T. C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

SULTANAHMET MEYDANI-AT HEYKELİ VE İKTİDAR İLİŞKİSİ

Sanatta Yeterlik Eser Metni

Birgül ERKANI

Tez Danışmanı

Prof. Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ

İstanbul 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : BİRGÜL ERKANI

Anasanat Dalı : HEYKEL

Tezin Adı : **SULTANAHMET MEYDANI-AT HEYKELİ VE İKTİDAR İLİŞKİSİ**

21.09.2018 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında** savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Sanatta Yeterlik tezi olark **KABUL** edilmiştir.

Öğr.No: ASD ve Adı Soyadı 731214002	**Asil yedek jüriler**	**Öğr.Üyesinin Adı ve Soyadı**	**ASD ve Kurumu**	**İMZA**
261200720070081 HEYKEL BİRGÜL ERKANI	ASİL	**Prof. ŞEYMA ÜSTÜNER UZUNÖZ (DANIŞMAN)**	Heykel (MÜGSF)	
	ASİL	Dr. Öğr. Üyesi NURETTİN BEKTAŞ	Heykel (MÜGSF)	
	ASİL	Dr. Öğr. Üyesi NALAN DANABAŞ	Seramik ve Cam (MÜGSF)	
	ASİL	Doç. İLKER YARDIMCI	Heykel (DÜZCE ÜNİVERSİTESİ SANAT TASARIM VE MİM FAK.	
	ASİL	Doç. Dr. SEZER CİHANER KESER	(Güzel Sanatlar Eğit. Bl.) ANKARA ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ	
	YEDEK	Prof. GÜLVELİ KAYA	Plastik sanatlar Resim (YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ	
	YEDEK	Prof. Dr. FERHAT SATICI	Heykel (DÜZCE ÜNİVERSİTESİ SANAT TASARIM VE MİM FAK.	
	YEDEK	Dr. Öğr. Üyesi UĞUR TANKUT	Heykel (MÜGSF)	

Adı geçen öğrenci 21./09./...2018.. tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 05./11.. / 2018 tarih ve 2018/XVII-9....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK
Müdür

ÖZET

Sultanahmet Meydanı-At Heykeli ve İktidar İlişkisi isimli tez bir eser metni çalışmasıdır. Tezin amacı, belirlenen konuya ilişkin kavramlardan yola çıkılarak günümüze kadar üretilmiş olan konuya örnek teşkil edebilecek eserlerin incelenmesi ve belirlenmiş olan meydana dair mevcut durum saptamasından hareketle, eser metni kapsamında gerçekleştirilmiş olan eserin sergilenmesini kapsamaktadır.

Bu çalışma; nitel araştırma yöntemi temel alınarak, mevcut durum saptaması ve içerik analizi şeklinde desenlenmiştir. Metin araştırmasının yöntemi; kamusal alanlara yerleştirilen binicili/binicisiz at heykellerinin sanat-iktidar ilişkisi bağlamında ele alınacak örneklerle irdelenmesi ve bulundukları mekan ile ilişkilerinin çözümlenmesine dayanmaktadır.

Metnin birinci bölümünde tarihsel örnekler verilerek at ve insan ilişkisi incelenmiştir. Atın, evcilleştirilmesinden sosyal bir statüye dönüştürülerek evrilmesine dek olan süreçte, farklı kültürlerde yüklenilen anlam ve işlevlerine yer verilmiştir. İkinci bölümde kamusal alanlara yerleştirilen binicili at heykelleri ve mevcut iktidar ilişkisi örnekler bağlamında incelenmiş ve dönemsel koşullar göz önünde bulundurularak irdelenmiştir. Çalışmada kentleşme, kentlerin ve kamusal alanların dönüşümü gibi birbirine organik bağlantılı oluşumlara da yer verilerek güç ve iktidar sembolü olarak ele alınan at heykelleri sanat-iktidar çerçevesinde irdelenmiştir. Metnin üçüncü bölümünde, Cumhuriyet döneminde meydanlara yerleştirilen atlı Atatürk anıt örneklerinden hareketle, Türkiye'de kamusal alan-atlı anıt ilişkisi incelenmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümü, günümüz sanatında at figürünün yorumlanmasını kapsayarak, Marino Marini, Hans Haacke ve Gustavo Aceves'in eserlerini incelemeye ayrılmıştır. Beşinci bölümde Sultanahmet Meydanı'nın tarihi incelenmiştir. Altıncı bölümde ise Sultanahmet Meydanı'ndan Venedik'e götürülen Venedik Quadrigası'nın ve Brandenburg Quadrigası'nın tarihsel süreci ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünü oluşturan eser metni incelemesinde de uygulaması tamamlanan heykelin, yerleştirilmesi tasarlanan meydan ile ilişkilendirilmesi bağlamında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: At, sanat, kamusal alan, quadriga, iktidar, Sultanahmet, anıt heykel

ABSTRACT

"Sultanahmet Square-Horse Sculpture and Relationship with Power" is a practice based thesis. The aim of the thesis is to examine the related sculptures and concepts and exhibiting the sculpture which is realised in the light of information gathered by analyzing the past and present of the Sultanahmet Square.

The method used in the thesis is built on a qualitative research base by determining the current situation and analyzing the context. The research method is examining the art and power relation and analyzing the relation established between the equestrian or riderless horse sculptures and the public squares they are placed by giving examples.

In the first chapter, historical examples are given and horse-human relation is examined. The function of the horse from the domestication to the transformation into a social status and its meanings in different cultures have been included in the process. In the second part, the connection metween horse monuments placed in public spaces and the power examined in contect of examples. Urbanization, the transformation of cities and public spaces, is also mentioned, and horse sculptures, which are symbols of power are handled in the context of art-power relation. Equestrian monuments of Ataturk in Turkey during the early Republican period were examined in the third chapter. In the fourth chapter, interpretation of horse figurine in contemporary art has been examined in the context of the works by Marino Marini, Hans Haacke and Gustavo Aceves.

In the fifth chapter, the history of Sultanahmet Square was examined. The sixth section is divided to the Venice Quadriga plundered from and the Brandenburg Quadriga.

In text of the work chapter the relationship of the sculpture produced and the public space is handled.

Keywords: Horse, art, public space, quadriga, power, Sultanahmet, monument

RESİM DİZİNİ

Resim 1: "Vogelherd Atı" 3
Resim 2: Chauvet Mağarası. Güney Fransa (Fotoğraf Wikimedia Commons) 4
Resim 3: Lascaux Mağara'sının duvar resimlerinden bir at figürü, Bridgeman Images . 5
Resim 4: Altamira mağarası, İspanya M.Ö. 15000 (Fotoğraf: Wikimedia Commons) 5
Resim 5: Oltu-Erzurum'da bulunan at şeklinde mezar taşı ve aynı heykelin detayı (Foroğraf:Yunus Berkli) 8
Resim 6: Sultan Muhammed tarafından yapılmış Miraç isimli gravür, British Library Fotoğraf Wikimedia Commons 9
Resim 7: Musei Capitolini'de bulunan Roma İmparatoru Marcus Aurelius atlı heykeli (Fotoğraf: Wikimedia Commons) 11
Resim 8: Nike figürü tarafından taçlandırılan quadriga süren Marcus Aurelius rölyefi. (Fotoğraf:Matthias Kabel,Wikimedia Commons) 12
Resim 9: Place des Victoires'de bulunan XIV.Louis anıtı (Fotoğraf:Mister No, Wikimedia Commons) 13
Resim 10: Donatello'nun Padua, İtalya'da bulunan Gattamelata heykeli.(Fotoğraf: Wikimedia Commons) 14
Resim 11: Haussmann'ın planı için Butte des Moulins'in Avenue de l'Opéra'nın (Opera Caddesi) yapımı sırasında yıkılışı, 1870 (Ftoğraf: Wikimedia Commons) 18
Resim 12: Le Cobusier'nin tasarladığı ütopik kent The City of Tomorrow (Yarının Şehri) (Fotoğraf: Wikimedia Commons) 19
Resim 13: Oscar Niemeyer'in tasarladığı Brasilia'dan genel görünüm. (Fotoğraf:Wikimedia Commons) 20
Resim 14: Sultan Abdülaziz'in Fuller'e yaptırdığı atlı heykeli Beylerbeyi Saray Müzesi'ndedir. (Fotoğraf:abdulaziz.com) 21
Resim 15: Güvenpark Anıtı'nda (1935,Ankara) bulunan rölyeflerde köy motifleri (Fotoğraf: Nosferatü,Wikimedia Commons) 23
Resim 16: Cumhuriyet ve Hürriyet gazetelerinden heykel haberleri 24
Resim 17: Ankara Zafer Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons) 26
Resim 18: Samsun Onur Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons) 27
Resim 19: Ankara Etnografya Müzesi'nin girişinde bulunan Pietro Cronica'nın Atatürk heykeli. (Fotoğraf:Elelicht,Wikimedia Commons) 28

Resim 20: İzmir Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons) 29
Resim 21: Antalya Ulusal Yükseliş Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons) 30
Resim 22: Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons) 32
Resim 23: Bodrum Atatürk Anıtı'nın bulunduğu döner kavşak (Fotoğraf Mim.SinanAkyurtlaklı) 33
Resim 24: Bodrum Atatürk Anıtı (Fotoğraf Mim.SinanAkyurtlaklı)..... 33
Resim 25:Solda Small Rider (1942) (Fotoğraf:Marino Marini Fondazione) 36
Resim 26: Sağda Small Rider (1951) (Fotoğraf:Marino Marini Fondazione)..... 37
Resim 27: Mario Marini'nin Quadriga'sının 5 orjinal dökümden birisi (Fotoğraf:Galerie Thomas)..... 37
Resim 28: Londra'nın her köşesinden gelen binlerce işsiz insan Trafalgar'da 30 Ekim 1932'de gösteri için toplandıklarında. Fotoğraf: Associated Press/ Len Putnam 39
Resim 29: (Sol)"The Anatomy of the Horse" yayıncı J. Purser;Londra;Kraliyet Koleksiyonu 40
Resim 30:(Sağ) Hans Haacke'nin Gift Horse heykeli (Fotoğraf:Independent Gazetesi) 40
Resim 31:Gustavo Aceves'in Pietrasanta,İtalya'da gerçekleştirdiği Lapidarium Sergisi (Fotoğraf: Lapidarium Resmi Sitesi)..... 42
Resim 32:Lapidarium Brandenburg'da. Fotoğraf Lapidarium.online 43
Resim 33:Lapidarium'un Brandenburg'da yerleştirilmesi. Fotoğraf: Paul Zinken..... 43
Resim 34: Hipodrom Kalıntıları, Onofrio Panvinio'nun De Ludis Circensibus adlı eserinde yer alan baskı (Venice, 1600.) 44
Resim 35:(Sol) Örme Sütun (Fotoğraf: Uğur Başak, Wikimedia Commons)..... 48
Resim 36:(Sağ)Yılanlı Sütun (Fotoğraf Wikimedia Commons) 48
Resim 37:Yılanlı Sütun'dan koparılan Yılan Başı, MÖ 479-478.İstanbul Arkeoloji Müzesi (Fotoğraf:Pera Müzesi)..... 49
Resim 38:Roma Dönemi,Titus Takı (Arch of Titus),M.S 82 (Fotoğraf:Wikimedia Commons) 52
Resim 39:Panel 2,Septimius Severus Takı, Forum Romanum, Roma, 203 ce. Fotoğraf: Steven L. Tuck. 53
Resim 40: San Marco Bazilikası'nın ön cephesinde bulunan Konstantinopolis Quadriga'sının dört atı. (Fotoğraf:Gary Houston,Wikimedia Commons) 55

Resim 41:(Sol) Bugün Brandenburg kapısı ve quadriga (Fotoğraf:Wikimedia Commons) 56
Resim 42: (Sağ)20 Nisan 1939'da Nazi Almanyası'nda Brandenburg'da geçit töreni. (Fotoğraf:Almanya Federal Arşivi,Wikimedia Commons) 56
Resim 43:27.9.1958'de Brandenburg'da quadriganın yerine yerleştirilmesi. (Fotoğraf: Almanya Federal Arşivi,Wikimedia Commons) 57
Resim 44: Haysiyet/Dignità, 2010 Bronz 19cmx15cmx6cm 58
Resim 45: Mağrur/Arrogante,2013 Bronz 30cmx22cmx4cm 59
Resim 46: Deli/Pazzo, 2013, Bronz 59
Resim 47: "HORSES" Sergisi Davetiyesi, Roma, 2013 60
Resim 48: Nefes/Breath, 2013, Bronz 85cmx25cmx40cm 60
Resim 49: Hüseyin Bahri Alptekin, H-Faktörü: Atlar ve Kahramanlar, 9. İstanbul Bienali (Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi), 2005 (Fotoğraf: Salt Online) 62
Resim 50: Eserin son hali 63
Resim 51: Baş ölçüsü üstünden at oranları 63
Resim 52: Eser hazırlığında yapılan maket çalışmalarından örnekler. 64
Resim 53: Eserin kil modeli 64
Resim 54: Polyester döküm için alçı kalıp alınma aşaması 65
Resim 55: Eserin polyester döküldükten sonraki ham hali.Resim 56: Patine süreci 65
Resim 57: Eserin tamamlanmış hali. 66
Resim 58: Eserin tamamlanmış hali. 67
Resim 59: Eserin tamamlanmış hali 68
Resim 60: Eserden detay 68
Resim 61: Eserin Sultanahmet Meydanı planında yerleşimi kırmızı nokta ile gösterilmiştir 69
Resim 62: Eserin Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilmesinin tasviri-I 70
Resim 63: Eserin Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilmesinin tasviri-II 71
Resim 64: Eserin Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilmesinin tasviri-III 72

İÇİNDEKİLER

ÖZET i

ABSTRACT ii

RESİM DİZİNİ iii

GİRİŞ 1

1. İKON OLARAK AT 3

2. SANAT, KAMUSAL ALAN, AT VE İKTİDAR İLİŞKİSİ 10

3. CUMHURİYET DÖNEMİ SEÇİLMİŞ ATLI ANIT UYGULAMALARI 21

3.1 Zafer Anıtı 25

3.2 Onur Anıtı 26

3.3 Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı 27

3.4 İzmir Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı 28

3.5 Antalya Ulusal Yükseliş Anıtı 30

3.6 Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı 31

3.7 Bodrum Atatürk Anıtı 32

4. GÜNÜMÜZ SANATINDAN SEÇİLMİŞ ATLI HEYKEL UYGULAMALARI 34

4.1 Marino Marini 34

4.2 Hans Haacke 37

4.3 Gustavo Aceves 41

5. SULTANAHMET AT MEYDANI / HİPODROM 44

6. QUADRİGA 52

6.1 Venedik Quadrigası 53

6.2 Berlin Brandenburg Quadrigası 56

7. ESER İNCELEMESİ 58

8. SONUÇ 73

9. KAYNAKÇA 75

GİRİŞ

İlk insanların yaşam pratiklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan *arketipler,* inanç sistemlerinin ve toplumsal değerlerinin ortak simgesi olmuştur. Doğada gördüklerine isim veren insan aynı zamanda onlara kendi yaşamından, ihtiyaçlarından doğan anlamlar yüklemiş ve biçimlerini yorumlamıştır. Sahip olduğu bu mistik dünyayı oluştururken doğa önemli bir kaynak olmuştur. İnsanlar doğayı gözlemleyerek edindikleri bilgi ve tecrübelerden yaşamlarına yeni anlamlar katmışlardır. Duvar resimlerinden başlayarak kuşaktan kuşağa değerleri aktarmakta ve ortak bir hafıza yaratmakta önemli rolü olan *arketipler* de böyle ortaya çıkmıştır.[1] Hayatta kalabilmesi için kendi pratiklerini ve inanç sistemlerini yaratan insan için korkular ve yaşamsal ihtiyaçlar önemlidir. Kutsalların ve tabuların görselleştirilmesi ihtiyacı, sanat için de önemli bir motivasyon olmuştur.[2]

Hayvanların evcilleştirilmesi sürecinde at, getirdiği yeni pratikler anlamında öne çıkan bir *arketipe* dönüşmüştür. İnsan atın etinden, sütünden, derisinden, kemiklerinden faydalanmış, tarımda, göçlerinde, spor oyunlarında, savaş meydanlarında üstünlük aracı olarak kullanmıştır. İnsanın yaşamına birçok alanda fayda sağlaması ata olan bağımlılığı arttırmıştır. Araştırmacı ve sanatçıların ata bu denli ilgi göstermelerinin sebebi, evcilleştirilmesiyle birlikte medeniyet, kültür ve insanlık tarihinin gelişmesinde büyük katkılarından dolayıdır. At, insan için bir binek hayvanı olmasının yanı sıra gücün, gösterişin, varlığın, zarafetin, korkunun ve otoritenin de temsilidir. Sanatçılar atın bu özelliklerinden etkilenerek yaşadıkları dönemlere göre kendi üsluplarıyla pek çok sanat eseri gerçekleştirmişlerdir. At figürü mağara resimlerinden, halılara, bronz eşyalara, mezar taşlarına, minyatür resmine, heykel sanatına kadar sanatın her alanında yerini almıştır.

At ve insan birlikteliğinin başlangıçtan günümüze heykel sanatına yansımaları her kültürde, coğrafyada ve tarihsel dönemde çeşitlilik göstermektedir. Bununla birlikte atın yaygın temsili 'eril' bir bakış açısını sembolize etmektedir. At üstünde sınırlarını genişleten hükümdara görsel olarak büyüklük, güç, ulaşılmazlık, asalet, zenginlik, iktidar, baskı ve

[1] Güncel Türkçe Sözlükte Arketipin anlamı 'Kök örnek.', BSTS / Biyoloji Terimleri Sözlüğün de ise "Bir tür ya da türler grubunun varsayılan atasal tipi" olarak açıklanmıştır.

[2] Osman Yılmaz, **Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi**, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2010, Cilt: 34, Sayı: 2, 47-59 Erciyes Üniversitesi, s. 48

kahramanlık gibi özellikler katmıştır. Bundan dolayıdır ki, tanrılar, hükümdarlar, kahramanlar, atların hızından, gücünden, boyutlarından etkilenerek atlarla simgelenmişlerdir.

Bu tezin amacı, uygulaması tamamlanan eserden hareketle, heykel sanatında at figürünü; seçilen tekli, ikili veya çoklu kompozisyonlar üzerinden incelerken onlara yüklenilen anlamların, mekân ve iktidarla olan ilişkilerini irdelemek, elde edinilen ve tecrübe edilen bilgiler ışığında eserin analizini yapmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde at ve insanın ortak geçmişlerine dair daha sonraki bölümleri destekleyecek bilgiler verilmektedir.

İkinci bölümde ise at temsilinin iktidar ve kamusal alanla olan ilişkisi incelenmiştir. Sanatın iktidar ile kurduğu ilişkiye örneklerin de verildiği bu bölüm anıt heykellerin kamusal alanlardaki güç temsili olmasını kent ve kent tasarımı bağlamında incelemektedir.

Üçüncü bölüm Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarında ideolojik bir temsil olarak kamusal alanlara yerleştirilen Atatürk heykellerinin incelenmesine ayrılmıştır. Cumhuriyet dönemi ile başlayan heykel geleneğinin toplum genelinde Atatürk heykelleri ile özdeşleştirilmesinin nedenlerine değinilen bu bölümün alt başlıklarında örnek anıtlar incelenmiştir.

Dördüncü bölümde dünyadan çağdaş sanat uygulamalarında at simgesini kullanan Marino Marini, Hans Haacke ve Gustavo Aceves'e yer verilmiştir. Binicili at figürlerini eleştirel bir dil oluşturmak için kullanan Marini'nin, küresel ekonomi politikalarını eleştiren at iskeletiyle Haacke'nin ve göç temasını işlediği "Lapidarium" gezici sergisiyle Aceves'in yaklaşımlarının protest duruşları incelenmiş, sergilendikleri kamusal alanlarla kurdukları ilişkiye değinilmiştir.

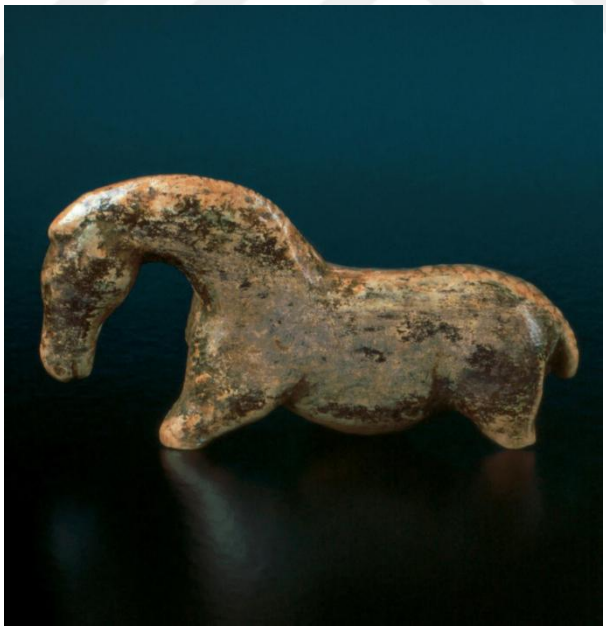
Beşinci bölüm eser metninin temelini oluşturan at figürünün ilham kaynağı olan şimdi Venedik'te bulunan quadriganın geçmişten başlayan hikâyesi ve bugüne gelen yolculuğunun mekanı olması sebebiyle İstanbul'da bulunan Sultanahmet Meydanı'nın tarihi hakkındadır. Hipodrom olarak kullanıldığı zamanlardan, şenlik ve toplanma alanı olarak kullanımına ve sahne olduğu belli başlı olaylarla meydanın kimliğine dair bilgiler verilmiştir. Venedik Quadriga'sının geçmişinin bu meydana dayanmasından dolayı, Sultanahmet meydanı eserin motivasyonu açısından incelenmiştir.

Altıncı bölümde, tarihlerinde ortak noktalar bulunan Venedik ile Brandenburg "quadriga"ları ve bulundukları meydanların kimliklerine dair tarihsel bilgiler verilmiştir. Meydanların toplumsal rolleri, kimlikleri ile anıtlar arasındaki ilişkiler irdelenmiştir.

Yedinci bölüm eser-metin kısmıdır. Eserin temel motivasyonu, tasarım süreci ve gerçekleştirilmesi aşamaları hakkında bilgiler verilen bu bölümde, görsellerle desteklenerek yerleştirilmesi tasarlanan meydan ile ilişkilendirilmesi bağlamında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

1. İKON OLARAK AT

Bu bölümde atın insan hayatındaki önemine, farklı kültürlerdeki inanışlara, ritüellere, gündelik hayatta ki pozisyonuna ve savaşlarda oynadığı role yer verilecektir. Bilim insanları ve araştırmacıların at ile insan arasındaki ilişkiyi yorumlayabilmeleri için en önemli ipuçlarının tarih öncesi dönemlerden günümüze ulaşan çizim ve heykeller olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 1:"Vogelherd Atı"

Bilinen en eski at heykeli Vogelherd Mağarası'nda bulunan MÖ 32000 civarına tarihlenen fildişinden üretilmiş bir figürdür.(Resim:1) 4,8 cm genişliğinde, 2,5 cm. yüksekliğindeki bu heykelde ağız, burun ve göz gibi detaylar yer almaktadır. Alman arkeolog Gustav Riek tarafından 1931'de güney-batı Almanya'daki Swabia dağlarında başlatılan

kazılarda başka heykelcikler de bulunmuştur. Riek bu figürlerin yapılmasını avcı insanın gücünün kutsanması olarak yorumlamıştır. Daha sonraları 1980'lerde Hansjürgen Müller-Beck bu heykelleri insanoğlunun teknolojik yetkinliğinin, yeteneğinin ve doğayı anlatabilme tutkusunun bir göstergesi olarak yorumlamıştır. [3]



Resim 2: Chauvet Mağarası. Güney Fransa (Fotoğraf Wikimedia Commons)

1994 yılında rastlantısal olarak keşfedilen Chauvet mağarasının duvarlarında Paleolitik dönemden 14 farklı tür hayvanın çizimleri bulunmaktadır.[4](Resim:2) Resimler mağaranın az ışık alan gözden uzak yerlerine, zemine ve tavan bölümlerine çizilmiştir. Resimlerin çizildiği alanlar ve duruşları incelendiğinde bunların estetik bir kalıcılığa, mistisizme, büyü ve dans gibi ritüellere hizmet ettiği düşünülmektedir.

