

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL
SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER**

Perihan BANAZ

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2015
Her Hakkı saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Perihan BANAZ

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL SANATINDA
SOYUT EĞİLİMLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

11.06.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum **"CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER"** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Perihan BANAZ



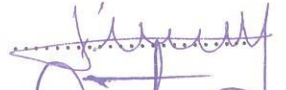
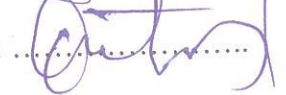
T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

prof. Dr. Mustafa Bulut danışmanlığında, Parhan Binnaz tarafından hazırlanan
bu çalışma 11 / 06 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Hayran
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan prof. Dr. Mustafa Bulut İmza: 
Jüri Üyesi Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ İmza: 
Jüri Üyesi Yr. Doc. Önder YAGMUR İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUT SANATIN TARİHÇESİ- SOYUT SANAT

1.1. SOYUT SANATIN TARİHÇESİ	4
1.1.1. Soyut Heykel Sanatının Tarihçesi	5
1.2. SOYUT SANAT NEDİR?	8
1.2.1. Somut Sanat.....	13
1.2.2. Figüratif Sanat	14
1.2.3. Soyut Sanat Biçimleri.....	15
1.2.3.1. Geometrik Soyutlama	15
1.2.3.2. Anlatımcı (Lirik) Soyutlama	16
1.2.4. Soyut Sanat Akımları	17
1.2.4.1. Dada ve Sürrealizm.....	17
1.2.4.2. Konstrüktivizm	20
1.2.4.3. Soyut Ekspresyonizm	22
1.1.4.4. Pop Art.....	23
1.2.4.5. Body Art	24
1.2.4.6. Land Art.....	25
1.2.4.7. Op Art	26
1.2.4.8. Video Art	27
1.2.4.9. Kavramsal Sanat	27
1.2.4.10. De Stijl	29
1.2.4.11. Pürizm.....	31
1.2.4.12. Suprematizm	32
1.2.4.13. Kinetik Sanat	33
1.2.4.14. Enstalasyon Sanatı	35

1.2.4.15. Performans Sanatı.....	37
1.2.4.16. Minimal Sanat.....	38
1.2.4.17. Neo-Ekspresyonizm.....	39
1.2.4.18. Fluxus	40
1.2.4.19. Grafiti.....	42
1.2.4.20. Renk Alanı Resmi.....	43
1.2.4.21. Işık Sanatı	44

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI - CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK HEYKEL SANATI – CUMHURİYETİN İLANIYLA GELİŞEN TÜRK HEYKEL SANATI

2.1. HEYKEL SANATI	46
2.2. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK HEYKEL SANATI	51
2.3. CUMHURİYETLE GELİŞEN TÜRK HEYKEL SANATI.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT SANATIN TÜRK SANATINA VE TÜRK HEYKELİNE YANSIMALARI-CUMHURİYET DÖNEMİ SOYUT HEYKEL ÇALIŞMASI YAPAN İLK HEYKELTİRAŞLAR-GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE SOYUT HEYKEL

3.1. SOYUT SANATIN TÜRK SANATINA VE TÜRK HEYKELİNE YANSIMALARI.....	66
3.2. CUMHURİYET SONRASI DÖNEM SOYUT HEYKEL ÇALIŞMASI YAPAN İLK HEYKELTİRAŞLAR.....	71
3.2.1. Ali Hadi Bara.....	71
3.2.2. Zühtü Müritoğlu	76
3.2.3. İlhan Koman	78
3.2.4. Hüseyin Gezer	82
3.2.5. Şadi Çalık	83
3.2.6. Kuzgun Acar.....	85
3.2.7. Ali Teoman Germaner	88
3.3. GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE SOYUT HEYKEL	90

3.3.1. Günümüz Sanatında Soyut ve Soyutlamacı anlayışta Heykel Çalışması Yapan Türk Sanatçılar	91
3.3.1.1 Füsün Onur	91
3.3.1.2. Mehmet Aksoy.....	94
3.3.1.4. Remzi Savaş.....	95
3.3.1.5. Seyhun Topuz	96
3.3.1.3. Rahmi Aksungur.....	97

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT SANAT YARATMADA İZLENEN SÜREÇ, UYGULANAN YÖNTEMLER VE DENEMELER

4.1. KURGUSAL YÖNTEMLER.....	99
4.2. ÇALIŞMALAR	100
4.2.1. “Kent ve İnsan - I”.....	100
4.2.2. “Güç”	101
4.2.3. “İkili Figür”	103
4.2.4. “İsimsiz – 1”	105
4.2.5. “Bakış”	106
4.2.6. “Kıvrım”	107
4.2.7. “Şiddet – 1”	108
4.2.8. “Şiddet – 2”	109
4.2.9. “Gezi”	110
4.2.10. “Değişim”	111
4.2.11. “Sperm – I”	112
4.2.12. “Sperm - II”	113
4.2.14. “İsimsiz – II”	115
4.2.15. “İsimsiz - 3”.....	116
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	119
ÖZGEÇMİŞ.....	124

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HEYKEL SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER****Perihan BANAZ****Danışman: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, 124 Sayfa****Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ
Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR**

Bu araştırmada heykel sanatının soyut sanat içerisindeki oluşumu ele alınarak Türkiye’deki heykel sanatının soyut sanat anlayışından nasıl etkilendiği ve Türk soyut heykel sanatı ele alınmış ve araştırmada soyut sanatın ilk örneklerinden başlanarak günümüze kadar gelen modern sanat akımlarına yer verilmiş, soyut heykel sanatı üzerindeki yansımaları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada dünya genelinde ortaya çıkan sanat anlayışları ve uygulamaları takip edilmiş, bu doğrultuda soyut heykel çalışmaları yapan sanatçıların eserlerine yer verilmiştir.

Araştırmada cumhuriyet öncesi Türk heykel sanatı ve cumhuriyetin ilanıyla gelişen heykel sanatı ele alınarak, Türk Heykel Sanatı’nın kısa bir tarihçesine yer verilerek, günümüze kadar göstermiş olduğu gelişim ele alınıp irdelenmiştir. İlk soyut heykel çalışması yapan heykeltıraşlarımıza da yer verilerek çalışmaları irdelenmiş ve heykeltıraşlarımızın sanat anlayışları açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma sonucunda Türk soyut heykel anlayışının köklü bir alt yapısının olmadığı halde kısa sürede göstermiş olduğu ilerlemeye ve günümüz çağdaş aktif heykeltıraşların çalışmalarına da yer verilmiş olup Türk soyut heykelinin günümüzde vardığı aşamalar sergilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Soyut Türk Heykel Sanatı.

ABSTRACT**MASTER’S THESIS****THE ABSTRACT TRENDS OF REPUBLICAN PERIOD OF TURKISH
SCULPTURE ART****Perihan BANAZ****Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, page: 124****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ
Assoc. Prof. Dr. Önder YAĞMUR**

This study explains how sculpture art develops in the abstract art. We mention here how Turkish sculpture art has been effected by the Turkish abstract art. In this research, we have looked at abstract arts from very early examples of modern art movements until today and how this changes influence the sculpture art.

In this work, all arts conceptions and practice in the world have been researched and some of the abstract art sculptor works has been examined. This research explains the development of the Turkish sculpture art during proclamation of Turkish Republic and before republic. The brief history of Turkish sculpture art and developments are disclosed. First, Turkish abstract sculptor and his works are examined and his way of art try to be understood. As a result, Turkish abstract art even the absence of an established in structure have a good progress in very short time. For today's active sculptors and their work of arts are given place in this study in order to understand of the today's Turkish-abstract sculpture.

Key Words: Abstract art, Turkey abstract sculpture

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. “Köylü Kızın Başı”, Kazimir Malevich, 1912-1913	16
Resim 1.2. “Oiseau”, Karel Appel, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 1951	17
Resim 1.3. “Çeşme”, Marcel Duchamp, Pisuar, 1917	18
Resim 1.4. “Bulut Çoban”, Jean Arp, Bronz, 1953	19
Resim 1.5. “Model for Monument to the Third”, Vladimir Tatlin, Konpozit, 1919-20..	21
Resim 1.6. “Cubi III.”, David Roland Smith, Çelik, 1961	22
Resim 1.7. And Warhol, “Marilyn Monroe”, 1962	23
Resim 1.8. Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970	25
Resim 1.9. “Op art 36”, Bradley Munlowitz, Dijital	27
Resim 1.10. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalyeler”, 1965	29
Resim 1.11. “Kırmızı ve Mavi Sandalye”, Gerrit Rietveld, Dizaynı, 1917	30
Resim 1.12. “Le Pichet Blanc”, Ozenfant, Yağlı Boya, 1926	31
Resim 1.13. “White on White”, Maleviç, Yağlı Boya, 1917-18	33
Resim 1.14. Alexander Calder, “Red Cascade”, 1954	34
Resim 1.15. Kurt Schwitters, “The Merzbau, Hanover”, 1933	36
Resim 1.16. “Prinzendorf”, Hermann Nitsch, 1998	37
Resim 1.17. Tony Smith, “Made More Than 50 Large-Scale Sculptures”, Metal, 1963	39
Resim 1.18. Max Beckmann, “Gece”, Yağlı Boya, 1919	40
Resim 1.19. “Flux Wedding”, George Maciunas ve Billie Hutching, 1978	41
Resim 1.20. “Crev”, S2K	43
Resim 1.21. “17.Devre”, Noland Kenneth, Eugene Schwertz Koleksiyonu, 1964	44
Resim 1.22. Rebecca Horn, “Lotus Shodaw” 2014	45
Resim 2.1. “Bilge Kağan Anıtı”, Göktürk Devleti, 732	52
Resim 2.2. “Uygurlar’a Ait At Başı Heykeli”	52
Resim 2.3. M.Ö.1200’lü Yıllara Ait Hakkari’de Bulunan Balballar	53
Resim 2.4. Anadolu Selçuklu Dönemi’ne Ait Çift Başlı Kartal Kabartması	54
Resim 2.5. İstanbul Divan Yolu II. Mahmut Türbesinden Mezar Taşları	55
Resim 2.6. İstanbul Divan Yolu II. Mahmut Türbesinden Bir Mezar Taşı	55
Resim 2.7. Abdülaziz’in Atlı Heykeli	57
Resim 2.8. Şadi Çalık, “50. Yıl Anıtı”, Paslanmaz Çelik, 1973	63

Resim 3.1. Ali Hadi Bara, “Havva”, Alçı, 1929.....	73
Resim 3.2. Ali Hadi Bara, “Boşlukta Sürekli Biçim”, Bronz,1952	75
Resim 3.3. Zühtü Mürtoğlu, “Dans Eden Kadın”, Bronz, 1980.....	77
Resim 3.4. İlhan Koman	78
Resim 3.5. İlhan Koman, “Pi” Serisi, Metal Folyo, 1980-83	81
Resim 3.6. Hüseyin Gezer,”Efe’nin Aşkı”, Alçı, 1951	83
Resim 3.7. Şadi Çalık,”Minimumizm”, Metal, 1957	85
Resim 3.8. Kuzgun Acar, “Kuşlar”, Metal, 1966	86
Resim 3.9. Kuzgun Acar, “İsimsiz”, Metal	87
Resim 3.10. Ali Teoman Germaner, “Savaş Atı”, Bronz, 1994.....	89
Resim 3.11. Füsün Onur, “Fısıltı”, Ahşap, 2010.....	93
Resim 3.12. Mehmet Aksoy, “Ayrılık”, Mermer, 1987	95
Resim 3.13. Remzi Savaş, “İsimsiz”, Metal.....	96
Resim 3.14. Seyhun Topuz, “İsimsiz”, Metal, 1990	97
Resim 3.15. Rahmi Aksungur, “Yaratıcılık”, Mermer	98
Resim 4.1. Perihan Banaz, “ Kent ve İnsan -I”, Ahşap-Çelik, 200 x 70 x 30cm, 2009.....	100
Resim 4.2. Perihan Banaz, “Güç”, Bronz, 10 x 5 x 4cm, 2009	102
Resim 4.3. Perihan Banaz, “İkili Figür”, Kil, 100 x 30 x 15cm, 2008	103
Resim 4.4. Perihan Banaz, “İkili Figür”, Polyester, 100 x 30 x 15cm, 2008	104
Resim 4.5. Perihan Banaz, “İsimsiz - I”, Metal, 2011	105
Resim 4.6. Perihan Banaz, “Bakış”, Metal, 250 x 70 x 20cm, 2009	106
Resim 4.7. Perihan Banaz, “Kıvrım”, Mermer, 80 x 20 x 40cm, 2009	107
Resim 4.8. Perihan Banaz, “Şiddet 1”, Karışık Teknik, 150 x 50 x 30cm, 2011	108
Resim 4.9. Perihan Banaz, “Şiddet 2”, Ahşap-Metal, 60x50, 2015	109
Resim 4.10. Perihan Banaz, “Gezi”, Karışık Teknik, 2015.....	110
Resim 4.11. “Değişim”, Perihan Banaz, Ahşap-Metal, 200 x 100 x 40cm, 2011	111
Resim 4.12. Perihan Banaz, “Sperm I”, Karışık Teknik, 50 x 50 x70cm, 2011.....	112
Resim 4.13. Perihan Banaz, “Sperm II”, Karışık Teknik, 150 x 50cm, 2011	113
Resim 4.14. Perihan Banaz, “Sessizlik”, Beton Döküm, 80 x 30cm, 2009.....	114
Resim 4.15. Perihan Banaz, “İsimsiz -II”, Karışık Teknik, 80 x 80cm, 2009.....	115
Resim 4.16. Perihan Banaz, “İsimsiz 3”, Karışık Teknik, 70x15, 2015.....	116

ÖNSÖZ

İnsan oğlunun ilk yaratmış olduğu heykel yapıtından, soyut sanatın ortaya çıktığı süre arasında sanatçıların yaptığı bütün heykeller doğanın görünür algısından ileriye gidememiştir. Bu durum Rodin'nin XIX. yüzyılın kalıplaşmış heykel sanatına baş kaldırmasına kadar devam etmiş, Rodin İnsan bedenini zengin bir biçimsel içerikte görülmemiş bir gerçekçilik ve romantizmle ortaya koymuş, biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerji ile donatarak her tür duygunun dile geldiği bir ifade aracına çevirmiştir. Heykel sanatçıları artık doğanın görünür algısından değil yaşantıdan alınan deneyimler doğrultusunda yeni biçim ve anlayışlara yönelmişlerdir.

Sanat, Rodin'nin başlattığı bu serüvenden günümüze değin olağan üstü yaratıcılıklara tanıklık etmiştir. Teknolojinin ve iletişim sektörünün hızla gelişmesiyle bu değişim yerinde saymamış bulunduğu toplumun sınırlarını hızla aşarak diğer sanatçıların estetik duygularını etkilemiştir.

Türkiye'de henüz heykelle tanışması uzun bir zamanı kapsamayan Türk heykeltıraşları ise bu değişime kayıtsız kalamamışlar ve Avrupa'ya eğitim amaçlı giden sanatçılarımız tarafından ilk defa uygulanan modern sanat, kısa zaman içinde bir çok sanatçı tarafından uygulanmıştır. Türk heykeltıraşları yapmış oldukları çalışmalarla kısa zaman içinde Avrupa ülkelerinde bulunan çağdaşlarıyla yarışır duruma gelmiş ve Türk soyut heykel sanatı için köklü bir alt yapının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Türk sanatında soyut sanat Türk sanatının ve sanatçısının varoluşuna özgürce katkıda bulunmasına olanak vermiş, farklı yaratım süreçleri içerisinde ortaya konulan Türk soyut heykel sanatı: sanatçının sanatına girdiği ilk andan itibaren ilerleyişi irdelenmiştir. Günümüz sanatçıları ve çalışmalarıyla da desteklenen bu araştırma ile, Türk heykel sanatına bir katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Uzun bir araştırma ve çalışma sonucu ortaya çıkan bu çalışmanın olgunlaşmasında, her türlü desteğini değerli bilgi ve deneyimini ve yardımını esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT'a ve bölüm hocalarımdan, Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR ve Arş. Gör. Serap BULAT hocalarıma da teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanat farklı dönemlerde farklı anlamlar taşıyarak günümüze kadar gelmiştir. Eski Mısır sanatında uyulması gereken bir dizi katı kurallar vardı ve bu kurallar neticesinde Mısır sanatı üç bin yıldan uzun bir süre çok az değişiklik göstermiştir. Yunan sanatını ise farklı dönemler içerisinde ele alınabilir. Ancak Yunan heykelleri kadar simetrik, düzgün yapılı ve güzel hiçbir vücut yoktur. Mezopotamya sanatı ise günümüze kadar nadir eserler bırakmış olsa da geometrik yapılarıyla dikkat çekerler. Yunan, Mısır ve Mezopotamya gibi uygarlıklarda sanatsal ve estetik kaygılar her dönemde farklılıklar göstererek karşımıza çıkmaktadırlar. Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla beraber, sanat dine hizmet etmiş ve dinler içerisinde şekillenmeye başlamıştır. Zamanla sanat bu amacından da sıyrılmayı başarmış ve sanatçıyla bütünleşmeye başlamıştır. Sanatta alışkanlıklar ve ön yargılar geride bırakılarak, bilinen bir konu alışılmışın dışında canlandırılarak soyut sanata can vermiştir. Modern sanat belirli sorunlara bir tepki olarak doğmuş, bu nedenle modern sanat içinde her türlü beğeniye ve ölçüye aykırılık görülebilir. Ortaçağ döneminde yaşayan birine modern sanat örneklerinden bir kaç gösterilse ve anlamlandırmasını istense, alacağımız cevaplar büyük ihtimalle hayal kırıklığıyla sonuçlanacaktır. Sanatın gelecekte böyle şeylere dönüşeceğini ileri sürülürse, Ortaçağ zihniyetine uygun olarak içimize şeytan kaçtığını düşünebilir. Soyut Sanat gerçekte de yaratma sınırların zorlanmasıyla ortaya çıkmıştır.

Avrupa’da XX. yüzyılda sanat dünyasında yaşanan modernizm serüveni pek tabii olarak Türk sanatında da kendine yer bulmuştur. Türkiye’de heykel sanatı batıdaki Avrupa ve Hristiyan kültüründeki kadar uzun bir süreci kapsamaz. Ancak Cumhuriyetin ilanı ile Atatürk’ün vermiş olduğu destekle birlikte, Türkiye’de heykel sanatı gelişme kaydedebilmiştir. Türk toplumuyla heykel sanatının tanışmasını Mustafa Cezar’ın şu sözleri özetler niteliktedir: “...toplumun heykele ilgi göstermesi, ilgiye bağlı olarak da düşünsel ve sanatsal yönlerden bir hazırlığın meydana gelmesi şeklinde bir yol izlemez. Heykelle karşılaşma, adeta, birden bire sayılacak biçimde, devletçe heykel eğitiminin başlatılması şeklinde bir manzara arz eder. Türkiye’de heykel plastiği ile ilgili çalışmaların başlatılması, toplumlara yukardan uygulanan devrimler özelliği taşır.”

Bu yer buluş her ne kadar geç başlamışsa da Türk sanatçılar çağdaş sanatın gerekliliklerini yakalamakta geç kalmamışlardır. Buna verebileceğimiz en güzel örneklerden biri Şadi Çalık'ın yapmış olduğu 'minimunizm' adlı çalışmasıdır. Avrupa da ortaya çıkan Minimalizm'le eş zamanlı olarak eserini ortaya koyan sanatçının tek eksikliği, bunu felsefi bir temele oturtmamış olmasıdır. Verebileceğim bir diğer örneğe Kuzgun Acar'ın çivilerle gerçekleştirmiş olduğu bir yapıtının 1961'de Paris'teki 2. Genç Sanatçılar Bienali'nde birincilik ödülünü almasıdır. Bu birincilik ödülü, Acar'ın, bir anda uluslararası bir düzeye çıkması için yeterli olmuştur.

İslamiyet'in kabulü ile birlikte Türk sanatında heykel alanında çalışmalara yok denecek kadar az sayıda yer verilmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte heykel sanatı Türkiye de gelişme gösterebilmiş ve ilerleme kaydedebilme olanağı bulmuştur. Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra soyut sanat, tüm dünyayı etkisi altına aldığı gibi, Türk sanatçıları da etkilemiştir.

Cumhuriyet dönemi Türk heykel alanında soyut çalışmalar Avrupa'ya eğitim almak amaçlı giden sanatçılarımız tarafından ilk defa uygulanmış, o dönemlerde heykel yapan sanatçı sayısı iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar az sayıda olmuştur. Bunu Avrupa'da ki sanatçı sayısı ile karşılaştırdığımızda Türk heykel sanatının günümüze kadar ne kadar büyük bir gelişme kaydettiğini açıkça görülebilir.

Cumhuriyet dönemi Türk heykel sanatında soyut eğilimler adlı çalışmada izlenen yol, Türk sanatı alanına soyut sanatın girmeden önceki dönemi ve soyut sanatla birlikte kaydedilen aşamanın incelenmesiyle bazı sonuçlara varılmıştır. Türk Sanatı'nın ve sanatçılarının kısa zamanda etkin çalışmalar sergilediği ve Avrupa kaynaklı Türk heykel sanatında köklü bir alt yapının oluşmuş olduğudur.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte hayatımızda yer alan Türk heykel sanatına ilişkin kaynak sayısı zamanı da göz önünde bulundurulursa pek fazla sayılamamaktadır. Verebileceğimiz ilk örnekler arasında, sıklıkla başvuru alan, Hüseyin Gezer'in "Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli" adlı çalışması yer almıştır. Kendisi de bir Heykeltıraş olan Gezer, bu yapıtında cumhuriyet öncesi Türk kaynaklı heykel örneği sayılabilecek yapıtları öncelikle anlatarak, Türkiye de cumhuriyetin ilanı ile heykel sanatının nasıl bir ilerleme kaydettiğini gözler önüne sermiştir.

Fatma Akyürek'in "Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma" adlı yayınlanmamış doktora tezi de Türk heykel sanatı tarihi ve daha gelişmiş modern sanat hakkında bize bilgiler sunmaktadır. Mehmet Yılmaz'ın "Heykel Sanatı" adlı çalışması, Sezer Tansuğ'un "Çağdaş Türk Sanatı" ve Gültekin Elibal'ın "Atatürk ve Resim-Heykel" adlı çalışmaları Türk heykel sanatını anlatan yayınlar arasındadır.

Ancak yüz yıl kadar bir geçmişe sahip diyebileceğimiz Türk heykel sanatı ve daha da az bir zamanda değerlendirebilecek Türkiye' de soyut sanat kaynaklı kitaplar, maalesef yeteri kadar fazla değildir. Cumhuriyet dönemi Türk heykel sanatında soyut eğilimler, adı altında yapılan bu çalışma, Türk Heykel Sanatı içerisinde heykelin kısa süreli tarihinde kat ettiği aşamayı irdelemek ve yorumlamak amaçlı olmuş, Türk heykeltıraşların çalışmalarına ve sanat görüşlerine de yer verilen bu çalışma, soyut sanatın Türk sanatı içerisindeki yerine odaklanılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUT SANATIN TARİHÇESİ- SOYUT SANAT

1.1. SOYUT SANATIN TARİHÇESİ

Soyut görüntünün sanatta yeterli ve geçerli bir anlatım olarak yerleşmesi XX. yy'da olmuş, Cézanne'ın 1906'da yaptığı *St. Victoire Dağı* resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeniyle *Kübizm'e* ve giderek *Geometrik Soyutlama'ya* yol açmıştır. Kandinsky'nin *Manzara*'dan kaynaklanan serbest, renkçi soyutlamaları Avrupa'da bu yıllarda lirik ya da anlatımcı soyut resmin ilk adımlarını atmıştır.¹ Soyut sanat sanatın şekil arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkmış, soyut sanat zamanla gelişen bir soyutlama eğilimiyle aşama kaydetmiştir. *"Soyut sanat, XX. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, XIX. yüzyıl sonunda İzlenimciler'den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir... 19. yüzyılda soyuta yönelişin erken örnekleri arasında Fransız ressamlar Claude Monet ve Paul Cézanne, İngiliz ressam J.M.W. Turner ve Amerikalı ressam J.M. Whistler'ın resimleri dikkat çeker."*²

Belirli bir aşama neticesin de gelişen soyut sanat artık yaratıcısının elinde çok farklı biçimlere girmiş birçok akımın başlamasına da öncülük etmiştir. Endüstri Devrimi'yle beraber yeni bir oluşuma giren dünya XIX. yüzyılda meydana gelen sanatsal gelişmeleri de hiç kuşkusuz etkilemiştir. Soyut sanat ilk orak resim alanında ortaya çıkmış olsa da bu durum uzun sürmeden heykel alanında kendini göstermeye başlamıştır. Artık sanatçıların önünde uçsuz bucaksız bir yaratma sürecinin kapıları açılmıştır.

¹ Jale Erzen, "Soyut Sanat", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 20008, 1432

²Ahu Antmen, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2012, 79

1.1.1. Soyut Heykel Sanatının Tarihçesi

Soyutlama anlayışı modern heykele, Birinci Dünya Savaşı Sovyet Devrimi sırasında girmiş, bu anlayış, ne bir kaçış ne salt biçimcilik olarak değerlendirilebilir. Büyük ölçüde ressamalar ve heykeltıraşlar, modern bilimin kendilerine yaratma fırsatı açtığına inanmışlar ve yirminci yüzyıl bilimi: *"Dünyalar içinde dünyalar vardır; her türlü şeyin altında yatan yapılar vardır."* görüşü üzerine kurulmuştu. Bronowski'nin belirttiği gibi bu görüş, mimarlığın bilimsel düşünce, *"mutlaklar"* üzerinde ısrar etmektedir ve gerçekçilik fikri üzerine bireysel görüşleri kabul etmektedir. İşte heykeltıraşları modern heykel üzerinde yeni bir görüşe iten en önemli şey, bu yeni bilimsel felsefe olmuş, modern fizik, maddi dünyanın tam bir tablosuna ulaşılmayacağını kabul etmişti; çünkü modern dünyanın yapısı sürekli sorgulamaya açık bir yapıdır. Tanımlamadan çok çözümlemeyi vurgulayan bilimsel yöntem, Vantongerloo'dan başlayarak heykeltıraşlar üzerinde de: *"Heykeltıraşlar yeniden üretici olmak yerine, yaratıcı olmalıydılar. Bu anlayış içerisinde bilim adamları ve heykeltıraşlar, hayallerinde canlandırdıkları şeyleri anlatmaya çalışıyorlardı."*³ fikrini pekiştirmiştir.

Modern heykel sanatı diyeceğimiz soyut heykel sanatı, 1905'te Kübizm'le birlikte ufak adımlarda bulundu ve yontularak yapılan teknik yerine inşa edilerek kurulan yapıtlar oluşturulmaya başlanmasından itibaren sanatçının önündeki engel kalkmıştır. 1914-1922 yılları arasında Rusya'da doğan Konstrüktivizm'de ise görülen oydu ki yeni dünya görüşleri üzerinde yoğunlaşmak yaratıcı olmak ve bunları seyirciyle buluşturmak sanatçıların yeni idealleri olmuştu. Sanatı yeniden evrimleştirmeye iten Konstrüktivizm'le birlikte soyut sanat artık değişik tekniklerle karşımıza çıkmaya başlamış, figüratif ve nesneleri ile bire bir işlenen heykeller artık modası geçmiş olarak görülmüştür.

Soyut heykel sanatı farklı sanatçılar tarafından eş zamanlı bir uygulama olarak değil birbirini destekleyen uygulamalar ışığında aşama kaydetmiş, ileri atılan, dönemlerine göre absürt olan, bu uygulamalar birer sanat akımına dönüşmüş ve bu kişilerde tarihe malledilmişlerdir. Soyut heykel tarihine de ismi geçen ilk sanatçılardan

³ Nilgün Bilge, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1990-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul 2000, 102.

birisi de Rodin'dir. Rodin'nin soyut heykel sanatındaki etkisi üzerine yapılan yorumlara bakalım;" *Rodin'i birçok sanat tarihçisi modern heykelin başlatıcısı olarak alır. Rodin heykele devinimi getirmiştir. Balzac anıtında heykelin devinimi bir tek anda birleşen çizgisel bir gelişme göstermez. Anıttaki figür bir kitle bu yapıtda. İzleyiciye onun cinsiyeti, pozu hakkında hiçbir ipucu yok. Görülen omzuna attığı giysisi, giysinin kolları sallanıyor, elleri bu giysinin içinde bir yerde, yüz çizgileri belirlenmemiş. İzleyici ancak onun çevresinde devinerek bölük bölük bilgileniyor, bu yığıntıyı anlamlandırıyor. Rodin'de izleyiciyi devinime zorlayan melodik bir uzam anlayışı var. Rodin'den bugüne sanatçının imge yaratma yetisi insanı yüzyılların içerisinde olacak bilimse, felsefi, teknik değişimlere hazırlayan bir radar gibi sinyaller verdi*"⁴. Rodin ile ilgili bir başka değerlendirmedeyse;"*Rodin ile anıt mantığından kurtulan heykel, Brancusi ile de Rilke'nin deyimiyle 'heykelcinin yalnızlık çemberi' olan kaidesinden de kurtuluyordu. Heykel, soyutlanmış özel mekânından kurtuluyor, bir nevi 'göçebe'liğini ilan ediyordu.*"⁵ ifadelerine yer verildiğini görülmektedir. Rodin heykele yeni bir boyut kazandırarak bir değişim rüzgârının habercisi olmuştur.

Bu değişim rüzgârına bir diğer katkısı olan isim ise Picasso'dur; "*Picasso, 1912 yılından başlayarak sentetik kübizmin yöntemlerinden olan 'kolâj'ı üçüncü boyuta taşıdı. Picasso ayrıca sanat tarihine "objecttrouve" (bulunmuş nesne) kavramını kazandırmıştır. "Object trouve", sanatçı tarafından bulunmuş, yeni bir bağlam içinde yabancılaştırılmış, günlük yaşamda kullanılan nesnedir. Bu heykellerin en ünlüsü 1943 yılında monte ettiği "Öküz Başı" adlı metal heykeldir. Bu montaj heykel, sanatçının bir hırdavat yığınınan topladığı bir bisiklet silesi ve paslanmış bir bisiklet gidonundan meydana gelmektedir. Görüldüğü gibi Picasso, bitip tükenmeyen deneysellliği ile resim sanatında olduğu gibi heykel sanatında da öncü görevi görmektedir*"⁶.

Picasso ve Braque, Kübizmin ilkelerini geliştirirken, tümüyle soyutlamadan kaçınmaya özen göstermekte ve dış dünyadaki nesnelerle bağlantılarını, belli belirsiz de olsa, bilinçli olarak korumaktadırlar. Bununla birlikte, diğer sonuçlar Picasso ve Braque'ın getirdiği yenilikleri daha uç noktalara taşımışlar, Leger ve Delaunay'ın

⁴ Füsün Onur, "Modern Heykelin Türkiye'de Korunması, Ayın Dosyası; Türk Heykelinin Düny Bugünü", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, İstanbul 1986, Sayı: 66, 95.

⁵ Yasemin Özkaya, *1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, 51.

⁶ Yasemin Özkaya, *1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2007, 51.

çalışmaları soyutlamaya yaklaşmaktadır; Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich ve Piet Mondrian'ın çalışmaları ise temsili, nesnel ve figüratif olmayan bir tarz yansıtmaktadır.⁷ Yapılan eserlerin estetik yanlarını bir kenara bırakarak deneysel uygulamalar geliştiren bu sanatçılar kendilerini ifade edenin peşinden sürüklenmişlerdir. Artık doğanın taklidiyle yetinemeyen sanat salt biçim ve formun peşinden gitmektedir.

Romanya'lı heykel sanatçısı Brancusi, insan anatomisini eksiksiz bir biçimde işlemeyi akademik ölçüler içinde öğrenmiş, fakat heykelde insan gövdesinin tartışılmaz egemenliğine karşı baş kaldırmış sanatçılardan biridir. Brancusi XIX. yüzyılın büyük bir itina ve zorlama bir ustalıkla yaratılan eserleri heyecandan yoksun bulmaktadır. Bu yapıtların hepsine Brancusi biftek adını vermiştir. Kendi eserleri için; *“Anlaşılmaz formülleri ve gizleri aramayın boşuna. Sevinçten başka bir şey değil benim size sunduğum. Görünceye kadar bakın benim heykellerime. Tanrıya en yakın olanlar onları gördüler.”*⁸ İfadelerini kullanarak sanatının figüratiften uzak tamamen düşünsel öğelerle kaplı olduğunu belirterek soyut sanatı benimsediğini duyurmaktaydı.

Rus Avant-Garde sanatçılarının, A.Pevsner, Villon, Arp, Brancusi ve H. Moore gibi heykelticilerin heykel sanatının soyut dönüşümünde büyük rolleri olmuş, ayrıca XX.yy'da soyut sanatın güçlenmesinde endüstriyel tasarım, mimarlık, resim ve heykel sanatlarının birbirleriyle yakın ilişkilerinin de rolü büyüktür. Gerek endüstrideki fabrika üretimi, gerek yapı teknolojisi ve ölçeklerinin, strüktürel sorunları ön plana çıkarması resim ve heykel gibi sanatlarda da geometrik ve yapısal düzenlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır.⁹

1920 yılında Gabo ve Pevsner, Konstrüktivizm'in “Gerçekçilik Bildirgesi”nde: *“Elimizde, gözlerimizde cetvel kadar doğru şekül, pusula kadar keskin bir ruhla evren gibi, bir mühendisin köprülerini inşa etmesi gibi, bir matematikçinin formülü gibi işimizi uyguluyoruz.”* Sanatçılar yapılar, örnek düzenler ve mimari açıdan doğanın çözümlenmesinin tanımlamasından yola çıkarak, yirminci yüzyıl bilimini kavradılar. Bu bir bakıma onların tanımlayıcı sanatı reddetmeleri için bir gerekçe oldu. Sanatçı-mühendis, bir uzman olmak zorunda değildi. Ama araştırmalarının dayattığı ölçüde, bir anlatım aracından başka birine doğru yöneliyordu. Amaç, bilginin ortak amaçları ve

⁷ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitapevi, İstanbul 2009, 21.

