

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

**TÜRKİYE'DEKİ ANIT HEYKEL UYGULAMALARI
IŞIĞINDA YAPILAN HEYKEL PROJELERİ**

**Hazırlayan
Hikmet DAYLAN**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN**

Yüksek Lisans Tezi

**Ocak 2012
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

**TÜRKİYE'DEKİ ANIT HEYKEL UYGULAMALARI
IŞIĞINDA YAPILAN HEYKEL PROJELERİ
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan
Hikmet DAYLAN**

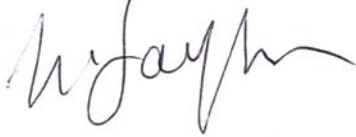
**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN**

**Ocak 2012
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

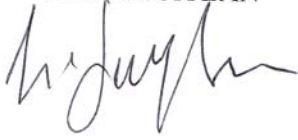
Hikmet Daylan



YÖNERGEYE UYGUNLUK

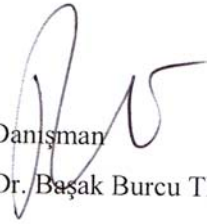
“Türkiye’deki Anıt Heykel Uygulamaları Işığında Yapılan Heykel Projeleri” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Hikmet DAYLAN



Danışman

Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN



Heykel Ana Sanat Dalı Başkanı
Yrd. Doç. Osman YILMAZ

Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN danışmanlığında **Hikmet DAYLAN** tarafından hazırlanan “**Türkiye’deki Anıt Heykel Uygulamaları Işığında Yapılan Heykel Projeleri**“ adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

11/01/2012

JÜRİ:

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN

Üye : Doç. Kaan CANDURAN

Üye : Yrd. Doç. Osman YILMAZ

**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetimi Kurulu’nun 23.02.2012 tarih ve 2012/01 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü V.
Doç. Kaan CANDURAN



ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

Bir Süreçten Sonra Biten Tez Hazırlığının Her Adımında Yapıcı Görüşleriyle Hareketlendiren Danışmanlığımı Yapmış, **Sayın Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu Tekin'e** Teşekkür Ve Saygılarımı Sunarım.

Tez Evrelerimden Çıkarken Enstitü Müdürlüğüne Saygılarımla.

Sanata Teşvik Edişi İle Sanatçılığını Yansıtan, **Sayın Heykel Bölümü Öğretim Görevlisi Recep Özer'e** Teşekkür Ve Saygılarımı İletirim.

Ayrıca Dünyalar Tatlısı Aileme Teşekkür, Saygı Ve Sevgilerimle.

Hikmet DAYLAN

KAYSERİ - 2012

TÜRKİYE’DEKİ ANIT HEYKEL UYGULAMALARI IŞIĞINDA YAPILAN HEYKEL PROJELERİ

Hikmet DAYLAN
Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Ocak 2012
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN

ÖZET

Araştırma konusu olarak, Türkiye’deki Anıt Heykel Uygulamaları Işığında Yapılan Heykel Projeleri seçilmiştir. Konu içeriği açıklayıcı bir tavır ise, heykel konusu teorik alt yapısını tarihsel süreç içerisindeki anıtın yeri ile sanat formlarının ilişkisini kapsar. Başlangıcından günümüze süre gelen izlenimlerde figüratif ve nonfigüratif anlayışta heykel eylemleri gerçekleştirilmiştir. Heykel ismi geneli kapsamaktadır. İçerisindeki çeşitlilik boyutlarında anıt kavramı sınırlılık taşımaktadır. Kavramların plâstik değerlerle biçimlere dönüştürülmesi sürecinde teorik eylem örneklerle kuramsal açıdan desteklenmiştir.

Tezin amacı mekân ve heykel plâstiğinin analiz ve sentezidir. Bu amaç doğrultusunda Cumhuriyet öncesi, Cumhuriyet dönemi ve Cumhuriyet sonrası, Türk heykeli anıt boyutuyla değerlendirilmiştir. Tez toplam dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde anıt kavramının heykel sanatı bağlamında değerlendirilmesi ile kavram tanımları ve şehir tasarımı içinde heykel algısı yer almaktadır. İkinci bölümde Türk heykeli ve heykeltraşları, çağdaş Türk heykel sanatı içeriğinde iç, dış mekân bağlamında soyut heykel ve anıt ilişkisi oluşturmuştur. Üçüncü bölümde maket anıt heykel uygulamaları, teknik aşama ve mekân yerleştirmede özgün anıt heykel proje tasarımları bulunmaktadır. Dördüncü bölüm değerlendirme ve sonuç olarak tamamlanmaktadır.

Heykel tarihinin ve çağdaş soyut heykel kavrayışının günümüze uzantısı, iletimi, konumu, bulunduğu noktalarda duruşu olarak konu içeriğini anlamlandırır. Genel olarak Türk heykel sanatında anıt kavramı batı sanatından yansımalar taşımakla beraber kendi ifade olanaklarında kullanmıştır. Ayrıca çağdaş anıt heykel uygulamalarına örnek tasarımlar oluşturulması hedeflenmektedir. Bu açıdan maket ölçeğinde özgün anıt heykel projeleri platformlar olarak adlandırılmıştır. Anıt ve heykel kavramı eşliğinde Türkiye’de yetişmiş sanatçıları ile eserleri incelenmiştir. Anıt unsuru kapsamlı olarak

tanımlanmış, çeşitleri örnekler üzerinden araştırılmıştır. Dönemlerinde her bir sanatçının plâstik ve estetik anlayış farklılıklar taşıdıkları analiz edilerek ele alınmıştır. Cumhuriyet’le birlikte Atatürk heykelleri ile başlayan anıt heykel kavramı çevre, alan, kent, mekân açısından da değerlendirilmiştir. Atatürk heykelleri dışında kırılma noktası 1950’li yıllarda başlayan soyutlamalardır. Çağdaş soyut heykel çalışmalarından da söz edilmiştir. Tezin sonucunda araştırmanın sonraki çalışmalara kaynak olması beklentidir. Plâstik anlayıştaki tüm veriler kullanılmaya çalışılırken duyusal ve sezgisel diyalog sağlanmıştır. Bu tez dahilindeki anıt plâstiğinde özgün anıt heykel denemeleri de mekâna dahil edilmiştir. Düşünsel bir olgu, yeni bir anlatım dili oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler : Anıt, Türk Heykel Sanatı, Cumhuriyet Dönemi

MONUMENTAL SCULPTURE TRIALS IN THE LIGHT OF MONUMENTAL SCULPTURE PRACTICE IN TURKEY

Hikmet DAYLAN
Erciyes University, Fine Arts Institute
M.Sc. Thesis, January 2012
Advisor: Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN

ABSTRACT

Monumental sculpture trials in the light of monumental sculpture practice have been determined as the subject of the research. If the content of the topic is an explanatory attitude; subject of sculpture covers its theoretical infrastructure position of monument in historical process with the connection of artistic forms. Sculpture actions in figurative and non-figurative concepts have been taking place in impressions that are ongoing since the beginning. The concept of sculpture covers the general. The concept of monument in its diversity is limited. In the process of concepts turning into forms with plastic values, theoretical action has been supported hypothetically with examples.

The purpose of the thesis is analysis and synthesis of space and sculpture plastic. To this end, pre-republican and republican Turkish sculpture has been evaluated on monumental scale. Extension, Connection, Situation of the present conception of contemporary abstract sculpture and the history of sculpture gives meaning to the content of the subject. Generally the expression of monument in Turkish art of sculpture is self-inferred as well as having reflections of the Western art. As a result of the thesis, the research is expected to be a source for subsequent studies. Furthermore, it is aimed to form designs of contemporary monumental sculpture. In this respect, scale model of the original sculpture projects are named as monumental platforms.

Artists trained in Turkey and their Works have been investigated accompanied by the concept of monuments and sculptures. The monument factor has been defined comprehensively and investigated within various examples. Each artist in his own time was of plastic and aesthetic differences. The concept of monumental sculpture beginning with the statues of Atatürk by the Republic has been evaluated in terms of environment, space, town and venue. The breaking point here, except the statues of Atatürk is abstractions beginning in 1950 s. Contemporary abstract sculpture Works

have also been mentioned about here. If the content is to be a little more detailed, the thesis consists of total four parts. The evaluation of monument concept in respect to art of sculpture is taken place in the first part. Sculpture and sculptors and the third part is about model sculpture examples and original project design. And the fourth part is the evaluation and conclusion part. Sensory and intuitive dialogue has been provided while trying to use all data in plastic concept. The original trials at monumental plastic within this thesis are aimed to be included to the location. There has been a new expression language, a case of intellectual developed.

Key Words : Monument, Turkish Art of Sculpture, The Republican Era

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK	ii
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	iii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	ii
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

1. HEYKEL SANATI VE ANIT KAVRAMI	5
1.1. Anıt Kavramının Heykel Sanatı Bağlamında Değerlendirmesi	5
1.2. Anıt Heykel Plâstiğinin, Mekân, Kent, Çevre Ve Alan Açısından Değerlendirmesi ...	12
1.2.1. Mekân Tanımı	12
1.2.2. Kent Tanımı	13
1.2.3. Çevre Tanımı.....	13
1.2.4. Alan Tanımı	14
1.3. Şehir Tasarımı İçinde Anıt Heykel Algısı.....	14

BÖLÜM II

2. TÜRK ANIT HEYKELİ VE HEYKELTRAŞLARI	18
2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk (Anıt) Heykel Sanatı	18
2.2. Osmanlı Heykeltraşlar ve Eserleri	25
2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk (Anıt) Heykel Sanatı.....	26
2.3.1. Türkiye’de Faaliyet Gösteren Yabancı Heykeltraşlar	28
2.3.2. Cumhuriyet Dönemindeki Türk Heykeltraşlar Ve Eserleri	35
2.4. ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKEL SANATI.....	42
2.4.1. İç –Dış Mekân Bağlamında Soyut Heykel Ve Anıt İlişkisi	42

BÖLÜM III

3. MAKET ANIT HEYKEL UYGULAMALARI	73
3.1. Uygulama	79
3.1.1. Teknik Aşama	82
3.2. Uygulama	86
3.2.1. Teknik Aşama	89
3.3. Uygulama	93
3.3.1. Teknik Aşama	95
3.4. Uygulama	98
3.4.1. Teknik Aşama	101
3.5. Uygulama	104
3.5.1. Teknik Aşama	107
3.6. Uygulama	110
3.6.1. Teknik Aşama	113
3.7. Uygulama	116
3.7.1. Teknik Aşama	118
3.8. Uygulama	122
3.8.1. Teknik Aşama	124

BÖLÜM IV

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	128
KAYNAKÇA	132
ÖZGEÇMİŞ.....	150

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1.1. Atlı Sultan Abdülaziz Heykel, Bronz, C.Fuller, İstanbul,1871	20
Şekil 2.1.2. Âbide-i Hürriyet 31 Mart Vakası Anıtı,Şişli,İstanbul,1909.....	22
Şekil 2.1.3. Tayyare Hava Şehitleri Anıtı,Fatih,İstanbul,1914	23
Şekil 2.2.1. Atatürk Anıtı,Nijat Sirel,Mahir Tomruk,Bursa,1931.....	25
Şekil 2.3.1. Şehit Sancaktar Mehmet Kol Âbidesi,Dumlupınar,1924	26
Şekil 2.3.1.1. Sümer Bank Binası Oturan Atatürk Heykeli,H.Krippel,Ankara,1938.....	29
Şekil 2.3.1.2. Etnoğrafya Müzesi Atlı Atatürk Anıtı, Pietro Canonica, Ankara,1927.....	30
Şekil 2.3.1.3. GüvenAnıtı, AntonHanak, Josef Thorak, Ankara, 1935.....	31
Şekil 2.3.1.4. İnönü Heykeli,Ziraat Fakültesi, Ankara, Rudolf Belling, 1940.....	32
Şekil 2.3.1.5. Kavga,Rudolf Belling,1936	34
Şekil 2.3.2.1. Kubilay Anıtı Menemen, Ratip Aşir Acudoğlu, 1934.....	35
Şekil 2.3.2.2. Atatürk Anıtı, Bronz, Ali Hadi Bara, Adana,1935	36
Şekil 2.3.2.3. Barbaros Anıtı, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İstanbul, 1944.....	37
Şekil 2.3.2.4. Atatürk Anıtı,Hükümet Binası, Kenan Ali Yontuç, Tekirdağ, 1929	38
Şekil 2.3.2.5. Bayraklaşan Atatürk Anıtı,Hacettepe, Ankara,Hüseyin Gezer,1963.....	39
Şekil 2.3.2.6. ODTÜ Atatürk Anıtı, Şadi Çalık, Ankara, 1966	40
Şekil 2.4.1.1. Taşankara, Jorgen Haugen Sorenson, Kızılay, Ankara,1992.....	44
Şekil 2.4.1.2. Ulus Hergelen Meydanı, Otto Herbert Hajek, Ankara	45
Şekil 2.4.1.3. ODTÜ Heykeli, Fen Ed. Fakültesi, Ralph Westphal, Ankara 1982	46
Şekil 2.4.1.4. Soyut Mekânsal Kompozisyon, Bronz, Ali Hadi Bara, 1952.....	51
Şekil 2.4.1.5. Soyut Heykel,Ağaç,R.H.Müzesi,İstanbul,Zühtü Müridoğlu.....	53
Şekil 2.4.1.6. Fındıklı Parkı Soyut Heykel, Zühtü Müridoğlu,İstanbul,1970.....	54
Şekil 2.4.1.7. Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, İstanbul, 1980	57
Şekil 2.4.1.8. Brancusi'ye Yanıt, İlhan Koman, 1975	58
Şekil 2.4.1.9. Leonardo Anıtı, Stokholm, İlhan Koman, 1991	59
Şekil 2.4.1.10. İMÇ, Unkapanı, Kuşlar Röliyef, Kuzgun Acar, İstanbul, 1966	61
Şekil 2.4.1.11. Türkiye Heykeli,KızılayGökdelenRöliyef,Kuzgun Acar,Ankara.....	62
Şekil 2.4.1.12. 50.Yıl Anıtı, Paslanmaz Çelik, Şadi Çalık, İstanbul, 1973.....	64
Şekil 2.4.1.13. Turan Ekmeksiz Anıtı, Bronz, Semahat Acuner, İstanbul.....	67

Şekil 2.4.1.14. Ali Hadi Bara'ya Saygı Anıtı, Füsun Onur, İstanbul, 1973.....	67
Şekil 2.4.1.15. ODTÜ Bilimağacı, 1966, Tamer Başoğlu, Ankara.....	68
Şekil 2.4.1.16. Soyut Heykel, Taş, Hakkı Atamulu.....	68
Şekil 2.4.1.17. Fıskiyeler, Abdi İpekçi Parkı, Bronz, Remzi Savaş, Ankara, 1979.....	69
Şekil 2.4.1.18. Harbiye 50.Yıl Anıtı, Bihrat Mavitan, İstanbul.....	69
Şekil 3.1.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	79
Şekil 3.1.1.2. Proje Eskiz Çizim.....	82
Şekil 3.1.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	83
Şekil 3.1.1.4. Dört'e Dörtlük Kare Platform, Mekân Yerleştirme.....	85
Şekil 3.2.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	86
Şekil 3.2.1.2. Eskiz Proje Çizimi.....	89
Şekil 3.2.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	90
Şekil 3.2.1.4. Üç'e Üçlük İkili Platform, Mekân Yerleştirme.....	92
Şekil 3.3.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	93
Şekil 3.3.1.2. Eskiz Proje Çizimi.....	95
Şekil 3.3.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	96
Şekil 3.3.1.4. Üç'e Üçgen Metal Çubuklu Platform, Mekân Yerleştirme.....	97
Şekil 3.4.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	98
Şekil 3.4.1.2. Eskiz Proje Çizim.....	101
Şekil 3.4.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	102
Şekil 3.4.1.4. İkili Çizgisel Platform, Mekân Yerleştirme.....	103
Şekil 3.5.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	104
Şekil 3.5.1.2. Eskiz Proje Çizim.....	107
Şekil 3.5.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	108
Şekil 3.5.1.4. İkiye İkilik Platform, Mekân Yerleştirme.....	109
Şekil 3.6.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	110
Şekil 3.6.1.2. Eskiz Proje Çizim.....	113
Şekil 3.6.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	114
Şekil 3.6.1.4. Üçgene Üçgen Açılım Platform, Mekân Yerleştirme.....	115
Şekil 3.7.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	116
Şekil 3.7.1.2. Eskiz Proje Çizim.....	118
Şekil 3.7.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	120
Şekil 3.7.1.4. Kareye Dikdörtgen Platform, Mekân Yerleştirme.....	121

Şekil 3.8.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi.....	122
Şekil 3.8.1.2. Eskiz Proje Çizim	124
Şekil 3.8.1.3. Ahşap Anıt Heykel.....	126
Şekil 3.8.1.4. İç İçe Üçlü Üçgen Platform, Mekân Yerleştirme	127

GİRİŞ

Medeniyetin temelinde üretmek nedenli önem taşıyorsa saklamak, korumak, benimseyip yarına iletebilmek de o denli önem taşımaktadır. İster göçebe, ister yerleşik bir kültür olsun insanoğlu biriktirir. Sanat ise bu birikimin en uygun ifade edildiği alan olmuştur. Heykelde bir sanat kolu olarak tarih boyunca önemini korumuştur.

Türk heykel sanatının geçmişi İslamiyet öncesi dönemlere kadar uzansa da çağdaş üsluptaki heykel sanatının başlangıcı 19. yüzyılda Batılılaşma süreci ile Osmanlı dönemidir. 1882 yılında Sanay-i Nefise Mektebi Âlisi'nin kurulmasından sonra burada heykel eğitimi verilmeye başlanmıştır. Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine kadar dört heykel sanatçısı ismi ile karşılaşılır. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında anıtlar ve heykeller ile sosyal yaşam şekillendirmesi hedeflenmiştir. Ancak anıtların çoğu yabancı sanatçılara yaptırılmıştır. 1800'lü yıllardan 1940'lı yıllar arasında heykel sanatında gelişim devam etmektedir. 1945'lerden sonra sanatta bir dalgalanma ve hareketlilik başlamıştır. Soyut sanat anlayışına yönelmek bu yıllardadır. 1950'li yıllarda soyut sanat iç mekânlarda, akademilerde sergilenirken, Türk sanatçılardan bir grubun ön görmesiyle park sergisi düzenleyerek, heykeli açık alanlara çıkarmıştır. Dış mekâna taşınan heykelde soyut anlayış kırılma ve başkaldırma noktasını oluşturmuştur. "50.Yıl Kutlamaları" adı altında oluşturulan sergi altyapısında, günümüzde dış mekânlardaki sanatsal heykellerin alt yapısını hazırlamıştır.

Anıt heykeller Cumhuriyet döneminin ürünleridir. Heykel sanatının Türkiye'deki geçmişi 1923-1946 yılları arasında uygulanan anıt heykeller oluşturmaktadır. Anıt heykeller o dönem siyasal iktidar değişikliklerini de yansıtan örneklerdir. 1923 yılı Türk toplumsal yaşamında, benimsenen yeni siyasal rejim ve devrimlerle başlayan hızlı bir değişim sürecine işaret etmektedir. 1946 yılı ise çok partili yaşama geçiş ile ikinci bir toplumsal değişim sürecinin başlangıcıdır. Dolayısıyla bu zaman aralığı bir dönem olarak ele alınarak konu anıt ile sınırlandırılmıştır.

Anıt Türk heykel sanatında diğer elemanlar kadar önemli bir yer oluşturur. Plâstik değerler formsal karakterini oluşturan yapısal bir özelliktir. Bu çalışmada anıtın Türk heykel sanatında ne şekilde yer bulduğu incelenmiştir. Plâstik bir unsur olarak anıtın kullanım yöntemlerinin neler olduğu Türk heykel sanatında bu yöntemlerin yansımalarının ne şekilde ortaya çıktığı cevaplanmaya çalışılan sorulardır. Anıtın ve anıtla beraber kullanılan elemanların Batı heykel sanatındaki gelişimi ile Türk heykel sanatında nasıl bir yer bulduğu soruları düşündürür. Araştırmanın konusu ve sınırlılığı anıt heykel oluşturmaktadır. Heykel kaynağını batıdan alarak gelişim içinde yer tutmaktadır. Figüratif ve nonfigüratif anıt heykel olarakta görülür. Soyut anlatımın hâkimiyet kazandığı 20. yüzyıl heykel sanatında birçok yapıtın görsel anlatımı da önemli yere sahiptir. Bu çalışma aynı zamanda anıtın uygulanmaya başlamasından bu yana geçen sürede istenilen etkilerin ne derecede elde edildiğini araştırmayı amaçlamaktadır. Anıt ile ilgili açıklamalar yapılarak heykelde anıtsal etkinin incelenmesi, anıtın uygulanması, konu içeriğinin kullanımı, Türk heykel sanatına yansımaları araştırılmıştır. Türk heykel sanatında anıtın yeri ve önemi hakkında bilgi toplanarak dökümanlar elde edilmiştir. Farklı sanatsal anlayış ve plâstik etkileri kullanan sanatçılar üzerine odaklanılmış ve geliştirdikleri sanatsal dil incelenmiştir. Çalışma aynı zamanda Türk heykel sanatında uygulanan anıt çeşitlerine dikkat çekmekte ve soyut çağdaş uygulamalarına da değinerek plâstik dil incelenip, özgün proje uygulamalarına zemin hazırlamayı da amaçlamıştır.

Tez çalışması için çağdaş soyut anlayış doğrultusunda çeşitli maket anıt projelerin önerileri sunulmaktadır. Taslak çizimler ve oluşturulan maketler üzerinde anıt niteliğini gözlemleyerek bu ifade canlandırılmıştır. Hazırlanan maketler farklı materyal seçimlerine de uygun olarak projelendirilmiştir. Çizgisel ve geometrik formlar biçim anlayışını dile getirmektedir. Sekiz sayısı çift değerlerde dengeyi oluşturduğundan bir anda anlık üretim sürecinde sekiz özgün proje uygulanmıştır. Bu çalışmada anıt maket projeleri 1/10 ölçekte boyutlandırılmıştır. Her biri üç kat büyütülüp sergilemek için heykel aşaması ahşap malzemeden çalışılmıştır. Çelik konstrüksiyon, taş, metal, mermer, döküm gibi bir çok çeşitteki malzemelerde uygulanabilinen proje önerileri esastır. Proje uygulamaları için mekânlar belirlenmiştir. İl içerisindeki yerleşkeler tercih edilmiştir. Farklı farklı mekânlarda farklı projeler yerleştirilerek dış alana hâkimiyeti gözlenmektedir. Sekiz proje, sekiz farklı mekânda yer almaktadır. Farklı bakış açılarının

farkındalıklarını heykel ve mekân olarak ortaya çıkarmaktır. Kent, mekân, çevre, alan konseptine de değinilmiştir. Uygulama aşaması öncesinde ise ulusal ve uluslar arası kaynaklarda, teorik içeriği destekleyen bilgilere ulaşılmıştır. Araştırma kütüphane çalışması ile başlamıştır. Dökümanlar kitaplar, dergiler taranarak anıt heykellere ilişkin bilgiler derlenmiş, sanatçı ve araştırmacıların makaleleri, sempozyum kaynaklar, süreli yayın yazıları araştırma konusuna yol gösterici olmuştur. Kaynak taramaları sonucunda, Cumhuriyet'in kurulması ile devletin ideolojisine uygun bir sembol olarak seçilen anıt heykeller kültürel ve sanatsal yansıması üzerinde durulmuştur. Anıt ve anıt heykel kavramı ile birlikte anıt heykel tarihçesinden Cumhuriyet öncesi heykel alanında ne gibi gelişmeler olduğu, anıt kavramının Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine geçirdiği değişimden söz edilmiştir. Konu kapsamına giren anıt heykel kendi içinde değerlendirilmiştir. Heykellerin dönemi içindeki yeri ve işlevi siyasal, sosyal, kültürel yapıyla kentsel çevresi ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi anıt heykelleri saptamak ve dönemi içinde taşıdığı anlamı ortaya koymak amaçlanır. Çalışma süre gelen dönemlerinde anıt heykellere bir bakış açısı oluşturmuştur. Dökümanlar irdelenerek doğru bilgilere ulaşılmış aydınlatıcı ve akıcı bir yol çizmiştir. Sanatçıların sanat anlayışları örnek alınarak etkileri özgün proje üretimine taşınmıştır.

Türk heykel tarihinin varolmasında ve yaşamasında farklı ortamların, farklı sanatçıların, farklı algıların biçimsellikleri ele alınmıştır. Başlıcaları önemli öncülerden Yervant Osgan Efendi, İhsan Özsoy, İsa Behzat, Nijat Sirel, Mahir Tomruk ilk Atatürk anıt heykelleri yapan isimlerdir. Henrich Krippel, Pietro Canonica gibi yabancı sanatçıların etkileri olmuş ve Atatürk anıt heykelleri gerçekleştirmişler. Türk heykeltraşlardan Ratip Aşir Acudoğlu, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Kenan Ali Yontuç, Hüseyin Gezer, Şadi Çalık, İlhan Koman, Kuzgun Acar gibi birçok isimler figüratif ve nonfigüratif heykeller uygulamışlardır. Figürlü anıt heykelleri Atatürk ve zafer konuları içerir. İki kısımdan oluşan tektip figürlü anıt heykellerdir. Soyut heykeller çağdaş sanatsal üslupta plâstik dillerini yansıtır. Yapılışları yeniliğe açık bir ortamda her şey eğitim amaçlı verilmiştir. Bu durumda bütün isimler batı etkisindeki sanat algılayışlarını yansıtarak varolmuşlar. Literatür bilgileri görsel örneklerle desteklenmiştir. Her bir konu içeriğindeki görsellerden en önemli resimleri seçilerek birer örnek ile verilmiştir. Çalışmada çok geniş kullanım alanı olan anıt, günümüz heykel sanatında ne şekilde yer bulduğu incelenmiştir. Türk heykel sanatında anıt yöntemlerin yansıması ne durumda

ortaya çıktığı, Türkiye’de nasıl bir yer bulduğu tarihi süreçte hangi dönemlerden geçip, günümüze gelişi ve gelişimi araştırmanın teorik bilgi birikimini oluşturur.

Anıt heykeller Atatürk ile sembolleşmiştir. Cumhuriyet ile Türk heykel sanatında ilk uygulanan anıtlar zafer, kurtuluş, ve kahramanlık konuları içermekle birlikte halkın minnet duygusuna da gönderme yapmaktadır. Anıtların en önemli özelliği onların birer hatırlayıcı olarak işlevlendirilmesidir. Anıtlar sosyal yaşamda sürekli geçmişe yapılan vurgunun da anahtarlarıdır. Bu anahtarın çeşitlilik göstermesi ile günümüze kadar uzantıları süre gelmektedir. Yeni adımlar ve atılımlar yaratması da çağdaş anlamda beklentidir.

Sonucun da Türk heykel sanatı batı etkisinde görülür. Anıt kavramı önemli yer teşkil eder. Anıtlar sembolleştirilir. Bir tarihe, bir olaya, bir kişiye ait tanıklık ederek anıtsallaşır. Bir mekânın olması şarttır. Anıtların en önemli özelliği özgünlüğü ve yüklenilen anlamıdır. Anıt fiziksel çevrede yer alan toplumun gelecek kuşaklara simge niteliğinde bıraktığı yapı olgusu da denir. Mekân ve heykel plâstiğinin analiz ve sentez doğrultusunda Türk heykeli anıt boyutuyla değerlendirilmiştir.

BÖLÜM I

1. HEYKEL SANATI VE ANIT KAVRAMI

1.1. Anıt Kavramının Heykel Sanatı Bağlamında Değerlendirmesi

Uygarlığın temelinde üretmek ne denli önem taşıyorsa saklamak, korumak benimseyip yarına iletebilmek de o denli önem taşımaktadır. İster göçebe, ister yerleşik bir kültür olsun insanoğlu biriktirir ve biriktirdiğine temellenmektedir. Sanat bu birikimin en uygun ifade edildiği alan olmuştur. Heykel de bir sanat kolu olarak tarih boyunca önemini korumuştur. Heykel ile kast edilen sanat kolu hacim sanatıdır. Etrafında dolaşılabilen, elle tutulan, dokunulabilen, insanın düşünce ve imgelerinin bir sonucu olan üç boyutlu biçime de heykel denilmektedir. Anıtsal, anıt niteliğindeki büyük boyutlu yapıtlardır. (Tanyeli; Sözen 2001, 11).

Heykel sanatı ürünü olarak anıt, bir olayın kişinin ya da kişilerin anısına adanmış olsun olmasın, kentsel mekânda yer alan her tür yapıt anlamındadır. Kentsel açıdan anıt, kentin genel dokusu içinde diğer yapıların oluşturduğu çoğunluktan ayırt edilebilen yapıdır denebilir. Bu anlamda anıt kentsel doku içinde karşıtlık yaratıcı bir öge olmasıdır. Anıt, tarihsel bir özelliği olan büyük ve önemli bir olayı, ulusça sayılan, tarihe geçmiş bir kimseyi gelecek kuşaklara taşımaktır. Tarih boyunca anımsatmak için yapılan ya da dikilen, göze çarpacak büyüklükte, simge niteliğinde yapı, yontu, gömüt, sütun ya da benzeri bir yapıt olarak tanımlanmaktadır. (Püsküllüoğlu 1995, 109).

Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (International Council on Monuments and sites, Icomos) ise anıtı, tarih, sanat veya bilim açısından istisnai düzeyde evrensel bir değere sahip mimari eserler, anıtsal değerdeki heykeltraşlık veya resim eserleri arkeolojik nitelikteki yapılar, kitabeler, mağara veya parça toplulukları olarak tanımlar. (Dülgerler 2008. 68). Anıt, dilimize bir şeyin anılması anlamına gelen anmak fiiline bağlı olarak

girmiştir. Anıt, eski dilde Âbide'dir. Osmanlıca da ise anıt, sonsuz edebi anlamına gelen "Abid" kökünden gelmektedir. Anıtsal anlamındaki Âbide, (Abidevi) sözcüğü ile isimlendirilmekte olduğu görülmektedir. (Karadayı 2008, 68).

Anıtların toplumdaki siyasal iktidar ya da resmi kültür değişikliklerinin izlenebileceği kültür varlıkları olduğunu söylemek gerekmektedir. Bir kişi veya olayın sürekli anılması için dikilen büyük yapı veya heykel denilir. (Anonim c.4 /1973 ; Tuğlacı 1972, 102).

Heykel, Arapçadan dilimize geçmiş, yüksek yapı, büyük yapı anlamında bir sözcük olmaktadır. Anlam genişlemesiyle, bir varlığın değişik gereçlerden yapılan benzeri anlamında da kullanılmaya başlanmasına yontu denilmektedir. (Eyüboğlu 1991, 323). İfadesi ile heykeli, çeşitli maddelerden kalıba dökülerek, yontularak ya da yoğrulup pişirilerek yapılan insan, hayvan v.b biçimlerini yansıtan sanat yapıtı olarak da tanımlanmaktadır. (Püsküllüoğlu 1995, 746 ; Osma 2008, 15).

Heykel terim olarak, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesnelere. Heykel sözcüğü bu amacı güden her büyüklükteki hangi malzeme ve tekniği kullanılırsa, kullanılsın tüm yapıtların genel adıdır. Temelinde heykelin anlamına kavuşması mekânla ilişki kurmasıyla ilgilidir. Açık veya kapalı bir mekânı doldurmak, anlamlandırmak işlevindedir. Bir üretim türü, bir sanat dalıdır, sözel dilin yeterli olmadığı, geçerli olmadığı yerde, görsel koşullara kendine özgü olanaklara ve maddenin özelliklerine dayanarak, çoğu kez dondurulmuş bir zaman diliminde, sınırsız zamana uyabilen, özgün, gelişmiş bir iletişim aracıdır. (Germaner 1986, 66).

Heykel dalının kuşkusuzca en güç yanını anıtlar oluşturmaktadır. Bir anıtta heykel bulunmakla birlikte, anıt yalnızca bir heykel ya da heykeller, alçak kabartmalar, gereç ve teknik yoğrulma da değildir. Bunun yanı sıra anıt bir uyum, uyumlar bileşkesi olmakla birlikte, bir gösterişin anlatımıdır da denilmektedir. Başka bir deyişle anıt, bir gösterişin nedenleri açık ya da gizlenmiş, simgelenmiş, heykel olanaklarının diğer öğelerle birleştirilmiş bir tek ulaştırılma sonucu olmaktadır. Her yaratmanın, üretmenin bir yer, mekân, isteği anıt için söz konusu olacağına göre, anıt bulunduğu alanı, yeni oluşmaktaki yeri için adına koşullanmış olmaktadır. Kanıya göre Elibal, heykel ustası Zühtü Müridoğlu'nun bu konudaki görüşlerini şöyle aktarmaktadır;

“Abidenin, anıtın bulunduğu meydan alanı, mümkün olduğu kadar doldurması, hatta ezmesi lazımdır. Yalnız büyüklüğü cesamet bakımından düşünülmemelidir. Bir çok abideler, anıtlar, buldukları alanlar meydanla uygun büyüklükte olduğu halde göze pek de görünmezler... Büyüklüğü ifadesi, Mısırlının Hititlinin yaptığı gibi anıtı abideli küt durumunda gösterebilmekle kâbildir. Hacimler, formlar ve biçimler ne denli birbirine bağlanır, ne denli basitleştirilirse anıt o denli fazla büyür, bulunduğu alanı doldurur ve taşırır...

“Anıtçılığın (Abideciliğin) diğer güç bir yanı da, işin biraz da edebiyat tarafını göz önünde bulundurmaktır zorunluluğudur. Bazı heykeltıraşlar bundan kurtulmak için anıtı ikiye ayırmışlardır. Bir kısmı üst tarafta alegorik remz, dolaylama, benzetme, olarak kendi isteklerini yapmışlar, işin edebiyat yanını da kaide de küçük alçak kabartmalarla göstererek mümkün olduğu kadar kütle içinde eritmeye çalışmışlardır. Diğer bir kısmı da, özellikle Bourdelle gerçeği tümüyle atarak, bütün anlatımı alegorik olarak yaratmışlardır. Bunların dışındaki akademik heykeltıraşlar olayları olduğu gibi anlatmak, anlatıma katmak için çalışmışlardır...” (1973, 318).

Anıt heykel düşüncesi genellikle figüratif heykellerle özdeşleştirilmiştir. Yener bu konudaki açıklayıcı görüşünü şu şekilde nakleder ;

“Yapı ya da kentsel ölçek açısından bir tanımlama ögesi olan anıtlar, taşıdıkları anlam çerçevesinde ele alındıklarında ise, halkın belleğine yerleştirilmek istenilen değerle incelenmelidir. Bu değerler ulusal benlik ve kimliği uyarıcı askeri ya da siyasi bir kahramana ait iken, kimi zaman kişiden çok olaya dayanan değişim ve dönüşümleri ön plana çıkarıcı nitelik taşımaktadır.” (2001, 5).

Anıtın amacı, toplumlar ve uluslar için önemli bir olayı, kişiyi, anı veya olguyu yaşatmayı, hatırlatmayı, tarihsel bir dönemin anısını canlı tutmayı amaçlayan yapıtlardır. Anıtsallığın tek koşulu devasa olması değildir. Bir anıtı anıt yapan en önemli özelliği, hatırlayıcı ve hatırlatıcı işlevinde olmasıdır. Anıtlar sosyal yaşamda sürekli geçmişe yapılan vurgununda anahtarlarıdır. Anıtsallık bir bütünlüğü anlatır. Tekniğe ve boyuta indirgenemeyen bir konudur. Tekniğin kendisi tek başına anıtı anıt yapmaz konusu ve içeriği de anlam katmaktadır. Heykel, heykelsi düşüncenin bir ifadesidir. Heykelin dış mekâna çıkmasıyla değişen en önemli nedeni boyuttur. Mimari yapıyla yarışabilecek boyutta heykeller varolmaktadır.

Anıt kavramının tarihsel süreç içerisinde gelişimi, ifadesinde ise, insanoğlunun anımsatma gereğini duyduğu ilk şey ölümler olmuştur. İlk mezar anıtlarından başlayarak, insanlar geleceğe yönelik mesaj vermek istemişlerdir. (Kuban 1973, 5-6).

Tarih boyunca, ilk anıt heykel örnekleri ilk medeniyetler merkezi olan Mezopotamya'da Sümer, Akad, Asur ve Babil'de karşımıza çıkar. Sonrasında Antik Mısır'da heykel sanatının ilk örnekleri firavun ve tanrı heykelleri, obeliskler, dikilitaş ve rölyefler olarak ortaya çıkmaktadır. Dünya da ilk kez hükümdarların atlı heykelleri Roma döneminde yapılmış ve açık alanda sergilenmiştir. Topluma açık alanlara anıt dikme geleneği ise, Yunan uygarlığının klâsik, döneminde başlamaktadır. Klâsik Yunan döneminde ve Helenistik dönemde agoralar, tapınaklar, tiyatrolar gibi alan ve yapılara konulan anıt heykeller, dini, sosyal ya da politik işlevlere sahip objeler olmaktadır. Roma döneminde imparatoru sütun üzerinde, ayakta veya at üzerinde gösteren heykeller kamu alanlarına dikilmekte olduğu bilinmektedir. (Yenice; Dülgerler 2008, 68).

Bizans döneminde de Roma geleneğinin devamı olarak, imparatorların anıt heykelleri forumlara yerleştirilmiştir. Avrupa'da Rönesans ile birlikte atlı heykel eserler yeniden ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Bu dönemde imparatorlar dışında önemli kişilerin heykellerinin yapılmasına da başlanmıştır. Bu anıtlar resmi ya da kamusal yararlılıklar gösteren önemli kişilerin anısına dikiliyor olmaktadır. (Osma 1998, 16).

16. yüzyıl ortalarından itibaren anıt heykeller, anıtlar için düzenlenen özel meydanlara dikilmeye başlanmıştır. Atlı anıt heykeller, Rönesans'ta da otoritenin ve kalıcılığın simgesi olarak değerlendirilmektedir. Rönesans'tan sonra atlı anıt heykel anlayışı tüm Avrupa'ya yayılmış olmaktadır. Barok döneminde de Fransa kralları kendi heykellerini yaptırmışlardır ifadesi dile geldiği görülmektedir. (Osma 2003, 16-17).

17. yüzyıl ve 18. yüzyıl da heykeller kiliselerde, zafer taklarında, katedrallerde, kraliyetler ve aristokratik hanelerde, mitolojik, dini konularla mimari yapılarla figürlü yontular kullanılmıştır.

19. yüzyıl ortalarından itibaren tarihi ünü olan kişilerin anısına anıtlar yapılmaya başlanmıştır. Fransa'da ihtilâl ile birlikte özgürlük, kardeşlik, eşitlik gibi kavramlar kamu heykellerinin konusunu oluşturmaktadır. (Karadayı; Dülgerler 2008, 68).

19. yüzyıl sonrasında Avrupa sanat akımlarında heykel, neoklasizm (yeni klâsikçilik), barok ve rokoko akımına tepki olarak çıkmıştır. Romantizm Fransız devrimi gibi toplumu değişime uğratacak önemli toplumsal olaylara sahne olmuştur. Realizm (gerçekçilik) Avrupa sanatına Rönesans ile giren bu anlayış 20. yüzyıl başına kadar

etkilerini sürmüş günlük yaşamı konu alır. Empresyonizm (izlenimcilik) Fransada çıkan anlık konuları işler, ışık önemlidir. Ekspresyonizm (dışavurumculuk) 20. yüzyıl başları çağın psikolojik politik ve dinsel sorunlarını yaşamın dramını dile getirir, vs. bunun gibi Avrupa akımlarından sanat anlayışları yansıtılmıştır.

Avrupa da çağın ve ulusların önemli kişileriyle ilgili heykellerin meydana konulması bir devlet görevi olarak benimsenmektedir. Aguste Rodin ilk kez Fransa da Calais kentinde yaşanan bir olayı anıt olarak tasarlamış, Calais Eşrafları adlı ünlü anıtı örnektir. Buzul çağından itibaren farklı biçimlerde heykel uygulamaları görülmektedir. Daha çok figüratifdir, heykellerin estetik yönleri dışında, dini ve sembolik amaçla oluşturulmuştur. Avrupa akımlarında bireysel soyutlamalara yönelimler, görkemliliğin ağırlığından çıkarak mimari yapıların dışında geniş alanlarda da modern yapı ve heykeller görülmektedir. Dile gelen bütün anlatımın nedeninde topluma açık alanlara anıt heykel dikme geleneği tüm dünya ülkelerinde belirli zaman ve dönemlerde, konu ve duruma, kişilere ve olaylara yönelik çıkmış olmasını belirtmektedir.

Geçmiş süreç içerisinde değerleri önemli olan Türkiye'deki anıt heykel uzantısı nasıl varlığını süre gelmektedir. Değeri, önemi, desteği ve gelişimi mutlaka emek karşılığında oluşmuş olmaktadır. Açılımında hangi dönem ve kimler tarafından etkisini göstermiş olması dile getirilmektedir. Başlangıcında heykel sanatının gelişim etkisi ve günümüze kadar gelen süre içinde varlığını sunma şekli ifadesi de edilmektedir. (Dülgerler; Yenice 2008 69).

Türkiye'de anıt heykel uygulamalarının değerlendirilmesine bakacak olunursa, şöyle değerlendirmek gerekmektedir. Anıt plâstiğinin ulusal amaçlara dönük bir biçimde gerçekleşmesi Cumhuriyet'in ilanından sonradır. Anıt plâstiğinde Avrupa etkileri özümşenerek bu alanda da bir sentez olgusuna ulaşılmak istenen çabalardan söz edilmektedir.

