



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HEYKEL SANATINDA AHŞAP YONTUNUN
BİÇİM ÇÖZÜMLEMELERİ

Azimet KARAMAN

Tez Danışmanı
Prof. Güler AKALAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİRLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI

AĞUSTOS 2019

ankara

HBM

**HEYKEL SANATINDA AHŞAP YONTUNUN
BİÇİM ÇÖZÜMLEMELERİ**

Azimet KARAMAN

**YÜKSEK LİSANS
BİRLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2019

Azimet KARAMAN tarafından hazırlanan “Heykel Sanatında Ahşap Yontunun Biçim Çözümlemeleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi BİLEŞİK Sanatlar Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Güler Akalan

Resim Ana Sanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan: Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ

Resim Ana Sanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye: Doç. Dr. Osman ÇAYDERE

Resim Ana Sanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 22/08/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Azimet KARAMAN

22/08/2019

Heykel Sanatında Ahşap Yontunun Biçim Çözümlenmeleri
(Yüksek Lisans)

Azimet KARAMAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2019

ÖZET

Araştırmamızın konusu, Heykel Sanatında Ahşap Yontunun Biçim Çözümlenmeleridir. Heykel sanatçısı, tüm yaşamı boyunca kendinden ve çevresinden edindiği deneyimlerinden ve düşün kavramlarından yola çıkarak malzemeye biçim verir. Elde ettiği nesne, sanatsal bir imgedir. 20. Yy. sonrası teknolojinin ilerlemesi ile sanatçı, heykelde farklı malzeme kullanmaya başlamasına rağmen, geleneksel heykel materyallerinden biri olan Ahşaptan vazgeçemedi. Her sanatçı için hedef, plastik anlatım dili değiştiği halde, malzeme olanakları göz ardı edilmeden, kütle-form ilişkisi çerçevesinde, biçimsel ve anlam bütünlüğünü bozmayacak yalın bir esere ulaşmaktır. Türk Heykel Sanatçıları özellikle 1950 sonrası; kütleli bir görünüm dışında, parçalara ayırarak bir bütün elde ettiklerini ve kendi ifade biçimini kullanarak nasıl bir sonuca ulaştıklarını araştırdık. Bunlar, Soyutlama ağırlıklı heykeller doğrudan alınıp değiştirilen parçalanan veya yeniden kurgulanan biçimlerdir. Özellikle, 1990 sonrası genç sanatçıların sanata dair öneri ve çözümlenmelerini nasıl ve hangi yollardan dile getirdiklerini bireysel buluşlarıyla heykellerinin nasıl bir biçime büründüğünü inceledik. Birçok sanatçı, düşüncesinin başarılı ve uygun bir biçim anlayışı ile malzemeye aktarımında geleneksel biçim dilini kullanır. Günümüzde kabul gören evrensel normlara uygun özgün heykellerde; biçimlemede uygulanan plastik unsurlarını irdelemek ve teknik ve malzeme ile uyumu bu araştırmamızda inceledik. Günümüz heykelinin biçim dili, hem modernizm sürecinde kazandığı dil zenginliği, hem de Postmodern anlayışın getirdiği yaklaşımları yansıtır. Araştırmanın; 2. Bölümünde, Türk Heykel Sanatında Ahşap Yontunun Tarihçesi, 3. Bölümünde, Heykel Sanatında Soyutlama ve Soyut Kavramlar, 4. Bölümünde, 1950 sonrası Türk Heykel Sanatında Ahşap Yontu ve Soyutlama Yapılan İlk Uygulamalar, 5. Bölümünde, 1990'dan Günümüze Kadar Ahşap Yontu Yapan Türk Heykel Sanatçıları ve 6. Bölümünde, Araştırma İçin Yapılan Ahşap Yontu Uygulamaları ve Biçim Analizlerine yer verilmiştir.

Bilim Kodu : 40406
Anahtar Kelimeler : Heykel, Ahşap Yontu, Soyutlama
Sayfa Adedi : 94
Tez Danışmanı : Prof. Güler AKALAN

Shape Analysis of Wood Sculpture in Sculpture
(M.Sc. Thesis)

Azimet KARAMAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

August 2019

ABSTRACT

The Form Solutions of Wood Carving in Sculpture Art The subject of our research is, the form solutions of wood carving in sculpture art. The sculpture artist shapes the materials from the skills which he/she gained from the all life experiences and imaginative concepts during his/her life. The thing he made at last is an artistic imagery. After 20th Century with technological progress; although the artist started to use different materials in sculpture, he/she did not give up wood which is one of the traditional materials. Although the plastic language changes, the target for all the artists is, to reach a simplified artwork without damaging the integrity of form and meaning inside the frame of mass - form relationship. We especially researched the Turkish Sculpture Artists after 1950, about how they form the whole, from the division of the pieces other than a mass look and how they reach the result by using their own self expressions. Those are mostly the abstract sculptures and forms which have been captured and changed, divided or re-edited. Specifically, we researched the suggestions and solutions of the young artists after 1990, in terms of how and which ways they express themselves and how they form the sculptures with their own self inventions. Most of the artists use traditional language of form in the transfer of their thoughts through the materials with a successful and proper meaning of form. We examine the plastic elements that are used for forming the sculptures which are unique, suitable and accepted for universal norms, besides of the harmony with the technical material. The form language of today's sculpture reflects, both the richness of its language which it gained in the modernism period and the approaches which the postmodern understanding has brought. In the research it was featured : The history of wood carving in the sculpture art at 2nd part, the abstraction and abstract concepts in the sculpture art in the 3rd part, the first examples of wood carving and abstraction in Turkish Sculpture Art after 1950 in 4th part, Turkish Sculpture Artists who are doing wood carving from 1990 , up to now in 5th part, and the wood carving applications for he research besides the form analysis in 6th part. The key words: Sculpture, wood carving, abstraction.

Science Code : 40406
Key Words : Sculpture, wood carving, abstraction
Page Number : 94
Supervisor : Prof. Güler AKALAN

TEŞEKKÜR

Araştırmamda yönlendiriciliği, sınırsız ve sürekli yardımları ile Danışmanım değerli hocam Prof. Güler Akalan, kaynakaların çevirilerinde katkısını esirgemeyen Ece Taşbaşı'na, ve değerli katkılarından dolayı Dr. Öğretim Görevlisi Necmettin Yağcı'ya, ve yaşamım boyunca her daim yanımda olan Eşim Tülin Karaman'a ve çok sevdiğim ocuklarım Başak ve Baran'a sonsuz teőekkürler ederim.

Azimet KARAMAN



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar.....	3
1.5. Sınırlılıklar	3
2. TÜRK HEYKELSANATINDA AHŞAP YONTUNUN TARİHÇESİ	5
2.1. Türklerde Ahşap Yontuculuğu.....	5
2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı.....	6
3. HEYKEL SANATINDA SOYUTLAMA VE SOYUT KAVRAMLAR.....	9
3.1. Yaratıcı Biçimlendirme Açısından Nesnel Gerçekçilik Dışında İfade Biçim Dili Olarak Soyutlama ve Soyut Kavramlar.....	9
3.2. 1950 Sonrası Ahşap Yontuda Soyutlama ve Soyut Biçimleme Yapan Türk Heykel Sanatçıları	10
3.2.1. Ali Hadi Bara.....	11
3.2.2. Zühtü Müridoğlu	11
3.2.3. İlhan Koman.....	13

	<u>Sayfa</u>
3.2.4. Saim Bugay	16
3.2.5. Tamer Başoğlu.....	17
3.2.6. Rahmi Aksungur	18
3.2.7. Ali Teoman Germaner	19
3.2.8. Koray Ariş	21
4. YÖNTEM.....	23
4.1. 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatında Ahşap Yontu ve Soyutlama Yapılan İlk Uygulamalar	23
4.1.1. Zühtü Müridoğlu	24
4.1.2. İlhan Koman.....	26
4.1.3. Saim Bugay	29
4.1.4. Tamer Başoğlu.....	30
4.1.5. Rahmi Aksungur	32
4.1.6. Ali Teoman Germaner	35
4.1.7. Koray Ariş	37
5. 1990'DAN GÜNÜMÜZE KADAR AHŞAP YONTU YAPAN TÜRK HEYKEL SANATÇILARI	41
5.1. Adnan Ceylan	42
5.2. Ayhan Tomak.....	44
5.3. Neslihan Pala.....	46
5.4. Derya Yılmaz Özşen	50
5.5. Burcu Erden	53
6. ARAŞTIRMA İÇİN YAPILAN AHŞAP YONTU UYGULAMALARI VE BİÇİM ANALİZLERİ	57
6.1. Büst	57

	<u>Sayfa</u>
6.2. Figür	59
6.3. Kadın Figürü	60
6.4. Kadın Figürü	62
6.5. Kadın Figürü	63
6.6. Figür	64
6.7. Kadın Figürü	65
6.8. Kadın Büstü	67
6.9. Balerin	68
6.10. At Başı	69
6.11. Kartal Başı	71
6.12. Baykuş	72
6.13. Özgür Kartal	77
6.14. Soyut Form	77
6.15. Soyut Form	79
6.16. Soyut Form	79
6.17. Figür Soyutlaması Reverans	81
6.18. Selamlama Soyut Form	82
6.19. Soyut Form	83
6.20. Soyut Form	84
6.21. Soyut Form	85
7. SONUÇ	87
KAYNAKLAR	89
ÖZGEÇMİŞ	93

RESİMLERİN LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 2.1. Rudolf Belling Pirinç Döküm	8
Resim 2.2. R. Belling Ahşap	8
Resim 2.3. Rudolf Belling Münih	8
Resim 3.1. Zühtü Müridoğlu Soyut Komp Kadınlar, Ahşap 106x38x29 cm.	12
Resim 3.2. Zühtü Müridoğlu Ahşap Dallarını Üzeri Bakır Kaplama	13
Resim 3.3. Z. Müridoğlu Ahşap Dallarını.....	13
Resim 3.4. İlhan Koman Anıtkabir Rölyefleri	15
Resim 3.5. İlhan Koman Brancusiye Gönderme Ahşap	15
Resim 3.6. İlhan Koman Sonsuz Sütun Ahşap, Metal, İp.....	15
Resim 3.7. Saim Bugay Ahşap	16
Resim 3.8. Saim Bugay Eşekler Ahşap	16
Resim 3.9. Tamer Başoğlu ODTÜ Anıtı	17
Resim 3.10. Rahmi Aksungur Kompozit, Ahşap	19
Resim 3.11. Rahmi Aksungur Armut Ahşap, Kompozit	19
Resim 3.12. Rahmi Aksungur Elma Ahşap +Kompozit	19
Resim 3.13. Ali Teoman Germaner Zümrüdü Anka Kuşu.....	20
Resim 3.14. Koray Ariş At Başı Ahşap Üstü Deri Kaplama.....	21
Resim 3.15. Koray Ariş Eğerli Denge Ahşap Üstü Deri.....	21
Resim 4.1. Zühtü Müridoğlu. Ahşap, Metal 128x102x80 cm	25
Resim 4.2. Z. Müridoğlu, Ahşap, Metal 99x97x76 cm.....	25
Resim 4.3. İlhan Koman Yuvarlanan Kadın Ahşap	27
Resim 4.4. İlhan Koman Derviş Ahşap.....	28

	<u>Sayfa</u>
Resim 4.5. Saim Bugay Figür	29
Resim 4.6. Saim Bugay Görüngü	29
Resim 4.7. Tamar Başoğlu	30
Resim 4.8. TamerBaşoğlu Soyut Form	31
Resim 4.9. Tamer Başoğlu Soyut Form	32
Resim 4.10. Rahmi Aksungur	32
Resim 4.11 Rahmi Aksungur Figür.....	33
Resim 4.12. Rahmi Aksungur	34
Resim 4.13. Rahmi Aksungur (Detay).....	35
Resim 4.14. Ali Teoman Germaner.....	36
Resim 4.15. Ali Teoman Germaner Savaş Atı	36
Resim 4.16. Koray Ariş Figür	38
Resim 4.17. Koray Ariş.....	39
Resim 5.1. Eskişehir Odunpazarı Belediyesi Ahşap Heykel Sempozyumu	41
Resim 5.2. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Ahşap Heykel Atölyesi	42
Resim 5.3 Adnan Ceylan At Ahşap	42
Resim 5.4. Adnan Ceylan Boğa Ahşap	42
Resim 5.5. Adnan Ceylan Geyik Ahşap.....	43
Resim 5.6. Ayhan Tomak Ahşap	44
Resim 5.7. Ayhan Tomak Ahşap	45
Resim 5.8. Ayhan Tomak Ahşap, Metal, Fiber	46
Resim 5.9. Neslihan Pala Portre Ahşap	47
Resim 5.10. Neslihan Pala Figürler Ahşap	48
Resim 5.11. Neslihan Pala Ayakta Duran Figür Ahşap.....	49

	<u>Sayfa</u>
Resim 5.12. Neslihan Pala Ayaklar Ahşap	50
Resim 5.13. Derya Yılmaz Özşen Yorgan Ahşap	52
Resim 5.14. Derya Yılmaz Özşen Örgü Ahşap	52
Resim 5.14. Derya Yılmaz Özşen Örgü (Detay) Ahşap	52
Resim 5.15. Burcu Erden Figürler Ahşap	53
Resim 5.16. Burcu Erden Figür Ahşap	54
Resim 5.17. Burcu Erden Figür Ahşap	54
Resim 5.18. Burcu Erden Figür Ahşap	55
Resim 6.1. Azimet Karaman Büst Ahşap 2015	58
Resim 6.2. Azimet Karaman Büst ahşap 2015	58
Resim 6.3. Azimet Karaman Figür Ahşap Yontu	59
Resim 6.4. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu.	60
Resim 6.5. Azimet Karaman Kadın Figürü (Yan Yüzey) Ahşap Yontu	61
Resim 6.6. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu	61
Resim 6.7. Azimet Karaman Kadın Figürü (Arka Yüzeyi) Ahşap Yontu	62
Resim 6.8. Azimet Karaman Kadın Figürü, Ahşap Yontu	63
Resim 6.9. Azimet Karaman Figür Ahşap Yontu	64
Resim 6.10. Azimet Karaman Figür Ahşap Yontu (Ön Yüzey)	64
Resim 6.11. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu.	65
Resim 6.12. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu	66
Resim 6.13. Azimet Karaman Kadın Büstü Ahşap Yontu	67
Resim 6.14. Azimet Karaman Balerin Ahşap Yontu	68
Resim 6.15. Azimet Karaman At Başı Ahşap Yontu	69
Resim 6.16. Azimet Karaman At Başı Ahşap Yontu	70

	<u>Sayfa</u>
Resim 6.17. Azimet Karaman Kartal Başı Ahşap Yontu + Metal	71
Resim 6.18. Azimet Karaman Baykuş Ahşap Yontu.....	72
Resim 6.19. Azimet Karaman Baykuş Ahşap Yontu.....	73
Resim 6.20. Azimet Karaman Kartal Ahşap Yontu.....	74
Resim 6.21. Azimet Karaman Kartal Ahşap Yontu.....	75
Resim 6.22. Azimet Karaman	76
Resim 6.23. Azimet Karaman Özgür Kartal Ahşap Yontu.....	76
Resim 6.24. Azimet Karaman Soyut Form Ahşap Yontu.....	78
Resim 6.25. Azimet Karaman Soyut Form Kaligrafi Ahşap Yontu	78
Resim 6.26. Azimet Karaman Soyut Form Kaligrafi Ahşap Yontu	79
Resim 6.27. Azimet Karaman Soyut Form	80
Resim 6.28. Azimet Karaman Figür Soyutlaması Reverans Ahşap.....	81
Resim 6.29. Azimet Karaman Selamlama Soyut Form Ahşap	82
Resim 6.30. Azimet Karaman Soyut Form Ahşap Yontu.....	83
Resim 6.31. Azimet Karaman Soyut Form Anadolu Üniversitesi 50.Yıl Anıtı Ahşap ..	84
Resim 6.32. Azimet Karaman Soyut Form Dünya Şehit Diplomatlar Anıtı Ahşap+Çelik Konstrüksiyon.....	85
Resim 6.33. Azimet Karaman Soyut Form (Detay) Soyut Form	86
Resim 6.34. Azimet Karaman (Arka Açıldan Görünüm).....	86
Resim 6.35. Azimet Karaman Soyut Form Dünya Şehit Diplomatlar Anıtı Ottawa Kanada Anıtın Bulunduğu Kavşak	86

1. GİRİŞ

Heykel, çağlar boyunca insanların sosyal yaşamını, sorunlarını, korkularını ve inançlarını sonraki nesillere aktaran en önemli sanat dallarından biridir. Farklı malzemelerle yapılan heykeller, insanoğlunun içinde bulunduğu durum ve inanışları açısından, günümüze ışık tutan en önemli eserler olmuştur.

Yaşam koşulları ve etkenlere bağlı olarak farklı coğrafyalarda değişik malzemelerle yapılan heykellerin amacı, büyü ve doğadan gelebilecek tehlikelere karşı korunma içgüdüsünden kaynaklanmıştır. “Primitif süreç üzerinde şekillenip Arkaik dönemde de gelişen yaşam şartları ve insanların doğayı algılayışları değişirken inanç ve sanatın birlikteliğinde herhangi bir değişim olmamıştır. Teknik ve kullanılan malzemenin gelişimiyle birlikte doğanın gücü ve insanın yeteneği birleşerek, eserler ortaya çıkmıştır” (Turani, 2013, s.129).

İnsanın, doğayla kurduğu ilişkide heykel üretimine geçtiği tüm süreçlerde, doğadan elde ettiği malzemelerle, düşün-yaşam biçimlerine uygun heykeller yapmaktadır. Aydınlanma çağına kadar, sanatçı; geleneksel materyal olarak kabul gören “taş, ahşap ve metali” kullanmıştır. Aydınlanma çağıyla birlikte sanatçı, geleneksel malzemenin yanı sıra endüstriyel malzemeleri de heykel materyali olarak kullandığı görülmektedir.

20. yy. sanatçısı, heykellerini kişisel üslup ve biçimsel kurgusu ile form’a dönüştürmüştür. Form’a yüklenen düşünsel anlamların yanı sıra doğal nesnel görünüşlü ifade biçimleri sanatçının seçtiği malzemeyi de önemli kılmıştır. Yağcı’ya (2017) göre; “Farklı malzemeler ile biçimlendirilen sanat nesnelерinin yorumlanışlarında, malzemenin plastik unsurları etkilediği halde, kabul gören sanatsal tavır, çalışmalara yoğun bir şekilde yansır” (Yağcı. 2017 s. 258). Bir yapıttaki ifadeyi-biçimi, anlatabilmenin ve çözümleyebilmenin önemli yollarından biri de malzemedir. Sanatçı düşüncesini en iyi ifade edebilecek malzemedeki karar kılması gerekmektedir. Sanatçı düşüncesinin başarılı ve uygun bir biçim anlayışı ile malzemeye aktarımında, geleneksel biçim dilini kullanır. Günümüzde kabul gören evrensel normlara uygun özgün heykellerde; biçimlemede uygulanan plastik unsurlarını irdelemek ve teknik ve malzeme ile uyumu bu araştırmamızda inceleyeceğiz. Cumhuriyet sonrası özellikle, Rudolf Belling’in Güzel Sanatlar Akademisinde görev almasıyla başlayan süreç ve Avrupa da eğitim alan Türk Sanatçıların yurda dönmesiyle, Çağdaş Heykel Sanatı önemli bir ivme kazanır.

1950'li yıllardan sonra Heykel Sanatımız, modern akımlarının etkisinde kalan sanatçılarımızın, Akademide eğitimci olarak görev alması ile birlikte, öğrencileri de Çağdaş Heykel formunda işler üretirler.

1.1. Problem Durumu

Heykel, insanlık tarihinin başlangıcı ile beraber tapınma ve sonrasında tanınmış kişileri ölümsüzleştirmek amacıyla yapılmaya başlanmıştır. Önceleri belirlenen konular biçimlendirilirken, sonraları kendi başına bir amaca ulaşmak için bir araç olarak kullanılmıştır.

İnsanlık tarihinin her aşamasında sosyal ve kültürel gelişime paralel heykel sanatında bir değişim ve gelişim gözlenmektedir. Özellikle Modernizm sürecinde çeşitli alanlar ve teknolojide gerçekleşen gelişim, sanat alanında da kendini göstermiştir. Heykel sanatı da sürekli değişen yaşam koşullarına paralel olarak teknolojinin getirdiği yeniliklerle yeniden biçimlendirilmiştir.

Heykel her dönemde farklı malzeme ve teknikle yapılır. Kimi zaman taş ve ahşap yontulurken kimi zaman da modelaj tekniği, kesme yapıştırma veya hazır nesne kullanılarak biçimlendirilir.

Heykel sanatında bir yapıtı anlatmanın ve çözümleyebilmenin yollarından biri de malzemedir. Heykel sanatçısının seçebileceği her birinin nitelikleri başka çeşitli malzemesi vardır. Taş, ağaç, metal gibi değişik malzemelerin her biri sanatçıya bir başka ifade olanağı sağlar. Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan yapıtın görünürdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Heykelle temasımız, sanatçının kullandığı farklı malzemeyle doğrudan ilişkilidir. Her malzeme, malzeme olarak heykelle katkıda bulunur (Yağcı, 2017, s. 7-8).