Diğer bir mağara da Güney Fransa'nın Montignac bölgesinde bulunan ve 1940 yılında keşfedilen Lascaux Mağarası'dır. (Resim:3) 1979 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne katılan Lascaux mağarasının duvarlarında bölgenin büyük hayvanlarının betimlendiği Paleolitik dönemden kalan mağara resimleri bulunmaktadır.

[3] Thomas A. Dowson, Martin Porr, "Special objects-specialcreatures:Shamanistic imagery and The Aurignacian art of South-west Germany", Neil Price (Ed.), **The Archaeology of Shamanism** içinde (165-178), İngiltere:Routledge Press, 2001, s.165-167

[4] https://tr.wikipedia.org/wiki/Chauvet_Mağarası

Hayvan, insan ve soyut işaretlerden oluşan 2000 kadar figürün bulunduğu mağara birçok galeriden oluşmaktadır. Bizonların, kedilerin, sığırların da aralarında bulunduğu hayvan resimlerinde ağırlıklı olarak atlar betimlenmiştir.[5]



Resim 3: Lascaux Mağara'sının duvar resimlerinden bir at figürü, Bridgeman Images

Kuzey İspanya'da bulunan Altamira mağarası ve çevresindeki birçok mağara üst paleolitik insan gruplarının bir arada yaşadığı bir yerleşim yeridir. 1985'de Dünya Mirası Listesi'ne alınan Altamira pasajlardan ve bölmelerden oluşan bir yapıya sahiptir.(Resim:4)



Resim 4: Altamira mağarası, İspanya M.Ö. 15000 (Fotoğraf: Wikimedia Commons)

[5] Bradshaw Foundation Resmi Sitesi, **The Cave Paintings of the Lascaux Cave**, http://www.bradshawfoundation.com/lascaux/ (Erişim 01.04.2018)

Gravettian (MÖ 22000) ve Orta Magdalenian (MÖ 16500-13000) dönem arasında birçok farklı topluluk tarafından kullanılan mağaranın girişi yaklaşık 13000 yıl önce meydana gelen bir heyelanda düşen bir kaya tarafından kapanmıştır. 1868'de keşfedilene dek mühürlü kalan mağaranın duvarlarında toprak boyası ve kömürle yapılmış hayvan figürleri günümüze ulaşmıştır. Bizon ve geyik tasvirlerinin yanında mağaranın tavanına çizilmiş onbir adet (150-180 cm) at figürü bulunmaktadır.[6]

Atların insanlık için önemi Avrasya'da bulunan faunal kalıntılardan, Fransa ve İspanya'daki duvar resimlerinden anlaşılabilmektedir. Bu bölgelerde yüksek sayılarda avlanan atların derilerinden ve etlerinden faydalanan insanlarının nüfuslarının artışı ve değişen iklim şartları nedeniyle atların faunal nüfusları yaklaşık 9000 yıl önce azalmıştır.

Atların ataları, doğaları gereği ahır hayvanlarının genelinde olduğu gibi fiziksel savunma mekanizmaları zayıf olduğundan insanlar dahil olmak üzere pek çok tür için av niteliği taşımıştır. Koyun, keçi ve sığır gibi hayvanların evcilleştirilmelerine dair bulgular MÖ 9000'leri gösterirken, insan ve at arasındaki ilişki ancak M.Ö 6000'lerde Avrasya steplerinde değişmeye başlamıştır. Atların evcilleştirilmesi 6000 yıl önce Hazar steplerine dek uzanmaktadır. At binilen, güdülen, derisi yüzülen, eti ve sütü sağılan önemli bir besin kaynağına dönüşmüştür. Atın gücü de hem yıkıcı hem yapıcı olarak tarihi etkilemiştir. Antropolog David Anthony şöyle demiştir: "*Dünya at sırtında seyahat eden insanlara açıldı. Hayatta nelerin mümkün olabileceği ve mesafe algıları birden bire değişti.*" [7]

Hazar steplerinden gelen İskitler göçebe yapılarından kaynaklanan at davranışlarına hâkimiyetleriyle MÖ 8. yüzyılda Avrasya'nın korkulan at binicileri olmuşlardır. Altın işlemeli eyerli ve örülmüş kuyruklu atları ölümlerinde de onlara eşlik eden en değerli hazineleri olmuştur. Kimi araştırmalara göre İskitlerdeki at kültürünün Grek mitolojisindeki "centaur"(insan başlı at) (Resim 5) mitinin kökeni olması muhtemeldir.[8]

[6]Bradshaw Foundation Resmi Sitesi, **TheCave of Altamira**,
http://www.bradshawfoundation.com/spain/altamira/the_cave/index.php (Erişim 01.04.2018)

[7]Archaeological Institute of America, **Taming the Horse**, 04.06.2015,
https://www.archaeology.org/issues/181-features/horses/3346-horse-from-prey-to-domestication (Erişim 01.04.2018)

[8] Machteld van Dierendonck ve Debby Goodwin, "Social Contact In Horses: Implications for Human-Horse Interactions", Freek de Jonge ve R. van den Bos (Ed.), **The Human-animal Relationship: Foreverand a** Day içinde (65-82), Hollanda: Royal van Gorcum, 2005, s.69-71



Resim 5 : "Centaurlarla Savaşan Lapithler", British Museum'da sergilenen Bassae, Yunanistan'daki Apollo Tapınağı'ndan mermer blok, M.Ö 420-400

At ve binicisi arasındaki ilişki ise birlikteliğin amacına göre çeşitlilik göstermektedir. Askeri anlamda atın itaatkâr olması beklenirken, Moğollar ve Amerika yerli kabileleri gibi göçebe toplumlarda ikili arasında güçlü duygusal bağlar oluşmaktadır. Hunlar ve Keltler gibi köklü at kültürü olan savaşçı toplumlarda at çocukluktan itibaren birlikte olunan bir yoldaştır ve kaderleri birdir. Savaşların kaderini etkileyen at arabaları ve atlı birliklerin ötesinde atın gücü taşımacılıkta büyük avantajlar sağlamıştır ki bu da tarım ve endüstrinin ilerlemesini hızlandırmıştır.[9] Üretimde at ve insan ilişkisi daha çok işlevsel olsa da aradaki bağ karşılıklı saygıyı beraberinde getirir. Ancak hayvanların istismarı da söz konusudur. Ekonomik üretime dayanmayan at sahipliğinde ise at, sahipleri atlarının rahatsızlanmasından veya ölümünden duygusal olarak etkilenmektedirler.[10]

Ağır süvarilerin etkin olduğu 1000 ve 1300 yılları arasında zaferler, piyadelerin ve atlı birliklerin birleşimine bağlıdır. On dördüncü yüzyılda piyadelerin önemi artmış olsa da süvarilerin savaşlardaki önemli rolleri yirminci yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir ve atın askeri taşımacılıktaki etkinliği özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda üst seviyede kendini hissettirmiştir.[11]

[9] Pita Kelekna, **The Horse In Human History**, İngiltere:Cambridge University Press, 2009, s.2

[10] Dierendonck ve Goodwin, s.72

[11] Gavin Robinson, "The Military Value Of Horses And The Social Value Of The Horse In Early Modern England", Peter Edwards ve Karl A. E.. Enenkel ve Elspeth Graham (Ed.) **Horse As Cultural Icon: the Real and Symbolic Horse in the Early Modern World** içinde (351-377),Hollanda, Leiden: Brill Publication, 2011, s.351-352

Uzak Doğu'dan Orta Doğu'ya kadar yaygın olan efsaneler arasında suda yaşayan atlar veya ejderha aygırlar fablların[12] ilk örneklerini oluşturan yabani atlardır. Örneğin, bel kemiğinde yaban eşeği benzeri çizgisi olan benekli atlar genellikle suda yaşayan aygırlarla ilişkilendirilmiştir. Doğu mitolojisindeki bu at imgesi güneş atının veya gökyüzünde kağanı taşıyan bir arabaya koşulmuş ejderha atların yanı sıra gök ve yıldız tanrıları olarak da ortaya çıkmaktadır. Doğu Türkistan'da "kanatlanmak" ve at binmek aynı anlamda kullanılmıştır. Yele ve kuyruk da ayrıca bir amblem olarak kullanılmıştır. Orta Asya'dan Anadolu Türklerine kadar kuyrukları kesilmiş ya da düğümlenmiş at tasvirleri bulunmaktadır.

Türkler de diğer göçer ırklar gibi atların bakımına ve süslemelerine özel bir önem vermişlerdir. Boylar, obalar halinde yaşayan ve aidiyetlerini sembollerle ifade eden Türklerin mezarlarında da at figürüne rastlanmaktadır.(Resim:6) Anadolu'da bulunan at biçimli, ölülerin ait oldukları boyların sembollerini taşıyan mezar taşları atın Türklerin göçebe yaşantısındaki önemini vurgulamaktadır.[13]



Resim 6: Oltu-Erzurum'da bulunan at şeklinde mezar taşı ve aynı heykelin detayı (Fotoğraf:Yunus Berkli)

İslamiyet'ten sonra da atın farklı mitolojik ifade biçimleri devam etmiştir. Örneğin minyatürlerde, (Resim:7) Hz. Muhammed'in Burak isimli beyaz, kanatlı atının, Muhammed'i Miraç gecesinde göğe taşıdığı tasvir edilmiştir.[14]

---

[12] *fabl Fr. fable ed. öykünce Kahramanları çoklukla hayvanlardan seçilen, sonunda ders verme amacı güden, genellikle manzum hikâye. (Türk Dil Kurumu)*

[13] Yunus Berkli, "Anadolu'daki Koyun, Koç ve At Heykel Biçimli Mezar taşlarında Görülen Damgalar: "Kökenleri, Sanat Tarihindeki Yer ve Önemleri", **Ekev Akademi Dergisi**, Sayı:46, Kış 2011, s.237.

[14] Yunus Berkli, "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri",**Ekev Akademi Dergisi**, Sayı: 30, Yıl:ll Kış 2007, s.68.

Osmanlı İmparatorluğu at sırtında genişleyen topraklara sahipti ki bundan dolayı atlar ritüellerin ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Atları sahipleriyle birlikte defnetme geleneğinin yakın zamanlara kadar Türk halkları arasında yaşadığı kaydedilmektedir. *Karaca Ahmet ve Çanakkale Boğazı'nı ilk defa geçen Alaaddin Paşa gibi erken dönem Türk figürleri, atlarıyla birlikte defnedilmişlerdir.*[15]



Resim 7: Sultan Muhammed tarafından yapılmış Miraç isimli gravür, British Library Fotoğraf Wikimedia Commons

Günümüz toplumuna baktığımızda daha çok statü sembolü bir spor haline gelmiş at sahipliğinde amatör at binicilerinin çoğu kadın iken, profesyonel biniciler çoğunlukla erkektir ve her iki cinsin de atlarla olan ilişkileri farklılık göstermektedir. Kadınlar duygusal ilişkiler kurarken, erkekler iri bir hayvana hükmetme noktasında daha cezalandırıcı davranmaktadırlar. Bu da erk ve at arasındaki ilişkiye dair önemli bir bilgidir.[16] Bunun beraberinde at sahipliği özellikle günümüz toplumunda maddi bir güç gerektirmesinden dolayı sosyo-ekonomik bir kimlik sahibi olmak anlamına gelmektedir. Bu da beraberinde güç ve otoriteyi getirmektedir. Atın ulaşım aracı olarak soylular tarafından kullanıldığı dönemlerde, toplum içinde dolaşan binici izleyenlere onlara kimin hükmettiğini hatırlatmaktadır. Bir zamanlar soylu aileler oğullarını binicilik eğitimi için İtalya'ya gönderirken on altıncı yüzyılın sonlarında Fransa

[15]Prof. Dr. Emel Esin "**Türk Sanatında At**" https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=366264&/T%C3%BCrk-Sanat%C4%B1nda-At-/-Prof.-Dr.-Emel-Esin- (Erişim 21. 03. 2018)

[16]Dierendonck ve Goodwin, s.74

tercih edilmeye başlanmıştır. Aynı dönemlerde üst sınıflar arasında binici portreleri de önem kazanmıştır.[17] Öyle ki günümüzde Fransız at kültürü Unesco tarafından kültürel bir miras olarak koruma altına alınmıştır.

Geçmişten beri insanı sürati ile etkileyen at, güçlü kasları, çekme ve taşıma gücüyle ilk çağlardan bu güne insana hizmet etmiştir. At yarışları özel olayları kutlamanın, o şehre ait olmanın verdiği gururu taşımış, devletlerin ve bireylerin görkemini göstermenin önemli bir simgesi olmuştur.

2. SANAT, KAMUSAL ALAN, AT VE İKTİDAR İLİŞKİSİ

İktidar dar bir yaklaşımla kuvvete dayanmakla beraber, bunun ötesinde daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Daha çok hükmedilmek isteneni etkilemek ve ikna etmeyi hedeflemektedir. Güncel hayatın gerçeklerini kullanarak görece olarak basit temeller üstüne kurulmuş, sonraki kuşaklara aktarılacak "dönemlerinin en refah hayatına sahip oldukları" miti yaratılmaya çalışılmıştır. İktidarın kültürel gündemi ve sanata yaklaşımı imgenin yaratımı, gösterimi ve algının manipülasyonu da bu amaç üzerinden işlemektedir. Bundan dolayı iktidarlar, sanatı her zaman hem bir güç hem bir tehdit olarak görmüştür.

Tarih boyunca sanat ve iktidar arasındaki bu çelişkili ilişki devam etmiştir. Bu dönemlere örnek olarak, Roma'da ilk imparator Augustus (M.Ö 63-M.S 14) ile başlayan süreçte toplumun yeniden yapılandırılması ve yeni politik tarzın yaratılması için "toplumun ıslahının" bir politik program olarak uygulaması gösterilebilir. Uygulanan bu temalar Roma halkının dininin, geleneklerinin, onurunun ve karakterinin (virtus: fazilet, erdem) yenilenmesidir. Daha önce uygulanmış hiçbir hüküm böylesine uzun vadeli etkin şekillendirilmiş bir kültürel programa yerleştirilmemiştir.[18]

Resmi propaganda, madeni paralar yoluyla yapılırken yerini hükümdar heykellerine bırakmıştır. Roma iktidarı manifestosunu mermer heykellerde kurmuştur. Augustus'un pagan Roma İmparatorluğu'ndan, Constantine'in ve Theodosius'un Hristiyan İmparatorluğu'na kadar imparatorlar, mimarinin ve anıtların iktidarın gücünü göstermekteki öneminin farkında

[17] Peter Edwards, "Image And Reality: Upper Class Perceptions Of The Horse In Early Modern England", Peter Edwards ve Karl A. E.. Enenkel ve Elspeth Graham (Ed.) **Horse As Cultural Icon: the Real and Symbolic Horse in the Early Modern World** içinde (281-307), Hollanda,Leiden: Brill Publication, 2011, s.293-294

[18] Paul Zanker, **Augusto e il Potere Delle Immagini**, Çev. F. Cuniberto, 2006, s.113

olarak otoriteyi vurgulamak için sanatın uyumlu dilini kullanmışlardır. Böylelikle imparatora olan ihtiyaç imajını arttırmışlardır.[19]

Roma İmparatorluğu döneminde at üstüne yerleştirilmiş, alt edilmiş düşmanı ezen muzaffer imparator heykelleri popüler formlardır. Atlı heykeller ağırlıklı olarak hükümdarlara ait olsa da sadece imparatorlarla sınırlı değildir. Aynı zamanda imparatorluk ailesi, senatörler ve yerel yöneticiler için de yapılmışlardır.[20] Atlı heykeller hükmetmek ve ata binmek arasındaki benzerliği görünür kılarlar. Bulundukları meydanlarda imparatorun otoritesini hissettirirler. Bu dönem heykellerinde görülmektedir ki at imgesi, otoritenin gücünü göstermek amacıyla kullanılmıştır.



Resim 8: Musei Capitolini'de bulunan Roma İmparatoru Marcus Aurelius atlı heykeli (Fotoğraf: Wikimedia Commons)

Marcus Airelius'un M.S 173'de yapılmış olan yaklaşık 5 metre yüksekliğindeki bronz heykeli belki de dünyaca en çok bilinen Roma İmparatorluğu anıtıdır.(Resim:8) Sağ kolu yukarı ve ileri doğru uzanmıştır. Aşağıya bakan avuç içi ve birbirinden ayrı olan parmakları emperyal gücü temsil etmektedir. Sol kol vücuda yakındır ve sol eli şu anda bulunmayan dizginleri tutar gibi kapalıdır. Sağ elinde bir şey tutmadığı açıktır ancak sol elinde muhtemelen heykelin muzaffer karakterini vurgulayan üzerinde Jüpiter kartalı bulunan bir

[19]Suny Oneonta, **Roman Power and Roman Imperial Sculpture**, http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/politics/roman_imp_sculpt.html (Erişim tarihi: 05.04.2018)

[20] Michael Gagarin(Ed.), **Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome (**Cilt:3), İngiltere:Oxford Press, 2010 s.97

kraliyet asası bulunmaktadır. Benzer bir propaganda anıtsal yapılarda yer alan kabartmalarda da vardır. [21]

Bir Nike figürü ile taçlandırılmış Aurelius'un dört atlı bir araba sürmesini betimleyen, fonda bir tapınağın yer aldığı rölyefte (Resim 9) de görülebileceği gibi kabartmalarda betimlenen kompozisyonlardaki imparatorların tanrısallıkları da Roma'nın hükmünü ve imparatorluk otoritesini vurgulamak içindir.[22]



Resim 9: Nike figürü tarafından taçlandırılan quadriga süren Marcus Aurelius rölyefi. (Fotoğraf:Matthias Kabel,Wikimedia Commons)

Bir anıt yerleştirmek imparatoru ve onun işlevini onurlandırmanın en etkin yolu olmuştur. Buna rağmen bu anıtların pek azının günümüze ulaşabilmiş olması da şaşırtıcıdır. Anıtlarda bir Roma imparatoru beş farklı şekilden en az biriyle betimlenmiştir; at üstünde, tunik ve pelerin giymiş, azametli, göğüs zırhı kuşanmış veya idealize edilmiş duruşlarda betimlendikleri gözlenmektedir. Tanrı ve tanrıçaların yüceltildiği gibi, kurtuluşu getiren imparatorlar da heykeller ve rölyeflerle gururlandırılmışlardır. Bunun bir yansıması olarak kimi heykellerde imparator daha kutsal betimlenmiştir. Nasıl bir betimleme yapılacağı heykelin yerleştirileceği yere ve işleve göre değişim göstermektedir. İmparator, kimi zaman bir rahip, kimi zaman Jupiter görünümündedir veya bir kartalla idealize edilmiştir.

[21]Georges Duby ve Jean Luc Daval (Ed.), **Sculpture From Antiquity to the Present Day**, 2002, Almanya:Taschen s.156

[22]Duby ve Daval, s.156

Nero'nun heykeli gibi devasa boyutlarda olanlar da vardır. Ancak hemen belirtmek gerekir ki Nero'nun bu ve diğer bir çok heykeli ölümünden sonra "lanetlenmiş hatırasından" (damnatio memoriae) dolayı başka heykellere dönüştürülmüştür.[23]

Roma düşüncesine göre insan ilişkilerinin uyumu, dini ritüellerin yerine getirilmesiyle sağlanabilen tanrılar ve insanların uyumuna bağlıdır. Tanrılara ait kültlerin anlatılmasında heykellere göre daha az maliyetli olmalarından dolayı rölyefler tercih edilmiştir. Diğer bir neden ise, yan figürlerin de dahil edilebildiği kompozisyonlarla tanrıların efsanelerini anlatmanın mümkün olmasıdır. Kutsal dünyanın anlatımının büyük öneme sahip olduğu açıktır ancak tüm Roma sanatının bu amaca hizmet etmek üzere olduğunu söylemek doğru olmaz.[24]

Daha çok mimari yapıların bir öğesi olarak kamusal alanlarda yer alan heykel, süreç içerisinde Rönesans'la birlikte kendine özel bir yer edinmeye başlamıştır. Rönesans tasarımcıları anıt ve heykelleri binaların aksları üzerine yerleştirmişlerdir. Böylece paralellik kuralı gözetilerek, izleyici binaya yaklaşırken alanın büyüklüğü ile bina arasında karşılaştırma yapabilecektir.[25]



Resim 10: Place des Victoires'de bulunan XIV.Louis anıtı (Fotoğraf:Mister No, Wikimedia Commons)

Barok dönemde de aynı etki görülmektedir. Meydanlara yerleştirilen atlı heykeller dönemin mutlak monarşilerinin sembolleri olan gereksinimleri göstermektedir. 72 yılla

[23]Duby ve Daval, s.156

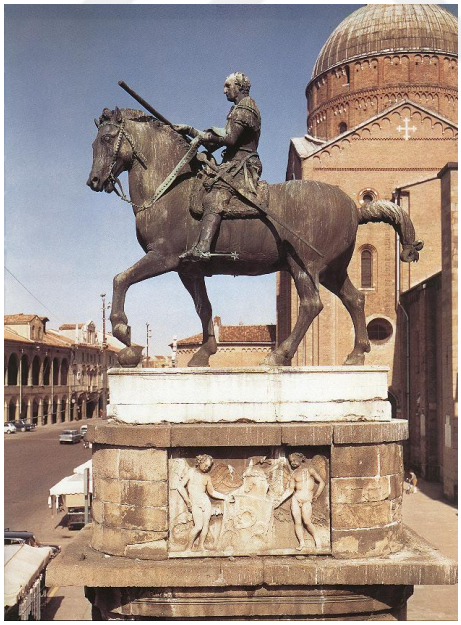
[24]Duby ve Daval, s.177

[25]Araş. Gör. Dr. Banu Öztürk Kurtaslan, "Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:18 Yıl: 2005/1 s. 210

Fransa'nın en uzun süre tahtta kalan kralı "Güneş Kralı" XIV. Louis Avrupa tarihinde heykellerini sistemli olarak meydanlara en çok yerleştiren hükümdardır.[26]

Kendisini tanrı tarafından seçilmiş bir hükümdar ve mutlak bir güç olarak gören XIV. Louis'in Placedes Victoires, Paris'te bulunan heykeli (Resim 10) Fransız Devrimi sırasında indirilmiştir. Heykel meydandaki yerine tekrar konumlandırılmış olsa da birçok tarihsel örneğine rastlanılacağı gibi heykellerin indirilmesi iktidarın indirilmesi ile aynı algıyı yaratmaktadır.

