

CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRKİYE’DE VANDALİZM VE İMGENİN ZUHURU

• Yüksek Mimar Baki Burak ACIL*

ÖZET

Bu çalışma, Cumhuriyet öncesi Türkiye’de kültürel ve sanatsal değerlere yönelik vandalizmi ve bu değerlerin korunmasına ilişkin toplumsal, hukuki ve ideolojik süreçleri tarihsel bir perspektiften ele almaktadır. Araştırmada nitel analiz yöntemleri ve tarihsel dokümantasyon teknikleri kullanılarak dönemin olayları ve politikaları incelenmiştir. Araştırma kapsamında, vandalizmin yalnızca fiziksel yıkım değil, aynı zamanda bir toplumun kolektif belleğini hedef alan bir süreç olduğu vurgulanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat Dönemi, Avrupa etkisiyle kültürel mirasın korunmasına dair farkındalığın arttığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Osmanlı döneminde vandalizm, kültürel mirasa yönelik kasıtlı tahribatlar, ekonomik krizler ve toplumsal normların yokluğuyla şekillenmiştir. Tanzimat reformları, kültürel varlıkların korunması ve sanatsal temsilde modern bir yaklaşım geliştirilmesi açısından dönüm noktasıdır. İslami inançlar, heykel sanatını ve insan tasvirlerini sınırlarken Tanzimat Dönemi’nde Batılı reformların etkisiyle figüratif unsurlar sanat ortamına girmeye başlamıştır. Tanzimat sonrası Batı tarzı reformlar, Osmanlı toplumunda sanatsal temsilin gelişimini desteklemiş ancak toplumsal tepki ve dini baskılar nedeniyle sınırlı kalmıştır. Bu bağlamda, çalışma, sanatsal vandalizmin tarihsel bağlamını analiz ederek imgenin toplumdaki rolünü ve bu rolün sosyal, hukuki ve politik etkilerini anlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, Vandalizm, Tasvir yasakları, Kültürel miras, Kaçakçılık.

* Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, bakiburakacil@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9311-7325

VANDALISM AND THE EMERGENCE OF THE IMAGE IN PRE-REPUBLICAN TÜRKİYE

• MA. Architect Baki Burak ACIL*

ABSTRACT

This study examines vandalism against cultural and artistic values in pre-Republican Turkey and the social, legal and ideological processes of protecting these values from a historical perspective. Qualitative analysis methods and historical documentation techniques are used to examine the events and policies of the period. The research emphasizes that vandalism is not only physical destruction, but also a process that targets the collective memory of a society. The Tanzimat Period in the Ottoman Empire draws attention as a period in which awareness of the protection of cultural heritage increased due to European influence. In the Ottoman period, vandalism was shaped by deliberate destruction of cultural heritage, economic crises and the absence of social norms. The Tanzimat reforms were a turning point for the protection of cultural assets and the development of a modern approach to artistic representation. While Islamic beliefs restricted the art of sculpture and human depictions, figurative elements began to enter the artistic environment with the influence of Western reforms during the Tanzimat Period. Western-style reforms after the Tanzimat supported the development of artistic representation in Ottoman society but remained limited due to social reaction and religious pressures. In this context, the study aims to understand the role of the image in society and its social, legal and political implications by analyzing the historical context of artistic vandalism.

Keywords: Ottoman Empire, Vandalism, Depiction bans, Cultural heritage, Smuggling.

* Anadolu University, Faculty of Literature, Department of Art History, bakiburakacil@anadolu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-9311-7325

1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu iktidarın Osmanlı hanedanında olduğu mutlak bir monarşiyle yönetilmektedir. İslam dinine dayalı teokratik bir yapısı olsa da İslam'da kamu hukukuna dair çok söz söylenmediği için, padişahın iradesinin de önde olduğu Türklere özgü bir siyasi bir yapı bulunmaktadır. Padişahların özellikle kamu hukuku alanında ve/veya şeri hukukun düzenleme getirmediği konularda çıkardıkları fermanlar ile, emirler ile ve benzeri normlar ile ciddi bir kural koyucu pozisyonunda olmaları sağlanmıştır (Uzunpınar, 2023: 110). Şeri hukukta kültürel mirasın korunmasına dair doğrudan bir ifade bulunmamakta olup sadece define sahipliği durumunda vergilendirme hususlarını içeren “toprağın altında gizlenmiş ve sahibi bilinmeyen parayı ve her türlü kıymetli eşyayı” belirten bir ifade bulunmaktadır (Türkiye Diyanet Vakfı: t.y: 87-88). Korumak bir yana fetihten sonra askerin üç gün süresince şehri yağmalama hakkı olduğuna dair bir ifade bulunmakta olup İstanbul'un fethinden sonra Sultan'ın, şehrin binalarının ve arazisinin kendisine ait olduğunu belirterek yağmaya izin vermemesi ve böylece kültürel miras niteliği olan birçok yapıyı koruyabilmiş olması kayda değerdir (Uzunpınar, 2023: 111). 1453 yılında İstanbul fethedildiğinde Ayasofya'nın önünde atından inen Fatih Sultan Mehmet bir askerin avludaki mermerleri kırdığını görünce “ganimetleri size bıraktım, fakat binalar benimdir” demiştir (Madran, 2014: 514).

Tanzimat Dönemi'nde (1839-1876) devlet tarafından yapılan birçok reform ile Batılaşma olarak adlandırılan ve maliye, hukuk, eğitim alanında yenilikler getiren uygulamalar gerçekleştirilmiştir. 1839'daki Gülhane Fermanı denen sözleşme ile Jön Türkler “tebaamızın canlarını, haysiyetlerini ve mülkiyetlerini en iyi şekilde koruma güvencesi” vererek hali hazırda Avrupa'da geçerliliğini sürdüren özel mülkiyetin kutsallığını coğrafyaya getirmeyi önermişler ve sultanın o zamana değin vuku bulan mutlak otoritesinin de anayasayla sınırlandırılmasını önermişlerdir:

“Aslında bu dünyada insan hayatı ve şerefinden daha değerli bir şey yoktur. Karakteri şiddete ne kadar karşı olursa olsun, eğer bir insanı hayatı ve şerefi tehlikeye, şiddete başvurmaktan ve böylelikle hükümete ve ülkeye zarar vermekten kendini alıkoyabilir mi? O insan, tam aksine, eğer kendini tam bir güvenlik içinde hissediyorsa, açıktır ki, sadakat yolunda sapmayacaktır ve bütün eylemleri hükümetin ve halkın refahına katkı sağlayacaktır.