⁸ Nevzat Atalay, *Son 20 Yılda Heykel Sanatımızdaki Gelişmenin Değerlendirilmesi*, 1974-94 Dönemi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1994, 10-11.

⁹ Erzen, 1432.

*insanlığın iyiliği yönünde uyum içinde çalışarak, bir yaratıcılar topluluğu oluşturmaktı.*¹⁰” görüşlerini ileri sürmektedir.

Soyut sanat doğayı takip etmeyi bırakmakla başladı ve kendini ifade etme aracı olarak devam ettiği bu yolda zamanla sanatçıdan beklenen tek şey “yeni bir şey yaratma” olgusuna dönüştü. Soyut sanat ilk dönemlerinde kendini kabul ettirmek için her ne kadar zorlandıysa aynı ölçülerde artık tekrara düşmekten yargılanır durumdadır. Yeni olan her şey izlenmeye değer görülmeye başlanmıştır. Bu da sanatçıyı yeni bir üslup arayışına itmektedir. Bu durum ise yeni bir akımın başlangıcı beklentisini artırmaktadır bu durum sanatçılar üzerinde büyük bir yük görevindedir. Çünkü artık yapılacak olan her şey denenmiş ya da yapılan her şey çabuk kabul olur duruma gelmiştir. Bu durum birçok sanatsal sorunu da beraberinde getirmektedir. Orijinal üretim kaygısıyla yapılan eser her ne kadar sorunları çözmeye yetecek kadar orijinal de olsa çağımız sanat anlayışı artık her zaman için “yeni” olana yönelmiştir. Yeni olan her şey izlenmeye değer bir amaç olamaya dönüşmüştür.

1.2. SOYUT SANAT NEDİR?

Soyut sanat hakiki doğaya ya da figürü aksettirmedeğinden kavram olarak birçok anlamda ifade olabilmıştır soyut sanat; *“Abstre sanat” olarak da bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler. “Non-objektif “(nesnel olmayan) ve “non-figüratif” sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir*¹¹. Şeklinde ifade edildiği gibi. “Soyut sanat kavramı, duyumlama ile kavranan, doğa gerçekliğini yansıtmayan bir biçim ilkesidir. Seuphor: “Soyut sanat figüratif gerçekliği bu gerçeklik sanatçının hareket noktası olsa da olmasa da hiçbir yönden hatırlatmayan bir sanattır” şeklinde soyut sanatı anlatır. *Doğasal obje dünyasını, ya da onun kavramı ile ilgili biçimsel ilişkisini değişmez salt gerçekliğe götürmek için sanatçı soyut anlatıma yönelir, böylece sanat yaratması büyük bir özgürlük ve ifade çeşitliliğiyle içsel anlatıma kavuşur. Çağdaş bilim ve felsefe, evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi,*

¹⁰ Bilge, 141.

¹¹ Erzen, 1432.

*sanat yaratmalarını da soyut sanat biçimleri olarak objektifleştirmiştir*¹². “ şeklinde de yorumlanabilmektedir. Yine; *Soyut sanat; gerçekliğin dış görünümle taklidi yerine onu, kavramsal planda bir sanat, bir düşünce ve reaksiyon tavrıdır.*¹³” şeklinde de ifade bulabilmiştir.

Soyut sanatı tanımlarken iki terim üzerinde çok durulmakta, bu terimler, soyut ve soyutlamadır. “*Soyut: 1. Soyutlama ile elde edilen, varlığı duyularla algılanamayan, meceret, somut karşıtı, abstre. 2. Anlaşılması kavranılması güç. Soyutlama: Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçekte ayrılmaz olan düşüncede ayırma, terit.*¹⁴” Bu terimlerin birbirinden ayrı olması gerektiği hemen hemen tüm soyut sanat tanımlamalarında yer almış ve soyut ile soyutlamanın birbirinden ayırt etmenin kolay olmadığına vurgu yapılmıştır.

Gombrich Sanatın Öyküsü adlı kitabında soyut kelimesiyle ilgili olarak.” *Soyut sözcüğünün pekiyi bir seçim olmadığı çoğu kez söylenmiş onun yerine ‘nesnel olmayan’ ya da ‘figüratif olmayan’ terimleri önerilmiştir. Ne var ki, sanat tarihinde geçerli olan pek çok terim, ciddi bir araştırmadan çok, rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır zaten önemli olan sanat yapıtının kendisidir.*”¹⁵ açıklamalarda bulunmuştur

Marcel Brion’a göre, salt soyut sanat; *kendine özgü, doğa dışı bir salt biçimler dünyasıdır. Soyutlayıcı sanat ise; “öngördüğü, doğa biçimlerinden hareket eden sanattır.”*¹⁶ Marcel Brion ikisinin de birbirinden farklı olduğu konusu üzerinde durmuştur. Soyut sanatın, kendine has doğa dışı bir biçimler dünyası olduğunu belirtmiş, soyutlayıcı sanatı ise doğa şekillerinden hareket ederek, nesneleri tamamen saf biçimlerine geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa da biçim ilgisi içinde bulunan bir sanat olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

Soyut sanatın yapılan tanımlarında gördüğümüz gibi en belirleyici ortak özelliğinin gerçekçilikten uzak olmasıdır. Soyut sanatın gerçeklerden mi özümsemediği yoksa tamamen düş ürünü olarak mı ortaya çıktığını anlamak, soyut sanatın geçmişine

¹² İsmail Tunalı, *Felsefe Işığında Modern Sanat*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1981, 131.

¹³ Adem Genç, *Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut ve Soyutlama Kavramları*, 49.

¹⁴ Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Ankara 2005, 1798.

¹⁵ E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (4. Basım), (Çev.: Erol Erduran-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, 570.

¹⁶ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim-Modern Resimden Avangard Resme Giriş*, (7.Basım), Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul 2008, 118.

baktığımızda bize pek yol göstermediği görülecektir. Bu konuda pek çok farklı düşünce olduğu gibi ortak yönlerle de karşılaşmaktadır.

Sanatın geçmişine doğru bir yolculuk yapıp ilk sanat yapıtlarına baktığımızda ilk yapılan sanatların soyut olduğuyla karşılaşırız. *İnsanoğlu yazmadan önce çizmeye ve boyamaya başlamıştır. Mağaralarda ve kaya yüzeylerinde bulunan boyalı resimler ve çizgiler, insanın binlerce yıl önceki fikirlerini nasıl ifade ettiğini bize oldukça iyi göstermiş olup ancak nasıl konuştuğu hakkında çok fazla bilgi vermemektedir. Tarih öncesi insanının çizgiyle anlattığı düşünceleri çağdaş düşünceyle yorumlamak pek kolay olmamıştır. Tarih öncesi resimlerin, bugünkü anlamda sadece kendi resimsel gerçeklerini anlatan resimler olmadıkları görülmüştür. Bu resimlere baktığımızda mağara duvarlarını süslemekten öte; amaçlara yöneldiği tespit edilmiştir. İnsanların doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı çetin bir savaş yaptığı tarih öncesi çağlarda, bu resimler o savaşın bir parçası olmuşlardır. Aynı zamanda insana olağanüstü büyüsel güç sağladığına inanılan birer araç olarak görülmüşlerdir. Bu resimler doğaya, hayvanlara, egemen olmanın birer sembolü ve avın şanslı geçmesini sağlayan birer tılsım olarak karşımıza çıkmıştır.*¹⁷

Peki neden ilk sanat soyuttur? “Worringer’e göre bu sorunun cevabı ilkel budunlarda, dış dünya olaylarının sürekli olarak değişmesi ve gösterdiği belirsizlik onları soyut sanata götürmüştür. İnsanın, sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duygu iç huzursuzluğu ve korku duygusu olacaktır. İnsanlar uygarlaştıkça, doğa karşısında duydukları bu iç huzursuzluğu ve korkudan kurtulmak ve evrende güvence içinde yaşamak ister. Bu güvence isteği, bir anlamda huzur duyma gereksinmesidir. Bu gereksinmeyi insanlar nasıl gidereceklerdir? Bunu sanatta ve sanat yoluyla gidereceklerdir. Ancak, bu durumda kendiliğinden bir soru çıkar: O zaman uygar budunların soyut sanatı nasıl açıklana bilir? Uygar budunlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gitmediklerine göre, onları soyut sanata götüren bir başka etken olmalıdır. Worringer, bu etkeni felsefi bir kavram olan “kendiliğinden şey” kavramında bulur. Ancak, insan zekası , binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en

¹⁷ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, (7. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, 20.

son alinyazısı olarak “kendiliğinden şey” duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey şimdi bir bilgi ürünüdür.”¹⁸

Dünyanın neresinde olursa olsun, belirli amaçla dikilmemiş tek bir yapı, tek bir anıt ya da tek bir heykel gösterilemez. Bu yapıtları, tapınma, barınma, olarak kullanan insanlar, onları, özellikle işe yararlık ölçülerine göre değerlendirirler. Eğer tapınak, ev yapımı, resim ve heykel gibi etkinlikleri birer sanat eseri sayarsak, dünyada bunları yaratan sanatçıdan yoksun tek bir topluluk yoktur. Geçmişte, resim ve heykel salt sanat yapıtları değil, belirli işlevleri olan nesneler sayılırdı. Biz, bu ilkel topluluklara bizden daha basit ve sade oldukları için ilkel demiyoruz. Tüm bu insanlığın geldiği ilk koşullara daha yakın oldukları için ilkel diyoruz. Bu açıdan bakılırsa bir kulübenin yapımı ile bir imgenin üretimi arasında hiçbir ayrım yoktur. Kulübeler, onları yağmurdan, güneşten ve kendilerini yaratmış ruhlardan korurlar. İmgeler ise, onları doğal güçler kadar, gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Bu nedenle resimler ve heykeller büyüselle amaçla kullanmıştır. Bunlar ”imge”lerin etkisine ilişkin evrensel inanın en eski örnekleridir. Keskin nişancı avcılar oklarını taş ve baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resminin yapmakla, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlar, başka bir deyişle; ilk insanlar için sanat, “imge”lerin gücüne duyulan benzer inanışlara bağlıdır.¹⁹

Yapılan yorumlardan da gördüğümüz gibi, ilkel topluluklar soyut sanatı yaratırken gerçeklerden ilham almış, bu ilhamın asıl hedefi ise istenilen büyüselle etkinliği sembollere aktarabilmektir. Gerçekle düşün bir arada yaratıldığı biçimlere aktarıldığı bir sanattır soyut sanat. İlkel topluluklarda soyut sanatın amacı bir iç rahatlatma, olası olayların kendi lehlerine sonuçlanmasını ifade eden kuvvetli bir duygu, kendine güvenin adresi olmuştur. Soyut sanat ilkel topluluklarda böyle can bulurken uygar toplumlarda bir ”üslup” bir “kavram” olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Felsefede somutun tikeli anlattığı, buna karşılık soyutun sınıflandırmalar, özümlemeler, elemeler sonunda varılan bir genelleme olduğu varsayımı vardır. Bu görüşe göre soyut anlatım, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. Suprematizm’de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sanat böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir.

¹⁸ İsmail Tunali, “Soyut Sanat Üzerine Psikolojik Bir Temellendirme”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 26, İstanbul 1980, 24-25.

¹⁹ Sami Yaşar Gökçöz, ”Heykel Sanatının Evrimi”, *Artist Dergisi*, Sayı: 21, İstanbul 2004, 56-57.

Hatta bu metafizik görüşler bir yerde Platon'un ideal dünyasında, varlığın nitelikleri nesnelerden bağımsız var olabilir. Soyut sanatçılarındaki birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın renk, biçim, çizgi, mekân gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacı gütmüşlerdir. Buna karşın, soyut sanatın her zaman nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığı da söylenemez. Mikroskopla, ses dalgalarıyla, mor ötesi ışınlarla ya da uzaydan elde edilen görüntüler, insan gözünün alıştığı biçimlerden farklı olduklarından soyut denebilecek biçimler sunmakta, ama bunu tikel örneğe ve ayrıntıya inerek sağlamaktadır. Metafizik bir soyut ilkesiyle çalışan sanatçılar yanında çağımızda birçok soyut sanatçı da biçimlerini bu tür, oldukça gerçek kaynaklardan almışlardır. Dolayısıyla görsel sanatlarda soyut, psikoloji ve felsefe dallarının kuram ve varsayımlarının ötesinde çok daha geniş bir kapsamda var olabilmektedir. Tümüyle içeriksiz biçim niteliklerinden hareket edildiği gibi, soyutun yaratılmasında en ayrıntılı gerçeklerden de hareket edilebilir. Bu da soyutun görsel sanatlarda daha çok insan göz ve algı kapasitesinin irdelenmesiyle elde edildiği anlamına gelir.²⁰

Soyut sanatta geometrik-yasal biçimler ona özlemini duyduğu “mutlak” ve “kendi-başına” varlığı sağlayacaktır. Böyle geometrik-yasal bir dünya, empirik gerçekçilik dışında bulunan düşünsel bir özler (essentia) dünyası olup, felsefenin daha Parmenides, Platon ve Aristoteles’den beri temellendirmeye çalıştığı bir metafizik varlık dünyasıdır. Soyut sanat, bu anlamda metafizik bir sanattır. Worringer’e göre, bu metafizik sanat temelini insan doğasında, insanın psişik doğasında bulur. Bunun için insan bu psişik doğasıyla var olduğu sürece, soyut sanat da var olacaktır²¹.

Soyut sanat ilgili bir başka yoruma bakarsak; *“Soyut sanat, deyimi, yirminci yüzyılda, tabiat taklitçiliğine bağlı, geleneksel Avrupa resmine karşı tepkilerle ortaya çıkan sanat üsluplarının en uç örnekleri için kullanılan bir terimdir. Burada, “tabiat taklitçiliği” deyimi, kuşkusuz sadece belli bir realizmi değil, Aristoteles estetiğinin ön gördüğü “mimesis” (özdeşleyim/taklit) kuramına bağımlı sanat üsluplarını ifade etmek için kullanılmıştır. Nitekim yirminci yüzyılda görülen modernist sanat geleneklerinin hedeflerinden biri de bu kuramı sorgulamak ve yerine “soyutlama” ve “kinesis”*

²⁰ Erzen, 1432.

²¹ Tunalı, *Soyut Sanat Üzerine Psikolojik Bir Temellendirme*, 25.

*kavramlarını getirmektir. Aslında “soyut sanat” ,birbirlerinden farklı ve prensip açısından birbirlerine karşıt iki temel eğilimi anlatır. Bunlardan ilki, doğal görünümü basit formlara indirgemek, diğeri de, doğal görünümün taklidi olmayan salt kurgusal elemanları; form çizgi ve renk öğelerini, figür-dışı bir yapısal düzen içinde kendi başına bir varlık oluşturacak şekilde inşa etmektir.*²²

Meydana getirilmeye çalışılan şey İsmail Tunalı’nın deyimiyle ister doğal görünümlerin basit formlara çevrilmiş olması, ister salt kurgusal elemanlar olması bize soyut sanat da sanatçının tatmin olma duygularıyla yalnız bırakıyor. Bu dürtüler her zaman “güzel” ya da “estetik” ile uzlaşmaya bilir. Tiksindirici, acı, hoş gitmeyen kötüyü de sanatçı karşımıza eser olarak sunabilir. Burada önemli olan algılandığı bilene gerçekliği bir tarafa bırakarak yeni bir gerçeklik yaratarak iletilmek istenen mesajı gerekli düzeyde etkiyi yükleyerek yarata bilme becerisidir. Soyut sanat realitenin yanı başında yer aldığı gibi tam karşısında da durabilmiştir.

1.2.1. Somut Sanat

Somit kelime olarak; varlığı duyularla algılandığı bilene kavramlardır. Yani elle tutabileceğimiz, gözle görebileceğimiz ya da varlığını hissedebildiğimiz kavramlardır. Somut olan şey aslında dış dünyada “bu” diye gösterebildiğimiz nesnelere verdiğimiz addır. Somut olan kavramlar seslenişte bulundukları duyuların kendilerini kavramaları oranında bir varlık kazanmaktadırlar. Kavramlardan oluşan dış dünya kendisini hiçbir gizliliğe bırakmadan bizlere göstermektedir.

Somit kelimesi felsefi bir kavram olarak şu anlamlara gelmektedir:

“1- ortak özellik ya da nitelikleri ön plana çıkaran genel ya da soyuta karşıt olarak, bireysel, pratik ve tikel olan için kullanılan sıfattır.

2- Dolaylı bir tarzda bilinen, varoluşu çıkarsana karşıt olarak doğrudan ve aracısız bir biçimde algılanan, deneyim yoluyla bilinen aktüel varoluşun ayrılmaz bir parçası olan şey.

3- Hipotetik veya teorik olarak, elle tutulur gerçeğin ayrılmaz bir parçası olan şey; belli bir zaman ve yerde bulunan, gözle görülen, elle tutulan, doğal bir bütünlüğü

²² Genç, 47.

içinde ortaya çıkan bağımsız bir gerçeği; karmaşık bir gerçeklik içinde şeyi gösteren terimdir”²³

Sanatta ise somut; fiziksel çevrede karşılığı olan imgeler ve ifadeler için kullanılır. Somutun kavramsal bir terim olmasından ötürü bu tür ifadeler heykel, resim ve fotoğraf alanlarında daha çok figüratif olarak anılır. Somut sanat terimi 1960’lar da elektrik, hava akımları doğal olgular ve makinelerle uygulama yapan ve sanatlarının anlamını ve estetiğini fiziksel olgulara dayandıran bazı sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Bunlar içinde bu tanımı bir okul adı olarak kullanan Bill, Camille Graeser, Karl Gerstner ve Richard P. Lohse , “Zürich’li Somutlar” adıyla etkinlik göstermişlerdir.²⁴

1.2.2. Figüratif Sanat

Figür: plastik sanatlarda tasvir edilmiş doğada karşılaştığımız ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genellemesinden oluşmaktadır. Figür şöyle de tanımlanmıştır; *genel anlamda ve tek başına söylendiği zaman, sanata konu olan herhangi bir nesnedir. Ağaç, çiçek, kuş, sandalye, hayvan vb. ancak, plastik sanatlarda figür, özellikle insanı nitelendirir.*²⁵

Figüratif sözcüğü plastik sanatlar da ise soyut sanatın karşısı olarak olarak bilinen görüntü ve varlıkları içeren anlatım biçimidir. Figüratif sözcüğü genel bir anlatım ve tanım içermektedir, bu bakımdan doğa, portre, herhangi bir olay veya sahne figüratif sanatın da konusu olabilmektedir.

XX.yy’a kadar daha çok doğaya sadık bir görünüşü amaçlayan figüratif sanat anlayışı egemenken, bu yüzyılda Dışavurumculuk, Naif sanat Gerçeküstücülük’le birlikte figüratif sanatta yeni anlayışlar türemiştir. 20.yy ortalarından sonra Pop Sanat ve çeşitli Gerçekçilik akımları figüratif sanatı yaygın bir biçimde gündeme getirdiği gibi, fotoğraf, fotokopi, Fotogravür gibi mekanik tekniklerle figüratif sanatta yepyeni, Avant-Garde görüntüler geliştirebilmişlerdir.²⁶

²³ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, 1519.

²⁴ Erzen, 1428

²⁵ Selçuk Mülayim, *Sanata Giriş*, İstanbul 1994, 60.

²⁶ Erzen, 517.

1.2.3. Soyut Sanat Biçimleri

Çağdaş düşünce, yeni bir soyut düşünsel obje dünyası yaratmıştır. Soyutlama, yüzyıl başındaki tüm plastik sanat yaratmalarının belirleyici özelliği olmuştur. Kübizmin ortaya attığı düşünsel konstrüktif biçimler dünyası, çağdaş soyut sanat kavramı için bir çıkış noktası olmuştur. Soyut sanatı temellendiren, ölçü, sayı, orantı, sağlam biçim konstrüksiyon, çözümsel kübizmin salt kurgusal niteliğinden kaynaklanmaktadır. Bu temelden giderek, 1910 dan itibaren Malevist, sanatta kendine özgü bir varlık, yalnız biçim, çizgi ve renk elemanlarından oluşan bir yapısal düzen oluşturmuştur. Aynı yıl Kandisky biçim ve renk elemanları ile oluşan duygusal niteliği ağır basan fırça hareketleri ile soyut sanat iki ana yönde oluşmuştur. Böylece Malevitsch geometri-soyut, Kandisky ise lirik soyut sanatın öncüsü olmuşlardır²⁷.

1.2.3.1. Geometrik Soyutlama

Soyut sanatın iki ana eğiliminden biri olan geometrik-soyutlamayı; *“Yapımcılık, Suprematizm, De Stijl ve Somut Sanat akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlayan bu eğilim, özellikle geometrik öğelerden yararlanmış, anlatımcı ya da dışavurumcu niteliklere yer vermemiş, malzemenin duyumsal özelliklerini yok ederek, kişisel izler taşımayan son derece kesin düzgün fırça vuruşlarını yeğlemiştir. Renk, çoğu kez strüktürel ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Kompozisyon, ussal ilkeler doğrultusunda önceden tasarlanmış ve akılcı bir biçimde kurgulanmıştır. Netlik ve kesinlik her zaman ön plandadır²⁸”* şeklinde kısaca tanımlanabilir (Resim 1.1).

²⁷ Atalay, 55.

²⁸ Z. Rona, “Geometrik Soyutlama”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Basım), İstanbul 2008, II, 588.



Resim 1.1. Kazimir Malevich, “Köylü Kızın Başı”, 1912-1913

1.2.3.2. Anlatımcı (Lirik) Soyutlama

Soyut sanatın iki ana eğiliminden bir diğeri olan anlatımcı-soyutlamayı; “Soyut-Dışavurumculuk, Serbest Biçimli Sanat ve Taşizim akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Öznel bakış açısıyla anlık duyguları tuvale yansıtmayı amaçlayan bu eğilim özellikle biçimin ve rengin anlatımcı değerlerini öne çıkarmış, malzemenin duyumsal niteliklerini vurgulamış ve fırça vuruşlarının duygusal etkilerinden yararlanmıştır. Anlatımcı-Soyutlama’da kompozisyon, oluşum süreci içinde sanatçının duyguları çerçevesinde biçim bulur. Belirsizlik çift anlamlılık ve çağrışım her zaman ön plandadır.”²⁹ diyerek açıklaya biliriz.(Resim 1.2) Pierre Cabanne ve Pierre Restany gibi kimi sanat yazarları Anlatımcı-Soyutlama karşısında Lirik-Soyutlama terimini kullanmaktadırlar.

²⁹ Rona, 106.



Resim 1.2. Karel Appel, “Oiseau”, Tuval Üstüne Yağlı Boya, 1951

1.2.4. Soyut Sanat Akımları

1910’lardan sonra gerek resimde gerek heykelde soyut anlatımda Gerçeküstücülük, Dadacılık, De Stijl, Pürizm, Suprematizm, Yapımcılık, Op Sanat, Soyut Dışavurumculuk, Minimal Sanat ve Renk Alanı Resmi gibi çeşitli akım başlıkları altında toplanan farklı soyut yaklaşımların geliştiği görülür. Şimdi bunlara kısaca bir anımsayalım.

1.2.4.1. Dada ve Sürrealizm

Dada Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıktı. Dadacılar edinilmiş bütün ahlaki, politik ve estetik inançların savaşıyla tahrip olduğunu ilan ettiler. Sanata karşı yıkıcı, saygısız ve özgürleştirici bir yaklaşımın savunuculuğunu yaptılar. Dadacılık 1920’lerde yerini Sürrealizm’e bıraktı. 1918’de yayımlanan ilk dada manifestosu Dada’nın “yeni bir gerçeklik” olduğunu iddia ediyor ve Dışavurumcuları “zamana karşı duygusal direnç” göstermekle suçluyordu. Toplumun, Birinci Dünya Savaşı katliamına yol açan milliyetçilik ve maddecilikten silkinmesini uman Dadacılar için şok yaratmak temel taktikti. Dadacılık görsel olduğu kadar edebi bir akımdır da. Zürih, New York, Berlin ve Paris’te bağımsız dadacılar grupları vardı. Rastlantı ve saçmalık Dada’nın ana

öğeleri idi. Bilinçaltının günlük yaşamdaki rolüne ilişkin yeni bir bilinci tanımladı ve yalnızca bir sanat kitaplığında ölmeye mahkûm olacak bütünlüklü bir sanat kuramı geliştirmeye karşı çıktı.



Resim 1.3. Marcel Duchamp, “Çeşme”, Pisuar, 1917

Örneğin Arp, herhangi bir anda düşebilecek kağıtlar yapıştırdığı kolajlar yaptı. Duchamp, sanki kendisi yapmış gibi imzaladığı sonra da sanat galerisinde sergilediği endüstriyel ya da günlük yaşam nesneleri, “readymade” lerle estetik bir saatli bomba oluşturdu. Bunların içinde en ünlüsü olan Çeşme, R Mutt olarak imzaladığı bir pisuardı. “Ready-made”ler yoluyla Duchamp geleneksel zanaatkârlığı ve sanat sınıflamalarını reddediyordu.(Resim 1.3) Amacı, sanat yapıtlarını etiketlememizin ve yargılamamızın aracı olan tanımlar ve standartların sanatın yanında ikincil olduğunu ve onu tanımlamadığı konusunda insanları bilinçlendirmektir.³⁰

Fransız şair Breton, 1922’de Paul Eluard (1895-1952) ve Louis Aragon (1897-1982) gibi başka şairlerle birlikte Dadacılar’dan ayrılmış ve bu akımın yıkıcı tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan Sürrealizmin ilkelerini oluşturmaya

³⁰ Stephan Little, *...izimler: sanatı anlamak*, (2. Baskı), (Çev. Derya Nüket Özer), Yem Yayınları, İstanbul 2008, 35.

başlamıştır. Ancak, akımın gelişmesinde Dada'nın etkileri büyüktür. Plastik sanatların dışında edebiyat müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren Sürrealizm, iki dünya savaşı arasında bir düşünce ve hayat şeklini de belirlemiştir. Breton, Sigmund Freud'un (1856-1939), özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgiliydi. Sürrealist sanatta bu kuramların etkisi büyük olmuştur. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil, usun betimlemesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratıyorlardı. (Resim 1.4) Breton, Sürrealizm'i şöyle tanımlıyordu: *“Gerçeküstü, düşünce sürecini mantık ve us kurallarıyla sınırlamadan, estetik ve töre önyargılarından arıtarak, salt ruhsal istemsizliği aktarmaktadır.”*³¹



Resim 1.4. Jean Arp, “Bulut Çoban”, Bronz, 1953

³¹ Zeynep Rona, “Gerçeküstücülük”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 2008, 589-590.

Sürrealist sanatçılar yaratıcı bilinçaltını irdelemek ve özgür kılmakla toplumu geliştirici bir politika belirlemek gibi aslında birbiriyle alakalı olamayan iki konuyu birleştirebilmiş, 1927-35 arasında, bu amaçları doğrultusunda Fransız Komünist Partisi'yle işbirliği yapmışlardır. Temelde bu sanatçılar kendilerine özgü yöntem ve teknikler kullanmış, ortak bir üslup geliştirmemişlerdir. Ancak nesneleri şok yaratma amacıyla us ve mantık dışı biçim ve ortamlarda sunma konusunda görüş birliği içinde olmuşlardır.

1924'te, Sürrealizm Bildirgesi, yayımlandığında grup Arp, Ernst, Masson, Miro, ve Tanguy'den oluşmaktaydı. 1929'da ikinci bildirgeyle DALİ gruba katılmış, onu Delvaux, Giacometti ve Magritte izlemiştir. Öteki Sürrealist sanatçılar arasında F.BACON, Hans BELLMER, Victor Brauner, Duchamp, Matta, Leonor Fini, William Stanley Hayter, Lam, Picabia, Ray ve Pierre Roy sayılabilir.

1.2.4.2. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm, 1920'ler de Moskova'da gelişen bir soyut sanat akımıdır. Yapımcılık da denir. İNKHUK³² içinde sürdürülen soyut sanat tartışmalarında "*Laboratuvar Sanatı*" anlayışına karşı "*Üretim Sanatı*"nı savunan sanatçıların düşünceleri doğrultusunda gelişmiştir." Konstrüktivizm" sözcüğü ilk kez Kübik-Gelecekçilik içinde Tatlin'in 1914'te geliştirdiği bir dizi kabartmayla ilgili olarak kullanılmıştır. Tatlin bu yapıtlarında malzemeyi taklit etmek yerine malzemenin kendisini, resimsel mekân yerine de gerçek mekânı kullanmıştır (Resim: 1.5). Sözcüğün terim olarak yerleşmesiye Gabo ve A. Pevsner'in 1920 tarihli, Gerçekçi Bildirge'de olmuştur. Bu bildirgede Gabo'nun, terimi soyut sanat için kullanılması, yaratıcı sanatın toplumsal ve işlevsel olması gerektiğine inanan "Üretimci" sanat gruplarıyla arasının açılmasına neden olmuştur. Gabo'nun SSCB'den ayrılmasıyla akım gelişimini Rusya'da "*Üretim Sanatı*" doğrultusunda sürdürürken Avrupa'da Gabo'nun düşünceleri çerçevesinde gelişmiştir.

³² 1920'de Moskova'da kurulmuş Sanatsal Kültür Enstitüsü.



Resim 1.5. Vladimir Tatlin, “Model for Monument to the Third”, Konpozit, 1919-20

Yapımcı sanatın gerçeği aynen yansıtması bütünüyle reddedilse de gerçeğin “strüktürü”nü yansıttığı konusunda belli bir görüş birliği vardır. Gerçek, dinamik bir süreçti ve asıl ilgili olan ürünün dış görünümünden çok, gerçeğin nasıl oluştuğu ve işlediğiydi. Yanılsamacı etkilerden arındırılmış gerçek üç boyutlu kuruluşların ortaya çıkmasıyla “Somut Yapımcılık” kavramı gelişmeye başlamıştır. Kinetik Sanat, hatta Op Sanat ve Minimal Sanat anlayışlarıyla Grav gibi gruplar bir anlamda bu ilkelerden esinlenmiş; söz konusu gelişmeler doğrultusunda Yapımcılık terimi özellikle 1960’larda oldukça esnek bir anlama bürünmüştür. 1968’de Geoge Rickey’nin Constructivism: Origins and Evolution (Yapımcılık: Kökeni ve Gelişimi) adlı kitabı, akımı daha sınırlı bir çerçeveye oturtmuş; 1913-22 arasında Rusya’da ürünler veren Tatlin, Maleviç, El LİSSİTSKİ, Gabo ve Pevsner’in yapıtları akımın temel ürünleri olarak nitelendirilirken Öğecilik, De Stijl, ve ABD’yle Avrupa’da oluşan bazı akımların benzer nitelikler taşıdığı ama doğrudan Yapımcılık’tan doğmadığı ileri sürülmüştür.³³

³³ Rona, 1623-1624.

Yapımcılık, heykel sanatında kendini daha iyi ifade eden, resimle heykel arasındaki ayrımı yok eden bir yandan da heykelciliğin mimarlıkla bütünleşmesine yardımcı olmuştur. Metal, cam plastik vb. malzemelerin Yapımcı ilkeler doğrultusunda bir araya getirilmesiyle oluşan heykeller, estetik açıdan mimari konstrüksiyonlara yaklaşmıştır.

1.2.4.3. Soyut Ekspresyonizm

Soyut dışavurumculuk bir akım olarak İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda özellikle Amerika'da gelişir. Akımın eserlerinde savaş yıllarında Amerika'ya göç eden Breton, Ernst, Mason gibi gerçeküstücülerin ve arketip niteliğinde sembollerden söz eden psikolog Jung'un etkisi görülür. Dönemin ressamı da 'eylem resmi' denilen bir üslupta çalışırlar.³⁴(Resim 1.6)



Resim 1.6. David Roland Smith, “Cubi III.”, Çelik, 1961

³⁴ Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kavramları*, Kitabevi Yayını, İstanbul 2011, 279.

1.1.4.4. Pop Art

1950 ve 60'lar da önce İngiltere'de, ardından da ABD'de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan ve kitle kültürünün imgelerini kullanan sanat akımı. "Pop" terimi Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü bünyesinde oluşturulan Bağımsızlar Grubu'nun 1954–57 arasında yaptığı bir dizi toplantıda ilk kez kullanılmıştır. Paolozzi, Hamilton, A. ve P.Smithson gibi sanatçı ve mimarlarla, Lawrence Alloway, Tony del Renzio ve John McHale gibi eleştirmenlerin bu toplantılarda birlikte ürettikleri terim, film, reklâm, bilimkurgu ve pop müzik gibi kentsel kitle kültürü ürünlerini tanımlarken ortaya çıkmıştır.³⁵



Resim 1.7. And Warhol, “Marilyn Monroe”, 1962

Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik ‘yüksek kültür’ ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır- imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesneleri iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesneler arasında CoCo Cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamın sıradan

³⁵ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (4.Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1991, 297.

nesneleri, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Reklamlar afişler çizgi romanlar ve filmlerle, özelliklede Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe olmak üzere birçok ünlü kadın, Pop sanatçılarının yapıtlarında sanat tarihine mal olmuştur.(Resim: 1.7) Kadın imgesi Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır. Sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerinde gördüğümüz gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereo tip olmaktan öteye gitmez.³⁶ Pop sanat İngiltere ve Amerika'da gelişmişse de bazı Avrupalı sanatçıların da eserlerinde Pop sanatın izleriyle karşılaşırız. Bu sanatçılar arasında Fransa'da Yeni Gerçekçilerden Arman ve Spoerri İsveç asıllı Fahlstrom, İtalyan Enriko Baj ve Mimmo Retelo yer alır.

