

87071

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKELİNDE
FİGÜRATİF SOYUTLAMA**

87071

(Yüksek Lisans Tezi)

Metin KAR

İstanbul , 1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

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

GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKELİNDE FİGÜRATİF SOYUTLAMA

(Yüksek Lisans Tezi)

Metin KAR

**Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Mümtaz İŞİNGÖR**

İstanbul , 1999

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
İNGİLİZCE ÖZET	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. HEYKEL SANATINA GENEL BAKIŞ VE BU SANATIN GELİŞİM SÜRECİ VE BİLİM VE TEKNOLOJİ İLE İLİŞKİSİ.....	3
3. FİGÜRATİF SOYUTLAMA VE FİGÜRATİF SOYUTLAMA İŞLER ÜRETEN HEYKELTRAŞLARIMIZ	7
4. KAYNAKÇA	37
5. FİGÜRATİF SOYUTLAMA ALANINDAKİ ESERLERİN RESİMLİ ÖRNEKLERİ.....	38
6. EKLER.....	71
7. SONUÇ.....	82

ÖNSÖZ

Günümüz Türk heykelinde figüratif soyutlamayı incelerken, geçmişin heykel sanatını ve batıdaki heykel sanatının durumu belirterek karşılaştırma yapılmıştır.

Sanatla, teknoloji-bilim ilişkisini incelemekten bu nesnelliği görmeden inceleme yapmak olanaksızdır. O yüzden sanatla bilimin, teknolojinin arasındaki ilişkiyi irdeleyerek konuyu açılım yaparak, örnekler vererek pekiştirdim.

Bu açılım sonucunda batının heykel sanatında ileri gitmesinin altında yatan nesnel koşullar ve bu koşulları belirleyen kültürel birikim ve geleneğin ne kadar önemli bir olgu olduğunu gördüm.

Bu tezimde kaynak olarak başvurduğum, Milliyet Sanat arşivlerine girerek ve bizzat Koray Ariş ile görüşerek sağlıklı ve içerikli bir araştırma olduğunu umuyorum.

Figüratif soyutlama çalışan sanatçılarımızın yaptığı işlerden örnekleri de tezime alarak konunun pekişmesini amaçladım. Benim açımdan bana yararlı bir çalışma, umarım gelecek için iyi bir kaynak olmuştur.

ÖZET

Günümüz Türk heykelinde figüratif soyutlamayı incelerken XX. yy.sanatında teknoloji ve bilimin devreye girmesiyle dünya genelinde değişmeler olmuştur.

Bilim ile teknolojinin uzağında olmayan sanat onunla iç içe geçmiş ve günümüz sanatını şekillendirmişlerdir.

Artık günümüz sanatı, biçimde ve düşüncede daha özgür, daha soyut ve soyutlayıcıdır.

Türk heykeli, batılı anlamda çok gerilerdedir. Bunun nedeni de geleneği ve altyapısı yoktur. Bundan dolayıdır ki oluşmamış bir ahlakta söz konusudur. Bilinç düzeyi arttıkça, sanat toplumsallaştıkça Türk heykelinde gelişmeler olabilecektir.

Figüratif soyutlama alanında işler üretmiş ve üreten heykeltıraşlarımız Hadi Bara, Zühtü Mürütoğlu, Zerrin Bölükbaşı, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Mehmet Aksoy ve Koray Ariş yaptıkları eserlerle, geliştirdikleri düşüncelerle, yetiyecek olan sanatçılara ışık olup, Türk heykel geleneğinin oluşmasına büyük katkıları olacaktır. Yaptıkları ve yapacakları işler, düşünceler, bizleri ve toplumu bir adım ileri götürecektir.

Türkiye'de, geleneği, alt yapısı olmasa da, üvey evlat gibi görülse de heykel Türkiye'de büyümeye ve gelişmeye devam edecektir. Çünkü yaşadığımız topraklar hiç de yabancı değildirler!

SUMMARY

While researching on the figurative abstraction in the contemporary Turkish sculpture, by the introduction of technology and science in the 20th century art there have been global changes.

Art that isn't far from technology, science and technology melted all together and formed the contemporary art.

In the present times contemporary art is more free in form and meaning, more abstract and abstracting.

Turkish sculpture, compared to the western works, is very much in behind. The reason of this is that, it doesn't have a tradition and substructure. Because of this, we're talking about a moral that, hasn't had the chance to be formed. When the consciousness will grow, and art will become social, there will be the chance of developments in the Turkish sculpture.

Hadi Bara, Zühtü Mürütoğlu, Zerrin Bölükbaşı, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Mehmet Aksoy and Koray Ariş, who are sculptors who worked and working with figurative abstraction, will lead the upcoming artists with their works and opinions, and therefore they will serve widely to the formation of Turkish sculpture tradition. Their present and future works and opinions will improve us and the society.

Even though it doesn't have a tradition and a substructure, and is treated like a step son, Turkish sculpture will keep growing and developing. Because the lands we live upon are very familiar to it.

1. GİRİŞ

Tarih süreci içerisinde en eski sanat eseri yaklaşık yirmibeşbin yaşında olduğu sanılan Willendorf Venüsü kireç taşından, bir avuç boyunda bir kadın heykelciği, kıvrık saçları, sarkık göğüsleri, koca karnı, ince kolları, kısacık bacakları ile insanoğlunun yirmibeşbin yıl önceki heykeli, güzellik ötesinde anlamlar taşımaktadır.

Çağdaş dünyada heykel yerini alırken, Türk sanatçısının heykelle el atması belki en yenilikçi sanat tavırlarından biri gibi görünmüştür. 1950'lerde Türkiye'de resim sanatında soyutlama yeni başlamışken, heykelin çağdaş çizgide örnekler vermesi oldukça dikkat çekicidir. Şadi Çalık, Hadi Bara, Zühtü Mürüdoğlu gibi sanatçılarımız 1950'lerden başlayarak Türk heykelini ileri bir çizgiye taşımışlardır.

Bu başarının ve yürekli deneyimlerin arkasında belki de yalnızca Cumhuriyet'in aydınlanma ivmesi ve hümanist köyleri değil, Anadolu'nun zengin mirası yatmaktadır.

Farklı şekillerde Mısır'da, Mezopotamya'da ya da eski Yunan'da heykel tören alanlarına yönelme getirmiş, insanın güneş ile tanrılar ya da magnetik güçlerle ilişki kurmasında aracı olmuştur. Roma sanatında heykel gerçekçi portre olarak işler görmenin yanında kent düzenine de katkıda bulunmuştur. Tarihi öykülerin anlatılmasında, yapılan kutsanmasında, yolların, köprülerin, tepelerin vurgulanmasında ve dünyanın insana aşına kılınmasında aracı oluyordu. Ortaçağların heykeli, temelde dini bir betimleme idi; öte yandan ikona kavramı sanatın tinsel bir varlığı içereceğine dair temel bir inanç geliştirdi. Bu anlayıştan ötürüdürki çağdaş sanat bugün hala tinsel bir güç taşımaktadır.

Rönesans ile birlikte heykel ve anıtlar kentsel mekanlarda yine önem kazandılar. Bir çok uzmanlaşmış heykeltıraş birkaç yüzyıl boyunca kent alanlarında heykellerini dikme uğraşı vermişlerdir. 19. yy.'a kadar devam ederek 20. yy. ortalarına kadar uygulanmıştır. Batıda ve Türkiye'de bu gelenek hala günümüzde devam etmektedir.

20. yy.'da sanatın yenilenmesinde, biçimsel öğelerin betimleme ötesinde anlam ifade ettiklerinin anlaşılmasında ve böylece yeni biçim olanaklarının üretilmesinde heykelin rolü büyük olmuştur. Hans Arp ya da Branevsi gibi sanatçılar biçimin tinsel ve varlıksal boyutunu, Henry Moore, Giacometti ve Lipchitz insan fizikselliğinin simge ve anlamlarını, Mohely Nopy ve Peusner mekanik bir estetiği heykelde farklı boyutlar olarak çeşitli biçim olanaklarıyla geliştirirken mekan, hacim, kütle ve insan-çevre ilişkilerinde yeni kavram ve nitelikler yaratmışlardır.

XX. yy. başlarından günümüz heykel sanatında karşılaşılan yeni araç ve gereçlere plastik arayış çeşitliliğinde, daha önceki dönemlerde rastlama olası değildir. Geleneksel heykel bilindiği gibi ağaç, taş, kil gibi doğal gereçlerin biçimlenmesi, metal döküm gerçeğine dayanmaktadır. Türk heykel tarihine baktığımızda, günümüz içinde geçerli bir malzemelerin ağırlığı dikkat çekicidir. Antikiteden XX. yy.'a kadar yontma ve modlaj kullanılmıştır. Teknolojinin ve bilimin sanata etkisiyle bu gerçek yerini farklı malzemelere bırakmıştır.

2. HEYKEL SANATINA GENEL BAKIŞ, BU SANATIN GELİŞİM SURECİ VE BİLİM VE TEKNOLOJİ İLE İLİŞKİSİ

Teknoloji ile sanatın ilişkisine baktığımızda, teknolojinin sanata olan etkisini görmekteyiz. Bu bağlamda fitüristler ve kübistler heykel sanatında yeni yaratma alan ve olanakların kapılarını açarak, geleneksel konulardan kurtulmuşlardır. Yeni değerlerin, yeni konularla ve yeni gereçlerle yaratılabileceği, özgür bir yaratmanın ancak figürden ve ısmarlanmış konulardan uzaklaşarak, gerçekleştirebilmişlerdir. Yani teknolojiyle birlikte farklı bir plastik düşünce oluşmuştur.

Sonuçta; teknolojinin getirdiği yeni olanaklarla, yeni anlatım biçimlerine ulaşması, sanatçının bilgi düzeyiyle yakından ilgilidir. Bugün çağdaş iletişim araçlarının yaygınlığı, ülkeler arası kültür askısı yeni teknolojiyi ve olanaklarından yararlanma yönünde heykel sanatımızda da görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşından sonra teknik bilgilenme ve bunların sanata uygulanması yönünde büyük atılımlar olmuştur. Endüstri ürünü hazır nesnelere kullanılması, insan vücudundan direkt kalıp alma, kolaj teknikleri, polyester ve türevlerinin kullanımı günümüz Türk heykel sanatında da çok yaygın bir halde yerini almaktadır. Yaratma gerçeği bu endüstrinin oluşturduğu düşünsel eylemlerin grafiğe yansımalarını eserlerde görmekteyiz. Bugün batı teknolojisinin son olanaklarını kullanırken, sanat alanında bizlerin hayal dahi edemediği malzemelerle üretilerini gerçekleştirirken, biz de daha yeni İkinci Dünya Savaşından sonra kullanılmış ve bugün pek geçerliliği olmayan malzemelerle yaratılar gerçekleştirilmektedir.

50'lilerde, Avrupa, sanatta, ışığı, elektriği, lazeri ve birçok teknolojik birleşim, sanatçıların yapıtlarında yer almıştır. Teknoloji amaca giden araç haline gelmiştir. Bugün olanaksızlıklar nedeniyle teknolojinin Türk heykel sanatına girememiş olduğunu görebiliriz.

Sanatın, yaşamı, doğayı ve dünyadaki bütün değerleri etkisi altına aldığını görürüz. Geçen yüzyıldan özellikle izlenimci sanat, sanatla bilime dayanmaya, bilimsel araştırmalardan yararlanmaya çalışmıştır. Doğal bir modeli ortaya koymak isteyen sanat bu modelin sağlam ve inandırıcı olabilmesi için, gerçekliğin ve bütünsel tanınmasına gereksinim duyar. Bir ressamın, bir fizikçi gibi, ışık ve renkler üzerinde çalışması, bir romancı ya da bir oyun yazarının bir sosyolog gibi inceleme yapması bu nedenden ötürüdür. Bu arada izlenimci sanatçıların çağın büyük fizikçileri Helmholtz ve Cheureul'nun renk araştırmalarına duyduğu ilgiyi, renk karşıtlığı ve özellikle ayrı zamanda -renk karşıtlığı- deneylerini incelemelerini ve bu deneyleri resim alanına aktarma girişimleri olmuştur. Buna göre bilim yapıtı ile sanat yapıtı arasında, karşıtlık yerine koşutluk oluşmuştur. Şu farklıki, bilimsel yapıtlar düşünsel-kavramsal nitelikte modellerdir. Sanat yapıtları ise duygusal nitelikte modellerdir. Ama her ikisi de söz konusu olan doğanın ve doğadan meydana gelen olayların modeli olmalarıdır.

"Sanat soyutlaşırken aynı soyutlaşma sürecini bilimde de görürüz." Bu değirmenin ilkin hangisinde meydana geldiği önemli değildir. Önemli olan ikisinde de ortak bir soyutlaşma niteliğinin bulunmasıdır.

Aynı koşutluğu, çağdaş soyut-sanat alanında da görmekteyiz. 20. yy.'ın daha başlarında sanat doğadan ve nesnelere uzaklaşır ve kendine özgü bir soyut biçimler ve soyutlamalar dünyası kurarken düşünsel etkinlik ve bilimde de aynı koşutluk içerisine girmiş olduğu görülür.

* İsmail Tunalı. Felsefenin Işığında Modern Resim, sayfa:131.

Günümüzde de modern sanat çağına ve çağının bilimsel evren tablosuna uyar. Bu uygunluk her ikisinin de soyutlamaya dayanmasından ileri gelmektedir.

Şimdi, çağdaş sanatı böyle bir soyut evren tablosu ile ilgili, içine koyar ve onlar karşılaştırılırsa, çağdaş sanatın böyle bir evren tablosuna uygun bir tavır alacağı kolayca anlaşılabilir. Modern sanatın çabasının bu yeni fizik tabloya biçim vermeye çalıştığını uzay görüşlerini ve hareket evrelerini resim alanı içinde kavramaya çalıştığını görürsek soyutlamanın kavramsal olarak açıklanabileceğini saptamış oluruz. Burada dikkat edilmesi gereken dünya uzayına uygun tavırlar almanın bir ödev gibi ciddiye alınmasıdır. Modern sanat, soyut-sanat, soyutlama, çağına ve çağının bilimsel evren tablosuna uyduğunu görürüz. Bu uygunluk, her ikisinde de soyutlamaya dayanmalarından ileri gelir. "Doğa bilimlerinde meydana gelen değişmeler, sanatta da elbette eski biçimleri parçalayıp atacak ve sanatçıyı yeni biçim vermeye götürecektir."

Doğa bilimlerinde teorik alanda oluşan bu kökten değişmeler sanata da yansıyor soyut sanatın biçim dünyasını etkiler. Bilimlerdeki soyutlaşma sanattaki soyutlaşmayı oluşturur. Buradan gerek bilim ve gerekse sanatın ortak evren tablosu oluşur. Soyut evren tablosu oluşur.

Sanatta soyut ile soyutlama arasında fark vardır. Kandisky'e göre "Soyut iç yaşantıların dolaysız dışa dökülmesi anlamı taşır. Sanatçının iç dünyasını dile getirir. İç dünya romantiklerin duygusal dünyası değildir. Tersine o korku, neşe, hüzn ve benzeri duygular olarak niteler."

"Ona göre biçim yalnızca bir araç, amaca ulaşmak için ruhsal titreşimleri olanca çoksesliliği içinde duyabilmek için bir araç..."

Mondrian ise sanatta soyutlamayı bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre yok etme ve yıkmaya diye tanımlar. Sanatta soyutlama kübistlerle başlar. Mondrian'a göre kübist sanat soyutlayıcıydı. Ama soyut değildir. Çünkü doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştır. Bu yüzden

* İsmail Tunalı. Felsefenin Işığında Modern Resim, sayfa: 133.

** Milliyet Sanat Yeni Dizi 46,15 Nisan 1992, sayfa 48.

"Hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgiler aracılığıyla yapıyordum. Ama yüzeyi yok etmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgileri yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun renk karşıtlarıyla çizgileri yok etmede..." Mondrian'ın bu sözleri onun soyutlamalarla dengeye adım adım nasıl varmaya çalıştığını açıklamaktadır.

Yukarıda değindiğim bilim, teknoloji gibi kavramların sanata girmesiyle birlikte, klasik heykel mantığından uzaklaşarak yeni bir düşünsel felsefe oluşmuştur. Bu oluşumlar ışığında soyutlama yapmış, alanlarında başarı kazanmış heykeltıraşlarımızı ve onların sanatsal üretimlerini araştırarak sanatın nasıl ve hangi gerekçelerle soyutlanma alanına girdiğini inceleme olanağı bulacağız.



3. FİGÜRATİF SOYUTLAMA ALANINDA ESERLER ÜRETEEN HEYKELTRAŞLARIMIZ

Heykel sanatında ilk soyutlamayı deneyen Hadi Bara 1927'de yurt dışına çıkmıştır. Despiau'nun atölyesinde özel dersler almıştır. Despiau'nun özellikle baş ve nü çalışmalarında, figürün iç enerjisini duygu bütünlüğünü bozmadan biçime yansıtmadaki ustalığını iyi kavrayan Bara, figür çalışmalarında da aynı bütünlüğü yakalamıştır. Bara'nın 1949 yılında yurt dışına ikinci gidişiyle yeni bir dönem başlar. Bu dönemde figüre yönelik problemlerin yerini soyut problemler almıştır. "Figürlü heykellerindeki kapalı kompozisyonu ve dolu deliksiz kütleyi amaçlayan biçim ve kompozisyon anlayışı non figüratif çalışmalarında boşluk-doluluk dengesini arayan bir düzene yönelir. Bu düzende genellikle yatay dikey kurucu elemanların dengede tuttuğu sağlam bir yapı vardır."

Zühtü Mürüdoğlu'na baktığımızda, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçılarından. Eserleri özellikle figürleri çağımızın hareket ve hız kavramına koşut form yakınlığını, Giacometti'nin işlerini andıran belirgin bir incelik ve deformasyonla ve noktalara yönlendiren sanatçı balerinler ve jimnastikçiler konulu heykelleri biçim ve form olarak dikkati çekmiştir. Mürüdoğlu'nun soyut dönemdeki deneyimlerinde de izler taşıyan tek ya da ikili figürlerinde maddenin biçimsel ama yalın ölçüleriyle insan gövdesindeki hareket ve estetik bütünlüğünü dengeleyerek -yer yer bir işaret ya da simgeye dönüşen deformasyonlarla- kendi öz gerçeğini "mutlaka" ulaşma tutkusunu ileri yaşlarda

da somutlaştırmıştır. Cemal Süreyya "Dansı buldu" (1986) başlıklı bir yazısında Mürüdoğlu hakkında şöyle demiştir.*

"Her yapıtta, hareket saklı (ortaya çıkarmadığı izlenimci resimlerinde de aynı durum söz konusudur). Uzay içerisinde sonsuz, gerilerek ve bir şeylerle dövölüp ezilerek uzanmış, incelmış, gezegenin yüzeyine, yüzeyine değil de mağmasına basan varlıklar. Soruları kalmamış, artık onların. Bir ünlem gibiler...!"

Yüzyılın başından bu yana, batı heykel sanatı teknolojik gelişmelerin sağladığı sınırsız yaratma olanaklarıyla önemli aşamalara gelirken, ülkemizde durum pek iç açıcı değildir. Çünkü İslamiyetten kaynaklanan heykel yasağı nedeniyle 50-60 yıl öncesine kadar ülkemizde batılı anlamda bir heykel sanatının varlığından söz edemeyiz. İslam düşüncesinin getirdiğı figür yasağı bu alandaki uğraşların mimariye bağı taş işçiliğinin ileriye gitmesini sağlamıştır. 1882 yılında Sanayi Nefise kurulup heykel öğrenimine başlayana kadar, Türk heykeltraşı yetişememiştir. Bu dalda önemli atılımlar, Cumhuriyetten sonra olmuştur. Bu döneme kadar yetişmiş heykeltraşlarımız İhsan Özsoy, Behzat Mahir Tomruk, Nijat Sirel vs. Bu sanatçılarımız da toplumun baskısıyla üretken olamamışlardır. Olsalar da batıdan çok geride kalmışlardır. Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya eğitim için gönderilen sanatçılar ve yine bu dönemde anıtlar yapan yabancı heykeltraşların değişik kentlerimize uyguladıkları Atatürk Anıtları çağdaş olmasalar da Türk toplumuna batılı anlamda heykeli tanıtan malzemelerle yapılmış etkinlikler olmuştur. Bu dönemden günümüze Türk heykel sanatı büyük ölçüde, anıt heykeltraşlığı şeklinde süregelmiştir. Kültürel, ekonomik, teknolojik olanaksızlıkların yanında, konulu ve ısmarlama yoluyla gerçekleştirilen bu çalışmalarda, özgürce yaratmak, çağdaş arayışlara girmek olası olmamıştır. 30'larda yapılan anıtlar bugün yapılan anıtlar arasında pek büyük bir fark yok gibidir. Olanlar da çok yetersizdir. Yeni plastik değer arayışları çağdaşlaşma açısından heykel sanatımıza katkısının olduğunu tam

* Milliyet Sanat 1990, sayı 243-253.

olarak söyleyemeyiz. Belki de bu yüzyıldan sonra gelecek yüzyılda tam olarak gelişebilir. Ortam ve zemin hemen hemen oluşmuş olacaktır. Gerisi Türk heykeltıraşlarına ve onların hayal gücünün yaşama ne derecede aktarılacağı ve teknolojik gelişmenin onları ne derecede etkileyeceği kalmaktadır.

