yerleştirilen Güzel İstanbul heykeli, Cumhuriyet’in 50. Yılı kutlamaları çerçevesinde dikilmesine karşın Türkiye’de sanatta çıplaklığın temsiline ilişkin anlayışın Cumhuriyet’in ilan edildiği yıllardan çok da farklı olmadığını ortaya koyan bir göstergeye dönüşmüştür. Heykel etrafında kopan fırtına, gerçek bir lanetleme kampanyası olarak nitelendirilebilir. Kamu iradesi taşıyan kurulların onayından geçmiş olmasına karşın bazı basın organları tarafından Müslüman Türk’ün ahlakını bozduğu (Sabah, 21 Mart 1974) gerekçesiyle lanetlenen heykel, dönemin Başbakan Yardımcısı Necmettin Erbakan tarafından da adaba aykırı (Cumhuriyet, 20 Mart 1974) bulunmuş ve kaldırılması talep edilmiştir. Heykel hakkında çok geçmeden bir soruşturma açılmış (Milliyet, 21 Mart 1974) ve Güzel İstanbul, İçişleri Bakanlığının Türk anasını hayâsızca teşhir ettiği gerekçesiyle yerinden sökülmüştür. İçişleri Bakanlığı’nın açıklaması, 1970’li yılların Türk toplumunda geçmişten gelen yasakların hâlâ son derece meşru bir zemin bulabildiğinin önemli bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Türkiye’de sanatçıyı kuşatan örtük kurallar ve kökenleri geçmişe dayanan tabular, 1970’li yılların Türkiye’sinde bütün canlılığıyla korunmaktadır. Güzel İstanbul heykeli etrafındaki kampanyanın gerçekten de bir tür lanetleme olduğunu algılayabilmek için heykel kaldırıldıktan sonra kaidesinin

üstüne çakarak gövde gösterisi yapanların gazetelerde yayımlanan fotoğraflarına bakmak yeterlidir. Bu olaydan 20 yıl sonra, 1990'larda yaşanan bir heykel lanetleme olayı da tıpkı Güzel İstanbul olayı gibi, Türkiye’de geleneksel hassasiyetlerin korunduğunun bir işareti olmuştur”(Antmen, 2008, s.17).

Yine benzeri bir saldırı olayı,Edirne’dekiTürk Kadınlar Birliğince Cumhuriyet’in kuruluşunun 80. yıl dönümü kutlamaları kapsamında 2003'te Fatih Mahallesi'nde yaptırılankadın heykeli üzerine haber yapan Milli Gazete yayınında, ötekileştiren bir nefret söylemi olarak yer almaktadır. (Görsel 9)

“Edirne denilince akla Osmanlı ve Selimiye başta olmak üzere önemli mimari özelliklere sahip manevi mekânlar gelirken, yapılan bu sapkın ve ahlaksız erotik heykel insanları derinden yaralıyor. Yapılan bu ahlaksız faaliyetler ‘Cumhuriyeti böyle mi kurduk?’ sorusunu akla getiriyor. Sözde çağdaşlık kisvesi altında yapılan bu bağınaz ve ahlaksız heykele inançlı yaşayan insanlar, ‘Edirne’yi düşmanlardan kurtaranlar, çağdaş ve çıplak kadınlar değildi, Edirne’yi müdafaa edenler imanlı, inançlı ve ahlaklı kadınlardı.”(Milli Gazete, 30 Ocak 2012).



**Görsel 9** Edirne’de saldırıya uğrayan Özgür ve Çağdaş Kadın heykeli.(<http://www.bursaport.com/haber/sansur-zihniyeti-heykele-kadar-uzandi-16077.html>)

“İfade ciddi hakaretler içermekle birlikte çıplak kadınlar adı altında çok muğlâk ama aynı zamanda ciddi bir hedef gösterme işine girilmektedir. Bir toplumu dininden uzaklaştırırsan o toplumu yok edebilirsin sözü referans kabul edilerek üstü yarı kapalı biçimde dine inanmayanlar ya da daha geniş yorumla başka bir dine inananların toplumu yok edeceği mesajı veriliyor. Zaten haberden anlaşılacağı üzere heykel bu tür gerekçelerle bir kez yıkılmış ve yeniden yapılmış; gazetenin bu haberle hedefi, heykelin

kaldırılması için kamuoyu oluşturmak ya da daha açık bir şekilde yeniden yıkılması için birtakım insanları özendirmek veya tahrik etmek” (İnceoğlu, 2012, s.40).

09 Temmuz 2016 tarihli Evrensel Gazetesinde yer alan ve heykellere yönelik benzeri başka bir saldırı haberi ise şu şekildedir;

“Nilüfer'de, 2011 yılında düzenlenen Kuzgun Acar Heykel Sempozyumu'nda Ukraynalı heykeltıraş Gutyrya Vyacheslav tarafından Bursa'ya hediye edilen Âdem ile Havva heykeli, (Görsel 10) geçtiğimiz nisan ayında Ak Parti Nilüfer İlçe Teşkilatı tarafından heykelin, dine ve ahlaka aykırı ve müstehcen olduğu gerekçesiyle protesto edilmişti. Nilüfer belediye Başkanı Mustafa Bozbey ise esere sahip çıkmıştı” (Evrensel, 09 Temmuz 2016).



**Görsel 10** Bursa'da bulunan ve Gutyrya Vyacheslav'a ait Âdem ile Havva heykeli önünde yapılan eylem.

(<https://www.iha.com.tr/haber-mustehcen-adem-ile-havva-heykeli-tartismasi-551889/>)

Nilüfer İlçe Başkanı Celil Çolak, heykelin dini değerleri aşağıladığını belirterek, söz konusu eserin sanatla alakası olmadığını söylemektedir. Ayrıca, uluslararası bir organizasyon kapsamında yerleştirilen yapıtı “dinimizde yeri yoktur” tanımıyla ötekileştirmekte ve ardından belediye başkanının halktan özür dilemesi yönünde uyarılarda bulunmaktadır. Kışkırtıcı bir şekilde hedef göstermekte olduğu görünmekte ve sözlerine şu şekilde devam etmektedir;

"Gelsin belediye başkanı lütfen bunu buradan kaldırsın, halktan özür dilesin. Bu heykel müstehcenlikten ziyade dinimize göre peygamberlerin resmi yapılamaz, heykele

dökülemez. Bunu anlatmama gerek yok. Yetiştığımız kültür bunu söylüyor. Belediye bunu kaldırmazsa İçişleri Bakanlığı'na kadar gideriz."

Tartışmaya katılan Nilüfer Belediyesi Kent Konseyi Kadın Meclis üyeleri de, heykelin kaldırılmasının yanlış olacağını belirterek protestoculara karşı çıkmışlardır.

“AK Parti Nilüfer İlçe Başkanı Celil Çolak ile partililerin 'Adem ile Havva' heykeli önünde eylemi devam ederken, buraya Nilüfer Belediyesi Kent Konseyi Kadın Meclis üyesi bir grup kadın geldi ve basın açıklaması yaptı. Okunan basın açıklamasında 'Adem ile Havva' heykelinin 'incelikle yontulmuş ve bilgelikle bezenmiş bir yansıma olduğu' vurgulanarak, bu sanat eserinin kaldırılmasının yanlış olacağını belirtildi.”(Cnntürk, 2016-2018).

Nilüfer Belediye başkanı söz konusu heykelin geleneksel hale dönüşen sempozyumun yapıtlarından biri olduğunu, eleştiride bulunanların müstehcenlik anlayışını ve yorumlanmasını eleştirmektedir. Yapılan heykelin inanç boyutunun dışında başka bir anlam taşıdığını söyler ve sanatçının ürettiği bir değer olarak tanımlar. Ayrıca yapılan çalışmaya ve yapana saygının ön plana çıkması gerektiğini vurgulamaktadır.

Yerel yönetimlerin tepkisine maruz kalan bir başka örnek ise Balıkesir Edremit'te Barbaros Meydanı'nda yer alan Heykeltıraş Mustafa Taşkın'a ait Sarı Kız heykelidir (Görsel 11). Prof. Sezer Cihaner söz konusu tepkiyi şu şekilde özetlemektedir;

“Sarıkız Heykeli, göğsünün görüldüğü gerekçesiyle Fazilet Partili belediye meclis üyelerinin tepkisini çekmişti. Bu heykel Sarıkız'ı sembolize edemez diyen Fazilet Partisi Balıkesir İl Sekreteri Cengiz Acar ve taraftarlarına cevap MHP'li Belediye Başkanı Tuncay Kılıç'tan gelmiştir. Kılıç, “Haklısınız, Türk-İslam menkıbelerine sahip çıkmak bizim görevimiz. Ancak Sarıkız'ın memeleri dört yıldır hala ortada” diyerek şikâyetçi gruba destek vermiştir” (Cihaner, 18 Ocak 2011).





**Görsel 11** Balıkesir Edremit'te Barbaros Meydanı'nda yer alan Heykeltıraş Mustafa Taşkın'a ait Sarı Kız heykeli.

(<https://www.flickr.com/photos/mustafataskin/6897885019>)

Cinsiyet üzerinden yapılan tanımlamalar aracılığıyla saldırıya maruz kalan bir diğer eser ise, İzmir'de 2012 yılında düzenlenen Uluslararası Heykel Çalıştayı kapsamında İspanyol Sanatçı Almacino Gonzales Andres tarafından yontulan müzisyen isimli bir heykeldir. Heykel müstehcen olduğu gerekçesiyle tahrip edilir. Saldırganın bir siyasi parti ilçe teşkilatı üyesi olduğu iddia edilmesi; gösterilen gerekçe doğrulusunda siyasi bir hedef seçilmesi dikkat çekmektedir.

