



**1950 SONRASI TÜRKİYE'DE FİGÜRATİF
HEYKEL SANATI**

Hanifi ORDU

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANATDALI**

Hanifi ORDU

1950 SONRASI TÜRKİYE’DE FİGÜRATİF HEYKEL SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doc. Dr. Nevin AYDUSLU**

ERZURUM – 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "...1950...SONRASI...TÜRKİYE'DE...FİGÜRATİF HEYKEL...SANATI....." adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

[Tarih ve İmza]

25-07-2019

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Hanifi ORDU

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6- (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7- (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU danışmanlığında, **Hanifi ORDU** tarafından hazırlanan bu çalışma 25/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. **Heykel** Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

: Doç. Dr. Önder YAĞMUR

imza :

Jüri Üyesi

: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

imza :

Jüri Üyesi

: Doç. Öğrt. Üyesi

imza :

Hüseyin ÖZÜLÜER

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 25/07/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ÖNSÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
GÖRSEL DİZİNİ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATI ve FİGÜRATİF HEYKEL.....	3
1.1. Sanat Kavramı Tanımı.....	3
1.2. Heykel ve Figüratif Sanatın Tanımı	3
1.3. Plastik Sanatlarda Heykelin Yeri	4
1.4. Figüratif Heykel Gelişimi.....	7
1.4.1 Tarih Öncesi Figüratif Heykeller	7
1.4.2 Batı Sanatında Figüratif Heykel.....	10
1.4.3 Türk Sanatında Figüratif Heykel.....	17
1.4.3.1 Göktürkler	17
1.4.3.2 Selçuklular	20
1.4.3.3 Osmanlılar	22
1.4.3.4 1950 Öncesi Türkiye	26

İKİNCİ BÖLÜM

2. FİGÜRATİF HEYKEL VE MALZEME.....	31
2.1. Figüratif Heykel Sanatında Malzeme ve Yöntem.....	31
2.2. Heykelde Sanatında Geleneksel Taş Malzemenin Güncel Yansımaları	33
2.3. Grek, Roma Kültürleri ve Neoklasizmin Ortak Malzemesi	40
2.4. Mermer Malzemenin Figüratif Heykel Sanatına Kazandırdıkları	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1950 SONRASI TÜRKİYE' de FİGÜRATİF HEYKEL SANATI.....	45
3.1. 1950 TÜRKİYE'NİN SİYASİ DURUMU.....	45
3.2. 1950 SONRASI DÜNYADA SANAT OLUŞUMLARI	49
3.3. 1950 Sonrası Sanat Oluşumlarının Figüratif Heykel Sanatına Yansımaları	56
3.4. 1950 Sonrası Figüratif Heykel Çalışan Sanatçılar	58

3.4.1. Ratip Aşir Acudoğu.....	58
3.4.2. Ali Hadi Bara	59
3.4.3. Zühtü Mürüdoğlu	61
3.4.4. Mustafa Nusret Suman	63
3.4.5. Ahmet Kenan Yontuç	65
3.4.6. Sabiha Bengütaş	66
3.4.7. Zerrin Bölükbaşı.....	66
3.4.8. İlhan Koman.....	68
3.4.9. Kuzgun Acar	74
3.4.10. Mehmet Aksoy	78
3.4.11.Ferit Özşen	78
3.4.11. Rahmi Aksungur.....	80
3.4.12. Mustafa Bulat	82

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. FİĞÜRATİF UYGULAMALAR.....	85
4.1. Dönüşüm.....	85
4.2. İsimsiz	86
4.3. Dönüşüm II	87
4.4. Kadın	88
4.5. İsimsiz II	89
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	91
ÖZGEÇMİŞ	94

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1950 SONRASI TÜRKİYE'DE FİGÜRATİF HEYKEL SANATI

Hanifi ORDU

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

2019,106 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Önder YAĞMUR (Başkan)

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

Dr. Öğretim Üyesi Hüseyin ÖZNÜLÜER

Tarih boyunca, heykel sanatı, insanların duygu, düşünce ve dini inançlarının aracı olmuştur. Figüratif heykelin doğuşu ise büyüsel amaçlıdır. İlk zamanlardan bu güne kadar figüratif heykel birçok aşamalarla yol kat etmiştir. Ülkemizde ise Figüratif heykel 1950 sonrası bireysel yorumların ön plana çıkması ile dönüm noktası konumundadır. Cumhuriyetle birlikte sanatçılar yurtdışına gönderilmişlerdir. Çoğu sanatçı batı sanat anlayışıyla donanmış halde dönüş yapar. Figür kavramından yola çıkılarak geleneksel malzeme olan mermer ve metalle heykeller üretilmeye çalışılmışlardır. Bu sanatçılar figüratif heykelin öncüleri olarak gelecek kuşaklara kapı aralamışlardır.

Heykel sanatında kullanılan malzemelerin belirli bir form oluşturma mantıkları vardır. Bu mantık form oluşturma olanaklarının sınırlarını dabelirler. Bu durum figüratif heykel için de geçerlidir. 1950 sonrası Türkiye'de figüratif heykel sanatının incelendiği bu çalışmaya, bu sebeple kullanılan malzeme ve yöntemlerde dâhil edilmiştir. Dönemin önde gelen sanatçıları ile birlikte günümüz sanatçılarının eserleri de incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Heykel, Figüratif Heykel, 1950 Sonrası Heykeltıraşlar, 1950 Sonrası Türkiye.

SUMMARY
POST-GRADUATE THESIS
AFTER 1950S FIGURATIVE SCULPTURE ART IN TURKEY
HANİFİ ORDU

Thesis Advisor : Assoc. Prof. Nevin AYDUSLU

Jury: Assoc. Prof. Önder YAĞMUR

Assoc. Prof. Nevin AYDUSLU

Assist. Prof. Dr. Hüseyin ÖZNÜLÜER

Thesis Advisor : Assoc. Prof. Nevin AYDUSLU

Throughout history ; art of sculpture has been an instrument of people's emotions , thoughts and religious beliefs. The birth of figurative sculpture is based on magical-purposes. From the earlier stages up until now figurative sculpture has come a long way. In our country though , figurative sculpture has been at a turning point by individualistic-interpretations' after 1950s being risen to the forefront. Artists were sent abroad via Republic. Many of those artists come back, equipped with a sense of western art. On the basis of 'Figure' notion , these artists have tried to produce sculptures with metal and marble ; that which are traditional materials. These artists have carved the path for future generations by being pioneers of figurative sculpture art.