1.2.4.5. Body Art

İnsan gövdesinin çeşitli çevresel ve tinsel durumlar içindeki edilgenliğini, davranışlarını, siyasal ve estetik anlamlarını araştıran ve gösterilerle sunan bu sanat yöntemi 1965'lerden sonra Avrupa ve ABD'de ortaya çıkmış, sunumunun geçici olmasına karşın yayın ve videoyla yaygın bir iletişim ağı sağlamıştır. Vücut Sanatı'nın kökenleri 1950'lerde Soyut-Dışavurumcuların resim uygularken giriştikleri gösterilere, Fransa'da Yeni-Gerçekçiler'den Klein'in boyaya sürülmüş kadın vücutlarının izini tuvale aktarmasına ve Dada'cılığın gösteri ve bedensel hareket öğelerine kadar uzanır. *1960'larda vücut üstüne yapılan resimler ya da yansıtılan filmler, zamanın yeraltı ve hippie kültürünün etkinlikleriyle ilişkili olmuştur. İngiltere'de Stuart Brisley kendini boya, çürümüş et ya da dışkı gibi gereçler içine koyarak; gene İngiltere'de Gilbert Proersch ve George Passmore, adlı sanatçılar toplumsal yaşamlarını vodvil türü gösterilerle yorumlayarak, sanatın meta değerini yok etmeyi, toplumsal ve çevresel anlamlarını irdelemeyi amaçlamışlardır.*³⁷ Vücut Sanatının birçok gösterisinde şok öğesi vurgulandığından bıraktığı kavramsal etkinin dışında fazla bir kalıcılığı yoktur.

³⁶ Antmen, 162.

³⁷ Erzen, 1598.

1.2.4.6. Land Art

“Toprak Sanatı” adıyla da bilinir. Endüstri sonrası Batı ülkelerinde ekolojik ilgilerin geliştiği 1960’ların sonunda ortaya çıkmış ve 1970’ler de tüm batı ülkelerinde özellikle etkili olmuş avant-garde sanat türü. Çevreye ve özellikle doğaya yönelik olup, toprak, taş ve benzeri doğal malzemeyle gerçekleştirilen sanatsal ürünleri içerdiği gibi doğada hendekler açma, toprağa gömme, ıssız arazilerde yapılar gerçekleştirme, galeri mekânları içerisinde toprak gübre, taş, moloz ya da insan ürünü çevresel gereç ve nesneleri sergileme, yerleştirme, mekânları ışıkla eşya ile düzenleyerek çevresel boyutlarını ve niteliklerini vurgulama gibi uygulamaları kapsar.³⁸



Resim 1.8. Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970

II. Dünya Savaşı sonrasında geleneksel sanat ölçülerine karşı çıkan yenilikçi sanat tavrı, resim, heykel ve benzeri anlatım ortamları arasındaki kesin sınırları yok ederken, sanatın yalnızca içeriğini değil, sanatın üretildiği malzemeyi ve sanatın yer aldığı çevreyi de yaşamın gündelik ya da doğal kapsamı içinde aramaya yönelmiştir. (Resim: 1.8) Sanatı geleneksel değer yargılarından kurtarma çabası, çoğu avant-garde sanat uygulamasında olduğu gibi, sanatçıların sanat yapıtının metaya dönüşmesine, parayla

³⁸ Erzen, 1635.

satın alınabilmesine ve böylece belirli ekonomik kesitlerin beğenisine hizmet etmesine karşı önlemler almasına yol açmıştır; nesnel değeri saptanamayan birçok yenilikçi sanat türü gibi, Yeryüzü Sanatı'nın da gelişme nedenlerinden biri anti-kapitalist yaklaşımlar olmuştur.³⁹ Gerçekleştirilmesi bazen büyük yatırımlar ve masraflar gerektirmesine karşın sonuçta satın alınabilme olasılığı hemen hemen hiç olmayabilmiştir.

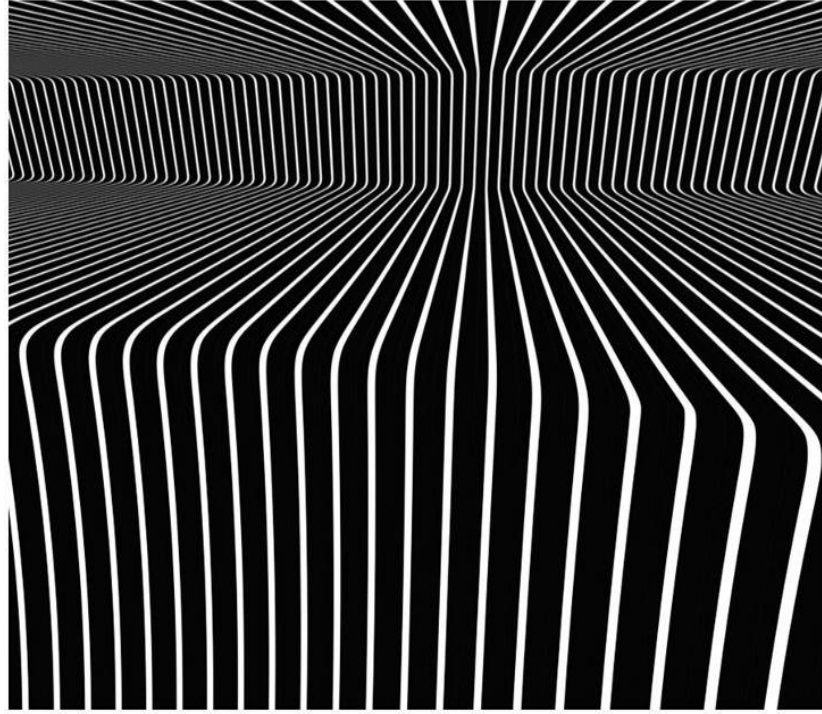
1.2.4.7. Op Art

Op art, optik resim olarak da bilinen 1960'ların bir resim akımıdır. Renk, çizgi gibi öğeler göz yanılsamaları yaratmak için kullanılır. Eserler genelde soyut olup, pek çok durumda siyah-beyazdır. (Resim 1.9)

Lekecilik ve hareket resmine karşı gelişen Op-art, sanat yapıtını kurallarla bilimsel olarak düzenlemeye önem vermiştir. Rastlantıya dayanan içgüdüsel otomatik yazı resmi(içgüdüsel-nonfigüratif), bu anlayışın tam karşıtı olmaktadır. Op-art resimde üçüncü boyut etkisini verme eğiliminin soyut sanatta ortaya çıkan şeklidir. Bunun için geometrik biçimler ritmik biçimde düzenlenmiş ve bu biçimler üzerinde renkle modle yapılmıştır. Op-art, yeni konstrüktivist, geometrik biçimleme yöntemleriyle akrabadır ve onların olanaklarından geniş olarak yararlanmıştır. Josef Albers ile Vasarely'nin temsil ettiği Op-art, optik aldatmalara dayanan çalışmalara sahiptir. Resim sanatına, aldatıcı bilimsel perspektif resmine itibar etmeyen yeni bir konstrüktivizm ve doğal olmayan yeni bir optik görüntü getirmiştir⁴⁰.

³⁹ "Avant-Garde 1945-1995", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, (Sayı 59), 68.

⁴⁰ Vikepedi, *Op Sanat*, 17 Mayıs 2013, Erişim Tarihi: 27. 05. 2013, http://tr.Wikipedia.org/wiki/Op_sanat.



Resim 1.9. Bradley Munlowitz, “Op art 36”, Dijital

1.2.4.8. Video Art

Bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun 1950’lerden başlayarak etkinliğini artırması ve buna paralel olarak taşına bilir video araçlarının üretilmesiyle ortaya çıkan sanat türüdür. Teknolojik gelişmelere paralel olarak kendini devamlı yenileyip genç kalabilen Video Sanatı’nın başlıca temsilcileri; *”Acconci, Nauman, D. Oppenheim, Klaus vom Brush, Dan Graham, Gary Hill, Marie Jo Lafontaine, Marcel Odenbach, Fabrizio Plessi, Bill Seaman, Bill Viola, Peter Weibel, Katsuhiko Yamaguchi ve Nil Yalter”*⁴¹ arasında yer alır.

1.2.4.9. Kavramsal Sanat

Geniş anlamında, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı bilimle özdeş konuma getirerek herhangi bir sanat dalının kapsamıyla sınırlı kalmadan, bütünlük içinde irdelemiştir. Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavramsal Sanat, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yoksul

⁴¹ Necmi Sönmez, “Video Art”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Basım), İstanbul 2008, 1592.

Sanatı, Süreç Sanatı ve Video Sanatı ile birlikte “Nesne Sonrası Sanat/Nesnesiz Sanat” ana başlığında verilmiştir. Tüm bu sanatların ortak özelliği, düşünceyi-kavramı iletmede araç/gösterge olarak dili, çeşitli nesneleri, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavramdır. Kavramsal Sanat, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen seyrine sunulmuş üstün bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan köktenci bir girişim olarak da tanımlanmıştır⁴². Kavramsal Sanat, 1960’lı yılların ortalarından başlayarak aşağı yukarı on yıl süren, kaynağı Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve Almanya olmak üzere dünyanın pek çok ülkesine hızla yayılmıştır. Kavramsal Sanatın başlangıcı olarak Duchamp’ın eserleri örnek gösterilir. “*Marchel Duchamp, Mott Works firmasının yaptığı bir idrar kabını, R. Mutt imzasıyla bir sergiye Çeşme adıyla gönderdiğinde, amacı, halk, sanatçı ve sanat objesi arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır. Yaptığı en önemli değişiklik ise, bir nesne ve malzemeyle çalışmak yerine, hazır bir nesneyi seçmektir. Böylece seçilen nesne, ona sağladığı yeni konumla birlikte, farklı bir anlam kazanır. Sanat seyircisi ise beklemekte hakkı olduğu sandığı doyumdan yoksun kalmış olur. Duchamp bu yapıtla, geleneksel sanatçı, sanat objesi, sanat eleştirisi anlayışının dışına çıkar. Çeşme ile sanat yapma eylemi en basit düzeye indirgenir. Duchamp’ın asıl getirdiği yenilik, sanatın, sanatçının elleriyle yarattığı güzellikten ziyade, niyetiyle ilgili olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak bu sıçramayla ‘kavramsallık’ ve ‘anlamlandırma’ plastik formun önüne geçer.*”⁴³ Duchamp’ın bu hareketi günümüze kadar uzanan sürekliliği olan bir sanatın temellerini oluşturmuştur. Kavramsal sanat, estetiği reddetmiş ve nesneyi yadsımıştır, akılcıdır ve düşünceyi temel alır.

⁴² Nigün Özayten, “Kavramsal Sanat”, ”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Basım), İstanbul 2008, 841.

⁴³ Hakkı Engin Giderer, “Kavramsal Sanat”, *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 3 Eskişehir 1995, 53



Resim 1.10. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalyeler”, 1965

Kavramsal sanatın başlıca temsilcileri arasında; Joseph Kosuth, J. Smith, R. Rauschenberg, R. Morris gelir. Joseph Kosuth’tun, Bir ve Üç Sandalye, adlı yapıtı akımın öne çıkan eserlerinden biridir. (Resim: 1.10) Bu yapıt, bir fotoğraf, bir obje ve bir yazılı materyalden oluşur. Kullanılan malzeme ve iletilen mesaj açısından Kosuth’un yapıtı, o dönemdeki birçok eğilimin özetidir. Bu yapıt Kavramsal Sanat’ın bilgi ve düşünce tek başına sanat olabilir, anlayışını daha iyi anlamamıza ve görmemize yardımcı olmuştur.

Türkiye’de ise Kavramsal Sanatın temelleri 1960’ların sonunda atılmıştır. Bu yıllarda Altan Gürman ve Sarkis gibi sanatçıların kavramsal sanatta öncü oldukları kabul edilmekle beraber her iki sanatçının da kavramsal sanatta olduğu gibi, sanatın nesnesini ortadan kaldırmadıkları, sanatlarında malzeme üzerinden biçimi, içeriği, kavramı sorguladıkları görülmektedir. Kavramsal sanatın Türkiye’de 1980’lerden sonra asıl olgunluğuna eriştiğini ve süre geldiğini görmekteyiz.

1.2.4.10. De Stijl

De Stijl Hollanda’da doğan soyutlama eğiliminin görüldüğü akımdır. Stijl sanat anlayışı De Stijl isimli dergi çevresinde oluşur, yeni bir sanat görüşünü ve neoplastisizm denilen estetiği beraberinde getirir.

1917’de De Stijl Gurubu’nu kuranlar arasında heykeltıraş Georges Van Tongerloo, mimarlar; J.J.Oud, Wils, van’tHoff, ressam; Theovan Doesburg, Piet Mondrian, Van Der Leek vardır. De Stijl dergisinde konstrüktiv-soyut diye isimlendirdikleri sanat anlayışlarını savunurlar.⁴⁴

Tüm modern oluşumların altında bir formül yatıyordu. Bu formül dolayısıyla artistik oluşumlara da model oluşturmaktaydı. Bu durumdan memnun olmayan De Stijl sanatçıları bu gelişimlere karşıt olarak onlar kadar net olan bir çözüm arayışına girdiler. Grubun çıkış noktası “tamamen soyutlama” ilkesi idi ve bu soyutlama doğadaki objelere referansın tamamen göz ardı edilmesi ile sağlanacaktı.⁴⁵ (Resim 1.11)



Resim 1.11. Gerrit Rietveld, “Kırmızı ve Mavi Sandalye”, Dizaynı, 1917

De Stijl ideolojisinin ilkeleri bütün çağın sanatını belirleyen bazı temel kavramlardan oluşur. Bunlar; Hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, yasahlıktır. En temel

⁴⁴ Huntürk, 236-237.

⁴⁵ Zeynep Başoğlu, “Yirminci Yüzyıl Mimarlık Akımlarında Renk Kuramı De Stijl”, *İç Mimarlık Dergisi*, Sayı:3, İstanbul, Aralık 2005-Ocak 2006, 65.

kavram ise biçim vermedir. Böyle bir ideolojinin yöneldiği alan artık sanatla sınırlandırılmaz, tüm bir yaşam çevresi haline gelir⁴⁶.

1.2.4.11. Pürizm

“Arıtmacılık” da denir. İlkelerini Ozenfant ve LeCorbusier’nin belirlediği, temel geometrik biçimleri saf, yalın kompozisyonlarda bir araya getirerek çağın ruhunu evrensel ve idealist bir estetikle yansıtmayı amaçlayan akım. Hedeflediği amaçlarla Rasyonalizm ve Uluslararası Üslup’ un temelini oluşturmuştur. Ressam Ozenfant, 1915-17 arasında L’Elan adlı dergide ele aldığı ilkeleri, 1916’da tanıştığı Le Corbusier ile birlikte *Apres le Cubisme* (1918; *Kübizm’den Sonra*) adlı bildirgede açıklamıştır. Bu yazı, Voltaire’in “Gerileyiş, işin kolayına kaçmanın, iyiyi yapmadaki tembelliği, güzele olan ilgisizliğin ve acaip zevklerin bir ürünü olarak ortaya çıkar “, ifadesiyle başlamaktadır. Le Corbusier ve Ozenfant bazı sanatçıların keyfi ve öznel tutumlarıyla ünlenebilmelerine karşı çıkmış, Kübizm’i ortaya attığı dördüncü boyut kavramının belirsizliği ve zamanla büründüğü bezemeci nitelik nedeniyle suçlamışlardır. Onlar için doğru olan, çağın ruhuna nesnel bir güzellik anlayışının yer aldığı evrensel bir tarzla yansıtma gereğidir (Resim 1.12).



Resim 1.12. Ozenfant, “Le Pichet Blanc”, Yağlı Boya, 1926

⁴⁶ Huntürk, 237.

Pürizm'in durağan kompozisyonlarının yarattığı tek düzelik, kuramcılarında Le Corbusier'nin dahi 1950'li yılların başında Dışavurumculuk'a yönelmesine neden olmuştur. Akılcı tasarımlarını sürdüren Miesvan der Rohe ve Gropius gibi mimarlar ise Uluslararası Üslup'un yaygınlaşmasını sağlamıştır. Öte yandan Pürizm, resim alanında da kalıcı bir etki sağlayamamış, ama Yeni plastisizm ve Yapımcılık gibi soyut akımlara esin kaynağı olmuştur.⁴⁷

1.2.4.12. Suprematizm

Suprematizm Sanat Akımı, Sovyet ressam Maleviç'in geliştirdiği bir soyut sanat akımı ve felsefesidir. Sanatçı, 1913'te Aleksey Kruçenik'in Victory over the sun (Rusça Pobedisoltse/ Güneşe Karşı Kazanılan Zafer) adlı Gelecekçi operası için hazırladığı dekor ve kostüm tasarımlarında temel geometrik biçimlere yer vererek Suprematizm'in ilk adımlarını atmıştır. Daha sonraki çalışmalarını bu doğrultuda geliştirmiş, 1915'te kare, dikdörtgen ve daire gibi geometrik biçimlerden oluşturduğu kompozisyonlarla akımın ilk örneklerini vermiştir. Suprematizm, doğada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin Yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Maleviç'e göre betimleme, sanatsal yaratıyı engellemekteydi, bu nedenle nesne tümüyle resimden yok edilmeli ve dinsel, siyasal ya da toplumsal içerikten arındırılmalıydı. Maleviç, sanatçının yarata bilmesi için ruhsal bağımsızlığını koruması gerektiğine inanıyordu. Bir sanat yapıtının maddi bir gereksinimi karşılaması değil, yalnızca duyguların üstünlüğünü vurgulaması gerekirdi. Resimde söz konusu olan, duyarlılığın yansıtılmasıydı. Sanatçının kullandığı geometrik biçimler insanın doğanın karmaşası karşısındaki üstünlüğünün simgesiydi. Maleviç, Suprematizm'in ilk örneklerini kullandığı siyah ve beyaza sonraları kırmızı, mavi ve yeşili de eklemiş, 1916'dan sonraysa kahverengi ve pembe gibi bileşik renklerle, kesik daire, ufak üçgen gibi biçimler kullanmış; gölgeleme, üst üste bindirme, kesme ve yenileme gibi karma tekniklerle yapıtlara üç boyutluluk kazandırmıştır. 1917-18 arasındaysa yeniden bir yalınlaşma dönemine girerek "Beyaz Üstüne Beyaz" dizisiyle akımın en olgun örneklerini vermiştir. (Resim 1.13) Bu yapıtlar Suprematist felsefe içinde mutlak özgürlük ya da insanın sonsuz birleşmesi anlamlarında yorumlanabilir.

⁴⁷ E. Erenler, "Pürizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Basım), İstanbul 2008, III, 1295.



Resim 1.13. Maleviç, “ White on White”, , Yağlı Boya, 1917-18

Suprematizm 1920’lerde sosyalist öğreti ilkelerini benimsemediği ve yeni gelişmekte olan Toplumcu Gerçekçilik akımına uyum sağlamadığı için sona ermiş; ancak, özellikle 1922-27 arasında Avrupa’da derin yankılar uyandırmış ve Yapımcılık’ın gelişmesinde büyük ölçüde etkili olmuştur⁴⁸.

1.2.4.13. Kinetik Sanat

1950’lerin önemli akımlarından biridir. Bilim dünyasında 19.yy ortalarından beri kullanılan “kinetik” terimi, güzel sanatlarda ilk kez Gabo ve A. Pevsner’in 1920’de hazırladığı “Gerçekçi Bildirge”de kullanılmıştır. Pevsner ve Gabo manifestolarında şu görüşü savunurlar: *“Sanatın Mısır’dan gelme bin yıllık yanılgısından, sadece statik ritimlerden oluşabileceği yanılgısından kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyarlılığının ana biçimi olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunun biliyoruz.”*⁴⁹ (Resim: 1.14) Hemen yaygınlık kazanmayan kinetik sanat uzun süre resim ve heykelde hareket yanılsaması “dinamik” terimiyle karşılanmıştır. 1950’lerde sanat terminolojisine giren terim o günden bugüne çok değişik üslup ve teknikleri kapsayacak biçimde kullanılmaktadır. 1974’te Leonardo’nun yayın yönetmeni

⁴⁸ Rona, “Suprematizm”, 1449.

⁴⁹ Metin Süzen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, 132.

Frank J.Malina, hazırladığı *Kinetic Art: Theory and Practice* adlı kitapta, Kinetik Sanat'ın kapsamını, parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve kuruluşlar olarak tanımlanmış, ayrıca film aygıtlarından yararlanılarak yaratılan resimleri de bu kavram içine dahil etmiştir.⁵⁰



Resim 1.14. Alexander Calder, “Red Cascade ”, 1954

Gerge Rickey, Konstrüktivizm üzerine 1967’de yazdığı kitabında, Kinetik Sanat’ı Konstrüktivizm’e temellendirir. Rickey, kitabında 1960’larda gruplar oluşturan sanatçıların eğilimlerini tanımlarken Kinetik Sanat’ın ilkelerini de tanımlamıştır:” *Fark edilemeyecek kadar yavaş ve yeteri kadar hızlı çalışabilen motorlu tüm aletler, hızın kesilmesi ve hareketin tersine çevrilebilmesine olanak tanır. Bu yüzden makineleri oluşturan pistonlar, bağlantılar, dişli sıraları, kemerler ve güç transmisyonları ve kontrol düzeni, incelenmesi gereken ve değerlendirilen detaylardır. Tanımın temelini, hızlı veya yavaşça alan özel bir malzeme veya güç kaynağı olarak akışkanlar oluştura bilir. Akışkan maddeler damıtılarak, buharlaştırılarak, karıştırılarak, köpük haline*

⁵⁰ Rona, “Kinetik Sanat”, 876.

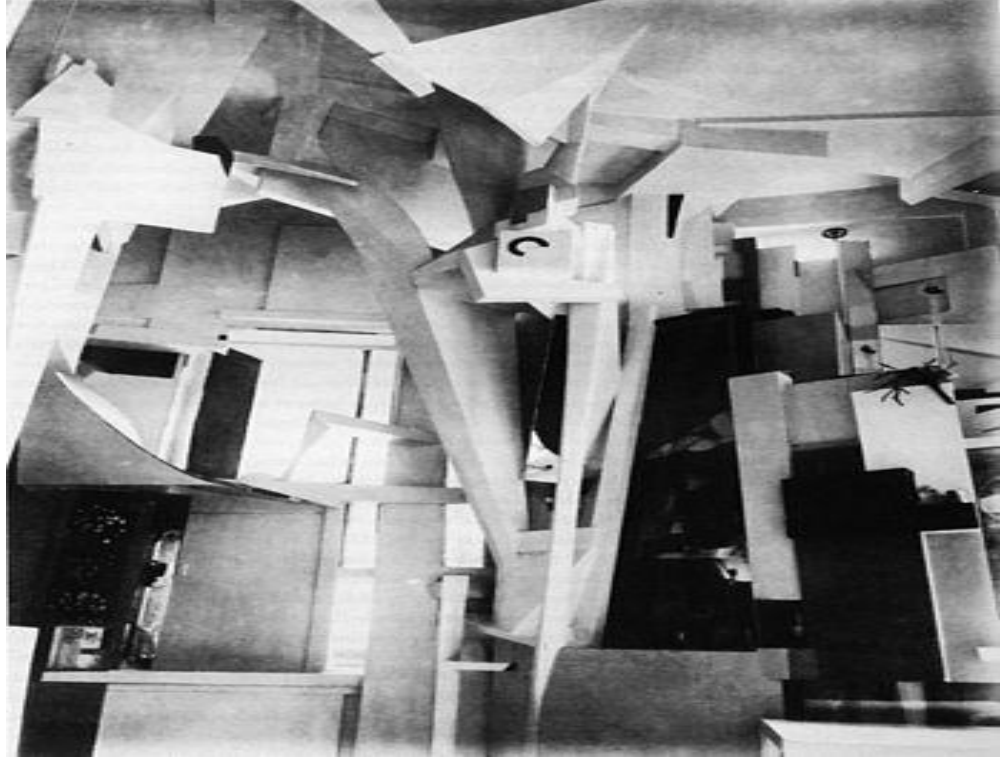
getirilerek kullanıldığında farklı bir dış görünüş yaratır. Akışkanlıklarla ışığı kırmak veya yüzeye titreşen bir görünüm vermek mümkündür. Suyun fışkırtılması ya da rüzgar gibi bir esinti yardımıyla oluşturulan hava kabarcığı da kompozisyona dahil edilebilir. Zar gibi titreşen yüzeyler oluşturmak, Kinetik Sanat'taki en yaygın eğilimdir. Nesnenin hareket sayesinde değişen görüntüsüyle kinetik bir gösteri oluşur. Devinimi sağlayacak güç kaynağını, izleyicinin teması oluşturabilir.”⁵¹ diyerek kinetik sanatının sınırlarını genişletmiştir.

1.2.4.14. Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon, geleneksel ve alışılmışın dışında çevresinden bağımsız bir sanat eseri içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp derinleştiren ve seyirci katılımının temel gereklilik olduğu bir sanat türüdür. Görsel sanatlardaki genel kullanımı ise; *anlam ve algı düzleminde birbiriyle ve içinde bulundukları Mekan'la ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir.*⁵² Bu tanım, genel anlamıyla, kimi zaman resim ve heykel türleri için de kullanılmasına karşın daha yaygın kullanım çağdaş sanatta 1960 sonrasında etkinlik kazanan Minimal Sanat, Kavramsal Sanat ve Nesne Sanatı ile yakından ilişkilidir. (Resim 1.15) Hatta 20.yy başındaki Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, birçok görsel sanat disiplininin destek alan karma bir tarzdır.

⁵¹ Melishan Devrim, “Sanatta Kinetik Heykelde Hareket”, *Art Dekor Dergisi*, Sayı; 3, İstanbul 2001, 80.

⁵² Özayten, “Enstalasyon Sanatı”, 1634.



Resim 1.15. Kurt Schwitters, “The Merzbau, Hanover”, 1933

Bir eser ile onun sergilendiği yer, onun sergi alanına özgünlüğü arasındaki ilişki fikrinde bir tutum değişikliğine gidilmiştir. Kanadalı sanatçı Johanne Lamoureux bu durum için şunları söylemiştir: “ ...Enstalasyonlar, genellikle hiçte kısa ömürlü olmayan sergiden sergiye taşınan, daha özgül bir bağlama uyması için bazen ufak tefek, vakitli uyarlamalar yapılan portatif çalışmalardır.”⁵³ şeklinde yorumlayarak enstalasyon sanatını daha göreceli hale getirmiştir. Enstalasyon sanat içinde; “ ‘mekan’ kavramı, ortak bir temsil olarak yerini almış sanatçılar ‘gerçek mekan’ dan sağladıkları nesnelerle kendi hayali mekanlarını, ‘sanat eserlerini’, deneyimlenen sanatı yaratmaya başlamışlardır. Sanatta bu mekânsal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan ‘deneyimlenen sanat’ çalışmalarına uzanmıştır.”⁵⁴

Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video ses, performans, bilgisayarlar ve internet gibi yeni fenomenler de kullanılmaktadır. Önceleri

⁵³ Nicolas de Olivera- Nicola Oxley, *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*, (Çev.: Osman Ahıncay), Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul 2005, 28.

⁵⁴ Hatice Nilüfer Süzen, “Sanatta Disiplinler Arası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara 2010, Sayı: 6, 148.

radikal bir sanat yaratım biçimi olarak ortaya çıkan enstalasyon sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüştür.

1.2.4.15. Performans Sanatı

“Gösteri sanatı” da denir. Performans sanatı, zaman odaklı, statik olmayan ve disiplinler arası bir forma sahip olan üretimler olarak “görsel sanatlar” içerisinde konumlandırılmaktadır.⁵⁵ Ayrıca performans sanatı; *“her şeyden önce bir gösteri ya da bir olay düzenlemenin yanı sıra başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi; sahne olsun ya da olmasın, herhangi bir şeyin sahnelenmesidir.”*⁵⁶ Gösteri sanatında sanatçı belirlediği kavramla vardır ve olay tümüyle önceden planlanmış bir eylemdir. (Resim: 1.16)Ancak kitleye yönelik bir eylem olduğundan, sonuçları her zaman tahmin edilemez ve yönlendirilemez. Gösteri sanatı her durumda bir topluluk gerektirir; olayın en önemli yönü de budur. Sanatın objesi sanatçının kendisi olabileceği gibi sanatçı tarafından seçilmiş başka bir kişi ya da bir grup olabilir. Gösteride dikkatleri kendi üzerine çekebildiği sürece her yer sahne olarak kullanılabilir.



Resim 1.16. Hermann Nitsch, “Prinzendorf”, 1998

⁵⁵ Fırat Arapoğlu, Anemus'tan Sonra Performans Sanatı, *Genç Sanat Dergisi*, Sayı:190, İstanbul 2011, 28.

⁵⁶ Özayten, “Performans Sanatı”, 616.

1960'lı yıllarda "Fluxus" ile etkinlik kazanan bu sanat biçimi 1970'li yıllarda geniş bir sanatsal harekete dönüşmüştür. 1960 ve 70'lerin gösterilerinde sanatçının kendi vücuduna karşı olan aşırı ilgisi söz konusudur. Ve oluşan görüntüler çoğu kez ayna aracılığıyla yansıtılırken, zamanla monitör ve video filmi gösterilerin değişmez araçları olmuştur. Performans sanatının ilgi alanı 1980'lerde büyümüş ve 1990'larda ise tümüyle medyalaştırılmıştır. Önde gelen sanatçıları arasında Oldenburg, Günter Brus, Muehl, Hermann Nitsch, Mike Parr gibi sanatçılar gelmektedir.

Türkiye'de ise gösteri sanatının ilk örnekleri 1960'lı yıllarda İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda konuk öğretim üyesi olarak bulunan alman sanatçının yaptıkları gösterilere dayanır.

1.2.4.16. Minimal Sanat

1960 yıllarının başlarında ortaya çıkan bu hareket 1964'ten sonra gerçek materyallerini buldu. Gerçek mekân ve gerçek materyal anlayışı çıkış noktasını teşkil ediyordu. Sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen bu hareket nötr bir zevk geliştirmeye yönelmiştir. Geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemedi madde ve renk olgusuna önem vermektedir. Esasında çıkış noktası Konstrüktivist harekettir.

Renk ve biçim kullanımında saflaşmayı hedefleyen Minimalistler basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanımına ağırlık vermiştir. Galvenize ve haddelenmiş çelik, floresans tüpleri, ateş tuğlası, suni köpük, bakır levhalar basit geometrik biçimde ele alınmıştır. Bu alışılmışın dışındaki maddeleri kullanması sebebiyle Minimalistler ve toplum arasında bazı iletişim kopuklukları daima mevcut olmuştur. Sanat eserlerinin tarzından ziyade tasarımsallığı temeline oturan Minimalist düşünce sanatı kesin, ölçülü ve sistematik bir uygulama ortamına taşırken, alternatif yönelimler arayışıyla birlikte bu kopukluğa da çözüm bulmaya gayret etti. (Resim 1.17) Zevk konusunu önemsemeyerek, sıkıcı sanat ürününün anıtsalığından sanat enerjisini ayırmaya çalıştı. Onlar için sanat zihnin nesneler üzerindeki rasyonel düzenini tesis ettirebilecek bir güç kaynağı olarak ön plana çıktı.



Resim 1.17. Tony Smith, “Made More Than 50 Large-Scale Sculptures”, Metal, 1963

En önemli temsilcileri arasında renk tonlamaları ve değişimlere eğilen Josef Albers, renk soyutlamasıyla dikkat çeken Barnett Newman, en özgün mininmalist eserlerin yaratıcısı Don Judd, yapıt ve çevre bağlamında tavrı geliştiren Robert Morris ve heykel alanında Tony Smith, Ronald Bladen, John McCracken, Robert Grosvenor ve Larry Bell'dir.⁵⁷

1.2.4.17. Neo-Ekspresyonizm

“Yeni- Dışavurumculuk” da denir. “1970’lere doğru Batı’da sanat dünyasını kaplayan multi-media, video, kavramsal sanat uygulamaları içinde tuval resminin giderek azaldığı, ancak birbirinden kopuk bireysel çalışmalar halinde sürdüğü görülür. Çoğunlukla çevre sanatları ve Avantgarde uygulamaların yer aldığı Venedik Bienali ve Documenta gibi uluslararası sergilerde bu yıllarda sunulan resimlerde genellikle grafik, Kitsch ve amatörce bir uygulama tavrı egemendir. Resim sanatında olduğu kadar Post-Modernizm akımı içinde mimarlık da, popüler beğeniye biçimlerine uyarlamaya başlamıştır. 1970’lerde birçok ülkede ki çeşitli kültürel bileşimlerin yol açtığı seçmecilik, politik ve ekonomik bunalımlar ve terör olaylarının 1980’lere doğru

⁵⁷ Engin Bektaş, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000, 139.

sanatçıları resmin dolaysız ve Dışavurumcu anlatımına sürüklediği görülür. 1980'lerden başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak bir sanatçı grubunun tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest bir fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmektedir. Bu sanatçılara Yeni-Dışavurumcular ya da Almanya'da *Die Wilde (Yabanılar)* adı verilmiştir.⁵⁸ Neo-Ekspresyonizm başlıca sanatçıları arasında Max Beckmann, Nolde, Kirchner, Grosz gibi sanatçılar gelmektedir.