Bu araştırma kapsamında Türk Heykel sanatında 1950'den günümüze dek her anlayışta ahşap yontu üreten sanatçılar içinden bir kısmının eserleri incelenmiştir. Bu araştırma için, araştırmacı tarafından uygulaması yapılacak farklı üsluptaki ahşap heykellerde form, biçim dili ve ifade ile malzemenin eser çözümlemeleri neden-sonuç içinde yorumlanacak.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, ahşap heykelde biçim çözümlerinin neler olduğu araştırılacaktır. Heykelde mekân ve kütle olmak üzere iki temel öge vardır. Heykelin kütlesi mekân içinde bir yer kapsar; girinti, çıkıntı ya da boşluklar oluşturacak şekilde mekânı kuşatır. Heykel sanatının diğer ögeleri ise hacim, yüzey, ışık-gölge ve renktir.

Aşağıda belirtilen alt amaçlara yanıt aranacaktır:

1. Ahşap Heykelde mekan çözümleri
2. Ahşap Heykelde hacim çözümleri
3. Ahşap Heykelde yüzey çözümleri
4. Ahşap Heykelde ışık-gölge çözümleri
5. Ahşap Heykelde renk çözümleri
6. Ahşap Heykelde malzemenin etkisi

1.3. Araştırmanın Önemi

Heykel sanatında, ahşap heykelin özellikle malzeme ve teknik açıdan farklı bir yeri vardır. Kullanılacak ahşap malzemenin niteliklerinin bilinmesi, yapılacak çalışmaya uygun malzeme seçimi açısından önemlidir. Ahşap heykelde mekân ve kütle çözümlerinde; hacim, yüzey, ışık-gölge gibi ögelerin etkili bir şekilde yer alması gerekmektedir. Bu çalışmada, söz konusu ögeler yapılan heykel çalışmalarında ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Çalışmanın, ahşap heykelle yeni başlayanlar için önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Ahşap heykelin ögeleri ve çözümleri ile ilgili çeşitli kaynaklardan alınan temel bilgiler doğru varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Ahşap heykelin ögeleri

1. Mekan
2. Hacim
3. Yüzey
4. Işık-gölge
5. Renk olarak sınırlandırılmıştır.



2. TÜRK HEYKELSANATINDA AHŞAP YONTUNUN TARİHÇESİ

2.1. Türklerde Ahşap Yontuculuğu

Orta Asya da yapılan kazılarda ortaya çıkan dekoratif ahşap eserler, Türklerin çok eskilere dayanan ahşap işleme geleneğine sahip olduğunu göstermektedir. Buna rağmen Türk Sanatının en az tanınan kollarından biri ahşap işçiliğidir. Tarih boyunca her kültür, dönemi ve sanatı ile kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Yücel, (1977) bu konuda şöyle demektedir. “Her sanat ürünü kişinin duygu, düşüncelerini ve özgünlüğünü ortaya koyarak yaratılmıştır. Ahşap sanatı da böyle bir gelişmenin ürünüdür. Ahşap malzemesi, tarih boyunca en sık kullanılan malzemelerden biridir” (Yücel, 1977, s. 53).

İnsanlık tarihinin beklisi de en eski sanat dallarından biri olan oymacılık sanatı bölgelere göre farklılık gösterse de genel olarak aynı yapıya sahiptir. Anadolu da ahşap oymacılığının taş oymacılığına göre daha fazla gelişmiş olduğu gözlenirken, batıda ise taş ve madeni oymacılık daha fazla gelişmiştir.

Kavimler dönemine ait birçok mezar ortaya çıkarılmıştır. Bu mezarlarda insan yüzlü, oymalar, kamalar ile ok başları v.b bulunmuştur. “Süsleme olarak hayvan figürleri kullanılmıştır. Hayvan figürleri üslubunun bu dönemde doğduğu ve Hun sanatında gelişmeye başladığı görülmektedir” (Diyarbakirli, 1975, s. 5). Göktürk zamanı ahşap işleme sanatı, Hunların bir devamı şeklindedir. “Göktürklerin yaptığı yenilik, ahşap veya taş heykelleri boyamak suretiyle daha estetik hoş bir görüntü sağlamışlardır. Kitabeler kırmızı ve siyah ahşap heykellerin gözleri, burnu, bıyıkları, ağzı ve kulakları kahverengi ve sarı renkte belirtilmiştir.” (Aslanapa, 1990, s. 158).

İslamiyet sonrası Türklerde Ahşap Yontu Sanatı daha da gelişmiştir. Bunun nedeni İslam Sanatının bezemeci bir sanat oluşudur. İslam eserlerinde ki bezeme kullanımına baktığımızda, bezemeleri her yana yaymakla birlikte bunların belli bölgelerde toplanmış olduğunu fark ederiz. Ateşli'nin (2012) yazdığı bir makalede,

“İslam sanatına ait ahşap eserleri dikkatlice incelediğimizde bunların organik bir bütünlüğe kavuştuğunu ve işlevsel bir nitelik kazandığını görebiliyoruz. Başlangıçtan beri soyuta yönelmiş olan bezeme sanatı organik bir oluşum kazanırken kullanılan hiçbir çizgi veya motif rastgele değildir. Her biri düşünülmüş kullanıldığı gibi evrenin düzenini ifade eden birer semboldür” (Ateşli, 2012, s. 1).

Orta Asya’da Türklerin İslamiyetten önce yaptıkları birçok oyma ve heykel gibi eserler rastlanmaktadır.” İslamiyet’ten sonra put sayılan heykellerin yasak edilmesi dolayısıyla heykel sanatı terk edilmiş ve bunun yerine oyma sanatı geçmiştir. Bu sanat Türkmenistan da uzun yıllar kalıcı olmuş ve oradan Selçuklulara geçerek mimari eserlerde büyük bir süsleme vasıtası olmuştur” (Sancak, 2013, s. 421).

Zanaatçı ve sanatçı ayrımının olmadığı dönemlerde üretilen ahşap işçiliği örnekleri genelde teknik beceri ve bezemelerin öne çıktığı çalışmalardır. Malzemede uygulanan teknik beceri bezemelerin öne çıktığı çalışmalardır. Yılmaz, (2001) bu konuda şu cümlelerle düşüncelerini açıklamaktadır.

“Malzemede uygulanan teknik ve beceri yaklaşımların geleneksel bir dil oluşturulmasıyla sağlanmıştır. Bu aktarım malzemenin kullanım biçimlerinde bir süreklilik sağlarken işçilikteki teknik yaklaşımlarda da yetkinleşmeyi beraberinde getirmiştir. Bu ustalık ve yetkinleşme insan etkinliğinin diğer alanlarında olduğu gibi geleneksel ahşap işçiliğinde de birçok kuşağın ortaklaşa uğraşının sonucudur” (Yılmaz, 2001, s. 27).

2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykel Sanatı

Tanzimat sonrası, batı ile kültürel ilişkiler sürecinde, batılı anlamda sanatın, saray çevresince hoşgörülü yaklaşımı sonucunda 1883 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Yetenekli Türk gençleri çağın sanat anlayışını kavrayabilmeleri ve eğitilmeleri için, Avrupa’ya gönderilmiş ve bunun neticesinde Sanayi-i Nefise de Heykel atölyesi açılır. Bu Osmanlı için sanatsal anlamda önemli bir hamle idi. Ancak Heykel Sanatındaki en büyük gelişim Cumhuriyet’in kuruluşundan sonraki süreçtir.

Cumhuriyet’in kuruluşu ile birlikte Cumhuriyet değerleri ve Ulusal Kurtuluş Mücadelesini betimleyen eserler ile yeni rejimi anlatmak için, yabancı heykel sanatçılarına anıt ve heykeller yaptırılır. Türk heykeltıraşlar ise bu dönemde daha aktif değillerdir. Tansuğ (2003)’a göre, bunun nedeni, “Cumhuriyet’in siyasi güç ve etkinliğini simgeleyen anıtlar, teknik ve uzmanlık alanındaki zorunluluklar yüzünden yabancı heykeltıraşlara yaptırılmıştır” (Tansuğ, 2003, s. 124).

“Cumhuriyet öncesinde, Avrupa da eğitim görme şansına sahip olan bu heykeltıraşlar Yervantasgan, İhsan Özsoy, Mahir Tomruk ve Nijat Sirel’dir. Çağdaşlarıyla kıyaslanabilecek bir heykel, gelenek ve deneyimine sahip olmayan bu ilkler, Avrupa da bu sanat dalına ilişkin çalışmalar katılarak, bir yerde sıfır noktasından hareketle “heykel

sanatı”nı önce tanıma, sonra tanıtmaya görevini üstlenmişlerdir. Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk heykel sanatçıları yetiştirme görevini üstlenmişlerdir” (Okay, 1991, s. 17).

Anıt heykellerde yer alan Atatürk’ün dışındaki figürlerin, fiziksel gücü ve sağlamlığı yansıtan biçimleriyle, Türk halkıyla özdeşleştirilmesi ile birlikte anıtlarda yer alan bu figürlerde akademik anlayış hâkimdir. Cumhuriyet ideolojisinin görselleştirilmesinde atılan ilk adımdır. İdeal yaklaşımın, ideolojik içerikle bütünleştiği anıt, heykel anlayışında, Almanya’da ırkçı nitelikler, İtalya’da antik Roma tiplmesi, Rusya da İşçi-köylü-çiftçi üçlemesi ön plana çıkarken, Türkiye’de, devrim liderine destek olan sınıfsız, kaynaşmış, imtiyazsız halk imgesi vurgulanır.

Heykel eğitimi için Avrupa’ya giden, ilk heykeltıraşlarımız gittikleri ortamda, dönemin teknik form anlayışı yerine, daha doğacı heykel formlarını benimseyerek, daha klasik bir anlayışı benimserler. Bunun nedeni araştırıldığında, bu sanatçıların geleneksel sanat esaslarını iyi öğrenmeden, modern heykelin yorumlanamayacağı düşüncesinin etkili olduğu görülmüştür.

1923’ten sonra Türk Heykel Sanatçıları Klasik Heykel anlayışı içerisinde heykelin özünü anlama çabaları verirken. Batılı sanatçılar teknolojinin tüm olanaklarından faydalanma yolları aramaktaydı. Türk Sanatçılar 1935’li yıllara kadar hızlı bir gelişim sürecine girerler. 1937 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel atölyesinin şefliğine Rudolf Belling getirilir. 1955 yılına kadar bu görevde kalır. Kendisi Soyut formulu çalışmalar yaptığı halde öğrencilerine, figüre dayalı klasik akademik eğitim verir (Resim 2.1, 2.2, 2.3). Eğitim sistemini tamamen değiştiren Belling, Heykel Bölümünü altı atölyeye ayırmıştır. Öğrencilerine iyi bir heykel yapabilmek için; desen, biçim, hacim, boşluk-doluluk ve oran ilkelerini çok iyi bilmeleri gerektiğini kavratmaya çalışmıştır. Belling’in öğrencisi olan bazı sanatçılar, akademi eğitiminden sonra Avrupa’ya gidip eğitimlerine devam ederler. Yurt dışında çağdaş sanat akımların etkisi ile yeni çalışmalara yönelirler. Böylelikle 1950’li yıllardan sonra Heykel Sanatımız çağdaş sanatın etkisinde çalışma üreten Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu Akademiye hoca olarak atanırlar.



Resim 2.1. Rudolf Belling Pirinç Döküm



Resim 2.2. Rudolf Belling Ahşap



Resim 2.3. Rudolf Belling Münih

3. HEYKEL SANATINDA SOYUTLAMA VE SOYUT KAVRAMLAR

20. yüzyılda Avrupada sanatta biçimleri bozma, nesnenin gerçek görünümünden değişik biçimlere sokularak ifadelendirilmesi başlamıştır. Sanatçılar yaptıkları heykellerde insanın doğal yapısına bağlı kalmaksızın vermek istediği duyguyu ve etkiyi en iyi şekilde yansıtabilecek biçimleri aramışlardır. Bunu da nesnelere oluşturan formları kimi yerde abartıp kimi yerde yalınlaştırıp soyutlamaya giderek gerçekleştirmişlerdir. Çünkü yeni anlatım biçimleri üzerinde oynanarak, farklı denemelere girip, biçimleri soyutlamak gerektiği düşünülmüştür.

3.1. Yaratıcı Biçimlendirme Açısından Nesnel Gerçekçilik Dışında İfade Biçim Dili Olarak Soyutlama ve Soyut Kavramlar

Endüstri çağının başlaması, teknolojik gelişme, ekonomik yaşamın değişme ve buna bağlı olarak farklı bir kültürün oluşması toplumun yeni düşüncelere sahip olmasına ve değişmesine neden olmuştur. Buda doğal olarak sanata ve sanatçıya yansımıştır. İpşiroğlu (1998) bunun nedenini şöyle açıklamaktadır.

Bu yeni çağın beraberinde getirdiği yeni anlayış dünyaya bakış açısını; yeni bir sanatın oluşmasını da gerekli kılıyordu Natürizm geleneği içinde sanatın olanakları görsel gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekiyordu (İpşiroğlu, 1998, s. 12).

Artık doğayı olduğu gibi yansıtmak yetersiz ve gereksiz olarak düşünölmeye başlandı. O biçim zaten doğada vardı ve onu olduğu gibi yansıtmak insana yeni düşünce vermez, daha başka fikirlerin doğmasına katkıda bulunmazdı. “Doğadan bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor, diyen İpşiroğlu sanatçının doğayı soyutlamasını yeni çağın yeni biçim dili olarak değerlendirmektedir.

Tunalı (1992) bir eserinde, “Başlarda yalnızca doğadan hareket edilerek doğa ve nesnelere yeni biçimler içinde kavranarak gerçekleştirilmiştir. Fakat bu yaklaşım, giderek doğa ve nesnelere ortadan kalkmasına kadar uzanmıştır. Çünkü özgür üretmek için doğa formlardan uzaklaşmak gerekiyordu.” Diyerek soyutlama dışında farklı bir biçim dili “soyut”un doğuşunu da şu cümlelerle açıklamaktadır.

Sanatın oluşturduğu obje, artık doğadaki nesnelere dünyasından, sanatsal bir dünyaya, farklı bir boyuta ulaşmıştır. Bu da yeni bir biçim anlayışının oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu yeni biçim anlayışı ile soyut sanata ulaşılmıştır. Sanatın bir biçim

verme işi olduğunu ve derinliğe ulaşmada “Soyut” sanatın geliştireceği biçim anlayışı kendine özgü bir biçim anlayışı olacaktır (Tunalı, 1992, s. 129).

Tunalı, soyut sanata gelinceye kadar biçimlendirme anlayışının nasıl geliştiğini şöyle açıklamıştır. “Klasik ya da geleneksel sanat, belli bir objeden hareket ediyordu. Bu obje, doğa varlığı ya da yine doğa varlığını oluşturan bireysel nesnelere. Doğa, onu oluşturan tek tek var olanlardan, belli bir biçimi olan tek tek nesnelere oluşur.”

Soyut form biçimlemesi yapan sanatçıların bir kısmı doğayı geometrik biçimler olarak görmektedir. Bir kısmı da doğayı ve nesnelere duyuşal görünüşlerinden soymak ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamak amacındadır. Soyut biçimler, sanatçıdan sanatçıya değişebildiği gibi aynı sanatçının farklı üsluplarda soyutlama anlayışı olabilmektedir.

Soyutun biçimlendirme tavrında doğaya bağıllık yoktur, onda birtakım biçimlendirme analizleri vardır. Soyutun biçimlendiriciliği yaratıcılık ilkelerine göre hareket etmektedir. Bu bağlamda soyutçu heykel, biçimlendirme tavrında heykelinin arkasında durabilecek bilgi ve sezgi kapasitesine sahip olmalıdır. Aksine sanatçının çabaları hiçbir anlam taşımaz. Bu yaratım evrende var olmayan yeniden yaratım olduğu için karşımızda duran sanat eserinin somut ifadelerle bürünmesi gerekmektedir. Dolayısıyla sanatçının yaratıcılığindeki ispatı bu felsefede saklıdır (www.belgeler.com).

3.2. 1950 Sonrası Ahşap Yontuda Soyutlama ve Soyut Biçimleme Yapan Türk Heykel Sanatçıları

Türkiye’de heykel sanatının gelişimi akım ve gruplara bağıl değil sanatçıların kişisel çalışmalarına bağıl kalmıştır. Bazı sınırlı etkinliklerde, yarışmalarla, siparişlerle sanatçılar açık alana çıkmış, açık alanda heykelin problemleri ile karşılaşmıştır. Bunun dışında sanatçı atölye olanakları ile sınırlı kalmış, öncelikle belli bir boyutun üstüne çıkamamıştır.

3.2.1. Ali Hadi Bara

Cumhuriyet dönemi modern heykel eğitimimizin ve Çağdaş Türk Heykel Sanatının temellerinin atılmasında öncü görevini üstlenmiş ve öncüleri arasında yer alan Ali Hadi Bara, soyut ve figüratif soyutlamacı anlayıştaki heykelleri ile tanınmaktadır. Figüratif soyutlamacı anlayışla eserler veren Bara'nın heykellerindeki plastik kalitesinin güçlü oluşu sanatçının çalışmalarına iç dünyasını katmasından kaynaklanır. Sanatçı çalışmalarında, plastik dokusunu ve formları deforme ederek, ışığın yüzeyde dağılmasını engelleyerek, hareket olgusunu ortaya çıkarır. Bara 1950 yılından sonra figüratif soyutlamacı heykel üzerine çalışmayı bırakarak geometrik nitelikli çalışmalar yapmaya yönelmiştir.

Ali Hadi Bara, Türk Heykel Sanatının klasik gelenekten, soyut uygulamalara evrilişinin öyküsü çıkar. Akyürek (1999) Ali Hadi Bara'nın fazla aşırı sanat ifadelerinin taraftarı olmadığını belirterek şöyle devam eder.

Heykelin bulunduğu mekâna proje ve uygulama aşamasında hiçbir katılımı talep edilmeyen heykeltıraş davranışı yerine, bulunduğu mekânı anlam, mesaj, biçim ve işlev açısından değerlendirilmektedir. Mekânın tüm diğer birimleri kadar sorgulayan veya cevaplandırılan ürünlerin sahibi olmak gerekliliği üzerinde durmuştur (Akyürek, 1999, s. 54).

3.2.2. Zühtü Müridoğlu

Türkiye de heykel sanatının gelişimini hem hocalığıyla hem de sanatçı kişiliğiyle etkilemiş bir sanatçıdır. Figüratif çalışmaların yanı sıra soyut çalışmalarda yapan sanatçı heykellerinde ahşap, bronz, bakır gibi malzemeleri kullanmıştır. Kıymet Giray (2001) Zühtü Müridoğlu ile ilgili bir araştırma yazısında sanatçının, "ahşabı kullanmaya başlamasının malzeme ve atölye bulmakta zorlandığı yıllara rastladığı" belirtmektedir (Giray, 2001, s. 32).

Çabuk ve kolay ulaşılan ahşabı sanatçı farklı biçimlerde kullanmıştır. Onun yapıtlarını figüratif ve soyut çalışmalar olarak iki gruba ayırabiliriz. Bu çalışmalarını dönem dönem yan yana ve hatta iç içe görebilmekteyiz. Figüratif olarak yaptığı ve malzemenin iskarpela izlerinin dokusal etkisini ahşap üzerinde ustaca kullandığı "Harp (var)" isimli rölyefi ve kadın heykeli 1950'li yıllara kadar süren oylumların düzen ve uyumunu araştıran figüratif çalışmalarıdır. Kıymet Giray'a göre, Paris'te eğitim gördüğü "Gimond'unMaillol atölyesinde yetişmiş olması nedeniyle Maillol'un etkilerini yansıtmaktadır (Giray, 2001, s. 33).



Resim 3.1. Zühtü Müridoğlu Soyut Komp Kadınlar, Ahşap 106x38x29 cm.

Sanatçının “çıplak kadın” (Resim 4) isimli rölyefi; dar, uzun masif ahşap blok üzerine yontulmuştur. Uzun bacaklı bu figür konturundaki netlik ve kütleli yalın formuyla, olgun bir plastik etkiye sahiptir. Derya Yılmaz (2001) yaptığı araştırmada Müridoğlu'nun eserlerinde ki ifade biçimini şöyle anlatmaktadır.

Benzer yaklaşımlar yaptığı 1935-1983 tarihli yontularında da figürün üst kısmı bacak uzunluğuna göre kısa tutulmuştur. Bu anlayış kütleli ve yalın şekilde çalıştığı figürlerde hareket ve ifadeyi etkili kılmıştır. Figürlerdeki deformasyon özellikle “balerinlerde” daha netleşir. Uzun tutulan, çömelmiş ikiye katlanmış gövdeler sanatçının figüratif üslubunu belirleyen özellikleridir (Yılmaz, 2001, s. 148).

Giray'n belirttiğine göre, Müridoğlu, ilk soyut heykel yapma düşüncesinin nasıl şekillendiğini sanatçı şöyle anlatmaktadır. “Kalamış'ta bahçe içinde bir evde oturuyorduk. Bir gün ağaçları budadılar. Dallar ortaya çıktı o dalları birleştirmeye çalıştım. İşte soyut heykelle böyle başladım. 1960'lara dek böylesi soyut heykeller yaptım. Bugünlerde balerin heykellerine dek geldim” diye üzüldüğü bu döneme ait 70-80 kadar ahşap heykeli İstanbul Resim ve Heykel Müzesi depolarındadır (Giray, 2001, s.48), (Resim 3.2-3.3).

Bu soyut çalışmalar “Doğal ortamından alınan, doğal görünümünden soyutlanan ağaç gövdeleri bazen düzelterek parlatılan yüzeyleri, zaman zaman da ince bakır levhalarla kaplanarak yeni görsel değerler kazanan görünümüleriyle özgün düzen ve uyumlara ulaşmıştır. Ahlat mezar Taşlarından esinlendiğini belirttiği heykelleri, farklı boyutta dikey ahşap parçaları yan yana ve birbirlerinin içine geçecek şekilde ekleyerek kompoze ettiği soyut çalışmalarındandır (Ünver, Bircan, s. 37), (Resim 3.2).