Anıt heykel fikri temsilciliği Batı'ya ait görülür. Türkiye'de anıt heykel kahramanlık ve kurtuluş konularında, liderleri anma adıyla çıkmaktadır, sembolik olarak simgeleşmektedir. Yabancı sanatçıların gelişiyile uygulamalarında Avrupa etkilerini yansıttığı izlenimi görülmektedir. Türkiye'de batıya sanatçılar gönderilmesi eğitim amaçlı yetiştirilmek üzere bilgi akışını sağlamaktır. Türkiye'de günümüzde yetişmiş

sanatçılar varolmaktadır. Yapılan anıt heykellerin, sanatçısı ve sanatı ile açık alanda mekânla bağdaştırılması fikri anlatım nedenidir.

Anıt heykelciliğini, konu ve alan sınırlarının dışında düşünmeme saplantısından sıyrılmalı ve sanatçının yaratıcı, dinamik oluşumlarını hayata geçirecek özgün anıt yaklaşımlarına olanak tanınmalıdır. Bir yaklaşım sonucu, Atatürk anıtlarındaki katı formel tutumların, özgün yorumlara açılabilmesi de buna bağlı olmaktadır. Atatürk anıtçılığında bugün bile yabancı sanatçı izlerinin 1920'lerde başlatmış olduğu çizgiyi aşamamış olmanın nedenleri üzerinde düşünmek için geç kalmış sayılmamaktadır. (Özsezgin 1986, 66).

Anıtlarda heykellerin anlattıkları olayı veya kişiyi fazla zorlamalarla yansıtmaya çalışmaları, asıl verilmek istenenin yok olmasına neden olmaktadır. Bulunduğu çevre ile ilintisi anlatım gücü yetersiz olabilmektedir. Oysa anıt, içinde bulunduğu çağa uygun, çevresine belirli bir olay ya da kişiyi sürekli anımsatmak ve yaşatmak için yapılmalıdır ifadesi de dile getirilmektedir. (Dülgerler; Yenice 2008, 70).

Türkiye'de heykel sanatının kabullenilmesinde Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma programında anıtlara ideolojik görev yüklemesi söz konusudur. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Lâiklik ve İnkılâpçılık olarak belirlediği ilkelerin, Türk tarihi, milli kültür, ilmi hareket tasasının içinde görselleştirilmesinde ve kamuya benimsetilmesinde önemli unsurlardan biri de anıtçılık hareketi olmuştur ifadesi dile gelmektedir. (Karadayı 2008, 70).

1935 yılında yayınlanan Cumhuriyet Halk Partisi programının 49. maddesinde, devletin bir devrim müzesi kurmayı plânladığı, müzenin halka devrim düşünce ve duygusunu aşlamak için etkin bir araç olarak kullanılacağı da açıkça dile getirilmiş olmaktadır. Müze ve sergi şubesi içinde yer alan sergiler grubunun görevleri arasında gerek Halkevi bölgelerinde gerek yurdun çeşitli yerlerinde ressam, heykeltıraşlar, mimarlar ve diğerlerinin yapıtlarını halka tanıtmak da oldukları ifadesi edilir. (Adal 1936, 17 ; Yasa Yaman 2002, 155-156).

Cumhuriyet Türkiye'sinde kent mekânlarında uygulanan ilk anıt heykeller, bu konuda yetmiş, deneyimli Türk heykelcisi olmadığı ve gerekli teknik alt kadronun

bulunmayışı gibi gerekçelerle yabancı heykeltçilere siparişler edilmiş olduğu bilinmektedir. (Gezer 1984, 19).

Türklüğün ulus devlet anlayışının, çağdaşlığın ve lâikliğin göstergesi haline dönüşmüşlerdir. Atatürk heykelleri genellikle kentin merkezinde ve kamunun alanlarında anıtsallaşmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde anıtları gerçekleştiren yabancı heykeltıraşlar, Pietro Canonica, Heinrich Krippel, Anton Hanak, Josef Thorak ve Rudolf Belling olmaktadır. Türkiye'deki uygulamaların büyük bir bölümünü yapmış oldukları bilinmektedir. Kenan Ali Yontuçu, Nijat Sirel, Mehmet Mahir Tomruk, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Hakkı Atamulu, Sabiha Ziya Bengütaş, Ratip Aşir Acudoğlu, Hüseyin Anka Özkan, vs. olarak sıralanmakta olan bir çok Türk sanatçılarının, Avrupa'lı sanatçılarının Kurtuluş Savaşı ve Devrimlerin ruhunu anlayamayacağı savıyla başlattıkları tartışmadan galip çıktıkları ve anıt uygulamaları yapmaya olanak buldukları anlaşılmaktadır ifadesi edilir. (Yasa Yaman 2002, 157).

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında anılan Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara 1950 yılı sonrasında akademideki heykel eğitimini yönlendirdikleri bilinmektedir. Heykel eğitimini yenileştirmelerine, soyut anlatımlara olanak tanımalarına karşın anıt uygulamalarında figüratif ve anlatımcı tavırlarını sürdürmüşlerdir. Bu ikilemli duruş genel olarak Türkiye'deki sanatçıların anıt ve heykel çalışmaları arasındaki ayrımında bir göstergesi niteliğindedir anlatımı ifadelendirilir. (Yasa Yaman 2002, 169).

Gürdal Duyar'ın 1965 tarihli Uşak Atatürk heykeli ile başlayan kalıplardan sıyrılmış, kaidelerinden ayrılmış, Atatürk heykellerini Şadi Çalık'ın öğrencisi Mehmet Aksoy'un, Rahmi Aksungur'un heykelleriyle artık anıt heykel hem o başlangıçtaki milli sanat söylemi ile örtüşüyor hem de çağdaş estetikle ve Cumhuriyet ideolojisiyle de örtüştüğü görülmektedir. Tamer Başoğlu'nun eleştirilere hedef olan Beşiktaş'taki 75. yıl Anıtı'nda, plâstik estetiği olarak acaba bir geri dönüşümü varmı izlenimi görülmektedir. (Pelvanoğlu 2007, 290).

Türkiye Cumhuriyet'i Devleti bu uygulama ile resmi kültür politikası ve ideolojisine de uygun olarak çağdaşlığın sembolü olan uygar toplumların anıtlarına benzeyen ve ulusal bilinci pekiştirmeye yarayacak anıt heykelleri toplumun günlük yaşamına yerleştirmiş olmaktadır. (Osma 2003, 22).

Anıt heykellerin her şeyden önce büyüklükleri, etkileyici yönleriyle kavradıkları gerçektir ki büyüklük anıtsallığın görünürdeki özelliğidir. Heykel sanatının ilk sanatçı kuşağı için geçerli olan yaklaşım biçiminin daha çok yeni devlet ideallerinin, Cumhuriyet felsefesinin ve kurucunun güçlü kişiliğini yansıtmaya yönelik olduğunu anıtın organik yapısıyla bir arada ele almanın amaçlandığı görülmektedir. İlk sanatçı kuşaklarının bir tür önemi ve kalıp olarak gerçekleştirdikleri espri bugünün Atatürk heykelleri için değişmez model olarak geçerliliğini korumaktadır. Anıt heykelciliğinde Atatürk figürünü merkez kabul ederek düşünsel ya da simgesel oluşumları bu merkez figürün çevresine yayma eğilimleri anıt heykelciliğimizin prototip sayılabilecek bir yaklaşımıdır. Oysa ortaya konulan işleri bu tür anlatım olanaklarını, özgün ifade biçimlerini yansıtmaktan bir hayli uzak olduğu kanaat edilmektedir. (Tural; Yener 2001, 5).

Anıt heykellerin kentlere uygulanmasında, mekân, kent, çevre, alan sorununu da beraberinde getirmektedir.

1.2. Anıt Heykel Plâstığının, Mekân, Kent, Çevre Ve Alan Açısından Değerlendirmesi

Heykel sanatında plâstik, sanatsal bir çalışma sonucu oluşturulmuş üç boyutlu biçim değeri ve sanat ürünleri içerir. Plâstisite, plâstik değer anlamındadır. Bir maddenin kolayca taşıyabileceği üç boyutlu biçim verilebilme niteliğidir. Bir objenin taşıdığı estetik değer yada biçimlendirilme becerisinin tümüdür. Plâstik değer, estetikle ilintilidir. (Tanyeli; Sözen 2001, 192).

Heykelle estetik bağdaştığına göre, bulunduğu zemini, temas ettiği yeri ile arasındaki diyalog ilişkisi önem kazandığı vurgulanmaktadır. Bunu da oluşturacağı peyzajı plâni ve faktörleriyle hayat bulacağını tanımlarla iletmektedir.

1.2.1. Mekân Tanımı

Mekân, uzayın sınırlanmış parçasına denilmektedir. Mekân bir mimari ürünün vazgeçilmez tek niteliği, temel koşuludur. Mekân bir ürünün dördüncü boyutudur. Mekân iç ve dış olarak sözedilmektedir. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı en boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu

kazanmaktadır. Mekân boyutu devingenlik yaratma niteliği kılmaktadır. (Sözen; Tanyeli 2001, 157). Geniş bir çerçeve ile insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanır. Mekân değişken bir unsur olmaktadır. Nesnelere ve yapıya göre anlam kazanmaktadır.

1.2.2. Kent Tanımı

Kent, nüfusun çoğu ticaret sanayi ya da yönetimle ilgili işlerle uğraşan, tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanına denmektedir. Sürekli gelişme içinde bulunan toplumun, yerleşme, barınma, gidiş, geliş, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi gereksinmelerinin karşılandığı köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimidir. Kent meta ve hizmetlerin üretim değişimi için örgütlenmiş bir araçtır. Kent kültürel öğelere ağırlık vermesi bakımından, sosyo ekonomik açıdan yapılmış toplumun bir parçasıdır.

Kent, uygarlık ürünlerini toplamak ve iletmek için özel olarak donatılmış maksimum hizmetin, minimum alanda sunulması için yeterince yoğunlaştırılmasıdır. Toplumun değişen gereksinmelerine büyümenin getirdiği daha karmaşık biçimlere ve yığılan toplumsal mirasa yer sağlayabilecek şekilde genişleyebilen bir strüktürdür. (Sözen; Tanyeli 2001, 128).

1.2.3. Çevre Tanımı

Çevre, insanların sürekli yaşadıkları yere denir. İnsanların ve diğer canlıların yaşama ortamını oluşturan hava, su, topraktır. Bunların içindeki bazı alanlar çevreyi oluşturmaktadırlar. Nesnelere ve mimari yapılarda çevre olgusunu görünür kılan objelerle anlanmaktadır. (http://www.sozlukbilgiportali.com) Çevre belli bir yaşam ortamında fiziksel, kimyasal ve biyolojik faktörlerin bütünüdür. Organizmaların canlı, cansız varlıklar arasındaki ilişkisi çevresidir. Çevre mekânsal boyutlara göre ele alınması durumunda coğrafi sınırlar önem kazanır. Yerel, bölgesel, küresel, ulusal ve uluslararası uzanan mekân boyutlarda düşünülmektedir. Toplumsal ve fiziksel çevre birbirini tamamlayan iki kavramdır. (Karaaslan 1993, 457).

1.2.4. Alan Tanımı

Alan, düz açık ve geniş yer, meydan, saha, arazi olarak tanımlanmaktadır. Fiziki içinde bir takım kuvvet çizgilerinin yayılmış bulunduğu varsayılan uzay parçasıdır. İnsanların dinlendikleri, yaşama olgularını daim ettikleri çeşitli bitki örtüleri ile kaplı yer, kapsam, sınır, yüzey olarak adlandırılmaktadır. Büyük boyutlu nesnelere, mimari yapıları taşıdıkları kısım bölüme de denilmektedir. (<http://www.sozlukbilgiportali.com>)

Tanımları ifade ederek, böyle bir sorunsala değinildi, çünkü büyük boyutlu sanatsal tasarımlar dış mekânda inşa etme görevi bulmaktadır.

1.3. Şehir Tasarımı İçinde Anıt Heykel Algısı

Dış mekânda heykel ile tasarımın kurduğu diyalog önemlidir. Çünkü şehirlerde kimlik oluşturmak, yapılan bireysel gücün yansıttığı hacim olgusunu adlandırmaktır. Bir ülkeyi sanatı mimari yapıları ve her türlü nesnel olguları var etmektedir. (Öztürk 2003, 458).

Dış mekân heykelciliğinde amaç mekânı zenginleştirmek, insanlara görsel ve yaşantısal yararlar sağlamak olduğu gözlenmektedir. Form, renk, tekstür gibi unsurlar insanları bilinçsiz olarak etkiler ve çağrışımlar yaratmaktadır, bu da heykelin estetik boyutu ile ilgili olmaktadır. Doğru seçilmiş ve yerleştirilmiş olan bir eser yerinde ilgi görür. Görsel olarak kent dokusunda önemli işlevlere sahip olan kentsel mekânlar, toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünüdür. Sadece uygulanan sanat eseri yoluyla değil, mekânın tüm estetik elemanları, kent mobilyaları, sokak lambaları, park, meydan saati, işaret ve reklam levhaları gibi görsel çevrenin önemli estetik unsurlarının oluşturduğu kompozisyonla da mümkündür. Kentsel mekânlarda heykel, mimari yapı ve peyzaj arasında bir etkileşimin var olduğu görülmektedir.

Heykel peyzaj tasarımı ve mimari tasarımla birlikte oluşturulmalı ve yerleştirilmelidir. Kentsel mekânlar dahi peyzaj donatı elemanları sadece renkli ve desenli döşeme kaplamaları çeşmeler, havuzlar, merdivenler, rampalar ve kent mobilyalarından oluşmazlar. Heykelin aracı boşluk ve kitle olduğundan mekânla direk ilişkisi söz konusu olmaktadır. Mekânla ilişkisi açısından heykel yerleştirilirken konusu, sosyo, kültürel kabul edilebilirliği, hacmi, formu, malzemesi ve fonu dikkate alınması gereken

konulardır. Kentsel ortamda kimi zaman bir mimari yapıda heykel özelliği kazanabilmektedir. Bu yapı, çevresindeki benzer çoğunluktan farklı fiziksel özellikleri ile ayırt edilebilen, bir yapıdır. Örnek verilirse, Anıtkabir, Atakule, Saat kulesi, Kız kulesi, Çanakkale Şehitliği gibi yapılar görülmektedir. Benzer olarak bir heykelde mimari özellik taşıyabilmektedir.

Her mimari mekân uzayın devamlılığında bir kesinti meydana getirmektedir. Kent mobilyaları sadece dekoratif ve anıtsal amaçla kullanılmayıp şehir mekânlarının sınırlarını belirlemektedir. Kullanılan tarihi veya ekolojik objeler şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. (Ertürk 2003, 415).

Bir mimari yapıda bulunması gereken üç önemli kriterden bahsedilmektedir. İşlevsellik, sağlamlık, güzellik mevcudu teşkil etmektedir. İçerisinde gezilip dolaşılacak farklı mekânsal özellikler oluşturan heykeller olabilmektedir. (Öztürk 2003, 459).

Kamusal mekânlar, toplumun kullanımına açık olan kentsel mekânlar şeklinde belirlenerek ve toplum için planlanan, toplumun yararlandığı alanları teşkil etmektedir. Kent mekânlarında kentsel tasarım, anıtsal çalışmalar genellikle kamu alanlarına yönelik olarak geliştirilmektedir. Kent içinde genel olarak kullanılan kamu mekânı içinde çeşitli gereksinimlere göre farklı niteliklerde, formlarda oluşturulan binalar, sokaklar, yapıtlar, anıtlar, çeşmeler, meydanlar, kuleler, yeşil alanlar olarak yapılmış ve yapılanmamış birimleri oluşturmaktadırlar. Dış mekânlar, kentsel mekân birimleri caddeler, meydanlar, yaşadığımız kentlerin ve ait olduğumuz toplumun aynasıdır. Mekânlar toplumun kültürünü ve yaşam düzeyini yansıtmaktadırlar. Kentin kimliği hakkında bilgi vermektedirler. (Kırzioğlu; Gül; Türk 2003, 631-632).

Kentlerimizi oluşturan fiziksel çevrenin temelini meydana getiren Türk şehircilik hareketlerinin kökeni Osmanlılara dayanmakta olduğu bilinmektedir. Osmanlı imparatorluğunun kuruluşundan Tanzimat'a kadar olan dönemde imar ve fiziksel çevre düzenlemesine ilişkin herhangi bir politika geliştirilmediği de görülmektedir. Bir anlamda kentleşme hızı henüz düşükte olsa, kentleşme olgusunun göçebe hayattan, yerleşik hayata başladığı görülmektedir. Bu kentleşme, kentleşememe ikilemini yaşarken tarih sahnesinden silinen Osmanlı imparatorluğu, tüm sorunları yanında bu temel sorunu da yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne bırakmıştır. Tanzimat'tan,

Cumhuriyet'e kadar olan dönemde, 19. yüzyıldan başlayarak tüm dünya da gelişen ulusçuluk hareketlerine koşut olarak ülkemizde de kanunlar güçlenmiş ve bunun mimarlıktaki yansımaları görülmeye başlanmıştır.

Kentlerdeki anıtlar, abideler, tarihi yapılar, şehitlikler gibi sanatsal ve mimari yapıtların önemi kadar çevresi alanı, mekân tasarımı da anlam kazanmaktadır.

Türkiye'de heykel özünde bir ulusal kimlik kurgusu etrafında şekillenen gelişen bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Anıtların sadece heykel olarak tasarlanması değil, önlerinde insan topluluklarının toplanacağı göz önünde bulundurularak çevre düzenlemeleri de yapılmıştır. (Algan;Yüce 2005, 92).

Düzensiz kentleşme sonucunda kentlerin kimliğine dair mimari ve sanatsal öğelerde kaybolmaya yüz tutmaktadır. Aslında bu durum Türkiye'deki kentlerin yaşamakta olduğu bir kültürel kimlik sorunu olarak çıkabilmektedir. Günümüzde çevre düzenlemesinin doğru yapılmaması ve çarpık kentleşme neticesinde kentin silüetinde kolay bir şekilde algılanamamaktadır. (Demirarslan 2005, 93).

Anıtların estetik kaygıdan ziyade halka ilettiği mesajın anlamı ve önemi kadar, konumlandırılan yer, alan, çevre, mekânda önem kazanmaktadır. Mimari yapıları, peyzaj tasarımı, kentsel konum, fiziki öğelerde değer görmekte olduğu izlenmektedir. Mekân, çevre, heykel anıt ilişkilendirilirse, tarih boyunca heykel farklı amaçlarla oluşturulmuş, her dönem açık alanda farklı biçimlerde yer almıştır. Figüratif ve non figüratif şeklindedir. (Öztürk 2005, 193). Anıtlar sunulmuş mekânlara sonradan yerleştirildiği gibi çoğu zaman mekân, yer, alan hiç görülmeden ve sipariş usulü ile de yapılabilinmektedir. (Kurtaslan 2005, 206).

Heykel, anıt kentsel yaşamda en kolay algılanabilen sanat dallarındandır. Açık alan, kamusal sanatın galeri sanatından farklı olması, insanların heykeli galerilerde olduğu gibi seçerek değil sunulmuş olarak algılayabilmesi, heykeli bulunduğu mekânla ve insanlarla başarılı diyalogunu gerektirmektedir. (Kurtaslan 2005, 214-217).

Heykelin tasarımı ve açık alana yerleştirilmesi süreci kentsel tasarım sürecinden bağımsız değildir. Heykel çevresi ile olan fiziksel ve toplumsal ilişkileri, tasarım ilkeleri

bağlamında yerleştirilmelidir. Ancak heykel bu şekilde kentsel çevre, alan ve mekânların oluşumuna ve kentsel yaşam kalitesinin yükseltilmesine katkıda bulunabilecektir. Heykelin oluşumu için heykeltraşlık mekân ve plâstiğin sentezidir. Şehir tasarımı içinde anıt heykel algısında şehirlerin analizi, yapısı, mekânlarının estetik görüntüsü, plâstik algılayış sentezi de kente değer katmaktadır.

BÖLÜM II

2. TÜRK ANIT HEYKELİ VE HEYKELTRAŞLARI

2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk (Anıt) Heykel Sanatı

Türk heykel sanatının kökleri Orta Asya'ya İslâmiyet öncesine uzandırılabilir. Göktürk Hakanı Kültiğin'in portresi, bir kahramanın mağlup ettiği düşmanı simgeleyen yontu örnekleri, Orhun Kitabeleri, bu kavimlerden günümüze kalan anıtlar arasında bulunmaktadır. Üzerinde yazıtların yer aldığı taş anıtlar ve mezar taşları balballar bulunduğunu da göstermektedir. Taştan insan biçimli heykeller, ölünün hatırasını yaşatan mezar taşları, anıt ve anıtsallık olarak anlam kazanmaktadır. (Ögel 1984, 131-136 ; Osma 2003, 18).

Uygurlarda da anıtlar daha çok Budizm etkisindeki dini yapılar olarak bilinmektedir. Tapınaklar yani Stupalar, Buda heykelleri ile donatılmıştır. Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçuklu döneminde birbirinden ilginç mezar anıtlarında heykel yerini almıştır. (Sözen 1973, 7).

Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler döneminde 11. yüzyıldan itibaren Diyarbakır ve Konya gibi kentlerin ünlü kale kapıları, ilginç köşeleri, insan ve hayvan kabartmaları ile zenginleştirilmiştir. Osmanlı döneminde ise, anıtsal yapılarla, ilginç türbelerle karşılaşılmasına rağmen, Selçuklu ve Beylikler döneminin insan, hayvan, kuş vb. figürlü kale kapıları, mezar taşları giderek azalmış soyut anlamlı taş işçiliği önem kazanmış olmaktadır.

Osmanlılar kendilerinden önceki uygarlıklara ait heykel ve kabartmaları, ortadan kaldırmamışlardır. Nitekim Antik ve Hıristiyan kültürlere karşı saygılı tutumu ile tanınan Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un alınmasında Bizans mirasına sahip çıkmış olmaktadır. Altın kapıdaki kabartmaları, Sultanahmet Meydan'ındaki Theodosius

Anıtını ve Yılanlı Sütun'u korumuştur. Yalnızca Doğu Roma İmparatorluğunun simgesi olan Justinianus heykelini kaldırtmıştır, ifadesi dile gelmektedir. (Renda 2002, 139).

18. yüzyıl Osmanlı mimarlığına Batının barok ve rokoko üsluplarından çizgiler girerken taş bezemeleri boyutlandırarak, geleneksel motifleri kabartma heykellere dönüştürülmüştür. Örneğin, Lale Devri'nde yaptırılan 3. Ahmet ve Tophane çeşmeleri adeta birer meydan heykeli görüntüsündedir. Artık taş yontuculuğu, heykelci ustalığına dönüşmektedir. Özellikle 3.Selim ve 2.Mahmut döneminde dikilen nişan taşlarından da söz etmek gerekmektedir. Padişahların atış yaptığı yerlere dikilen bu taşların üzerinde tarih kitabelerinin yanı sıra dönemin ünlü şairlerinin yazdığı övgülü dizeler yer almaktadır. Acıbadem, Okmeydanı, İhlamur, Nişantaşı gibi semtlerde bulunan bu taşların yazıtlarındaki ince hat, üst kısımlarını bezeyen girland çelenk gibi motifler, bitkisel bezemeler, bu taşları birer anıt görünümüne büründürmektedir. (Ayanoğlu 1974, 82-83).

Yazıtlı taşlara bir başka örnekte, 1733 Osmanlı Rus İttifakını simgeleyen Hünkâr İskeleyi Antlaşması anısına, Beykoz'a dikilen taş olmaktadır. 1. Dünya Savaşına kadar yerinde duran bu taşın bir yüzünde aynı zamanda şair olan Pertev Paşa'nın Rusları övücü sözleri, öteki yüzünde ise, aynı metnin Rusçası yer almış olduğu görülmektedir. (Şehsuvaroğlu 1953, 63).

Kuşkusuz batı anlamında bir heykel ve anıt heykel sanatından söz etmek için Tanzimat'ı beklemek gerekmektedir. Çünkü Osmanlı İmparatorluğunda resmi anıt ve heykel siparişleri gerçekleşecektir. Buna göre, Tanzimat yöneticileri, Avrupa'da önemli siyasal olayların ve zaferlerin anısına anıtlar dikildiğini öğrenmişlerdir. Nitekim 1839 Tanzimat ilanının ardından Gülhane Park'ına bir adalet taşı dikilmesi, Beyazıt Meydanına, üzerine Gülhane Hattı Şerifi'nin tüm metninin yazılacağı bir anıt yapımı planlanmıştır, ancak gerçekleşmemiştir. (Renda 2002, 140).

Osmanlı anıtsallığı içinde ise yana soyut şematik nitelikte geometrik kütle plâstiği, mezar taşları, çeşme yapıları ve bezemeleri örneklerde özgün bir uygulama alanı bulmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ise 19. yüzyıl içinde yaptırıldığı evvelce belirtilen Atlı Abdülaziz heykelinin, Avrupa geleneklerini anımsatan bir anıt düşüncesine bağlı bulunuşu, modern anıt sorununun gerçekleşme koşullarını yansıtmamaktadır. Charles Fuller tarafından yapılan 1871 yılında Sultan Abdülaziz büstü mermerden yapılarak,

Topkapı Sarayı Müzesinde bulunmaktadır. Beylerbeyi Sarayı'nda da bulunan bronzdan Atlı Sultan Abdülaziz heykeli yapılmıştır. (Şekil 2.1.1.) Anıt heykel örneğinde yine onun zamanında ilk kez gerçekleştirilmiştir. Osmanlı'nın ilk resmi heykeli olması açısından bu eserler önemlidir. Heykelde sultan batılı giyim tarzıyla saltanat koşumlarıyla donatılmış bir at üzerinde betimlenmiştir. Göğsünde hamail (kılıç kuşağı) ile iki nişan yer almaktadır. İmparatorluk gururu ile aydınlanan yüzü kararlı ve keskin bakışlarla ileriye doğru bakmaktadır. Atın hareketinin yarattığı rüzgar ceketini havalandırmakta ve batılı kıyafetinin ayrıntılarını açığa çıkarmaktadır. Bu hareketle bir anıtsallık yakalanmaya çalışılsada atın sultanın gövdesini taşımayacak orantısı etkiyi zayıflatmaktadır.

Bu koşul, anıt alanında ulusal bir amacın gerçekleşmesi zorunluluğunu içermektedir. Nitekim Abdülaziz heykeli, halkın gözü önüne konmuş değildir. Bu bakımdan tümüyle özel bir amaca çevrilmiş olarak kullanılmıştır. Osmanlı döneminde yapılmış olan atlı hükümdar heykelleri kentsel mekânda yer almamıştır. Ancak siyasi liderin kentsel mekânda temsili Atatürk ile gerçekleşecektir. (Kurtaslan 2005, 204).



Şekil 2.1.1. Atlı Sultan Abdülaziz Heykel, Bronz, C.Fuller 1871, İstanbul

Abdülaziz döneminde yapılan bir diğer heykel hamlesi, İstanbul'daki konak ve saray bahçelerine konmak üzere Paris'ten getirtilen hayvan heykelleridir. Beylerbeyi Sarayı'ndaki 1. Bonheur imzalı Boğa Heykelinin benzeridir. Boğa, geyik, aslan ve at heykelleri dış mekânda kendini göstermiş bulunmaktadır. (Tekiner 2010, 37).

Batılı anlamda heykel sanatının uygulanmaya başlaması ise 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nin kuruluşu ile olmaktadır. Bununla birlikte, 1883 yılı öncesi saray çevresinde heykele ilişkin bazı girişimler yok değildir. 1526 yılı Mohaç Seferi tarihi önem arz etmektedir. 1871 yılı Sultan Abdülaziz süreci dile gelmektedir. Yervant Osgan Efendi (1855, 1914). İhsan Özsoy (1867, 1944). İsa Behzat (1875, 1916). Mehmet Mahir Tomruk (1885, 1949). Nijat Sirel (1897, 1959). Bu isimler döneminde Mehmet Bahri ve Basri isimlerinden de bahsedilmiştir. Tarihlerinde heykel süreci devam ettirilmekte olduğu bilinmektedir. 19. yüzyıl 2. Abdülhamid döneminde görülen, Beyazıt Meydanına yönelik projeler de Galata Köprüsüne ilişkin öneriler, taslak olarak kalmış proje niteliği kazanmadığından uygulanamamış olduğu görülmektedir. (Akbulut 1994, 315-316 ; Kuban 1994, 187).

Sözü edilen bu girişimler bir geleneğin başlangıcı olamadığı gibi heykeli kamuya açık alanlara taşıma olanağını da bulamamıştır. Nitekim 20.yüzyıl ilk yıllarında İstanbul ve diğer kentlerde anıtlar görülmeye başlanmış olduğu ifadesi edilmektedir. Buna göre, ilk anıt örnekleri mimari yapılar şeklinde çıkmaktadır.

31 Mart Olayı anısına Âbide-i Hürriyet 1909 yılında, 1911 yıllarında Konya Ziraat Anıtı, Tayyare Hava Şehitleri Anıtı 1914, tarihi içerisinde bu dönemin örneklerinden olmaktadır. (Batur 1993, 58-59 ; Osma 2003, 21).

Türkiye'de meydan düzenlemesini kapsayan ilk anıt, 31 Mart olayını bastıran Hareket Ordusu şehitleri için, Şişli'de Hürriyet Abidesi adı altında yaptırılmıştır. 1909, 1910 yılları arası uygulanan anıt, mermer ve bronzdan inşa edilmiştir. Abide-i Hürriyet Türkiye'de yapılmış ilk ulusal anıttır. (Şekil 2.1.2.). Bu anıt çağdaşlığın, demokrasinin ve lâikliğin simgesi olmasıyla batılı geleneğe yakın anlayışta tasarlanmış, meydan düzenlemesini kapsayan mimari yapılar şeklinde ilk anıttır. Mimar Ali Muzaffer Beyin (1881-1920) eseri olmaktadır.



Şekil 2.1.2. Abide-i Hürriyet 31 Mart Vakası Anıtı, Şişli, İstanbul,1909

Hürriyet Âbidesinden sonra, ikinci anıt ise ilk Türk hava şehitleri için İstanbul, Fatih'te dikilen Tayyare (Hava) Şehitleri Âbidesi, 1914'de dikilmiş olan bu anıt tek taş sütundan ibarettir. (Şekil 2.1.3) 1912 yılında İstanbul Mısır seferi sırasında düşen uçakta şehit olanlara adanan bu anıt, Mimar Vedat Tek tarafından yapılmıştır.

Mermer ve bronzdan inşa edilmiştir. Bir olayı, bir anı yaşatmayı ve hatırlatmayı amaçlayan bu anıtlar, Osmanlı dönemine ait anıt mantığıyla tasarlanmış ilk yapıtlardır. Bu non-figüratif anıtlar heykel sanatçılarınca değil mimarlarca tasarlanmış olduğu görülmektedir.



Şekil 2.1.3. Tayyare Hava Şehitler Anıtı, Fatih, İstanbul, 1914

1883 Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde heykeltıraşlık derslerinin eğitim programı içine alınması ve Yervant Osgan Efendi'nin (1855–1914) Roma'da heykel eğitimine gitmesi ve dönüşünde Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde hoca olarak işe başlamasıyla bir değişim başlayacaktır. Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'ndeki heykel eğitimi heykel alanında yaygınlaştırma ve büyük kitlelere ulaştırma çabasının ilk adımıdır. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında bu siyasi yaklaşım ile yontu ve anıt kavramlarının iç içeliği farklı boyuta geçecektir. (Tansuğ 1986, 66).

Cumhuriyet öncesinde yetişmiş Türk heykeltıraşları önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir. Bu anlamda ilk Atatürk anıt heykeli çalışan Nijat Sirel ile Mehmet Mahir Tomruk olmaktadır. 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi açılıp heykel resmen öğretim konusu yapıncaya kadar, ülkemizde Türk heykeltıraşlığı yetişmemiş olduğu bilinmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yalnız plâstik sanatlar alanında değil, bilim ve teknik dallarında da yetişmiş eleman kıtlığı bulunmakta olduğu bilindiğine göre, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde, başta kurtarıcı ve devletin kurucusu büyük önder

Atatürk olmak üzere, yöneticilerin en önemli sorunu, bilim, sanat ve teknik alanlarındaki gerekli insan gücünün sağlanması olacağı dile getirilmektedir. Buna göre şu ifadeler edilmektedir; Bu dallarda devlet hesabına yetiştirilmek üzere Avrupa'nın ileri merkezlerine yetenekli gençleri seçerek göndermek ve oralarda yetişmelerini sağlamak, bunlar yetişinceye kadar yabancı uzmanlardan yararlanmak, olması dile getirildiğine göre; Ulusun gelişimi için bu maddeler uygulamaya geçirilmiş olduğu bilinmektedir. (Gezer 1984, 18).

Batı ülkelerindeki gibi kent mekânlarına yerleştirilen anıtlar halkın alışmasını sağlamaktadır. Cumhuriyet öncesinde yapılmış figürlü tek bir anıt var olduğuna göre, dönemin Sivas Valisi Muammer Kardeş tarafından, Osman Bey anısına Sivas Erzurum yolunda Hafik ilçesine 1916 yılında diktirilen anıt olmaktadır. Bu anıt, üzerinde Osman Bey'in büstünün bulunduğu bir sütundan oluşmaktadır. Nitekim, Atatürk döneminde 1936 yılında dönemin Valisi Nazmi Toker tarafından yıktırılan bu heykel Atatürk'ün de dikkatini çekmiş olduğu dile gelmektedir. (Ergin 1968, 819-822).

Sivas Atatürk Kongre ve Etnoğrafya Müzesi deposunda bulunan, Türkiye'nin ilk anıt heykeli olma özelliği taşıyan Osman Gazi heykeli depodan çıkarılarak yeniden dikilecek rivayeti dile gelmektedir. Buna göre, Kentsel mekânda yapılan ilk büst ise 1915 -1916 yılları arasında gerçekleştirilerek dikilen bu Sultan Osman Gazi Büstü olma özelliği taşımaktadır. Osman Gazi heykelin yapımında kullanılan taşların 11 çift yük hayvanı ile taşındığı dile gelerek, heykelin beş usta tarafından, Osman beyin resmine bakılarak yapıldığı rivayeti anlatılmaktadır. Heykelin baş ustası Geverek adında Ermeni asıllı Türk vatandaşının eseri olduğu belirtilmektedir. Heykelin Sivas yerine Hafik ilçesine dikilmesi, Valinin açılış törenine gitmeyip Sivas Müftüsünü göndermesi gibi garabetler, büstün o dönem için erken bir adım olduğunu düşündürmektedir. Tarihi kaynaklara göre, heykelin yapımı bir ay sürmüş 1916 yılından 1936 yılına kadar dikili kalmıştır. Anıt büstün yüksekliği 91 cm. genişliği 50 cm. baş yüksekliği 31 cm. kalkerli taşlardan yapılmış ve 3 parçadan oluşan 8 metrelik sütun üzerine oturtulmuş altında birkaç basamaklı kaidesinin olduğundan söz edilmiştir. Osmanlı Devletinin son döneminde özellikle heykelin olmadığı bir zamanda Osman Gazi heykelinin dikilmesinin ayrı bir anlam taşıdığı belirtilmektedir. (Renda 2005, 143).

Heykelin Türkiye'ye girmesi eğitimine geçilmesi ve meydanlara, kentlere dikilmesi birbirini takip eden uzun yıllar sonunda mümkün olduğu görülmektedir. O dönemde de yetişmiş olan sanatçılarında büyük payı olmaktadır. (Cezar 1986, H.G.S. 66-84).

2.2. Osmanlı Heykeltıraşlar ve Eserleri

Yervant Osgan Efendi(1855–1914), İhsan Özsoy (1867 -1944), İsa Behzat (1875-1916), Mehmet Mahir Tomruk (1885 -1949), Nijat Sirel (1897 -1959), olmaktadır. Heykel sanatı için önemli kilit isimlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi kuruluşunda 1882 yılından 1923 yılları arası Yervant Osgan Efendi dönemini sürdürmüştür. 41 yıl boyunca 4 sanatçıdan bahsedilmektedir. Bu sanatçılar içinde ilk Atatürk anıt heykelleri yapan, Mehmet Mahir Tomruk ile Nijat Sirel'dir. İkisi birlikte Bursa Atatürk anıtını gerçekleştirmişlerdir. Şekil (2.2.1).



Şekil 2.2.1. Atatürk Anıtı,Bursa, Bronz,1931,Nijat Sirel,Mahir Tomruk

Anıt plâstiğinde yine de yabancı heykeltıraşların estetik anlayışı çizgileri Türk heykeltıraşları üzerinde bir izlenim etkisi görülebilmektedir.

Bu grup sanatçılar, Cumhuriyet öncesi yetişmiş olsalarda, Cumhuriyet Döneminde akademide öğretmen olarak görev yapmışlardır. Cumhuriyet kuşağından bir kısım sanatçıların yetişmesinde katkıları bulunmuştur.

2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk (Anıt) Heykel Sanatı

Cumhuriyet döneminin mimari yapı özelliğindeki ilk anıtı 1924 yılında Atatürk'ün önerisiyle Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından yapıldığı bilinen, Dumlupınar Şehit Sancaktar Mehmetçik Anıtı, olmaktadır. (Şekil 2.3.1.).



Şekil 2.3.1. Şehit Sancaktar Mehmet Kol Abidesi,1924,Dumlupınar

Sözü edilen bu anıtsallık özelliği taşıyan anıt, kent yerleşmesinin dışındaki bir alana dikilmiştir. Kaide üzerinde dirsekten bir kol sancak tutarken betimlenmiştir. Bu görünüşüyle mimari anıtlardan figürlü anıtlara, anıt heykellere geçiş örneği olarak nitelendirilmekte olduğu görülmektedir.

Halkın görebileceği bir yere ilk figürlü heykelin dikilmesi Cumhuriyet devrinde gerçekleşebilmiştir. Sarayburnu'ndaki Atatürk heykelinin açılışı 3 Ekim 1926 yılında yapılmış olduğu bilinmektedir. Ankara'da meydan düzenlemesini de içeren ve figürlü kompozisyondan oluşan ilk anıt olarak Ulus Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'dır. 24 Kasım 1927 yılında İstanbul'daki ilk anıt olarak da Taksim Cumhuriyet Anıtı, 9 Ağustos 1928 yılında açılmış olduğu bilinmektedir. (Cezar 2005, 85).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kazanılan zaferin anıtlarla simgelenmesi isteği bilindiği üzere, bilimsel ve teknik dallarda yabancı uzmanlardan sadece öğretmen ve danışman olarak yararlanılmıştır. Heykelde ise, işe yabancı sanatçılara anıtlar yaptırılarak başlanmış olunmaktadır. Bunun için üç boyutlu yontu Osmanlı imparatorluğunda kullanılmamış bir sanatın seçilmesi bir bakıma Cumhuriyet'in geçmişle olan bağları koparmaya ne denli kararlı olduğunu göstermektedir. Ama bu anıtları yapacak kadar çok sanatçı bulunmamaktadır. Bu nedenle yabancı heykeltıraşlara siparişler verildiği görülmektedir. Türk heykeltıraşları yetişinceye kadar anıtlar, yabancı heykeltıraşlara yaptırıldığı bilinmektedir. Türkiye'de çalışmış yabancı heykeltıraşlar şunlardır; Avusturyalı Heinrich Krippel (1883-1945), İtalyan Pietro Canonica (1869-1962), Avusturyalı Anton Hanak (1875-1952), Salzburg'lu Josef Thorak (1889-1952), daha sonra 1937 yılında Almanya'dan getirilen Rudolf Belling'e Türk heykeltıraşları yetiştirme, eğitme görevi verilmiştir. Bu alandaki en önemli isim Rudolf Belling'dir. (1889-1972), Rudolf Belling 1937-1954 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde, 1950-1966 yılları arasında İTÜ'de hocalık yapmış pek çok sanatçının yetişmesinde katkısı olmuştur. Akademide profesör olarak görevlendirilen Rudolf Belling'e anıt siparişler verilmiş olduğu da görülmektedir. (Gezer 1984, 75).

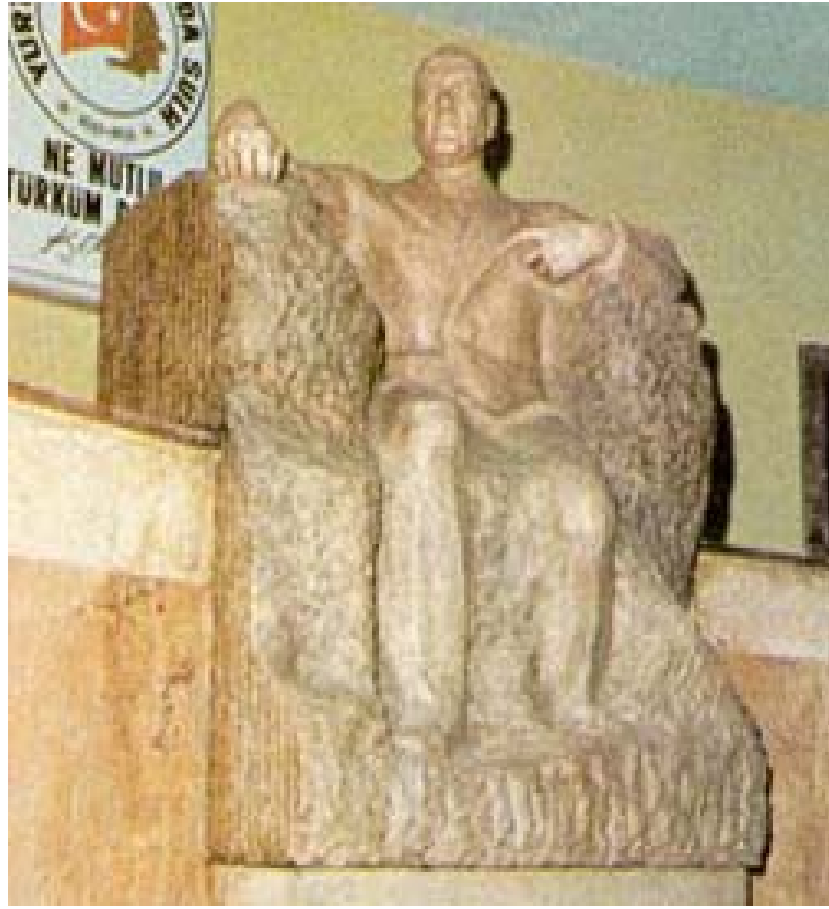
Akademiye gelen diğer yabancı heykeltıraş Alman Adolf Von Trebenenburg'tur. 1940 yılında gelerek iki yıl çalışıp sonra Türkiye'yi terk ettiği bilinmektedir. O dönem

Ankara Güven Anıtının mimari kısmı yapımı için getirtilen Avusturyalı Mimar Clemens Holzmeister'den bahsedildiği bilinmektedir. (Anonim 1983, c.4, 797-798).