Resim 1.18. Max Beckmann, “Gece”, Yağlı Boya, 1919

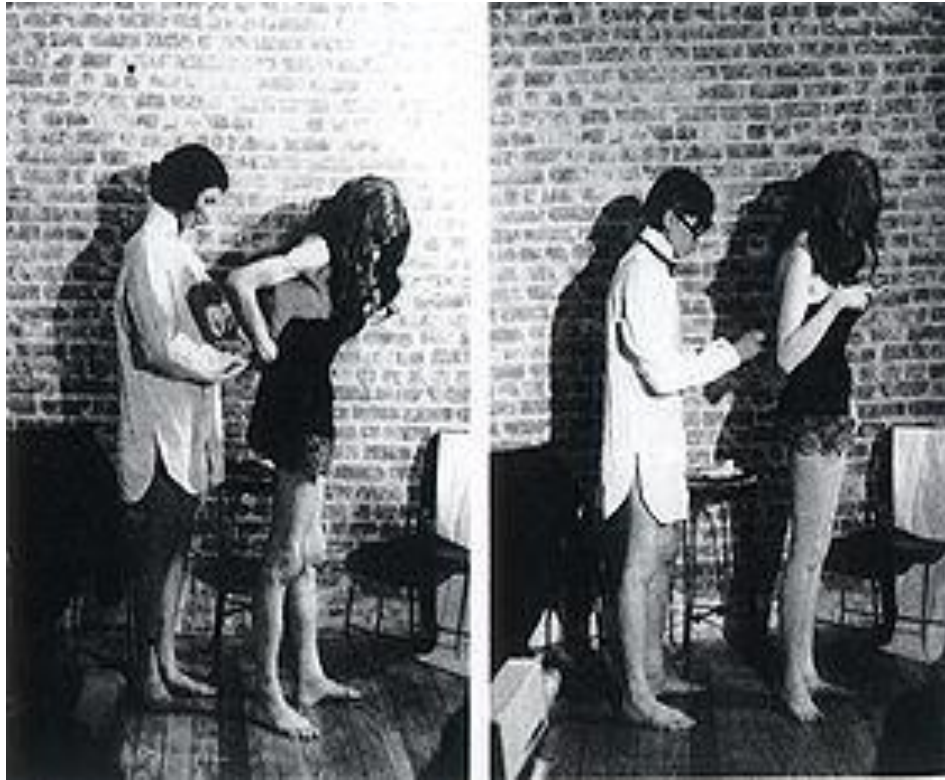
Türkiye’de ise Yeni-Dışavurumculuk 1980’lerde görülür. En önemli uygulayıcıları arasında Bedri Baykam gelir. Baykam eş zamanlı olarak California’da sergiler açmıştır.(Resim: 1.18)

1.2.4.18. Fluxus

1962’de Almanya’nın Wiesbaden kentinde, Litvanya kökenli ABD’li sanatçı, grafik tasarımcısı ve mimar George Maciunas’ın öncülüğünde ve onun itici gücü,

⁵⁸ Erzen, “Yeni-Dışavurumculuk”, 1624.

yaratıcı düşünceleri ve projelerinin çevresinde gelişen akım.⁵⁹ Fluxus'un bir başka tanımında ise; *"olay, performans hareket, obje ya da eylem deyin; dört bir taraftan kalıba konamayan ona bir şablon çıkartılmadan sıralamalar, yenilemeler ve yine yenilemelerle 'bildik biçimler-dışı' olan"*⁶⁰ olarak ifade edilmiştir. Sanatçı, müzikçi ve şairleri bir araya getiren akımın çekirdeğini, besteci John Cage'in 1950'lerin sonunda New York'ta ki Sosyal Bilimler Yeni Okulu'nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan sanatçılar oluşturuyordu.



Resim 1.19. George Maciunas ve Billie Hutching, "Flux Wedding", 1978

Fluxus büyük oranda Budacılık ve Dadacılık çizgisine paralel gelişen bireysel duygularla yüklü, özel yetenek isteyen ve metalaşan güzel sanat ürünlerine karşı çıkarak, sanat yapmak yerine dünyayı güncel akışı içinde günlük olaylarla yaşamayı öngörüyordu. Fluxus bir grup olmaktan çok sanat geleneğine ve sanata profesyonelliğe karşı çıkma düşüncesi çevresinde kendi sanatsal etkinliklerini yürüten, zaman zaman da bir araya toplanarak ortak etkinliklerde bulunan bir topluluktur. (Resim: 1.19) *Fluxus'un*

⁵⁹ Rona, "Fluxus", I, 522.

⁶⁰ Zeynep Ergin, "Fluxus'u Bilmek Gerekir Mi", *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 210, İstanbul 1996, 64.

muhalif tutumun köklerinde, dönemin hakim politik anlayışının dışında ki bir çizgide birikmenin ve örgütlenmenin olduğu görülmektedir. Nitekim grubun empresario'su olan George Maciunas, 1977 yılında Seattle'deki KRAB radyosunda William Woods'a verdiği bir röportajda “ Bizler Fluxus sanatçısı olarak anılmaktan hoşlanmıyoruz. Biz sadece Flux-insanınız, Flux-işçisiyiz” derken tam Fluxus'ta yer alan hakim anlayışın ipuçlarını vermektedir.⁶¹ Ayrıca Fluxus kavramsal sanatın ilk adımlarını atan hareketler arasındadır. Fluxus grubu içerisinde yer alan Henry Flynt'in keşfi olan “concept art” tanımı, kavramsallık ve sanat, terimini ilk olarak bir arada kullanan uygulama olarak literatüre geçmiştir.

Akımın ilk temsilcileri arasında; Emmett Williams, Dick Higgins, George Brecht, Beuys gibi sanatçılar yer alır.

1.2.4.19. Grafiti

Grafiti duvara yazılan tipografik değeri ve bir sitili olan sanatsal yazılar olarak değerlendirilmektedir. Grafiti'yi bu perspektifte değerlendirdiğimizde eski Roma'ya kadar uzanabiliriz. Politik gruplar ve sokak çeteleri 1960'lı yıllarda grafitiyi araç olarak kullanmışlardır. Cool Bread ve Cool Earl isimlerinde ki iki genç bobing yöntemini şehrin duvarlarına uygulayan ilk kişiler olmuşlardır.⁶² Birçok Grafiti, grafiticinin kendisini yükseltmek isteği ile ilgilidir. Mesela grafiticinin defalarca şehrin her yerine kendi ismini yazması, “Bütün Şehri Bombalamak” denen illegal ve yıkıcı bir motivasyondan kaynaklanır. Diğer grafiticiler ise, duvar ressamı gibi aerosol, stensil ve kolajtekniklerini kullanarak şehre mesajlar yollarlar.⁶³

⁶¹ Fırat Arapoğlu, “Estetik Muhalefet”, *Genç Sanat Dergisi*, Sayı: 204, İstanbul 2012, 37.

⁶² Şinasi Güneş, “Sokak Sanatı”, *RH+ Sanat Dergisi*, Sayı:61, İstanbul 2009, 36.

⁶³ Ceren Bingöl-Tümer Gürhan, “Grafiti”, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Sayı: 235, İstanbul Mayıs 2010, 109.



Resim 1.20. S2K “Crev”,

Türkiye’de Grafiti ilk kez İstanbul, Soğanlık- Yakacık’ta, 1985 yılında “Turbo “ adlı grup tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkiye’de daha çok büyük şehirlerde grafiti örnekleriyle karşılaşmaktayız. Grafiti yapanlar arasında sosyal medya üzerinden zamanla gruplaşmalar ve festivaller oluşmuştur. Bilindik gruplar arasında S2K, Dyer familie, B4L crew isimleri yer almaktadır.(Resim: 1.20)

1.2.4.20. Renk Alanı Resmi

1950-1960 yılları arasında ABD ve Kanada’da etkin olmuştur. Tekdüze geniş alanların resmedildiği bu tür tablolarla derinlik izlenimi verebilecek her şey kesinlikle dışlanmıştır. Genellikle bir baştan ötekine renklerle sıvayan tuval çoğu zaman geniş bir yüzeyin ya da daha geniş bir “alan”ın bir parçası gibi gözüktür. All-Over kuralları uygulanır ve bu akım içerisinde yer alan sanatçılar geleneksel figür-fon ayrımını kesinlikle reddederler. Resmin iki boyutlu özelliğini göstermesinin kesin biçimde gerekli olduğunu savunan Formalist kurallara uyarlar (Resim 1.21).



Resim 1.21. “ Noland Kenneth, 17.Devre”, Eugene Schwertz Koleksiyonu,1964

Bu akımın önemli isimleri: Jack Bush, Nassos Daphnis, Gene Davis, Friedel Dzubas, Helen Frankenthaler, Sam Gilliam, Paul Jenkins, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons, Theodoros Stamos⁶⁴.

1.2.4.21. Işık Sanatı

Işığın plastik sanatlarda kullanılması 20.yy da Rus sanatçıların etkinlikleriyle gelişim göstermiştir. 1915’te Scriabin’in bir senfonisi çalınırken ışık oyunları kullanılmış, El Lissitski, gerçekleştirilmeyen, Elektrik-Mekanik Gösteri Anıtı, için mühendislerle iş birliği yapmıştır. Moholy-Nagy’nin 1922-30 tarihli *Işık-Mekan Düzenegi*’inden sonra ışığı yepyeni bir anlayışla değerlendiren L.Fontana, çağdaş ışık sanatının öncüsüdür.

Işık sanatının tanınmış sanatçıları arasında Flavin gelir. Flavin yapay ışığı ve ampulü sınırlı mekanlar içinde kendi başına bir sanat aracı ve içeriği olarak kullanmış ve bunlarla görüntüler oluşturmuştur. Onun gibi, elektrik ışığının estetiği ve anlamı üzerinde duran sanatçılar neon ışıklarıyla, flüoresans ampüllerle çevresel nitelikte heykeller ve resimler oluşturmuşlardır.

2014’te Almanya’da “Uluslararası Işık Sanatı Merkezi” adı altında dünyanın ilk ışık sanatı müzesi açıldı. Sadece ışık sanatı çalışmalarına ev sahipliği yapan bu müze

⁶⁴ “Son Yarıym Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 59, İstanbul 1995, 34-35-36.

daha önce bira fabrikası olarak kullanılmasından dolayı müzede çalışmalar yerin derinlerine doğru olan tünellerde gösterime sunulmaktadır.(Resim1.22)



Resim 1.22. Rebecca Horn, “Lotus Shodaw” 2014

İKİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI - CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK HEYKEL SANATI – CUMHURİYETİN İLANIYLA GELİŞEN TÜRK HEYKEL SANATI

2.1. HEYKEL SANATI

Heykel, belirli dönemlerde malzemenin ve tekniklerin kısıtlı olmasından dolayı daha sınırlı tanımlarla tanımlanırken zamanla daha zengin tanımlara ulaşmıştır. Yapılan heykel tanımlarında birçok değişik görüş yer almıştır; “*Arapça kökenli olan heykel sözcüğü, Osmanlıca ve günümüz Türkçesi’nde üç boyutlu sanat yapıtlarının yaygın adıdır. En geniş kapsamıyla çok iri şey, büyük tapınak vb. anlamlarla da yüklüdür.*”⁶⁵ ifadeleri kullanıldığı gibi.” *Heykel: güzel sanatlar bünyesinde, plastik sanatlar alt başlığında incelenebilen, örneğin, taştan yontularak, kilin birbirine eklenmesiyle yığılarak ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin şu ya da bu şekilde yan yana, üst üste getirilmesiyle inşa edilerek yapılabilen üç boyutlu, dokunulabilen, uzayda yer kaplayan bir biçimdir*⁶⁶.” şeklinde de tanımlanmıştır. Yine, “*Heykel; estetik yaşantı oluşturmaya amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt, sözcük; bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve tekniği kullanırsa kullansın, tüm yapıtların genel adıdır*”⁶⁷.” olarak da değerlendirilmiştir. “*Heykel fiziksel birlikteliğe olanak veren dokunulması için insanı tahrik eden şeydir. Bizimle aynı atmosferi paylaşır, derinliği ve hacmi gerçektir, bir yanılsama değildir. Bu nedenle heykele, hacim sanatı da denir*”⁶⁸.” sözleriyle de tanım bulmuştur.

Heykel sanatındaki hareket ve ifade heykelin plastik güzelliğinin duygularımızı sarmasını sağlar. İnsanın fiziksel güzelliği yanında ahlaksal tavırları mantıksal düşünceleri ve hayali çağrışımları gözümüze hitap eder şekilde canlandırılır. Plastik olarak şekillenen heykel insan vücudunun akla getirdiği bütün ifade imkanlarını kullanır. Ünlü heykeltıraş Rodin: “Heykelde sükun ve sabitliğin bir görünüşten ibaret olduğunu başlamak üzere bulunanla, sona ermekte olan hareketlerin dönüşümü

⁶⁵ Ali Teoman Germaner, “Heykel Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Basım), İstanbul 2008, 680.

⁶⁶ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, (2.Basım), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, 14.

⁶⁷ Metin Süzen ve Uğur Tanyeli, 104.

⁶⁸ Yılmaz, 14-16.

durdurulmadıkça eserin estetik bir değeri olmayacağını” savunur. Konusu ne olursa olsun hareketin tek bir anını maddeye geçiren tek güzel sanattır.⁶⁹

Heykelin, bir düşünceyi ya da kavrama biçimini simgeleyen ve toplum yaşamında animist felsefeyle bütünleşen, kökeni ilkel inanç kültlerine kadar uzanan canlı bir geçmişi var. Kuşkusuz bu açıdan heykel, aynı zamanda estetik bir obje değeri taşımanın ötesinde, daha çok varlık-yaşam-doğa ve sonsuzluk gibi kavramları dönüştürmeyi amaçlayan, daha derin ve işlevsel bir anlam ifade eder. Özellikle pagan kültürün dönemlerinde, ait olduğu kültürün taşıyıcı bir elemanı olarak heykelin, büyüsel ve çok yönlü ilişkilerle donatılmış zengin çağrışımsal değerler içerdiği göz önüne alınırsa, o geleneğin, çağdaş sanat üretimine kaynak oluşturacak potansiyel bir güç yaratmış olmasına şaşmamak gerekmektedir⁷⁰.

Mağara dönemi ilkel topluluklarda sanat doğaya ve düşmana karşı yaşamı sürdürmek için kullanılan büyümlü bir araç ya da bir silah oldu. Paleolitik çağda, fildişi ve çamurdan küçük insan figürleri yapılmış, çok abartılmış kalça ve göğüsleri olan bereket simgesi; Willendorf Venüs’leri yontulmuştur. Bu nedenle yontu, insanoğlunun en eski, dışavurumun sanatsal aracı olmuştur.”Sembol” ya da “Simge” ancak heykel yolu ile yığınlara seslene bilmiştir. Bu “Sembol” ve “Simge”ler günümüz heykel sanatının temellerini oluşturmuştur. Giderek, sınıflı toplumların oluşumu ile “Site”ler kuruldu. Sanat da toplumu yöneten kralların, tanrıların yaşam öykülerine ya da başarılarına adandı. Eski Mısır ve Mezopotamya mezar mabet ve saray resimlerinde ve kabartmalarında, ülkeyi yönetenlerin, diğer insanlardan daha güçlü ve görkemli gösterilmesi, toplumsal bir düzenin sonucunda doğdu. Bu toplumsal düzenle birlikte heykel sanatı sanatçıya ve dönemlere bağlı olarak farklı tanımlarla ifade edilebilmiştir. Bu tanımlara ve heykel sanatıyla ilgili değerlendirmelere kısaca göz atmak gerekecektir. *“Heykel sanatı, Michelangelo da ifadesini bulan Rönesans kavramından, günümüze modern heykel sanatının gelişmesine dek çeşitli aşamalar geçirdi. Bazen nesnelerin içeriğini ifade etmek, bazen idealleri belirtmek, bazen bilinmeyeni araştırmak, hatta bazen yeni bir gerçek düzeni yaratmak egemen oldu. Rönesans dönemi heykeltıraşları, klasik Yunan ve Roma heykel sanatına adeta yeniden keşfettiler. Fakat ustaca dış*

⁶⁹ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Evi, İstanbul 1983, 24-25.

⁷⁰ Kaya Özsezgin, “Heykel, Karamsarlık, Espas ve Mekan Bağlamında”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 355, İstanbul 1995, 14.

görünümlerini kopya ettikleri esere biraz da kendi devirlerinin duygularını ve düşüncelerini katmayı ihmal etmediler. Bunlar yeni bir devrin ilk tertiplerinden çok, Gotik sanatın incelmesi gereği ortaya çıktı. Yine Barok ve Rokoko devirlerinde heykel ilkelerine çok aykırı olmakla beraber, gösterişli manyerizmleri ile kendilerini kabul ettiren sanatçılar ortaya çıktı.⁷¹ Heykelin 1900'lerden önceki klasik tanımlaması şöyleydi: Heykel doğanın seçmeci ve apaçık bir taklidi olmalıydı. Fikirlerin açıkça görülebilir biçimde anlatılmasıydı. Geleneksel olarak tema her zaman insandı; figür her zaman heykel sanatını tanımlayan tek öğeydi. Rönesans'tan bu yana, heykelin oranları ve kompozisyonu temelde canlı insan biçiminden çıkıyordu. Sanatsal güzellik, hala klasik Yunan örneklerinden alınıyordu. Figür kimliğini adından, kostümünden ve atfedilen simgelerden alıyordu. Tüm heykeltıraşlar bu temasal ve ifadesel "kurallar bütünü" ne bağlıydı. Heykeltıraş, konu üzerindeki düşünce ve duygularını bu kurallar bütününe dışına çıkmazsınız, mimikler ve el- kol hareketleriyle ifade ediyordu. Temalar tarihteki, Kutsal Kitap'taki, edebiyat kaynaklarındaki erkek ve kadın kahramanlardı. Yücelik, güçlülük ve güzellik nitelikleri onları toplumun gözünde daha da büyütüyordu. Heykel maddi, entelektüel ve manevi kültürün uygun örneklerini figürle göstererek, toplumun eğitilmesine hizmet ediyordu. Kutsal ve yüce kişilikleri ölümsüzleştiriyordu.⁷²"

Endüstri Devrimi'nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. Yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. Bu süreçte Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Kominist Manifesto'su" (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik alt yapısına ilişkin

⁷¹ Gökgöz, 56.

⁷² Bilge, 3.

gözlemleri ve öngörleriyle yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. ”Tanrı öldü!” diyen Friedrich Nietzsche (1844-1939) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud’un (1856- 1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamın cinsel dürtülerinden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkânların, resimli basın, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşamın biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire’nin dediği gibi birer “hayat arşivcisi” olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır.⁷³ 1950’lere gelindiğinde geleneksel kurallara bağlı figürlü heykel, teknik virtüözlük ve ifadesel açıdan artık en üs düzeye gelmişti. Yapılacak her şey yapılmıştı. Bu arada dünya değişiyordu. Entelektüel görüş ve manevi değerler değişiyordu. Her alanda bir devrim yaşıyordu. Edebiyat, müzik ve resim kuralları yıkılıyordu. I. ve II. Dünya Savaşlarının olumsuz sonuçları, Komünizm’in ve Faşizm’in, sanatı kendi çıkarları adına kullanmak istemeleri, sanatçıları daha da korkusuzca baş kaldırmaya itiyordu. Sanayi devrimi heykel sanatına mimarlıkla, mühendislikle birleştiren yolları açıyordu. Kübizm önce figürü geometrikleştiriyor, yalınlaştırıyor, sonra da Konstrüktivizm figürü alaşağı ediyordu. Heykel de konular değişmişti; geleneksel “kurallar bütünü” düşünen, cesur heykeltıraşların gözünden düşmüştü. Rodin, anatomik bütünlük gerekliliğini reddetti; heykelsel bütünlüğün geleneksel bitirişten daha önemli olduğunu savundu. İşte özgürlük yolunda sanatçı ilk adımını atmış oluyordu. Degas ve Matisse, beden ve anatomik kusursuzluğun yüceltilmesine karşı çıktı. Anlatım figürlerin toplam düzenlenişleriyle gerçekleşebilirdi. Duchamp-Villon, özlülüğün modern estetiğin temeli olduğuna inandığından, figürü biçimsel olarak yeniden tasarımı. Brancusi ise, bedeni dış katmanlarından soyarak, temel olanı vurguladı ve hayal edebilen daha saf bir biçim açığa çıkardı⁷⁴.

⁷³ Ahu Antmen, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (4. Basım), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012, 18.

⁷⁴ Bilge, 4

Özellikle 1970’li yıllardan bu yana heykel, artık ne geleneksel ne de modernist anlamıyla tanımlaya bileceğimiz bir üretim çeşitliliği içinde. Ne var ki bu çeşitlilik, heykelin aynı kaygılarla ama değişik malzemeler ve tekniklerle farklı görünümler sunduğu anlamına gelmiyor. Heykele ilişkin temel kaygıların değiştiği bu süreç, farklı tanımları da beraberinde getirdi. 1968 yılında yaptıkları bir söyleyişi de Frank Stella ile Donald Judd, ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için “spesifik nesne” terimini üretmişlerdi. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtlarını “ çevre sanatı” diye adlandırdık. Gilbert ve George’un kendi kendi gövdelerini birer heykel olarak sunan performanslarının eklemlendiği çerçeve, “gövde sanatı” oldu. Beuysdahada geniş bir çerçeve getirdi, “sosyal hareket” dedi. Üretimleri mimariyle paralellik taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları, “mimari heykel” başlığı altında belirmeye başladı. Bütün bu gelişmelerin gösterdiği bir şey vardı: hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekanla bağlantısını koruyan kütle değildi artık heykel. Minimalistler, “kütleyi değil, sergiledikleri nesnelerle boşluğu yonttuklarını” söylemişlerdi. Minimalizm sonrası süreçte ise, heykele özgü sorunları göz önünde bulundurarak üretilmiş sanat yapıtları bile heykele benzemiyordu artık.”⁷⁵

Sanat tüketim toplumunda üretim çeşitliliğidir ve heykel kimi zaman spesifik nesne, kimi zaman arazi sanatı, beden malzeme olduğunda ise gövde sanatı ismini alarak ve daha nice isimlerle yoluna devam edecektir. Uzun ve farklı bir yol ve her yol olumlanmaya devam etmektedir. Yaşadığımız şey sarsıcı bir değişim, artık ne antik dönemdeki yontucunun kaygısı gibi tanrı ve tanrıçaların peşlerinden koşuyoruz, ne de Barok bir heykeltıraş gibi hünerimizi doruk noktasına ulaştırıp meydanlar tasarlayıp, çeşmeler yapıp çok yönlülüğün içinde sanatçı ve zanaatçılığı birlikte yürütme gibi bir kaygımız bulunmaktadır. Bu çoktan aşılmış bir durum. Kaideyi çoktan savurduk. Bizim güzel meydanlar inşa etme ve bunları sanatçılarla yürütülen ortak bir projeye güçlendirme heyecanımız bulunmamaktadır, ancak yaya sergileri yapıp yaya kalmaktayız.⁷⁶

⁷⁵ Ahu Antmen, Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 82, İstanbul 2002, 37.

⁷⁶ Nazlı Pektaş, ” Kaidesiz Heykel”, *Artist Dergisi*, Sayı: 6/68, İstanbul 2006, 44.

Günümüzde yonut-mekan ilişkisi anlayışı değişmiş, artık, yonutun bulunduğu/yerleştirildiği mekanın bir parçası olarak düşünülmesi/görülmemesi gerektiği, kendi gerçek mekanını yaratması gerektiği savunulmaktadır. Ayrıca yonut sanatının yalnızca 3 boyutlu formlar yaratmak olmadığı ve/ya da yonutu 3 boyutlu bir form olarak tanımlamanın yeterli olmadığı görüşü de öne çıkmıştır ve bu görüş yonut-mekan ilişkisiyle ilgili anlayışların değişmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bugünkü anlayışa göre, yonut, bulunduğu mekanı değiştirecek, daha anlamlı kılacak, günlük işlevlerin sıradanlığından kurtaracak; giderek kendine özel bir mekan yaratacak bir plastik nesnedir⁷⁷.

Düşünmenin ve sanat eseri üretmenin biçimi çoktan değişti. Kişisel izler, derin duyarlılıklar, kaos, ya da çatışma... Hazır nesne ya da video, yazı veya mail, mermer ya da plastik, fotoğraf ya da resim... Sanatın neye tanıklık ettiği çok önemlidir. Hızla değişen evrende yeni gezegenler belirlenirken tanıklıklarımız artık eskisi gibi değil. Bırakalım da heykel tüm sanatlara dokunarak değişik replikler sunmaya devam etsin⁷⁸.

2.2. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK HEYKEL SANATI

Türk heykel sanatı bugünkü sanat anlayışı noktasına ancak XIX. yüzyılda adım atabilmiş, Türk Heykel Sanatı'nın batı da olduğu gibi antik çağa kadar uzanan tutarlı bir devamlılığının olmamasının sebeplerini daha iyi inceleyebilmemiz için Türk tarihine kısa bir göz atmamızda yarar olacaktır.

İslamiyet'ten önce Türklerde Orta Asya'dan başlayarak heykel ve oyma sanatının örneklerini görebilmekte ve bunların bir kısmı günümüze kadar varlığını koruyabilmiştir (Resim 2.1).

Mezar taşları, hükümdar heykelleri ve kabartmalar olarak karşımıza çıkan bu yapıtlar, Türklerin bulundukları dönemdeki sosyal ve siyasi yapısı hakkında bilgi edinmemizi de sağlamaktadır (Resim 2.2) (Resim 2.3).

⁷⁷ Önder Şenyapılı, "Otuzbin Yıl Öncesinden Bugüne Yonut III", *Antik Dekor Dergisi*, Sayı: 37, Antik A.Ş. Yayınıdır, İstanbul 1996, 120.

⁷⁸ Pektaş, 47.



Resim 2.1. "Bilge Kağan Anıtı", Göktürk Devleti, 732



Resim 2.2. "Uygurlar'a Ait At Başı Heykeli"



Resim 2.3. M.Ö.1200'lü Yıllara Ait Hakkari'de Bulunan Balballar.

Daha çok mezar taşları ve kabartmalar olarak karşılaştığımız bu yapıtlar günümüze az sayıda ulaşmıştır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte heykel yapımına 1000 yılı geçen bir zaman aralığı verilmiştir. Ancak heykel yapımı bu süreden sonra kendini açıkça dışa vurabilme ortamı bulabilmiştir.

İslamiyet'te geçen Tevhit inancına göre tasvir ve suretin yasak olarak algılanması İslamiyet'i kabul eden Türklerin heykel sanatına karşı uzak durmasına neden olmuştur. Oysaki Kur'an da resim ve heykel üretiminin yasaklayan herhangi bir ayet bulunmamaktadır. *Peygamberimiz, Dört Halife ve ilk İslam önde gelenleri de sanata karşı yasakçı yıkıcı tavır içinde olmamışlar. Hatta Emevi halifeleri de sanat kırmayı akıllarına getirmemiş. Ama Abbasiler farklı bir yol izlemiş ve Peygamberimizin ölümünden 118 yıl sonra hadis uydurarak yasakçılık yoluna sapmışlar.*⁷⁹ gerçek ne olursa olsun heykel lanetlenmekten ve yapılması yasak olmaktan kurtulamamıştır.

Bu nedenle, yontuculuk, sadece mimariye bağlı taş işçiliği şeklinde uygulama olanağı bulabilmiştir. Ancak, insandaki yaratıcı yeteneğin en uygun tatmin alanı olan resim-heykel yapma eğilimi ve gereksinmesi, başka kılıklar altında, etrafı ürkütmeden, gizlice tatmin olabiliyordu. Yazıyı figürlere benzetmek, çeşitli dekorasyonda, stilize ederek insan ve hayvan şekilleri kullanmak yoluyla Rande-Bosse olmadığı, bütün boyutlarıyla verilmemiş olduğu ve ancak alçak kabartma şeklinde ortaya konulmuştur.⁸⁰

⁷⁹ Köksal Çiftçi, "Resim ve Heykelde Yasak", *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı: 39, İstanbul 2010, 36-37.

⁸⁰ Hüseyin Gezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, (3. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984, 9.

Türk tarihinde Türklerin İslam inanç alanı içine girişinden sonra çok sayıda heykel örneklerine rastlanan dönem, İran Selçuklularıyla bağlantılıdır. İslam inancı heykeli put saydığı ve bu konuda pek hoşgörülü olmadığı halde, İran ve daha sonra Anadolu Selçuklularında heykel plastiğinin oldukça yaygın oluşu bölgesel geleneksel ve eski mitolojik inançlara bağlı görünmektedir. (Resim 1.4) İran ve Anadolu Selçukluları döneminden kalan (12-13.yüzyıl) figürlü kabartmalar ve diğer figürlerin bölgesel heykel verilerine dayandığı kadar, Orta ve Uzak Asya heykel sanatının etkilerini de taşıdığı ileri sürülen savlar arasındadır. Selçuklulardaki oturmuş ya da ayakta duran kabartma ya da serbest figüratif plastiğin Sasani, Hint ve Çin kaynaklarına bağlı bazı hareket motiflerini de içerdiği dikkati çeker. Selçuklu döneminde figüratif plastiğin sosyo-ekonomik kökeni, bizim kanımızca Ortaçağ Türk feodalizminin yapısal özelliklerinde saklıdır. Mimari yapılarla da yakın bağlantısı bulunan figür plastiğinin bazen binayı yaptıran kişileri tasvir etmekte olduğu hakkında ki tahmin ve söylentiler boşuna değildir. Bu yüzden merkezi bir imparatorluk düzenine geçilme aşamalarında figür plastiğinin ortadan kalkışı da rastlantı olmamaktadır.⁸¹



Resim 2.4. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne Ait Çift Başlı Kartal Kabartması

Mimari yapıların yanı sıra heykel sanatı kendini mezar taşlarında da dışa vurmuştur.

⁸¹ Sezer Tansuğ, "Ayn Dosyası Türk Heykelinin, Dünü ve Bugünü", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı: 66, İstanbul 1986, 82.

Mezar taşlarında gerçekleştirdiği sonuçlar ise, mükemmel birer stilizasyon ve sentez örneği, soyut anlayışta birer heykeldirler⁸² (Resim 2.5) (Resim 2.6).



Resim 2.5. İstanbul Divan Yolu II. Mahmut Türbesinden Mezar Taşları



Resim 2.6. İstanbul Divan Yolu II. Mahmut Türbesinden Bir Mezar Taşı

⁸² Gezer, 12.

Osmanlı dönemine baktığımızda ise heykele karşı bazı ılımlı eğilimler olduğunu görüyoruz. Örneklerden ilki;

Kanuni Sultan Süleyman'la birlikte Mohaç seferine katılan İbrahim Paşa, Budapeşte'de görüp hoşuna giden birkaç heykeli de dönüşte beraberinde İstanbul'a getirmiş İstanbul'un bazı yerlerine ve Sultanahmet'teki kendi sarayına koymuştu. Ancak, paşanın bu aydın tutumu hoş karşılanmamış, hatta kendisi için aşağıdakine benzer tenkitler yöneltilmiştir:

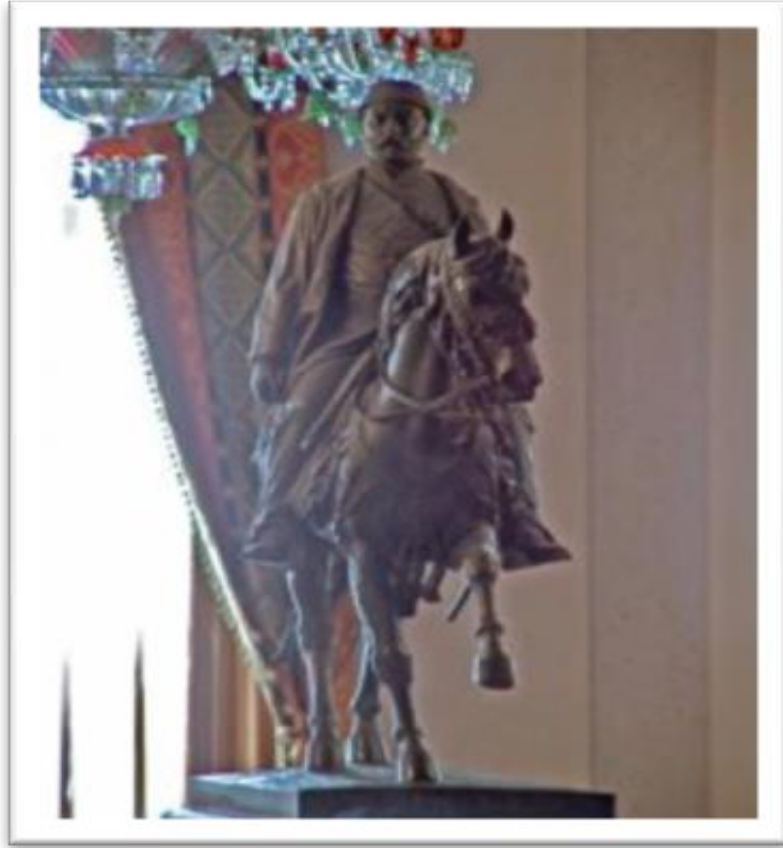
Bir Halil evvel gelip, esnamı kılmıştı şikest;
Sen Halil'im şimdi geldin, halkı kıldın putperest.⁸³

XVI. yüzyılda gerçekleşen bu olay İslamiyet'in kabulünden uzun zaman geçmesine rağmen heykele karşı tepkilerin canlılığından hiçbir şey kaybetmediğini gösteriyor.

Bir diğer örnek ise; III. Selim döneminde yaşanmıştır. Bir sır kâtibinin el yazması günlük notlarından, 1761 yılında doğmuş edebiyata ve musikiye çok meraklı III. Selim, heykellere karşı merakı da olduğu için saraya gizli gizli bir İtalyan'ın balmumu heykellerini getirterek seyretmiş olduğunu öğrenmekteyiz⁸⁴

⁸³ Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Sayı: 2, İş Bankası Kültür Yayınları: 123, Cumhuriyetin Ellinci Yıl Dizisi, İstanbul 1973, 3-4.

⁸⁴ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971, 23.



Resim 2.7. Abdülaziz'in Atlı Heykeli

Yine Abdülaziz bir deniz seyahati sırasında C.F. Fuller adlı heykeltıraşla tanışmıştır. Heykeltıraştan ve yaptıklarından etkilenen Abdülaziz, sanatçıya sipariş vererek, at üstünde kendini betimleyen bronz bir heykel yaptırmıştır. Abdülaziz'in atlı heykeli ve diğer birçok sipariş verdiği heykeller, tepkiler nedeniyle saraya kapatılmıştır⁸⁵ (Resim 2.7).

Daha önceki dönemlerde karşılaştığımız mezar taşlarından ve kabartmalardan farklı olarak bu durum Osmanlılarda ilk figüratif heykel örneğidir.