Resim 3.2. Zühtü Müridoğlu Ahşap Dalları Üzeri Bakır Kaplama



Resim 3.3. Z. Müridoğlu Ahşap Dalları.

3.2.3. İlhan Koman

Türk heykeltıraş olarak uluslararası çapta tanınan sanatçılarımızdandır. Akademi eğitiminin ardından Paris'e giderek 1950 yılına dek burada çalışmış, çağdaş akımları izleme olanağı bulmuştur. 1951 yılında yurda dönünce Akademinin heykel atölyesine asistan olarak atanmıştır. 1957 yılında ise Akademinin metal atölyesi öğretmenliğine getirilmiştir.

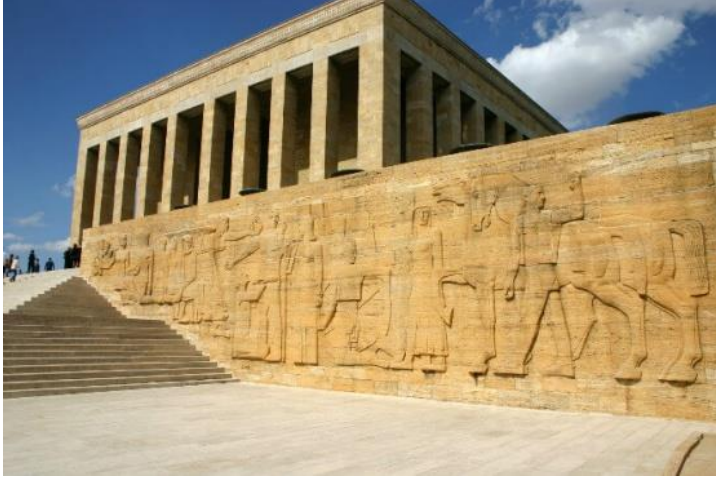
1960'da İsveç'e yerleşerek bundan sonra çalışmalarını bu ülkede sürdürmüştür. 1970'lerden sonra geometrik biçimler ve yapılar üzerinde deneysel çalışmalar yapmış, bunların modüler örgütlenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Eserlerinde kullandığı demir, ahşap ve plastik malzemelerin kendilerine has özelliklerinden kaynaklanan avantajları iyi kullanmaktan yanadır. Bu düşüncesini şu cümlelerle anlatır. "Demire yeterince hor davrandım, şimdi de ahşaba iyi davranıyorum" der (Koman, 2006, s. 92).

Bilim ve sanat arasındaki sınırın üçboyutlu bir uzamda nasıl şekillenebileceğini gösteren bir sanat anlayışına sahip olan İlhan Koman, Akıl ile estetik, tasarım ile uygulama arasındaki nazik ilişki, onun çalışmalarının asıl karakterini oluşturmaktadır. Sanatçı 1960'lı yıllardan başlayarak heykelin, bilinmeyenini yerini alabileceğini düşünen bir sanat anlayışı geliştirir.

Türkiye de yaptığı en önemli yapıtlarının başında Anıtkabirdeki rölyefi bulunmaktadır. Yapılan yarışmayı Koman kazanır ve çıkış merdivenlerinin doğu kanadını düzenleme işi ona verilir. Paris'te eğitim gördüğü süre içinde eski Yunan eserlerinden çok Mezopotamya ve Mısır sanatı ilgisini çeker. Koman'ın Anıtkabir için yaptığı rölyefte bu ilginin tesiri açıkça görülmektedir. Rölyef Sakarya Savaşını konu almaktadır ([www. leblebitozu.com](http://www.leblebitozu.com)), (Resim 3.4).

Koman, 1965 sonrasında ahşap yapıtlarıyla karşımıza çıkar. Fakat aynı zaman içerisinde duralit, bronz, demir, plastik gibi birçok malzemeyi de kullanır. Bu dönemde oluşturduğu geometrik ve iç içe geçmiş objeler konstrüktif akımın etkisini rahatlıkla hissettirir. İlhan Koman'ın işlerinde seyirci de malzeme kadar eserin ve devrimin bir parçasını oluşturur. "Derviş" ve "Yuvarlanan Kadın" gibi heykeller de hareketi başlatan, seyircinin doğrudan fiziksel müdahalesidir.

İlhan Koman yenilikçi, zamanın ötesinde, evrensel nitelikler taşıyan az sayıdaki dünya sanatçılarından biridir. Türk Heykelinde orta kuşağın kalıplaşmış formunu parçalamada ve sanatçıları yeni arayışlara yönlendirmede etkili bir isimdir (Resim 3.5, 3.6).



Resim 3.4. İlhan Koman Anıtkabir Rölyefleri



Resim 3.5. İlhan Koman Brancusiye Gönderme Ahşap Sütun



Resim 3.6. İlhan Koman Sonsuz Ahşap, Metal, İp

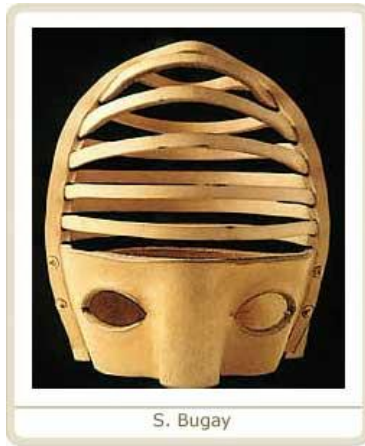
3.2.4. Saim Bugay

Türkiye de yaşamının, politik bilince ve kimliğe sahip olmanın olumlu ve olumsuz tüm yanlarından payına düşeni fazlasıyla almış örnek bir aydın. Sanatçı üç-dört yaşında çizmeye ve ahşap yontmaya başlar. Güzel Sanatlar Akademisinde Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara ve Şadi Çalık ilk hocalarıdır.

Hüseyin Gezer, (1984) Bugay için “Tek cepheli, bir modülün tekrarına dayalı yapıtlar üzerinde çalıştığını ve 1975’te çığır açtığını belirtir”. Yağcı (2017) ise; “Bugay, konuyu nesneyi somut kompozisyonlara etkili ve estetik ürünlere dönüştüren ve sanatçı çizgisi ulusaldan evrensele uzanan ama aynı zamanda kendi toplumuna ve kendi insanına sahip çıkmıştır.” Der ve şöyle devam eder.

Kavramların, heykelinin ya da resminin yapılması gerektiğine inanan Bugay, seçtiği kavrama biçim verdiğinde, sanat yapmış olduğunu söyler. Bu biçimin yepyeni olması gerektiğini, isyan etmek dediği kavramın bu yeni biçim arayışı olduğuna inanır. İsyane etmezse yeni bir şeyler ortaya koyamayacağı, eğer var olanı yapılmış olanı, ufak değişikliklerle tekrarlarsa, ancak bir zanaatkar olabileceği düşüncesindedir. Yaratıcılığı hep ön planda tutarak, düşünsel ve kavramsal düzeylerde pek çok yeni düşüncenin ve yeniliğin öncülüğünü yapmıştır. İçerik ve biçim tartışmalarında, içeriği, içselleştirmiş ve içerikten ayrılmayan biçimsel yaratıcılığı savunur (Yağcı, 2017, s. 177).

Yaşadığı olaylara genellikle mizahi yönünden bakan Saim Bugay “İnadına Figüratif” diyerek 90’lı yıllarda “hayvanlar” serisini ahşap malzemeleri ile yapar (Resim 3.7, 3.8).



Resim 3.7. Saim Bugay Ahşap

Resim 3.8. Saim Bugay Eşekler Ahşap

3.2.5. Tamer Başoğlu

Başoğlu, bronz, pirinç, tuğla, ahşap, mermer demeden içindeki form üretim isteği ve yaratıcı ruhu ile ellerinde bazen bir ufak kesiciyle, bazen dev çekici ve törpülerle aylar süren uğraşının sonucunda binlerce eser üretti. “Elli yaşı aşan form üretim yaşamında usta bir eğitimci, araştırmacı ve deneysel tavrı ile heykel tarihimizin temel Başoğlu ülkemizde özgün form arayışının öncülerinden kabul ediliyor” (www.harperbazaar.com.tr/2010/05/17).

Tamer Başoğlu'nun heykelleri, soyut türdeki farklı gereçleri bir arada değerlendiren, ana formlarla yardımcı formları uyumlu bir biçimde birleştiren, araştırmacı ve yenileştirici bir sanatçının duyarlılığını yansıtır. Bağımsız heykellerindeki bu duyarlılığı, anıt türündeki çalışmalarına da uygulamış, böylece ülkemizdeki yeni bir anıt-heykel anlayışının yerleşmesinde etkili olmuştur. Ortadoğu Teknik Üniversitesindeki Atatürk Anıtı, bu tür çalışmaları arasında özgün bir yer tutar. Bu anıtın simgesel bir düşünceden yola çıkarak soyut bir heykel anlayışının işlevsel boyutlarını araştıran sanatçı, bu noktada ilgi çekici bir birleşime ulaşmayı başarmıştır (Resim 3.9).



Resim 3.9. Tamer Başoğlu ODTÜ Anıtı

Tamer Başoğlu'nun yakın döneme kadar tek bir gereç denenmiş olan heykel çalışmalarını iki ya da üç gerecin bir arada kullanıldığı daha esnek ve daha geniş bir çalışma alanına aktarma çabasında önemli bir işlev yüklendiği söylenebilir.

Gerçekten sanatçı; demir, bakır, ağaç ve polyester gibi farklı heykel gereçlerinden ikisini ya da üçünü, bütünlüğü bozmayacak bir araya getirmiş ve dengeli bir kompozisyon elde etmiştir. Heykel de üçüncü girişimin bir parçası olarak sayılabilecek bu tür çabalar, yeni anlatım olanaklarının doğmasında etkili olmuş genç kuşakların bu yönde çalışmalarına büyük bir hız kazandırmıştır (www.sohbetche.net/tamerbasoğlu.kimdir.html).

3.2.6. Rahmi Aksungur

Çalışmalarında İnsanlık tarihi kadar eski mistik söylemler ile heykel sanatının temel kavramlarını buluşturan Rahmi Aksungur, heykellerini öncelikle bir tasarım problemi olarak görmektedir. Onun çalışma yönteminde yapıt, tasarım aşamasında sonuç bulur. Sanatçı daha sonra tasarıma göre malzeme seçer ve çalışmalarında kullanacağı renk ve materyali çevreden gelen her türlü enerjiyi emme ve yansıtma özelliğini göz önünde bulundurarak belirler.

Heykellerinde yalın tasarımları ön plana çıkaran sanatçı, geleneksel malzemenin yanı sıra günümüz malzemelerini de tercih ediyor. Ve bu konuda şunları söylemektedir. Rahmi Aksungur,

Bence heykel malzemeye göre tasarlanmaz. Bir sanatçının, ister mimar, ister heykeltıraş, ister yönetmen olsun, tasarımları vardır. Tasarımları kurguladığı bir beyni vardır. Bir heykeli yaparken malzemenin benim için hiçbir önemi yoktur. Sadece heykeli en hızlı ve en ucuz nasıl yapabileceğim konusunda karar verirken ayrı ayrı her malzemenin yaratıcı bir imkanı olduğunu göz önünde bulundururum. Buradan yola çıkarak malzeme konusunda karar verdikten sonra tasarımlar üzerinde çalışacak vaktim olur. Dolayısıyla bence önemli olan malzeme değil, tasarlanan projedir (Arkitere, 2004).

Rahmi Aksungur'un heykelleri; ister metal ister ahşap olsun bunların boyandığını görürüz. Bunları boyama nedeni, rengin altındaki malzemenin gizlenmek istenmesidir. Malzemeyi gizleme nedeni, malzemenin ikinci plana itilmesidir. Ayrıca renk, kütleyle hafiflik ve ağırlıkları ortaya çıkarma istemidir. Yağcı (2017) araştırmasında heykelde renk konusunda şunları söylemektedir (Resim 3.10, 3.11, 3.12).

Bilindiği gibi bazı renkler ışığı yuttuğu için ağırlaşmaya başlarlar ve o kütleyle de ağırlaştırırlar. Bu ağırlaştırmanın oranı, sanatçı için önemlidir. Eserin havada ve yerde etkinleşmesine karar verecek kendisidir. Dolayısıyla bu kararı hangi oranda vermek istediğini sanatçının kendisi biliyor. Bundan ötürü sanatçı için renk önemlidir (Yağcı, 2017, s. 193).



Resim 3.10. Rahmi Aksungur Kompozit, Ahşap



Resim 3.11. Rahmi Aksungur Armut Ahşap, Kompozit



Resim 3.12. Rahmi Aksungur Elma Ahşap + Kompozit

3.2.7. Ali Teoman Germaner

Ali Teoman Germaner çevresindeki sosyal ve politik olaylara yönelik duygularını tepkilerini, yaptığı işlere kendine özgü bir biçim dili ile yansıttığını çeşitli söyleşilerinde dile getirmiştir. Mitolojik ve tarih öncesi hayvanlardan da esinler taşıyan bu simgesel yaratıkları, örneğin; son çalışmalarında ele aldığı Zümrüdüanka kuşlarını, Germaner anlatmak istediklerinin temel anlatım araçlarına dönüştürmeyi amaçlar.

1970 sonrasının Zümrüdüanka'ları 1980'lerden beri sürdürdüğü bronz yılan serileri, ahşap heykellerinde düşsel yaratıklar, mitolojik varlıklar, fantastik bir anlayışın ürünleri olarak karşımıza çıkar. Çağdaş heykel sanatımıza yeni olanaklar yaratma amacının belirleyici temel etken olduğu heykellerinde görülen başlıca kadınlar(Piton'un kızları), atlar, yılanlar deniz kabukları gibi ritüel nesnelere. Aloş, Aristoteles estetiğini yani doğanın taklide dayanan güzelliği sevmiyor. Arkaik, Yunan, Hitit ve hele ilk Bizans gibi çizgiyi rengi saf sade ve sert halleriyle kullanan devirleri seviyor yahut sevecek.

Aloş, eserlerini meydana getirirken mitolojik öğelerden faydalanması konusuna değinirken her toplumun kendine has mitolojisi bulunduğunu ifade ediyor öncelikle ve şöyle devam ediyor. "Masal herkesin, iyi, kötü çocuk yaşından algılayabildiği bir anlatım aracıdır. Aslında birbirine bir şeyleri aktarma biçimidir. İnsanların ortak paydaları ortak buluşma noktalarıdır. İlham kaynağı yine insanlardır. Güncel olaylar insanlarla olan temaslar, birinin söylediği herhangi bir şey bir dürtü sanatçı için bir şeyler söylemeye çalışır. Yaptığım için bir tür insandan insana söylem olduğuna inanırım ve bunlar görsel söylemlerdir. Mitolojiden yararlanma çabam sanırım buradan kaynaklanıyor (Ertem,2016, s. 3), (Resim 3.13).



Resim 3.13. Ali Teoman Germaner Zümrüdü Anka Kuşu

3.2.8. Koray Arış

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Heykel Bölümü, Şadi Çalık Atölyesi'nden mezun oldu. Avrupa sınavını kazanarak Devlet Bursu ile İtalya'ya giderek, 1969–1971 yılları arasında heykeltıraş Emilio Greco'nun Atölyesi'nde eğitim gördü. 1971 yılında Roma'da kendi atölyesini kurdu. Ertesi yıl ilk kişisel sergisini açtı. Daha sonra eserleri, aralarında Floransa, Belgrad ve Budapeşte'nin de bulunduğu pek çok Avrupa kentinde sergilendi. 1974 yılına kadar Roma'da heykel çalışmalarına devam etti. 1975'de Türkiye'ye dönerek Güzel Sanatlar Akademisinde Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı ve bu görevini 1977 yılına kadar sürdürdü.

Malzeme olarak ahşap ve deri kullanan Arış, parçaları ahşap çivilerle örgütleyerek masif hale getirerek ana formu oluşturmakta, istediği şekli ve formu elde ettikten sonra dıştan deri giydirme tekniği uygulamaktadır. Ahşap torso kalıpları üzerine geçirdiği kösele kaplı heykellerinde, ana tema olarak insan bedeninin gerilimli formlarından hareket etmekte, kimi yerde metal heykel kolajları ve çiviler kullanarak, bu gövdeye fetiş özelliği kazandırmaktadır. Biçim, onda yanılısama estetiğinin zengin çağrışımlarıyla örülüdür. Eserleri hem çağdaş, günümüz heykel sanatıyla diyalog içinde hem de ilk bakışta göze çarptığı gibi tarih ve malzeme kültürüne derinden bağlı bir sanatsal yaratıcılığın mümkün olduğunu gösterir. Modern heykelin kendisini kuşatan mekâna karşı gösterdiği hem olumluyıcı hem de reddedici tavır Arış'ın sanatının önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır.



Resim 3.14. Koray Arış At Başı Ahşap Üstü Ahşap Deri Kaplama



Resim 3.15. Koray Arış Eğerli Denge Üstü Deri

Kullandığı teknikler : Ahşap ve Kösele , ahşap ve deri , ahşap , ahşap kösele ,deri ve ahşap , ahşap, demir ve kösele ,tek eser, ahşap kösele demir ,tek eser, ahşap ve deri , ahşap üzeri ve kösele heykel , ahşap üzeri kösele (Resim 3.14, 3.15).

Koray Ariş; öncelikle Şadi Çalık'ın, daha sonra Roma Güzel Sanatlar Okulu'nda EmilioGreco'nun atölyesindeki eğitimden geçtikten sonra önemli bir heykel formasyonu almıştır. İstanbul ve Roma gibi dünya tarihinin iki büyük şehrinin eğitimi, muhtemelen kendisini de Bizans-Osmanlı ve Roma kültürünün bir karışımına yönlendirmiştir. İlk kişisel sergisini 1971'de Roma'da açmış olması sanatçının eğitim sırasındaki başarısının bir kanıtı olarak düşünülebilir. O yıllarda, hem İstanbul'da hem de Roma'da klasik bir Güzel Sanatlar eğitimi verilmekteydi. Büyük ustalar ve tarihe yönelik olan eğitim güncel olan ile ilişkisini, belki de, tam olarak kuramamakta mıydı? Daha klasik bir eğitime mi yönelikti? Bunlar, sadece sorular. Bu klasik eğitimden gelen yaklaşıma göre, heykelin bir kaide üzerine konulan ahşap, bronz, mermer vb. malzemelerden yapılan bir sanat olduğu öğretisinin gerçekleştirildiği bir Güzel Sanatlar Akademisi eğitimi söz konusudur. Arjantin asıllı ve hayatını Roma'da geçirmiş olan sanatçı LucioFontana'nın sanat hayatının ilk yıllarındaki klasik Roma eğitimini göz önüne aldığımızda, klasik eğitimin kuvvetinin ilk başlarda göz ardı edilemeyecek kadar kuvvetli olduğunu görürüz. Fontana daha sonra klasik malzemeleri kullanarak nasıl yenilikçi olduğunu göstermişti.

Bu geçmişin böyle olmasının yanında, Koray Ariş'in bu tarihi değiştirmeye başlayacak bir yaratıyı ortaya çıkaran bir sanatçı çabası göstermesi bakımından da, Türk sanat tarihinde yeri derinlikli olan bir Ali Akay deneyimin yaratıcısı olduğunu, burada, vurgulayabiliriz. Heykellerin daha dokunmatik, hareketli, kıvrak ve sesli olmaya doğru giden yolu Koray Ariş'in sanattaki heykel macerasıdır.

4. YÖNTEM

4.1. 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatında Ahşap Yontu ve Soyutlama Yapılan İlk Uygulamalar

1950’de Ali Hadi Bara, Paris’ten döndükten sonra, Akademinin Heykel Atölyesine hoca olarak atandıktan sonra, Türk Heykel Sanatında, soyut-soyutlama eğilimin etkili olduğu görülmektedir. Bu etki Zühtü Müridoğlu’nun çalışmalarına da yansır. Cumhuriyet sonrası ilk heykeller oldukça realist üslupta ve detayların ön planda oldukları görülmekteyken, Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’nun, biçim sorgulayıcı bir anlayışta heykel çalışmaları dikkat çeker.

“Hadi Bara, soyutlamacı yönde gelişen heykel eğilimlerine öncülük ederken, Zühtü Müridoğlu ise, daha statik bir soyutlayıcı üslubu, ahşap ve demirin bir arada kullanıldığı işlerde ortaya koymuştur” (Tansuğ, 1996, s. 321).

Cumhuriyet sonrası yapılan ilk heykel uygulamaları, devleti, rejimi ve siyasi liderleri temsil etme görevi yaparken, 1950 sonrası heykel çalışmaları daha çok halkı ve sosyal temsiliyeti ortaya koymaktadır. Formlarda, detaylar kaybolmakta, yalın ve soyutlaşmaktadır. Ülkenin sosyal ve siyasal devinimi temsil eden, Atatürk heykellerinden farklı olarak, 1950 sonrası heykellerde, toplumun yeni kurulan düzen içerisinde, adaptasyonlarının tamamlandığı ve normal yaşam koşullarına dönüldüğü görülmektedir.

Sanat eğitimi kurumlarında heykel atölyelerinin etkinleşmesi, çamuru biçimlendirme, alçıya geçirme ve bronz döküm haline getirme sürecini kapsayan, bazı durumlarda karmaşık teknikleri de içeren kitlesel hacim üretiminde diğer geleneksel malzemelerinde ele alınmasını sağlamıştır” (Tansuğ, 1999, s. 329). Yağcı ise; (2017) araştırmasında heykelde kullanılan malzemenin çeşitlenmesi konusuna şunlar yazmış.