2.3.1. Türkiye'de Faaliyet Gösteren Yabancı Heykeltıraşlar

Heinrich Krippel, 1925 yılında İstanbul Sarayburnu Parkındaki Atatürk Heykeli. Bu heykel özellikle yabancı bir sanatçının eseri olarak dikilen ilk anıt heykel niteliği ile önemlidir. Cumhuriyet Türkiye'sinin İstanbul'a bu anıtın dikilmesi Cumhuriyet ve çağdaşlığı, yani yeni siyasal rejim ve yaşam biçimini simgelediği düşüncesi dile gelmektedir. (Osma 2003, 33).

1926 yılında Konya Atatürk figürü heykelini uygulamış olmaktadır. 1927 yılında Ankara Ulus Meydanındaki Atlı Atatürk Anıtını. Bu anıt meydanın genişletilmesi sırasında ilk konulduğu Sümer Bank binası önündeki yerinden sökülerek şimdiki bulunduğu yerine monte edilmiştir. 1931 yılında Samsun Atlı Atatürk Anıtı, iki ayağı üzerinde şaha kalkmış atın üzerinde üniformalı Atatürk görülmektedir. 1935 yılında Afyonkarahisar Zafer Anıtı bronz kompozisyon olmaktadır. 1938 yılında Ankara'da Sümerbank binası önündeki oturmuş Atatürk heykeli taştan (Şekil 2.3.1.1.) uygulaması görülmektedir. (Gezer; Berk 1973, 48-50).



Şekil 2.3.1.1.SümerBankBinası Oturan Atatürk Heykeli Taş,Heinrich Krippel, Ankara

Pietro Canonica, 1927 yılında Ankara Etnoğrafya Müzesi önündeki (Şekil 2.3.1.2.) Atılı Atatürk Anıtı, yine 1927 yılında Ankara Sıhhiye Zafer alanındaki, Mareşal üniformalı Atatürk Anıtı, yer almaktadır. 1928 yılında İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı, 1932 yılında İzmir'deki Atılı Atatürk Anıtı, bu anıtlar olmak üzere dört anıt yapmış olduğu görülmektedir. Pietro Canonica Türkiye'deki yapıtlarına göre akademik anlamda çalışan heykeltıraş figürlerinde genellikle donmuş donuk bir görünüm var olduğu izlenmektedir. Anıtlarında duygu ve heyecan etkisi olmadığı gözlenmektedir. (Gezer; Berk 1973, 53).



Şekil 2.3.1.2. Atlı Atatürk Anıtı,EtnoğrafyaMüzesi,Ankara,1927,Pietro Canonica

Anton Hanak, Josef Thorak, ikisi birlikte Güven Anıtını gerçekleştirmiştir. Taş beton mimari yapısını Clemenz Hoizmester yapmıştır. Yabancı sanatçılardan Adolf Treberer Von Treberesburg isminden bahsedilir. (Elibal 1973, 219).



Şekil 2.3.1.3.Güven Anıtı,Güven Park,Ankara,1935,Anton Hanak,Josef Thorak

Rudolf Belling, Ankara Ziraat Fakültesi, Veteriner yerleşkesinde bulunan İsmet İnönü heykelini 1940 yılında yapmıştır.



Şekil 2.3.1.4. Ziraat Fakültesi Bahçesi, İnönü Anıtı, Ankara, 1940, Rudolf Belling

Kanaat doğrultusunda ise, Rudolf Belling'in Türk öğrencilerini de şu şekilde dile getirmek gerekmektedir; Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, Rahmi Artemiz, İlhan Koman, Mari Gerekmezyan, Zerrin Bölükbaşı, Türkan Tangör, Hüseyin Gezer, Kamil Sonad, Turgut Pura, Muzaffer Ertoran, Mehmet Şadi Çalık, Ayperi Balkan, Vahyi İncesu, İsmail Hakkı Öcal gibi, çıkan bu isimler Rudolf Belling dönemi Belling'in öğrencileri oldukları görülmektedir. Daha sonra akademide heykel atölyesinde bölünmeler başlamıştır. Rudolf Belling ve Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu atölyeleri çıktığı bilinmektedir. (Gezer 1984, 207).

Rudolf Belling'in öğrencisi olup daha sonra Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun öğrenciliğini sürdüren isimleri de şöyle dile getirmek gerekmektedir. Kuzgun Acar, Hakkı Baha Çavuşgil, Ali Teoman Germaner, Semahat Acuner, Gürdal Duyar, Mari Ertoran, Abdülkadri İridağ, Işılar Kür Bugay, Füsün Onur, Tamer Başoğlu, gibi sanatçılar olmaktadır. (Gezer 1984, 236).

Bu isimlerden sonra Hüseyin Gezer ve Şadi Çalık'ın öğrencileri şöyle dile getirilmektedir. Namık Denizhan, Aytül Kipkurt, Alim Güven, Mehmet Aksoy, Servet Büyükbağcı, Saim Bugay, Koray Ariş, Tülay Baytuğ, Metin Haseki, Haluk Sevimli, Ferit Özşen, Sevinç Arman, Seyhun Topuz Ilgaz, Aytaç Katı Marmara, Şemsettin Subaşı, Gülten Devres, Hakkı Karayığitoğlu, Mete Demirbaş, Remzi Savaş, Rahmi Aksungur, Berika İpekbayrak, Metin Ekiz, Hayri Karay, Vedat Somay, Hasan Safkan, Ömer Büyükerman, Meriç Hızal, Bulgan Kerimoğlu, Can Erçin gibi sayamayacağımız isimler dile gelmektedir. (Berk; Gezer 1973, 209-237).

Görüldüğü kadarıyla, heykel eğitimi almamış fakat başka dalda yetişmiş heykel sanatçılarından da isim olarak şöyle bahsedilmektedir. Cemal Tollu, Hamit Görele, Servet Büyükbağcı, Lerzan Bengisu, Günseli Aru, Sadi Öziş, Tankut Öktem, Haluk Tezonar, Osman Macunlu, Melahat Aydın, gibi isimler görülmektedir. (Gezer 1984, 207-315-317).

Bu dönem heykeltraşlar kuşağı, 1956 ile 1959 yılları arası doğumlularda bitmektedir. 1959 ile 1960'lı kuşağı başlamaktadır. Ve sonrasında günümüze kadar devam eden kuşağın sürdürmekte olduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminde Türk heykeltraşları ilk Cumhuriyet kuşağı olarak belirtildiğinde ise şu isimler dile gelmektedir. Ratip Aşir Acudoğlu, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Mustafa Nusret Suman, Kenan Ali Yontuç, Sabiha Ziya Bengütaş, Nermin Faruki gibi isimler dile getirilmektedir.

Türk heykel öğrencileri 1930'lı yıllardan itibaren, dünyadaki gelişmelere yabancı kalmayacak bir eğitim programıyla yetiştirilmeye başlanmış olduğu bilindiği gibi ifade edilmektedir. Türk heykel sanatındaki hareketliliğin başlamasıyla heykel eğitiminde yabancı uzmanlardan yararlanma döneminde çıkan çağımızın öncü ilk büyük ustalarından Rudolf Belling'in olduğu bilinmektedir.

Rudolf Belling'in eğitimciliğindeki başarılı tavrının yanı sıra soyut çalışmalarının başarısı da görülmektedir. Rudolf Belling'i hacimle mekân, boşlukla, doluluk arasındaki ilişkileri daha net ortaya koyabileceği nonfigüratif bir heykel araştırmasına yönelttiği ifadesi dile gelmektedir. 1936 yılında yaptığı Kavga adlı çalışması (Şekil 2.3.1.5.) bu çabayla ortaya koyduğu ilk yapıtı olmaktadır. Bundan sonraki yapıtı olan Dreiklang ise, nonfigüratif anlayışta güçlü nitelikteki yapıtıdır. (Gezer 1984, 137).



Şekil 2.3.1.5. Kavga, Rudolf Belling, 1936

2.3.2. Cumhuriyet Dönemindeki Türk Heykeltıraşlar Ve Eserleri

Cumhuriyet'in elli yıllık döneminde ilk Cumhuriyet kuşağı Türk heykeltıraşları Türk heykel sanatının temelini atmış olmaktadır. Atatürk anıtları ve soyut sanatsal çalışmalarda da başarı göstermiş olmaktadır. Türk heykel sanatının Ratip Aşir Acudoğlu, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Kenan Ali Yontuç, Sabiha Ziya Bengütaş, bu altı isim ilk kuşağın temel taşlarını oluşturmaktadır.

Bu dönem Türk heykeltıraş kuşağın çalışmış oldukları Atatürk anıtları ve anıtları şöyle dile getirilmektedir; Ratip Aşir Acudoğlu, Menemen Şehit Kubilay Anıtı (1932), (Şekil 2.3.2.1.) uygulama olarak görülmektedir. (Berk; Gezer 1973, 70).



Şekil 2.3.2.1. Kubilay Anıtı, Menemen, 1934, Ratip Aşir Acudoğlu

Kubilay Anıtı, heykeli bronz, mermer kaideden oluşmaktadır. Anıt İzmir'e bağlı Menemen ilçesinde Ay Yıldız Tepesinde yer almaktadır. Basamaklı bir platforma oturtulmuş altıgen kaide üzerinde konik biçiminde yükselen sütunumsu kuruluşta, dörtgen bir kaide üzerinde elinde mızrak tutan çıplak bir erkek figür yer almaktadır. Anıt Menemen olayı anısına dikilmiştir. Figür Kubilay'ın şahsında Cumhuriyet'in bekçisi olan Türk Gençliğini simgelemektedir. (Osma 2003, 86).

Ali Hadi Bara, Adana (Milli Kurtuluş Anıtı) Anıtı (1935), Adana Anıtında zafer ve savaş konulu figür kompozisyonları yer almaktadır. Anıtın genel taşıdığı anlam Adana'nın Kurtuluşunu sağlayan kişileri ölümsüzleştirme isteği tasvir edilmiştir. Günümüze ulaşan anıtlar içerisinde en iyi anıt niteliğinde Adana Milli Kurtuluş Anıtı olmaktadır. (Şekil 2.3.2.2.) Kurtuluş Savaşını, milletin özgürlüğünü ifade etmesi bakımından Ulusun Anıtı olarak görülmektedir. (Elibal 1973, 243).



Şekil 2.3.2.2. Atatürk Anıtı,Adana,Bronz,1935,Ali Hadi Bara,

Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara ile birlikte uygulamalar çalışmışlardır. Barbaros Anıtı, (şekil 2.3.2.3.) İstanbul Beşiktaş'ta yer almakta Belediye tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Heykel bronz, kaidesi taş olarak 11 metre boyutlandırılmıştır. (Osma 2003, 117).



şekil 2.3.2.3. Barbaros Anıtı,Beşiktaş, İstanbul,1944, Ali Hadi Bara,Zühtü Müridoğlu

Önemli heykeltraşlardan biri Nusret Suman'ın Atatürk anıt heykeli uygulamalarında görölmektedir. Kenan Ali Yontuç, en çok Atatürk heykeli alışan Türk heykeltraştır. Atatürk Anıtı, Tekirdağ hükümet binası önündeki parkta (şekil 2.3.2.4) yer almaktadır. Heykel ve kaide Tekirdağ mermeri kullanılarak doğal büyüklükte birebir boyutlarında, Türkiye'de uygulanmış olmaktadır. Türk heykeltraşı tarafından gerçekleştirilen ilk Anıt heykellerden olduğu bilinmektedir. Anıt, kademeli dörtgen kaide ile sivil giysili Fraklı ayakta duran başı açık Atatürk figüründen oluşmaktadır. (Osma 2003, 54).



Şekil 2.3.2.4. Atatürk Anıtı,Hükümet Binası Önü,Tekirdağ,1929, Kenan Ali Yontuç

Sabiha Ziya Bengütaş, ilk Türk kadın heykeltıraş olarak ismi geçmektedir. Ankara Çankaya'daki Atatürk heykelini uygulamıştır. (Berk; Gezer 1973, 64-112).

Bu süreç ardından dile geldiği gibi Rudolf Belling'in öğrencilerinin çalışmış oldukları Atatürk anıtı ve anıtları şöyle sıralanmaktadır; Hüseyin Anka Özkan tekniği güçlü, malzemeye hakim, figüre bağlı olarak çalışmıştır. Ülkemizde en çok anıtsal heykeller yapan sanatçılardan biri olmaktadır. Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, Rahmi Artemiz, Turgut Pura, Muzaffer Ertoran, Ali Teoman Germaner, Gürdal Duyar, Tamer Başoğlu, Namık Denizhan, Saim Bugay, Ferit Özşen, Tankut Öktem, Haluk Tezozar vs. gibi birçok isim yer almaktadır. İlhan Koman, batı sanatı uyumunu göstermekte olduğu görülmektedir. Paris dönüşü soyut eğilimleri benimsemiştir. Türk heykeltıraşları arasında sanat çalışmaları en yoğun olan ve Avrupa örneğine rastlanabilecek tek sanatçıdır. Anıtkabir'in büyük rölyeflerinden doğu kanadı uygulamasını gerçekleştirmiştir. İkinci grupta Atatürk sembol olarak temsil etmiştir.

Hüseyin Gezer, 1963 yılında Antalya Yükseliş Anıtı yarışmasında değer görülen birincilik derecesi ile doruğa ulaştığı izlenmektedir. Hacettepe Üniversitesi Kampüsü Bayraklaşan Atatürk Anıtı,(Şekil 2.3.2.5.) ve Türkiye Büyük Millet Meclisi Anıtı,

konumları kadar sanatsal ayrıcalıklarıyla büyük beğeni kazanan heykelleri arasında yer almaktadır. Anıtta kaideyi, heykeli üzerinde taşıyan bir eleman olarak gören sanatçıdır. (Gezer 1984, 150-152).



Şekil 2.3.2.5. Bayraklaşan Atatürk Anıtı Hacettepe,1963, Ankara, Hüseyin Gezer

Şadi Çalık, anıtlar ve mimariye bağlı plâstik çalışmaları 1979 yılına kadar aynı verimlilikte sürdürmüştür. Heykel ve anıt çalışmalarında açık, dengeli bir konu anlatımıyla plâstik bütünlük görülmektedir. Bir çok Atatürk konulu tasvir anıt heykel uygulamaları gerçekleştirmiştir. 1966'dan 1968 yılıarası Ankara Ortadoğu Teknik Üniversitesi Atatürk Anıtı, (Şekil 2.3.2.6.) daha farklı bir teknik değişik bir plâstik örneği sergilemektedir. (Elibal 1973, 285)



Şekil 2.3.2.6. ODTÜ Atatürk Anıtı, 1966, Şadi Çalık, Ankara

Rudolf Belling'in öğrencisi olup daha sonra Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun öğrencisi olan sanatçılardan Atatürk Anıtı uygulayanları da dile getirmek gerekmektedir. Kuzgun Acar, Ali Hadi Bara'nın etkisiyle öğrenciliğinin son yıllarında soyut figürsüz çalışmalara yönelmiştir. Bir tek Atatürk büstü uygulamıştır. Ali Teoman Germaner, Gürdal Duyar, Tamer Başoğlu, isimlerinden bahsedilir. Hüseyin Gezer ve Şadi Çalık'ın öğrencilerinden Atatürk Anıtı ve anıt heykel uygulayan heykeltıraşları da şöyle dile gelirse, Namık Denizhan, Saim Bugay, Ferit Özşen, 1936 yılında Isparta Atatürk rölyefi bir çalışması ile sanata girdiği bilinen Servet Büyükbağcı isminden bahsedilmektedir. 1938 yılında yaptığı Atatürk büstü ile Yıldız Tüzünkayı ismi görülmektedir. Bronz 2,20 metre boyutundaki Siverek Atatürk heykelini uygulayan Mete Demirbaş olmaktadır. Bazı Atatürk Anıt yarışmalarına da katılan Mehmet Aksoy (1939) ismi de görülmektedir. Atatürk büst çalışmaları ile Alim Karamürsel (1942) ismi bilinmektedir. Metin Haseki (1944), ve Hakkı Karayığitoğlu isimleri bulunmaktadır. (Elibal 1973, 294-300).

Kanaat doğrultusunda, Cumhuriyet dönemi, öncesi ve sonrası olarak heykel ve anıt kavramı üzerine ifadeler verilen örnek anlatımlarla dile getirilmektedir. Cumhuriyet döneminde kamuya açık alanlarda yer alan anıt heykelleri, modern şehircilik anlayışının gereği olmakla birlikte, devlet ideolojisinin sembolü olarak da görmek mümkündür.

Seçilmiş olan sembol geçmişte kullanılmayan, üç boyutlu bir sanat dalı olmaktadır. Pek çok kültür ögesi gibi heykel yeni ve modern olması nedeniyle Cumhuriyet ideolojisi ile birebir örtüştüğü görülmektedir.

Anıt heykel, sipariş üzerine yapılan anıtsal uygulamalar olmaktadır. Ayrıca büyük boyutlu olması nedeniyle, teknik alt kadro zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Teknik alt kadronun bulunmayışı ve anıt heykel konusunda deneyimli Türk heykeli olmayışı gerekçelerle Cumhuriyet Türkiye'sinde ilk anıt heykeller yabancı sanatçılara sipariş verildiği bilinmektedir. 1930'lu yıllar ulusal sanat tartışmalarının yapıldığı yıllardır. Anıt heykeller de ulusal sanat bağlamında tartışılmış olmaktadır. Yabancılar kadar Türk heykeltıraşların da başarılı oldukları görülmektedir. Bugün Çağdaş Türk heykelinden söz edilebiliyorsa, bunun nüvesi Cumhuriyet Devletinin kültür politikaları ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan anıt heykeller olmaktadır. Anıt heykellerin başarısı taşıdığı işlevi yerine getirmesiyle ölçülmektedir. Bu anlamda erken Cumhuriyet dönemi anıt heykelleri başarılı olmuştur.

Sonuçta anıt, o mekân içine kök salmaz sadece bir kaide üstüne dikilir, ifadesi edilmektedir. Türkiye'de Cumhuriyet ile birlikte açık alana çıkan heykel uzun yıllar anıt mantığı içinde var olmuştur. Türk heykel sanatının kamusal alanda piyasa koşullarına, tüketim toplumu alışkanlıklarına, iktidarın baskılarına karşı durabilmesi için çağdaş sanatın heykele açtığı yoldan gitmesi, mekânın, sosyal, ekonomik ve politik verilerini de hesaba katması gerekmektedir.

2.4. ÇAĞDAŞ TÜRK HEYKEL SANATI

Türk heykel sanatı 1950’li yıllara gelindiğinde ilerleme katetmektedir. Sürece bakıldığında ise; İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Kuzgun Acar ve Zühtü Müridoğlu ile önemli bir çıkış içinde olduğu görülmüştür. Avrupa’da gelişen çağdaş anlayışlarla ilişki içine girilmektedir. Soyut alanda önemli bir atılıma başlanmaktadır. Yinede hem anıt heykeltraşlığında hem de serbest çalışmalarda özgün usullardan söz etmek için zaman henüz erken görünmektedir. Fakat soyut heykel çalışmaları iç mekânlarda akademilerde iken, oluşturulan açık hava sergisiyle dış mekâna çıkmış olmaktadır. Dış mekânda olması anıt niteliğini kazandırmaktadır. Anıt, soyut çağdaş heykel 1950’li yıllarında kırılma noktasıdır. Dış mekânlarda artık soyut heykel anlamlandırılır, nitelendirilir boyuta getirilmiştir. Heykeltraşlar alanlara, meydanlara çıkmaya başlayarak uygulamalar gerçekleştirmişlerdir.

2.4.1. İç –Dış Mekân Bağlamında Soyut Heykel Ve Anıt İlişkisi

Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda üç boyutlu figüratif yada nonfigüratif heykeller formları ile çağdaş bir sembol olmaktadır. Bir yandan da park, meydanlar gibi çağdaş kent mekânlarını süslemek için Ulusal Kurtuluş Savaşı, Atatürk ve Devrimlerin anısını gelecek kuşaklara aktarmak istenmektedir. İşlev söz konusu olduğunda ise, ne denli eleştirilirse eleştirilsin, yabancı sanatçılar tarafından yapılan anıt heykeller de bu işlevi yerine getirmiş oldukları görülür. (Osma 2003, 144).

1950’li yıllardan sonra Avrupa’ya gönderilerek orada sanat eğitimlerini ve sanat eğilimlerini belirginleştiren Türk heykeltraşların yurda döndüklerinde akıl ve ruhların da taşıdıkları heykel anlayışları şimdiki zamanın eğitim ve özgün eğilimlerin de köklerini oluşturmaktadır. Hüseyin Anka Özkan, Rahmi Armetiz, İlhan Koman, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Kuzgun Acar gibi isimler bu dönem heykel sanatçıları örnek olarak verilebilir.

Akademinin ve bu kurumda görev alan heykel sanatçılarımızın sanat ortamındaki etkinlikleriyle ülkemizde giderek artan sayıda sanat okulları açılmış ve güncel sanat eğitimi anlayışlarıyla günümüze ulaşılmıştır. Türk heykel sanatı günümüzde evrensel anlamda çağa uygun bir seviyeye ulaşma çabasıdadır. (Demirkalp 2005, 101).

Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcısı olan Atatürk anıtlarının yaşamımızda yer alma ivmesiyle, özgün heykelin yaşamımızdaki durumu üretimi ve sergilenmesi anlamındaki ivmesi farklı olmuştur. Dünyada 1950'li yıllara kadar geçen süreçte kötü şeylerin 1. ve 2. Dünya Savaşları yaşanmasına karşılık heykelin kazandığı ivme, etkilerini 1960'lı yıllardan sonra gösterebilmiştir.

Üçüncü boyuta ait nesnel karşılıkla bütünselleşen heykel geleneği bu yeni dönemde farklı yollar izlemiştir. Kavramın kullanımından hazır nesneye, beden dilinden arazi müdahalelerine ulaşan farklı anlatım olanakları hep temeldeki heykel tanımını zorlamış ve insanları şaşkınlığa sürüklemiş olmaktadır. (Demirkalp 2005, 102-103).

Heykel ile yaşam arasında kurulacak estetik bağ yaşamın her alanında tekili olacak ve günümüzün hızlı değişim ortamında duruşumuzu tanıma ve tanımlama olanağı sağlayabilecektir. Buna göre Ankara'daki Otto Hajek ve Sorensen'in çağdaş anıt uygulamaları, bu iki heykel insanla ve çevresiyle ne kadar konuştuğunu göstermektedir.

Obje sanatçısı olarak Jorgen Haugen Sorensen, çalıştığı eserlerinin boyutları küçük heykellerden, anıtsala kadar değişmiş olmaktadır. Form ve madde anlayışı mekân duygusu görkemli büyük yapıtlar yaratmasını sağlamakta ifadesi dile gelir. Anıtsal büyük çalışmaları dokunuşundaki kesinlik ile bir ortamdan öbürüne kolayca geçebilmekte, bu bazen güçlü bir sanatsal ifade de bulmakta, bazen de bronzda bir büyük otorite olmakta taş ile mükemmele ulaşmaktadır. Çok büyük taş heykeller yarattığı yapıtlarında belirtilmektedir. Bu yapıtlar büyük mühendislik ustalığı gerektiriyor ve olmayacak ağırlıkları üst üste yükleyerek yaratıcı teknik sınırlarını sonuna kadar zorluyor olmaktadır. Bu teknik yapı anlayışına iyi bir örnek Ankara Kızılay'da, Sakarya caddesinde, Taşankara adlı heykeli (Şekil 2.4.1.1) yer almakta, çevre, alan ve insanlarla iç içe bütünleşmiş bir konumda görüntü sağlamaktadır. Bu uygulama 1992 yılında taş malzemeden 1.30 x 1.95 x 4.10 metre boyutlarındadır. (Ç.S, 1994, 54-55).



Şekil 2.4.1.1. Taşankara, Jorgen Haugen Sorenson,1992,Ankara

Kent mekânıyla bütünleşmiş Ankara'daki diğer bir örnekte Otto Herbert Hajek olmaktadır. Sanatçı mekânı etkileyen kentsel işaretleri ve mekânsal düğümleri gibi renk stili de heykel mekân ve insan arasındaki yeni ilişkileri hedef almaktadır. Çalışmalarının çoğunda sanat ve sanatın toplumdaki rolü üzerine olan soruların cevabı işlenmekte olduğu izlenmektedir.

Kamu mekânlarındaki eserlerinde renkleri hareket ve yön belirleyen bir üslup olarak gören sanatçı sık sık kullandığı karakterize eden renklerle (mavi, kırmızı, sarı vs.) mekânsal etkiyi artırıp, o mekânı yaşayan insanlarla ilişki kurmayı amaçlamaktadır. Kimliğini yitirmiş kent merkezlerinde alarım etkisi yaratan eserlerinin kararlılığı, toplumda politik bir güç oluşturur, aktive eder, bu anlamda Otto Herbert Hajek'in eserleri kentsel yaşama mekânlarında, kamusal görevler üstlenir niteliktedir.



Şekil 2.4.1.2. Ulus Hergelen Meydanı, Otto Herbert Hajek, Ankara

Bu uygulama Ulus Hergelen Meydanı (Şekil 2.4.1.2) çevre düzenlemesi olarak tasarlanmış olmaktadır. Ulus Tarihi Kent Merkezi Planlama ve Uygulama Projeleri çerçevesinde Hergelen Meydanında yan yana iki kare ve bir üçgenden oluşan alanın, bir kare ve üçgeni ağaçlarla donatırken diğer kare alan 30 x 30 metre sanatçının projesine ayrılmıştır. Bu proje uzaktan da bakıldığında canlı, yaşayan bir kent merkezini algılamayı ve yine uzaktan görülen kaleyi kent merkezine çekmeyi amaçlamaktadır. Meydanda özgürlüğü, çeşitliliği ifade eden koni ve silindir biçimler, mavi, kırmızı ve sarı gibi canlı yansıtıcı renklere boyanmış bulunmaktadır. Mekân elemanlarından eğik silindir çelikten diğer elemanlar brüt betondan oluşturulduğu izlenmektedir. Çevre düzenlemesi olarak proje çerçevesinde Hergelen Meydanının Gençlik Parkına bakan bölümünün altı otopark, üstü yeşil alan olarak düzenlenmesi çağdaş anıt olarak tasarlanmıştır. (Ç.S 1994, 80-81).

Bir başka örnekte dile geldiğinde, Rolph Westphal ise Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi önüne bir heykel yaptığı bilinmektedir. Sanatçı Fullbright burslusu olarak ODTÜ’de heykel dersleri verdiği 1981- 1982 yılları arası gerçekleştirdiği bu

yapıtın (Şekil 2.4.1.3) her biri 20 metre uzunluğunda çelik beton, 3 kiriş ile bu kirişleri taşıyan en yüksekliği 4 metre boyunda 6 destekten oluşmakta olduğu görülmektedir.



Şekil 2.4.1.3. ODTÜ Heykeli, Ralph Westphal,1982, Ankara

ODTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyelerinden mimar Enis Kotran, Rolph Westphal'in yapıtını şöyle değerlendirdiği dile gelmektedir; Eser yalın ve yetkin prizmatik ve piramidal formlardan kompoze edilmiş olmakta ve beyaz, sarı, kırmızı, bordo renklere boyanmıştır. Böylece heykel kendisini, gerek birincil soyut geometrik formları, gerekse parlak canlı renkleriyle çevresi ile zıtlık (harmoni) yaratarak belirgin bir şekilde ifade etmektedir. Mimari büyüklüğü ölçeği de eklenince yetkin ve etkili bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Rolph Westphal bu tek tek rasyonel elemanlardan öyle bir kompozisyon yaratmıştır ki sonuçta kişisellik ve evrensellik arasındaki dengeyi sağlamayı başarmıştır.

Harmoni kavram zıtlıkların dengeleşmesidir. Bu ifadelere göre heykel bir estetik obje olmaktadır. Fakat uzay içinde, kendi iç ve dış mekânına sahip mimari bir heykel olduğu izlenmekte ifadesi dile gelmiştir. (Kotran 1982, 16-17).

Modern sanatçıların anıt düşlerini teşvik eden bir şey de, modern anlayışın kavramsal biçim büyüklüğüne ulaşma buyruğu olmaktadır. Bu büyüklük, fiziksel anlamda bir büyüklük değil, estetik anlamda bir büyüklüktür. Pek çok anıtsal anlamda büyük

heykele imzasını atmış olan Henry Moore'un tanımlaması ile heykelde ölçeğin ya da ruhsal boyutun incelenmesi biçimin ve mekânın incelenmesi kadar önemli oluşu dile gelmiştir. Heykelin öğelerinin baştan sona yeniden incelenmesi ile birlikte, boyutlar arttıkça detayları yalınlaştırma yolundaki akademik tavsiyeler, biçim düzenlemesinin detayla olan bağıntılarına önem verilerek aşılmaktadır. Constantin Brancusi ve Henry Moore'un eserleri, çoğunlukla boyutça küçük, ölçek açısından büyük çağdaş eserler olduğu görülmektedir. (Şenyapılı 2003, 90-92).

Geleneksel anıtlara karşı çıkan modernci heykeltıraşlara rağmen geleneksel anlamda pek çok anıt yapıldığı dile gelmektedir. Modern görüşe sahip heykeltıraşların düşledikleri anıtın ise, toplumu birleştirmek, topluma kendi hayallerini sunmak, ortak benimsenen idealleri yüceltmek, inançlar için çıkış noktası oluşturmak gibi amaçları olmalıydı, kanaati dile getirilir. Sanat ve anıt heykel halk kitlelerinin hizmetinde olmalıydı, fikrinden dolayı işte Viladimir Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal için Anıt adlı projesi bu idealler üzerine planlanmış olduğu ifadesi edilmektedir. (Bilge 2000, 235- 237).

Çağdaş soyut heykel genel anlamda konuları anıtsal açıdan işlemek için bir öneriydi görüşü sunulmaktadır. Modern ve soyut heykeltıraşların çoğu, boyutça olmasada anlamca anıtsal heykeller yapıyorlardı söylemi dile gelmektedir. Jacques Lipchitz'in Yaşama Sevinci ve Akbabayı Boğan Prometheus adlı anıt uygulamaları hem boyutça, hem de anlamca anıtsal olduğu görülmektedir. Savaşların getirdiği zaferleri, insanlık zaferlerini yüceltme duygusu, yeniden dikilitaşları ve görkemli kapıları gündeme getiriyor olmaktadır.

Avrupa'nın sanat merkezlerine eğitim almak amacıyla giden ilk kuşak Türk heykelticilerinin yeni sanat anlayışlarını çağın nabzını yakalamak yerine daha çok Rodin, Baudelle, Maillol, Despiau gibi önemli sanatçıların yerleşmiş kavgası dinmiş üsluplarını benimsemeleri gibi nedenlerden dolayı Cumhuriyet ile başlayan sanatta batılılaşma ve bu yolla çağdaşlaşma atılımları çerçevesinde kaynağını Avrupa'dan alan Türk heykelinin gelişim çizgisi 1950'li yıllara kadardır. Daha çok sanat üzerine düşünme yönünde değil, sanatın biçimsel ve teknik sorunlarının çözülmesine yönelik figüre ve doğanın klâsik yorumuna (natüralist) dayalı bir anlayışta belli, değişmeyen yöntemlerle devam etmesine neden olmuştur ifadesi dile gelmektedir.

Oysa Cumhuriyet'in modernizm projesi İstanbul'un entellektüel aydın insanı yerine Anadolu halkını hedef almakta ve çağdaş Türkiye'yi Anadolu halkı ile birlikte yaratmayı amaçlamakta olduğu ifadelendirilir. (Yasa Yaman 2002, 156-157).

1950'li yıllarda başlayan kırılma noktası, Zühtü Müridoğlu ile Ali Hadi Bara'nın Avrupa'dan Türkiye'ye döndüklerinde Akademide heykel bölümü hocalığını üstlenmiş olduklarıdır. Heykel atölyelerinde bölünmelerin başlaması soyut çağdaş sanatın bir nirengi noktası olarak ele almak gerekmektedir.

Türk heykelinin çağdaşlık serüveni burada başlamaktadır. Aynı zamanda 1950'li yıllar siyasette çok partili döneme geçildiği, ekonomide devletçilik anlayışından uzaklaşıp demokrat dönemin benimsendiği ve sermaye toplumunun temelleri atılmaya başlandığı bilinmektedir. Uluslararası ilişkilerde değişimlerin ve artışın yaşandığı köyden kente göçün arttığı bir süreci de beraberinde getirmiş olmaktadır. Tüm bu gelişmeler kuşkusuz Türkiye sanat ortamını etkilemiştir. Bu dönemin heykeltıraşları da bundan nasibini almışlardır.Devletten bağımsız, daha özgü bir sanat ortamı, sanatçının bireyselleşmesini ve soyut sanata olan eğilimin artmasını beraberinde getirmiş olduğundan Türk heykelinde 1950'li yılların önemi bu demek olduğu dile gelmiştir. (Üner 2002, 84).

Yeni yönetimin tutumu ise sanat ve kültür karşısında yarı pasif, yarı müdahaleci bir doğrultu üzerinde gelişecektir ifadesi dile gelir. Bu sanatsal üretim çizgisinde, 1950'li yıllarında yoğunlaşan eğilimler, genel bir bakış açısıyla iki ayrı başlık altında toplanabilmektedir. Bunlardan biri ütöpik yerel bir mizansen üzerine bina edilmiş olan estetik yaklaşım, diğeri ise büyük ölçüde soyut ilerici sanat disiplini yaygınlaştırma amacındaki avangard tutum olduğudur. (Özsezgin 2006, 25).

1946 yılında İlhan Koman'ın yurtdışına yollanması ile başlayan süreçte ise, batıya sanatçı yollanması daha düzenli bir biçimde girerek gelişme göstermiştir. Daha sonraki dönemde ise, Rudolf Belling'in ve Ali Hadi Bara ile Zühtü Müridoğlu'nun da öğrencilerinden olan İlhan Koman, Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, Rahmi Artemiz, Kamil Sonad, Mari Gerekmezyan, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, Turgut Pura, Muzaffer Ertoran, Hakkı Baha Çavuşgil, Semahat Acuner, Kuzgun Acar, Ayferi Balkan, İsmail Hakkı Öcal, Vahi İncesu, Gülten Devres,

Türkan Tangör, Ali Teoman Germaner, Gürdal Duyar, Füsün Onur, Tamer Başoğlu gibi heykeltıraşlar adlarını duyurdukları bilinmektedir. (Gören 2000, 40).

Daha sonra akademide Hüseyin Gezer ve Şadi Çalık'ın hocalık dönemi başlamış ve bu dönemde Servet Büyükbağcı, Saim Bugay, Namık Denizhan, Aytül Kipkurt, Alim Güven, Mehmet Aksoy, Seyhun Ilgaz Topuz, Mete Demirbaş, Ferit Özşen, Metin Haseki, Meriç Hızal, Koray Ariş, Tülay Baytuğ, Metin Ekiz, Sevinç Arman, Haluk Sevimli, Remzi Savaş, Hasan Safkan, Aytaç Katı, Berika Kiram İpekbaşak, Vedat Somay, Hayri Koray, Önder Büyükerman, Rahmi Aksungur, Bulgan Kerimoğlu, Can Erçin gibi sanatçılar dikkati çekmektedir. Ayrıca ressamlığı yanında heykel sanatıyla da ilgilenen sanatçılar ve heykel eğitimi almadan bu sanata gönül verenler arasında, Cemal Tollu, Hamit Görele, Lerzan Bengisu, Günseli Aru, Osman Macunlu, Sadi Öziş, Hakkı Karayığitoğlu, Tankut Öktem, Haluk Tezonar gibi isimler sayılmaktadır. Günümüzde ise, adlarını anamadığımız birçok heykeltıraş sanat dünyasında varlığını sürdürmekte oldukları bilinmektedir. (Gören 2000, 39).

Bugün yaşayan pek çok Türk heykeltıraşının öğretmeni olan Mehmet Mahir Tomruk ölçülü bir sanatçıdır. Heykel malzemesi olarak mermer, sanatçı için önemlidir. Çağdaş heykeltıraşlığımızın kurucuları arasında bulunan Mahir Tomruk Türk heykeltıraşları sergisinde sergilediği Annesinin Başı adlı çalışması ile doğacı, ayrıntılara girmeyen, anlatımcı olmakla birlikte gözü rahatsız etmeyen sanatı çıkmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde yapıtları bulunan Mehmet Mahir Tomruk gerek belirlenen öğretmenliği ve gerekse heykeltıraşlıktaki çabalarından ötürü Atatürk anıtı olayındaki girişi ya da tarihçesi için unutulmaması gereken heykeltıraştır. (Elibal 1973, 227).

Türkiye'de heykel eğitiminin çağdaş plâstik soyutlamalara geçişinde, akademi atölyeleri her zaman deneysel bir düzlemde kalmışlardır. Çünkü soyut plâstik, bazı istisnalar dışında fazla bir uygulama alanı bulmamıştır. İstanbul'da belediyenin uyguladığı bir program gereğince, kentin çeşitli yerlerine dağıtılan soyut anıt plâstiği kentsel oluşum atmosferine fazla bir şey katmamış olmaktadır. Uygulanan anıtlar arasında müstehcen bulunarak yerinden kaldırılan iri göğüslü çıplak kadın figürü olan Karaköy Anıtı, yeri ve motifi bakımından çarpıcı olabilirdi, fakat yerinden kaldırıldığı bilinmektedir. Gürdal Duyar'ın yapıtı olan bu çıplak anıtın yerinden kaldırılması heykel sanatçılarının

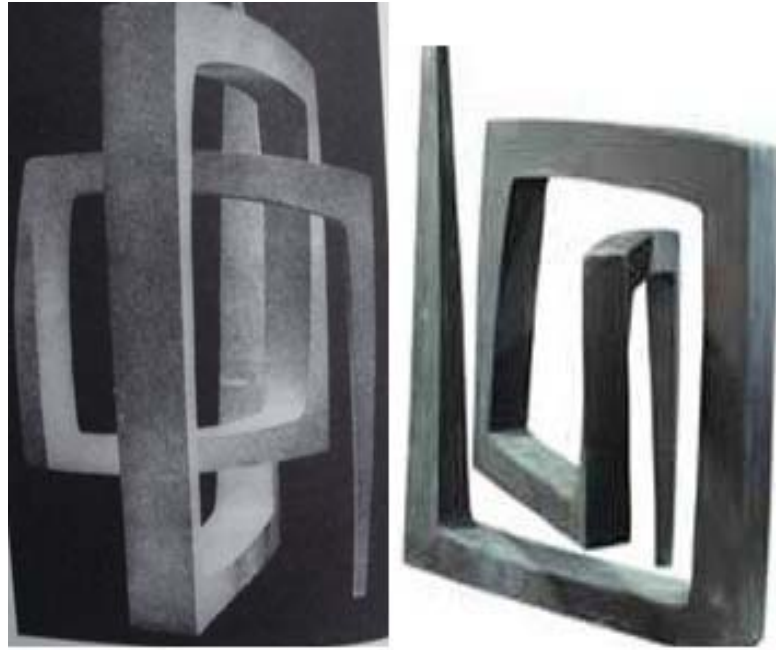
sonradan Taksim Belediye Galerisinde sadece çıplak figürlerden oluşan sergileriyle protesto edildiği anımsanır. (Tansuğ 1991, 330).

Yabancı heykeltıraşların Türkiye’de yaptıkları anıtlar hakkında bir fikir verdikten sonra 1923 yılından sonra Türk heykeltıraşlarından kendilerini geliştirme çabasıyla, güçlü birer Türk Anıt sanatçıları olarak önemli boşlukları doldurdularına değinmek gerekmektedir.

Ali Hadi Bara fazla aşırı sanat ifadelerinin taraftarı olmamaktadır. Bu onu cesaretli eserler yapmasına, deformasyondan kaçmasına da engel olmadığını göstermektedir. Heykel sanatının zihinsel bir etkinlik olması ve edilgen konumundan kurtulmasıdır. Heykelin bulunduğu mekâna proje ve uygulama aşamasında hiçbir katılımı talep edilmeyen heykeltıraş davranışı yerine, bulunduğu mekânı anlam, mesaj biçim ve işlev açısından değerlendirmektedir. Mekânın tüm diğer birimleri kadar sorgulayan veya cevaplandırılan ürünlerin sahibi olmak gerekliliği üzerinde durulmuştur, ifadesi dile gelir. Bu tutum 1950’li yıllarda sadece Türkiye’de değil dünyanın pek çok ülkesinde de tartışılıyor olduğu ifadeler arasında yer almaktadır. (Akyürek 1999, 54).

Nijat Sirel’in akademide müdür olduğu 1952 yılı ile 1959 yılları döneminde Ali Hadi Bara’nın öncülüğünde akademi’de ilk metal atölyesi kurulduğu anımsanmaktadır. O zamana kadar modelaj, tahta tekniği ve taş atölyeleri var olmaktadır. Bu atölyelerde ilk çalışanlar İlhan Koman, Şadi Çalık, Sadi Öziş olduğu bilinmektedir. Atölyenin ilk mezunları ise, Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner ve Tamer Başoğlu olduğu dile gelmektedir.

Ali Hadi Bara’nın Boşlukta Sürekli Biçim (Şekil 2.4.1.4) olarakta adlandırılan bu heykeli 1952 yılında bronz uygulamasıdır. Soyut Mekansal Kompozisyon 100 x 91 x 67 cm. ebatlarındadır. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde yer almaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonudur. (Çalikoğlu 2006, 42).