“İzmir Metrosundan yapılan açıklamada bir siyasi parti denilse de saldırının AKP Karabağlar İlçe Teşkilatına mensup kişilerce yapıldığı biliniyor. Çok sayıda suç kaydı bulunduğu belirtilen Serdal Kelce'nin heykeli parçalamasından önce, Karabağlar Belediyesinin AKP'li Meclis Üyesi Emrullah Kavuz da yine müstehcen olduğu gerekçesi ile heykele zincir vurmıştu. İzmir Metrosu adına yapılan açıklamada, saldırgan hakkında şikâyette bulunulduğu, hasar gören eserin, hasar tespiti ve onarım amacıyla bir süreliğine yerinden alındığı belirtildi” (Uyar, 27 Mayıs 2016a).

Uyar'ın aktardığına göre İzmir Uluslararası Heykel Çalıştayı'nın jürisinde yer alan heykeltıraş Bihret Mavitan'ın konu hakkındaki yorumu şu biçimde olmuştur; “Bu topraklarda

heykel yapmak 450 yıl önce yasaktı. 450 yıl sonra bir yere geldiğimizi zannettik. Ama gördük ki hiçbir yere gelmemişiz.” (Uyar, 27 Mayıs 2016b).



**Görsel 12** İzmir’de yer alan ve Almacino Gonzales Andres’e ait saldırıya uğrayan heykel.

(<https://www.sozcu.com.tr/2016/gundem/izmir-metrosundaki-heykel-yine-yikildi-1290682/>)

Söz konusu saldırı olayına ilişkin olarak Sanatçı Yıldanur Ketenci; “Sanat eserine yapılan saldırının cezasız kalmamalı. Gerekçe olarak gösterilen ‘Canım istedi yaptım’ diyerek saldırılmasına karşı örnek bir ceza verilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu saldırının muhataplarından olan söz konusu yerel yönetimin özür dilemesini ve saldırıyı yapan zihniyetin başka gerekçeleri ortaya koyarak yeni saldırılar gerçekleştirebileceğini öne sürer. Karşıyaka Belediye Başkanı Hüseyin Mutlu Akpınar ise “İzmir Metro’sunda bir sanat yapıtının saldırıya uğramasını, sıradan bir Vandallık olarak değerlendirmemiz mümkün değildir. Bu olay, bilinçli, programlı olarak, hayatın her alanını teslim almaya çalışan gerici politikaların sonucudur.” sözleriyle değerlendirmektedir (Uyar, 27 Mayıs 2016c).

### 2.5.2. c Soyut Heykellere Yönelik Saldırıları

Türkiye’de soyut heykellere yönelik saldırıların altında yatan gerekçelerden biri de heykelin inşa edildiği malzemenin (bronz, metal vb.) hırsızlar için yarattığı cazibe de yatmaktadır. Bunun yanı sıra kamusal alana dikilen heykellerin akıbetinde yerel yönetimlerin ihmali de heykellerin yok olmasındaki başlıca etkenler arasında sayılabilmektedir. Kamusal

alanlarda bulunan pek çok soyut heykel, hiçbir mesnetli gerekçe göstermeksizin yerel yönetimler tarafından kaldırılmakta ve kimi zaman akıbeti bilinmeyen bir şekilde kaybolarak bir daha izine rastlanılamamaktadır.

Ahu Antmen (2008, s.20), Cumhuriyet'in 50. Yılı isimli bir projeye dahil edilen heykellerinde benzer bir sonla karşılaştığını bununla ilgili heykeltıraş Metin Haseki'nin bakırdan yapılan 70 kilo ağırlığındaki heykelinin malzemesi için çalındığına dikkat çekmektedir. Ayrıca proje kapsamında bulunan diğer heykellerin akıbetlerini şöyle aktarmaktadır.

“50. Yıl Komitesi'nin başkanı olan Prof. Mustafa Aslıer, diğer heykellerin de akıbetinin farklı olmadığını belirterek, Seyhun Ilgaz'ın Levent girişindeki Abstre Kompozisyon'unun 1984'te önce çöktüğünü, sonra yok olduğunu; Mehmet Uyanık'ın Barbaros Bulvarı girişindeki Birlik adlı soyutlama çalışmasının 1986'da Beşiktaş Belediyesi işçileri tarafından kompresörlü çekiçle kırıldığını; Namık Denizhan'ın İkimiz başlıklı soyut kompozisyonunun 1982'de Şişli Belediye Başkanının talimatıyla kaldırıldığını; Yavuz Görey'in Taşlık Parkı'ndaki Soyut Heykeli'nin çalındığını; Füsün Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki soyut Kompozisyonunun 1990'lı yıllarda bilinmeyen nedenlerle yerinden yok olduğunu; Kuzgun Acar'ın Gülhane Parkı'ndaki soyut Kompozisyonunun Belediye Bahçeler Müdürlüğü'nce kaldırıldığını saptamıştır. Bu heykeller arsanda, Şadi Çalık'ın Galatasaray Meydanı'ndaki 50. Yıl heykelinin sıklıkla bez afiş asmak için kullanıldığı hatırlanabilir”(Antmen, 2008, s.20).



**Görsel 13** Füsün Onur, Sabah Jimnastiği, 1987, Yerleştirme, Fındıklı Parkı, İstanbul  
(Gül Durukan, Renkçi Taştan, Önel Kurt, 2017, s.49)





**Görsel 14** Şadi Çalık, 50. Yıl anıtı, 1975

(<https://www.sanatdefteri.net/heykel/cumhuriyetin-50-yil-aniti/>)

Temelinde her ne gerekçe olursa olsun sansür ve saldırıların yaşanması, sanat yapıtının temsil ettiği sosyal, ekonomik, kültürel, siyasi açıdan sarsılan tüm değerleri ilgilendirmektedir. Ayrıca yapıtı üreten sanatçıya da doğrudan dokunmaktadır. Eserinin sansürlenmesi veya saldırıya maruz kalması karşısında, sanatçının nasıl bir tutum sergilediği önem taşımaktadır.

### 3. BÖLÜM: SANATÇININ TUTUMU

Sanatçı duruşunu ve düşüncelerini, çoğu zaman eseri yoluyla veya direkt olarak söylemlerini herhangi bir hedefe yönlendirebilmektedir. Bu gibi tutumların içeriğinde yücelten bir bakış açısı olabileceği gibi eleştirel bir görüşte belirtebilir. Mercin ve Alakuş'a (2007, s.18) göre, sanatçının kendisini sanatsal düşünceyle dışa vurma eğilimi, sanatın evrensel dilini kullanabilmesi açısından önem taşımaktadır. Sanatçı, bu deneyimler doğrultusunda özgürleşmeye başlamakta ve algılama, yorum yapma becerisini edinmektedir. Böylece, eleştirel düşünce öğrenilmekte ve geliştirilmektedir. Eleştirel yaklaşımın, iktidarı temsil eden bir güruha veya erkin kendisine yöneltildiğinde, çoğu zaman egemen sınıfın şiddetine ve sansürüne maruz kaldığı bilinmektedir. Sanatçılar dünyanın birçok yerinde ve farklı zaman dilimlerinde sansürle karşılaşmış, sansür sonucunda da zaman zaman baskıya boyun eğerek karşı bir duruş sergileyememektedirler.

Sanatçı görüşünü ortaya attıktan sonra, yapıtının anlaşılıp anlaşılmaması, her zaman olasılığını korumaktadır. Adorno'nun yorumuna göre, eseri farklı anlamlandırma veya tepki gösterme durumu, yapıtın özgünlüğüyle ilgilidir. "Özgünlük hiçbir zaman verili değildir, her zaman tehdit altındadır. Mutlak belirlilik, her defasında da özgürlük yoksunluğudur"(Aktaran: Oktay,2004 s.70). Evren de eleştirel tutumu Foucault'nun üzerinde durduğu "parrhesia" kavramıyla açıklamaktadır;

"Parrhesia, daha güçsüz konumda olanın risk alarak konuşması edimidir ve işlevi bir başkasına hakikati ispat etmek değil, eleştiri sunmaktır. Bir filozof bir tiranı eleştirdiğinde, bir vatandaş çoğunluğu eleştirdiğinde veya bir öğrenci öğretmeni eleştirdiğinde parrhesia kullanılabilir... Sanatta parrhesia en az birkaç açıdan okunabilir. Gündelik hayattaki iktidarlara karşı söylenen ve sokağın riskini alan parrhesia edimi ve sanatın içindeki iktidar kurumlarına veya kişilere söylenen ve sanat içi risklerle sonuçlanan parrhesia edimi. İki eksen gibidir ama bir de bunları kesen doğrudan sözle doğruyu iktidara söylemek ve dolaysız yapıyla doğruyu söylemek hatları vardır. Sanatçı kişi, yazar kişi, aynı filozof gibi tiranın, tiranlığın, devletin, zorbalığın karşısına çıkıp, hakikati net bir şekilde dile getirebilir. Bu dilekçecilikten, devlet danışmanlığından, devletin iyiliği için en doğrusu neyse onu söyleyen aydın veya sanatçı kişi olmaktan farklıdır" (Evren, 2016, s.21).

Freud'a göre ise, sanatçı baskılama bariyeri belirli ölçüde esneklik taşıyan ve bilinçaltının konuşmasına izin verecek cesareti olan kişidir. Freud bu durumu, sanatçıda

bastırma mekanizmasının esnekliği ile açıklamaktadır (Aktaran: Oğuz Cebeci, 2004, s. 117).