Atlı anıtlar arasında Donatodi Niccolòdi Betto Bardi, bilinen adıyla Donatello'nun Gattamelata heykeli konusu bağlamında istisnalardan biri olması nedeniyle ayrıca önemlidir.(Resim:11) Donetello'nun en üstün çalışmalarından biri olarak görülen Gattamelata, Erasmo da Narni'yi onurlandırmak için yapılmıştır. Erasmo'nun lakabı olan "Gattamelata"dan (Ballı Kedi) adını alan heykel hükümdar olmayan bir karakteri betimlemesinden dolayı diğer atlı anıtlardan ayrılmaktadır. Çünkü atlı anıtlar resmi olarak sadece hükümdarlar için yapılmaktadır. Bu yüzden Gattamelata'nın Venedik Senatosu'nun izniyle yapılmış olması ihtimali oldukça yüksektir.[27]



Resim 11: Donatello'nun Padua, İtalya'da bulunan Gattamelata heykeli.(Fotoğraf: Wikimedia Commons)

[26]Sevan Nişanyan, **Yanlış Cumhuriyet**, İstanbul:Propaganda Yayınları, 2013, s.104

[27]*Donatello's Gattamelata,* http://www.italianrenaissance.org/donatellos-gattamelata/ (11.3.2018)

Donatello'nun ününü duyan Serenissima Signoria'nın (Venedik Senato Başkanı olarak çevrilebilir) Gattamelata'nın heykeli için yaptığı davet üstüne Donatello Padua'ya gider. Bu heykelde Donatello bu ölçüde bir döküm heykel için hayranlık uyandıracak bir beceri ve hareket, tasarım, sanatsal yönden klasik ustalarla kıyaslanabilecek bir kalite sergilemiştir. [28]

Günümüze dek yapılmış olan anıt heykellere, Yunan ve Roma kentlerindeki gibi kamusal mekânlar içerisinde yer verilmiştir. Anıt heykelden söz edebilmek için öncelikle anıtın yer alacağı kent mekânından söz etmek gerekmektedir. Anıtların ilettikleri mesajın ötesinde bir de bulundukları yer ve zamanla ilişkili anlamları vardır. Heykelleri tüm sosyal, tarihsel, politik ilişkilerin oluşturduğu, birlikte üretildikleri kentsel mekânın devamı ve merkezi olarak değerlendirmek gerekmektedir.

16. yüzyıl ve 18. yüzyıl arasında ise aristokrasi ve kiliseye karşı verilen egemenlik mücadelesinin toplum üzerinde önemli etkileri olmuştur. Tüm bu değişimlerin oluşturduğu yeni yaşam tarzı modernitenin temsili olarak değerlendirilebilir. Kentsel yapıda merkezde yer alan kiliseler ve sarayların yerine üretime yönelik bir şekillenme hâkim olmaya başlamıştır. Pazar ilişkilerinin şekillendirdiği kentin sınıfsal yapısı sosyal gerilimi de beraberinde getirmiştir.

19. Yüzyıla gelindiğinde ise, mimari ile olan ilişkisini tamamen koparmamakla beraber kendine ait bir sergileme alanı yaratan, birçok noktadan görülebilirlikleriyle kentin işlevsel karakterlerinden birine dönüşen anıt(sal) heykeller, büyük meydanlarda bir araya gelen kitlelerle birlikte daha da anlam kazanmışlardır. Bunun önemli bir örneği olan Trafalgar meydanına araştırmanın ilerleyen bölümlerinde yer verilecektir.

Sanatın *kütlesel* olanı sorgulamak, bir tür otopsi yaklaşımıyla olan bitenin ardındakini incelemek işlevi vardır. *Kütlesel* olanla kastedilen değişime açık olmayan, yoğun, muhafazakâr ve yeniliğe kapalı her türlü yapı ve düşüncedir. Sanatçı özgürlüğü ve yenilikçiliği adına iktidarla ilişkiye girmekten kaçınır. İktidar, gelecek planlarını süreklilik üstüne projelendirir. Sanatçı, statik bir mantığın ve statükonun esiri, erkin sözcüsü olmamalıdır.[29]

[28] Giorgio Vasari, **The Lives of the Artists**, İngiltere:Oxford University Press,1991 s.154

[29] Mehmet Sağlam, Sanat ve İktidar Üzerine, *Milliyet Blog*, 05.05.2011 http://blog.milliyet.com.tr/sanat-ve-iktidar-uzerine/Blog/?BlogNo=304833 (Erişim 20.04.2018)

Sanat bir ideolojinin yaratılması için araç olarak düşünülmemelidir. Bundan dolayı iktidarın bir kurumu olarak görülmesi de mümkün değildir. Sanat, eğer ki bir ideolojiye hizmet etmek için üretilirse, içeriğinin ve ifadesinin tüketiminden sağlanan faydaya dayanan doğruluğu ile sınırlanmış olur. Bu durumda sanatın metalaşması tehlikesi doğar. Sanatı yol açtığı ilişki biçimleri açısından tüketicinin bilinçlendirilmesini esas alan bir pratik olarak ele almak da bir başka yol olarak görülebilir. Bu bağlamda kamusal alanda yer alacak olan sanat yapıtı mesaj ileten yapısı nedeniyle kırılgan bir çizgide yer alacağından önemi büyüktür.

Sanayi devrimiyle birlikte Batı toplumlarında değişen yaşam tarzı, kamusal alan ve özel alan arasındaki farkın yeniden tanımlanma ihtiyacını doğurmuştur. Kamusal alan ve özel alan arasındaki bu ayrım ihtiyacı ile sokakların, caddelerin, parkların, meydanların yani kentin yeni bir bakışla tasarlanması söz konusu olmuştur. Habermas'a göre kamusal alan tüm bireylerin hiçbir fark gözetmeksizin bir araya gelip paylaşımlarda bulunabildikleri, iletişim kurabildikleri ve düşünce üretebildikleri kentsel açık alanlardır. Bu tanımlamada yer alan halk, daha çok düşünce ve eylem üretebilen, sanat zevkleri olan entelektüel bir topluluğu hedeflediğinden burjuva kültürünü ifade eder. Kamunun erkini temsil eden devletin otorite olmasını ve beraberinde gelen kamusal alandaki devletin sorumluluğunu Habermas "*kendi hukukuna tabi olanların ortak kamusal selametini sağlama görevini borçludur.*" diye tanımlar.[30] Devlet kamu otoritesini temsil etmek ve toplumun çıkarlarını korumak için mevcut olsa da kendi içinde farklı dinamiklere hizmet etmektedir.

Kamusal mekânlar devletin kamu otoritesinin temsili olurken, kamusal alanlar hiçbir ayrım gözetmeden toplumun tüm bireylerinin birbirleriyle iletişim kurabildiği, sosyalleşebildiği eşitlikçi ve özgür açık alanlardır.

Kamusal alanın tarifleri ve kamusal alanlara yerleştirilen anıt heykellerin siyasi ideolojinin dayatmaları olması arasında dikkat çekici bir ironi bulunmaktadır. İktidarlar için meydanlar otoritenin gövde gösterisi yaptığı ve gücünü hissettirdiği egemenlik sembolleri olmuştur.[31]

Habermas'ın kamusal alan tanımının fazla idealist olduğu yönündeki eleştiriler kamusal alan tanımlarının genişletilmesine ve çeşitlendirilmesine yol açmıştır. Bunlar arasında Oskar Negt ve Alexander Kluge "Kamusal Alan ve Tecrübe" isimli kitaplarında kamusal alanı

[30]Jurgen Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, İstanbul:İletişim Yayınları, 1997 s.58

[31] Ekrem Işın, **Hipodrom At Meydanı II**, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları,2010 s.12

proletaryanın hâkimiyeti üstünden tanımlayan sınıfsal yaklaşımlarıyla kamusal alana dair yapılan diğer tariflerden ayrılırlar.[32] Bu yaklaşım üretim ilişkileri üstünden burjuva kamusal alanı yerine proleteryanın kamusal alanı ele geçirmesiyle gerçekleşecek *proleter kamusal alan* savını ortaya koyar. Tüm bunlardan da anlaşılacağı üzere kamusal alanın net ve tek bir tarifi bulunmamaktadır.

Değişen sosyo-kültürel toplum yapısı, ekonomik ilişkiler ve sahne oldukları kitlesel hareketlerle kamusal alanlar kente ve sosyal yapıya dair bir hafıza oluşturmaktadırlar. Fiziksel, siyasi, ideolojik ve kültürel değişimler kentin belleği niteliğindeki kamusal alanları şekillendirirken, kamusal alanlar da iktidarların müdahaleleri ile şekillenirler.

Kente yapılan bu müdahalelerin en önemlilerinden biri Haussmann Planı'dır. Endüstri devrimiyle beraber 19.yüzyılın ilk yarısında kırsaldan kente göçlerin yoğunlaşmasıyla Paris'in nüfusu milyona dayandığında ve halk direnişlerini bastırmak mümkün olmadığında dönemin valisi Georges Eugéne Haussmann (1853-1970) Paris'e bugünkü görünümünü veren planı uygulamıştır (1850'nin sonları ve 1860'lar).[33]

Estetik kaygı taşımayan Haussmann Planı muhalif toplumsal hareketlerin kontrol altında tutulabilmesi ve bastırılabilmesi için kontrol edilebilmesi güç dar ara sokakları geniş askeri araçların geçebileceği bulvarlara dönüştürmek amacıyla Paris'i geniş caddelerden oluşan akslarla bölmüştür. Louis Napoleon'un görevlendirdiği Haussmann düşük gelirlilerin durumunu göz ardı ederek toplumsal tepkiler alan planı dünyada birçok benzer uygulamaya örnek olmuştur.[34] Bulvarlar sadece kentin ulaşımında etkili olmayacak, "*buna ilaveten kenar mahalleleri temizleyecek, karanlık ve boğucu iltihaplı yığınlar arasında "nefes alacak yer" açacaklardı.*"[35]

Haussmann'ın planıyla göz alıcı bulvarların yapımı için gerçekleştirilen yıkımlarda yoksul kesim bölgelerini terk etmek zorunda kalmıştır. (Resim 12) Bu konuyla ilgili olarak Marshall Berman Parisli yoksulların yaşam alanlarının yıkılışına karşı çıkmamalarını açıklarken Paris tarihçisi Louis Chevalier'i referans gösterir. Chevalier, Hausmann öncesi dönemde mesken sıkıntısı, açlık, tifo ve kolera salgınlarından kırılan halkın, Hausmann

[32]Oskar Negt, Alexander Kluge, **Public Sphere and Experience**, Amerika: University of Minnesota Press, 1993 s.IX

[33] Marshall Berman, **Katı olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul:İletişim Yayınları, 1994, s.205

[34] Robert Fishman, "Introduction, Urban Utopias in the Twentieth Century:Ebenezer Howard, Frank Lloyd ve Le Corbusier", Bülent Duru, Ayten Alkan (Der. Çev**) 20.Yüzyıl Kenti içinde** 107-126**,** İstanbul:İmge Yayınevi, 2002, s.122

[35]Berman, s.206

planıyla gelen yıkımlara direnmediğini vurgular. "*Baudelaire'in bir başka bağlamda ifade ettiği gibi, kendi dünyalarından çıkıp nereye olursa olsun gitmeyi onlar da istiyordu belki de.*"[36]



Resim 12: Haussmann'ın planı için Butte des Moulins'in Avenue de l'Opéra'nın (Opera Caddesi) yapımı sırasında yıkılışı, 1870 (Ftoğraf: Wikimedia Commons)

Marshall Berman 19. ve 20. yüzyıllar kent anlayışı arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır; "*19. yüzyıl kentselliğinin ayırt edici işareti bulvardı, patlamaya açık, maddi ve insani güçleri bir araya getiren bir araç; 20. yüzyıl kentselliğinin köşe taşıysa otoyol oldu, yani onları darmadağın etmenin aracı.*" [37]

19. ve 20. yüzyıl arasındaki fark şaşırtıcı şekilde yirminci yüzyılın en ünlü mimarı diyebileceğimiz Le Corbusier'nin uyguladığı sıçramaya benzemektedir. Aslında Le Corbusier de -öncüleri diyebileceğimiz Ebenezer Howard ve Frank Lloyd Wright gibi- sanayi toplumunun ihtiyaçlarını karşılayamadığını düşündüğü kenti yaşanabilir bir hale dönüştürmek için yola çıkmıştır. Bu üç plancı da yoksulluğu ortadan kaldıracak bir kültürün gelişebilmesi için kenti iyileştirmek yerine tümden dönüştürmek, yeniden inşa etmek istemişlerdir. Lakin yalıtılmış bireysel doğruların (estetik, sosyal ve ekonomik) toplumsal dinamiklerle örtüşmediği, fazlasıyla basitleştirilmiş ideal kent tasarımları ortaya çıkmıştır.[38]

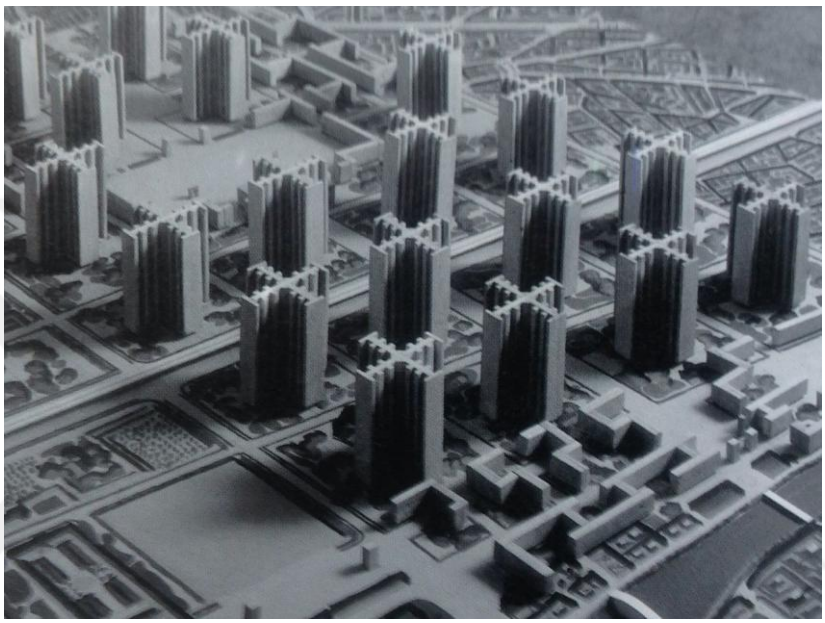
Le Corbusier geniş caddelerde, parklarda geçen gençlik döneminin ardından, devrimci ayaklanmaların mekânlarına dönüşmüş sokaklardan kurtulmak gerektiği fikrini yükseltmiştir. Le Corbusier'ye göre kent idealist, modernist ve devrimci bir bakış açısıyla keskin "*geometrik düzen*" içinde planlanırsa insanlar kendilerini daha mutlu ve güvenli hissedeceklerdir.

[36]Berman, s.207

[37]Berman, s.223

[38]Fishman, s.124

"Sokağı öldürmek" fikriyle birlikte, her ne kadar istenmese de sınıfsal bir kent tasarımı ortaya çıkmıştır.[39] Belki de bunun sebebi sosyal eşitlik sağlayacak bir devrim gerçekleşmeden kentin dönüşümünün topluma yansımamasıdır. [40] Modernist ama merkeziyetsiz kenti oluşturmak için Le Corbusier hastalıklı gördüğü binaları yıkıp buralarda ikamet edenleri şehrin dış kesimine dikilen toplu konut binalarına yerleştirmeyi öngörmüştür. (Resim 13) "*Dikey kent*"in merkezi de yeraltı ulaşım ağıyla bağlanan yüksek gökdelenlerin oluşturduğu iş merkezine dönüşmektedir.[41]



Resim 13: Le Cobusier'nin tasarladığı ütopik kent The City of Tomorrow (Yarının Şehri) (Fotoğraf: Wikimedia Commons)

Le Corbusier'nin planını temel alarak dönüştürülen kentler -Chandigarh, Hindistan veya Brasilia, Brezilya gibi- bugün öngördüğü ütopyadan uzak ve ihtiyaçlara cevap veremeyecek bir haldedirler.[42]

Brasilia şehri 1950'lerde kurulmuştur. (Resim 14) Yaratıcısı Oscar Niemeyer'in tasarımsal açıdan etkileyici binalarıyla Corbusian tarzdaki (Le Corbusier tarzı için kullanılan bir terimdir) Brasilia artık toplu taşımanın yetersiz kaldığı, ıssız ve çorak kamusal alanları,

[39]Fishman, s.109

[40]Fishman, s.123

[41]Bediz Yılmaz, "Çağdaş" Kent - Çağdaş" Konut: Kentsel Dönüşüm ve Dönüştürülen Yaşam Alanları", **Toplum ve Demokrasi**, 3 (5), 2009 Ocak-Nisan, s. 156

[42] Ayça Vural-Cutts, **İdeal Kent**, 28.12.2017, https://xxi.com.tr/i/ideal-kent (Erişim 01.03.2018)

boş sokakları nefret uyandırmıştır.[43] Bu modernist kent politikalarının yol açtığı sosyal sorunlar çok uzun zaman önce fark edilmiştir. Sınıfsal kent yapılanmalarının yol açtığı zararların ortadan kalkması için 1980'lerden beri çalışmalar yapılmaktadır.[44]



Resim 14: Oscar Niemeyer'in tasarladığı Brasilia'dan genel görünüm. (Fotoğraf:Wikimedia Commons)

İnsanları birbirlerinden ayrıştıran, koparan ve kutuplaştıran toplum mühendisliğine hizmet etmeye dönüşen kent tasarımlarıyla birlikte kendini ifade edemeyen, protesto ve gösteri hakları ellerinden alınmış edilgen topluluklar ortaya çıkmıştır. Böylece toplumu kapalı mekânlara veya kendi özel alanına sıkıştırarak kontrol altına alınmaya çalışılan 20.yüzyıl kentinde meydanların ve anıtsal heykellerin algılanması değişmiştir.

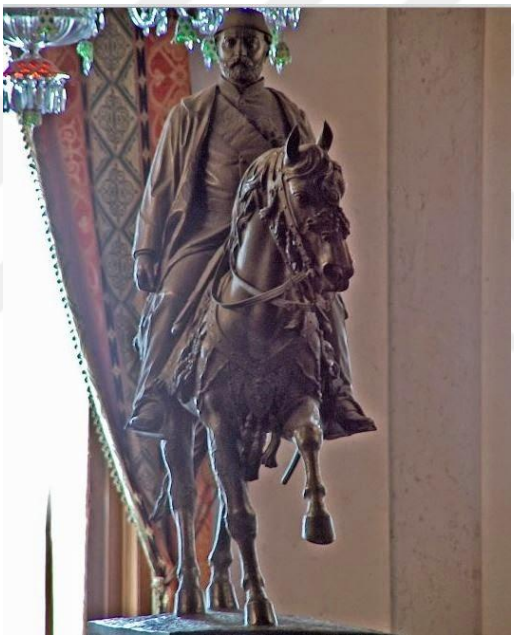
Mevcut iktidarların kamusal alanda otoritelerini uygulayabilecekleri kısıtlayıcı yaklaşımlarıyla birlikte meydanlarda yer alan, tarih ve toplumsal belleğin işaretleri olan anıt heykeller de, 20. yüzyıl kentlerinin kamusal alanlarında yer bulsalar da gitgide hak ettikleri özenden yoksun bırakılmışlardır.

[43] J.S. Marcus, "Designer Cities: The Development Of the Superstar Urban Plan",*The Wall Street Journal*, 26.06.2008, https://www.wsj.com/articles/SB121693005482282163 (Erişim 05.06.2018)

[44] Yılmaz, S.156

3. CUMHURİYET DÖNEMİ SEÇİLMİŞ ATLI ANIT UYGULAMALARI

Anıtsal uygulamalar konusu Türkiye özelinde ele alındığında, kamusal alan ve heykel ilişkisinin yaygın olarak modernist Kemalist Devrim sonrasında ortaya çıktığı gözlenmektedir. Osmanlı döneminde ise 15.yüzyıldan itibaren II.Mehmet'in Bellini'ye yaptırdığı portresi gibi, portrelerini yaptıran padişahlar bulunmakla birlikte tablolar dini sebeplerden dolayı saray duvarları içinde tutulmuşlardır. Bununla birlikte II.Beyazıt döneminden başlayarak 19. yüzyıla kadar da plastik değeri olan herhangi bir heykele rastlanmaz. Türkiye'de gerçek anlamda bir heykel eğitimi ancak 19. yüzyılın sonlarında başlayabilmiştir.



Resim 15: Sultan Abdülaziz'in Fuller'e yaptırdığı atlı heykeli Beylerbeyi Saray Müzesi'ndedir. (Fotoğraf:abdulaziz.com)

Bileklerini keserek hayatına son veren Abdülaziz intihar eden tek Osmanlı Padişahı olmasının yanında, sanatsal anlamda da bir ilke imza atmıştır. Abdülaziz 1867'de III.Napoleon'un davetiyle katıldığı Fransa'daki serginin ardından 1871'de heykeltıraş Fuller'e kendi atlı heykelini yaptırmıştır.(Resim:15) Bu heykel Osmanlıda bir ilk olması açısından Türk heykel tarihinde oldukça büyük bir öneme sahiptir. Abdülaziz kendi heykelinden sonra Fuller'e saray bahçeleri için hayvan figürleri de sipariş etmiştir. Yurtdışı ziyaretleri sırasında gördüğü atlı anıtlardan ve büstlerden etkilenerek yaptırdığı heykeli halkın tepkisiyle karşılaşmamak için bir meydana değil sarayın bahçesine yerleştirtmiştir.

Tarihsel süreç incelendiğinde Anadolu coğrafyasında ancak 20. yüzyıl başlarında Cumhuriyetle birlikte kamusal alana yerleştirilen anıtlardan ve heykellerden bahsetmek mümkündür. Konu bu bağlamda ele alındığında, Batı'nın kamusal alan ve özel mekân arasındaki farkı tanımlama çabalarının örtüşmediği bir tarihsellikle karşı karşıya kalınmaktadır. Batıda kamusal alan, burjuva kültürünün ortaya çıkardığı bir kavramken Türkiye'de devlet politikası olarak kendini var edebilmiştir.

Araştırmanın bu aşamasında kamusal alan ve kamusal mekân ayrımını tanımlamaya çalışmak yerinde olacaktır. Kamusal alan üstüne çalışmaları olan Prof. Ayşe Sibel Kedik, "Kamusal Alan ve Kent İlişkisi" makalesinde bu anlam karmaşasına vurgu yapma ihtiyacı duymuş, bu iki kavramın iç içe geçtiğinin ve kesin olarak birbirinden ayrılamadığının altını çizmiştir.[45]

Öncelikle bu metnin izleğinin kamusal alan üstünden sürmesinden dolayı iki kavram arasındaki farkı belirginleştirmek adına sözlük anlamlarının ortaya konulması gerekmektedir

Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Alan" terimi "Düz, açık ve geniş yer, meydan, saha" olarak ifade edilirken, Nişanyan Etimoloji Sözlüğünde terim "dağlar arasındaki açık ve düz yer, meydan" olarak tanımlanmaktadır.

"Mekân" terimi ise Nişanyan Etimoloji Sözlüğünde Arapça kökenli bir kelime olup "varoluş, var olunan yer, konum", olarak tanımlanırken, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "ev, yurt, bulunulan yer" olarak açıklanmaktadır. Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere her ne kadar birbirlerine çok yakın ve dolayısıyla karışması mümkün kavramlar olsa da; kamusal alanlar şehirdeki yapılar arasında yer alan açıklıkları, mekânlar ise mimari tanıma göre insanı çevreden belli ölçülerde ayıran iç boşlukları kapsamaktadır. Çalışmada yer alan kamusal alanlar (açık) ve kamusal mekânlar (kapalı) bu tanımlamalara göre ele alınarak irdelenmiştir.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönem incelendiğinde, Türkiye'de kamusal alanlar devlet tarafından planlanmış, anıt heykeller modernleşmenin bir sembolü olarak parklara, meydanlara, kent merkezlerine yerleştirilmeye başlanmıştır. Merkeziyetçi yapının bir sembolü olarak tasarlanıp kamusal alanlara yerleştirilen heykellerde mevcut yeni iktidarın gücünün ve propagandasının çoğunlukla Atatürk tasvirleri üzerinden yapıldığı gözlenmektedir.

[45] Ayşe Sibel Kedik, "Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011/1 s.233

Tanzimat dönemi burjuvazisinin ve Cumhuriyet döneminin seçkininin tanımladığı modernleşme birbirinden farklıdır. *"Cumhuriyet yönetimi ve eliti, halkına yabancılaşmış Osmanlı aydınına, bozulmuş ve gücünü yitirmiş olduğunu düşündüğü Tanzimat modernleşmesine, onun yönetim anlayışına karşı idi."*[46]

Yeni kurulan cumhuriyetin modernleşme planının Anadolu'yu kucaklaması, halka yakınlaşması ve ulus devletin güçlenmesi gibi amaçları vardır. Bu planın en önemli kollarından biri de halkevleri olmuştur. Kırsal kesimi edebiyat, sanat, spor gibi konularda bilgilendirmek amacıyla kurulan halkevlerinin görevleri arasında sanat sevgisini aşılamak, sanatın korunması ve geliştirilmesi için halkı bilinçlendirmek gibi sorumluluklar da bulunmaktadır.