Şekil 2.4.1.4. Soyut Mekânsal Kompozisyon, Bronz,1952, Ali Hadi Bara

Resim Heykel Müzesi bahçesinde yer alan Soyut Mekânsal Kompozisyon adlı bu yapıt, ayrıntılardan bütünüyle arınmış, kütlelerin iç mekânı ile dış mekânı arasındaki boşluk, doluluk oranlarının irdelendiği bronza dökülmüş bir çalışma olmasıdır. Kesintisiz bir çizginin kendi içerisinde geometrik köşeler oluşturarak burkulması ve kıvrılması yöntemiyle elde edilen kompozisyon devingen bir hareketlilik içerisindedir. Sürekli olarak iç mekânını dışarıya, dışarısını da içeriye çekmeye çalışmakta oluşu izlenmektedir. Böylece kütlelerin uzayda kapladığı alanın ağırlığı hafifletilerek klâsik heykeldeki yüzey volümlenmeleri ile elde edilen hareketliliğinin soyut heykelle karşılık gelen şekli ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Görüldüğü üzere, Ali Hadi Bara ilk yapıtlarından son çalışmalarına kadar temelde heykel sanatının kütle, mekân, uzay, boşluk ve doluluk gibi kavramlarına öncelik vermiştir. Formun üzerine giydirilen kıyafetle veya gereksiz gösterişlerle uğraşmayarak üç boyutlu bir nesnenin yeryüzünde kapladığı alan ve varlık nedeni üzerine kafa yormayı tercih ettiği görülmektedir. (Çalikoğlu 2006, M.A, 43).

Konu doğrultusunda denilirse, 1950 yılı sonrası çalışmalarıyla da batı minimalizminin özelliklerini heykellerine taşıyan Zühtü Müridoğlu, Türk heykel tarihini incelerken incelemeyi geçemeyeceğimiz bir heykeltraştır.

Zühtü Müridoğlu avangard olmak zorunluluğunu hissetmiş ve resmi sanat dışındaki bağımsız araştırmaları onu daha çok mutlu etmiş olduğu ifadesi edilir. Bu modernizm tutkusu onun resmi sanat ile bağımsız sanat arasına bir sınır çekmesine yol açmış olmaktadır. Resmi sanatın en önemli uygulama alanlarından olan anıt anlayışına yeni bir bakış açısıyla yaklaşmayı denemiştir. Sanatçı, modernizm anlayışını bu alanda da uygulamak istemiş ve piyasa işi anıt yapmamış, bundan kaçınılması gerektiğini öğrencilerine de aşılamış olduğu dile gelmektedir. Avangardı resmi sanatın dışında bir çaba olarak algılamış olmaktadır. (Germaner; Müridoğlu 2006, 13-14).

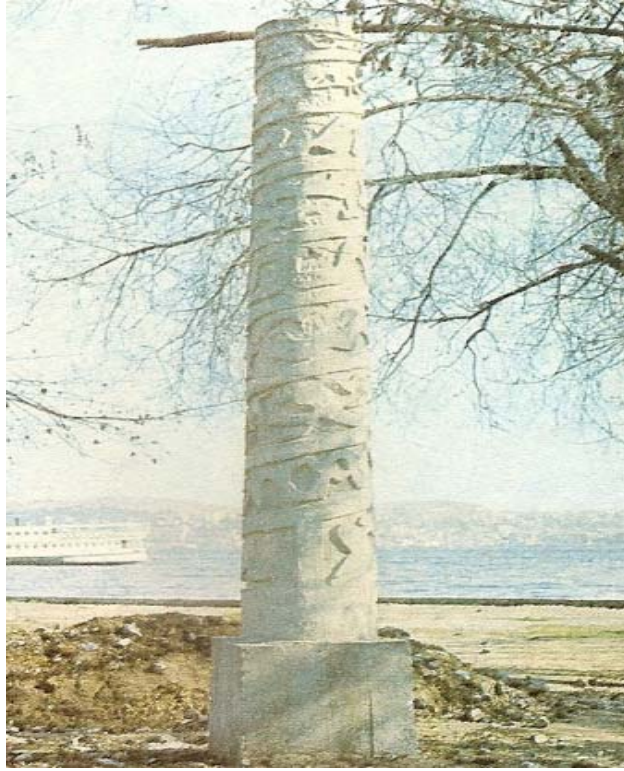
Güçlü yontu, sağlam yapı olarak adlandırılan Zühtü Müridoğlu üç dönemde, 1950 yılından önce somut, 1950 ile 1970 yılları arası soyut ve 1970 yılından sonrakine karma dönem denilerek, özünde bir yolu olan yontucu değil, işini seven çalışan, bulduğu malzemeye göre bir şeyler düzenleyen, uyum sağlayan çabaları olduğu dile gelmektedir. (Y.B.D, 1982; Müridoğlu 2006, M.A, 56). Ağaç dallarıyla yaptığı soyut çalışmalarına doğa arıtması diyerek, kendi şekillendirdiği elemanlarla düzenlediği kompozisyonları bulunmaktadır. (Berk; Gezer 1973, 84).



Şekil 2.4.1.5. Soyut,Ağaç,ResimHeykelMüzesi,1955,İstanbul,Zühtü Müridoğlu

Zühtü Müridoğlu, 1950 yılları sonrası heykel eğitiminde de bu bilgi akışını kullanarak yenilemiş ve öncü sanat üretiminde çok etkili oluşu dile gelmiştir. Böylece soyut heykellerini ağaç dallarıyla oluşturmuş sonra mezar taşları serisini üretmiştir. Işıklı ve figürlü küplerinde ise Alexandre Calder etkilerini bize hissettirmiştir. Dinamik yapıları ışık katkısıyla devinim kazandırmış olmaktadır.

Sonrasında, parçalı heykeller ve kibeeler serileri üzerinde heykeller üretmiştir.Özellikle yumuşak ve yuvarlak, yapısal kurgusu ön planda, dikey, yatay ve dolu boş oranlarının dengeli bir biçimde kullanıldığı tasarımlar yaptığı ve uygulamış olduğu görülmektedir.



Şekil 2.4.1.6. Fındıklı Parkı İstanbul,1970,Zühtü Müridoğlu

Zühtü Müridoğlu her ne kadar soyut ve izlenimci tavrını kişisel sanat dünyasında geliştirip yansıtıyor olsa da akademik kuralcı figür anlayışını, figüratif ve nonfigüratif anıtlarında hep sürdürmüş olduğu da görülmektedir. (İnal 2005, 75).

Geliştirilen konu doğrultusunda 1950 yılı sonrasında ise, Şadi Çalık, İlhan Koman, Kuzgun Acar yapıtları ile dile gelmektedir. Şadi Çalık'ın soyut heykelleri üçgenler en azla denge sağlayabilen mekân içinde işaret eden şekiller olmaktadır. Zühtü Müridoğlu ile Ali Hadi Bara minimalizmin kütesel soyutlarından sonra, bu yapıtlar daha hafif ve yalın durmakta, en ince detaylar tek bir formla ortaya çıktığı görülmektedir. İlhan Koman'ın yapıtları incelendiğinde ise minimalizme yaklaştığı düşünülmektedir. İlhan Koman'ın yapıtlarında ilk çarpan şey bilim mi, sanat mı olduğuna tam olarak karar vermenin zorluğu izlenmektedir. Her ikisinin orta noktasında duran bu işler, disiplinler arası bir evrenselliğin göstergeleri olmaktadır.

Kuşkusuz yine İlhan Koman gibi hazır malzeme kullanarak yapıtlarını ortaya koyan heykeltraşlardan Kuzgun Acar, 1961 yılında Paris Genç Sanatçılar Bienali birincilik ödülünü almış ve Modern Sanatlar Müzesi'nde sergi açma hakkı kazanmış olduğu

ifadesi edilmektedir. En çok kullandığı malzeme olan demiri soyut anlayışta birbirine ekleyerek yapıtlarını ortaya koymuştur. Çivileri lehimleyerek yaptığı heykelleri, sivri, yırtıcı yanına yaklaşanı irkiltten demir heykelleri ile Türk heykelinin 1950 yılı sonrası serüvenini devam ettirdiği dile gelmektedir. Bu üç sanatçı da, kütlenin içindekini meydana çıkarmaktan çok, zaten var olanı birbiriyle ilişkilendirmekle ilgilenmiş oldukları görülür. Malzemeyi birbirine eklemeyerek, ortaya koydukları heykeller soyut inşacı akımın Türkiye'deki örnekleri oldukları bilinmektedir. (İnal 2002, 84-85).

Şadi Çalık ile paralel bir dönemde sanat yaşamına başlayan heykeltıraşlardan Ali Teoman Germaner'de 1950 ve 1960'lı yıllarda bu türden heykeller yapmıştır. Paris Gençler Bienalinde birincilik ödülü almış olan metal soyut heykeli, sanatçının Orta Amerika sanatından esinlenerek ortaya koyduğu yapıtları içeren Maya Dönemi, Zümrüdü Anka Kuşları, Canavar Figürleri, Çok Başlı Yılanlar gibi alegorik heykelleri yer almaktadır. Özellikle antik sanattan esinlenerek yapılmış mitolojik içerikli bu yapıtları günümüz toplumunu hicvetme gibi bir amaçla gerçekleştirilmiştir, ifadesi dile gelmektedir. Böylece 1950'li yıllarda soyut yaklaşımlarla başlayan heykel sanatının içine önce hazır malzeme ardından bilim ve şimdi de ilkel toplumların sanatları etken olmaktadır.

Sanatçılardan bir diğeri Mehmet Aksoy ise, 1970'li yıllarda dönemin politik ve sosyal olaylarını heykellerinde yansıtmış ardından figüratif soyutlamaları, mermer ve taştan büyük boyutlu şaman inancını yeniden yorumlayan şaman dönemi heykelleri ile bu serüven içindeki yerini almıştır.

Ahşaba yeniden kimlikler kazandıran Saim Bugay figüratif heykelleriyle görülmektedir. Aile isimli çalışması merhum mimar Erkal Güngören heykeli, Mehmet Güteryüz ve Maymun Heykeli, Şadi Çalık heykeli, bir yandan sanatçının kendi hayatına değinerek, bir yandan da dönemsel bilgiler vermekte olduğu izlenmektedir.

Deri ve kösele ekleyerek kullanan Koray Ariş bu melez malzemeyle kötürüm bedenler yapmaktadır. Eril ve dişil formların vurgulandığı yapıtları ve üzerine binilebilir oyuncaklara benzeyen hacı yatmaz benzeri heykelleri ile yer aldığı görülmektedir. Soyut geometrik formlarla gerçekleştirdiği heykellerle karşımıza çıkan Seyhun Topuz görülmektedir. Zaman ve değişim kavramlarını soyut heykellerinde yansıtan, güneş

saatleri ile tanınan Meriç Hızal bilinmektedir. Fransa da yaşayan Osman Dinç, Demir Çağı adını verdiği heykelleri, insanoğlunun çok eski dönemlerden bu yana kullandığı malzemenin farklı biçimlerde ortaya çıkışını ele alır. Tambur Kayık, İki Gezegen, Çiğ Çeşmesi, Beş Damla gibi isimler verdiği bu yapıtların daha sonradan da aynı isimlerle anılacağına garanti verememektedir, yapıtlarının isimlerinin sürekli değişebileceğine işaret eden sanatçı çağlardır değişmeyen demire kendi tasarımlarının yanında bu şekilde bir devinim kazandırmaktadır. Yine yurtdışında yaşayan sanatçılardan Azade Köker'in Şeffaf Kadın Bedenleri, Osman Dinç'in yapıtlarına tezat oluşturmakta olduğu görülmektedir. Ferit Özşen'in doğum üreme, bereket sembollerini içeren heykelleri, modern Türk heykelindeki konu yelpazesini genişlettiği görülmektedir. Rahmi Aksungur'un heykelleri mistik ve fantastik söylemlerin ahşapta yansıması görülür. Sanatçı K.K. ve Büyük Soruşturucu ismini verdiği yapıtları o an başka bir yerde anlatılmakta olan bir hikâyeden izlenimler vermiş olduğu görülmektedir. (Üner 2002, 86-87).

Batı deneyimi, ulusal tarihin kaynak verilerine yatkınlığına heykel plâstiği olduğunda bu yatkınlığın heykelci örnekleri arasına Azade Köker ve Mehmet Aksoy'un iri mermer formlara incelikli bir tasavvufi içerik yükleme çabası hiç yadsınmaz. Ama Azade Köker'in plâstik formun çağdaşlığına tarihsel veri gizlerinin büyüğü sızmaktadır ki bir enstalasyon süfililiği görülmektedir. Buna göre sözgelimi, İlhan Koman'ın Antik Yunan klâsisizmine birer atıf gibi görünen ritmik geometrisi, Anadolu mistiğine de atıflar içeren bir sentez çabasında olmasıdır. Bireysel duyarlılığın algılayan ve eleştiren coşkusu da kişisel olmakta ifadesi dile gelir. (Tansuğ 1997, 195).



Şekil 2.4.1.7. Akdeniz Heykeli, İstanbul,1980, İlhan Koman

İlhan Koman bir nesnenin sanat olması için has, öz, gerçek olması gerektiğine inanan bir sanatçıdır, onun için sanatta tek ölçü bu olmaktadır. Sanatın kopya, özentî, taklit olmayan, kendi kendine bir olay olması gerekir diye düşünmektedir.

İstanbul'da Zincirlikuyu'daki Halk Sigortası'nın önünde yırtılmış kağıt görüntüsü veren 4.5 ton sacdan, 3 cm. kalınlığında ve 113 adet metal levhanın yan yana getirilmesiyle kurulan Akdeniz Heykeli (Şekil 2.4.1.7) ülkemizdeki en tanınmış eseri, dilim, dilim metalden oluşan bir kadın görünümündeki anıttır. Kollarını iki yana açmış bir kadın figürünü canlandıran heykel belirli aralıklarla birbirine koşut olarak yerleştirilmiştir. Heykele beklenmedik bir hafiflik kazandırmakta çeşitli açılardan farklı görünmesine neden olmaktadır. (Alsaç, 1993, 72-73).

İlhan Koman daha sonra tahta üzerine çalışmalara yönlendiği bilinmektedir. Brancusi'ye Yanıt (Şekil 2.4.1.8) adlı bir çalışmasında heykel sanatında tahtayı ne kadar farklı ve başarılı kullandığı görülmektedir. Bu bir anlamda Brancusi'nin o muhteşem anıtsal sütununa verdiği yanıt olarak ifade etmektedir. Özellikle Paris'te H. P. Roche koleksiyonunda yer alan, meşeden yapılmış 2 metre yüksekliğindeki Sonsuz Sütuna ve Roma'da Tîrgu Jiu Parkında bulunan altın çelik alaşımlı 2.5 metre yüksekliğindeki Sonsuz Sütun olan ünlü yapıtına verdiği yanıt olarak dile gelmektedir. Buna göre İlhan

Koman Brancusi'ye Yanıt adlı uygulamasını yaparken tahta esnekliğinin bütün avantajlarını kullandığı ifade edilir. Ahşap 100 x 19 x 19 cm. ebatlarındadır.



Şekil 2.4.1.8. Burancusi'ye Yanıt,1975,İlhan Koman

Ağaç kalıplarını büküp dalga şekline sokarak birbirine dik açılarda duran ve dört adet büyük düz yüzeyden oluşan bir sütun elde etmek için temas noktalarından yapıştırıldığı izlenmektedir. Sonuçta ortaya sonsuzluğa doğru uzanan bir dalga imgesi çıktığı görülmektedir. Oysa Brancusi'nin Sonsuz Sütunu İlhan Koman'ın sütunlarından farklı olarak, birbiri diğerinin üzerine yığılmış aynı kalıptaki tahtalardan oluşmakta ve üst üste konulmuş tuğlaların oluşturduğu sonsuzluğa doğru giden bir yol izlenimi yaratır ifadesi görülerek dile gelmektedir.

İlhan Koman'ın önemli çalışmalarında bir diğeri Leonardo Anıtı, (Şekil 2.4.1.9) Stokholm, Yüksek Mimarlık Okulu önünde yer almaktadır. Metal boşluk doluluk olarak inşa edilmiştir. 1959 yılından beri İsveç'in başkenti Stockholm'de yaşamakta ve kenti süsleyen Leonardo vb. gibi anıtları bu çevrede benimsenmektedir. İlhan Koman heykelde maden türlerini başarıyla kullanmaktadır. Dinamik düzenlemeleri dikkate değerdir.



Şekil 2.4.1.9. Leonardo Anıtı, Stokholm,1991, İlhan Koman

Maddenin iç yapısını araştırarak bulgularını dışsallaştırdığı bilinmektedir. Yer çekimi yasası ile kıyasıya çekiştiği görülmektedir. Yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır. Doğa-insan, insan-insan, ilişkilerinde yeni bir yaklaşımının peşinde olduğu ifade edilmektedir. Dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak ölümün yataylık eğilimine meydan okur sürekli olarak ve çağımızın çelişkilerini derinlemesine yansıtan İlhan Koman olmaktadır. (Anonim, Ç.S, 1989, 14-19).

Kuzgun Acar ise, ağaç, maden, tel, örgü gibi malzemeleri kullanarak heykel soyutlaması alanındaki değerlerini kanıtlamıştır. Kuzgun Acar'ın en karakteristik yönü bir yontucu değil, inşacı olduğudur. Parçaları lehimlemek, tülemek, neden sonuç ilişkisine dayalı bir akış, bir devinim kazandırmak, dolayısıyla boşluğa yeni bir kütle katmak yöntemi olmaktadır. Hazır malzemeyi işlemek, ondaki eksik veya fazlalıklara müdahalelerde bulunarak düzensizliği yapısal bir sağlamlığa kavuşturarak bir alan sağlamıştır.

20. yüzyıl sanatına yeni bir uygulama biçimi ve kurgu anlayışı getiren konstrüktivist heykel geleneğiyle ilişkilendirmek mümkündür. Üretim mantığı açısından bakıldığında zaman Kuzgun Acar'ın özellikle Rus konstrüktivistleriyle bir yakınlık sergilediği izlenmektedir. Örneğin Viladimir Tatlin'in yaptığı gibi Kuzgun Acar'da malzemesinin gerçekliğine önem vermekte ifadesi dile gelir. (Çalikoğlu 2006, 110). Viladimir Tatlin gibi insanoğlunun kendi kas gücüyle uçabileceği bir makine veya Babil Kulesini andıran düşsel bir anıt tasarlamamıştı ama heykelin işlevsel bir kimliğe dönüştürülmesi fikrine inandığı dile gelmektedir. Hareket, hacim, uzay, zaman, mekân kavramlarla olan derin ilişkisini çözme, 1950 yıllarında İstanbul Şehir Galerisinde Norbert Kricke'nin açılan sergisinin etkisi olduğu ifadesi edilmektedir.

Mekânın çevre ile etkileşimi, izleyeni etkileme olasılığı olan, oran, orantılar, psikolojik çekim ve itim alanları onun önceden hesaplaştığı ve icat ettiği problemleri olmaktadır. Onun karakteristik şekilde yansıtan iki dış mekân çalışmasını karşılaştırdığımızda ise uygulamaları şöyledir. Türkiye'nin ilk gökdeleni olan Ankara Kızılay'daki Emek İş Hanı cephesi için gerçekleştirdiği Türkiye adlı heykeli bağlı olduğu duvarın yüzölçümüne ne kadar oranlı bir yayılım gösteriyor ise, İstanbul Manifaturacılar Çarşısındaki heykeli de farklı bir çözümlemeyle aynı işlevi yerine getirmekte olduğu anımsanır.



Şekil 2.4.1.10. İMÇ,Unkapanı, Kuşlar Röliyef, İstanbul,1966,Kuzgun Acar

Kuzgun Acar'ın İMÇ'nin yıpranmış simgesi olarak adlandırılan, İstanbul Unkapanı İMÇ'de (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) bulunan Kuşlar Heykeli (Şekil 2.4.1.10) 1966 yılında yaptığı bir eseri olmaktadır. Demir çivi, tel ve ahşap gibi malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği yapıtlarıyla tanınan heykeltıraş bu eserlerinde de demir malzeme kullanmıştır. Özellikle formuyla dikkat çektiği görülmektedir. Kendi içinde burkularak yüzeyden fırlayacakmış etkisi veren Manifaturacılar Çarşısındaki heykelin, bir rüzgâr gülü gibi rüzgârın şiddeti ile döngüsel bir harekette devinen etkisine karşılık Ankara'daki Kızılay Gökdelen cephesinde soyut röliyef (Şekil 2.4.1.11) bronz çalışması yüzeye güçlü bir basınçla yayılıyor şeklindedir. Boyu 13 metre, eni 6 metre arasında olan Türkiye Heykeli mimarının kaba beton blok yüzeyi ile hem malzeme estetiği açısından bir doku bütünleşmesi sağlamakta hem de boşluğa yayılışının gösterdiği farklı merkezkaç noktalarıyla dikkat çekiyor olmaktadır.



Şekil 2.4.1.11. Türkiye Heykeli, Kızılay Gökdelen Röliyef,Ankara,Kuzgun Acar

Beton bir blok yüzey üzerinde Manifaturacılar Çarşısındaki çalışması ise, benzer özelliklerde olmasına rağmen mimariyle tezatlık yaratıyor olmaktadır. Her iki örnekte de görüldüğü gibi, bu duyumsamayı veren etki, Kuzgun Acar'ın çivi yerine büyük satha uygun oranlarda büyüttüğü ucu sivrilebilen metal kamalar kullanmış olması görülmektedir. Türkiye heykelinde doğal bir kayalık dokusu izlenimi veren, üst üste veya yan yana lehimlenen parçaların rüstikliğine karşılık, Unkapanı'ndaki heykel de, hem hareketin yönü konusunda ipuçları veren, hem de nasıl tasarlandığının da izlerini taşıyan uçları sivriltilmiş modüler elemanlar göze çarpıyor olmaktadır. (Çalıkoğlu 2006, 115-118).

Heykel henüz dünyanın tenselleşmesinin olmasa da artık kesin olarak ülkenin vücut buluşunun sanatsal bir ifadesidir. Avrupa'da yaşanan gelişmelere bakıldığında gelinen noktanın ancak kurucu bir çerçeveye işaret ettiği söylenmektedir. Asıl büyük atılım ise, ilk dönem sanatçıların öğrencileri olarak yetişen İlhan Koman, Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Füsün Onur vb. gibi isimlerin 1950'li ve 1960'lı yıllar boyunca bir sanat dalı olarak heykelle yaptıkları katkılarla olmaktadır. Heykeltıraş malzemesine bir bilgi nesnesi gibi değil, onun aracılığıyla dünyayı dönüştürdüğü, giderek kendini yeniden biçimlendirdiği, Ponty'in deyimine göre, dünyayla kendisi arasında bir geçişlilik hali olarak bakmaya başlamaktadır. İlhan Koman'ın metal heykellerinin yanında kağıttan

oluşturduğu sonsuzluk alegorilerine baktığımızda, heykel sanatının dünyayı akılla ve o aklın tenselliği ile kavrayan muhteşem iletişimine tanık olunmaktadır. (Acar 2008, 107-164).

Şadi Çalık'ın soyut konusunda ulaştığı minimal ve saf anlatım, Kuzgun Acar'ın bir organizma estetiğini takip edencesine yüklendiği demir malzemesi, Füsün Onur'un tüllerle örtülü sandalyeleri sanatçının malzemeyle kurduğu yakın ilişkinin örnekleri olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Buna göre 1970'li yıllarla birlikte heykelin mekâna yayılışının yeni bir biçimine tanıklık edilir. Sanatsal etkinlikler, kentsel mekâna açılan heykel sanatının yeni bir döneme girdiğini anlatmakta dile gelir. Asıl olarak 1990'lı yıllarla beraber etkisini hissettiren heykel sempozyumların başlangıç adımları Gürdal Duyar'ın yerinden kaldırılan ve Remzi Savaş'ın 1980 yılı yönetimi tarafından eritilen heykelleri ile girildiğini unutmamak gerektiği dile getirilir. (Acar 2008, 107-165).

Şadi Çalık ise, Hüseyin Gezer'in köylü nakışları da kattığı folklorik havası içine girmemiştir. Şadi Çalık eski ve yeniyi yapıtlarında kaynaştırmış bir sanatçı olmaktadır. Yenilikçi, modern, klâsik plâstik öğeleri, plân, kompozisyon, denge ilkelerini derinine içselleştirmiştir. Sürekli yeninin ne olacağını sormaktadır.

Şadi Çalık'ın neo klâsik çalışmaları 1940 yılında olağanüstü olgunluktadır. Arkadaşlarının büstleri ve ilk işi olan İzmir Fuarı Hayvanat Bahçesine yaptığı At Başları bunu göstermektedir. Neo klâsik figüratif ve non figüratif soyut çalışmaları ellili yıllarda yan yana sürdürmüştür. Çizgileri ya da formları çoğu kez neo klâsik desenle başlamakta, giderek incelik ve karmaşıklıkla bir görünümde kendi iç dinamiğine ulaşmıştır. Ama çoğunlukla geleneksel teknik ile başlar işlerine ve sonra gittikçe soyutlamakta, arınarak özümlemektedir. Mekân ve kütle ilişkisini simgesel bir teknik ve bütünlük kavramıyla özümlemek Şadi Çalık'a özgü bir duyuş olduğu ifade edilmektedir. Özellikle anıtlarında görülen bu tavır sembol kavramının yeni bir tanımı olmaktadır.

Şadi Çalık'ın en iyi bilinen Ellinci Yıl Anıtı için şöyle bir ifade dile gelmektedir. Türk soyut heykelinin ilk akla gelen isimlerinden biri olan Şadi Çalık ile Finlandiyalı sanatçı Eila Hiltunen'in Anıtı birbiriyle neredeyse tamamen aynı olarak görülmekte, ikisinin

yapılış amaçları birbirinden farklı iken bu iki heykeli bu denli kesiştiren ne olmaktadır, ifadesi dile gelirken, şu kanaat açıklanmaktadır;

Şadi Çalık'ın İstiklal Caddesi'ndeki 50. Yıl Anıtı (Şekil 2.4.1.12.) 1975 tarihli bu heykel, İstanbul'un en yoğun dinamizmine sahip, caddesinin bir simgesi haline geldiğini söylemek mümkün olmaktadır. Gerçekleştirdiği yapıtlarla Türk heykel sanatında soyut üslubun en önemli isimlerinden biri olan Şadi Çalık'ın paslanmaz çelik kullanarak yaptığı anıtın, Türkiye'de bu malzemenin kullanıldığı ilk eser olma özelliğine de sahip olmaktadır. Yapı Kredi Bankasının 50. yıl armağanı olarak gerçekleştirilen bu anıt paslanmaz çelik ve granitten 7,5 metre ebatında inşa edilmiştir.



Şekil 2.4.1.12. 50.Yıl Anıtı, İstanbul,1973, Şadi Çalık

Cumhuriyet'in 50. yılını kutlamasını simgeleyen Galatasaray meydanına dikilen bu heykel, Finlandiya'nın başkenti Helsinki'deki bir parkta bulunan Sibelius Anıtı'na benzerlik gösterdiği görülmektedir. Ülkenin ulusal müzisyeni olarak bilinen Jean Sibelius'un (1865–1957) ölümünün ardından Sibelius Derneği 1957 yılında sanatçının şerefine anıt yaptırmak için bir yarışma düzenlemiştir. Bu yarışmaya katılmış olan elli sanatçıdan biri olan Elie Hiltunen, Sibelius Anıtını yapması için seçilmiş heykeltıraştır. Buna göre 1961 yılından 1967 yılına kadar süren çalışma sonucunda devasal boyutlu heykel ortaya çıktığı görülmektedir. 600 çelik tüpün kullanıldığı anıt 30 ton ağırlığında olduğu dile gelmektedir.

Elie Hiltunen'in gerçekleştirmiş olduğu bu meydan heykelinin adına yapıldığı Jean Sibelius'a uygun olarak dev bir ordu ve kayın ormanını çağrıştırmasını amaçladığı ifadesi görülmektedir. (Çetin 2008, 164).

Buradaki anıt tamamen kişiye özgü ele alınmışken, Şadi Çalık'ın heykeli ise adından da anlaşıldığı gibi daha ulusal bir anlama sahip olduğu görülmektedir. Buna göre, Türkiye Cumhuriyeti'nin 50. Yıl Anıtında Şadi Çalık'ın 1923 ve 1973 yılları rakamlarını granitten bir heykel kompozisyonu içerisinde ele almış ve ardından paslanmaz çelik tüpleri bu formun üst bölümüne yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Bu izlenime göre Elie Hiltunen'in anıtında bu çelik tüpler gökyüzüne doğru dikey bir biçimde yükselirken Şadi Çalık'ın anıtın ise çelik tüpler eğik bir açı ile gökyüzüne doğru yükselmekte olduğu izlenmektedir.

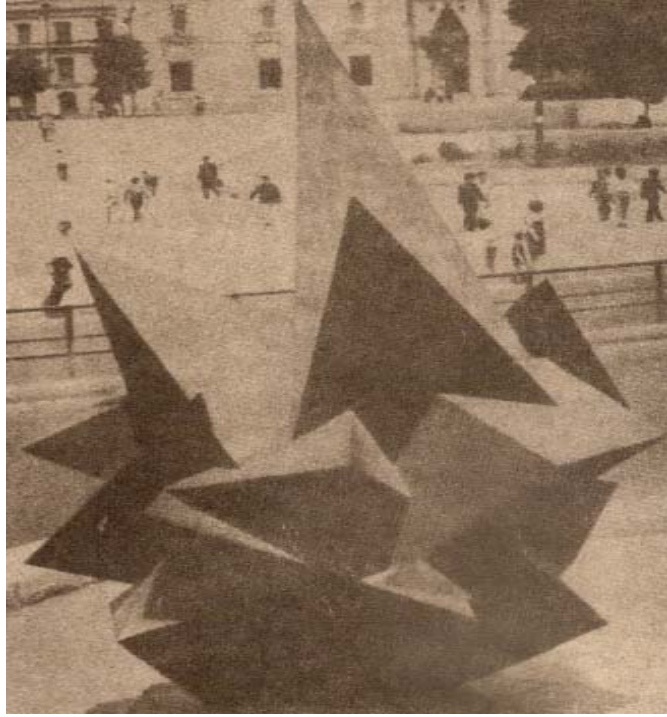
Her iki heykel de kullanılan malzeme ve form açısından birbirine çok benzerlik gösterdiği görülmektedir. Ancak heykellerin bu iki farklı açıda konumlanması aynı zamanda aralarındaki anlamsal farklılığı da ortaya çıkarmaktadır. Bu ifadeye göre, şöyle ki Eila Hiltunen'in Sibelius Anıtının gökyüzüne doğru konumlanışındaki dikey açıdan çok, onun iki yöne doğru açılan hareketli, ritmik kütlesi esas olmaktadır. Bu müziğe ve müzisyen sanatçının kendisine bir gönderme olduğu ifadesi edilmektedir. Diğer taraftan Şadi Çalık'ın heykelinin eğik açı ile gökyüzüne doğru yükseliyor olması, bu heykeldeki uzun çelik tüplerin bir hedefi işaret etmekte olduğunu göstermektedir.

Cumhuriyet'in 50. yılını kutlamak için yapılan heykelin yerleştirme biçimi ve açısı, Cumhuriyet'in çağdaşlaşma idealini ve yüzünü geleceğe çevirmiş ilerici hedefini temsil etmekte olduğu dile gelmektedir. (Çelik 2008, 164).

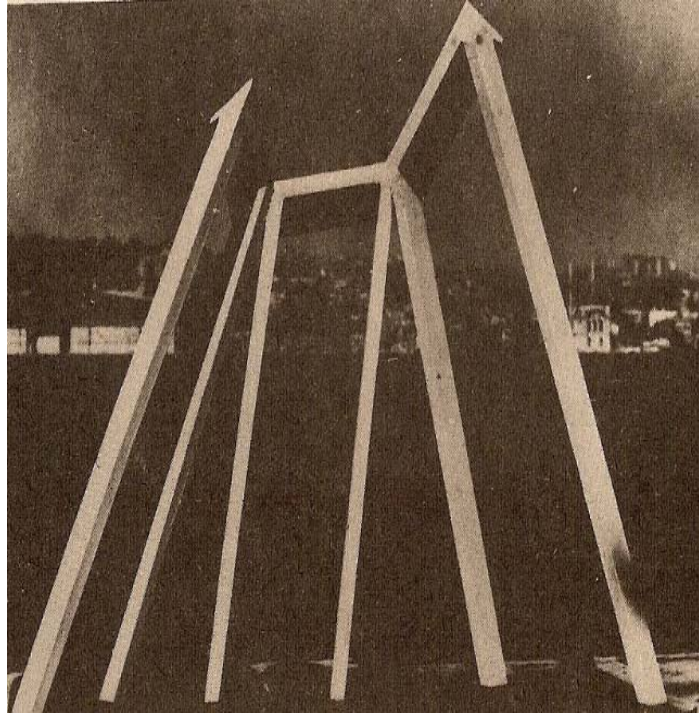
Yapılış nedenleri birbirinden çok farklı da olsa bu iki heykelin malzemesinin ve formunun bu denli benzerlik göstermesi şaşırtıcıdır. Fakat Elia Hiltunen Sibelius Anıtını 1964 yılında yapmış olduğunu, Şadi Çalık'ın ise 50. Yıl Anıtını 1975 yılında yaptığını dikkate alınırsa buradaki zamansal takip bizi ikinci heykelin, birinci heykelden ilham alınarak mı yapıldığı düşündürmektedir.

Türk heykel sanatçıları arasında özgün bir yere sahip olan, çağdaş soyut heykeller ve dış mekân heykeller uygulayan heykeltıraşlardan, Ali Teoman Germaner, Saim Bugay, Mehmet Aksoy, Seyhun Topuz, Meriç Hızal, Ferit Özşen, Koray Ariş, Osman Dinç, Azade Köker, Rahmi Aksungur, Gürdal Duyar, Füsun Onur, Tamer Başoğlu, Yavuz Görey, Semahat Acuner, Zerrin Bölükbaşı, Turgut Pura, Hakkı Karayığitoğlu, Haluk Tezonar, Aytaç Marmara Katı, Bihrat Mavitan, Hüseyin Gezer, Hakkı Atamulu, Remzi Savaş gibi birçok sanatçılar çağdaş anıt niteliğinde soyut heykel uygulamalarıyla görülmektedirler.

Çağdaş anıt heykel örneklerinden bazıları şunlardır;



Şekil 2.4.1.13. Turan Ekmeksiz Anıtı, Bronz, İstanbul, Semahat Acuner



Şekil 2.4.1.14. Ali Hadi Bara'ya Saygı Anıtı, Fındıklı Parkı, 1973, Füsun Onur



Şekil 2.4.1.15. ODTÜ Bilimağacı,1966,Ankara,Tamer Başoğlu



Şekil 2.4.1.16. Soyut Heykel,Taş, Hakkı Atamulu



Şekil 2.4.1.17. Fıskiyeler, Bronz, Abdi İpekçi Parkı, 1979, Ankara, Remzi Savaş



Şekil 2.4.1.18. Harbiye 50. Yıl Anıtı, İstanbul, Bihrat Mavitan

Rudolf Belling'in öğrencileri arasında eğitim almış soyut uygulamalar gerçekleştirmiş şu isimleri dile getirmek gerekmektedir; Rahmi Armez, Mari Gerekmez, Türkan Tangör, Kamil Sonad, Muzaffer Ertoran, Ayperi Balkan, Vahyi İncesu, İsmail Hakkı Öcal gibi birçok soyut uygulama gerçekleştirmiş sanatçılar olmaktadır.

Akademide heykel atölyelerinin bölünmesi ile Rudolf Belling, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu'nun öğrencilerinden, soyut uygulamalara yönelmiş diğer isimlerden Hakkı Baha Çavuşgil, Mari Ertoran, Abdülkadir İridağ, Işlar Kür, gibi sanatçılar yer almaktadır.

Hüseyin Gezer ve Şadi Çalık'ın öğrencileri arasında soyut uygulamaları ile kendini ifade etmiş diğer sanatçılardan, Namık Denizhan, Aytül Kipkurt, Alım Güven, Servet Büyükbağcı, Metin Haseki, Haluk Sevimli, Sevinç Arman, Gülten Devres, Mete Demirbaş, Metin Ekiz, Hayri Koray, Vedat Somay, Hasan Safkan, Önder Büyükerem, Bulgan Kerimoğlu, Can Erçin gibi isimler yer almaktadır.

Diğer isimlerden başka dalda eğitim almış ama heykel sanatçısı olmuş soyut uygulamaları ile ifade etmiş olan sanatçılardan bazılarından, Lerzan Bengisu, Günseli Aru, Tankut Öktem, Osman Macunlu, Melahat Aydın, Kadriüsa Aydemir gibi isimler yer aldığı dile gelmektedir. (Gezer 1991, 349-351).

Kanaatçe, 1970'li yıllarda Türk sanat ortamının çeşitli etkinliklerle hareketlendiği, yıllar olduğu görülmektedir. Sanatsal kaygı ve tavırda tüm dünyada eş zamanlı eğilimler ortaya çıkmaktadır. Türk sanatındaki hareketlilikte bu eş zamanlılığın bir uzantısı olarak, kendisini göstermektedir. Bahsedilen bu canlanma, modern sanatın ve modern sanat kuramlarının sorgulanmaya başlamasına özellikle sanatta bir süredir. Egemen olan biçimcilik ve soyut dışavurum akımının eleştirisine dayanmaktadır. Minimalizm, Yoksul Sanat, Eylem Sanatı, Flüksus Oluşumlar, Kavramsal Sanat, Beden Sanat, Yeryüzü Sanatı gibi pek çok akım bu dönemde 1960'lı ve 1970'li yıllarda etkinlik kazanmış ve tüm dünyada çeşitli şekillerde yankı bulmuştur ifadesi edilir. (Yılmaz 2008, G.S.T.D. 2, 210-211).

Temelde sanat yapıtının nesnellüğünün bir eleştirisi üzerine şekillenen bu yeni akımlar, 1960'lı yıllar Türk sanat ortamında Altan Gürman ve İlhan Koman gibi genç sanatçılar etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Buna göre 1970'li yıllarda bu iki sanatçının ardından,

Canan Beykal, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Handan Börteçene, Ayşe Erkman, Osman Dinç, Erdağ Aksel, Yaşar Ali Güneş, Bünyamin Özgültekin gibi isimler eklenmiş olmaktadır. (Madra 1992, 2).

Düzenli olarak her yıl gerçekleştirilen Devlet Resim Heykel Sergilerine ek olarak, Arkeoloji Müzesi Açık hava Sergileri ve Yeni Eğilimler Sergisi bu dönemde düzenlenmeye başlanmış ve birçok sanatçıyı bir araya getirmiştir. Bunların yanı sıra dile geldiği gibi isimlerden bahsedilen soyut uygulamalar gerçekleştiren sanatçılar yer almakta olduğu görülmektedir. (Yılmaz 2008, 2-212).

Anlayış, tutum, yaklaşım, kaygı değişimi yeni yönelimlere, yorumlamalara yol açmıştır. Yeni yönelimler, yorumlar ise zengin bir ürün çeşitlemesine kaynaklık etmiş olmaktadır. Ve bu zengin bir ürün çeşitlenmesi yonut heykel sanatının, artık çok çeşitli ve ayrımlı iletiler yaymak, göndermek, vermek işlevini yüklediğini, izleyenlere anımsatır, duyumsatır, belirtir, olduğu ifadesi sezinletilmektedir. (Şenyapılı 2008, 157).

Bunun için Atatürk Anıtları heykelin çağdaş sorunlarını çözümleyici ve geliştirici bir yaklaşımla yapılsaydı, kuşkusuz bu dalın sağlıklı ürünlerinin yaratılması için önemli bir fırsat sayılabilirdi. Yaptırılışındaki politika ve denetimsizliğin sonucu çoğu kez bu taraf, ihmal edilmiş, yapanın değil, yaptıranın sanat kültürü boyutlarını aşamamıştır.

Heykel sanatının açık alana açılması yönünde sanatçılarımıza tanınan en önemli ve tek denilecek olanak ise, Cumhuriyet'in ellinci yılında İstanbul Belediyesi'nin kentin çeşitli yerlerine konulmak üzere yaptırdığı yirmi heykel olayı örneklendirilir. Heykellerin çağdaşlığı konuldukları çevre ile olan plâstik ilişkileri tartışılabilir görünmektedir. Bu hareket heykel sanatımızın konu ve yorumda özgürce yaratılarak, kent alanlarında ilk defa yer alabilmesi bakımından önemlidir. Atatürk anıtlarının dışında bu ve buna benzer olanaklar devletçe veya yerel yönetimlerce sürekli ve sıkça verilebilseydi, gelişim büyük olacaktı anlatımı dile gelmektedir. Heykel sanatımızın sağlıklı, yapıtlar kazanması yanında bu dalda daha çok sanatçımız yaşayabilecekti ifadesi edilmektedir. (Savaş 1984, 126).

Türk heykel sanatının bugünü değerlendirilirken, Batı'nın yüzyıllar ötesine dayanan geleneği üzerine kurulmuştur. Bugün ulaştığı nokta yanında geçmişi gerçek anlamda elli, altmış yıl öteye giden, heykel sanatımızın kendi içindeki gelişimi de küçümsenemez olduğu da görülmektedir. Dolayısıyla heykel sanatımızın yarını, bugün gelişmesi aleyhine olan, engeller kalktıkça, daha başarılı ve daha çağdaş olabilecek bu başarıyı sağlayabilecek güç ülkemizde var olduğu görünmektedir.

Belki heykel sanatçısı sayısı, resim sanatçısı sayısından daha az olmaktadır, ama bu yeryüzünün hemen her yöresinde, yaklaşık her dönemde böyle olagelmektedir. Bire üç ya da bire dört gibi bir orandan söz edilebilmektedir. (Savaş 1984, 128).

