

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

20. YÜZYIL HEYKELİ İÇERİSİNDE İLHAN KOMAN HEYKELİNİN YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Öner Kıranlar tarafından hazırlanan bu çalışma 07.02.2008 tarihinde
aşağıdaki juri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (danışman)



Üye Prof. Dr. Tayfun AKKAYA



Üye Yrd.Doç Dr. Gülgüm YILMAZ



TEŞEKKÜR

20. yüzyıl heykelin önemli anlamda yeniden doğuş sürecidir. 20. yüzyıl heykeli gelenekselden uzaklaşırken, kendi özgün görseelliğini oluşturarak yepyeni bir form ve estetik anlayışı beraberinde getirmiştir. 20. yüzyıl daha önceki süreçlerden farklı olarak geniş boyutlu ve evrensel bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle ulusal ile uluslar arası sanat dili farkı ortadan kalkmış ve ulusal sınırlar çağının bilincini taşıyan ustaların zihin ve belleğinde oluşan formlarla güç kazanmıştır. Bu noktada Türk toplumunun çağdaşlığı yakalayan en önemli usta sanatçılarından olan İlhan Koman önemli 20. yüzyıl heykelinde önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmanın amacı İlhan Koman'ın 20. yüzyıl Türk Ve Dünya Heykelindeki yerini belirleyerek, vurgulamaktır.

Bu çalışmayı yapmama olanak tanıyan ve danışmanlığımı yapan Prof. Dr. Engin Beksaç'a öncelikle şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, araştırmalarım ve yazım süreci boyunca yaptığı katkıları nedeniyle Araş. Gör. Fırat Arapoğlu, Güneş Ayas ve Gülce Şen'e teşekkür ederim. Ayrıca ailem, babam Özer Kıranlar ve annem Müzeyyen Kıranlar her daim yanımdaydılar. Kardeşim Burcu Kıranlar destekleri ile yardımcı oldu. Bu tezi aileme ithaf ediyorum.

Yararlı olması dileklerle...

Edirne 2007

Öner KIRANLAR

Tezin Başlığı: 20. Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman Heykelinin Yeri

Hazırlayan: Öner Kıranlar

ÖZET

Sanat tarihinde çeşitli soyutlamacı yaklaşımlara rastlanmaktadır. Bu soyutlamalar 20.yüzyıl sanatçısının farklı biçimsel arayışlarından kaynaklanır. Bu arayışlar, 20.yüzyıldaki ekonomik, kültürel ve bilimsel hayattaki paradigmatik değişimlerin yansımasıdır.

İlhan Koman'da bu yüzyıl içerisinde, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet olarak "moderniteye" eklenme süreci içerisinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladığı çalışmalarını kişisel sergileri ile sürdürmüş, buradan da İsveç'e taşımıştır. 20. yüzyıl Türk Heykel Sanatı içerisinde farklı içerik ve biçimler yanında, farklı malzeme ile çalışması onu bu konsept içerisinde ayrıcalıklı bir konuma getirmiştir.

Değişen toplumsal dinamiklerin, kültür ve sanatsal üretimlerin biçim ve içeriklerinde farklılaşmalara yol açması inkar edilemez bir sonuçtur. Modern sanat bağlamında Türk sanatı da – bu çalışmada heykel sanatı özelinde – bu değişimlerden nasibini almıştır. Kamusal yada özel, bireysel yada grup çalışmaları ile bu değişimler günümüzde de devam etmektedir.

İlhan Koman'ın Türk – ve Avrupa- heykel sanatı içerisindeki yeri ve önemini, düzenlenen retrospektif sergilerin ve özel/kurumsal koleksiyonlarda bulunan eserlerin varlığı üzerinden görmek mümkündür. Bu bağlamda, 20.yüzyıl heykel sanatı içerisinde İlhan Koman heykelinin yeri ve önemi değerlendirilmelidir.

Anahtar kelimeler:

- 1 - İlhan Koman
- 2 - Yirminci yüzyıl heykeli
- 3 - Türk heykel sanatı
- 4 - soyutlama.

The Title of Thesis: The Place of İlhan Koman in the 20th Century Sculpture.

Prepared by: Öner Kıranlar

SUMMARY

In art history, it has been met with some abstractive approachings. These abstractions is based on the formalistic searchings of 20th century's artists. these searchings have been reflections of paradigmatic changes in economic, cultural and scientific life.

In this century, İlhan Koman , in the process of integration to modernity of young Republic of Turkey as a nation state, continued his works beginning in the Fine Arts Academy and after that with private exhibitions. Later He carried it to Sweden . Working with different contents and forms, as well as with different materials in the art of 20th Century made him priveleged in this concept.

It is an undeniable result that changing social dynamics causes some differences in the forms and contents of cultural and artistic productions. In the context of modern Art, Turkish Art – in this study Sculpture – also to have its own share. With Public or private, personal or group works this changins have been going on.

It is possible to see the place and importance of İlhan Koman's productions in Turkish – and Western – Art with organized retrospective exhibitions and existence of art works which they are in private/institutional collections. In this context, it must be considered of the place and importance of İlhan Koman's sculptures in Turkish Sculpture of 20th Century.

Key words:

- 1- İlhan Koman
- 2- Sculpture of 20th Century
- 3- Sculpture in Turkish Art
- 4- abstraction.

İÇİNDEKİLER	Sayfa No
TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİMLER LİSTESİ	v
BÖLÜM 1	
1.GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.2. Araştırma Yöntemi	4
1.2.1. Araştırma Modeli	4
1.2.2. Veriler ve Toplanması	4
BÖLÜM II	
2.1. İlhan Koman'ın Kısa Biyografisi	5
2.2. İlhan Koman'ın Sanatına Kısa Bir Bakış	9
2.3. 20. Yüzyıl Avrupa Heykel Sanatına Genel Bir Bakış	12
2.4. 20. Yüzyıl Türk Heykel Sanatına Genel Bir Bakış	20
BÖLÜM III	
3.1. Değerlendirme ve Sonuç	26
RESİMLER	35
KAYNAKÇA	57

Resimler Listesi

Resim 1 Resim 1: Umacı, Stockholm, 140X120X210 cm, demir (eski radyatörler), 1961

Resim 2 Resim 2: İsimsiz, Stockholm, 102X64X111 cm, demir, 1061-1964

Resim 3 Resim 3: İsimsiz, Stockholm, 97x58x160 cm, demir, 1961-1964

Resim 4

Resim 5 Resim 5: Marche de Barbarie, İstanbul, 60x40x80 cm, demir (eski İstanbul pencereleri), 1958

Resim 6 Sonsuzluğa..., ∞ - 1, Stockholm, 310x125x125 cm, alüminyum, 1986 (Fotoğraf: Tayfun Tunçelli)

Resim 7 Anafor, ∞ -1, Stockholm, ahşap, 1975-1980

Resim 8 Brancusi'ye Yanıt, Stockholm, 19x19x100 cm, ahşap, 1975

Resim 9 Derviş, Stockholm, 60x6x180 cm, ahşap, 1970

Resim 10 İsimsiz, 3-D Moebius türevi, Stockholm, 43x43x8 cm, kuşlu şeffaf plastik, 1980-1986

Resim 11 Cümle Kapısı, Stockholm Şehir Terminali, demir, ölümünden sonra 1989'da yapıldı (Fotoğraf: Şeyda Sever)

Resim 12 İlhan Koman İsveç Kraliyet Armasını çalışırken

Resim 13 Akdeniz Heykeli (Fatma Seniha "İlhan Koman" Uçuk Kitap Kapak Resmi)

Resim 14 İsimsiz (Koman Ailesi fotoğrafı)

Resim 15 İsimsiz (Koman Ailesi Fotoğrafı)

Resim 16 İsimsiz (Koman Ailesi Fotoğrafı)

Resim 17 Leonardo'dan... , Kraliyet Teknik Yüksek Okulu, Stocholm, demir, 1971

Resim 18 Leonardo'dan... , Stocholm, Çetin Kanra İlhan Koman üretimi, demir, 1971

Resim 19 Leonardo'dan... , Stocholm, demir, 1971

Resim 20 Balık Sepeti, Fisksatra, Nacka, demir, 1972-1975 (Fotoğraf: Tayfun Tunçelli)

Resim 21 Sonsuz Sütun, Stockholm, 40x3x20 cm, 5 ahşap yay, zincir, ip, 1975

Resim 22 Karametal grubuyla mobilya

Resim 23 İsimsiz, Dünya Fuarı 58, Brüksel, demir, 1957-1958 (Fotoğraf: Studio İskender, Paris)

Resim 24 İsimsiz, Paris, bakır, 1949 (Fotoğraf: Sabine Weiss)

Resim 25 İsimsiz, Paris, bakır, 1949 (Fotoğraf: Sabine Weiss)

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

20. yüzyıla damgasını vuran her iki dünya savaşı ve imparatorluklar çağının sona ermesi dünyada ekonomik, siyasal ve sosyal yapıyı değişime uğrattırırken, bu etkilerin düşünsel hayata ve sanata etki etmiş olduğu da açıktır. Rusya ve Çin’de yaşanan devrimlerle beraber ABD’de meydana gelen büyük ekonomik buhran, imparatorluk çağının bitişi ve yeniçağın başlangıcını işaret eden önemli örnekler olarak gösterilebilir.

Bu olguların, düşünsel hayata ve sanata etkileri, baş döndürücü bir hızla gelişen ve çeşitlenen, düşünce ve sanat akımlarına bakılarak görülebilir. Düşünsel alanda analitik felsefe, dilbilim, yorumsamacılık, yapısökümcülük, varoluşçuluk, mantıksal pozitivism, nihilizm, görüngübilim, sezgicilik ve yapısalcılık gibi akımlar bu çağa damgasını vururken, sanat alanında da çok sayıda akımın ortaya çıktığı görülür. Fütürizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, Neo-Dadacılık, Video Sanatı vs. gibi bir çok akım, modernizmden post-modernizme geçilen süreçte, çeşitli zamanlarda ve coğrafyalarda farklı ifade yolları olarak sanat tarihindeki yerlerini almışlardır.

20. yüzyıla damgasını vuran sanatsal olgulardan birisi de gerçek ve gerçekliğin rolü üzerine olmuştur. Gerçekliğin sadece doğaya öykünme yolu ile gerçekleştirilemeyeceğini ortaya koyan akımlar 20. yüzyıl sanatını özetleyebilecek yaklaşımları ifade etmişlerdir.

Yine bu süreçte doğunun sanatsal yapısının keşfi ve kurumsallık karşıtı sanat akımlarının ortaya çıkışı sanatçının gerçekliği ifade ediş yollarına alternatif biçimler ortaya koymasını sağlamıştır.

1.1. Problem

20. yüzyıl heykel sanatında gerçekliğin sorgulanması, heykel sanatının sadece basit bir üçboyutlu sanat işi üretme faaliyeti olup, olmadığına araştırılması bağlamında, İlhan Koman'ın ortaya koyduğu yaklaşımların değerlendirilmesi ve bu yaklaşımların Türk ve dünya heykelindeki yerinin belirtilmesi önemlidir.

1.2. Amaç

İlhan Koman'ın sanat işleri örneklendirilip, çeşitli dönemleri kapsayacak biçimde ortaya konularak, sanatçının biyografisi ve dönem Türk heykel sanatı içerisinde yeri belirtilecektir. 20. yüzyıl dünya heykellerinin özetlenmesi ile beraber İlhan Koman'ın genelde 20. yüzyıl Türk ve dünya heykeli içerisindeki yeri ortaya konacaktır.

1.3. Önem

İlhan Koman'ın, gerçeklik sorgulamalarının farklı paradigmlar içerisinde olsa da hemen hemen aynı dönem içinde ortaya çıktığı, Türkiye ve Dünya sanatındaki yerinin belirtilmesi oldukça önemlidir. Bu çalışmada İlhan Koman'ın biyografisi, Türk ve dünya heykeli içerisindeki öneminin belirtilmesi konuları, İlhan Koman'ın 20. yüzyıl sanatındaki rolünün tespiti ve değerlendirilmesi açısından gereklidir.

1.4. Sınırlılıklar

20. Yüzyıl Heykeli İçerisinde İlhan Koman Heykelinin Yeri başlıklı tez şu maddelerle sınırlandırılmıştır:

- a) Monografik bir çalışma olarak sanatçılardan sadece İlhan Koman biyografisi ile sınırlandırılmıştır.
- b) 20. yüzyıl heykel sanatı örnekleri ile sınırlandırılmıştır.
- c) İlhan Koman'ın yeri ve önemini vurgulayacak heykel çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

1.2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

1.2.1. Araştırma Modeli

Araştırma alan yazın taraması niteliğindedir. Sanat eserleri üslup özellikleri bakımından ortaya konulur, açıklanır. Müzeler, kataloglar, kütüphaneler ve özel eserlerden yararlanılır.

1.2.2. Veriler ve toplanması

20. yüzyıl içerisinde İlhan Koman ve dünya heykeli örneklerini veren sanat tarihsel veriler temel alınacaktır.



BÖLÜM II

2.1. İlhan Koman'ın Kısa Biyografisi

İlhan Koman, 17 Haziran 1921'de, Kültür Bakanlığınca kamulaştırılıp müzeye çevrilmiş ve bu çalışmanın yapıldığı zaman içerisinde restorasyonu sürmekte olan, Edirnenin Kaleiçi semtindeki evde doğdu. Babası Edirne'nin tanınmış doktorlarından Ahmet Fuat Bey, Annesi Leman Sevinç Hanım'dır. Dedesi Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinin kurucularından Mehmet Şeref Aykut Bey'dir. Dr. Ahmet Fuat Koman Bey'in babaları 1880 yılında Yugoslavya'dan Edirne'ye göç etmiştir. Babası 1888 yılında Edirne'de doğmuş, ilk ve orta öğretimini burada yaptıktan sonra üniversiteyi İstanbul'da Mülkiye Tıbbiyesi'nde tamamlamıştır. 1. Dünya Savaşı yıllarında yüzbaşı olarak görev yapmış ve sonrasında çeşitli yerlerde kendi mesleği olan doktorluk görevinde bulunmuştur. Dr. Ahmet Koman, Öğrencilik yıllarında İttihat ve Terakki Cemiyeti içinde yer almış ve Edirne'de 'Çalışalım' isimli bir derginin çıkması ve yayınlanmasında rol oynamıştır. 1920 yılındaki Yunan işgali sırasında siyasi suçlu olarak tutuklanıp, Hanya, Milas ve Semendirek esir kamplarında çalışmıştır. İlhan Koman'ın anne tarafından dedesi olan Mehmet Şeref Aykut Bey ise Edirne ve Türkiye tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Jöntürk hareketi içerisinde yer alan Mehmet Şeref Bey daha sonrasında Abdülhamit Han tarafından Yemen'e sürgüne gönderilmiş ve burada sekiz yıl sürgünde kalmıştır. Sürgün yıllarından sonra Rumeli Müdafaa-i Hukuk cemiyetini kurmuştur. Misak-ı Milli Beyannamesini hazırlayıp son Osmanlı meclisinde gündem dışı olarak okuyan Mehmet Şeref Bey İngilizler Tarafından Malta'ya sürülmüştür. Bunların dışında Edirne'nin en eski ailelerinden birine sahip olan Mehmet Şeref Aykut Bey Edirne'nin ilk dönem milletvekillerinden birisidir.. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Edirne'de Nüfus Müdürü olan amcası Fuat Koman'ın anlatımına göre soyları Mohaç Savaşı yıllarından sonra Konya'dan Yugoslavya'ya getirilmiş olan Türk köylüleridir. Konya'dan gelen bu ailenin soyadının kökeni, Orta Asya'da Peçenekler ile savaşmış ve sonraları Hazar üzerinden Konya'ya gelip yerleşmiş olan Kuman Türkleridir. İlhan Koman, İlkokul'u, dördüncü

sınıfa kadar Edirne'de Kurtuluş İlkokulu'nda okumuş, beşinci sınıfı ise İstiklal İlkokulu'nda tamamlamıştır. Edirne Lisesi'ni bitirdikten sonra, 1941'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiştir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmesi, 17 yaşında geçirdiği tuberküloz hastalığı sırasında, zaman geçirmek için yaptığı resimleri, akademiye göstermesiyle olmuştur. Girdiği dönemde, Akademi'de, resim bölümünün başında Leopold Levy bulunmaktaydı. Burada aldığı modlaj derslerinin hocaları da Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu idi. Onların yönlendirmesi ve telkiniyle bir yıl sonra heykel bölümüne geçmiş, Belling'in öğrencisi olarak 1946'da bu okulu bitirmiştir.

Akademi'yi birincilikle bitirmesinin ardından, 1947'de Neşet Günal Refik Eren ve Sadi Öziş'le birlikte Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanarak devlet bursu ile Paris'e gönderilmiştir. 1947-50 yılları arasında Fransa'da Academie Julian ve l'Ecole du Louvre'da çeşitli çalışmalar yapmış ve ilk sergisini 1948 yılında Paris'te açmıştır. 1951 yılında Türkiye'ye dönmeden hemen önce Melda Kaptana ile evlenmiştir. Yurtdışında eğitim için almış olduğu bursun sona ermesi üzerine daha sonrasında Türkiye'ye dönmüştür. Yurda döndükten sonra Akademi'de asistanlık görevine başlamış ve yurda döndüğü ilk sene Anıtkabir Heykel Yarışması'nda projesi Zühtü Müridoğlu'nun projesi ile beraber birincilik kazanmıştır. 1952-1954 yılları arasında bu proje kapsamında Anıtkabir Doğu rölyefleri üzerinde çalışmıştır. Yine aynı yıllarda Metal Mobilyanın ilk örneklerini vermeye başlayacak olan Metal Heykel Atölyesi'nin kurulmasına Hadi Bara ile öncülük etmiştir. Askerlikten döndükten sonra ilk eşinden ayrılmış ve 1958'e kadar İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği yapmıştır. Akademi'deki görevinden ayrıldıktan sonra arkadaşının yatıyla dolaşmak için gittiği İsveç'e 1959 yılında yerleşmiş ve ölümüne kadar orada yaşamıştır.

1967'de Stokholm Uygulamalı Sanatlar Yüksek Okulu'na öğretim üyesi olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde geliştirmiş olduğu yeni geometrik türevler ve yel değirmenleri gibi bilimsel buluşları tescillenmiştir.

1969'da İsveç'te Sundsvall'de bir alan düzenlemesi için açılan yarışmada birincilik ödülü, 1970'te de Oerebro Belediye Sarayı önüne konulmak üzere yaptırılan heykel yarışmasında da birincilik ödülllerinden birini almıştır.

İlhan Koman 1986'da 65 yaşındayken İsveç'in başkenti Stokholm'de hayatını kaybetmiştir.