Kent ve köy arasındaki kopukluğun giderilmesi için uygulanan bu yeni plan, kenti hala gelişmenin merkezi olarak görmekle birlikte fikir ve sanat üretiminin kentten köye doğru hareketlenmesi düşüncesinden beslenmektedir. Köy hala gelenekselliğin temsili özelliğini korumaktadır. Bu modernist plan ideal olan ulus devleti yaratabilmek için merkeziyetçi bir yapı oluşturma çabasından hareketle şekillenmiştir. Bahsi geçen süreçte, köy imgesi kente anıtlardaki kompozisyonlarda yer alan kırsal motifler yoluyla taşınırken, anıt heykel de kentten köye doğru taşınmıştır. (Resim:16)



Resim 16: Güvenpark Anıtı'nda (1935,Ankara) bulunan rölyeflerde köy motifleri (Fotoğraf: Nosferatü,Wikimedia Commons)

46 Zeynep Yasa Yaman, "Siyasi Estetik Gösterge olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2011, 28:1 s.71

İnsanların ağırlıklı olarak ekonomik amaçlarla bir araya geldikleri Osmanlının ticari odaklı meydanlarının ve sosyalleşme mekânı olarak "cumalık" da denilen caminin bulunduğu meydanın yerini alması planlanan kamusal alanların oluşturulması, çağdaşlaşma planının önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Yerleşim yerlerinin yeniden planlanmasında köy meydanlarına ve meydana yerleştirilecek olan anıt heykellere ortak bir bellek ve amaç yaratmak adına öncelik verilmiştir. Zeynep Yasa Yaman, köy meydanlarının kamusal alan olarak tasarlanması sürecinde Atatürk heykellerinin yer almasının "cumhuriyeti kuran kurtarıcıyı" çocuklara tanıtmak amaçlı olduğunu vurgular.[47]

Anıtlarda muzaffer başkumandanın yanı sıra ileriye, ufka doğru bakan bir önder imajı da bulunmaktadır. Kompozisyonlarda kadın figürü de yoğun olarak kullanılmış ve genç, laik cumhuriyet kadını imajı vurgulanmıştır.

İdeolojik amaçlar doğrultusunda yapılan modernist planlar, yükseltilmek istenen değerler ve ulus devlet anlayışı kamusal alanlara yerleştirilen Atatürk heykellerinde şekil bulmuştur. Kamusal alanda laik bir söylem oluşturabilmek için yeni Cumhuriyetin kültür politikasında heykele oldukça önem verilmiştir.



Resim 17: Cumhuriyet ve Hürriyet gazetelerinden heykel haberleri

Her ne kadar yapılan anıtlar kahramanlık ve idealleri konu edinen devlet görüşünün yansıması olsa da bu Türkiye için önemli ancak, İslamiyet'in figür betimlemesini yasakladığına dair yanlış yaygın inançtan dolayı da toplumsal anlamda sindirilebilmesi zor bir

[47] Yaman, s.72

adım olmuştur.[48] Nitekim zaman içinde kamusal alanlara yerleştirilen farklı anlatımlardaki yapıtların da bu sindirilememişlikten paylarını aldığı örneklere rastlanmaktadır. (Resim 17)

Cumhuriyet döneminin ilk heykellerinin yurt dışından heykeltıraşlara yaptırılması da Batılı anlamda figüratif heykel ile bu geç tanışmanın bir sonucudur. Türk Hükümeti tarafından açılan Uluslararası Ankara Zafer Anıtı Yarışmasında birincilik kazanmasıyla Türkiye de anıt uygulamalarına başlayan 1883 doğumlu heykeltıraş Heinrich Krippel'e sipariş edilen ve dökümü de Viyana'da yapılan, 1926'da Sarayburnu Parkı'na yerleştirilen Atatürk heykeli kamusal alanda görünen ilk figüratif anıt heykeldir. Her ne kadar tezin ana teması olan atlı anıtlardan biri olmasa da bir ilk olması, yerleştirildiği konum ve Atatürk'ün sivil kıyafetlerle betimlenmesinden dolayı uygulamanın araştırma kapsamında vurgulanması gerekmektedir. Sanatçının Türkiye'de bulunduğu 13 yıl boyunca gerçekleştirdiği anıtlar arasında Sarayburnu Atatürk Anıtı, Konya Atatürk Anıtı, Ankara Ulus Meydanı Atlı Atatürk Anıtı, Samsun Atlı Atatürk Anıtı, Afyon Utku Anıtı, Sümerbank Genel Müdürlüğü Binası içi Atatürk Anıtı yer almaktadır.

3.1 Zafer Anıtı

Krippel'in gerçekleştirdiği ikinci anıt 1927 tarihli Ankara'da Ulus Meydanı'na yerleştirilen Zafer Anıtı'dır. Bu anıt Yenigün gazetesinin yapmış olduğu kampanya ve halkın büyük maddi destekleriyle yaptırılmıştır. Anıtın toplumsal etkisinin artması için heykel uygulaması alanın merkezine yerleştirilmiştir. Temel figür olarak Atatürk'ün yer aldığı anıtın ana teması Kurtuluş Savaşıdır. Krippel Atatürk'ü malzemesi bronz olan mermer bir kaide üstünde ata binmiş bir halde betimlenmiştir. Heykelin kaidesinde ise savaşı anlatan rölyef ve yazıtlar bulunmaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın tüm yurttaşların katıldığı bir mücadele olduğunu vurgulamak için kompozisyonda üç figür daha yer almaktadır.

Askeri üniformalı at üstündeki Atatürk figürünün yer aldığı yüksek mermer kaidenin çevresinde yer alan bu üç figür halkı ve orduyu temsil etmektedir. Merkezdeki ana kaideden ve birbirlerinden bağımsız olarak daha alçak kaideler üstüne yerleştirilmiş figürlerden biri gözcülük yapan diğeri de silah arkadaşlarını çağıran iki asker figürüdür. Bu figürler Atatürk figürüyle beraber yüzleri Batı'ya dönük olarak yerleştirilmişlerdir.

[48] Ruhi Konak, "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2013, Vol. 6, Sayı 1, s. 969



Resim 18: Ankara Zafer Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons)

Üçüncü figür kaidenin doğu cephesinde ve yüzü doğuya dönük konumlandırılmıştır. Kompozisyonun doğu-batı aksına ortalanmış olarak tek başına daha hareketli bir kaidenin üstünde yer alan figür top mermisi taşıyan bir kadın figürüdür. Bu figür kurtuluş savaşında her türlü imkânsızlıkla mücadele eden halkı simgeler. Bu alan, Anıtkabir inşa edilene kadar devlet törenlerinin gerçekleştirildiği, Ankara'nın simgesi haline gelmiş bir anıtlı kamusal alan olma özelliğini taşımaktadır.

3.2 Onur Anıtı

Zafer Anıtının ardından Henrich Krippel 1931 yılında açılan Samsun Onur Anıtı'na da imza atmıştır. Ankara anıtında olduğu gibi bu anıt da Samsun Halkının büyük desteğiyle Ata'ya olan saygıyı ölümsüzleştirmek adına gerçekleştirilmiştir. Atatürk yine askeri kıyafetler içindedir. Şaha kalkmış atının üzerinde Batı'ya dönük olan yüzünde oldukça sert bir ifadeyle ve bir eli kılıcında betimlenen Atatürk heykelinin dökümü teknik şartlardan dolayı yine yurt dışında gerçekleştirilmiştir.



Resim 19: Samsun Onur Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons)

Kurtuluş Savaşı'nı başlatmak üzere kararlılık ve cesaret ile yola çıkan kendinden emin bir lider betimlemesi yapılmıştır. Şaha kalkmış at yükselen enerjiyi ve ataklığı vurgularken, atın kaslarının vurgulanmasıyla bu gerilim arttırılmıştır. Atın kaideye bağlanan kuyruğu kompozisyonun dengesini kuvvetlendirmektedir. Heykel kaidesiz olarak 4.75 metredir. 4 metreye yakın kaidesinin iki yanında bulunan rölyeflerde Kurtuluş Savaşı kompozisyonları yer almaktadır. Bu rölyeflerde halk ve Atatürk arasındaki bağ, mermi taşıyan ve savaşan halk gibi kompozisyonlar yer almaktadır.

3.3 Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı

1869 Torino doğumlu Pietro Canonica da Henrich Kippel gibi cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de anıtlar gerçekleştiren bir başka önemli heykeltıraştır. Türkiye'de bulunduğu süre içerisinde Etnografya Müzesi Önü Atlı Atatürk Anıtı, Ankara Zafer Anıtı, İstanbul Taksim Anıtı, İzmir Atlı Atatürk Anıtı'nı uygulamıştır. Canonica birçok aristokratın, kraliyet mensubunun, Simon Bolivar, Çar II. Aleksandr gibi liderin büstlerini, heykellerini gerçekleştirmiş bir isimdir.



Resim 20: Ankara Etnografya Müzesi'nin girişinde bulunan Pietro Cronica'nın Atatürk heykeli. (Fotoğraf:Elelicht,Wikimedia Commons)

Türkiye'de ilk olarak Ankara Etnografya Müzesi önündeki atlı Atatürk anıtını gerçekleştirmiştir. Bu Cumhuriyet Döneminin ilk atlı anıt kompozisyonudur. Cumhuriyetin ilk müzesi olan Etnografya tamamlandıktan sonra heykel binanın önüne yerleştirilmiştir. 5 m. Yüksekliği sahip, malzemesi bronz olan heykelin yapım yeri İtalya'dır. Üniformasıyla betimlenen Atatürk Heykelinin kaidesinde alçak rölyefler bulunmaktadır.

3.4 İzmir Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı

Canonica'nın 1927-1932 yılları arasında gerçekleştirdiği İzmir'de Cumhuriyet Meydanı'nda bulunan atlı Atatürk Anıtı yine milli mücadeleyi hatırlatacak bir kompozisyondur. Anıtın kaidesi Mimar Asım Kömürcü'ye aittir. Bu anıt Ege'nin ilk anıtıdır. Dökümü İtalya'da gerçekleştirildikten sonra 1932'de açılışı yapılmıştır. Mustafa Kemal atının üstünde, askeri kıyafetler ile betimlenmiştir. "İlk hedefiniz Akdenizdir!" sözünden yola çıkılarak Mustafa Kemal'in sağ eli yere paralel olarak denizi gösterir şekilde uzanmıştır. Sol eliyle atının dizginlerini tutmaktadır. Atın sağ ayağının havada oluşu harekete hazır olduğu hissini yaratmaktadır. Mermer kaidenin yan cephelerinden başlayıp denize doğru olan ön cephesine doğru derinliği yükselen rölyefte birbiri içine geçen üç kalabalık kompozisyonda askerler ve kahraman kadınlar yer almaktadır. En önde genç bir köylü kadının bayrak taşımakta olduğu görülmektedir. Bu heykelde kırsala verilen önem, kent ve kırsalın birbirine yaklaşması gibi genç cumhuriyetin planları arasında yer alan laiklik vurgusunun betimlendiğini söylemek mümkündür. Kentten kırsala doğru olan ivmenin arttırılmasını

amaçlayan benzeri anıtlarda da köylünün ön plana çıkarılmasıyla kırsalın yenilikleri kabul etmesi amaçlanmıştır. Zeynep Yasa Yaman bu durumu ulusal kültürün modern elemanlarının eskiyi koruyan köylüye kendi imgesi yoluyla kabul ettirilmeye çalışılması olarak yorumlar.[49] Bu anıtta da yukarıda bahsi geçen değerlere ağırlıklı olarak yer verildiği gözlenmektedir.



Resim 21: İzmir Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons)

Cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşme süreci içerisinde yerleşim merkezlerinin yeniden tasarlanması ve meydanlar yaratılması böylece kolektif bir bellek oluşturulması projesi dâhilinde gerçekleştirilen ağırlıklı olarak Atatürk ve Kurtuluş Savaşı temalı anıt heykellerinin yanı sıra önemli tarihi kişiliklerin de anıtları yapılmıştır. Atatürk'ün ölümünün ardından sınırlı sayıda da olsa İsmet İnönü heykelleri yapılması ise anıt heykelciliği ve iktidar arasındaki bağın güzel bir örneğidir. Fakat bu anıtlar halk üzerinde istenilen etkiyi yaratmış olsalar dahi heykelin kamusal alanda "sanat nesnesi" olarak bulunma kabulüne ve algısına katkıları olduğunu söylemek güçtür.[50]

Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında ülkenin kendi içinden yetiştirilen heykeltıraşların yorumlarıyla Atatürk'ün ana motif olduğu anıt heykeller de yapılmaya başlamıştır. Bunlardan öne çıkanlar arasında Hüseyin Gezer'in gerçekleştirdiği Antalya'da bulunan Ulusal Yükseliş anıtını, Haluk Tezonar'ın Kayseri Cumhuriyet Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'nı ve 2007 yılına tarihlenen Tankut Öktem'in Bodrum'da bulunan Atatürk Anıtı'nı saymak mümkündür.

[49] Yaman, s.75

[50] Yaman, s.77

3.5 Antalya Ulusal Yükseliş Anıtı

Antalya'da Cumhuriyet Meydanı'nda yer alan ve açılışı 1964 yılında yapılan Ulusal Yükseliş Anıtı Hüseyin Gezer'in imzasını taşımaktadır. Atatürk anıtları arasında yapısal olarak nispeten farklı bir çizgi taşımaktadır. Kaidenin çok planlı ve keskin hatları figürlerin hareketini destekler niteliktedir. Fakat birçok heykeltıraşın katıldığı iki aşamalı yarışmanın sonunda seçilen projenin ardından heykelin yerleştirileceği mekâna karar verilmiştir. Heykelin yerleştirileceği mekânla birlikte tasarlanması, yerleştirileceği kamusal alanın kullanım şartlarına göre ölçülendirilmesi, konuma göre tasarlanması ve bu alan içerisinde yerleştirilmesi gibi eş zamanlı yürümesi gereken aşamalar yine tam olarak gerçekleştirilememiştir. Bununla beraber kaide projesinin uygulanması için Mimar Tarık Akıltopu ile birlikte çalışılması kayda değer bir çabadır. Anıtın yerleştirildiği Cumhuriyet Meydanı ve anıtın içeriği örtüşmektedir. Kompozisyonda yer alan yükselmekte ve güçlenmekte olan cumhuriyeti simgeleyen ikisi sağda ikisi solda bulunan genç kadın ve erkek figürleri idealize edilmiş vücut yapılarıyla ana figür olan at üstündeki Atatürk'ü çevrelemişlerdir.



Resim 22: Antalya Ulusal Yükseliş Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons)

Şaha kalkmış atının üzerindeki Atatürk'ün bir eli yere dik açıyla heykeli yukarı doğru açan bir hareket kazandırırken onun hemen önündeki genç erkek ve kadının da havaya

kalkmış kolları bu hareketi desteklemektedir. Atatürk burada at üstünde yer almış olsa da at figürü burada militarist bir imgeden çok güç, hız ve atılımı simgelemektedir. Anıtın bulunduğu meydanın tam ortasında olmaması da bir diğer vurgulanması gereken konudur. Dikdörtgen bir meydanın ilk üçte birlik kısmında yer alan heykel altı metre yüksekliğindedir.

Heykelin yüzü batıya dönük olarak yerleştirilmiştir. Bir kamusal alan sanat eseri olmak amacıyla değil resmi bir söylemi temsil etmek üzere yerleştirilen anıtın çevresiyle etkileşiminden bahsetmek güçtür. Bununla beraber heykelin çevresinde etkisinin azalmasına sebep olabilecek nitelikte bir yapı yoktur ve meydanın kuzeyinden geçmekte olan cadde fark edilebilirliğini arttırmaktadır.[51]

3.6 Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı

1984 yılına tarihli Haluk Tezonar tarafından gerçekleştirilmiş Atatürk heykeli Kayseri Cumhuriyet Meydanı'nda bulunmaktadır. Kuzeyden, güneyden ve batıdan gelen üç ana caddenin kesişmekte olduğu bir kavşakta bulunan bugünkü ismi Cumhuriyet Meydanı olan bu kamusal alan çevresindeki cami, çeşme, medrese gibi tarihi önemli yapılardan da anlaşılacağı üzere kentin merkezinde bulunmaktadır. Osmanlı döneminde at pazarı ismiyle anılan meydan cumhuriyetten sonra yeni ismine kavuşmuştur. Haluk Tezonar'ın heykeli bu meydana yerleştirilen ilk heykel değildir. İlk olarak 1934 Zühtü Müritoğlu'nun yaptığı ilk Atatürk heykeli meydana yerleştirilmiştir ve şu an belediye sarayının önünde bulunmaktadır. Ardından 1976 yılında Gürdal Duyar'ın atlı Atatürk heykeli gelmektedir. Bu heykel Kayseri Ansiklopedisi'ne göre halkın heykeli beğenmemesinden dolayı kaldırılmıştır.

Haluk Tezonar'ın gerçekleştirdiği anıtta, yüksek bir taş kaide üstünde duran askeri kıyafetler içindeki atlı Atatürk figürü güneye bakmaktadır. Atatürk'ün askeri kıyafetlerle, eli dizginlerde, pelerini eyerin üstüne salınmış tasvirinin durağanlığına sol ayağı havada olan at figürü eşlik etmektedir.

[51] Ayşe Ezgi Taşkıran ve Berrin Sirel, "Kentsel Mekanda Plastik Sanat Eserlerinin Kent Estetiği ve Kültürüne Katkısı (Antalya Ölçeğinde)", Çukurova Üniversitesi FBE, Cilt 26, Sayı:2. s.43



Resim 23: Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (Fotoğraf Wikimedia Commons)

Anıtın çevresindeki minareler, saat kulesi, binalar ve farklı ölçülerde dikey elemanlar düşünüldüğünde kaidenin bu ezici denebilecek yüksekliğinin bile heykelin fark edilebilirliğini sağladığını söylemek güçtür. Büyük sayılabilecek bir meydanın bir köşesine eklemlenmiş duran anıt sıkışmışlık hissi vermektedir. Üstelik anıt yakınından geçen akslara sırtını dönmüş bir yerleşime sahiptir.

3.7 Bodrum Atatürk Anıtı

Tankut Öktem'in Bodrum'da bulunan Atatürk anıtı 2007 yılında sanatçının bir trafik kazasında hayatını kaybettiği yıla tarihlenmektedir. Atatürk yine askeri kıyafetler ile şaha kalkmış bir at üzerinde betimlenmiştir. Anıtın konumlandırıldığı mekan, meydan olarak adlandırılamayacak küçük bir adadır. Ana aksların kesiştiği bir noktada olması görülebilirliğini arttırırken, anıtın çevresi ve insanlarla teması alanının yeterli olmamasından dolayı zayıf kalmaktadır.



Resim 24: Bodrum Atatürk Anıtı'nın bulunduğu döner kavşak (Fotoğraf Mim.SinanAkyurtlaklı)



Resim 25: Bodrum Atatürk Anıtı (Fotoğraf Mim.SinanAkyurtlaklı)

Dengesi arka ayakları ve kuyruk üstüne kurulmuş olan heykel yüksek bir kaide üstünde bulunmaktadır. Kaidenin üstünde yer alan Atatürk'ün "Yurtta sulh, cihanda sulh" sözünden çıkışla oluşturulan tasarımda Atatürk sağ elinde bir zeytin dalı tutmaktadır.

Atatürk'ün sağ kolunu sert bir şekilde yukarı kaldırmış olması, askeri kıyafetlerle, şahlanmakta olan bir atın üstünde tasvir edilmesinin daha çok düşmanın üstüne gitmeye hazır bir lider imajı verdiği ifade edilebilir. Ancak bir kılıç tutarmışçasına gergince havaya kalkmış kolun ve beden hareketinin figüre yüklediği enerjinin verilmek istenen mesajla çelişkili olduğunu da söylemek mümkündür.

4. GÜNÜMÜZ SANATINDAN SEÇİLMİŞ ATLI HEYKEL UYGULAMALARI

Günümüz sanatında at üzerinde üniformalı krallar, hükümdarlar, imparatorlar, liderler dışında sıradan insanların tasvir edildiği, ölçüleri gerçeğine yakın kaidesiz heykellerin kamusal alanlarda ve galerilerde yer aldığı görülmektedir. Genellikle heykeller izleyicinin ulaşabileceği temas kurabileceği göz hizasında uygulanmıştır.

At figürünü heykellerinde protest bir simge olarak kullanan 20. Yüzyıl heykeltıraşları olmalarından dolayı Marino Marini'nin gitgide at ve binicisi ilişkisi silikleşen ve form değiştiren at heykelleri, Hans Haacke'nin Gift Horse(Hediye At)heykeli ve Gustavo Aceves'in Lapidarium gezici sergisi üstünden günümüz sanatından atlı heykel uygulamalarına eser bağlamında yaklaşılmıştır.

4.1 Marino Marini

Marino Marini 1901-1980 yılları arasında yaşamış, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve heykel çalışmaları yapmış, 1954 yılında Roma Academia di Lincei'nin büyük ödülünü kazanmış 20. yüzyılda İtalya'da heykel sanatının yeniden öne çıkmasına öncü olmuş bir ressam ve heykeltıraştır.

Sanat yaşamı boyunca hiçbir sanat akımına dâhil olmayan Marino Marini, ilkel sanata ilgi duymuş eserlerini bu üslup izinde gerçekleştirmiştir. Sanatçı nü kadın, büst ve atlı temalarını geliştirirken Etrüsk ve Kuzey Avrupa heykelinden etkilenmiştir. Eserlerinde klasik temaları çağdaş tekniklerle modern yaklaşımlar ışığında yorumlayarak, çağdaş bağlamda uygulanabilecek mitsel bir imgeye katkıda bulunmak istemiştir. Genellikle malzeme olarak bronzu kullanmıştır.

Gençliğinde faşist partiye yazılan ve 1932'de ilk büyük faşist sanat sergisi olarak bilinen *Mostradella Rivoluzione Fascista*'ya katılan Marini belirsizliklerle dolu bir politik duruşa sahiptir. Savaştan önce bu faşist kimliği terk etmiş ve hatta savaş sırasında sürgünde bulunduğu dönemde yaptığı heykelleri anti-emperyalist olarak yorumlanmıştır.[52] Marini

[52]Thomas Micchelli, *Loaded History: Marino Marini's Armless Juggler*, 13.06.2015 https://hyperallergic.com/213849/loaded-history-marino-marinis-armless-juggler/

kahramanlık destanlarını ve hükmedici gelenekselliği ret ederek klasik imparatorluk mitlerinin dışındaki Akdeniz mitleriyle ilgilenmeye başlamıştır.[53]

Eserleri arasında atlı heykelleri göze çarpmaktadır. Bunlara örnek olarak; 1937 tarihli Ulusal Müze Stockholm de bulunan At ve Binici heykeli, 1953 tarihli Modern Sanat Müzesi Rio de Janerio da Anıtsal Atlı, 1942 tarihli Small Rider (Küçük Binici) (1942) (Resim 26), L'angelo della citta (Şehrin Meleği) (1948), 1953*1954 tarihli 'Study for The Miracle' (Mucize Üzerine bir Çalışma) heykeli, 1942 tarihli Quardiga (4 atlı) rölyef gösterilebilir.(Resim:28)

Marino Marini'nin atlı heykelleri en çok bilinen temasıdır. Sanatçı dönem ne olursa olsun insanlığın ve doğanın tarihinin at ve binicinin figürlerinde bulunabileceğini dile getirmiştir. '*Benim hikâyeyi anlatma şeklim bu. İnsanoğlunun tutkularına hayat vermek için bu kişiliğe ihtiyacım var.*'[54] sözleri sanatçının kendi düşünsel düzlemini özetler nitelikte değerlendirilebilir.