Yaşanılan dönemdeki bu birikim 75 yıldır Cumhuriyet döneminin ürünü olmaktadır. Bu zaman diliminde asıl oluşum 1950'li yıllardan başlayarak ve ivme kazanarak günümüze ulaşmış olduğu izlenmektedir. İkinci Dünya Savaşı ertesi yeryüzünde yeni kültürel ve sanatsal arayışların yeniden gündeme geldiğidir. Ülkeler arası iletişim girişimlerinin başladığı gelişmiş ve gelişme yolundaki pek çok ülkede sanatsal ve kültürel alanda devlet yatırımlarının yer alacağı dönem olabilmesidir.

BÖLÜM III

3. MAKET ANIT HEYKEL UYGULAMALARI

Tez kapsamındaki anıt kavramından yola çıkılarak proje uygulamaları birer platform olarak anıt maketleri şeklinde anlatılmaktadır. Anıt niteliğindeki platformların çıkış noktası an, anlık, anılmak kelimeleri oluşturmaktadır.

An, bir anlık geçici zaman dilimidir. Anılmak ise, birini ya da bir şeyi akla getirerek sözünü etmek, düşünmek, bir sözü ağza almak, hatırlamak, adlandırmak, zikretmek, anımsamak anlamlarında kullanılmaktadır. Buna göre, anıt, bir olayın, bir kişinin ya da bir topluluğun anısına anılmak için adanmış olsun olmasın, kentsel mekânda yer alan her tür yapıt ya da heykel anlamına gelmektedir. Kentsel açıdan anıt, kentin genel dokusu içinde diğer yapıların oluşturduğu çoğunluktan ayırt edilebilen yapı olmaktadır. Bu anlamda anıt kentsel doku içinde karşıtlık yaratıcı bir öge olmaktadır. Somut ve soyut çağdaş yapılar, heykeller, platformlar olarak da adlandırılmaktadır. (Tanyeli; Sözen 2001, 11-12).

Günümüze kadar gelen anıt heykel kavramı, çağdaş soyut sanatın gelişimi sürecinde oluşmaktadır. Yapısal olarak geometrik form dili incelenmektedir. Buna göre sanatsal açıdan bakıldığında, sanat kavramı aslında bütün kaynağını doğadan ve doğal yaşamdan almaktadır. Doğada var olan her cismin varlığın geometrik bir formu olduğunu söyleyebiliriz. Geometride, yüzeyler ve cisimler iki zıt uç arasında dizilmiş olmaktadır. Bu iki zıt uça kare, üçgen ve dairedir. Cisimlerde ise küre, üçgen ve prizma da bulunmaktadır. Yuvarlaktan köşeliğe doğru bir geçiş vardır. Köşeli sivri (kübikprizmatik) şekiller ile yuvarlak elips (küresel) biçimler iki zıt uç (kontras) kabul edilmektedir. Salt şekil olarak kendisini oluşturan geometrik öğeleri bakımından zıtlıkları taşıdıkları görülmektedir. (Atalayer 1994,162). Bir örnek olarak Paul Cezanne, ortaya attığı doğayı ve nesnelere duyusal görüşlerinden kurtarmak ve

sağlam biçimsel varlık kazandırmak bu yolla da nesnelere küre, koni, silindir, daire gibi geometrik bir sanat kavrayışı ile kendine özgü bir sanat teorisi ortaya atmıştır.

Bu yüzden biçimler çizgisel bir görünüm içinde parça parça edilmiş gibi bir görünüş kazanmaktadır. Her varoluşun sentezinde dış görünüşünü oluşturur. Bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüşü ise form olarak adlandırılır. Zaman gibi dış ve iç koşullardaki değişiklikler hareket gibi faktörler her bütünün genel görünüşünü daha değişik görünüme getirebilmektedir. Bir cismin varlığı bir anlık pozisyonu o formun o anlık biçimini oluşturur. Biçim, yaratıcısı eylemin zihninde canlandırdığı görüntüdür. Form ise kuvvetli konturları olan şekille olmaktadır. Biçimle anlam, biçimle parçalar arasındaki düzeni yaratan sistem, bütünle parçalar arasındaki etki ilgisi, kapsam oranları, estetik değerlerini yaratmaktadır. Buna göre, biçim, form bir şeyin genişliğini yüksekliğini hacmini çerçeveleyen dış çizgilere denilmektedir. Kontur, çizgi, form, şekil, yapı, inşa bir kitle olarak anlamlar kazanabilmektedir. Böylece biçim içeriği ele alırken, form dışarıyı dış hatları ele almaktadır. Şekil ise bütünün oluşmasını girinti, çıkıntıları ele vermektedir.

Geometrik formlar nesnelere yapısını veren bir sanat oluşumdur. Geometrik bir düzende keskin köşeli yüzeyler parçalı formlarla net plan farklılıklarıyla sert ışık geçişleri dinamizmi yakalamaktadır. Geometri gerçeğinin beraberinde getirdiği oran orantı kavramları matematiğin yanı sıra estetik biliminde en önemli kavramlardan biri olmaktadır. Doğada insan bedeni üzerinde Vitruvius tarafından ortaya atılan altın oran kavramı günümüze kadar geçerliliğini korumaktadır. Oran orantı gibi eşit düzeydeki ölçütler altın orandır. (Atalay 1994, 153-165).

Modern sanat ve 20. yüzyıl sanatçıları geometrik formları ele alırken geçmişin beraberinde getirdiği sıradanlıktan taklitçilikten kopmak ve günün teknolojik endüstriyel gelişmelerin bazı gerçekleri yansıtmak amacıyla bilimin, teknolojinin endüstrinin beraberinde getirdiği yeniliklerden faydalanmıştır. Bu yenilikleri sanatta kullanmak sanatı geçmişten koparmak amacıyla geometrik formlarına daha önem verilmiştir. Biçimle yeni mekânsal ilişkiler yaratmanın bir diğer yolu biçimi anıtsallaştırmaktır. Yapıtın bir strüktürel anlatım olarak ele alınışı etkisini güçlendirmek amacıyla tercih edilmiştir. Ayrıca yoruma yol açacak herhangi bir öyküsel ayrıntının bulunmayışı doğrudan biçimi algılamayı sağlamaktadır. Görünen bir şeklin, biçimin,

formun, betimlenişi değil ne ise o olmaktadır. Dolayısıyla biçim dili ve geometrik şekil yapılarına değinmişken Türk heykel sanatçılarından Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Şadi Çalık gibi heykeltıraşların sanatsal dillerini örnek alarak incelemek yakınlık ve benzerlik duyulan sanatsal anlayışlarını izleyerek özgün projelerde bir tavır olarak taşımaktır. Anıt heykel proje çalışmalarındaki etki sezinlenimi, özgün uygulamalarda oluşan platform ifadesi anlatılmaktadır.

Özgün proje tasarımlarındaki plâstik değer anlayışı bu beş heykeltıraşın uyguladıkları plâstik dil örnek alınmıştır. Etkilenilen biçim ifade anlam yaklaşım malzemeyle formun bütünlüğü tasarım düşüncesinden duygu ve ruhsallık gibi terimleri hissettirileri algılama alanını kavratma olduğu görülmektedir. Bu etkilenme boyutu biçim sezinletilmesinden, duygu sezinlenimi algılayışı çıkmaktadır. Buna göre, açık alan heykellerin dış mekâna uygulanan anıtların birer fiziksel açıdan bulunduğu zemin ile ilişkileri de bulunmaktadır.

Bu tez kapsamında uygulamalarda Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Kuzgun Acar, İlhan Koman ve Şadi Çalık gibi sanatçıların eserlerinden etkilenilmiştir. Ve ne yönde bir etkilenim olduğundan kısaca söz etmek uygun olur.

Ali Hadi Bara'nın soyut heykel kavramındaki sanatsal anlayışından etkilenim, soyut heykel çalışmalarında kütle, mekân, uzay, boşluk ve doluluk kavramlarının sınırlarını irdelemiştir. Malzemesi ahşap, metal saç, lama ve çubuklar şeklinde çeşitlilik gösterir. Kapalı kompozisyonu nasıl bir düzene yönelik denge arayışı; dikey ve yatayların kurucu eleman çizgileri, sağlam yapı inşası ile ilgilidir. Zeminde yüzeylerde zıtlıklara yer verir. Paralel çubuklarla ritmi ve biçim kuruluşu hem kitle, detay ilişkileri hem de hareket kazandırma olarak ele alınmıştır. Bu açılardan özellikle sağlam ve anlamlı ifadeleri biçim diliyle forma aktardığı izleniminde minimalizmin yalınlığı etkisi nedeniyle projelerde kullanılmaya çalışılmıştır.

Zühtü Müridoğlu ise yaklaşım soyut çalışmalarında yaptığı doğa arıtmalarında ağaç dalları ahşap kökleri bakır ile kaplayarak şekillendirerek zıt elemanlarla düzenlediği kompozisyonları kullanır. Hareket izlenimine önem vermesi, yalın anlatım, biçim ve düzenlemede ölçü ve oranın hakim oluşu tez kapsamındaki çalışmalarda da uygulanılmaya çalışılmıştır.

Şadi Çalık, soyut heykellerinde üçgenler minimal denge formları olarak kullanmıştır. Uzun düz bir çubuğu mekâna uygulayarak hem akım sağlanmış hem ışık gölge etkileniminden yararlanılmıştır. Metal malzeme uygulaması kompozisyonda denge ilkelerini öne çıkarır. Tez için yapılan uygulamalara, üçlü denge, üçlü ve üçgen tüm yapıtlarında temel unsuru dışında kalın çizgi gibi görünümelerini metallerle verişi için Şadi Çalık uygulamaları hareket noktası olmuştur.

Kuzgun Acar'ın sanat anlayışında benzer yaklaşımlar bulunmaktadır. Soyut çalışmalarında metal ve hazır malzemeleri yarı saydam formların ördüğü kompozisyonlar şeklinde düzenlemiştir. Heykelin plâstik ifadesini metal parçalarını birbirine kaynatarak hem ritmik düzenler oluşturmakta hem de yırtıcı devingen yeni formlar ortaya çıkarmaktadır. En karakteristik yönü inşacı bir yaklaşım olduğundan parçaları lehimleyerek tümlemek eserlerine neden sonuç ilişkisine dayalı bir akış devinim kazandırmaktadır. Düzensizliği yapısal bir sağlamlığa kavuşturmak, yeni bir uygulama biçimi ve kurgu anlayışı getirdiğinden konstrüktivist heykel geleneğiyle ilişkilendirilmektedir. Mekânın çevre ile etkileşimi, psikolojik çekim ve itim alanları Kuzgun Acar'ın önceden hesaplaştığı problemlerin eserlerinde sunumu haline gelmektedir. Kuzgun Acar'ın inşacı yaklaşımında, parçaları eklemleyip montelemesi, asimetrik ritim içinde denge sağlamasıyla tez kapsamındaki proje uygulamalarında bu yönde etkisi vardır.

Son olarak İlhan Koman metal malzeme ile soyut heykele çeşitli mekânîk ve geometrik çözümler kazandırmıştır. Malzemelerin esnekliğini kullanarak inşacı bir yaklaşımla boşlukta duran biçimleri içine alması ile etkilenme alanı oluşturmuştur. Sonsuzluğa doğru uzanan dalga imgesi bir yol çizgisi izlenimi yaratmaktadır. Dikey ve yatay düzlemlerin dengelenmesi sağlanmıştır. Tezde yer alan uygulamalara daha çok geometrik şekiller ve karakterler üzerinde deneysel çalışmaları ve bunları topolojik yüzeylerin şekillendirilmesinde başarılı çözümler ile sunuşundan etkilenilmiştir. Ayrıca sonsuzluğu çözmeye çalışan ve sonsuzluğa giden formları, heykel formların coşkulu bir halde dışavurumcu tavrıda yol gösterici olmuştur.

Anıt heykellerin çevresiyle ilişkileri hacim, biçim, malzeme, teknik yapı kaide en boy yükseklik sağladığı atmosfer yerleştirme açısından değerlendirilmektedir.

Gestalt psikolojisine göre, bir bütüne anlam veren onu oluşturan parçalar değil, parçaların ne şekilde bir araya geldikleri ya da parçalar arasındaki ilişkidir. (Atalayer 1994, 157). Bu açıdan heykel için hacim, yatay ve düşeydeki oransızlığın insanın gözü ve psikolojisi açısından olumsuz etki yarattığı düşünülmektedir. Bir heykel çalışması için, ölçek ve oranın önemi ortaya çıkmaktadır. (Kurtaslan 2005, 208). Mekâna ölçeği ve biçimsel özellikleri dikkate alınmadan yerleştirilen heykel aşırı büyük olması halinde bunaltıcı ve ezici bir güç yaratırken, aşırı küçük olması halinde ise algılamayı güçleştirmektedir. Anıt heykel kentsel mekânın ölçeği ile uyumlu olduğu zaman bir birlik ve dengeden söz edilebilmektedir. Eşit hacimlerin tekrarı ile oluşan oran, heykel kompozisyonu, çevresinde yer alan yüksek nesnelere, mimari yapıların hacim ve formları ile uyumlu olmalıdır. Örneğin yatay elemanların yer aldığı kentsel bir mekânda yine yatay biçimlerin kullanılmasının monotonluk oluşumu açısından uygun olmadığı söylenebilir. Aynı şekilde statik ve geometrik biçimler daha dinamik ve organik biçimlerdeki heykellerle zenginleştirilmektedir. Zıtlılık etki ile algılama kolaylaştırılarak ışık da anıt heykelin kütle ve biçimi üzerinde etkili bir unsur olmalıdır. Boşluklu heykellerde ise, ışık farklı algılama olanakları yaratarak heykelle enerji ve hareket kazandırmaktadır. (Öztürk 2005, 209).

Seçilen malzemenin ışıklılık matlık ve parlak şeffaf değerlilik gibi özellikleri heykelin hacim etkisini değiştirir. Parlak yüzeyler daha yakın ve büyük görünürken, mat yüzeylerde durum tersidir. Heykelin yerleştirileceği mekânın büyüklüğüne uygun olarak malzeme seçimi de bu açıdan önem kazanmaktadır. Heykel kompozisyonunda kullanılan malzemenin sıcak renkleri çevre yapıların malzemelerinin soğuk renkleri ile dengeli bir zıtlık oluşturmaktadır. Heykelin uyumlu renk etkisi ile kompozisyonda malzeme açısından birlik oluşturmaktadır. Malzemenin rengi dokusu sağlamlığı çevredeki mimari yapılarla uyumlu olmalıdır. Malzemenin çevrenin dokusu arasında zıtlıktan doğan bir uyumda olabileceği söz konusudur.

Heykel sanatı kentsel yaşam kalitesine bulunduğu mekânda görsel duyum zenginliği canlılık ve imge kazandırarak katkıda bulunur. Türkiye’de henüz kentsel tasarım bilinci tam olarak yerleşmiş olmadığından heykeller sunulmuş mekânlara sonradan yerleştirilmektedir. Hatta bu yerleştirme çoğu zaman mekân hiç görülmeden

yapılmaktadır. Böylelikle heykel tek başına varlığıyla kendini sunabilirken mekân ile ilişkisinde kopukluk olmaktadır.

Kamusal sanatın galeri sanatından farklı olması, insanların heykeli galerilerde olduğu gibi seçerek değil sunulmuş olarak algılayabilmesi, heykelin bulunduğu mekânla ve insanlarla başarılı diyalogunu gerektirmiş olmaktadır. (Kurtaslan 2005, 217).

Anıt heykeller genelinde bir kişi için, bir amaç, bir mekân, olay ve konu için istek ya da sipariş üzerine oluşturulduğu biline gelmektedir. Özgün olarak üretilen bu proje tasarımlarında biçim, plâstik sanatsal anlayışında, İlhan Koman, Kuzgun Acar, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, bu beş sanatçının plâstik izlenimlerinden yola çıkarak sezinletilmesi dile getirilmiştir. Buna göre tasarımlarda ilinek olarak bir yaklaşım sezinletimi ifade edilmektedir.

İlinek olarak yaklaşım denilen, dayanacak bir töze, dayandığı tözü değiştirmeksizin, değişebilen nitelik olmaktadır. Yani anıt dediğimiz kavram, özgün üretilen tasarımların biçiminde anıt heykel niteliği kazanmaktadır. Projeler verilen bir istek yada sipariş olmadığından, konuyu bütünleyici üretimler olduğu için anıt anlamını yüklenmektedir. Anıt heykel yaptırma siparişi kendim özgün tavır ve seçilen mekân olarak verilmektedir. Anıt kelimesi kendi başına varolmaz, varolabilmesi için platform gibi üretilen biçimlere, nesnelere, malzemeside dahil yapısal inşasına dayanmaktadır. Anıt hep anıt olarak kaldığı halde rengi, dokusu, yapısı, formu, materyali gibi jeolojik fiziki görüntüsü değişir, değişiklik göstermektedir. İlineklik tasarlanan bu projelerde ifade edilişi bulmaktadır. Yüklenen anlam, uygulanan niyet, üretilen projeler ve hayali istekle monte edilecek mekânların bulunmasıdır.

Özgün olarak üretilen hayali zihinsel süzgeçten geçerek tasarlanmış projeler, kavramında mekân, yer, alan ve çevre bulunca anıt niteliği kazanmaktadır. Tez kapsamına üretilmiş olan projeler kendi mekânını bulmakta özgün olarak tasarlanmıştır.

Mekân yerleştirmelerinde dikkat edilen nokta alan boşlukları çevrelerindeki mekân stilleri şeklinde formülize edilmiştir. Bu formüllere uyan şehir mekânları içine yerleştirildiklerinde “anıt” kavram bütünüyle uyum sağlamaları hedeflenmiştir.

3.1. Uygulama

Proje 1. Dört'e Dörtlük Kare Platform.



Şekil 3.1.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap, ceviz ağacı kullanılmıştır.

Ebat : 1/10 Ölçeklendirilebilir.

Dış mekâna ebatlar büyütülerek anıt niteliğinde boyutlandırılma yapılmalıdır.

Maket, 12 x 10 cm, 11 x 9 cm, 8 x 7 cm,

Yükseklik 26 cm, Kaide 14 x 14 cm.

Ceviz ağacı, rengi, ahşabın yapısı, doğal dokusu, estetik görüntüsü ve dış mekânada dayanıklılığı açısından seçilmiştir. Doğal ama zamansız bir malzeme seçimi etkindir. Tasarlanmış olan özgün bu projelere başka malzemeler de yapılarak uygulanabilmesi önemlidir. Çelik, metal, taş, mermer, döküm gibi materyallerde uygun proje tasarımı olmaktadır.

Proje, dört'e dörtlük kare platform, üç aşamada yapı olarak kendini göstermektedir. İnşaa edilmiş form sağlam bir yapı karakteri çizmektedir. Karakteristik özellik yönünden kare, dikey ve yataylardan oluşmaktadır. Dört kenarlı bloklar kullanılmıştır. Dört yüzeyi dört parça olması çizgisel bir yapıya gönderme yapar. Bu platformda iki kare üst üste birbirini taşımaktadır. Aynı zaman da denge kurmaktadır. Üçüncü bir kare yarı açık bir şekilde formu oluşturmaktadır. Kapalı form karşılığında açık formlar kullanılmıştır. Boşluklar kendi içinde biçim oluşturarak dört açıdan farklı bakış açısı sağlamaktadır. Sağa ve sola doğru, yatay ve dikey uzanan materyal parçaları bir çizgi çizmektedir. Kapalı kare şekli açılarak kendi içinde bir ahenktir. Dokular, kullanılan malzemenin kendi dokusu ise yüzeye bir ritim katmaktadır. Yani dengeyi sağlayan temeldeki büyük kare, formu destekler niteliktedir. Zemin sağlam bir kaide üzerine oturtulmuş inşacı bir yapı görünümü sunmaktadır. Boyut olarak ilk kare 12 x 10 cm. ikinci kare 11 x 9 cm. ve deforme edilmiş üçüncü kare 8 x 7 cm. en, yükseklik 26 cm. ölçütleri maket boyutları olarak ifade edilmektedir.

Proje çerçeve, kapı, pencere gibi nesnel mantık ile form bulmuştur. Hayata farklı açılardan ya da pencerelerden bakmak ve farklı kapılar açmak zaman gibi kavramı çerçevelemek bir boyuttan başka bir boyuta geçiş sağlamak anlamları taşımaktadır. Zaman, hareket, doku, ışık, boşluk, mekân olarak kesişen ve birleşen noktaları hissiyatlandırarak sonsuzluk duygusu oluşturulmaya çalışılmıştır.

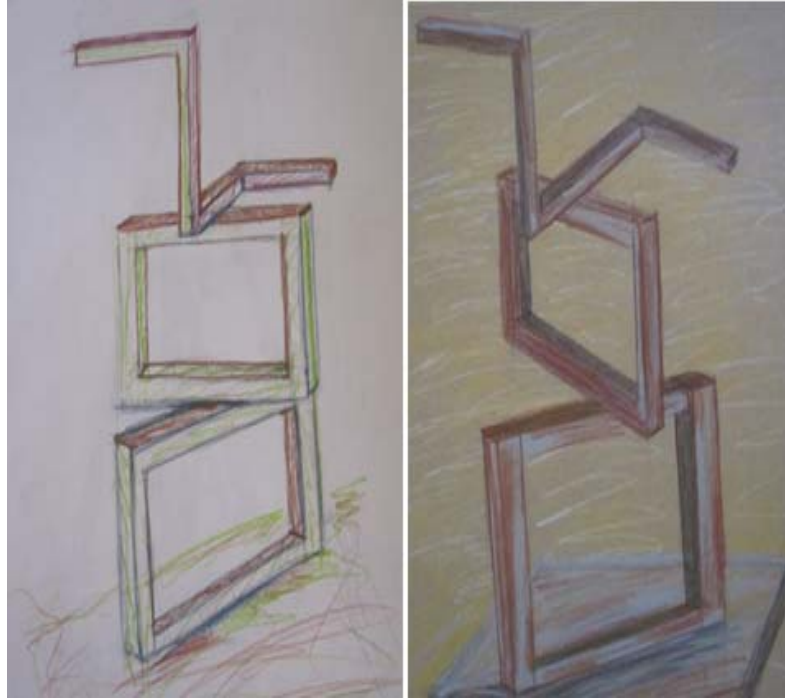
Kare bir açılım olarak düşünülmüş çerçeve gibi içinden bakmak, farklı insanlar, farklı görüş alanları olarak bir bakış açısı sağlamaktır. Farklı ortamların farkındalıklarını, farklı düşünüş, algılayış, sunuş farkındalığı sergilemektir. Çıkış noktası kare formdur. Kare medeniyet ve denge ise, doğada dört temel üzerinde varolmaktadır. Dört farklı mevsim geçişleride vardır. Farklı bakış yaşayış açıları, içsel ve dışsal yansımalar bir tözü ifade ediliş şeklinde çeşitlilikleri dile getirir. Herşeyde biraz zıtlıklar üzerinde kurulmuş olduğu izlenmekte bu da farklılıkları ortaya çıkarmaktadır.

Üç boyutlu formlarda özellikle formun yapısını algılayabilmek için ışık bir zorunluluktur. Işık gölge fiziksel bir olay olmaktadır. Işık farklılığının nedenlerinden biri formu oluşturan yüzeylerin (plan) boşluktaki konumlarının farklı olmasıdır. Bir formda bir yüzeyin aydınlık olarak algılanıyorsa o yüzeye bağlı olan gölge bir yüzey sayesinde oluşmaktadır. Yüzeyler de dokuları vermektedir.

Doku, düz, pürüzlü, sert, yumuşak, ağır, hafif, doğal ve yapay olarak çeşitlenebilir. Hepsi üç boyutlu görme ve dokunma duyularımızla algıladığımız dokulardır. Çevrede bulunan düz, pürüzlü par, mat saydam, donuk, yassı, yuvarlak zıtlık özelliğine sahip maddelerin birleştirilmesi sonucunda materyallerin özelliklerindeki dokuları çıkarmaktadır. Doğa çok çeşitli doku zenginlikleriyle doludur. Metal ile oluşturulacak bir çalışmada metalin sağladığı olanaklar metalin doku karakteri ile ahşabın da dokusu uygulamaya farklı boyut kazandıracaktır.

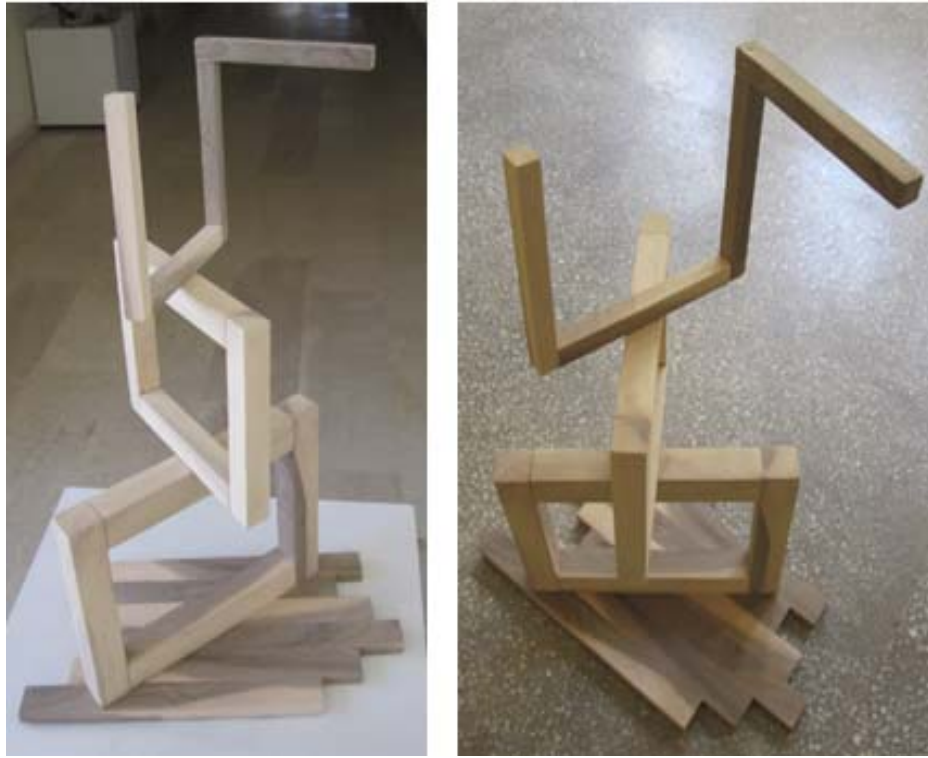
Anlatımlar sonucu üç boyutlu heykel çalışması bir diğer heykel çalışmayı destekler durumdadır. Anıt proje maketleri bir platform olarak ifade edilmektedir. Karenin kenar çizgisinden bir eksilerek üçgensel yapıları sürdürmektedir.

3.1.1. Teknik Aşama



Şekil 3.1.1.2. Proje Eskiz Çizim

Proje ilk etapta eskiz çizimleri ile başlamıştır. Çizimler ile proje diyalogları üretilmeye çalışılmıştır. Zihinsel süreçte algı senteziyle, formun yapısı sezinletilmiştir. Maket oluşumundaki bu sürecin ilk aşaması fikir düşünce, ikinci aşaması çizim çizgilerle çizgi ifadesini kağıt üzerinde görmektir. Üçüncü aşama birbirine monte edilerek o ana ait anlık yorum ile oluşturulmuştur. Biçim ahşap çubukların ve tahta parçasının birleşme noktalarında buluşmasıyla özgün maket proje tasarımı tasarlanmıştır. Küçük ahşap maket ilk eskizdir. Ahşap tahtalar istenilen boyutta kesilerek çiviler ve tutkal yardımıyla kaide üzerine monte edilerek uygulama yapılmıştır. Ana malzeme seçiminde de ceviz ağacı ahşapı tercih edilmiştir. Rengi, dokusu, uygulanacak olan platforma zenginlik katacağından dayanıklı materyal olması seçimi yapılmıştır.



Şekil 3.1.1.3. Ahşap Anıt Heykel

Proje sergi boyutuna küçük maket ölçeğinden iki, üç katı büyütülerek ölçeklendirilmiştir. 55 x 30 cm. gibi boyutlandırılmıştır. Seçilen ahşap ceviz ağacının kesimiyle kalas halinde marangozhane ortamında istenilen biçim ve şekilde kesilmiştir. Daha sonra parçalar halinde oluşturulmuştur. Yüzey zımpara yardımıyla elde temizlenerek monte edilecek noktalar belirlenmiştir. Güçlü yapıştırıcı ve dübel, vida gibi ek aksesuarlarla inşa, işçilik kısmı tamamlanmıştır. Sıkılaştırıcı mengene aleti ile yapıştırılan yerler kurumaya monteye, reaksiyon oluşuma bırakılmıştır. Son aşamada kaidesine monte edilerek maket anıt heykel projeleri çalışma aşamasında oluşturulmuştur. Bu süreç tamamen bitirilen bir çalışma için 15 günlük bir süreyi kapsamaktadır. Daha sonra temizlik ve detayları tamir etmek süzgecinden geçirilerek 17 günlük zaman akımında tamamlanmıştır.

Ana boyut olarak anıt dikilecek mekânda 1/10 ölçek katı kadar büyütülüp dış mekân heykeli olması tasarlanmıştır. Mekân seçimi yapılarak bir çok malzemeye uygulanabilecek bir proje tasarımıdır. Bu çalışma mimari yapılar önüne, yeşil alanlara, yol üzeri çevrelerde ve anayol üzeri mekânlara monte edilebilir. Çünkü mekân bu heykel için taşıyıcı görev üstlenerek, tabanı sağlam, etrafı geniş ve enerji verici

özelliklerde olmalıdır. Proje çizgisellik özelliğinden dolayı boşlukları içine alarak yapı oluşturmaktadır.

Ankara il içerisindeki semt yerleşkelerindeki mekânlar tasarım ile uygunluk sağlayacağından seçilmiştir. Erciyes Üniversitesi içerisindeki yerleşkeler, tasarım ile mekân seçimine uygunluk göstermektedir. İki farklı il seçimi farklılık yaratmak içindir. Uygulanan bu proje Ankara ili Tunus caddesi üzerinde yer alarak seçilen mekâna anıt heykel uygun bulunmuştur. Dinamik bir yapıya sahip olan yerleşke insanların geçmesi canlı enerji akışının diğer elemanlarla bütünleşmesi ve yeşilliklere sahip oluşuyla uygundur.



Şekil 3.1.1.4. Dört'e Dörtlük Kare Platform, Mekân Yerleştirme

3.2. Uygulama

Proje 2. Üç'e Üçlük İkili Platform.



Şekil 3.2.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı kullanılmaktadır.

Ebat : 1/10 boyut büyütülebilir.

Maket, 11 x 12 cm. 6 x 11 x 6 cm.

Yükseklik, 31 cm. Kaide, 18 x 12 cm.

Ceviz ağacı, rengi, ahşabın yapısı, doğal dokusu, estetik görüntüsü ve dış mekânada dayanıklılığı açısından seçilmiştir. Özgün bu projelere bir çok çeşitli materyaller kullanılarak proje var edilir. Çelik konstrüksiyon, metal,taş,mermer ile döküm gibi metaryallerde uygun uyumluluk sağlayan projedir.

Üç blok kullanılmasıyla üç'e üçlük platform şeklinde konsept oluşturularak ifade adlandırılır. Proje bir platformdan ibarettir. Şekil itibari üçgen yapıyı vermektedir. Yataylardan ve dikeylerden oluşan bir kalın çizgiyi algılatmaktadır. Boşluklarda açık form özelliği ile ikili bir platform kompoze edilmektedir. Kaide de sağlam bir yapı üzerinde destekleyen ucu sonsuzluğa giden form inşa edilmiştir. Boşluklar kendi içinde biçim alırken sonsuzluğa açılmaktadır. İnce kalın materyallerin kullanılmasıyla bir zıtlıkta denge sağlamaktadır. Açık kompozisyon doğadaki gerçeklik düzleminin bir kesimini içeren çerçeve gibi düşünülebilir. Yukarı doğru açılan dikeyler algılama boyutuyla göz formu tamamlar nitelikte bir çizgisellik oluşturmaktadır.

Heykelde yalın geometrik formlar kullanılmıştır. Özgün bir biçim dili ile şekiller oluşturulmuştur. Birbirini destekleyen iki düz çizgisel metal veyahutta kullanılan ahşap sütun parçasıyla biçim bağdaştırılmaktadır. Kendi işlevselliği içinde köşegen bir boşluk yaratılmıştır. Çalışmanın kübist formlarda istenildiği gibi kesilip, parçalanıp birleştirilerek, metal malzeme kullanıldığında birbirini eritip kaynatılarak ya da ahşapı monte ederek zengin bir görünüş kazandırır. Eritilerek işlenmesiyle oluşan curuflarla yüzeylerde dokular kullanılması metal materyallere özgü dokuyu oluşumu yaratmaktadır. Ahşap ile ceviz ağacının doğal dokusu kullanılmıştır.

Heykeli algılayışımızla üç boyutta form, inşa bir dili haline gelmektedir. Kendi özelliğini oluşturan birimlerden modül kurulmaktadır. Bu birimlerin yan yana gelmesi doğal olarak o yapının dokusunu oluşturmaktadır. Doku bir maddenin yüzeyini oluşturan bir biçimler örgüsüdür. Dokuların dokunarak algılanması ile görsel algılayışı arasında bir ilişki vardır. Dikey ve yatay formlar ile dokunun bu her iki algılayış şekline gönderme yapılmıştır.

Dokuyu oluşturan elemanlar düz yüzeyler ve keskin köşelere sahip olduğundan ışık gölge sert geçiş özelliği göstermektedir. Üç boyutlu çalışmalarda da doku özelliği önem taşımakta ve estetik kazanmaktadır. Yapı bir çizgisellik sergilemektedir. Çizgi hareketten doğmaktadır. Çizgi yüzeysel bir ifade vermese de hacim, hareket, denge ve hayatıyet vermekte karakteri oluşturmaktadır. Doğada çizgi yoktur, dense de iddiayı gerçekleştiren aslında nesnelere konturlarıdır. Bu da algılama ve ruhla ilintilidir. Çizgisellik dikey, yatay, diyagonal, kırık, eğik gibi şekillerde görülmektedir. Dikey

çizgi müsbetlik sağlamlılığı yatay çizgi pasiflik diyagonal enerjililiği vermektedir. Uygulanan platform anıt projesi bir düşünce, bir heyecandan ibarettir.

Birbirine bitişik iç içe geçmiş aynı büyüklükte ya da farklı büyüklükte ki parçalarla oluşturulmuş geometrik biçim nesnelere boşlukta ifadeye katılmaktadır. Aynı özellikteki birkaç ögenin bir araya getirilmesiyle bir konsept, form, ifade ortaya çıkmaktadır. İki üç ya da dört parça üst üste monte edilerek oluşturulan biçim sağlam bir yapı görünümündedir. Kaidenin ortasında parçaların yukarı doğru genişleyerek, bir çubuk blokun üstte birleşmesi ile monte edilişi gerçekleşmiştir. Eklem yerlerinde de vida, dübel yatakları kurularak tutkalla yapıştırılmıştır. Malzemeyi harekete geçirici itki uygulayıcı tarafından sağlanmıştır.

Tek tek parçaların aynı yöndemi, karşıt yönlerdemi birleşmesine karar verilerek şekli kurulmaktadır. Bağımsız parçaların sürekli değişen karşılıklı konumları objeyi hiçbir zaman sabit bir biçim olarak değil, biçimlendirilmiş hareket olarak algılamamızı sağlar. Zaman ögesi maketlerde dördüncü bir boyut olarak anlam kazanmaktadır. Hareket zaman içinde kavranabilmekte ve biçime estetiklik ritim katmaktadır. Hareket sayesinde bütünü daha iyi algılar, bütünlü hareketlilik arasındaki kutupsallığı kavranmış sonsuzluk çizgisi ortaya çıkmaktadır.

Mekân ve zaman deneyimleri kaide üzerine montesi fiziki yapısı ve teknik boyutu hep sürekliliği gerektirmektedir. İçsel olan ve etkin kılınmayı gerektiren başka özellikleri keşfetmek bir anıt heykeli canlı tutmaktadır. İçsellikten, dışsallığa yapısında gizlenen dokunsal tüm özellikleri çıkarmak plâstik değer olarak zenginlik katmaktadır. Anıt heykel, netlik, yalınlık, denetlebilirlik ve düzen eğilimi, uygulanan mekânın yapısıyla boyut kazanmaktadır. Tasarımda üretim araç işlevi görmektedir. Heykelin malzemesi değeri ve özelliği projeleri özgün de kılmaktadır.

Varolan alanları birer sınır olarak biçimlendirmenin ön gördüğü durum, materyali, çevresi, mekânı ile yapısını olgunlaştırıp estetiklik katmaktadır. Koşulları, şartları arasında, anıt heykel mekân ve obje birbirlerine aracılıkta etmektedir.

3.2.1. Teknik Aşama



Şekil 3.2.1.2. Eskiz Proje Çizim

Eskiz çizimleri ile proje taslağı oluşturulmuştur. Fikir ve duygular bu çizimlere aktarılmıştır. Geometrik bir yapı kullanımı bir tarz, özgün ifade biçimidir. Organik ve inorganik yapılarda bir platform dengesi kurmak için oluşturulan kompozisyonlar yapıyı hissetme duygusunu yansıtır. Üçgeni andıran yapı üç köşeden oluşan bir dengedir. Uygulanmış olan projede eni geniş üç blok şekilde ceviz ağacı ahşabı kullanılmıştır.

Ağaç kütüğü kalas şeklinde kesimi yapılarak, uygulama için marangozhane ortamında aşamaları hazırlanmıştır. Şekillendirilerek monte yerleri belirlenmiş birleşme noktalarında sabitleme işlemi yapılmıştır. İşlenme aşamasında ağacın kuru olması ahşap çalışmalar için bir özellik teşkil etmektedir. Ağacın fırınlama aşaması yapıldığı takdirde bir ahşap heykel dış mekân açık alanlarda uzun yıllar kalabilir.



Şekil 3.2.1.3. Ahşap Anıt Heykel

Kaide kesimi oluşturularak zemin noktası birleşme yerleri belirlenmiştir. Blok montesi dübel, vida ve yapıştırıcı ile gerçekleştirilmiştir. Üst kısımdaki yatay blok, dikey bloklar üzerinde montesi gizli vidalama ile yapılmıştır. Yatay ve dikeylerden oluşan diyagonellik sezinletilmektedir. Sezgisel olarak boşluklarda biçim yaratmaktadır. İç içe geçmiş üçgensel yapılar çıkmaktadır. İkinci aşamada daha ince blok sütun materyalin özelliğinde şekil almıştır. Uçları sonsuzluk çizgisi çizerek ufku açmakta ve strüktür yapıyı dinamikleştirmektedir. Bu maket proje kaide üzerinde altı blok yapıdan inşa edilmiştir. Samimi bulunduğu mekâna monte edildiğinde çevresindeki nesnelere cereyan ederek anıt heykel özelliği kazanmaktadır.

Seçilen mekân ile heykelin bütünleşmesi gereklidir. Mekâna uygunluk önemli özellik teşkil etmektedir. Erciyes üniversitesi içerisindeki açık alan yerleşkeleri de mekân için uygun bulunmaktadır. Bu proje Ankara Aşti çevresinde yer alan geniş yeşilliklere sahip

açık park alanıdır. Statü konumuna sahip, hareketli bir atmosfer içerisinde olma özelliğinden dolayı seçim tercih edilmiştir. Bu proje tasarımı anıt olarak dış mekânda yer alır. Yerleşke anıt için uygundur.



Şekil 3.2.1.4. Üç'e Üçlük İkili Platform, Mekân Yerleştirme

3.3. Uygulama

Proje 3. Üç'e Üçgen Metal Çubuklu Platform.



Şekil 3.3.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı blokları kullanılmıştır.

Ebat : 1/ 10 ölçeklendirilerek anıt boyutunda büyütülmektedir.

Maket, 18 x 12 cm. 11.5 x 11.5 x 9.5 cm.

Çubuklar 6x2 tane 7 cm. kaide 15 x 13 cm.

Projede malzeme seçim anlık etki etmektedir. Her bir malzeme çeşitinin etkisi ayrı ayrıdır. Platform olarak düşünülen maket anıt heykel projesi çelik konstrüksiyonlardaki inşa edilir. Farklı farklı materyal dilleri ile de oluşturulabilir. Seçim ceviz ağacı ahşap olmakta, renk özelliği dokusu etkileyici etken olmuştur. Pirinç metal çubuklar kullanılmıştır. Ahşap ve metalin malzemeler arasında zıtlıklar oluşturmasına rağmen bir

kaynaşmada sağlamaktadır. Zıtlıklar içinde denge kurmaktır. Birbirine ters yapısı ve özelliği olan malzemeleri bir arada uygulayarak verdiği etkiyi gözlemlemek, zıtlıklarda uyum aramak için metal ahşap ilişkilendirilmiştir. Projenin tasarım yapısı bir çok malzemenin teknik boyutuna elverişli biçimlerdir. Materyallerden taş, mermer, döküm, metal gibi dış mekâna uygun, sağlam malzemelerde uygulanıp kullanılır. Ahşap malzeme seçilmiş olan her bir mekân, alan, çevre ve mimari yapılar içinde sıcak bir duruş estetik ve sağlam yapı görüntüsü iletmektedir. Dış mekânda fırınlandığı takdirde uzun yıllar varolur. Bu platformlar anıt heykel için alanı doldurur nitelikte, çağdaş özellikte bir yapı sağlayacaktır.