Eğer mülkiyet güvenliği yoksa, kişi devlete ve cemaate karşı kayıtsız kalır, kimsenin ülkenin refahında çıkarı olmaz, kişi kendi dertlerine ve endişelerine gark olur. Tam aksine, eğer kişi kendi mülkü hakkında tam bir güvenlik hissederse, kendi işleriyle uğraşacak, yaptığı işi geliştirmeye çalışacak ve kendi devletine duyduğu bağlılık ve sevgi sürekli artacak ve bu durum, hiç kuşkusuz onu toplumun yararlı bir üyesi olmaya yöneltecektir” (Ahmad, 2017: 41-42).

Tanzimat'ın hedefi devletin ekonomiden kopuşunu telafi edebilecek yeni bir sosyal devlet yaratmak iken daha çok çıkara yönelik bir toplum mühendisliğine dönüşmüştür. Tanzimat reformcuları devletin, liberal teorinin gerektirdiği gibi sadece bekçi rolü

oynaması gerektiğini anlamamışlardır (Ahmad, 2017: 42-43). Çeşitli alanlarda öznelere tarafından içselleştirilemeyen reformlar gerçekleştirilmiştir. 1838’de İngiltere ile gerçekleştirilen serbest ticaret rejimi sonrası lonca sistemi yıpranmıştır. Özel mülkiyetin güvencesinin sağlanması 1808 Sened-i İttifak, 1839 ve 1856 fermanları ve 1858 Toprak Kanunu ile sağlanmıştır. Rejimin bahsi geçen serbest ticaret politikalarını eleştiren popüler bir Müslüman baskı grubu olan Jön Türkler 1876 yılında yeni bir anayasa için rejimi ikna etmişlerdir. Fakat 2 yıl sonrasında Sultan II. Abdülhamit anayasal rejimi bırakıp liberal ekonomileri terk etmiştir. Vergileri ödeyemeyen, sürdürülebilir tarım için gerekli malzemeleri almakta zorlanan Müslüman köylüler tefecilere borçlanmıştır. Hristiyanların ayrıcalıklı konumlarına karşı Müslüman tepkisi gittikçe artmıştır. Etnik ve dini gerilimleri artıran ama aynı zamanda ulusal bilinci yükselten bu gerilimler sonucu 1878 yılı ağır bir ekonomik ve siyasi bunalımla Tanzimat Dönemi son bulmuştur.

Osmanlı ekonomisi hala bozulmaya devam ederken 1889’ta İttihat ve Terakki Komitesi kurulmuş ve 1908’de devrim gerçekleştirerek tekrar anayasayı getirmişlerdir. Sultanın karizması yerine İttihatçıların körüklediği halkçılık hâkim düşünce olmuştur. Böylece birlikte dışa kapalı olan toplum kentlerde ve kasabalarda dışarı açılmış, sansürler kaldırılmış, imparatorluktaki farklı cemaatlerin hepsi kendi fikirlerini temsil eden gazete ve dergiler ile piyasaya girmiştir. Avrupa’ya kaçan sürgünler kariyer umuduyla ülkeye dönmeye başlarken 1911 yılında hava kuvvetlerinin kurulması ya da 1912 yılında Stockholm’deki olimpiyatlara katılım gösterilmesi gibi yenilikçi uygulamalar yine bu dönemde gerçekleştirilmiştir (Ahmad, 2017: 51-52).

2. KİMİN MİRASI KİMİN MÜSTEMLEKESİ

Türkiye Cumhuriyeti kurulmadan önce Anadolu coğrafyasında Osmanlı İmparatorluğu’ndan olumlu ya da olumsuz anlamda miras kalan yüklü bir kültür ve tarih bulunmaktadır. Bu mirasın yağmalanması, vandalizme uğraması, herhangi bir motivasyonla kaçırılması ezcümle “miras kaçakçılığı” kavramı bu coğrafyada Haçlı Seferleri’nden başlamak üzere fazlasıyla karşılaşılan olaylardır. Onarım tarihi, tahribin tarihi ile başlar; çünkü tahrip edilen onarılır ancak (Madra, 2014: 513). Osmanlı İmparatorluğu’nda da kültürel mirasların korunmasına dair bir bilincin oluşmaya başlaması, özellikle aydın kesimin Avrupa seyahatleri sonrası devletin ve aydınların harekete geçmesi ile Tanzimat Dönemi ile gerçekleşmeye başlamıştır (Özmenekşe, 2019: 16). Tanzimat öncesinde halkın bilinçsizliği, ekonomik motivasyonlar ve normsuzluktan da dolayı din mezhep ayrımı olmaksızın kültürel miraslara yönelik yoğun bir tahribat gerçekleşmiştir. Devlet eliyle yasalastırılarak yapılan vandalizme örnek de 1788 yılında imparatorluk ekonomik

olarak sıkıntıya düştüğünde, haram olduğuna dair çıkarılan bir fetva ile herkesin elindeki tüm altın ve gümüş eşyalarını darphaneye teslim etmesi istenip yüzlerce, binlerce yıllık sanat ürünlerinin yok edilmesidir (Madran, 2014: 196). Özellikle özel izin ile yapılan kazıların sayısının fazlalığı padişahın iradesinin bazı dönemlerde koruyucu olabilirken bazı dönemler yağmaya zemin hazırladığını göstermektedir. Örneğin bugün Parthenon veya Elgin Mermerleri olarak adlandırılan ve Yunanistan topraklarında bulunan arkeolojik kalıntıların 1801 yılında çıkarılan bir fermanla İngiliz Lord Elgin tarafından ülke dışına çıkarılmasına izin verilmiştir (Uzunpınar, 2023: 116).

Arapça “eski eserler ve izler” anlamına gelen Asar-i Atika Nizamnameleri (1869, 1874, 1884 ve 1906 yıllarında) ile izinsiz kazı çalışmalarının engellenmesini sağlayan ve kazılarda ortaya çıkan kültürel mirasın yurt dışına çıkarılmasını yasaklayan maddeler yürürlüğe girmiştir. Miras kaçakçılığına yönelik tek yasal düzenleme olma özelliği taşıyan bu düzenlemeler 1973 yılına kadar yürürlükte kalmıştır. Özellikle 1906 yılındaki Nizamname’nin 8. Maddesi korumanın kapsamını net olarak belirlemiş ve vandalizme karşı tutum alınmıştır:

“Eski eserlerin yerinden oynatılması, sakatlanması, yıkılması, mahvedilmesi, üç yüz metre uzaklıktan daha yakın alanında tuğla harmanı ve kireç ocağı oluşturulması, yıkılmasından sonra oluşan alanın izin dışı kullanılması, ölçmek niyetiyle izin almadan iskele kurulması, dolaylı ya da doğrudan olarak tahrib edilmesine sebep olacak işlemlerin yapılması, ahır, ot ambarı vs. bir işlevin verilmesi yasaklanmıştır” (Özmenekşe, 2019: 111).