Sanatçının özgür düşüncesini ifade etme tutumunu toplumla olan ilişkilerine indirgeyerek açıklayan Wilde konu ile ilgili şu yorumlarda bulunmaktadır;

“Sanatçının toplumla ilişkisi aksine, ibret alınacak, dinamik, en önemlisi de kırılğan bir ilişkidir. Sanatçının özgürlüğünün onun yalnızlığıyla, toplumdan soyutlanmasıyla hiç ilgisi yoktur; onun özgürlüğü, sınırlamadan, baskı ve sansürden azade olmak anlamını taşır; bu ise topluma açık olmak, toplumun gözü önünde olmak demektir” (Wilde, 2008, s.18). (Görsel 15)



**Görsel 15** Gerçek ve Halk, 5,5x12,5x16cm, 2015, Memed Erdener

(<http://www.extramucadele.com/tr/isler/heykeller/gercek-ve-halk>)

Hayri Esmer ise bir başka açıdan, sanatın özgürlükçü ve sorgulayan tavrını dile getirirken, devlet otoritesini karşısına yerleştirmekte ve durumu şu sözlerle değerlendirmektedir;

“Devlet, bireyi ve kamu düzenini korumak adına siyasal anlamda üst düzeyde örgütlenirken, sanat bu sürecin oluşumunda irdeleme işini üstlenmiş ve bu örgütlenme biçiminin insan doğasıyla ne derece örtüşüğünü denetleyerek, yaşamı katlanılabilir bir algılayışa dönüştürme ereği güder. Yaşamın bu erekten alıkonulup, sıradanlaştırıldığı ve mevcut durumun süreğen kılınmak istendiği durumlarda, sanat muhalif tavrıyla önemli roller üstlenir” (Esmer, 2002, s.2).

Akbulut ise (2013, s.407), sanatın ve sanatçının muhalif yönünü kaybetmesi sonucunda, kendi gerçekliğini ve sorumluluğunu yitireceğini, bir bakıma kimliksizleşeceğini öne sürmektedir.

Sanatçının özgürlüğü, sanatın özerkliği gibi kavramlar farklı dönemlerde ve coğrafyalarda önemli değişimlerle birlikte süregelmiştir. Tarihin belirli dönemlerinde sanatçının, söylemlerini gerçekleştirirken, topluma ya da bireye yönlendirme konusunda sınırlamaları esnetme çabası içerisinde olduğu bilinmektedir. Bozdağ, (2015, s.98) sanatsal özgürlük açısından modern tutumların ortaya çıktığı bir dönem olarak Fransız İhtilâlı ve Komünist Manifesto arasındaki zaman aralığını işaret etmektedir. Öte yandan Elmas'a (2006, s.292-293) göre de sanatçının, özgün ve eleştirel düşüncesini yansıtmaya çabasının en yoğun olduğu dönem, 1945 sonrası Dada hareketlerinin yoğunlukta olduğu zaman aralığı olarak aktarılmaktadır. Bu yıllar sanatın, muhalif özellikleriyle belirgin izler bıraktığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel geçmişine bakıldığında Avrupa'da başlayıp Amerika'ya yayılan muhalif tavrın, daha sonra da dünyada baskı altında olan tüm sanatçılar üzerinde etkili bir rol oynadığı görülmektedir.

Sütçü (2015, s.273), Adorno'nun özgürlük idesi olarak sanatı sunduğu düşüncesini yorumlamakta ve sanatın muhalif biçimini put kırıcı bir özellik olarak değerlendirmektedir;

“Charles Baudelaire şiiri, Samuel Beckett'in oyunları, Franz Kafka ve James Joyce romanları, Pablo Picasso'nun resimleri gibi. Tüm bu eserler, birbirinden farklı olsa da, hepsinin ortak yanı put kırıcı niteliğe sahip olmalarıdır. Başka bir deyişle hepsi kendi türlerinde aklın özdeşleştirici talebine karşı meydan okuyarak görünenin olması gereken; yaşanılanın, yaşanması gereken, istenenin, istenmesi gereken olmadığını ısrarla hatırlatır” (Sütçü, 2015, s.273).

Bu konuya ilişkin, Vahap Avşar'ın Hz. Ali'yi tasvir ettiği eserinde sanatsal anlamda 'put kırıcı' bir tavır sergilediği söylenebilir (Görsel 16).



**Görsel 16** Vahap Avşar, Ali, Karşılama ve Hoşgörü Turu, 2013

(<http://vahapavsar.com/ali-the-compassion-and-tolerance-tour/>)

Günümüzde ise sanatsal ifade özgürlüğünün çerçevesi, devlet ya da çoğunluğun otoritesine göre daralmakta veya genişlemektedir. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de egemen sınıfta yer alan kişi ve kişilerin müdahaleleri sonucunda, sanat eserlerine yapılan sansürlerin oldukça kabarık bir listesi bulunmaktadır. Sanat eserlerine uygulanan sansür ve engellemelerin başlıca sebepleri arasında müstehcenlik, edep ve ahlaka aykırı bulunması, dini ve milli duyguları küçük düşürmesi, halkın ar ve hayâ duygularını rencide etmesi ve çoğunlukla hakaret suçlamaları yer almaktadır. Sanatçılar, suçlamalara ve tepkilere çoğu zaman karşıt bir duruş sergilemekten geri durmama gayreti içerisinde bulunmaktadır. Sanata karşı iktidar ve toplum baskısı gündeme geldiğinde, propaganda amacıyla üretilen eserlere kıyasla, özgün yapıtların daha fazla eleştiriye maruz kaldığı görülmektedir. Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.220), 1950’lerden beri Türkiye’de yönetimde genellikle sağ muhafazakâr kesimin yer aldığını belirtmekte ve bu kesimin sanat, estetik gibi konularda



hatırı sayılır bir varlık gösteremediğini; sanat eserine yönelik seslerin çoğunlukla ahlaki ve milli değerler gerekçesiyle, sansüre ve yıkıma maruz kaldığını söyler.

Sanatçı Burhan Kum, iktidarın sanat yapıtı ve sanatçılar üzerindeki etkisini şu sözleriyle özetlemektedir;

“İktidarın en büyük gücü bence sansürde değil, yarattığı oto sansürde yatar. Çünkü onun, iktidarın düzeni yaşatabilmesi, sürdürebilmesi bir korku düzeni yaratabilmese bağlıdır. İktidar ne kadar güçlü olursa olsun, eğer kültürel ve psikolojik bir hegemonya kuramazsa, öznelerin üzerinde silah zoruyla bu iktidarını götüremez. Bunun da en ucuz ve en kolay yolu özneler üzerinde bir korku yaratmaktır. Sanatçının bileğini tutan görünmez bir el vardır” (Kum, Kişisel görüşme, 05.24.2019a).

Günümüze yakın örneklerden birisi; Ankara Seğmenler Parkında yer alan İlhan Koman’a ait bronz heykelinin başından geçenlerdir. Uzun bir süredir Seğmenler Parkı’nda duran eser, 2016 tarihinde ortadan kaybolmasıyla birlikte, parktaki görevlilerin bakım yapmak için belediye tarafından kaldırıldığını söylemesi ve ardından yetkili kurumun kamuya heykelin çalındığını onaylayan bir açıklamada bulunması dikkat çeken bir unsurdur. İlgili haberde olayın devamı şu şekildedir;



**Görsel 17** Ankara Seğmenler Parkında yer alan, söz konusu İlhan Koman heykeli.

(<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2018/06/30/ilhan-komanin-yerine-konulamayan-heykeli-icin-fotograf-sergisi/>)

“Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi ve Galeri Nev, heykelin yeniden yapılması için 2 Ağustos 2017’de Kaybolan değerlerimizin yeniden üretimi için bir tuğlada siz koyun adı altında bir bağış kampanyası başlattı. Kampanya kapsamında bağış için toplanması gereken miktar 30 bin Türk Lirası olarak belirlendi. Kampanya sonunda 35 bin 151 Türk Lirası toplandı. Bu miktarın 30 bin lirası ile heykel yeniden bronzla dökülürken, kalan miktarla da bağışçılar için plaketler yaptırıldı. Mimarlar Odası Ankara Şubesi Basın Biriminden bir yetkili, Teyit’e yaptığı açıklamada, heykelin yapımı için büyükşehir belediyesinden maddi bir yardım alınmadığını, heykelin 2017 yılında yapılan bağışlarla yeniden bronzla döküldüğünü belirtti” (Oda TV, 2019).

Bir başka örnek ise; 2011 yılında gündeme gelen “Ucube Heykel” tartışmaları çerçevesinde de, Heykeltıraş Mehmet Aksoy’a ait olan insanlık anıtı isimli heykelin dönemin başbakanı tarafından sert eleştirilere maruz kalması ve bunun üzerine daha sonra yerinden kaldırılmasıdır. Oldukça yankı uyandıran bu olayda, başta Mehmet Aksoy olmak üzere Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, Avrupa Uluslararası Sanatçılar Derneği, Gazeteci-Yazar Sedat Engin ve Ahmet Altan’ın da aralarında yer aldığı birçok sanatçı ve sanat destekçisi toplulukların, Başbakanın bu tavrına yönelik karşıt söylemlerini dile getirmekten çekinmediği bilinmektedir (Aktaran: Kayış ve Hürkan, 2012 s.398-405).



**Görsel 18** Kars’taki Mehmet Aksoy’a ait İnsanlık Anıtı adlı eserin yıkım anı

(1)(<https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/624124-ve-vinc-anita-yaklasti>)

Olayın ilerleyen aşamalarında Heykeltıraş Mehmet Aksoy, suç duyurusuna karşın bir röportajda yer alan ifadesinde, “Kazandığınız parayla yeni heykeller yapacak mısınız?” sorusuna “Haram parayı heykele yatırmam” cevabını vererek tepki göstermektedir. Bunun üzerine kendisine yeni bir suç duyurusunda bulunulmuş, Savcılık, hazırladığı iddianamede de dönemin başbakanına hakaret ettiği gerekçe gösterilerek Aksoy’un 4 yıl 8 aya kadar hapsini istediği bilinmektedir. Hemen ardından Aksoy ise savcılığa verdiği ifadede, “Bu, herhangi bir emek ve ter karşılığı kazanılan bir para olmadığı için bu tabiri kullandım. Suçlamaları kabul etmiyorum” sözleriyle gündeme gelmiştir (CHP Kültür ve Sanat Platformu, 2015, s.24).