Anıt heykeltıraşlığı dışında kalan heykel sanatımız batıyla karşılaştırdığımızda yeterince gelişemediğini görürüz. Dinin etkisiyle toplum kültürüne daha yeni yeni girmeye çalışan heykel sanatımızın, sanatçıları da çok azdır. Bu dalda atılımlar sağlayacak gerekli birikim ve alt yapı oluşmamıştır. Belki daha yeni yeni bir kıpırdanmalar olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca endüstri devrimini tüm aşamalarıyla geçirememiş olan toplumumuzda, heykel sanatı yüzyılın başından itibaren batı heykel sanatının karşılaştığı sorunlarla da karşılaşmamıştır. Teknolojiyi, yaratmada bir araç olarak kullanabilmek bu konuda bilgilenmeyi gerektirmektedir.

Zerrin Bölükbaşı'nın işlerine baktığımızda; insan figüründen hareketle, dinamizm yüklü, ikili ve tekli kompozisyonlar üreten, figürlerin belirli bir tema içerisindeki aksiyon, duruş ve eylemlerini kendine özgü soyutlamalarla oluşturur. "Bölükbaşı için yaşamsal hareket, edim ve devingenlilik çok önemli."^{*} Sanatçının tekli kompozisyonlarında bile statikliği kaldıran hareket unsuru ön planda. Bale ve balerinler çevresinde dönen hareketini kendi karar verdiği pürüzlü veya parlak yüzey seçimleriyle kurgulamaktadır. Duruşlar bazı kısımlarda yalın dolanan çizginin dalgalanması sonucu ikili gruplarda, karşısında figürün pozisyonuyla denge oluşturmaktadır. Modern heykel literatüründe geçerli olan boşluk-doluluk fenomine, vücut oran ve duruşlarıyla bir yanıt vermeye çalışan Bölükbaşı, toplumsal sorunlar karşısında da gözlem ve algılama gücüne dayanan, rölyef karakterli minik anıtlar üretmiştir. Vazgeçmediği bronz malzeme, dikine bir anlatım içerisinde ve belli form tutarlılıklarıyla üst üste bindirdiği şekiller hem yaşamsal hazlar hem de irdeleyici temalar çevresinde odaklanmaktadır.

* Milliyet Sanat Yeni Dizi 46, 15 Nisan 1992, sayfa 48.

1938-1941 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalıştığı Prof. Belling'in figüratif ve çağdaş soyut anlayışın eşdeğerliğini uygulayan, eğitiminden etkilenmiştir. 1937-1951 arasında akademinin heykel bölümü başkanlığını yapan Belling, bu bölümün yeniden düzenlenmesi ve bir çok heykeltraşımızın yetişmesine emek vermiş bir sanatçıdır. Başlangıçta doğaya bağlı, akademik çalışmalar yapan Bölükbaşı'nın 1952'den sonra çağdaş akımlarla ilişkiler "ekspressif bir soyutlamaya" yönelmesinde Belling eğitiminden gelen titiz bir çalışma disiplini ile görsel bir yorumla açılan form anlayışının izleri görülür.

Asıl kişiliği; doğacı ve akademik bir yaklaşımdan çok, klasik form anlayışı dışında, yaşamı yorumlamaya yönelen bir üsluplaştırma, deformasyon eğilimiyle -soyutlama- oluşan figür ve düzenlemelerinde bulunmuştur.

Eski iktidar merkezi, şimdi üç sınıra komşu ve şehir Edirne'de Mimar Sinan'ın tek eksen üstünde kıvrılmış üç merdivenli minarelerin gölgesinde doğan büyüyen İlhan Koman*. Canlı dikey yapılara tutkunluğunda, sarmal kuleleri, sonsuz sütunlarında Sinan'ın bu geometrik kulelerinin izini de bulmak olasıdır. Tatillerde gittiği İstanbul'da, Haliç'de gördüğü gemiler bir daha gönlünü terketmemiştir. Elleri ilk kez kartonu bükmeye, tahtaya şekil verdiğinde, gemi modelleri yapmak için başlamıştır. Lisede gemi inşaat mühendisi olmaya niyetlenmiştir. Hayatının son otuz yılını ise bir gemide geçirip, üretimini yapacaktı göçebe. O "yılansı sarmal"larında omurgası uçsuz, $\infty -1$ gibi işlerinde uzayıp yayılan bir gemi iskeleti seçilir. Gemisini inşa edememiş, ama bu tutkuyu sonuna kadar bir "alterego" olarak içinde taşımıştır. Kurmuş olduğu ilk yapı, zihnine model, ömrüne mekan olmuştur. Maddede aradığı akıcı hareketi, işlerine can veren, sarmal dalga hareketini, ayaklarının altında hissetti hep.

Koman'ın coğrafi durakları, Avrupa haritasında bir kavis çizer bir hiperbol'ün sırtı gibi. Heykele başladığı İstanbul'dan, denize açıldığı Stocholme. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünde çalışırken, 1948'de

* Milliyet Sanat Yeni Dizi 20, 15 Mart 1981, sayfa 8-17.

kazandığı bir bursla Paris'e giden Koman, müze koridorlarında Mezopotamya sanatına sızmış, hayranlık duyduğu Rodin, Brancusi, Giacometti gibi heykel ustalarının atmosferinde çalışmıştır. 1951'de İstanbul'a dönerek yedi yıl akademide öğretim görevliliği yapmış. Anıtkabir'de bulunan rölyefleri bu dönemdir. 1958 Brüksel Fuarında Türk pavyonunun planını başarılı bir mimari kompozisyonuyla bütünleştirerek gerçekleştirmesi, yoğun ilgi odağıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu ara, durak, yeni araştırma olanaklarının peşine düşmesine, benzer ilgileri paylaşan zihinlerle karşılaştırmasına fırsat tanıdı. Ralph Erskine'in daveti üzerine 1959'da Stockholm'e yerleşmiştir. 1986'daki ölümüne kadar bu şehrin uygulamalı sanatlar okulunda heykel hocalığı yapmıştır.

1950'lerde İstanbul'a döndüğü sırada açılan Anıtkabir heykel yarışmasında sunduğu rölyef projesi birincilik ödülünü kazanmış ve 1952-1954 yılları arasında, Türkiye'deki ender işlerinden biri olan doğu kanadı rölyeflerini yapmıştır. Anadolu tarihinin ifadesini bulduğu bu rölyefler taş üzerinde canlanan dev figürleriyle, Paris'de görüp etkilendiği Mezopotamya rölyeflerinin görkeminden izler taşımaktadır. Tarih taşın içinden çıkar, bakar, yüzüne vurur. Çok eski bir destanı, çok eski bir malzemenin yüzüne işler Koman. Destan, doğunun narrativ bilgeliğini sindiren bir ifade zenginliğinin vücut bulduğu taşın katılığında akmaya başlar. Paris'deki çalışmaları sırasında geliştirdiği, soyut formlar üzerine kurulu taş heykelleriyle 1948'de Paris'de düzenlenen "Yeni Gerçeklikler" sergisine katılmıştır. Daha sonra geliştireceği kıvrımlı, bükümlü, geometrik formların habercisi bu önemli taş heykellerini 1949 Paris'de Galeria Maide'de sergilenmiştir.

1953'de "L'Artd'Aujourd'hui" dergisi yöneticisi Andre Block'un Fransa'da kurduğu "Groupe Espace" ile koordineli olarak Koman, Hadi Bara, Mimar Tarık Carım ve Sadi Oziş aynı adı taşıyan bir grubu İstanbul'da kurdular. Yazdıkları bildiri 1955'de "L'Artd'Aujourd'hui" dergisinde yayınlanmıştır. Sanat, mimari ve şehirciliğin bir araya gelerek, doğal çevreyi de koruyarak, insani bir yaşama ortamı yaratması düşüncesini içeren bu yazı dikkat çekicidir. Koman bu önemli

soruna olan ilgisini hiç bir zaman kaybetmemiştir. Sanat ve bilim -yukarıda da değindiğimiz gibi- arasındaki geçişliliğe, estetik ve işlevselliğin bütünleştirilmesine yönelik son dönem araştırmaları bunun bir kanıtıdır. Koman'ın tasarımlarına mimari ve şehircilik alanındaki öncü çalışmalar göz önünde tutularak geliştirilmiş mekan yaratımları olarak da bakılabilir.

İlhan Koman 1956-1965 arasındaki yaratıcı dönemini kendi sözcükleriyle "Demir Çağı" diye anlatıyor. Maddenin sırrına ermek malzemeye teslim olmadan diline kulak verme yolu açıktır. Bu asli özellik, çalıştığı diğer malzemeler içinde can alıcılığı koruyacaktır. "Demire kötü davranmadığını" söyler Koman. Katı demiri şiddetle, ama kırılmadan işlerken kaynatmaktan çok kesmek, delmek için kullandığı kaynak aletinin kustuğu alevler gözlerini kamaştırırken, güzellekle meşguldür. İlhan Koman'ın, sanatı doruğunda dramatik bir ifade taşır. Bu karanlık ve acı çeken demir. Heykel, bütün bir kavga, güvensizlik, başkaldırı geçmişini, daha az lanetli bir dünyaya yönelik, önüne geçilmez bir arzuyu dile getiriyor gibidir. Sanatçıyı gördüğümüzde, inceliğini, eğitimini, kültürünü hissettiğimizde, eserine yayılmış şiddetin titreyişi bizi şaşırtır. Bu şiddet, önce atılğan, delik deşik, paramparça bir dinamizmle ifade bulur. Eğrimsiz demirlerdir bunlar. Ayrıntı karakteristiktir. Özellikle havayı, dışından olduğu kadar içinden de yırtan, kavrayan, işkenceye uğratan kenarlardır. Bu delik deşik sınırlar, denizin ısırıldığı ince ince oyulmuş bir tür fi fiyordu biçimlerler. Sanatçının tekniği de onu canlandıran ateşi ele verir. Kaynak aletini, şimşek yağdıran Zeus'u kaynatmaktan çok kesmek için kullanılır*. Bir cerrah aleti acı çeken ve acısından belki de kendisinden kurtarılması gereken et gibi, demirin üzerine inen delici, keskin bir bisturi. "Pierre Guepue" İlhan Koman Orla Sculpture abstraite Pathetique, "Aujöourd'hui Nr.31 .1961) Ateşin canlandırdığı demir yaratıklar derin yarıklarla bezeli yanmış kütükten kaideleri üzerinde, bir yaraya tanıklık ediyor gibilerdir.

* Arre Damento Dekorasyon, 1993/5, sayı 48.

Malzemenin içinden çıktığı yolculuk Koman'ı tahtanın heykel alanında kullanılmamış bazı niteliklerini kullanmaya gitmiş tahtanın da ruhuna yaklaşmak için uğraş vermiştir.

1975'de gerçekleştirdiği ve Brancusi'nin monolitik "sonsuz sütunlarıyla koyduğu sorunları geliştiren "Brancusi'ye replik" ve "sonsuz sütun" tahtanın alışılmadık kullanımını örnekler. Brancusi tahta yada metalden sütunlarında "burgu" formunun dairesel hareketle çizgisel bir hareket yanılmaması yaratmasından yararlanarak sınırlı bir nesnenin sonsuzluğa açılması paradoksunu görselleştirir. Koman, önemseydiği bu ustaya adadığı "Brancusi'ye replik"inde, tahtanın elastiklik özelliğini ön plana çıkararak, bir çok tahta şeridi birbirlerinin içinden geçirip bükerek farklı bir burgu yaratır. Brancusi sonsuzluğa eş boyutlu cisimlerin birbiri üzerine yığılması imajıyla ulaşırken, Koman, dalga biçiminde kesilmiş çok sayıda tahta şeridin iç içe geçmesiyle oluşan bir sarmal üzerinde tekrarlanan bir dalga hareketiyle bu etkiyi yaratır. Bildik burgu formunda hareket yanılması yüzeyselken, burada iç içe geçme durumundan dolayı, içeriden dışarı, dışından içeri bir hareket yanılması ortaya çıkmakta ve sütun katı bir nesne olmaktan kurtulup "bir titreşim" haline gelir. Kendisini sağlayarak paradoks olmaktan çıkan bir sonsuzluk yerle göğü bağlayan geometrik bir akım. Tahta yayların uyguladığı gerilimle sütunlaşan bir zincirden oluşan "sonsuz sütunda" tahtanın elastikliğinden gelen gücünün, katı olmayan nesneyi dikey dengeye ulaştırmasını görüyoruz. Görsel imaj, yine kavisli bir dalga hareketi izlenimi vermekte, bakışı sonsuzluğa ulaştırmaktadır. Tahtanın elastikliğinin, diğer özelliklerinden bağımsız, ayrı bir varoluşu olduğunu söyleyen İlhan Koman'ın 1970'de yaptığı "gezinen adam" heykelleri, hareketlerini bu ayrıcalıklı özellikten alırlar. Kare biçimli uzun bir tahta parçası bir ucunun paralel kesiklerle çubuklara ayrılmasıyla "ayaklanır". Bu elastik ayakcıklar heykelin "gezinmesini" sağlar. Malzeme bir gövdedir ve bir katılık derecesi olduğu kadar bir alışkanlık derecesi de vardır. Tahta özünde elastiktir. Gövdelerin elastik gücü, madde üzerinde iş gören yoğunlaştırıcı gücün ifadesidir (leibniz/Delevze-Pli). Ağaç tahta olduğunda da "organiktir". Hücrelere

kapadığı boşlukla hafifleyen ve hareketi güçlendirerek iletebilen "canlı" bin malzemedir. Tahta ve "sonsuzluğun açılımı" olarak Koman'ın işlerinde özgün dilini bulmuştur.

Altmışların sonuna doğru, sanatın bilim ve teknolojik uygulama ile içiçe girdiği, estetik, nitelik ve işlevin kesiştiği bir alana girer. İlhan Koman, İsveç Kraliyet yüksek teknik okulun önündeki "leonardodan..." heykeli, sanat ve bilim arasındaki -girişte de bu konuda açılımlar yapmıştık, nedeni ise açıkça görülmektedir- sınırları belirsizleştiren bir yaklaşımı yerleştiren ustanın hakkını teslim etmektir bir bakıma.

"Euclide"ci olmayan geometrilere geçerek tasarımın sınırlarını zorlayan bu çalışmalar çok biçimli kompleksler, kat kat çoğalan başdöndürücü mekan kırılmaları, üç boyutlu paradokslar doğurur. Yüzeyler katlanarak kavisler yaparak, olanaklarını yayarak, açılımlanarak iç içe geçerek sonsuzluğa itilmiş paradoksal bir mimariye ulaşır.

1969-1971 arasında "altın kesit'in yeni bir uygulaması" olarak sunduğu ve "hiperform" adını verdiği topolojik bir form üzerinde çalışır. Çevresi yüksekliğinin dört katı olan bir silindirdir. Koman, boyutları "altın kesime" tekabül eden, bükümlü yüzeylerinde sonsuz sarmallar çizen "ikiz hiperform"larda katlanıp bükülerek, hep belli bir tutarlılığı koruyan giderek daha da küçük katlarla sonsuzluğu görünür kılan. Evrenin, sonsuz noktalarda sonsuz kavislere teğet, sonsuz bir kavis olduğunu ve üç asli nosyonu, maddenin akıcılığını gövdelerin elastikliğini ve mekanizma olarak yayı izleyerek uzadığını düşünen "leibniz" haklı çıkarıcısına.

1973'de patentini almış olduğu, çok yüzlü (Polyhedre) formların sabitliğine ilişkin düşünceyi tersine çeviren, sabit olmayan bükülebilir, bir çok-yüzlü form yaratır. Bu işlevsel kullanımları olabilecek, katlandığında sıfır hacime ulaşan bir formdur. Bugün uzay teknolojisinde kullanılan bir tasarımdır.

Yine aynı dönemde, rüzgar değirmenleriyle uğraşmaya başlamış "kinetik heykel" dediğimiz rotorları yapmıştır. Teknik kullanıma açık, rüzgarın yönünden etkilenmeyen bir pervaneler, rüzgar gücüyle malzemeye verilen

bükümlü formun mükemmel bir uyum içerisine girdiği estetik mobillerdir. Sanatın, aktif olarak, bilim ve teknolojiyle birlikte, doğal ve insanın bir çevre yaratmasıyla İlhan Koman uzun süredir uğraştıran bir sorunla ilgili araştırmanın bir parçasıdır bu işler.

1979-1980'lerde " $\infty-1$ " (infinity minus one) adını verdiği ve bu formül uyarınca temel bir yapıdan, metodik olarak, bir kağıt kesme-katlama sanatıyla türettiği "yılansı sarmallar", "girdaplar" bakışın labirentlerinde kaybolduğu, bakan insanı kendi içine, üstüne katlayan "şeytan merdivenlerini" andırırlar. Sütunlaşacağını sarmallaşıp kavisler çizerek kendini doğuran, uçsuzlaşan, içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye bir burğu hareketi söz konusudur.

Koman'ın "ludik" tasarımı nesneyi canlandırır. Hareket yalnızca "sinetik" bir göz yanılmasından bakışın olanaklarını çoğaltan bir göz oyunundan değil, malzemenin olanak tanıdığı paradoksal, insanın kendi akıcılık, çoğulculuk özelliklerinden de gelir. Sanki maddenin katlarından zihindeki katlanmalara uzayan, geometrik hareketi ileten bulgulardır bu estetik nesnelere.

Koman'ın en önemli işlerinden biri de 1980'de Zincirlikuyu Halk Sigortanın binası önüne dikilen ve yine kağıt kesme-katlama tekniğine dayalı "Akdeniz" heykelidir. Heykeli ısmarlayan Halk Sigorta'nın o sıralardaki genel müdürü Ali Neyzi hikayesini anlattığı "İstanbul" dergisinde anlattığı bu heykel^{*} birbirine eşit uzunlukta çok sayıda kaynaklarla binleştirilmiş 4,5 ton ağırlığındaki saç levhalardan oluşur. Kollarını açmış bir kadını canlandıran bu ağır kütle, dilim dilim, kat kat yapısıyla (bir taksi şoförünün deyimiyle) kağıttan kesilmiş izlenimini veren incecik dilimleriyle "Akdeniz" tüm ağırlığına rağmen uçucu bir hafifliğin heykelidir. Kesintili sürekliliği dilimlerinin arasındaki eşit boşluk hacmi, heykele bakan hareket ettiğinde heykelin de hareket ettiği izlenimini verir. Koman'ın deyimiyle "dalgalardan oluşan, dalgaların meydana getirdiği ilahe", "gözün yansıması", "hareket eden bakışın" simetrik yanılışıyla hareket eden.^{**} Karşıdan bakıldığında yüzünde sert bir ifade vardır. İnsanlardan gördüğü

* Milliyet Sanat Dergisi, 9. kaynak.

** Arslan Mengüç'ün kendisiyle yaptığı konuşmadan, Cumhuriyet Gazetesi.

eziyete karşı bin tür protesto. Farklı açılardan bakıldığında bu ifade de değişir. Gövde dalgalanır. Koman'ın kat kat sökülmiş (dekonstrüktif) ilahesi, aynı zamanda kendisine yönelmiş bakışın da sökülüşüdür.

1938'de sonsuz sayıda π 'nin küresel bir form oluşturacağı hipotezinden hareketle kürenin her noktasında merkezinden ayrı uzaklıkta bir yüzey olduğu tanımının dışına çıkan, merkezine dokunan şaşırtıcı küreler ortaya çıkardı. π 'lerinin sayısı arttıkça iç içe kıvrımları oluşturan, merkezi unutturan bu küresel labirent, sözünü ettiğimiz üç boyutlu paradoksal yapıların en mükemmel örneklerinden biridir. Kendi içine katlanan, kendini dolduran, penifeni ve merkez arasındaki ulaşılmazlığı ortadan kaldıran bu şiirsel tasarım Koman'ın yaratımındaki çok boyutluluğu da örnekler. Escher'in iki boyutlu olarak geliştirdiği türden paradoksları üç boyutlu yapılara dönüştürerek onlara kendilerini sağlama olanağı tanıyan geometrinin hareket ettiği bu alışılmadık mimanide, insan, kendini, çoğulluğu içinde zihnin ve hayal gücünün sınırlarını zorlayarak yeniden düşünüyor "kendini yeniden inşa ediyor" kendi kendine malzeme kılarak heykelleşiyor canlı heykel...