Özellikle Avrupa ile kurulan yakın ilişkilere istinaden yaratılan iltimaslar, denetleme mekanizmalarının eksikliğinde padişahın baskın iradesinin siyasi geçerliliği olan bir sistemde verilen kazı izinleri gibi işleyiş problemleri nedeniyle Anadolu coğrafyasındaki kültürel miras kaçak kazılar ile Avrupalılar tarafından yağmalanmış, tüm tarihi birikim kanunsuzluğa gösterilen hoşgörü ile sömürülmüştür. 1868 yılında başlayarak 1873 yılına kadar çeşitli zamanlarda Troya kentini ve hazinelerini bulmak amacıyla izinsiz ya da özel izinli kazılar gerçekleştirilmiştir. Heinrich Schliemann birçok takı, mutfak gereci, aleti ve silahları içeren 155 parçalık Troya hazinesini kaçıracak “Schliemann Kazıları”nı kültürel miras kaçakçılığının literatüründe önemli bir yere oturtmuştur (Özmenekşe, 2019: 25). “Bilim adına muhafaza etmek” yahut “korumak” amacıyla Atina’ya gönderilen eserler, sonrasında İngiltere’de sergilenmiş, daha sonraları ise Berlin Müzesi’ne devredilince fark edilen kaçakçılığa karşı dava açılmış, Schliemann’a 10 bin Frank para cezası kesilmiş lakin eserler gurbetliğe devam etmiştir.

19. yüzyıl Anadolu’nun kültürel mirasının Avrupalılarca talan edildiği bir yüzyıl olmuştur. Milet Agora Güney Kapısı, Bergama Müzesi’ne; Efes, Halikarnas ve Xanthos eserleri, British Museum’a; Heroon Kabartmaları ve Efes eserleri, Viyana Sanat Tarihi Müzesi’ne; Artemis Tapınağı Kabartmaları, Louvre Müzesi’ne kaçırılmıştır (Özmenekşe, 2019: 26).

20. yüzyılın başlarında İslami eserlere ilgi artınca, 1909 tarihli bir resmi evrağa göre, İstanbul'daki Sokullu Mehmet Paşa Türbesi'nden yetmişten fazla çini çalınmış, 1914 yılında Müze-i Hümayun'dan Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne taşınan halı ve kilimlerin büyük bölümü yok olmuştur (Artun, 2019: 37).

1912 yılında abidelerin korunmasına yönelik Muhafaza-i Abidat Hakkında Nizamname hazırlanmıştır. Arkeolojik buluntulara odaklanan ama tüm tarihi yapıları da korunacak eserler arasında sayan hükümler barındıran nizamnameye göre yapılan uygulamalarda koruma değil yıkım kararları baskındır (Artun, 2019: 37). Başvuru işlemleri karmaşık olsa da bu nizamname kullanılarak, Encümen'e de başvurularak, bina kötü durumdaysa, çevre için tehlike yaratıyorsa, süsleme ve yazıtlar korunmak şartıyla, bir tarihi binayı yıkım için izin alınabilmektedir.

3. GÖLGE ZUHUR EDERKEN

Türklerin tarihsel sürecinde devlet millet olarak Türk adını ilk kullanan Göktürkler'de ve sonrasında gelen Uygurlar'da özellikle mezar anıtlardaki heykellerde gerek insan figürleri gerek hayvan figürleri tüm gerçekçilikleri ile yer almıştır (Antmen: 2017: 13-14). Selçuklu sanatında da insan ve hayvan figürlü kabartmalar bulunmaktadır. Konya Kalesi'nde 1220 yılına tarihlenen Selçuklu kabartmasında bulunan melek figürü, Anadolu'da Selçuklu'nun heykelin son koruyucusu ve temsilcisi olduğunu göstermektedir (Tekiner, 2014: 32). Konya surlarını süsleyen çeşitli antik heykellerin kalıntılarından anlaşılmaktadır ki bu tip heykeller sonraki çağlarda vandalizme maruz kalmıştır. 19. yüzyılda Avrupalı gezginler tarafından tamamen yağmalanmadan önce Konya surlarında Selçuklu kabartmalarının yanı sıra Helenistik üslupta yapılmış bir çıplak erkek heykeli bulunduğu bahsedilmektedir (Antmen: 2017: 14). İslamiyet'in kabulü ile de Emevî dönemindeki kimi figüratif tasvirlerden birinci bölümde bahsedilmiştir. Lakin yine de suret fikrinden 15. yüzyıla kadar uzak durulmuş, o döneme değin görülen yapıları heykellere put niyetine zarar verilmiştir. Halbuki Anadolu coğrafyasında, tarihte bilinen ilk açık hava heykel atölyesi olan Yesemek'in 1375-1355 yılları arasında açıldığı ve hatta heykel okulu olarak kullanıldığı bilinmektedir (Tekiner, 2014: 31). 1595 yılında Paris'te Latince basılan Türk Mektupları'nda devletin Avusturya ile devam eden sınır anlaşmazlıklarını çözmek üzere görevlendirilen Ogier Ghiselin de Busbecq'in yazdığı mektuplardan öğreniriz ki devleti korumakla mükellef olan askerler, suret içeren bir tarihle ya da bir kültürel mirasla karşılaştığında çekiçleri ellerine alabilmektedir:

Ertesi gün İznik'te, galiba da İznik Konsili'nin toplandığı binada uyuyarak geçirdik. İznik, aynı adı taşıyan gölün kıyısında. Şehrin surları ve kapıları iyi korunmuş durumda. Dört kapı var ve bunlar Pazar yerinin ortasından görünüyor. Hepsinin üzerinde eski Latince ile şehrin Antoninus tarafından onarıldığı yazılı -hangi Antoninus olduğunu hatırlamıyorum ama şüphesiz bir imparatordur. Onun hamamlarına ait kalıntılar da vardı. Türkler burasını İstanbul'daki devlet binalarının yapımında taş ocağı olarak kullanıyorlarmış. Biz orada iken nerdeyse hiç bozulmamış güzel bir silahlı asker heykeli buldular fakat onu hemen çekiçleriyle parçaladılar. Bundan rahatsız olduğumuzu belli edince işçiler bize gülerek, âdetlerimiz gereği ona tapmak ve dua etmek istemiş olup olmadığımızı sordular” (Busbecq, 1555-1560: 48).