The materials that are used in sculpture art have a sense of forming. This logic also determines the limits of forming capabilities. This situation applies to figurative sculpture as well. Therefore , the materials that have been used and the methods that have been employed are also included to this study where figurative sculpture art after 1950s has been examined. Along with artworks of the leading artists of their own era , today's artists' artworks have also been examined in this study.

Keywords : Sculpture , Figurative Sculpture , Sculptors after 1950s , Turkey after 1950s.

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1.1. Bizon Figürü, Geyik Boynuzu, M.Ö.12000, Fransa.....	7
Görsel 1.2. Brassempouy Venüsü, M.Ö. 22000; Fransa	8
Görsel 1.3. “Willendorf Venüs’ü”, M.Ö.25.000; Fransa.....	9
Görsel 1.4. “Kibele”, M.Ö.6500-700, Çatal höyük.....	9
Görsel 1. 5.Ghiberti San Giovanni Battista, 1416, Floransa	11
Görsel 1. 6. Donatello, Davut, 1409	12
Görsel 1. 7.Michelangelo, Ölmek Olan Köle, 1515	13
Görsel 1. 8. Michelangelo, Pieta, Mermer, 1499.....	14
Görsel 1. 9. Giambologna, Sabinli Kadının Kaçırılması, 1583.....	15
Görsel 1.10. Joseph Stammel, Ölüm, 1750.....	16
Görsel 1.11. Kültigin Başı(MS VIII. yy)	18
Görsel 1.12.Balbal	19
Görsel 1.13.Ahlat Mezar Taşı, Selçuklu Dönemi	21
Görsel 1.14. Koç. Koyun Şeklinde Mezar Taşı, Selçuklu Dönemi	21
Görsel 1.15. C.F. Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli, 1871,Topkapı Sarayı.....	21
Görsel 1.16.İsa Behzat, Sakallı Adam Büstü, 1898.....	22
Görsel 1.17. Osman Gazi Büstü, 1916, Sivas Müzesi.	25
Görsel 1.18.Jozef Thorak- Anton Hanak, Ankara Güven Anıtı, 1935	28
Görsel 1.19. HeinrichKrippel, Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1925	26
Görsel 2.1. LespugueVenüsü, M.Ö. 25000.....	31
Görsel 2.2.Joseph Beuys,Yirminci Yüzyılın Sonu, 1983	35
Görsel 2.3. James Lee Byars,The White Figure, 1990	36
Görsel 2.4. Richard Long,Ufak Beyaz Çakıl Çemberleri, 1987.....	37
Görsel 2.5. Richard Long,Altına Hücum, 2006.....	37
Görsel 2.6. Richard Long,Beyaz Kaya Çizgisi, 1984.....	38
Görsel 2.7. UlrichRückriem,Granit Bleu de Vire, 2000	39
Görsel 2.8. Antonio Canova,Üç Güzeller, 1817.....	41
Görsel 2.9. Andrea Pisano, San Yoanna Vaftiz Evi, 16 yy.....	43
Görsel 2.10. Bernini, Dört İrmak Çeşmesi,1635	44
Görsel 3.1: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sadalye, 1965	52

VII

Görsel 3.2. Richard Serra, New York, 2004.....	54
Görsel 3.3. Hans Haacke, Yoğunlaşma, Buharlaştırma Küpü 1965.....	54
Görsel 3.4. Michael Heizer, Yerinden Çıkarılıp Tekrar Yerine Yerleştirilen Kütle, 1969	55
Görsel 3.5. Christo ve Jeanne-Claude, Christo's Wife and Co-Wrapper of Biscayne Islands, Passes Away 1983.....	56
Görsel 3.6. Candeğer Furtun, İsimli, 1994, Seramik Heykel.....	57
Görsel 3.7. Ratip Aşir Acudoğu, Atatürk Anıtı, 1954, AÜ. Ziraat Fak.....	58
Görsel 3.8. Ali Hadi Bara, Atlı Atatürk Anıtı, Zonguldak, 1946.....	60
Görsel 3.9. Zühtü Mürüdoğlu-Ali Hadi Bara, Barboros Anıtı, 1944.....	61
Görsel 3.10. Nusret Suman, Nusret Suman, Atatürk Anıtı, 1967, Gaziantep.....	62
Görsel 3.11. Ahmet Kenan Yontu, Sanat Çevresi, Atatürk büstü, 1926.....	63
Görsel 3.12. Ahmet Kenan Yontu, Âşık Veysel Anıtı, 1973, İstanbul.....	64
Görsel 3.13. Sabiha Bengütaş - İstanbul Atatürk heykeli 1946, Ankara.....	65
Görsel 3.14. Zerrin Bölükbaşı Sanatçı ve Genç Kız 1982, İstanbul.....	66
Görsel 3.15. İlhan Koman- Anıtkabir- Rölyef (1954).....	69
Görsel 3.16. Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, metal, 1980.....	70
Görsel 3.17. Kuşlar, Kuzgun Acar, metal, (1967).....	73
Görsel 3.18. Kayıp Analar, Mehmet Aksoy, 2003.....	76
Görsel 3.19. Ferit Özşen, Cumhuriyet Ağacı Anıtı, 2003, İzmir.....	78
Görsel 3.20. Rahmi Aksungur, Gezi, 2007.....	79
Görsel 3.21. Rahmi Aksungur, KO KO 2014.....	80
Görsel 3.22. Mustafa BULAT, Yüzleşme VI, 2008.....	81
Görsel 3.23. Mustafa Bulat, Atatürk, 2009.....	82
Görsel 4.1. Hanifi ORDU. Dönüşüm, 2019. 35,5x18x16 cm.....	83
Görsel 4.2. Hanifi ORDU. İsimli, 2019. 34x9,5x9 cm.....	84
Görsel 4.3. Hanifi ORDU. Dönüşüm II, 2019. 31x19x16 cm.....	85
Görsel 4.4. Hanifi ORDU. Kadın, 2019. 41x13x7 cm.....	86
Görsel 4.5. Hanifi ORDU. İsimli II, 2019. 32x20x9 cm.....	87

ÖNSÖZ

Tarihsel bir süreç boyunca, heykel sanatı içinde yer alan figüratif heykel, farklı dönem ve coğrafyalarda, farklı konu ve işlevde yorumlanmış, ilk zamanlardan bu güne birçok değişiklik geçirmiştir. Tarihin ilk dönemlerinden bugüne kadar var olan bu sanat kolu içinde geleneksel malzemenin heykelle nasıl yansımaları olduğu, bu çalışmada belirlenmiş konular çerçevesinde, tarihsel bir çizgi ile ele alınmıştır.