Malzemenin çeşitlenmesi, malzemeye uygun tekniklerin kullanılmasına neden olmuştur. Demir çubuk ve levhaları birleştirmede kaynak tekniği kullanılmıştır. Bakır malzemede ise dövme tekniğinin yanında kaplama tekniği kullanılmıştır. Özellikle ahşap işler, bakırla kaplanmıştır. Ahşap malzemede oyma ve doğal biçimine göre kesim teknikleri kullanılmıştır. Böylece geleneksel yöntemlerin heykel sanatçısı için önemi ortaya çıkmıştır. Antik Grek okulundan günümüze kadar uzanan yontu malzemelerinin günümüzde bile aynı formlarda yapılması, aynı amaç ve yöntemlerle kullanılması heykel eğitiminde geleneksel yöntemlerin hiçbir zaman göz ardı edilemeyeceğinin önemli bir göstergesidir. Ayrıca geleneksel yöntemlerin sanatçıya uygulama esnasında daha fazla haz vereceği inkâr edilemeyecek bir gerçek olarak önümüzde duracaktır (Yağcı, 2017, s. 133).

Demiraslan ise, heykelde form, kullanılan malzeme ve plastik unsurların mekana etkileri konusunda düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmiş. “Heykelin fiziksel çevresi ile kurmak zorunda olduğu biçim, malzeme, renk, oran, ışık ilişkisi ötesinde, yerleştiği mekânın yaşamına katılmak, izleyen ile düşünsel ilişki kurmak, o yer ait olmak gibi bir dizi sorunun cevabı ile uğraşır sanatçı” (Demiraslan, 1995, s. 10).

1950’li yıllardaki batı sanatında hızlı değişimlere paralel olarak, bizde de genç sanatçılarda malzeme duyarlılığı artmış, mekân çözümlmelerine yönelmişlerdir. Hüseyin Gezer, Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu, İlhan Koman gibi sanatçılar geometrik soyut ve figür soyutlamaları formlarla çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Jale Erzen (1983) bir makalesinde bu dönem sanatçıları için şunları demektedir.

Batı’da ortaya çıkan yeni sanatsal gelişmeler karşısında daha duyarlı ama aynı zamanda eleştirel bir tutum benimsemenin önemine ve gerekliliğine dikkat çekiliyordu. Duyarsız bir alıcılık ve aktarmacılık yerine, bütün gelişmeleri ve güncel oluşumları, kaçınılmaz çağdaş olgular olarak benimsemenin ve gözden geçirmenin daha olumlu sonuçlar vereceğine olan inanç, genç kuşağın eğilimlerini belirleyen başlıca yaklaşımlardır (Erzen, 1983, s. 2).

Hano ise, “Cumhuriyet sonrası birinci kuşak heykel sanatçılarımız, özgür bir şekilde doğadan yorumlamalar yaparak, zihinlerinde canlandırmış olduğu soyut ve soyutlamacı anlayıştaki düşüncelerini her sanatçı kendine özgü bir anlayışla figürü yorumlamış ve farklı malzemeler uygulayarak, yetişecek yeni kuşaklara ve çağdaş Heykel Sanatına önemli katkılar sağlamışlardır.” (Hano, 2015, c. 8) diye belirtmektedir.

1960 yılına kadar Türk Heykel Sanatında “doğacı” figür artık gelenekselci kimlikten kurtulmaya başlayarak biçimde deforme ve ifadecilik ön plana çıkmış, bu değişim heykel sanatında figürde soyutlama temelini oluşturarak soyutlama sürecine girmeye başlar

4.1.1. Zühtü Müridoğlu

Mezar taşlarından bildiğimiz dikey formlardan çıkışlı bu çalışmalarından başka dikey formları kullandığı heykellerinde, dikey yerleştirilen fakat arasına boşluk bırakılan ve yatay bağlantı elemanlarıyla tutturduğu çalışmaları vardır. Bu yatay elemanlar kimi zaman ahşap kadronlar kimi zamanda metal çubuklardır. Derya Yılmaz (2001) Müridoğlu’nun heykellerinde ifade biçimini şu şekilde değerlendirmiş. “Bu yaklaşımı sürdürdüğü heykellerinde özentisiz ahşap parçaların yüzeylerini yine özentisiz, kimi zaman çocuk

resmine benzettiği çizgisel yontu desenlerle (sivri uçlu iskarpelayla çizerek) değerlendirmiştir. Bu “bezemeler” hareket, ritim ya da bir tür doku ekleme gereksiniminden kaynaklanıyor olabilir” (Derya Yılmaz. 2001, s. 158).



Resim 4.1. Zühtü Müridoğlu. Ahşap, Metal 128x102x80 cm



Resim 4.2. Z. Müridoğlu, Ahşap, Metal 99x97x76 cm.

Resim 4.1'deki ahşap çalışmasında; metal çubuk ve ahşabı birlikte kullanmıştır. Primal bir kompozisyonda ahşap ve metali bir yöne doğru yoğun şekilde dikey olarak yerleştirilmiştir. Boşluk bırakılarak yine dikey duran ahşap masifi organik bağlantı kurmak açısından metal çubuklar kullanılmış. Kompozisyonda hareket masif ahşapta dikey dururken zıt hareketlerle yerleştirilen metal çubuklar dikkat çekiyor. Farklı boyutlu ahşap

dizimi belli bir ritmi yakalarken doluluk- boşluk kavramı özellikle vurgulanmış. Heykel de renk dikkat çekmektedir. Ahşap şeffaf vernik metallerde koyu renk kullanılarak boşlukta daha görünülür hale getirilmiştir. Ahşabın doğal renklerini koruma amaçlı şeffaf vernik kullanılmış.

Klasik Osmanlı demir parmaklıklarını (şebeke) bağlantı elemanı olarak prizmatik ahşap parçaları aralarında transparan bir oylum oluşturacak biçimde özgün kompozisyonlar meydana getirmektedir. Yukarıda değindiğimiz ahşap yüzeyler üzerine yonttuğu çizgisel yontu desenleri bu çalışmalarında da kullanılmıştır. Bu tür eserlerinde, ahşabın yanında metal parmaklıkları yani geleneksel yapı elemanlarını da çağdaş biçimler arasında kullanmıştır. Bu tavır ister istemez eski kültüre çağdaş anlayışla bir gönderme yapmaktadır.

Mezar taşları ve klasik pencere parmaklıklarından yola çıktığı bu heykelleri sanatçının soyut döneminin önemli örnekleridir. Diğer soyut işleri arasında, ahşap parçalarını dekope edip üst üste polyesterle yapıştırarak oluşturduğu heykelleri vardır. Bu küçükten büyüğe ya da büyükten küçüğe giden parçalar, ışık gölgeleri ve büyüklük küçüklükleri ile hareket hissi uyandırmaktadır. Bunlar üzerinde kimi zaman yine çizgisel yontular yaparak dokusal anlatım zenginliği katmıştır (Yılmaz, 2001, s. 158).

Resim 4.2'deki çalışmasında; Sanatçının kitle, boşluk, denge, uyum, ritim sorunlarını adeta deney yapar gibi sürekli araştırdığı ve incelediği görülmektedir. Bu çalışmada, ahşap ve metal birlikte kullanılmış. Kompozisyonda en dikkat çekici unsur Ahşaplarda ki "Hareket" tir. Ahşaplar, dikey ve diyagonal bir dizim ile kompozisyonda yer alıyor. Farklı boyutlarda olduğu için de ritim ve sonuçta armoni oluşturmuş. Ahşabın kesildiği yüzey; dokusuz yüzey ve kabuğu soyulmayan dokulu yüzeyleri birlikte kullanarak, dokuda zıtlık oluşturmuş.

4.1.2. İlhan Koman

Koman, 1965 sonrasında ahşap yapıtlarıyla karşımıza çıkar. Fakat aynı zaman içerisinde duralit, bronz, demir, plastik gibi birçok malzemeyi de kullanır. Bu dönemde oluşturduğu geometrik ve iç içe geçmiş objeler konstrüktif akımın etkisini rahatlıkla hissettirir.

Resim 4.3'deki çalışmada; İlhan Koman'ın işlerinde seyirci de malzeme kadar eserin ve devininin bir parçasını oluşturur. "Yuvarlanan Kadın" gibi heykeller de hareketi başlatan, seyircinin doğrudan fiziksel müdahalesidir. Koman bu tür heykelleri için şunları söyler;

Heykellerimi birer cenin olarak adlandırırım çünkü her parça yeni fikirler üretmeyi ve farklı bilgilere duyulan ihtiyacı gidermeyi amaçlar; aynı türün daha gelişmiş

örnekleri üretmede nasıl kullanılabilir, bunu ortaya koyar. Ama tabii ki sadece eski çalışmalarımın üzerinde yoğunlaşarak yeni heykeller yapmıyorum. Hatta söyleyebilirim ki genellikle hayatta karşılaştığım bir takım garipliklerin üzerine gitmeyi çok seviyorum ve yaşadıklarım eserlerimi fazlasıyla etkiliyor. Sıradanlığa özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görünen tabulara meydan okumak bana büyük haz veriyor. Buna göre işte bu böyledir diyerek peşin hüküm vermek dar görüşlü olmaktan başka bir şey değildir (<https://flaps.clup//sonsuzluğun-pesinde-bir-heykeltras-ilhan-koman>).

Resim 4.3'te tamamen minimal bir form ile karşı karşıyayız. İnce ahşap ile biçimlendirdiği dairesel form üzerinde durduğu kaide hareketlendirilir. Bu izleyicinin katkısı ile olur. Dairesel formun biri yukarı doğru hareketlendirilirken diğeri zıt bir hareketle aşağı doğru hareketlendirilir. Dairesel formun kenarları ince ve belli aralıklarla konmuş küçük ahşap parçaları doku oluşturuyor. Ahşabın doğal rengi korunmuş.



Resim 4.3. İlhan Koman yuvarlanan kadın ahşap

Resim 4.4'teki çalışma için; Koman, Ağacı canlı bir malzeme olarak niteler ve bu eserine ağaçta olduğuna inandığı mistizm nedeniyle Derviş adını verir. Ahşap malzemenin kullanıldığı bu yapıtta ön plana çıkan unsur, ahşabın esnekliğinden önemli ölçüde yararlanmış olmasıdır. Yukarıdan bağlı olan bu heykel aşağıda oluşturulan platformun hareketi ile dönmeye başlar. Bu yapıtta ve Koman'ın birçok yapıtında sonsuzluğa doğru uzanan bir devinim imgesi çıkar karşımıza.

Hareket, İlhan Koman'ın heykellerinin temel öğelerinden biridir. Heykellerinin esas formu, devinim halinde mekânda kapladıkları boşluktur. “Derviş” heykelinin yarısı ahşaptan diğer yarısı boşluktan yapılmıştır. Akdeniz heykelinde olduğu gibi, içinde bulunduğu mekân onun organik bir parçasıdır.

İlhan Koman yenilikçi, zamanın ötesinde, evrensel nitelikler taşıyan az sayıdaki dünya sanatçılarından biridir. Türk Heykelinde orta kuşağın kalıplaşmış formunu parçalamada ve sanatçıları yeni arayışlara yönlendirmede etkili bir isimdir

Semah dönen bir Derviş betimlemesi olan bu soyutlamada Koman, ahşap çubukları masif bir ağaç ta bir gövdeden çıkıyormuş gibi yerleştirmiş. Dervişin başındaki şapkası yuvarlak değil dikdörtgen bir biçimdedir. Kol görevi gören çubuklar yere paralel olarak dikey çubuklara yerleştirilmiş. Harekette zıtlık, dokuda zıtlık ve doluluk –boşluk kavramları çok dengeli kullanılmış. Ahşabın organik yapısından yararlanılarak geometrik form verilmiş. Ahşabın doğal rengi korunmuş.



Resim 4.4. İlhan Koman Derviş Ahşap

4.1.3. Saim Bugay

1970'lere kadar daha çok demirden, figüratif ve soyut heykeller yapmıştır. Bu tarihten sonra bakır, saç, alüminyum gibi farklı malzemeleri de kullanan sanatçı son yıllarda özellikle ahşap üzerine yoğunlaşarak, insan-doğa ilişkisini ön planda tutan heykeller yapmıştır. Bugay'ın çalışmalarında simgesel anlatım, güncel ifadesini bulup, insanların doğayla ilişkilerini sorgulamak amacıyla kullanmıştır.

“Görüngeler” başlıklı sergisindeki farklı biçimde hareketli figürleri yonttuğunu belirtmektedir. “İnsanlar kaderlerinin doğa ile birlikte olduğunu unuttular, sanki uzaydan başka bir varlık gelmiş de burada yiyiyor, içiyor, bozuyor çirkinleştiriyor. İnsan hep başka bir varlıkmiş gibi davranıyor Dünyaya ve doğaya yabancılaşmış sanki. Bana göre el ve ayak tam bir insanı ifade ediyor. İnsan dört ayaklıyken ön ayakları gelişti ve eller oluştu. Ellerini alet olarak kullanmaya başladıktan sonra beyni gelişti. El bence bu nedenle beyinden de kutsal. Bu eller ve ayaklar benim kafamda bir uygarlık tarihi gibi (Yıldız, 2000, s. 176).

Resim 4.5'teki çalışmasında; öne çıkan nikel kaplı bakır eller ve kollar gövdenin statik yapısına zıt olarak hareketlidir. Ve gövdeye göre kollar ve eller stilize edilmiştir. Gövde geometrik bir soyutlama ile biçimlendirilmiştir. Gövde ve kollarda organik zıtlık var. Ahşap açık kahverengi ahşap boyası kullanılmış.



Resim 4.5. Saim Bugay. Figür



Resim 4.6. Saim Bugay Görüngü

Resim 4.6’da yer alan çalışmasında; Öne çıkan soyut ahşap form da, nikel metal sarmal kullanılarak soyut form soyutlanmış bir hayvan veya canlı bir forma dönüştürülmüş. Sarmal bir şapka ve altındaki ağız-gaga metalden ve diğer geometrik soyut form ahşaptan biçimlendirilmiştir. Malzeme ve biçimde zıtlıklar elde edilmiş. Sarmal nikel malzemede kesimlerlerde, doku ve ritim var. Ahşap şeffaf vernik ile renklendirilerek ahşabın doğal dokusu öne çıkarılmış.

4.1.4. Tamer Başoğlu

Çalışmalarında ahşap, taş, bakır, demir gibi değişik malzemeleri kullanmıştır. “Tamer Başoğlu araştırmacı kişiliği ve yalnız farklı malzeme değil, farklı teknikleri de denemiştir. Figürlü ve soyut çalışmaları bazen eş zamanlı gerçekleştirmiş bazen de anıtsal denebilecek yalın dış kontur, soyut genel form üzerinde figürlü anlatımlara yer verilmiştir.”(Meriç Hızalın Tamer Başoğlu hakkında yapılan görüşmesinden alınmıştır. Derya Yıldız)

Resim 4.7’ de yer alan çalışması, 1977 yılında yaptığı “Kadınlar” isimli yontusudur. Figüratif bir çalışmadır. Bu çalışma, pek çok yapıtı gibi kütleli bir forma sahiptir. Uzunlamasına yatay olarak yerleştirilen formda iki kadın belirginleşir. Yukarı doğru iki metal çubuk üzerinde yükseltilen heykel kimi yerde kabartma olarak kimi yerde yontulan boşluklarıyla hafifleyerek rond-boss bir biçim kazanmıştır.



Resim 4.7. Tamer Başoğlu

Form üzerinde yüksek kabartma (rond-boss) büyük ve tek parçalı bir formu iç boşluklarla kütleli statik bir görüntüden kurtarmış. Henry Moore heykellerindeki dördüncü boyut (iç boşluk) gibi olmasa da kütleli rahatlatan boşluklardır. Dolayısıyla doluluk-boşluk kavramının yanı sıra yontulan yüzeyde, doku zıtlığı da elde etmiş.



Resim 4.8. TamerBaşoğlu Soyut Form

Resim 4.8'deki çalışma; çoğu kez ahşap kütleyi ana form olarak alıp ona bakır levhalarla kestiği biçimleri applike ederek, hem malzeme hem de biçim yönünden zenginleştirmek hareketlendirmek istemiştir.

Sanatçı bu çalışmasında ahşap kütleyi negatif ve pozitif yüzeyler ve formlar oluşturacak şekilde yontmuştur. Bu heykelde bir oyuntu içindeki yuvarlak biçim üzerine çektiği kabartılar görölmektedir. Bu motif geleneksel biçimler içerisindeki motiflere göndermeler yapmaktadır.

Bir önceki çalışmasında olduğu gibi geniş bir kütlenin içinde boşluklar yapmış. Ama bu boşluklar daha büyük alanlar kaplamaktadır. Harekette ve boşluk-doluluk zıtlıkları vazgeçemediği plastik unsurlardır. Kütleyi ayakta tutan dikey ahşapları yatay ikişer ahşap çubuk harekette zıt bir şekilde yerleştirilmiş. Ahşap ceviz rengi boya ile renklendirilmiş Bakır rölyef ise oksitlendirilerek ahşap ile uyumlu hale getirilmiş. Geniş ahşap köşelerinde pirinç levhalar konmuş.

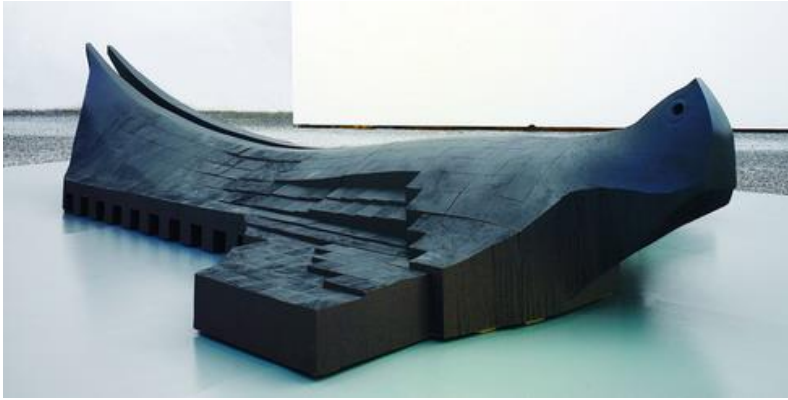
Resim 4.9'daki alışma; Yani güneşin, ölümsüzlüğün doğumla yeniden çoğalmanın sembolüdür. Sanatçı bunu ya isteyerek ya da kendi kültürünün bir birikimi olarak kullanmıştır. Sanatçının kütleli formları ve bu form üzerinde açtığı negatif oluklar ve onların aralarında ortaya çıkan pozitif biçimleri değişik heykellerinde kullanmaktadır. Bu yontuları metal bir yükselti üzerinde yerleştirerek; ağırlık, hafiflik, kitle ile boşluk diyalektiğini izleyiciye duyumsatır.



Resim 4.9. Tamer Başoğlu Soyut Form

4.1.5. Rahmi Aksungur

Devasa bir yaprak, tuhaf bir varlık, yarı insan ve yarı gemi, melez kuş – adam apotroplar... Sanatçı, her aşırılığın heykelini kaldırarak, bazen çalışmalarını içinde bulunduğu ortamın fiziksel koşullarıyla doğrudan ilişkilendirerek ve bazen de çekim kuvvetlerinden yararlanarak yeni bir alan hissi, yaratıyor. Ve bu şartlarda doğal olarak itme. Bunu yaparak, izleyicilerin manevi ve mekânsal algılarını kışkırtan eserler üretir ([https:// artsanculture .google.com/asset/the-kiss](https://artsanculture.google.com/asset/the-kiss)).



Resim 4.10. Rahmi Aksungur

Resim 4.10' da ki çalışmasında; yere uzanmış adam kuş karışımı bir form. Kafa kısmındaki betimleme olmazsa mimari unsurları ile bunun bir yapının maketi olarak ta algılamak mümkün. Bu da eserin anıtsallığından kaynaklanıyor. Sanatçı yapıtlarında minimal bir etki var. Doku kontrastlığı ve hareket kontrastlığı ve geniş yüzeydeki yalınlık dikkat çekmektedir. Göğüs kısmından da ki pikserleme yüzeyde hareket ve doku unsurlarına katkı sağlamaktadır. Form, kütle, kuşattığı mekân, içinde bulunduğu mekân, ölçek; bunlar bir

heykel sanatçısının üzerinde çalıştığı esas unsurlardır. Sanatçı yapıtlarında bunlara dair çeşitli önerilerde bulunur, araştırmalar yapar.

Heykel Sanatındaki dört boyutlu halin içerdığı duygu ve bilgileri, sözcüklerle anlatmak çok zordur. Bazen imkânsızdır. Önemli olan bu duygu ve bilgilerin izleyiciye ulaşmasıdır. Bunun için de izleyiciyle temas kurması gerekir. Bu temasın çeşitli yolları vardır. Bu yol her ne olursa olsun kesinlikle kendinizden bir şey olması gerekir. Yaptığı biber, elma, armut... gibi meyveler için söylenecek tek şey var. Bunlar izleyiciyle kolay temas kuran nesnelere; bir entelektüel algı gerektirmeyen, bir fantezi veya felsefe içermeyen ama üzerinde derin düşünecekseniz de direk heykel sanatının ana konularına girmenize fırsat veren nesnelere.