Öte yandan bu gelişmeler karşısında birleşen sanatçı platformlarından, Türkiye Barolar Birliği, Sanatçılar Girişimi Tiyatro Platformu Ve Tobav, yayınladıkları bildiride, duruma karşı fikirlerini şu sözlerle ifade etmişlerdir;

“Muhafazakâr sanat manifestoları, ucube tanımlamaları, heykel katliamları ve sanatçılara silahlı, bıçaklı saldırılar ile kendine alan yaratmaya çalışan karanlık bir zihniyete karşı, ‘özgürlük sanatla başlar’ diyen bir hukuk gücü, sanatçıyla yan yanadır artık” (TBB ve TOBAV, 2014, s.1).



**Görsel 19** Mehmet Aksoy’a ait İnsanlık Anıtı adlı eserin yıkım anı

(2)(<https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/624124-ve-vinc-anita-yaklasti>)



21 Şubat 2015'te İstanbul Tophane'de bulunan Daire Galeri'ye kendilerini mahalle sakini olarak tanıtan bir gurup tarafından saldırı gerçekleştirilir. Saldırganlar gerekçe olarak galeriye gelen bir çiftin uygunsuz davranışlarda bulunduğunu öne sürmüştür. Saldırı üzerine Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi bir bildiri yayınlamıştır. Bildirinin sanatsal anlamdaki saldırılara cevaben en çarpıcı cümleleri şu şekildedir;

“Bu tür saldırıların ülkenin aydınlarını hedef alan söylemlerden güç aldığını görüyor ve reddediyoruz. Yaratılmaya çalışılan kutuplaşmanın yanında olmayacağımızı, ülkenin çağdaş ve aydınlık yüzüne yapılan bu saldırılara emniyet ve yargının izin vermemesi gerektiğini hatırlatmaktayız.” (Esen, 2015).

Saldırganların öne sürdükleri gerekçe dışında, bildiride yer alan ifadelerde, sanatseverler ve sanatçılar açısından temelde farklı bir sebep yattığı vurgulanmaktadır. Saldırının bireylere yönelik tavrı karşısında daha planlı ve politik bir tavır olduğunu ifade edencesine bir tutum sergilendiğine vurgu yapılır.

Karaca'ya göre, sanatçıların baskı altında kaldığında politik bir tutum sergilemelerinin sebebi, ceza kanunlarının amaçları dışında kullanılıyor olmasıdır. Bu yasalar, cezalandırma araçları olmaktan ziyade, üretilen sanat nesnelерinin ya da sanatçıların gayrimeşrulaştırılması için uygulanmakta, sanatçıları ve eserlerini politik hedefler haline getirmektedir (Karaca, 2012, s.141).

Camus, kontrolsüz sansür ve saldırı gibi sanatçının tehdit altında kaldığı zamanlarda gelişen durumları şu şekilde ifade eder;

“Bu durumda sorun basittir; sanatçı ya savaşır, ya da savaşamayacak duruma getirilir. Savaşın, sanatçının içinde kendisini gösterdiği fark edildiği andan itibaren, sorun daha ölümlü, daha çapraşıktır, içinde yaşadığımız toplumun en güzel örneklerini verdiği, sanata karşı kin, bu kadar şiddetli ise, sebebi, bu kinin bizzat sanatçılar tarafından beslenmesidir. Bizden önceki sanatçıların bütün endişesi kabiliyetleri üzerinde toplanıyordu. Günümüz sanatçılarıninki ise, sanatlarının gerekliliği üzerine, başka bir deyimle, doğrudan doğruya varlıkları üzerinedir” (Camus, 1965, s.23).

Kum ise Camus'un yazısında yer alan sanatçının varlık bilinciyle ilgili olan bölümü destekler nitelikte konuya şu şekilde bir yorum getirmektedir;

“Sanatçı üretirken, sergilerken herhangi bir korku, bir tedirginlik hissediyorsa, bu ortaya çıkartacağı eserin niteliğini olumsuz yönde etkileyecektir. Baskı, bir şekilde insanda baskı orantısında bir şiddet etkisi de doğuruyor. Bu bir tür fiziksel etki tepki yasası gibi görünüyor. Tabi fiziksel yasalar toplumda her anda her koşulda uyarlanamaz ama bir karşılığının olduğunu da söyleyebiliriz. Sonuçta biz birer kimyasal varlığız. Baskı arttıkça benim işlerim de keskinleşiyor” (Kum, 05.24.2019b, Kişisel görüşme).

Yayıntaş’a göre, sanat dünyasında yer alan sansür vakalarında sanatçılar baskılara ve tehditlere maruz kalmakla birlikte, çoğu zaman da mücadelelerinde tek başına bırakılmaktadır (Yayıntaş, 2012, s.72). Baskının karşısında sanatçının tutumu söz konusu olduğunda, yaşanan saldırı ve sansür olaylarının süresince birçok farklı tepki ortaya çıkar. Bu tepkiler çoğu zaman sanatsal söylemler etrafında doğsa da kimi zaman, sanatsal ifade biçiminin yanlış anlaşılmasını tetikleyen politik bir söyleme de dönüşebilmektedir.

## 4. BÖLÜM: ÇALIŞMALAR

### 4.1 Put

2018 tarihli Put isimli Eser, 60 x 21 x 21cm boyutlarında taş bir yontudur. Totemi andıran biçimde alttan üste doğru sıralanmış oturan, ayakta tespih tutan ve dua eden üç farklı figürün birleşiminden oluşmaktadır. Çalışma, sanat yapıtına ilişkin saldırıların Türkiye’deki sebeplerinden biri olan muhafazakâr düşünce yapısının, imgeyi algılayış biçimine gönderme yapma isteğinden hareketle biçimlendirilmiştir.



**Görsel 20** Put, 60 x 21 x 21 cm, Limra yontu, 2018

“İmparator III. Leon 726 yılında Bizans sarayından İsa ikonasını uzaklaştırmıştır. Aynı yıllarda yeni bir varlık anlayışının Bizanslılarla savaşan halifesi II. Yezid de camilerde İslam egemenliği altındaki kiliselerde bulunan bütün imgeleri yasaklamak istemiştir. Sorun, imge sayesinde göze gelen kutsal varlığa kavuşmaktan değil onu yitirmekten kaynaklanır. Bedensel mevcudiyeti sayesinde görünmeyen tanrıya vücut bulduran bir eikon’dur İsa; onun ötesinde yatan görünmezlik kendini İsa’nın bedeniyle vahiy etmiştir” (Sayın, 2002, s,9).

İmgenin görünür bir hale dönüşmesi, görünmeyen ve bilinmeyene olan arzuyu başka bir forma sokabilme ihtimali ve değişimin mutlak güç olan tanrıyı, nesne sayesinde sorgulanabilir

ve güçsüz gösterilebilir bir konuma düşürme olasılığı taşımaktadır. Bu gibi nedenlerden ötürü de, İslam'ın suret yasağıyla ilgili ayetleri, hadisleri ve rivayetleri çok daha güçlü yaptırımlar halinde yorumlanmaktadır. Bugün de gündemde olan tasvir yasağı günümüzde farklı şekillerde algılanması her dönemde değişkenlik göstermiştir. Heykel ile tapınma nesnesi niteliği taşıyan heykeli ile eş tutulmaya çalışılması, sanat eserine karşı bir nefret söylemlerinin uyanmasındaki önemli sebeplerden birisidir.

Söz konusu eser, çeşitli çıkarlarla bir araya gelerek özünden uzaklaşmış bir topluluğu simgelemektedir. Oturmakta olan figür, bir teslimiyeti sembolize eder. Ortada duran figür, etrafını çevreleyen mihrap formu içerisinde yer almakta ve elinde tespihiyle tövbe etme durumundadır. En üstte yer alan figür ise, dua ederek yaratıcısına yakarmakta ve beklenti içinde bir ifade sergilemektedir. Kompozisyonun tamamına bakıldığında, bir ilkel kabilelerin tapınma nesnelere olan totem/put formunu yansıtır. Sürekli kendi içinde devridaim yapan figürlerden oluşan heykel, modern yaşamı ile geleneksel zihnin algıda yarattığı karmaşayı ve döngüyü imlemektedir.

#### **4.2 Put II, İlk Günah Kimin Suçu?**

"Bunun üzerine ikisi de o ağacın meyvesinden yedi, çıplaklıkları görünürdü. Cennet yaprakları ile örtünmeye koyuldular."<sup>1</sup>

2018 tarihli Put II isimli Heykel 60x15x15cm ölçülerinde taş yontudur. Altta kadın figürü üstte ise erkek olmak üzere iki figürün birleşiminden oluşan bir kompozisyonudur. Erkeğin elinde kutsal bir kitap imgesi bulunmakta ve başı dik vaziyette korumacı bir tavır sergilemektedir. Kadın, sadece yüzü açıkta kalacak şekilde örtünmüş, bir mihrap formu içerisinde yer alır. Birleşik iki figürden oluşan yapıt, din ve toplumsal cinsiyet konusu ile tezahür etmektedir. Durağan ve disiplinli bir ruh haline bürünmüş figürler, bedensel ve ruhsal ihtiyaçlarını inançlarına göre şekillendiren iki insanı simgeleme düşüncesinden hareketle biçimlendirilmiştir.

---

<sup>1</sup> (97.Ta-Ha Suresi, 115-122. Ayetler)



**Görsel 21** Put II, İlk Günah Kimin Suçu? 60 x 15 x 15 cm, Limra yontu, 2018

Okumuş'a göre;

“Din, mensubu olan insanlara belirli bir dünya görüşü sağlar. İnananlar, inandıkları dinin etkisiyle dünya ve dünyevî olaylar karşısında nasıl bir tutum ve eylem içinde bulunacaklarını belirlerler” (Aktaran: Gürhan, 2010, s.61).

Yapıtta, kadın ve erkek figürleriyle birlikte temas edilen toplumsal cinsiyet rolleri söz konusu olduğunda, özellikle semavi dinlerde karşımıza çıkan kadın ve erkek arasındaki sınıflandırma, görevlendirme farklılıkları göze çarpan unsurlardan biridir. Heykelde, erkek figürün üst bölümde yer alıp kutsal bir kitap taşıması, ataerkil yapıya bir gönderme de bulunur.