Özgün biçim dillerinin ortaya çıkması, dünya üzerinde, kültürel, politik, toplumsal belli dönem noktalarının yaşanmasıyla mümkün olmuştur. Bu dönüşümlerin etkisi sanat dallarında kendisini her zaman göstermiştir. Ortaya çıkan eserlerin biçim ve içeriklerinde değişime kayıtsız kalınmamış, bugüne bakıldığında sanatta farklı ele alınmış biçimleriyle sayısız değişimler olmuştur.

Türkiye’de heykel sanatının gelişmesinde Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, İlhan Koman gibi öncü isimlerin batıdan aldıkları eğitimi kendi eserlerinde yansıtması durumunda Türkiye’de figüratif heykelin gelişmesinde oldukça yol kat ettiği açıkça görülmektedir. Cumhuriyetin batıya gönderdiği bu Sanatçılar Türk heykelinin gelişiminde büyük rol oynamışlardır. Günümüzde yaşayan ve figüratif anlamda heykel üreten Sanatçıların da öncüleri olmuşlardır.

Bu araştırma konusunun gerçekleşmesinde engin bilgilerinden destek aldığım, tüm aşamalarda yanımda olan danışman hocam Doc. Dr. Nevin AYDUSLU’ya teşekkür ederim.

GİRİŞ

Heykelde ilk uygulamalar insanın tarihi kadar eskidir, ilk çağdan başlayarak insan duyguları, düşünceleri, dini inançları ve geleceğe aktarımlarını kaya üzerlerine resim olarak sanatsal eşyalara ve üç boyut olan taş heykellere yapmışlardır. Heykeller zaman zaman tanrı, dini lider, hükümdar, komutan ve aile büyüklerini betimlemeleri ile ölümsüzleştirilmeye çalışılmıştır. İlk dönemlerde heykel sanatı sanatsal değerlerden uzak sadece büyüsel amaçlı olarak ortaya konulmuştur. Bu dönemdeki heykel ve heykelciklere bakıldığında dinsel tınılar ve büyücülükte kullanılan figüratif heykeller biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu durum figüratif heykelin başlangıcı olarak ele alınabilir. Özellikle Hristiyanlık döneminin Avrupa toplumunda yaygınlaşmasından sonra Meryem ana ve çarmıhtaki İsa'yı konu alan heykeller ön plana çıkmış ve heykel sanatı kilisenin etkisinden kurtulamadığından tek düze, sanatsal kaygılardan yoksun yapıtlar ortaya konulmuştur (Hano, 2015:1).

Modern çağ başlangıcı sayılan Fransız ihtilalinin gelişimini sağlayan sanat, aynı zamanda heykele modernizmi de getirmiştir. XVIII. yüzyıldan itibaren heykeltıraşların modern çizgilere yönelmesi kendinden sonra gelen XIX. yüzyıl sanatçılarının heykellerinde sanatsal formların görülmesine neden olmuş ve XX. yüzyıl heykel sanatında bir devrim çağı olmaya başlamıştır. Bu çağda heykel, kendi alanı içerisinde akımlar oluşturmuş, ancak bu akımlar içerisinde figüratif heykeller önemini hiçbir zaman yitirmemiştir

Sanat ve mimarlık için asil bir malzeme olarak mermeri seçerek Augustan dönemi sırasında ve sonrasında Roma estetik tadı özellikle bilinmektedir. Geçmişte büyük olduğu için çeşitli zamanlarda çeşitli ocaklardan yararlanılmıştır.

Bu süre zarfında sömürülen en önemli mermerler, Yunanistan'ın doğu Akdeniz bölgesinden ve İtalya'daki Carrara ile birlikte Küçük Asya'da çıkarılan klasik mermerlerdir (Lapuente ve ark., 2014:334; Attanasio ve diğerleri, 2006:152). Karmaşık mimari projeleri süslemek için kullanılan mermerler üzerine yapılan araştırmalar, kökene ait tarihi ve arkeolojik verilerin ve anıtların yapı tarihçesinin detaylı bir Görselde elde edilmesini amaçlamaktadır. Kamusal alanları süslemek için kullanılan beyaz heykelcik durumunda, mermer kaynağının tanımlanması yalnızca ticaret alışkanlıkları ve ekonomik

tarih hakkında değil aynı zamanda atölye çalışmaları hakkında da değerli bilgiler sağlar. Son yıllarda, bu araştırma bilimsel topluluğa daha fazla odaklanmıştı ve beyaz mermer provenans çalışmaları büyük ilerleme kaydetmiştir (Maniatis, 2009; GutierrezGarcia ve ark., 2012:779).

XX. yüzyıl, ağdaş heykel sanatında değişikliklerin ön plana çıktığı bir dönem olmuş ve Yeni ağ Avrupa'sının Reform ve Rönesans etkisiyle heykel sanatındaki birikimi, bu yüzyılda kendini yeni form ve biçimlerle ortaya koymuştur. Heykel sanatındaki bu gelişmeler figüratif mermer heykel alanında da hissedilmiş ve ortaya konulan eserlerdeki figürler dikkate alındığında, sanatçıların kendilerini ifade etmede, yeni form ve biçimlere yöneldikleri görülmüştür. Gelişen bilimin etkisiyle oluşan yenilikçi ve teknolojik ortam, heykel sanatında da etkili olmuş ve daha önceki yüzyıllarda kullanılan geleneksel heykel malzemeleri bu dönemde kendini yeni ve teknolojik ürünlere bırakmıştır. Çağdaş sanatçıların çalışmalarında ki en önemli özellik, figüratif soyutlama anlayışına hem form hem de konu açısından, farklı ve özgün bir bakış açısı getirmeleri olmuştur. XX. yüzyıl sanatçılarını kendi ağı içerisinde önemli bir yere getiren teknolojik yeniliklerle, yapıtlarını figürden uzaklaşmadan yapmış, boşluğun ve biçimin kullanımı bakımından heykel sanatında öncü bir rol oynamıştır. Çağımızda kitlesel iletişim araçları ve teknolojinin gelişmesi sayesinde dünyayı ve dünyada yer alan olay ve olguları kişinin yakınına getirmiş, bu teknolojik olanaklar sanatçıları birbirine yaklaştırmış ve birbirleriyle etkileşim içerisinde olmalarına yardımcı olmuştur (Hano, 2015:2).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATI ve FİGÜRATİF HEYKEL