Osmanlı Devleti'nin heykel sanatıyla bu kadar geç tanışmasının bir diğer sebebi ise Türk toplumlarının göçebe bir yaşam tarzından gelerek bu yaşam tarzına ait alışkanlıklarını devam ettirmesidir. Yerleşik bir yaşam tarzı gerektiren heykel, mimari ve kent yapısının gereklilikleri ve şartları olgunlaşmadığından sürecini de

⁸⁵ Fatma Akyürek, *Çağdaş Türk Heykel Sanatı'nda Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1998, 57.

*başlatamamıştır*⁸⁶. Heykel sanatında bir tarihe sahip olan Bizans ve Roma'yı Osmanlı Devleti ile karşılaştırdığımızda yerleşik hayatın heykel üzerindeki etkisini daha iyi görebileceğiz. Batı iktidarları halkının üzerindeki gücü artırmak ve halkının itaatkârlıklarını artırmak için anıtsal mimari tasarımlarında heykellerini ve resimlerini ekletmişlerdir. Bu onların güçlerini ve zenginliklerini simgelemiş, Osmanlılarda ise, bu tip yapılarla karşılaşmadığımızı karşılaşılan birkaç durumda da tepkilerle karşılaşıldığını görülmüştür.

Ancak heykel sanatında en önemli ve kesin atılım Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin kuruluşuyla gerçekleşmiş, Osmanlı topraklarında heykel öğretimi yapan bir okul açılır ve bu dalda öğretim yapabilecek olan tek bir kişi olduğu o zaman ortaya çıkarmıştır. Yervant Osgan Efendi, Venedik Rafaello Koleji'nde başlayan öğrenimini Roma Akademisi'nde başlayan Osgan Efendi, okul müdür yardımcısı, heykel atölyesi hocası ve arkeoloji müzesi onarım uzmanı olarak atanmıştır.⁸⁷

1882 yılında kurulan bu Akademiye yine 1882 yılında ilk İhsan Özsoy girmiştir. Bu tarihten 1923'e kadar geçen 41 yıl içindeyse, heykeltci olarak adından bahsedebileceğimiz sadece dört sanatçı yetişmiştir. Bunlar, İhsan Özsoy, Behzat, Mahir Tomruk, Nijad Sirel'dir.⁸⁸

2.3. CUMHURİYETLE GELİŞEN TÜRK HEYKEL SANATI

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni bir oluşum sürecine giren yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti her alanda olduğu gibi sanat alanında da eksikliklerini tamamlama gayretini sarf etmiş, bu amaçla Avrupa'nın çeşitli ülkelerine yetiştirilmek üzere sanatçılar gönderilmiştir.

Avrupa'ya öğrenime gönderilen İhsan Özsoy, Mahir Tomruk ve Nijad Sirel, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk heykel sanatçılarını yetiştirme görevini de üstlenirler. 1938 yılına kadar süren dönemde ise Türkiye anıt yapının önemli örneklerinin uygulanmasına sahne olmuş, özellikle yurt dışından getirtilen sanatçılar Cumhuriyet'i kalıcı kılma ve anıtlştırma amacına hizmet edecek olan heykellere imza atmışlardır. Krippel'in Atatürk

⁸⁶ İnsal İnan, "Türk Heykel Sanatına Tarihsel Bir Bakış", *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli-Hereke 2005, 112

⁸⁷ Adnan Çoker, *Heykel Sanatı Doğuyor Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise*, İstanbul 1983, 17.

⁸⁸ Gezer, 8-15.

Anıtı Sarayburnu'nda 3 Ekim 1926 tarihinde açılan anıtı ilk anıt heykeldir⁸⁹. Bu anıtı takip eden daha sonraki yıllarda ise; 1927'de Ankara Etnografya Müzesi önündeki Atıl Atatürk Heykeli Canonika'ya (İtalya), 1935 Ankara Güven Anıtı Hanak (Avusturya) ve Thorak'a (Salzburg) yaptırılmıştır. Ancak bu uygulamalar sonrasında Atatürk Anıtlarının Türk heykeltıraşlar tarafından yapılması gündeme getirilmiştir. Bu nedenle 1930'lu yıllardan sonra Türk heykel sanatçılarının anıt uygulamaları ile karşılaşmaktadır. 1932 Menemen Şehit Kubilay Anıtı Ratip Aşir Acudoğu'lu, 1934 Silifke Atatürk Heykeli Kenan Yontuç, 1942 Barboros Anıtı Hüseyin Gezer örnek olarak verilebilir⁹⁰.

Atatürk Anıtları uzun yıllar çevresine gölgesi düşen nesneler görmeyen insanlar için heykelin bir isme kilitlenmesine neden olmuştur. Öyle ki halk için heykel demek "Atatürk" demek tire dönüşmüştür⁹¹.

22 Ocak 1922'de Türkiye Cumhuriyeti'nin Kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk Bursa Konuşmasında; Müslümanların heykeli bir put olarak görmeleri için, hiçbir şartın artık var olmadığını tam aksine çağı tarihe mal etmekte anıtların ve diğer sanat ve bilim eserlerinin üstlendiği önemli rolü özellikle vurgulamıştır.

Atatürk, Toplumcu Sanat, istememiş ve ancak sanatın toplumda mutlak bir yeri olmasını, toplumun malı sayılmasını, toplumu geliştirecek bir güç durumunu kazanarak, gerçek ulus ve cumhuriyet için sürekli yaşamaya yarayacak kaynaklardan biri olmasını önermiş, dilemiş giderek büyümüştür. Türk heykelinde bir kültür değişmesi bir yeniden doğuş söz konusu edildiğinde Atatürk olayının sözünü etmemek, her halde eksik bir niteleme zinciri kurmak demek olmaktadır.⁹²

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Sanayi Nefise Mektebi'nin ismi de Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. Bu dönemde Ratip Aşir Acudolu, Ali Hadî Bara, Zühtü Mürüdoğlu ve Nüsret Suman yer almıştır. Rudolf Belling'in akademide 1936 yılında itibaren başlayan heykel eğitimi ve sanat anlayışındaki özgün eğilimi

⁸⁹ Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim –Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, 218.

⁹⁰ Gezer, 86-187

⁹¹ "Türk Heykel Sanatı", *Türkiye'de Sanat- Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 29, İstanbul 1997, 14.

⁹² Elibal, 332-333.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yeni kuşak Türk heykeltıraşların yetiştirilmesi üzerinde önemli olmuştur.⁹³

Türk heykel sanatının ileri bir aşama gösterebilmesi için Alman Rudolf Belling akademinin başına getirilmiş, sanatçı göreve başladığı zaman, heykel bölümünde öğretmen olarak sadece Mahir Tomruk bulunmaktadır. 01.10.1932 tarihinde Akademiden ayrılan Nijad Sirel ise, 16.02.1937 tarihinde, yeniden Akademiye alınmıştır⁹⁴

Eğitimi Berlin Akademisi'nde yapmış olan Belling doğanın en büyük kaynak olduğunu savunmuştur. Kişisel eğilimlere ve üsluplara saygılı davranmıştır. Belling Akademinin yeni düzende öğretim süresini 3 bölüme ayırmış: 1. yıl, öğrenciler baş etüdleri yapmakta, 2. yıl rölyef çalışmaktalar ve bunlarda başarılı olanlar, daha sonraları rond-bosse etüdleri, kompozisyonlara geçerek, heykelin bütün problemleriyle karşı karşıya getirilmektedir⁹⁵. Belling'in Akademideki öğretiminin teknik uygulamaları Türk heykeltıraşların bu kadar az ve uygulama bakımından zayıf oldukları bir dönemde kuşkusuz büyük önem taşımaktadır.

Belling birçok farklılıklarıyla dünya sanatına da yenilikler kazandırmış, bunların biride; modern heykelde mekân problemleridir ve sanatçının ilk eserlerinde de bu görülmektedir.

Ancak aktif ve çalışkan olan bu büyük sanatçı 31 Temmuz 1954'te akademiden ayrılmış, bu tarihe kadar heykel sanatında birçok gelişmeler diyeceğimiz olaylar yaşanmasa da heykel alanındaki ilk adımlar atılmış olduğu ileri sürülebilir. Bunlardan biri açılan ilk kişisel heykel sergisidir ve 1926 yılında dikilen ilk anıt heykelin ardından heykel yapmaya yeni başlayan birinin çok kısa bir süre sonra 1932 yılında ilk kişisel heykel sergisini düşünmek heyecan verici bir olaydır.

Bu isim Zühtü Müridoğlu'dur. 1932'de ilk kişisel sergisini izleyicilere sunan Müridoğlu heykellerle birlikte desenlere de yer verilmiş, sanatçı ile başlayan kişisel heykel sergisi daha sonra aynı dönem heykeltıraşları Ratip Aşir Acudoğu, Ali Hadi

⁹³ Mümtaz Demirkalp, "Günümüz Sanatında Heykelin Duruşu, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sanatı'nın Sorunları", *Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli-Hereke 2005, 101.

⁹⁴ Gezer, 114.

⁹⁵ Gezer, 115.

Bara, Nusret Suman, Sabiha Bengütaş ile 1950’li yıllara taşınmış ve yaygınlaştırılmıştır. Aynı zamanda bu heykeltıraşlar bir araya gelerek grup heykel sergileri açtıkları da bilinmektedir. 1939 tarihinden itibaren devletin himayesinde gerçekleştirilen ve günümüzde de sürdürülen Devlet Resim Heykel yarışmalı sergisin de heykelin sergilenmesi ve ödüllendirilmesi de ayrı bir önem taşıdığı açıktır.⁹⁶

1950’li yıllara geldiğimizde ise Avrupa’da eğitim alıp yurda dönen genç heykeltıraşlarımızın ilk anıt heykel anlayışının dışında ki soyut heykel formlarına yönelen ürünleriyle karşılaşmaktadır. 1. ve 2. Dünya Savaşlarından sonra yeni bir oluşum sürecine giren uygarlıklar her alanda olduğu gibi sanatta da hızlı bir ritim izlemiş, bu döneme kadar bahsini ettiğimiz Türk heykel anlayışı bu ritme ayak uydurmaya çalışmış ama ne yazık ki yeni tanışmaya başladığı bu alanda çağın gerisinde kalmaktan kurtulamamıştır. Batı da XIX. yüzyılın sonlarında başlayan sanat alanında ki bu hızlı ritim XX. yüzyıl da bütün ölçütsüzlükleri ölçüt kabul eden sanat anlayışına bakışımızın sınırlarını zorlayan bir dönem yaşarlarken biz ancak 1950’lerden sonra figürsüz heykel sanatıyla tanışabilme olanağını yakalayabildik. Avrupa seyahatleri sonrasında yurda dönen heykel sanatçılarımız gelişen teknolojinin ilerlemesiyle birlikte saklı kalmaktan kurtulan yeni sanat akımlarına kayıtsız kalmamışlar ve artık dış devlet temsilcileri, dış geziler ve sanat yayınları bütün uygarlıklara ve gelişmelere ulaşma bilme imkânı tanımıştır. Artık ülkemizde figürsüz uygulamaların her çeşidi uygulanmaya başlanmış, informelden geometrik soyutlamaya, mobilden sibernetik heykele kadar değişik tekniklerin yanında artık her çeşit malzeme de kendine taraflar bulmaktadır. Türk heykeli bu kadar kısa zamanda bu kadar büyük gelişmeleri göstermişken kendi içinde barındırması da artık mümkün olmamış, ulusal düzeyde yapılan yeni eğilim sergilerinin yanında artık Türk heykeltıraşları, uluslararası bienaller de boy göstermeye başlamışlardır.

1953 yılında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nün düzenlediği “Uluslararası Heykel konkursu” kapsamında “Bilinmeyen Siyasi Mahpus”a konulu anıt yarışmasına elli yedi ülkeden üç bin beş yüz maket katılmış, seksen eskize verilen ödüllerin arasında Mürtoğlu’nun soyut heykeli ve Çalık’ın soyutlaması da bulunmaktadır. Eylül 1954’de V. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresi dolayısıyla Akademi Taut Atölyesi’nde açılan sergide Bara’nın demir levhaları, Mürtoğlu’nun tahta işleri, Koman’nın çubuklar

⁹⁶ Demirkalp, 102.

ve levhaları, Acar'ın ip, bakır kepçe sapı bulunmaktaydı. 1955 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde Nobert Kricke'nin sergisi form ve malzeme ilişkilerini sorgulayan genç heykeltıraşlarca heyecan ve yeni sıçrama noktaları doğurmuştur.⁹⁷

Bu başlayan üretim sürecine ilişkin Perten ve Yavuz: *“İlhan Koman, Zühtü Müridoğlu ve Şadi Çalık Anıtkabir rölyeflerini gerçekleştirdi. 1957 yılında Şadi Çalık'ın 'Minimum' adlı heykeli ile 'Minimunizm' adını verdiği bir anlayışı temsil eden Amerikan Haber Merkezi'nin bir sergisine katıldı. Bu anlamda heykel tarihimizde yeni bir anlayışın adını ilk koyan heykeltıraşımızdır. Kuzgun Acar, 1961 yılında II. Paris Bienali'nde birincilik ödülünü Giacometti'nin ısrarlı beğenisiyle kazanır. Türk Heykel Sanatı'nın kısa geçmişi göz önünde bulundurulduğunda ödülün önemi daha anlaşılır olmuştur. Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde bu ödül sayesinde kişisel sergi açan Acar, boşluğu imlediği kafes telleriyle heykel disiplinin kütle sorununa farklı bir boyut getirmiştir.”*⁹⁸ görüşlerini dile getirirler.

Şadi Çalık, 1973'de cumhuriyetin 50. yılını simgeleyen 50 çelik borudan oluşan dinamik bir anıt kompozisyonu, İstanbul Beyoğlu'nda Galatasaray Lisesi yanındaki küçük alanda gerçekleştirmiş,⁹⁹ bu anıt heykel anıt mantığını farklılaştırmış, günün malzemelerini kullanarak, hem anlamsal boyutta hem de plastik olarak Türkiye'de neredeyse tekrarının görülmediği bir örnek oluşturmuştur.¹⁰⁰ (Resim 1.8)

⁹⁷ Gezer, 325-326.

⁹⁸ Arzu Parten ve Seda Yavuz, *Kültür Politikaları Bağlamında Türk Heykel Sanatı, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları*, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Kocaeli-Hereke 2005, 152.

⁹⁹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (7 Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, 323.

¹⁰⁰ Parten ve Yavuz, 153.



Resim 2.8. Şadi Çalık, “50. Yıl Anıtı”, Paslanmaz Çelik, 1973

1973’ten bu yana galeriler dönemi diye tanımladığımız olgunun içinde, bu dönemi yaşayan heykeltçiler arasında özellikle Zühtü Müridoğlu, Hüseyin Gezer ve diğer yaşlı sanatçıların deneyimli çabaları, galeri mekânlarına yansıtılmaya çalışılmıştır. Onların yanı sıra yurt dışındaki çalışmalarında önemli değer ölçütlerine ulaşan İlhan Koman, Mehmet Aksoy ve özellikle Azade Köker ve Salih Çoşkun gibi sanatçılarla, yurt içinde yoğun bir etkinlik süreci oluşturan Koray Ariş, Hayri Karay, Rahmi Aksungur, Saim Bugay, Meriç Hızal, Ali Teoman Germaner, Metin Ekiz, Ferit Özşen gibi diğer sanatçılar da galeri mekânlarına taşınmaktan geri kalmamışlardır.¹⁰¹

“12 Ekim-14 Kasım 1971 arasında Resim ve Heykel Müzesi’nde açılan Henry Moore sergisi, bizleri tekrar yüzyılın başlarına, çağımız sanatının hareket noktalarına

¹⁰¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997, 153.

götürmüş ve son olarak 1972 yılı 16 Ekim-5 Kasım arasında Resim-Heykel Müzesi'nde açılan Amerikan Küçük Heykel Sergisi, bize tekrar yeni malzemenin, mekanik ve elektronik imkânların heykel sanatına kattığı boyutlarla ilgili uygulama örnekleri vermiştir. Bu sergiler, bir yandan dünyadaki sanat gelişmelerine büyük ölçüde yabancı olan Türk seyircisine, şaşırtıcı gelmekle birlikte, daha geniş bir ufuk kazandırmış, öbür yandan dışarı ile ilişki kurmayan sanatçılarımız üzerinde büyük etkiler bırakmaktadır.

Gerçektende bu gösterilerin, onların ufkunu genişlettiği açık bir gerçektir, ancak öbür taraftan onları huzursuz kıldığı da muhakkaktır. İçinde yaşadığı çevre, doğal olarak onu kendi şartlarıyla bağlarken, bu ve bunlara benzer gelişmeler de evrensel planda hızla değişen ve gelişen platforma çekmekte ve sürüklemektedir. Böylece Türk sanatçısı, adeta, kendi toplumsal gerçeği ile daha ilerdeki dünyalar arasında uzanan bir köprü durumuna düşmekte ve ister istemez kendisini güç bir misyonla karşı karşıya bulmaktadır. Kendi gerçeğinden aldığı malzemeyi çağın verilerine göre sentez etmek, başka bir deyişle; çağın sanata getirdiği yeni imkânları kullanarak kendi şarkısını daha zengin, ileri ve ifade imkânı geniş bir dille söylemektir.¹⁰²

Türkiye'de kültürel alanın vizüeltüm değerlerini kapsayan sanatsal form sorunlarını, ülkenin ekonomik sosyal olguları bir bir içeren siyasi sorunlarından ayrı düşünmek imkânı yoktur.¹⁰³

Türkiye'de heykel sanatına geniş bir açıdan baktığımızda, kültür politikalarını kimlerin belirlediği konusunda belirsizlik uyanır. Bu belirsizlik “heykele küfür edenin, heykelden kopamaması” gibi bir süre de barındıra bilir.

Bir kenti bir heykelle simgelemek gelenek oluşturmaktadır. Türkiye'nin başkenti için tasarlanan dört heykelin anlamsal boyutu bir yana, İstanbul Kavşağına Fatih Anıtı, Konya Kavşağına Semazen Anıtı, Eskişehir Yolu'na Nasrettin Hoca anıtıyla birlikte Ankara'nın merkezinde durması tasarlanan Atatürk Anıtı, düşünülen boyutlarıyla beraber ilginç bir söz oluşturmaktadır.

1992 yılı İstanbul Büyükşehir Belediyesi SHP Hükümeti döneminde, 1973 yılından sonra ilk defa heykel siparişini vermiştir. Belirlenen on farklı mekânda uygulamaya davet edilen altmış dört sanatçıdan otuz ikisi, elli beş yapıtla yarışmaya

¹⁰² Gezer, 31.

¹⁰³ Tansuğ, 193.

katılmışlardır. Bunların arasından on heykel sanatçıların tasarımları doğrultusunda mekânlarına yerleştirilir. 2005 İstanbul’una baktığımızda ise; *paylaşımıcı ve mekâna dair tasarlanması gereken açık alan heykelleri yerlerini devasal anıt fikrine bırakır. Bu fikri ortaya atanlar kadar, bu öneriyi gerçekleştiren sanat üreticisi de olan durumdan sorumludur.*¹⁰⁴

Günümüzde artık heykel, geleneksel anlayış ve değer ölçülerini aşarak yeni yaklaşımlar ve arayışlarla yeni boyutlar oluşturma çabasına girmiştir. (1960’lar sonrası gelişen kavramsal sanatla birlikte, uluslar arası alanda disiplinler arası oluşumlar, sanat ve teknolojiye bağlı etkileşimlerle Türkiye’de de heykel sanatının devinimle birlikte tanımlama bağlamında bakış açılarını genişletmiş ve bu dönüşümün başlangıcını oluşturmuşlardır.) Düşünsel anlamda felsefe ve birçok disiplinle diyalog girmesi, heykelin evrim sürecinde büyük bir açılımı ve bir anlamda sınırsızlığı getirmiştir. Artık sınırlar yok olmakta ve yeni boyutlarıyla bu alanın içerisinde yer almaya başlamışlardır.¹⁰⁵

Çağdaş dünyamız her zaman bir değişime ve ilerleme süreci içerisinde. Heykel, tasarımı –estetigi- plastik çözümlemeleriyle bir düşünme biçimidir. Kendisine özgü diliyle yaratıcı bir süreçtir. Yaratıcılığın gerçekleşmesi de ona uygun koşullara bağlıdır. Etkileşimler ve düşünsel uzantılarla heykel sanatçısı, yaratıcı eylem sürecinde, çevresinde sahip olduğu tüm kaynakları değerlendirmek ve onlardan yararlanmak zorundadır. Temelde yaratıcı bir eylem –süreç veya süreç-eylemi kapsayan zaman zamanda bu durumu aşarak daha karmaşık ve problemli bir bütünlük haline gelen bir yapı olarak heykeller, bulundukları yerin kimliğini- benliğini oluşturan önemli yapı taşlarıdır ve sonuçta tüm insanlığın ortak kültür mirasını oluşturmaktadırlar.¹⁰⁶

¹⁰⁴Parten-Yavuz, 153.

¹⁰⁵ Ayhan Yılmaz, “Türkiye’de Heykel Sanat Sorunları ve Öneriler, Günümüz Türk Heykel Sanatı Sorunları”, *Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli-Hereke 2005, 224-225

¹⁰⁶ Yılmaz, 224.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT SANATIN TÜRK SANATINA VE TÜRK HEYKELİNE YANSIMALARI-CUMHURİYET DÖNEMİ SOYUT HEYKEL ÇALIŞMASI YAPAN İLK HEYKELTİRAŞLAR-GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE SOYUT HEYKEL

3.1. SOYUT SANATIN TÜRK SANATINA VE TÜRK HEYKELİNE YANSIMALARI

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan politik, sosyal ve zihinsel değişiklikler, siyasi ve sosyal oluşumlara paralel olarak kültür ve sanat alanlarını etkilemiş, dolayısıyla dünyada olduğu kadar Türk Sanatı’nda da bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. Bu nedenle kültür ve sanata yönelik genel dönem belirlemelerinde ya, İkinci Dünya Savaşı’nın sona erdiği tarih olarak 1945 ya da, 1950 ve sonrası gibi yüzyılın ikinci yarısına evrilmenin, yeni sanatsal oluşumların başlangıcı olarak kabul edilen tarihler esas alınmaktadır.¹⁰⁷

İkinci Dünya Savaşı’nın dışında kalan Türkiye 1950’li yıllar da çok partili demokratik sisteme geçiş aşamasında ve liberalleşme dönemindedir.

Bu dönem politik olduğu kadar aynı zamanda ekonomide, siyasette, kültür ve sanat alanlarında dış dünyaya açılım yıllarıdır. 1950’ler Türkiye’de, dış dünyaya açılımla birlikte yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel kimlik sorunları ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, karşıt durumlara karşın evrensel kültür değerlerine katılma isteğinin yükseldiği bir dönemdir. Dış dünya ile etkileşimin ve kültürel alışverişin yoğunlaşması, sanat alanının da sıçramalı gelişmeler sağlamıştır. 1950’li ve daha sonraki yıllarda izlenen düşünsel alt yapı ve sanatsal üretimin, çağımızın başka sanatçılarının görüşleriyle paylaşılan yanları ve ortak paydaları vardır. Modern anlamda bu düşünce ve kavrayış ortaklığı, sanatçılarımızın sanatsal kişiliklerinde sanatsal özgünlüğe giden yolu açmıştır.

¹⁰⁷ Mümtaz Sağlam, *Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, 15.

İkinci Dünya Savaşını izleyen yıllarda, gerek Avrupa gerekse Türk Sanatı, birbirlerini pek andırmasa da, köklü dönüşümler yaşamaktadır. Batı'da XIX. yüzyıl sonlarından başlayarak sürdürdüğü hamleler sonucu artık egemenliğini kabul ettiren modernizm, Türk sanatını bu yıllarda henüz yeni yeni kuşatmaya başlıyordu. Sanat tarihinde geleneğe karşı en köktenci kopuşu oluşturan modernizm, yüzyıl ortasında artık kendisi de bir gelenek olarak kurumsallaşmaya başlamış ve başka deyişle, gelenekten kopuşun kendisi gelenekselleşmiştir. Kurumlara, kurallara meydan okumasıyla kişiliğini bulan modernizm, yarım yüzyıllık bir sürede, kültür kurumlarınca sindirilmekle kalmayıp, çağdaş estetiğin evrensel kurallarının özünü de oluşturdu ve sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınırken, avant-garde eserler arka arkaya açılan modern sanat müzelerine, düşüncelerde üniversitelerin sanat tarihi bölümlerine, akademilerin atölyelerine taşınmıştır. Böylece modernizm, İkinci Dünya Savaşıyla birlikte, bir yandan evcilleştirilmekte, öte yandan bununla çelişen ve yaşamakta olduğumuz yüzyıl sonlarında kendini mahkûm edeceği bir dönüşüme girmektedir.¹⁰⁸

Batı sanatında soyut sanat ilk adımlarını XX. yüzyılın ilk yarısında kendini hissettirmeye başlamış ve örneklerini çoğaltırken, Türk sanatında gerçek anlamda ilk soyut, non-figüratif örneklerin; *“ancak 1953-54'lere gelindiğinde geometrik non-figüratif anlayışla ortaya çıktığı gözlenmektedir. Oysa Batı'da soyut örneklerin, yüzyıl başlarında dışavurumcu bir anlayıştan kaynaklanarak lirik soyut bir kimlikle ortaya çıktığı görülür. Ve bu yaklaşımlar kendi organik yapısı içinde gelişimini tamamlayarak daha sonra geometrik bir anlatıma ulaşmaktadır. Türkiye'de bu gelişim kronolojisinin izlenmemiş olması, Batı'daki bir kısım gelişmelerin hazır olarak alınmasına bağlanmaktadır.”*¹⁰⁹

Bu durum Türk sanatında yalnızca 1950 sonrası sanatı için değil, Batı'nın yüzyıl başlarında yaşadığı öncü akımlar dönemi için de geçerlidir. Hatta o döneme ait sanatsal yaklaşımlar, yine farklı biçimlerde çok daha sonraları uzun zaman aralığına yayılarak gerçekleşmiştir. Batı'da yüzyıl başlarındaki dışavurumcu ve Kübist yaklaşımlar, Türk sanatında Batı ile eş zamanlı olmayıp gecikmeli olarak ancak 1930'lu yıllara doğru Atatürk'ün Cumhuriyet projesiyle yaşanabilmiştir. Ve de Batı ile aynı sosyal içerikli

¹⁰⁸ “Türk Sanatında Modernizmin Öyküsü”, *Yapı Dergisi*, Sayı: 148, Yapı-Endüstri Merkezince Yayınlanır, İstanbul 1994, 66.

¹⁰⁹ Nurullah Berk ve Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi*, (2. Cilt), Tıglat Yayınları, İstanbul 1981, 195.

gelişme ve kuramsal temellere dayanmaktadır. Dada ve gerçeküstücülük gibi akımlar ise Türk sanatında hiç söz konusu olmamıştır. Dolayısıyla gereksinimler, sorunlara yaklaşımlar ve çözümler de farklıdır. Özellikle, XX. yüzyılın ilk çeyreğine rastlayan dönemde Türk sanatında ilgilerin Batı sanatındaki oluşumlara paralel içerik çözümlemeleri yerine, teknik ustalığa yöneldiği figüratif, izlenimci, dışavurumcu ve kübist yaklaşımlı çalışmalar çerçevesinde kişisel üslup arayışları yönünde olduğu saptanmaktadır.¹¹⁰

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte isim değiştirerek sanatsal eğitimine devam eden Güzel Sanatlar Akademisi uygarlıkların gelişimiyle birlikte ortaya çıkan hareketli devingenliğe ayak uydurmaya başlamıştır. XIX. yüzyılın sonlarında başlayan bu hareketlilik XX. yüzyılın başlarında daha etkileyici bir hal almaya başlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisinde ise dünyada gelişen bu hızlı hareketlilik ancak 1945'lerden sonra etkisini göstermeye başladığı görülmektedir.

Soyut Sanat Türk Sanatı'nda ilk resim alanın da etkilerini hissettirmeye başlamıştır. "1947-52 arasında etkin olan ve Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleri ile çağdaş Batı resminin anlarını biçimlerini bağdaştırıp yöresel dil ile soyutlama anlayışını birlikte sürdürmeyi amaçlayan Onlar Grubu, 1951-52'de adını Nuri İyem'in Asmalı Mescit'de ki atölyesinden alan Tavanarası Ressamlar'ın yeni sanatın soyut ve özgün olması gerektiği görüşleri ve D Gurubu sanatçılarının son sergilerinde soyut sanata yönelmeleri, soyut resmin Türkiye'de ki ilk adımlarıdır."¹¹¹

Modern sanat Türkiye'de her ne kadar resim sanatında ilk izlenimleri hissettirse de Türk heykel sanatıyla eş değer ilerlemeler kaydetmiştir. Levent Çalıkoglu bir yazısında bu durumu: *"Doğayı klasik anlamda etüt fikrinden uzaklaşıp, saf plastik biçimleri keşfetmeye yönelen bir başlangıç kimliği var Modern Türk heykel sanatının. Temsil işlevi gören figür ve büst geleneğinin çözüldüğü, yerine, geometrik formların alternatif bir dil oluşturabileceğini düşünen modernist varsayımın yerleştirildiği bir süreç bu. Bu süreç aynı zamanda ayleme tarzı olarak yontma, form olmaya aday malzemenin derinliklerinde uyuyan gün yüzüne kavuşturmaya yönelen geleneksel arzusunun bozulduğu bir zamana da işaret ediyor. 1950 başları resim sanatının soyut bir*

¹¹⁰ Jale Erzen, "Türk Resminde Figür", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Torunoğlu Ofset, Sayı: 3/26, Ankara 1984, 18.

¹¹¹ B.Pehlivanoglu, "Soyut Sanat", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Basım), İstanbul 2008s.1433.

dünya anlayışını gündemine oturtması ile eş zamanlı olarak modern Türk heykeli de inşacı-soyut bir faaliyet içerisine giriyor. 1920'lerde Sovyet Rusya'da iyiden iyiye serpilerek inşacı bir sanat anlayışının geliş yeri ise, 2. Dünya Savaşı'nın yaralarını uluslararası sanatçı katılımcılığının çeşitliliğiyle sarmaya çalışan Paris. Bu nokta önemli çünkü, 1950 başlarında Türkiye'nin tek sanat eğitim merkezi olarak varlığını sürdüren Güzel Sanatlar Akademisi'nde, 1932 yılında gerçekleştirilen reformun sonucu olarak heykel atölyesinin başına getirilen Alman sanatçı-eğitmen Rudolf Belling'in ısrarla vermek istediği klasik antik geleneğin uygulama sahası, sadece Devlet ve onun temsil gücü olan anıt fikrini doğruluyor. Oysa 1910'ların Almanya'sında, sadeleşmiş plastik biçimlerin devingenliği fikrini canlı tutan bir soyut heykel dili geliştiren Belling'in 1937-54 tarihleri arasında verdiği eğitim, yurtdışına öğrenci gönderiminin durakladığı bir dönem. Ama sanatçılar değişen dünyanın farkındalar ve bu değişimin patladığı nokta, yine savaş sonrası açılan kapıların tetiklenmesiyle ilintili. Bu sonuç, doğal olarak bizim Batılılaşma serüvenimizin Paris bağlantılı kolunun bir kez daha doğrulanmasına ve Batı denildiğinde merkez olarak hala Paris'in bir kerteriz oluşturmaya neden oluyor. Belling'in atölyesini devralan Zühtü Müritoğlu ve Ali Hadi Bara'nın da model aldıkları yer ve gündem, Paris ve onun parlak günlerine dönmek için yeniden keşfettiği soyut sanattır.”¹¹² görüşleriyle değerlendirmiştir.

Belling'in eğitim döneminde klasik gelenekle yetinmeyen, Belling'in “uslu” öğrencileri, yavaş yavaş batı rüzgârlarının kulaklarına fısıldadıklarını açığa vurmaya başlamışlardı. Başlangıçta Belling, “bunlarla meşgul olmanın zamanın gelmediği” gerekçesiyle onları susturmuş, giderek bunlar üzerinde konuşmaları kabul etmek zorunda kalmıştı. Hadi Bara ise başlangıçta “asıl heykel sanatının doğayı klasik anlamda bir yorumla verebilmek olduğunu” söyleyerek, yeni anlayışa kesinlikle karşı çıkmış, ancak, 1949 yılında Paris'e ikinci defa gidip, döndüğünde her şey değişmişti¹¹³.

Bu değişimin nasıl geliştiğini İlhan Koman, sonraları: “Hadi Bara Paris'e geldi ve atölyemde benim çalışmaları gördü. Son derece üzülmüş, hatta kızmıştı”. “Ağır başlı sanat yapmak dururken bu fantezilere, bu oyunlara girmenin anlamı yoktu”. Beni şiddetle suçluyordu. “Bunun Devletin masraflarını boşa gidermek anlamında olduğunu

¹¹² Levent Çalıkoglu, *Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel*, İstanbul Modern, İstanbul 2006, 21.

¹¹³ Gezer, 29.

“ söyleyerek kınamaktadır. Ben kendisine “*Biraz durunuz hocam, bir süre etrafınıza bakınız tetkik ediniz, ondan sonra konuşalım. Sanat dünyasında sizin şimdi fark etmediğiniz ciddi bir gelişme var*”. görüşleriyle anlatmaktadır. Kısa bir süre sonra Hadi Bara da farkına varmış, kendisi de yeni denemelere başlamıştır.

Gerçekten de Bara, 25 yıldır pek değişmeden sürdürdüğü anlayışı, Paris’te bırakarak dönmüştür. “*Heykel Bölümündeki eğitim bundan çok etkilendi. Sanatçılar arasındaki uygulamalar yanında, öğrencilerden bir kısmı da figürsüz sanata büyük ilgi duydular. Ondan sonraki devrelerde eğitimdeki bu liberal tutum sürdürüldü. Bunun sonucu olarak yetişen sanatçılar, dünyadaki uygulamalardan esinlenerek, kendi eğilimlerine göre yorumlara yöneldiler.*”¹¹⁴

Bundan sonra Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Atölyesi ikiye bölünmüş ve Rudolf Belling Atölyesi’inde çalışan sanatçılar figüratif anlayışı sürdürürken, Bara ve Mürtoğlu Atölyesi’nden yetişenler soyut sanatı benimsemişlerdir.¹¹⁵

Türk heykelinde artık figür yerini yeni dönüşümler içinde eritmeye başlamış, ancak bu değişim sürecinde, özellikle yurt dışındaki sanat merkezlerine giden sanatçılarımızın ülkeye döndükten sonraki etkileri Türk sanatına yön vermekte daha etkili olmuşlardır.