Resim 4.11'deki çalışma: Aksungur hareket kavramına önem veren bir sanatçımızdır. Heykellerinin tümü sistematik bir çalışmanın ürünüdür. Bu sistematik çalışmada dolulukboşluk ilişkilerinin çekişme halinde olduğunu hissediyoruz. Biçimlerin statik değil de hareketli oldukları izlenimini veren bu durum izleyiciyi şaşırtıyor. Kişi figürlerin etrafında dolanıyor, onlara farklı açılardan bakmak istiyor, adeta hareketli olup olmadıklarını algılamaya çalışıyor. Üretilen biçimden fire verilmeden sağlanan bu hareket ile izleyiciyi, heykelin içine çekiliyor.



Resim 4.11. Rahmi Aksungur figür

Her tür malzemeyi kullanan sanatçı, malzemeyi her zaman bir araç olarak kullandı. Heykelde kullandığı ahşap geleneksel heykel sanatında statik bir malzeme olarak düşünülmektedir. Ancak ahşabın kuru havada büzülen, nemli havada genleşen yapısı nefes alıp veren canlı bir malzeme olduğunu düşündüğümüz zaman, artık onu farklı bir bakış açısıyla görmeye de başlayabiliriz demektir. Aksungurun malzeme olarak ahşabı seçmesi, durağanlık ile hareket arasında bir gerilim meydana getirmektedir. Eğer hareketi açıkça gözler önüne seran bir malzeme kullansaydı, durumu hemen kavrayacak ve belki de bu yüzden fazla düşünmeyip arkamızı dönüp gidecektik.



Resim 4.12. Rahmi Aksungur

Resim 4.12'deki çalışma; Heykellerde her form izleyicide farklı duygular uyandırır. Doğadaki renklerin yoğun pigmentlerini yoğunluğunu artırarak heykelin derinliğini de artırıyor. Bu da heykele dokunma hissini destekliyor. Hemen hemen birçok heykelinde kullandığı ızgara şeklindeki delikler, formlarında transparanlık sağlıyor. Böylece iç mekânı da izletebilme imkânı veriyor. Bu çalışmasında kütleli bir form içinde en fazla transparanlık verilen çalışmalarından biridir. Yekpare bir form ve kırmızı renk te olsaydı derinliği ve üç boyutluluğu yansıtan ızgaranın görünümü bu denli etkili olmazdı. Kafa ve kuyruktaki durağan yüzeye karşın ızgara biçimindeki oyuntular doku görevi de görüyor.

Aksungur 'un sanata yaklaşımı, gündelik hayatın anısına kendilerini bulan tuhaf anların, imgelerin ve mitlerin günümüzdeki tezahürleri ile beslenir. Tasarım fikrinin tüm dekorasyonlardan arındırıldığı ve imgeye dönüştürüldüğü eserler her zaman melezlik halininegemenliğindedir. Bilinçsiz ve gündelik nesnelere ve şimdiki zamanda herhangi

biranda karşılaşılabileceğimiz canlılardan gelen efsaneler sanatında yeni bir görsel alfabe yaratır.

1980'lerden bu yana eserinin tasarımında, ne hissettiğini her türlü malzemeyi sınırlandırmadan kullanmak Aksungur, heykelleri bir form sorunu olarak görüyor, çalışma yöntemi modüler birimlere ve bunların tüm kısmen ilişkilerine dayanmaktadır. Ve bunun ilk dersini daha azıyla yapma olarak tanımlamıştır. Bir sanatçı olarak, materyallerin ve tasarımın özü haline gelen izleyici melez görüntülerini gösterme çabasıyla, tasarımındaki temel unsurları seçtiği materyallerin doğasında olan duygusal ve fiziksel özellikleri yapar.



Resim 4.13. Rahmi Aksungur (Detay)

4.1.6. Ali Teoman Germaner

Geleneksel malzemeye tutkun olduğunu belirten sanatçı çalışmalarında işçiliğe önem verdiğini söylemek istediğini karşısındakine temiz bir işçilikle net söylemek istediğinden kaynaklandığını belirtmektedir. Sanatçının çalışmalarında yalnız ahşap değil, pişmiş toprak, taş ya da bakır gibi malzemeleri de kullandığını görülür.

O'nun çalışmaları için, Girgin;(1984) "Kurgusu ile çağdaş ekspresyonizm içinde yer alan anlatım özellikleriyle otantik yaklaşımların (Hitit rölyefleri ve hatta daha ileri giderek Orta Asya kurganlarındaki cennet cehennem sahneleri vd.) izlerini bulabileceğimiz yüzey çözümlerinde Anadolu toprağının yüzyıllık birikimlerinin esintilerini bulmak güç değildir." Denilmektedir (Girgin, 1984, s.67).



Resim 4.14. Ali Teoman Germaner

Resim 4.14'deki çalışmada, sanatçı sadece ahşap malzemesini kullanmış. Bu yontusunda formun yüzeyinde iskarpela ile yaptığı doku çok belirgin. Figürlerin kafa hareketleri farklı yönlere doğru çevrilmiş. Güvercin topluluğundan oluşan bu çok figürlü heykel kaideye direk yapıştırılmadan boşluk bırakılarak monte edilmiş. Figürlerin olduğu form kütlesini kaide kütlesinden ayırmak için yapılan bu montaj heykeli ağır kütle görünümünden kurtarmış. Kafa hareketleri ritim oluştururken, gövdede yapılan geometrik yüzey hareketler yatay, dikey ve diyagonal hareket biçiminde kurgulanmış. Gövdedeki iskarpelanın bıraktığı doku ile kaidenin yüzeyi arasında zıtlık mevcut.



Resim 4.15. Ali Teoman Germaner Savaş Atı

Resim 4.15'te ki çalışma: Binlerce yıldır, insanların yontu malzemesi dediği ahşabı, severek okşayarak yonttuğunu söylemektedir. Bir malzemeyi diğer bir malzemeyle yeni bir

şey yeni bir değer katmak için kullandığını belirten sanatçının bu yaklaşımını “Savaş Atı” isimli çalışmalarında görmekteyiz.

Bu çalışmalarında atın sadece başını ele alır. Ahşaptan Yontulan bu baş formlarının üzerini kaplayan miğferleri; aynı malzemeden yaptığı gibi farklı malzeme olan bronz, bakır, tunç gibi malzemelerle de yapmaktadır. Miğferler doku, işleniş biçimi ve malzeme farklılığıyla at başlarından ayrılırken heykele anlamda yükleyen öğelerdir. Miğferler, atları adeta koruma altına aldığı gibi bir yandan da ata savaşçı kimliğini kazandıran formlardır. Burada sanatçının seçtiği malzemeyi kullanım biçimi ile form ve anlam arasında kurduğu ince bağlantı ortaya çıkmaktadır.

Behramoğlu, (1990) bir yazısında Germaner’in eserlerinde At formlarını kullanma nedeni için şunları yazmaktadır.

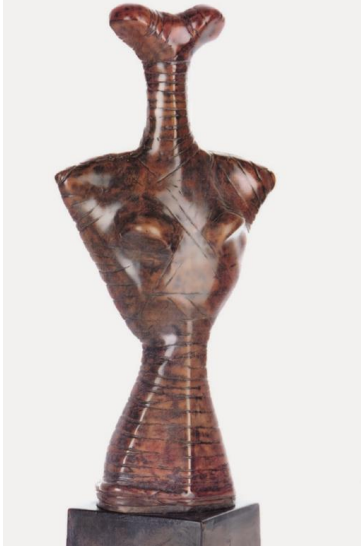
Yumuşak form ve kütleli ifadeleriyle atlar, savaşçı kimliğinden uzak tam tersine mahzun, acı çeken korkmuş bir canlı olarak betimlenmiştir. Sanatçı İnsanlık tarihi boyunca sürmüş olan savaşlarda, kardeş kavgalarında suçsuzluğu, arada kalmayı, kurban olmayı simgeledikleri için ve bu hayvanlara duyduğu sevgi nedeniyle onları çalışmalarında kullandığını belirtmektedir (Behramoğlu,1990, s. 5-11).

4.1.7. Koray Ariş

Bu modern ve çağdaş heykel tarihinin içinde Koray Ariş’in ahşaptan yapılan hareketli heykelleri, bu tartışmanın içinde bir yere konumlanmaya başlayan bir dizi eserin tartışma konusu olmaya açık nesnelere olduğu iddiası ileri sürülebilir. Zaten değil midir ki, modern sanatlar heykel olarak adlandırılan ve hatta daha genel anlamında sanat olarak adlandırılan kriterleri sorgulamakta, tartışmaya açmaktadır.

Yapıları gereği ve malzemelerine bakarak söyleyebiliriz ki, gerilmiş deriden yapılmış şekilleriyle heykellerin sesleri de (vurgululuğuyla) duyulabilmektedir. Estetik bir eser olarak karşımızda “güzel bir nesne statüsünde yer almaktadırlar. Bu heykellerin bir “kullanım değeri” de söz konusudur. Modern sanatlar estetik kriterleri yok ederek nasıl çağdaş sanatın önünü açmış bulduysa, benzer bir şekilde, bunun tanımı da tartışmaların yollarını, kendi yerlerini ve yeni tanımlarını aramaktadır.

Peki, bu tartışmalara Koray Ariş’in son dönem heykellerini taşıyan mesele nereye yerleşmektedir? Bu heykellere dokunabilmek mümkündür; üzerine çıkmak, oturmak, sallanmak, ata biner gibi hareket etmek de mümkündür. Heykellerin işlevleri vardır. Çocuksu bir atılıma doğru yetişkinlerin arzularını sürükleyebilmektedir (Resim 4.16, 4.17).

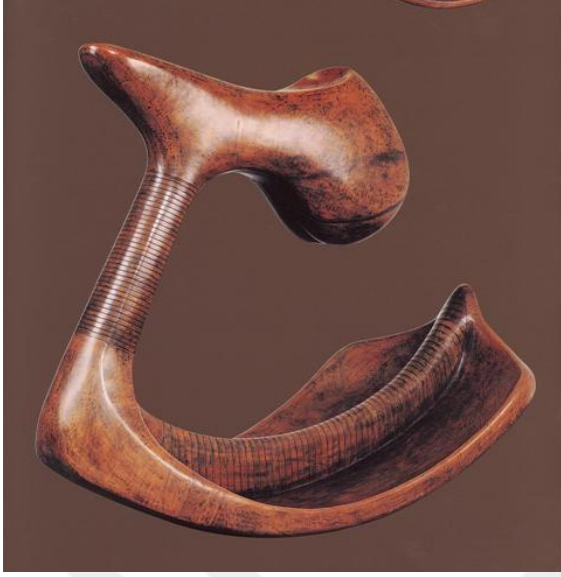


Resim 4.16. Koray Ariş Figür

Resim 4.16'daki çalışma: bir kadın figür betimlemesi olan eser, ahşap üzeri deri malzemesiyle giydirme yapılmış bir eserdir. Stilize edilmiş bu figür göğüs geniş çok inceltilmiş bir bel ve ikiye ayrılmış kafadan oluşmaktadır. Deriyi ahşaba yapıştırırken üzerini sıkıştırdığı iplerin bıraktığı izler heykelin yüzeyinde yatay hareket-doku sağlamış. Heykel kahverengi ve tonları ile eskitme yapmış.

Resim 4.17'deki çalışma: Koray Ariş heykellerini hareketlendirdiğinde sallandırdığında ve ses çıkaracak kadar onların üzerine vurma eylemini uyguladığında ve bunu interaktif bir şekilde gerçekleştirdiğinde, özneye ait olmaktan çıkarır ve özneler- arası bir kullanıma açar. Seyirci de, yaratıcı sanatçı da birlikte artık bu eylemi gerçekleştirmek potansiyeline sahip olmuşlardır. Bu, her zaman ve her düşünce alanının içinde olduğu gibi siyaset dünyasındakilere bırakılamayacak kadar ciddi bir sanatın siyasetidir.

Bu ahşap yontuda yüzeylerde doku kontrastlığı dikkat çekmektedir. Üzerine rahatça binilebilecek ve dokununca hareket edebilecek bir formdur. Ahşap boyası ile renklendirilmiştir. Ahşabın doğal dokusu dikkat çekmektedir. Yukarıya doğru diyagonal hareketlendirilen ahşap dikme de yatay çizgiler zeminde tekrarlanarak bütünlük oluşturmuş.



Resim 4.17. Koray Ariş

Koray Ariş heykellerini hareketlendirdiğinde sallandırdığında ve ses çıkaracak kadar onların üzerine vurma eylemini uyguladığında ve bunu interaktif bir şekilde gerçekleştirdiğinde, özneye ait olmaktan çıkarır ve özneler- arası bir kullanıma açar. Seyirci de, yaratıcı sanatçı da birlikte artık bu eylemi gerçekleştirmek potansiyeline sahip olmuşlardır. Bu, her zaman ve her düşünce alanının içinde olduğu gibi siyaset dünyasındakilere bırakılmayacak kadar ciddi bir sanatın siyasetidir.

Bu gerçek “sanatın gerçeğidir”. Ve sadece sanatçıların aşkın olmayan içkin düşüncelerinin sayesinde var olabilir. Koray Ariş’in heykelleri bu kesişen işlevleriyle ender yakalanan bir “sanatsal gerçeği” yakalamıştır: Güzellik işlevi çoğaltan bir malzeme kullanımınıdır: İlişkisellikle işleyen bir estetik.



5. 1990'DAN GÜNÜMÜZE KADAR AHŞAP YONTU YAPAN TÜRK HEYKEL SANATÇILARI

Özellikle 1990 sonrası sanatta postmodern anlayış ve teknolojinin olanakları sayesinde heykelde temanın özgürce seçilmesi kişisel üslupla çalışan sanatçıları doğacı anlayışın yanı sıra sanatçının iç dünyasını yansıtan form deformasyonları da ağırlık kazanmıştır. Kavramsal düzenlemelerle kendini göstermeye çalışan genç sanatçıların yanı sıra geleneksel malzemeye birlikte endüstriyel malzemenin kullanımı da artar. Geleneksel heykel-form tanımlamasının dışına çıkan çalışmalarda yepyeni öz-biçim ilişkileri ortaya çıkar. Sanatsal birikim ve deneyimler ortaya çıktıkça sanat eserlerinin izleyicisinde de artma sağlanmıştır.

İlki İstanbul Belediyesi tarafından Cumhuriyetin 50. Yılında heykel sanatçılarına yaptırılan açık alan heykelleri ve sonrasında Heykel sempozyumları: (Resim 5.1) Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel sempozyumu ve bir çok şehirde açılan Güzel Sanatlar Eğitimi kurumunda ki Heykel atölyeleri (Resim 37) Türk Heykel Sanatı adına çok önemli bir gelişme.



Resim 5.1. Eskişehir Odunpazarı Belediyesi Ahşap Heykel Sempozyumu



Resim 5.2. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Ahşap Heykel Atölyesi.

5.1. Adnan Ceylan

Geri dönüşüm sanatçısı Adnan Ceylan, Antalya'da yedi yıldır heykeller yapıyor. Ahşap ve hikâyesi olan eski parçaları eserlerinde kullanıyor. Kurumuş sedir ağacı parçalarıysa eserlerinde kullandığını ana malzeme. Sedir ağacı parçalarına ulaşmak o kadar kolay değil. Onun için. İlk önce ormanda bir yolculuğa çıkıyor Ceylan; istediği ağaç parçasına ulaşabilmek için günlerce ormanda geziniyor, bulamadığında yürüyüş ekibi arkadaşlarıyla birlikte bir daha ormanın yolunu tutuyor.



Resim 5.3 Adnan Ceylan At Ahşap



Resim 5.4. Adnan Ceylan Boğa Ahşap

Geri dönüşüm sanatçısının yapacağı heykelin büyüklüğüne göre ormandaki arayışı bazen birkaç gün bazen bir hafta sürüyor: Ceylan,

2 bin 500 rakımdaki ormanda kurumuş sedir ağaçlarının en güzelleri vadilerin diplerinde bulunuyor. İstedğim kurumuş ağaç parçalarını toplarken bu nedenle hataya yer yok. Yanlış bir ağaç parçası toplarsanız sadece yakılacak bir odunla karşı karşıya kalıyorsunuz. Beş-altı gün, heykel için kullanılacak kuru ağaç parçası arıyorum (www.sabah.com.tr).

Yaptığı heykellerde atın şahlamışını, kartalın havadaki asaletini, yaban dağ keçilerinin inatçılığını ve kızgın boğayı anlatıyor sanatçı. Antalya'daki atölyesinde heykelleri yaparken büyük bir heyecan yaşıyor.



Resim 5.5 Adnan Ceylan Geyik Ahşap

Tek bir amacı var sanatçının: “Yaptığım heykellerin insan eli değmemiş, ilahi bir dokunuşla yapılmış bir görünüme sahip olmaları gerek. Bir ağaç kütüğünü oyup heykel yapmak yerine, insan eli değmemiş görünümlü heykeller yapmak işin heyecanlı tarafı” diyor (www.sabah.com.tr).

Heykeltıraşın sedir ağacını tercih etme nedeni ise sedirin 2 bin 500 rakımda aldığı şekil ve kendini uzun yıllar koruyabilen bir ağaç olması. Kuru sedir ağaçlarının yapısı deri yapısına

benzediği için heykelin üzerinde güzel efektler verdiğini söylüyor sanatçı. Ceylan, ahşap heykelleri yapmak için ise bir hikâye belirlediğini anlatıyor: “Mesela boğanın hareket halindeyken dikkatini çeken bir şeye verdiği tepki ya da avına atak yapmışken onu elinden kaçıran bir kartalın eğri duran bir ağaç parçasına konması ve rüzgârın kanatlarını savurması gibi...” (www.sabah.com.tr). Atölyesinde hayvan heykellerindeki kasların gerilmesi ve gevşemesine göre kuru sedir ağacı parçalarını demir zemindeki heykellere tek tek yerleştiriyor. Ama bu o kadar kolay değil. Demir yapı ile güçlendirdiği heykelin ana gövdesine en büyük parçadan başlıyor ilaveye. Sonra küçük parçaları yerleştirmeye girişiyor. Heykeltıraş atölyede heykelleri nasıl yaptığını ise şöyle anlatıyor:

Her gün heykele birkaç parça ilave ediyorum. Daha mükemmele ulaşmak için bazen birkaç ağaç parçasının yerini değiştiriyorum. Bazen tümden heykeli söküyorum. Örneğin heykelin diz kapağındaki bir noktadaki parçayı değiştireceksem beş-altı ağaç parçasını sökmem gerekiyor. Çünkü bire bir kas gibi görünmesi gerek. Bu heykelleri yapabilmek meşakkatli bir iş(www.sabah.com.tr).

5.2. Ayhan Tomak

İstanbul Üniversitesinden mezun oldu. Üniversite öğrenimi sırasında Ressam Erol Deneç önderliğinde kurulan İFAR Resim Grubu'nda yer aldı. 1991-1995 yılları arasında, başta İstanbul olmak üzere, Türkiye'nin diğer şehirlerinde karma sergilere katıldı. 1996 yılından sonra kişisel resim sergilerinin yanı sıra, iç mekân duvar resimleri yaparak sanat yolculuğuna devam etti. 2000'li yıllardan sonra heykel çalışmalarına başladı.



Resim 5.6. Ayhan Tomak Ahşap

Heykellerinde ahşabı temel malzeme olarak kullandı. Geçmiş yıllarda edindiği ahşap yontu ile ilgili bilgi ve deneyimlerini heykellerinde kullandı. Gazete ve dergilerde illüstrasyonlar, kitap kapak tasarımları, TV dizilerine ahşap rölyef ve heykeller yaptı. Ayhan Tokmak eserleri için şunları söylemektedir.

“Heykellerimde hayata dair küçük ama önemli detayları vurgulamak istiyorum, Küçük tesadüflerin yarattığı büyük değişimleri..."Her şey aslına döner" cümlesiyle başladığım yol kavramı üzerine heykeller yapıyorum. İnsanın yaşam yolunun dönüşlerini, kıvrımlarını, inişlerini, çıkışlarını; nereye götürdüğünü bilmeden çıktığımız hayat yolunun ne kadar küçük tesadüflerle şekillenebildiğini düşünmek heyecan verici.”

Küçük detayların altını çizmek istiyorum. Yaşamdaki küçük detaylar derken, ne kadar önem verdiğimizizi ya da anlam yüklediğimizi fark etmediğimiz küçük objeler ve onların taşıdıkları büyük anlamlar... anahtar gibi.

Resim 5.6.'daki çalışma. Kare biçiminde bir ahşap parçasının ortasında dairesel bir boşluk ve boşlukta sallanan organik bir kadın Formu görülmektedir. Kadının kollarından çömelen bir erkek figürü yer almaktadır. Geometrik ve doğacı anlayışla yapılan figürler bir kompozisyonda yer almaktadır. Yaşam içerisinde kadın-erkek dayanışması, sevgi gibi kavramların biçimlendirildiği bu tür çalışmalarda akademik bir biçim dili aranmamaktadır. Kavramlar yeterli olan mesaj iletilmekte midir? Günümüzde bu anlayış egemen.



Resim 5.7. Ayhan Tomak Ahşap

Resim 5.7.'deki çalışmada; Doğal ve yuvarlak kıvrımları olan iki ahşap parçasını erkek ve kadın maskaları biçiminde biçimlendirerek birleştirmiş. Ahşabın doğal dokusu ve masklar sürrealist bir anlatım dili ile ifade ediliyor.



Resim 5.8. Ayhan Tomak Ahşap, Metal, Fiber

Resim 5.8.'deki çalışma. Doğal kesilmiş bir ahşap diliminde kabartma esprisinde iki figür yer almaktadır. Ortada iki figürün silueti biçimlendirilirken aradaki doğal çatlakların içine kobalt reçine-polyester karışımı doldurulmuş. İki dik metal çubukla kütle yukarıda durmaktadır. Altlıktan koparılan form böylece boşluk yaratılarak boşluk-doluluk anlamında denge sağlanmıştır. Endüstriyel ürün ve doğal ürün birlikte kullanılarak çevre-doğa nesnelere müdahale ediliyor. Sanatçı, Küçücük detaylara çevreci-sevgi gibi kavramlar yüklüyor.