1.1. Sanat Kavramı Tanımı

“Sanat, insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişkidir. Nesnel gerçeklik sanatçıda estetik biçimlerde yansır. Bu demektir ki sanat, insansal pratige, topluma ve toplumsal yasama sıkıca bağlıdır. Sanat öz ve biçim, ulusallık ve evrensellik, soyutla somut, duygusalla düşünsel iç içedir ve birbirinden ayrılamaz. Sanatçının bütün bu diyalektik karşıtlıkları örgensel bir bütünlüğe kavuşturma tarzı, içinde yaşadığı tarihsel dönemin ve koşulların oluşturduğu dünya görüşüne bağlıdır” (Hançerlioglu, 1979; 367).

Sanat, insan emeğinin bir ürünüdür. İnsanın hayatı ile etkileşiminden kaynaklanır. Sanat, insan ile birlikte var olmuş, belki de din kadar eski bir olgudur. Yazının bilinmediği çağlarda insanoğlu çizgiler, Görseller ve renklerle kendini anlatma yolunu bulmuştur. Sanat yapma isteği, kişide bildiğini, gördüğünü anlatma, gösterme isteği ihtiyacına karşılık gelmektedir. Kişinin hayatı, çevresi, içinde bulunduğu durum zamanla değişmektedir. Dolayısıyla sanat ve sanat eseri de buna bağlı olarak değişmektedir.

Bugün “sanat” olgusu incelendiğinde, sınırları görülmekte zorlanılır. Sanat, teknolojik, sosyolojik gelişmelerle birlikte hayatın her alanına girmiş ve birçok dallara ayrılmıştır. Ancak tarihteki yerine bakıldığında “plastik sanatlar” içerisinde oluşum aşamasında resim ve heykel alanlarında baskın olarak görülmektedir.

1.2. Heykel ve Figüratif Sanatın Tanımı

Heykel sözcüğü Arapça kökenli bir kelimedir. Osmanlıca ve günümüz Türkçesi'nde üç boyutlu sanat yapıtlarının yaygın adıdır, hacim sanatı olarak da bilinmektedir (Germaner,1997:780). “Kapalı ya da açık bir mekânı süslemek, anlamlandırmak dışında başka bir işlevi olmayan, elle tutulabilen, dokunulabilen, etrafında dolaşılabilen, insan düşünce ve imgelemenin bir sonucu olan üç boyutlu bir biçime heykel denir. Bir başka tanımlama olarak da; Heykel, boşluğa biçim vermektir” (Yılmaz,2006:14) ifadeleri kullanıldığı gibi Heykel, “estetik yaşantı oluşturma amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt, sözcük; bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve tekniği kullanırsa kullansın, tüm yapıtların genel adıdır” (Sözen ve Tanyeli,2011:134) şeklinde de, ifade edilmiştir. Heykel nedir sorusuna Rodin, “Heykel, uzayda (boşlukta) girinti ve çıkıntı yaratma sanatıdır” (Yılmaz,2006:14) diye

tanımlamıştır. Her sanatçının kendine göre bir heykel tanımı olabilmektedir. Belli bir döneme kadar malzeme kısıtlaması olmasına rağmen, XX. yüzyıldan bu yana sanatçı heykelde böyle bir kısıtlamaya girmemiş, çağının her tür malzemesini heykelde kullanmıştır. Heykel sanatında sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemeler, dış etkenlere karşı dayanıklı olan taş, metal ve bronzu, iç mekânlarda ahşabı, kilin yoğrulup birleştirilmesiyle alçı, beton, pik döküm, çelik, bronz ya da polyester olarak dökümler yapılabilmektedir. Heykel sanatını, resim sanatından ayıran yönü, heykelin üç boyutlu olup, dokunulabilmesi, etrafında gezinilebilir ve mimarlık gibi mekân sanatı olmasıdır.

Figür, insan veya hayvan betimlemeleri, görüntüsü anlamına gelmektedir (Larousse, VII:77).“Resim ve Heykel sanatlarında betimlenmiş, gerçek ya da hayal ürünü her tür varlık veya nesne” (Turani,2011:44). Bir başka deyişle, “Resim ve Heykel sanatlarında varlıkların biçimi” (<http://www.turkcebilgi.com/sözlük/figür>, Erişim Tarihi:30.07.2017) Figüratif sanat, “Resim ve Heykel sanatlarında, yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışıdır. Soyut ya da nonfigüratif sanata karşıt bir yönelimdir” (Sözen ve Tanyeli, 2011:108) ifadesinin yanı sıra bir başka deyişle, “plastik sanatlarda figüratif soyut anlatımın karşıtı olan, bilinen görüntü ve nesnelere içeren anlatım biçimidir” (Erzen,1997:591) bu dönemde henüz figüratif sanatta doğadan kopma başlamamıştır.