Konu, inanç olduğunda kişinin bedenine ve sosyal hayatına kutsal değerler üzerinden gerçekleştirilen müdahaleler söz konusudur. Can'a göre, “Yahudilikte kadının ev işlerinde

çalışması, erkeğin de ailenin geçimini sağlaması esastır. Kadınlar mecbur olmadıkça dini faaliyetlere katılmazlar, katılsalar bile ayrı bir yerde oturmak zorundadırlar” (Can, 2008, s.37-38).



**Görsel 22** Put II, İlk Günah Kimin Suçu? 60 x 15 x 15 cm, Limra yontu, 2018

Sakaranaho'nun ifade ediş biçimiyle, İslam'ı konu alan Batılı Oryantalist söylemde, Müslüman kadının tesettürü İslam'ın kadınlara tahakkümünün açık bir göstergesi olarak ele alınmaktadır. Böyle bakıldığında erkek, -diğer semavi dinlerde benzer bir şekilde görevlendirildiği gibi- ailede ve toplumda iktidar sıfatını üstlenmektedir. Cinsiyetler arasında yer alan hiyerarşik bir sistemi anımsatmakta ve bu tanımlamaların bireyden aileye, aileden topluma adapte olması kaçınılmaz görünmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin geçmişi incelendiğinde, kadının ve erkeğin yönlendirmeler aracılığıyla baskılara, ötekileştirmelere maruz kaldığı görülmektedir. Günümüzde hala devam eden cinsiyetin kimikleştirilmesi ve kalıplaştırılması iş dünyasında, aile içinde ve sosyal hayatta cinsiyetler arası hiyerarşi ve eşitsizlik gibi birçok sorunu beraberinde getirmektedir (Sakaranaho, 2006, s.330).

“Mojab’a göre, toplumsal cinsiyet, toplum içerisinde cinsiyet tanımlamalarına dayalı bir kültür ve organizasyon içeriğini dile getiren bir kavramdır. O, daha çok "eşitsiz olarak dağıtılmış ve hiyerarşik şekilde organize olmuş gücün bir icra alanıdır" (Aktaran: Toker, 2012, s.727).

Yapıt, bahsi geçen gücün kendisine gönderme yaparken gücü, söylemlerinin icra alanı olarak seçmektedir. Eser, inanç biçimlerini temeline yerleştirdiği gibi popüler kültürün gösteri dünyasını da arkasına alan, eşitsizliklerden faydalanan, yücelten (putlaştıran) bilinçlere gönderme yapmaktadır.

### 4.3 Yok Et!

Sanat yapıtına yönelik saldırılar sıklıkla gündeme gelirken toplumsal ahlaka aykırı olduğu gerekçesiyle yıkılan, yerinden kaldırılan, farklı şekillerde saldırıya, sansüre uğrayan heykellerin varlığı inkâr edilemez.

“Her sosyal sistem kendini meydana getiren sosyal yapısal unsurların etkileşim dizaynına göre bir organizasyona sahiptir ve her organizasyon hem üyeler ve üyeleri arasındaki etkileşimin düzenlenmiş ilişki örüntülerini hem de salt 'öyle organize olduğu' için ortaya çıkan çelişkileri, gerilimleri ve problemleri içinde barındırır. Yani her örgütlenme modeli bir bakıma kendini değiştirecek olan problemleri de kendi yaratır” (Ulusoy, 1997, s.10).



**Görsel 23** Yok Et, 30 x 30 x 11, / 13 /12 /10 /12 /11 x 2 cm, Ahşap, 2019



Yok Et isimli eser, 13 x 3cm, 12 x 2cm, 10 x 2cm, 12 x 2cm, 11 x 2cm ölçülerinde beş adet figürden ve 30 x 30 x 11cm ölçülerinde bir kaideden oluşmaktadır. Oyun tahtası olarak tasarlanmış kaidenin üzerinde hareket edebilen ahşap figürler ve temsili bir heykel figürü bulunur. Oyun, “heykeli yok et!” ve “ gündemde kaldın!” terimleri etrafında şekillenmekte; İzleyici (oyuncular), yapıtla olan etkileşimi içerisinde, saldırıyı planlayan kişiyi veya grubu temsil etmektedir. Böylece şiddetin ve sansürün önüne geçmek yerine öncü durumuna düşen oyuncular, gündeme gelen herhangi bir saldırıyı yeniden canlandırmaktadır. En fazla dört, en az iki kişilik bir oyun olarak düzenlenmiş yapıtta, oyunun amacı ortada duran heykeli çukura düşürmek ve yok etmektir. İyi organize olunamaması halinde yok edilemeyen heykel oyun tahtasına düşmekte ve “gündemde kaldın!” mesajıyla karşılaşılmaktadır. Çalışma mesajını burada iletip, söz konusu durumu eğlenceye dönüştüren bireyi tepkisizlik, gelir geçerlilikle suçlama düşüncesinden hareketle kurgulanarak biçimlendirilmiştir



**Görsel 24** Yok Et, 30 x 30 x 11, / 13 /12 /10 /12 /11 x 2 cm, Ahşap, 2019

#### Yapıttaki Oyun Kurgusunun Kuralları ve Oynanışı

1. Oyun en az 2, en fazla 4 kişiliktir. 1 adet taş (heykel) ve 4 piyondan oluşur. Piyonlar oyun tahtasına sabit bir şekilde kısıtlı hareket alanlarına sahiptir.
2. Her oyuncu birer ya da ikişer piyon seçmelidir.
3. Oyun tahtasının ortasında bulunan alana heykeli dik bir şekilde yerleştirdikten sonra oyun “heykeli yok et!” sloganıyla birlikte başlar.
4. Oyuncular piyonları hareket eksenlerinde sürükleyerek ortadaki çukurun kapağını açmalıdır.



5. Heykelin çukurdan aşağıya düşmesiyle oyun son bulur ve oyuncular kazanır.
6. Oyuncular iyi organize olamadığı takdirde, heykel oyun tahtasında kalır ve 3 denemenin ardından başarısızlıkla sonuçlanırsa “gündemde kaldın!” sloganıyla oyun sonlanır.

#### 4.4 Sansürcü



**Görsel 25** Sansürcü, 12 x 10 cm, Yapboz üzerine baskı, 2019

2019 tarihli Sansürcü isimli Eser 12cm x 10cm boyutlarında bir oyuncak türü olan kaydırma yapboz şeklinde tasarlanmıştır. Kompozisyonda üç oyun yer almaktadır. Eserin ilk parçasında, Michaelangelo tarafından 1501-1504 yılları arasında yapılan David heykelinin kasık bölgesinin bir fotoğrafı yer almaktadır. İkinci parçada ise, 1820’de Yunanistan’da bulunan antik Venüs heykelinin göğüslerinin yer aldığı bir fotoğraf kullanılmaktadır. İlk ve ikinci parça, zaman zaman müstehcen olarak nitelendirilen ve bu yüzden sansüre ve şiddete maruz kalan heykellere dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Yapıtın üçüncü ve son parçasında ise fotoğraf sanatçısı Sperncer Tunick’in 1992 yılından bu yana üzerinde çalıştığı, dünyanın birçok farklı yerinde enstalasyonlarıyla gündeme geldiği fotoğraflarından birisi yer almaktadır. Fotoğraf Sidney’de bir opera binası önünde çıplak poz vermiş binlerce insanın bir araya gelmesiyle oluşan bir yerleştirmedir. Sanatçının eserlerinde her ne kadar çıplak insanlar yer alsada da, figürlerin fazlalığı nedeniyle çıplaklık kavramı bireye indirgenemez bir biçime

bürünmektedir. Üç eser de izleyiciye bir sansürleme fırsatı sunma fikrinden hareketle kurgulanarak bir araya getirilmiştir.

Türkiye’de sanat eserlerine uygulanan sansürü sorgulayan yapıt, uygulanan sansürlerin ve oto sansürlerin gerekçelerinden olan ahlaki, dini ve siyasi nedenler üzerinden üç farklı temayla anlatımını gerçekleştirmektedir. Yapıtın üzerinde yer alan görseller, izleyicinin oyuna dâhil olmasıyla şekil değiştirmekte ve imgeler buzlanmış/sansürlenmiş bir vaziyete dönüşmektedir. Eser, sansürcü ve sansürlenene arasındaki diyalektik ilişkiyi irdelemekte ve tıpkı doğal sürecinde olduğu gibi bu ilişkinin sonucunu cevapsız bırakmayı hedeflemektedir.

“Bir diyalektik önermeye göre doğruluğu belirleyen şey bütündür -bütünün parçalarından önce geldiği ya da üstün olduğu anlamında değil-, fakat bütünün yapısı ve işlevlerinin her bir özel durum ve ilişkiyi belirlemesi anlamında. Bu nedenle, baskıcı bir toplum içerisinde, ilerici hareketler bile oyunun kurallarını kabul ettikleri ölçüde karşıtlarına dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar” (Herbert Marcuse, 2014, s.126).

#### 4.5 Kronos

Kronos heykeli, 26 x 20 x 6 cm boyutlarında, hareketli bir oyuncak olarak tasarlanmıştır. Tasarımda yer alan büyük figür, kurşundan dökülmüş bebek figürlerini yiyen bir canavar gibi tasvir edilmektedir. Yapıt, Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" isimli eserine gönderme yapmaktadır. Goya'nın tablosunda, çocuklarının kendi iktidarını ele geçireceği korkusuyla onları yiyen Kronos'un kıskançlığı gösterilmektedir.