16. yüzyılda Sadrazam İbrahim Paşa Kanuni ile birlikte katıldığı Mohaç seferinden dönüşte yanında Budapeşte'den Herkül, Apollon ve Diana heykelleri ile Macar Kralı Mathias Corviono'nun tunç heykellerini getirerek Sultanahmet'teki kendi sarayına ve İstanbul'un bazı yerlerine yerleştirtince Paşa'nın bu tutumu eleştirilere konu olur (Görsel 1): “Bir Halil evvel gelip, esnamı kılmıştı şikest; Sen Halil'im şimdi geldin, halkı kıldın putperest” hicivli beyiti yazarak Nemrut'un bütün heykellerini kıran Peygamber Halil İbrahim ile Sadrazam İbrahim Paşa ile arasında bir ilişki kuran ünlü divan şairi Figani Paşa'nın emriyle genç yaşta asılarak öldürülmüştür (Tekiner, 2014: 33).

Fatih döneminde İtalyan ressam Gentile Bellini ve Constanzo da Ferrara'ya portre resmini yaptıran Fatih Sultan Mehmet (1532-1481), kendi anıtını yaptıracak cesareti ya da imkânı bulamasa da Padualı heykeltıraş Bartollomeo Bellano'ya, üzerine Osman'dan başlayarak tüm Osmanlı padişahlarının portresinin işlendiği madalyalar yaptırmıştır (Tekiner, 2014: 33).



Görsel 1. Veziriazam İbrahim Paşa'nın Macaristan'dan getirip Sultanahmet Meydanı'na diktirdiği heykeller, S. Lokman, Hünernâme, 16. yy. (Mehmet Üstünipek, t.y.).

Sultanlar kendi portrelerini yaptırmaya başlamasına rağmen, kimse kendi heykelini yaptırabilecek cüreti, “yere gölge düşürme” haddini henüz kazanmamıştır. Padişahın divan toplantılarına katılmayıp kafesli bir pencere ardından varlığını hissettirmesi, görüntüden sıyrılmış, zihinlerde yaratılmış soyut bir kavram olarak padişah otoritesini beslemekte ve padişahın bir portresi ya da heykelinin yapılmasını gereksiz kılmaktadır (Antmen, 2017: 14). Heykel sanatının İslami inançlarla uzlaşmamasından öte kültürel ve siyasal olarak yer etmiş pratik ve ritüeller bu yöndeki dinsel baskıyı beslemektedir. Bu baskılar bir yanda, diğer yanda da tarihi İstanbul’un bazı bölgelerinde yapıların cephelerini süsleyen heykeller, kabartmalar bulunmaktadır. Yapıların cephelerinde insan figürlerine de yer verilmesiyle birlikte “heykel ya da alçak kabartma halindeki insan figürünün, aynı zamanda İslam halifesi olan Osmanlı padişahının oturduğu şehrin bir semtinde, kilisenin dışına” çıkmış olmaktadır (Öndin, 2011: 29). Dinsel içeriği bulunmayan bu heykel ve kabartmalar daha çok semtin nüfusunun Batılı yahut İslam harici dinlerin yoğun olduğu Beyoğlu gibi bölgelerde kendine yer bulabilmiştir.

Avrupalı hükümdarların portrelerinin propaganda amaçlı kullandığını görerek çeşitli pozlar veren ve portrelerini dağıtmak üzere bastıran ilk Osmanlı padişahı olan III. Selim’den (1761-1808) sonra tahta çıkan II. Mahmut da batılı giysiler ile yağlıboya portrelerini resmi dairelere ilk kez astıran padişah olmuştur (Tekiner, 2014: 33) (Görsel 2). Portresi Taksim, Selimiye, Rami kışlasına, Bâb-ı Âli’ye asılan, geleneğin öğeleri olan kavuk ve poturu yasaklayan II. Mahmut, Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi olarak önünde yerlere kapanılan bir hükümdar olmaktan uzaklaşmıştır. Hatta Haliç Köprüsü’nde Padişahı yakalayan Şeyh Saçlı adlı “bağnaz” kişi padişahın atının dizginlerine sarılarak “gâvur padişah” diye bağırmıştır (Tekiner, 2014: 34).



Görsel 2. II. Mahmut, Fransız ressam Henri-Guillaume Schlesinger tarafından çizilmiş portresi, 1839 (II. Mahmut, t.y.).

Ölümünden sonra muhafazakâr kesimin tepkisini alan II. Mahmut'un devlet dairelerindeki resimlerinin üstleri örtülmüş yahut resimler ortadan kaldırılmıştır. Bu konu hakkında Nilüfer Öndin'in kitabında Ahmed Lûtfi Efendi şöyle bahseder:

Tasvîr-i pâdişâhînin suret-i irsâl (gönderilmesinde) ve ta'likinde (asılmasında) icrâ olunan tekellüfât-ı resmîyye (resmi tören) ve inşâd (okunan) kılınan medihs-i tasvîriyyenin (tasvirin övüldüğü yazının) dercât-ı te'vîliyye (yorum derecesi) tecavüzü halkça çirkin görünerek ol vakit epeyce i'tirâzâtı mucib olduğu misillü (gibi) Arabistan taraflarında dahi sû-i (kötü) te'sîri görülmüşdür. Sultan Mahmûd hazretleri âzim-i gülşenserâ-yı (gül bahçesine gitmeye kararlı olmak) ahiret oldukda (vefat edince) bu tasvîrler pûşîde (örtü) setr (kapamak) ü ihfâ (gizlemek) edilmiştir" (Öndin, 2011: 25).

Cumhuriyet öncesinde özellikle Batılı anlamda bir anıt yaptırma pratiği Osmanlı İmparatorluğu'nda pek fazla bulunmamaktadır. Anıtlar hegemonik olanın anlatısını üreten, devam ettiren siyasal kentsel öğelerdir. İmge, toplumsalın dışında kurulan ve giderek siyasi olanın niteliğini belirleyen, kutsalın toplumdaki her özneye rahatlıkla ulaşmasını sağlayan bir araç olarak önem kazanmaktadır (Tekiner, 2014: 321). Bu imgelerde hegemonik olanın anlatısı henüz suret biçimde değil simgesel niteliktedir. Bu anlamda çeşmeler, nişan taşları, saat kuleleri gibi kamusal yapılar anıtsal yapı olarak değerlendirilmektedir. Batılı anlamda Türk heykel tarihinin başlangıç nüvelerinin Tanzimat Dönemi ile birlikte atıldığı görülmektedir.

Tanzimat Dönemi'nde Gülhane Parkı'na ve Beyazıt Cami avlusuna Tanzimat fikrini anımsatan birer abide dikilmesi gündeme gelmiştir. İstanbul Kadılığı görevini de yürüten Ahmed Lûtfi Efendi bu projenin Avrupalı görülerek dedikodulara mahal verebileceği için vazgeçildiğini aktarmıştır (Öndin, 2002: 16). Tanzimat döneminde üretilen anıt fikirlerinden bir diğeri de Paris'te eğitim görmüş olan Artin Bilezikçi'nin 1855'te Paris Sergisi'nde sergilenen projesidir (Görsel 3). Bu projenin üzerindeki kitabe de Kırım Savaşı'nda Fransız, İngiliz ve Osmanlı ittifakı vurgulandığı için Osmanlı yönetimi bu projenin uygulanmasını reddetmiştir (Tekiner, 2014: 35).