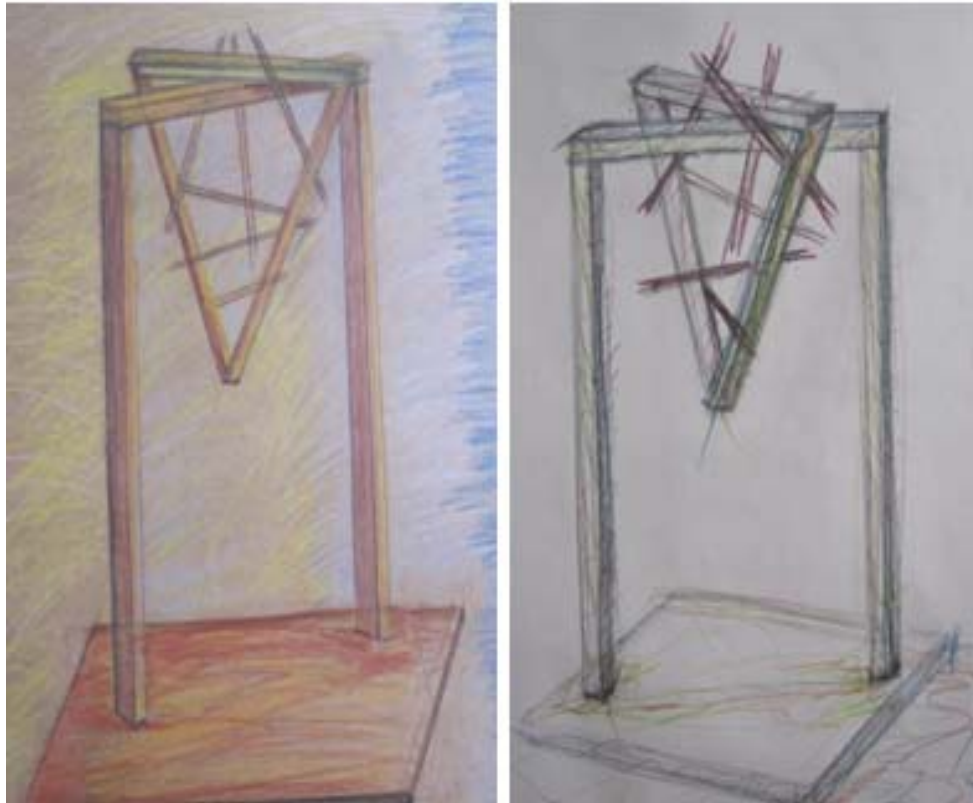
Üç'e üçgen metal çubuklu platform, anıt heykel olarak adlandırılan anıt projesi zihin süzgecinden geçerek tasarlanmıştır. Üçgen yapılar daha çok kullanılan metal çubuklarla konturlar çizmektedir. Bu şekilde oluşan biçim anlayışına yaklaşan üçgenlerin kurduğu piramit yapı üç'e üçgen blokların kurgusu olarak projeyi ifade etmektedir. Kaide üzerine oturtulmuş blok yapılar üçer parçalardan inşa edilmektedir. Kaidesi dahil üç aşama gösterir. Sağlam ve karakteristik formu boşluğu da içine alarak dikdörtgen görüntü sağlamaktadır. Üzerine basmış üçgen denge oluşturmaktadır. Birbirine paralel yalın, sade bir form geometrize edilmektedir. Düz yüzeylerde görsel bir biçim değer kazanmaktadır. İç içe geçmiş şekil bir hareket oluşturmaktadır. Boşlukta kendi içinde biçim yaratmaktadır. Ritim, halindedir. Üçgensiz yapıyı sivri uçlu düz çubuklar destekleyerek ritim duygusunu tetiklemektedir. Çizgisel şekiller boşlukta şekil olarak anlam ve boyut katmaktadır. Anlam olarak çizgilerin etkisi çıkmaktadır. Boyut olarak bulunduğu yapıdan farklı şekilde görüntü yansıtmasında bir ölçüdür.

Üç'e üçgen metal çubuklu platform bir çizgi oluşturmaktadır. Pirinç ve çelik 5'lik ve 6'lık metal çubuklar kullanılmaktadır. İçsellikten dışsallığa sivri üçgen şeklindeki yapının metal çubukların birbiri ile kaynaşmasıdır. Geometrik formun platformla istiflenerek kendi içinde biçim yaratılmıştır. Zihinsel bir olgu olmaktadır. Yüzeylerle doluluk, boşluk ilişkisinde derinlik aranmaktadır.

Heykel ve anıtsal biçimler kadar da formu taşıyan mekânda önemlidir. Mekânı da form ile fethetmek, seçilen alana egemen olmak özgün bir formun etkileyici gücünü ele geçirmektir. Bu çalışma özgün bir tavır olarak geometrik parçalarla istiflenerek biçimini sunmaktadır. Metal çubuklar bir zıtlık yaratarak ritim oluşturmakta, parça bütün

içerisinde asimetrik çizgilerle şekil yaratmaktadır. Üçgen yapının içerisinde çizgi deformasyonu ile form ifade edilmektedir. Aslında sanatta her şey deformasyonla oluşturulan formlardan meydana gelmektedir. Form özden gelen içeriğin dışavurumudur. Formda yansıyan ruhu görürüz, form kişiliğin izlerini taşımaktadır.

3.3.1. Teknik Aşama



Şekil 3.3.1.2. Eskiz Proje Çizimi

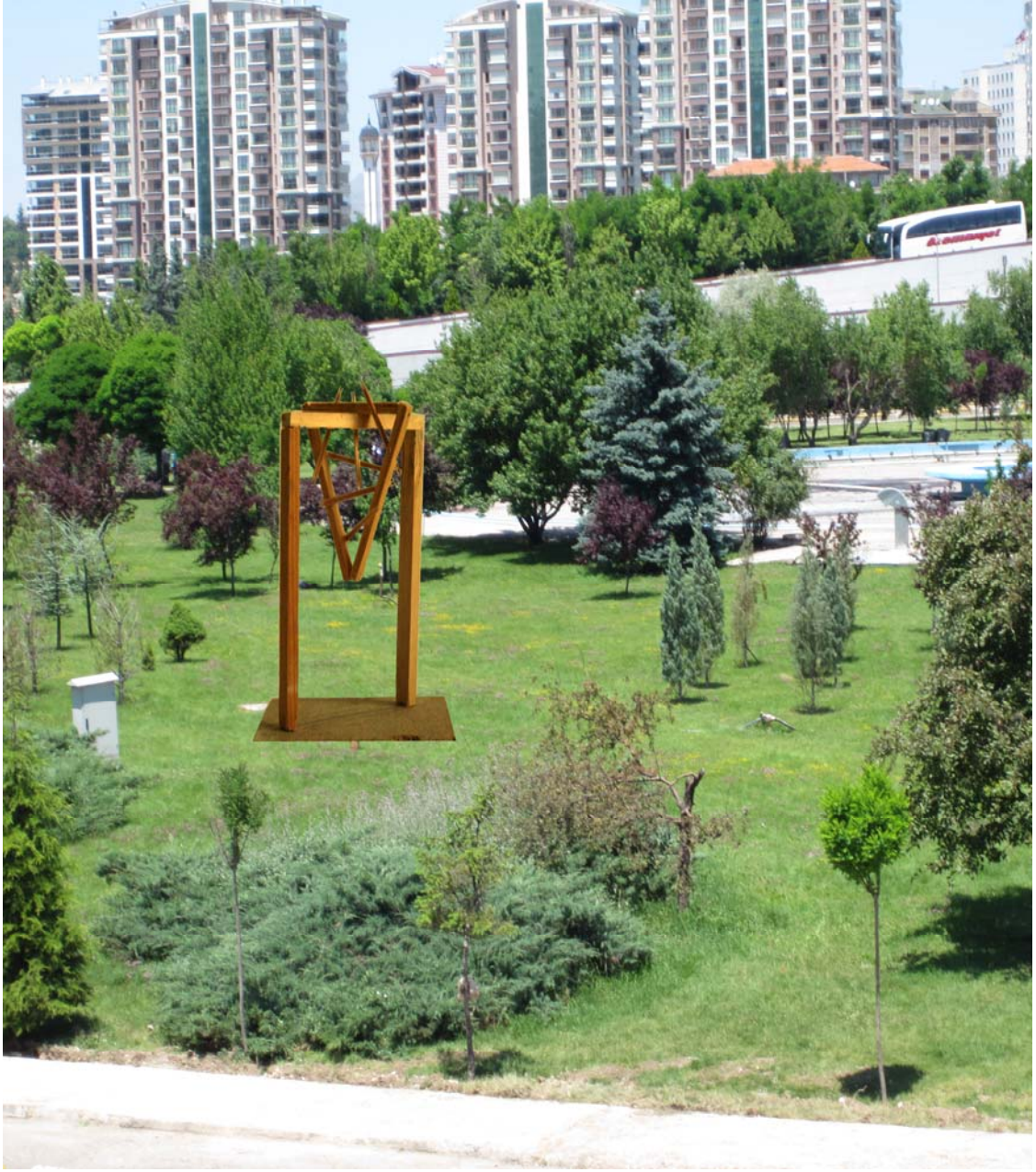
Zihinsel algılama, düşünme süzgeçlerinden geçerek belirlenen konu için çizimden sonra uygulama malzemeye aktarım aşaması vardır. Belirlenmiş ahşap malzeme kesimi kalas şeklinde hazırlanarak işlenmeye elverişli hale getirilmiştir. Kesim işleminde ölçülendirilerek en ve hacim kalınlığı belirlenip ahşap blok, parçalar iki eşit halde kesilmiştir. Üçüncü parçasıda tamamlanmıştır. Diğer üç parçasıda kesilip hazırlanarak zımparaları yapıp, yüzeylerinin kaba kısımları temizlenmiştir. Üç eşit parça monteleme yöntemi ile birleştirilmiştir. Üstteki üçgen platforma metal çubuk parçaların monte işlemi ahşap üzerinde kanallar açılarak gerçekleştirilmiştir. Metal çubuklar oksijen

kaynağının eritip, doldurma ile puntolarla kaynak tutturularak, birleştirme işlemi aşaması uygulanmıştır. Boyutu 35 cm.'lik pirinç metallerin uç kısımları torna makinesinde sivritilerek açılmıştır. Metalin sivriliği bir noktada sonsuzluk çizgisini belirlemiş olmaktadır. Oniki adet pirinç metal çubuk kullanılmıştır. İkişerli montelerle, üçgen yapı üzerinde denge kurmaktadır. Bir ritim, hareket algısı asimetrik şekilde görüntü sağlamaktadır. Çizgisel biçimde boşluklarda geometrik form oluşturmaktadır. Maket proje tasarımının genel yapısı yalın form özelliği taşımaktadır. İnşaa ve monteleme yöntemi uygulanmıştır. Sergileme, heykel boyutu 40 x 30 cm. olmaktadır. Anıt heykel olarak boyutlandırılması 1/10 ölçekte açık alan mekânına boyut büyütülmektedir. Farklı malzeme çeşitleri tercihide projede uygulanabilir.



Şekil 3.3.1.3. Ahşap Anıt Heykel

Seçilen dış mekân anıt heykel için uygunluk sağlaması önemlidir. Anıt heykel için belirlenen mekân Ankara ili içerisinde Aşti yerleşkesidir. Anıt heykel dış mekânda seçilen aşti içindeki park yerleşkesinde yer almaktadır. Canlı, geniş yeşillikli, etrafı mimari yapılar içerisinde insan akışının yoğun yaşandığı mekân olma özelliğinden dolayı seçilmiştir. Tasarıma uygun mekân ve farklı alan seçiminde iki il düşünülmüş Ankara ve Kayseri olması farkındalık yaratmak içindir.



Şekil 3.3.1.4. Üç'e Üçgen Metal Çubuklu Platform, Mekân Yerleştirme

3.4. Uygulama

Proje 4. İkili Çizgisel Platform.



Şekil 3.4.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı

Ebat : 1/10 ölçeklendirilerek anıt boyutunda büyütülmektedir.

Maket : 6 x6 cm. 8 tane alt parçalar kaideye montelenerek yıldız şekli verilmiştir.

10 x10 cm. 4 tane iç kenar bükeyi,

14 x 14 cm. zemin kısa yapı 20 cm. uzun yapı 27 cm.

6 cm. 6 tane metal çubuklar. uzunluk 27 cm. eni 14 cm.

Ceviz ağacı, rengi, ahşabın yapısı, doğal dokusu, estetik görüntüsü ve dış mekânada dayanıklılığı açısından seçilmiştir. Doğal ama zamansız bir malzeme seçimi etkindir. Tasarlanmış olan özgün bu projelere başka malzemeler de yapılarak uygulanabilmesi önemlidir. Çelik, metal, taş, mermer, döküm gibi materyallerde uygun proje tasarımı olmaktadır.

Proje 4, ikili çizgisel platform, sivri metal çubuklarla desteklenerek anıt olarak adlandırılmaktadır. İki yapı yan yana monte edilerek sonsuzluğa uzanan kalın çizgi oluşturmaktadır. Aralarında asimetrik çubuklar inşacı oluşuma hareket, ritim katmaktadır. Boşluklarda kendi içinde geometrik şekiller kurmaktadır. Birbirine paralel sivri metal çubuk uçlar bir sonsuzluk çizgisi çizmektedir. Platformu oluşturan ana form zeminde kurulan dört kanatlı sekiz kolun birbiriyle birleşmesi bir yıldız şekli oluşturmaktadır. Sağlamlığı ve dengeyi destekleyerek düzen kurmaktadır. Yalın form statik olmasına rağmen bir dinamiklik izlenmektedir. Çizgisellik sonsuzluk ifadesi vermektedir. Kalın, ince, geniş dar, düz, yuvarlak görünüm zıtlıklar içinde hareket kazandırmaktadır. Sağlam bir yapı anılmaktan yola çıkarak anıt özelliği taşımaktadır. Karakter yönünde yaklaşmak bir çok eleman bir arada kullanılarak benzer olanlar kendi aralarında gruplaşmaktadır. Yüzeyde çizgiler yatay ve dikey hareketler bir bütünlük oluşturmaktadır. Şekillerin aynı yapıya sahip olan kısımları bir ünite, bir hareket, bir gruplaşma sembolik formların anlaşılması şartlarına bağlıdır. Paralel olarak denge ve düzen oluşturması tasarımın kompozisyonun amacına varışının belirtisi olmaktadır. Karakteristik zıtlığı analiz ve sentez edilerek yapıtların formunu dile getirir.

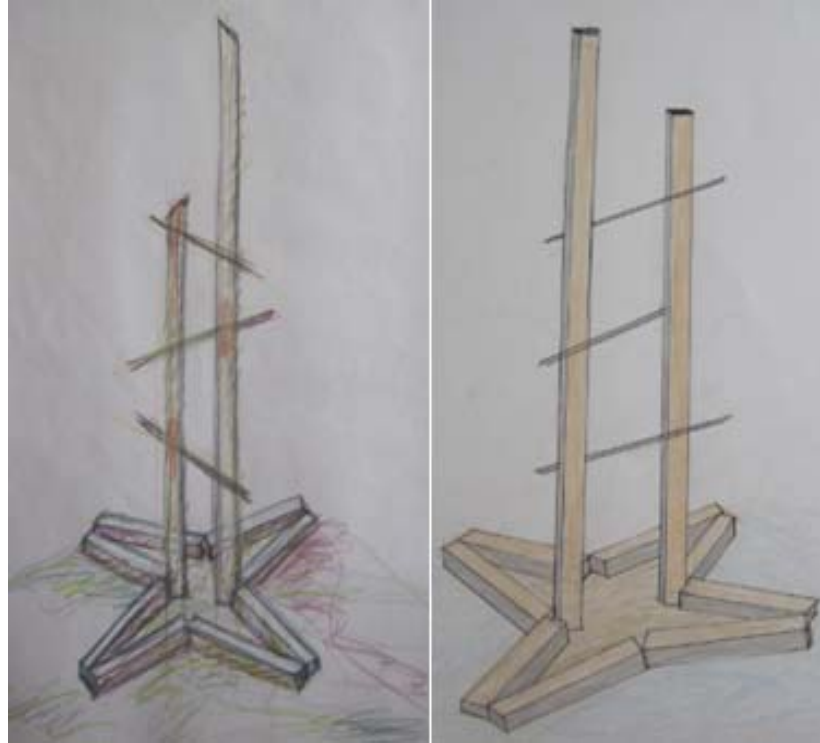
Yapı modül inşacı yaklaşım çizmektedir. Genel yapı görüntüsü geometrik çalışmanın birbirini destekleyen çizgiler uç noktalarda birleştirilmektedir. Boşluklar içinde biçimler yaratılmıştır. Kaidelerle desteklenmiştir. Sonsuzlukta boşlukta ne olup bittiğini görme isteği çıkış noktası olarak düşünülmüştür. Metalin kullanılmasıyla oluşturulan çizgilerde bir bütünlük sağlamıştır. Hacimli ağırlık etkisini dikeylerde kütesellik yaratarak metal parçaları zeminde kaideyi tamamlayarak desteklemektedir. Kaide ile heykele boyut katılarak zenginleştirilmiştir. Doluluk boşluk düşünülerek şekli biçimlendirilmektedir. Boş alanların oran ve biçim yönünden dolu alanlar üzerinde etkiler yapmaktadır.

Üç boyutta boşluk heykel kitlesel yapısı özelliği ile boşlukta oluşturulan bir sanatsal çalışmadır. Boşluğa şekil ve anlam vermektedir. Boşlukta heykele gereklidir.

Bir yapı içine alınmış anıtsal heykeller etraflarında gerekli boşlukları bulamadıkları için değerlerini ve gücünü yitirir. Açık hava heykellerinin genellikle konuldukları yerler büyük meydanlardır. Heykel sanatında iç boşluklar önemli yer tutmaktadır. İç boşluk boşluğun heykelin veya üç boyutlu yapıların kitlesi içine girmesi ile oluşmaktadır.

Boşluk soyut bir madde olmaktan çok şekillendirilebilen ve yapıtlarımıza katılabilen plâstik bir elemandır. Boşluğun sınırladığı biçime bakılarak biçimlerin sınırladıkları boşlukta dış hat çizgisini sürdürmektedir. Otantik bir duygunun bir çizgide bir yüzeyde veya üç boyutlu formda belirlenmesi için düşüncenin duyguya konsantre olması gerekmektedir. Konsept ifadesiyle oluşturulan proje anıt niteliği kazanmaktadır. Proje genel olarak düşünülen yüzey yapısını, özellikler yığını değil, işlevi arasında anıt olarak bağlantı kurmaktır. İçsel olanı, dışsal müdahaleden yalın olarak aktarmaktır.

3.4.1. Teknik Aşama



Şekil 3.4.1.2. Eskiz Proje Çizim

Uygulamaya karar verilen anıt heykel projesi maket olarak tasarlanmıştır. Çizim aşaması kağıt üzerinde eskizlerle izlenmiştir. Çizgisellik ifade eden eskiz taslakları duygu, algılayış, zihinsellik süzgecinden geçerek anlamlandırılmıştır. Seçilen malzeme ceviz ağacı ahşap kütükler şeklinde kesim işleminden geçirilip, düz kalas boyutunda işlenmeye hazırlanmıştır. Boyutlandırılıp, ölçeklendirildikten sonra ahşap bloklar haline getirilmiştir. İki hacimsel sütun halinde ahşap zımparalanarak yüzey el işçiliği ile temizlenmiştir. Monteleme işlemi uygulanmaktadır. Kaide kısmı taban hacmi parçalar halinde oluşmaktadır. Sekiz parça aynı hacimde eşit ebatlarda kesilerek hazırlanmıştır. Uç noktalardan birleştirme işlemini tutkalla yapıştırarak montelenmiştir. Yıldız şeklindeki formun taban boşluğundan iki ana sütun blok, dikeyine yan yana vidalama yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

Ahşap bloklar arasında ikişerli gruplar halinde sivri uçlu metâl çubuklar delme yöntemi ile sabitleştirilmiştir. Yalın ve hareketli platform oluşturularak, anıt heykel niteliği kazanmıştır. Küçük maket boyutunun iki katı kadar ölçeklendirilerek, sergileme boyutu 60 x 40 cm. olarak boyut verilmiştir. Malzeme seçimi metal ve ahşap, iki zıt materyalin

birbiriyle iletişime geçerek uyumu izlenmektedir. Altı metal çubuk, iki blok ahşap sütun, eşit ebatlarda sekiz parça ahşap, kaide üzerinde monteleme yöntemleriyle var edilmiştir. Uygulanacak mekânda varolacak anıt heykel sıcak bir enerji sağlayacaktır. Dış mekân için ölçeklendirilerek 1/10 büyütülüp anıt boyutu uygulanarak anıt heykel özelliği kazandırılmaktadır. Kullanılan ahşap ceviz ağacının rengi, dokusu farklı bir boyut ve bakış açısı yaratmış olmaktadır. Farklı malzemeler için uyum sağlayacak proje tasarımı olmaktadır. Taş, metal, mermer, döküm, çelik konstrüksiyon bloklarında inşa edilebilir. Farklı materyallerde başka boyutta bakış açısı sezinletilmektedir.



Şekil 3.4.1.3. Ahşap Anıt Heykel

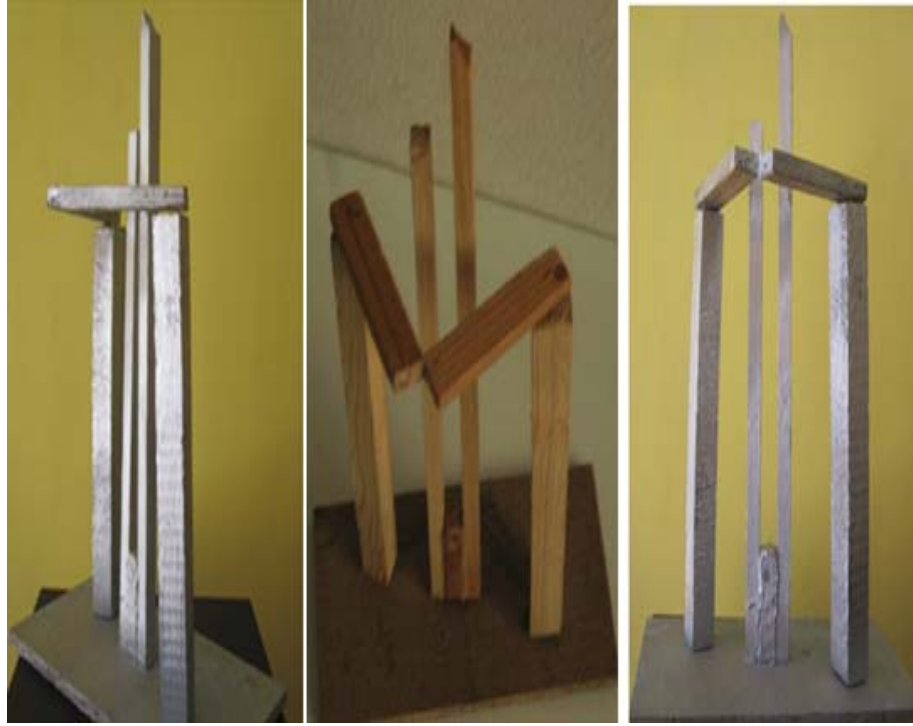
Anıt heykel projesinde mekân olarak iki il düşünülmüştür. Farklı alanlarda yer alması için Ankara ili içerisinde semt yerleşkeleri, Erciyes Üniversitesi içerisindeki yerleşkeler uygun bulunmuştur. Anıt tasarımı uygun mekânda yer aldığı görülmektedir. Bu proje Erciyes üniversitesi içerisindeki iletişim fakültesi çevresindeki yeşil alana uygundur. Mekânın geniş ve açık olmasıyla mimari yapıların ağaçlarla bütünleşip daha uyumlu bir ilişki sahibi olabileceği seçimi tercih edilmiştir.



Şekil 3.4.1.4. İkili Çizgisel Platform, Mekân Yerleştirme

3.5. Uygulama

Proje 5. İkiye İkilik Platform.



Şekil 3.5.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı kullanılmıştır.

Destekleyici çeşitli materyallerle zenginleşebilir. Başka malzemelerde bu projelerde kullanılmaya uygundur. Taş, döküm, mermer, metal gibi seçimler yapılabilir.

Ebat : 1/10 ölçeklendirilerek anıt boyutunda büyütülmektedir.

Maket : En 12 cm. boy 30 cm.

30 x 35 x 24 cm. iç platform.

20 x 20 x 17.5 x 17.5 cm. dış platform

Kaide 9.5 x 18.5 cm.

İkiye ikilik platform olarak adlandırılan proje anıt özelliği taşımaktadır. Açık ve kapalı form niteliği geometrize edilmiş çizgisellik göstermektedir. Boşluklar ve doluluklar düz yüzeysel yapıları içerisinde biçimlenmektedir. Kalın ince geniş dar materyal özellikleri birer zıtlık oluşturarak sağlam bir yapı inşa etmektedir. Modüler bir yaklaşımla açık olan form sonsuzluk çizgisi çizmektedir. Kompozisyon yalınlık içerisinde kendini boşluklarla bütünleyerek ifade etmektedir. Bütünlüğüne kaideyi de katarak sağlamlığı desteklemektedir. En kısa, kısa, uzun, platformlar denge oluşturarak ritim katmaktadır. İki yanda güçlü kalın yapı destekler nitelikte üstten üçgensel çizgi çizerek kapalı form olarak sınır çizgisi oluşturmaktadır. Evrende yer alan nesnelere ve tanık olunan olguların sanat yoluyla ifadeye dönüştürülmesi görsel ilişki içinde boyutlandırmak gerekmektedir. Anlamı anlatılanla forma dönüşmesindeki koşul formun kendisiyle bağdaştırılmasıdır. Yüklenecek anlamda genellikle formun kendisi olmaktadır. Biçim olgusu konsept düzeyde yansıtılmaktadır. Geometrik formlarla yalın biçimler sivri üçgen yapılar ve uzama doğru giden çizgiler yüzeylerde kırılma ve parçalanmalar oluşturmaktadır. Oran orantı içerisinde nesnelere biçimsel yapısını yansıtmaktadır. Bazen de doğal biçimler farklı anlamlar kazanabilmektedir. Biçimlerin içinde gizil bir biçim varmış gibi duygu uyandırmaktadır. Bu proje bir anıt özelliği taşımaktadır. Yapıyı taşıyan alttaki kaide eylemi vermektedir.

Biçim sonsuzluk imgesini çağırır. Buna göre bir heykeltan somut formu kafasının içindeymişçesine algılar boyutları ne olursa olsun o formu bütünüyle avucunda tutarak düşünerek dışa aktarır. Form bir yüzeyin sınırlanarak ötekenden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal formu dışsal olan her şeyde kendini gösterir. İçsel tarafın gizli olduğunu vurgulamak içeriği vermektedir.

Geometri doğal yapıdır, her objenin her varlığın kendisinin ve çevresinin doğal dış yüzeyi biçimi vardır. Malzeme ve dokuda, ışık, gölge, hareket, dinginlik, aralık, sıklık, tekrarlanan, bağlanan, açılan, uzayan gibi eylemler katar. Farklı biçimlerin yakınlık ve uzaklık etkileride vardır. Aynı form farklı farklı malzemedan inşa edildiğinde farklılıklar göstermektedir. Dokuları da o forma farklılıklar katmaktadır.

Proje platform olarak yalın sonsuzluğu ifade eder. Biçimle yeni mekânsal ilişkiler yaratmanın bir diğer yolu biçimi anıtsallaştırmaktır. Yapıtın strükture indirgenmesi

etkisini güçlendirmektedir. Yalınlık ile heykel ilk bakışta betimlenişi algılanmakta görüntüsü ne ise o olmaktadır.

Anıt heykel projesinin, çıkış noktası belirleyici dışavurum planları oluşturmaktadır. Duyulan eğilime göre bu plan temeli üzerinde bir heykel yada çizimsel bir biçim geliştirmektedir. Bir merakın, bir fikrin maddesellik içinde gerçekleştirilmesinin denenmesi, karşılaştırmalar yapmak, en yüksek yoğunluğa ulaşmaya çalışmak önemli bir rol oynamaktadır. Seçilen malzemenin sınırlılığı amacımızı genişliğine çıkarmakta, hedeflediğimiz duruşun dayanıklılığını, yapıları değil, düşüncelerin alanında olmaktadır. Yani düşünce için heykel, heykelsi düşüncenin bir ifadesidir, şeklinde anlamlar yüklemektir.

3.5.1. Teknik Aşama



Şekil 3.5.1.2. Eskiz Proje Çizim

Proje üretimi eskiz aşaması, heykel temasının bulunmasıyla başlar. Seçilmiş olan ahşap ceviz ağacı materyali, kesim aşamasından geçirilmiştir. Yüzeyleri roket ile zımparalanarak çakılları alınmıştır. İnce zımparası yapılmıştır. Kalın ana blok dikey zemine vidalama yöntemi ile montelenmiştir. Hacim kalınlığına göre üstüne çapraz şeklinde parçaları birleştirilmiştir. Ana platform oluşturulmuştur. İki sütun arasındaki mesafede boşluklar yaratılmıştır. İç kısmına yerleştirilecek diğer ince bloklar ölçeklendirilmiştir. Ahşap yüzeyi zımpara ile parlatılıp, temizlenerek dokular netleştirilmiştir. Dübelli, vidalama yöntemi ile montesi yapılmıştır. İnce iki blok sütun arasında bir boşluk daha oluşturulmuştur. Zeminden dikeyine arasına 20 cm'lik ahşap parçası yan yana yapıştırılarak montelenmiştir. Üç aşamada gerçekleştirilen bu proje platformu şekil itibari yalın çok sade bir biçim sergilemektedir. Dikeylere karşılık yatay parçalar arasında birbirini destekler niteliktedir.

Tasarlanan anıt heykel dikdörtgen şeklinde biçimlenmektedir. Dikey olarak sonsuzluk çizgileri çizmektedir. Boşluklar içinde çizgisellik sağlamaktadır. Boşlukta kendi içinde bir biçim almaktadır. Maket boyutundan iki katı büyütülerek, sergileme heykel boyutu

ölçeklendirilerek 60 x 30 cm. boyutunda uygulanmaktadır. Dış mekân heykeli için boyut 1/10 ölçeklendirilerek boyut büyütülmektedir. Anıt heykel boyutu uygulamada kullanılarak anıt niteliği taşımaktadır. Form özelliğine görede mekânda sağlam bir yapı inşa etmektedir. Her türlü malzemede proje uygunluk sağlamaktadır. Döküm, çelik konstrüksiyon, taş, mermer, matel bloklar da seçim yapılabilir. Kesme, ekleme, birleştirme vidalama, yapıştırma aşamaları ile monteleme yöntemi uygulama boyutunda kullanılmaktadır. Yalın platform, anıt heykel içsellikten dışsallığa sunum yapmaktadır.



Şekil 3.5.1.3. Ahşap Anıt Heykel

Heykel tasarımı dış mekâna uygundur. Proje mekânı için Ankara ili içerisinde semt yerleşkeleri ve Erciyes Üniversitesi yerleşkesinde uygun bulunan alanlar, yapı önleri seçimi tercih edilmiştir. İki farklı yerin ele alınması farkındalıkları çıkarmasıdır. Anıt heykel cereyan eden mekâna monte edilmiştir. Bu proje Ankara ili Aştideki taşitların çıkışı olan park alanı tercih edilmiştir. Mekân işlek, insan yoğunluğu hareketli, etrafı yeşillikli, mimari yapılar ve taşitların bulunduğu geniş ve açık alan olma özelliğinden dolayı uygundur.



Şekil 3.5.1.4. İkiye İkilik Platform, Mekân Yerleştirme

3.6. Uygulama

Proje 6. Üçgene Üçgensü Açılı Platform.



Şekil 3.6.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010,

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı kullanılmıştır.

Farklılıklarla malzeme zenginleşmektedir. Materyaller olarak döküm, metal bloklar, taş, mermer, çeşitli ahşap türlerinde seçim yapılabilir.

Ebat : 1/10 ölçeklendirilerek anıt boyutu büyütülmektedir.

Maket yükseklik 16 cm. en 10 cm.

5 x 10 x 15 cm. tepe boyut

5 x 5 x 5 cm. 2.5 cm. yükseklik üçgensü yapılar

Kaide 12.5 x 12.5 cm.

Oluşturulan platform anıt niteliğindedir. Üçgene üçgeni açılım olarak adlandırılmaktadır. Kaide üzerine sağlam desteklenmiş iki platform üstte açılım yapmaktadır. Merkez noktası ile üçgenin uç noktası arasında bir sınır, mesafa kurmaktadır. Geometrize edilmiş şekiller birer çizgisellik oluşturmaktadır. Altta iki üçgenin üst üste desteklenmesi biçim oluşumu yaratılmıştır. Üstte dikdörtgen bir yapı oluşarak uçlarda üçgen şekiller zıt yönde açılım yapmaktadır. Yukarı doğru dikey üçgen yapı sonsuz açılımı, aşağı doğru yatay üçgen yapı hedeflenen bir formu işaretleyerek iç içe geçmiş bir durumu desteklemektedir. Doluluk, boşluk, ilişkisi içerisinde boşluklar geometrik formlar çizmektedir. Üçgenler, kareler, dikdörtgen yapılar projeye güçlülük sağlamlık ve denge katmaktadır. Bir ahenk oluşturmakta, yüzeyselliği ve yalınlığı ile ritim sağlamaktadır.

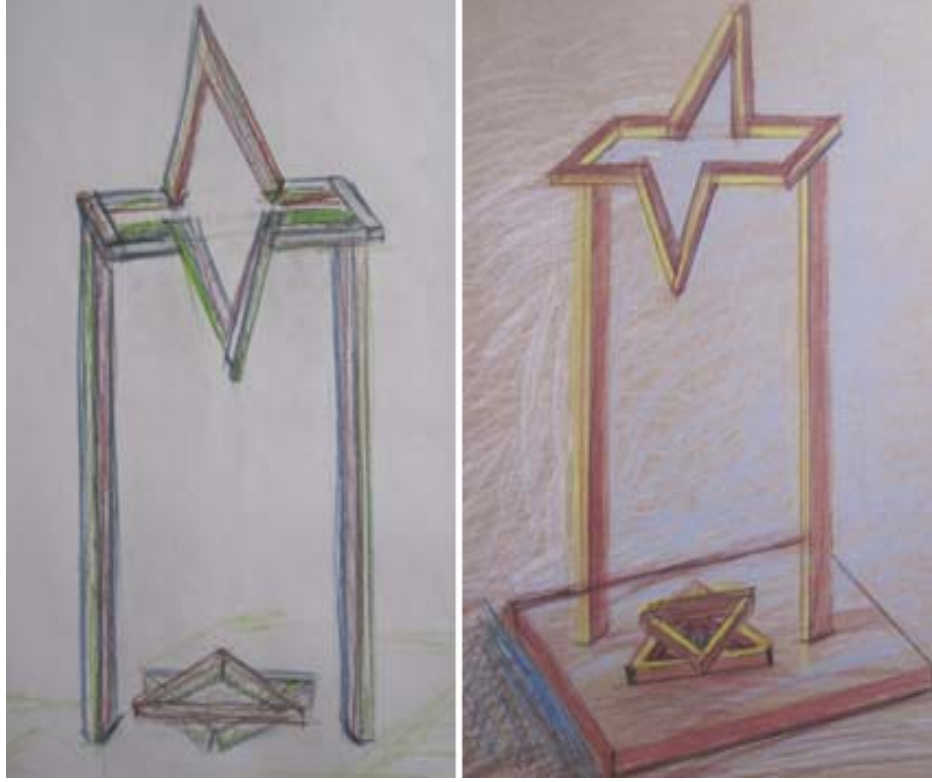
Materyallerin birbiriyle uç noktalardan eklenerek inşa edilmesi dinamiklik kazandırmaktadır. Dokular yüzeyleri desteklemektedir. İnşacı bir yaklaşım hakimdir. İnşa yapısal düşüncenin strüktür, pratik olarak gerçekleştirilip görsel olarak algılanmasını sağlayan işlem olmaktadır. Modül bir ünitenin kompozisyonun oranlar ve volüm açısından bir sisteme temel teşkil edecek şekilde kullanılmasıdır. İşlevsellik işlev hale getirmektir. Bir bütünün oluşumunda kabul edilen oranlar ilişkisi önemlidir. Birim olarak modül bir yüzey üzerinde belirli sistemdedir. Formların veya bir formu oluşturan elemanların bütünlü arasındaki nitelik ve nicelik bakımından olan ilişkiler oranı vermektedir. Yapıdaki elemanların birbirleri arasındaki ölçüsel ilişkiye orantı denmektedir. Ölçü ilişkileri enin, boyun, yüksekliğin ve çevreleyen boşluğun ilişkisi orantı, ritim, doku gibi kavramlar tamamen sezgisellikten oluşmaktadır.

Pencere, kapı, çerçeve gibi geometrik şekillerde en uygun uzunluk ve genişlik orantılarını elde etmek için altın kesim kullanılmaktadır. İç içe geçen boşluklarda bir duyuş girip çıkmaktadır. Yatay ve dikey gelen üçgen yapılar bunu anlatmaktadır. Yalın sade geometrik bir formun parça bütün ilişkisinde biçim almaktadır. Sentetik nesneleredeki parçadan bütüne doğru birleşmesi düşünülerek bütünden parçaya bir gidış var olmaktadır. Sert ve sağlam yapıdaki doğal biçimi ilişkilendirilerek parça bütün ilişkisiyle uygulanılmıştır. Doğal dokular ve düz yüzeylerde görsel bir biçim değeri kazanmaktadır. Üçgen, kare, dikdörtgen matematiksel, geometrik biçim dillerinde, değışmezlik, medeniyet anlamına gelmektedir.

Dikdörtgen düz bir formun kare şeklindeki bir biçim içinden geçmesi denge yaratmaktadır. Bir fikir sentezi olarak sezgisel kökenli özgün form oluşmaktadır. Bu proje anıt özelliği taşımaktadır. İnsanın doğası duyguları da doğal anlarda dışa yansıdığı için geometrik bir biçimde uygulanmıştır.

Heykel nesnesi üç boyutlulukta kendine uygun bir boşluk aramaktadır. O boşluğu bulduğu an boşluğa ve mekâna egemen olmaktadır. Mekânın gizemli geometrisini görmeye de bağlıdır. Heykeldeki iç ses bu geometriyi kavrar ve kendi içinde bütünleşerek dışa yansımaktadır. Geometrik bir biçimle şekil almış heykelde farklı materyallerin birbiri arasında nasıl bir ilişki oluşacağı uygulanmaya çalışılmıştır. Kaide mermerde olabilir. Doğal yalın bir malzemedir. Metal platformu sağlam taşımaktadır. Mermer ve metal iki malzeme arasındaki oluşum iletişim etkisi sunulmaktadır. Ahşap dışında başka malzeme kullanımı da etken bir dil yaratabilir. Geometrik formlar birbiriyle istiflenmektedir. İçsel bir duygunun dışsal boyutta ifadelendirilmesi platforma anıt olarak zenginlik ve anlam katmaktadır.

3.6.1. Teknik Aşama



Şekil 3.6.1.2. Eskiz Proje Çizim

Maket anıt heykel projesi eskizlerle hazırlanmıştır. Hazırlanan taslaklar malzemeye aktarım aşamasında, ahşap ceviz ağacı seçilmiştir. Bir çok çeşitli materyallerden taş, mermer, döküm, metal bloklar seçimide uygun olmaktadır. Ahşap ceviz ağacı kurutulmuş şekli ile kesimi hazırlanmıştır. Kaba yontusu atılarak uygulanacak tasarımda ölçeklendirilerek blok kesimleri tamamlanmıştır. Yüzeyler roket yardımıyla zımparalanarak temizleme aşamasını geçmiştir. Herbir parçanın kesimi yapıldıktan sonra monteleme sürecine girilmiştir. Biçimlendirmede uç noktaları sabitlemek için ara malzeme tutkal, dübel, vidalar kullanarak birleştirmeler yapılmıştır. Genel olarak kağıt zımparalama işlemi elde uygulanmıştır. Monteleme ve birleştirme tekniği ara malzemelerinde kullanılmasıyla tamamlanmıştır. Teknik, kaba yontma, kesim, yapıştırma, monteleme, birleştirme, inşaalama olarak verilmektedir.