Tek Kişilik Sergileri

1948	Galerie "8", Paris
1950	Galerie Mai, Paris
1953	The City Gallery, Istanbul
1953	The American Cultural Center, Istanbul
1962	SDS-hallen, Malmö
1962	Galerie Schindler, Bern
1962	Galerie Neumarkt, Zürich
1963	Palais de Beaux Arts, Brüksel
1964	Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viyana
1964	Berlin Haus am Lützowplatz, Berlin
1964	Musée d'art moderne de la ville de Paris
1964	Galerie Katakombe, Basel
1965	Galerie Burén, Stockholm
1968	Salon de jeune sculpture, Paris

Ölümünden Sonra Yapılan Tek Kişilik Sergileri

1990	Galeri Nev, Istanbul
1990	Galeri Nev, Ankara
1994	Retrospective: <i>En upptäcktsresa i formvärlden</i> , Vita Havet, Konstfack,
2000	Stockholm
2005	<i>Walking Dervish</i> , Turkey Pavilion, EXPO2000, Hannover
	İlhan Koman, Retrospektif, İstanbul, Türkiye

Karma sergiler

1949	<i>Réalités Nouvelles</i> , Paris
1951	The School of Paris, Fransız Konsoloslğu, Istanbul
1956	Venedik Bienali
1957	Sao Paulo Bienali
1958	<i>50 Ans d'Art Moderne</i> , Brüksel
1961	<i>II:ème exposition internationale de sculpture contemporaine</i> , Musée Rodin, Paris
1962	Venedik Bienali
1966	Tahran Bienali
1971	<i>IV:ème exposition internationale de sculpture contemporaine</i> , Musée Rodin, Paris
1975	<i>Sju skulpturer</i> , Institut Français, Stockholm
1976	ARARAT, Moderna Muséet, Stockholm
1976	Venedik Bienali
1980	<i>1930/80</i> , Kulturhuset, Stockholm
1981	<i>Konkret Konst II</i> , Galleri Engström, Stockholm

1982	<i>Konkret Tvärblick</i> , Riksställningar, İsveç’te mobil sergi
1983	<i>Vikningar och avvikelser</i> , Galleri Konstfack, Stockholm
1983	<i>Nordisk Skulptur -83</i> , Drammen
1986	Grönningen exhibition, Kopenhag
1986	<i>Vindens Kraft</i> , Gerlesborgsskolan

Ölümünden Sonraki Karma Sergiler

1990	Konstmässan in Sollentuna, Stockholm
1991	Målargalleriet, Stockholm
1993	<i>Geometrisk Abstraktion XII</i> , Galleri Konstruktiv Tendens, Stockholm

Bunların dışında, Sanatçının birçok açık alan eseri, patentini aldığı araştırma ve icatları, aynı zamanda Avrupa ve Amerika’da bulunan kimi müzelerde eserleri bulunmaktadır.

2.2. İlhan Koman’ın Sanatına Kısa Bir Bakış

İlhan Koman, kendi ifadesi ile sanata başlamasını bir rastgelelikle açıklar. 17 yaşında iken geçirmiş olduğu tüberküloz hastalığı sırasında zamanını geçirmek için çizmiş olduğu resimleri alıp akademiye başvurmasıyla başlamıştır bu rastgelelik. Bu aşamadan sonra da dönüm noktaları da dahil olmak üzere hayatının çeşitli evrelerinde bu “rastgelelik” sürmeye devam etmiştir. Bu özellik sadece hayatının düzenlenmesinde değil,

sanatının düzenlenmesinde de bir araç olmuştur. Kendisi sanatı tarif ederken kullandığı ifade bunun en önemli kanıtıdır. İlhan Koman, Karabuda ile yaptığı bir söyleşide ona sanatı tarif ederken şu ifadeyi kullanmıştır:

“Sanat, insanın bilinmeyene doğru çıktığı bir serüvendir.” (Özsezgin, 2005, s.18)

İlhan Koman; bu anlayışı içerisinde Paris’te aldığı klasik akademik eğitimden kendisini soyutlayarak bağımsız çalışmalara yönelmiştir. Bu durum onun sanat yaşamını kökünden etkileyecek bir süreci de başlatmış olur. Model üzerinden modüle ederek çalışmak içinden gelmediği için “abstre” soyut çalışmalara başlamıştır. Bu durum o zamanlarda Paris’te öğrenci müfettişi olan Ahmet Kutsi Tecer ile arasını iyice bozmasına neden olmuş ve bir anlamda bursunu tehlikeye sokmuştur. Fakat araya Zühtü Müridoğlu’nun girmesi ile onu “kendi haline” bırakmaya karar vermişlerdir. Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’nun bu yakın dostluklarının onun medeni olma çabasında çok önemli bir yeri olduğunu daha sonraları tekrar Karabuda ile yaptığı söyleşide vurgulamıştır. Bu söyleşide İlhan Koman “Bu iki hocama benim borcum pek büyüktür, kendileri dostluklarıyla uygar olma çabalarım da bana hocalık etmişlerdi” ifadesini kullanmaktadır.(Karabuda 2001 s.19)

O dönemlerde sanatını etkileyen isimler arasında Louvre müzesindeki eski Mısır ve Mezopotamya sanatının örneklerini saymakla beraber çağdaş olarak da Rodin’den etkilendiğini belirtmektedir. Ondan sonra da Brancusi ve Giacometti’yi saymaktadır.(Karabuda 2001, s.20)

Zühtü Hoca sayesinde bulunduğu serbest çalışma ortamına Sadi Öziş ile paylaştığı atölyedeki çalışmalarıyla devam eder. Mısır ve Mezopotamya sanatı ile soyut üslubu kaynaştırarak çeşitli taş heykel çalışmaları yapar ve bu eserleriyle 1948’de Paris’te düzenlenen “Yeni Gerçeklikler” sergisine katılır.

İlhan Koman'ın Paris sanat ortamında kendini tanıtmaya başladığı bu ortamda burs süresi dolmuştur. Bu süreyi uzatmak için Milli Eğitim Bakanlığı'na bir sanat okulunda okuduğuna dair bir belge sunması gerekliliği ortaya çıkmıştır. İlhan Koman bu durumu kişiliğine ters görmüş ve 1951 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür.

Türkiye'ye dönüşüyle beraber İlhan Koman, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak öğretim kadrosuna girmiştir.

Türkiye'ye döndüğü ilk sene açılan Anıtkabir Heykel Yarışması ile beraber bu yarışmayı kazanarak büyük ve anıtsal bir proje üzerinde çalışma fırsatı bulur. Türkiye'deki çalışmaları içinde önemli bir yere sahip olan bu çalışmada konuyu Sakarya Meydan Savaşı oluşturmaktadır. Figür ve sahne düzenlemelerinde Mısır ve Mezopotamya sanatının etkisini sürdürdüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. Çalışma yeri olarak Süleymaniye Camii avlusunu kullandıkları bu yerde Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara, Şadi Çalık ve Sadi Öziş ile beraber çalışırlar.

1958 yılında akademiden ayrılır ve İngiliz arkadaşı Ralph Erskin'in teknesi ile fiyortlarını görmek için dolaşmaya gittiği İsveç'e yerleşir. Ölümüne kadar geçecek süre içerisinde, burada, Stockholm Güzel Sanatlar Akademisi Konstfack Sanat Okulu'nda öğretim görevlisi ve bunun dışında da Stockholm Belediyesi'nde sanat müşaviri olarak çalışacaktır. Burada ev şeklinde düzenlediği teknesi Hülde'da yaşamaya başlar ve atölye olarak da karşı kıyısında bulunan bir mağarayı kullanır. Burada ağırlıklı olarak metal malzeme ile çalışmalarına rastlamaktayız. Üzerinde çalışılması zor bir materyal olan demir, İlhan Koman'ın maddenin ruhuna uygun dokunuşları ile sanat içerisinde yerini alır. Bu çalışmaları ve Ralph Erskin ile beraber açtığı sergilerle İsveç'te tanınmaya başlayan

İlhan Koman bu dönemde Türkiye'ye de gelerek Divan Oteli restorasyonu kapsamında yapmış olduğu çalışma gibi kimi çalışmalarda da bulunmaya devam eder.¹

İsveç'te başladığı bu sanatsal yönelim çalışmalarına matematik ve geometrinin de katılmasıyla zenginleşecek ve 1960'ların sonuna doğru bilimle iç içe girecektir. Ralph Erksin ile beraber yaptığı çalışmalar onu yeni formlar üzerinde düşünmeye zorlamış ve bu sayede maddenin sınırlarını zorlamaya yöneltmiştir. Artık çalışmalarında bu geometrik formları sonuna kadar zorlamaya ve görünüm zenginliği yaratan çalışmalara imza atmayı bilmiştir.

“Leonardo'dan Sonra”(1971) ve “Balık Sepeti”(1972-75) gibi meydan eserleri bu canlı kullanımlara güzel bir örnek teşkil eder.

Yine bu dönem içerisinde artık heykel malzemesi olarak tahtanın olanaklarından da yararlanmaya başladığını görüyoruz. Tahtanın yapısındaki esnekliğin de kullanılmasıyla çok farklı bir yaratıcılık sergileme imkanı bulmuştur. “Brancusi'ye Yanıt”(1975), “Sonsuz Sütun”(1975) ve “Derviş”(1970) gibi çalışmaları bunlara örnek teşkil eder.

Sanatçı ayrıca bu dönem içerisinde sanatında yeni matematiksel ve geometrik arayışlara girişmiştir. Bu arayışların sonucu olarak ‘Hiperform’ ve ‘3-D Moebius’ ve türevleri serisi olarak gösterilebilir. Bu çalışmalarında sanatçı yeni bir ‘Altın Kesit’ yaratma iddiasındadır. Sanatçı bu anlamda çalışmalarını matematiksel kurgular üzerine yoğunlaştırmış güzellik arayışı b urdaki çözümlmeleri ile yaratmayı denemiştir.

Yaşamı içinde birçok çalışmaya imza atan İlhan Koman tamamlanmak üzere geride birçok proje bırakarak 1986 yılında aramızdan ayrılmıştır.

¹ İlhan Koman'ın Divan Oteli için yapmış olduğu çalışmanın tarihi 1968'dir.

2.3. 20. Yüzyıl Avrupa Heykel Sanatına Genel Bir Bakış

Yirminci yüzyıla kadar olan süreçte, özellikle batı dünyasında, heykel sanatı bir kurallar bütününe dayanmaktaydı. Bu kurallar bütünü içerisinde eski Yunan sanatının güzellik anlayışının getirdiği oranlar ve doğanın taklit edilmesine dayalı uygulamalar ve konusal olarak da belli kişilerin tasviri (kutsal kitaplardan, edebiyattan veya tarihten gelen kişilerin dışında dönem içerisinde önemli bir konuma sahip bireylerin) üzerinden yürüyen bir sanat halindedir. Yirminci yüzyıla gelene kadar bu sistematik artık yeni yönelim veya deneyimlere yer bırakmayacak kadar ustalaşmış ve kendi içinde biçimsel ve ifadesel anlatımının en üst seviyesine ulaşmış durumdadır. Bu durumda artık herhangi bir yaratıcılık alanı kalmayan Avrupalı sanatçı yeni bir arayışa girmiş ve bu alanın dilini değiştirme konusunda yeni denemelere girişmiştir. Avrupa'nın bu yeni yüzyıl içinde yaşadığı hızlı değişim ve çalkantılar sanata da sıçramış ve figürlü anlatım ve klasik anlayışlar sorgulanmaya ve değiştirilmeye başlamıştır. Kimi sanatçılar modelden çalışmayı artık bırakmış ve sanatlarını dayandıracakları yeni 'gerçekler' aramaya koyulmuşlardır.

Nesnelerin özünü aramak ve doğadaki figürlerin içinden bu özü bulup çıkartmak yirminci yüzyıl sanatçısı için artık yeni sanatın bir değeri haline gelmeye başlamıştır. Bu sayede, sanat, sınırların ötesine geçerek figürlerin özünü anlatmayı başaracak ve evrensel bir üsluba kavuşmuş olacaktır. Bu durumda A. Rodin'in gösterdiği kısmi figürleriyle bitirilmiş haldeki eserlerinde toplu anlatım gücünü kanıtlaması önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktaydı. Ayrıca artık kaidenin de eser ile kaynaşmaya başlamasının ilk örneklerini de oluştururlar.² Constantin Brancusi "Torso of a Young Man"(1917) ve "Torso of a Young Girl"(1922) eserlerinde insan bedeninin yalın ve şiirsel bir şekilde anlatımını sağlamaya yönelmiştir. "King of Kings"(1938) eserinde ise Afrika etkileşimli öğeleri ön plana çıkararak daha yalın bir ifade yaratmaya çalışmıştır. Bu eserlerde C. Brancusi'nin

² Rodin'in bu heykellerinden birini örneklemek gerekirse 1886 yılında yapmış olduğu 'Danaid' heykeli kusursuz bir örnek oluşturmaktadır. Burada figür kaidenin üzerinde durmakla beraber ondan ayrı değil onla bütünleşmiş bir pozisyonda bulunmaktadır. Kaide artık bu açıdan sadece heykeli sergileyen bir öğe olmaktan çıkarak artık eserin kompozisyon bütünlüğüne hizmet eder hale gelmiştir.

amacı, şekilsel bir güç yaratmanın ötesinde tinsel bir güç yaratmak olmuştur. Bu arayışlarında C. Brancusi figürü ileri derecede soyutlamış fakat figürden tam olarak da kopmamıştır. Figürleri soyutlayarak duygusal kışkırtıcılık yaratmak hedeflerinden biri olmuştur. Bu arayışının en güzel örneğini erkeklik organına benzediği için 1920’de Paris’te Salon des Independants tarafından reddedilmiş bir kadın büstü olan “Princess” adlı eseri oluşturmaktaydı. Bunun dışında soyut heykel anlayışında ortaya çıkan kaide ve sergileme konularında da bazı değişikliklere gitmenin gerekliliğine inanırdı. Kaidelerin heykelleştirilerek eserin bir parçası haline getirilmesi gerekliliğine veya eserle bütünleştirilerek en azından eseri vurgulayan veya anlamını yoğunlaştıran bir hale sokulması gerektiğine inanıyordu. Bu anlamda bu tarz kaide anlayışı “Begining of the World”(1920) heykelinde açıklıkla gözlemlenmektedir.

Jean Arp, C. Brancusi’den farklı olarak sanatın kendi üretim sürecinde ortaya çıkan yeni bir şey olması gerektiği fikrine sahipti. Teknik çözümlerinin veya çalışmalarının yerine aklın ve sezginin yaratıcı gücünü ön plana çıkarmaya çalıştı. Figürleri teknik bir şekilde yalınlaştırmaktansa duygularını ve sezgilerini kullanarak yeni bir estetik değer yaratmaya çalışmıştı. 1933 yılında yaptığı “Concretion Humaine sans Coupe” heykelinde görülebileceği gibi yaptığı sezgisel ve duygusal soyutlanmış figürleri kafasındaki soyut figürlerle birleştirerek duygusal açıdan daha güçlü bir anlatım arayışına çıkmıştı. Figürlerdeki derin yarıklar veya alçalıp yükselmeler gibi çeşitli zıtlıkları kullanarak onun ruhunu yakalamaya çalışıyor ve uzun bir yaratı sürecinden sonra eserin oluştuğuna karar veriyordu. 1935 yılındaki “Human Concretion” çalışmalarında artık doğa ile hiçbir gerilimi olmayan, onun yeni bir parçası olabilecek ve herhangi bir cephesinden bakılmasını gerektirmeyecek yeni bir soyutlama anlayışına ulaşmıştı.

Lipchitz, kubizm yoluyla heykeli yeniden yaratma anlayışına girişmişti. Bu sayede heykel sanatını mekan, üç boyutluluk, düzlem ve cephesel açılardan yeniden ele alma fırsatı yakaladı. Burada amaçlanan şey heykeli bir başka şeyin benzeri olmaktan kurtarıp kendi başına ayrı bir şey olarak yaratmaktı. 1927 yılındaki “Yaşama Sevinci” isimli eserini bu alandaki en yetkin eseri olarak görüyordu. 1930’lu yıllarla beraber modelden çalışmayı bıraktı. 1940-45 yılları arasında yaptığı “Figür” ve “The Couple” gibi eserleri de bu alandaki örnekler arasında sayılabilir. II. Dünya Savaşı yıllarında sanatını daha politik

konulara yönelterek acı, isyan ve umut temalarının aynı anda işlendiği çalışmalara yöneldi. “Mother and Child” ve “The Prayer” gibi eserleri yine 1940–45 yılları arasında yapılmış örnekler olarak nitelendirilebilir.

Bu dönemlerde heykel sanatına farklı açılımlar getiren ve gerek kübizm gerekse soyutlama alanında yeni ifadeler yaratma başarısını gösteren önemli sanatçılardan biri de Pablo Picasso olmuştur. ‘Çöp Adamlar’ isimli çalışmalarında yaptığı soyutlamalar figürlü çalışmalarına örnek oluşturmaktadır. Ama esas ilgi gören eserleri metal çalışmaları olmuştur. Fakat yine de dönem içerisinde tutarsızlıkla suçlanmaktan kurtulamamıştır. Bunun nedeni kendisini bir akıma bağlamaya yanaşmamış olması ve sürekli olarak yeni denemelere girişmedeki ısrarlı tavrıdır. Bu açıdan bakıldığında, P. Picasso, heykeli kendi içinde yapılandırmıştır ve onun kendi uyumluluğunu esas olarak belirlemiştir. Hatta dönem açısından bakıldığında, tiyatrodaki temsilciliğini Bertolt Brecht’in yaptığı epik anlayışa kendi sanatını yaklaştırmaktan çekinmemiştir. Vücutsal oranları ve vücut parçalarının anlatımsal dizgesini bozmuş, böylelikle insanı kendi yapısını da yeniden sorgulayan ve yorumlayan bir konuma yerleştirmek istemiştir. Alışıldık ve olağan olana karşı yarattığı bu yabancılaşma bu sorgulamanın esas dinamiğini oluşturmaktadır.

Dönemin bir diğer önemli heykeltıraşı da Alberto Giacometti’dir. Kendisinden önce soyut heykelin güçlü öncülleri olmuş olmasına rağmen yaptığı eserler hocası dahil geniş bir kesimden tepki aldı. Modelden çalışmak yerine zihninde düşündüğü biçimleri hızlı bir şekilde ortaya çıkartmayı tercih ediyordu. Sanat yaşamında da sanatsal anlayış olarak çeşitli gelgitler yaşamış olan sanatçı bir dönem heykellerinde yatay ve dikey temalara ağırlık vermiş ve bunların üzerinden heykellerini kurmayı denemiştir. Bu eserleri arasında 1929 tarihli ‘Man’, 1930 tarihli ‘The Cage’, 1933 tarihli ‘The Palace at 4 A.M.’ gibi eserleri sayılabilir. Bir diğer önemli eseri de ‘Woman with her Throat Cut’ olmuştur. 1949 yılında yaptığı bu heykel yukardan bakılmayı gerektiren bir çalışmasıdır. Bronz döküm olarak yapılan heykel şiddet ve acı duygularını anlatmada oldukça başarılı bir eser oluşturur.