1.3. Plastik Sanatlarda Heykelin Yeri

İnsan hayatında farklı rollere sahip olan sanatı tanımlamak çok zordur. Şimdiye kadar birçok farklı tanım bulunmaktadır. Hasol, güzelliği heyecan ve beğeniye kullanarak sanatı yaratıcılık olarak tanımlamıştır (Hasol, 2002:66). Öte yandan Özsoy, sanatı bir zamanlar duygusal ve zihinsel bir ifade olarak tanımlarken, diğer yandan bir duygu sergisidir ve nesnelere örgütlenmesinin bir unsurudur olarak açıklamıştır (Özsoy, 2003:21). Tolstoy'a göre sanat, içinde yaşadığıktan sonra bunları hareket, ses, söz veya imge olarak aktarmak isteyen bir kişinin hissini ve deneyimlemesini ifade etme ihtiyacından doğmuştur (Tolstoy, 2000:34). Sanatın ifadeye yardımı her zaman bütün açıklamalarında vurgulanmıştır. Bu özellik sayesinde insanlar duygularını ve düşüncelerini özgürce ifade eder. İfade, sanatın en önemli özelliklerinden biridir. Bir insanın iç dünyası, imajları, düşünceleri ve duyguları sanatla Görselleştirilir. Bu çok özel iç dünyayı başka bir deyişle, iç dünyamızı sanatla ifade etmek mümkündür. (Buyurgan,

2007:121). Sanat, güzel duygular ve düşünceler alarak insanları günlük ve anlamsız sorunlarından uzak tutar. Bunun yanında “Bireyler sanatı kullanarak çeşitli ve zengin düşünme biçimleri kazanırlar” (Özsoy, 2003:24). Bu farklılıklar, çevresini düşünen, yaratan ve onunla bağlantı kuran bir kişiyi oluşturur. Sanat ayrıca üretken ve yaratıcı bireyler oluşturmak için de etkilidir. Sanat aynı zamanda yaratıcı düşüncelere sahip olma, hemen ve doğru kararlar vermek, anında değerlendirmek ve sonuç almak becerisini de geliştirir (Özsoy, 2003:24-25). Çağdaş bir toplum modeli oluşturmak için yaratıcı ve üretken bireylere ihtiyaç vardır. Bunlara ek olarak sanat, şimdiki nesil ile eski nesiller arasında, yani insanlığın sürekliliğine yardımcı olan önemli alanlardan biridir. Bu süreç, yeni nesilleri eğitmek, bilgilendirmek ve donatmak suretiyle yapılmaktadır (Özsoy, 2003:25).

Heykelin, Sanatın diğer kolları ile olan ilişkilerini belirtmeden önce Güzel Sanatlar içindeki yerini tanımlamakta yarar vardır. Günümüzde Güzel Sanatlar denince akla genellikle plastik sanatlar gelmektedir. Mekânsal sanatlar da denilen bu grubu, Mimarlık, Resim ve Heykel Sanat dalları oluşturmaktadır. Her biri güzelin değişik ifade tarzını oluşturan bu sanatsal anlatım Görsellerinin en önemli özelliği mekâna bağımlı olmasıdır. Bir anlamda Mimari, Resim ve Heykel mekânsal Görsellendirme, dolayısıyla mekânsal düzenleme sanatlarıdır. Buna karşılık müzik ve dans gibi sanat kollarında ise sanatsal ifade daha çok zamana bağımlıdır. Diğer deyişle, müzik ve dans belirli kurallara dayalı bir zaman düzenleme sanatıdır. Sanatın bu genel ayırımı içinde heykelin yerine yeniden bakınca, onu mekân içindeki plastik (Görsellendirmeye dayalı) ifadesinin kendine özgü özellikleri, aynı gruptaki diğer sanat dallarından farklılığını belirler. Bu özelliklerden en önemlisi heykelin üç boyutlu bir plastik ifade şekli olmasıdır (Katı, 2003:97).

Heykel, 20. yüzyıla kadar kaide üzerinde, kütleli, genellikle dik yükselen, taş, ahşap gibi maddelerden yontulan ya da döküm yapılan ve yine genellikle figürün hâkimiyetinde sembolik, diriltici bir plastiktir. Bunun yanında plastik öneminden çok konularıyla öne çıkan süslemeci, ülkesine göre temsil ettiği şey değişen ama temelinde şaşmayan bir Görselde bu form ve sembolleşen değeri ile akla gelir. Heykel sanatı genel olarak sanat dallarının tümünde olduğu gibi, modernizm’e kadar din tarihine dayalı bir form anlayışı sergilemiştir, diriltici ligi de buradan kaynaklanır (Karacan, 2010:18). Heykel dini sembollerin taşıyıcılığı ve kendi var oluşundan çok din düşüncesini hissettirmek ve dini bir şeyi işaret etmek gibi bir görev üstlenmiş, yapım esasları ve

geleneği de dini sembollerin yağmacı form anlayışı gibi, kendini tekrarlayan başka bir şey olmuştur. Bu dönemlerde heykelin estetik ve plastik tüm kaygıları dini sembollerin idealize edilmesine hizmet etmiştir.

Dinin bağlayıcılığı ve toplumsal bir plastik olarak kullanılması gibi nedenlerle 20. yüzyıla kadar heykelin genel formu klasik öğretilerine dayanan bir aynılık sergilemiştir. Dönemden döneme farklılık gösteren biçimsel değişimler, çoğunlukla doğanın optik çözümlemesini esas alan ve estetik odaklı bir noktaya oturtulmuş, kaide üstündeki kütleli yapının yüzeyinde aranmıştır. Bunun dışında mekân, konum, malzeme gibi heykelin asli değerlerinde 20. yüzyılda olduğu gibi yapısal değişimler sergilenmemiştir ve 20. yüzyıla kadar kaide ve kütle ilişkisi heykeli tanımlayan ve neredeyse resmi formu olmuş bir yapıdır (Antmen, 2009:105). Arkaik ve Klasik üslubun ardından Rodin ve çağdaşlarında modernleşmenin kırıltıları görülse de form anlayışları kitleleri etkileyen değişimler sergilemediği gibi, antikite hayranlığına bağlı bir romantizmin izlerini taşırlar.

Avrupa'da plastik heykel sanatlar 2. Dünya savaşıyla duraklayıp, sanatın merkezi Amerika'ya kaydığında artık ilkel sanattan güncele taşınan eklektik ilişkilerden, buluntu ve hazır nesne kullanımına, makine, motor gücüne, heykelin kendini açıp yoğuracağı yeni bir mekân anlayışını fark etmeye kadar yapısal pek çok yenilik kabul görmüştür. Amerika'nın ve Avrupa'nın yeni öncüleri de Avrupa ve Rus kökenli heykel sanatçılarından ve etkilerinden beslenmiştir (Gombrich, 1986:48).

Heykelin saf, öz tanımı ve diğer alanlardan ayırıcı özelliği ise üç boyutudur. Üç boyut heykelin mimari ve seramikle paylaştığı ortak paydadır ama bu iki alanın işlevselliğinin öne çıkmasından dolayı, üç boyutun plastik olarak daha çok heykelle dair bir özellik gibi algılanması söz konusudur (Karacan, 2010:19).