1946’da İlhan Koman, 1947’de Zühtü Mürtoğlu ile başlayan yarı soyut heykel uygulamaları 1949 da Hadi Bara ile soyuta yönelmiştir. Hadi Bara’nın soyut heykele geçiş öncesi boş ve dolu formlarla vurgulanmış birkaç ayrı soyut figür denemesi olmuştur. Geometrik soyut anlayıştaki heykel çalışmaları ile Türkiye’de ki ilk soyut örneklerini Bara vermiştir.

Bara’ya göre önemli olan tasarladığımızı şekillendire bilmektir, ama bunun ille de mermer, tunç, altın ve betonla olması şart değildir. Şart olan, tasarımı ne yapıp yapıp, en basit, ucuz gereçlerle ortaya koymak ve onu hayata karıştırabilmektir. Tasarı herhangi bir gereçle şekillenirse onu, değerli, dayanıklı maddelerle işlemek kolaydır. Önemli olan yoktan var etmektir. Hadi Bara bu yönlendirici tavrı ile İlhan Koman, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar ve Füsun Onur’u etkilemiştir.¹¹⁶

¹¹⁴ Gezer, 29-30.

¹¹⁵ Erzen, “Soyut Sanat”, 1433.

¹¹⁶ Gezer, 108.

Akademi atölyelerinde eğitim gören birçok heykeltıraş 1950'den sonra soyut anlamda eserler vermeye başlamış ve İlhan Koman, Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu'undan sonra Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Sadi Öziş, Ali Teoman Germaner, Saim Bugay, Koray Ariş, Metin Haseki gibi isimlerden de bahsedebiliriz.

Modern sanatın temel üslubunu oluşturan soyut sanatın Türkiye'de ki başlıca temsilcilerinin dışında soyut sanat eseri veren pek çok sanatçımızdan söz edebiliriz. Başlıca bir ifade biçimi olan soyut sanatta anlam ön plana çıkarken tüm kültürel farklılıklar ortadan kaldırmıştır. Soyut sanatın evrensel bir dil oluşturması da yurt dışına çıkmayan sanatçılarımız için evrensele ulaşmakta ortak bir anlatım oluşturmuştur.

Artık sanatçılarımız akımların ve anlayışların sanatsal yönüyle olduğu kadar kuramsal yönüyle de ilgilenmeye başladıkları bu dönemde sanatsal konularda yazılar yazıldığı, terminolojik açıklamalar yapıldığı, kavramların anlamlarının sorgulanmaya başlandığını görmeye başlanmaktadır. 1960'lı, 1970'li ve 1980'li yıllarda ve devamında Türk sanatındaki gelişmelerle çağdaş dünya sanatında ki gelişmeler paralellik göstermeye başlamış, Türk Sanatı bugün, figüratiften kavramsala ve yerleştirmelere kadar geniş bir perspektife açılmış bir zenginlik içinde olmuştur.

3.2. CUMHURİYET SONRASI DÖNEM SOYUT HEYKEL ÇALIŞMASI YAPAN İLK HEYKELTİRAŞLAR

3.2.1. Ali Hadi Bara

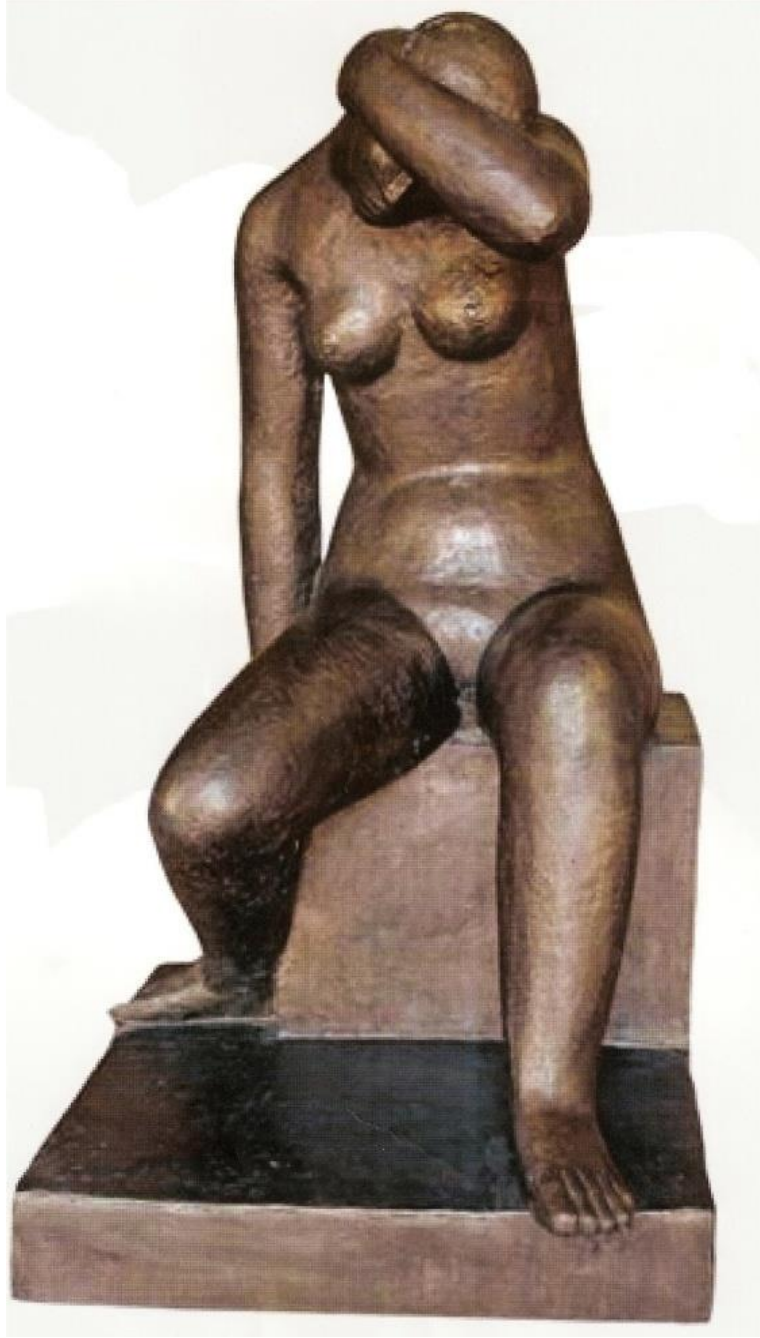
1923 yılında Sanayii Nefise Alisine kaydolmuş, fakat bir ay sonra okulu bırakıp, o zamanlar Fransızların elinde bulunan demiryollarına memur olarak girerek bu görevi üç yıl sürdürmüştür. 1925'te tekrar Akademiye devamı başladı. 1927 yılında açılan Avrupa bursu yarışmasını kazanarak mezun olan Bara ve Paris'e gitmiştir. Önce Akademie Julian'da, Bouchard'dan, daha sonra da o yıllarda geniş ün sahibi bulunan Despiau'dan özel dersler almış ve 1930'da yurda dönmüştür. Akademiye muallim muavini ve kütüphane memuru olarak atanmış, ancak yaşlı hocalarla anlaşmazlık çıkarmalarından dolayı, kendisi gibi ateşli birkaç asistan arkadaşıyla birlikte okuldan uzaklaştırılmıştır. Üç buçuk ay açıkta kaldıktan sonra, İhsan Özsoy'un emekliğe

ayrılmasıyla boşalan heykel öğretmenliğine, Mahir Tomruk; ondan boşalan modelaj öğretmenliğine ise, Hadi Bara atanmıştır.¹¹⁷

İlk önemli yapıtı Havva 1931’de Müstakil Ressamlar Birliği’nin dördüncü sergisinde büyük bir ilgi görmüştür (Resim 3.1), Bara’nın Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunan *Bedia’nın Başı* 1928), Mareşal Fevzi Çakmak ve Tefik Fikret (1932) gibi büst çalışmalarının yanı sıra İstanbul’da Harbiye Orduevi bahçesindeki askeri giysili Atatürk Heykeli (1937), Barbaros Anıtı (1941-43; Zühtü Mürtoğlu ile) ve Adana’daki Atatürk Anıtı (1935), anıt alanındaki başarılarının örnekleri arasındadır. Gerçekleştirdiği devasa boyutlardaki Atatürk Büstü de sanatçının kunt ve heybetli bir başka kanıtıdır.¹¹⁸ Ali Hadi Bara’nın sanat anlayışı ve yapıtları iki ayrı döneme işaret etmektedir: ilki, klasik heykel sanatına ve modele bağlı betimlemeye dayanan 1948 öncesi figüratif dönem, ikincisi ise kendi içinde çeşitli değişimler gösteren, 1948 sonrası soyut dönemdir. Sanatındaki bu değişimleri, sanatçı, kendi sözleriyle: “1948’e kadar figüratif heykel yaptım. Doğa’yi, her biri soyut olan biçimlerin birleşmesidir diye anlayınca, bu görüş içinde aramalar yaptım. Bu yol beni saf plastik biçimlere yöneltti ve 1950 de figürasyonu bırakarak ‘abstractiongeometrique’ anlayışında çalışmaya başladım.

¹¹⁷ Gezer, 98-99.

¹¹⁸ Rona, “Hadi Bara”, 179.



Resim 3.1. Ali Hadi Bara, “Havva”, Alçı, 1929

Bu denemeler sonunda Mimar Tarık Carım ve İlhan Koman’la, Uluslararası bir sosyetenin ‘Türk Grup Espace’ı kuruldu ve ‘Synthesesdes Art Plastique’ adıyla düşüncelerinin açıklayan; Architecture d’Aujourd’hui ile Aujourd’hui dergilerinde yayınlanan bir bildiri ortaya çıktı 1958 de demir levhalarla çalışmaya başladım. Bu levhaların kompozisyonu ile mekân içinde doluluk, boşluk; mekânı hapsetme problemlerine girmiş oldum. 1960 da geometrik şekillerin kuruluşundan kurtuldum.

Negatif olarak hazırladığım birçok enformel soyut biçimlerin birleşmesinden ortaya çıkan ve sonucu 'Preconçu- önceden tasarlanmış olan' heykeller yapmaya başladım".¹¹⁹ ifadeleriyle özetlemiştir.

Hadi Bara Paris'e ikinci defa yurt dışına çıkmıştır. Kaldığı bu birkaç ay onun sanatında kökten bir değişim yaşamasına sebep olmuştur. Çünkü İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris'te nonfigüratif ve soyut sanat oldukça güçlü ve yaygındır. Bunun etkisiyle, önceki figüratif anlayışını terk eder ve çağın ruhunu yakalamaya çalışan bir heykeltıraş kaygısıyla soyut bir biçim anlayışına yönelmiştir. Bundan sonra, Bara neredeyse hiç figüratif iş yapmış ve onun bu değişimi, Akademi'nin heykel eğitimine de yansımıştır.

Ali Hadi Bara, Akademi'deki görevini sürdürürken, bir yandan da dönemindeki sanat etkinliklerini takip etmiş ve yeri geldikçe onlara katılmıştır. Yurtdışından döner dönmez, 1929'da sanatçılar arasında bir bağ oluşturan ve bir sanat ortamı yaratmayı amaçlayan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne üye olmuş ve sergilerinde yer almış, Türk Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin kurucu üyesi olarak çalışmıştır. Dünya çapında bir etkinlik olan ve soyut sanatın plastik sanatlar bireşimi düşüncesiyle yaşamın her alanına girmesi için 1950'lerden sonra sanat tarihinde boy gösteren Groupe Espace'ın Türkiye'de bir şubesinin açılmasını sağlamıştır. Yaşamının sonuna dek kişisel bir sergi açmamış olsa da, dönemindeki ulusal ve uluslararası birçok yarışma ve sergiye yapıt göndererek kendisinden söz ettirmiştir¹²⁰ (Resim 3.2).

¹¹⁹ Levent Çalıkoğlu, "Boşluğu Yutmaya Çalışan Heykeltıraş: Ali Hadi Bara", *Ali Hadi Bara 4-30 Nisan 2000 Sergi Kataloğu*, Axa Oyak Sanat Galerisi, İstanbul 2000, 2-17.

¹²⁰ Ayşe Nahide Yılmaz, *Ali Hadi Bara ve Atölyesi: Türk Heykelinde Yeni Oluşumlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Tarihi, Ankara 2006, 16.



Resim 3.2. Ali Hadi Bara, “Boşlukta Sürekli Biçim”, Bronz, 1952

Sürekli bir arayış duygusuyla hareket eden yeni denemelerine hiç ara vermeyen Bara; “*formun üzerine giydirilen kıyafetle veya gereksiz gösterişlerle uğraşmamış, onun yerine üç boyutlu bir nesnenin yeryüzünde kapladığı alan ve varlık nedeni üzerine kafa yormayı tercih etmiştir*”¹²¹.” Soyut heykelleri, figüratif heykellerden ayıran en önemli özellik de budur. Doğanın referans alındığı figüratif bir heykelde asıl önemli olan değerler, kütle, yüzey ve bunları çevreleyen çizgilerdir. Kütle dışında kalan ya da girintiler arasında dolaşan boşluğun, yani havanın önemi daha sonra gelmektedir. Soyut heykel ve özellikle plastik sanatlar birleşimi düşüncesiyle oluşturulan çalışmalar, kütle ve boşluk arasındaki geleneksel ayrımı kaldırmış ve mimarideki gibi bir ‘iç’ ve ‘dış’ diyalektiğine önem vermiştir.¹²²

¹²¹ Çalıkoğlu, 17.

¹²² Yılmaz, 72.

1950'den sonra tüm sanat dünyasını etkisi altına alan soyut sanat karşısında kayıtsız kalmayan Türk heykeltıraşlarımız da Ali Hadi Bara'nın akademiye atanmasıyla beraber akademide yeni bir dönem başlamıştır. Belling'in aksine soyut sanat denemelerine olanak veren Bara, Türk Heykel Sanatı'nda yeni bir dönemin açılmasına destek vermiştir.

Bara'nın atölyesinden mezun olan beş öğrenci bulunmaktadır. Her biri farklı duyarlıkları yansıtsa da temelde, Bara'nın sanat düşüncelerinin izlerini yapıtlarında görmek mümkün olmaktadır. Bu öğrenciler, Kuzgun Acar, Gürdal Duyar, Füsün Onur, Tamer Başoğlu ve Semahat Acuner gibi isimler, bugün Türk Heykel Sanatı'nın önemli isimleri arasına yer almaktadırlar.

3.2.2. Zühtü Mürtoğlu

Sanatçı, İhsan Özsoy'un teşvikiyle, 1924'te Sanayii Nefise Mektebi Alisi'ne girdi.¹²³ 1928'de mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. 1929-32 arasında Paris Colarossi Akademisi'nin Heykel Bölümü'nde Marcel Gimond'un öğrencisi olmuş, Sorbonne'da estetik, Louvre Müzesi Okulu'nda sanat tarihi derslerini vermiş, 1932'de Türkiye'ye dönen sanatçı, bir süre akademide çalıştıktan sonra Samsun Lisesi'ne resim öğretmenini olarak atanmıştır. 1936'da İhsan Özsoy'un istifasıyla boşalan İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin heykel ve mulaj atölyesi şefliğine getirilmiştir. Bu yıllarda D Grubu'nun kuruluş çalışmalarına katılmış ve grup içinde etkin bir rol oynamıştır. 1938'de New York Uluslararası Sergisi'ne katılan sanatçı, 1939'da Gazi Eğitim Enstitüsü resim öğretmenliğine atanmış; 1940'ta da Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaya başlamıştır.¹²⁴

Mürtoğlu figüratif anlayışta heykeller gerçekleştirdiği dönemde doğanın özüne bağlı kalmış ve doğal verileri zorlamamıştır. Figürlü heykellerinde Despiau ve Gimond'dan etkilenen yumuşak, sentezci ve duygulu biçimleri yapıtlarına yansıtmıştır. Sanatçı 1940'taki 2. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü kazanmış, yapıtlarında 1940'lardan itibaren doğal yapısından soyuta doğru bir yöneliş izlenmiştir.

¹²³ Gezer, 106.

¹²⁴ Erzen, 1117

Zühtü Mürtoğlu, başlangıçta soyut olarak aldığı modern sanata, ağaç dallarıyla başlar ve mezar taşları ve küpler serisiyle devam etmiş ve küpler serisinde ışığı, heykelin devinimini sağlamak için kullanmıştır ki devinim onun bütün çalışmalarında özel bir anlam taşır. Alexander Calder bu anlamda esinlendiği bir sanatçıdır. Sanatında hareketi arayan Mürtoğlu, 1960’larda ahşap çalışmalarında hareketi görünür kılmıştır. Soyut olarak tasarladığı ahşap, bakır ve bronzun ortak kullanımı olan eserlerini 1980’lerde bronzdan yaptığı dans eden kadın heykelleri takip etmiştir (Resim3.3). Wagner hayranı olan Mürtoğlu, diğer salon sanatlarından da esinlenmiş ve yapıtlarına bu alanların bilme/görme biçimlerini yansıtmıştır. Arayış oyuna, oyun ise coşkulu bir anlatıma dönüşmüştür.¹²⁵1932’de İstanbul’da Topkapı Sarayı Alay Köşkü’nde ilk kişisel sergisini ve Türkiye’deki ilk heykel sergisini de açmıştır.

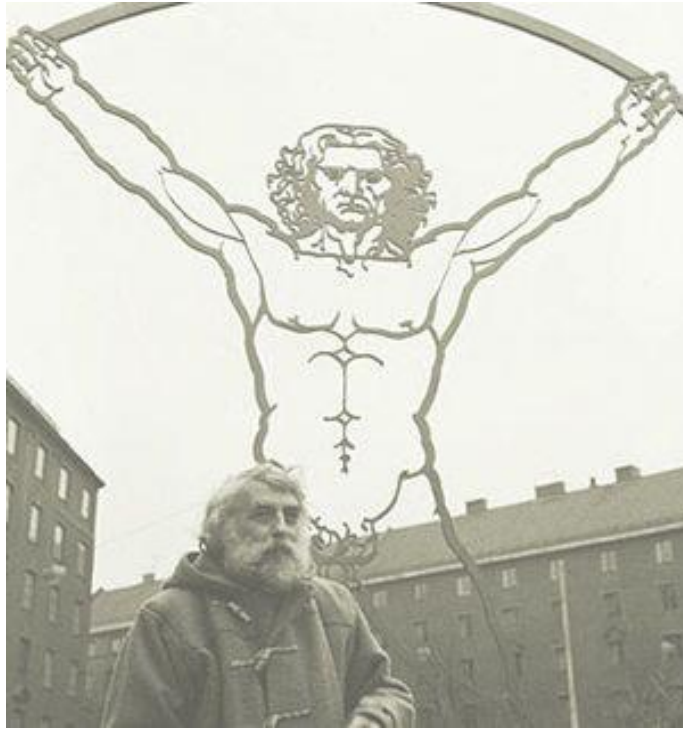


Resim 3.3. Zühtü Mürtoğlu, “Dans Eden Kadın”, Bronz, 1980

¹²⁵Suat Hayri Küçük, “Zühtü Mürtoğlu: Beden ve Hareketin Simyacısı”, *RH + Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 28, İstanbul 2006, 62.

Mürtoğlu'nun serbest heykellerinin yanı sıra birçok anıt-heykelleri de bulunmaktadır. Ayrıca Hadi Bara ile birlikte atölye hocalığı yaptığı dönemde sanatın kavramlarına sahip öğrenciler yetiştirmeyi amaçlamış, yeniliğe ve araştırmaya açık kişiliğiyle de dikkat çekmektedir. Atölye hocalığı döneminde “*Öğretmiyoruz, birlikte araştırıyoruz*”¹²⁶ sözü araştırmacı yapısını ortaya koyan güzel bir sözüdür sanatçının. Saim Bugay, Ferit Özşen, Mehmet Aksoy, Meriç Hızal, Namık Denizhan, Metin Haseki, Işlar Kür, Koray Ariş ve Rahmi Aksungur gibi sanatçıların hocası olan ve dönemin önemli sanatçılarındandır.

3.2.3. İlhan Koman



Resim 3.4. İlhan Koman

İlhan Koman'ın Edirne'de başlayıp Stockholm'de noktalanın 65 yıllık yaşamı, fazla inişli çıkışlı bir çizgi üzerine oturmamaktadır. Belki sanatı için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Yaşamının izlediği yolla, sanatının izlediği yol bu bakımdan örtüşmekte ve ilk yol, sanatçının kişisel seçimiyle zaman zaman kırılmalara uğramakta, doğal olarak; ikinci yol ise, doğrudan doğruya onun tercih ölçütleri düzeyinde, salt ilhan

¹²⁶ Küçük, 62.

Koman'nın sanatı olarak açıklanabilecek bir yönde gelişmektedir. Böyle bakıldığında, onun heykel sanatına ilişkin değerlendirme uygulama yönetiminin, bir öngörü bağlamında, gençlik yıllarında başlayarak biçimlendiği ve herhangi bir sapmaya uğramadan, ama hep bu öngöründen ödün vermeksizin sanatsal espriyi yetkinleştirme yönünde gelişip olgunlaştığı saptanabilmektedir.¹²⁷

Evrensel sanatçı niteliğiyle çağdaş sanata önemli katkıları olan Koman, soyut yapıtlarına getirdiği özgün yorumlarıyla tanınmaktadır. 1941'de İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne kaydolmuş, 1942'de Heykel Bölümü'ne geçerek Rudolf Belling'in öğrencisi olmuştur. 1946'da akademiye bitirdikten sonra Avrupa sınavını kazanmış ve Paris'e gitmiştir. 1950'ye değin Paris'te kalan sanatçı bu süre içinde çağdaş akımlara yakınlık duymuş, Sadi Öziş, Şadi Çalık ve Mübin Orhon'la birlikte kurdukları Soyut Sanat Atölyesi'nde çalışmıştır. ... Koman, özellikle 1955'e değin, Espas (1952) gibi geometrik-soyut örnekler vermiş, ayrıca Anıtkabir büyük merdiveninin doğu kanadındaki kabartmaları gerçekleştirmiştir. Sanatçı 1957'de GSA'nın metal atölyesi öğretmenliğine getirilmiş, 1959'da görevinden ayrılarak İsveç'e yerleşen Koman, 1960'dan sonraki çalışmalarını bu ülkede sürdürmüştür. 1963-64'te Soyut-Dışavurumcu anlatımda yapıtlar üretmiş, 1965'te 26. Devlet Resim Heykel Sergisi'ne gönderdiği demirden yapılmış "Soyut Yontu" (1964) adlı yapıtında lirik-soyut bir yorum sezilmektedir.¹²⁸

İlhan Koman "Soyut Devingen Heykele Bakışım" adlı yazısında: "Heykellerimi birer cenin olarak adlandırıyorum, çünkü her parça yeni fikirler üretmeyi ve farklı bilgilere duyulan ihtiyacı gidermeyi amaçlar; aynı türün daha gelişmiş örneklerini üretmede nasıl kullanılabilir, bunu ortaya koyar. Ama tabii ki sadece eski çalışmalarımın üzerinde yoğunlaşarak yeni heykeller yapmıyorum. Hatta söyleye bilirim ki genellikle hayatta karşılaştığım birtakım garipliklerin üzerine gitmeyi çok seviyorum ve yaşadıklarım eserlerimi fazlasıyla etkiliyor. Sıradanlığa özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görünen tabulara meydan okumak bana büyük haz veriyor. Bana göre işte bu böyledir diyerek peşin hüküm vermek dar görüşlü olmaktan

¹²⁷ Kaya Özsegin, "İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına Mimarlık Kültür Sanat", *Yapı Dergisi*, Sayı:284 İstanbul 2005, 105.

¹²⁸ Erzen, II, 893.

başka bir şey değildir."¹²⁹ sözleriyle kendini çalışmalarını açıklarken usta sanatçının bir söyleşisinde sarf ettiği şu cümleler onu anlamamızda bize biraz daha yardımcı olacaktır:

*İnsan düşünürken, oynarken doğar bir fikir. O da diğer fikri doğurur, bir zincir kurulmaya başlar o yeni doğan fikirden. Acaba bu tarafı var mıdır, bu işin diyerekten, yeni bir sual ortaya çıkar. Bu şekilde, bu zincirin sonunda bir yere varırsın... Geometride bir kanun vardır. Bu kanuna göre çok köşeli şekiller, hacımlar sabit olur, oynamazlar. Benim merakım acaba oynar mı oynamaz mı? Ya da oynayanı yok mudur bunun derken, oynayan iki üç şekil buldum. Hatta bulduğum şekillere benzeyen bir tanesini, Kaliforniya Üniversitesi'nden bir Amerikalı matematik profesörü, benden 3-4 sene sonra bulduğu zaman yazılan makalelerle dünya yerinden oynadı. Çünkü herkes Eukleides Geometrisi sonuna kadar, son damlasına kadar içilmiş bir pınardır, bu iş kapanmış bir bahistir, zannediyor. Halbu ki değil. Kapanmış zannedilen bahislerde dahi yeni şeyler bulmak mümkün oluyor. O arada uzayda ilk defa istasyon kurmaya başladılar. Ben de öyle bir nesne yapsam da bunu kapadığın zaman hiçbir hacmi olmasa, açtığın zaman da, bir nevi döşeme, duyar ne ise birbirine monte edilerek uzayda kurulacak istasyonlarda kullanılabilir mi, diye düşündüm. O yüzden de o işin patentini aldım. Ama öyle durup kalıyor. Kaldıktan sonra da yapacak bir şey yaptığım zaman artık benim için ehemmiyeti de kalmıyor. Mühim olan bulmak!*¹³⁰

İlhan Koman, matematik kavramlarına dayanan bilimsel yapıtlarını ağırlıklı olarak 1970-86 yılları arasındaki süreçte Stokholm'de üretmiş, bunlara Hiperformlar, Çokyüzler ve Türevleri, 3B Möbius ve Türevleri, Sonsuzluk ve Pi gibi dizileri örnek gösterilebilir. Bu tarih aralığında bilgisayar teknolojileri henüz yaygınlaşmamış olmakla beraber, bazı erken deneysel tasarım araştırmalarında kullandığı bilinmektedir. Koman ise çalışmalarında, bilgisayar teknolojilerini kullanmamış olmakla birlikte kendisinin biçim araştırmalarında ki yaklaşımı bugün sayısal teknolojilerle kurulup geliştirilebilen hesaplamalı tasarım unsurlarını içermektedir.¹³¹

¹²⁹ İlhan Koman, "Soyut Devingen Heykele Bakışım", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:82, İstanbul 2002, 185.

¹³⁰ Arslan Mengüç, "İlhan Koman Heykellerini Anlatıyor", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı:75 İstanbul 1987, 67-69.

¹³¹ Burcu Beşlioğlu, "İlhan Koman'ın Çalışmaları ve Çağdaş Yorumları", *Artist Modern Dergisi*, Sayı:113 İstanbul 2010, 18.



Resim 3.5. İlhan Koman, “Pi” Serisi, Metal Folyo, 1980-83

İlhan Koman bu “Pi” serisi için: “Kendi kendime $1n$ ’den daha fazla olan bir yüzeyin nasıl görüneceğini sordum; hatta daha da fazla n ile nasıl olacağını. Bu seri, işte bu sorunun cevabıdır. İki boyutlu bir dairenin içine bir daire dilimi eklenirse yüzey yükselecek ve üç boyutlu dönuşecektir. Dilimin açısı ne kadar artırılırsa kavis o kadar büyük olur. Dilimin derecesini $1n$ ’ye kadar artırınca yüzey $2n$ ’den oluşacaktır ve ayrı bir biçim meydana getirecektir. $3n$, $4n$, vs. yeni biçimler meydana getirecektir-bu biçimlerde sadece bir eksen değil tam ters simetri de bulunur. Çok sayıda n , küreye benzeyen bir biçimi ortaya çıkarır. (Resim 3.5.)”¹³² görüşlerini dile getirmiştir.

Koman sanat yapıtları üretirken, teknolojik araştırmalara ve bilimsel kökenli projelere de ağırlık vermiş, bu yönleriyle, alışılmış heykeltıraş kategorisi içine girmemiş, bir deyim ve araştırma bulgu dünyasına açık olma bilinciyle karşılaşmıştır seyircisini. Parçalar içinde bütünlüğü, ayrıntı içinde merkeziliği yakalamış olması, ona heykel sanatında arıacılıklı bir yer vermiştir.

¹³² İlhan Koman, “ $n + n + n + n + \dots$ ”, (Yayınlanmamış Metin), İlhan Koman Vakfı Arşivi, İstanbul 1983, 16.

3.2.4. Hüseyin Gezer

Sanatçı Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli adlı kitabında: “İçel’in Mut Kazasında 1920’de doğdum. Parasız yatılı okuduğum Balıkesir N. B. Öğretmen Okulu’nu 1940’ta bitirdim. 1 yıl Karaköse’de öğretmenlik yaptım. Savaş yıllarına rastlayan uzun askerlik devresinden (2 yıl 8 ay) sonra, 1944 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümüne girdim. Belling’in Türkiye’de 8inci yılıydı. Bilinçli ve çok iyi geçen 4 yıllık öğrenciliğim sonunda, 1948 yılında mezun oldum.

1948 yılı Eylül’ünde teklif edilen bir Fransız bursuyla Paris’e gittim. Paris’te iki yıl kaldım. AcademiaJulian’da Prof. Gimond’un atölyesinde heykel ve EcoleDesBeaux-Arts’daSaupic’in atölyesinde de taş çalıştım. Fakat beni en çok etkileyen Musee Guimet’deki Uzak Doğu heykelleri olmuştur. Orada bol bol desen çizdim. Bunun yanında, sık sık gittiğim iki yer daha vardı: Rodin ve Bourdelle Müzeleri. Bu iki dev, beni en çok etkileyen sanatçılar olmuşlardır. 1950 yılı Eylül ayında yurda döndüm. Akademi Heykel Bölümüne Asistan olarak girdim (28.11.1950). Hadi Bara, Resim Bölümüne modlaj dersi vermekteydi. Fakat bu işi sevmiyordu. Bıkılmıştı. Benden rica etti. 1956 yılına kadar bu görevi yürüttüm. 5 Kasım 1955’te, müdür yardımcılığına ve Heykel Bölümü atölye öğretmenliğine getirildim. 30 Nisan 1962’de müdür yardımcılığından ayrıldım. 1966’da Akademi Müdürlüğüne seçildim ve 20 Mayıs’ta göreve başladım. 1969 yılı 20 Eylülüne kadar Akademi yöneticiliğim sırasında, 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanununun çıkmasını sağladım. Bu kanunla Akademi yönetmeliklerle yönetilen bir kurum olmaktan çıkıyor, resmen Üniversiteler bir kuruluş statüsü kazanıyor, Akademik Kariyer teesüs ediyordu. Kanunun intibak hükümlerini uyguladıktan sonra, Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğünü yüklendim (21.10.1969)¹³³. ”ifadeleriyle kendinden bahsetmektedir.

Gezer’in bilime, özellikle de matematiğe olan ilgisi ilk eğitim yıllarından başlayarak sanata olan tutkusuyla birlikte gelişmiştir. Yapıtlarında hacimler, yatay ve dikey çizgiler, oranlar, karşıt ve eşdeğer güçlerin ilişkisi, net çizgiler gibi değerlerle estetik değerler bütünleşmiştir. 1950-60 arasında heykelde oran ve kompozisyon ilkelerinin matematiksel temellerini irdeleyerek *Efe’nin Aşkı* (1951) (Resim 3.6), *Çocuk ve Ana* (1957) gibi kompozisyonlarını gerçekleştirmiş, bu yapıtlar temelde Kübist bir

¹³³ Gezer, 159-160.

anlayışa bağlı olmakla birlikte geometrinin kuru ve soyut etkisinden çok, duygulu ve yumuşak bir anlatım sergilemektedir.



Resim 3.6. Hüseyin Gezer, "Efe'nin Aşkı", Alçı, 1951

Sanatçının anıt çalışmalarında, yatay ve dikeylerin egemen olduğu statik kompozisyonların tersine çaprazların ördüğü dinamik bir kurgu ağır basmaktadır. 1960'lerden sonra yoğunlaşan Atatürk anıtı çalışmalarında figür, öncelikle soyut ifadeyi güçlendirecek bir araç olarak kullanılmış ve ancak plastik ve estetik özelliklere de sahiptir. Gezer, anıtta kaideyi de ritim ve plastik anlatıma katılan bir öge olarak nitelendirmiş ve bu düşüncesini ilk kez Antalya Atatürk Anıt'ında (1964) uygulamıştır. Sanatçı 1970'lerde Kübist anlayıştan giderek uzaklaşmış, ancak kompozisyonlarında, neredeyse bir tutku halindeki insan doğa ilişkisi içinde biçimlere yaklaşımı değişmemiştir.¹³⁴

3.2.5. Şadi Çalık

1939 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Akademide Belling'in eğitiminde geçerek, yedi yıllık bir süreden sonra, 1949 yılında mezun olmuştur. Kendi

¹³⁴ Necla Arslan, "Hüseyin Gezer", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 2008, 593.

parasıyla Paris'e giden sanatçı, 1950'de yurda dönmüş ve serbest sanatçı olarak çalışmalarını sürdürmüştür.¹³⁵

Eski ve yeni yapıtında kaynaştırmış bir sanatçı olan Şadi Çalık, yenilikçi, modern ve klasik plastik öğeleri, plan, kompozisyon, denge ilkelerini derinine içselleştirmiş bir sanatçıdır. Bu yüzden sürekli yeninin peşine düşerek ne olacağını sorgular.