İlhan Koman bütün yaşamı boyunca böyle bir inşa deyimini geliştirmiş. Çağdaş bilimin olanaklarını, çağdaş heykel için sonuna kadar kullanmıştır. Çok yüzlü (Polyedre) ve çok köşeli formları, eğip bükerek, sabit gibi görünen biçimlerin taşıdığı gizli titreşimi yansıtmaya çalışmıştır. Çok köşeli hacimsel biçimlerin sabit oldukları, hareket ögesi taşımadıkları gerçeğini kabul eden geometri yasasını tersine çevirerek heykel için yeni yasalar çıkarmayı başarmıştır. İki 1946'da Paris'te açılan, iki yıl sonra Koman'ın da katıldığı "Yeni Gerçeklikler" grubu soyut, somut, figürlü ya da figürsüz adı altında sanat etkinliği olarak sunulan bütün obje ve yorumların tekniğe ve malzemeye yönelik araştırmacı disiplinlerini içermektedir. Koman da, sonraki yıllarda sanatçı eyleminin vazgeçilmez bir ögesi haline gelecek olan malzemenin diline uygun formlar üretme tutkusu ile "yeni gerçeklikler" Gurubunun ortak eylemi arasında yakın bir ilişki bulunduğu söylenebilir. İlhan Koman için heykel herşeyden önce bir bulgudur. Tasarımın olanaklarını sonuna kadar deneyen ama tasarımsal

olmanın sınırlarında kalmayan bulmuş olduğu formu geliştiren, bulgulardan yeni bulgular üreten, biçimin üretken yönünü vurgulayan bir heykel anlayışıdır. Koman'ın işlerine heykel demekle birlikte, tasarımsal nesnelere olarak da bakılabilir.

Özgün örnekleri kil malzemesiyle tasarlanmış, sonradan bronz dökülmüş olan işlerine gelince bunların form araştırma ve geliştirme, düşüncesinin, mitolojik, bağıntılarla beslenmiş uzantıları oldukları bir gerçektir. Söz konusu heykeller, belki de sanatçısı tarafından bronz dökümü için yapılmışlardır.

Koman'ın ömrü yetmeyince, bu görevi Galeri Nev üstlenerek sergilenmiştir. İşlerin dökümü, heykel dökümcülüğünün önemli merkezlerinden biri olan Pietra Santa'da (Pisa-İtalya) "Fondena Artcticae Alfini Beltiore" atölyesinde sinirli ve numaralı olarak 10 heykel 10'ar adet dökülmüştür. Heykellerin özgün çoğaltımına olanak veren bu sistem Koman'ın çoğunluğu İsveç'te özel koleksiyonlara ve müzelere girmiş olan yapıtlarının dışında, bugün artık yenilerinin elde edilmesi olası olmayan bir ortamda, onun sanatından birini bulundurmak isteyenler için fırsat yaratmış olmuştur. Bronz dökümlerin, kil orjinallere oranla, bu heykellerin mesajını iletmekte çok daha etkili olduğu ayrıca ayrıntısına kadar yalın ve eksiksiz uygulama özelliği taşıdığı söylenilebilir.

Soyutlanmış bir insan figürünü, kimi yönleriyle mitolojik bir varlığı, tarih ve söylencenin uyumlu çizgiler içinde bulunduğu bir düzenle yansıtan bu küçük heykeller, garip bir Anadolu nostaljisini dışa vurmaktan geri kalmamıştır. Fazla derin olmayan bir primitizm, bu heykellere konu oluşturan mitolojik varlıkları biçimlendiriyor, ama onların çağdaş sanat oluşumlarına gönderme yapan niteliklerini de gizlemiyor. Burç tasvirleri, Selçuklu duvar kabartmaları, Antik Yunan heykelleri, Anadolu İlkçağının zengin söylenceleri, bir yerlerden bu heykel tasarımlarına karışmıştır. Ama ilginç olan nokta, neyin nerede söz konusu olduğunu, neyin nerede başlayıp nerede bittiğini kesinlikle

* Resimler olarak, sayfa 51-52.

saptanılmasına olanak vermiyor. Bu figürlerinde, dünyanın birbirini etkilemiş kültürlerini bir bütün olarak algılanmaya yönelik evrenselci bir görüşün egemen olduğu söylenebilir. İlhan Koman gibi yaşamını bir teknede geçirmiş insan varlığını sanatın güdüleyici dinomosu saymış, devinimi ve motivasyonu, kinetik enerjinin zorunlu bir uzantısı olarak görmüş, yaratma eylemini insan zekasının en verimli ilanı olarak benimsemiş bir sanatçı için, bu evrenselci görüşün değeri kuşkusuz önemlidir. Koman bu dizisinde figürleri bir oluşumun doğal elemanları, kütlenin vazgeçilmez ifade araçları olarak değerlendirmiş, soyut biçimlerin bir yerlerde insan figürüne dönüşmesi, insan figürlerinin soyutçu bir anlatımla bütünleşerek "figür", ayrıntılarını arka plana itmesi bundan kaynaklanıyor olabilir. İlhan Koman bir heykel formunun, kullanılan malzeme aracılığıyla izleyiciye yansıtacağı zengin çağrışım olanaklarıyla dolu olması gerektiğini her zaman savunmuş ve uygulamış bir sanatçı olarak, bu küçük formlarda da "mitos" çağrışımları yapıyor ya da bu tür çağrışımları düşündürecek düzenlemeler yapmıştır.

Özgün biçimler oluşturma ve bu biçimleri sürekli ilişkilerle köklü estetik bağıntılara dönüştürme çabası son dönem işlerinin çoğunda olduğu gibi bu heykelciklerde de İlhan Koman'ın "ludik" amaçlara yönelmiş olduğunu kanıtlamıştır. Sanatın kaynağının "oyun" olduğu görüşü üzerinde temellenen bu çaba, formu birbirine bağlı bir dizi değişkenliği içinde barındıran bir başlangıç noktası olarak almakta ve herşeyin bir tasarım estetiği üzerine kurulu olduğu gerçeğinden hareket etmiştir. Koman, mitolojik olguların esinlendirdiği biçimleri temel almakla beraber, bu dizide gerçekliğin sınırlarını zorlamış ve izleyiciyi doğurgan bir tasarım dünyasına götürür. Ölümünden üç yıl sonra sergilenen bu heykelcikler Türkiye'de heykel üretimine ilişkin sorunlar açısından bakıldığında sanat ortamımızla bütünleşen ne gibi çözümler ya da öneriler getirmektedir. Küçük heykel tasarımlarını bronza dökerek, bu türün anıtsal örneklerine alışmış ya da koşullanmış olanların gözünde heykeli, konut mekanlarının boyutlarına indirgeme yolunda pratik bir çözüm sayabileceğimiz buna benzer girişimi Abidin Dino da kısa bir süre önce Türkiye'ye getirilen küçük heykellerinde

gerçekleştirmiştir. Bunlara belki de birer biblo-heykel gözüyle bakmak doğru olur. Ancak heykelin boyutları için herhangi bir sınırlama söz konusu olmadığına göre, ister biblo-heykel diyelim, ister doğrudan doğruya heykel tanımını kullanalım, bronz dökülen bu işleri de, bu alandaki genel üretimin bir parçası saymak gerekir.

Diğer yandan eserlerin Türkiye dışında kalan bölümü, Türkiye'de bilinenlere göre daha yaygın olan İlhan Koman'ın kişiliği yönünden baktığımızda, bu bronz dökümlerin, daha özel bir anlam içerebileceğini tahmin etmek zor değildir. Birer kil tasarım olarak kaldığından, sergilenme aşamasına gelmiş olan popüler düzeylerinden çok şey yitirdiği gibi İlhan Koman'daki yaratıcı imgelem gücünün kapasitesi ve yöneldiği fikir odakları konusunda aydınlatılabilir.

İlhan Koman çapındaki bir sanatçının mutlaka dayandığı bir köklü temeli olmalıdır der Yaşar Kemal.* İlhan Koman'ın boğa heykeli yapması (bu boğaların kökeni Anadolu'dur) boğa mitinin dünyaya Toros dağlarından yayıldığını gösterir. Anadolu halkının her şeyleriyle boğayla içli dışlı oluşu... Sonra Mezopotamya, Vartu, Hitit boğaları... İlhan kendi boğalarını oluştururken ya bilinçli ya içsel bir dürtüyle Anadolu kültür coğrafyası içinde tarih boyunca geliştirilmiş boğaları da gözden irak tutmamıştır. Böylelikle İlhan Koman'ın boğaları ortaya çıkmıştır.

Topluca İlhan Koman'ın heykellerine baktığımızda onda ilk gözümüze çarpan, inanılmaz yalınlıklardır.

Onat Kutlar** : "Yeryüzünde Kuzgun gibi sanatçısı olan ülke öyle çok değil" demiştir. Kısa süren yaşamı (1928-1976) içinde belirginleşen Kuzgun Acar portresi, en kestirme ifadeyle, toplumumuzda, sanatlar arasında, malzemede, uygulamada, anlatımda sınır tanımayan, denemeye açık alışılmışın ötesini keşfetmeye her an hazır öncü sanatçı tipinin erken bir örneği olarak değerlendirilebilir.

* Milliyet Sanat Dergisi.

** Milliyet Sanat Dergisi.

Türk heykel sanatının gelişimiyle Kuzgun Acar'ın çocukluğu ve gençliği yanyana konur ve birlikte incelenirse, hayatın Kuzgun Acar'ı heykel sanatının en kritik dönüm noktasına özel olarak hazırladığı rahatlıkla söylenilebilir. Türk heykel sanatının kısa geçmişi içinde ulaştığı aşamada önündeki çeşitli engelleri yıkacak, heykeli bir sanat dalı olarak kökleştirecek bir atılıma gereksinim duyulduğu bir sırada sahneye hem sanatçı hem de kişilik özellikleriyle bu atılım için en uygun koşullara sahip olan Kuzgun Acar çıkmış ve kısa sürede heykel sanatında ürettikleriyle belirli bir yere gelmiştir.

Acar'ın Akademide öğrencilik yaşamında, ileriki yaşamına yön verecek özellikleri aşağı yukarı belirginleştirmiştir. İçten gelen heyecanlarını ve az bulunur bir zenginlik gösteren yaratıcılığı heykel gibi, sonuçta bir uygulama ve teknoloji bilgisi ve becerisi gereken bir sanat için özellikle gerekli olan elbecerisi ve pratikle birleştirmiştir. Hiç bir zaman kurallar içerisine sokulmayacak kişiliği ile Akademi çevresinde tutunamamış. Buna rağmen yaşamını heykel yaparak geçirmek zorunda kalmıştır. Çünkü başka geliri yoktur. Meraklı, araştırmacı, denemeci kişiliği ile ve hayatla kurduğu çok yönlü ilişkilerin sağladığı zengin düşünebilme özelliğiyle alışılmışın dışında yeni bir sanat arayışı içindeki ortamlarda sivrilmiştir. Temel prensibi kişiliğinden caymadan, sanatı ticari kaygılarla sıradanlaştırmadan, yozlaştırmadan gerçekleştirmiştir.

Kuzgun Acar 1953'de Akademiden mezun olduktan sonra, Paris Genç Sanatçılar Bienali'nde, heykel dalında birincilik ödülü almış, 1961 yılına kadar da kendi üslubunu yaratmada, malzemeleri tanıma çabaları ve denemeleri içinde modern heykellerin temel sorunlarıyla ilgilendiği görülmüştür.

Kuzgun Acar okuldan sonra ahşap malzemeye ve yontmaya duyduğu ilgiyi bir süre devam ettirmiş. Afrika sanatının bulunmuş çeşitli nesnelere şekil vererek soyut bir yönelim içine girmiş. Ferit Edgü aynı dönemde, yaptığı tel işleri ile Calderin yirmi yıl sonra yaptığı işler arasında inanılmaz benzerlik olduğunu

ikisinin de bu işleriyle yontu sanatının ana ilkeleriyle dalga geçer bir havada olduklarını belirtmiştir.*

Kuzgun Acar bu dönemden sonra heykellerinin ana malzemesi olarak metalle ilgilenmiştir. Haliç'te hurdacılar da dolaşarak malzemesini yakından tanımıştır. İşleme tekniklerini öğrenmiştir. Bu arada elek veya kümes teli olarak kullanılan gözenekli dokunmuş tel ruloları farketmiştir. Bu gözenekli tel plakalar, kolaylıkla eğilerek, bükülerek şekil alabiliyor ve hatta dikilebiliyordu. Bu gözenekli telden yaptığı, tavana asılan bulutsu formdan heykeller, bir bakıma içinde buldukları mekandan, kendilerini yere bağlayan çekim kuvvetinden kurtarılmıştır. Kuzgun Acar heykelin ayaklarını yerden kesmiştir. Havada "uçan" bu heykeller boşlukta hem bir hacim kaplıyor hem de arkasını görünür kıldığı için mekanın boşluğu ile birleşmiştir. Bir anlamda hacimsiz bir kütle görünümündedir. Kuzgun Acar'ın bu uygulaması klasik heykelin kütle mekan ve boşluk gibi temel kavramlarının bambaşka bir şekilde algılanmasını sağlamıştır.

1957 yılında Amerikan Haberler merkezinde ilk kez gözenekli telden bulutsu heykellerini sergilediğinde Ferid Edgü bu malzemeyi Kuzgun Acar'dan önce kimsenin denemediğini belirtmiş ve "tavandan sallanan bu hacimleri gördüğümde, bu yontuların boşlukta ve boşluğu çevreleyerek ve çevrelediği boşluğu da görünür kılarak bir çözüm getirdiği kanısı uyanmıştı bende" demiştir.**

Kuzgun Acar'ın bu sergisiyle ortaya koyduğu anlayış, Türk heykeltraşlığının modern heykel kavramlarına ve anlayışlarına yaklaşımda özgün ve nitelikli bir noktada olduğunu gösterir. İlginç olan Kuzgun Acar'ın bu denemelerini Avrupa'ya hiç gitmeden gerçekleştirmiş olmasıdır. O günün koşulları içinde Avrupa sanat çevreleriyle ilişkilerinde çok sınırlı kaldığı düşünülürse Kuzgun Acar'ın ortaya koyduğu anlayışların esas olarak kendi denemelerinin ve yaratıcılığının ürünü olduğu söylenebilir.

* Ferit Edgü "Ölüm mü çaldı kapını Kuzgun, yoksa sen mi ölümün kapısını", Politika, Şubat 1976.

** Aynı kaynaktan.

Bugün bakıldığında, bu noktanın Kuzgun Acar için kendi heykel formunu arama çabalarında yalnızca bir aşamayı ifade ettiği görülüyor. Gözenekli tel heykellerinin ilgi görmesine rağmen o noktada takılıp kalmamış, bundan sonra da arayışlarını sürdürmüştür. Bu arayışları içinde çiviye bir heykel malzemesi olarak kullanmaya başlamış. Çivi sert ve batıcı bir malzemedir. Yanına kolay yaklaşılmayan bir nesneydi. "Çivilerimi seviyorum, irkilmeden yanına sokulamadıkları için" demiştir. Çivi Kuzgun Acar için alışkanlıklara başkaldırının bir simgesi idi. O, heykel sorunuyla ilgili bazı temel kavramları tartıştıktan sonra kendi heykelini, başkaldıran heykel yapmak istemiştir.

Çivi heykelleri yaparken ilginç bir yöntem geliştirmişti. Gözenekli tel levhaları şerit plakalar halinde kesiyor, seçtiği çivileri telin boşluklarından geçiriyor ve elektrik ark kaynağıyla başlarını birbirine puntalıyordu. Bu sırada tel eriyor ve çivilerden oluşan bir parça ortaya çıkıyordu. Bundan sonra heykelini bu çivi heykel parçalarını birleştirerek tamamlıyordu. Bu ilginç çalışma yöntemi sonunda heykele tasarladığı biçimi verebiliyordu. Bazen çivileri tek tek kaynakla birleştirerek heykelini yapıyordu.

Sivri uçları dışarıya doğru çıkmış çiviler kendilerini çevreleyen uzamda, çizgi etkisi yaparak, heykelin tüm ayrıntılarıyla kavranmasına kolaylıkla olanak sağlıyor, heykeli çok sınırlandırıcı çizgilerin arasından heykelin diğer boyutlarının ve yüzeylerinin görünmesi, teller kadar olmasa da heykeli içinde bulunduğu boşlukla birleştiriyordu. Bir anlamda gözenekli esnek tellerle havada yakaladığı boşluk kütle kurgusunu katı bir heykel üzerinde tekrarlıyordu.

Kuzgun Acar'ın havada asılı, gözenekli tel heykellerinden, yerdeki ve duvardaki metal heykellerine taşıdığı diğer bir özellik de hareket ve dinamizmdi. Tel heykellerin üzerinde kıvrım, bükümle kolaylıkla sağlanan hareketli yüzeylerin Kuzgun Acar'ın gerçekten başarılı ve tipik uygulamalarıyla çivileri birbirine tutturarak sağladığı yüzeylere aktarılmasını sağlıyor, ortaya çıkan heykellerde katı bir heykelden beklenmeyecek ölçüde hareket kazanabiliyordu. Tek bir malzemenin, aynı boyutta çivilerin kullanılmış olması, heykele bir monotonluk vermiyordu. Bu özellikler soyut bir anlatım için sanatçıya mutlaka

yeni olanaklar yaratıyordu. Çivilerin yarattığı yırtıcılık ve batıcılık, form esnekliğiyle birleşince ortaya çok çarpıcı bir gelişme çıkıyordu. Bir yandan katı ve irkiltici bir malzeme öte yandan yumuşak form. Bu elişme Kuzgun Acar'ın başkaldırısının taviz vermez "sert içeriğinin" son derece estetik bir biçimde sunulması demektir. Metal malzeme ile şiirsel bir duyarlılığın bu denli güçlü bir şekilde ifade edilmesi çarpıcı bir etki yaratıyordu. Heykeller bir dönem kirpi içine kapanan bir form olabiliyor, bir dönem açılarak, kıvrılarak yukarılara uzanıyordu. Formun çeşitliliğini ve çiviler heykeli izleyenlerde zengin imgelemlere yol açıyordu. Metalin ve soyut anlatımın yapılabileceği itici etki bu yolla bir çekiciliğe dönüşüyordu.

Kuzgun Acar Paris Bienaline bu şekilde hazırladığı çivi heykellerle katılmış ve iddialı heykeltraşların arasından sıyrılarak birinci olmuştur. Bu ödöl onun heykelle getirdiği özgün ifadenin çarpıcılığını, tazeliğini gösteriyor aynı zamanda. Türk heykeltraşlığının Avrupa ortamında tartışabilecek ve dikkate alınabilecek bir düzeye geldiğini göstermiştir.

Kuzgun Acar'ın bu dönemde çizdiği desenlerde heykel anlayışından kaynaklanan çizgileri bulmak olasıdır. Bunları heykel yapamadığı zamanlarda heykeli düşünerek yapmıştır. Bu nedenle desenlerin hepsi de heykelleri gibi son derece özgündürler. Dış dünyaya ya da bildik nesnelere konu olarak olmayan bu desenler, hem yaratıcı bir ruhun dışavurumu hem de araştırmacı bir tutumun yansımasıdır.

Kuzgun Acar, Bienalden sonra kazandığı bursla 4 Ekim 1962'de Paris'e Modern Sanatlar Müzesinde gerçekleştirdiği sergisinde, büyük bir salonda çivi heykellerle birlikte gözenekli tel heykellerini de sergilemiş. Bu sergi aynı zamanda aradığı heykel formunu tasarlama ve uygulama olanağı veren ve hiç birisi bugüne kalmayan tel heykellerine de görkemli bir veda olmuştur. Kuzgun Acar soyut biçim ve ifade arayışlarında kendi üslubunu, kendi malzemesini kendi tekniğini bulmuştur. Aynı zamanda yaşamında yeni bir dönem kendini ispatlamış heykeltraş olarak çalışmalarına başlamış.

Kuzgun Acar 55 yılında Hadi Bara, İlhan Koman ve mimar Tarık Cacım "Groupe Espace"i kurmuşlar, modern anlayış içinde mimarlık ile heykel arasında ortak bir zemin arayışı içine girdiklerini görmekteyiz. İlhan Koman'ın İsveç'e gitmesiyle sağlıklı bir şekilde hayata geçirilememiştir.

Kuzgun Acar Paris'teyken mimari ile sanat arasındaki ilişkilerin kuvvetlenmesi ve kent estetiği bakımından bir karar alınmış ve yeni binalarda maliyetin %1'i oranında sanat eserine yer verilmesi zorunluluğu getirilmiştir. Kuzgun Acar da ressam Selim Turan'la birlikte bu konuda çalışmayı planlamışlardır. 1965 sonunda Paris'ten geçici bir süre için planladığı ancak kalıcılığı olan İstanbul'a dönüşünde yeni yapılmakta olan büyük bir otel inşaatında bir heykel siparişi alabileceğini ummuştur. Nedeni ise: Yeni yapılarda modern heykelle mimarinin batıda olduğu gibi bir araya gelmesinin heykele resmi siparişler dışında yeni bir uygulama alanı yaratabilmesidir. Bir bakıma heykeli özgürleştirebilirdi. İkincisi: Bina üzerine yapılacak heykel uygulamaları heykel sanatının kitlelere tanıtmak ve sevdirmek bakımından da önemli bir olanak sayılıyordu.