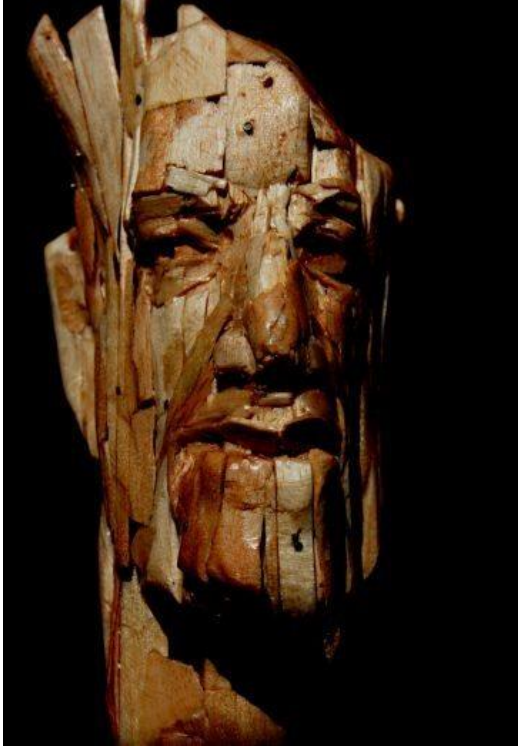
5.3. Neslihan Pala

1992 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü mezunu olan sanatçı. 1993 yılında aynı kurumda Araştırma görevlisi olarak görev alır. Bu kurumda Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlilik yaptı. Halen aynı kurumda Profesör olarak görev yapmaktadır.

Ahşap heykellerinde, mizaha yer veren sanatçı, son açtığı sergideki çalışmalarına değinerek şunları söylemektedir.

Özgür olduğumuz yegâne alan düşüncelerimizdir. Hatta o kadar özgürdür ki özgürlük alıp başını gider. Bazen kontrolü sağlanamaz, bu defa da düşüncelerden özgür kalmak için çabalanır. Aksiyete düştüğünde deli gibi bir kaçış yolu aranır. İyi ki bir yol her zaman vardır. Herkesin kendi yolu vardır. Yıllar yıllar öncesinde irade ve kendini tiye alma benim yöntemimdi. Mizahın öz sorgulamasındaki rolü, önemli

olanı önemsiz duruma düşürmektir. Öz savunmada büyük rol oynar. Savunma ve saldırı ilginç bir biçimde mizahta birleşerek, rahatsız edici kompleks durumların karikatürize edilmesiyle sosyal ve psikolojik etkilerini zayıflatır. Korku ve obseyonu mizah yoluyla algılamak, yaratıcılığı ve üretim arzusunu köruklediği gibi özgürleştirici de oldu. Gerçi her duygu kabullenmeyi ve seilmeyi hak ediyor. Tiye alsak da orada işte (<https://indigodergisi.com/2016/06/neslihan-pala-sikinti-yok-heykel-sergisi>).



Resim 5.9. Neslihan Pala Portre Ahşap

Resim 5.10'daki çalışma: İnce ahşap parçalarıyla biçimlendirilen büst çalışmasında, alışılanın aksine kütleden yontu yerine parçaları üst üste yapıştırma tekniğiyle biçimleme yapıyor. Geleneksel ahşap yontuda kütle eksilterek form oluştururken bu teknikte kilden modelaj yapar gibi ahşap parçalarını çivi veya özel yapıştırıcıyla form yapılıyor. Ahşap parçalarını farklı renklerlepuantilistler gibi zemini renklendiriyor. Yüz ifadesi, ağız hareketi ve gözlerdeki anlam iç dünyanın dramatik duygularla dışavurumudur. Parça yerleştirmelerinde dikey, yatay ve diyagonal olarak yerleştirilmeye dikkat edilmiş. Böylece hareket kontrastlığı, dokuda oluşturuyor.

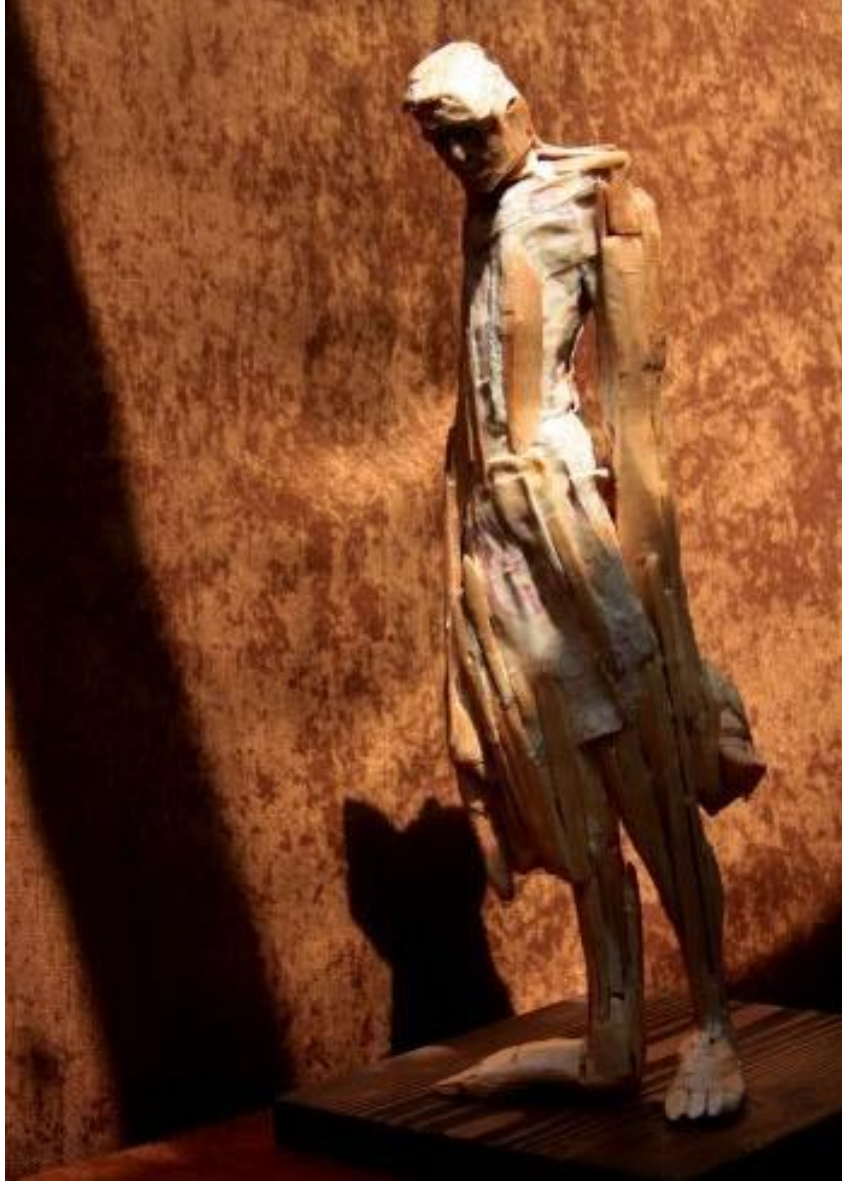


Resim 5.10. Neslihan Pala figürler ahşap

Resim 5.10'daki çalışmada; Malzemeyi seçme konusu bir yana malzemeyi amacına uygun kullanabilme yetisi çok önemlidir. Sanatçı formdaki biçim dili dışavurumcu bir etki verme endişesidir. Dramatize edilmiş, yansıtılmış duygunun ve malzemenin verdiği olanaklar çerçevesinde hatta birazda zorlayarak bu iki figür ortaya çıkarılmış. Elinde bıçak olan figür bıçağa bakarken karşısındaki figür ise elleri yana doğru sarkmış vaziyette biz ne yapıyoruz? der gibi bıçağa bakıyor. Formdaki yüzeyler küçük ahşap parçaları ile geleneksel ahşap yontu tekniğinin dışında çivi ve özel yapıştırıcı tahtalar birleştirilmiş. Hareketli yüzey doğal doku oluşturuyor. Ahşabın doğal rengi korunmuş. Bu eserlerdeki ifade biçimlerinde saldırganlık sezilse de son derece zararsızdırlar. Saldırganlıkla tezat oluşturan sükûnet muhtemelen sanatçının bulduğu iç huzurdur.

Resim 5.11'deki çalışma; Geleneksel figüratif heykel kurgusunun ötesinde, sanatçının bakış açısı ve biçim diline uygun, sanatsal ifade yolu ile mekâna uygun tasarlanmış ve biçimlendirilmiş bir eserdir. Heykelin teması tasarım elemanlarının rahatça vurgulanabileceği sanatsal bir imgeye dönüştürülmüş. Bu çalışmada; oran-orantı, ölçek,

denge ve simetri, ritim, kontrastlık ve en önemlisi birlik kavramı içinde ahşap parçaları dağınık ve ilişkisiz değildir.



Resim 5.11. Neslihan Pala ayakta duran figür.ahşap

Resim 5.12'deki çalışma; Bir çift ayağın yapıldığı çalışmada ana fikir; fobilerin, korkuların ve obsesyonların mizah yoluyla, dramatizasyonla afişe edilmesidir. Heykel alanında üretilmiş figüratif çalışmalara bakıldığında her çalışmada görülebilecek ortak yan, sanatçıların "biçimi" özne olarak kullanmasıdır. Sanatçı bu eserinde insana ait sıradan bir "uzuv" olan ayaklar ile duyguyu, nasıl ele alıp anlamlandırıldığını görmekteyiz. Bu biçimsel dil ile geçmişin tüm değerlerini kullanmanın yanı sıra eklektik bir duruşta söz konusudur.

Buda postmodern bir yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Ama akademiye bağı anlamsal bağlantılı, estetik bir çalışmadır.



Resim 5.12 Neslihan Pala Ayaklar Ahşap

5.4. Derya Yılmaz Özşen

1975 doğumlu sanatçı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü mezunudur. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümünde Yüksek lisans yaptıktan sonra 2017 den beri bu kurumda Bronz Heykel Atölyesinde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapıyor.

Sanatçı eserleri için; “Heykellerim, insan ve nesne ilişkisinde insana dair olan izleri üzerinde taşıyan nesnelere aurasını ve bu auranın algılanmasını yaratan insani boyutu izleyiciye hatırlatma çabası taşır demektir” (<https://www.adagazetesi.com.tr/derya-yilmaz-ozsen-nesneye-dair-izler-heykel-sergisi.html>).

Peki sanatçının söz ettiği bu nesnelere nelerdir? Heykellere konu olan bu nesnelere gelenekselleşmiş kültürel nesnelere olması ve bunların belli bir zanaati, el işçiliğini yansıtmaları bu açıdan önemlidir. Bu nesnelere, üretim biçimleriyle nesilden nesile aktarılan bir el işçiliğinin ve zanaata ait hafızanın taşıyıcısıdır.

Resim 48’deki çalışma: Kültürümüzde ki en önemli el işçiliği ürünü olan yorgan betimlemesidir. Günümüzde sıkça kullanılan endüstri desteğiyle yapılan biçimlendirmedir. Endüstriye dayalı estetik bir yapıt, tematik olarak, bir zanaatkarın yaptığı kültürel bir nesneyi sanatçı, teknolojinin katkısı ve elle, malzemenin olanakları çerçevesinde, sıradan bir nesneyi sanat yapıtına dönüştürmüştür.

Derya Yılmaz Özşen’in yapıtlarında, nesnelleşen yaşamda insanın kaybettiği, kendisine ait tecrübe ve bu tecrübenin yarattığı belleği hatırlatan nesneye yönelik bakış, sanat imgesiyle görselleştirilir.

Resim 5.13’deki çalışma: Anadolu da hemen hemen her evde bayanların yaptığı el örgüsü işlemini biçimlendirmiş. Yünün doğal yumuşaklığını ve onu ören örgü şişlerin gerçek görüntüsünü vermiş. Evde, işyerinde, parkta ve yaşamın sürdüğü tüm mekânlarda örgü ören bir bayana rastlarız. Çevremizi saran nesne yığını içerisinde, nesnelleşen yaşama karşı sanatçının seçtiği nesneye ait bakıştır. Yorgan veya örgü nesnesi.

Bu ifade biçimi, sanat imgesinde insana ait izleri hissettirerek, insani boyutu yakalar ve nesneyi öznelendirir. Böylece izleyici, bu bakışta kendi tecrübesini ve belleğiyle karşılaşır. Sanatçı ele aldığı nesnelere, teknolojik gelişmelerle birlikte hızlı ve çok sayıda üretilen ve insan yaşamını saran nesnelere dünyasına ve bu dünyanın yarattığı gerçeklik anlayışına karşı bir eleştiriyi barındırır.



Resim 5.13. Derya Yılmaz Özşen
Yorgan Ahşap



Resim 5.14 Derya Yılmaz Özşen Örgü Ahşap



Resim 5.14. Derya yılmaz Özşen Örgü (Detay) Ahşap

5.5. Burcu Erden

Genç kuşak heykel sanatçılarından olan Erden, son yıllarda ahşap heykel sempozyumlarında ve açtığı kişisel sergilerdeki soyutlamacı ahşap heykelleri ile dikkat çekiyor. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü mezunu olan sanatçının “Kütleyi Çağırarak” adlı sergisinde yer alan eserlerini inceledik.



Resim 5.15. Burcu Erden figürler Ahşap

Resim 5.15’ teki çalışmalar: Yükseldiği keskin köşeli masif sütuna adeta eriyen figürler, temeliyle birlikte küteselliği destekliyorlar. Figürün hareketindeki dinamizm ve biçimlendirme dilindeki temel kararlar izleyici heykelle diyalog için ipuçları veriyor. Çömelen figürlerdeki kafanın yokluğuna rağmen gövdenin düşünceli hali dikkat çekici bir gerilim yaratıyor. Kütleyle bütünleşen beden, hareketin dinamiği ile kütleli statikliği arasında derin bir tezat kuruyor. Heykellerde kopmuş kafanın bulunması gereken yer, izleyicinin göz hizasına denk geliyor. Bu haliyle heykellerdeki bakış düzlemi, yüzün eksiltilmesiyle birlikte ortadan kaybolmuşu benziyor. Yüzün kaybı, aynı zamanda cephenin de kaybını beraberinde getiriyor (Resim 51, 52, 53).



Resim 5.16. Burcu Erden figür ahşap



Resim 5.17. Burcu Erden figür ahşap

Uzuvları (baş, el ve ayak) tanımazlığı vurgulamak için mi çıkardın? Sorusuna ise Burcu'un yanıtı şöyle olmuştur. "Portre, jestin yoğunluklu toplandığı ve figürü çok tanımlayan bir öge, O jesti portreden alıp bütün heykele yüklemeyi tercih ettiğim için portreyi de, eli, ayağı da eksilttim. Portre çok şey söylüyor. Çünkü çok anlatımcı. O anlatımcılıktan uzaklaşmak istedim. Ama şöyle bir şey var. Portre yok evet, ama heykelerde kafanın baktığı yönü seçmek halen mümkün" diye belirtir. (Resim 5.16, 5.17)

Resim 5.18'deki çalışma: Burada mekânda duran ve 1/1 çalışılan iki figür görülmektedir. Erdenin heykelleri, belli bir mekân ve zaman için sabitlenmediği gibi izleyiciyi de heykeli izlemek için sabit ve güvenli bir noktayı işaret etmiyorlar.

Erden'e "Kütleyi Çağırma sergisinde, bu figürler bir hesaplaşmamı yoksa formun, heykelin özüyle ilgili bir arayış mı" diye bir soru yöneltildiğinde, erden in yanıtı şöyle olmuş;

"Formun özü derken evet heykele kesinlikle bir vurgu var. Konu olarak ilk başta yola çıkışım insanlık tarihinde, uygarlık tarihinde aslında bir topluluğu ele almak gibiydi. Ama belirli bir zamanı, mekanı, coğrafyayı, kimliği işaret etmeden belirsiz insan grubunu anlatmaktı" diye belirtir (www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/teknoloji-ne-kadar-gelisirse-gelissin-ilkellik-hep-olacak).



Resim 5.18. Burcu Erden Figür Ahşap

Eserlerinde yabani ve gergin enerjiyi, biçimsel olarak ele almış. “Hani belki gelecekte bir zamana da işaret ediyor olabilir. Çünkü insan var oldukça o ilkelik meselesi, teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin bir şekilde uygarlıkların peşinden gelen bir olgu olacak.” Diye sergideki çalışmalarını değerlendiriyor.

Erdenin leke ve soyutlamaya ilişkin araştırmalarıyla figür anlayışını dönüştürdüğü işlerinde anıtsallığa mesafeli bir anlayışla yaklaşıyor. İzleyicinin figürü yorumlamak için kullanabileceği işaretlerden mümkün olduğunca arındırmış. Figürün kimliğine dair işaretlerin yer almadığı yalnızca torsa indirgenmiş, kafası dolayısıyla portresi olmayan bu heykeller, soyut bir leke ve kütle odaklanıyor. Sanatçının hızla dönüştürdüğü bir heykel grameri içinde figürü dışbükey ve içbükey yüzeyler arasında gelip giden bir dinamik içinde kurgulanıyor. Burcu Erden’in çalışmalarda dışbükey yüzeyin geriliminin öncelikli olması, figürün bir hamle yapmak üzereymiş gibi alımlanmasını sağlıyor. İçbükey yüzeyler ise

oluşturduğu kuvvetli gölge ile kütleli vurgularken boşluğu içeri davet ediyor (www.haberturk.com/burcu-erden-kutleyi-cagirmak).



6. ARAŞTIRMA İÇİN YAPILAN AHŞAP YONTU UYGULAMALARI VE BİÇİM ANALİZLERİ

Heykel sanatı üç boyutlu doğasıyla ilkel devirlerden beri gelen doğacı, soyut ve soyutlamacı bir yaklaşımla, figürleri yapan sanatçılar, nesneye de ilgi göstermişlerdir. Araştırmamız için yaptığımız uygulamalarda, Figürler, belirgin bir heyecanla hızlı çalışılmış, üzerinde gereksiz, bozuk yüzeyler bırakmadan biçimlendirmeler tamamlanmıştır. Bazı çalışmalarda ise malzemenin özelliğini yansıtacak şekilde, bilinçli olarak ıskarpela izleri bırakılmıştır.

Soyut çalışmalarda ise; Estetik sorgulamaya giriştiğimiz heykel formlardır. Figüratif çalışmalarda, doğadan kaçmadan soyutlama yapılırken, soyut çalışmalarda, biçimselliğe önem verilmiş ve plastik bir keşfe yönelmeye çalışılmıştır.

Soyutlamalarda temel olarak alınan figür çalışmalarında kavramlarla birlikte biçimsel değerler önemsenmiş ve biçimlemede akademik anlayışın plastik değerleri göz ardı edilmemiştir. Bu çalışmaları yaparken sanat için özgünlük ve bireysellik kavramlarını önemsedik. Sanat eserinde, plastik unsurların özgünlüğü ve modernist bir biçim özelliği taşıması önemlidir.

Birinci grupta uygulanan ve biçim analizleri yapılan eserler, doğadan alınan figüratif heykellerdir, İkinci grupta ise, soyut heykeller ve anıt olarak uygulanan çalışmalardan oluşmaktadır.

6.1. Büst (Resim 6.1)

Soyutlanmış bir büst biçimlemesi olan bu çalışmada, kadının göğüsleri dışında hiçbir yerinde detaylı bir uzuv yoktur. Çağlar öncesinde Anadolu da Tanrıçalar-Kibelelere gönderme yapılan bir çalışmadır. Kadının doğurganlığını, üretkenliğini çağrıştıran bu uzuvlar belirginleştirildi. Yüzde herhangi bir karakter belirtilmeden, onun herhangi bir kadın olduğunu yalın haliyle vermeye çalıştık. Kafa hareketi sola doğru yönlendirilmiş dik duran gövdeye göre farklı bir açı elde edilmiştir. Eserin tümü kiteseldir. Ahşabın doğal dokusu yüzeyine vurulan vernik ile hareler belirginleşmiş. Ve kütle içerisinde hareket kazandırılmıştır.