At ve binicisi temalı heykellerindeki değişimler Marini'nin değişen bağlama olan kişisel cevabını yansıtmaktadır. Çalışmalarında 1936'da gerçekleştirdiği ve Vatikan Müzesi'nde bulunan Cavaliere'de (Şovalye) at ve binicisinin oranları önceki heykellerine göre nispeten incedir ve her iki figür de dengeli, harekete hazır, ciddi ve sakindirler.[55]

Takip eden yıllarda ise at şaha kalkmaktadır ve binicisi hareketlidir. 1940'larda formlar daha sadeleşir, oranlar bodurlaşır ve arkaik bir ruha bürünürler. 1940'ların sonlarında boynu uzatılmış, gerginleşmiş, kulaklar geriye yatmış ve ağzı açık şekilde hareketsizleşmiştir ve açıkça cinsel güçle ilişkilendirilebilecek olumlamayı ve gücü taşır. [56]

Bununla birlikte sanatçı heykellerinde binicinin atını gitgide daha az kontrol edebildiğini ve atın daha agresif bir şekilde büyüdüğünü belirtmiştir. At ve binicisi arasındaki

[53] Nicholas Watkins, "From Fascism to the Bomb:Marino Marini Undermining and Destruction of the Classical Europen Horseman",Richard Littlejohns ve Sara Soncini (Ed.), **Myths of Europe**içinde (235-247), Hollanda,Amsterdam:Rodopi Yayınları, 2007 s.235

[54] Fondazione Marino Marini, "Cavalli e Cavalieri", http://www.fondazionemarinomarini.it/cavalli.html (08.01.2018)

[55] Tüm hakları saklı olduğundan Cavaliere heykeli Vatikan Müzesi resmi sayfasından görülebilir. http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/collezione-d_arte-contemporanea/sala-7--marino-marini/marino-marini--cavaliere.html

[56]Peggy Guggenheim Collection resmi sitesi,
http://www.guggenheim-Venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=107&id_opera=212

bu ilişki Marini'nin insanlık tarihine endişeli yaklaşımının ifadesidir. Bu çözülmemiş ve aşırı dramatik formlar Marino'nun ahlaksal anlamda insanlığın haline duyduğu şiddetli kaygıyı ifade etmektedir. At ve binicisinin formları birbirinden bağlantısız ve gruplara indirgendiğinde her iki figürde daha az tanınabilir hale gelmektedirler. Marino onlara "Fossils", "Warriors" ve "Compositions of elements" gibi isimler vermiştir. Dramatik ve cansız formları sadeleştirerek ve birbirlerinden koparak bir trajediyi hatırlatmaktadır. Yüzeyler keskindir, sert çizgiler boşluğa bağlanır ve onu şiddetle kırar, böylelikle de at ve doğa arasındaki uyumlu ilişkiden geriye bir şey kalmadığı anlatılır.[57]



Resim 26:Solda Small Rider (1942) (Fotoğraf:Marino Marini Fondazione)

Marini'nin belirsiz politik tavrı ve hiçbir sanat akımına dâhil olmaması gibi özellikleri ile devinim halindeki at ve binicisinin silikleşerek incelen ilişkisi arasında ironik bir bağlantı kurmak mümkündür. Marini'nin çözülmemiş ve zaman zaman umutsuzluk taşıyan formları at, insan ve doğa arasındaki kopuşa kaygılı bir yaklaşımın yansımasıdır.

[57]Fondazione Marino Marini, "Cavalli e Cavalieri", http://www.fondazionemarinomarini.it/cavalli.html (08.01.2018)



Resim 27: Sağda Small Rider (1951) (Fotoğraf:Marino Marini Fondazione)



Resim 28: Mario Marini'nin Quadriga'sının 5 orjinal dökümden birisi (Fotoğraf:Galerie Thomas)

4.2 Hans Haacke

Hans Haacke'nin ismi ilk kez 1971'de, açılmayan ve bu nedenle efsaneye dönüşen bir sergiyle duyulmuştur. Guggenheim Müzesindeki bu sergide New York'un gecekondu semtlerinde çok sayıda mülkün sahibi olan ailelerin usulsüz alım satım işlerinin fotoğraflarla gösterildiği bir eseri nedeniyle müzenin yöneticisi sergiyi iptal etmiştir.

"*Ben hep sistemlerle ve nasıl işledikleriyle ilgilendim; bir noktada anlıyorsunuz ki politik ve sosyal sistemler de bunun bir parçası, onlardan kaçış yok.*"[58]ifadeleri ile kendini anlatan Hans Haacke'nin, yarışma sonucunda (Fouth Plinth Competititon) seçilen Gift Horse (Hediye At) adlı bronz heykeli Londra'da bulunan Trafalgar Meydanı'na yerleştirilmiştir. Hans Haacke, yaptığı kimi diğer işlerde olduğu gibi Gift Horse'da da sanat, iktidar ve para ilişkilerini eleştirmiştir. Heykel için seçilen mekân 19. yüzyılın başlarında ulusun gurur meydanıdır. Bu meydanda ulusal kahramanların heykelleri bulunmaktadır.

Trafalgar, meydan kimliği kazanmadan önce şahin eğitimi, kraliyet ahırı, hayvanat bahçesi, hapishane ve dini bir merkez olarak kullanılmıştır. 1830'da Napolyon'a karşı kazanılan Trafalgar Zaferi'nden ismini almıştır. Trafalgar Savaşı'nda ölen zaferin kahramanı Amiral Horatio Nelson'ın bir sütun üstünde bulunan granit ve bronzdan yapılma 51,59 metrelik heykeli (1843) meydanın güneyinde yer almaktadır. Meydanın hemen dışındaki adacıkta I.Charles'ın atlı heykeli bulunmaktadır. Bugün hala Londra'da uzaklıklar bu anıt merkez alınarak hesaplanmaktadır. Bununla ilgili bir plaka anıtın hemen arkasında zeminde yer almaktadır.[59] Meydanın dört köşesindeki kaidelerde Kral IV. George'un atlı heykeli (1844), General Sir Charles James Napier (1855) ve General Sir Henry Havelock (1861) heykeli bulunmaktadır. Dördüncü kaideye gelmesi planlanan IV. William'ın heykeli bütçe yetersizliğinden yapılamamış ve konulacağı kaide 150 yıldan uzun bir süre boş kalmıştır.

Dünyaca tanınmış müzelerden birisi olan National Gallery, konsolosluklar ve resmi binaların çevrelediği Trafalgar Meydanı Londra'nın en geniş meydanıdır.(Resim:29) 1840'daki açılışından bu yana birçok gösteriye ev sahipliği etmiştir. Nelson sütununun 1843'deki açılışından, 1880'lerdeki işçi hareketinin gösterilerine kadar yasaklı bir dönem geçiren Trafalgar'da kalabalıkların toplanmasını engellemek amacıyla yapılan çeşmeler ve aslan heykelleri boşa bir uğraş olmanın ötesine geçememiştir.

[58] Randy Kennedy, **Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor**, *Çev.E.Gen,* ww.e-skop.com\skopbulten\elestirinin-rafa-kaldirildiği-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor\2173 (Erişim 06.03.2018)

[59]**Where Is The Centre Of London?** 31.07.2008 http://www.bbc.co.uk/london/content/articles/2005/08/15/charingcross_feature.shtml (Erişim 08.04.2018)



Resim 29: Londra'nın her köşesinden gelen binlerce işsiz insan Trafalgar'da 30 Ekim 1932'de gösteri için toplandıklarında. Fotoğraf: Associated Press/ Len Putnam

Bir yandan sendikal protestoların, savaş ve küreselleşmeye karşı gösterilerin düzenlendiği bir yandan da erkin simgeleriyle donanmış Trafalgar'ın "Dördüncü Kaide"si bu bağlamda önemlidir. Muhalif çalışmaların sergilendiği "Dördüncü Kaide" sanata ayrılan kamusal açık mekan olarak 1999'da işlev kazanmıştır.

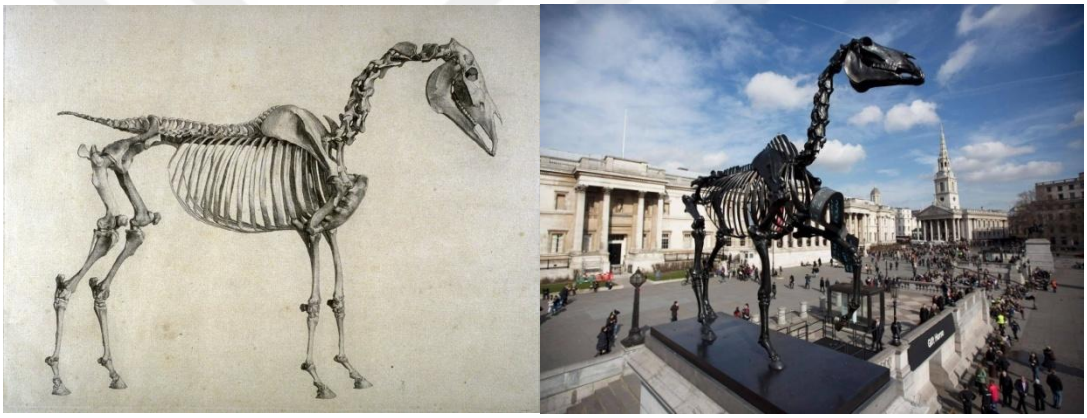
2005'den itibaren Londra Valiliği'nin desteğiyle sürdürülen "Fourth Plint Program" (Dördüncü Kaide Programı) ile bugüne kadar on sanatçının geçici işleri bu noktada sergilenmiştir. Bu kaideye yerleştirilecek heykellerin seçimi, kurulan komisyon tarafından bir yarışmayla belirlenmektedir. Dördüncü Kaide Komisyon Programı Vali'nin Kültür Stratejisi'nde yüksek kalitede ve hafızada kalacak çalışmalarla Londra'nın kamusal sanat, mimari ve kent tasarımının farkındalığının yaratılabilmesi olarak tanımlanmıştır. [60] Komisyonun daveti ile sanatçıların tasarımlarının maketleri iki ay süre ile National Portrait Gallery'de sergilenir. Halkın yorumları komisyon tarafından değerlendirilir. Geçici olarak Trafalgar Meydanı'na yerleştirilen heykeller mekânın belleği ve kaide ile kurdukları ilişki bağlamında değerlendirilmektedirler. Güncel sanatın önde gelen isimlerinin program

[60] Londra Valiliği Resmi Sayfası, 2014 https://www.london.gov.uk/sites/default/files/gla_migrate_files_destination/MD1384%20FOURTH%20PLINTH%20.pdf (06.04.2018)

dâhilinde seçilen yapıtlarının güncelliklerinin yanı sıra meydanın tarihiyle kurdukları ilişki de dikkate değerdir.

Haacke'nin at kadavrası heykeli günümüz siyasetine ve ekonomik politikalara bir eleştiri olarak yorumlanmıştır.(Resim:31) Egemenlerin bilindik at sırtında temsil edildiği geleneksel kalıptan çıkarak, binicisi olmayan, at iskeleti betimlenmiştir. Atın ön ayağında Londra borsası verilerinin canlı geçtiği bir elektronik şeritten kurdele kullanılmıştır. Haacke Gift Horse için sanatçı George Stubbs'ın "Atın Anatomisi" isimli kitabında (1766) bulunan gravürden esinlenmiştir.[61]

Haacke sanat, iktidar ve para ilişkilerini, atlı heykellerin hâkim olduğu meydana yerleştirdiği binicisiz at iskeleti ile ironik bir dille eleştirmiştir.



Resim 30: (Sol)"The Anatomy of the Horse" yayıncı J. Purser;Londra;Kraliyet Koleksiyonu

Resim 31:(Sağ) Hans Haacke'nin Gift Horse heykeli (Fotoğraf:Independent Gazetesi)

Haacke kendisine yakıştırılan "politik sanatçı" tanımlamasından nefret ettiğini ifade etse de muhafazakâr senatör Jesse Helms'i, Philip Morris'i eleştirdiği İnsan Hakları bildirgesine sarılı sigaralardan oluşan "Helmsboro Country" [62] ve Birleşik Devletler'in en büyük şirketlerinden Koch Industries'i doğrudan hedef alan "The Business Behind Art Knowsthe Art

[61]Matthew Weaver, "Fourth plinth: politically provocative Gift Horse is unveiled in London",**The Guardian**, (05.03.2015) https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/05/fourth-plinth-provocative-artwork-gift-horse-hans-haacke-unveiled-in-london (Erişim 06.04.2018)

[62] Roberta Smith, "A Giant Artistic Gibe at Jesse Helms", **New York Times** (20.04.1990) http://www.nytimes.com/1990/04/20/arts/a-giant-artistic-gibe-at-jesse-helms.html (06.04.2018)

of the Koch Brothers"[63] ("Sanatın Arkasındaki İş Koch Kardeşlerin Sanatını Biliyor" olarak çevrilebilir) gibi heykellerle muhalif duruşunu sergileyen bir sanatçıdır.

Haacke'nin 1979 tarihli bir başka muhalif çalışması olan "Thank You Paine Webber"i 2010'da Metropolitan Museum satın almış olmasına rağmen Haacke'nin 2014'de Metropolitan Museum's New David H. Koch Plaza'nın açılışına tepki olarak "The Business Behind Art Knowsthe Art of the Koch Brothers" Koch Biraderler'i eleştiren çalışmasını yapması damuhalif sanatçı duruşunun kanıtı olarak değerlendirilebilecek türden bir eylemliktir.

"*Bence kültürel bir kurum olan MET'in (Metropolitan Museum) prestijini seçimleri satın almaya çalışan bir işadamına bırakması oldukça dikkate değer. Bunu kabul etmekte zorlanıyorum. Belki bu benim kişisel problemim ama başka birçok insan için de problem olduğunu düşünüyorum.*"[64]

Erkin temsili olarak meydan anıtlarında görmeye alıştığımız at figürünün iskeleti ile sistemin altında yatan hastalıkları ironik bir dille eleştiren Haacke gibi Meksikalı sanatçı Gustavo Aceves de küresel politikalar, savaşlar ve göç üstüne olan kaygılarını at figürüyle sembolize etmiştir.

4.3 Gustavo Aceves

İtalya, Pietrasanta'da yaşayan Meksikalı sanatçı Gustavo Aceves Latin Amerika'da tanınan bir ressamdır. Batı geleneğindeki figüratif çalışmalarını Meksika duvar resimlerinde rastlanan büyük ölçeklerle harmanlamıştır. Koleksiyonlarda ve müzelerde çalışmaları bulunan Aceves zorunlu göç ve sürgün temalarını işlediği Lapidarium'u bir heykel projesi olarak düşünmesinin nedenini kamusal alanda yer almasını istediği projenin temellerini ve derinliğini resimle anlatamayacak olmasına bağlamaktadır.[65]

---

[63]Ken Johnson, **Hans Haacke,** 20.11.2014 https://www.nytimes.com/2014/11/21/arts/design/hans-haacke.html (06.04.2018)

[64] Randy Kennedy, "Contrarian Stays True to His Cred", 23.10.2014 https://mobile.nytimes.com/2014/10/24/arts/design/hans-haacke-gets-establishment-nod-of-approval.html?_r=0 (Erişim 06.04.2018)

[65]Hannah Ellis-Petersen, "We all come from the same place': Gustavo Aceves unveils migration crisis artwork in Rome", 19.9.2016, https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/19/gustavo-aceves-migration-crisis-artwork-rome (Erişim 24.12.2017)

Lapidarium Latince kökenli bir kelimedir ve taş heykellerin sergilendiği yer anlamına gelmektedir. İsmini buradan alan Lapidarium, Aceves'in taş atölyeleri ve dökümhaneleriyle ünlü Pietrasanta'da[66] hayat verdiği gezici bir heykel sergisidir.(Resim:32) Kalıcı ve anıtsal heykellerde kullanılan granit, mermer ve metal gibi ağır malzemelerden oluşan 40 at heykeli halen dünyayı gezmeye ve farklı kamusal alanlarda sergilenmeye devam etmektedir.

Gustavo Aceves'in Nijerya'da gördüğü tekneyle göç etmekte olan bir aile, serginin ilk motivasyonu olmuştur. Atların gemi omurgalarının üstünde sergilenmesinin sebebi de budur.[67] Sergideki atların ataları olan Venedik quadrigasının atlarının savaş ve politikayla şekillenmiş tarihleri Aceves'in bir başka ilham kaynağı olmuştur.



Resim 32:Gustavo Aceves'in Pietrasanta,İtalya'da gerçekleştirdiği Lapidarium Sergisi (Fotoğraf: Lapidarium Resmi Sitesi)

Gezici sergi Venedik Quadrigasının Haçlı Seferi sonrası Kanstantinopolis'den yağmalanmasıyla başlayan yolculuğu ile günümüzde savaşlardan dolayı göç etmek zorunda kalmış topluluklar arasında bir bağ kurmaktadır.

Lapidarium 2.Dünya Savaşı'nın bitişinin 70. yıl dönümüne denk gelen 2015 Mayısında Brandenburg quadrigasının bulunduğu Brandeburg Kapısı'nda (Resim:33) sergilenmiştir.[68] Bitmemişlik hissi taşıyan, yaralı, bacaksız, yelesiz ve kuyruksuz atların boyutları 3 ila 8 metre

[66]*Kutsal Taş anlamına gelen Pietrasanta İtalya'nın Toscana Bölgesinde Lucca şehrinin kuzeyinde bir komündür.*

[67]**Lapidarium Sergisi Resmi Sayfası**, https://lapidarium.online/en/#about

[68]**Lapidarium Sergisi Resmi Sayfası**, https://lapidarium.online/en/#home

arasında değişmektedir. Askeri zaferleri simgeleyen şaha kalkmış veya bir ayağı havada, harekete hazır duran atlara ironik bir yaklaşım olarak bacakları olmayan atlar gemi omurgalarına yerleştirilmişlerdir.

Avrupa'nın maruz kaldığı göç krizini mitolojiden, gerçeklerden ve tarihten esinlenerek tasarlanan ve sebep-sonuç sorgulaması yapılan bu projede Gustavo Aceves için bu anıtsal atlar Kuzey Amerika'dan milyonlarca yıl önce dünyaya yayılan atlar gibi bir özgürlük ve güç sembolü değildirler. Onlar yaralanmış ve sakatlanmış görünümleriyle göçmenleri ortak hafızaya kazırken aynı zamanda bugün Batı medeniyetinin sömürü üstüne kurulduğunu da hatırlatmak ister gibidirler.[69]



Resim 33:Lapidarium Brandenburg'da. Fotoğraf Lapidarium.online



Resim 34:Lapidarium'un Brandenburg'da yerleştirilmesi. Fotoğraf: Paul Zinken

[69] Mercati di Traiano Museo dei Fori Imperiali Resmi Sayfası, 2016, **Lapidarium**, http://www.mercatiditraiano.it/it/mostre_ed_eventi/mostre/lapidarium

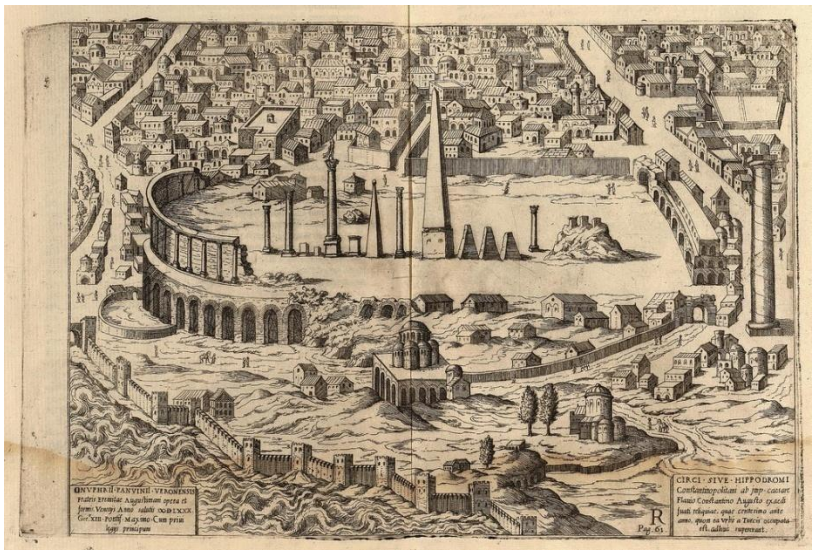
Bu eser çalışmasının çıkış motivasyonunu oluşturan Venedik quadrigasınınLapidarium'a dailişkili olması ve bu gezici serginin araştırma kapsamında ele alınan önemli mekânlarda yer almış olması da Aceves'in incelenmesinin başlıca sebebidir.

Brandenburg'da 2015 yılında sergilenen Lapidarium'un 2019'daki durağının Paris Carrousel Meydanı'nda olması Konstantinopolis'den yağmalanan quadriganın zorunlu seyahati ile anlamlı paralellikler taşımaktadır.

5. SULTANAHMET AT MEYDANI / HİPODROM

Roma İmparatorluğu'nun Doğu ve Batı olarak 395 yılında ayrılmasıyla kurulan ve ismini I.Constantine'den alan Bizans İmparatorluğu'nun başkenti Konstantinopolis, Batı Roma'nın 5.yüzyılda Germen kabileleri tarafından yıkılışının ardından bin yıl daha varlığını sürdürmüştür. 1204'deki Haçlı Seferi'nde Latin istilasına uğramış ve Konstantinopolis 1261'de geri alınana dek Latin İmparatorluğu olarak kalmıştır.[70]

Roma ve Bizanslılar döneminde "hipodrom", Osmanlılar döneminde ise "Atmeydanı" adı verilen bugünkü adıyla Sultanahmet Meydanı, üç imparatorluk döneminde de şehir merkezi olarak görülmüş ve en görkemli eserler bu bölgeye inşa edilmiştir. Bizans döneminde at yarışlarının düzenlendiği hipodrom bu meydanda bulunmaktadır.



Resim 35: Hipodrom Kalıntıları, Onofrio Panvinio'nun De Ludis Circensibus adlı eserinde yer alan baskı (Venice, 1600.)

[70] Muammer Yıldız, "Doğu Roma İmparatorluğu", 29.02.2016 http://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/02/dogu-roma-imparatorlugu.html (17.04.2018)

Hipodromun en eski örneklerine Antik Yunan'da rastlanmaktadır. Bunlar yarış pisti etrafında izleyenler için oturma alanı olarak tasarlanan topraktan bir set ve atların dönüş yerlerinin belirtildiği düz bir arazi üzerinde başka yapıya gerek olmaksızın inşa edilmişlerdir.

Romalılar binicilik talimlerinin yapıldığı alanlara hipodrom, at arabalarının yarıştırıldığı hipodromlara ise *circus*[71] adını vermişlerdir. Antik Çağın en büyük *circus*u olan "Roma Circus Maximus"u Roma'nın yedi tepesinden Aventinus (Collis Aventinus) ve Palatinus (Collis Palatinus) tepeleri arasındaki vadiye inşa etmişlerdir. Romalılar için hipodrom, gösteriş ve Romalı olmanın ispatı olarak görülmüştür.

Constantinople Hipodromu'nun inşasına dair çeşitli tezler bulunmaktadır. Sultanahmet'te ilk yapılan hipodrom, Roma İmparatorluğu Döneminde Doğu Eyaletleri Valisi VII. Septimus Severius'un din-devlet işleri ve halkı temsil eden imar planı kapsamında M.S. 196-203 yılları arasında inşasına devam edilmiş ancak tamamlanamamıştır. Bu imar planına göre Ayasofya (Tanrı'nın evi-din), Saray (devlet işleri) ve Hipodrom (halk) ile planlanan temsili üçgen tamamlanmaktadır.[72]

Hipodromun tarihi, mimarisi ve arkeolojisi hakkında Zonaras gibi son dönem tarihçilerin eserlerinden bilgi edinilebilmekle beraber yeterli kapsamda detaylı araştırmalar günümüze ulaşmamıştır.