Kuzgun Acar bina uygulamaları için yaptığı ilk iş girişimlerinden sonuç alamamıştı. Ama Ankara Kızılay Meydanına yapılan işhanı için bir duvar üzerine heykel uygulaması siparişi almıştır. Bu çalışma Türkiye'de heykel mimarisinin biraraya gelmesi bakımından en önemli uygulamalardan birisidir.

Altı ay boyunca, metal levhaların oksijen kaynağıyla birleştirilmesi tekniğiyle yaptığı seksen metrekarelik "Türkiye" heykeli bina yüzeyine yerleştirilmiştir. Kuzgun Acar bu çalışmasında heykel-mimari birlikteliğinde en gerilimli noktayı, yani hem heykelin binanın bir unsuru olması hem de binadan ayrılarak tek başına farkedilmesi çelişmesini başarıyla çözümlenmiştir.

Kuzgun Acar'ın aynı dönemde Manifaturacılar Çarşısı duvar heyketinde kullandığı çiviler yerine kama şeklinde uçları yine sivri metal parçalarla çalışmış, bu heykeller çivilere göre daha yırtıcı bir etki yaratmıştır. Daha katı ve kütleli görünümleri vardır. Ancak kamaların arasındaki boşluklardan, heykelin diğer yüzeylerin kısmen gerilmesi derinliğinin ve çok boyutluluğunun farkedilmesini

sağlamıştır. Çivi heykellerindeki imgelem zenginliğini yine veriyordu. Formlardaki esneklikle, çivili heykellerinde sağladığı şiirselliği yine yakalamıştır. Hatta burada kullandığı malzemenin çivilere göre daha yırtıcı ve katı bir etki yapması nedeniyle, form malzeme çelişmesi, dolayısıyla çarpıcılık daha da güçlü hissedilir. Bu heykeller Kuzgun Acar'ın sanatındaki sertleşmeleri hem de giderek daha derinlerde ifadesini bulan bir yumuşaklığı ve zerafeti ortaya koymuştur. Çivi heykellerine göre daha atak ve cesurdurlar.

Kama parçalarının kuş kanadına benzemesi heykellere, çivi heykellerinden farklı olarak, doğadan esinlenme yolunda daha güçlü çağrışımlar yüklemiştir. Kuzgun Acar yeni malzeme denemelerine bu amaçla başlamış, heykelin biçimlenme süreci içinde böyle bir izlenim doğurmuş olsa da, bu olanağı bazı heykellerinde denedikten sonra Manifaturacılar Çarşısı heykelinde "bir kuşun hareketi" olarak değerlendirmiştir.

Kuzgun Acar'ın 1967 yılından sonraki çalışmaları izlendiğinde "işlevsel sanat" olarak tanımlanabilecek bir anlayışa doğru yöneldiği söylenilebilir. Temeldeki sorunu yine aynıdır: Heykeliyle kitleler arasında bir ilişki kurmak. Bu anlayış heykelin günlük yaşam içinde işlevsel bir ilişki kurabilmesi ve heykelin doğal biçimde ilgi çekmesi ve benimsenmesidir. Bu düşüncesinde toplumcu anlayışlar çerçevesinde "sanatın halkla bütünleşmesi", "halk için sanat" gibi bir temele oturduğunu söyleyebiliriz.

Bir konuşmasında bu anlayışın ipuçlarını şöyle açıklamıştır. "Heykel öyle de yapsan olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen yaparsın, demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin, hepsi de olur. Tepe noktada bir yere koyarsın süs olur. Fırlatırsın çöp olur... Ama bir işe yaradı mı, o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur."*

Bu anlayışının en tipik örneği Cumhuriyetin 50. yıldönümü kutlamaları için 1973 yılında yaptığı bir heykeldir. Heykel için pek gözönünde olmayan Gülhane Parkını seçmiştir. Seçiş gerekçesi parka eğlenmeye gelen insanlara,

* Zeynep Oral, Milliyet Sanat Dergisi, sayı 171, 11 Şubat 1976.

doğal bir ortamda işlevsel bir ilişki kurabilecek bir heykel yapma isteğidir. Parka gelen insanın heykeline bir eşyasını asabileceği, hamağın ucunu bağlayabileceği bir nesne olarak ilişki kurması ve onu benimsemesini, sonra onun bir heykel olduğunu anlamasını amaç edinmiştir. Bu doğrultuda Gülhane Parkı heykelinde daha önce taşıdığı plastik kaygılardan uzaklaşarak, ilk bakışta kavranabilecek ve yalınlık kurulabilecek, oldukça yalın denilebilecek bir tasarıma yöneldiği görülür.

Karaköy'de bir büfe için yaptığı dekoratif metal duvar rölyefinin dükkan sahibi tarafından pratik amaçlarla kullanılması karşısında gösterdiği olumlu tepki de işlevsel heykel anlayışının açık bir şekilde göstergesidir.

Sokaklardaki heykellerin kırıldığı, yok edildiği bir ortamda Kuzgun Acar'ın topluma heykeli benimsetmek için bulduğu bu yol çıkış noktaları aynı olmasa da sonuçta aynı dönemde Avrupa'da ve Amerika'da da çağdaş sanatın en önemli sorunlarından birisini oluşturan, sanatı günlük hayat içinde işlevsel hale getirme yolundaki çabalarla birleşmiştir.

Aslında Kuzgun Acar'ın "İşlevsel heykel"^{*} düşüncesinin oluşumunu 1967-1971 yılları arasında Mehmet Ulusoy'un sokak tiyatrosu için yaptığı masklarda aramak doğru olur. Masklar ve sahne aksesuarlarına duyduğu ilgi bazı tiyatro gerekleri ile açıklansa da, bu iş onun açısından bir heykel yapmaktan farksız değildi. Yaptığı masklar, oyun gereği heykellerine göre daha simgesel özellikler taşır. Sonuçta heykel sanatı ve bu konudaki becerileri bir "işe yarıyor ve bir işlevi yerine getirmektedirler. Bireysel bir uğraş olan heykel daha kollektif bir yaratı sürecinin eseri olan tiyatro içinde farklı bir nitelik kazanıyor, o kollektif çabanın bir parçası haline gelmiştir. Oyunu izlemeye gelenler, bir tiyatro oyununun yanısıra farkına bile varmadan, onun masklarla donanmış, "canlı heykellerini" de izlemiş oluyorlardı. Binaların duvarlarındaki daimi sergi alanlarını kaybeden Kuzgun Acar'ın bu kez meydanlarda, sahnelerde heykellerine bir sergi ortamı yaratmış olduğu gözlenilebilir.

* Milliyet Sanat Dergisi

Kuzgun Acar bu masklarını "Türkiye" heykelinde olduğu gibi hem içinde bulunduğu sahneyle ve dekorlarla birleştirmeyi, hem de onlara oyundan sonra da tek başına bir galeride sergilenebilme, kalıcı olabilme ve heykel plastiği içinde değerlendirilebilme olanağı vermeyi de başarmıştır.

Kuzgun Acar'ın tiyatro uygulamaları, heykel sanatı açısından ilgiyi fazlasıyla hak ettikleri gibi çeşitli sanatların birlikteliği ve farklılığı sorunsal bakımından da tipik örnek oluşturabilecek değerinde bir deneyim olmuştur.

Kuzgun Acar Paris'ten döndükten sonra yaptığı bir televizyon görüşmesinde heykel sanatına kendi topraklarında bir kök arar gibidir. Selçuklu ve Osmanlı dönemi mezar taşlarında heykeli görüyordu -ki bu mezar taşları birçok sanatçımızın ilgisini çekmiş ve etkilemiştir-. Yalnızca biçim olarak bir anıta benzedikleri için değil, hüznün içinde yaşayan bir sanatı yansıttıkları için onları sanat eseri ve heykel olarak değerlendiriyordu. Aynı zamanda doğu sanatındaki soyut anlatım da ilgisini çekmiştir. Batının, kafa planında geliştirdiği soyutlamanın doğu toplumlarında yaşamın bir parçası olarak doğal biçimde yaşandığını belirtiyordu. Bu kök arama uğraşlarında Kuzgun Acar'ın Batı anlayışı içinde gelişen ve bir anlamda bir olgunluk noktasına gelmiş, modern heykel sanatıyla kendisinin de içinde yer aldığı Doğu sanatı arasında bir sentez yaratma endişesi görülebilir ki bunu Koray Ariş'te de görmekteyiz, ilerleyen bölümlerde bu benzerliklerini ve çıkış noktalarını görebiliriz.

Onun Türk toplumunun geçmişinde heykel arayışlarında yanlış bir yolda olmadığı söylenebilir. Kuşkusuz amaçlanan geçmişte kalan bu tarihin yeniden canlandırılması gibi bir hayal değildir. Türklerde heykel yoktu gibi kestirimlere gitmek yerine Kuzgun Acar'ın işaret ettiği yönde, yani zorunlu olarak soyut ve simgesel bir anlatıma yönelmiş bu sanatın çeşitli uygulamalarını ve çizgilerine sinmiş olan insani boyutları anlamaya çalışmak, bir mezar taşındaki "hüznün içinde yaşayan sanatı" keşfetmek ve bunları heykel gibi Doğu ve Batı heykel sanatları arasındaki binlerce yıl süren ayrılıktan sonra yeni bir sentezi de ortaya koyacaktır.

Kuzgun Acar'ın çabalarının heykel sanatı üzerinde ne gibi etkileri olmuştur?^{*} Görünüşte hemen hiç bir etkisinden söz edilmez. Onu izleyen, taklit eden olmamıştır. Onun yaptığı girişimleri yenilemeye çalışan da pek çıkmamıştır. Eserlerin çoğu kaybolmuştur. Kısa değerlendirmelerin dışında ciddi inceleme yapılmamıştır.

Ve ondan geriye kalan en önemli olgu, Türk heykeltıraşlığının önünde açılan modern dönemdir.

Malzeme olarak klasik malzemeye çalışan ve figüratif soyutlamanın çağdaş ismi Mehmet Aksoy için: "Taşın izi elin gözü var" diyen Kaya Özsezgin milliyet sanatta yazdığı yazı onu çok iyi anlatmaktadır. Mehmet Aksoy, taşın üzerine kazınmış olan izde, yani sanatçının eliyle oluşturduğu yapıtta, heykeltıraşın el emeği yansır. Sanatçının eli onun gören gözüdür. Heykelin "mücessem" yapısallığı, heykeli izleyen kişiyi yapıta dokunmaya iter. Ona dokunduğunuz anda da, taşın ya da mermerin içinden dışına doğru taşan ve sizi kavrayan bir sıcaklığa tanık olunur. Taşın ya da mermerin görünürdeki soğukluğuyla çelişen bu durum, heykeltıraşın el becerisiyle görme gücünün bir tek noktada odaklaştığının da ifadesidir.

Malzemenin yarı işlenmiş ham görüntüsüyle, eski ustaların yöntemini düşündüren incelikli yontu tekniği, aynı heykel formu içinde güzel bir birliktelik oluşturur. Bronz heykellerinde ise metalin eritilerek yoğrulmuş ve özgün bir forma dönüştürülmüş etkisi espirinin barat etkisiyle bire bir bütünleşir.

Mehmet Aksoy 1980'lerin ortasında Berlin'de yaptığı kentsel projelerle mekan sorununa yaklaşmış, böylece Türk heykeline de yenibir boyut kazandırmıştır.

Aksoy'un heykellerinde iki önemli unsur figür ve mekan birbirleriyle ilişkili olarak düşünülmektedir. Mekanın nitelikleri insan biçiminde kendini bulduğu vakit bir anlam kazanır. İnsan biçimi ise mekanı içine alarak, onun tarafından sarılarak, ona uzanaka eklemlenmektedir. Bu iki öge, insan formu ve

^{*} Zeynep Oral, "Kuzgun Acar", Milliyet Sanat Dergisi, sayı 171, 11 Şubat 1976.

mekan birbirlerini destekleyen şekilde anlam kazanırken aynı zamanda figüratif biçimin mekandaki hareketi, yapıtların içeriğini de oluşturmaktadır. Böylece içerik ve biçimin koparılmaz bütünlüğü mekansal boyut ile de desteklenmiş olmaktadır. Mekanın olabildiğince çok boyutluluk ile heykelin devingen bir unsuru olarak işlenişi bazı yapıtlarda adeta barok bir yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Bu nitelik Aksoy'un bazı heykellerinde özellikle belirgin olurken diğerlerinde mekanda biçimler gibi daha kesif ve bütüncüdür. Aksoy'un heykellerinde iki temel yaklaşımın egemen olduğu söylenebilir; ya da kütlelerin topraktan yükseliyormuşçasına yere oturduğu ve yalın işlendiği daha arkaik denilebilecek bir tarz, ya da biçimlerin taştan fışkırmaya ve sınırları zorlayarak farklı yönlerde hareket ettiği barok bir tavidir.

Özellikle 1990'lardan sonra Aksoy'un işlerinde daha çok egemen olan iç bükey ve dış bükey biçimlerin karşıtlığı mekân ve hacmin kütleyle etkileyişini daha yoğunlaştırır ve negatif, pozitif biçimlerin bağımlılığını vurgularlar. Aksoy'un heykelinin temeli olan yontu estetiğinin anahtarı budur.

Diğer yanda, bu karşıtlıklar Aksoy'un heykellerinde biçimin temel ilkesini oluşturdukları halde bütünüün güçlülüğü nü bozmayacak şekilde birbirleriyle dengelenmişlerdir. Kütle sürekli alışkanlık içinde algılansa bile sağlam bir bütündür. Bunu Aksoy iç ve dış konturların birbirleriyle kurdukları denge ile sağlar. Dış konturlar heykelin çevre ile kurduğu ilişkiyi tanımlarken iç konturlar, çizgiler ve biçimler, içeriğin ruh halini ifade etmektedir, iç ve dış biçimlerin karşılaşmasında Aksoy kütle ve mekân, figür ve soyutlama ilişkilerini de kurmaktadır.

Mehmet Aksoy'un en fazla hayran olduğu sanatlardan biri Mezopotamya'dan Asur ve Akat heykeli. Bunlar bütünlüğü giderilmeden yüzeyi en az derinlikle yontulmuş, neredeyse blok halinde bırakılmış hayvan ya da insan figürleri, ya da karmaşık yaratıklar. Aksoy'un bunlarda, bir yontucu duyarlılığıyla algıladığı güç ve kesif bileşik kütlelerin anıtsallığı kedi heykellerinde çok farklı bir şekilde elde edilmeye çalışıyor. Birbirine sarılmış figürler iç bükey bir biçim gibi mekânı içlerinde teneffüs ederken birbirine dolanan kıvrımları

dışlarındaki mekanı etraflarında döndürüyor; böylece heykeli mekanın 4 yönü içinde sürekli akışkan bir biçim olarak algılıyoruz. Heykelin hangi tarafında durursak duralım, görmediğimiz yüzeyine doğru bir hareket bize kütleliğin üçboyutluluğunu yaşatmaktadır.

Georges Bataille erotizm için "yaşamın ölüme kadar olumlanması" demiştir. Mehmet Aksoy'un heykelinde erotizm, yokluğun ve ölümün karşısında var edici bir güç olarak belirir, biçime canlılık verir. Erotizm insanın fiziksel bir varlık olarak duyduğu coşkunun doruğa ve doğadaki cinselliğin insan tarafından anlam verilmiş, estetik hale getirilmiştir. Coşku kaynağı ne olursa olsun, yalnızca zihinsel olmaz, insanın olduğu kadar doğanın da fizikselliğini ilgilendirir. Bu bakımdan, dini mistikler, Karmelitlerde ya da mutasavvuflarda olduğu gibi tanrı ile bütünleşme arzusunu bedensel bir coşku ya da ızdıraba alarak duymuş, mistik edebiyatta bu duyguları bedensel simgelerle anlatmışlardır. Mehmet Aksoy "ikilem", "öpüş" ya da "Vahdet-i Vücut" adını verdiği bir seri heykelde yaşam coşkusunun doğa ya da tanrının doğadaki görüntüsüne doğru hareketini, vücutların bütünleşmesini, dayanışmasını, çoğul olanın tek bir bütün olmasını ya da tek olanın kendi vücudunda doğanın çoğulculuğunu duyması şeklinde simgeleştirir.

Aksoy'un temel davası, Mısırlı, Yunanlı heykeltıraşlar yada Donatello ve Mikelanj gibilerini ve tarih boyu heykel sanatçıları ilgilendirmiş olan sorunlardır. Burada kütleliğin mekanı canlandırması ve tarif etmesi kaygısı biçimin içerikle olan ayrılmaz ilişkisini ilgilendirmektedir. Biçim ve içerik birbirini oluşturan bir bütünlüktür. Aksoy'da heykel olgusunun her farklı boyutta irdelenişi ile insanın farklı bir yaşantısal gerçeği ifade edilmektedir.

Aksoy'un heykelleri temelde soyut değildir. Ancak onun biçimin tüm olanaklarına duyduğu ilgi, soyut somut gibi ayrımı aşarak bir çok heykelinde iki dili bir arada kullanmasına olanak tanımaktadır. Tümünüyle insan vücudunu ele alan heykellerinde bile, onun fotoğrafik gerçeklikten uzak duran serbest ve akıcı anlatımı, bazen ilk bakışta figürleri soyut bir biçim olarak algılamamıza yol

açmakta, zaman içinde kendilerini açmaları, sanki oluşumlarına denk ir sürece sokmaktadır bizi.

"Kozmoza"da (1985) vücutların farklı yönlenmeleri ve yekpare blokun yüzeyindeki sürekli dönüşler mekanda aşağı, yukarı, ön, arka, ileri, geri boyutları yoğun bir şekilde yaşatmaktadır. Bu hareketlilikle iki vücudun blok haline gelmiş bütünlüğü sanki bir spirale dönüştürülmüştür. Ya da figürlerden oluşan blok spiral bir kolon gibi dönmeye başlamıştır. "Kozmoza doğru" kendinden geçişi ve doğa ile bütünleşmeyi bu hareketlilikle simgeler. Rubens'in figürlerinde mekana hareketlilik kazandırmak için en yoğun biçimde kullanılan, Bernini'nin heykelinde birbirine dolanan vücutları "5" eğrileri şeklinde burarak göklere doğru fırlatan spiral, sonsuzluğu ve geçiciliği, mekânın bütün gizilgücünü, hem iç hem dış bükey olan tek bir biçimde ifade etmektedir. Spirali ilk inşa eden efsanevi heykeltıraş Daedalus olarak bilinir. Belki de spiral mimarinin olduğu gibi heykelin de ilk efsanevi biçimidir.

Aksoy'un 1987 yapımlı "İş Göççüleri" Schlessistor meydanında bir yaya geçiti üzerine yerleştirilmiş Carrara mermerinden bir eser. Mekansal bir yönlenme ve odak noktaları yaratmak üzere, bir kaç işlevi birden yüklenen bir yapıt olarak tasarlanmıştır. "İş Göççüleri" iş bulmak için göç etmiş olan işçilere yaptıkları işin onurunu anlatan, aynı zamanda Berlinlilere bu insanların da kendileri gibi düşleri ve duyguları olan kişiler olduklarını izleten bir yapıttır. Kalabalık bir metro çıkışı yanında yerleştirilmiş olan bu heykel aynı zamanda içinden geçilen bir köprü oluşturuyor: Yaya, insanın içine negatif ve pozitif imgelerinin yontulduğu mermer blok yanından geçiyor; geçiş aksında işçinin ayakları, elleri, kulağı-iş aletleri-anıt gibi dikilmiş. Heykel parçalarının arasındaki mesafe, köşelerin dönüşündeki bazı ayrıntılar, insanın tek bir vücut olarak temsili, ya da hareket halinde bir grup olarak biçimlenmesi, mekandaki harekete ve yönlemlere devinim kazandırıyor.

Aksoy anıların geçmişi geri getirişini ya da ruh ve madde arasındaki git-gel'deki süreci biçimin dönüşümü ile ifade ediyor. "Aynada Bir Anı" (1990-1991) iç bükey ve dış bükey biçimleri, birbirine akarak, gerçek ile naimsananı,

algılanan ve düşleneni ifade etmek için kullanırken yüzey biçiminin sürekli alışkanlığını elde ediyor. Biçimin negatifpozitif olarak karşılaştırılarak işlenmesi ışığında kontrastlı kullanımını, böylece kütlenin mekan içindeki yerleşiminin ve yönlendirmesinin sürekli dönüşümlerini sağlıyor.