Uzanan figür çevresinde heykelini çeşitlendirmiş olan Henry Moore ise geometrik anatomik soyutlamalar yerine sezgisel sanatsal soyutlamalara yönelmiştir. Bu durumda, heykel, yapılış süreci içinde sürekli olarak değişime uğruyor ve en sonunda tamamen bağımsız bir kimliğe sahip oluyordu. Özellikle kadın ve üretkenlik konularını çalışmayı tercih eden heykeltıraş bu eserlerini klasik yunan güzelliği ile değil daha bir doğulu figür olan ana tanrıça şekli çevresinde şekillendirir. Yarattığı kadın biçimlerinde her zaman için bir abidevilik ve dik duruş ön plana çıkmaktadır. Anatomik olarak zorlayıcı duruşları değil, onun yerine rahat fakat sağlam bir duruş gösteren figürleri kullanmayı tercih etmiştir.

Barbara Hepworth ise geometrik soyutlamaları kullanarak çalışmayı tercih etmiştir. Bu tarz geometrik uygulamalara girişirken bir yandan da ‘Pendour’(1947-48), ‘Vertical Forms’(1955-56), ‘Elegy’(1966) gibi eserlerinde, çeşitli boşluklar bırakarak kütesel bir derinlik ve canlı ışık ilişkileri yaratmayı başarmıştır. Bu esinlenmeleriyle sanatçı, doğayı eserlerinin içine taşımaya çalışmıştır.

Yirminci yüzyılın önemli bir soyut akımı da doğu da yeni yeni şekillenmeye çalışan Sovyetler Birliğinden gelmiştir. Sovyetler Birliği içerisinde 1905 devrimi sonrası süreçte başlayan hızlı değişimle beraber aynı hareketliliğin sanat ortamına da taşındığı görülmektedir. Ve bu dönemde kökleri atılmış olan yeni sanat anlayışları Bolşevik devrimi sonrasında kısa süreli de olsa geniş bir uygulama alanı bulmuştur. 1914 yıllarında gelişmeye başlayan konstrüktivist anlayış devrimin ilk yılları içerisinde de etkisini göstermiş ve 1922 yılından sonra etkisini kaybetmeye başlamıştır. Üretim ilişkilerindeki farklılık ve geç kapitalistleşme sürecinin sonucu olarak burada gelişen sanat ortamı batı dünyasından farklı bir seyir izlemiştir. G. Nedoşivin bu farklılaşmayı şu şekilde açıklar: “Sanat ile toplum arasındaki toplumbilimsel ilişki tarihsel ortama göre değişir. 20. yüzyıl Batı sanatına uygulanan ölçütlerin Sovyet sanatını değerlendirmede kullanılması çok yanlıştır. Bu iki sanat yalnızca çok değişik toplumsal koşullarda gelişmekte kalmamıştır; sanatçının olguları ile toplum arasındaki ilişki de çok değişik olmuştur. Batı’da yalnızca çeşitli estetik kaçış biçimlerinden beslenmekle kalmayarak burjuva yaşamına karşı öznel bir tepkiyi de yansıtan akımlardan yararlanan seçkin bir zümreye dönük anlayış, Sovyet sanatına her zaman yabancı olmuştur.”(Nedoşivin 1978, s.232)

Burada belirtmeye çalışılan şey Sovyet ve Batı anlayışı arasındaki iki farklı gelişim dizgesi olarak değerlendirilmelidir. Devrimle beraber yeni bir kültürleşme sürecine giren Rusya, sanatsal anlayışını da bu öncüller doğrultusunda yeniden inşa etmek zorunda kalmıştır. Bu anlamda yeni kurulmakta olan devletin kaygıları, hem yeni gelişmekte olan teknolojiye uygun hem de çarlık baskısı altında sadece belli bir zümreye ait olarak görülmüş ve kitlelere yabancılaşmış olan sanat anlayışını yeniden kitlelere ulaştıracak bir sanatsal üretim yaratmaya yöneliktir.

Yeni yüzyılda yapılan yeni bilimsel keşiflerle beraber doğa artık durağan olmaktan tamamıyla çıkmış ve her buluşla beraber tekrar tekrar üzerinde durulması ve araştırılması gereken yeni bir olguya dönüşmüştür. Bu durumda insan gözüne teknolojinin gözü de eklenmiş oluyor ve sanatın yeniden sorgulanmasını zorunlu kılıyordu. Artık çözümlemeci felsefe daha fazla geçerlilik kazanmıştı. Yine aynı makalesinde G. Nedoşivin kitleler ve sanat sorununu bir yüzyıl sorunu olarak ele alır ve şu görüşleri belirtir; “Genel olarak kültür açısından yapılacak iş çok büyüktü; güzel sanatlar konusunda da aşılması gereken bazı özel güçlükler vardı. Çünkü gerçekten profesyonel sanatın hiçbir dalı kitlelerin estetik gereksinimlerinden bu yüzyılın başında resim, heykel ve grafik sanatlar ölçüsünde uzak değildi. 18. yüzyıldan sonra Rusya’da, kitlelerin görsel plastik sanatları ile ‘entelektüel’ sanat diyebileceğimiz sanat, gelişmekte olan tarihsel düşmanlığın bilincinde olan Lev Tolstoy’un aşağılayarak ‘üst sınıfın eğlencesi’ dediği sanat arasında geniş ve gittikçe büyüyen bir uçurum oluşmuştu.” (Nedoşivin 1978, s.233) Bu durumda sürekli dağılan ve tekrar tümlenen dünyada sanat da bu gelişimin bir parçası olmalı ve bu süreçte yerini almalıydı.

Rus dünyası bu durumu şekillendirirken teknolojik gelişimler, bilimsel ütopya, faydacılık ve değişkenlik üzerine kurulu bir sanat anlayışı üreterek aşma düşüncesindeydiler. Bu sayede kitleler ve sanat yeniden bir araya gelecek ve en sonunda toplum sanatçıya ihtiyaç kalmayacak kadar üst bir seviyeye erişecek ve sanat ile toplumun mutlak bütünleşmesi sağlanmış olacaktı. Fakat devrim sonrası bir yandan gelişimini sürdüren Rus realizmi sanat alanında da kitlelere daha yakın oldu ve konstrüktivist anlayış bu nedenle Avrupa’ya kaymaya başladı.

Aslında bu anlayışın Avrupa içine kaymasının çok daha karmaşık bir süreci olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Bu konuya girmemekle beraber bunun nedenlerine kısaca değinecek olursak, devrimle birlikte başlayan değişim isteğinin ve yeni bir dünya yaratma isteğinin düzenli bir devlet yapısının pekiştirilmesi ile beraber yeniden yavaşlama sürecine girmiş olması ve dünyada yeniden artan faşist yönelimlerin yaygınlaşması ile geçmişle arasına kesin bir çizgi çeken ‘şimdici’ bu anlayışın yerine, ulusal duyguları ve ideolojiyi kutsallaştıran ve bir nevi yaklaşan tehditlere karşı toplumu hazırlamayı hedefleyen anlayışın hakim olmasının da payı büyüktür. Bu durumda geçmişle hesaplaşma süreci de sekteye uğruyor ve propagandacı sanat anlayışı toplumda yeniden örgütleniyordu. Konstrüktivistlerin de bu sürece eklenme çabaları olsa da tam bir kaynaşma sağladıkları söylenemez. Toplumla, yaratacakları yeni estetik ve teknoloji ile yardımcı olabileceklerini ve bu durumda yeni dünyanın yaratılmasına katkıda bulunabileceklerini düşünüyorlardı. Bu durumda sanatçının işlevi de değişmiş oluyordu. Hatta Naum Gabo sanatçı adını kullanmasına rağmen Vladimir Tatlin ve diğerleri ‘teknisyen’ adını kullanmayı tercih ediyorlardı. Bu sayede sanatı toplum için yeniden üreten barışçıl ve faydalı kişiler olabileceklerini düşünüyorlardı. Bu sınır aslında batı sanatını Rus sanatından ayıran önemli bir eşiği de oluşturmaktaydı. Bu yeni sanatın kurulması çabalarında önlerinde fazla bir engel de kalmamıştı. Ekim Devrimi ile beraber akademik çevreler Batı’ya kaçmış ve çarlık kurumları da etkisini kaybetmişti. Kendilerine sanatsal çevrelerden yöneltilebilecek bir eleştiri bulunmamaktaydı. Ama bu durumda karşılaştıkları sorun kısa bir süre içerisinde politikanın bu tartışmaya katılmasının kaçınılmazlığı olacaktı. Sanatçı çevrelerin konuyu ele alış şekli ile politik çevrelerin konuyu alış şekli arasında farklılıklar oluşmuştu. Ama iki kesimin de temel amacı toplum ile sanat arasındaki bağın yeniden örgütlenmesi gerekliliğiydi. Dönemle ilgili olarak yaptığı değerlendirmede G. Nedoşivin şu ifadeler yer verir; “ Sanatın bu kopukluğundan, daha doğrusu yalnızlığından kurtarılması gerekiyordu. Şunu açıkça belirtmeliyiz ki, birçok öncü sanatçı, yeni bir kültür yaratma işine bir kez giriştikten sonra, devrimci gerçekçilikle ilişki kurmak için kararlı çabalar gösterdi. Onların arayışlarında elbette cılız, ütopyacı ve düşsel olan çok şey vardı; çünkü kendilerini çok çeşitli estetik ve toplumsal yanılımalara kaptırmışlardı. Tamamlanmış sanat ürünlerinden çok, bazı yaratıcı atılımlar vardı ortada. Gene de ‘Sol Cephe’ denen gruptan Sovyet sanatçılarının, her şeyden çok yaşamla kaynaşmış organik bir sanat yaratmak, kitlelere etkin bir şekilde seslenmek istediklerini

anlamak gerekir. 1920'lerin başlarında Sovyetlerdeki 'öncü' sanat ile Batıdaki 'öncü' sanatın gelişme evreleri arasındaki temel fark buradadır." (Nedoşivin 1978, s.234)

Aynı zamanda Rusya'da Batıdaki anlamıyla bir 'galeri' ortamının bulunmaması, onları, sanatın esas müşterisi olan orta sınıfa yaklaşmak yerine birbirlerine yaklaştırmaya ve etkileşimli bir çalışma sürecine itti. Bu durumda 1917-22 yılları arası çok etkili ve değişken bir sanatı yaratmada başarılı oldukları söylenebilir. Fakat devlet desteğinin yetersiz olması onların düşündükleri 'teknoloji' ağırlıklı malzeme ile çalışmalarını belli ölçüde engelledi. Bu sıkıntıları kullandıkları malzemeleri boyayarak ya da alüminyum gibi fazla bulunmayan malzemelerin yerine mukavva kullanarak aşmaya çalıştılar. Bu sıkıntılara rağmen kullandıkları malzemeler ve yarattıkları projelerle etkili olmayı bildiler. Onların yapmak istedikleri soyutlama ne insan vücudunun ne de doğanın soyutlanması değildi. Onlar yeni bir yaratıda bulunmak kaygısındaydılar. Bu yüzden eserlerine icat tanımını daha uygun görüyorlardı. Bu durum zihinsel geometrik figürlerle oluşturulmuş 'figürsüz' sanatın yapılmasına imkan veriyordu. bu durumda heykelin yönü de kaidesi de tamamen değişiyordu. Artık mekan ve eser birbirinin tamamen içine girmiş tek öge olmaya yönelmişti. Artık heykel sadece gözler ve duygularla kavranan bir sanat olmaktan çıkıyor ve yerini sezgiyle kavranabilecek 'yeni' şekillere bırakıyordu. Bu akım daha sonraları özellikle 'Bauhaus' gibi akımlara da ilham kaynağı olması bakımından önemli bir misyon üstlenmiş oluyordu.

1922'den sonra bu sanatçıların Batı dünyasına yönelmeleriyle bu akım da Batı dünyasına kaymış oluyordu. Fakat bu yer değiştirme aynı zamanda içinde büyük bir çelişkiyi de barındırıyordu. Toplumla bütünleşme ve bunun sanatını yapma ideali ile yola çıkmış bu sanatçılar ne Rusya'da toplum ile bütünleşebilmiş ne de Batı'da toplum ile bütünleşebilmiş oluyorlardı. Eserleri yeniden o çok eleştirdikleri galerilerde yerlerini alıyor ve kapitalist sistemin bir uzantısı olarak Batı elit orta sınıfı ile özdeşleşiyordu. Bu akım daha sonraları A. Calder, Bill gibi batılı heykeltıraşların katılımıyla yeni bir yöne doğru eğilimini sürdürür. A. Calder, 'hareket' olgusunu heykele taşımada oldukça başarılı deneyimlerde bulunmuştur. Sonuç olarak bu akım Avrupa'daki soyut heykel anlayışının şekillenmesinde çok önemli bir etkiye sahip olmuştur.

Sanatın dizgesel evresinde 20. yüzyıl tam bir kopuş dönemi olarak değerlendirilebilir. Fakat bu ifade, genel hatlarıyla doğru olmakla beraber Batı dünyası için daha doğru bir anlama sahiptir. Çünkü Batı dünyasını bu tarz bir soyutlamaya iten en önemli nedenlerden biri de 19. yüzyılda Avrupa’da bulunan müzelerde doğu sanatı eserlerinin de sergilenmeye başlaması olmuştur. Bu anlamda modern heykel antik Yunan, Roma, Rönesans dizgesinden kopmuştur. Yer yer doğu mistik sanat anlayışları ile iç içe geçmiş eserler üretmeye başlamış ve ‘klasik’ figürden daha öte bir anlatım yolu bulmaya çalışmıştır. Bu yüzden modern soyut heykelin değiştirdiği coğrafya esas olarak ‘Batı’ olmuştur. Günümüzde de ticaret ve sanatın en etkileşimli bölge olma merkezi özelliğini korumasından dolayı, modern soyut heykel neolitik dönem figürinlerinden, kaya anıtlarına oradan sfenkslere kadar uzanan derin köklere sahip ‘özgün’ bir sanat olmuştur.

2.4. 20. Yüzyıl Türk Heykel Sanatına Genel Bir Bakış

Türkiye’de anladığımız anlamda bir heykel sanatının başlangıcını Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi ile başlatmak yerinde olacaktır. 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleştirilen bu atılım sonucu akademik anlamda bir heykel sanatının başladığından bahsetmek yerinde olacaktır.

Sanayi-i Nefise’nin ilk heykel hocası da Oskan Efendi olmuştur. Onun döneminde başlayan heykel dersleriyle beraber, heykel sanatına ilgi duyan Türk gençler de öğrenim görmeye başlamış oldu. Bunlardan ilki olarak sayabileceğimiz kişi ise Heykeltıraş İhsan olarak bilinen İhsan Özsoy’dur.

İhsan Bey, Oskan Efendi ile bir müddet çalıştıktan sonra devlet bursu ile Paris’e gönderilmiş ve 1893–94 yıllarında buralarda eserlerini sergileme fırsatı bulmuş ilk Türk heykeltıraşı olmuştur. Oskan Efendi’nin ölümünden sonra açılan sınavı kazanarak Sanayi-i Nefise’nin heykel bölümünün başına geçmiştir. Sanat olarak klasik Yunan, Roma ve İtalyan Rönesans dizgesinin devamında çalışmalarını sürdürmüştür. Realist bir üsluba bağlı kalmış ve soyut çalışmalara yönelmemiştir. Modern sanatı inkar etmemekle beraber, Hitit

ve Mısır sanatının daha kuvvetli bir üslubu olduğunu belirterek modern sanata karşı ince bir eleştiri getirmektedir.

İhsan Bey'den sonra aynı göreve gelen bir diğer sanatçı da Heykeltıraş Mehmet Mahir Tomruk'tur. Devlet bursu ile Almanya'ya giden ve daha sonrasında Profesör Kurtz ve Profesör Blecker'in atölyesinde çalışan sanatçı Türkiye'ye döndükten sonra Sanayii Nefise'nin modelaj bölümüne geçmiş ve 1933 yılında da İhsan Bey'in yerine heykel bölümünün başına geçmiştir. Mahir Bey'de gelişmekte olan yeni sanat sürecinin dışında kalmış ve klasik Yunan tarzındaki çalışmalarını sürdürmüştür.

Yine dönem içindeki önemli heykeltıraşlardan biri de Nejat Sirel olmuştur. Nurullah Berk, sanatçının Abdülhak Hamit portresi ile figürde bir basitleştirme arayışı içine girmiş olduğunu belirtir. Bourdelle ile Maillol'dan etkilenmiş bir diğer sanatçı da Ratip Aşir Acudoğlu'dur. Eserlerinde bu kaynaktan gelen bazı özellikler tespit edilmekle birlikte, Ratip Aşur'un da köklü bir soyutlamaya gittiğini söylemek zordur.

Bu dönem heykeltıraşları esas olarak eserlerinden ziyade Türkiye'de heykel sanatının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması için önem göstermektedirler. Bu dönem sanatçıları Cumhuriyet öncesi eğitim almış ve çeşitli imkanlarla yurt dışında çalışma fırsatı bulmuş, daha sonrasında tekrar yurtlarına dönerek burada ders vermiş bir kuşak olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Sabiha Bengütaş ve Nermin Sirel ise ilk kadın heykeltıraşlar olarak gözümüze çarpmaktadır. S. Bengütaş da modern ile klasik arasında bir yerde durmayı tercih etmiş, 'acziyetten' dolayı moderne yönelmenin doğru olmadığını düşünmüştür. Modern çalışmak için klasik yeteneklerinin gelişkin olması gerektiğini savunmuştur. Nermin Sirel ise özellikle Ali Hadi büstünde kullandığı stilizasyonla yer yer Mısır stili göstermektedir. Fakat bunlar soyut diye nitelendirmek açısından çok cılız kalan örneklerdir.

Bu dönem içerisinde heykel sanatına baktığımızda heykeltıraşların Batı'da olduğu gibi sipariş alabilmelerinin mümkün olmadığını görmekteyiz. Bu ilişkilerin gelişmemiş

olmasının da etkisiyle, bu dönem heykeltıraşları özellikle yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletinin ihtiyaçları doğrultusunda oluşan anıt yapımı konusunda yabancı heykeltıraşlarla bir yarış içine girmiş ve görüşlerini sanatlarından daha çok bu alanda yoğunlaştırmışlardır. Bu sayede bir heykeltıraşın ayakta kalabileceği bir Pazar ilişkisi üretmeye gayret etmişler ve yer yer de çeşitli projeleri ile kısmi olarak da olsa bunu uygulama şansı bulmuşlardır. Ama meseleye heykel sanatı açısından bakılacak olursa, bu sanatın esas sıçramasını cumhuriyetin yetiştirdiği ve devrimci bir karaktere sahip diğer kuşakla beraber yaptığını görürüz. Bu kuşağın iki önemli temsilcisi olarak Ali Hadi Bara ve Zühtü Müritöglü'nu saymak yerinde olacaktır. Daha sonraları Sanayi-i Nefise'ye Belling'in gelişi ile beraber Türk Heykel Sanatı içerisinde ayrı bir kutbu oluşturacaklardır.