Örneğin Zonaras, Severus'un hipodromu Bizanslılarla barıştıktan sonra yaptırdığını yazar. Daha eski bir dönemde yaşamış olan tarihçi Zosimos, Büyük Constantinus'un hipodromu her türde en güzel eserlerle süslemek için çaba gösterdiğine değinir.

Bu alanda ilk önemli kazılar 1927, 1928, 1932 ve 1950'li yıllarda Cumhuriyet'in kurulmasından sonra yapılmıştır. Bölgenin yaklaşık planını çıkarmak, yazılı metinleri bir araya getirerek günümüze kalan arkeolojik bulgularla ancak mümkün olmuştur. Hipodromun yaklaşık ölçüleri ile ilgili bilgiler şöyledir;

Çıkış kapılarından kuzey dönüş direklerine; 148 metre. Euripos'un uzunluğu; 230 metre. Güney dönüş direklerinden arenanın sonuna; 52 metre. Arenanın toplam uzunluğu; 429 metre. Arenanın çıkış kapılarındaki iç genişliği; 79 metre. Arenanın kavisli uç kapının içten

[71] "Circus" Yunanca *kirkos* kökeninden gelen dairesel formlardaki yarış pistleri için özellikle antik Roma'da kullanılan bir terimdir. Daha detaylı etimolojik bilgi *https://www.etymonline.com/word/circus* kaynağından edinilebilir.

[72] Özdemir Nutku, Atmeydanı'nda Düzenlenen Şenlikler, **II Hipodrom\ Atmeydanı İstanbul' un Tarih Sahnesi**, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010. s.71

genişliği; 76 metre. Arenanın kavisli uç kapının dıştan genişliği; 119 metre. Oturma yerlerinin toplam uzunluğu; 14780 metredir. Hipodromun kapasitesi(kişi başına 0.50 metre genişlik); 30.000 kişidir. [73]

Meydandan ve o dönemde çevresinde bulanan mimari yapılardan, binalardan günümüze çok az şey kalmış olduğu görülmektedir. Bunun nedeni tarihin çeşitli evrelerinde bu alanda bulunan eserlerin çeşitli nedenlerle yağmalanması ya da devşirilmesidir.

1204 yılında İstanbul'un Haçlılar tarafından alınması ile hipodromun anıtları yağmalanır. Khios (Sakız) Adasından getirilmiş ve hipodromda yer alan quadriganın atları (M.S. 2. yy.) Enrico Dandolo'nun emriyle Venedik'e taşınır ve San Marco katedralinin süslenmesinde kullanılır. Araştırmanın ana fikrinin çıkış noktasını oluşturan bu atlar ile ilgili incelemeye Quadriga başlığı altında ilerleyen bölümde yer verilmiştir.

İmparator Konstantinos hükümdarlık döneminde (M. S. 324-337), yeni başkenti için bazı kaynaklara göre genişliği 117m. , uzunluğu ise 480 metre olan ve yaklaşık 100 bin kişilik bir kapasiteye sahip çok daha büyük ve gösterişli bir hipodrom yaptırmıştır. Bu hipodrom Roma'daki Circus Maximus'u örnek alarak yapılmıştır. Açılışı 11 Mayıs M. S. 330 yılında yapılan yeni yapı, bundan böyle halkın en önemli toplantı yeri olarak şehrin eğlence hayatının yanı sıra politik gelişiminde de rol oynamıştır. Bu görkemli yapının güneybatıdaki vadinin eğimini dengeleyen *Spendone* bölümü harap da olsa günümüze ulaşmıştır. [74].

Hipodromların at ve araba koşularının yapıldığı eliptik pistlerinin tam ortasında, *spina*denen bir eksen vardır. Duvar ya da bariyer formundaki bu eksenin üstünde çoğunlukla dikilitaşlar ve heykeller bulunmaktadır. Önceleri Roma'daspinanın yerinde vahşi hayvan gösterilerinin yapılmasından dolayı halkı tehlikeden korumak amacıyla kazılmış içi su ile dolu derin bir hendek bulunduğu bilinmektedir. Vahşi hayvan gösterileri terk edildikten sonra bu hendekler toprak ile doldurularak yerine etrafında at gösterilerinin yapıldığı spina inşa edilmiştir.

[73] Jonathan Bardill, Konstantinopolis Hipodromu'nun Mimarisi ve Arkeolojisi, Ekrem Işın (drl.)**I Hippodrom\Atmeydanı, İstanbul'un tarih Sahnesi**içinde (91-149), İstanbul:Pera Müzesi Yayınları, 2010. s.99

[74]Jane Taylor, **İstanbul İmparatorlukların Başkenti**, İnci Türkoğlu (Çev.), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000. s.20

Spina üzerinde bulunan ve günümüze ulaşan obelisk, örme sütun ve yılanlı sütun hakkındaki bilgiler Mimar Taner Kara'nın araştırmasına dayanarak aşağıdaki gibi özetlenebilir;

"*Konstantinos zamanında buraya yerleştirilmesi tasarlanan ama gerçekleştirilemeyen Dikilitaş'ın (obelisk) spinaya (yarış pistini ortadan ayıran duvar) konması I. Theodosius (M.S. 379-395) döneminde mümkün olur. Mısır'daki Karnak Tapınağı'ndan getirilen bu dikilitaş aslında firavun III. Thutmosis tarafından M.Ö. 1506 yılında tanrı Ra için dikilmişti. 32 günde taşınarak buraya getirilen dikilitaş, iki basamaklı bir kaide üzerinde yer alan kabartmalı bir mermer blok üzerinde 4 bakır takoz kullanılarak dikilmiştir ve 19.6 m. yüksekliktedir. Kabartmalarda I. Theodosius, ailesi ve saray erkanı hipodromdaki imparator locasından halkı selamlarken tasvir edilmiştir. Alt blokta ise Grekçe ve Latince taşın ithaf yazıtı ve taşın getirilişini gösteren bir sahne ile hipodrom oyunlarının ve seyircilerinin tasvirleri vardır. Sonradan kuzeydoğu cepheye şimdi kayıp olan bronz bir çeşme yalağı konmuştur.*"[75]

Günümüze ulaşmış olan bir diğer anıt ise "Örme Sütun" dur.(Resim:36) Kesme taşlardan örülerek yapılmış olan ve ismini bu yapım tekniğinden alan sütünün yüksekliği 32 metredir ve spinanın en ucunda bulunmaktadır. Yarış atlarının dönüş noktası olduğu çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Sütunun mermer kaidesinde bulunan Grekçe yazıtta "*Bu dört köşeli heybetli ve harika anıt, zamanla harap olmuşken, şimdi imparator Konstantin ile devletin şanı olan oğlu Romanos tarafından önceki görüntüsüne nispetle daha iyi duruma getirildi. Rodos Kolosu harikulade idi, bu bronz anıt ise hayranlık yaratmaktadır."* ifadesi yer almaktadır.[76] Bu ifadeden sonuçla Büyük Konstantin veya I. Theodosius döneminde inşa edilmiş olan sütun İmparator VII. Konstantin (Constantinus VII Porphyrogenitus) (921-959) zamanında sadece onarım görmüştür. 913-959 yılları arasında Örme Sütun, altın yaldızlı ve kabartmalı bronz plakalarla kaplanır. Bu plakaların ve tepesinde bulunan tunç kürenin 1204'te şehri işgal eden Latinler tarafından hipodromdaki pek çok heykel ve süslemeler gibi sökülerek sikke yapımında kullanıldığı bilinmekte olup, plaklara ait izler sütün yüzeyinde halen görülebilmektedir.

[75] Taner Kara, İstanbul Hipodromu, Mimarlık Tarihi İçerisindeki Yeri Ve Önemi (**Yüksek Lisans Tezi**, Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , Mimarlık Anabilim Dalı, 2010) s.49

[76] Sezai Sinanlar, **Atmeydanı Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine**, İstanbul:Kitap Yayınevi, 2005, s.16



Resim 36:(Sol) Örme Sütun (Fotoğraf: Uğur Başak, Wikimedia Commons)

Resim 37:(Sağ)Yılanlı Sütun (Fotoğraf Wikimedia Commons)

Birbirine dolanan üç yılanın başlarının üstünde altın bir kazan bulunmakta olduğu, M.S 324'de İmparator Konstantin tarafından getirildiği kabul edilen 6,5 metre yüksekliğinde ve yekpare döküm tekniği ile içi boş olarak yapılmış olan sütunun 29 boğumdan oluşan 5 metrelik bölümü günümüze ancak gelebilmiştir; alt ve üst kısmı kırıktır.(Resim:37) Sütunun sanatçısı ve yapım yeri bilinmemekle birlikte dönemi itibarı ile bronz döküm tekniği ile ünlü Yunanistan'daki Aigina Adası'nda yapılmış olmasının muhtemel olduğu ifade edilmektedir. Silahtar Fındıklılı Mehmet Ağa'nın 'Nusretname' adlı eserinde anlattığına göre, 20 Kasım 1700 tarihinde yılanların başları boyunlarından itibaren kopmuş ve kaybolmuştur.[77] Kaybolan başlardan birisinin üst çene ve başın üst yarısına ait parçası 1848 yılında Ayasofya'yı onaran mimar Fossati tarafından bulunmuş ve yetkililere teslim edilmiştir.(Resim:38) Buluntu, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çağlar Boyu İstanbul Sergi Salonunda sergilenmektedir.[78]

[77] Kara s.129

[78] Gülbahar Baran Çelik, "Açık havada 2500 Yıllık Bir Anıt: Yılanlı Sütun", **Vakıf Restorasyon Yıllığı**, Sayı 6 Yıl 2013 s.30



Resim 38:Yılanlı Sütun'dan koparılan Yılan Başı, MÖ 479-478.İstanbul Arkeoloji Müzesi (Fotoğraf:Pera Müzesi)

Spinanın aksı üstünde yer alan boğa, at, Herkül, Büyük Teodos, Valantiyen, at yarışçıları ve savaşçı heykellerinden günümüze sadece yukarıda bahsedilen üç heykel kalmıştır.[79]

At Meydanı'nın çevresi Osmanlı döneminde önemli yapılara da ev sahipliği etmiştir. İbrahim Paşa Sarayı, Mimar Sinan'ın Büyük Hamam'ı, Sultan Ahmet Camii gibi eserler bunlar arasındadır.

"Anıtsal savunma yapıları" ve ardından surlar önemlerini yitirip hafızalarda yer almaya devam etmiş ve hipodromda böylece Osmanlıda açık mekana dönüşmüştür. Orta Çağ'ın labirentvari dar ve girift sokak yapısıın bu tür kamusal alanlarla zayıflatıldığını ifade etmek mümkündür.

Hipodrom imparatorluğun sahip olduğu topraklardan getirilen dikilitaşlar, sütunlar ve heykellerle gücün ve egemenliğin temsilidir. Bizans'ta hal böyle iken bu tür hegemonik ikonlar Osmanlı'da da karşılığını bulmamıştır. Hipodromun mimari açıdan yapısal işlevi de toplumsal işlevi de değişmiştir. Bizans döneminde hipodroma yerleştirilmiş bir kaç anıt dışında meydanın Osmanlı'da mimari, sosyal ve siyasi işlevselliğinin devamından söz edilemez.[80]

[79] Haluk Şehsuvaroğlu, **Asırlar Boyunca İstanbul**. Cumhuriyet Gazetesi eki. 26.03.2005

[80] Ekrem Işın, "Atmeydanı Kültürlerarası Bir Mekân Sorunsalı", Ekrem Işın (drl.)**II Hipodrom\ Atmeydanı İstanbul' un Tarih Sahnesi**içinde(10-17), İstanbul:Pera Müzesi Yayınları, 2010. s.12

İbrahim Paşa tarafından Mohaç seferinden İstanbul'a getirilen Diana, Apollo ve Herkül heykelleri Yılanlı Sütun ve dikilitaşların aksında mermer kaidelere yerleştirilmiştir. Bunun ardından halk arasında şaşkınlık ve taassup çevrelerinde fısıltılar kendini göstermiştir. Kanuni bu durumu bir sebeple görmezden gelmiştir.[81] İbrahim Peçevi durumu şöyle aktarmaktadır;

"*Budin Kalesi kapısı dışına dikilmiş garip ve acayip birer sanat eseri olan tunçtan üç heykel vardı. Kanımca büyük olanı, bir zamanlar tüm kâfirlere egemen olan bir kralın heykeli idi. Öteki ikisi ise az daha küçük ve yine aynı biçimde olup, aynı hükümdarın kendisinden sonra krallık tahtına geçen oğullarının heykelleriymiş. Fakat bunlar çok garip ve acayip biçimde olduğundan halkın seyretmesi için gemilere yüklenip İstanbul'a naklolundu. Hatta bunlar At Meydanında her biri taş kürsüye dikildi ve seyreden halk hayran kaldı. Rahmetli Figani'nin 'Dünya denen bu kiliseye iki İbrahim geldi' anlamındaki dizesi ile başlayan ve şairin öldürülmesine yol açan Farsça beyti*, bu heykeller üzerine söylenmişti.*"[82]

** "Dü İbrahim âmed be-deyr-i cihân; Yeki bût- şiken şüdyekîbût- nişân" "Dünya sahnesine iki İbrahim geldi \ Biri put yıktı, biri put dikti"*

At meydanı Osmanlı'da daha çok şenlik alanı olarak kullanılmıştır. Şehzadelerin evlilik ve sünnetleri, devlet törenleri gibi çeşitli sebeplerle düzenlenen bu kutlamalar tüm halkın katılımına açıktır. Bundan dolayı aynı zamanda ekonomik bir işlevi de vardır.[83] Bununla beraber iktidar meydanda Bizans'dan farklı olarak tezahür eder. Hipodromda iktidarı figür olarak temsil eden imparatorun yerini, halkına varlığını ve gücünü uzaktan hissettiren padişah almıştır.

Şehir yaşamının önemli bir parçası olan meydanlardaki ilişkiler ve göstergeler bize meydanların erkin önemli bir temsil alanı olduğunu göstermektedir. Eğlenen insanlar gibi zaman zaman öfkeli kalabalıkları da ağırlayan meydanlar, ritüeller yoluyla ve iktidarın simgeleriyle imparatorlukların ve genel olarak iktidarların güç gösterisidir. Meydanı kontrol etmek bu yüzden önemlidir. Meydanlar, yönetimin gözü, kulağı ve şehre dair birçok parçayı

[81] Fatih Ortaylı, **At Meydanı'ndaki Heykeller, Figânî'nin Hicvi ve İdamı** https://foyuk.wordpress.com/2014/10/03/at-meydanindaki-heykeller-figaninin-hicvi-ve-idami/

[82] Nazım Tektaş, **Pargalı İbrahim**, İstanbul:Çatı Kitapları. 2011. s.26

[83] Nutku, S.73

bir arada gözlemleme fırsatı da veren açık alanlardır. Otorite adaletini meydanlarda ibret olsun diye gösterir. Böylece ceza toplum hafızasında kutsallaştırılır.[84]

Her ne kadar Osmanlıda Atmeydanı infazlar için tek mekân olmasa da bu yönde kullanıldığına dair de kayıtlar bulunmaktadır. Bununla beraber 1533'e ait İbrahim Paşa hakkında bir anekdotta da meydanda heykeller ve darağaçlarının bulunduğu belirtilmiştir.[85] Sipahilerin ve yeniçerilerin ayaklanmalarından biri de 1632'de IV.Murad dönemindedir. Ayaklanmacıların ayak divanına çağırdıkları IV.Murad, Sadrazam Hafiz Paşa'yı asilere teslim etmek zorunda kalmıştır.

Atmeydanı'nda gerçekleşen ve tarihe "Vak'ai Vakvakiye" olarak geçen bir başka ayaklanma IV.Mehmet'in saltanatına, 1656'ya tarihlenir. "Çınar Vakası" olarak da bilinen ayaklanmada aylıkları ödenmeyen isyancı askerler padişahtan ayak divanı istemişler ve IV.Mehmet yeniçerilerin kötü gidişattan sorumlu tuttukları kişileri Atmeydanı'ndaki çınar ağacına asmışlardır. Bu görüntü cehennemde insan başlarından meyveleri olduğuna inanılan Vakvak ağacını anımsattığından olay da Vak'ai Vakvakiye olarak adlandırılmıştır.[86]

15 Mayıs 1919'da İzmir'in işgalinin üzerine İstanbul'da önce 22 Mayıs 1919'da Kadıköy'de[87], ardından 23 Mayıs'ta daha büyük bir miting Sultanahmet Meydanı'nda düzenlenmiştir[88]. İşgali kınamak ve direnişi yaymak amacıyla düzenlenen kadınların yoğun katılımıyla gerçekleşen bu mitinglerde Münevver Saime Hanım, Halide Edip Adıvar gibi önemli figürler de halka hitap etmişlerdir.

Bizans'tan Osmanlı'ya, hipodromdan Atmeydanı'na kullanımı değişse de Sultanahmet Meydanı günümüzde bu hafızaları barındırmaktadır. Modern kentin yeniden tasarımlanması ve hafızanın zayıflatılması çabaları gibi yaklaşımlara ve ilgisizliklere rağmen meydanlar tüm yaşanmışlıklarıyla kentin orta yerinde var olmaya direnmektedir.

Yağmalanan şehrin onurunu temsil eden quadriganın atları başka bir meydana savaş ganimeti olarak gitmiş olsalar da bir dönem bulundukları bu meydana aidiyetleri tarihsel bir gerçekliktir.

[84] Işın, s.11

[85] Şehsuvaroğlu, S.83

[86] Şehsuvaroğlu, S.83

[87] İstiklal Harbi Gazetesi 23.05.1919 Sayı:9

[88] İstiklal Harbi Gazetesi 24.05.1919 Sayı:10

6. QUADRİGA

Quadriga Latince dört anlamına gelen *quadri-* ve bir hayvanı bir araca koşmak anlamındaki *jungere* kelimelerinin birleşiminden oluşmuş ve iki tekerlekli dört atlı arabalara verilen isimdir. Roma ve Yunan'da tanrılar, krallar ve kahramanlarla özdeşleştirilen quadriga zafer ve ün sembolüdür.

Roma'da bulunan Titus Takı'ının (Resim:39) üstünde de kralın muzafferliğinin temsili olan bir quadriga'ya rastlanmaktadır. Yüksek rölyefde Titus bir quadriga kullanırken görülmektedir. Bir elinde bir asa ve hurma dalı tutmaktadır. On iki imparatorluk koruması da ona eşlik etmektedir.[89]

Geç Antik tarzın özelliklerini taşıyan Septimus Severus'un kahramanlıklarını anlatan Septimus Kemeri'ndeki rölyeflerde deönemli bir quadriga örneği bulunmaktadır.(Resim:40) Bu betimlemelerde Septimus Severus quadrigasının üstündeyken çevresinde oğulları Caracalla ve Geta at üstündedirler.[90]



Resim 39:Roma Dönemi,Titus Takı (Arch of Titus),M.S 82 (Fotoğraf:Wikimedia Commons)

[89] Steven L. Tuck. **A History of Roman Art**, İngiltere: John Wiley&Sons Incorporated, 2014. s.201

[90]Tuck, s. 284



Resim 40:Panel 2,Septimius Severus Takı, Forum Romanum, Roma, 203 ce. Fotoğraf: Steven L. Tuck.

6.1 Venedik Quadrigası

Çalışmada Venedik Quadriga'sı ile ilişkili bir heykel uygulaması yapıldığından quadriganın zorunlu yolculuğu, durak noktaları ve bulunduğu meydanlar ile ilgili detaylı bir araştırma yapılmıştır. Burada tarihin ilginç kesişme noktalarından birine gelinmektedir. Çalışmanın ileri bölümlerinde değinilecek olan Berlin BrandenburgQuadrigası ve Venedik Quadrigasının seçilmiş olma sebebi tarihteki kesişim noktalarıdır.

Venedik Quadrigası veya San Marco Quadrigası ya da Konstantinopolis Quadrigası olarak da bilinen quadriga Yunan dökümcülüğünün ve modellemesinin kalitesini gösteren önemli bir eserdir. Quadriganın Büyük İskender'in heykelini yapmasına izin verilen tek heykeltıraş Lysippos'un elinden çıktığı düşünülmektedir. Atların Güney İtalya'da Benevento'daki Trajan Kemeri'ne veya Domus Aurea'ya yerleştirilerek M.S 50 civarında Nero[91] tarafından korumaya alındığı tahmin edilmektedir.[92]

Atlar uzun süre ortadan kaybolduktan sonra Konstantinopolis'de (İstanbul'da) ortaya çıkmışlardır. Konstantin onları bulup şehrin hipodromunda bulunan bir kemerin üzerine yerleştirilmiştir. 1118'den 1207'ye dek Bizans İmparatorluğu'nun tarihini yazan Niketas

[91] Tam ismi NeroClaudiusCaesarAugustusGermanicus bilinen adıyla Nero (M.S 54-68 arasında) Sefahate ve aşırılıklara düşkünlüğüyle bilinen Roma'nın beşinci imparatorudur.

[92] Ivan Lindsay,.**The History of Loot and Stolen Art : from Antiquity until the Present Day**, İngiltere:Andrews, 2013. s.65

Choniates'e göre atların üstünde bulunduğu hipodromun girişindeki kulenin sıralı kemerlerinin altında pist bulunmaktadır.[93]

1204'deki Dördüncü Haçlı seferinde Enrico Dandolo tarafından yağmalanana kadar burada kalmışlardır. Girolamo A. Dandolo'nun aktardığına göre dört at heykeli Konstantinopolis'i fetheden Haçlı ordusunda öne çıkan Venedikliler tarafından zaferlerinin bir göstergesi olarak Enrico Dandolo'nun önderliğinde Venedik'e getirilmişlerdir. [94]

O zamana dek Bizans topraklarında bulunan Venedik bu zaferin ardından Papa Innocent tarafından kutsanınca, Venediklilerin zaferi hem politik hem dinsel bir önem kazanmıştır. [95] 1254'de Venedik'deki San Marco Bazilikası'nın ön cephesinin üstüne yerleştirilen atlar 1797'ye kadar burada bulunmuşlardır.

Venedik, San Marco Meydanı, yerleştirilmiş olan heykellerle iktidarın kendini hissettirdiği önemli bir meydandır. (Resim:41) Quadriga atlarının yerleştirildiği bazilikanın ön cephesinin kuzey köşesinde bir gorgoyle (çirkin yaratık), güney köşesinde ise suçluların halka ifşa edildiği ve idam edilenlerin başlarının sergilendiği Pietro del Bando (Duyuru Taşı) bulunmaktadır. Bu örnekte de bir kez daha kamusal alanın iktidarın cezalandırma sahnesi olarak kullanıldığı açıkça görülmektedir.



[93] Sarah Basset, "The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople", **Dumbarton Oaks Papers**içinde (87-96), Vol. 45,1991. s.88-89

[94] Girolamo Antonio Dandolo, **Sui Quattro Cavalli Della Basilica di S.Marco-Notizie Storiche**, 1817 S.7-8

[95] Tuck, s. 11

Resim 41: San Marco Bazilikası'nın ön cephesinde bulunan Konstantinopolis Quadriga'sının dört atı. (Fotoğraf:Gary Houston,Wikimedia Commons)

Atlar, bazilikanın doğu-batı aksının batı tarafında bulunmaktadır. Bu aksın üstünde kilisenin kubbesinde yer alan İsa ikonu (christ pantocrator) ve Pala d'Oro bulunmaktadır. Zafer sembolleri olan ganimetler ve kutsal simgelerin aynı aks üstünde bulunması iktidarın ve gücün kutsanması anlamını taşımaktadır. Venedik Başkanı'nın (*Doge di Venezia*)[96]bazilikayı arkasına alarak alanda yerleşme pozisyonu onun politik gücünün ve cezalandırıcılığının meşrulaşma enstrümanları olarak din ve zafer sembollerini nasıl kullandığını göstermektedir.[97]

Her ne kadar ana konuyu oluşturmasa da Bizans'tan Venedik'e taşınan bir başka ganimet olan dört imparatorun betimlendiği Tetrarch Rölyefi de bu bağlamda önemli örneklerden birisidir. Rölyefin San Marco'daki konumu, diğer heykellerle, sembollerle olan ilişkisinde, rölyeflerin başkanlık sarayının girişinin hemen yakınında zemine yakın bir yere yerleştirilmiş oldukları görülmektedir. Göz seviyesinden daha yükseğe yerleştirilmiş olan quadriga ve Venedik'in sembolü olan kanatlı aslan heykeli ile ilişkileri rölyefteki devrik imparatorların faniliklerini ve tanrısal olmayan naçizane varoluşlarını vurgulamaktadır.