Görsel 3. Tanzimat Abidesinin Projesi, Artin Bilezikçi, Şehbal Dergisi (1909-1914)
(Mehmet Üstünipek, t.y.).

Resim sanatına yönelik kutsal kitapta geçen yazılı bir yasak olmamasına rağmen İslam'da, resimde yapılan soyutlamalar, ışık-gölge, perspektif, hacim gibi gerçeği gerçek olarak tanımlayan her şey resimden çıkarılmıştır (Öndin, 2011: 16). İslam inancına göre ideal tanrısal yaratılar resimli olarak kavranamamaktadır (Tez, 2018: 7). Resimde suretin yer alabileceğini, İslam'ın puta tapmayı yasaklamak için heykeli yasak ettiğini lakin resme yönelik herhangi bir ayet ya da hadis olmadığını, hatta Peygamber'in bile resminin yapılabileceğini aktaran Ali Suavi (1839-1878) gibi farklı görüşler de bu dönemde kendini göstermiştir (Öndin, 2011: 16). Hacmin kendisi olan heykel ise şimdilik tamamen yok gibidir; fakat eli kulağındadır. Sultan Abdülaziz bir Osmanlı padişahı olarak ilk kez Avrupa'ya bir gezi düzenlediğinde, geziye katılan Ömer Faiz Efendi, Osmanlı erkânının özellikle karşısına çıkan çıplak heykellere bazen ilgiyle, bazen de günah mı değil mi diyerek bazı içsel birtakım çelişkiler ile baktıklarını aktarmaktadır (Öndin, 2011: 18). Avrupa'ya yaptığı bu geziden sonra İstanbul'a dönen Abdülaziz, İtalyan heykeltıraş C.F. Fuller'e 1871 yılında kendi atlı heykelini, 1872 yılında ise şu anda Topkapı Sarayı'nda sergilenen mermer büstü yaptırır (Görsel 4-5).

1869 yılında İstanbul'a bu amaçla gelen Fuller'den talep edilir ki, Valide Sultan oğlu Abdülaziz'in modellik etmesini uygun görmediğinden dolayı hazırlanmış bir alçı kütlesi üzerinden Fuller padişahı her at üstünde gördüğünde düzeltmeler yaparak heykeli oluşturabilecektir. Hatta bronz heykel Floransa'da tamamlanıp, Münih'te döküldükten sonra gemiyle İstanbul'a vardığında Valide Sultan heykeli gemiden attırmaya çalışmış ama başarılı olamamıştır (Tekiner, 2014: 36).



Görsel 4. Sultan Abdülaziz Heykeli, C.F. Fuller, 1872, bronz, Beylerbeyi Sarayı (Mehmet Üstünipek, t.y.).



Görsel 5. *Sultan Abdülaziz Büstü, C.F. Fuller, 1872, mermer, Topkapı Sarayı Müzesi (Tekiner, 2014: 36).*

Yapılışındaki tasarım zorluklarından mıdır bilinmez atın ölçeği sultana göre biraz ufak kalmıştır lakin heykelde Sultan, Batılı giyim tarzıyla göğsünde kılıç kuşağı ile kararlı ve net bakışlarıyla ileriye doğru bakmaktadır. Böyle zorlukların üstesinden gelindikten sonra nihayetinde heykel sanatı Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsallığına zuhur etmiş olur. Tabii bu anıt heykel şehrin orta yerine değil de ancak Saray'a konulabilmiştir. Minyatür resimlerinin kitap sayfalarının arasına saklanması gibi Sultan'ın heykeli de halkın göremeyeceği saray duvarlarının arasına saklanmıştır (Tekiner, 2014: 37). Sanat eserinin bağlamına göre vandalizme uğrayabilmesi ancak görülebilir, erişilebilir olması ile mümkün olabilmektedir. Pek de görünür olmayan suret tasvirciliği yahut heykel sanatı toplumsal tepki, sansür, hiciv ile kamusal olandan uzak tutulmaktadır.

Devir değiştiğinde eskinin simgesel imgelerinin değişmesi gibi Abdülaziz 1876'da tahttan indirilince onun heykeli de yerinden olmuş, Beylerbeyi Sarayı'ndan Topkapı Sarayı'na, daha sonraları 1922 yılında Abdülmecit tarafından Bağlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü'ne, Cumhuriyet'in ilanından sonra ise 1924'te müzeleşen Topkapı Sarayı'na taşınmıştır; şu an ise ilk yeri olan Beylerbeyi Sarayı'nda sergilenmektedir (Tekiner, 2014: 36-37). Abdülaziz döneminin bir diğer alamet-i farikası *Sultan Portreleridir*. Abdülaziz ilk Osmanlı padişahı Osman'dan başlayarak tüm padişahların fildişi portrelerini levhalara yaptırmıştır. Oval madalyonlara yağlı boya ile yapılan bu mini resimler devletin bekasını ve sürekliliğini gösteren yeni bir soyağacı geleneği başlatmıştır (Tekiner, 2014: 37-38). Aynı Abdülaziz 1869'da İstanbul gazetesinde basılan ve Abdülaziz'in Fransa'ya ziyareti sırasında İmparator II. Napolyon tarafından istasyonda karşılanışını tasvirleyen bir karikatürünün ardından gazetenin bu sayısını toplattırmıştır.

Abdülaziz döneminde İstanbul'daki farklı konak ve sarayların bahçelerine yerleştirilmek üzere Paris'ten hayvan heykelleri getirtilmiş, böylece hayvan kütleleri özel alanlarda ama dış mekanlarda kendine yer bulmaya başlamıştır. Bu hayvan heykellerinden Kadıköy'deki Boğa heykeli gibi bazıları ancak Cumhuriyet kurulduktan sonra kendilerine kamusalda, dış mekanlarda yer bulabilmiştir. 1882 yılında ise İtalyanların düzenlediği bir balmumu heykel sergisi, dönemin gazetelerinin sergi hakkında “gezilmesinde sakınca yoktur” demesiyle, öncesinde Saray'a gizlenen heykel mefhumu ilk kez toplumun karşısına çıkarılabildiği (Tekiner, 2014: 38).