"Yoku Var Varı Yok Bilmek" elleri başı üzerinde kavuşturulmuş, böylece kütlenin dış konturları bütünlenmiş, iç konturlarının zenginliğine ve çeşitliliğine olanak tanınmış ve varlığın karşısına tek başına bir güç olarak dikilmiş insan formunda varlığı, madde ötesini var bilinine yokluğu, hele yokluktan varlığın üretilmesini, kadın vücudunun kıvrımları ve torsun hareketi varlık ve yokluk arasında dalgalanırken, hep yerinde durarak akan zamanı, hep ayın ve değişken olan okyanusun dalgaların ı düşündürüyor.

"Karşılaşma" (1987) adlı yapıtında bugün çok gündemde olan bir gerçeğin o günlerdeki ilk belirtilerinin uyandırdığı kaygıları seriliyor. Prizmatik bir lokun içe dönük yüzlerinde birbirlerine karşı iki kadın figürü; biri sımsıkı örtülü, taşa yapışık vücuduyla adeta bir tutsak, öteki ise rüzgarda uçan saçlarıyla dünyanın ritmlerine dans eden bir genç kız. Yine bu heykelde Aksoy kendine özgü yaklaşımında, kendi üslubunu oluşturan özgün tercihler içinde biçim ve içeriği ayrılmaz bir bütün olarak sunuyor. "Karşılaşma" yalnızca konusu açısından değil, biçimsel olarak da Aksoy'un bir çok heykelinde karşımıza çıkan bir tema.

Aksoy'un heykeline kütleli biçimin estetiği açısından yaklaşırsak hiç değilse bazı tercihlerin daha çarpıcı olarak belirlediklerini görüyoruz. "Ayrılık", "İkinci Nesil" (1987) ve "Baba ve Oğlu" (1991-1992)'nda heykeller bir kaç ayrı kütteden oluşmakta, insan biçimi farklı şekillerde tekrarlanarak, zaman, mekan ve hareket kavramları aktarılmaktadır. Bu yapıtlarda insan, bütüncül küttlesinin dikeyliği ile sanki kaderine meydan okuyan ya da nesnellüğün kalıcılığı ile karşımıza dikilerek bize kaderimizi anımsatan, bazen bir kefen, bazen dönüşümleri ya da yaşamın değişken süreçlerini düşündüren, bazen bir Falusa gönderme yaparak döllenmeleri simgeleyen şekillere girmektedir. "İkinci Nesil" insan biçimini bir anıt gibi ve frig lahitlerine benzer kafasıyla, içinde gebe olduğu

benzeriyle, kendi kefenini taşıyan, kendi yokluğunu içinde saklayan halleriyle sunmaktadır. "Ayrılık"ta karşı karşıya duran iki kütle sanki düşleyerek, algılayarak birbirlerini var etmekte. "Ayrılık" ayrı olanın içimizdeki yokluk ve boşluk gibi yontulmuş. Burada Aksoy'un birbirinden farklı olarak yonttuğu iki kütle aynı zamanda insanı ve doğayı, erkeği ve kadını, içinde insanı taşıyan, ona gebe olan doğayı ve ayrılıkta ölümü ve yokluğu anlatmaktadır. Yine iki kütlelerin birleşmesinden oluşan "Babası ve Oğlu" (1991-1992) çocuk vücudunun gençliğini, buna karşın babanın sağlamlığını, çocuğun ona öykünen, ona doğru uzayan hareketini, iki kütlelerin biçim ve yüzey farklılıklarında işlerken baba-oğul dayanışması ya da iki kuşağın bağımlılığını, bütünü oluşturduğu piramidal yapının anıtsallığında sağlamıştır. Diğer yapıtlarından çok farklı bir duyarlık ve şefkat taşıyan bu heykelde belki sanatçının kendi yaşamından esinlendiğini, oğlu ile yakınlığını, bir oyun yaşantısını ifade ettiğini de düşünmek olasıdır.

"Kibele" (1995) kütleli iç bükey anıtsal bir üçgen olarak karşımıza dickerken, insan formunu taşın anısına, yokluk ve varlığı simgeleyen negatif biçimde yontulmuş; kollarını açarak bizi kucaklayan, başında güneşin ışınlarını yayan Kibele'de insanı, onun tekrar doğanın bir anısına dönüşen geçmişini, ölümü ve doğurganlığı bir arada simgelemiştir.

İlhan Koman, Kuzgun Acar, Mehmet Aksoy gibi kendi alanında başarılı olan, değişik malzeme birleşimlerini yakın ve özgün formlara yönlendiren kişiliği ile Koray Ariş D.G.S.A. heykel bölümü Şadi Çalık atölyesini bitirmiş, 60-71 yıllarında Roma'da ünlü heykeltçi Emilio Greco yanında eğitimini geliştiren, orada ayrıca kendi atölyesinde dört yıl çalışan sanatçı İtalya'da çok yaygınlaşmış deri tekniği üzerinde de uygulamalara girişmiştir. Yapıtları genellikle, ahşap, kösele ve deriye eklenen metal parçalarla, küçük çivileri titiz bir el becerisi ile sanatsal formlara dönüştürerek ortaya çıkar.

Koray Ariş insan gövdesinden çıkış yaparak form yalınlığına yönlendirilmiş çalışmalarında heykel sanatının antik çağından bir yana gelen birikimleriyle çağdaş beğeni arasında uyumlu bir ilişki kurmuştur. İtalyan sanat eleştirmeni Antonio del Gurcio'nun sergi kataloğunda (Galeri Nev'de açtığı

sergi) belirtildiği gibi "Koray Ariş eserleri hem çağdaş günümüz heykel sanatıyla diyalog içinde, hem de ilk bakışta göze çarptığı gibi tarih malzeme kültürüne derinden bağlı bir sanatsal yaratıcılığın mümkün olduğunu gösterir."^{*}

Onun değişik gereçlerin birleşiminde insan gövdesinden çıkış yaparak form yalınlığına, soyutlamaya yönelen heykelleri çağdaş bir totem ya da fetiş etkisini çağrıştırmaktadır. Deri ile birlikte kullanılmış metaller yanında ahşapla bütünleşen deri ya da salt ahşaptan yapılmış insan başı soyutlamaları, biri cilalanmış diğeri siyaha boyanmış iki gövde soyutlamalarında aşırı bir form biçimlemesine girişiyor. Bunlar arasında ıslak deriye sicimler sarılarak edinilmiş çiziklerle kimi figürlere dokusal ayrıntılar eklenmiş. Genellikle 30-40 cm boyutlarında akademik natüralizmin dışında da kalan heykellerinde değişik gereçlerin olanakları irdeleniyor. Ülkesinin tarihsel ve kültürel birikimlerine yabancı kalmayan Ariş, çalışmalarıyla heykele yeni soluklar ve bakış açısı getirebilecek niteliktedir.

Koray Ariş'in Aksanat'ta sergilenen 1996-98 yılları arasındaki çalışmaları "Devinim Denge" içeriği üzerine temellendiriliyor. Ariş bu yönelimlerle bir yandan geleneksel heykel normlarına göz kırpan, diğer yandan da 20 yy. temel sorunsallarıyla boğuştuğunu ortaya koyuyor. Ariş belki de her iki yönelimin haricinde esasen olgunluk çağına gelmiş bir sanatçının çocukluk hayallerine tekrar kavuşmasının nasıl olabileceği konusundaki soru işaretlerine yanıt arıyor gibi görünmektedir.

Sergideki işleri, ağırlıklı olarak gövdesi sabit bir ağırlık noktası oluşturan, zemine değen kesimleri (bir nevi kaideleri) sürtünmeye karşı yassıtılmış, boyları 30 ile 150 cm arasında değişen doğa kaynaklı olduklarını gizlemeyen, hareket edebilir nesnelere dönüşüyor. Soyut olmalarına karşılık bir araya getirildiğinde bir figürün parçaları olarak görülebilir. Çıkışın figür olduğunu görebilirsiniz. Her biri sıradan bir yetişkinin bile hayallerin süsleyecek kadar çocuksu ve eğlencelik bu biçimler bir nevi hacıyatmaz pratikliğinde, sağa sola,

* Sayfa 61-62'deki resimler.

esnetildiğinde yassıtılmış kaide kısımları sayesinde hareket edebiliyor ve uygulanan fiziksel şiddet ölçüsünde hareketlerini salınımlı bir şekilde sürdürebiliyorlar. Formu ortaya koyan esas malzeme ağaç olmakla birlikte bu biçimlerin üstleri köseleyle kaplanmıştır. Genellikle geniş yüzeylere ince kesilmiş şeritler halinde kaplanan kösele parçalarının bir tür estetik kaygısı gündeme getirmekle beraber, esasen işlevsel, daha doğrusu fiziksel temasta bulunan yüzeylerin kullanımına uygun olarak dağıtıldığını görüyoruz. Ariş özellikle denge ve devinimi sağlayacak form ile malzeme arasındaki olmazsa olmaz ilişkiyi elden geçiriyor ve temelde gergin bir iç dinamiği bulunan biçimler üretiliyor. Tabii çalışmalarında sadece dikine bir form anlayışı yaygın değil. Sanatçı aynı zamanda içi boşaltılmış, diğerlerine oranla daha yatay biçimlerde üretmekte. Hatta bir yatay biçimlerin gövdelerini yararak içlerine devinim esnasında ses üretebilecek küre bilyeler yerleştiriyor, bu sayede devinim ve dengenin içerisinde bir tını, sürtünmenin sağladığı bir gürültüde kalkmış oluyor.

Koraş Ariş'in heykellerinde ana tema hep insandır. İnsan gövdesi değişik biçimler, sentezler içinde olsa, Kübizmden Moore'u ve insana Ege'nin eski arkaik dönemlerini hatırlatır. Bu vücutlar, Akdeniz adalarının antik çağ tanrılarını canlandırırken, öte yandan da günümüz kadının antik yorumlarını oluştururlar.

Koray Ariş'le aynı heykeltıraşlar gurubuna giren sanatçılar arasın da İtalya'dan Gio Pomodoru, Fransa'dan Ipoustepuyu gösterebiliriz.*

İncelediğimiz bu sanatçılar Türk heykelinde figüratif soyutlama alanında başarılı işler üretmiş ve üretmeye de devam etmektedirler. Figürden yola çıkışları ve bunu kendi kimlikleriyle ifade etmeleri kedi öz gerçeklerini yadsımadan üretimde bulunmaları günümüz Türk heykelinin özetini onlarda görmeyi sağlar.

Bu da şunu gösteriyor ki Günümüz Türk heykelinde figürden yola çıkış yorumlar sanatçılar tarafından çok başarılı bir şekilde uygulanmaktadır. Ne

* Sergi katalogundan: Antonio del Gvercio.

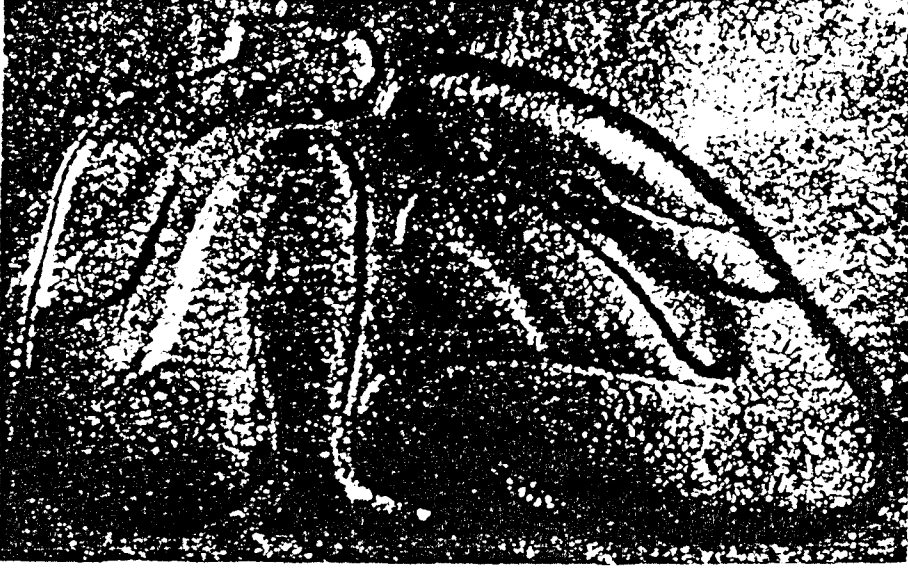
kadar da teknolojiden, bilimden, altyapıdan uzak olsak da ülke, toplum olarak, hayalleri geleneksel malzemelerle de gerçekleştirebiliyoruz.



4. KAYNAKÇA

1. Arre Damento Dekarasyon 1993/5 sayı 48.
2. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli: Hüseyin GEZER T. İş Ban. Yay.
3. Çağdaş Türk Sanatı: Sezer TANSUG Remzi Kitabevi
4. Estetik II, Georg Lukacs
5. Felsefenin Işığında Modern Resim, İsmail Tunalı
6. Koray Ariş Antonio Del Guercis Galeri Nev Katoloğu
7. Koray Ariş Aksanat Yayınları Katoloğu Devinim ve Denge
8. Mehmet Aksoy, Jale Nejdet Erzen Bilim Sanat Galerisi
9. Milliyet Sanat Dergisi, 20,1981
10. Milliyet Sanat Dergisi, 183-193, 1988
11. Milliyet Sanat Dergisi, 255-266, 1991
12. Milliyet Sanat Dergisi 390 15 Ağustos 1996
13. Milliyet Sanat Dergisi 422 15 Aralık 1997
14. Milliyet Sanat Dergisi 404 15 Mart 1997
15. Milliyet Sanat Dergisi 432 15 Mayıs 1998
16. Milliyet Sanat Dergisi 43815 Ağustos1998
17. Türkiye ve Amerika B. Devl. Çağdaş Plastik Sanatlar Güzel S.F. Yayınları
H.Ü.G.S.F. Sayfa 99 Remzi Savaş H.Ü.G.S.F.H.B.Ö.G.
18. Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, 1994 Mayıs-Ağustos, sayı: 44
19. Sanatın Gerekliliği: Ernst Fıscker - V. Yayınları İmge Kitabevi
20. 50. Yılın Türk Resim ve Heykeli Nurullah BERK - Hüseyin GEZER