Resim 6.1. Azimet Karaman Büst Ahşap 2015 72x33x28 cm



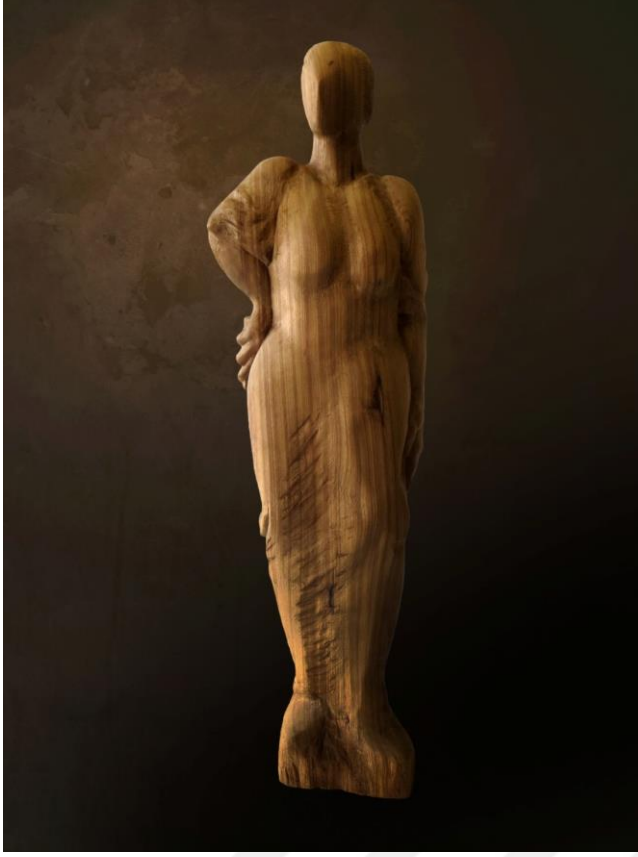
Resim 6.2. Azimet Karaman Büst Ahşap 2015 (Detay)



Resim 6.3. Azimet Karaman Figür Ahşap Yontu

6.2. Figür (Resim 6.4)

Tek ayak üzerinde duran dinamik bir kadın figürü betimlemesi. Sağ bacağı kalçadan itibaren geriye doğru hareketlendirilirken gövdenin üst kısmı ileri doğru hareketlendirilmiş. Organik soyutlama yapılan bu çalışmada göğüsten itibaren boyun geriye doğru gerilmiştir. Böylece vücut dikey bacak diyagonal hareketle biçimlendirilmiş gövde ile zıt hareket sağlanmıştır. Kaide geometrik, vücut ise organik formla zıtlık elde edilmiştir. Sırtta yüzeyler geometrik yüzey biçimlemesi ışığın kırılmasını, vücudun ön tarafı ve bacaklar ise ışığın volümsel dağılımını sağlamaktadır.



Resim 6.4. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu

6.3. Kadın Figürü

Sol bacağı öne doğru hareketlendirilen ve sol kolu vücuduna paralel olarak aşağı doğru sarkmaktadır. Sağ eli beline yapıştırılmıştır. Kafa hareketi sağa doğru bakmaktadır. Organik bir soyutlama olarak biçimlendirilen bu eserde yüzde ve birçok uzuvda detaydan kaçınılmış yalın bir formdur. Yüz kısmında ışığın kırılmasını sağlayan dikey bir köşeli yüzey yapılmıştır. Kim olduğu, kimi temsil ettiği belli değildir. Ama eller detaylı işlenmiştir (Resim 6.6). Bu da sanatçının bu çalışmasında kadın emekçilerini betimlediğini işaret etmektedir. Bu çalışma pek çok çalışması gibi kütleli bir forma sahiptir (Resim 6.6).



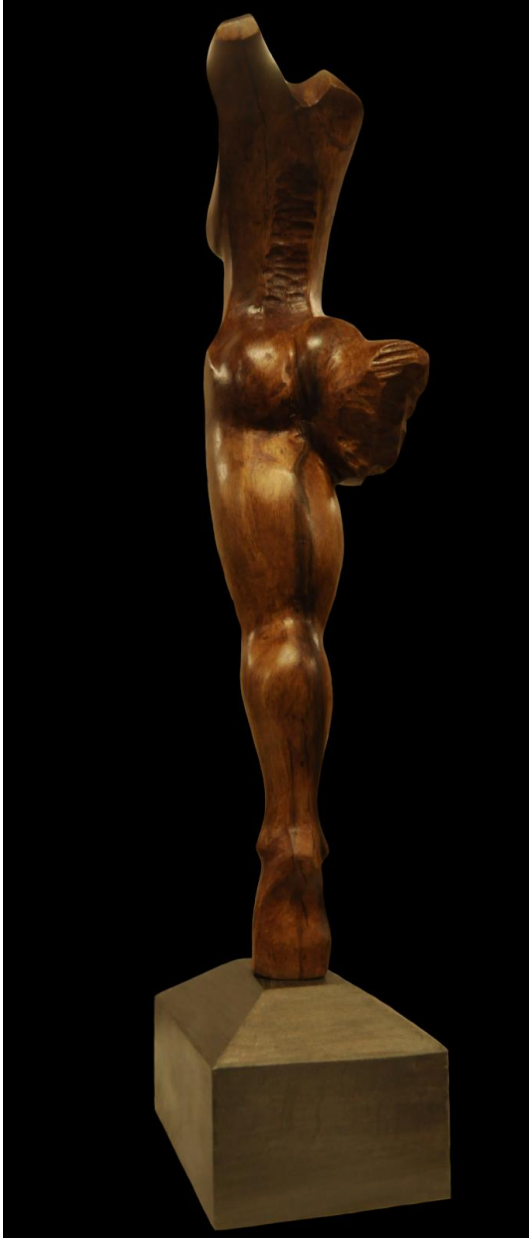
Resim 6.5. Azimet Karaman Kadın Figürü (Yan Yüzey) Ahşap Yontu



Resim 6.6. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu

6.4. Kadın Figürü

Resim 6.7.'deki heykel hareketinin tekrarı olan bu çalışma biçim bozma yönteminden deformasyona yer yer daha yoğun rastlanmıştır (Resim 59). Geriye doğru hareketlendirilen sağ bacakta ki deformasyon vücudun diğer kısımlarında görülmemektedir. Vücut belden itibaren diğerine göre daha dik yapılmıştır. Ahşaptaki doğal lekeler vernikli ahşap boyası ile daha belirginleşmiştir. Sırt kısmında dokulandırma ile vücutta zıt doku uygulamalarına yönelmiştir. Böylece sırttaki doku ile geriye doğru hareketlendirilen bacakta doku ile uyumlu bir yüzey elde etmiştir (Resim 6.8.).



Resim 6.7. Azimet Karaman Kadın Figürü (Arka Yüzeyi) Ahşap Yontu

6.5. Kadın Figürü

Başı olmayan belinden geriye doğru hareketlendirilen organik bir soyutlamadır. Vücudun ön yüzeyi daha yalın ve pürüzsüz arka kısmı ise ıskarpela ile dokulandırılmıştır. Kütlesel bir vücut hareketini geriye doğru hareketlendirerek dinamik bir heykel elde etmiştir. Vücudun ön tarafında geometrik bir biçimleme yaparak ışığın kırılmasını sağlamaktadır. Birçok eserinde tekrarladığı bu yöntem sanatçıda kişisel üsluba dönüşmüştür (Resim 6.9).



Resim 6.8. Azimet Karaman Kadın Figürü, Ahşap Yontu



Resim 6.9. Azimet Karaman figür ahşap yontu

6.6. Figür

Küp biçiminde bir kaide üzerinde demir çubuk ile monte edilmiştir. Birçok kütleli heykelinin aksine iç boşluğu olan gövdesi ve bacakları yukarı doğru kurgulanmıştır. (Resim 6.10) Vücudun ön kısmı ve bacaklar pürüzsüz sırt kısmı dokulu yapılarak yüzeylerde doku zıtlığını elde etmiştir. Vücutta kafa yoktur kafa kısmında geometrik bir yüzey yapılmışken kalça, göğüs ve bacaklar organik bir form anlayışı ile biçimlendirilmiştir. Kalçalar ve göğüs ifadeci bir anlayışla dişliliği-üretkenliği öne çıkarmaktadır (Resim 6.11).



Resim 6.10. Azimet Karaman Figür Ahşap Yontu (Ön Yüzey)

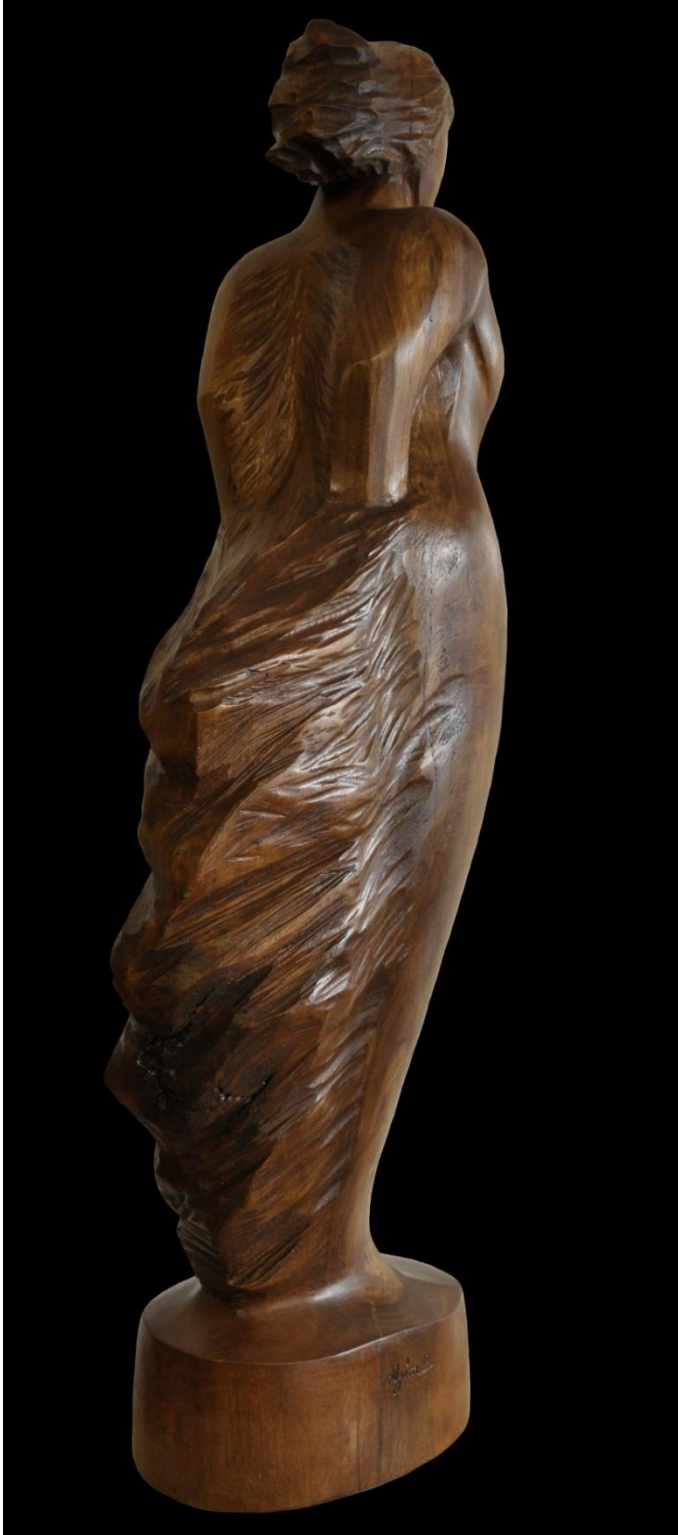


Resim 6.11. Azimet Karaman Kadın Figürü Ahşap Yontu.

6.7. Kadın Figürü

Blok bir ahşap gövdeden yontularak tek parça olarak yontulan bu çalışma organik bir soyutlamadır. Vücudun tümü yalın bir form anlayışı ile biçimlendirilmiştir. Yalın bir form olmasına karşın kafanın hareketi, göğün dikliği ve arka yüzeydeki dokulu yüzeyler (Resim 6.12) heykele vurucu bir ifade katmıştır. Şeffaf vernik ile heykel yüzeyinin boyanması gövdenin içindeki doğal hareketleri daha belirginleştirmiştir. Birçok heykelinde olduğu

gibi bu çalışmasında da yüzeyde ışığın kırılmasını sağlayan kontur gibi yüzeyleri birbirinden ayıran çizgi yapmıştır.



Resim 6.12. Azimet Karaman Kadın Figürü, Ahşap Yontu

6.8. Kadın Büstü (Resim 6.14)

Bu çalışmada ahşap kütleden bel kısmı iyice inceltmek suretiyle yukarıdaki kütleyi aşağıdaki kütleye akan kum saati formatında biçimlendirilmiştir. Soyutlanmış organik bir form olan heykelde eller ve kollar çok güçlü bir şekilde ifade edilmiş. Kadının sol eli aşağıdaki kütleyi tutarken, kadın; sağ eliyle alnını silmektedir. Alttaki kütle doğayı, üst kısımdaki insan da doğadan kopmayan ve doğaya tutunan insandır. Üzerinde yaşadığı, doğduğu topraktır. Bu simgesel anlatım biçimi insanların doğayla kopmayan ilişkilerin irdelenmesi ve doğaya bağlılığın imgeye dönüşmesidir.

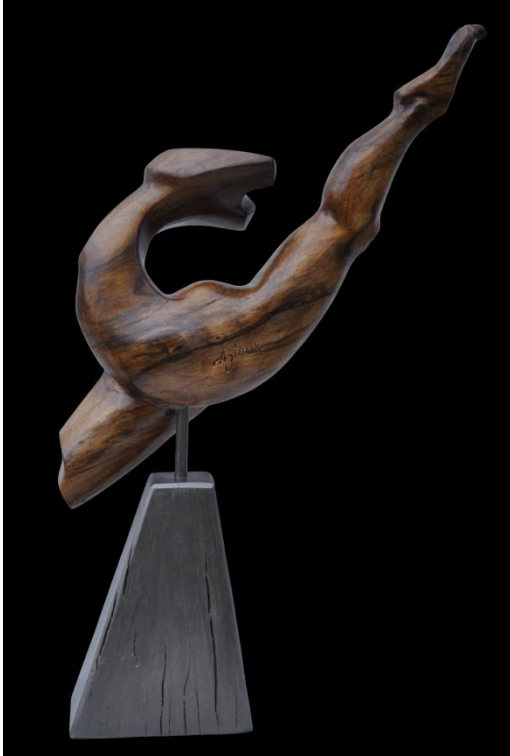
Formun bütününde; dokuda ve harekette zıtlıklar vurgulanmıştır. Gövdenin dikey hareketine karşın Sol kol ile diyagonal Sağ kol ile de yatay hareket verilmiştir. Alt kütlede ıskarpela ile doku verilmişken gövde pürüzsüz bırakılmıştır. Alttaki doku, saç kısmında tekrarlanmış, böylelikle uyum sağlanmıştır. Alt kütlede hareket sağlayan içbükey ve dışbükey yüzeyler arasındaki zıtlığa dikkat çekmek için dokulu ve pürüzsüz yüzey haline dönüştürmüştür.



Resim 6.13. Azimet Karaman Kadın Büstü Ahşap Yontu

6.9. Balerin (Resim 6.15)

Dans ederken havaya zıplayan bir balerin betimlemesidir. Çok hareketli ve dinamik bir heykel açık kompozisyonudur. Sol bacak ve gövde yukarı ve geriye doğru hareketlendirilirken, sağ bacak öne ve aşağı doğru hareketlendirilmiştir. Sağ bacağın tümü yapılmamış baldırdan aşağı doğru bacağı izleyicinin gözü tamamlamaktadır. Organik bir soyutlamadaki sanatçının genel tutumu uzuvların bir kısmını da geometrik form ile tamamlamasıdır. Omuzlar ve sırt geometrik yüzeylerden oluşturulurken gövdenin alt kısmı yalın organik bir anlayışla forma dönüştürülmüştür. Kaide geometrik bir form, gövde organik form ile zıtlık yakalanırken omuzla kaidedeki geometrik form uyumu birliği sağlamaktadır. Bu figür doğadan olduğu gibi alınmamış, sanatçının yorumu olmasına karşın, doğadan izler taşımaktadır. Sanatçının geometrik biçimlere yönelme nedeni öze ulaşma nedenidir. Sanatçı öze ulaşma nedenini W. Worringer, (1985) “Değişme, değiştirme doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini gösterir” demektedir (Tunalı, 1985, s. 25).



Resim 6.14. Azimet Karaman Balerin Ahşap Yontu



Resim 6.15. Azimet Karaman At Başı Ahşap Yontu

6.10. At Başı (Resim 6.16)

Bu çalışmada kütle den yontu yöntemiyle kapalı bir kompozisyon kullanmıştır. Anıtsal bir özelliği olan bu eserde doku kontrastlığı dikkat çeken en önemli unsurdur. Kafanın zarif boyun hareketinde yine dokular yüzeyde ki kontrastlıkla önemli bir plastik unsur. Atın kafasını öne eğik olarak biçimlendirilmesi duygusal bir değer katmıştır. Bu değer sanatçının sağlam desen ve anatomik bilgi anlamında alt yapısından kaynaklanır.

Sanatçının özellikle ahşap heykel çalıştaylarında tema olarak hayvanları seçmesi bir tesadüf değildir. Sanatçı doğada insanlarla birlikte hayvanların da bulunduğu ve onların da yaşam hakkı bulunduğunu biliyor ve özgür varlık kavramından yola çıkarak, Özgür dizginsiz-yularsız At, Kartal, baykuş, Ayı vb. gibi hayvanların doğada yaşadıkları şekilde biçimlendiriyor (Resim 6.17).



Resim 6.16. Azimet Karaman At Başı Ahşap Yontu, 2019



Resim 6.17. Azimet Karaman Kartal Başı Ahşap Yontu + Metal, 2019

6.11. Kartal Başı (Resim 6.18)

Yontu tekniği ile biçimlendirilen Kartal başı metal boru ile yine metalden yapılan dikdörtgen prizma şeklindeki kaideye monte edilmiştir. Geometrik metal form ve organik at başı formu bir kompozisyonda yer almıştır. Kartal başındaki yumuşak doku ve sert bakışlı gözler harika bir zıtlığı göstermektedir. Kafanın kaideden yüksek yerde monte edilmesi kartalın özgürlük kavramı ile örtüşmesini sağlamaktadır.



Resim 6.18. Azimet Karaman Baykuş Ahşap Yontu (UKKSA Çalıştay) 2018

6.12. Baykuş (Resim 6.19., 6.20.)

Sanatçının özellikle ahşap heykel çalıştaylarında tema olarak hayvanları seçmesi bir tesadüf olmadığını yukarıda belirtmiştik. Sanatçı; doğada özgür varlık kavramından yola çıkarak, severek çalıştığı hayvanlardan biride baykuş formudur. İfadesi ve kütleli duruşu ile bu formu çok rahat çalıştığını söyleyen sanatçı, mezun olduğu okulun sembolünü de baykuş olduğunu hatırlatıyor. Kadın figürlerinde olduğu gibi bu eserde de kafa yana doğru hafifçe çevrilmiş. Tüylerin yumuşak görünümlü dokuya karşın gözlerdeki ve gagadaki sertlik zıtlığı simgeleyen en önemli unsur.

Her yıl birkaç heykel çalıştayına katılan sanatçı, çalıştaylarda halkla birlikte olmaktan mutluluk duymaktadır. Sanatçılarla yeni dostluklar kurmaktadır. Heykellerini geleneksel dinamiklere dayalı unsurlar üzerine kuran bu heykel sanatçıları üretimlerini, anıt-heykel ve sempozyum heykelleri alanlarında da göstermişlerdir.



Resim 6.19. Azimet Karaman Baykuş Ahşap Yontu (UKKSA Çalıştay) 2018

Bu konuda Yağcı (2017) “Özellikle 1960, 1980 ve 1995 tarihleri arasında Türkiye’de yapılan anıt heykel ve 2000’den sonra artan sempozyum etkinliklerine yoğunlukla katılan sanatçıların, çağdaş heykel sanatının güncel olanla ilişkisinden kopmaya başlaması, bu alanda bir boşluk doğurmuştur. Ancak, yapılan çalışmalara ulusal ve uluslararası sergiler bağlamında bakarsak, bu sürece damgayı kadın heykeltıraşların vurduğunu görürüz.” Demektedir.

Heykel sempozyumları, yapıldıkları kentlere yeni bir kimlik kazandırmanın yanı sıra, halkı çevre estetiğine daha duyarlı kılmaya kent meydanlarını ve parkları da sanatsal değerlerle zenginleştirmeye katkıda bulunmayı amaçlar.



Resim 6.20. Azimet Karaman Kartal Ahşap Yontu (UKKSA Çalıştay) 2019

Giderek heykelde malzeme çeşitliliği ortadan kalkmakta, kentin heykel odaklı dokusu tekdüzeleşmektedir. Bu sorun büyük oranda sempozyum düzenleyicilerinden kaynaklanmaktadır. Taş heykel yoğunluğunun içinde nadir örnekler olarak Zühtü Müridoğlu (Değirmendere) Ahşap Heykel Sempozyumu bu bağlamda önem kazanır. Bunun dışında; Alanya, Bodrum, Çınarcık ve Karadeniz Ereğli de düzenlenen Sempozyumlar ahşap heykelin gelişimi açısından önem arz etmektedir.

Heykel sanatçısının tutunmaya çalıştığı bu iki alan; (Anıt heykel ve sempozyumlar) alt ve üst sınırlarını kesin olarak çizemediğimiz, siyasi, toplumsal, kültürel, sosyolojik problemleri de barındırır. Sanat Tarihi ve estetik bileşenlerde ortak noktayı bulmaya çalışan sanat ürünlerinin heykel alanında cılız kalmasının çok katmanlı nedenlerinin bütününe bakmakta yarar vardır.



Resim 6.21. Azimet Karaman Kartal Ahşap Yontu (UKKSA Çalıştay) 2019

Türkiye’de heykel sanatının gelişimi akım ve gruplara bağlı değil sanatçıların kişisel çalışmalarına bağlı kalmıştır. Bazı sınırlı etkinliklerle, yarışmalarla, siparişlerle sanatçılar açık alana çıkmış, açık alanda heykelin problemleri ile karşılaşmıştır. Bunun dışında sanatçı atölye olanakları ile karşılaşmıştır. Bunun dışında sanatçı atölye olanakları ile sınırlı kalmış, öncelikle belli bir boyutun üstüne çıkmamıştır. Uygulamalı heykel sempozyumlarının en önemli getirisi heykel sanatçısına kendi atölye koşullarına bağımlı kaldığı belirli boyutların dışına çıkabilme olanağını tanımış olmasıdır. Bu olanak sanatçıya, çalıştığı malzemeyi daha yakından tanıma olanağını kazandırmıştır.