1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise-i Şahane ile heykel yapımının mektebinin açılması artık toplumun ister istemez heykelle buluşmasına yönelik atılmış en büyük adımdır. Batıdaki benzerlerinden 250 yıl gecikmeyle kurulan mektepte heykel bölümünün adının “Oymacılık” olarak kaydedilmesi, toplumun heykel fikrine alışmasına daha zamanı olduğuna dair bir göstergedir (Tekiner, 2014: 39). Yine de akademi ile birlikte hem öğrencilerin hem de hocaların ürettiği fakat kamusal alana çıkmayan birçok heykel ortaya konmuştur.

İstanbul'da Bakırköy'de yer alan, yapımına 1895 yılında başlanan ve 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nda ölen Rus askerlerinin anısına yaptırılan Osmanlı-Rus Dostluk Anıtı İstanbul'da çalışan Rus mimar Bozarov tarafından tasarlanıp 1898 yılında inşa edilmiştir (Görsel 6). Yaşamını yitiren beş bin askerin, alanda çok dağınık bir şekilde mezarlıklarda gömülü olması ve bunların bakımını kolaylaştırmak amacıyla bir şapel eşliğinde yaptırılan anıtın ikmâli savaş tazminatı olarak Osmanlı tarafından yaptırılmak durumunda kalmıştır.

1. Dünya Savaşı sırasında Rusya'ya açılan savaş sonucunda yenilgiyi temsil ettiği düşünülen anıt 1914 yılında, içindeki dinsel nesneler çıkarılıp papazlara teslim edilip dinamitle patlatılarak yıkılmıştır. Savaşın başladığı bu yıl aynı zamanda savaşın propagandasının da fazlasıyla yapıldığı, İstanbul sokaklarında İngiliz, Fransız ve Ruslara ait mekanların yağmalandığı bir yıl olarak tarihe geçmiştir. İlginçtir ki devlet vandalizmine uğrayan bu abidenin yıkımının propaganda amaçlı filme alındığı ve izlediğini iddia edenlerin olduğu hatta çekilmiş ilk Türk filmi olduğu öne sürülmekte ama konuya bir netlik getirilememektedir.



Görsel 6. Ayastefanos Rus Abidesi, 20. yy. Osmanlı kartpostalı ve yıkılışı.
(Ayastefanos Rus Abidesi, t.y.) ve Ayastefanos Rus Abidesi (Ayastefanos Rus Abidesi Patlama Anı, t.y.)

Dönemin figüratif ilk anıtı olarak tasarlanan ama Vali'nin ölümüyle yarım kaldığı için gün yüzüne çıkamayan, Konya Valisi Muammer Bey tarafından tarımda büyük yararlıklar gösteren Konyalı kadınların anısında dikilmek üzere sipariş edilen bir anıtın orijinal projesinde aslında kağıt, köylüler ve buğday demetleri bulunmaktaydı; fakat bu anıtın yapımı gerçekleştirilememiştir (Tekiner, 2014: 40). Cumhuriyet'in ilanından hemen önce Osmanlı döneminde kamusal alana yerleştirilen ilk suret içeren anıt 1915-1916 yıllarında, Sivas Valisi Muammer Bey tarafından Keverek adında Ermeni bir taş ustasına yaptırılmış, Sivas'ın Hafik ilçesinde 8-10 metre yüksekliğinde bir taş sütunun üzerine yerleştirilen Osman Gazi büstüdür (Tekiner, 2014: 42) (Görsel 7).



Görsel 7. Osman Gazi Büstü, Keverek, 1915-1916, kalkerli taş, 60x91 cm, Sivas-Hafik. (Osman Gazi Büstü, t.y.).

Osman Gazi büstü 1936 yılına kadar Hafik'te meydana gölge düşürmüş, 1936 yılında ise kim tarafından yapıldığı bilinmeden büst kaidesinden koparılarak yere düşürülmüştür (Tekiner, 2014: 42-43). 1943 yılında büst müzeye teslim edilmiş, uzun kaide üçe bölünmüş, biri Çınarlı Köyü'nde İsmet İnönü heykelinin altına, ikinci parçası müezzinlerin ezan okuması için Hafik Çarşı Camisi önüne, altındaki kaidenin üçte biri ise günümüzde Hükümet Konağının önündeki alanda Atatürk büstünün altına yerleştirilmiştir (Kültür Varlıkları 34. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1.C, 2016: 446) (Görsel 8).



Görsel 8. Sırasıyla Osman Bey Büstü ve Kaidenin Kullanıldığı Atatürk Büstü, Hafik, Sivas.
(Osman Bey Büstü, Engin Mutlu, 2 Ekim 2022).

Kamusal alandaki ilk suret olan büstün akıbetini o dönemde deneyimleyenler farklı bilgiler aktarmaktadır:

“Büstün kim tarafından kırıldığı bilinmemektedir. Dönemin Sivas Müze memuru, büstün koparılarak sütun üzerinden yere indirildiğini, valiliğin duruma el koyduğunu ve 1943 yılında da büstü müzeye teslim ettiğini belirtirken, o dönemde Hafik PTT müdürlüğü yapan Rahmi Türker anıtın bizzat Sivas valiliğine yıkıldığını iddia etmektedir: ‘Bulunduğum sırada, 1936-1937 yılında, Sivas Valisi Nazmi Toker, Jandarma Komutanı (Yüzbaşı) Faruk Sayınsoy’a anıtın yıktırılması buyruğunu vermiş. Bu yıkım için de gerekçe olarak bu tarihlerde Atatürk heykel-anıtından başkasının gereği olmadığı gösterilmişti. O günlerin Hafik Maarif memuru Turan Bey ise yıkıma karşı çıkmıştı. ‘Bu heykel eski bir eserdir, Türkiye’deki tek heykeldir, yıkılmaması gerekir’, demişti. Direnmişti ama, anıt yıkıldı... Büst kısmının sonradan Sivas Müzesi’ne gönderildiğini bilirim. Bizler ve Hafik halkının bu heykeli yadırgadığımız söylenilemez...’ ” (Tekiner, 2014: 43).

İstanbul’daki Âsar-ı Atika Müzesi (Arkeoloji Müzeleri) ile Sanay-i Nefise Mektebi’nin müdürü Osman Hamdi Bey’in ancak çok güvendiği kimselere evindeki resim atölyesini açtığı, resimlerini gizlice yaptığı hatta tamamladığı tablolarını güvenlik yönünden Avrupa’ya gönderdiğinden bahsedilmektedir (Tez, 2018: 205). Hristiyanlarda ikonoklazma

döneminde gerçekleşen imgenin kutsallaştırılması gibi bir yaklaşım olmamasına rağmen eski ritüel ve pratiklere dair sahiplenme hala devam etmektedir: Namaz kılınacağı zaman, o evde tablo bulunuyorsa kimi dindarlar büyük bir rahatsızlık duyup, evdeki tabloların üstünü bez ile kapatmaktadırlar (Tez, 2018: 205).