Bilindiği gibi Venedik Cumhuriyeti'nin sonunu belgeleyen Campo Formio antlaşması 1797'de imzalanmıştır. İtalya'nın kuzeyini ele geçiren Napoleon Bonaparte tarafından yağmalanan quadriga ganimet olarak Paris'e gönderilmiştir.

Atların Paris misafirlikleri kısa sürmüştür ve Napoleon'un 1814'deki düşüşünün ardından atlar Venedik'e geri gönderilmiştir.

Venedik Quadrigası'nın atları 1980'lerde dış şartlardan zarar görmemeleri için San Marco Bazilikası'nın içine alınırken yerlerine replikaları yerleştirilmiştir. Atların orijinal sahibinin İstanbul veya Venedik olduğunu kesin olarak söyleyebilmek pek mümkün değildir. Zira süre anlamında bakılacak olursa Konstantinopolis'te de Venedik'te de yaklaşık 900 yıl süreyle bulunmuşlardır.[98]

[96]*DogediVenezia* Venedik Dükü olarak da Türkçe'ye çevrilmiş olsa da tam karşılığı dük değildir. Doge Venedik aristokrasisi tarafından seçildiği için daha çok bir başkan gibi görülebilir.

[97] Tom Rosenblatt, **The Arrangement of the Tetrarchs and Quadriga**, 2016, s.10, https://www.academia.edu/23970244/The_Arrangement_of_the_Tetrarchs_and_Quadriga (Erişim:08.12.2017)

[98] Lindsay, s. 66

6.2 Berlin Brandenburg Quadrigası

Akrapolis'deki Propylaea'dan (Antik Yunan'da anıtsal geçit/kapı) esinlenilerek Berlin'in giriş noktası olarak düşünülen yapı, 1788-1791 yılları arasında inşa edilmiştir. İsmini üstüne yerleştirildiği Brandenburg Kapısı'ndan alan Brandenburg Quadriga'sı, benzerleri arasında en çok bilinenlerdendir. Zafer tanrıçasının sürdüğü dört atlı, Jena-Auerstedt Savaşı'nın ardından 1806'da Napoleon Bonaparte'ın Berlin'i işgali sırasında Fransa'ya götürülmüştür. 1814'e kadar Lourve müzesinde yerleştirildiği depoda paketi bile açılmadan bekledikten sonra[99] 1814'de Napoleon'un yenilgisiyle birlikte İngiltere, Rusya, Avusturya ve Prusya orduları Paris'i işgal ettiğinde quadriga yeniden Berlin'e taşınmıştır. Bu sırada meydanın ismi Pariser Platz (Paris Meydanı) olarak değiştirilmiştir.

Quadriga yerine yerleştirilirken Fransa karşısında kazanılan zaferin bir göstergesi olarak heykele Alman askeri nişanı olan Iron Cross (Demir Haç) ve haçın tepesine de zaferin sembolü olarak Prusya kartalı eklenmiştir.[100] Haç Brandenburg'un Doğu Almanya sınırlarında bulunduğu komünist dönemde çıkartılmış, 1990'daki birleşmenin ardından yeniden yerine yerleştirilmiştir.[101]



Resim 42:(Sol) Bugün Brandenburg kapısı ve quadriga (Fotoğraf:Wikimedia Commons)

Resim 43: (Sağ)20 Nisan 1939'da Nazi Almanyası'nda Brandenburg'da geçit töreni. (Fotoğraf:Almanya Federal Arşivi,Wikimedia Commons)

[99] **Allegorical Depiction of the Return of the Quadriga to the Brandenburg Gate**, http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2696 (Erişim:08.12.2017)

[100] **The Brandenburg Gate**, http://goeasyberlin.de/en/blog/sightseeing-en/brandenburg-gate/

[101] Barbara Maranzani, **Brandenburg Gate: A Brief History**, 19.06.2013 https://www.history.com/news/brandenburg-gate-a-brief-history (Erişim: 02.01.2018)

Nazi Almanyası döneminde birçok büyük ölçekli propaganda gösterisine ev sahipliği etmiş olan Brandenburg Kapısı, II.Dünya Savaşı'nda ciddi hasar almış olsa da ayakta kalmayı başarmıştır. Quadriga'da ise hasar daha büyüktür ve geriye sadece atlardan birinin başı kalmıştır.[102] Doğu ve Batı birlikte kapının onarımını gerçekleştirmişlerdir fakat 1961'de Berlin Duvarı'nın inşasına kadar kapı açılmamıştır.

9 Kasım 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışında yüzbinlerce insan duvarın her iki tarafında Brandenburg Kapısı'nda toplanmışlardır. Duvarın yıkılışıyla birlikte zafer anıtı olmasının yanında birleşme ve özgürlük gibi yeni temsiller kazanmış ve Soğuk Savaş'ın sonunun bir sembolü haline gelmiştir. Halen II.Dünya Savaşı'ndan kalan kimi yaraları taşımakta olan Brandenburg Kapısı 2000-2002 arasında yeniden bakım görmüştür. Brandenburg Kapısı ve Pariser Meydanı toplumsal hareketlerde sık sık buluşma noktası olarak rol oynamaktadır. 26 Şubat 1963'de John F. Kennedy'nin ziyaretinde binlerce Berlin'li[103] meydanı doldurmuştur. 5 Ocak 2015'de ise 300 kadar aşırı sağ anti-islamik Pegida destekçisi valilikten kapıya kadar yürümek istediğinde 4000 kadar aleyhtar da meydanda toplanmışlardır. [104]



Resim 44:27.9.1958'de Brandenburg'da quadriganın yerine yerleştirilmesi. (Fotoğraf: Almanya Federal Arşivi,Wikimedia Commons)

102**TheBrandenburgGate**, http://goeasyberlin.de/en/blog/sightseeing-en/brandenburg-gate/

103**Brandenburg Kapısı**, https://tr.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Kap%C4%B1s%C4%B1 (Erişim: 02.01.2018)

104 JustinHuggler, **Lampsgooutallover Germany in backlashagainst anti-immigrantprotests**, TheTelegraph, 05.01.2015https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/11326516/Lamps-go-out-all-over-Germany-in-backlash-against-anti-immigrant-protests.html (Erişim: 02.01.2018)

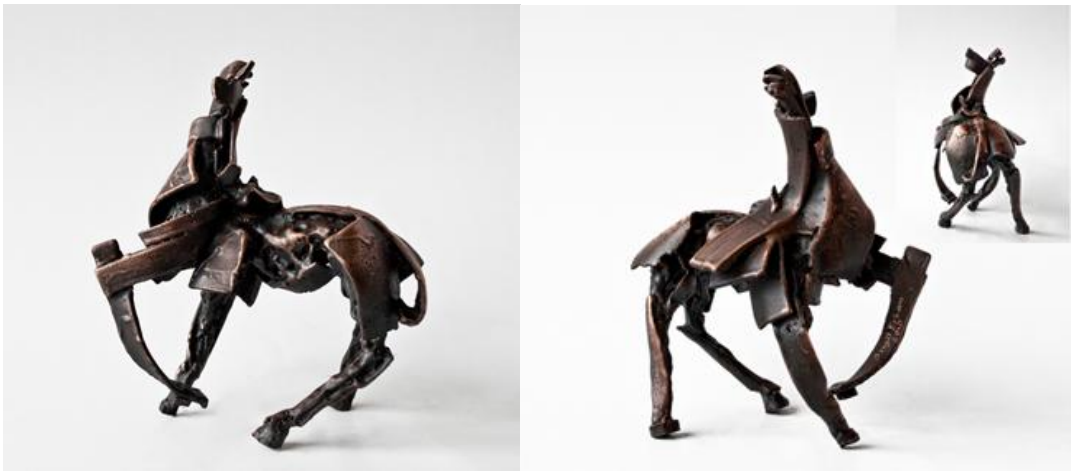
Pariser Platz'ın tarih boyunca yaşadığı birbirinden önemli olaylardan Brandenburg Quadrigası'nın da etkilendiğinin altı çizilmelidir. İlk yapıldığında şehrin onurunu simgelerken, zaman içinde savaş ganimeti olarak götürülmüş ve bir zafer anıtı olarak bulunduğu mekana geri dönmüştür. Pariser Platz Nazi Almanyası'nın propaganda sahnesi olurken, II. Dünya Savaşı'nda bombalanmış ve quadriga neredeyse tamamen yok olmuştur. Geçen zaman içerisinde Quadrigaya yeni anlamlar eklenirken, fiziksel olarak da değişmiştir. Aynı zamanda yapı bir Ülkenin bölünmesine ve yeniden birleşmesine şahit olmuş bir hafızaya sahip olmuştur.

7. ESER İNCELEMESİ

"Bana Sormadılar ki!"

Atın, edebiyatta, plastik ve görsel sanatlarda özgürlüğün, iktidarın, zaferin, başkaldırının, gücün, hızın ve zarafetin ifadesi olarak kullanılan bir sembol olduğuna, mağara resimlerinden kamusal alanlarda yer alan anıt heykellere kadar temsil edildiğine araştırmanın önceki bölümlerinde yer verilmiştir.

2000'li yılların başlarında tarafımca çalışılmaya başlanan at figürleri ilk olarak 2010 yılında AT-SAM isimli kişisel sergide bir araya getirilmiştir. Genç ve delişmen atları yansıtan bronz heykellerden oluşan bu ilk sergi, özgürlük, bağımlılık, kullan, tüket ve terk et kavramları aracılığıyla atlarla kurulan ilişkiye değinmektedir.



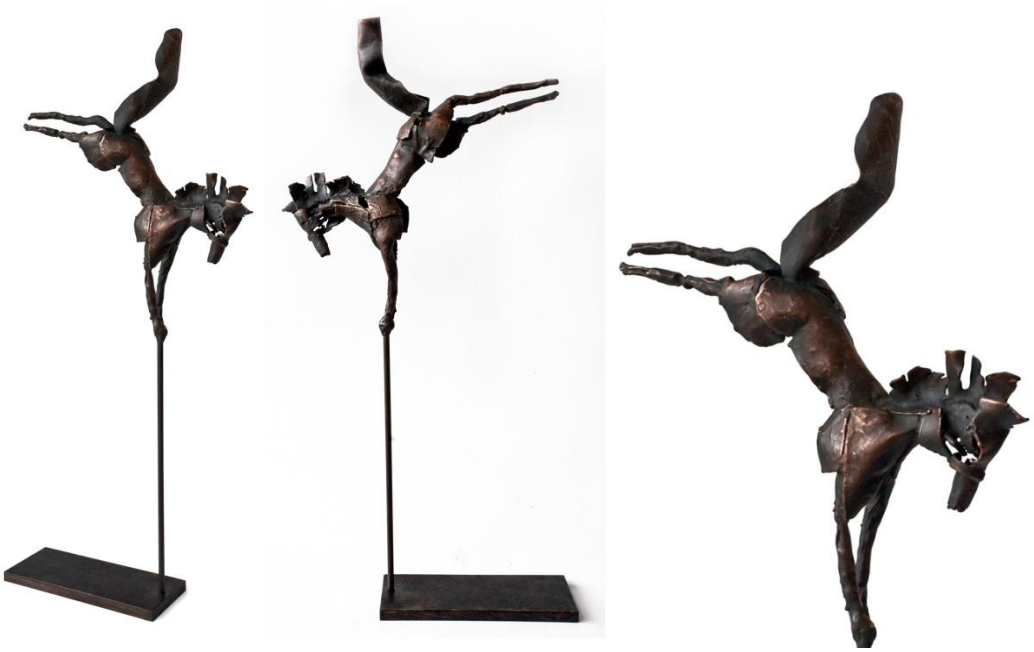
Resim 45: Haysiyet/Dignità, 2010 Bronz 19cmx15cmx6cm

İnsanların boyunduruğu altına girmemiş, başına buyruk, binicisiz ve efendisiz bu genç at heykellerinde yerinde duramayan ve tekinsiz bir taraf vardır.



Resim 46: Mağrur/Arrogante,2013 Bronz 30cmx22cmx4cm

Heykellerin ilk aşamasında mum kullanılmış ve malzemenin heykele dokusal bir rastlantısallık katmasından faydalanılmıştır. Mumu eriterek, birbirine yedirerek bir araya getirilen parçalardan oluşan heykellerdeki bu kontrol edilebilir rastlantısallık sadece dokusal değildir. Mumun yumuşak ve esnek olan karakteristik yapısı figürün hareketine ve boşluk-doluluk dengesine de katkıda bulunmuştur.



Resim 47: Deli/Pazzo, 2013, Bronz

Aynı teknikle gerçekleştirilen heykellerden oluşan ikinci kişisel sergi Roma'da Arché Arte nel Tempo Galeri'de, Meksikalı sanatçı Laura Figueroa ile 'Horses' isimli sergi (Resim:48) annelik, başkaldırı, engelleri aşmak ve yaşam gibi temaların işlendiği 13 heykelle gerçekleştirilmiştir.



Resim 48: "HORSES" Sergisi Davetiyesi, Roma, 2013



Resim 49: Nefes/Breath, 2013, Bronz 85cmx25cmx40cm

Bu temalardan biri de atın Anadolu şaman kültüründe şifalı olduğuna inanılmasıdır. Bir atın başı eve bakacak şekilde evin önünde bağlanırsa o eve bolluk, bereket ve sağlık

getireceğine[105], "bir atın nefesinin yedi komşuya şifa"[106] olduğuna inanılmaktadır. Atların başlarını uzatmaları ve nefesleriyle haneye şifa vermeleri için evlerin duvarlarında pencereler bırakılması geleneğinden çağrışımla "*Nefes"* (Resim:49) isminin verildiği duvardan mekâna uzanan heykel uygulanmıştır.

İnsanın doğa ile ilişkisinin git gide zayıfladığı bir dönemde atın yaşamdaki yeri geçmişteki gibi ruhsal ve işlevsel değildir ancak Süleyman Saim Tekcan'ın ifadesiyle " *Bugün belki at ile iç içe değiliz, ancak araç kullanırken bile kaç beygir gücünde olduğunu soruyoruz. At günümüzde hala gücü simgeleyen bir varlık olmaya devam ediyor*." [107] Quadriga atları da zamanlarının güç ve zafer temsilleridir.

Quadriga atlarıyla tezin hazırlık sürecinde Atmeydanı gibi bir kamusal alanı ve At Pazarı adında semti olan İstanbul'un hafızasında yer etmiş at imgeleri hakkında araştırmalar yapılırken karşılaşılmıştır.

Bizans döneminde, günümüzde ki Sultanahmet Meydanı'nın olduğu yerde bulunan hipodromun simgesi Quadriga atlarının Venedik'deki San Marco Bazilikası'na uzanan göç hikâyesinden çıkışlı bir heykel yapma fikri de böylelikle oluşmaya başlamıştır.

Quadriga atlarının bir savaş ganimeti olarak yağmalanıp ait oldukları topraklardan götürülmesinden çıkışla, savaşlardan dolayı topraklarını terk etmek zorunda kalmış insanların zorunlu göçlerine gönderme niteliğindeki eserin adı da bu şekilde ortaya çıkmıştır. İktidarların aldıkları kararların ve savaşların bedellerini ödemek zorunda kalan, topraklarını terk etmek istemeyen göçmenlerin yaralarından çıkışla eserin adı ***"Bana Sormadılar ki!"*** olarak belirlenmiştir.

Araştırma sürecindeki kaynaklarda yer alan Hüseyin Alptekin'in Venedik Quadriga'sını İstanbul'a getirme çabaları dikkat çekicidir. Alptekin, Venedik Quadriga'sının bronz kopyalarının yapılması ve İstanbul'a getirmesi üzerine yaptığı çalışmalar sonunda Venedik Quadriga'sının kopyalarından oluşan *H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar* 9.İstanbul Bienali'nde

[105] Murat Uraz, **Türk Mitolojisi**, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1994. s.148

[106] Yaşar Kalafat ve Nagihan Çetin, "Türk Kültür Coğrafyasında At İle İlgili İnanışlar", http://yasarkalafat.info/?p=1527 10.11.2015 (Erişim 1.6.2018)

[107] Onur Şan, "Süleyman Saim Tekcan", İzmir Kültür ve Turizm Dergisi, 36.Sayı, http://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/60-36inci-sayi/173-suleyman-saim-tekcan (Erişim 1.6.2018)

sergilenmiştir. (Resim:50) Bienalin küratörü Charles Esche çalışmanın iktidar, sanat ve kamusal alan üstüne bir sorgulama olduğunu dile getirmiştir.



Resim 50: Hüseyin Bahri Alptekin, H-Faktörü: Atlar ve Kahramanlar, 9. İstanbul Bienali (Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi), 2005 (Fotoğraf: Salt Online)

Quadrigadan çıkışlı H-Olgusu ve *"Bana Sormadılar ki!"* eleştirisellikleri benzer olmasına karşın biçimsellik anlamında birbirlerinden farklı yaklaşımlardadırlar. Alptekin quadriganın tarihsel aidiyetinin temsili olarak orijinal atların kalıplarına ulaşmaya çalışmıştır. *"Bana Sormadılar ki!"* ise quadriganın yağmalanmasını sadece çıkış noktası olarak almakta, hem tek attan oluşması hem de duruşuyla farklılık göstermektedir.

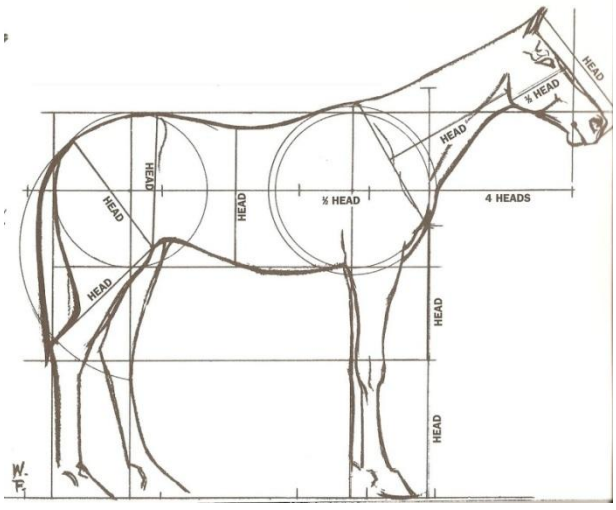
İstanbul, ister kendi isteğiyle isterse zorunlu olarak yolu onunla kesişen birçok farklı kökten gelen insana, birçok medeniyete, kültüre ev sahipliği etmiş ve etmekte olan bir kenttir. Kimileri için geçici veya zorunlu kalıcı bir eve dönüşürken, kimileri de İstanbul'dan göç etmek zorunda kalmış veya bunu tercih etmiştir. Ama ister gönüllü ister zorunlu olsun İstanbul'dan giden herkes buradan yanında bir şeyler götürmüş ama daha çoğunu ardında bırakmıştır. Eserdeki eksik bacak ve eksik gövde ise hep kendini hissettirecek bu travmanın temsilidir.

Ait oldukları toprakları terk etmek zorunda kalan insanların parçalanmışlıkları ise atın kasılmış boynunda, direnen bacaklarında ve götürülmeye direnen gergin başında, duruşundadır. Yaşamdaki her şeyin direnerek hayatta kaldığı gibi eserdeki at da götürülmeye ve hafızadan silinmeye direnmektedir. Aslında hafıza kentin varoluşunun da olmazsa olmazıdır.



Resim 51: Eserin son hali

‘Bana Sormadılar ki!’ adlı heykel aşağıdaki şemada gösterilen at (Resim:52) oranları göz önüne alınarak gerçekleştirilmiştir.



Resim 52: Baş ölçüsü üstünden at oranları



Resim 53: Eser hazırlığında yapılan maket çalışmalarından örnekler.

Çizimlerden ve maketlerden oluşan eskiz aşamasında figürün duruşuna karar verilmiştir. Daha önce çalışılan at figürlerindeki dokusallığı ve yapıyı bu boyuttaki bir çalışmada ancak kil malzeme ile yakalanabileceğine karar verilmiştir.



Resim 54: Eserin kil modeli



Resim 55: Polyester döküm için alçı kalıp alınma aşaması



Resim 56: Eserin polyester döküldükten sonraki ham hali.Resim 57: Patine süreci

Kilin ardından alçı kalıp alınarak, mermer tozu karıştırılmış polyester döküm yapılmıştır. Mermer tozlu polyesterin tercih edilmesinin sebebi, işlendikten sonra elde edilen

granit görünümünün eserin duruşunu ve götürülmeye direniş hissini kuvvetlendirecek olmasıdır. Bir diğer sebep de polyesterin hava şartlarına dayanıklı bir malzeme olmasıdır.



Resim 58: Eserin tamamlanmış hali.



Resim 59: Eserin tamamlanmış hali.



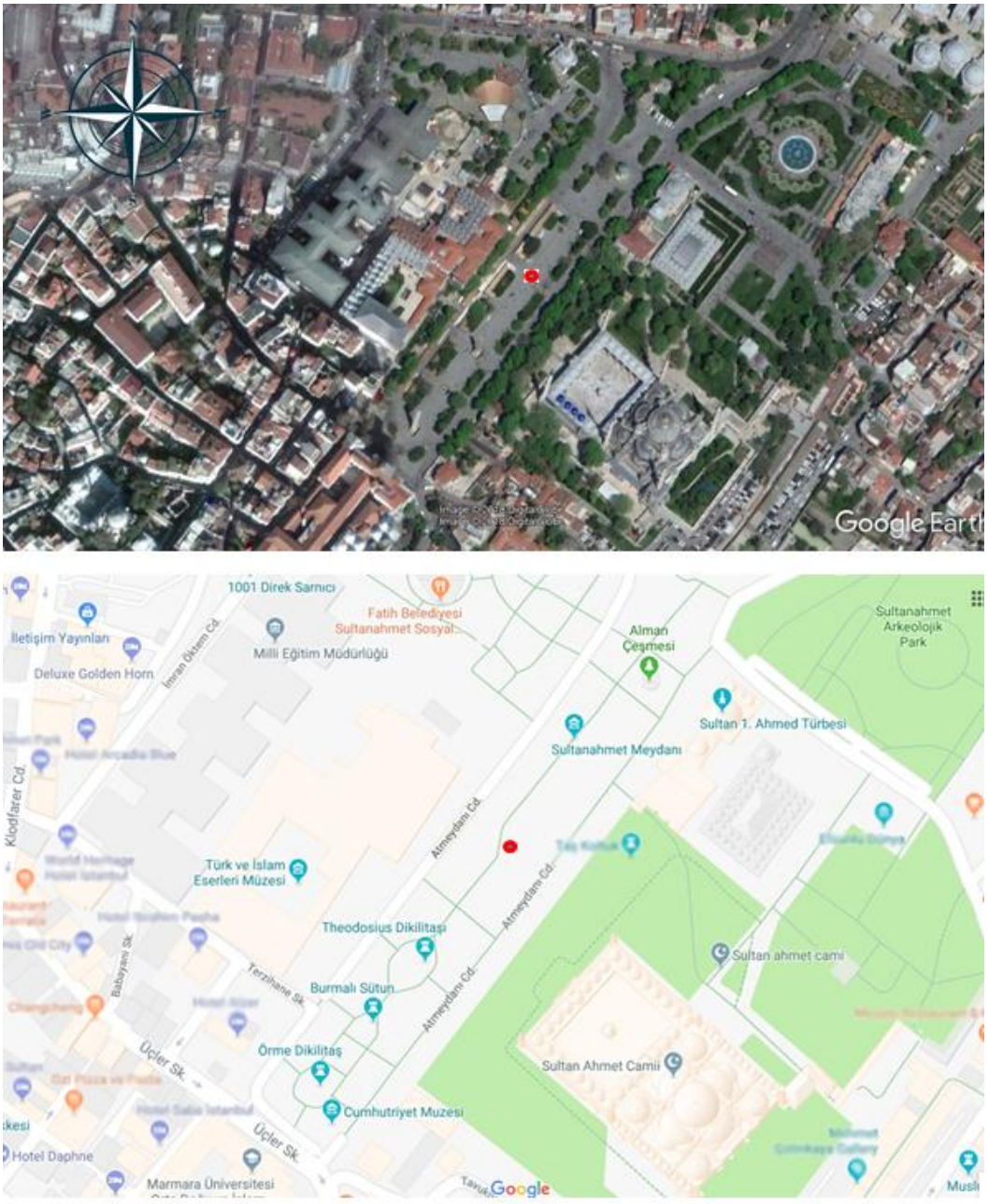
Resim 60: Eserin tamamlanmış hali



Resim 61: Eserden detay

Eserin Sultanahmet Meydanı'nda bulunan Örme Dikilitaş,Burmalı Sütun, Theodosius Dikilitaşı ve Alman Çeşmesi'nin oluşturduğu kuzeydoğu-güneybatı aksının üstünde, batıya bakacak şekilde güneydoğu-kuzeybatı yönünde yerleştirilmesi planlanmıştır. Böylece kuzey

veya güney girişlerinden bakıldığında heykelin fark edilirliği artmaktadır. Bu konumlandırmanın iki göndermesi bulunmaktadır. Bunlardan biri quadriganın şu anda bulunduğu Venedik'in İstanbul'a göre olan coğrafi konumudur. İkinci neden ise özellikle son yüzyıl içinde gerçekleşen göçlerin birçoğunda hareketin doğudan batıya gerçekleşmiş olmasıdır.