**Görsel 26** Kronos 26 x 20 x 6 cm Polyester, kumaş, ahşap ve kurşun, 2019

Yerine geçmesinden korktuğu için çocuklarını yiyen Yunan tanrısı Kronos'un hikâyesinin anlatıldığı mite göre;

“Gaia’nın hem oğlu, hem kocası ve Yunan tanrılarının atası olan Uranus, Yunan tanrılarının atasıdır. Bu evlilikten altı kızı altı oğlu doğmuş olup, aynı zamanda yuvarlak tek gözlü kötü yaratıklar olan kykloplar ve yüz kollu kötü yaratıklar da doğmuştur. Uranus kendi hâkimiyetine son verecekleri korkusu ile bütün çocuklarını Gaia’nın karnına geri dönmeye zorlamıştır. Gaia, oğullarından Kronos’la birlik olup Kronos’un, eline verdiği çelik tırpanla babası Uranus’un hayâlarını kestirtir, Kronos bu şekilde bu tanrıyı yenmiş, hâkimiyetini elinden almıştır. Kronos tahtından ettiği babasının kehanetinden dolayı, çocuklarının bir gün tahtına el koyacağından korktuğu için çocuklarını doğar doğmaz yemektedir” (Aktaran: Dokgöz ve Saka, 2017, s.11-12).



**Görsel 27** Kronos, 26 x 20 x 6 cm, Polyester, kumaş, ahşap ve kurşun, 2019

Yapıt, iktidarın çocuklara ve gelecek nesle yönelik eğitim politikalarını ele almaktadır. İktidarın egemenliğini sürdürebilmek adına tasarladığı gelecek nesil yetiştirme fikri ve tek tip birey yaratma politikası zaman zaman iktidar-beden arasındaki ilişkiyi bir yaptırıma dönüştürebilmektedir. İnançlar veya toplumsal değerler üzerinden yürütülen egemenlik anlayışı, toplumda tartışma yaracak hassas noktalara dokunmaktadır. Özgür iradeyi ötekileştiren bir düşünce olarak, henüz yeni doğmuş bir insan adına karar vermenin yıkıcı etkisini umursamamak; Kronos’un iktidarı kaybetmemek adına çocuklarını yeme hikâyesiyle örtüştürülerek bir bağlam yaratılmak istenmiştir.

#### 4.6 Mu-Taassup

“Din ne şekilde olursa olsun bir tür siyasal ideolojiye indirgendiği zaman birleştirici olma vasfını kaybetmeye başlamaktadır. Din-birey, din-toplum, din-siyaset din-devlet ilişkisini teorik açıdan rasyonel bir zemine oturtmak; demokrasi insan hakları gibi yüksek evrensel değerlerle barışmak ve dini siyasetin meşrulaştırıcı bir aracı olmaktan çıkartmak gerekir” (Onat, 2014, s. 159).

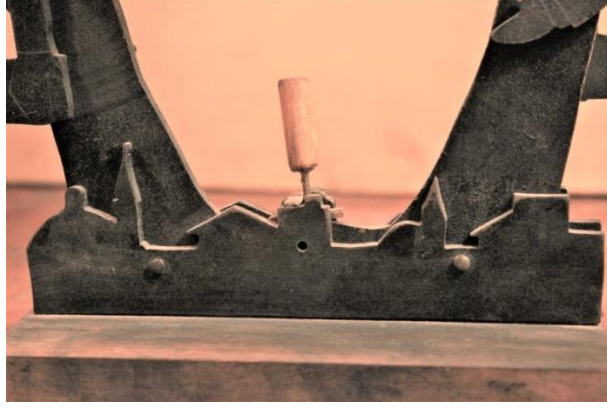
Mezheplerin, dinî cemaatlerin çıkarları ve anlayış biçimleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri farklı söylemleri, barış ve istikrar ortamını zedeleyen, şiddetli çatışmalara sebep olan nedenler arasında önemli yer edinmektedir.. Diğer her şey gibi değişen ve modern bakış açısından nasibini alan inanç sistemleri, bu gibi çatışmalarla dinin bağlayıcı ve bütünleştirici kavramlarına ters düşmektedir.



**Görsel 28** Mu-Taassup, 15 x 15 x 5cm, Ahşap, 2019

Prof. Dr. Mehmet Ali Büyükkara’ya göre;

“Modern dinî söylem, bugünden geçmişe doğru mezhepsel ve cemaatsel gelenekleri atlamak suretiyle ilk kaynaklara müracaat ederek söz konusu ayrışmanın temelsizliğini ya da gereksizliğini ortaya koymaya çalışır. Müslümanların ortak kutsal kitabı olan ve sıhhati üzerinde büyük ittifak bulunan Kur’an, doğal olarak bu işlemlerde temel referans kaynağıdır. Kur’an’ın ana ilkeleri olan tevhit, adalet, eşitlik, hürriyet, sulh gibi kavramların altı çizilir ve tüm Müslümanlar bu ilkelerin zemininde buluşmaya davet edilir” (Büyükkara, 2013, s.111).



**Görsel 29** Mu-Taassup, 15 x 15 x 5 cm, Ahşap, 2019

Dünya gündemine bakıldığında, mezhep çatışmalarının uzlaşım azalmak yerine giderek arttığı ve siyasi oyunların arasında kendine yer bulduğu görülmektedir. 2019 tarihli Mu-Taassup isimli eser 15 x 15 x 5 cm boyutlarında, hareketli bir oyuncak şeklinde tasarlanmış kavga eden iki din adamını simgelemektedir. İnancın 'siyasal gündemdeki bir oyun olma' algısına bir gönderme yapmakta; izleyiciyi bu tartışmada şiddetin derecesini kontrol eden bir hakem olarak tayin etmektedir.

## 5. SONUÇ

Türkiye’de sıklıkla gündeme gelen ve yaşanan örnekler, heykelin toplumsal yaşam içinde yabancı bir unsur gibi algılandığını göstermektedir. Başta kamusal alan heykelleri olmak üzere sanat nesnelere yapılan her türlü, şiddet, saldırı ve sansürün temelinde sanat yapıtının işlevselliği ve algılanma sorununun yattığı görülmektedir. Sanatın gerçekçi bir şekilde anlaşılması, sanatın toplumsal önemi üzerinde derinlikli bir şekilde ele alınması ile mümkün görünmektedir. Türkiye’de heykele yönelik olumsuz tutumlara karşı sanatla toplumu buluşturmak adı altında yapılan her türlü girişim havada ve yarım kalmakta; galeriler, kamusal alanlar gibi içerisinde heykelinde yer aldığı sanatsal faaliyetlere ev sahipliği yapan her organizasyon kötü sonuçlara gebe görünmektedir. Türk kültüründe heykel sanatının geniş kitleler tarafından bugün dahi ‘yabancı’ bir unsur olarak algılanabilmesinin çeşitli örnekler üzerinden, tarihsel nedenlerin günümüzde neden ve nasıl aşılamadığı geçirdiği evreler de yatmaktadır. İslamiyet’in kabulüyle başlayan suret yasağıyla ilgili olan süreç, Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte çeşitli gelişmeler kaydetse de günümüzde etkilerini sürdürmektedir. Kırılması, hakarete uğraması veya sansürlenmesi gibi yollarla heykel bir anlamda ötekileştirilirken, diğer tarafta sisteme ve anlayışa hizmet eden örneklerin yüceltilmesi söz konusudur. Soyut ya da figüratif heykellere yönelik tavırlar kavram ve heykel bağlamından uzak biçimde başka anlamlara kaymaktadır. Burada sadece dinsel faktörleri merkeze koymak doğru değildir. Heykeli kıran, üstüne boya döken, hakaret eden ve bu gibi yoğun tepki gösterileri sunan örnekler üzerinden bir toplumun eğitimsel ve kültürel dinamiklerine ilişkin çıkarımlarının da sorgulanması gerekmektedir. Bu olaylar karşısında sanat nesnesi ve sanatçının temsil ettiği düşünce, bir anda toplumsal bir çatışmanın veya bir fikrin karşısında yer alma riskini taşımaktadır.

Türkiye’de sanat yapıtlarına uygulanan şiddet ve sansür olayları, maruz kalınan eylemlerin bir tarafı olarak sanatçının bakış açısından değerlendirildiğinde, çoğu zaman politik bir tartışmanın eşiğinde son bulmaktadır. Sansürün ve saldırının muhataplarından olan sanatçı, birçok kez mücadelesinde yalnız kalmakta, bazen de ahlaki veya politik bir hedef haline getirilerek ötekileştirilmektedir. Bu tür tavırların değişmediği göz önünde bulundurulduğunda, özgür iradenin dışında bir oto sansür mekanizmasıyla hareket eden sanatçı, erk sahibinin etrafında dönen ve dönemin nimetlerinden faydalanmaya yönelik bir anlayış içerisinde girebilmektedir. Dolayısıyla her anlamda yetkin sanat yapıtı üretimi de baltalanmaktadır. Ayrıca bu durum çizgi dışında kalan sanatçının üretim arzusunu da baltalayacağı gibi keskin ve muhalif söylemlerin doğmasında etkili rol oynamaktadır.

Saldırıyı, şiddeti ve engellemeleri hayattan bağımsız ele almak mümkün değildir. Sanat yoluyla mevcut gerçekliğin kırılmalığı, geçiciliğinin duyumsatılması ve henüz yüzeye çıkmamış yaşamsal kuvvetlerin kapıları aralanmaktadır. Bu bağlamda sanatın evrensel birleştiriciliğı zedelenmekte, sanata yapılan saldırıların ve engellemelerin esasında hayata yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla sanatı savunmak, bir bakıma hayatı da savunma olarak yorumlanabilir.