Dönemin meclisine önerilen ilk kamusal heykel teklifi, 30 Ağustos 1922 zaferinden üç hafta sonra Afyonkarahisar Milletvekili Mehmet Şükrü Bey'in Sakarya zaferinde Türk köylüsünün fedakarlığına ve zaferi getiren kağnılara ithafen Büyük Millet Meclisi'nin önündeki meydana bir kağrı abidesi dikilmesini talep etmesi olmuştur (Akçura, 2020: 32-33). Vakti geldiğinde böyle nesnelerden müze yapılacağı, öncelikle düşmanın kaçarken yakıp yıktığı evlerin yapımına öncelik verilmesi gerektiği gibi tepkilerle karşılaşan teklif kabul edilmemiştir.

İstanbul'da Pera bölgesinde yoğunlaşan sanat ortamı, Cumhuriyet öncesindeki sanat etkinliklerinin bazı kesimler için oldukça yabancı bir unsur olarak kaldığına dair bir işaret olabilir (Antmen, 2023: 276). Dönemin mizah dergilerinde yayımlanan karikatürlerde de halkın resim sergileri ile yahut sanat ortamları ile karşılaşma anlarına dair bir takım örnekler bulunmaktadır. Dönemin karikatüristlerinden Ramiz Gökçe, dönemin sokak insanının “yeni sanat” ile karşılaşmasını çizmiş, sergileri gezerek toplum hayatına fiziksel ve seyirlik olarak yeni yeni dahil olan kadınlara yüzünü ekşiterek bakan bir adamın “değişen alışkanlıkları gayriihtiyari kabullenmiş görüntüsü” ile şöyle dediğini aktarır (Görsel 9): “Eskiden bizi, ‘resim olan yere melek girmez’ diye kandırırlardı” (Antmen, 2023: 278).



Görsel 9. Ramiz Gökçe'nin Akbaba dergisinde yayımlanan karikatürü, 23 Temmuz 1923 (Tekiner, 2014: 36).

Özellikle saray ve çevresinde kadınların toplumsal hayata dahil olmasıyla birlikte geleneksel değerler ile çatışan durumlar ortaya çıkmaktadır. Danslı çay partilerine yapıtlarında yer veren Mehmet Rauf, erkeklerle kol kola dans eden Türk hanımları gören roman kahramanı Samim'i şöyle konuşturur: "Yalnız, rica ederim bana söyle; bu kadınların hepsi de Türk mü, yoksa rüya mı görüyorum?" ve yeni yaşam biçiminin toplumda yarattığı şaşkınlığı vurgular (Öndin, 2011: 24).

Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli değerler barındıran heterojen yapısı onu yeniliğe daha açık hale getirmektedir. Tanzimat ile birlikte gerçekleşen modernleşme, geleneksel yapıdaki uyum ve tevhit ilişkisinde çatışmaya yol açtığından dolayı birliğin yerini ikilik alır; yeniyi onaylayanlar olduğu kadar yeniyi karşı çıkanlar da vardır (Öndin, 2011: 162).

4. SONUÇ

Bu çalışma, Cumhuriyet öncesi Türkiye'de vandalizm ve imgenin toplumsal alandaki varlığını, yalnızca fiziksel tahribatın ötesinde; kolektif bellek, ideoloji ve politik iktidar yapıları bağlamında değerlendirmiştir. Bulgular, vandalizmin yalnızca bir yıkım süreci olmadığını, toplumsal düzenin yeniden tesis edilmesi, hegemonik anlatıların inşası ve tarihsel sürekliliğin kesintiye uğratılması gibi işlevlere de sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, sanat eserlerine ve kültürel mirasa yönelik müdahaleler, sanat-toplum ilişkilerinin politik ve ideolojik yapılarla nasıl kesiştiğini anlamak için kritik bir alan sunmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki vandalizm olayları, özellikle devletin ekonomik darboğazlara girdiği dönemlerde yoğunlaşmıştır. Örneğin, 1788 yılında ekonomik kriz nedeniyle çıkarılan bir fetva ile altın ve gümüş sanat eserlerinin darphaneye teslim edilmesi, ekonomik krizlerin kültürel mirasa etkisini açıkça ortaya koyar. Bununla birlikte, Tanzimat Dönemi (1839-1876) ile birlikte, Avrupa etkisiyle kültürel mirasın korunmasına dair ilk yasal düzenlemeler yapılmıştır. Ancak, toplumsal ve dini tepkiler, figüratif sanatın kamusal alanda tam anlamıyla yer bulmasına engel olmuştur. Sultan Abdülaziz'in atlı heykelinin saray sınırları içine hapsedilmesi, heykel sanatının kamusal alana taşınmasının yarattığı sosyokültürel gerilimi gözler önüne sermektedir.

Vandalizm, yalnızca maddi kültür varlıklarına yönelik saldırı değildir; simgesel anlamaların ve toplumsal düzenin yeniden kurgulanması için de işlevseldir. Örneğin, Osmanlı-Rus Dostluk Anıtı'nın Birinci Dünya Savaşı sırasında yıkılması, jeopolitik konumun yeniden inşasının simgesel bir parçası olarak okunmalıdır. Padişah portrelerinin kamusal alana taşınmasında yaşanan çekinceler, imgelerin politik bağlamda taşıdığı ağırlığın altını çizer. Bu noktada, imgeler yalnızca estetik unsurlar değil, iktidarın meşruiyetini

pekiştiren politik araçlar olarak işlev görmektedir.

Bu bağlamda, çalışmada ele alınan ikonoklazma, vandalizmin dinsel ve ideolojik boyutlarını aydınlatmaktadır. Bizans İkonoklazması, imgelerin yok edilmesinin yalnızca dini değil, aynı zamanda politik gücün yeniden dağıtımı ve toplumsal düzenin inşası için kullanıldığını gösterir. Benzer şekilde, Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Doğu Avrupa'da Lenin ve Stalin heykellerinin kaldırılması, politik ikonoklazmanın çağdaş tezahürlerini temsil eder. Güncel olarak ABD'deki Konfederasyon generallerine ait heykellerin kaldırılması, ırkçılık karşıtı hareketlerin tarihsel anlatıyı yeniden şekillendirme çabasını gösterir. Irak'ta Saddam Hüseyin heykellerinin devrilmesi, otoriter rejimin son bulduğu ve yeni bir siyasal düzenin kurulmaya çalışıldığı bir dönüm noktasıdır.