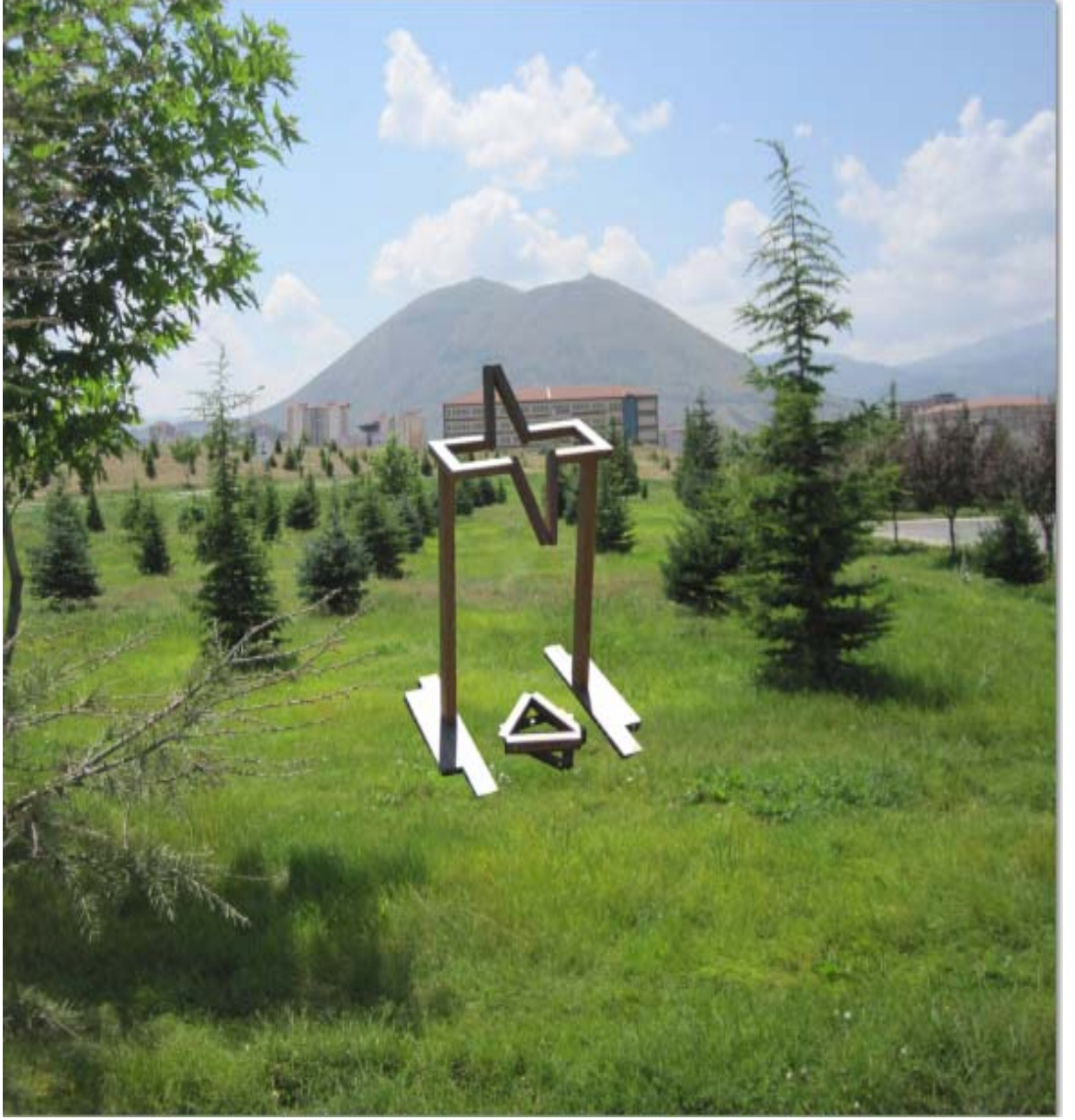
Ölçekler küçük maket boyutlarından iki katı büyütülerek sergileme boyutunda ölçekler oluşturulmuştur. Anıt heykel niteliğinde dış mekân boyutu 1/10 ölçeklendirilerek boyut

istendiği gibi büyütölmektedir. Boyutun büyütölmesi bir heykele dış mekânda anıt özelliği katmaktadır. Mekânı ile birleştirilmesi, uyumu anıtın olması gerekli niteliğidir. Heykel plâstik özelliklerinin değer kazanması bir noktada mekâna, içeriğine işlevselliğinede bağlı kalmaktadır. Konstrüksiyon bir yapı özelliği çizen bu platformda kaide destekleyici ve tutucu görevi üstlenmektedir.



şekil 3.6.1.3. Ahşap Anıt Heykel

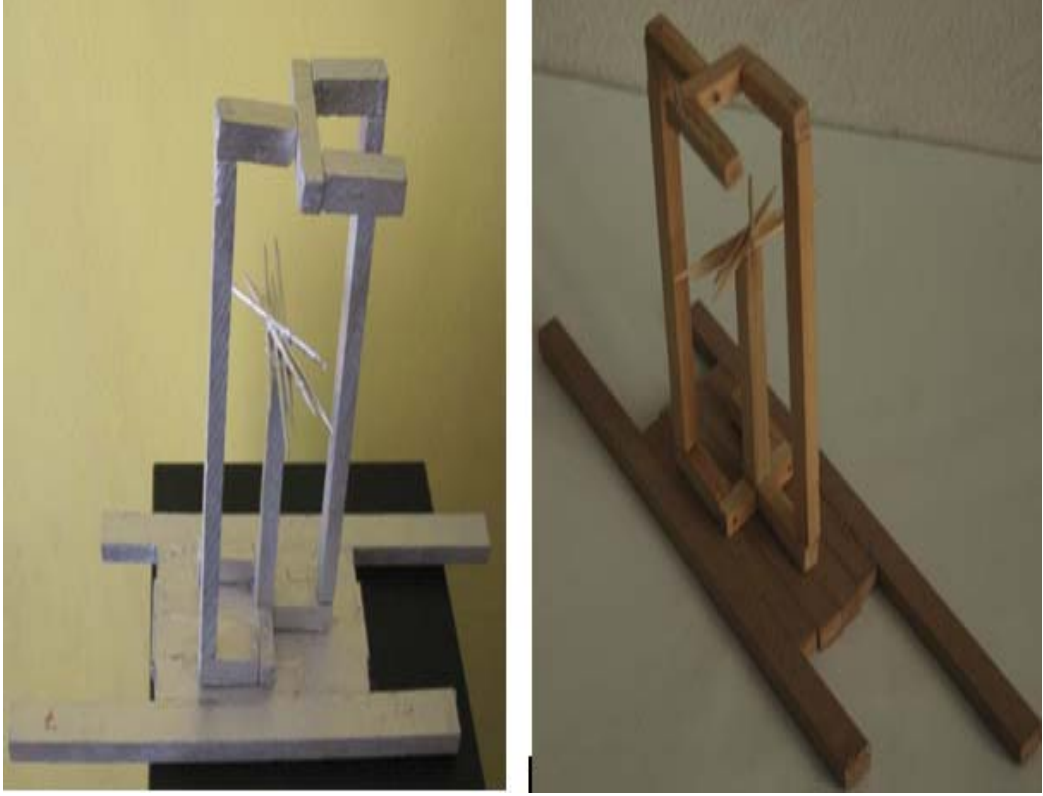
Anıt projesi açık alanlarda yer almaya uygundur. Erciyes Üniversitesi yerleşkesi içerisinde ve Ankara ili semt yerleşkeleri içerisinde mekân seçimi uygun bulunmuştur. İki farklı yerlerin farklılığı olmasıdır. Anıt heykel uyumlu mekâna yerleştirilmiştir. Bu proje fen edebiyat fakóltesi çevresindeki yeşil alana uyarlanmıştır. Mekân açık ağaçlarla, mimari yapılarla bütünleşmiş hareketli ve yayayolu kavşadı yanında yer alır. Karşıda ana yolun hareketlili ve insanların her açıdan izleyebileceği bir atmosfere sahip olma özelliğinden dolayı mekân proje bütönlüğü uygundur.



Şekil 3.6.1.4. Üçgene Üçgen Açılım Platform, Mekân Yerleştirme

3.7. Uygulama

Proje 7. Kareye Dikdörtgen Platform.



Şekil 3.7.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı kullanılmıştır.

Ebat : 1/10 ölçeklendirilerek anıt heykel boyutunda büyütülmektedir.

Maket 4.5 x 8 cm. 1 x 1 x 10 cm.

çubuklar 6.5 cm x 7 tane. en 8 cm. yükseklik 16 cm.

kaide 6 blok. en 7.5 cm. uzunluk 25 cm.

Kareye dikdörtgen platform, geometrize edilmiş inşacı bir yapıdır. Sivri ince metal çubuklar uygulanmaktadır. Kaidesi ile bütünlük taşımaktadır.

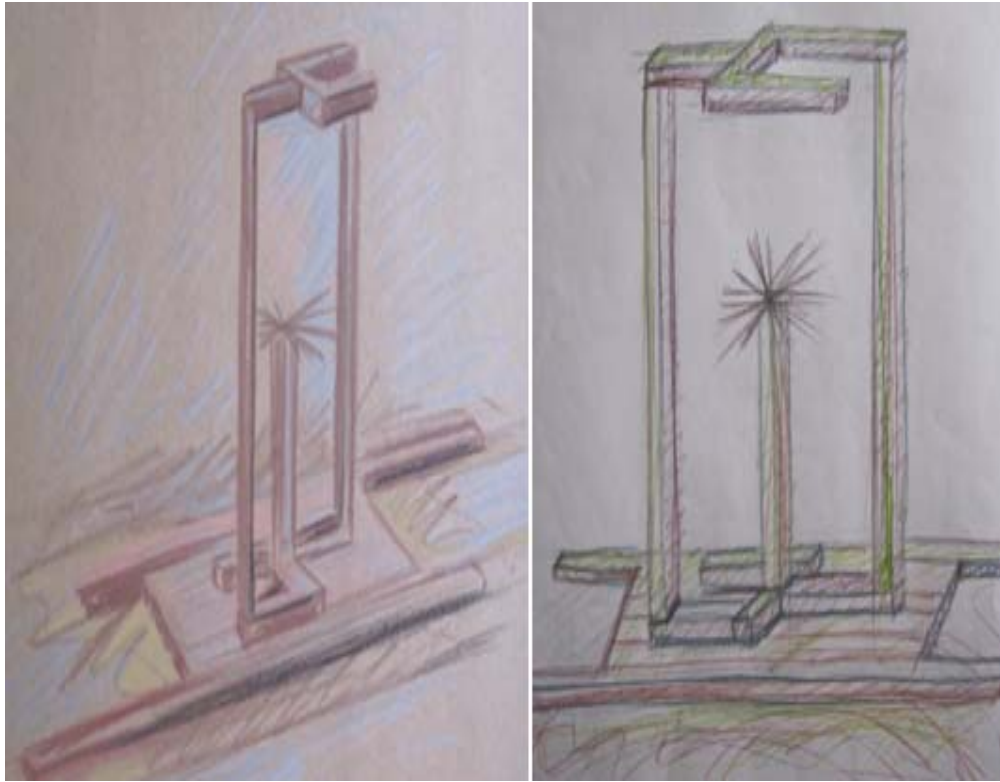
Genel yapısı itibari anıt heykel özelliği taşımaktadır. Bu platform anıt projesi kaidesini de içine alarak mekâna hakim sağlam bir yapı sergilemektedir. Çizgisel bir yapı bütünlüğü iç içe biçim oluşturmaktadır. Boşluklarda kendi içinde şekil almaktadır. Yatay ve dikey uç çizgiler açılı form sergilerken sonsuzluğu ufku ifade etmektedir. Sonsuz sütun şeklinde oluşan düz yapı boşluktaki dikdörtgen görüntüyü ikiye kesmekte ve biçim dili sağlamaktadır. Tek sağlam duran bu sütun üzerinde asimetrik şekilde uygulanan metal çubuklar ahenk içerisinde. Bir ritim, hareket olgusunu çok iyi ifade etmektedir. Uçları sivri her biri sonsuzluk çizgisi çizmektedir. Üst üste eritilerek monte edilmiş sağlam bir detaysal yapısı oluşmaktadır. Kaidesi bir bütünlük içerisinde sağa, sola uzayan ve kısalan çizgilerle boşlukları ifade ederek genel bir birlik ilişkisinde platform anlam kazanmaktadır.

Boşlukta uzayıp giden çizgi hakimiyeti sivrilen uç noktalara gözü çekmektedir. Boşlukları da kendi içine hapsedmektedir. Yatay ve dikey gelen çubukların hareketi ritmik hareketlerle dengelemektedir. Ritim denge sağlamaktadır. Boşluk kitle mekân, yüzey, planlar, doluluklar, doku, üç boyutluda bir anlam ifade etmektedir. Bir şeklin etkinliği onu çevreleyen boş alanların etkinliğine bağlı olmaktadır. Boş alanların oran ve biçim yönünden dolu alanlar üzerinde değişik etkiler yapmaktadır. Heykelde hareket, ritim, planlar, doku gibi unsurlar denge sağlamaktadır. Tek yönlü harekete sahip bir yapı dengersizdir. Belirli bir dengenin kurulabilmesi için zıt hareketlere ihtiyaç vardır. Bir yapıta çoğunlukta olan hareketler üstün hareketlerdir. Bu hareketler birbirinin benzeri ya da aynı özelliktedir. Zıt hareketler yön yapı bakımından ayrı özellikler gösteren hareketler olmaktadır. Ritmin dayandığı temel öge harekettir. Hareket canlılıktan, tınıdan, tinden gibi kavramlardan da çıkmaktadır.

Ritim bir yapıda düzen ve karakterde çıkan, inen, kuvvetli, zayıf, uzun, kısa olarak anlatıldığı gibi düzgün olmayan devamlı, devamsız, serbest, organik olarak özgür bir hareketle de anlatılabilir. Ritmik yapılar büyük güce ve dinamizme sahiptirler. Eğri ve doğruların tekrarı ritmiktir. Eğri doğru hareketlerin zıtlığı yapıdaki hareket dengesini oluşturmaktadır. Hareketlerin farklı aralıklarla tekrarı ritim yönünden monotonluğu önlemektedir.

Bu anıt heykeldeki detay sivri metal çubukların merkez noktayı oluşturarak gözü odaklandırmaktadır. Sonsuzluk çizgilerin dağılımları arasında paralel çizgiler ve boşluklar görünüm sağlamaktadır. Statikliği durdurarak diyagonal döngü oluşturularak dinamikte bir yapı inşası sergilenmektedir.

3.7.1. Teknik Aşama



Şekil 3.7.1.2. Eskiz Proje Çizim

Platform birer çizgisellik ifade etmektedir. Algılama sürecinden, üretim sürecine doğru giderek düzenlemeler şeklindeki çizgiler yönleri belli etmektedir.

Tercih edilen malzeme projenin biçim diline göre yapılandırılır. Seçilmiş olan ahşap bu platforma uygun görülmüştür. Kaba kısmı kesim işleminden geçirilerek işlenmeye uygun hale getirilmiştir. Ahşap bloklar projenin parçalarına göre parçaları kesilmiştir. Spiral roket yardımıyla yüzeydeki kaba kısımlar zımparalanmıştır. Herbir parça ölçeklendirilerek birleşme noktaları belirlenmiştir. Parçaları bütünleştirmek için vidalama yöntemi ile monte edilmiştir. Kesme, monteleme işlemleri ile inşa edilen

platform geometrik yapısalılığı içinde akıcı bir görüntü yansıtmaktadır. Bir tabana monte edilmiş dikdörtgen form biçimlenmektedir. Boşlukları biçime dahil etmesi ahşap blokların çizgiselliklerini oluşturmaktadır. Sezgisel çizgi parçalarının akışı, ritmik noktalarda uç noktaları birleştirilmektedir. Dübel ile vidalama tekniği kullanılarak ahşap platform oluşmaktadır. İkinci bir materyalin kullanılması zenginlik katmaktadır. Metal piriç çubuklar bir sütun üzerinde monte edilerek hareketlendirilmiştir. Metal çubuklar oksijen kaynağı ile dolgu şekliyle eritme yönteminde birbiri aralarında kaynatılarak tutturulmuştur. Uçlarını sivirtmek tornalama işleminden geçirilmiştir. Altı parça blok sütunu yatay birleştirilerek asimetrik görüntüsünde kaide oluşturulmuştur. Üzerine dört aşamada heykel inşa edilmiştir. Dikdörtgene kare bir görüntü sağlayan yapılar, iç içe geçmiş çizgilerin dinamikliğinden ve dikeylere paralel yatayların diyalogu uygulanmıştır.

Maket projesi sergileme boyutunda üç katı büyütülmüştür. Dış mekânlar için boyut 1/10 oranda ölçeklendirildiğinde anıt olmaktadır. Kaide üzerinde bir tane, yukarı kısımda bir tane küçük kare şekli kutuplar olarak anlamlandırılmaktadır. İki ayrı kutuptaki insanların yönü olarak anlamlar yüklenmektedir. Dört parça bir, dört parça bir olmak üzere sekiz parça küçük ahşap blok kesim, iki ahşap ana sütun kesim temel bloktur. İç kısımdaki yarım blok sütun metal uçları sivri çubukları taşıyıcı görevi üstlenerek denge kurduğu sezilmektedir. Metal çubuklar 35 cm. olmakta yedi tanedir. Beş aşamada heykel inşa edilmektedir. Monteleme, kesme, vidalama tekniği kullanılmaktadır. Yüzeyleri zımpara yapılmasıyla temizlenmiş ve doku özellikleri netleştirilmiştir. Ahşap ceviz ağacı sert ve tok liflere sahip sağlam dayanıklıdır. Dış mekân içinde materyal uygundur. Projeler farklı malzeme seçiminde uygundur. Metal, döküm, taş, mermer, gibi bazı malzemelerle yapılabılır.



Şekil 3.7.1.3 Ahşap Anıt Heykel

Anıt heykel tasarımı açık alanlar için uygundur. Mekân konusunda iki il seçimi tercih edilmiştir. Ankara ili içerisinde semt yerleşkeleri ve Erciyes Üniversitesi yerleşkelerindeki alanlar seçilmiştir. Farklı yerlerin konumu farkındalık yansıtacağından iki farklı yer belirlenmiştir. Bu anıt tercih edilen mekâna yerleştirilmiştir. Erciyes üniversitesi fen edebiyat fakültesi bahçesi içerisinde yer almaktadır. Mekân yoğun iletişim halinde insan hareketliliği ile doludur. Yeşilliklerin, mimari yapıların, çay bahçesinin, oto park yeri bütünleşmesinden geniş ve açık alan olma özelliğinden dolayı uygundur.



Şekil 3.7.1.4. Kareye Dikdörtgen Platform, Mekân Yerleştirme

3.8. Uygulama

Proje 8 . İç İçe Üçlü Üçgen Platform.



Şekil 3.8.1. Maket Ön Eskiz Anıt Heykel Projesi

Çalışma : İsimsiz, 2010.

Malzeme : Ahşap ceviz ağacı kullanılmıştır.

Döküm de uygulanabilmektedir. Farklı materyallerde uygunluk göstermektedir.

Metal, taş, mermer,çelik konstrüksiyon gibi çeşitli malzeme seçimide yapılır.

Ebat : 1/10 ölçeklendirerek anıt boyutunda büyütülmektedir.

Maket, yükseklik 30 cm. en 8.5 x 8.5 cm. uzunluk 20 cm.

15.5 x 27 cm. 10.5 x 16 cm. 5 x 6.5 cm.

Kaide, 8.5 x 13.5 cm. 15.5 cm.

İç içe üçlü üçgen olan platform, yapısı itibari geometrik form dilini ifade etmektedir. Karakteristik özelliği yönünden güçlü sağlam bir yapı çizmektedir. İç içe bütün üçgen kaidesiyle bir bütünlük ve denge oluşturmaktadır. Sivrilmiş uç noktalar sonsuzluğu simgelemektedir. Kapalı form, açık form olarak içsellik taşımaktadır. Kapalı üçgen çizgisellik çizerken içte boşlukta biçim almaktadır. Uçta birleşme noktaları bir bütünlük oluşturmakta göz odak noktası kurarak sonsuz yükseliş çizgisi göstermektedir. Üç tane üçgenin üç ayrı boyutta üç ayrı açıda boyut kazanarak bir biçim dili kurmaktadır. Kaide de iki yatay üçgen yan yana, yatay üçgene, dikey üçgenler, diyagonal bir görünüm sağlayarak dinamiklik izlenmektedir. Hareket, ritim, ahenk içinde dik gelen kenar çizgileriyle denge sağlanmaktadır.

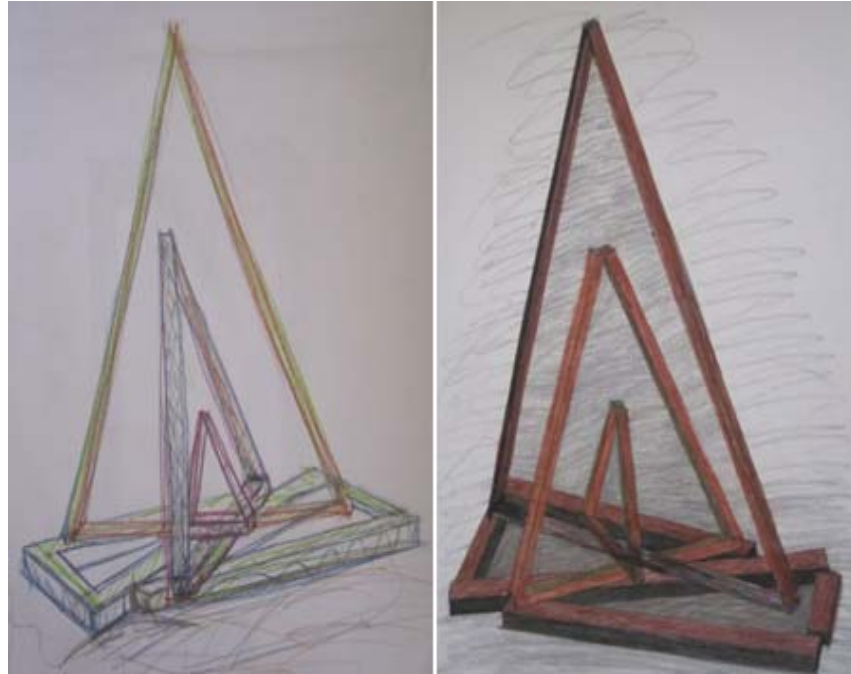
Yüzeyler düz, yalın sade bir yapı inşa edilmektedir. Yalın ama çok anlamlı geometriye formlar doğada da hep kendini var etmektedir. Üçgenlerde doğanın dengesini kurmaktadır. Bu platform anıtsallıkla anamlanarak anıt olma niteliği kazanmaktadır. Anıt heykel boşluklar içinde de şekil almaktadır. Boşluklar kendi içerisinde bir nefes oluşturmakta yapıyı canlı tutmaktadır. Doğada olan üçgenler aynı zaman da denge oluşturmaktadır. Hayatta üçgenler ve üçgensiz çizgiler, yaşam alanında medeniyet olarak ifadelendirilmektedir. Üçgenler, piramidal bir yapı sergilemektedir. İç içe istiflenmiş şekiller görünmektedir.

Heykel ve anıtsal biçimler kadar formu taşıyan mekânda önemlidir. Değişmezlik, denge, medeniyet, anlamları geometrik biçim dillerinde ifade bulur. Bir fikir sentezi olarak sezgisel kökenli özgün formlar oluşturmaktır. Perspektif açıdan çizgilerin uzamda yer alması birleştirme noktaları olarak düşünülmüştür. Noktalar, gözün görme açısıyla tamamlanmaktadır.

Yatay ve dikey çizgilerden oluşmuştur. Kareye durgun ve statik yapısını veren dikey ve yatay çizgilerdir. Üçgen açılarının değişebilirliği ölçüsünde değişik hareket ve yön gösterici bir özelliğe sahiptir. Tabanı üzerine yatay olarak yerleştirilmiş ikizkenar veya eşkenar üçgen sabitlik ve devamlılık etkisi vermektedir. Üçgen yüzey üzerindeki her durumda aynı hareket ve yön gösterme gücüne sahiptir. Bir doğru hareketin sonunda hep bir dik açı gelmektedir. Üçgende bütün açılarının denemesi boşlukta belirtilmiş yapı ve hareket olgusu sağlar.

Üçgenler açılarının değişiklikleri ölçüsünde yön zenginliğine sahiptir. Form düzenlemesi biçim dilini yaratmaktadır. Yapılan düzenlemeler, deneyimlerin sentezinden oluşan özgün bir yaratma olmaktadır. Karakteristik formlarla yapılan kompozisyonlarda bir takım zıtlıklardan yararlanılmaktadır. Hareket, ışık, gölge, doku, düz, pürüzlü, yüzeyler gibi zıtlıklar içinde kaide bir bütünlük sağlayarak denge kurmaktadır.

3.8.1. Teknik Aşama



Şekil 3.8.1.2. Eskiz Proje Çizim

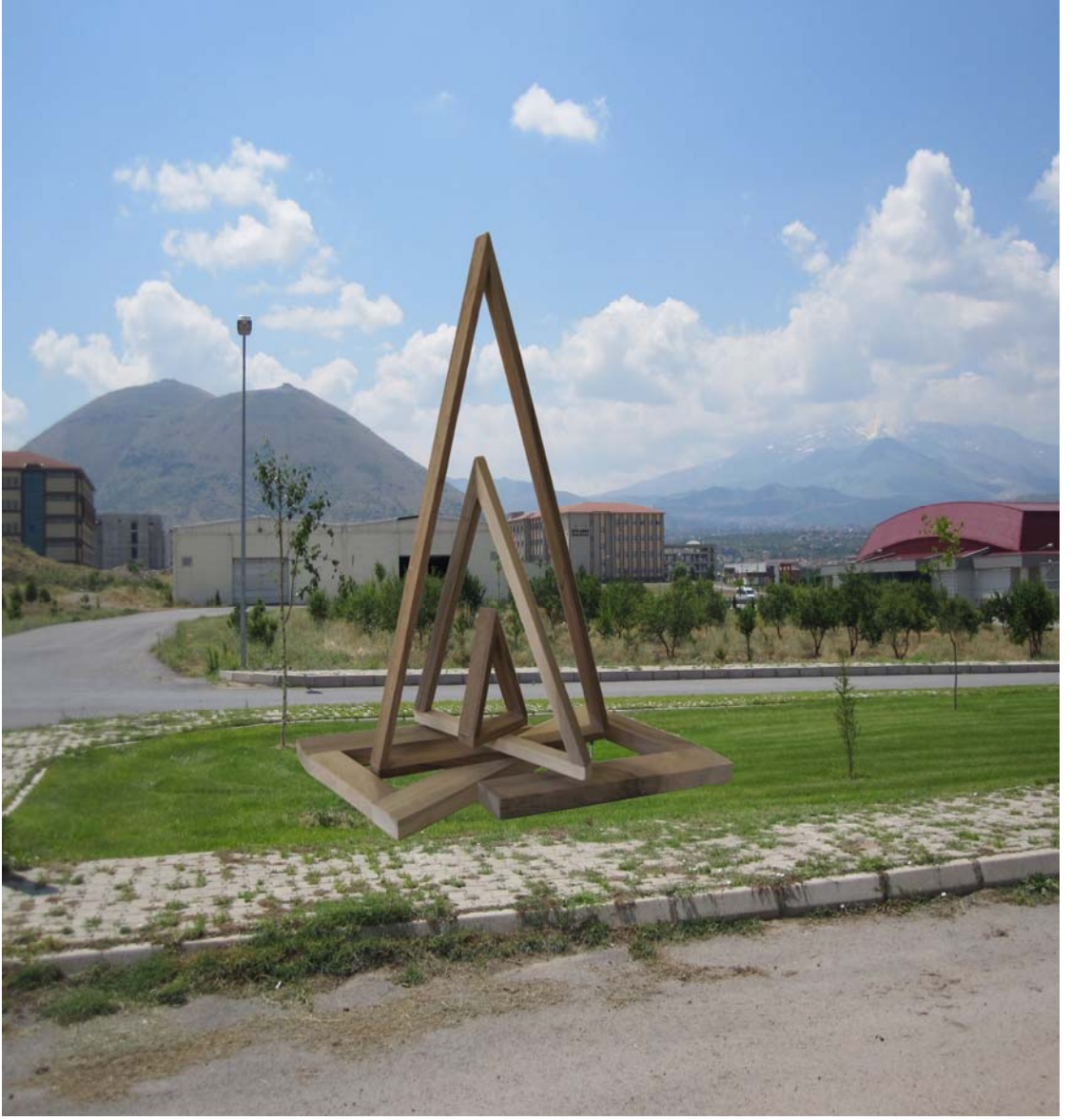
Eskiz çizimlerle başlanan proje taslaklarından yola çıkılmıştır. Dinamik bir yapı sağlam diyagonal olgular içinde sonsuzluğa doğru uzamsallık göstermektedir. Boyutları farklı üç üçgen platform iç içe geçerek birbirini dengeler ve destekler durumdadır. Altta iki kalın bloklardan oluşmuş, iki üçgen platform, yatay yan yana simetrik bir yapıdadır. Biçimin plâstik anlayışı ifade edilerek, seçilen malzemeye uygunluk göstermektedir. Dört aşamada heykel oluşmaktadır. Ondört blok parçalardan birleştirme ve monteleme yöntemi ile inşası tamamlanmıştır.

Ahşap ceviz ağacı seçimi yapılmıştır. Ağacın özelliği sert ve dayanıklı bir yapıda olmaktadır. Kütük halinde ahşap işlenir formatta kesimi yapılarak, bloklar uzun kalaslar halini almıştır. Her bir parça istenilen ölçüde bloklar şeklinde kesilmiştir. En ve hacim kalınlığı elde edildikten sonra ahşap parçaların kaba yüzeyleri için roket yardımı ile zımparalama süreci tamamlanmıştır. Üç üçgenin boyut ölçeklerinde blok sütunlar kesilmiştir. Uç noktalardan birleştirme işlemi uygulanmıştır. Üç üçgen biçim iç içe geçirilerek vidalama tekniği ile montesi yapılmıştır. Uçların ara kısımlarında aracı malzeme olarak dübel, vida,yapıştırıcı gibi materyaller kullanılmıştır. Üç aşamada anıt heykel platformu tamamlandıktan sonra, dördüncü aşamada kaide kısmına monteleme ve tamamlama işlemi gerçekleştirilmiştir. Kaide tabanda taşıyıcı görevi üstlenerek, hacimsel ağırlık kaldırabilecek kalınlıktadır. Ana blok sütun yatay çaprazına temeli oluşmaktadır. Yanlardan diğer iki parçalar birleşerek iç boşlukta üçgen geometrik şekil almıştır. İki küçük, iki yarı uzun dört parça üçgensel kaide düzenini kurmuştur. Boşluklar içinde biçim almıştır. Sütunların kurgusu üçgen geometrik yapıyı vermesine rağmen iç boşlukta tekrar üçgen şeklini oluşturduğu gözlenmektedir. Daralarak genişleyen üçgenler gurubu algılanmaktadır. Küçükten büyüğe doğru izlenen üçgenler kendini göstermektedir. Birbirini tamamlayan boşluktaki üçgenler geniş nefes aldirmektedir. Yapısal ve inşacı yaklaşım heykel oluşumunu anlamlı kılmaktadır. Yalın bir geometri form anlayışı biçim dilinde kendini ifade eder durumdadır. Platform geometrik sağlam bir karakter özelliği çizerek anıt heykel niteliği katmaktadır. Dış mekâna uygun uyumluluk içindedir. Mekânda konstrüksiyonlar olarakda var olabilmektedir. Konsept düzen içinde anıt heykel anıt olmaktadır. Anıtta konu işlevinde anıtsallaşarak verimli ve kalıcı hal alabilmektedir. Sivrilmiş uç kısımlar uzamda sonsuzluk çizgisini bir noktada birleştirmesi algısal boyutunda görünür kılmaktadır. Algılamak, görmek, bakmak, duygular ve duyarlılık üç boyutlu hacimsel yapılara katılması gereken niteliklerdir. Etrafında dolaşılan, mekân içinde yer yapmış objeler olmaktadır. Sezgileri sezinletmek, hisleri hissettirmek, konseptin içeriğini anlamlandırmak, bir hacim sanatı için önem arz etmektedir. Platform ölçeklendirilerek maket boyutundan iki katı büyütülmüştür. Anıt heykel olması için boyut istenilen ölçüde büyütülmektedir. 1/10 ölçeklendirmesi uygun olabilmektedir. Bir heykel boyut kazandıkça anıt olmaktadır.



Şekil 3.8.1.3. Ahşap Anıt Heykel

Tercih edilen mekânlara proje tasarımı uygunluk sağlamaktadır. Dış mekânda heykeller anıtlaşmaktadır. Anıt için iki il seçimi tercih edilmiştir. İki ilin farklı konumunda farkındalık yaratacağı, farklı bakış açısında sağlayacağı düşünülmüştür. Ankara ili içerisinde semt yerleşkelerinden ve Erciyes Üniversitesi yerleşkeleri içerisinde alan, yapı önü olarak mekânlar uygun bulunmuştur. Anıt heykel cereyan eden mekâna montesi gerçekleştirilir. Bu proje Erciyes üniversitesi, hukuk fakültesi binasının arka cephesi olan alandır. Mekân mimari yapılar, yeşil alanlar, geniş bir çevre görünüşü ile bütünleşmesi özelliğinden dolayı seçimi uygundur.



Şekil 3.8.1.4. İç İçe Üçlü Üçgen Platform, Mekân Yerleştirme

BÖLÜM IV

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Araştırma kapsamı anıt olarak sınırlandırılmıştır. Anıtın başlamasının nedenini açıklamak, Batı sanatında kullanılan teknikle, anıt unsurunun günümüz Türk heykel sanatına yansımaları incelenmiş, sanatçıların eserlerinden örnekler verilerek araştırılmıştır. Türkiye’de batılı tarzda bir anıt yapma, yaptırma, dikme olgusu ancak Cumhuriyet dönemiyle süreklilik kazanabilmiştir. Dönemin siyasal mekânsal dinamiklerini ortaya koymadan önce heykellerin Osmanlı’daki kökenine inildiğinde ayrı bir heykel sanattan söz etmek mümkün değildir. Söz konusu dönemde Türk heykel sanatı yerine Türk heykeli nitelemesi kullanmak doğru olacaktır.

Cumhuriyet’in mekân üretiminde anıtların nasıl araçsallaştığı merkezi otoritenin neden ve ne derece önem verdiği inşa edilen anıtların milli mücadele ideolejisini imlediği ve nasıl bir ikonografya yarattığı incelenerek üzerinde durulmuştur. Atatürk ile anıtlar simgeleştirilmiştir. Anıtlarda tercih edilen ortak formların nasıl dikte edici bir işlev gördüğü dile gelmektedir. Çalışmada anıtların çizgisinin zamanla hangi konularda farklılaştığı yada süreklilik taşıdığı ele alınmaktadır. Anıtların biçimsel özgünlüğünden çok dönemin ve anıtın yaptırma öznenin ideolojik kodlarının belirleyicisi olmaktadır. Tek tip anıtlar farklı özneler ve ihtiyaçlar çerçevesinde Atatürk’ün farklı vecizeleriyle bunların bulunduğu kaidelerde kullanarak farklılaşmaktaydılar. Bu sorunsallarla anıtların yapısal anlamı işlenmekte ve olabildiğince anıt merkezli bir çözümleme yapılmaktadır. Türkiye’de anıt yaptırma zihniyeti tektip Atatürk anıtları ile sınırlı kalmıştır. Bu tek tip anıtlar iki kısımdan oluşmakta, kaidesi ve figür olmaktadır. Farklılıkları sadece kullandıkları yan figürler ile kaidelerdeki röliyefler, sözler, aksesuar simgeler olmaktadır. Türkiye’de kamusal heykel anlayışı büyük oranda anıt, Atatürk anıtlarından ibarettir. Anıt kültürünün hâlâ Atatürk anıtlarıyla sınırlı olmasına hatta

toplumun büyük bir çoğunluğunca heykel denince akla doğrudan Atatürk geliyor olmasıdır.

Literatürde anıtları konu eden çalışmalardan temel çıkarım anıt gerçekliğinin heykel alanının da teknik düzeyin terminolojisi ve metodolojisi içinden kavranmasıdır. Anıtlar içinde ifadesini bulduğu temel, siyasal, mekânsal, toplumsal, kültürel daha birçok boyutu ile etkileşim halindedir. Özellikle kurucu lider bir kişilik olarak, ulus devletin inşa sürecine damgasını vuran Atatürk örnekleri ile anıt gerçekliğidir. Siyasal dinamiklerin çözümlenmeye dahil edilmesini gerektirmektedir. Çoğaltma ve kopyalama yöntemiyle anıtta ticaret pazarı da yaratıldığı gerçektir. Türkiye’de anıt üreten değil sadece ileten olması resmi ya da egemen ideolojinin sözünü iletmesi rotayı sanatçı ekseninde sisteme çekmeyi gerektiren durum çıkmaktadır.

Anıtlar bulunduğu mekânı tanımlama, kültürler arası bir kaynaştırma ögesi olma ve daha önemlisi sınır koyucu öge olarak bulunduğu yere ve genel olarak topluma kimlik kazandırma gibi işlevlere sahiptir.

Çalışmanın sorunsalı açısından Türkiye’de anıt gerçekliğinin değerlendirilmesinde 20. yüzyıl siyasal mekânsal dinamiklerinin anıtlaşma çizgileri önem taşıması, çalışmanın temel izlekleri olarak işlenmektedir. Anıtlar ulus bilincini ve rejimi görselleştiren yapıdan yavaş yavaş devlet imgesine ve devletin sınır belirleyiciliğine doğru bir değişim göstermektedir.

Açık hava sergisi gerçekleşmesiyle çağdaş soyut sanat bireysel anlayışlarla biçim dillerini oluşturmaktadır. Uzantısı günümüze kadar gelen ve yaşamaya çalışan çağdaş soyut sanat kamusal ve açık alanlarda var oldukları izlenmektedir.

Ülkemizde heykel eğitiminin verildiği tek kurum olan Güzel Sanatlar Akademisinin 1930’lu yıllara kadar heykelin eğitiminde ve yaygınlaşmasında, atılımlar yapabildiği söylenememektedir. Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu’nun bu dönemde akademinin eğitim kadrosuna girmeleri, bunun yanında Alman heykeltıraş Rudolf Belling’in akademide görevlendirilmesi, heykel eğitiminde eskiye göre yenileşme olarak görülmektedir. (Savaş 1984, 124). Bugüne kadar sürdürülen eğitime karşın heykel toplumumuzda istenilen düzeyde değildir. Devletin ideolojik anlayışından, toplumun

sosyo ekonomik, sosyo kültürel yapısından kaynaklandığı da dile gelmektedir. Bu anıt yenileşmesi kavramsal sanat olarak yer alır. Dış mekânlarda figüratif ve nonfigüratif olarak soyutlaşarak çağdaş biçim dillerinde yer almıştır. İçeriğini kavramlardan konu edinir. Çağdaş anlamda formsal dille iletilir. Özgün olarak ürettiğim platform anıt projeleri plâstik dilde dış mekâna anıt özelliği kazanarak geometrik yapılarla örneklendirilir. Özgün proje uygulamalarım, Dört'e Dörtlük Kare Platform, Üç'e Üçlük İkili Platform, Üç'e Üçgen Metal Çubuklu Platform, İkili Çizgisel Platform, İkiye İkilik Platform, Üçgen'e Üçgensiz Açılı Platform, Kareye Dikdörtgen Platform, İç İçe Üçlü Üçgen Platform, şeklinde adlandırılmıştır.

Sonuç olarak günümüzde resmi çerçevenin dışında, çağdaş anlamda ve düzeyde bir heykel sanatından söz etmek olanaklı olmaktadır. Heykel sanatının ileriki zamanlarda büyük gelişim ve atılım göstereceği ümittir. Türkiye'de heykelin evrensel ölçütlere göre, denkleriyle kıyaslanabilir nitelikte olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Sanatçı ve sanatsever ikilisi, birbirini tümleyerek geleceğe doğru ve daha da gelişmeye açık bir bütün oluşturma yolunda olduğu görülmektedir.

Araştırma kapsamının nedenini açıklamak gerekirse, Türk heykel sanatı batı sanatında kullanılan teknikle anıt unsurunun, günümüz Türk heykel sanatına yansımaları örneklediğimiz Türk sanatçıların eserlerini incelediğimizde iç yapısındaki olanakları değerlendirerek yapıtlarını oluşturmuşlar. Anıt çalışmalarında plâstik ifadeyi sanatsal anlayışlarıyla güçlendiren bir araç olarak kullandıkları görülmektedir. Bu durum izlenerek, tez çalışması içeriğinde uygulama boyutunda değinilmiştir. Özgün olarak geometrik formların kullanılmasıyla dış mekân heykelleri düşünülmüştür. Anıt kavramı olarak nitelendirilmiştir. Uygulama projelerin çıkış noktası an, anlıktır. Anılmak kavramından anıt kavramı nitelmesiyle üretilmiştir. Geometrik formlar kullanarak biçim dillerine ulaşılmıştır. Maket anıt heykel tasarımları birer platformlar şeklinde oluşturulmaktadır. Üretilmiş olan projelerde özgünlük hâkimdir. Konsept doğrultusunda şekli itibari, geometriye platformlar ifade etme yönünde anlamlar yüklenmiştir. Her bir proje tasarımı içsellikten dışsallığa yönelik işlevlendirilmektedir. Anlamlandırılarak çizgisellikleri ortaya çıkmaktadır. Sağlam, yalın biçimdedir. Tez içeriğini tamamlayan nitelikler üstlenen uygulamalar anıt özelliğinde dengeli uyum taşımaktadır. Teorik ve uygulama kısmı olmak üzere, anıt kavramı irdelenerek analiz ve sentez, algısal değerlendirilmesi ifade edilmektedir. Sezgisel olarak konu akışını sezinletmek algısal

boyutuyla, özgün maket platformları ile farklı bir bakış açısı ve farklı bir yaklaşım sunabilmektir. Sanatsal plâstik değerler, estetik algılayış önemli bir unsur olarak karşımıza çıktığı söylenir. Elde edilen bilgiler daha sonraki çalışmalara ışık tutması bakımından işlevselliği önem taşımaktadır. Araştırmanın yeni uygulama ve incelemelere faydalı bir kaynak olması temenni edilir. Anlamı ve değeri yüksek çalışma estetik ve kültürel açıdan şekillenerek sanatsal ifade biçimini etkilemektedir. Araştırma konusu sonucunda, yapılmış olan anıt heykel denemeleri uygulanmaya çalışılmış, ulus ve uluslararası kaynaklarla literatür taraması yapılmıştır. İçerikli dökümanlardan tez serüveni sürmüştür. Tez işlevinde konu daha sonraki süreçte yapılacak olan sanatsal çalışmalara bir kaynak niteliği üstlenip iletmesidir.