Günümüz seramiğinin endüstri ürünleri dışındaki üretimleri de zaten malzemesi değişmiş heykel gibidir ve heykelden beslenip, heykel çizgisiyle kabul görürler. Seramik ve mimari mi yoksa heykel mi daha plastik tartışması ya da araştırmasından çok hangisinin tarih içinde saf sanat kabul edilen çizgiye dair bir yaşantı sürdürdüğünün önemli olduğu noktasından bakarsak, burada heykel paye vermemiz gerekir. Bunun yanında heykelde de işlevci bir yan yok değildir. Heykelin işlevci yanı da anıttır ve heykelin ticari ve hegemonist olan bu formu her dönem üretilmiş, üstelik heykel daha çok anıt formlarıyla yaygın ve bilinen bir sanat dalı olmuştur (Karacan, 2010:22).

1.4. Figüratif Heykel Gelişimi

1.4.1. Tarih Öncesi Figüratif Heykeller

Tarih öncesinde yaşamış insanlar duygularını, düşüncelerini, korku ve isteklerini heykel sanatıyla ifade etmişlerdir. Sanat, tarih boyunca kendi amacı dışında dinsel ve kültürel amaçlar için kullanılmak istenmiştir. Bu döneme ait heykeller, doğa ve büyüye karşı korunma düşüncesiyle yapılarak dinsel işlevi olan nesnelere benzerdir. Tarih öncesi dönemlerde insanlar tapındıkları ve ilah edindikleri şeyleri ellerindeki ilkel aletlerle ağaç, taş, kemik ve maden üzerine oyup basit heykelcikler yaparak büyüsel amaçlı kullanmaları ile heykel anlayışının ilk örneklerini ortaya koymuşlardır. Dünyada şu ana kadar bulunmuş en eski heykel örneklerine, Fransa'nın Aurignac bölgesinde rastlanmıştır, bu heykeller mamut dişinden yontulmuştur (Bulat, 2014:20) (Görsel 1.1).



Görsel1.1.Bizon Figürü, M.Ö.12000, Fransa

M.Ö.40.000 yıl öncesine giden Paleolitik sanatın en güzel örnekleri ideal adı verilen heykelciklerdir. (Aydın, 2010:3)Paleolitik çağda, Fransa'nın LandesBrassem Pouy'de bölgesinde bulunan *Kadın Başı*, bazı kaynaklarda yaklaşık olarak M.Ö. 20.000 yıllık 3,65 cm yüksekliğinde olan bu *Kadın Başı* mamut ya da fildişinden yapılmıştır. (Görsel 1. 2)

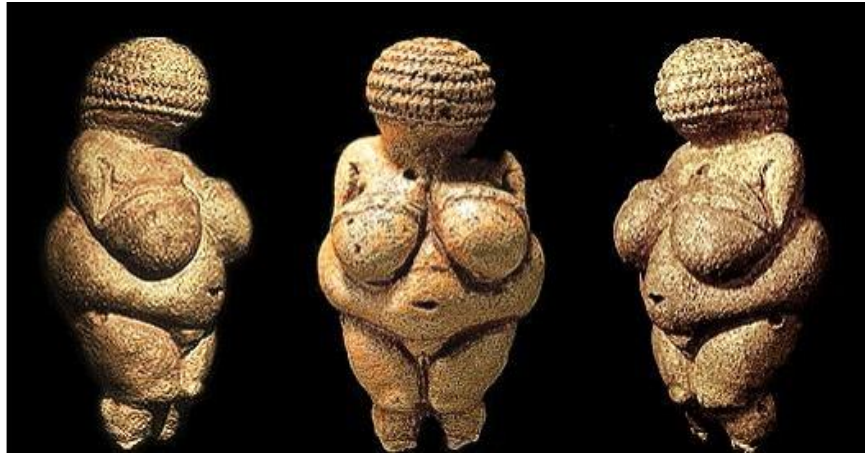
Her ne kadar heykel 'inbaşı ve yüzü çok ince detaylarla işlenmişse de bir Venüs figürü gibi görünüyor. Venüs doğurganlık heykelcikleri çoğu kez kabaca işlenir, ince detaylardan çok kadın fiziğini vurgularlardı. Bu parça, örgüleri de dâhil olmak üzere son derece özenle işlenmiş bir saç tuvaletine sahip (Buchholz, 2012:18).



Görsel 1.2. “Kadın Başı”, M.Ö 20.000, Fildişi, Fransa

Bilinen en eski heykellerden biri olan Avusturya’da bulunan ve MÖ.25.000 yıl öncesine dayanan *Willendorf Venüs’ü*; 6500 yıl önce Anadolu’da bulunan *Kibele* ve *Antik çağ Venüs* Yontuları, mağara resimlerindeki gibi, büyü ve dinsel amaçla Bereket’i ve doğurganlığı simgeleyen yontulardır (Şenyapılı, 2003:1) (Görsel 2.3). Willendorf Venüs’ü;

yumuşak kireç taşından yapılan bu figürün 1908’de güney Avusturya’da Willendorf’da bulundu. Renklendirme izleri aslında kırmızı boyalı olduğuna işaret ediyor. Yuvarlak kadınsı göğüsler, sırt, karın ve kalçalar abartılı olarak gösterilse de figürün ne kolu nede yüzü var. Baş stilize bir saçla kaplanmış. Doğurganlık idolü olarak yorumlanan figür tarih öncesi dönemin en tanınmış Venüs heykelciklerinden biridir (Buchholz, 2012:18). (Görsel 2.4).



Görsel 1.3.“*Willendorf Venüs 'ü*”, M.Ö.25.000, Doğal Tarih Müzesi Viyana



Görsel1.4.*Kibele*, M.Ö.6500-700, Çatalhöyük

Mezopotamya sanatı MÖ.6. yüzyıla kadar Sümer, Akad, Babil ve Asur kültürlerinden oluşmuş ve farklı kültürlere sahip olmalarına karşın bu uygarlıklar kültür ve sanatta birbirlerini izlemişlerdir. Heykelin kendine özgü özellikleri ve içerdiği konular sanata aktarılış yöntemi ile Mezopotamya uygarlığının en iyi tanıtıcı özelliğini taşıyan sanat dalı ise heykel sanatı olmuştur. Bu heykeller tanrıları, hükümdarları, rütbeli olan saygın kişileri ve toplumda tanınmış kişileri ölümsüzleştirmek için yapıtlar yapmışlar ancak bu ünlü kişilerin heykellerinin üzerine kime ait olduğunu belirtmek için adlarını yazmışlardır. Ancak bunları yapan heykeltıraşların adına rastlanmamaktadır. Sümer heykellerini teknik açıdan etkileyen taş yetersizliği, boyutlarının küçük olması, estetik açıdan biraz uzaklaşmış olmasına rağmen küçük boyutlar heykelin kişiliğini etkilememiş dini usul ve alışkanlıklara ters düşmemiştir.