Almanya 'da Nazilerin iktidara gelmesiyle beraber birçok bilim adamı ve sanatçı yabancı ülkelere göç etmeye başlamıştır. Özellikle modern sanat çalışanlar ülkeyi terk etmek zorunda kalmış ve kendilerine yerleşebilecekleri yeni ülkeler aramaya başlamıştır. Böyle bir ortamda, dönem modern heykeli içinde yeri olan Rudolf Belling de Türkiye'ye gelmiş ve Heykel bölümünün başına geçirilmiştir.

R. Belling, 1937 yılında göreve getirildiğinde, heykel bölümünde öğretmen olarak sadece Mahir Tomruk bulunmaktaydı. Nijad Sirel ise yeni olarak akademiye alınmaktaydı. Fakat R. Belling bu iki öğretmeni de kendi denginde birer öğretmen olarak görmüyor ve onların da yanında yetişmesi gereken ve bu arada kendisine çevirmenlik yapan yardımcıları olduğunu düşünüyordu.

Belling, öncelikle akademideki eğitimi teknik açıdan yeniden düzenlemiştir. Fakat verdiği eğitim ile klasikçi üslubu sürdürmeye devam etmiştir. Klasik eğitimi tamamlanmadan soyut ve modern çalışmanın doğru olmadığı düşüncesinde olduğundan, öğrencilerine bu alanda çalışmalarını konusunda fazla izin veren bir yapısı olmamıştır. Bu durumda R. Belling'in Türk Heykel Sanatına en büyük katkısının teknik çalışmalarını geliştirmek ve heykel eğitiminin çağdaştırılması olduğunu söylemek doğru bir ifade olacaktır. Bu konuda Hüseyin Gezer şunu yazmaktadır; 'Üzüntüyle belirtmek gerekir ki, Belling gibi dünya sanatına yenilik getirmiş, çalışkan, dinamik, büyük çaplı bir sanatçı, Türkiye'de kalışı uzadıkça ülkemizin besleyici olmayan fikir ve sanat atmosferi içinde,

zamanla yorulmuş, yeniliğe yönelik çalışmaları durmuştur. Hatta, 1950'lerden sonra büsbütün ağırlaşmış, öğretmenlik görevini bile şevkle yapmaz olmuştur.' (Gezer 1984, s.146) Bu cümleden çıkarılabilecek anlamlardan birinin de R. Belling'in zamanla tutuculaştığı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumda Türk Heykel Sanatını açıklarken R. Belling'in katkılarını yadsımamak gerekmele beraber Türk sanatçıların beslendiği tek kaynak olduğunu belirtmek de yersiz olacaktır. Yeri geldiğinde bu kaynaklara değinecek olmakla beraber şimdilik bu kaynakların ana damarının dönem içerisinde burslar yoluyla Avrupa'ya yollanmış olan sanatçı ve öğrencilerimizin orada buldukları imkanlar ve çevresel faktörler olduğunu söylemekte yarar var.

Bu durumla ilgili ileri sürülebilecek kanıtlardan biri de R. Belling'in kendi öğrencileridir. R. Belling'in öğrencileri arasında olup yurtdışı ile ilişkilerini geliştirme fırsatı bulamayan heykeltıraşlara baktığımızda onlarda gördüğümüz yer yer katı gerçekçilik anlayışı veya klasik anlayışlar bunu doğrular niteliktedir. Buna örnek vermek gerekirse, Hüseyin Özkan, Rahmi Ertemiz, Kamil Sonad ve Muzaffer Ertoran'ı gösterebiliriz. Bu heykeltıraşlar çeşitli nedenlerle yurtdışı ile yoğun ilişkilerde bulunmamış ve eserlerinde gelenekçi denebilecek bir üslubu sürdürmeye devam etmişlerdir. Bunun dışında diğer öğrencilerinin birçoğunun da yurtdışına gidip gelmelerinden sonra esas olarak bir üslupsal değişime gitmesi ve bugünkü sanatlarının temelini oluşturması da bu alanda verilebilecek bir diğer örnek olmaktadır. Örneğin Kuzgun Acar'ın R. Belling'in atölyesinden ayrıldıktan sonra Hadi Bara ile beraber çalışmaya başlaması ve daha öğrencilik yıllarında soyut ve figürsüz çalışmalara yönelmiş olması elimizdeki bir başka veri olarak kabul edilebilir.

Bu durumda Türk Heykel sanatı içerisinde soyutlamanın öncülüğünü üstlenmiş isimler olarak Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nu göstermek yerinde olacaktır. Özellikle Hadi Bara, maden malzeme ile yaptığı geometrik soyutlamalarda başarılı olmuştur. Klasik ve muhafazakar olduğu genel kabul olsa da, eserlerinde basitleştirme ve sadeleştirme yönünde adımlar attığından bahsedilebilir. Hüseyin Gezer de Ali Hadi'nin klasik anlamda tutucu olduğundan bahseder.(Gezer 1984, s.35) Fakat bu durum onun 1949 yılında ikinci defa Paris'e gitmesiyle(ilk gidişi 1927 yılındadır) değişmiştir. Bu tarihten sonra non-figüratif çalışmalara ağırlık vermiştir. Bunun nedeni o yıllarda Paris'in içinde bulunduğu

sanatsal ve düşünsel ortamdır. Zaten esas olarak atölyelerin ayrılması da bu dönemden sonra gerçekleşecektir. Zühtü Müridoğlu'nun sanat serüveni de farklı değildir. 1928 yılında Paris'e gitmiş ve orada dört sene kaldıktan sonra geri dönmüştür. Dönüşünden sonra 'D' Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır.

Bu grup adını dördüncü sanatçı topluluğu olmasından alır ve kurucuları 4 ressam ve 1 heykeltıraştan (Zühtü Müridoğlu) oluşmaktadır. Bu topluluğun temel sanatsal eğilimi empresyonist eğilimleri reddedip kompozisyonları kübist ve konstrüktivist bir motifle kurmak olmuştur. Kuruldukları dönemde haklarında çok sayıda yazı yazılmıştır ve çeşitli çevrelerden tepki toplamıştır. Fakat Zühtü Müridoğlu'nun sanatında da esas değişim onun ikinci Fransa seyahati ile başlar. Otuzlu yıllar boyunca sanatında göstermiş olduğu Mısır, Yunan ve gotik etkiler 1947 yılında gittiği ve iki sene kaldığı Paris dönüşünden sonra değişmiş, o da soyut ve non-figüratif çalışmalara ağırlık vermiştir. Bu dönem çalışmalarında ağaç malzemeye yöneldiği görülür. 1955 yılında esas atölyeyi Hadi Bara'ya bırakarak 'ağaç uygulama' atölyesine geçmiştir. Bu dönem eserlerinde soyut düzenlemeleri sıkça kullanmıştır.

Dönem sanatçılarından bir diğeri olan Nusret Suman ise 'D' Grubu sergilerine katılmış fakat soyutlayıcı alanda pek fazla varlık göstermemiştir.

Bir sonraki kuşak sayılabilecek Belling'in öğrencilerinin bir kısmı ise çeşitli modern heykel akımlarını denemişler bunun yanında dönem içindeki anıt furyası içinde yer almışlardır. Şadi Çalık soyut ve figüratif çalışmalarını aynı anda sürdürmüş, soyut çalışmalarında maden malzeme kullanımına ağırlık vermiştir. Şadi Çalık'ın minimalist akım ortaya çıkmadan çok önceleri bu akıma önsezi ile yaklaştığı ileri sürülür.(Tansuğ, 2005, s.322) Hüseyin Gezer ise soyutlamalarında geometrik eğilime ağırlık vermiş ve figüratif yapıyı koruma gayretinde olmuştur. 1950–60 arası çalışmalarında geometrik formu ve folklorik öğeler içeren yapıtlar sunmuştur. Bu kendiliğinden gelişen bir süreç olmaktan çok onun bilinçli tercihidir. Evrenselliğe, bölgesellikten ulaşabileceğini düşünmektedir. (Gezer, 1984, s.183) Aynı zamanda akademideki hocalık görevini Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu ile paylaşarak Türk Heykeltraşlığı'nın önünü açtığı söylenebilir.

1960'lardan sonra soyut çalışmalara yönelmiş bir diğer heykeltıraş da Turgut Pura olmuştur. Soyut alışma alanında yeteneği ve yetkinliğini ispatlamış bir sanatçı da Kuzgun Acar olmaktadır. 1961 yılı Paris gençler bienalinde birincilik dl almıştır. Bir diğer önemli sanatçı olarak da Füsun Onur'u saymak yerinde olacaktır. Eğitimini ABD'de tamamlayan sanatçı çok geniş bir yelpazeden etkilenmiş ve eserlerinde minimalizm, pop-art ve conceptual art'a kadar birçok akım özelliği kullanmıştır. Ali Teoman Germaner ise fantastik figürlerle yaptđđ çalışmalarının yanı sıra soyut biimlendirmelere de yönelmiştir. İlhan Koman'a daha sonra etraflıca değinilecek olmakla beraber soyut çalışmalar alanında önemli bir etkisi olduğunu söylemekte fayda var. Sonraki kuşak içinden sayılabilecek Mehmet Aksoy'da genel anlamda figürle çalışmakla beraber soyut kompozisyonları da denemektedir. Ferit zşen, Metin Haseki, Nermin Faruki, Saim Bugay, Hayri Karay, Zerrin Bölükbaşı bunun dışında eğitim formasyonları heykel olmayıp bu alanda alışan Tankut ktem, Haluk Tezozar, Azade Köker ve Yunus Tonkuş gibi sanatçıların isimlerine değinmek yerinde olur.

Akademik eğitim tekniksel açıdan sanatçıların önünü açmış olsa da toplum yapısı ve pazar ilişkileri de değerlendirmeye katıldığında soyut plastik uygulamaların sistemleştiğini söylemek zordur. Devlet politikaları da göz önünde tutulduğunda yirminci yüzyılın ortasına doğru başladığını söyleyebileceğimiz modern soyut Türk Heykeli belli bir süre içinde ağı yakalamış olmasına rağmen ağdaş sanatın yirminci yüzyılın ikinci yarısında değişmeye başlaması ve teknoloji, yeni teknikler ve farklı malzemeler gerektiren yapısı göz önünde tutulduğunda yeni bir açmaza girilmiş olduğu söylenebilir. Teknik ve teknolojinin sanatın içine daha aktif girmesiyle beraber, bu alanın malzemesinin ve bilgisinin kullanımı gerekmiş, bu durum da ülkeler arasında ağdaş sanat alanında olduğu söylenebilecek bir 'eşitsizlik' yaratmıştır.

BÖLÜM III

3.1.Değerlendirme ve Sonuç

Bu bölüm için yapılacak değerlendirmeye başlamadan önce yirminci yüzyıla yön veren belli başlı olaylara değinmek faydalı olacaktır. Şüphesiz ki bu olayların en önemlileri her iki dünya savaşının bu yüzyılın ilk yarısında yaşanmış olmasıdır. Bu savaşlar sadece haritaları değiştirmekle kalmamış aynı zamanda toplumun örgütlenme ve üretim ilişkilerini, sosyal yapısını ve sanatını da şekillendirmiştir. Sadece Birinci Dünya Savaşı'na kadar geçen süreye baktığımızda, Wilhelm Röntgen'in x ışınları ile ilgili çalışmaları, Marconi'nin telsiz sistemi ile Atlantik ötesine mesaj yollaması, Pavlov'un şartlı refleks alanındaki çalışmaları, Curie'nin uranyum üzerine yapmış olduğu çalışmalar, Wright kardeşlerin motorlu bir uçağı ilk defa uçurmaları gibi bilimsel alanda yaşanan büyük ve köklü değişimlerin yanında dünyanın her yerinde haritaların ve siyasal sistemlerin değişiminin eklenmesiyle dünya yepyeni bir ortama sürüklenmekteydi. Artık kalan son imparatorlukların da çökmesi ve yerleşik sistemlerinin yıkılmasıyla beraber tarih hızlı bir değişim evresine girmişti. Osmanlı Devleti Balkanlarda kayıp üstüne kayıp yaşarken Rusya'da 1905 demokratik devrimi, Çin'de 1911 milli devrimi olmakta ve dünya üzerinde büyük bir alanın siyasal ve yönetsel yapısı değişmekteydi. Tüm bu hızlı değişimin bir anlamda katalizörü olan ve uzun yıllar boyunca etkisini hissettirecek olan ABD ekonomik buhranı da bu sürece eklenmişti. Böyle bir ortamda evrimsel bir değişmeden çok her

alandaki etkisine bakmamızın dönem sanatını anlamak açısından faydalı olacağı kesindir.

20. yüzyıl felsefesi, dönemin sosyal ve siyasal yapısı içerisinde oluşturulmuş, 19 yy. sonlarından başlayarak 20. yüzyıl boyunca etkili olmuş düşünce akımlarını içerir. 20. yüzyıl felsefesinin temel özelliklerini belirlemede de bu dönemdeki siyasal olaylar kültürel ve teknolojik gelişmeler pozitif ve sosyal bilimlerdeki yeni bulgular etkili olmuştur. Bütün bunların etkisinde 20. yüzyıl felsefesinde gözümüze çarpan ortak özellikler bilime ve bilimsel verilere yönelik sorgulayıcı yaklaşımlar “akıl” ve yöntemlerinin sorgulanması, dil bilime duyulan ilgi, özne kavramı üzerinde yürütülen tartışmalar, “bilgi” sorunu, cinsellik soruşturması, yabancılaştırma olgusu ve iktidar kavramının irdelenmesidir. Çağ içinde etkili olmuş belli başlı felsefi akımları saymak gerekirse analitik felsefe, dil felsefesi, yorumsamacılık, yapısöküm, varoluşçuluk, mantıksal pozitivizm, nihilizm, fenomenoloji, sezgicilik, yapısalcılık ve eleştirel teori sayılabilir.

Bu akımlara teker teker değinmektense dönemin düşünce yapısını etkileyen genel özelliklerine bakmakta fayda vardır. Bu durumda karşımıza çıkan tutumları şu şekilde özetleyebiliriz. Çağdaş düşünürlerin çağında olguculuk karşıtı bir tutum gözlemlenmektedir. 19. yüzyılın tam tersine çağdaş filozoflar çözümleme metodunu kullanmakta ve bunu belirgin yeni yöntemlerle gerçekleştirmektedirler. İdealist filozofların aksine dolaysız gerçekçiliği savunurlar. İnsana, varlığı doğrudan doğruya kavrayabilme gücünü tanımaktadırlar. İlgileri oluş üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle varoluşçu filozoflarda kişiselci eğilim gerçekleşmektedir. Bu yanlarıyla 20. yüzyıl felsefesi insan varoluşuna önceki dönem felsefelerinden çok daha yakın durmaktadır.

Konumuzla ilgili olması açısından burada iki ana akıma değinmekte fayda vardır. Bunlardan biri varoluşçuluk ve bir diğeri de sezgiciliktir. Dönem sanatını yoğun olarak

etkilemiş olan bu iki felsefi akıma değinmek konunun açıklanması açısından faydalı olacaktır.

Varoluşçuluk bireyin deneyimini ve bu deneyimin tekilliğini ve biricikliğini insan doğasını anlamanın temeli olarak gören bir felsefe akımıdır. Varoluşçuluk, insanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren bir düşünce okuludur. Bu akım insan özgürlüğüne inanır ve insanların davranışlarından sorumlu olduğunu öne sürer

Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre, Gabriel Marcel ve Maurice Merleau-Ponty gibi önemli temsilcileri bulunan akımın temellerinin Nietzsche ve Kierkegaard tarafından atıldığı söylenebilir. Bu akımın temel özelliklerine baktığımızda öncelikli olarak bireyselliği vurgulamamız gerekmektedir. Özellikle yüzyılın ilk yarısında yaşanmış olan iki dünya savaşı ve hızlı değişimler, insanların güven duygusunu sarsmış ve dünyaya karşı daha bireysel bir tutum almalarını sağlamıştır. Bunun sonucu olarak; varoluşçuluk, toplumsal bir seslenmenin veya çözümlemenin ötesinde bireysel bir sese sahiptir. Bahsedilen varoluş birilerinin değil, tikel ve bireysel olan kişinin varoluşudur. Bu nedendir ki varoluşçuluk insanın yeniden kendini tasarlaması ve yaratması gerektiğini söylerken aynı zamanda insanın yaratılmış bir ruh olduğuna karşı çıkmakta ve böyle bir durumda insanın çevresini de kendisiyle beraber yaratacağını düşündüğü anti kaderci diyebileceğimiz anlayışa sahiptir. Bu düşünce yapısı, bu özelliği ile idealist düşünce yapısına taban tabana zıt bir anlayış gösterir. Aynı zamanda insanın bu varoluşu gerçekleştirirken referansının yine kendisi olması nedeniyle, bu varoluşun bilimsel, nesnel ve analitik bir yaklaşımla da kurulamayacağı görüşündedir. Varoluşçuluk öz ve varlık ilişkisini tersinden ele almış ve varoluşun özden önce geldiğini savunarak özün varoluş içerisinde belirlenebileceğini savunmuştur. İnsan dünyaya bırakılmış bir varlıktır ve diğer varlık ve nesnelere, gireceği ortamda yapacağı seçimlerle özünü belirleyecektir. Dolayısıyla gerçeklik kavramı nesneye ait bir kavram olmaktan çıkar ve özneye ait bir kavram haline gelir. Gerçeklik de diğer şeyler gibi öznedir. Bu durumda insanın kendisi dışında evrende bir anlam araması varoluşçuluk için saçmadır. Evrene anlamını veren de öznedir. İnsan yalnızca kendi eylemlerinden sorumlu değil aynı zamanda diğer nesne ve

varlıklarla ilişki kuran özne olarak diğer insanların eylemlerinden de sorumludur. Bu durumda birey, özünü var ettiği gibi etiği de var edecektir.

Bir diğer önemli akımsa sezgiciliktir. Felsefe tarihinde bilginin kaynağı ve gerçeğin kavranması konusunda ortaya atılan sorunlar, birer dizge niteliği kazanmış, değişik düşünme yöntemlerine bağlanan çıgırların doğmasına yol açmıştır. Bilginin duyularla sağlanan bir veri olduğunu ileri süren çağrılar genellikle, maddecilik, deneycilik ve onlara bağlanan öğretilerdir. Bilginin duyularla değil de yalnız düşünme yeteneğiyle oluştuğunu ortaya atan akımlar da idealizm adı altında toplanmıştır. Bu düşünce akımlarının bilgi konusunda ileri sürdükleri yöntemlerin iki temel kaynağı vardır. Biri içinde yaşanan ve duyularla algılanan doğa, öteki insandaki üretici ve yaratıcı nitelik taşıdığı söylenen us ve kavrayış yeteneği. Birincide ağırlık doğaya, ikincide düşünme yeteneğine verilmiştir, iki düşünme biçiminden de birçok öğreti doğmuştur.