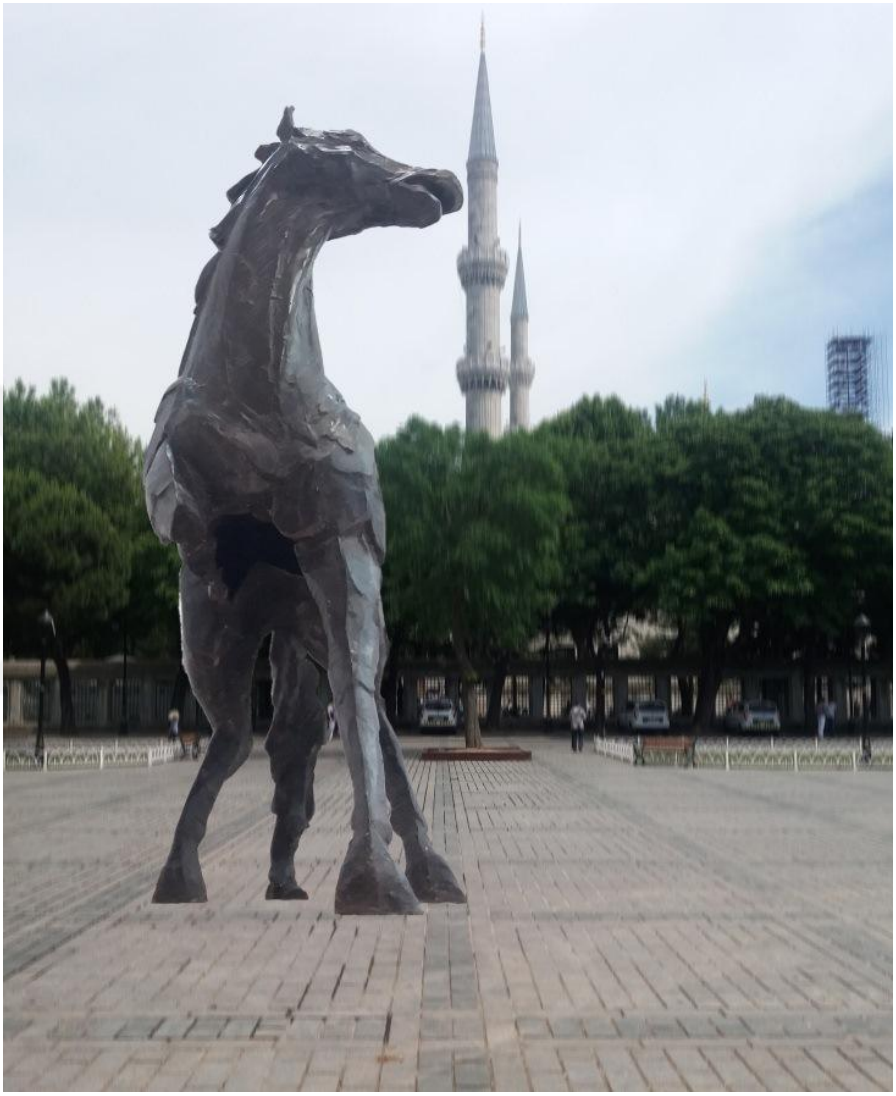
Resim 62: Eserin Sultanahmet Meydanı planında yerleşimi kırmızı nokta ile gösterilmiştir.



Resim 63: Eserin Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilmesinin tasviri-I



Resim 64: Eserin Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilmesinin tasviri-II



Resim 65: Eserin Sultanahmet Meydanı'na yerleştirilmesinin tasviri-III

½ ölçeğinde yapılmış olan eserin mekâna yerleştirilmesi durumunda yüksekliği kaidesiz olarak yaklaşık 340 cm olarak belirlenmiştir. Böylece yerleştirildiği Alman Çeşmesi ve Theodosius Dikilitaşı arasındaki geniş boşlukta etkileyici bir duruşa sahip olacaktır. Yüksekliğinden dolayı kontrol edilemezlik ve güç hissi yaratırken, zemine kaidesiz yerleştirilmesi planlanan heykel fiziksel temasa da izin verecektir.

8. SONUÇ

Sultanahmet Meydanı-At Heykeli ve İktidar İlişkisi başlıklı tez bir eser metni çalışmasıdır.

Farklı kültürlerde, coğrafyalarda insan ve at ilişkisi sanatın önemli konularından birisi olmuştur. At, farklı anlamlar yüklenerek kullanılan bir figür olarak arkaik dönemlerdeki mağara resimlerinden, yontulardan günümüzde plastik ve görsel sanatlara, edebiyata sanattaki önemini korumuştur.

"İkon Olarak At" bölümünde at inanç sembolü ve kültürel bir simge olarak ele alınmıştır. Atın sanatta yüklendiği, sembolize ettiği açık ve alt anlamların tarihsel süreçteki benzerlikleri ve yeni anlamlar yüklenmesi tez içinde örneklerle ele alınmıştır.

"Sanat, kamusal alan, at ve iktidar ilişkisi" bölümünde atın ağırlıklı olarak atlı anıtlarda bir güç temsili olarak kullanımı ve atlı anıtların bulundukları kentle, meydanlarla olan ilişkileri irdelenmiştir.

Kent, kamusal alan ve atlı anıtlarda ata yüklenen farklı anlamların karşılaştırılabilmesi için Türkiye'den ve dünyadan örnekler verilmiştir.

Teze konu olan eser, tez çalışması öncesinde edinilen bilgiler ve yapılan araştırmalarla İstanbul'un tarihinde önemli yeri olan Sultanahmet Meydanı ve Bizans Hipodromuyla bağlantılı olarak Quadriga atlarından çıkışla gerçekleştirilmiştir.

Dünyanın ilk quadrigasının bir zamanlar bulunduğu hipodrom ve günümüzdeki Sultanahmet Meydanı için, eserin tasarlanmasının simgesel bağlantısının daha iyi anlaşılabilmesi için meydanın tarihine değinilmiştir. Dört atlı savaş arabaları olan Quadrigalar, zafer sembolleri olarak bulundukları şehirleri onurlandıran, kutsayan ve koruyan anıtlardır. Ait oldukları coğrafyadan, kentten alınıp götürülseler de kentin tarihi hafızasındaki izleri kalıcıdır.

Bu bağlamda quadriganın şu anda bulunduğu Venedik'deki San Marco Meydanı ve bazilikasının yanı sıra bir başka önemli quadriganın bulunduğu Berlin'deki Brandenburg Kapısı ve Pariser Meydanı'nına da tezde yer verilmiştir.

Aslında göçerliğin sembolü olan at imgesinin, bir mülkiyet/merkeziyet sembolüne ve iktidarın gövde gösterisinin parçasına dönüşmesinin ironisi önemlidir. Ancak kent değişirken at imgesi de buna ayak uydurmuştur. Emperyalist bir simge olarak nitelendirilebilecek quadrigadan, Haacke'nin neo-liberal küresel ekonominin eleştirisi olarak Trafalgar'da sahne alan heykeli Hediye At'a (Gift Horse) gelene kadar at temsili uzun bir yol almıştır. Kaidelere yerleştirilen atlar yeniden özgür kalmışlar ve otoriter binicilerini üstlerinden atıp iktidarları ve onların yol açtığı savaşları eleştirir hale gelmişlerdir.

Binlerce insanın bir arada savaşarak elde ettikleri bir zaferin tek bir asker figürüyle temsil edilmesi gibi, eser de dört attan oluşan quadrigadan çıkışla tek bir at olarak tasarlanmıştır. Bunun yanı sıra quadriganın zafer ve iktidar sembolü olmasının aksine, eser sözü edilen kavramlara karşı eleştirel bir yaklaşımdadır.

İster iç, ister dış; ister kasabadan şehre, ister bir ülkeden diğerine olsun göç eden de, göç veren toprak da yaralıdır, eksiktir. Her savaş göçü beraberinde getirir. Murathan Mungan'ın Göç Yolları şiirinde dediği gibi;

Yol verin kanatlı atlara
Sürgünden dönen çocuklara
Ateşler yakın doruklarda
Geçit vardır yarınlara

Ekonomik ve siyasal sebeplerle veya devlet eliyle zorunlu göçe maruz kalan tüm insanların travmaları plastik sanatlarda, edebiyatta, sinemada önemli bir yer tutmaktadır. Kıyıda (periferide) kalanların, görmezden gelinenlerin toplumsal bellekte sanat ile yer etmeleri, sanatın evrenselliğinin ve sorgulayıcılığının kaçınılmaz sonucudur.

İktidarların yol açtığı zorunlu göçlerle ait oldukları kentleri terk etmek zorunda kalmış olan insanların yaraları ve artlarında bıraktıkları, götürülmeye direnen at figürü ile ifade edilmiştir. Eser bir bacağını kaybetmiş olsa da, hep bir umut olduğunu, her şeye inat ayakta kalmak gerektiğini hatırlatmak istercesine sağlam bir duruşu vardır.

9. KAYNAKÇA

1. **Allegorical Depiction of the Return of the Quadriga to the Brandenburg Gate**, http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2696 (Erişim:08.12.2017)

2. Archaeological Institute of America, "Taming the Horse", https://www.archaeology.org/issues/180-1507/features/3346-horse-from-prey-to-domestication (04.06.2015).

3. Barbara,Maranzani. **Brandenburg Gate: A Brief History**, 19.06.2013 https://www.history.com/news/brandenburg-gate-a-brief-history (Erişim: 02.01.2018)

4. Bardill, Jonathan. Konstantinopolis Hipodromu'nun Mimarisi ve Arkeolojisi, Ekrem Işın (drl.),**I Hippodrom\Atmeydanı**, **İstanbul'un tarih Sahnesi**, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010.

5. Basset, Sarah. "The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople", **Dumbarton Oaks Papers**içinde (87-96), Vol. 45,1991.

6. Berkli, Yunus. "Anadolu'daki Koyun, Koç ve At Heykel Biçimli Mezar taşlarındaGörülen Damgalar: "Kökenleri, Sanat Tarihindeki Yer ve Önemleri", **Ekev Akademi Dergisi**, Sayı:46, Kış 2011.

7. Berkli, Yunus. "At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri",**Ekev Akademi Dergisi**, Sayı: 30, Yıl:ll Kış 2007.

8. Berman, Marshall. **Katı olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul:İletişim Yayınları, 1994.

9. Bradshaw Foundation Resmi Sitesi, "The Art of Altamira Cave" http://www.bradshawfoundation.com/spain/altamira/the_cave/index.php (01.04.2018).

10. Bradshaw Foundation Resmi Sitesi, "The Cave Paintings of the Lascaux Cave", http://www.bradshawfoundation.com/lascaux/ (01.04.2018).

11. **Brandenburg Kapısı**,https://tr.wikipedia.org/wiki/Brandenburg_Kap%C4%B1s%C4%B1 (Erişim: 02.01.2018)

12. Çelik, Gülbahar Baran. "Açık havada 2500 Yıllık Bir Anıt: Yılanlı Sütun", **Vakıf Restorasyon Yıllığı**, Sayı 6 Yıl 2013.

13. Dandolo, Girolamo Antonio. **Sui Quattro Cavalli Della Basilica di S.Marco-Notizie Storiche**, 1817.

14. Dierendonck, Machteld van ve Goodwin, Debby. "Social Contact In Horses: Implications for Human-Horse Interactions", Freek de Jonge ve R. van den Bos (Ed.), **The Human-animal Relationship: Foreverand a Day**, Hollanda: Royal van Gorcum, 2005.

15. *Donatello's Gattamelata*, http://www.italianrenaissance.org/donatellos-gattamelata/ (11.3.2018)

16. Dowson, Thomas A. ve Porr Martin "Special objects-specialcreatures:Shamanistic imagery and The Aurignacian art of South-west Germany", Neil Price (Ed.), **The Archaeology of Shamanism**, İngiltere:Routledge Press, 2001.

17. Duby, Georges ve Daval Jean Luc (Ed.), **Sculpture From Antiquity to the Present Day**, 2002, Almanya:Taschen

18. Edwards, Peter. "Image And Reality: Upper Class Perceptions Of The Horse In Early Modern England", Peter Edwards ve Karl A. E.. Enenkel ve Elspeth Graham (Ed.) **Horse As Cultural Icon: the Real and Symbolic Horse in the Early Modern World**, Hollanda,Leiden: Brill Publication, 2011.

19. Ellis-Petersen, Hannah. "We all come from the same place': Gustavo Aceves unveils migration crisis artwork in Rome", 19.9.2016, https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/19/gustavo-aceves-migration-crisis-artwork-rome (Erişim 24.12.2017)

20. Esin, Emel. "**Türk Sanatında At**" https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=366264&/T%C3%BCrk-Sanat%C4%B1nda-At-/-Prof.-Dr.-Emel-Esin- (21. 03. 2018).

21. Fishman, Robert. "Introduction, Urban Utopias in the Twentieth Century:Ebenezer Howard, Frank Lloyd ve Le Corbusier", Bülent Duru, Ayten Alkan (Drl. Çev**) 20.Yüzyıl Kenti** İstanbul:İmge Yayınevi, 2002.

22. Fondazione Marino Marini, "Cavalli e Cavalieri", http://www.fondazionemarinomarini.it/cavalli.html (08.01.2018)

23. Gagarin, Michael (Ed.), **Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome (**Cilt:3), İngiltere:Oxford Press, 2010.

24. Giorgio Vasari, **The Lives of the Artists**, İngiltere:Oxford University Press,1991.

25. Habermas, Jurgen. **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, İstanbul:İletişim Yayınları, 1997.

https://hyperallergic.com/213849/loaded-history-marino-marinis-armless-juggler/

26. Huggler, Justin. **Lampsgooutallover Germany in backlashagainst anti-immigrantprotests**, TheTelegraph, 05.01.2015https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/11326516/Lamps-go-out-all-over-Germany-in-backlash-against-anti-immigrant-protests.html (Erişim: 02.01.2018)

27. Işın, Ekrem. "Atmeydanı Kültürlerarası Bir Mekân Sorunsalı", Ekrem Işın (drl.)**II Hipodrom\ Atmeydanı İstanbul' un Tarih Sahnesi**, İstanbul:Pera Müzesi Yayınları, 2010.

28. Johnson, Ken. **Hans Haacke,** 20.11.2014 https://www.nytimes.com/2014/11/21/arts/design/hans-haacke.html (06.04.2018)

29. Kalafat, Yaşar ve Çetin Nagihan, "Türk Kültür Coğrafyasında At İle İlgili İnanışlar", http://yasarkalafat.info/?p=1527 10.11.2015 (Erişim 1.6.2018)

30. Kara, Taner. İstanbul Hipodromu, Mimarlık Tarihi İçerisindeki Yeri Ve Önemi, **Yüksek Lisans Tezi**, Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , Mimarlık Anabilim Dalı, 2010.

31. Kedik, Ayşe Sibel. "Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011/1.

32. Kennedy, Randy. "Contrarian Stays True to His Cred", 23.10.2014 https://mobile.nytimes.com/2014/10/24/arts/design/hans-haacke-gets-establishment-nod-of-approval.html?_r=0 (Erişim 06.04.2018)

33. Kennedy, Randy."Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor", (Çev.)E.Gen, ww.e-skop.com\skopbulten\elestirinin-rafa-kaldirildiği-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor\2173 (Erişim 06.03.2018)

34. Konak, Ruhi. "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 2013, Vol. 6, Sayı 1, s. 969

35. Kurtaslan,Banu Öztürk. **"**Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:18 Yıl: 2005/1

36. **Lapidarium Sergisi Resmi Sayfası**, https://lapidarium.online/en/#about

37. Lindsay, Ivan. **The History of Loot and Stolen Art : from Antiquity until the Present Day**, İngiltere:Andrews, 2013.

38. Londra Valiliği Resmi Sayfası, 2014 https://www.london.gov.uk/sites/default/files/gla_migrate_files_destination/MD1384%20FOURTH%20PLINTH%20.pdf (06.04.2018)

39. Marcus, J.S. "Designer Cities: The Development Of the Superstar Urban Plan",*The Wall Street Journal*, 26.06.2008, https://www.wsj.com/articles/SB121693005482282163 (Erişim 05.06.2018)

40. Mercati di Traiano Museo dei Fori Imperiali Resmi Sayfası, 2016, **Lapidarium**, http://www.mercatiditraiano.it/it/mostre_ed_eventi/mostre/lapidarium

41. Micchelli, Thomas.*Loaded History: Marino Marini's Armless Juggler***,** 13.06.2015

42. Negt, Oskar ve Kluge Alexander. **Public Sphere and Experience**, Amerika:University of Minnesota Press, 1993.

43. Nişanyan, Sevan. **Yanlış Cumhuriyet**, İstanbul:Propaganda Yayınları, 2013.

44. Nutku, Özdemir. Atmeydanı'nda Düzenlenen Şenlikler, Ekrem Işın (drl.) **II Hipodrom\ Atmeydanı İstanbul' un Tarih Sahnesi**, İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2010.

45. Oneonta, Suny. **Roman Power and Roman Imperial Sculpture**, http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/politics/roman_imp_sculpt.html (05.04.2018).

46. Ortaylı, Fatih. **At Meydanı'ndaki Heykeller, Figânî'nin Hicvi ve İdamı** https://foyuk.wordpress.com/2014/10/03/at-meydanindaki-heykeller-figaninin-hicvi-ve-idami/

47. Peggy Guggenheim Collection resmi sitesi, http://www.guggenheim-Venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=107&id_opera=212

48. Pita Kelekna, **The Horse In Human History**, İngiltere:Cambridge University Press, 2009, s.2

49. Robinson, Gavin. "The Military Value Of Horses And The Social Value Of The Horse In Early Modern England", Peter Edwards ve Karl A. E.. Enenkel ve Elspeth Graham (Ed.) **Horse As Cultural Icon: the Real and Symbolic Horse in the Early Modern World**, Hollanda, Leiden: Brill Publication, 2011.

50. Rosenblatt, Tom. **The Arrangement of the Tetrarchs and Quadriga**, 2016, https://www.academia.edu/23970244/The_Arrangement_of_the_Tetrarchs_and_Quadriga (Erişim:08.12.2017)

51. Sağlam, Mehmet. Sanat ve İktidar Üzerine, *Milliyet Blog*, http://blog.milliyet.com.tr/sanat-ve-iktidar-uzerine/Blog/?BlogNo=304833 05.05.2011

52. Sinanlar, Sezai. **Atmeydanı Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine**, İstanbul:Kitap Yayınevi, 2005.

53. Smith, Roberta. "A Giant Artistic Gibe at Jesse Helms", **New York Times** (20.04.1990) http://www.nytimes.com/1990/04/20/arts/a-giant-artistic-gibe-at-jesse-helms.html (06.04.2018)

54. Şan, Onur. "Süleyman Saim Tekcan", **İzmir Kültür ve Turizm Dergisi**, 36.Sayı, http://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/60-36inci-sayi/173-suleyman-saim-tekcan (Erişim 1.6.2018)

55. Şehsuvaroğlu, Haluk. **Asırlar Boyunca İstanbul**. Cumhuriyet Gazetesi eki. 26.03.2005

56. Taşkıran, Ayşe Ezgi ve Sirel Berrin, "Kentsel Mekanda Plastik Sanat Eserlerinin Kent Estetiği ve Kültürüne Katkısı (Antalya Ölçeğinde)", Çukurova Üniversitesi FBE, Cilt 26, Sayı:2.

57. Taylor, Jane. **İstanbul İmparatorlukların Başkenti**, İnci Türkoğlu (Çev.), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.

58. Tektaş, Nazım. **Pargalı İbrahim**, İstanbul:Çatı Kitapları. 2011.

59. **The Brandenburg Gate**, http://goeasyberlin.de/en/blog/sightseeing-en/brandenburg-gate/

60. Tuck, Steven L. **A History of Roman Art**, İngiltere: John Wiley&Sons Incorporated, 2014.

61. Uraz, Murat. **Türk Mitolojisi**, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1994.

62. Vural-Cutts, Ayça. **İdeal Kent**, 28.12.2017, https://xxi.com.tr/i/ideal-kent (Erişim 01.03.2018)

63. Watkins, Nicholas. “From Fascism to the Bomb: Marino Marini Undermining and Destruction of the Classical Europen Horseman”, Richard Littlejohns ve Sara Soncini (Ed.), **Myths of Europe,** Hollanda,Amsterdam: Rodopi Yayınları, 2007.

64. Weaver, Matthew. “Fourth plinth: politically provocative Gift Horse is unveiled in London”, The Guardian, (05.03.2015) https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/05/fourth-plinth-provocative-artwork-gift-horse-hans-haacke-unveiled-in-london (Erişim 06.04.2018)

65. Wikipedia, “Chauvet Mağarası”,https://tr.wikipedia.org/wiki/Chauvet_Mağarası

66. “Where Is The Centre Of London?”31.07.2008 http://www.bbc.co.uk/london/content/articles/2005/08/15/charingcross_feature.shtml (Erişim 08.04.2018)

67. Yaman, Zeynep Yasa. “Siyasi Estetik Gösterge olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, 28:1, 2011.

68. Yıldız, Muammer. “Doğu Roma İmparatorluğu”, 29.02.2016 http://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/02/dogu-roma-imparatorlugu.html (17.04.2018)

69. Yılmaz, Bediz. “Çağdaş” Kent - Çağdaş” Konut: Kentsel Dönüşüm ve Dönüştürülen Yaşam Alanları”, **Toplum ve Demokrasi**, 3 (5), 2009 Ocak-Nisan.

70. Yılmaz, Osman. **Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi**, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2010, Cilt: 34, Sayı: 2, 47-59 Erciyes Üniversitesi.

71. Zanker, Paul. **Augusto e il Potere Delle Immagini**, (Çev.) F. Cuniberto, 2006.