## Kaynakça

Ahiođlu-Lindberg, E. (2012). Çocuk Yetiştirme Açışından Türkiye’de Çocukluđun Tarihi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakóltesi Dergisi* 31(31), 41-52  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/pauefd/issue/11112/132851>, Erişim tarihi: 3 Ekim 2019

Andre C. (2015). “Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum”, *Kamusal Alanda Sanat Ve Tasarım Çalıştayı Bildiriler Kitabı*, Ankara: Dumat Ofset

Antmen, A. (2008). Kır, Dök, Tükür: Türk Kültüründe Heykel Sanatı ve Lanet, Ankara *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi Sanat Yazıları* 18, Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, 11-25

Akbulut, D. (2012). Küresel Siyaset, Kimlik ve Sanat, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*6(2) Yıllık Özel Sayı, 403-409  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/issue/8725>Erişim Tarihi: 14 Temmuz 2018

Akbulut, D. (2016). Sanatta Siyasal Söylem, Ankara: Kültür Ajans Yayınları

Aksel, B. (2013). Kamusal Alanda Sanat, *Tasarım Gazetesi*,  
[http://www.kaletasarimmerkezi.com/rtg/tasarim\\_gazetesi\\_53.pdf](http://www.kaletasarimmerkezi.com/rtg/tasarim_gazetesi_53.pdf), Erişim Tarihi: 6 Ocak 2018

Arendt, H. (2008). Şiddet Üzerine, *Cogito Dergisi, Kış-Bahar* 96, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7-8

Artun, A. (2015). Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, *Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları

Artun, Ü. (2018). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi, , *Cogito Dergisi* 96, 9. Yapı Kredi. Yayınları, 29-30

Atmaca, A. A. (2013). Türkiye’de *Kamusal Alanda Heykel Ve İfade Özgürlüğü*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,  
[https://www.academia.edu/9113108/T%C3%BCrkiyede\\_Kamusal\\_Alanda\\_Heykel\\_ve\\_%C4%B0fade\\_%C3%96zg%C3%BCr%C3%BC%4%9F%C3%BC\\_YL\\_](https://www.academia.edu/9113108/T%C3%BCrkiyede_Kamusal_Alanda_Heykel_ve_%C4%B0fade_%C3%96zg%C3%BCr%C3%BC%4%9F%C3%BC_YL_) Erişim Tarihi: 19 Haziran 2018



Berk, N. ve Gezer, H. (1972). 50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Berktaş, F. (2012). Dünyayı Bugünden Sevmek: Hannah Arendt'in Politika Anlayışı. İstanbul: Metis Yayınları

Bozdağ, L. (2015). Çağdaş Sanat Ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak "Politikanın Estetize Hali, *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 52 (13), 94-127

Bozkurt, N. (2012). Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez Felsefe Kitapları Referanslar Dizisi, 22 (11), Ankara: Sentez Yayıncılık

Bulat, S., Yağmur, Ö. ve Aydın, B. (2014). Kamusal Mekan Ve Heykel, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 450-461, <https://docplayer.biz.tr/amp/6746230-Kamusal-mekan-ve-heykel.html>, Erişim Tarihi: 24 Haziran 2018

Büyükkara, M.A. (2013). Mezhepsel Uzlaşma ve Barış: Modern ve Postmodern Yaklaşımlar, *Dîvân, Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi* 35(18), 109-138

Camus, A. (1965). Sanatçı ve Çağı, Bilgi Yayınevi

Cebeci, O. (2004). Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İstanbul: İthaki Yayınları

CHP Kültür ve Sanat Platformu. (2015). Yazma! Oynama! Konuşma! *Kültür ve Sanata Uygulanan Baskı ve Sansür Raporu*, <https://content.chp.org.tr/file/73664.pdf>, Erişim Tarihi: 20 Nisan 2017

Cihaner, S. (2011). Dünden Bugüne "Ucube" Anlayış ve Sanat, <http://www.ercisnet.com/sezer-cihaner-dunden-bugune-ucube-anlayis-ve-sanat-y1269.html> Erişim Tarihi: 25 Aralık 2019

Çetintaş, V. (2012). Türk Heykel Sanatının Gelişim Aşamasında Abdülaziz Dönemi (1861-1876) Etkinlikleri, 38. *Uluslar arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri*, Tarih Ve Medeniyetler Tarihi Dergisi 1 (1), 925-936, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları

Çil, H. (2010). *Kamusal Alanda Heykelin Çevreyle İlişkisiVe İzmir*, (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (278480)

D, Elkind, (1999). *Çocuk Ve Toplum Gelişim Ve Eğitim Üzerine Denemeler*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Evren S. (2016). *Sanat ve Siyaset Yazıları*, İstanbul: Belge Yayınları

DHA. (2018).“*Atatürk heykeline saldıran Malbora: Pişman değilim*” 24 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.cnnturk.com/turkiye/ataturk-heykeline-saldiran-malbora-pisman-degilim> adresinden alınmıştır.

DHA. (2017). “*Siverek'te Atatürk büstüne tahra ile saldırı*”23 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.sozcu.com.tr/2017/gundem/siverekte-ataturk-bustune-tahra-ile-saldiri-1952958> adresinden alınmıştır.

DHA. (2016-2018). “*AK Partililer 'Adem ile Havva' heykelini müstehcen bulup kaldırılmasını istedi*”23 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.cnnturk.com/turkiye/ak-partililer-adem-ile-havva-heykelini-mustehcen-bulup-kaldirilmasini-istedi> adresinden alınmıştır.

Dil Derneği, (2012) *Türkçe Sözlük*, Dil Derneği Yayınları, Ankara: Karınca Ajans Yayıncılık

Kırca Dinçer, A. ve Doğanay, G. (2014). *Kamusal Alanda Farkındalık Yaratan Heykeller*, *Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanatı Yönetmek Sempozyumu*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Basımevi, 57-68

Elmas, H. (2006).*Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?*, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 287-288 Konya: Selçuk Üniversitesi Matbaası

Erdoğan, İ. (2007). *Karl Marx Basın Özgürlüğü ve Sansür İletişim kuram ve araştırma dergisi*, 25 Yaz-Güz, s.229-256 <http://www.irfanerdogan.com/makaleler/marxbasin.pdf>, Erişim Tarihi: 15 Nisan 2018

Erten, Y. ve Ardalı, C. (2018). Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları, *Cogito Dergisi* 96, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 143-163

Esen, T. (2015). *Tophane'deki Müdahale Sanata mı? Ahlaka mı?* , 15 Mayıs 2019 tarihinde, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10702/tophane-de-mudahale-sanata-mi-ahlaka-iimi> adresinden alınmıştır.

Esmer, H. (2002). *Otoriteye Muhalif Sanat*, 26 Temmuz 2019 tarihinde <http://hayriesmer.com/makale/otoriteye-muhalif-sanat/13?ln=tr> adresinden alınmıştır.

Evren, S. (2016). *Sanat ve Siyaset Yazıları*, İstanbul: Belge yayınları

Evrensel. (2016). "*Bursa Nilüfer'de 'Özgür Olmak' heykeline ikinci saldırı*" 26 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.evrensel.net/haber/284645/bursa-niluferde-ozgur-olmak-heykeline-ikinci-saldiri> adresinden alınmıştır.

Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Payel Yayınları Sanat Kuramı Kitapları, 113 (14)

Gielen, P. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı, Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Gül Durukan S.N. , Renkçi Taştan T. ve Önel Kurt E. (1990-2015). İstanbul'da Kamusal Alanda Sergilenmiş Enstalasyonlara İlişkin Envanter Çalışması, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 8(6), 37-72, <http://www.itobiad.com/tr/issue/33435>, Erişim Tarihi: 16 Temmuz 2018

Gürsoy Ç. ve Erçin S. N. (2014). Edebiyat ve Sanat'a Sansürde Yargı Kararları, *Sanat Ve Denetim, V. Hukukun Gençleri Sempozyumu II. Oturum*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Hukuk Fakültesi Salon Anadolu

Güvenç, Ş. S. (2011). Sansür ve Sansürcü: Anthony Neilson'un Sansürcü Adlı Oyunu, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7-20

Habermas, J. (1997) *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, İstanbul: İletişim Yayıncılık

İHA, (2012). “CHP’li Oktay Ekşi’ye Heykel Tepkisi”26 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.haberler.com/chp-li-oktay-eksi-ye-heykel-tepkisi-3346167-haberi/> adresinden alınmıştır.

İKSV (2011). İstanbul’da Kamusal Alanda Sanat Uygulamaları İçin Öneriler [https://www.iksv.org/i/content/236\\_1\\_kamusal-alanda-sanat-2011.pdf](https://www.iksv.org/i/content/236_1_kamusal-alanda-sanat-2011.pdf) Erişim Tarihi: 31 Ekim 2019

İnceoğlu, Y. (2012). Medya, sanat ve sansür üzerine, *Siyah Bant*, 38-44, İstanbul: Mas Matbaacılık

Karaca, B. (2012). Devlet Sansürü ve Devletin Anonim Vekilleri, *Siyah Bant*, İstanbul: Mas Matbaacılık

Kantarıcı, C. (2012). Sanatsal ve Yaratıcı İfade Özgürlüğünü Korumak İçin Duyulan Acil İhtiyaç, Kopenhag basın bildirisi *Siyah Bant*, İstanbul: Mas Matbaacılık

Kedik, A. S. (2011). Kamusal Alan, Kent Ve Heykel İlişkisi, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1(11), 229–240, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/241>, Erişim Tarihi: 9 Ocak 2018

Kentyaşam. (2008). “Çamdibi’nde Atatürk Anıtı’na saldırı kınandı”24 Ağustos 2019 tarihinde, <http://www.kentyasam.com/camdibinde-ataturk-anitina-saldiri-kinandi-hbrdty-13892.html> adresinden alınmıştır.

Koç, B. (2014). Kişilerarası İlişki Tarzlarının Saldırganlık İle İlişkisi, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* Sayı: 3(4), 160-182

Kılınç, O. (2016).“İzmir’de heykeli saldırıya uğrayan Andres, BirGün’e konuştu: ‘Heykele saldırı gericiliğin ürünü”25 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.birgun.net/haber/izmir-de-heykeli-saldiriya-ugrayan-andres-birgun-e-konustu-heykele-saldiri-gericilig-in-urun-u-113685>adresinden alınmıştır.