1950'li yıllarda Çalık'ın neoklasik, nonfigüratif anlayıştaki soyut çalışmalarını yan yana sürdürdüğünü görülür. Ondan istenen ve para getiren işlerin çoğu figüratif anlayıştaki çalışmalar oluşturmaktadır. Bu yüzden yaptığı heykellerde çok iyi bildiği neoklasik öğeleri ve geleneksel yapı ve kompozisyon ilkelerinin esaslarına dönüp onları yeniden yorumlayan çalışmalar yapmıştır. Neoklasik çalışmaları sevdiğini daha sonraları yaptığı çalışmalarından da anlaşılmaktadır. *Çizgileri ya da formları çoğu kez neoklasik desenle başlar, giderek inceler ya da karmaşıklaşır, kendi iç dinamiğine ve otomazisyonuna ulaşır. Bu dinamiği sırf soyut başlattığı çalışmaları vardır, ama çoğu kez geleneksel teknikte başlar işine ve sonra gittikçe soyutlar. Arınır ve özümmler.*¹³⁶ 1960'lı yıllardaki desen dizilerinin ve pişmiş toprak rölyeflerin gösterdiği gibi figüratif çalışma onun için doğa yorumundan soyuta açılan bir yol gibidir.

Şadi Çalık'ın 1957'de İstanbul Haberler Merkez'inde açılan bir karma sergide yer alan *Minimumizm*, metal bir kaide üstüne dikilmiş 6m çapında ve 120cm yüksekliğinde, siyah renge boyanmış bir demir çubuktan oluşmaktadır (Resim 3.7). Tümüyle soyut olan bu yapıtın çıkış noktası ABD'de 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkan Minimal Sanat Akımının anlayışlarıyla temelde aynıdır. Tek fark Minimal Sanat'ta ilk örneklerin küp ve prizmalardan oluşmasıdır. Ancak Çalık'ın uygulaması Minimalizm'in felsefesiyle desteklenemediğinden Türkiye'de bir akıma dönüşmemiştir¹³⁷.

Çalık, serbest heykellerinin yanı sıra kabartma panolar da, ülkemizin değişik kentlerine gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarında heykeli mimariye bağlı dekoratif bir öğe olarak kullanmıştır. Sanatçıya ait birçok anıt heykel de bulunmaktadır.

¹³⁵ Gezer, 172.

¹³⁶ Siren Çalık, *Şadi Çalık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004, 62.

¹³⁷ Arslan, "Şadi Çalık", 344.



Resim 3.7. Şadi Çalık, "Minimumizm", Metal, 1957

3.2.6. Kuzgun Acar

1948 yılında İstanbul Sultanahmet Ticaret Lisesini bitirdikten sonra Akademi Heykel Bölümüne girmiş ve Prof. Belling'in öğrencisi olmuştur. Atölyeler ayrıldığı zaman da Hadi Bara'nın tarafında kalarak öğrenimini onun eğitiminde sürdürmüştür. 1953 yılında Akademi'yi bitirmiş ve serbest olarak mesleğini uygulamaya başlamıştır. Kuzgun Acar, Hadi Bara'nın da etkisiyle, daha öğrenciliğinin son yıllarında soyut-figürsüz çalışmalara yönelmiştir.¹³⁸

¹³⁸ Gezer, 182.

1950’lerin başlarında demir tellerle Gabo’yu anımsatan geometrik-soyut anlayışta yapıtlar gerçekleştirmiştir. Mezun olduktan sonra çalışmalarını serbest olarak yürüten sanatçı ilk kişisel sergisini 1953’te açarak başta kafes telleri olmak üzere demir çiviler ve artık malzemeyle gerçekleştirdiği anlatımcı yanı güçlü yapıtlar sergilemiştir (Resim 3.8). Kütle ağırlığı çok fazla olmayan, tellerle örülmüş bu açık kompozisyonlar boşluğu, önceden bilinmeyecek yönlerde uzanan uyumlu çizgilerle bölmektedir. 1950’lerin sonlarına doğru lirik-soyut anlayışa yönelen Acar, bu dönem yapıtlarında da benzer malzemeler kullanarak düz ve keskin çizgilerden oluşan boşluk-doluluk ilişkilerine dayanan heykellerinin yanı sıra yuvarlak ve yumuşak biçimlerden oluşan yapıtlar da üretmiştir. Çivilerle gerçekleştirdiği bir yapıtı 1961’de, Paris’teki 2. Genç Sanatçılar Bienali’nde Büyük Ödül’ü kazanmış, bu ödülle birlikte verilen bursla Fransa’ya gitmiştir. 1961-63 yılları arasında Paris’te kalan sanatçı 1962’de Paris Modern Sanat Müzesi’nde bir sergi düzenlemiş, iki deseni ve bir heykeli müze koleksiyonuna alınmıştır. La Cloche Galerisi ve Le Haure Müzesi’nde de birer sergi açan sanatçı, 1963 yılında Türkiye’ye dönmüş, sonrasında bu kez de, Paris’teki Rodin Müzesi’nde 1966 yılında bir sergi düzenlemiştir. Art arda düzenlediği bu sergiler Acar’ın Avrupa sanat çevrelerinde bilinmesini sağlamıştır.



Resim 3.8. Kuzgun Acar, “Kuşlar”, Metal, 1966

Kuzgun Acar'ın çalışmalarına bir 'başkaldırı' yön vermektedir. Eserlerinin keskinliği ve kararlılığı, kimi araştırmacıya göre izleyeni ürkütmüş ve bu da esere yaklaşmakta, eser ile izleyici arasına bir set çekmiştir. Aslında Kuzgun Acar'ın kullandığı malzemelerin doğasındaki sertlik ve metalin barındırdığı soğukluk geçmişten gelen duygu yoğunluklarını aktarırken ortadan kalkmış, eser ile izleyeni yakınlaştıran bir unsur olmuştur.

Sanatçının kullandığı malzemeler, ancak benzerlerini sokaklarda bulabileceğimiz demir parçaları, çiviler, teller gibi atık materyallerdir. Onun sanatının asal öğeleri olan bu malzemeler, başkaldıran sanat dilini oluştururken Kuzgun Acar'a büyük yardımda bulunmuştur. Sanatçının, bu malzemeleri tercihindeki en önemli nedenlerden bir tanesi, malzemelerin doğasında taşıdıkları asilik olsa gerektir (Resim3.9). Kullandığı malzemeler için, '*demir çağında da çivi kullanılmıştır, şimdi de kullanıyorum*' diyerek kendince '*atılan okun geri dönüşünü*' anlatmakta, malzemelerin onun mesajlarını aktarmadaki büyük katkısını dile getirmektedir.¹³⁹



Resim 3.9. Kuzgun Acar, “İsimsiz”, Metal

¹³⁹ Meltem Özkan, “Metalin Tarihsel Yolculuğundan Doğan Hareketi: Kuzgun Acar”, *Genç Sanat Dergisi*, Sayı: 137, İstanbul 2006, 32.

Tiyatroyla da yakından ilgilenen sanatçı, öğrencilik yıllarında ve Paris’te kaldığı süre içinde tiyatro için çok sayıda mask gerçekleştirmiş, 1975’te Paris’te Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı oyun için gerçekleştirdiği masklar, bu alanda modern heykel yaklaşımlarıyla ele almış olduğu son çalışmalarıdır. Acar, serbest heykellerinin yanı sıra mimariye bağlı rölyef türü panoların da yapımını gerçekleştirmiştir.¹⁴⁰

3.2.7. Ali Teoman Germaner

Beşiktaş Erkek Ortaokulunu bitirdikten sonra 1949 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümünün 1. devresine girmiş ve bir yandan Akademide heykel öğrenimini sürdürürken diğer taraftan özellikle istidadını görerek kendisine destek olan Adalet Cingöz’ün teşvikiyle desen ve gravürler çalışmıştı. Bunlarla Maya galerisinde sergiler açan Germaner Akademide, önce Belling’in sonra da Zühtü Müritoğlu’nun öğrencisi olmuş, 1957 yılında mezun olmuştur.¹⁴¹

Germaner, ahşap, pişmiş toprak, tunç ve bakır heykel ve kabartmalarında simgesel anlamlar içeren fantastik “canavar” başlarını ve Zümrüd-ü Anka’ları konu alır. Tek bir parçadan oluşan heykellerindeki kütle etkisi dengeli boşluk-doluluk ve kabartmaya varan dokusal yüzeylerle yumuşatılmıştır. Çini mürekkebi ile yaptığı çizimlerinde ve oymabaskılarında da benzer konuları usta bir çizim tekniğiyle işler.

Sanatçı çalışmaları için: ” ... kimi kez bir taşlama esintisi yer alır yaptıklarında. Mırıldanırcasına, kesintisiz, biri öbürü ardından sürdürebilmeyi isterim çalışmalarımı. Koşul ve olanaklarım belirler ne zaman ne yapacağımı. Yapabildiğimi yaparım ara aralıksız, kesintisiz, soluk alırcasına. Pek çok alanda da olduğu gibi, uğraşımda da, sürekliliğin kesintisizliğin çok daha sağlıklı ve tutarlı sonuçlar getireceğine inanırım¹⁴².” görüşlerini dile getirmektedir.

1970’lerden sonra Germaner’in yapıtlarında canavar başlı insan vücutlu fantastik varlıklara yer vermiş, bu çalışmalar Orta Amerika mitoloji ve sanatını anımsatmaktadır. Sanatçı, kimi yerde at, kimi yerde de ejder, yılan ya da kuş başlarını çağrıştıran bu varlıkları hem baskı ve desenlerinde hem de kabartmalarında belirli bir zaman ve

¹⁴⁰ Arslan, “Kuzgun Acar”, I, 32.

¹⁴¹ Gezer, 118

¹⁴² “Ali Teoman Germaner”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 67, İstanbul 1984, 5.

mekana bağılı kalmadan, çoğu kez geçmişe gönderme yaparak ele almaktadır (Resim 3.10). Germaner ürkütücü, saldırgan, yaralayıcı olduğu kadar insancıl da olan bu varlıkları düşsel bir dünya olarak değil, insanın, yaşamın özünde var olan özellikler olarak ele almış ve kendi özgün dilinin aracı olarak kullanmıştır. Ahşap, pişmiş toprak, tunç ve bakır gibi geleneksel malzemeleri yeğleyen sanatçı “*Söylengen Kuşları*” adını verdiği bu heykellerini 1980 ve 90’larda da sürdürmüş; ayrıca 1990’da lirik bir anlatımla “*Pithon’un Kızı*” adını verdiği bir dizi ahşap kabartmalar ortaya koymuştur.



Resim 3.10. Ali Teoman Germaner, “Savaş Atı”, Bronz, 1994

Germaner ilk kişisel sergisini 1952 yılında Maya Galerisi’nde, önemli kişisel sergilerinden bazılarını 1957 yılında, Türk-Alman Dostluk Derneği’nde, 1980 yılında

Taksim Sanat Galerisi'nde, 1984 yılında Garanti Bankası Sanat Galerisi'nde, 1985 yılında İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde, 1990 yılında da Galeri MD'de açmıştır.¹⁴³

3.3. GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDE SOYUT HEYKEL

Ülkemizdeki soyut heykel sanat alanına geçebilmek için, cumhuriyet sonrası döneme uzanan uzun bir süreçten geçilmiştir. Cumhuriyetin ilanının ilk yıllarında heykel sanatı ülkemizde sadece anıt heykeller ile var olabilmıştır. Modern sanat, XX. yüzyılın ikinci yarısında dünyada meydana gelen gelişmelere kayıtsız kalmamış, Avrupa ve Amerika da burjuva ve dinin hizmetinden çıkarak, sanatçının ellerinde sınır tanımaz bir gelişme göstermiş ve bütün dünya da etkisini göstermiştir. Bu duruma kayıtsız kalmayan sanat akademisinin ilk heykel öğrencileri de kendilerini bu değişim ve gelişim rüzgârının akışına bırakmışlar ve parmakla sayılabilecek kadar az olan dönemin Türk heykel sanatçıları pek çok kez eğitimlerini geliştirebilmek için, uzun süre Avrupa'da kalmışlar ve dönemlerinin ünlü sanatçılarından eğitim almışlardır. Tekrar yurtlarına dönen bu sanatçılar günümüz Türk heykel sanatının temel yapı taşlarını oluşturan öğretmenleri olmuşlar ve günümüze kadar gelen birçok akademisyene hocalık yapmışlardır.

Yeniliklerin yenilikle beslenmeye başladığı bu çağda heykel sanatının ülkemizde ilk gelişme kaydettiği dönemle yaşadığımız dönem arasında büyük bir yol kat edilmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında iki elin parmak sayısını geçmeyen sanatçı topluluğumuz artık binleri geçmekte, bu yüzden günümüz sanatçıları ve eserlerinden verilen örnekler de çok kısıtlı kalacaktır. Günümüzde birçok heykeltıraş, farklı düşüncelerle oluşturdukları eserleriyle karşımıza çıkmakta ve heykel sanatı da, bu değişime yeni sanatçıların farklı bakış açılarıyla gelişim göstererek, yoluna devam etmektedir. Oluşan bu yeni farklılıklar birçok sanatçıya ilham kaynağı oluşturduğu gibi izleyicisine de yeni ufuklar açmaktadır.

¹⁴³ "Çekmeceler", *Akyayınları Kültür ve Sanat Kitapları 54*, Sayı: 8, İstanbul 1991, 14.

3.3.1. Günümüz Sanatında Soyut ve Soyutlamacı anlayışta Heykel Çalışması Yapan Türk Sanatçılar

3.3.1.1 Füsun Onur

1956'da Amerikan Kız Kolejini bitirerek Akademi Heykel Bölümüne girmiş ve Hadi Bara'nın öğrencisi olmuştur. 1960'da mezun olarak, Fulbright bursuyla Amerika'ya gitmiştir. Mayland Institute College of Arts'ta master yaptıktan ve birçok sergilere katıldıktan sonra 1967'de yurda dönerek çalışmalarını ülkemizde devam ettirmiştir.

1950 sonrası Türk Heykel sanatı içerisinde önemli bir dönüşüm gerçekleşmiş, bu değişim heykel eğitiminde, yapıtlarda ve çağın sanat kuramları içinde öneriler geliştirmesini de belirginleştirmiştir. 1956-1960 yılları arasında Akademi'de öğrenci olan Füsun Onur'un eğitim yılları bu atılcı döneme rastlamaktadır. Bugün Türk sanatçıları içinde çok önemli bir yere sahip olan Onur, öğrencilik yıllarından itibaren çalışmalarını kesintisiz olarak sürdürmüş ve bu alanda pek çok yeni kavramı ülke sanatı içindeki tartışmalara dahil etmiştir.¹⁴⁴

Onur'un, 1970'lerin başındaki soyut çalışmalarının ardından sözel dile yaklaşan bir anlatısallık, hatta didaktik bir eğilimi benimsediğini, klasik heykel tanımının sınırlarını iyice zorladığını görmekteyiz. Yeni Eğilimler'de sergilenen “*Yetişkinler için Heykeller*” gündelik nesnelerin kullanıldığı didaktik çalışmalardan biridir. Neyin iyi ve doğru olduğunu göstermek gibi bir görevi vardır bu çalışmanın. Üç farklı öykü kendilerine ait kutularda doğrudan bir anlatımla sunulmuştur. Ayrıca, kutuların içine öykünün anlaşılmasını kolaylaştıracak olan yazılı notlar iliştilmiştir. Aynaya bakan köpeğin olduğu kutuda “*Kendini bir şey sanma*”, diğerinde “*Kötülük çiçeklerini vaktinde koparmazsan, dikenler büyür*”, beraberlik mesajı veren son kutuda ise “*Bir kişiydiler, el ele verdiler*” yazılmaktadır.¹⁴⁵

Onur, Türk sanatına çağdaş bir çok yenilik katarak, sanatını uyguladığı gereçlerle de ön planda yer almaktadır. Akyürek sanatçı için; “*Heykel geleneğinin en eski*

¹⁴⁴ Fatma Akyürek, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsun Onur”, *Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri*, İstanbul 2004, 355.

¹⁴⁵ Ayşe Nahide Yılmaz, Füsun Onur, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:1-2, İstanbul 2008, 33

*malzemelerinden ve aynı zamanda kalıcılığın simgesi olan mermer, bu topraklardaki heykel sanatında 1500 yıla yakın bir süre sonra yeniden kendisine yer bulduğu sıralarda, çağdaş sanatın malzeme çoğulluğunu Türk sanatına sokan Füsun Onur'un çalışmaları ile yepyeni malzemeler gündeme geliyor ve bu çalışmalarda kalıcılık özellikle dışlanıyordu. Bu malzemeler günlük kullanım araçları ve bulunmuş nesnelerdi. Bu anlamda yaşanan değişim ise yeni bir dil oluşumuna katkıda bulunuyordu. Kendi bağlamlarından çıkarılan hazır malzemeler bir araya getirildikleri ortam içinde yeni bir anlam düzlemi oluşturmaktaydı. Bu farklılaşma heykel sanatı içinde yeni bir anlam düzlemi oluşturmaktaydı. Bu farklılaşma heykel sanatı içinde biri heykelin geleneksel malzemeleri ile, diğeri çağdaş sanatın yeni anlayışı içerisinde gelişmek üzere iki ayrı anlatım biçimini Türk sanatı içinde gelişim alanına sokuyordu.*¹⁴⁶ görüşlerini ileri sürer.

Füsun Onur'un 1970 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı ilk sergisi ise bu dönemin az sayıdaki kişisel sergilerinden biridir. Bu sergide geniş iç boşlukları olan soyut biçimler hakimdir. Bu yıllardan itibaren çalışmalarını kesintisiz olarak sürdüren sanatçının uygulamaları tartışmalara ve şaşkınlığa yol açmış ve çalışmalarının yarattığı tartışma ülke sanat ortamına bir katkı olar görüldüğü gibi heykel sanatının temel kavramlarının çözümlenmesinde bilinçli bir zorlama olarak değerlendirmiştir.

Çalışmaları Soyut Dışavurumculuk, ve Minimalizm Akımı ve Arte Povera ile ilişkilendirilmektedir.¹⁴⁷ Onur, feminist bir sanatçı değildir ama kuşkusuz ki yapıtlarını tasarlarken de, malzemelerini seçerken de bir kadın oluşunun etkileri görülmektedir. Modernist ya da geleneksel heykelin ciddiliğinden uzak ve tepkili bir şekilde, malzeme çokluğuna baş vurarak, hazır nesneleri yapıtlarına dahil etmiş ve maket gibi, oyuncak gibi yapıtlar üreterek nesnelerle aramızda oluşan fetişistik ve yoz ilişkiyi sorgulamamızı sağlamıştır. Evinde küçük bir kız çocuğunun oynadığı çocuksu oyunlar gibi “geçicilik” ve “naiflik” üzerine kurulu olan yapıtları, baskı yoluyla değil, kendiliğinden bir tanıma ve kabullenme yoluyla sızar izleyicinin beğenisine. Söylemek istediğini hiç zorlamadan hissettirir onun eleştiri oyunu. Çünkü, yakındır insana olabildiğince.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Akyürek, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsun Onur”, 359.

¹⁴⁷ Akyürek, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsun Onur”, 360.

¹⁴⁸ Yılmaz, 35.



Resim 3.11. Füsün Onur, “Fısıltı”, Ahşap, 2010

Füsün Onur Heykel Bölümünde aldığı eğitimden sonra çalışmalarına ara vermeden sürdürmüş, her çalışmasında geliştirdiği anlayış daha sonraki çalışmaları için kaynak oluşturmuştur. Çalışmalarında temel sorunları çağdaş sanatın irdelediği temel problemlerle eşzamanlı olarak ele almıştır. İlk çalışmalarını 70’li yılların başlarında, henüz çağdaş sanat tartışmalarının çok dışında olan ülkemiz sanat ortamında gerçekleştirmiş olması ve ülkemiz sanatına pek çok yeni olguyu katarak zenginleştirmesi nedeniyle Türk sanatı içinde özel bir yere sahip olmuştur.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Akyürek, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsün Onur”, s. 362.

3.3.1.2. Mehmet Aksoy

1962 yılında Akademi Heykel Bölümüne girerek Şadi Çalık'ın öğrencisi oldu 1967 yılında mezun olmuş ve Avrupa sınavını kazanarak, 1970 yılında İngiltere'ye gitmiş ve 1971'de Almanya'ya geçen Aksoy, demir ve taşla çalışmış ve sanatçı genellikle figüre bağlı soyutlama anlayışında işler yapmaktadır.¹⁵⁰ Aksoy, sanat yaşamın da toplumsal içerikli yapıtlar üretmiş, daha sonraları evrensel temalara değinerek, *Kara Delik* ve *Atis* gibi evrenin gizemini işleyen soyut heykellere yönelmiştir.

Çalışmalarında yüzeyi akışkan dokularla işleyen Aksoy, yapıtlarında ışığın süzülmesini ya da yansımaları sağlamaktadır. Işık ve biçimi, taşın damarı, tonu ve ışığı emme gücüyle denetleyerek, kimi yapıtlarında taşı doğal haliyle, işlemeyen kullanmakta ve heykelin içeriğine ve biçimsel bütünlüğüne uydurmaktadır. Aksoy, Engin Aydınla yaptığı söyleyişi de; heykel damarlarında kan yerine ışık taşır, diyerek ışığın yapıtları üzerine etkisinin önemini anlamamız açısından şunları söylemiştir: “*Işığın üzerinde dolaştığı, gezindiği, zıpladığı, kayarak hızlandığı, harmoni içinde dans ettiği, kontrastlarla kızan, dramatikleşen heykel küttlesini oluşturan formlar ışık taşıyıcıları, ışık tutucularıdır, işte heykel de üzerinde ışığın su gibi dolaştığı ve şeklini aldığı bu ışık taşıyıcı satıhların, yani formların sanatçı formasyonuna, kişiliğine ve zevkine göre değişen kompozisyonundan başka bir şey değildir. Kütle üstünde ve mekan içinde ışığın düzenlemesi, bir melodi halinde gelmesidir bütün mesele...Heykel, işte tam da bundan dolayı ışığın geliş açısına ve şiddetine göre değişik anlamlar kazanabilir. Dramatik, romantik bir ifade ya da sert, haşın, vahşi bir ifade; tam tersine geniş pasajlarla birbiri içinde çoğalan ya da eriyen grilerin oynaştığı harmonik, yumuşak bir ifade olabilir. Ya da bir silüet, daha doğrusu detayların yok olduğu bir kütle lekeli haline dönüşüp yalın ve vurucu bir görünüm etkisi verebilir.*

*İşte heykel sanatının zorluğu ve çekiciliği burada. Resim sanatındaki gibi ressamın tercih ettiği sabit ve değişmez ışık heykelde yok. Her an değişebilecek, dönen, dolanan, farklı bir ışıkla baş etmek zorundasınız”.*¹⁵¹ görüşlerini ileri sürmüştür.

¹⁵⁰ Gezer, 215.

¹⁵¹ Aydın Engin, *Heykel Oburu Mehmet Aksoy Kitabı*, (2. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009, 380.



Resim 3.12. Mehmet Aksoy, “Ayrılık”, Mermer, 1987

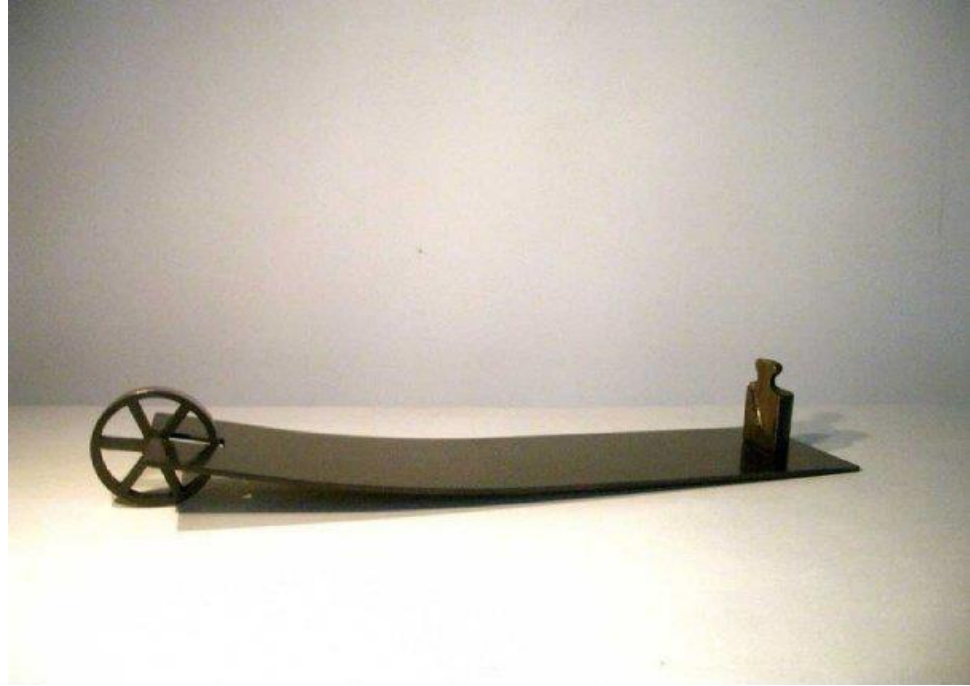
Aksoy, Devlet Resim Heykel Sergileri’nde 1966’da ikincilik, 1970’te birincilik 1979’da başarı ödülleri; 1990’da da 3. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali’nde birincilik ödülleri kazanmıştır.

3.3.1.4. Remzi Savaş

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümünden 1969’da mezun olmuş, 1970-75 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda uzmanlık eğitimi görmüştür.

Sanatçı daha çok kurgusal ve figür ağırlıklı çalışmakta, malzeme olarak da mermer ve demiri kullanmaktadır. Savaş, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Heykel Bölümünde 1983-2008 yılları arasında öğretim üyesi olarak görev yapmıştır.¹⁵²



Resim 3.13. Remzi Savaş, “İsimsiz”, Metal

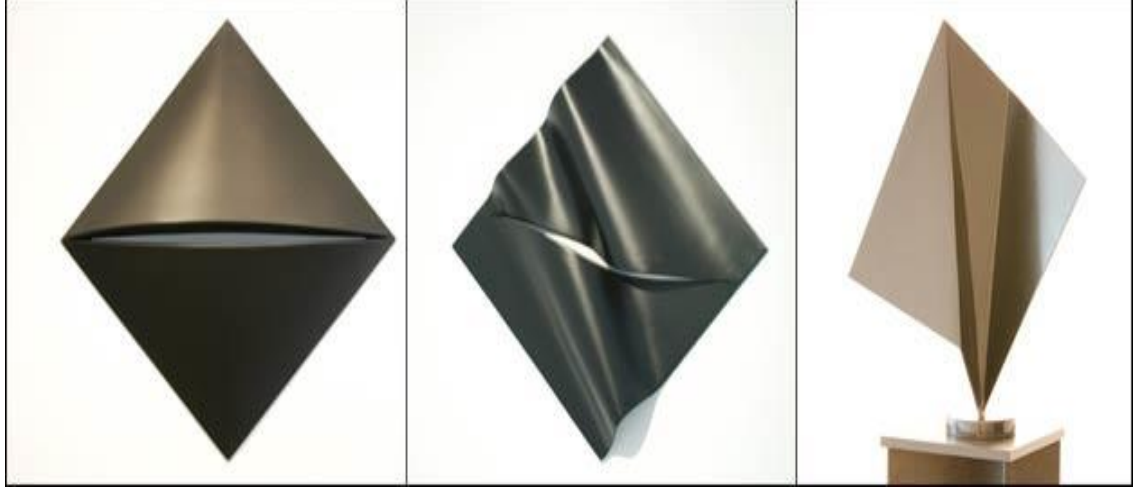
3.3.1.5. Seyhun Topuz

Seyhun Topuz, 1971 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Heykel Bölümü’nden mezun oldu. 1974’te aynı bölümde asistanlık yapmaya başladı. 1978-1980 yılları arasında çalışmalarını New York’ta, heykeltıraş Jose de Creeft ile sürdürdü; 1983’te bir yıl geçirmek üzere New York’a yeniden gitmiştir. 1972 yılından başlayarak çeşitli grup sergilerine davet edilen sanatçı, 1987’de ilk İstanbul Bieanlı’ne katılmış ve ilk kişisel sergisini 1999’da İstanbul’da açmış ve ertesi yıl eserleri Ayşe ve Ercümen Kalmık Müzesi’nde sergilenmiştir. Daha sonra sergileri İstanbul’da Maçka Sanat Galerisi’nde ve Ankara’da Galeri Nev’de devam etmiştir.

2006’da İstanbul’da düzenlenen kapsamlı bir retrospektif ile sanatının otuz beşinci yılını kutlayan sanatçı aynı sırada eserleri “Bellek ve Ölçek: Modern Türk Heykelinin

¹⁵² Ayşegül Güçhan, “Remzi Savaş”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2 Basım), İstanbul 2008, III, 1372

15 Sanatçısı” başlıklı sergi kapsamında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’nde izlendi. Çalışmalarını İstanbul’da devam ettirmektedir.¹⁵³



Resim 3.14. Seyhun Topuz, “İsimsiz”, Metal, 1990

3.3.1.3. Rahmi Aksungur

Sanatçı, 1973-1979 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde eğitim almış, Ali Teoman Germaner, Özer Kabaş, Altan Gürman, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer ve Tamer Başoğlu'nun öğrencisi oldu. 1979 yılında diploma projesiyle "Üstün Başarı Ödülü"ne layık görülerek mezun oldu. Aynı kurumda 1982'de asistan olan sanatçı, 1983'te sanatta yeterlik çalışmasını tamamlayarak, 2000'de profesör ünvanını almıştır.

2001 yılında "Cumhuriyet Tarihi Düzenlemesi Sanat Eserleri Yarışması"nda birincilik ödülü alarak, Ankara'daki Devlet Mezarlığı'nda projesini çağdaş heykel anlayışında uygulamıştır. Bu heykel projesi aynı alanda gerçekleştirilen, Türkiye'deki ilk büyük kapsamlı heykel düzenlemesi olma özelliğini taşımaktadır.¹⁵⁴

2002-2006 yılları arasında Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı görevinde bulundu; 2006-2014 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörü olarak görevini sürdürmüş ve halen İstanbul'da sanatsal çalışmalarına devam etmektedir.

¹⁵³ Galeri Nev, *Seyhun Topuz*, Erişim Tarihi: 29.05.2013, www.galerinev.com/sanaticilar/detay/30/seyhun-topuz

¹⁵⁴ Vikipedi, *Rahmi Aksungur*, 07.09.2011, Erişim Tarihi: 29. 05. 2013, tr.wikipedia.org/wiki/Rahmi_Aksungur.



Resim 3.15. Rahmi Aksungur, “Yaratıcılık”, Mermer

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT SANAT YARATMADA İZLENEN SÜREÇ, UYGULANAN YÖNTEMLER VE DENEMELER

4.1. KURGUSAL YÖNTEMLER

Doğa görüntülerine bağlı kalmayarak sanatçının kendisi ve eseri üzerine yoğunlaşmasıyla ortaya çıkmış olan soyut sanatı, somut anlatımın ardından gelen bir aşama olması, bu akımı üst seviyeye taşımıştır. Tümüyle içeriksiz biçim niteliklerinden yararlanabildiği gibi, gerçek ayrıntılardan da faydalanılabilmesi olgusu, soyut sanata yönelmeme neden olmuştur. Soyut sanat, çağın sanatçı için, kendini ifade edebilme biçimidir. Kendi düşüncelerini sanatın diliyle anlatmaktan öte, ne olabilir ki insanı daha çok cezbedebilen şey.

Çalışmaların uygulama sürecinde takip edilen yol, kurgulanan düşüncelerin ve duyguların soyut sanat yoluyla kendini bulduğuna ve içselleştigiğine inanmış olduğum düşünceler, beni soyut sanat yapmaya itmiştir. İnsanoğlunun daha çok göz ve algı kapasitesinin irdelenmesiyle elde ettiği düşünce ve yansıyış biçimleri, sanatın nasıl içeriksiz bir biçim niteliğinden hareket edilerek, temel bir ifade biçimine dönüştüğünü gözler önüne sermiştir. Soyut sanat yapıtlarının, ruhu özgürleştirdiği ve yükselttiği kanısındayım. Soyutlamacı sanat, ilk olarak XIX. yüzyılın son dönemlerinde Monet, Cézanne ve Turner'in fırça darbelerinde kendini hissettirerek başlamış ve daha sonraları soyut sanat ise, XX. yüzyıl modernizminden itibaren kendini göstermeye başlamıştır

Soyut sanat toplumsal gelişmelerle birlikte ilerleme kaydetmiş ve her yeni sanatçıyla birlikte gelişimini devam ettirmiştir. Bu gelişim ve ilerleme aşamasında XX. yüzyıl modern heykel sanatını en çok etkileyen sanatçılar arasında Fransız sanatçı Rodin gelmektedir. Sanatçı, heykeli dönemin akademik anlayışından kurtarmış ve sanatın formunun bire bir kopya yapmaktan oluşmadığını çağına göstermiştir. Yapmış olduğu figürlerde de, çağının sanat anlayışına hizmet eden çalışmalar üretmiştir. Realist ve natüralist ifadelerden uzak sanatçının kendi içselliğiyle sanatına yön veren ve çağının sanatçıları etkileyerek onlara yön veren, diğer önemli bir isim de, İlhan Koman olmuştur. Koman bir çok farklı malzemeden yapmış olduğu çalışmalarında, her yeni

eserini bir cenin olarak nitelendirmiş ve gelişime açık tutmuştur. Yine bir örnek verecek olursak Şadi Çalık'ın anıtsal değerdeki yapıtları ve Avrupa da eş zamanlı olarak ortaya koyduğu ama felsefî olarak temellendirilemediği için Türkiye’de bir akıma dönüşmeyen ‘minimumizm’ adlı eseri, oldukça dikkat çekici bir yapıt olmuştur.