H. Bergson 'un geliştirdiği sezgicilik, bilgi felsefesinde üçüncü bir yol olarak görülmelidir. Bu yöntem daha önce matematikle ilgili sorunların çözümünde kullanılmış, us kurallarından bağımsız bir kavrayış yeteneği diye nitelenmiştir. Bilim tarihinde, bir içe doğuşun ilk örneği olarak Arkhimedes'in buluşu gösterilir. Suya batırılan bir nesnenin, yerini değiştirdiği suyun ağırlığınca kendi ağırlığından yitirdiği ve nesnenin neden batmadan suyun yüzünde kaldığı sorununu çözen olay deneyden kaynaklanan bir sezgi sonucu aydınlanmıştır. Bu olay "bilimsel sezgi" diye nitelenmiştir, Düşünme yeteneğini belli bir konu üzerinde yoğunlaştıran düşünürün, deneyde elde edemediği sonucu beklenmedik bir süre içinde içe doğuşla aydınlığa kavuşturacak veriyi kazanması sezgiciliktir.

H. Bergson'un sezgiciliği bilimsel bir nitelik taşır, özellikle ruhbilimle bağlantılıdır. Düşünülen bir sorunun çözümünü kolaylaştıran veriyi elde etmeye, dayanır. Daha önceki çağlarda, özellikle tanrıbilim alanında "sezgi" tanrısal bir uyarı, tanrısal bir ışık olarak nitelenmiştir. Augustinus' tan 'Aquino' lu Thomas "a değin gelen Hıristiyan tanrıbilimcilerinde, inanla bağlaşımlı sezgi gerçeğin kavranmasından önemliydi. İslam

tasavvuffunda, özellikle Yeni-Platonculuk'tan kaynaklanan öğretilerde, gerçeğin kavranması içe doğuş niteliği taşıyan sezgiyle sağlanabilirdi.

Tasavvuf felsefesinde ele alındığı durumda sezgi insanın içinde yalnız tanrıyı bıraktığı durumda ortaya çıkan bir yetenek durumudur. Bu yetenek insanın gerçekliği tüm yönleriyle algılamasını sağlar. İnsanın bir anlamda kendini aşma durumudur. Duyularının ve düşüncelerinin ötesinde gerçeği çıplak olarak algılamının yolu olarak görülür.

İslam felsefesi için erken çağlarda ele alınmış olan bu düşünce yirminci yüzyıl içerisinde batı dünyası tarafından gerçeklik tartışmalarının bir uzantısı olarak tekrar ele alınmıştır. Bergson tarafından sistemleştirilen teoriye bir daha bakacak olursak Bergson'un felsefesinde nesneyi anlamının yolu için sezgicilikle karşılaştırılan yöntem analitik yöntemdir. Sezgici anlayış bu sorunu şu şekilde ele alır, her nesne biricik ve tektir. Bu durumda her nesne kendi özelliğine sahip ayrı bir 'şey'dir. Analitik yöntemde her 'şey' bir başka 'şey' ile açıklanmak durumundadır. Dolayısı ile her nesne kendisi olmayan bir 'şey' le açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu da bize nesnenin kendisini değil benzerliklerinin bilgisini verir. Nesne'ye dışardan bakarak açıklayan analitik yaklaşım kendi eksikliğinin farkında olduğu için sürekli olarak yaptığı tarifleri yeniler ve yeni sembollerle yeni görüş açıları ileri sürer. Ama bunlar da değişmeye zorunlu yeni tarifler olmaktan öteye gidemez. Fakat sezgi yalın bir eylem olarak nesneyi sadece nesnenin içinden ve sadece 'o' nesne olarak kavramamızı sağlar. Bu kavrayışımız nesneye değil bize ait bir durum olduğundan kişi aslında sadece nesneyi kavramakla kalmaz aynı zamanda bu süreç içerisinde kavradığı şey yine kendi 'ben' i olur. Ve her birey kendi 'ben' ine sahip olduğundan kendi sezgisini oluşturur. Bilimsel veri yaşamın durduğu anı dikkate alarak sistemleştirildiği için zaman ve hareketin içinde göreceli olmak zorundadır. Oysa kişi zaten zaman ve hareket içerisinde yaşadığı için sezgisel verisi göreceli değildir. Zeka duran bir yerden bize veri oluştururken sezgi yaşamın içinden, hareket içinde bize veri sağlamaktadır. Fakat Bergson'cu anlayış sezgi ve zeka konusunda yaptığı bu saptamaların dışında zekanın verdiği bilgiyi de küçümsemez. Aksine onun belirtmeye çalıştığı şey zeka yoluyla kavranılamayacak olan bilginin sezgi yoluyla kavranabilir olduğu ve bunun değerli bir bilgi olduğu düşüncesidir.

Şimdi bu iki düşünsel yönetime baktığımızda ikisinin de bireysel yanlardan beslendiği görülmektedir. Varoluşçuluk da, Sezgicilik de bilginin ve özün kaynağı olarak bireyi referans göstermekte ve diğer açıklamalarını bunun üzerine kurmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi dünyada her alanda yaşanmaya başlamış olan hızlı değişim insanın gerçeklik kavramını yeniden ve yeniden kurmasını gerektirmiş ve bu kadar çok değişen bir gerçeklik karşısında insan artık dünyayı ondokuzuncu yüzyılın pozitivist düşünürleri kadar kolay açıklayamamaya başlamıştır. Bu durumda insan yeni gerçeklik tanımını değiştirmeyecek bir noktaya çekmeye çalışmış ve bunun yine bireyin kendisi olduğu görüşünden beslenerek bu iki düşünce akımını geliştirmiştir. Aynı zamanda kişi bu hızlı değişim karşısında güven duygusunu kaybetmiş ve bu yeniçağda bunu yeniden oluşturma çabası içine girmiştir. Üst üste gelen iki dünya savaşı ve ABD’de başlayıp tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik buhran insanlarda her şeyin yeniden sorgulanması gerekliliğine olan ihtiyacını arttırmıştır. Bilimin tek başına tüm soruları ve sorunları çözeceğine olan inanç zedelenmiş, insan bu ‘kurtuluş’ için yeni yollar da aramaya başlamıştır.

Şu ana kadar üzerinde durduğumuz düşünsel alandaki durum farklı enstrümanlarla da olsa sanat için de geçerlidir.

Yirminci yüzyıl sanatı aslında gerçek, gerçekçilik gibi kavramların sorgulanması ile başlamıştır. Sanatı oluştururken kullanılan modelin ne kadar gerçek olduğu veya bu modelin taklidi yoluyla mı ‘gerçek’ bir anlatım yapılacağı üzerinde durulmuştur. Bu yüzyıla kadar modelden çalışan sanatçılar artık modelden çalışmayı büyük ölçüde bırakmış ve yeni anlatım yolları aramaya başlamışlardır. Ulaşım ve iletişimin hızlanması da göz önüne alındığında batı için ‘diğer’ olan dünya daha iyi tanınmaya başlamış ve oryantalist anlayışın dışında da bir tanıma süreci başlamış bulunmaktadır. Avrupa içerisinde özellikle doğudan getirilen eserlerin sergilendiği müzelerin de açılması ile birlikte kendini sorgulamaya başlayan batı bu yeni uygarlıkların estetik görüşlerine ve anlatım diline yönelmiş ve onu oryantalist gizemci yaklaşımın dışında değerlendirmeye başlamıştır. Batı sanatını artık sanat içinde oluşturduğu kendi dizgisel yolunu değiştirmek yoluna gitmiştir. Burada üzerinde önemle tartışılması gereken şeylerden biri de bu ‘yeni’ sanatın tepkiselliğidir. Özellikle Klasik Yunan, Roma ve Rönesans süreçleri ile oluşturulmuş estetik geleneğe tepki bu dönemin ruhunu oluşturur seviyededir. Bu dizgeden kopma isteği

bu yeni sanatın en önemli özelliğidir. Bu durumda yaratılmış olan ‘diğer’ sanat yeniden ele alınmıştır diyebiliriz. Daha önce bahsettiğimiz şekilde gerek varoluşçuluk gerek sezgicilik doğu dünyası içinde çok önceleri ortaya çıkmış ve toplumsal kimliğe eklemlenmiştir. Gerçek kavramının yeni sorgulamasında bu sanata yönelmenin sadece bir özenme süreci olduğunu söylemek oryantalist bir açıklama ile kafalarımızı karıştırmak olacaktır. Batılı sanatçı sadece ilginç ve garip bulduğu için bu sanata yönelmemiş aynı zamanda dönem düşüncesine en yakın malzeme olarak gördüğü için de yönelmiştir. Bugüne kadar sürekli olarak ‘benzetme’ yoluyla yapılan sanat artık hem konuları hem de biçimleri bakımından anlatımsal etkisini kaybetmiştir. Sanatçı bu durumda sanatını daha gerçekçi ve kalıcı temellerde kurmak istemiş ve yöresellikten uzak evrensel dili olan konu ve biçimler aramaya koyulmuştur. Bunu da ancak figürü yeniden yorumlayarak yapabileceğini fark etmiştir. Bu durumda sanatçılar yeni ve evrensel olacak formlar aramaya koyulmuştur. Kimi geometrik şekiller üzerinden bunu yapmaya kimi sadeleştirerek daha yalın bir gerçeklik duygusu yaratmaya kimi de sezgi yoluyla kavranabilecek bir eser yaratma yoluna girmiştir. Burada söylenecek en doğru şey sanatçıların artık sanatın sadece teknik özelliklerini tartışmanın ötesinde ifadesel ve anlatımsal boyutunu da tartışmaya başlamışlardır. Bu yeni ‘modern’ sanatın çağlar öncesinden etkilenmesini açıklayan çelişki de burada yatmaktadır. Kimi zaman farkında olarak kimi zaman da farkında olmadan yaptıkları bu öze dönüş veya öz sorgulaması onları tekrar çağlar öncesine gitmek zorunda bırakmıştır. Kişisel bir fikir olarak belirtmek gerekirse. Bu çalışmalarında kimi başarılı eserler vermekle beraber genel bir açmazın içine düşmekten kurtulamamışlardır. Bu konuya kısaca değinmek gerekirse esinlendikleri eserlerin yapılış nedenleri ve ortamı ile kendi nedenleri ve ortamlarının farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu durumda sanatçı, eser ve toplum arasındaki ilişki çok farklıdır. Bunun sonucu olarak da modern sanat sürekli olarak esinlendiği sanatın anlatımsal olarak gerisinde kaldığı eleştirisini almaktan kurtulamamıştır.

Bu süreç içerisinde İlhan Koman’ın sanatına bakılacak olursa yirminci yüzyılın bu olgularını barındırdığını saptamak çok güç olmaz.

Birincil olarak İlhan Koman sanatsal anlamda çocukluktan getirdiği bir yeteneğe sahiptir. Bu durumu Karabuda ile yaptığı söyleşide şu şekilde açıklamaktadır.

“Ben çocukken biraz aptal denilen tiplerdendim. Bilye ve top oynamaya yanaşmazdım, kardeşim Korhan gibi cevval değildim. Bir köşede oturur vida ve cıvatarla uğraşır dururdum. Okula başladığımda karakalemle sınıfta en iyi resim çizen öğrencilerden biriydim.”(Karabuda, 1981, s.12)

Buradan da anlaşılacağı üzere sanata karşı bir yeteneği olduğunun farkındadır. Hatta bu özelliğini annesinden almış olduğu görüşü de çeşitli kaynaklarda dile getirilmektedir. Bu farkındalık daha sonra onun akademiye başvuracağı sürecin de başlangıcı olacaktır. Bunun dışında bir diğer özelliği de ‘farklı’ bir çocuk olduğu şeklindedir. Bu durumu kendisini tanımış olmaktan büyük gurur duyduğum Mergup Nurengin ile yapmış olduğum bir sohbetten de örnek vererek genişletebiliriz. Mergup Nurengin, İlhan Koman’a sürekli yalnız bisiklete binerken rastladığını ve onun terbiyeli efendi olmakla beraber genelde yalnız olduğunu belirtmiştir. Bu örnekler dönem içerisinde bulunan diğer kişilerin anıları ile de zenginleştirilebilir düzeydedir. Bu kişilik yapısı aslında yukarıda sözünü ettiğimiz iki felsefeye de yatkınlığını anlatmak açısından önemlidir.³ Bu durumda dünyaya daha tekil olarak bakabilmiş ve eserlerini bu kaynaktan besleyebilmiştir.

Sanata başlaması kendi ifadesi ile rastlantısallıkla olmuştur.(Karabuda, 1981, s.12) 17 yaşındayken geçirdiği tüberküloz hastalığı nedeniyle tedavisine İstanbul’da devam ettirirken bu tedavi sürecini değerlendirmek amacıyla resimler yapmış ve akademiye başvurmuştur. Resim bölümüne kabul edilen İlhan Koman daha sonra Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara’nın modelaj derslerinde gördükleri yeteneğinin yönlendirmesiyle heykel bölümüne geçmiş ve bu sayede heykel macerası⁴ başlamıştır.

İlhan koman yapıtlarını sınıflandırmak ve formüle etmek İlhan Koman’ın kendi sanatını sürekli şekilde yenilemesi nedeniyle zordur. Bu tarz zorlama sınıfların

³ Tabi ki burada yapılması amaçlanan şey İlhan Koman’ın kişiliğini herhangi bir şekilde tartışmak amacı gütmemektedir. İlhan Koman’ın sanatsal kişiliğinin anlaşılmasına yardımcı olacak şekilde bu kısımlara girilecektir

⁴ Heykel’in bir macera olarak nitelendirilmesi Karabuda ile yaptığı söyleşide kendi ifadesidir.

kullanılması üzerinde çalıştığımız kişinin anlaşılması yönünde bir engel oluşturacağından uygulanması mümkün gözükken metodun sınıflandırmadan çok karşılaştırma olması daha doğru olacaktır. Bu karşılaştırmalar da kategorileştirilmeyecek ve eserleri üzerinden dönem anlayışı ve tekniği ile genel bir karşılaştırılmaya tutmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

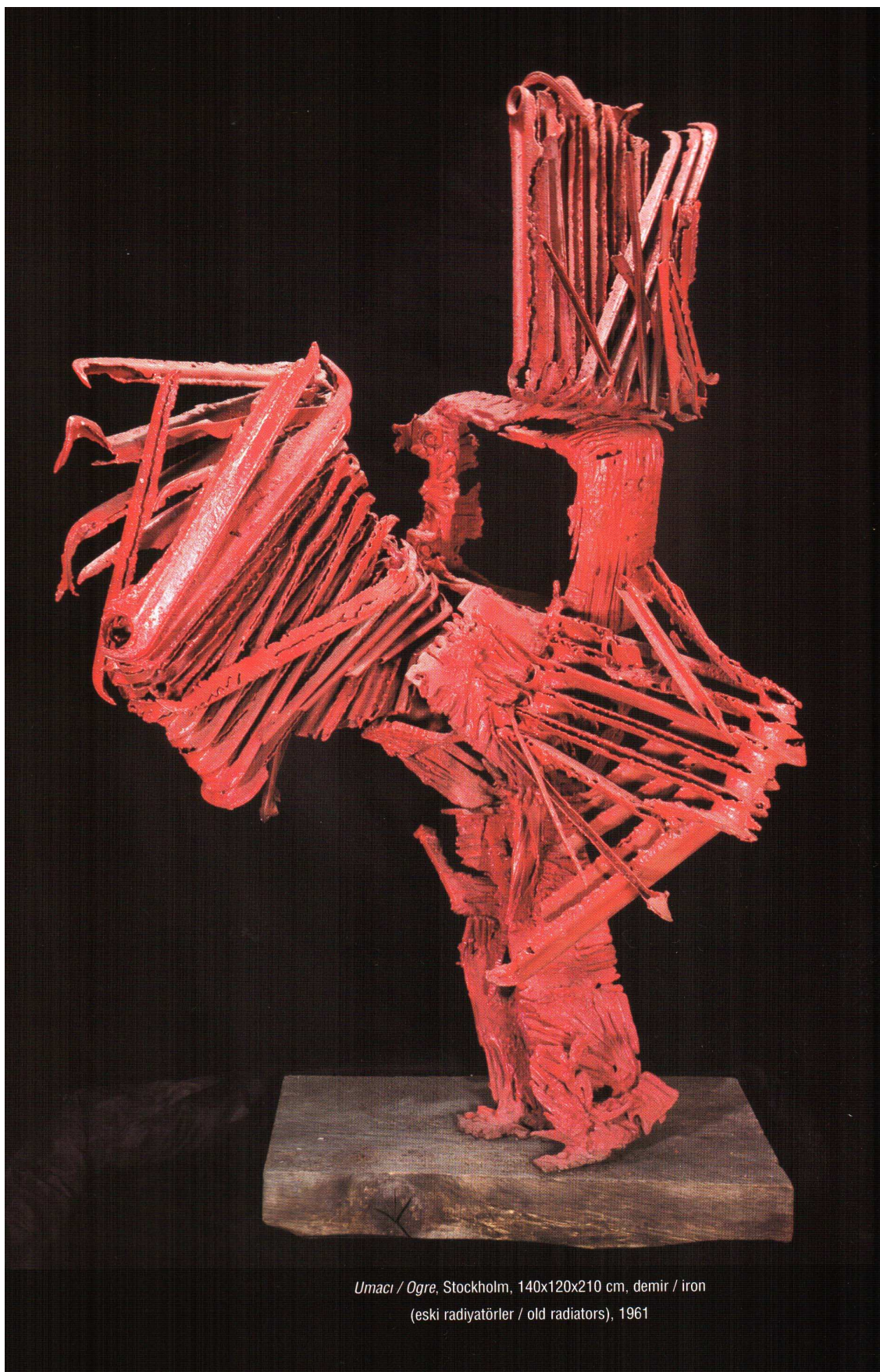
1947–1950 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris’te Louvre Müzesi’nde görmüş olduğu eserlerle Mısır ve Mezopotamya sanatına olan ilgisi de gelişmektedir. Soyut çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırır İlhan Koman. Bu dönem eserlerinde bu etki açıkça görülmektedir. Bu dönem eserlerine şöyle bir göz atıldığında sanatçının, kabile sanatı figür ve temalarını da içine kattığı çalışmaları görmekteyiz. Fakat kesinlikle tek tema veya konunun bu olduğu söylenemez. İlhan Koman’ın bu eserleri yarattığı yıllara kadar olan sürede Avrupa Heykel Sanatı’nın oldukça yol almış olduğunu ve bu konuda sanatçıya yararlanabilecek büyük bir miras bırakmış olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının bu dönem eserlerinin bir kısmında Jean Arp’ın soyutlamalarına benzeyen taş modeller üzerinde durduğu söylenebilir. Yine de eserlerinde esas olarak hayvan figürlerinde kübik etkileri görmemek olanaksızdır. Aynı Ama sadece tek başına bu etkileşimden bahsetmek de doğru değildir. Bunun dışında bu dönemde etkilendiği diğer heykeltıraşları ve işleri sayarken Rodin, Brancusi ve Giacometti’ye değinmekte ve Giacometti için ‘egzistansiyalizmin heykeltıraşıydı’ ifadesini kullanmaktadır. (Karabuda,1981,s.12) bu saymış olduğu sanatçıların farklı üslup çeşitliliği onun tek bir akım doğrultusunda çalışmadığını ve dönemin sanatı ile genel bir etkileşimde bulunduğunu göstermektedir. Bu amaçla Paris’te çalışmak zorunda olduğu Akademi Julien’de aldığı klasik tarzdaki eğitimini birkaç ay içinde bırakmış ve daha Türkiye’deyken başlamış olduğu soyut çalışmalarına devam etmiştir. Bu anlamda kendisine yakın olarak modern çalışmalarda bulunan bu heykeltıraşları görmesi gayet doğaldır. Paris’teki çalışmaları sırasında taş malzemenin yanı sıra alçı, bakır levhalar ve çivilerle çalıştığı görülmektedir. Bu dönemde Picasso’yu da önemseydiğinden bahseder Melda Kaptana Sanat Dünyamız dergisindeki yazısında. (Kaptana, 2006, s. 194–195) Eserlerinde kıvrımlı yumuşak geçişlerin olduğu göze çarpmakla beraber mağara resimlerinden etkilendiği açık olan sahnelere de yer vermiştir. Taş eserleri dışındaki çalışmalar da hayvan ve av temasının kullanıldığı çalışmalar yapmış ve burada da bu uygulamaları ile Picasso’nun ‘Stick-Statuette’ serisine ve Gicometti’nin ‘Man Pointing’ çalışmasındaki ince fakat hareketi anlatmada başarılı