1.4.2.Batı Sanatında Figüratif Heykel

Dinsel temalarla yetinen sanat; Rönesans'a kadar diğer dünyadan çok, bu dünya ile ilgilenmeye başlamasıyla ele alınan konuların yelpazesi farklılaşmıştır. Perspektif kuralları ve figüratif heykeller bu dönemde geliştirilmiştir. Zanaatkâr statüsünden kurtulan sanatçı fikirlerini eserde daha özgür bir biçimde ifade etmeyi başarmıştır. Yeni

bir dünya görüşünün sanat üzerinde yaratmış olduğu etki çok belirgindir. Dış ticaret ilişkileri, mal mübadelelerinin gelişmesi ile özellikle İtalya'da burjuva sınıfı güç kazanarak emeklerinin getirilerini göstermek amaçlı sanata ve sanatçıya kayda değer ölçüde destekte bulunmuştur. Sanatçı konumunu, entelektüel çalışan konumuna çıkartmıştır. Ön plana çıkan birey, aydınlanmanın kapısını açan yenilikçi sorular sormaya başlamıştır (Krausse, 2005:6).

Antik Roma dönemine duyulan ilgi artmış, bu dönemde doğa etüdüne önem veren sanatçılar bilim adamı edasında titiz araştırmacıdırlar ve doğayı gözlemleyip pozitif bilimlere olan ilgisini arttırmıştır. Antikite heykelleri dikkatle incelenerek, insan anatomisinin ayrıntılarıyla özümsemiş, sanat teorileri ile ilgili fikirler çoğalmış, sanat eseri koleksiyonuna olan ilgi ve bu alanda heykellerde çok daha figür algısı oluşturulmuştur. Dini konuların dışına çıkıldığı bu dönemde portre ve doğa parçaları titiz ve gerçekçi bir gözlemlenerek, anatomi ve ideal görüş tatbik edilmiştir (Turani, 2006:121).

Rönesans'ta 1400-1480 yılları arasında Erken Rönesans, 1480-1520 yılları arasında Yüksek Rönesans, 1520-1590 yılları arasında Geç Rönesans yaşanmıştır. Geç Rönesans Maniyerizm diye de adlandırılır. İtalya haricinde, Almanya, İspanya, Hollanda, Fransa ekollerinde görülür (Huntürk, 2011:155). Erken İtalya Rönesans'ının önemli temsilcilerinden olan Ghiberti'nin yapıtlarında Gotik özelliklerin yanı sıra Rönesans'ın özellikleri de gözlemlenir. Cennetin kapıları adlı eseri önemli işlerinden biridir. Kuyumculuk geçmişi olan sanatçı rölyeflerinde derinlik ve perspektifi iyi derecede kullanarak farklılıklar yaratmıştır. Sanatçının Antik çağ sanatına yakınlığını yansıtan Vaftizci Yahya eseri, figürün işleniş açısından Gotik izlere sahiptir (Görsel1.5). Giysi kıvrımlarındaki çizgisellik, belirgin ve keskin stilizasyon, saç ve sakal yorumu tam tamına Gotik bir bağlamda yorumlanmıştır. Rönesans erken dönem sanatçısı olan Ghiberti, Rönesans'a özgü figür tanımlamasının dışında, Gotik'in çizgisel anlatımını da sunmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:594).

Ghiberti Floransa'daki Vaftizhanenin doğu kapısını tamamladıktan sonra, kuzey kapısı için de görevlendirilmiştir. Kapı yüzeyini ayrı panellerle oluşturup rölyefler yapan Ghiberti, Yeni Ahitten alınan yirmi sekiz sahneyi Doğu kapılarında kullanmış, Eski Ahitten alınan on sahne ile de Kuzey kapılarını yapmıştır. Figür grupları, farklı

derinliklerde titiz ve incelikli işlenmiş olması rölyefe üç boyut kazandırmıştır. Erken Rönesans'ta geliştirilen çizgisel perspektiften faydalanan Ghiberti, arka plandaki mimari ve manzarayı üç boyutlu etkiye kavuşturmuştur (Farthing, 2014: 29).



Görsel 1. 5. Ghiberti San Giovanni Battista, 1416, Floransa

Hümanist Rönesans düşüncesinin sanat alanında en tipik örneklerini veren heykeltıraş-lardan bir diğeri de Donatello'dur (Floransa 1386-1456) ve dönemin güçlü bir temsilcisidir. Ghiberti'in öğrencisi olan Donatello'un Floransa Vaftizhanesi'nin kapılarının yapımına katılmış olduğu bilinmektedir. 1408-1416 yılları arasında meydana getirdiği Donello'un eseri olan Davut heykeli, Gotik özelliklere sahiptir (Görsel 1.6). Rönesans'ın ilk çıplak heykeli olma özelliğini taşır. Floransa Katedrali için yaptığı "İncil Yazarı Yahya" gibi çalışmalarında, Roma senatörlerinin figürlerinde bulunan insan vücudunun meydana getirilişinde kullanılan benzer yaklaşımlara rastlanır. Fakat gerek yüz ifadesi gerek duruşlarıyla Donatello'un figürlerinde yaşam dolu bir ifade vardır. Gotik anlatımın idealize edilmiş soyut anlatımı yerine, köklerini Antikçağ yapıtlarında

bulan, diğ er sanat dalları tarafından da model olarak benimsenen yeni sanat anlayışının öncülerinden olan Donatello perspektif etkilerini kabartmalarında kullanmış, dramatik etkileri de güçlü bir dille yorumlamıştır. İşlerinde uyumlu oranlar ve öncelikli insancıl bir dili olan Donatello, Erken Rönesans'ın en etkili sanatçılarından biri olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008:594).