Resim 6.22. Azimet Karaman Datça Çalıştay, 2019



Resim 6.23. Azimet Karaman Özgür Kartal Ahşap Yontu Art Toros Çalıştayı, 2019

6.13. Özgür Kartal (Resim 6.24)

Doğacı anlayışla yapılan kartal betimlemesi olan bu eserde; tüyler farklı boyutlarda yapılmış. Kafa kısmı gövdeye oranla büyük yapılarak ifadeyi daha da güçlendirmektedir. Form nesnel gerçekçi eğilimin dışına çıkarken, doğal görünüşünden azaltma yöntemiyle düşünsel kavramlarla fazla yer vermez. Sanatçı, bunun nedenini şu şekilde açıklıyor. “Kartalın doğal görünümünden fazla uzaklaşmak istemiyorum”.

Kanatları açık uçan bir kartal betimlemesinde Kartalın sol kanadı bir kütüğe monte edilmiştir.

6.14. Soyut Form (Resim 6.25)

Sanatçı soyut biçimlerini herhangi bir maddeden-nesneden yola çıkarak biçimlendirmeden sanata dair yeni deneylere –denemeler yönelir. Bazı sanatçıların yaptıklarına öykünmeden yeni özgün ifadelerle yönelir.

Organik formlar kapalı kompozisyon ve kütleli formlardan oluşmuşken soyut çalışmalar açık kompozisyon ince, uzun boşluğu fazla kompozisyonlar yapmıştır. Her biri anıtsal özelliğe sahip bu formlar sağlam, biçimci ve yapısal formlar evreninde yerini alıyor.

Bu eserde; Kapalı biçim ve kütle yerine, açık, soyut biçimler kullanılmıştır. Bu eserde boşluk, hareket, ışık arayışı vardır. Burada esas mesaj, denenmemiş bir formun aranmasıdır. Harekette dikey - yatay ve diyagonal hareketler, boşluk içerisinde dengeli bir şekilde yerleştirilmiş. Herhangi bir açıdan bakıldığında denge unsurunun yerinde kullanıldığını görmekteyiz.



Resim 6.24. Azimet Karaman Soyut Form Ahşap Yontu



Resim 6.25. Azimet Karaman Soyut Form Kaligrafi Ahşap Yontu

6.15. Soyut Form (Resim 6.26., 6.27.)

Kaligrafik yazıdan yola çıkarak yapılan bu çalışmada; yapıt biçimin anlatımını bulmuş ve içeriğin özelliklerini karşılayan yüksek derecede iç düzeni, yetkin bir biçim dili ile yansıtmıştır. İzleyene estetik bir haz verirken, boşlukta işlev kazandıran hareketli ve ustaca yapılmış bir kurgunun başarısını görüyoruz.

Bu çalışmaya baktığımızda ilk izlenim boşlukta desen çizer gibi kaligrafik bir etki bırakmasıdır. Küçük ahşap parçaları birbirine yapıştırmak suretiyle bu form kurgulanmış. Bu ustalığın ve estetiksel duyuların organizasyonu gibidir. Bu, biçim evreninde var olmayan ve yeni yaratım bir biçimdir. Genellikle kütleden yola çıkılarak soyut form elde edilirken, bu çalışmada ince ahşaplar açılı kesilerek bu form elde edilmiştir.



Resim 6.26. Azimet Karaman Soyut Form Kaligrafi Ahşap Yontu



Resim 6.27. Azimet Karaman Soyut Form

6.16. Soyut Form (Resim 6.28.)

Bu çalışma, salt bir düşünce ile kavramların (biçimlendirilen-çizgilerin) organizasyonudur. Algı ile yeni bir imge yaratmanın peşinde olan sanatçı, için önemli olan form ve biçim dilidir. Bu da bir düşünce ve duygu işi ile mümkün kılınabilir.

Dikey, yatay ve diyagonal hareketler boşlukta uyumlu-dengeli bir şekilde kurgulanmış. Soyut heykel tasarımlarında farklı bir anlatım dili oluştururken plastik unsurlardan vaz geçmez. Yapısalcı bir anlayışın etkisi hissedilir. Bu da yapıtlarına anıtsal bir değer vermektedir.



Resim 6.28. Azimet Karaman Figür Soyutlaması Reverans Ahşap

6.17. Figür Soyutlaması Reverans (Resim 6.29.)

Bu çalışma; bir figürün yapı ve görüntü özelliklerini değiştirerek elde edilen yeni bir form denemesidir. Kendisinden hareket edilen nesnel gerçekçi doğa biçimi, soyut biçimsel özellikler taşımaktadır. Ulaşılmaya çalışılan “figürün” biçimsel uğraşlarla yeniden yenilenmesidir. Çıkış noktası “bir figür olduğuna” göre bir önceki soyut çalışmalardaki bilinmeyen veya görünmeyen yeniden biçimlenmesi değildir. Kullanılan biçimlendirme nitelikleri sanatçının içsel zorunluluğundan kaynaklanıyor.

Uzun boylu bir figürün tiyatro sahnesinde Reverans (izleyicici selamlama) yapmasından yola çıkılarak yapılan bir çalışmadır. Bu eser kısaca nesnel gerçekliğe dayanan ağırlıklı olarak soyut bir formdur.



Resim 6.29. Azimet Karaman Selamlama Soyut Form Ahşap

6.18. Selamlama Soyut Form (Resim 6.30.)

Bir oyuncunun tiyatro sahnesinde Reverans (izleyicici selamlama) yapmasından yola çıkılarak yapılan bir çalışmadır. Bu eser nesnel dünyanın biçimselliğinden ayrılmadan soyut bir biçimlendirme kaygısıyla yapılan bir çalışmadır. Tiyatro oyunlarında oyun bitiminde oyuncuların tek tek sahnede seyirciyi selamlaması sanatçı için çıkış noktasıdır. Heykel sanatçısı bu çalışmada görünen gerçek dışında yeniden biçimlendirilen “oyuncunun” formudur. Ve bu çalışmada önemli olan “form”dur. Sonuçta soyut veya gerçekçi bir figür olması önem taşımıyor. Oyuncunun o jestini nasıl bir biçimsel dil ile yansıtmaktır önemli olan. Geometrik bir biçimleme içinde yapılan kurgulamada; zıtlık-ritim-denge ve simetri-ölçek-oran gibi kavramların kullanıla bilme yetisi eseri önemli kılmaktadır.

6.19. Soyut Form (Resim 6.31.)

Bu çalışmada İnsan kitlelerinin Aydınlanma çağı sonrasında, günlük yaşam içerisinde çarpıklıklara, dikkat çekmek amacıyla kitlelerin birlikte hareket etme eyleminden yola çıkarak biçimlendirilen insan figürleri betimlemesi. Yağcı'ya göre (2017) "...ama biçim olarak yapılan bu çalışmada insan figürlerinin betimlemenin ötesinde insani özellikleri düşünce olarak belirtmektedir. Bu da çalışmanın fikir anlayışındaki en önemli değişimdir. Düşüncenin gelişim süreci sanatsal yapının bir parçası olarak görmekteyiz." Diye belirtir. Düşüncenin seçilen malzeme (ahşap) ile biçimlendirmesi başarılı ve uygun bir ifade biçimi önemlidir. Seçilen malzeme ile biçimlerin aktarımı ve form anlayışı kadar önemlidir. Geometrik bir dikdörtgen prizma biçiminde ki kaide üzerinde demir çubuğun ucunda diyagonal bir ark bulunuyor. Bu arkta yer alan ahşap çubuklar ki bunların her biri bir insan figürünü temsil ediyor. Sanatın geleneksel dili burada kullanılmaya çalışılmıştır. Kütteden oluşan ana gövdeden bireylerin kafaları görülmektedir. Farklı boyuttaki bu çubuklar tek gövde oluşturmuştur. Burada ki mesaj ise kitlenin tek vücut kavramıdır. Çubuklar ritim oluştururken gökyüzüne evrene doğru birliktelik mesajını haykırmaktadırlar. Ark kısmının demir çubukla alttaki kitleden koparılma amacı boşluk içerisinde küttelin daha etkili kılınmak istenmesidir. Diğer çalışmalara göre burada çift renk kullanılmış. Koyu kahverengi renk doğada ki renk, gri metalik rengi ise kitlenin çelik gibi sağlam duruşunu göstermektedir.



Resim 6.30. Azimet Karaman Soyut Form Ahşap Yontu



Resim 6.31. Azimet Karaman Soyut Form Anadolu Üniversitesi 50.Yıl Anıtı Ahşap

6.20. Soyut Form (Resim 6.32.)

Anadolu Üniversitesinin kuruluşunun 50. Yılı için tasarlanan ve Başarı Ödülü alan bir kompozisyonudur. Kompozisyon insan figürlerinin (ahşap çubuk olarak) soyut birer form olarak düşünülmüş ve kütleden yukarı doğru yükseltilmiştir. Altteki küçük ark Üniversitedeki hocaları, üstteki büyük ark ise, burada okuyan öğrencileri sembolize etmektedir. Küçüklü büyüklü çubuklar ritim oluştururken, arklardaki zıt hareketler ile uyumlu bir şekilde biçimlendirilmiştir. Yeşil yuvarlak zemin Üniversite mekânını, küçük arklardaki uç kısımların mekâna temas etmesi ise, akademisyenlerin bu topraklara bağlılığı simgeler. Büyük arktaki kütle daha küçük ama toprağa bağlılığıyla güçlü kılınmıştır. Uygulandığında paslanmaz çelik olarak düşünülen bu kompozisyonun maketi ahşaptan imal edilip metalik renk ile boyanmıştır. Sanatın, soyut ifade dili burada kullanılmaya çalışılmıştır. Kütleden oluşan ana gövdeden bireylerin kafaları görülmektedir. Farklı boyuttaki bu çubuklar tek gövde oluşturmuştur. Geleneksel heykel materyallerinden olan ahşabın farklı bir form üretme kaygısındaki temel etken “özgünlük” tür. Biçim kavramı çerçevesinde form ve ifade dilini kullanırken modernist plastik unsurları dengeli ve bir bütün içinde kullandık.



Resim 6.32. Azimet Karaman Soyut Form Dünya Şehit Diplomatlar Anıtı Ahşap + Çelik
Konstrüksiyon

6.21. Soyut Form (Resim 6.33.)

Sanatçı tarafından tasarımı ve ahşap maketi yapıldı. Daha sonra bir grup arkadaşı ile Kanada Ottawa'ya anıt olarak yapıldı. Kütle Yarım küreden oluşmaktadır. Daha önceki figürlerin birer soyut forma dönüştürdüğü anlayışı burada tekrarlamaktadır. Sanatçısı Anıtın öyküsünü şu şekilde anlatmaktadır. “ ‘2012 yılında açılan bu anıt; Görevleri esnasında terörizm sonucu hayatlarını kaybeden tüm dünya diplomatlarını ve kamu görevlilerini simgeleyen bir anıttır. 27 Ağustos 1982 de Türkiye Cumhuriyeti Ottawa Büyük Elçiliği askeri ataşesi Albay Atilla Altıkat'ın aziz hatırasına ithaf edildi.” Anıt dönemin Türk ve Kanada Dışişleri Bakanları tarafından açılmıştır. Tasarlanan anıt, Albay Atilla Altıkat'ın şehit edildiği kavşakta ter almakta, (Resim 87.) kusursuz yarım küre formuyla, şehitlerin ebedi istirahatgahlarını simgeliyor. Yarım kürenin gökyüzüne bakan geniş açıklığı, “sonsuzluk kapısı” nı, yeryüzüne dönük dar açıklığı ise “zaman geçidini” tarif ediyor (Resim 6.34, 6.35.). Anıtın iç bölümünde yer alan metal başlıklı prizmaların her biri hayatlarını feda eden şehitleri temsil ediyor. Zaman Geçidinin girişinde, farklı çıkıntılı konumda bulunan tek prizma ise, aziz şehidimizin anısını yaşatıyor. Bu açıdan bakıldığında, sonsuzluk duygusu yaşanıyor, anıt şeffaflaşp gökyüzü ile bütünleşiyor. Bütün iç ve dış elemanlar modüler sistemlerle tasarlandı. Modüllerin hepsi Türkiye de imal edildi ve Kanada Ottawaya gönderilip orada monte edildi. Türkiye Cumhuriyeti Devletinin, teröre kurban verdiği evlatları adına, dış ülkelerde diktiği ilk ve en büyük resmi

anıt özelliği taşıyan bir anıt özelliği taşımaktadır. Arka yüzeyi yalın küçük karelerden bir bütüne ulaşırken, ön yüzeyi iç bükey boşluk oluşturmaktadır.



Resim 6.33. Azimet Karaman Soyut Form (Detay)



Resim 6.34. Azimet Karaman Soyut Form (Arka Açıdan Görünüm)



Resim 6.35. Azimet Karaman Soyut Form Dünya Şehit Diplomatlar Anıtı Ottawa Kanada Anıtın Bulunduğu Kavşak

7. SONUÇ

Heykel Sanatı, insanoğlunun doğayı değiştirmeye başlaması, onu fiziksel ve duygusal istemleri doğrultusunda biçimlendirmeye çalışmasıyla ortaya çıkmıştır. İnsanın yeni biçim üretme kaygısına kaynaklık eden kendi yaşamı ve yaşamı boyunca edinimleridir. Bu edinimler içinde çok iyi bildiği materyaller ve nesnelere ile yaratımlarına biçim verir. Tarih boyunca Heykel Sanatında geleneksel materyaller içinde en önemli yer edinen malzeme ahşaptır. Doğada rahatça buluna bilmesi ve aletlerle kolayca şekillendirilmesi sanatçı için cazip bir malzemeye dönüşmüştür.

Anadolu'da geleneksel el sanatları içinde ahşabın önemli bir yeri vardır. Bu nedenle Türk insanı ahşap malzemesinden yapılan her imgeyi beğenir.

Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte her alanda yapılan atılım sanat alanında da bir gelişim göstermiştir. Modernizm düşüncesi, estetik kavramının toplumsal bir uzlaşma olarak belirleyen Cumhuriyet Yönetimi şehir alanlarına yeni yönetimin önderi Atatürk ilkeleri, Cumhuriyet değerleri ve Ulusal Kurtuluş Savaşının betimlemelerini anıt-heykel olarak simgeleştirir. Bu dönemde Batıya gönderilen yetenekli genç sanatçılar yurda döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisinde görev alırlar. Batıda gördükleri sanat eğitimi neticesinde Modern formları farklı malzemelerden üretirler. Birinci ve ikinci kuşak Türk Heykel sanatçıları bu dönemde Heykel Sanatının gelişimde önemli katkılar sundular.

1990'lı yıllara ulaştığımızda sanat "düşün olarak sanat" biçiminde algılanmaya başlanmıştı. Genç heykel sanatçıları; Doğanın ve insanın öncelikli gerçeği sanatçılar tarafından tekrar ele alınmış sanat ve yaşam, sanatçı ve izleyici için yeni bir biçimciliğe yönelmekte.

Araştırma için yapılan uygulamalarda ise doğa formlarını metafor olarak kullanan sanat yapıtları figür soyutlamasının yanı sıra soyut ifade biçimciliği ile eserler yapıldı. Araştırmacı, Bu çalışmalarda bedensel ve toplumsal varoluşundan yola çıkarak kişisel deneyimlerini sanatsal üretim alanında kullanmış oldu.

Doğal formları Sosyal Gerçekçi Sanata yakın duran araştırma için yapılan soyut formlarında da bu duruş daha titiz bir biçimci yaklaşımla modern estetik kavramının yasalarını uygulamıştır. Onun sanatsal sorunu estetik kaygıların sorgulanmasına yönelik yeni bir biçim dili kullanmak değildir. Aksine kendi üslubunu Akademik öğretiler

çerçevesinde Dışavurumcu ilke ve kalıplarından yararlanarak Plastik ürünlerinde form zenginliğinden yararlanmıştır.



KAYNAKLAR

- Akyürek, F. (1999). *Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı. Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Altuntaş, Z. (2005). *1960 Sonrası Heykel Sanatında Metefor Olarak Doğa Formları*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Aslanapa, O. (1990). *Türk Sanatı I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ateşli, E. (2012). *1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik*. Yüksek Lisans Tezi, 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Behramoğlu, L. (1990). Ciciler ve Öcüler. *Güneş Gazetesi*, 6. Mart. 11.
- Demiraslan, D. (1995). *Kentsel Mekan Tasarımında Fiziksel Çevre ve Günümüz Heykel Sanatının Sorunları*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Diyarbakirli, N. (1975). *Orhun Tarih ve Medeniyet*. C. XXVIII, Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları, 5.
- Erzen, J. (1983). Figür. *Sanat Çevresi*. 39, 2.
- Gezer, H. (1984) *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2001) *Zühtü Müridoğlu Hakkında Yapılan Görüşme*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Girgin, E. Ç. (1984). Ail Teoman Germaner Üstüne Dipnotlar. *12 Sanat Çevresi Dergisi* 67.
- Hano, B. (2015). *Figüratif Soyutlama Anlayışında Yapıtlar Ortaya Koyan Cumhuriyet Sonrası Dönem Heykeltraşları Üzerine Bir Deneme*. II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi'nde sunulmuş bildiri.
- Koman, İ. (2006). *Non Figüratif, Statik ve Kinetik Heykel Üretimine Bakışım*. (İ. Dü Çev.) İstanbul: Cem Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve M. (1998). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sancak, (2013). *Türkiye Tarihi Selçuklular Devri I*. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Yayınları.
- Tansuğ, S. (1986). Tamer Başoğlun da Heykel'in Düzeyi. *Hürriyet Gösteri*, 65, 58-59.

- Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. (6. Baskı), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tansuğ, S. (1996). Türklerin Tarihinde Heykel. *Hürriyet Gösteri Dergisi* (66), 81-82.
- Tarih ve Medeniyet. C. XXVIII, Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları, 5.
- Tunalı, İ. (1992). *Türkiye'de Estetik*. Procee of the Turkish Congrees of Aesthetic, Ankara.
- Ünver, B. (2004). Sanat Bir Pozisyondur. *Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış Türk Araştırmaları Dergisi*, 2, 1.
- Worringer, (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İ. Tunalı Çev.), İstanbul: Remzi kitapevi, 25.
- Yağcı, N. (2017) *1960'tan Günümüze Malzeme-Form-İfade Bağlamında Türk Heykel Sanatında Figüratif Uygulamalar*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yücel, E. (1977). *Osmanlı Ağaç İşçiliği*. İstanbul: Kültür ve Sanat.
- Yılmaz, D. (2001). *Türkiye'de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Yontu Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- <https://www.adagazetesi.com.tr/derya-yilmaz-ozsen-nesneye-dair-izler-heykel-sergisi.html>
- <https://artsanculture.google.com/asset/the-kiss>
- <https://artsandculture.google.com/asset/the-kiss>
- <https://edebiyatvesanatakademisi.com/heykelsanatuycarliklar/turk-heykel/19176>
Cumhuriyet Sonrası Türk Heykel Sanatı.
- <https://flaps.club//sonsuzlugun-pesinde-bir-heykeltras-ilhan-koman>
- <https://flaps.club/7sonsuzlugun-pesinde-bir-heykeltras-ilhan-koman>
- www.harperbazaar.com.tr/2010/05/17 (Başoğlu, T.)
- www.haberturk.com/burcu-erden-kutleyi-cagirmak
- www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/teknoloji-ne-kadar-gelirse-gelissin-ilkellik-hep-olacak
- <https://indigodergisi.com/2016/06/neslihan-pala-sikinti-yok-heykel-sergisi>
(www.sabah.com.tr)

<https://ismet.ist/blog/içerik.aspx?p=62>

[http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23908 Cumhuriyet-dönemi-turk-heykel-sanati.html](http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23908-Cumhuriyet-dönemi-turk-heykel-sanati.html)

<https://kulturportali.gov.tr> e [http:// eski.bolgehaber67.net](http://eski.bolgehaber67.net)

www.sohbetche.net/tamerbasoglu.kimdir.html

www.sohbetchenet/tamerbasoglukimdir.html





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KARAMAN, Azimet
Uyruğu : T.C
Doğum tarihi ve yeri : 1963 Erzincan, Kamah.
Medeni hali : Evli
Telefon Gsm : 0505 758 95 49
İş : 0312 202 84 04 - 0312 202 20 21
e-mail : akaraman@gazi.edu.tr
azimetkaraman@gmail.com.tr

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	Devam ediyor.
Lisans	Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü	1988
Lise	İstanbul Kartal Lisesi	1982

Yabancı Dil

Fransızca

Ödüller:

- 68.Devlet Heykel Yarışması Başarı Ödülü 2007
- Anadolu Üniversitesi 50. Yıl Anıtı Proje Yarışması Başarı Ödülü 2008
- Dünya Şehit Diplomatlar Anıtı Uluslararası Projesi- (Uygulama) 2012 Ottawa/Kanada.

Azimet Karaman; 1988-1989 Paşabahçe Cam Fabrikası' nda, cam üzerine negative rölyef çalışmaları yaptı. 1995 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü' nde öğretmenlik sertifikası formasyon eğitimi aldı. Yurtiçinde 100 'e yakın karma ve grup sergilerine, yurtdışında ise Fransa, Almanya ve Belçika' da Anadolu Sanatçılar Derneğince organize edilen grup sergilerine katıldı. Yurt içinde çeşitli heykel çalıştaylarına katıldı. Sanatçının yurtiçinde çeşitli şehirlerde kolektif çalıştığı 4 adet açık alan heykel uygulaması bulunmaktadır. Halen Gazi Üniversitesi, Resim-Heykel Müzesi Müdürlüğü'nün yanı sıra, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.







le.ahbv.edu.tr