çalışmalarla benzer özellikler gösterir. Bu dönem çalışmaları içerisinde bir diğer önemli etkinin de kübizm olduğu söylenebilir. Uyguladığı bu çalışmalarda kimi zaman figürlü-yarı figürlü kimi zaman da figürsüz çalışmıştır. Bu çalışmaları ile 1948 yılında Paris'te düzenlenen 'Yeni Gerçeklikler' sergisine katılmıştır. Taş çalışmalarında yer yer Brancusi ve Arp'ın çalışmalarını andıran şekillere yönelmiştir. Paris'te bulunduğu bu yıllar içinde oradaki sanat ortamı içerisinde kendine yer açmaya başladığı yıllarda Türkiye'ye dönmüştür.

Türkiye'ye dönüşünden sonra önemsenmesi gereken ilk anıtsal projesi Anıtkabir doğu rölyeflerinde yapmış olduğu çalışma olmuştur. Bu çalışmasında figürlerin duruşu ve sahne düzenlenişinde Mısır-Mezopotamya etkisi çok açıktır. Figürler ağır ve hareketsiz gibi stilize edilmiş olsalar da ifade olarak oldukça canlı bir anlatım gösterirler. Duygusal olarak coşkun bir hava hakimdir. Figürler sevinç, öfke, gurur gibi duyguların anlatılmasında klasik anlayıştan uzak bir serbestliğe sahiptirler. Figürler duruşları açısından abidevi ve durağan fakat ifadeleri açısından coşkun bir anlatım sergiler.

Bu dönemden sonra metalle çalışmaya başlamış olan Koman bir yandan da metal mobilya yapımı işi ile uğraşmaya başlamıştır. Adını 'Karemetal' koydukları bu çalışmalar Sadi Öziş, Şadi Çalık ve Hadi Bara ile beraber yürümektedir. Bunlar işlevsel kullanıma imkan sağlayan sanatsal çalışmalardır. Bu dönemdeki çalışmaları farklı kaygılarla(para kazanmak ağırlıklı kaygılardır bunlar) yola çıkmış olsalar da Konstrüktivizm-Bauhaus çizgisinde değerlendirmek doğru olacaktır.

RESİMLER



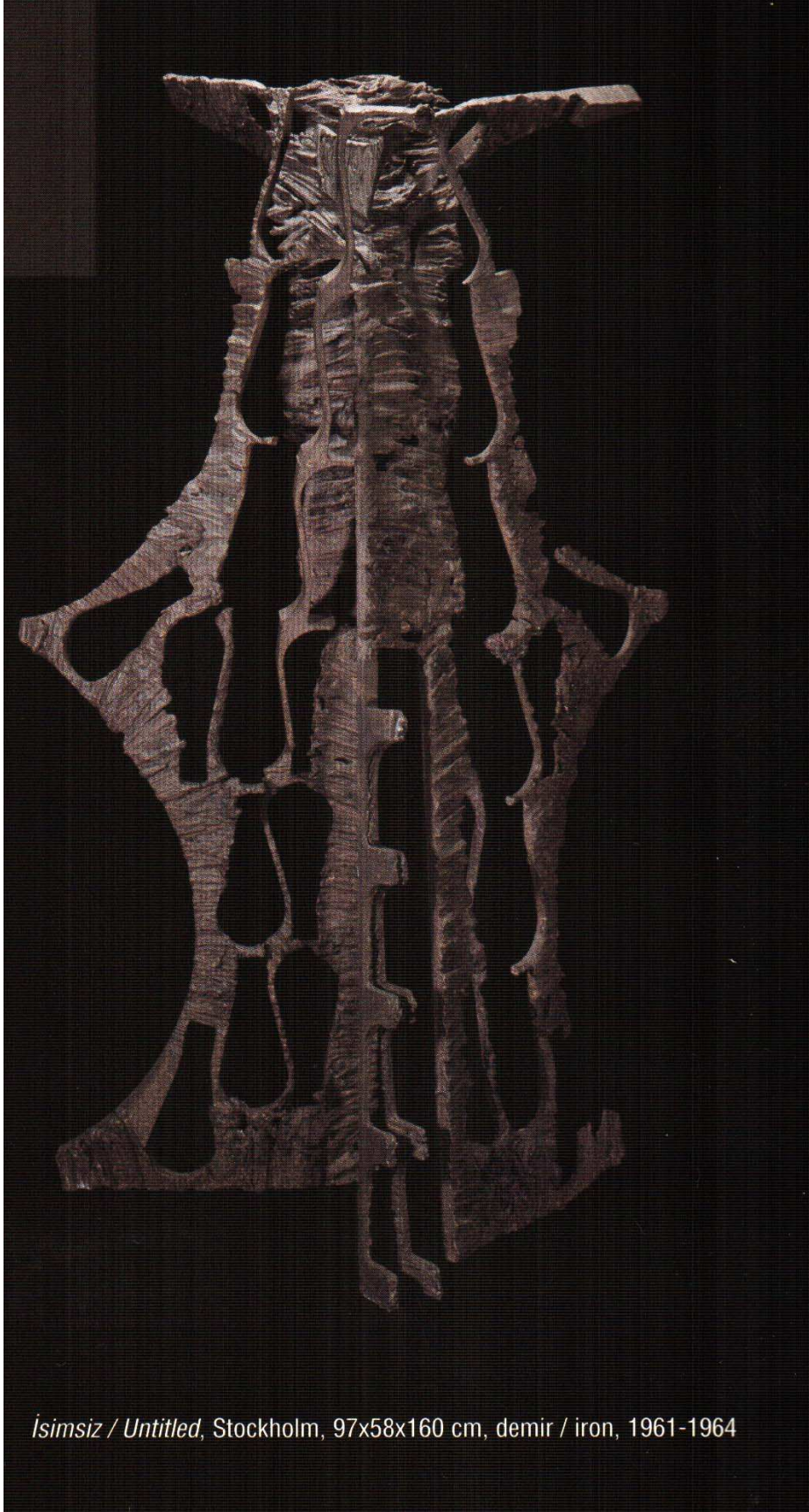
Umacı / Ogre, Stockholm, 140x120x210 cm, demir / iron
(eski radyatörler / old radiators), 1961

Resim 1: Umacı, Stockholm, 140X120X210 cm, demir (eski radyatörler), 1961



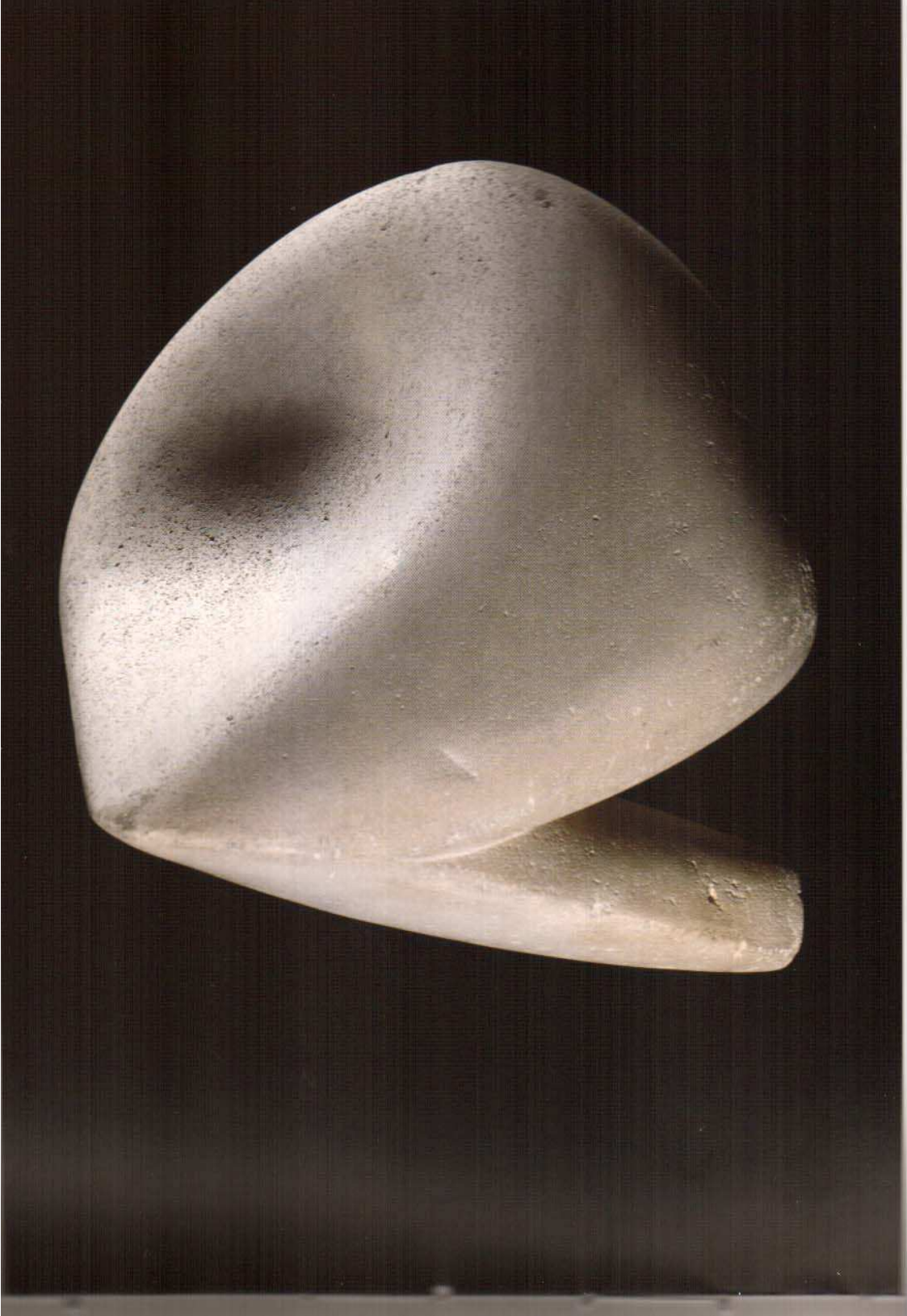
İsimsiz / Untitled, Stockholm, 102x64x111 cm, demir / iron, 1961-1964

Resim 2: İsimsiz, Stockholm, 102X64X111 cm, demir, 1061-1964

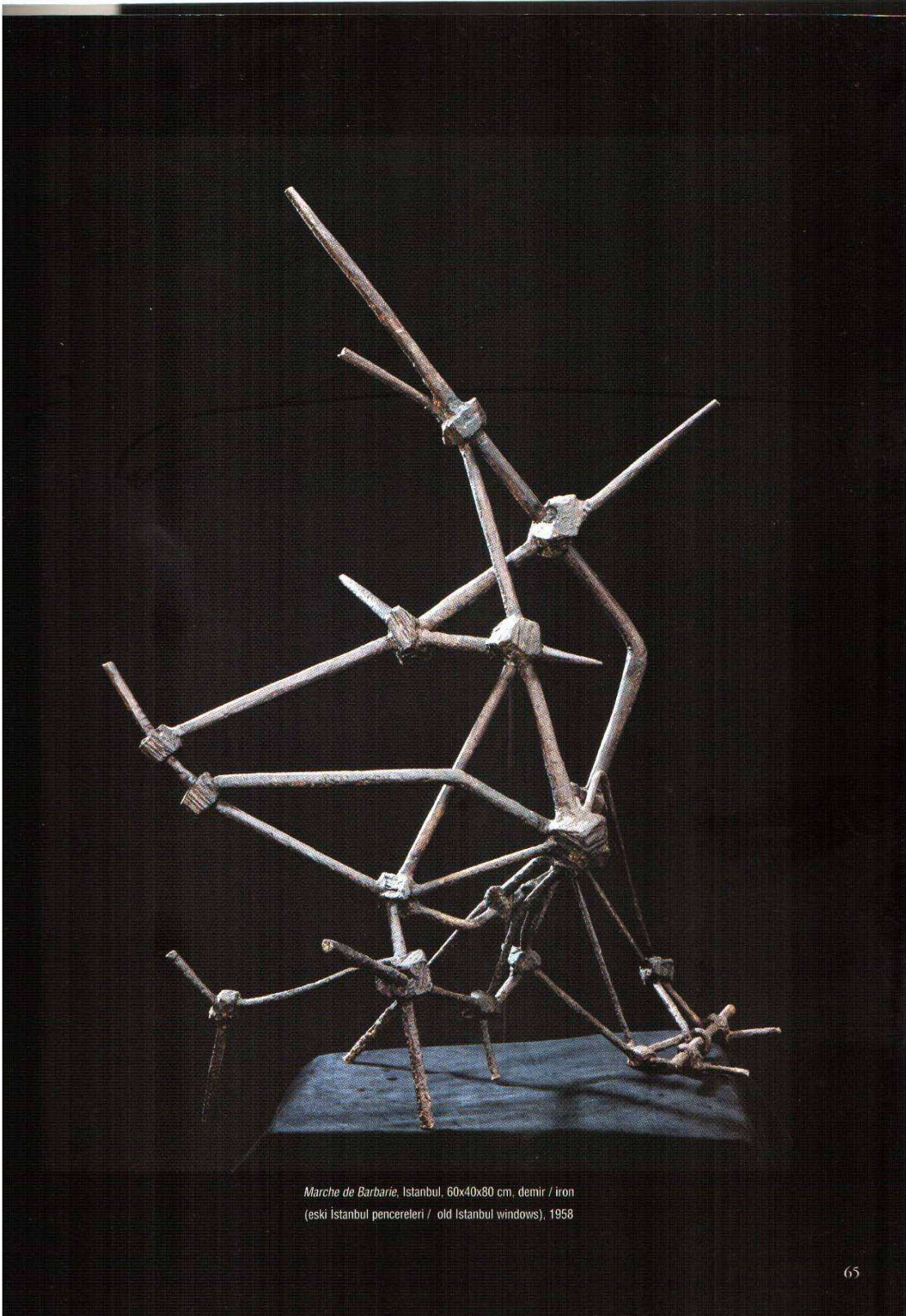


İsimsiz / Untitled, Stockholm, 97x58x160 cm, demir / iron, 1961-1964

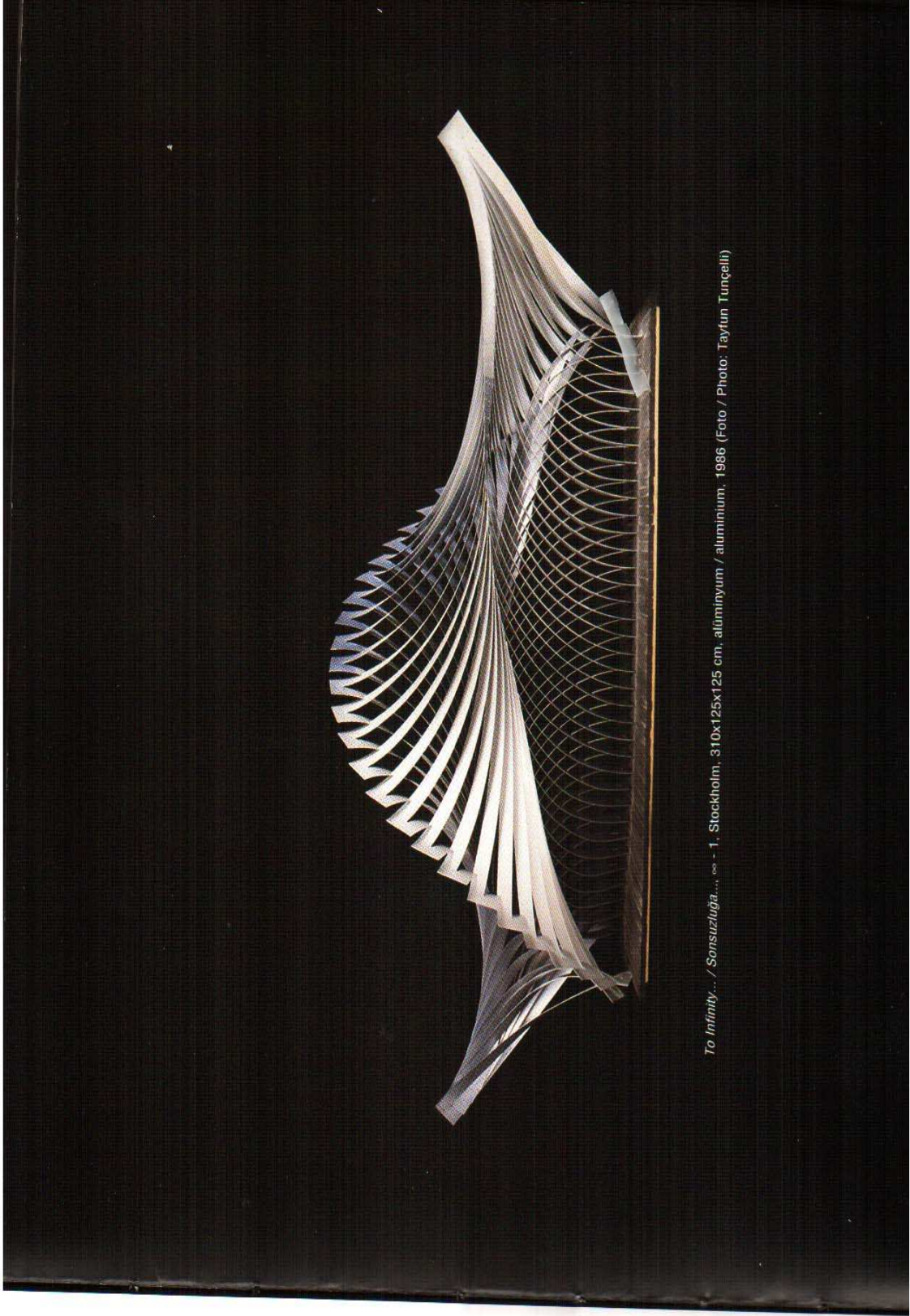
Resim 3: İsimsiz, Stockholm, 97x58x160 cm, demir, 1961-1964