**5. FİGÜRATİF SOYUTLAMA
ÇALIŞAN
HEYKELTRAŞLAR
ve İŞLERİNİN RESİMLERİ**



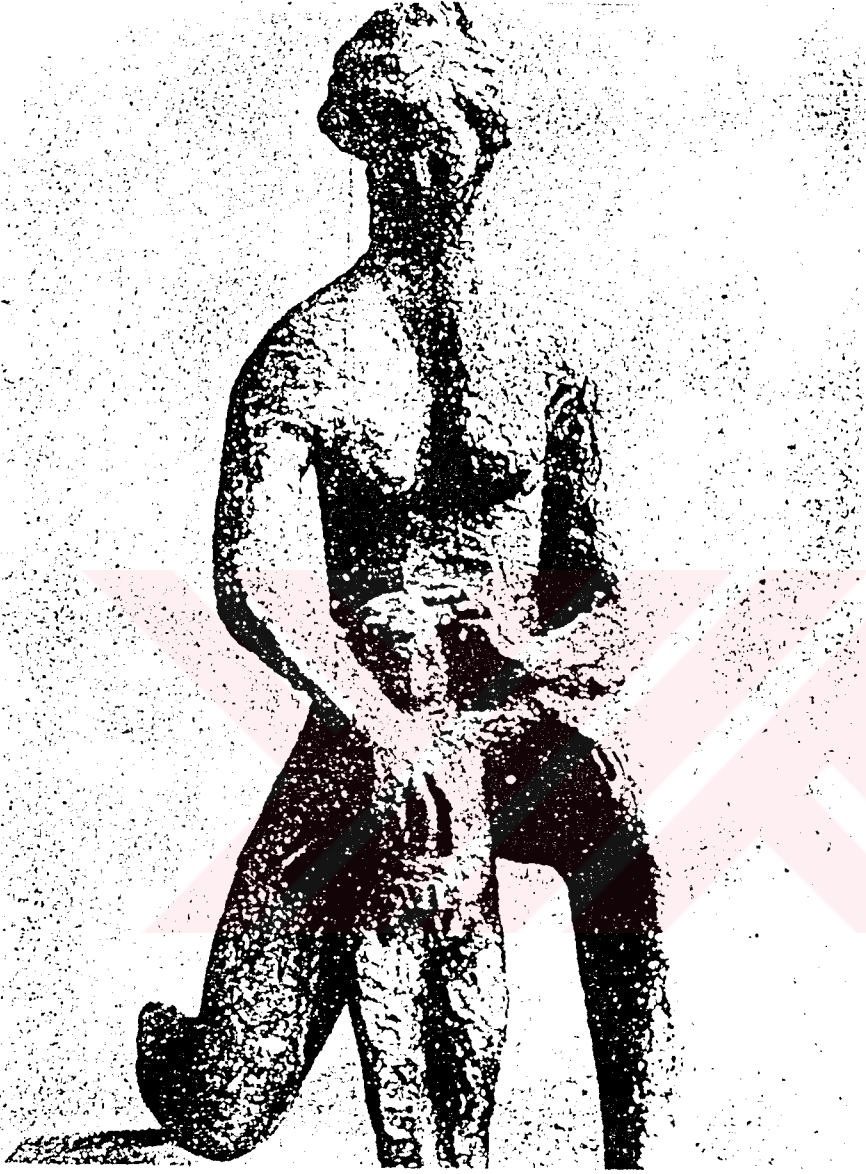
Zühtü Mürüdoğlu
Dövme Bakır İşleri



Hüseyin Gezer
Efenin Aşkı, Alçı



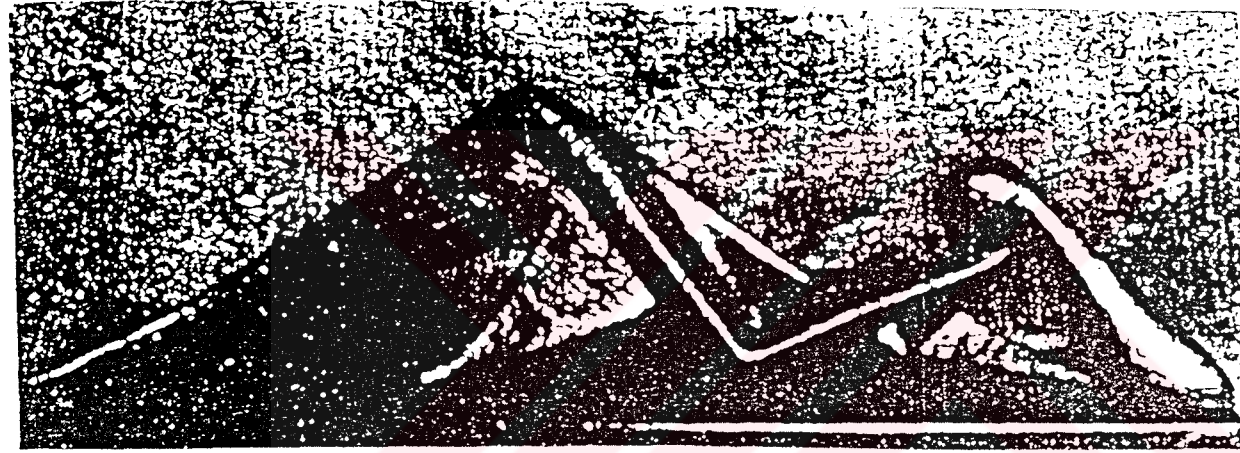
Zerrin Bölükbaşı
Dansöz



Nusret Suman
Kadın ve Çocuk, Alçı



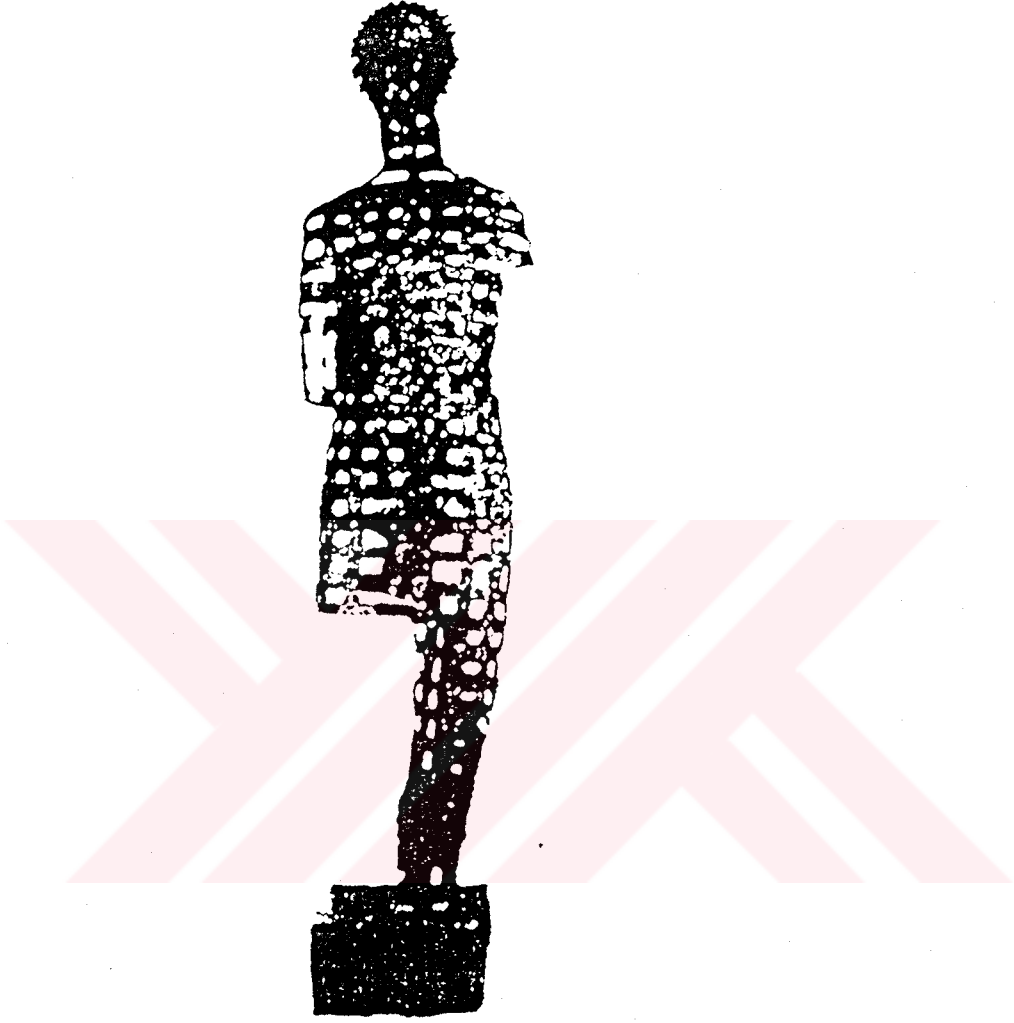
Sadi alık
Figür, Alı



Hakkı Baha Çavuşgil
Soyutlama Heykel



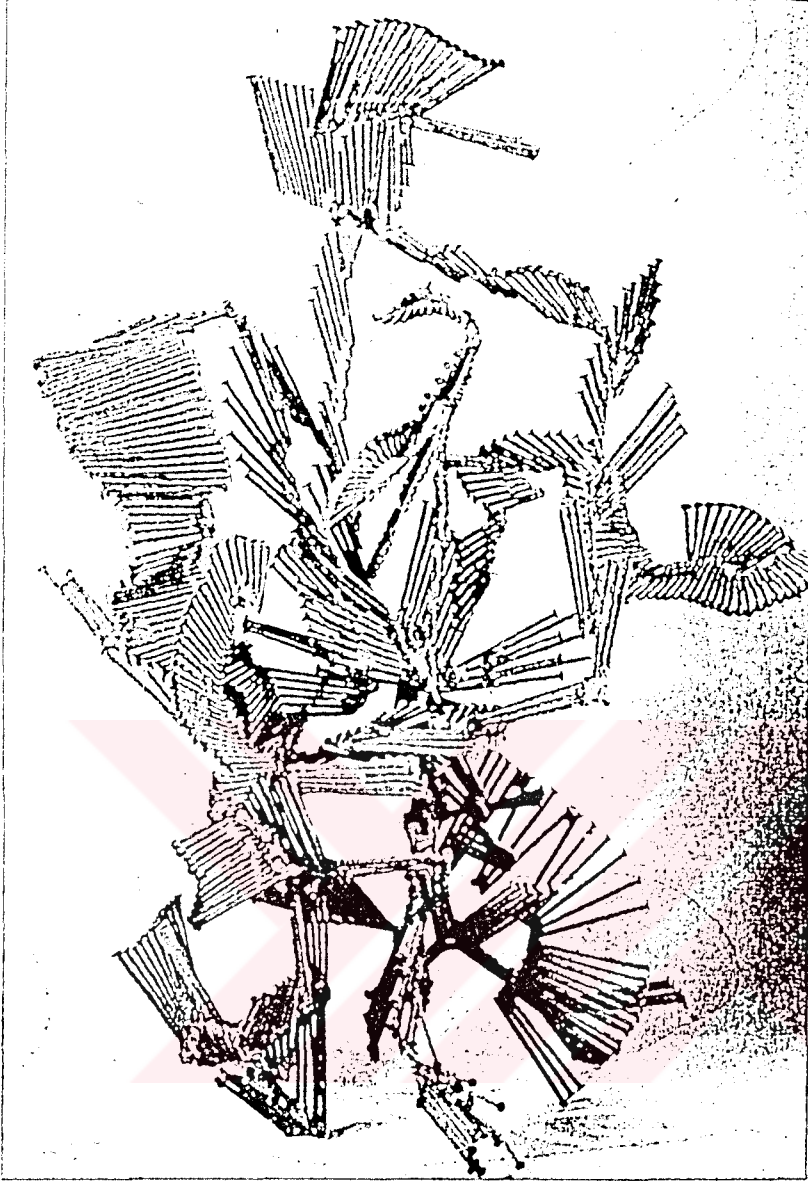
**Zerrin Bölükbaşı
İki Heykel**



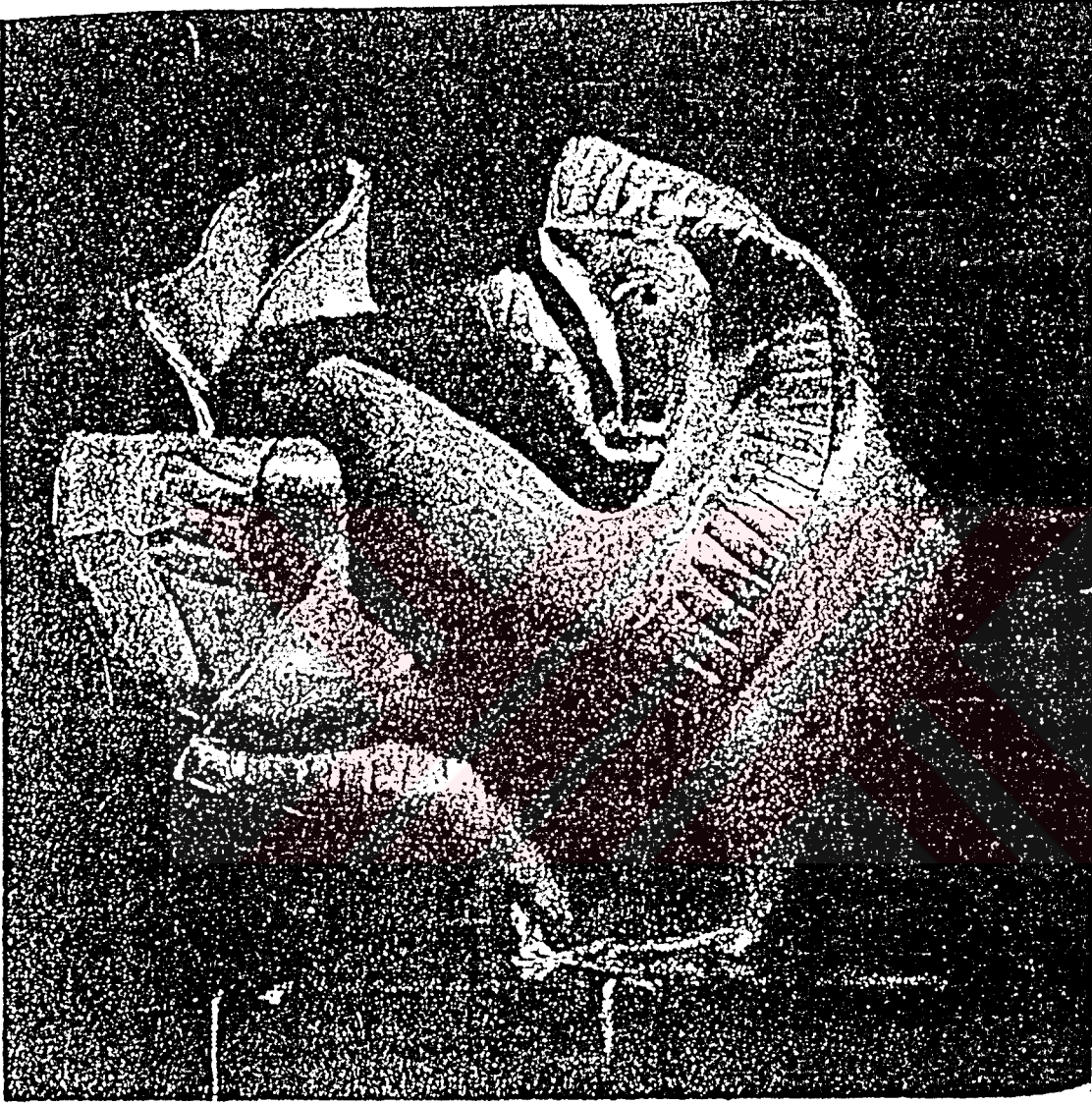
Rahmi Aksungur
Figür, Demir Lamalar



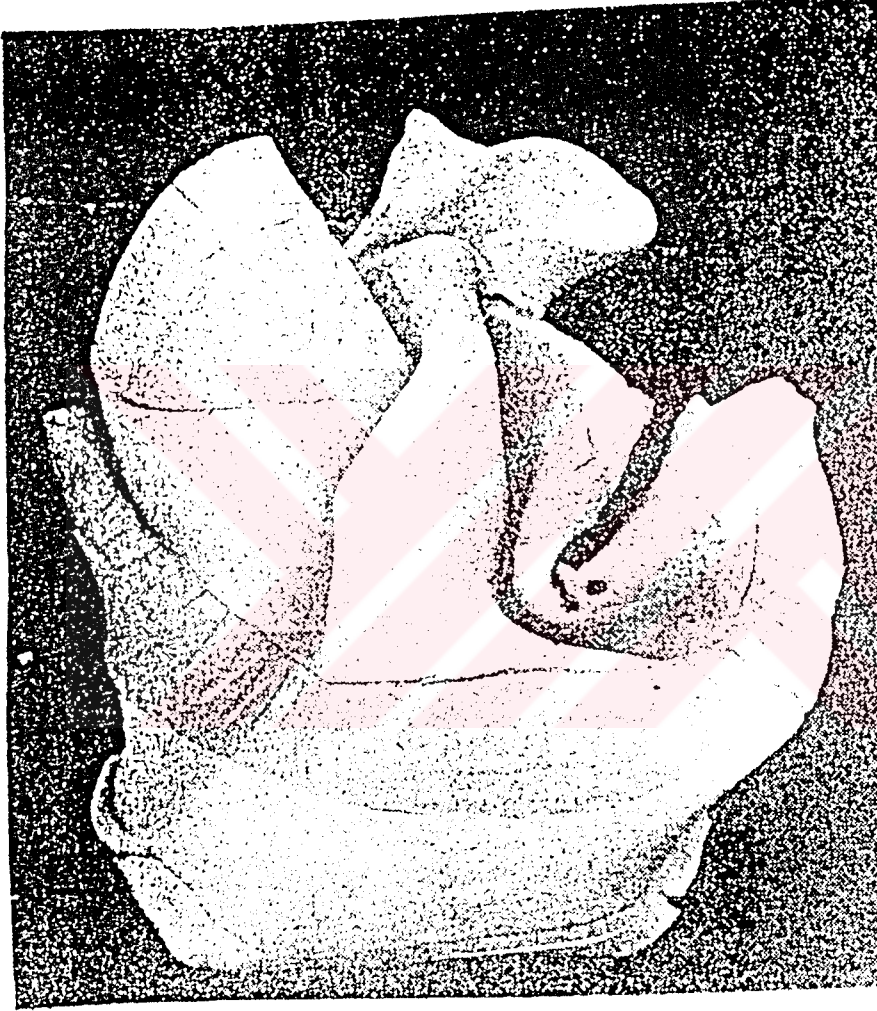
**Kuzgun Acar'ın yaptığı iş
Haldun Dormen Koleksiyonu**



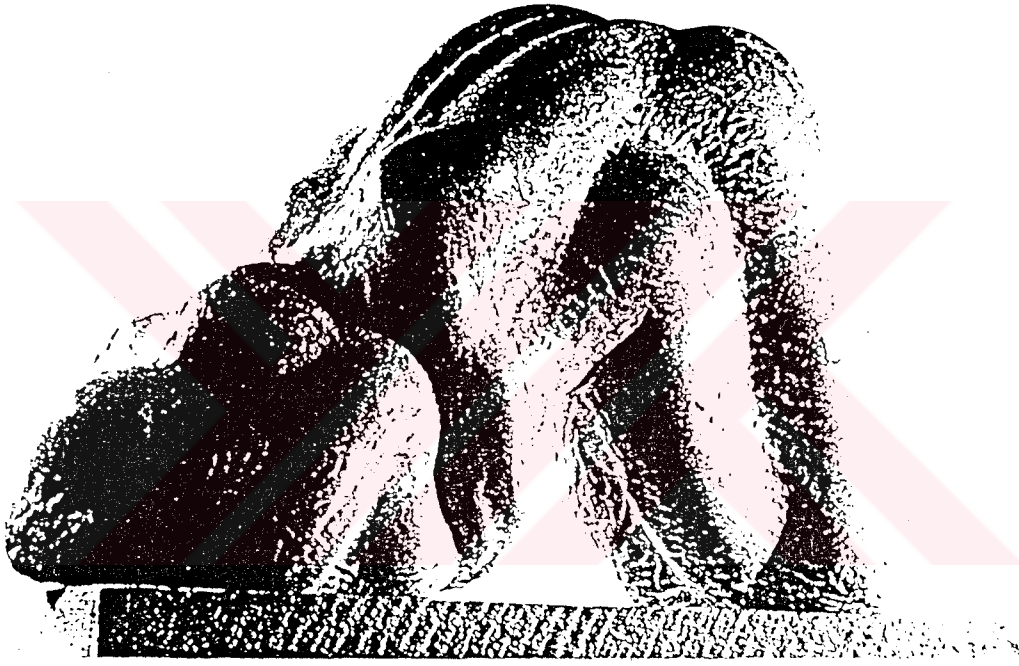
**Kuzgun Acar'ın yaptığı iş
Tayfun Yumak Koleksiyonu**



**İlhan Koman'ın Bronza dökülen heykellerinden birinin kil orjinalidir.
Galeri Nev'de sergilenmiştir.**



**İlhan Koman'ın Bronza dökülen işlerinden kil orjinalidir.
Galeri Nev'de yayınlanmıştır.**



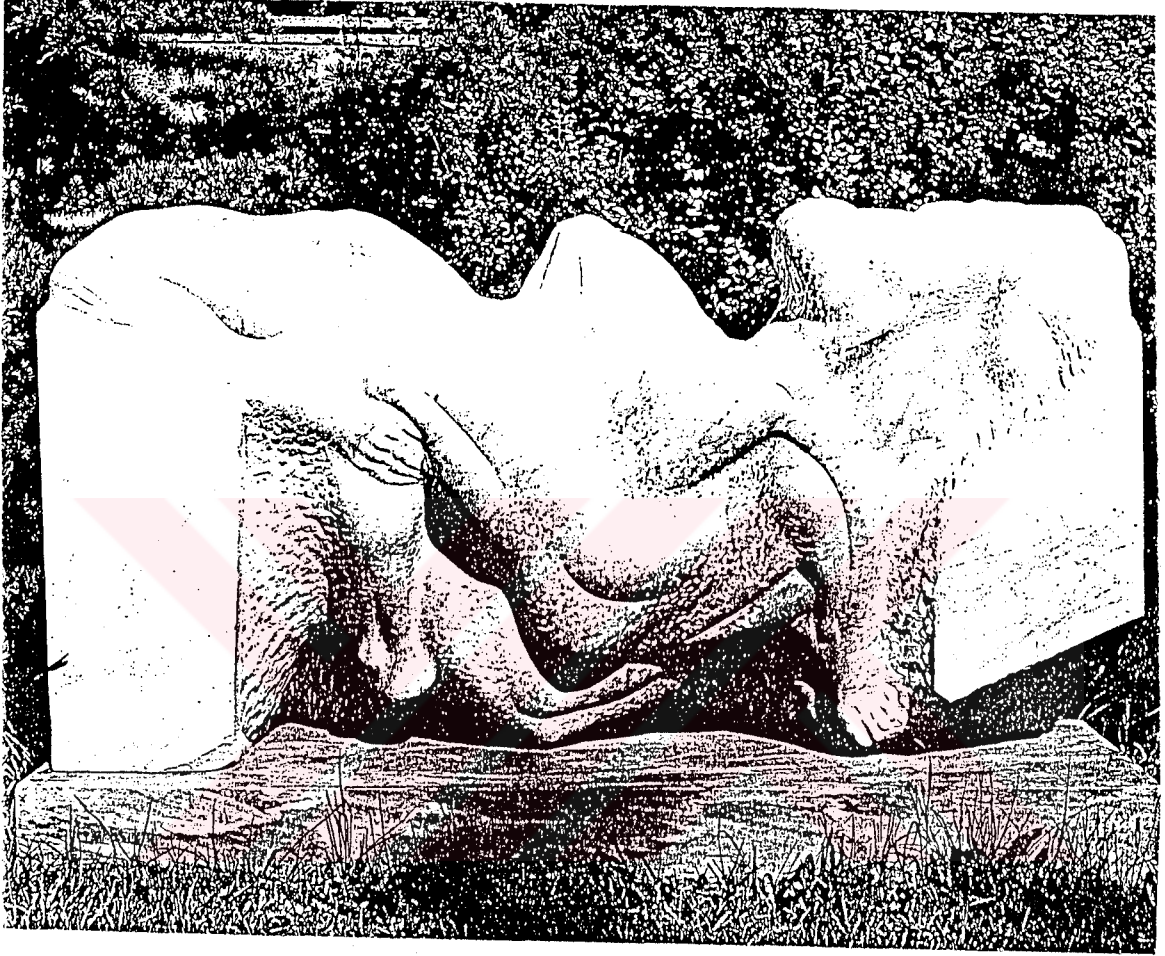
Mehmet Aksoy
Vahdet-i Vücut, 1985, Kalker 30x17x9



Kozmoza Doğdu, 1985, Granit, 105x40x15



Mehmet Aksoy
Dinlenen Çiftler, 1986, Mermer, 40x65x25



Mehmet Aksoy
İkilem, 1986, Mermer, 145x75x30



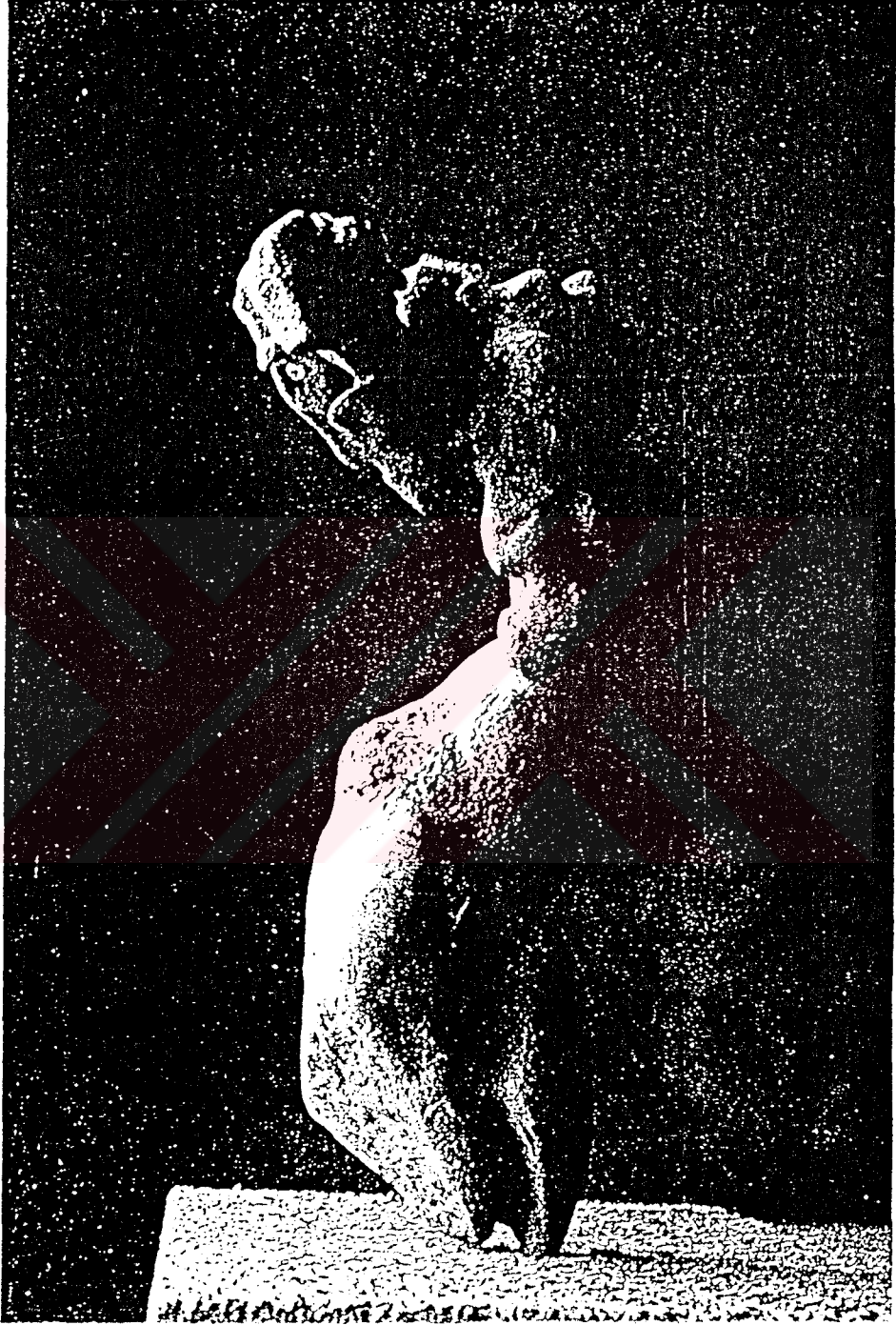
Mehmet Aksoy
Vahdet-i Vücut, 1987, Mermer, 40x70x20