Lorenz, K. (2018). Saldırganlığın Spontanlığı, *Cogito Dergisi* 96, Yapı Kredi Yayınları, 165-168

Marcuse, H. (2014). Baskıcı Hoşgörü, Saf Hoşgörünün Bir Eleştirisi, Ankara: Heretik Yayınları

Mercin, L. ve Alakuş, A. O. (2007). Birey Ve Toplum İçin Sanat Eğitiminin Gerekliliği, *D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi* 9, 14-20 Diyarbakır: D.Ü Basımevi İşletme Müdürlüğü

Milli Gazete, (2012). “Yobazlığın heykeli”22 Ağustos 2019 tarihinde, <https://www.milligazete.com.tr/haber/1104003/yobazligin-heykeliadresinden-alinmistir>.

Kayış, N. ve Hürkan, S. (2012), *Sansürsüz Sansür Tarihi 1795-2011*, Ankara: Sinemis Yayınları

Odabaş Köksal, U. (2018). Tarihsel Süreçte Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü ve Habermas, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 22 (Özel Sayı): 2051-2066

Olgun, H. B. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett’in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, 2(1), 45-54 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/324290>, Erişim Tarihi: 20 Ekim 2019

Onat, H. (2014). “İran Devrimi’nin Mezhebi Yansımaları ve Takrib Çalışmaları”. Ortadoğu’nun Geleceği Açısından Şîî-Sünnî İlişkileri Sempozyumu, 27-29 Eylül Çorum, Çorum Belediyesi Kültür Yayınları

Osma, K. (1995). Cumhuriyet Dönemi (1923-1946) Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı, Bursa: *Uludağ Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildirisi* 129-138, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1015>, Erişim Tarihi: 20 Ocak 2018

Öztürk Kurtaslan, B. (2005). Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı, Kayseri: Erciyes Üniversitesi *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18, 193-222, [http://sbedergi.erciyes.edu.tr/sayi\\_18/12\\_kurtaslan.pdf](http://sbedergi.erciyes.edu.tr/sayi_18/12_kurtaslan.pdf), Erişim Tarihi: 2 Nisan 2018

Polat, O. (2017) Şiddet, Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi 22, Sayfa:15-34

Rousseau, J. (2012). Toplum Sözleşmesi, Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Rycroft, C. (1983) *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, London: Penguin Readers

Saka, N. E. ve Dokgöz, H. (2017). Çocuk İstismarı ve İhmaline Adli Tıp Yaklaşımı, *İzmir Barosu Bülten*, 28 (Özel Sayı), 11-28, İzmir: Ambalaj Yayıncılık

Saygı, S. (2016). Kamusal Alanda Sözcüklerle Sanat, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 29, 87-99, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/view/5000201099>, Erişim Tarihi: 12 Şubat 2018

Shayegan, D.(1991). Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, İstanbul: Metis Yayıncılık

Sheikh, S. (2017). Kamusal Alan Yerine Ne Mi? Ya Da Parçalardan Oluşan Dünya, *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere güncel sanatta kamusal alan tartışmaları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları* 193 İstanbul: Scala Basım Yayım 23- 31

Susuz, M. ve Eliri, İ. (2017). Kamusal Alanda Sanat Olgusu ve Görsel Kültür, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 12(13), 531-546, [http://www.turkishstudies.net/files/turkishstudies/298567689\\_25SusuzMehmet-vd-sos-531-546.pdf](http://www.turkishstudies.net/files/turkishstudies/298567689_25SusuzMehmet-vd-sos-531-546.pdf) Erişim Tarihi: 22 Ocak 2018

Stone, İ. F. (2010). Sokrates'in Yargılanması, İz Yayıncılık

Sütücü, Ö. Y. (2015). Adorno'nun Felsefesinde Özgürlük İdesi Olarak Sanat, *Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz, Sayı: 20, 271-288 <https://docplayer.biz.tr/38199429-Adorno-nun-felsefesinde-ozgurluk-idesi-olarak-sanat.html> Erişim Tarihi: 2 Haziran 2018

Şahin, M. C. (2012), Demokrat Parti Dönemi Türkiye'sinde Din, Siyaset ve Eğitim İlişkileri, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 12 (6), <http://isamveri.org>, Erişim Tarihi: 12 Ocak 2018

Tandırılı, E. (2011). Kamusal Alanda Sanatın Yeni Yüzü ve Thomas Hirschhorn, <http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay.asp?ID=14025> Erişim Tarihi: 13 Şubat 2018

Tanyeli, U. ve Sözen, M. (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi

Türkiye Barolar Birliği, Sanatçılar Girişimi Tiyatro Platformu ve TOBAV (2014). *Güç Birliği Deklarasyonu*, <https://www.barobirlik.org.tr/dosyalar/duyurular/ortakdeklarasyon.pdf>, Erişim Tarihi: 23 Ekim 2019

T24. (2017). “Ah güzel İstanbul!; 43 yıl önce 'müstehcen' deyip saldırdılar, bugün fidanlarla 'üstünü örttüler”26 Ağustos 2019 tarihinde,<https://t24.com.tr/haber/ah-guzel-istanbul-43-yil-once-mustehcen-deyip-saldiridilar-bugun-fidanlarla-ustunu-orttuler,476018> adresinden alınmıştır.

Ulusoy, D. (1997). Modern Toplumda Sanat: Güzel Sanatlarda Uyum ve Uyumsuzluk, *Ekonomik Yaklaşım Dergisi*, 27 (8), 5-24, <https://docplayer.biz.tr/4816521-Modern-toplumda-sanat-guzel-sanatlarda-uyum-ve.html>, Erişim Tarihi: 4 Kasım 2018

Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansımaları*, (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (366985)

Uzun Aydın, D. (2014) Kamusal Alanlarda Heykel Sanatının Yaşadığı Sorunların, “Basında Çıkan Haberlerle” Değerlendirilmesi Ve Heykelin Toplumdaki Yeri Üzerine Bir Çalışma, *Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi, Sanatı Yönetmek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Basım-Yayın Merkezi

Uzun, D. (2012). Heykel Sanatının Türk Kültürü İçindeki Yeri ve Yervant Oskan Efendi, *Batman Üniversitesi Uluslararası Bilim ve Kültür Sempozyumu, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 279-291

Ünsal, K. R. (1996). Kent ve Siyasal Şiddet, *Cogito Dergisi Şiddet sayısı*, 6-7, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yasa Yaman, Z. (2011). Siyasi Estetik Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 1(5), 69-98, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları

Yetişkin, E. (2012) Çağdaş Sanatta Sansür Tartışmasının İşlevi, [https://www.academia.edu/2044049/Sanat\\_ve\\_Sans%C3%BCr\\_%C3%9Czerine\\_Notlar](https://www.academia.edu/2044049/Sanat_ve_Sans%C3%BCr_%C3%9Czerine_Notlar) Erişim Tarihi: 22 Şubat 2019

Yılmaz, N. (2015) 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset, Ankara: Ütopya Yayınevi

Yüksel, M. (2012). 1980’lerden Sonra Türk Heykel Sanatının Diğer Sanat Hareketleri İçindeki Yeri, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(21),91-102

Wilde, O. (2008). Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil, Estetik ve Etik Üzerine, İletişim Yayınları





**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**ÖZGEÇMİŞ**

<b><i>Kişisel Bilgiler</i></b>	
Adı Soyadı	Batuhan Yıldızkum
Doğum Yeri	Antalya
Doğum Tarihi	26.01.1993
<b><i>İletişim Bilgileri</i></b>	
Telefon	0541 330 03 73
e-posta	yaldizkumbatuhan@gmail.com
Adres:	
<b><i>Eğitim Bilgileri</i></b>	
Lise	Antalya İsmet İnönü Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Grafik ve Fotoğraf Bölümü (2008-2011)
Lisans	Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü (2012-2016)
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı (2016- )
<b><i>Kariyer Bilgileri*</i></b>	
İş Deneyimi	
Katıldığı Sergiler	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Atıktan Sanata Heykel Sergisi”, 2019, Konyaaltı Belediyesi Nazım Hikmet Kongre ve Fuar Merkezi, Antalya</li> <li>• “Herkes Kendi Bardağından Su İçer” İnteraktif Sergi, 2018, Akdeniz Üniversitesi Olbia Sanat Galerisi, Antalya</li> <li>• “Yunus Emre Kültür ve Sanat Haftası Heykel Sergisi”, 2016, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galeri S, Eskişehir</li> <li>• Bursa Blok Mermer Fuarı, 2016, BEBKA, Bursa</li> <li>• “Karma Heykel Sergisi”, 2016, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galeri S, Eskişehir</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erdemir Grubu “Çelik ve Yaşam Heykel Sergisi”, 2015, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tophane-i Amire Kültür Sanat Merkezi, Tek kubbe salonu, İstanbul</li> <li>• “Erasmus Exhibition (Karma) Heykel ve Seramik Sergisi”, 2014, Anadolu Üniversitesi, Öğrenci Merkezi Fuaye Alanı, Eskişehir</li> </ul>
Görev Aldığı Panel, Sempozyum Gibi Etkinlikler	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 4. Uluslararası Beylikdüzü Heykel Sempozyumu, 6–27 Ekim 2017, İstanbul</li> <li>• Beşiktaş Uluslar arası Çağdaş Heykel Sempozyumu, 9–30 Nisan 2017, İstanbul</li> <li>• 3. Uluslararası Beylikdüzü Heykel Sempozyumu, 6–26 Ekim 2016, İstanbul</li> <li>• BEBKA, Bilecik Mermeri Tasarımla Buluşuyor: Şehir, Mermer ve Nesnelere: Heykel Atölyesi 2016, Eskişehir-Bozyük-Bilecik</li> <li>• Kartal Belediyesi 4. Uluslar arası Taş Heykel Sempozyumu, 25 Temmuz -15 Ağustos 2015, İstanbul</li> </ul>
Referanslar	Doç. Hanife Neris Yüksel