KAYNAKÇA

- ACAR, Barış, “Taşın Teni/Merleau Donty Felsefesi Açısından Heykel Sanatı”, Sanat Dünyamız Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, S. 107. s.164-165. YKY, 2008 İstanbul.
- ACAR, Kuzgun, Türkiye İş Bankası Katalog, İş Sanat Kibele Sanat Galerisi, 2004 İstanbul.
- AKDENİZ, H, “ Kentsel Yaşam Çevresinde Sanat, Otto Herbert Hajek”, Sanat Çevresi, Sayı.104. s.38-39-40. 1992 Ankara.
- AKSOY, Mehmet, Heykel Oburu Kitabı, s.135-349-350. Söyleşiyi, Aydın Engin, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın : 638, Edebiyat Dizisi : 242, 2002 İstanbul.
- AKYÜREK, Fatma, “Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı”, Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri, Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları s.48-52-53-54. Bilanço’98 Yayın Dizisi, Mayıs 1999 İstanbul.
- AKYÜREK, Fatma, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi Füsun Onur”, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma, Yeditepe Üniversitesi Sempozyumu Katalogu c. 2, s. 355-362. Mart 2004 İstanbul.
- ALKAR, B, “2000’li Yıllarda Ankara Kentinin Açık Ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?” Peyzaj Mimarlık Dergisi Sayı, 21-30, s. 77-78. 1991 Ankara.
- ALSAC, Birsen, ALSAC, Üstün, Türk Resim Ve Yontu Sanatı, s. 68-74, İletişim Yayınları, 1993 İstanbul.
- ALSAC, Üstün, “Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi”, Mimarlık Dergisi, Sayı 11-12. s.12-25. Kasım, Aralık 1973 İstanbul.
- AND, Metin, “İstanbul’un Günümüze Kalmamış Bazı Anıt Heykel Ve Binaları”, Sanat Dünyamız, Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, Sayı.97. YKY 2006 İstanbul.
- ANONİM, “ Ankara’daki Emniyet Abidesi”, Kanunisani Yeniadam Dergisi, S.5, s. 31-51. Ocak 1935 İstanbul.

- ANONİM, “Ulu Önder Atatürk’e Minnet Ve Şükran”, Endüstri 1914 Fen Ve Sanat, Endüstriyel İşçi Ve Teknisyenler İçin Aylık Dergi, s.22-24, S.9-10. Yıl 24. 1939 İzmir.
- ANONİM, Anıtlarımız, Şehitlerimiz, Atatürk Üniversitesi’nin Kuruluşunun XX. yıl Armağanı 3. Kitap, Atatürk Üniversitesi Yayınları, 536. 1978 Ankara.
- ANONİM, Çağdaş Türk Plâstik Sanatları Sergisi Katalogu, T.B.M.M. Adına Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın, 1998 Ankara.
- ANONİM, Çağdaş Türk Plâstik Sanatlarından Bir Kesit, Yurt Dünya Sanat Galerisi, s. 31-41. Turkuaz Katalog, 2000 İstanbul.
- ANONİM, Çevre Sanat Dergisi, Ankara Büyükşehir Belediyesi, Çevresel Sanat Etkinlikleri, s.54-55-80-81, s.13-19-27-31-42-46. Mart 1989, 1994 Ankara.
- ANONİM, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, cilt. 4, s. 797- 798. 1981, 1983 İstanbul.
- ANONİM, Süreli Sanat Ve Kültür Dergisi, Anadolu Üniversitesi Sanat Yayın, No. 916. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın, 14. Sayı 5. s.5. 1996 Ankara.
- ANTMEN, Ahu, “Heykellerle Heykelleri Ayırmak”, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plâstik Sanatlar Bölümü, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s. 19-21. 2005 Hereke / Kocaeli.
- ANTMEN, Ahu, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, aantmen@doruk-net.tr., Elektronik Journal of social, Sciences info@esosder.org.
- ASLANAPA, Orhan, “Türkiye’de Türk Sanatı Araştırmalarının Gelişimi”, Cumhuriyet’in 75. Yılında Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri, 2000 İstanbul.
- ASLANAPA, Orhan, Türkiye’de Avusturyalı Sanat Tarihçileri Ve Sanatkârlar, s. 40-41. Eren Yayıncılık, 1993 İstanbul.
- ATALAY, Nevzat, “Heykelin Sanatsal Bir Olgu Olarak Kentsel Tasarım Unsurları İçindeki Önemi” Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plâstik

- Sanatlar Bölümü, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s. 35-41. 2005 Hereke / Kocaeli.
- ATALAYER, Faruk, Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları No.769, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No.5, s. 153-165, 1994 Eskişehir.
- ATAMULU, Hakkı, “Yontularım”, Katalog no:16. s.11- 12-14-17-18-19. Derinkuyu Malagobi 1996. Hasan Saltık Kitap Katalogu, 1996 Nevşehir.
- BAKÇAY, Ezgi, “Türkiye’deki Açık Alan Heykelin Gelişimi”, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plâstik Sanatlar Bölümü, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s.43-45.46. 2005 Hereke/Kocaeli.
- BAŞOĞLU, Tamer, “Türk Heykel Sanatı”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt: 4. Sayı.896. s.8-89-90. İletişim Yayınlar,1960 İstanbul.
- BAYKAL, Canan, “Kentin Heykellerle Süslenmesi Ve Çıkan Sorunlar”, Milliyet Sanat Dergisi, Ayın Dosyası s.93-94. 1986 İstanbul.
- BERK, Nurullah, GEZER Hüseyin, “Türk Heykeltıraşları”, Cumhuriyet’in Ellinci Yılı Dizisi: 2, 50 Yıllık Türk Resim Ve Heykeli, Türkiye İş Bankası, 1. Baskı Kültür Yayınları:123. 1973 İstanbul.
- BİLGE, Nilgün, “Her Sanatçının Düşü Anıt Ve Anıtsal Heykel” Modern Ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900, 1950 Yıllarda, s. 235-236-237-239. Boğaziçi Üniversitesi Basın Yayın No.667. 2000 İstanbul.
- CEZAR, Mustafa, “XIX Yüzyıl Türkiye’sinde Heykel Plâstiği Sorunu”, Ayın Dosyası, Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı.66. s.83-85. Mayıs 1986 İstanbul.
- COŞGUN, N, AYDIN ORAL, Ö, “Cumhuriyet Dönemi Öncesi Kentsel Düzenlemeler”, 2. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu Fuarı, 11. Bildiri, s. 112-113. Uygur Kent, Uygur Kentli Bildiriler Kitabı, İSTON, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Organizasyon, 24-27 Nisan 2003 İstanbul.
- ÇALIK, Siren, Şadi Çalık Kitabı, Türkiye İş Bankası Katalog, Kültür Yayınları, s.9-189. 2004 İstanbul.

- ÇALIKOĞLU, Levent, “Çağdaş Sanat Konuşmaları”, Rht Sanart Aylık Dergi, Sayı.61. s.71. 2009 İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, “Geometrinin abc’si” “Seyhun Topuz, 17 Mart- 22 Nisan MAC Sanat Galerisi,” Milliyet Sanat, Plâstik Sanatlar Dergisi, s.20-21. Mart 2006 İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, “Heykel Ve Anıt Uygulamaları Üzerine Üç Eleştiri”, Genç Sanat Sayı:26. s.2-20-23. Ekim 1996 İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, ECZACIBAŞI, O, AKAY, Ali, BUGAY, B, GÜREL, H, N, “ Bellek Ve Ölçek”, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Memory And Scale 15, Artist Of Modern Turkish Sculpture. İstanbul Modern Sanat Müzesi, s.27-158-273. İstanbul Modern Katalog, 2006 İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, Kuzgun Acar Katalog, Türkiye İş Bankası, s.6-104. 2004 İstanbul.
- ÇETİN, Burcu, “Kesişen Anıtlar” Genç Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, No.164. Eylül 2008 İstanbul.
- ÇETİNKAYA, A, Türkiye’de Dikilen İlk Heykel, Yeni Mülkiyet Tarihi Ve Mülkiyeliler:4. s.819-822. 1968 Ankara.
- DEMİRARSLAN, Deniz, ÖZTEKİN, K, BİLGİÇ, E, İLTER, T, “Cumhuriyet Öncesi Fiziksel Çevre Ve Öğelerin Düzenlenmesi Uygulamaları”, 2. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu Fuarı, 10. Bildiri, s.100-110. Uygur Kent, Uygur Kentli Bildiriler Kitabı, İSTON, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Organizasyon, 2003 İstanbul.
- DEMİRASLAN, Deniz, “Kentsel Mekân Tasarımında Fiziksel Çevre Kurucu Ögesi Olarak Heykel” Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Plâstiksanatlar Bölümü, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s.87. 2005 Hereke/ Kocaeli.
- DEMİRBAŞ, Mete, “Mete Demirbaş İle Görüşme 1985” Yeni Boyut Plâstik Sanatlar Dergisi, cilt.4. Sayı. 32. s. 10-11. 1985 Ankara.

- DEMİR KALP, Mümtaz , “Günümüz Sanatında Heykelin Duruşu”, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Plâstik Sanatlar Bölümü Heykel Anasanat Dalı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın 2. Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s.17-18. 2005 Hereke/Kocaeli.
- DÜLGERLER, N, Osman, YENİCE KARADAYI, Tülay, “ Türkler’de Anıt Mimarisinin Bir Örneği; Konya Atatürk Anıtı” Selçuk Üniversitesi Müh.Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt.23. s.1. 2008 Konya.
- EKİNCİ, Oktay, “Heykel İle Kent”, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı , s. 23-28. Plâstik Sanatlar Bölümü Heykel Anasanat Dalı, 2005 Herek/Kocaeli.
- ELİBAL, Gültekin, Yabancı Heykeltıraşlar, Yerli Heykeltıraşlar, Atatürk Ve Resim, Heykel, Türkiye İş Bankası Kültür Ve Sanat Yayınları: 121. s. 70-101-194-200-237-317-329. 1. Baskı Atatürk Dizisi: 19. 1973 İstanbul.
- ERGİN, Nilüfer, “Kentsel Alanda Heykel Ve Bir Eğitim Modeli Önerisi”, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Bildiri Kitabı. s. 107. Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını: 2. 2005 Herek/ Kocaeli.
- ERGİN, O, ÇETİNKAYA A, “Türkiye’de Dikilen İlk Heykel”, Tarih Dünyası Dergisi Sayı: 11-14. s. 586-90. Yeni Mülkiye Tarihi Ve Mülkiyeliler, s. 819-822. 1968, 1990 Ankara.
- ERKMEN, Alev, “Osmanlı Türkiye’si İle Cumhuriyet Türkiye’sinin Anıtları; Timsal ve Temsil Üzerine Notlar” Dipnot Yayın:2009, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Bildiri Kitabı, s.31-51. 2010 Ankara.
- EROL, Turan, “Sanat Sanatçı Bağımsızlığı Ve Ortak İmge”, “Sanatın Yakın Tarihinde Bir Gezinti” Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın, No:28. s. 619-620-623. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ekim Bildiri Kitabı, “Sanat Ve.....” 2006 Ankara.
- ERSOY, Ayla, 500 Türk Sanatçısı Plâstik Sanatlar, Altın Kitaplar Yayınevi, Akdeniz Yayıncılık, 1. Basım Kasım 2004 İstanbul.

- ERSOY, Ş, AKARCA, M.Ö, “Türk Resim Ve Heykel Sanatı”, Talim Ve Terbiye Kurulu Başkanlığı, Program Geliştirme Uzmanı Mevlüt Kaşıkçı. <http://ogm.meb-gov.tr/belgeler/turk-resim-heykelsanati>.
- ERTÜRK, K.N, “Tarihi Kentlerde Kent Mobilyalarının, Mekânsal Ekolojik Anıtsal Etkileri” 2. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu Fuarı Uygar Kent, Uygur Kentli Bildiriler Kitabı, 37. Bildiri, s. 414-416. Nisan 2003 İstanbul.
- EYİCE, Semavi, “ Atatürk Ve Pietro Canonica Eserleri Ve Türkiye Seyahatnamesi İle Atatürk’e Dair Hatıraları, Pietro Canonica, Eyice Semavi, 1986. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. [www. esosder.org](http://www.esosder.org) Electronic Journal of social, Sciences info@esosder.org
- FRODL, Walter, Çeviri: ÖZER, Bülent, “Anıtlar, Bakım Ve Onarımları,” Akademi Sanat Dergisi Sayı 5. s.4-5-6. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın. Mart 1996 İstanbul.
- GERMANER, A,Teoman, “Heykel Sanatı”, Türk Heykelinin Dünü Ve Bugünü, Ayın Dosyası, Hürriyet Gösteri, Sanat ve Edebiyat Dergisi Sayı 66. s.79-80. 1986 İstanbul.
- GERMANER, Ali,Teoman, “Cumhuriyet’imizin 75. Yılında Ülkemizde Heykel Olgusuna Genel Bir Bakış” Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri, s. 60-64-65. Türkiye İş Bankası Tarih Vakfı Yayınları Bilanço’98 Yayın Dizisi. Mayıs 1999 İstanbul.
- GERMANER, Semra, “ Zühtü Hoca”, Zühtü Müridoğlu Kitabı: s.9-13-14. Resim Heykel Bütün Bir Yaşam Katalog. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kazım Taşkent Sanat Galerisi YKY, 2006 İstanbul.
- GERMANER, Semra, “Turkish Sculpture”, [http:// Sanat.edu.bilkent.edu.tr](http://Sanat.edu.bilkent.edu.tr)
- GERMANER, Semra, “XIX Yüzyıl Heykel Sanatı”, Türkiyemiz Dergisi Sayı 62. s.26-33. 1990 Ekim.
- GEZER, Hüseyin, “Atatürk Anıtları”, Sanat Dünyamız , Üç Aylık Kültür Ve Sanat Dergisi, Özel Sayı 8, 22. s. 40-41-44. YKY, 1981 İstanbul.

- GEZER, Hüseyin, “İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin Kuruluşu ve Çağdaş Heykel Eğitimi”, Milliyet Sanat Dergisi, Ayın Dosyası, s.86-87. 1997 İstanbul.
- GEZER, Hüseyin, Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını 14. Ankara ,1984.
- GİRAY, Kıymet, “Hüseyin Gezer”, 8–29 Kasım 2000, Türkiye İş Bankası, Ankara Meşrutiyet Galerisi Sergi Katalogu. 2000 Ankara.
- GİRAY, Kıymet, ”Cumhuriyet Dönemi Türk Resim ve Heykel Sanatı Gelişim Çizgisi”, Yeni Türkiye Kültür Sanat Dergisi, 1998 İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, ÇALIKOĞLU, Levent, “ Deha Bir Heykeltçi İlhan Koman”, Genç Sanat Dergisi Sayı18, s. 14-16. Şubat 1996 İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, DERMAN, U, BODUR, ERUZ, F, Sabancı Collection, Calligraphy. Painting, Sculpture, Porcelain, s. 409-411-413. 1995 İstanbul.
- GÖREN, Ahmet, Kamil, “ Çağdaş Türk Resim, Heykel ve Seramik Sanatının Gelişimi s.31. “Türk Heykel Sanatının Kısa Bir Öyküsü” s.38-39-40. Çağdaş Türk Plâstik Sanatlarından Bir Kesit Yurt Dünya Sanat Galerisi Turkuvaz 2000 İstanbul.
- GÜLTEKİN, G, Cumhuriyet Dönemi Halk Sanat Eğitimi ve Resim Heykel Sergileri (1923,1938). Eğitim Bilimleri 1.Ulusal Kongresi s. 24-28. Eylül 1990 Bildiriler M.E.B. 1993 Ankara.
- GÜNDOĞDU, M, “Hüseyin Gezer 1926 Sarayburnu Atatürk Anıtı, Türkiye’de Heykelin Başlangıcı”, Evrensel Kültür, Aylık, Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi Sayı 26. s.34-36. Doğa Basın Yayın Şubat 1994 İstanbul.
- GÜNGÖR, Ahmet, “Türkiye’de Heykel Ve Sorunları” Aykırı Sanat,Araştırma,Kültür Sanat Edebiyat Dergisi Sayı:58. s. 13., 11.Yıl Mart, Nisan 2003 İstanbul.
- GÜRPINAR, E, Kent Ve Çevre Sorunlarına Bir Bakış s.115. 1993 İstanbul.
- HIZAL, Meriç, “Cumhuriyet Döneminde Heykelcilik”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, cilt.4. s. 892. İstanbul.

- HIZAL, Meriç, “Heykeltıraş Tamer Başoğlu”, Sanat Çevresi, Sayı 89. s.34-35. Mart 1986 Ankara.
- HIZAL, Meriç, Sanattan Yansımalar, Resim Heykel Seramik Katalog, Yem Yayın, 1994 İstanbul.
- HIZAL, Meriç, Turausoiso 2000. Turkuvaz Katalog. Çağdaş Türk Plâstik Sanatlardan Bir Kesit, s.170-171. İstanbul.
- İMAMOĞLU, Bilge, ERGUT, A, Elvan, “Cumhuriyet’in Mekânları Zamanları İnsanları” ODTÜ Mimarlık Fakültesi Bildiri Kitabı,s.260-31-51-53-61. Dipnot Yayınları, 2010 Ankara.
- İNAL, İnel, “Türk Heykel Sanatına Tarihsel Bir Bakış”, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları, Plastik Sanatlar Bölümü, Heykel Anasanat Dalı Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2.Yayın s.112-115-123. 2005 Hereke/ Kocaeli.
- İNAL, İnel, “Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Anıt Heykel ve Zühtü Müridoğlu”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, s.69-74-75. Sanatta Anadolu Aydınlanması Bireysellik, Ulusallık, Evrensellik, Ulusal Sanat Sempozyumu 02-05 Haziran Bildiriler Kitabı, 2005 Erzurum.
- İNSEL, İnal, “Kamusal Alanlarda Yeni Sanatsal Arayışlar, Yeni Diyaloglar Ve Bu Diyalogların Yöntemleri”, (15.07.2005). Şadi Çalık’la Söyleşi Yazısından, Esi Dergisi 1956. <http://www.mimarlikmuzesi.org>
- İPŞİROĞLU, N,M, “Sanatta Devrim”, Remzi Kitapevi, 1993 İstanbul.
- KATI, Aytaç, “Heykel Sanatının Tanımı Ve Özellikleri”, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın, Anadolu Sanat Yayın Sayı 5. s.96-97. 1996 Eskişehir.
- KATOĞLU, Murat, “Anıtsal Heykellerin Yaptırılması”, Sanat Dünyamız Sayı 89. Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, s. 173-213. YKY 2003 İstanbul.
- KATOĞLU, Murat, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü” Sanat Dünyamız Sayı 89. s.179-190-191. Üçaylık Kültür ve Sanat Dergisi, YKY, 2003 İstanbul.

- KAVCAR, T,Evrin, “Heykelden Eyleme, Sosyal Mekândan Sanatsal Müdahaleler”, Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları Bildiriler Kitabı, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın 2. s.197. 2005 Hereke/Kocaeli.
- KIRZIOĞLU, M, GÜL, A, TÜRK, A, “Kent Mekânında Yer Alan Kentsel Tasarım Çalışmaları”, 2. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu Ve Fuarı, Uygur Kent, Uygur Kentli, Bildiriler Kitabı, 3. Poster Bildiri, s.632-632. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayın. Nisan 2003 İstanbul.
- KOÇ, H, ALTINÇEKİÇ, H, “Kent Yapılarının Peyzaj Tasarımındaki Yeri”, 2. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu Fuarı, Uygur Kent, Uygur Kentli Bildiriler Kitabı. 30.Bildiri, s.328., İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayın. Nisan 2003 İstanbul.
- KOTRAN, Enis, “Anıt Kabir Projesi Üzerine Düşünceler Ve Bir Öneri”, ODTÜ Mimarlık Bölümü, Mimarlık Tarihi, Mimarlık Dergisi, Sayı 53. Mimarlar Odası Genel Merkezi, Mayıs,Haziran 2007 Ankara. http://www.mimarlikodasi.org.tr/mimarlik_dergisi/index.cfm?
- KRAUSS, Rosalind, “Mekâna Yayılan Heykel”, (Çeviri: Tuncay Birkan). Sanat Dünyamız Sayı 82. Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, YKY 2002 İstanbul.
- KUBAN, Doğan, “Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler”, Mimarlık Dergisi Sayı 7. s.5-6. 1973 İstanbul.
- KUBAN, Doğan, “Atatürk’ü Düşünmek”, Atatürk İçin Düşünmek s.6-7. Milli Reasürans Sanat Galerisi, T.A.Ş., Ofset Yayınevi 3 Eylül 1997 İstanbul.
- KUBAN, Doğan, Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahtarı, s. 52–43. YKY, 1998 İstanbul.
- KUNTER, H,B, “Tarih Boyunca Türk Anıtları”, Halkevleri Dergisi no:16-17. Sayı 2. s.21-22. 1968 Ankara.
- KURTASLAN, Öztürk,Banu, “Açık Alanlarda Heykel Çevre İlişkisi Ve Tasarımı”, Erciyes Üniversitesi, 1978 Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 18. s.194-197-220. 2005 Kayseri.

- MADRA, Beral, “On Sanatçı On İş” C Sergisi Cumhuriyet, s. 7. 22 Ocak 1992 İstanbul.
- MARDİN, Şenol, “Türk Modernleşmesi”, Makaleler: 4, Ankara, İletişim Yayınları, Örneklerle Türk Resim Ve Heykel Sanatı 1970. Metinler: Sezer Tansuğ, DGSA, 2. Sanat Bayramı Türkiye, Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1991 İstanbul.
- MÜRİDOĞLU, Zühtü, “Drawing, Sculpture: A Complete Life”, Yaşam Öyküsü Katalog Zühtü Müridoğlu Kitabı, s.40-215. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim, Heykel Bütün Bir Yaşam, Kazım Taşkent Sanat Galerisi Katalog 24 Şubat-14 Nisan , YKY, 2006 İstanbul.
- MÜRİDOĞLU, Zühtü, “Heykelciliğimizin Geçmişi”, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1. Ulusal Sanat Sempozyumu Tebliğler, Türkiye’de Sanatın Bugünü Ve Yarını, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:1. s.119-120-17-19. Nisan 1985 Beytepe/Ankara.
- MÜRİDOĞLU, Zühtü, “Milli Abidelerimizi Kimler Yapacak”, Milliyet Sanat Sayı 3, s.7. Mart 1932 İstanbul.
- ONUR, Füsün, “Modern Heykelin Türkiye’de Korunması”, Ayın Dosyası, Hürriyet Gösteri,Sanat Ve Edebiyat Dergisi, s. 95–96. 1986 Ankara.
- OSMA, Kıvanç, “Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinin Heykel Sanatımızın Gelişimine Katkısı” Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını:14. Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler, Uludağ Üniversitesi , 24-26 Eylül 1995, Süreli Sanat Ve Kültür Dergisi Sayı: 5. Sanat Yayın: 916. s.129-134-138. 1996 Eskişehir.
- OSMA, Kıvanç, Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946), s.1- 297., Atatürk Araştırma Merkezi, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Can Yayın, 2003 Ankara.
- ÖNDİN, Nilüfer, “Cumhuriyet’in Kültür Politikası Ve Sanat”, Sanat Dünyamız, Sayı 89. s. 147-153-155. Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, YKY, 2003 İstanbul.

- ÖNDİN, Nilüfer, Cumhuriyet'in Kültür Politikası Ve Sanat 1923-1950, Kitap İnsalcıl Yayınları, s.76. 2003 İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Anıt Heykelciliğinin Neresindeyiz?", Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı 66. s.91-92. 1986 Ankara.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Gerçekliğin İki Yakası Arasında 1950-1980 Arası Türk Sanatı İçin Küçük Bir Çerçeve", rht Sanart, Türk Plâstik Sanat Dergisi Sayı 29. s. 23-25-27. 2006 İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Müridoğlu Ve Bedenin Uyumsal Bütünlüğü" Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel, Bütün Bir Yaşam Katalog, s.19. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, YKY, 2006 İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Put, Heykel Ve Anıt Üzerine", Adam Sanat Dergisi, s.60-64. Bir Yayınlar, Kasım 1991 İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, "Zühtü Müridoğlu, Resim Ve Heykel Bütün Bir Yaşam", Kazım Taşkent Sanat Galerisi Arşivi Sergi Katalog, 24 Şubat 2006 İstanbul.
- ÖZTÜRK, K, Banu, "Kent Mobilyası Olarak Heykel Ve Çevre İle İlişkisi", 2. Uluslararası Kent Mobilyaları Sempozyumu Fuarı, 41. Bildiri, s.457-458. Uygur Kent, Uygur Kentli Bildiriler Kitabı, İBB Yayın. Nisan 2003 İstanbul.
- PELVANOĞLU, Burcu, "Anıttan Çağdaş Alan Uygulamalarına Kamusal Alanda Heykel" MSGSÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, s.290.Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2006-2007 İstanbul. <http://www.Sanalmüze.org/sergiler/view.php?.type>. 14 Kasım 2009.
- RENDA, Günsel, "Osmanlı'larda Heykel" Sanat Dünyamız Sayı 82. S.139-144., Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, YKY, 2002 İstanbul.
- SAVAŞ, Remzi, "Türk Heykeli Bugünü Ve Yarını" Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 1. s.123-128. Türkiye'de Sanatın Bugünü Ve Yarını, 1. Ulusal Sanat Sempozyumu Tebliğler, Nisan 1985 Beytepe/Ankara.

- SAVAŞ, Remzi, Form ve İnşa Eğitim Enstitüleri, Resim İş Bölümü, s.57-112. Yayın Yükseköğretim Kurumu, 1977-1978 Ankara.
- SÖZEN, Metin, “Türklerde Anıt”, Mimarlık Dergisi Sayı: 7. s.7-20. Temmuz 1973 İstanbul.
- SÖZEN, Metin, TANYELİ,Uğur, Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü Büyük Fikir Kitapları Dizisi: 71. s.104. Remzi Kitabevi, 2001 İstanbul.
- SÜREYYA, Cemal, “Zühtü Müridoğlu”, Resim, Heykel Bütün Bir Yaşam, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Sergi Katalog, Kazım Taşkent Sanat Galerisi Katalog,YKY, 2006 İstanbul.
- ŞANLIER, Zeynep, “Sanat Ve Toplum Açısından On Yıllık Bir Döküm”, Sanat Dünyamız Sayı 89. s. 105-120-130-141. Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, YKY, 2003 İstanbul.
- ŞEHSUVAROĞLU, H, Asırlar Boyunca İstanbul Sarayları, Camileri Abideleri, Çeşmeleri, s.63. 1953 İstanbul.
- ŞEN, Metin, “ Atatürk’ün Sanat Üzerine Görüşleri Ve Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykel Uygulamalarında Ulusallık”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanatta Anadolu Aydınlanması, Bireysellik , Ulusallık, Evrensellik, Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s.100-104. 2005 Ezurum.
- ŞENYAPILI, Önder, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, ODTÜ Gelişim Vakfı Metu Press Yayın, s. 90-95-101-157. 2003 Ankara.
- TANALTAY, Erdoğan, “Hüseyin Gezer İle Bir Gün”, Sanat Çevresi Dergisi Sayı 170. s.70-72. 1987 İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, “Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırması” 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu, İstanbul Sanat Bayramı, 24-28 Ekim, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Yayın, s.1. 1997 İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, “Heykel Kapsamında”, Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, s.193-194. 1997 İstanbul.

- TANSUĞ, Sezer, “Türklerin Tarihinde Heykel”, Ayın Dosyası, Hürriyet Gösteri Sanat Ve Edebiyat Dergisi, Sayı 66. s.81-82. (Milliyet Sanat Dergisi 1997). 1986 İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayın 1991. s.321-326-330. 2005 İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, s. 187-196. Bilgi Yayınevi, 1997 Ankara.
- TANSUĞ, Sezer, Türk Resim Ve Heykel Sanatı, 2. Sanat Bayramı, 1979 İstanbul.
- TANYELİ, Ural, “Kent Hazır Yapıt”, Sanat Dünyamız, Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi Sayı 78. (Söyleşi). s.121-122. 2000 İstanbul.
- TAYLAN, Orhan, “Heykelciliğimizdeki Durum Üstüne”, Hürriyet Gösteri, Ayın Dosyası Sanat Dergisi Sayı 66. s. 89-90. (Milliyet Sanat Dergisi 1997). 1978 Ankara.
- TEKİNER, Ü,Aylin, Atatürk Heykelleri, Kült, Estetik,Siyaset. s. 31-265. İletişim Yayınlar, 2010 İstanbul.
- TİMUÇİN, A, TARHAN, U, “Kamusal Alanda Sanat” Mimarlık Dergisi Sayı:22. 2006 İstanbul.
- TOPÇUOĞLU, Nazif, “Simgelerin Yıkılışı Hayalet Kuleler,Anıtlar,Heykeller”, Sanat Dünyamız Sayı 82. s.4-5. Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi, YKY, 2002 İstanbul.
- TUNÇER, M, “Sanat Ve Kent Anadolu’da Yeniden Kentsel Rönesans”, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:28. s.369-370. 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, “Sanat Ve.....” 2006 Ankara.
- TURAL, Mehmetalp, YENER, Cengiz, “Anıt Heykel Aydınlatması Üzerine Düşünceler”, Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Ve Çevre Tasarım Bölümü, Sosyal Bilimler Dergisi, 2001 Ankara. <http://sbe.bilkent.edu.tr>.
- TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, s.537-674-682-683. Remzi Kitabevi, 1992-2007 İstanbul.

- ÜNVER, Bircan, En Kutsalı Yaratmak, Sanat Söyleşileri Ve Denemeler, s.32,36,113,117. Say Yayın, 1995 İstanbul.
- ÜNVER, Pınar, “ 1950 ‘den Günümüze Modern Türk Heykel’inden Bir Kesit”, Zamanlar Arası Ortak Bir Tarih Oluşturma Çabası: Rht Sanart, Türkiye’nin Plâstik Sanatlar Dergisi Sayı 29. s.84-86. Mayıs 2002 İstanbul.
- YALÇIN, Nevzat, “55.Ölüm Yıldönümünde Atatürk Ve Günümüzden Çarpıklıklar”, Milliyet Sanat Dergisi Sayı 324. Sıra 674. s.29. Milliyet Gazetecilik A.Ş. 1983 İstanbul.
- YAMAN, Yasa, Zeynep, “Türkiye’de Kubizm Ve Yeni Sanat”, Sanat Dünyamız, Üçaylık Kültüt Ve Sanat Dergisi Sayı 54. s.59-66. YKY, 1993 İstanbul.
- YAMAN, Yasa,Zeynep, “Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)”, Sanat Dünyamız, Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi Sayı 82. s. 155-160-165-169. YKY, 2002 İstanbul.
- YAZICI, M, “Türkiye’de Atatürk Anıtları”, Halkevleri Dergisi 3. No:30. s. 3-4. 1964 Ankara.
- YEŞİLKAYA, G, Neşe, “Osmanlı’da Ve Cumhuriyet’te Anıt Heykeller ve Kentsel Mekân”, Sanat Dünyamız, Üçaylık Kültür Ve Sanat Dergisi Sayı 82. s. 147-149-150. 2002 İstanbul.
- YILMAZ, A, Nahide, “Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur”, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlat Fakültesi, GSF Sanat Ve Tasarım Dergisi, Sayı 2. s. 203–210. Aralık 2008 Ankara.
<http://www.gsf.gazi.edu.tr/dergi.htm>
- YÜCEL, Ünver, Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, s.417. 1983 İstanbul.
- YÜCEL, Ünver,“ Anonim Heykel “, (a.g.e. s. 431-432). Ana Britanica Ansiklopedisi Cilt 15. s.235-236. Hürriyet Yayınları, 1994 İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/say12/turkiye-say12.htm>.Gülcan,Başar,Akkaya, 2003.SanatVePlâstikSanatlarEğitimDergisi.

<http://www.İstanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/gs.htm>.Şennur,Kaya,19-03-2008, CumhuriyetDönemindeGüzelSanatlar,Resim-Heykel-Mimari,

<http://www.mitoloji.info/kavram-olarak-sanat/cumhuriyet-döneminde-guzel-sanatlar>.

<http://www.devletarsivleri.gov.tr>

<http://www.dokuman@yok.gov.tr>

<http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/Belge/Göster>.TC.KültürVe Turizm Bakanlığı.

<http://www.anadolu-edu.tr/araştırma/hakemli-dergiler...>

<http://www.esosder.org.info@esosder.org./dergi/24269pdf>.

<http://kutuphane.tbmm.gov.tr:8088/2003/pdf>.

Related:[www.gorselsanatlar.org/anit-heykeller/kentliorg/makale/heykel anıt](http://www.gorselsanatlar.org/anit-heykeller/kentliorg/makale/heykel%20anıt).

<http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi-18/12-kurtaslan.pdf>.

<http://www.edebiyatsanat.com/heykeltiraşlar.htm/>.

<http://www.adanakultur.gov.tr/Genel/Belge/Göster.aspx?>

<http://www.Sanatveinsan.com/component/content/article/54.Cumhuriyet-dönemi-kulturel-değişim-hareket>.

<http://www.Sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=3568=sergiler569.pg.gön>.Kazı müstündağ.Ataturk-TR,Tanıtım-TR.

<http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatalanları-cumhuriyet-dönemi-heykeli.html>.

<http://www.www.lebriz.com>

<http://www.artisanart.org.uk>.

<http://www.koman.org/afotbis/images/5slideshows/ist..>

<http://www.sozlukbilgiportali.com.37716.html>

ŞEKİL KAYNAKLARI

- Şekil 2.1.1. [http://www.felsefe-ekibi.com/sanat alanları/cumhuriyet-dönemi-html](http://www.felsefe-ekibi.com/sanat-alanlari/cumhuriyet-donemi-html). 2010
- Şekil 2.1.2. [http://www.turkcebilgi.com/abide-i-hürriyet/ansiklopedi](http://www.turkcebilgi.com/abide-i-hurriyet/ansiklopedi).2009
- Şekil 2.1.3. <http://www.kenthaber.com/Resimler/2010/03/24>.
- Şekil 2.2.1. <http://www.isteaturk.com/resimler/ata-bursa-1-jpg>.2010.
- Şekil 2.3.1. [http:// www.dumlupınar.gov.tr/09.02.2008](http://www.dumlupinar.gov.tr/09.02.2008)
- Şekil 2.3.1.1. Özel Çekim,Ankara,Hikmet Daylan Arşivi,10.09.2010.
- Şekil 2.3.1.2. Özel Çekim, Ankara,Hikmet Daylan,Kişisel Fotoğraf Arşivi,2010.
- Şekil 2.3.1.3. Özel Çekim Ankara,Hikmet Daylan Kişisel Fotoğraf Arşivi,2010.
- Şekil 2.3.1.4. Özel Çekim,Ankara,Hikmet Daylan Arşivi,2010.
- Şekil 2.3.1.5. Hüseyin Gezer,Türk Heykeli Kitabı Sf.139,Tarama Çekim,2010.
- Şekil 2.3.2.1. <http://www.bircanogankul.files.wordpress.com/menemen.jpg>.2010.
- Şekil 2.3.2.2. <http://www.adana115403-adana-ataturk-aniti.html>10.02.2010.
- Şekil 2.3.2.3. KıvançOsma,Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykeller Kitabı Sf. 285,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.
- Şekil 2.3.2.4. KıvançOsma,CumhuriyetDönemiAnıt Heykeller KitabıSf.237,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.
- Şekil 2.3.2.5. Hüseyin Gezer,Türk Heykeli Kitabı Sf.180,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.
- Şekil 2.3.2.6. Özel Çekim,Ankara,Hikmet Daylan Arşivi, 2010.
- Şekil 2.4.1.1. Özel Çekim,Ankara,Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi,2010.
- Şekil 2.4.1.2.ÇevreSanat,Ankara1989-1994 Katalog Sf.78,TaramaFotoğraf Çekim,2010.
- Şekil 2.4.1.3. Özel Çekim Ankara,Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi,2010.
- Şekil 2.4.1.4.ZühtüMüridoğlu Kitabı,KazımTaşkentSanatGalerisiKatalogu 2006,Tarama Fotograf Çekim,2010.
- Şekil 2.4.1.5. Hüseyin Gezer,TürkHeykeli Kitabı Sf.112,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.
- Şekil 2.4.1.6. HüseyinGezer,TürkHeykeliKitabı Sf.360,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.7. <http://www./gallery/ilhankoman-akdeniz-3.jpg>.2010.

Şekil 2.4.1.8. R.H.B.B.Y.Mimar Sinan Sergi Katalog 2006, Sf.86, YKY, Tarama,2010.

Şekil 2.4.1.9. Cumhuriyetin 50.Yıl Dizisi:2. 50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli,Nurullah Berk-Hüseyin Gezer Kitabı Sf.149,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.10. <http://www.zaferyal.kuzeyyıldızı.com/blog/?p:1691>.2010.

Şekil 2.4.1.11. 50 YılınTürk ResimVe Heykeli,HüseyinGezer,İlhan Berk Kitabı,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.12. YKB, 50.Yıl Armağanı Katalog İstanbul,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.13.Hüseyin Gezer,Türk Heykeli KitabıSf.221,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.14.HüseyinGezer,Türk Heykeli Kitabı,Sf.231,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.15.Özel Çekim,ODTÜ,Ankara,Hikmet Daylan,Fotoğraf, Arşivi, 2010.

Şekil 2.4.1.16. Hakkı Atamulu,Yontularım Kitabı,Sf.35,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 2.4.1.17.ÖzelÇekimAbdiİpekçiParkı,Ankara,HikmetDaylan,Fotoğraf Arşivi,2010.

Şekil 2.4.1.18. Hüseyin Gezer,TürkHeykeliKitabı,Sf.370,Tarama Fotoğraf Çekim,2010.

Şekil 3.1.1 Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.1.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.1.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.1.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.2.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.2.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.2.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.2.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.3.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.3.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.3.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.3.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.4.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.4.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.4.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.4.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.5.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.5.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.5.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.5.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.6.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.6.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.6.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.6.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.7.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.7.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.7.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.7.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.8.1. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.8.1.2. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.8.1.3. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

Şekil 3.8.1.4. Özel Çekim, Hikmet Daylan Fotoğraf Arşivi, 2011.

ÖZGEÇMİŞ

HİKMET DAYLAN , Kayseri

2000 - 2004 Yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünden Dereceyle Lisans Mezuniyetini Tamamladı.

2009- 2011 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezli Tamamlamaktadır.

1994- 1996 Yıllarıarası Kayseri Büyükşehir Belediyesi Konservatuar Resim Çalışmaları ve Birçok Karma Sergileri,

1994- 1997 Yıllarıarası Kayseri Kocasinan Belediyesi Sergi Salonu Karma Resim Sergileri, 1997- 1998 Yıllarıarası Kayseri Melikgazi Belediyesi Konservatuar Karma Resim Sergileri,

1998 Yılı ALAİYE Sanat Galerisi, ALANYA, ARCH. GEORGCİ APOSTOLOV' dan Özel ResimAtölyesinde Sanatsal Eğitim Almıştır.

1995-1998 Yıllarıarası Öğrt.Görv. Oğuz Güler'den, Öğrt.Görv.Tevfik Elkovan'dan, Öğrt.Görv. Ali İhsan Çakıl'dan Özel Atölye Sanatsal Eğitim Almıştır.

1999-2000 Yılları Prof. Ali Verdiyev'den Özel Sanatsal Eğitim Renk Bilgisi Almıştır.

2001 Kayseri Hunat Medresesi Avlu İçi Karma Heykel Sergisi,

2000- 2001- 2003Yıllarıarası Birçok Karma Heykel Sergileri ve Sergilenme, KAYSERİ
2002 Devlet Resim Heykel Müzesi Katılım ANKARA.

2003 Erciyes Üniversitesi, Sabancı Kültür Sitesi Cumhuriyet'in 80.yıl Kuruluşu Dönemi için Resim ve Heykel Sergi, Sergilenme, KAYSERİ

2003 9.Cumhurbaşkanı sn.SÜLEYMAN DEMİREL'in Himayelerinde 4.Sanat Bayramı Hasanoğlan Belediyesi Sanata Saygı Derneği Karma Heykel Sergisi Sergilenme ve Mansiyon ANKARA.

2004 Erciyes Üniversitesi Sabancı Kültür Sitesi Yılsonu Mezuniyet Sergisi,

2004 Özel İş Merkezlerinde Birçok Heykel Çalışmaları,

2005 "JARDIN DE SCULPTURES" MAİRİE D' AUBAZINE Sempozyum Katılım ve Yayınlanmış İki Eser, FRANSA.

2005- 2006 Yıllarıarası Kayseri Ortaöğretimde Resim-İş Eğitimi ve Teknik Derslerinde Öğretmenlik Yapmıştır.

2006 Art Form 2.Plâstik Sanatlar Fuarı Form Fuarcılık ve Geliştirme A.Ş. Atatürk Kültür Merkezi Sergi Katılım, ANKARA.

- 2007-2008 Kişisel Sergi Kayseri Atatürk Evi Sergi Salonu Resim ve Heykel Sergisi,
 2009 Öğrt.Görv. Recep Özer'in Özel Heykel Atölyesinde Sanatsal Eğitim
 2009 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Heykel Büst Yarışması
 Sergileme, KAYSERİ
 2009-2010 Erciyes Üniversitesi Zafer Bayburtlu Sergi Salonu Yılsonu Karma Sergi,
 Sergileme, KAYSERİ
 2010 Erciyes Üniversitesi Sabancı Kültür Sitesi Hayır Severler Anıt Yarışması Katılım,
 2010 CERMO 70. Yıl Devlet Resim Heykel Yarışması Katılım, ANKARA
 2011 İnönü Üniversitesi, Kadın Ve Sanat Konulu Sempozyum Bildiri Yazılı Katılım,
 MALATYA
 2011 Sütçü İmam Üniversitesi, 8.Resim Yarışması 10.Bahar Şenlikleri Etkinliği
 Katılım, (Koleksiyona Bağış), KAHRAMANMARAŞ
 2011 Uşak Üniversitesi, Kentle Buluşma III. Uluslararası Karma Resim, Heykel,
 Seramik Katalog Sergilenme, UŞAK
 2011 Çağdaş Sanatlar Merkezi,1.Buluşma Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
 Mezunları Sergisi, Karma Sergileme ANKARA,
 2011 Kayseri Park AVM. Teorem Adlı Karma Resim Sergisi, KAYSERİ,
 2011 İFAS, Selçuk Üniversitesi GSFSanat Sempozyumu Katılım,Sergilenme, KONYA,
 2012 Erciyes Art 2. Buluşma Etkinliği Karma Sergi Sergilenme, KAYSERİ
 2012 Sanatsal Faaliyetlerini Sürdürmektedir.

İletişim Bilgiler :

Adres: Mimar Sinan mah. Bozantı cad. no: 154 /13. 38010 Kocasinan / KAYSERİ

0 535 585 60 63 - hikmetdaylan@hotmail.com

hikmetdaylan_38@hotmail.com