Mehmet Aksoy
Vahdet-i Vücut, 1989, Keten taşı, 7x16x4



Mehmet Aksoy
Oda, 1989, Mermer



Mehmet Aksoy
Dans Eden Kadın, 1989, Taş, 21x14x7



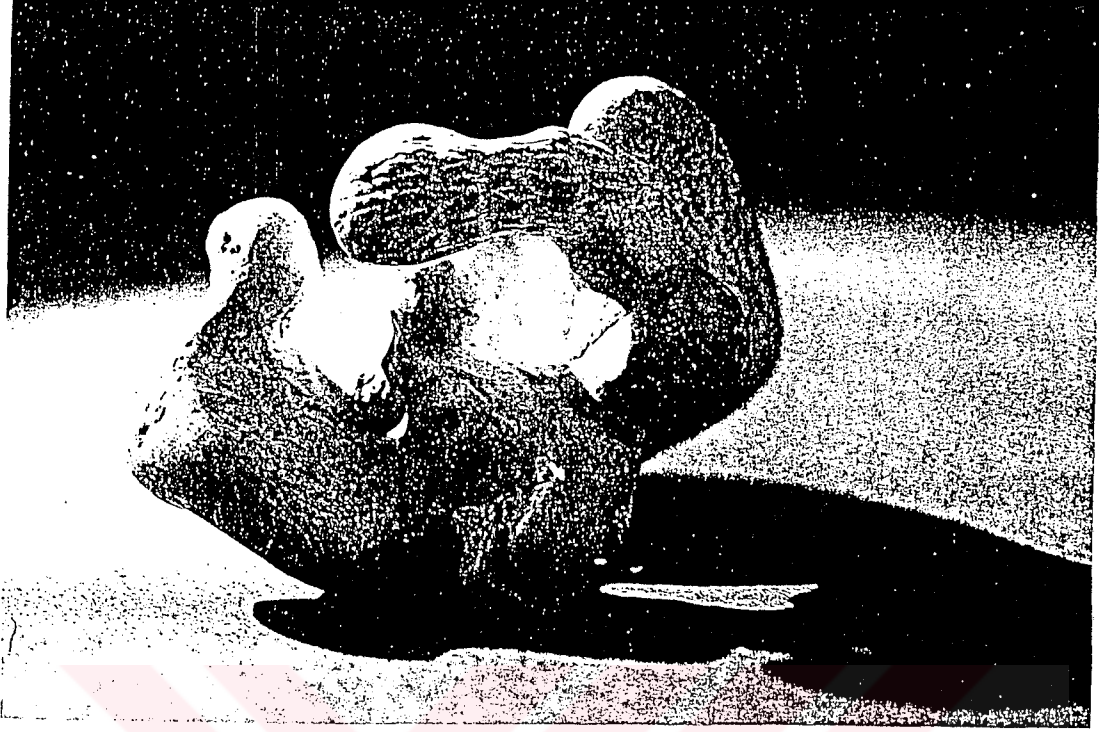
Mehmet Aksoy
Aynada Bir Anı II, Mermer, 1990, 17x12x12



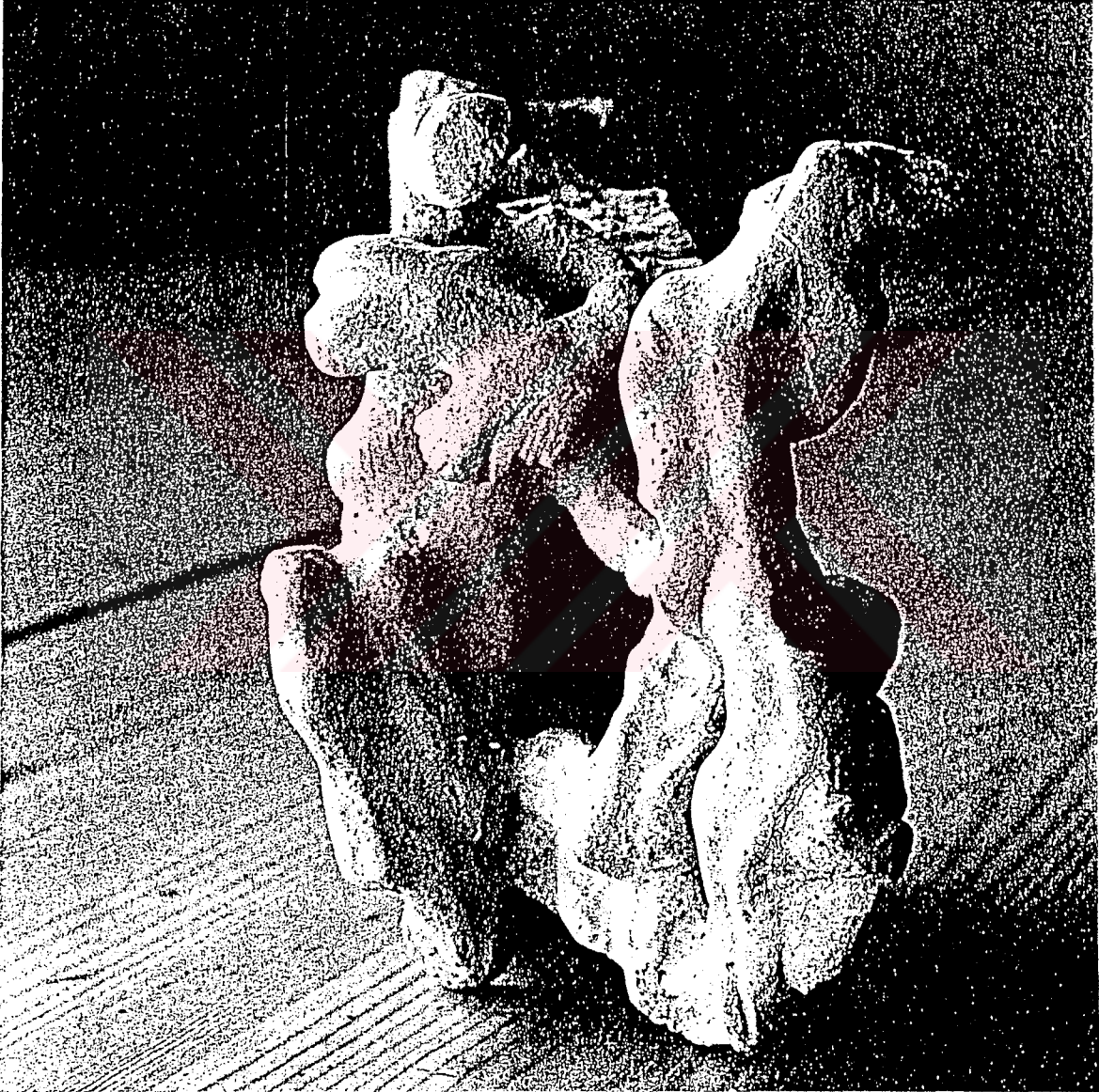
Mehmet Aksyo
Baba ve Oğlu, 1991-92, Mermer, 170x50x10



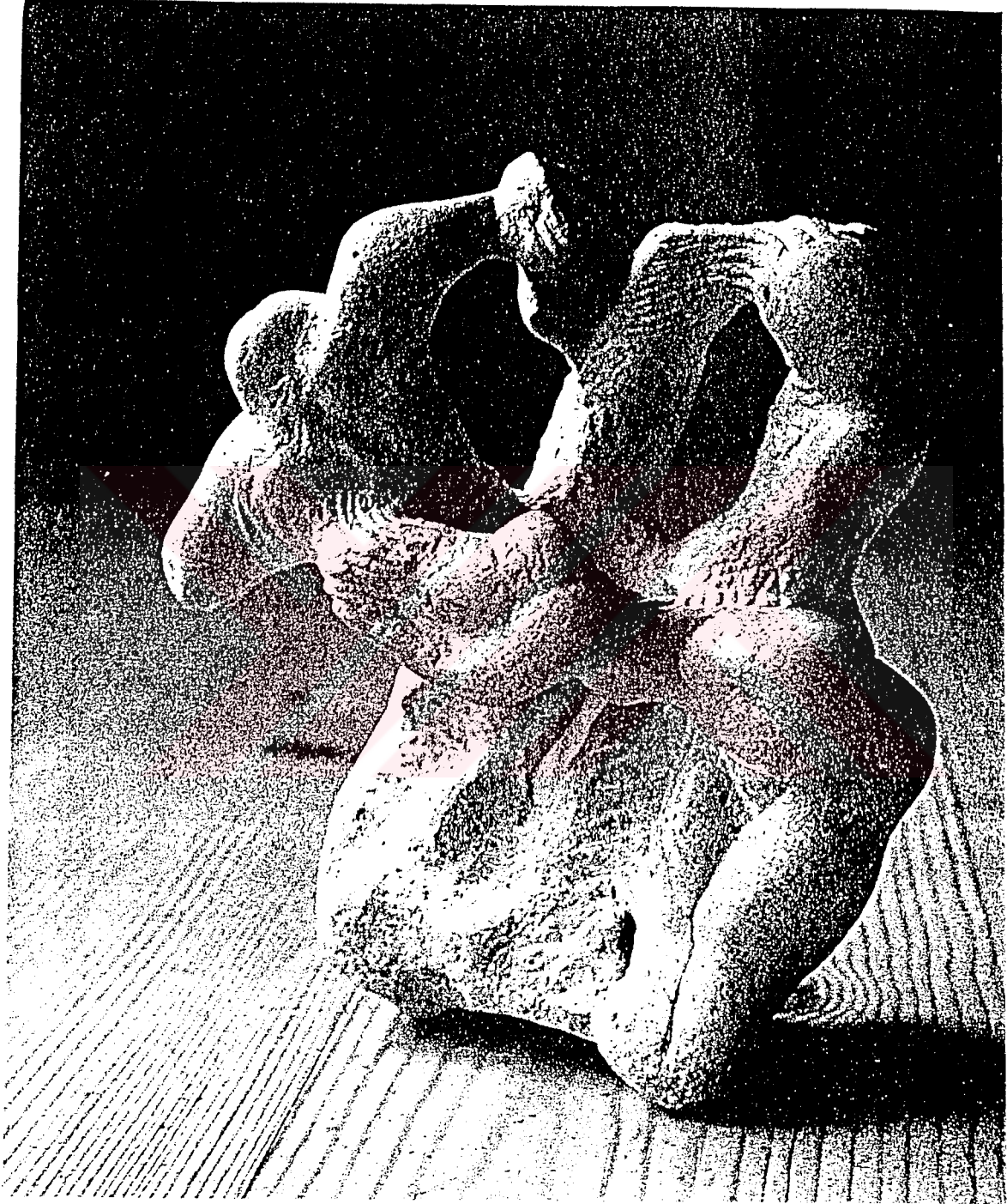
Mehmet Aksoy
Varlıkla Yokluk Arasında II, 1992, Mermer, 115x50x60



Mehmet Aksoy
Aile, 1993, Taş, 3x4x6



Mehmet Aksoy
Dans Edenler Serisinden, 1996, Bronz, 11x16x4



Mehmet Aksoy
Dans Edenler Serisinden



Koray Aris
1972
55x35x35 cm
kösele/ağaç/çiği



Koray Aris
1985
22x10x9 cm
kösele



Koray Ariş
1987
40x41x30 cm
kösele



Koray Ariş
1988
45x25x27 cm
kösele/kurşun/çivi



Koray Arış
1989
21x12x8 cm
kösele



Koray Arış
1990
22x25x10 cm
kösele/ağaç



6. EKLER

EK-1: İLHAN KOMAN İLE GÜNEŞ KARABUDA'NIN SOYLEŞİSİ

İlhan Koman'ın yakın dostlarından Güneş Karabuda'nın sanatçı ile yaptığı 1981 tarihli söyleşiyi, Milliyet Sanat dergisinden aynen aktararak onun dünyasını kendi diliyle anlamak daha sağlıklı olur düşüncesindeyim.

G.K: Yaşam öykünü anlatır mısınız?

İ.K: Edirne'de doğmuşum. Ailem Edirne'nin eski ailelerinden biridir. Baba tarafım, Mohaç savaşından sonra Konya'dan, Yugoslavya'ya yerleştirilmiş Türk köylülerindendi. Bunlara evlad-ı Fatihan denirdi. Osmanlı işgal ettiği yerlere, nüfus dengesini korumak için Anadolu'dan gelme Türkleri yerleştirirdi. Amcam 1. Dünya Savaşı sıralarında Edirne'de nüfus müdürü idi. O anlatmıştır bunları. Bugün halen Güney Yugoslavya'nın Makedonya yöresinde Komanova kasabası vardır. Daha sonraları Karlofça Antlaşmasından sonra ters yönde göç başlayınca ailemin bir kısmı Romanya ile Bulgaristan arasındaki Lofca'ya, bir kısmı da Filibe'ye gelmişler. Son göç de 1880'lerde olmuş ve gelip Edirne'ye yerleşmişlerdir. Dedem 103 yaşına kadar yaşamış iri yarı bir adamdı. Hala anımsarım. Sırtına karpuz çuvalını vurur, dipdinç yürür giderdi. Babam doktordu. İyi bir doktor olup işlerinin de güzel gitmesine rağmen ufak bir çiftlik satın alıp, daha çok onunla uğraşmayı tercih etmişti. Toprak çeker derler ya...

Yazları İstanbul'a dedemi ziyarete gittik. En hoşlandığım şeylerden birisi de Haliç'te vapurları seyretmektir, hele baca kırıp, köprü altından geçen catanalara bakmaya doyamazdım. Böylelikle beş altı yaşlarında gemi modelleri, maketleri yapmaya başladım. Sonraları lise yıllarında düşündüğüm meslek de, gemi inşaatçılığı idi. Sanatla uğraşmayı hiç aklıma getirmemiştim. İlkokula başlamadan önce sekiz-on tane ince ayrıntılı kartondan, tahtadan, gemi modeli yaptığımı hatırlıyorum. Ben çocukken biraz aptal çocuk denilen tiplerdendim. Bilye ve top oynamaya yanaşmazdım. Kardeşim gibi "cevval" değildim. Bir köşede oturur vida ve civatalarla uğraşır dururdum. Okula başladığımda kara kalemle sınıfta en iyi resim çizen öğrencilerden birisiydim.

G.K: Annenden hiç söz etmedin, ilginç bir kadındı bildiğim kadarı!

İ.K: Anlatayım. Halide Edip Hanım için ilk çarşafı atan kadın derler, herhalde doğrudur. Ama anamın da ondan aşağı kaldığını sanmam. Annemin babası jöntürklerdendi. Kızını Edirne'de misyoner okullarında hem Damdösiyon hem de Alman okulunda okutmuş. Kendisi Fransızca ve Almanca'yı iyi bilirdi. Balkan savaşıdan önce, Avrupa tipi giysilerle dolaşan bir genç kızdı.

G.K: Sanatçı bir yönü var mıydı?

İ.K: Çok güzel el işleri yapardı. Bugün tek tük elimizde kalanlara bakıyorum da şaşıyorum, bu ne sabır, bu ne göz nuru, nefis şeyler...

G.K: Sanatla uğraşman nasıl oldu?

İ.K: Sanatla ilk işim biraz da rastgele oldu: 17 yaşındaydım, hastalandım, tüberküloz oldum. Durum epey ciddi, anam öleceğimi sanmıştı. Tedavi için İstanbul'a Numune hastanesine giderdim. Askere almıyorlardı. Uzun süren bir tedavi devresini değerlendirmek istedim. Aklıma iyi resim yaptığım geldi. Akademiye başvurdum. Resimlerimi gösterdim ve kabul edildim. Yani Akademiye resim öğrencisi olarak girdim. Resim kürsüsü Profesörü Leopold Levy idi. Asistanları ise Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berker'di. İleride yakın dost ve arkadaş olduğum bu değerli sanatçılar benim ilk hocalarımdı. Bir de moflaj dersimiz vardı. Bu kısmın hocaları da Hadi Bara ve Zühtü Mürütoğlu idi. Antik kopya ve orneman kopyalarını iyi yaparmışım ki, hocalarım "Yahu, senin elin bu işlere pek yatkın, senin aslında resim değil heykel ile uğraşman gerekir" dediler. Bizim heykel macerası da böyle başlamış oldu.

G.K: Avrupa'ya gidişiniz nasıl oldu?

İ.K: Eskiden Akademiye birincilikle bitiren öğrencileri ödül olarak Paris'e staja yollarlardı. Araya İkinci Dünya Savaşı girdiğinden, bir süredir tatbik edilmiyordu. Tekrar bu hak verilince yeni bir yarışma yapıldı ve ben böylelikle 1947'de Paris'e gittim. Savaş sonrasının Parisinde, renkli ve hareketli üç yıl yaşadım. Bize belirli atölyelerde çalışmamız gerektiğini söylemişlerdi. Akademi Julien, Akademi Grande Charmiere gibi... Akademi Juliende, Marcel Jumont hocalık ediyordu o zaman. Uç dört ay gittim. Daha fazla dayanamadım. Bizim akademinin son sınıfında... abstre çalışmalara başlamıştım. Model modüle

ederek çalışmak hiç içimden gelmiyordu. Beni rahat bırakın istediğim gibi çalışayım dedim. O zamanlar, Paris'te öğrenci müfettişi Ahmet Kutsi Tecer'di. Ben kendisiyle pek anlaşamazdım. Benim bu değişik tutumum üzerine, kıyamet koptu. Neyse uzun tartışmalardan sonra, Zühtü hocanın aracılığıyla beni kendi halime bıraktılar. Zaten Hadi ve Zühtü hocalara benim borcum pek büyüktür, kendileri dostlukları ile benim medeni olma çabamda bana hocalık etmişlerdir. Çok kavgalarımız ve tartışmalarımız olmuştur, ama işin en güzeli de, fırtınadan sonra, arkada hala müşterek olan bir şeyin sapsağlam kaldığını sezmektir. Bu da medeniyetin bir tarifi değil mi?

Paris'te biz üç-dört arkadaşlık. Neşat Günal resim, Şadi Oziş tiyatro tarihi üzerine çalışıyorlardı. Grande Chaumiere'de, Motipliani'nin eski atölyesinin üstünde bir yerimiz vardı. Arkadaşlarım ayrı okullara gittiklerinden ben bu atölyede yalnızdım çoğu zaman. Desen çizerdim, aslında desen çizmekten kurtulmak için desen çizerdim. Anekdotan doğa taklidinden kurtulmak için binlerce desen çizmişimdir.

G.K: Genç bir sanatçı olarak ilk kez Paris seni nasıl etkiledi, özellikle kendi dalın olan heykel alanında.

İ.K: Beni ilk etkileyen Louvre'daki eski Mezopotamya ve Mısır sanatı oldu. Ondan sonra da Rodin tabii. Rodin Rönesans'tan sonra heykelde en büyük olay... Zaten öğrenciyken de Rodin hepimizin piri idi. Başka heykeltıraşlar da vardı ama biz gençlik romantizmi içinde Rodin'e hayrandık. Hümanizma cerayanında edebiyatta Balzaclar, Zolalar ne idiyse, heykelde Rodin oydu.

G.K: Rodin'den başka kim vardı heykel dalında?