Resim 4: Çalışmalarından Bir Örnek

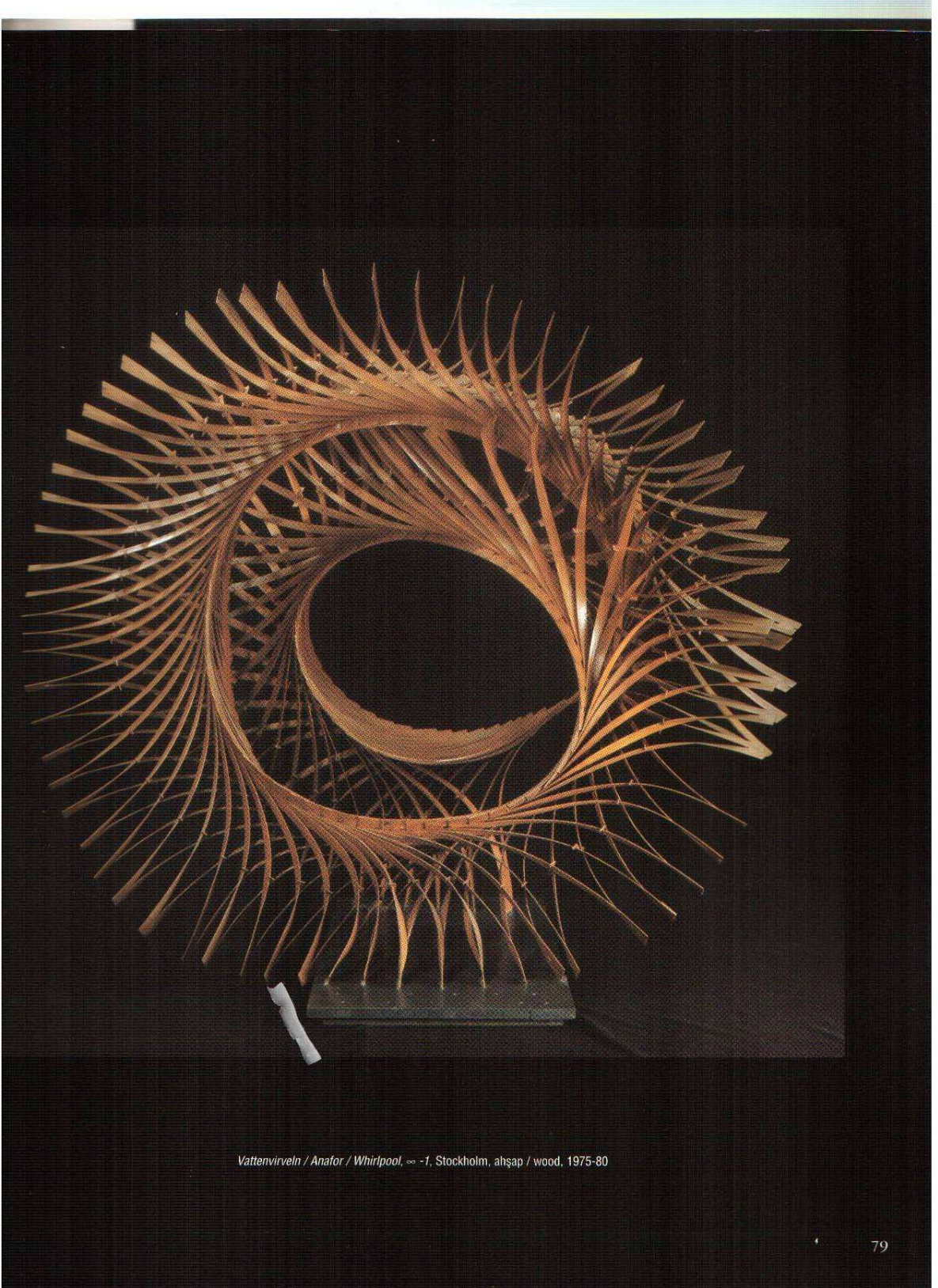


Resim 5: Marche de Barbarie, İstanbul, 60x40x80 cm, demir (eski İstanbul pencereleri), 1958

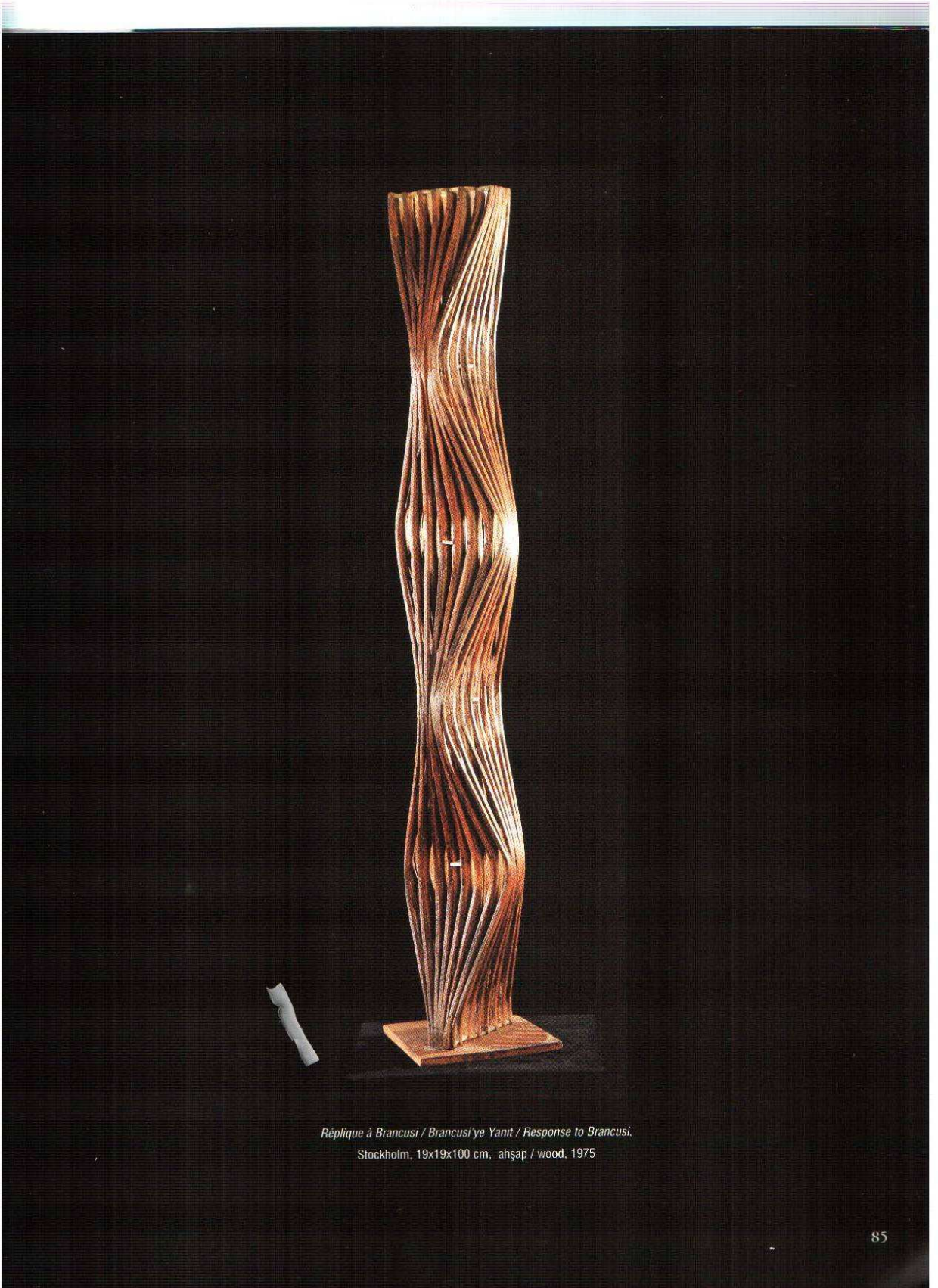


Resim 6: Sonsuzluğa..., ∞ - 1, Stockholm, 310x125x125 cm, alüminyum, 1986

(Fotoğraf: Tayfun Tunçelli)



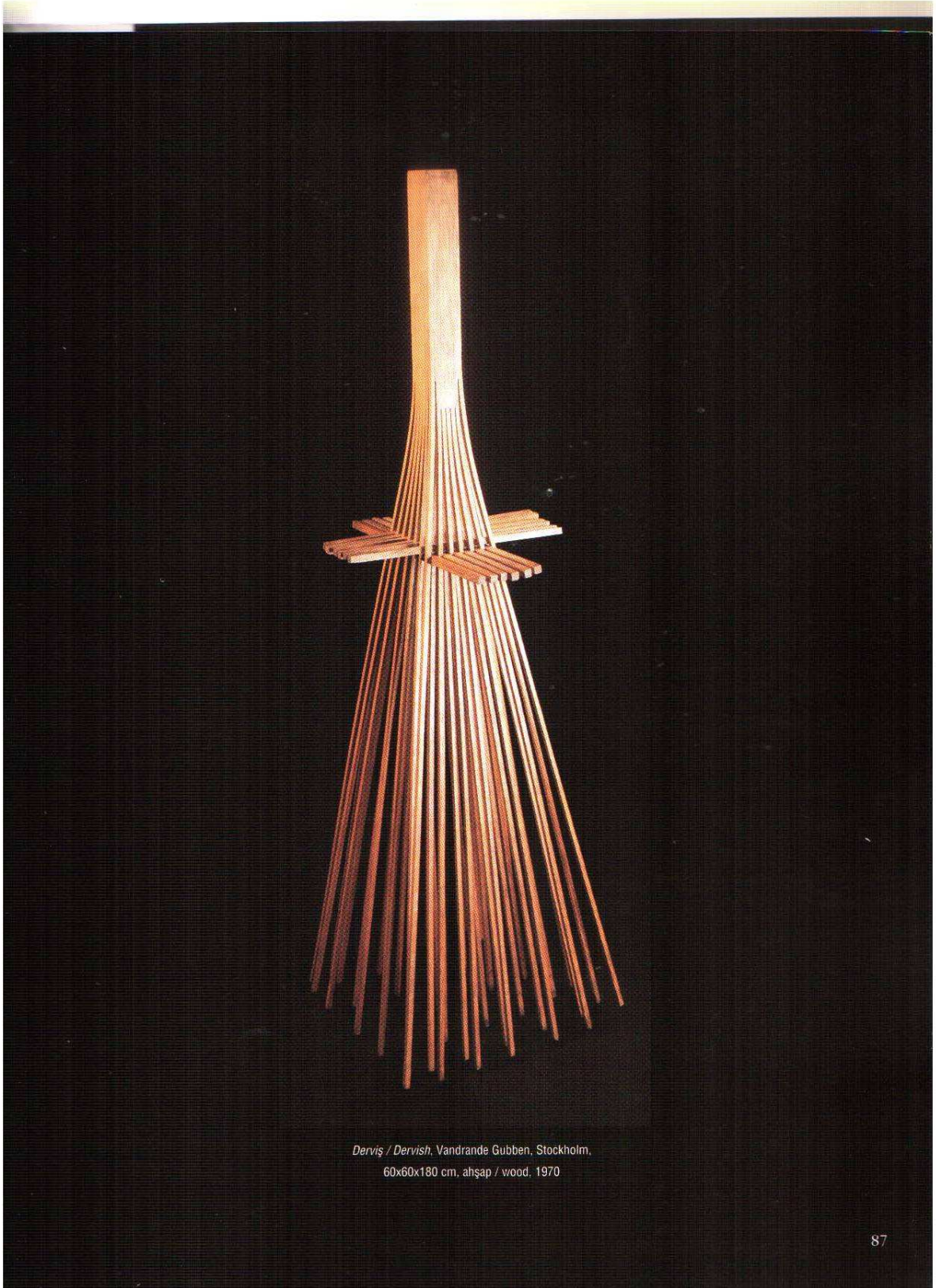
Resim 7: Anafor, ∞ -1, Stockholm, ahşap, 1975-1980



Réplique à Brancusi / Brancusi'ye Yanıt / Response to Brancusi.

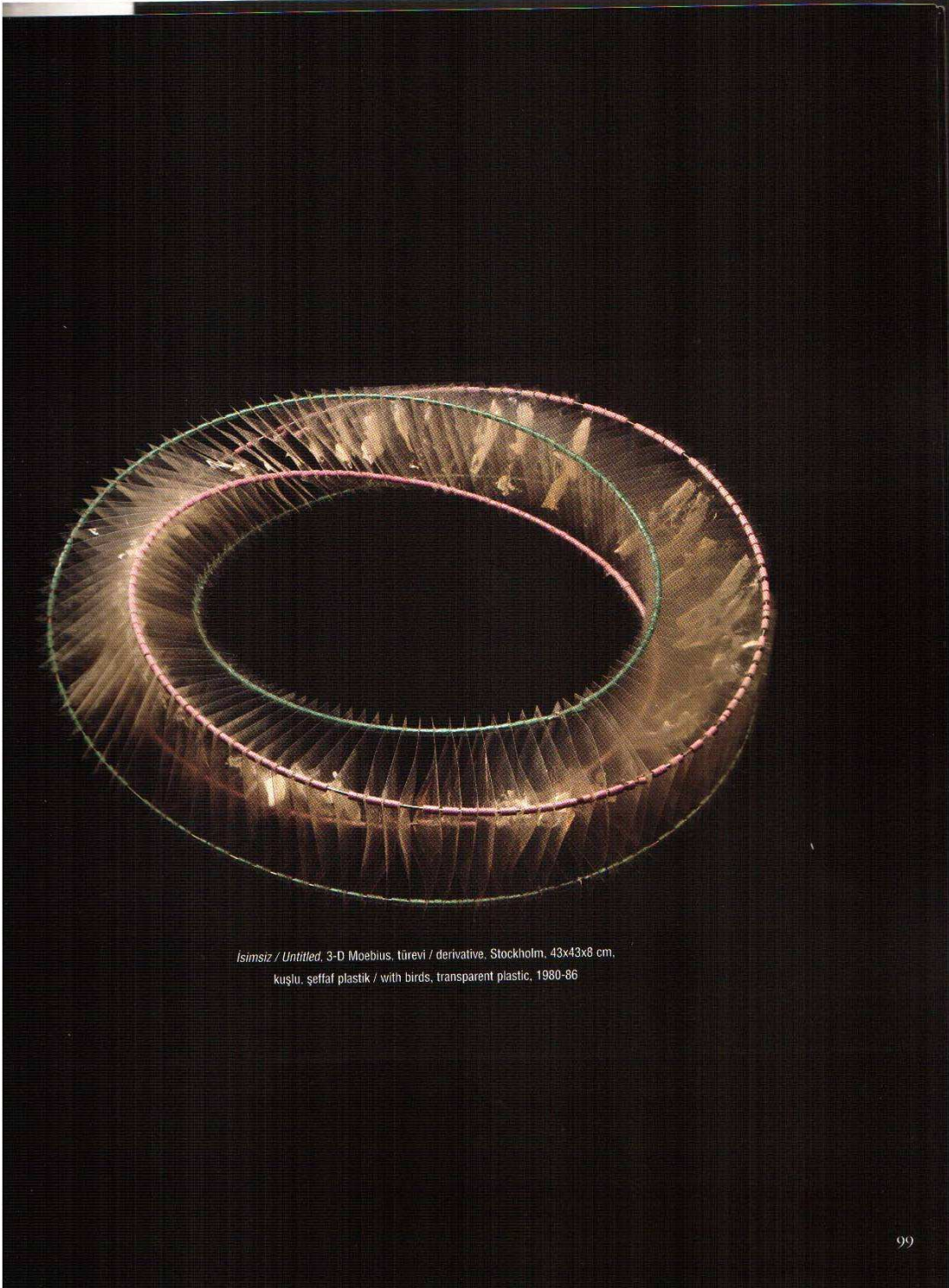
Stockholm, 19x19x100 cm, ahşap / wood, 1975

Resim 8: Brancusi'ye Yanıt, Stockholm, 19x19x100 cm, ahşap, 1975



*Derviş / Dervish, Vandrante Gubben, Stockholm,
60x60x180 cm, ahşap / wood, 1970*

Resim 9: Derviş, Stockholm, 60x60x180 cm, ahşap, 1970



İsimsiz / Untitled, 3-D Moebius türevi / derivative, Stockholm, 43x43x8 cm,
kuşlu, şeffaf plastik / with birds, transparent plastic, 1980-86

Resim 10: İsimsiz, 3-D Moebius türevi, Stockholm, 43x43x8 cm, kuşlu şeffaf plastik, 1980-1986



*Portal / Cümle Kapısı, Stockholm Şehir Terminali / Stockholm City Terminal, demir / iron, ölümünden sonra 1989'da yapıldı /
1989 Posthumous realisation (Foto / Photo: Şeyda Sever)*

Resim 11: Cümle Kapısı, Stockholm Şehir Terminali, demir, ölümünden sonra 1989'da yapıldı
(Fotoğraf: Şeyda Sever)



35

Resim 12: İlhan Koman



Resim 13: Akdeniz Heykeli



Resim 14: Bir alışması (Fotoğraf: Koman Ailesi)