4.2. ÇALIŞMALAR

4.2.1. “Kent ve İnsan - I”



Resim 4.1. Perihan Banaz, “ Kent ve İnsan -I”, Ahşap-Çelik, 200 x 70 x 30cm, 2009

“Kent ve İnsan” adlı bu çalışmada, insanoğlunun var etmiş olduğu büyük metropol içerisinde, kendine ve çevresine yabancılaşmış durumda olan insan, çağdaş plastik bir ifadeyle ele alınmaya çalışılmıştır. Ahşap ve metalden oluşturulan bu kompozisyon, iki parçadan oluşmaktadır.(Resim 4.1) Büyük olan parça üzerinde yuvarlak içe doğru yontulmuş formlar bulunmakta bu formların bir kısmının içerisinde, aynı boyutta kesilmiş paslanmaz çelik ve bir kısmında da, metal çubuklar yer almaktadır. Bu dairelerle hareketlilik katmak istediğim çalışma da, küçük olan parça ile insana, büyük olan yapıyla kentlere göndermede bulunmak istenmiştir. Teknik, düşünce ve duygularımızla var ettiğimiz ilerlemeler karşısında bazen kendimizi daha küçük ve zayıf görebilmekteyiz. Çalışmaya başlarken hissetmiş olduğum düşünce yoğunluğu, yaratma süreci içerisinde de beni yalnız bırakmamıştır. Bu çalışmayı yapmada ki amacım, insanoğlunun her çağda kendine ait evreninde var-oluş biçimlerinin nasıl bir farklılık göstermiş olduğuna vurgu yapmak içindir. Sanatın, ilk çağlardan beri varlığını sürdürmüş olduğu iddia edilmektedir. Sanatı çağlarına göre ayırdığımızda, her çağın gerekliliğine uygun olarak döneminden ipuçlarıyla yoğrulmuş olduğuna da tanıklık etmekteyiz. Teknoloji çağına geçen modern toplumlardaki sanat yapıtları, döneminin özelliklerini göstermektedir. Çalışmada, bu bağlamda dönemin soğuk ve teknolojik bir malzemesi olarak demiri, doğal ve sıcak bir malzeme olan ahşap ile, bir arada kullanarak ben olgusuna vurgu yapılmaya, düşünceleri sözcüklerle değil de, farklı iki malzemeyi biçimleyip bir arada kullanarak konu betimlemeye çalışılmıştır.

4.2.2. “Güç”

“Güç” olarak adlandırılan bu kompozisyon da, kent ve insan temalı çalışmamın devamı niteliğindedir (Resim 4.2). Yine iki parça mumun yontulmasıyla oluşturulan bu çalışma, bronz dökümü gerçekleştirilip tesviye, asitleme ve polisaj işlemi yapılarak ortaya konulmuştur. Üç boyutlu heykel tasarımlarında olması gereken plastik hareket, ritmi oluşturan tekrarlar, ışık-gölge, negatif-pozitif, yatay dikey ilişkileri birlikte ele alınarak kompozisyon yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır, Güç göstergesi ve otoritenin simgesi olan boynuz formu, burada insana atfedilerek, küçük olan parça elemanda harekete kontrast olacak şekilde kullanılmış ve diğer büyük parçada ise, dairesel formlardan vazgeçmeden çalışma üzerinde değişik oranlarda, negatif form olarak

uygulanmaya çalışılmıştır. Çağdaş heykel sanatının biçimleme anlayışı da göz önüne alınarak, üç boyutlu yapıya anıtsal görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.2. Perihan Banaz, “Güç”, Bronz, 10 x 5 x 4cm, 2009

4.2.3. “İkili Figür”

Çalışmalarımda airesel ve yuvarlak geçişli formlar yapmak beni her zaman için heyecanlandırmıştır. Soyutlanarak stilize edilmiş vaziyette ortaya konulmuş olan ikili figürde de, aynı heyecan dolu duyguları yaşayarak ortaya koyma aşamasında ben çalışmayı değil, çalışma beni heyecanlandırarak yönlendirdirmiştir (Resim 4.3).



Resim 4.3. Perihan Banaz, “İkili Figür”, Kil, 100 x 30 x 15cm, 2008



Resim 4.4. Perihan Banaz, “İkili Figür”, Polyester, 100 x 30 x 15cm, 2008

Soyutlayıcı anlayışta sanat yapmaktaki temel nedende, özgürce sadeleştirme yapabilme duygu ve düşüncesi yatmaktadır. Bu da, belli ölçülere ve kurallara bağlı olmayan özgürleşme duygusudur. Her düşünce kendi içinde soyutlayıcı bir kavrama

dayanmaktadır. Bu kavramı ancak sanatın soyutlayıcı yanı ile açığa çıkarabiliriz. Çalışmanın yapım sürecinde, ellerim düşüncelerimin yönlendirmelerine teslim olarak, yapmak istediğim düşünceyi, malzeme bana karşı koymadan ortaya koymamı sağlamıştır. Kompozisyon, kendi oluşum süreci içerisinde sade bir forma dönüşürken, beni en çok etkileyen şey, malzemenin vermiş olduğu esneklik içerisinde ki, plastiklik olmuştur. Kilden yapılan bu çalışmadan, daha sonra polyester döküm uygulamasına geçilmiştir.

4.2.4. “İsimsiz – 1”



Resim 4.5. Perihan Banaz, “İsimsiz - I”, Metal, 2011

Kökeni 1960'lara dayanan, sadeliği ve nesnelliği ön planda tutan Minimalizm sanat anlayışı doğrultusunda, metal kaynak kullanılarak yapılmış olan bu çalışmaya, biraz daha tekdüze yapıdan kurtarmak için, kompozisyon kare kutular eklenerek mekana yayılması sağlanmaya çalışılmıştır (Resim 4.5). Soyut sanatın getirdiği bir yenilik olarak sanat hayatımıza giren Minimalizm Sanat Akımı sanatçılarından olan, Richard Serra'nın yapıtlarının etkilerinin de hissedildiği, ancak Serra'nın çok büyük ve devasa yapıtlarına göre küçük ölçekli olan bu çalışmada, yerden yükseldikçe üçgen formundaki yarı piramidal yapıya yaklaşan metal malzemeye, yine metal kareler ekleyerek, büyük parçanın formuna uygun olacak boşluklara metal kareler yerleştirilerek, kompozisyona hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır.

4.2.5. “Bakış”



Resim 4.6. Perihan Banaz, “Bakış”, Metal, 250 x 70 x 20cm, 2009

Demiri işleyerek bir tasarım nesnesi haline dönüştüren Kuzgun Acar, bu amaç doğrultusunda birçok eser üretmiştir. Sanatçı yapıtlarında düşündüren göz ve algı kapasitesin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Demiri eğerek amacına hizmet etmesi amacıyla çeşitli şekillere ortaya koymuştur. “Bakış” adlı çalışmam da, biraz daha minimize edilmiş bir anlayışla, hem düşündüren hem de gözle algı arasında bir zincir kurmaya çalışılmıştır (Resim 4.6). Dış hatlarıyla bakıldığında bir üçgen formu, üçgenin ikiye bölünmüş alt kısmındaki, üçgen içinde de bir kare form yer almaktadır. Çalışma mekanda, izleyici ile daha etkili bir biçimde karşılaşabilmesi için, kompozisyonu göz hizasına kadar yükseltebilecek iki ayak eklenmek suretiyle, belli bir yüksekliğe ulaştırılması sağlanarak, kompozisyon uzayda etkili bir hale getirilmeye çalışılmıştır.

4.2.6. “Kıvrım”



Resim 4.7. Perihan Banaz, “Kıvrım”, Mermer, 80 x 20 x 40cm, 2009

Sanat akımlarının bütün dönemlerinden itibaren sanat alanlarında, kullanılan ışık-gölge oyunları, soyut sanat alanında da kendine özel bir yer edinmiştir. hayatımızda olan gölge-ışık oyunları soyut sanatta alanında da, kendine özel bir yer edinmiştir.. Yapılan mermer heykel çalışmasında, kumaş kıvrımlarında can bulan hareketlilik, mermere hayatiyet kazandırmış ve kumaşın esnek kıvrımlı yapısını, mermer gibi sert soğuk bir malzemede ele alarak, sert yumuşak kontrastlık ilişkisine göndermede bulunulmak istenmiştir (Resim 4.7).

Mermer tarih boyunca birçok sanatçının ellerinde hayat bulmuş, bu hareketlilik bazen hayatın enerjik yapısına hizmet etmiş, bazen de yalnızca sanatçının düşüncelerini izleyicisiyle buluşturarak, insanoğlunun kendi yaşamsal enerjisine katkılarda bulunmuştur. Daha önce de, her çağın kendi sanat anlayışının olduğu görüşü ileri sürüldüğü gibi, kusursuz anatomik yapılar yaratan eller, artık farklı anlayışlara hizmet edebilmektedir. Yapılan bu çalışmada, iki zıt kavram bir arada kullanılarak, kumaşın esnekliği, kıvrımlı yapısı ve taşın sert yapısının kontrastlık bir bütünsellik içinde ele alınarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

4.2.7. “Şiddet – 1”



Resim 4.8. Perihan Banaz, “Şiddet 1”, Karışık Teknik, 150 x 50 x 30cm, 2011

Yapıtta belli bir akımın ya da anlayışın içinde kalınmadan, karışık teknikte hazır malzeme kullanılarak, “şiddet” düşüncesi ortaya konulmaya çalışılmıştır (Resim 4.8). Daha çok hazır malzeme kullanılarak oluşturulmuş olan bu çalışmada, yöresel hazır nesnelerden olan bez tehliç çuval ve metal şişlerden faydalanılmıştır. Çuval üzerine uygulanan ve her biri en az yirmi beş santimetre olan, ucu sivri ve yaralayıcı niteliğe sahip şişlerden oluşmaktadır. Bu şişler çalışma üzerine rastgele saplanarak, izleyici üzerinde soğuk ve itici bir duygu yaratılmak istenmiştir. Şiddetin insan üzerindeki etkisi, çuval üzerine saplanmış sivri uçlu metal şişlerle anlatılmak istenmiştir.

4.2.8. “Şiddet – 2”



Resim 4.9. Perihan Banaz, “Şiddet 2”, Ahşap-Metal, 60x50, 2015

Her ne kadar bir tasarımcı, kavramsal sanat yaparken kendi iç dünyasına yönelse de bu bağlamda dış etkenlerin sanatçılar üzerinde bıraktığı duygusal etki, kaçınmaz olacaktır. Son zamanlarda hızla değişen global dünya ve siyaseti, beraberinde şiddet yanlısı bir görüntü sergilemektedir. Birinci ve İkinci Dünya savaşlarının yaşanmasıyla, savaş sanatçılara konu olmuş, farklı ressam ve heykeltıraşların ellerinde farklı biçimlerde söylemler bulmuştur. Sanat tarihine bakıldığında, Leon Golub ve Fernando Botero gibi sanatçılar, bu konuları ele aldığı görülür. Aynı konu, belli aralıklarla ve farklı malzemeler kullanılarak ele alınmış olan bir diğer “Şiddet II” adlı çalışmada da,

savaş odaklı şiddete dikkat çekilmek istenmiştir (Resim 4. 9). Savaş olgusu ile sanat üretimi arasındaki ilişkide, sanatçı hem sanata, hem de hayata ilişkin görüşlerini ve tutumlarını metaya dönüştürerek imgeleştirme işlemini gerçekleştirmektedir. Ahşap üzerine uçları keskin olan kırmızı renge boyanmış şişler yerleştirilerek, her savaşın kaçınılmazı olan ölümlere dikkat çekilmek istenmiştir. yapılan bu çalışma ile savaşın yok edici olgusuna, bir göndermede bulunmaktadır.

4.2.9. “Gezi”



Resim 4.10. Perihan Banaz, “Gezi”, Karışık Teknik, 2015

Çağını yaşayan sanatçının yaşadığı döneme kayıtsız kalamayacağı gibi, dönemine tanıklık yapacağı da bir gerçekliktir. Sanatçı, her ne kadar soyut düşüncelerini sanatın diliyle anlatırken iç dünyasına yönelse de, döneminde yaşadığı olaylardan etkileneceğine, yukarıdaki çalışmayla dikkat çekilmektedir. Bu etkileşim sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade edebildiği gibi, ayrıca toplumsal olaylara ışık da tutabilmektedir. Sanatçı toplumun bir parçasıdır. Sanat eseri de sanatçının bir parçasıdır

ve bu bağlamda, dolaylı olarak sanatsal çalışma, döneminin kültürel yapısını, devinimini, toplumsal olayların düşünsel örgüsünü de ortaya koyabilmelidir. “Gezi” adı verilen bu çalışmada, ülke çapında ortaya çıkan olaylardan etkilenerek bu kompozisyon çağdaş sanatın diliyle ele alınarak ortaya konulmuştur (Resim 4.10). Taksim Gezi Parkı’nın bir kısmının Topçu Kışlası çerçevesinde yeniden inşa edilmesini engellemek için protesto eylemi olarak başlayan ve bütün ülkeye yayılan bu olaylar, toplumsal olarak tüm ülkenin bütün bireylerini etkilemiş, küçük bir protesto eylemi olarak başlayıp toplumsal bir harekete dönüşen bu olaylar örgüsü istemeyen sonuçlara da neden olmuştur. Bu olaylar sırasında, 8 sivil 2 memur olmak üzere on kişi hayatını kaybetmiştir. Ortaya konulan bu çalışma ile, hayatlarını kaybeden insanlarımızı sembolize eden, ı ışık ile hazır malzeme bir arada kullanılarak anılarını yaşatmak amacıyla, yedili bir kompozisyon içerisinde ele alınarak anlatılmaya çalışılmıştır.

4.2.10. “Değişim”



Resim 4.11. “Değişim”, Perihan Banaz, Ahşap-Metal, 200 x 100 x 40cm, 2011

İnsanlar kendilerinin bile farkında olmadıkları zamana, olgulara ya da başka dış etkenlerden oluşan değişim sürecine tabi olurlar. Bu hissedilen ancak görülemeyen aura, yada enerji, yalnızca insanlar üzerinde değil tüm doğanın üzerinde etkilerini hissettiriler. Örneğin doğal bir ağacı düşünürsek, canlılığını gösteren yeşilin, dalları ve yapraklarının varlığıyla, yaşamımıza destek olmaktadır. Şimdide onun kesilerek kaldırıldığını hayal ettiğimizde, bir canlı varlıktan ziyade, bir cansız nesneye dönüşmüştür artık. Bir değişim sürecine tabii tutulmuş, hala doğallığını koruyan ancak, bir amaca hizmet için cansız bir nesneye dönüşmüştür. “Değişim” adlı çalışma da, doğalla nesne olma biçimi arasındaki farkı bir arada gösterme amaçlı yapılan bir diğer çalışmadır (Resim 4.11). Bu kompozisyonda ağacın toprak altında bulunan kök kısımları artık dışarı da kalmış ve nesne olmanın soğukluğuyla ele alınarak metal bir malzemeyle kaplanmıştır.

4.2.11. “Sperm – I”

İngiliz sanatçı Jordan Mc Kenzie epik otomatik cinsel alemler içeren sergiler açmış, sergisinde kullanmış olduğu cinsel içerikli nesneleri, bizim hayal gücümüzü zorlar tarzda kompozisyonlar içinde sunmaktadır.



Resim 4.12. Perihan Banaz, “Sperm I”, Karışık Teknik, 50 x 50 x70cm, 2011

Sperm Sanatı olarak adlandırılan bir sanat türünden olan örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Ortaya konulmuş olan çalışmayı ise, yalnız sperm değil kadının doğasını ve sperm olgusunu tamamlayacak ve doğal görülecek biçimde, ahşap malzemeden yumurta biçiminde şekillendirilen bir yumurta formu ekleyerek, yaşamın büyüsel yanına göndermede bulunulmak istenmiştir (Resim 4.12).

4.2.12. “Sperm - II”



Resim 4.13. Perihan Banaz, “Sperm II”, Karışık Teknik, 150 x 50cm, 2011

“Sperm I” çalışmasının devamı niteliğinde olan bir diğer çalışmayı ise, “Sperm II” adlı çalışma izlemektedir (Resim 4.13). Kadın yumurtası ve erkek sperminden oluşan kompozisyonda, küçük ve büyük formlar arasındaki zıtlıktan faydalanarak hareketli bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Yapıtın alıcıda korku, vazgeçememe, arzu ve biraz da şehvet duygu ve düşünce uyandırmak için sert (alçı) ve yumuşak (slikon) malzeme bir arada kullanılmıştır.

4.2.13. “Sessizlik”



Resim 4.14. Perihan Banaz, “Sessizlik”, Beton Döküm, 80 x 30cm, 2009

Bu çalışmada esas vurgulanmak istenen amaç, duygularla hissedilen hareketli ve enerjik biçimlere düşüncemizi de katarak, üç boyutlu sanatsal bir dille anlatabilmektir. Bazen anlatmak istediğimiz duygularımızı sözcüklerden ziyade, görsel üç boyutlu formlardan yararlanarak ifade ederiz. Ortaya konulmaya çalışılan bu çalışmada, sessizliği anlatmak istendiği için ve kulak formundan yola çıkarak, yapı kıvrılmış insan vücudu soyutlamasına, oradan da bir forma dönüştürülmeye çalışılmıştır. Yapıta düşünsel bir boyut katmak için farklı iki formu bir arada kurgulayarak, görsel bir uyumluluk içerisinde, bir bütün olarak ele alınıp sunulmuştur (Resim 4.14).

4.2.14. “İsimsiz – II”

Renkli ışıklardan ve eskiz kâğıtlarından meydana getirilen ışıklı heykel tasarımında, güncel olarak kullanılan atık malzeme ile birlikte ele alınmıştır. Burada kompozisyon, ışık kaynağı ile elde edilerek meydana getirilmiş olan renklerin canlılığı, şeffaf bir kâğıtla örtü şeklinde kaplanmıştır. Bu yapısal biçimle, bulunduğu ortamda mistik bir hava yaratma, izleyici üzerinde duygusal ve düşünsel bir etki bırakması amaçlanmıştır (Resim 4.15) .



Resim 4.15. Perihan Banaz, “İsimsiz -II”, Karışık Teknik, 80 x 80cm, 2009

4.2.15. “İsimsiz - 3”



Resim 4.16. Perihan Banaz, “İsimsiz 3”, Karışık Teknik, 70x15, 2015

“İsimsiz” adlı çalışmada çocukluk dönemimizde oyun oynadığımız misketi, ışıkla buluşturarak ortaya bu kompozisyon ortaya konulmuştur. Misketler şase boyasıyla, önce siyaha boyanmış, daha sonra demir oksit tozuyla bronz görünümü verilerek, form-inşa yöntemiyle kurgulanmaya başlanmıştır. Dairesel bir yapıyı, devingen bir biçimle, boşlukta hacim oluşturacak şekilde birleştirilerek, dairesel bir kütle formu oluşturulmaya ve elde edilen bu form, küçük geçişlerle bütünsel bir yapıya ulaştırılmaya çalışılmıştır.

SONUÇ

Soyut sanatın Türk sanatı üzerindeki etkisi teknolojinin getirmiş olduğu imkânlar, ülkemizde ve dünya çapında yayılması, hemen hemen yakın paralellik göstermektedir. Cumhuriyetin ilanı ile beraber, gelişen Türk Heykel Sanatı, alt yapı eksikliği nedeniyle “...izmler” adı altında adlandırdığımız sanat akımlarına öncülük yapamamış ancak ülkemizde modern heykel sanatının ilk örneklerini verebilmiştir. Cumhuriyetin ilanının ilk yıllarında, bir elin parmaklarını geçmeyen Türk heykel sanatçıları, öğrenimlerini yurt dışında devam ettirmesiyle, Modern Türk Heykelinin alt yapısı oluşturulmuştur.

Soyut sanat, ilk uygulanmaya başlandığı dönemden itibaren, sanatçıya renkte, biçimde ve malzemede deneyimler yapabileceği uçsuz bucaksız bir yol almıştır. Bu yol sanatçının kendisiyle bir oyuncak gibi oynadığı dönemlere kadar itmiştir. Sanat karşısı sanat ürünlerinin verildiği dönemler de görülmüştür. “Sanat” kelimesi farklı dönemlerde sanatçılar için türlü anlamlar taşımıştır. Bu gelişim Gombrich’in Sanatın Öyküsü adlı kitabında daha ilk sayfasında dile getirdiği şu cümleyi hatırlatır; “ ‘Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır.” Sanatın soyut sanatla beraber kazandığı değişim ve yenilik sanatçılarla beraber uçsuz bucaksız bir yolda şekil bulmaya devam etmiştir. Soyut sanatı ve soyut sanatın tarihçesinde nasıl bir gelişim sergilediğini gördük, Soyut sanat adı altında yer bulan akımlara ve gelişimlere şahitlik edilmiş, soyut sanatın Cumhuriyet sonrası dönem Türk sanatçıları üzerinde önemli bir etkide bulunmuş ve ilk defa Türk sanatçıların ellerinde şekillenen çalışmalara da tanıklık edilmiştir.

Türk sanatında soyut sanat olgusuna göz atıldığında; soyut sanat Türk sanatının ve sanatçısının varoluşuna özgürce katkıda bulunmasına olanak vermiştir. Rus Konstrüktivizm’ ile kendine çıkış yolu bulan soyut sanat, sanatçının dünyasını yansıtmaya imkanı sağlamıştır. Avrupa’ya eğitim amaçlı gönderilen sanatçılarımız yurda döndüklerinde artık özgürce yaratmanın hazzını almışlar ve bu artık Türk Sanatı’nda önüne geçilemez değişimlere olanak sağlamıştır. Henüz klasik sanatla yeni tanışan bir millet için soyut sanat ilk zamanlar halk gözünde belirsizliğini korumuş ve art arda yapılan sergilerde ortaya konulan çalışmalar, izleyicisiyle buluşmuş, alıcıyla artık bir aşinalık kazanmıştır. Soyut çalışmalar estetik beğenin dışına çıkmış, fakat bu beğenilmesini de engellememiştir. Soyut sanat uygulamaları gerçekleştiren ilk Türk heykeltıraşlar uygulamalarına geçmeden önce aldıkları klasik sanat eğitimi sorgulayarak üretmeye geçmişlerdir. Soyut sanatın

insana yaşattığı kendi sanatını yaşama ve yaşatma duygusu sanatçılarımızın uygulamalarında kullanmasını kaçınılmaz hale getirmiştir.

Sanatçılarımızın soyut sanatı işleyiş biçimleri sanatında doğasına uygun olarak zaman ve mekan açısından değişiklikler göstermiş ve soyut sanat biçimlerinin artık her türünden örnekler görülmektedir. İlk soyut sanat türünden eserler veren sanatçılarımızda malzeme çeşitliliğinden faydalananarak etkili çalışmalar çıkarmışlardır. Artık mermer ve bronz ek olarak ahşap, beton döküm, metal, polyester gibi Ready-made (hazır nesne) anlayışına kadar varan bir çeşitlilik gösteren bir dönemde sanatçılarımız çalışmalarını ortaya koymuşlardır.

İlk modern heykeltıraşlarımızın anısına, günümüzde hala heykel bağlamında anma sempozyumları yapılmaktadır. Bunlardan ilk örnek, Zühtü Müridoğlu anısına düzenlenen ve artık neredeyse her yıl yapılmakta olan Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumlarıdır. Müridoğlu, soyut anlamda ilk heykeltıraşlarımızdan olduğu gibi daha sonraki kuşaklara da örnek oluşturmuştur. Müridoğlu modern sanata ağaç dallarıyla başlamış, sanatçı ahşap eserlerinde hareketi görünür kılarak bunu diğer eserlerine de yansıtmıştır. Aksoy ise, gerek mermer uygulamalarında olsun gerekse diğer uygulamalarda olsun ‘ışık’ı ustaca kullanmış, eserlerinin ana teması ışık üzerine kurulu olmuştur. Sanatçı yapıtlarında ışığın yansımaları ya da yüzeyde süzülmesini istemiştir. Işığı ve biçimi, taşın damarı, tonu ve emme gücüyle denetlemiş ve sanatçı ışığın etkisini vurgulamak amaçlı heykel tanımını: “Işığın üzerinde dolaştığı, gezindiği, zıpladığı, kayarak hızlandığı, harmoni içinde dans ettiği, kontrastlarla kızan, dramatikleşen heykel kütlesini oluşturan formlar ışık taşıyıcıları, ışık tutucularıdır, işte heykel de üzerinde ışığın su gibi dolaştığı ve şeklini aldığı bu ışık taşıyıcı satırların, yani formların sanatçı formasyonuna, kişiliğine ve zevkine göre değişen kompozisyonundan başka bir şey değildir.” İfadeleriyle yapmıştır.

Modern sanatın sanatçının karakteriyle bütünleşerek sanatçının duygu ve düşüncelerinin bir aktarımı olduğunu ve bunu da izleyicisiyle paylaştığı görülür. Bu aktarımlar her ne kadar farklılık kaydetmişse de durum soyut sanatı beslemiş ve büyötmüştür. Soyut sanat, sonu olmayan bir yolculuk halini almış, bunun sonucu olarakta, gördüğü her yerden ve karşılaştığı her sanatçıdan izler taşıyacaktır.

KAYNAKÇA

- Akyürek, Fatma, *Çağdaş Türk Heykel Sanatı'nda Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1998.
- Akyürek, Fatma, *Türk Heykel Sanatında 50'li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsun Onur*, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildiri Metinleri, İstanbul 2004.
- Antmen, Ahu, Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, İstanbul 2002.
- Antmen, Ahu, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (4. Basım), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012.
- Atalay, Nevzat, *Son 20 Yılda Heykel Sanatımızdaki Gelişmenin Değerlendirilmesi:1974-94 Dönemi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1994.
- Arapoğlu, Fırat, “Anemus’tan Sonra Performans Sanatı”, *Genç Sanat Dergisi*, Sayı:190, İstanbul 2011.
- Arapoğlu, Fırat, Estetik Muhalefet, *Genç Sanat Dergisi*, Sayı:204, İstanbul 2012
- “Ali Teoman Germaner”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 67, İstanbul 1984.
- Aydın, Engin, *Heykel Oburu Mehmet Aksoy Kitabı*, (2. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.
- Baksaç, Engin, *Avrupa Sanatına Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Başoğlu, Zeynep, “Yirminci Yüzyıl Mimarlık Akımlarında Renk Kuramı De Stijl”, *İç Mimarlık Dergisi*, Sayı: 3, İstanbul, Aralık 2005-Ocak 2006.
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- Berk, Nurullah ve Turani, Adnan, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Tarihi*, (2. Cilt), Tıglat Yayınları, İstanbul 1981.
- Berk, Nurrullah ve Gezer, Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Sayı: 2, İş Bankası Kültür Yayınları:123 Cumhuriyetin 50.Yıl Dizisi, İstanbul 1973

- Bilge, Nilgün, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1990-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul 2000.
- Bingöl, Ceren ve Gürhan Tümer, “Grafiti”, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Sayı:235, İstanbul 2010.
- Beşikoğlu, Burcu, “İlhan Koman’ın Çalışmaları ve Çağdaş Yorumları”, *Artist Modern Dergisi*, Sayı:113, İstanbul 2010.
- Büyükcinal, Feriha, “Fusun Onur ile Söyleşi”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 136, İstanbul 1990.
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971.
- Çalikoğlu, Levent, *Boşluğu Yutmaya Çalışan Heykeltıraş: Ali Hadi Bara*, Ali Hadi Bara 4-30 Nisan 2000 Sergi Kataloğu, Axa Oyak Sanat Galerisi, İstanbul 2000.
- Çalikoğlu, Levent, *Klasikten Moderne Bir Karşı Temsil Biçimi Olarak Heykel*, İstanbul Modern, İstanbul 2006.
- Çalık, Siren, *Şadi Çalık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.
- “Çekmeceler”, *Ak yayınları Kültür ve Sanat Kitapları 54*, Sayı: 8, İstanbul 1991.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- Çiftçi, Köksal, “Resim ve Heykelde Yasak”, *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi*, Sayı: 39, İstanbul 2010.
- Çoker, Adnan, *Heykel Sanatı Doğuyor Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise*, İstanbul 1983.
- Demirkalp, Mümtaz, “Günümüz Sanatında Heykelin Duruşu, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sanatı’nın Sorunları”, *Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli-Hereke 2005.
- Devrim, Melishan, “Sanatta Kinetik Heykelde Hareket”, *Art Dekor Dergisi*, Sayı:3, İstanbul 2001.
- Elibal Gültekin, *Atatürk ve Resim –Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1933.

- Engin, Aydın, *Heykel Oburu Mehmet Aksoy Kitabı*, (2. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.
- Ergin, Zeynep, “Fluxus’u Bilmek Gerekir mi”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı:210, İstanbul 1996.
- Ersoy, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Evi, İstanbul 1983.
- Erzen, Jale, “Türk Resminde Figür”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Torunoğlu Ofset, Sayı: 3/26, Ankara 1984.
- Galeri Nev, *Seyhun Topuz*, Erişim Tarihi: 29.05.2013, www.galerinev.com/sanaticilar/detay/30/seyhun-topuz.
- Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1996.
- Gezer, Hüseyin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, (3. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1984.
- Giderer, Hakkı Engin, “Kavramsal Sanat”, *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı:3, Eskişehir 1995.
- Güneş, Şinasi, “Sokak Sanatı”, *RH+ Sanat Dergisi*, Sayı:61, İstanbul 2009.
- Gökgöz, Sami Yaşar, “Heykel Sanatının Evrimi”, *Artist Dergisi*, Sayı: 21, İstanbul 2004.
- Gombrich, E.H, *Sanatın Öyküsü*, (4. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- Hollirgsworth, Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitapevi, 2009.
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kavramları*, Kitabevi Yayını, İstanbul 2011.
- İnan, İnsal, “Türk Heykel Sanatına Tarihsel Bir Bakış”, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Kocaeli-Hereke 2005.
- İnankur, Zeynep, *19. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- İpşiroğlu, Nazan- Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Koman, İlhan, n + n + n + n + ..., (Yayınlanmamış Metin), İlhan Koman Vakfı Arşivi, İstanbul 1983.

- Koman, İlhan, “Soyut Devingen Heykele Bakışım”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:82, İstanbul 2002.
- Küçük, Suat Hayri, “Zühtü Müritoğlu: Beden ve Hareketin Simyacısı”, *RH+ Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:28, İstanbul 2006.
- Little, Stephan, *...izimler: sanatı anlamak*, (2. Baskı), (Çev.: Derya Nüket Özer), Yem Yayınları, İstanbul 2008.
- Lynton, Nobert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (2. Basım), (Çev.: Cevat Çapan – Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Mengüç, Aslan, “İlhan Koman Heykellerini Anlatıyor”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı:75, İstanbul 1987.
- Mülayim, Selçuk, *Sanata Giriş*, İstanbul 1994.
- Mümtaz, Sağlam, *Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler*, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2.
- Olivera, Nicolas ve Oxley, Nicola, “Yeni Milenyumda Estalasyon Sanatı”, *Akbank Kültür ve Sanat Dizisi*, İstanbul 2005.
- Onur, Füsun, “Modern Heykelin Türkiye’de Korunması, Ayın Dosyası; Türk Heykelinin Dünyü Bugünü”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, İstanbul 1986, Sayı: 66.
- Özkan, Meltem, “Metalin Tarihsel Yolculuğundan Doğan Hareketi: Kuzgun Acar”, *Genç Sanat Dergisi*, Sayı: 137, İstanbul 2006.
- Özkaya, Yasemin, *1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2007.
- Özsezgin, Kaya, Heykel Karamsarlık Espas ve Mekan Bağlamında, *Milliyet Sanat*, Sayı: 355, İstanbul 1995.
- Özsezgin, Kaya, “İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına Mimarlık Kültür Sanat”, *Yapı Dergisi*, Sayı: 284, İstanbul 2005.
- Pektaş, Nazlı, “Kaidesiz Heykel”, *Artist Dergisi*, Sayı: 6/68, İstanbul 2006.
- Savaş, Remzi, *Modelaj*, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara 1977.

- Süzen, Metin- Tanyeli Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994.
- Süzen, Hatice Nilüfer, “Sanatta Disiplinler Arası Bir Yaklaşım; Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 6, Ankara 2010
- Şenyapılı, Önder, “Otuzbin Yıl Öncesinden Bugüne Yonut III”, *Antik Dekor Dergisi*, Sayı: 37, Antik A.Ş. Yayınıdır.
- Tansuğ, Sezer, “Ayın Dosyası Türk Heykelinin, Dünyü ve Bugünü”, *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı: 66, İstanbul 1986.
- Tansuğ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, (7. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.
- Tansuğ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.
- Tansuğ, Sezar, *Resim Sanatının Tarihi*, (7. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.
- Tunalı, İsmail, *Felsefe Işığında Modern Sanat*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1981.
- Tunalı, İsmail, “Soyut Sanat Üzerine Psikolojik Bir Temellendirme”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 6, İstanbul 1980.
- Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Ankara 2005.
- “Türk Sanatında Modernizmin Öyküsü”, *Yapı Dergisi*, Sayı: 148, Yapı-Endüstri Merkezince Yayınlanır, İstanbul 1994.
- Yılmaz, Ayşe Nahide, Füsun Onur, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:1-2, İstanbul 2008
- Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, (2.Basım), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden, Post Modernizme Sanat*, (1. Basım), Ütopya Yayınevi, Ankara 2006.
- Vikipedi, *Rahmi Aksungur*, 07.09.2011, Erişim Tarihi: 29. 05. 2013, tr.wikipedia.org/wiki/Rahmi_Aksungur.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Perihan Banaz
Doğum Yeri ve Tarihi	Gölbaşı-14.10.1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	2006, 6. Palandöken Kar Heykel Sempozyumu, ERZURUM 2008, Laleli Kayak Tesisleri Anıt Kar Heykel, ERZURUM 2008, Karma Heykel Sergisi, Sanat Galerisi, ERZURUM 2009, 6. Ulusal Zootekni Bilim Kongresine Katılım Sergisi, ERZURUM 2009, Heykel Bölümü Heykel Sergisi, ERZURUM 2009, Karma Heykel Sergisi, ERZURUM 2009, Lös Ev için Yardım Projesine Katılım Heykel Çalışması, ANKARA 2015, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kişisel Heykel Sergisi, ERZURUM

İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	perihanbanaz@gmail.com
Tarih	11.06.2015