İ.K: Aklıma Rodin'den sonra Brancusi geliyor. Büyük kişiliği olan bir heykeltıraştı. Hep arzu etmişimdir, bir gün gidip de kapısını çalayım, kendisini tanıyıp çalışmasını göreyim diye, ah bu Osmanlı terbiyesi mahcubiyeti, rahatsız etme korkusu yok mu! Bu isteğimi bir türlü yerine getiremedim. Ama Brancusi kendisi cesaret edip Rodin'in kapısını çalmıştır. Hikaye ünlüdür. Brancusi Rodin'e hayran Romanyalı genç bir heykeltıraştır. Bir gün meteliksiz Romanya'dan yürüyerek Paris'e doğru yola çıkar. Sanatın merkezi sayılan bu

büyük kente varır. Doğru Rodin'in kapısını çalar ve "Üstad, işte ben geldim." der! Rodin bu garip adamı bir süzer ve "İyi halt ettin" der. Ama sonraları Brancusi ile çalışmıştır.

G.K: Bir de Giacometti vardı değil mi?

İ.K: Tabi kendisini hem Paris'te hem de daha sonra Venedik Bienalinde tanıdım. İçine kapanık, az konuşan, garip bir insandı. Dünya çapında bir heykeltıraş olmasına rağmen "Ben elli yıldır heykel yaparım, heykelin ne olduğunu hala anlayamadım, anlamaya çalışıyorum" derdi. Çok önemli bir sanatçı idi. Heykel sanatına çok değişik bir yorum getirmiştir. Heykeltıraşlar eski Mısır ve Yunan medeniyetinden bu yana, geriye bırakacakları eserlerin ölümsüz olması endişesi içinde sağlam, yıpranmaz heykeller bir rakm ırlar ir.

Giacometti ise bunun tam tersine, insanın ne kadar narin kırılır ve ölümlü olduğunu gösteren heykeller yapmıştır. Figürleri Nazi esir kamplarında, bir deri bir kemik kalmış insanlara çok benzer. Yani adam ortadan malzemeyi, materyali kaldırıyor ve böylelikle geriye vibrasyon, yani hayatın titreşimi kalıyor... Bence Giacometti egzistansiyalizmin heykeltıraşı idi.

G.K: Fransa dönüşü Akademiye öğretim üyeliğiniz nasıl geçti?

İ.K: Asistan olarak başladım. Metal atölyesini kurdum orada hocalık yapmaya başladım...

G.K: Kısa bir süre önce yitirdiğimiz heykeltıraş Şadi Çalık yakın dostundu; kendisini biraz anlatır mısınız?

İ.K: Şimdi aslında çok yetenekli, çok da çalışkan bir insandı. Fakat arasına haylazlığı tutar ve bir süre avare dolaşır, canı hiç bir şey yapmak istemezdi...

İlhancığım dedi. Şunları bir zahmet bana kaynak yapar mısın? Uç kısa demir çubuğun üstüne bir uzun çubuğu diklemesine kaynak yaptım. "Bak işte" dedi. "Senin minimumizim dediğin herhalde bu olacak!"

Ertesi gün bu da sergilendi. Onbeş-yirmi yıl sonra Amerikalılar sanatta minimumizmi ortaya attılar. Amerikalılar bunu gördü mü, duydu mu yoksa

tamamen rastlantı mı orasını bilmem. Ama Şadi'nin minimumizm hikayesinin aslı budur, tanıklık ederim.

G.K: Bundan biraz sonra da Espace grubunu kurdunuz, neydi bu olay?

İ.K: 1943'de Hadi Hoca, ben mimar Tarık Carım, Espace grubunu kurduk. Fikirlerimizi bir kağıda döküp Fransa'ya "Synthese Des Arts" grubuna yolladık, onlarda bunu bir sanat bildirisi haline getirip bir sanat kongresinde okuyup kabul etmişlerdi. Art'd Avjourdhui dergisi yayınlamıştı bunu o zaman.

G.K: Ne idi bunun içeriği?

İ.K: İlginçtir. Çünkü bugünün önemli konularından birisi olan çevre sorununun çekirdeğidir. Bu aslında tüm şekil sanatları, yani resim, heykel, mimari el ele verip insanoğlunun yaşadığı çevreyi, doğuya gözönünde tutarak beraber kurmak. Bu sorun beni her zaman ilgilendirmiştir.

G.K: 1958 Brüksel Dünya Fuarı sana bu fırsatı vermiş oldu galiba.

İ.K: Bir anlamda öyle. Brüksel Fuarındaki Türk Pavilyonunun önüne bir heykel yapmamı bizim hükümet kararlaştırmıştı. 33 m boyunda büyük bir heykel idi bu. Bu nedenle memleketten ayrılmış oldum. Brüksel'de altı ay kadar kaldıktan sonra bu tanıdıklarımı görmeye İsveç'e geldim ve geliş o geliş, hala buradayım!

G.K: Sanat nedir? Sence, tarifini yapar mısın?

İ.K: Sorunu biraz değiştireyim. Bir nesnenin sanat olması için ne olması gerekir dersen, has, öz, gerçek olması gerekir derim. Sanatta tek ölçü budur.

Sanatın kopya, özenti, taklit olmayan, kendi kendine bir olay olması gerekir, derim. Sanatta tek ölçü budur. Bu küçük veya büyük de olur, obje de eşya da olur, figüratif veya non figüratif de olur. Bütün sorun tek ve gerçek olmasıdır.

Evet bir de Racine'in sanat tarifi vardır. Sanat hiç bir şeyden, bir şey yapmaktır. Ben bazen çalışmamdan memnun olmayınca, kendi kendime küfür ve alayla Racine'in lafını tersyüz edip, şimdi birşeyden hiçbirşey yaptın be mübarek adam! derim. Aslında sanat bence insanın bilinmeyene doğru çıktığı bir serüvendir. Sanatçı devamlı kendisini yenileyebilir.

Röportaj böyle sürüp gitmektedir. Bize gerekli kısımları alarak sanatçının dünyasına biraz daha yaklaşabildiğimi sanıyorum.



EK-2: KORAY ARIŞ İLE YAPMIŞ OLDUGUM SOYLEŞİ

Koray Ariş'le yapmış olduğum söyleşide ona bir takım sorular sorarak bir adım daha yaklaştığımı, onun dünyasını kendi yanıtlarıyla aşağıda görebiliriz.

- Emilio Greco'nun yanında çalıştınız. Bu sizi, sanatınız açısından nasıl etkiledi?

Emilio Greco'nun yanında 1 yıl kaldım. O da Figüratif soyutlama işler yapardı. Ondan daha çok 69-70'li yıllarda galericiliğin çok ileri bir seviyede olması görsel alanda bir zenginlik yaratmıştı. İşte ben o görsel zenginliklerden çok şey öğrendiğimi söyleyebilirim.

- Yani Emilio Greco'nun etkisi yoktu?

Evet yok. Dedim ya görsel zenginlik beni çok daha fazla etkiledi.

- İtalya'da deriyle tanıştınız. Hangi yönü sizi kendine çekti?

Şimdi deriyle, köseleyle ben İtalya'dan önce tanıştım. Tanışıklığım çocukluk yıllarına dayanır. Çünkü bizim kültürümüzde de vardır. Çocukluk yıllarında deriden tabancalar yapardım, kılıflar yapardım. Hatta bir ikiside durmaktadır. Ancak İtalya'da dericilik çok gelişmişti. Bu gelişkenlik bana birşeyler vermiş olabilir.

- Geçmişle nasıl bir bağlantı kuruyorsunuz ve bunu işlerinize nasıl yansıtıyorsunuz?

O kadar çok görsel zenginlik vardığı İtalya'da , onların kopyasını ve taklidini yapmak olasıydı. Ama bu bana göre değildi. Ben kendimi ifade edeceğim, bana ait birşey istiyorum. O yüzden bizim kültürümüze ait olan Osm.mezar taşlarından esinlendim hatta köseleyle yaptığım mezar taşlarından çiçeğe dönüşen işim dahi vardır.

Neden böyle bir kültürel kimlik dersin. Ben güneyle batıyı birlikte yaşadım. Adana'lıydım ve İstanbul'a geliş gidiş yapardım. Bu geliş ve gidişlerde sık sık babamla arkeoloji müzesine gider gezerdik. İşte bunlar beni kendi Anadolu uygarlıklarına yöneltti ve böyle bir kimlik kazandırttı.

- Neden Figüratif Soyutlama?

Ben okulda klasiği çok iyi kavradığımı söyleyebilirim, gördüğüm bir nesneyi aynen aktarabiliyordum. Klasiği öğrendiğimi ve bunu devam ettirmenin bir anlamının olmadığını anladım. Çünkü Yunanlılarda, Romalılarda hatta Mısırlılarda bu çok iyi yapılmış onu daha iyi noktaya götürmek olası değildi. En güzelini ve yapılması gerekeni - klasiği - çok iyi yapmışlardır. Bunu devam ettirmenin insanı sıktığını söyleyebilirim. Ama alt yapı olarak klasiği çok iyi öğrenmenin, iyi etüt etmenin gerekliliğini savunurum ki soyutlamalar ve soyut işler o derece de güçlü olurlar. Şimdi Neden soyutlama demiştin; değindiğim gibi farklı birşeyler yapmak istiyordum, o zaman ben de figürü ele alarak onu yorumlamaya yöneldim. Malzemeleri bir arada kullandım. Kendimce kendim olan bir stil yaratma endişesiyle bu alana yöneldim. Hatta 8 Nisan 1999 Ankara'daki son sergim soyut formlar gibi gözükse de onları bir araya topladığında Figürü görebilirsiniz. Soyut olsa da soyutlamada, sağlam bir yapı gerektiriyor. O olmazsa içi kof bir şey olmaktan öteye gidemez.

- Soyutlamada dikkat ettiğiniz noktalar nelerdir?

Önce Figürün proporsiyonunu belirlerim. Gövdeyi ayağı vb. şeyleri değiştirirken, değer ölçülerim vardır. Onları hesaba katar, elde ettiğim bilgilerle yeteneğim doğrultusunda, doğru şeyler yakalamaya çalışırım. Bütünden kopmam. Yaptığım heykele bakıldığında ana bazının olduğunu hissettirmek isterim. Öyle algılanmalı da.

- İşlerinizi dayandırdığınız felsefi düşünceler var mı?

Tabii ki eski Anadolu uygarlığını bugünle kaynaştırarak yeni yaratılar sunmak. Kendi öz kültürümüzün bende oluşturduğu etkileri, mezar taşlarından yola çıkarak formlar oluşturmak. Kendimize ait bir şeyler yaratma güdüsünü gerçekleştirmek, sahte olmayan bir şeyler yapmak tüm uğraşım budur.

- İşlerinizde güzel bir işçilik söz konusu, özellikle de patina olayı çok ilginç ve heykelleri farklı gösteren bu olguyu neden kullanıyorsunuz?

İşleri tamamen kendi elimden çıkarıyorum. Yani A dan Z ye bana aittir. Bundan dolayı güzel bir işçilik olmaktadır. Patinaya gelince, malzemeyi en uç

noktaya taşıyor. Malzemenin özüne yaklaşıyor ve bir de tarihle buluşmamı sağlıyor.

- Peki derilerin üzerindeki çizgileri nasıl elde ediyorsunuz?

Onları yaşken bir iple sarıyor, daha sonra da onları çözüyorum.

Böylelikle o dokular, çizgiler oluşuyor.

- Deriyi nasıl çalışıyorsunuz, nasıl heykel haline geliyorlar?

Önce formunu oluşturmak için alt zemini, ana gövdesini ahşapla yapıyor daha sonra onu deri ile ıslak bir şekilde sarıyorum. Ondan sonra deri üzerinde gerekli oynamaları yaparak sonuca gidiyorum.

- Hepsinin altı, ana gövdesi dolu değil ama?

Evet bazılarının içi boştur, formun uygunluğuna göre ayarlama yapıyorum.

- Heykelde Form ve Estetik hakkındaki düşünceleriniz?

Bunlar derin ve felsefi şeyler. Bir bakıma görecelidir. Geçmişin heykellerine baktığımızda, Yunanlılar çok iyi klasik çalışırlarmış yani o zamanın estetik bakışıyla, form bakışıyla bu günkü modern bir çağda aynı şeyleri söyleyemeyiz. Neden dersen, işin içine felsefe girdi, teknoloji girdi. Değerler ve bakış açıları değişti. Bu şu olacak diye kurallar kavramı yoktur. İnsanlar daha geniş ve kavramsal düşünmektedirler. Tabii ki bu gün heykelde de bir estetik anlayışı vardır. Mesela bütünü yakalamak, iyi bir göze sahip olmak, birikimli olmak işte bunlar kişideki estetik ve form anlayışını belirler diye düşünürüm.

- Heykelin bilimle, teknolojiyle ilişkisi nasıldır ve Türkiye de bundan söz edebilir miyiz?

Tabii ki bilim ve teknoloji bunlar batıda var olan ve iç içe girmiş

durumdadırlar. Batıda geleceği ve alt yapısı olan toplumun ilgisi, bilgisi ve bakış açısı bu sanata olumludur. Bu olumluluk her türlü desteği de arkasına almasını sağlamıştır. Teknolojiyi bu gün batı sanat alanında, sanatçılarla teşviklerle sunmuşlardır. Bilimsel ve teknolojinin sanatla iç içe girdiğini görebiliriz. Bizde ise bundan bahsetmemiz olası değildir. Nedenini de şöyle başımdan geçen bir olayla anlatayım: Küçük, bronz işlerimi döktürdüm, düz

formlar olmasına rağmen çok kötü bir dökümlerle karşılaştım. En az onların birini düzeltmek üç günümü aldı. Daha biz bu ülkede dökümü doğru dürüst yapamıyoruz, teknolojiden ve bilimden nasıl bahsedebiliriz ki!

- Günümüz Türk heykeli Avrupa heykelinin neresinde?

Önce şunu belirtmek gerekiyor. Resme göre heykel Türkiye'de uygulanması çok zor. Zor çünkü geleceği yok, alt yapısı yok, yetişen heykeltıraş az. Teşvik yok. Heykel üvey evlat gibi görülüyor. Bilinçli heykel yaptırılmıyor. Yaptırılanlar da dost, ahbab ilişkileri sonucu oluşan heykel yapımları var.

Avrupa da kıyaslanmayacak ölçüde geride, çünkü onlarda teknolojik gelişmenin getirdiği yenilikler söz konusu. Onlar da alt yapı var, bilgi birikimleri ve felsefi bakış açıları var. Belirli bir ahlak oluşmuş ve bu en adaletli bir şekilde işlenmektedir. Sponsorluklar var, devletin teşviki mükemmel, devlet ve toplum bu sanata değer vermekte ve elinden geldiğince bunu en güzel biçimde yaşama aktarabiliyorlar. Umarım bizde de bu söylediklerim olurda. Gerçek bir heykel sanatının hatta diğer sanatçıların da yaşadığı ve yaşatıldığı bir konuma geliriz.

- Devlet sanatçılığı hakkındaki görüşleriniz?

Komik! biz bu ülkenin sanatçısı değiliz. Kimi kimden ayırıp ödüllendiriyorlar, Kriterleri nedir. Anlamadım, anlayacağımı da zannetmiyorum. Dedim ya alt yapı ve ahlak olmalı.

7. SONUÇ

Günümüz Türk heykelinde figüratif soyutlamayı incelerken karşımıza çıkan olgu; alt yapısı ve heykel geleneği olmayan bir ülkede, pek de hafife alınmayacak eserler üretilmiş olmasıdır. Bu üretilere baktığımızda sanatçının heykel gücünün toplumun çok ötelerinde seyrettiğini görürüz. Bu da bize içinde bulunduğumuz Türk heykeline perspektifsel bakışta bir ışık tutmaktadır. Önemli olanın bireyin kendini geliştirip, yapabileceği en güzel değeri ortaya çıkarmasıdır. İşte bu değerler Koray Ariş, Mehmet Aksoy, İlhan Koman, Zühdü Mürüdoğlu, Meriç Hızal, Rahmi Aksungur gibi sanatçılarımızın ürettikleridir.

Teknoloji ve bilimin gelişmesiyle birlikte, heykel sanatı da bu gelişime koşutluk içerisinde, malzeme ve düşünsellikte, daha bireysel ve soyut, soyutlama değerleri yerleşmiştir. Bugün genelde üretilen eserlerde, incelediğimiz sanatçılar, figür çıkışlı soyutlamalar veya tamamen soyut formlar, heykel sanatındaki yerini almıştır. Burada önemli olgu; formun soyutluluğu veya klasikliği değildir, yaşamın devingenliğinin sanata yansımalarıdır.

Figüratif soyutlama alanında üretiler gerçekleştiren, sanatçılarımızın ürettikleri işlere baktığımızda, üretilerin temellendiği bir felsefe biçimi vardır. Yani işlerin altında yatan düşünsel bir yapı söz konusudur. Bu sağlamlılık, düşünsel boyut üretilere yansımıştır. Bugün Koray Ariş dediğimizde: eski Osmanlı mezar taşlarının orada uyandırdığı duygular, aradığı kimlik, o taşlar sayesinde olmuştur. Tabiki Koray Ariş, kendini ifade etme biçimi, kendisinin tanıdığı kendine yabancı olmayan değerlerin felsefesini kendinde tanımlayarak Koray Ariş olmuştur.

Türk heykel sanatında üretilen özgün yapıtlarla nitelikli bir üretim bu heykeltraşlarımızla sürmektedir. Bu özgün niteliğin hangi değer kıstaslarından oluştuğunu doğrudan doğruya ürünlerle ortaya koymaktadırlar. Bireysel uğraşlar, uluslararası düzeyde henüz çok geniş yankı uyandırmamasalar da, çağdaşlaşma içinde gerçekleşen ortak yenilikler, bir ulusun evrensel uygarlığa katılma yolunda harcadığı çabaları açık bir biçimde gösteriyor. Bu uğraşların temellendiği felsefe sağlam ve tutarlı olduğu, süreç içinde kendisini geliştirerek gösterecektir.

Düşünsel boyut, düşünsel derinlik bu kavramların üretilen eserlerin altyapısını oluşturur. Üretilen eserin plastiği ve estetiği mükemmel olabilir. Fakat onu nitelikli kılan onun varlığını açıklayan yaşamda yaşamasını sağlayan felsefesidir. Felsefenin bir sanat yapıtında yer almasıdır onu ileriye taşıyan. İçi boş, kof bir yapıt olamayacağı gibi fazla şişirilmiş, estetiği ve formu zayıf işlerde yaşamda yer almaz, ikisinin dengesidir işi anlamlı kılan. Figürün bize yabancı olmayışı, onu çok iyi tanımamız daha çok onu yorumlanmasına neden olur. Kaynak olarak figür zengin bir yapıya sahiptir. Bu yapının içerisinde yeni yapılar üretmek onunla oynayarak değiştirmek ilerilere taşımak, anlamlı ve anlaşılır olmasındandır.

Mehmet Aksoy'un işlerine baktığımızda da figürü görürüz onun gördüğü dönemde. Bize kendi penceresinden anlatır bildik tanıdık kendimizi. Bundan dolayıdırki işleri sıcak ve tanıdık gelir. İşte figüratif soyutlama kendimizin yani insanın figürün başka bir şekilde yansımasıdır.

Günümüz Türk heykel sanatında, bilim ve teknolojinin de katılımıyla belirli bir düşünsel boyutta gelişimi olasıdır. Çünkü artık yeni bir çağ, yeni bir anlayış ve yeni bir yaşam biçimi karşısında Türk insanı kabuğunda saklı ve kendini tutsak eden düşüncelerin uzağındadır. Bu anlayışla gecikmeli bir şekilde yeşeren heykel sanatı ileriki yıllarda yaşamın şekillenmesinde önemli etkenlerden biri olacaktır diye düşünmekteyim.

Soyutlamanın gerekliliği; artık klasik üretilerin sanatçıları tatmin edememesi, sanatçıyı nesnenin özünü kavramaya, nesnelerin iç yapısını,

düşündüğü gibi kavramaya yöneltmiştir. Bu kübistlerde çok daha iyi görülmektedir. Kübistlere göre varlığın düzeni bozulacak, bilimsel düzeni deformasyona uğrayacak, işin içine sanatçının hayalgücü girecek ve böylelikle yeniden somutlaşacaktır. İşte böylelikle soyutlama yapmak sanatçıyı farklı yaşamsal keyifler vermeye iten kavramsal ve düşünsel tatlar aldırان bir kavram haline gelmiştir.

Artık yadsınmayan bir olgu XX. yy'la birlikte kendisini hissettirmiştir. O da heykelde o, klasik tarzda çalışmaların yerini soyut ve soyutlama olguları almıştır. Sanatçı kendi duygularını, düşüncelerini ve birikimlerini ön plana çıkararak çağın getirdiği araçları da katarak oluşum içine girmiş ve üretkenliklerini bu alanda yapmaya devam etmektedirler.



**T.C. YAKARÖZÜMÜSÜ MİLLİ
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**