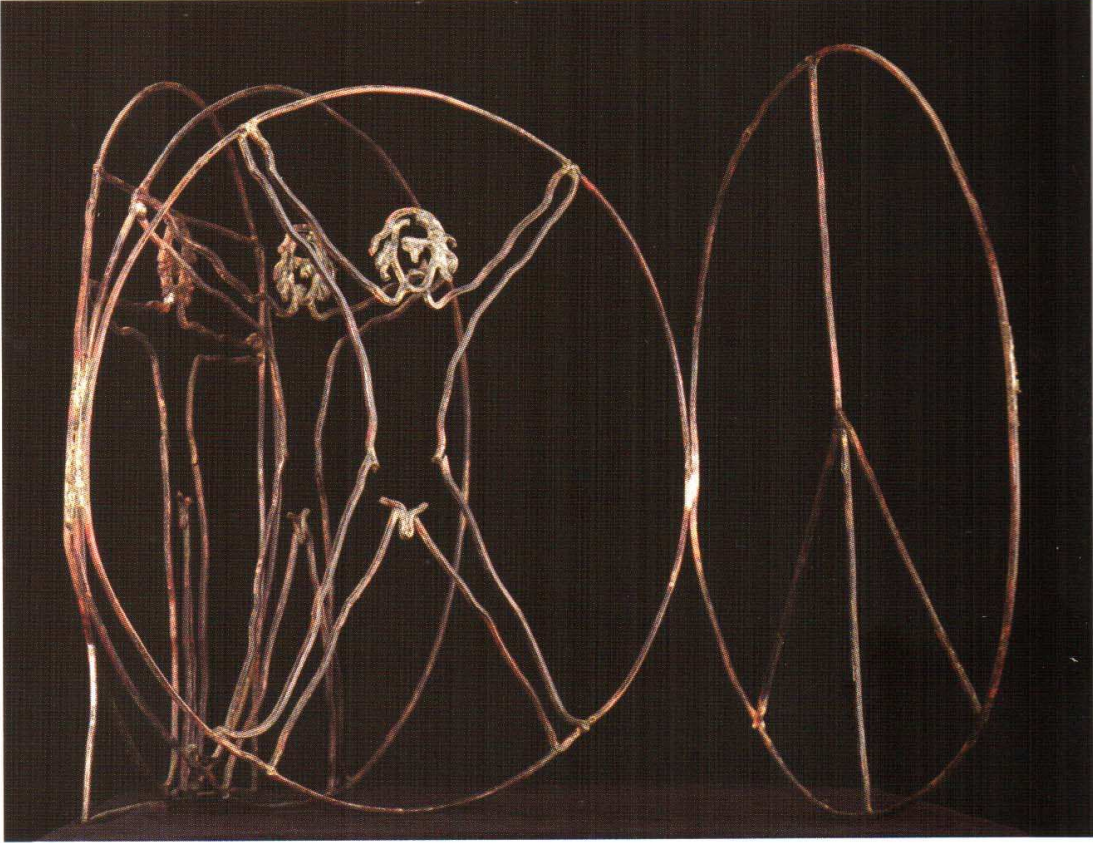
Resim 15: Bir Çalışması (Fotoğraf: Koman Ailesi)



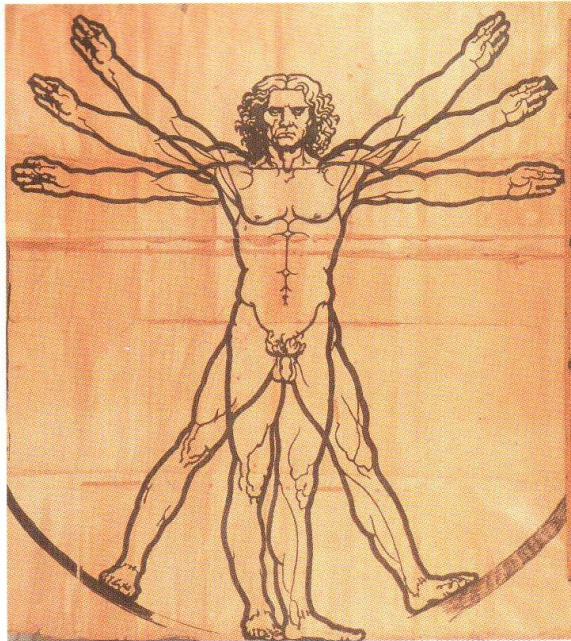
Resim 16: Bir Çalışması (Fotoğraf: Koman Ailesi)



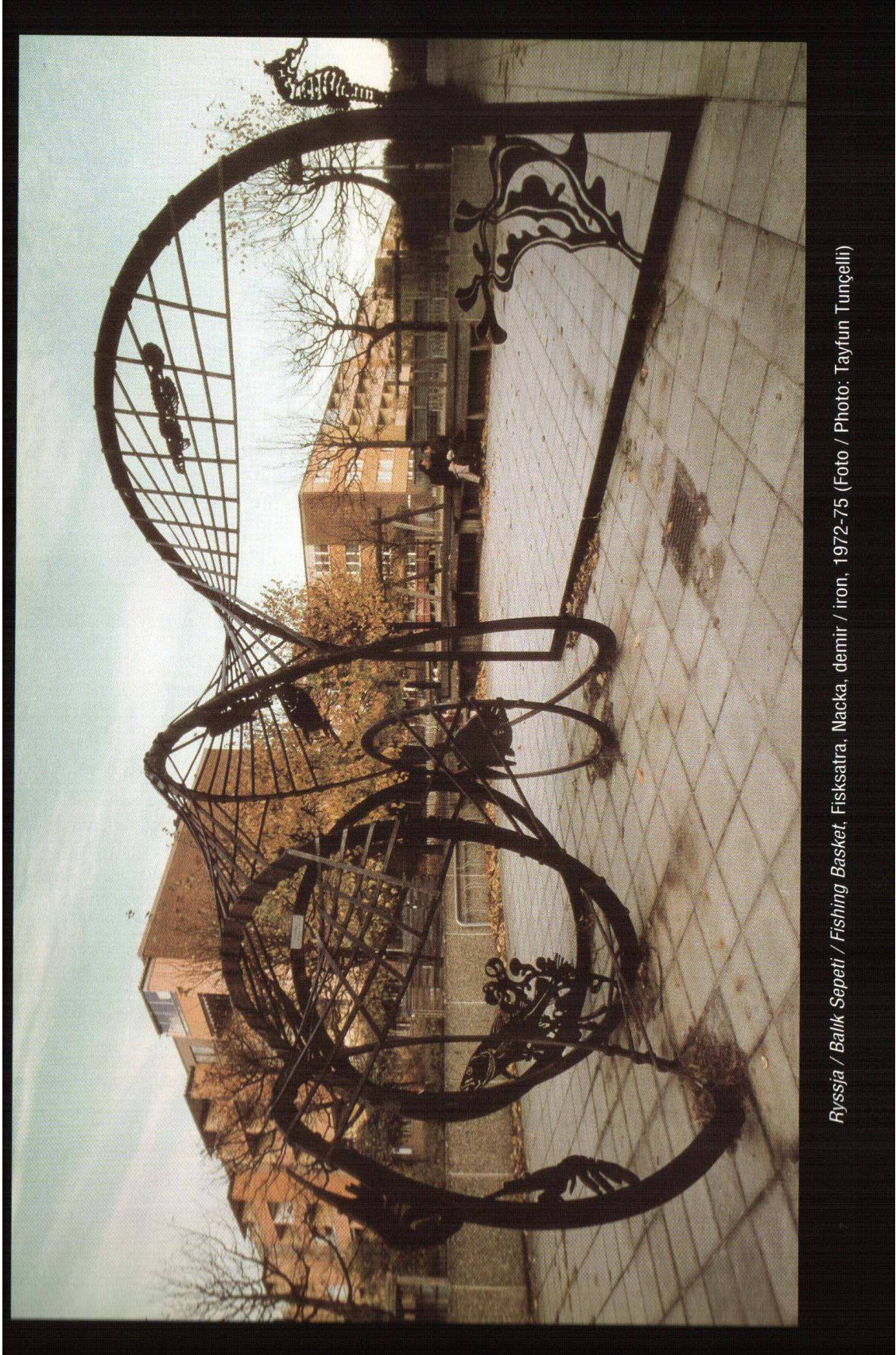
Resim 17: Bir Çalışması



Resim 18: Bir Çalışmasından

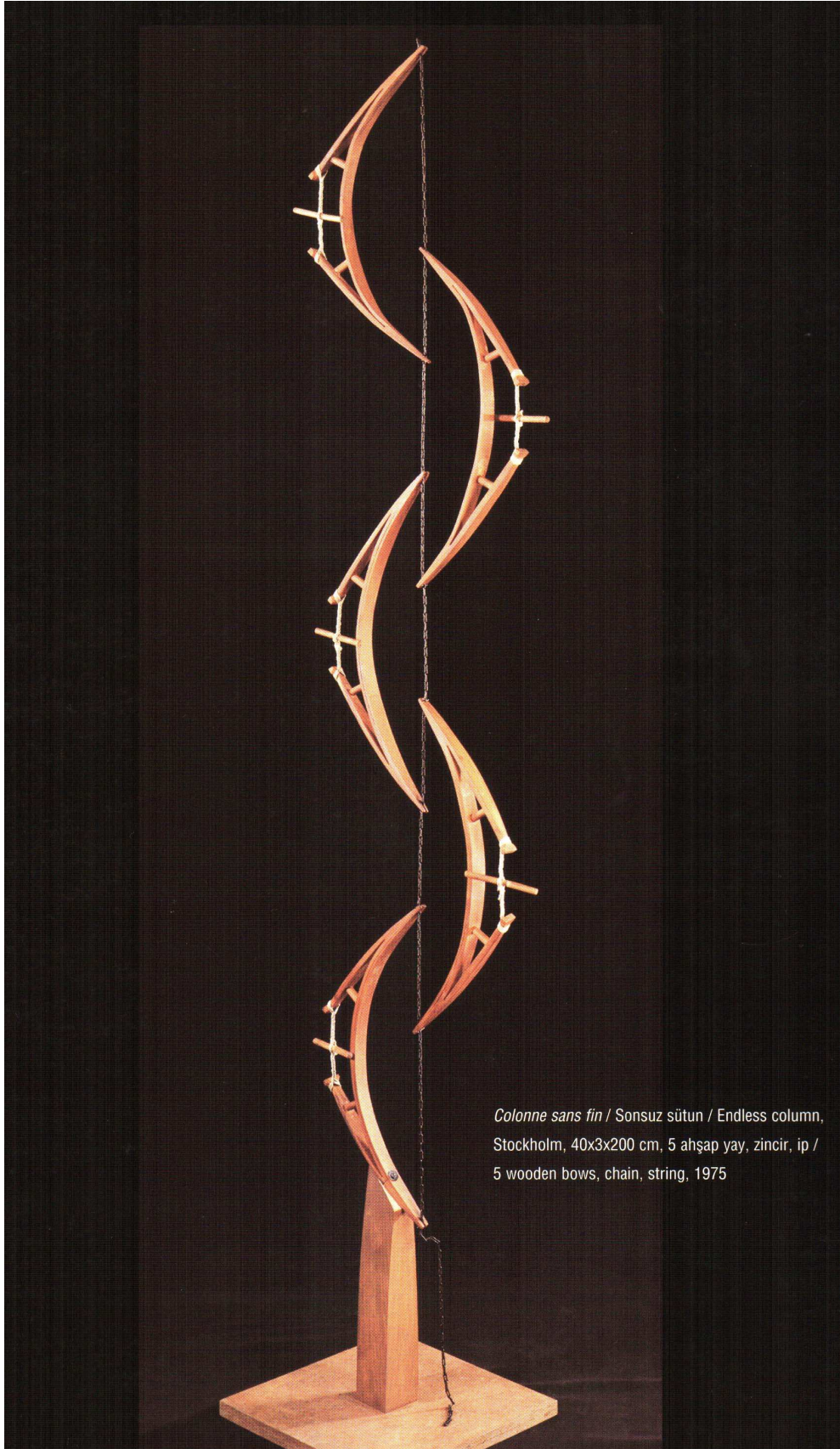


Resim 19: Çalışmalarından Bir Örnek



Ryssja / Balık Sepeti / Fishing Basket, Fisksatra, Nacka, demir / iron, 1972-75 (Foto / Photo: Tayfun Tunçelli)

Resim 20: Balık Sepeti, Fisksatra, Nacka, demir, 1972-1975 (Fotoğraf: Tayfun Tunçelli)



Colonne sans fin / Sonsuz sütun / Endless column,
Stockholm, 40x3x200 cm, 5 ahşap yay, zincir, ip /
5 wooden bows, chain, string, 1975

Resim 21: Sonsuz Sütun, Stockholm, 40x3x20 cm, 5 ahşap yay, zincir, ip, 1975



Karemetal grubuyla mobilya

Resim 22: Karametal grubuyla mobilya



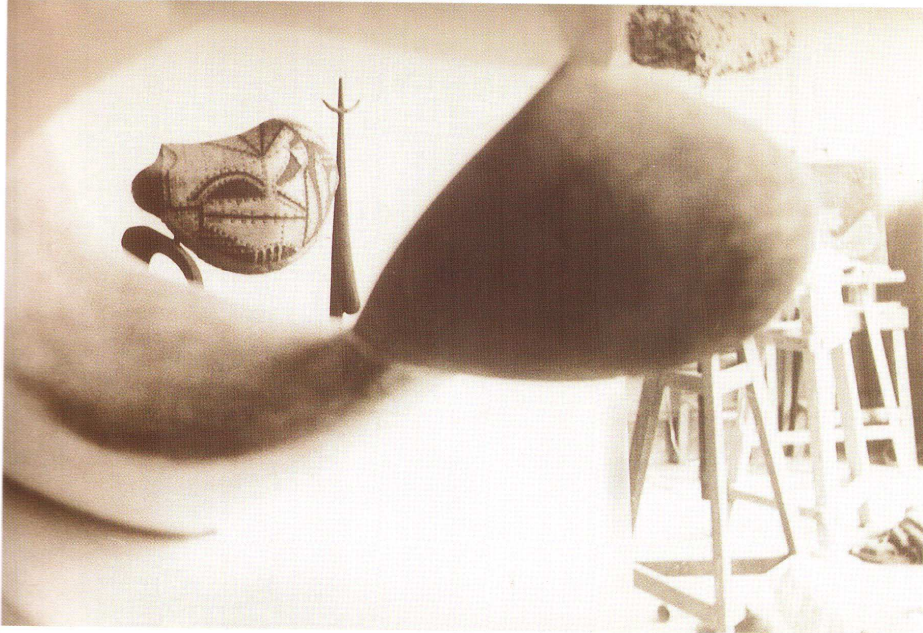
*İsimsiz / Untitled, Dünya Fuarı 58 /
World Fair 58, Brüksel / Brussels,
demir / iron, 1957-58.
(Foto / Photo: Studio Iskender, Paris)*

Resim 23: İsimsiz, Dünya Fuarı 58, Brüksel, demir, 1957-1958 (Fotoğraf: Studio İskender, Paris)



İsimsiz / Untitled, Paris, bakır / copper, 1949 (Foto / Photo: Sabine Weiss)

Resim 24: İsimsiz, Paris, bakır, 1949 (Fotoğraf: Sabine Weiss)



İsimsiz / Untitled, Paris, bakır / copper, 1949 (Foto / Photo: Sabine Weiss)

Resim 25: İsimsiz, Paris, bakır, 1949 (Fotoğraf: Sabine Weiss)

KAYNAKÇA

- ALPTEKİN, Hüseyin (1993): *İç Dünyalar*, Arredamento Dekorasyon, 5.
- Abidin DİNO, *Kim Bu İlhan Koman?*, Milliye Sanat Dergisi, Yeni Dizi:20, 15 Mart 1981
- BAZİN, Germain (1998): *Sanat Tarihi*, çev. : Üzra Ünal-Selahattin Hilav, İstanbul, Sosyal Yayınlar
- BAZİN, Germain (1969): *The History of World Sculpture*, New York, Graphic Society Ltd
- BİLGE, Nilgün (2000): *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
- BERGER, John (1992): *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çev. :Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Metis Yayınları
- CAUQUELİN, Anne (1992): *Çağdaş Sanat*, çev. : Özlem Avcı,Ankara, Dost Kitabevi Yayınları
- DOĞAN, Mehmet H (1998): *Estetik*, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları
- ENGİN, Aydın (2005): *Heykel Oburu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- FREVİLLE, Jean (1968): *V.İ. Lenin Sanat ve Edebiyat*, İstanbul, Payel Yayınevi
- GALERİ NEV, *İlhan Koman Katalog*, İstanbul 2006
- GEZER, Hüseyin (1984): *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- HAYDAROĞLU, Mine ve ELISA, Fany (2005): *İlhan Koman Retrospektif / Retrospective* (sergi katalogu), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.Ş.
- İLERİ, Cem (2006): *Bellek ve Ölçek, Modern Türk heykelinin 15 Sanatçısı / Memory and Scale, 15 Artists of Modern Turkish Sculpture* (sergi katalogu). İstanbul: İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmesi
- JAMESON, Fredric (1997): *Marksizm ve Biçim*, çev. : Mehmet Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.Ş.
- KARABUDA, Güneş (1981): Milliye Sanat Dergisi, İstanbul
- KARABUDA, Güneş (2001): *Zaman Bahçesinden Portreler*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.Ş.
- KAPTANA, Melda (2003): *Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.Ş.

KOMAN, İlhan: *Soyut Devingen Heykele Bakışım*, Sanat Dünyamız, 82, 2002, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.Ş.

KOMAN, Kertsin (1994): *İlhan Koman*, Stockholm: Kalejdeskop Förlag

MARX-ENGELS (1995): *Yazın ve Sanat Üzerine*, çev. : Öner Ünalın, Ankara, Sol Yayınları

MENGÜÇ, Arslan (1987): *İlhan Koman Heykellerini Anlatıyor*, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi

LYNTON, Norbert (1991): *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. : Prof.Dr. Cevat Çapan ve Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi

ÖZSEZGİN, Kaya (2005): *İlhan Koman: Deney Birikiminden Bulgular Dünyasına*, Yapı Dergisi Temmuz Sayısı

ÖZSEZGİN, Kaya (1994): *Türk Plastik Sanatçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık Tic. San. A.Ş.

READ, Herbert (1964): *A Concise History of Modern Sculpture*, London: Thames and Hudson

SARTRE, Jean Paul (1997): *Estetik Üzerine Denemeler*, çev. : Mehmet Yılmaz, Ankara, Doruk Yayınları

SOYKAN, Ömer Naci (1995): *Kuram Eylem Birliği Olarak Sanat*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi

SUROVTSEV (1978): *Sosyalizm ve Kültür*, Çev. : Ş. Salma, Konuk Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1991): *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer (1979): *Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul, Reyo Basımevi

TUNALI, İsmail (1996): *Grek Estetik'i*, İstanbul Remzi Kitabevi

UÇUK, Fatma (1996): *İlhan Koman*, İstanbul

YILMAZ, Mehmet (1999): *Heykel Sanatı*, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları

ZEDUNG, Mao (1978): *Kültür Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. : Celal Üster, İstanbul, Aydınlık Yayınları