Osmanlı'daki kültürel mirasın korunmasına yönelik yapılan yasal düzenlemeler, vandalizme karşı ilk kurumsal refleksleri temsil etmiştir. Ancak bu yasaların uygulanmasındaki eksiklikler, miras kaçakçılığı ve kültürel yağmanın önünü açmıştır. Heinrich Schliemann'ın Troya hazinesini kaçırmayı ve Parthenon Mermerleri'nin İngiltere'ye taşınması gibi olaylar, Batı'nın "kültürel koruma" adı altındaki emperyalist pratiklerinin Osmanlı üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, Edward Said'in "Oryantalizm" kavramı, Batı'nın Doğu kültürlerini temsil etme ve sahiplenme biçimlerini, modern zamanların kültürel vandalizmi olarak okunmasına olanak tanımaktadır. Batı'nın sanatı ve kültürel mirası evrensel bir hak olarak sahiplenme söylemi, aslında sömürgeci stratejilerin kültürel uzantısı olarak işlev görmektedir.

Cumhuriyet öncesi Türkiye'de vandalizm olaylarını ve imgenin ortaya çıkma denemelerini anlamaya çalışmak yalnızca tarihsel inceleme adımı değildir; aynı zamanda günümüz kültürel politikalarını, sanat eserlerine yönelik toplumsal algıları ve kamusal alanın estetik-politik inşasını çözümlemek için de önemli bir anahtardır. Türkiye'de sanat ve kültürel mirasa yönelik güncel tartışmaların, bu tarihsel arka plan göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Kamusal alandaki imgeler, yalnızca estetik varlıklar değil; aynı zamanda politik, toplumsal ve ideolojik söylemler aracılığıyla şekillenen simgesel yapılardır. Bu bağlamda, kültürel mirasın korunması, yalnızca fiziksel bir süreç değil, aynı zamanda kültürel ve simgesel bir mücadeledir.

Bu çalışma, vandalizmin sadece bir yıkım pratiği değil, aynı zamanda kültürel üretim, ideolojik yeniden yapılanma ve toplumsal hafızanın dönüşümü bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini önermektedir. Gelecekteki araştırmaların, sanat eserlerinin kamusal alandaki varoluş biçimlerine, bu bağlamda toplumsal hafızada imgelerin rollerine, kültürel mirasın korunmasına yönelik çağdaş stratejilerin ne olması gerektiğine

ve küresel ikonoklazma hareketlerinin yerel etkileri üzerine odaklanması, bu alandaki literatüre daha derin ve karşılaştırmalı perspektifler katacaktır.

Sonuç olarak, vandalizm ve sanat arasındaki ilişki, yalnızca sanat bağlamında okunacak bir konu değildir; toplumsal hafızanın ve politik kimliğin inşasında merkezi bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, sanatın kamusal alandaki konumunun daha güvenli ve sürekli kılınması için, eserlerin tarihsel, toplumsal ve politik bağlamlar içinde değerlendirilmesi ve korunması, kültürel süreklilik açısından hayati bir önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- Ahmad, F. (1995). Modern Türkiye'nin oluşumu. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Akçura, B. (2020). Kaldırın şu heykeli buradan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). Kır, dök, tükür: Türk kültüründe heykel sanatı ve lanet. Sanat Yazıları(18), s. 11-25.
- Antmen, A. (2023). Modernizm peşinde: Sanatın yüzyılı. M. Ö. Alkan içinde, Cumhuriyet: Bir asırlık muhasebe (s. 271-314). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. A. (2019). Muhafaza mimarlık. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Busbecq, O. G. de (2005). Kanuni döneminde Avrupalı bir elçinin gözlemleri (1555-1560). (D. Türkömer, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İstanbultarihi. (Mehmet Üstünipek, t.y.). Veziriazam İbrahim Paşa'nın Macaristan'dan getirtip Sultanahmet Meydanı'na diktirdiği heykeller, S. Lokman, Hünernâme, 16. yy., 20 Aralık 2024 tarihinde <https://istanbultarihi.ist/279-istanbulda-heykel> adresinden erişilmiştir.
- Google. (t.y.). Osman Gazi Büstü, Keverek, 1915-1916, kalkerli taş, 60x91 cm, Sivas-Hafık, 20 Aralık 2024 tarihinde <https://images.app.goo.gl/Sw9Wc5qVQqptLLKB8> adresinden erişilmiştir.
- Kulturenvanteri. (Engin Mutlu, 2022, 2 Aralık). Sırasıyla, Osman Bey büstü, kaidenin kullanıldığı Atatürk büstü, Hafık, Sivas, 20 Aralık 2024 tarihinde <https://kulturenvanteri.com/yer/?p=191187> adresinden erişilmiştir.
- Kültür Varlıkları 34. Araştırma sonuçları toplantısı 1.C. (<https://kvmgm.ktb.gov.tr/Eklenti/52534,34arastirma1pdf.pdf?0>, Erişim 09.01.2024)
- Madran, E. (1985). Osmanlı Devleti'nde eski eser ve onarım üzerine gözlemler (Cilt XLIX). Ankara: Belleten, TTK Yayını.
- Öndin, N. (2002). Cumhuriyet dönemi (1923-1950) Kültür politikalarının Türk resim sanatı üzerindeki yansımaları (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi SBE Sanat tarihi ABD Batı sanatı ve çağdaş sanat programı.
- Öndin, N. (2011). Gelenekten moderne Türk resmi estetiği (1850-1950). İstanbul: İnsancıl yayınları.
- Özmenekşe, Y. O. (2022). Türkiye'den kaçırılan kültürel miras varlıkları (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi SBE turizm yönetimi ABD.

- Tekiner, A. (2014). Atatürk heykelleri: Kült, estetik, siyaset. İstanbul: İletişim yayınları.
- Tez, Z. (2018). Yasaklı sanat olarak minyatür, resim ve grafik tarihi. İstanbul: İnkılap kitabevi.
- Türkiye diyanet vakfı (1994). İslam ansiklopedisi (9. Cilt, 87-88). İslam araştırmaları merkezi.
- Wikipedia. (t.y.). Ayastefanos Rus abidesi, 20. yy. Osmanlı kartpostalı ve yıkılışı, 20 Aralık 2024 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayastefanos_Rus_Abidesi adresinden erişilmiştir.
- Wikipedia. (t.y.). Ayastefanos Rus abidesi, 20. yy. Osmanlı kartpostalı ve yıkılışı, 20 Aralık 2024 tarihinde https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ayastefanos_Rus_Abidesi_patla_ma_an%C4%B1.jpg adresinden erişilmiştir.
- Wikipedia. (t.y.). II. Mahmut, Fransız ressam Henri-Guillaume Schlesinger tarafından çizilmiş portresi, 1839, 20 Aralık 2024 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Mahmut adresinden erişilmiştir.