Görsel 1. 6. Donatello, Davut, 1409

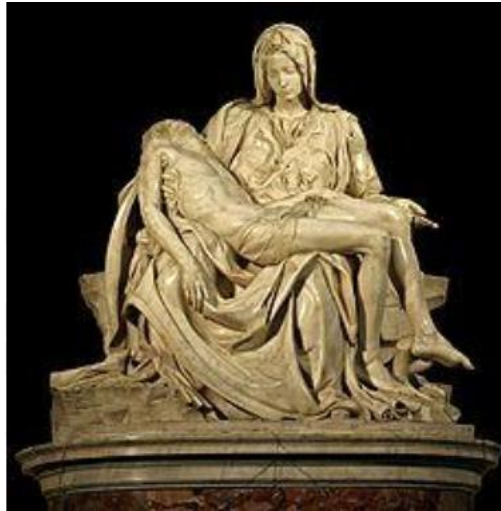
1475 ve 1564 yılları arasında yaşamış olan Michelangelo çok yönlü bir sanatçıdır. Heykel, resim, mimari ve şiir alanlarında eserler vermiş, İtalyan Rönesansı'nın önemli işlerine imza atan sanatçının heykellerinde insan anatomisinin ayrıntıları göze çarpar. Sistina şapeli'nin tavanına yapmış olduğu figürler anatomiye ne derecede hâkim olduğunu kanıtlar. Sistina Şapelinden hemen sonra yapmış olduğu "Ölmek üzere olan esir" heykelindeki yorumu Gombrich, yaşamın vücuttan çıkmak üzere olduğu, maddenin çözülme yasalarına vücudun teslim olmak üzere olduğu anı seçmiş olması ve kendini bırakış, var olma çabasından kurtuluş anı, teslim oluş ve yorgunluğun ifadesini olanaksız güzellik gibi tanımlamalarla değerlendirmiştir (Görsel 1.7). Michelangelo figürlerini,

işlediği mermer blokların içine saklanmış olarak gördüğünü ima etmiştir. Figürlerinde çizgilerdeki belirginlik, yalınlık ve sükûnetin olması bununla ilişkilidir. Buna rağmen figürler sert bir Görselde dönüp kıvrılabilirler ve ne derece hareketli olsalar bile, kavranabilir bir tamlığa sahiplerdir (Gombrich, 2004:313).



Görsel1. 7.Michelangelo, Ölmek Olan Köle, 1515

Heykeltiliğin üst sınırlarını ortaya koyan Pieta Heykeli'nde Meryem genç bir kadın olarak görünmektedir. Gençlik, hiç kaybedilmeyen saflığın metaforudur. Tanrı'nın iradesini kabul eden Meryem, kucagında kendine diagonal bir Görselde duran oğlu ölü İsa'yı sol eliyle dünyaya sunmaktadır. Ölüm ve gençlik teması, güzellik ve keder temasıyla aynı zeminde işlenmiştir (Görsel 1. 8) (Farthing, 2014:167).



Görsel1. 8.Michelangelo, “Pieta”, Mermer, 1499

1520-1590 yılları arasında sadece İtalya'nın bazı bölgelerinde yaşanmış Maniyerist dönem Michelangelo, Donatello ve Ghiberti gibi sanatçıların genç ressamlar tarafından taklit edilmesiyle oluşturulmuştur. Eleştirmenlerce yanlış yolda oldukları belirtilen sanatçılara verilen isim olan Maniyerizm, tarzılık anlamına gelmektedir. Maniyerizm, daha sonraları Rönesans ve Barok arasında kalan döneminin stilini anlatmak için kullanılmıştır. Bu dönemde oran ve ölçüler bilinçli bir Görselde bozularak değiştirilmiş, yenilik arayışına gidilmiştir. İlgi vücutta sağlanmaya çalışılan hareket ile çekilmeye çalışılmış, bir yılan gibi dolanan pozlar elde edilmek istenmiştir. Bu dönemin usta heykeltıraşı Giambologna (1581-1583) ünlü eseri Sabinli Kadınların Kaçırılması heykelinde izleyici için bakış noktasını tek bir yer olmaktan çıkartıp heykelin etrafında izleyiciyi gezdirmeye zorlamıştır (Görsel 1. 9) (Huntürk, 2011:162).



Görsel 1. 9.Giambologna, Sabinli Kadının Kaçırılması, 1583

1720-1760 yılları arasında Rokoko Geç Barok dönemi diye de adlandırılır. Bu dönemde iç mekan, park, bahçe ve kent süslemeleri için bolca kullanılan heykellerde

Rokoko özelliğine rastlanır. Yoğun dökümlü kumaşlar (drape) göze çarpar. 18. Yüzyıl Rokoko sanatçılarında ortaçağ sanatı konularına geri dönüş söz konusudur. Heykeltıraş Josef ThaddusStammel'in "Ölüm" isimli eserinde Rokoko özelliklerinin heykele nasıl yansıdığını iyi gözlemlenebilir (Görsel 1.10).



Görsel 1.10. Joseph Stammel, Ölüm, 1750

Fransız Devrimi sonrası akılcı ve serinkanlı bir bakış açısı edinen anlayışa tepkiyle dünyayı okumaya çalışan, duyguyu ve duygudan türeyen insancılığını temele koyan bir hayal gücü 1800 ve 1890 yılları arasında sanatta etkili olmuştur. Romantizm akımı olarak adlandırılan bu dilde, sanatçılar sezgiye önem vermiş, biçimci klasizmi, entelektüel disiplini ve kontrolü red eden işler meydana getirmişler (Krausse, 2005:56). İşçiler-toplumsal olaylar ve köylü sınıfı gibi konuları anlatan eserler veren Constantin Meunier (1831-1905), Honoré Drumier (1808-1917), Jules Dalou (1838-1902) Jean-François Millet (1814-1875) akımın bilinen heykeltıraşlarındandır. Heykellerinde işlediği figürler işçi, köylü, balıkçı gibi hayatın içinden karakterlerdir. Bazen bir olayın eleştirisini, bazen bir işin oluş halini anlatmışlardır.

1.4.3. Türk Sanatında Figüratif Heykel

1.4.3.1. Göktürkler

Türklerde çok eski zamanlardan bu yana başarılı oyma işleri çıkarılmıştır. Fakat bunların çoğunluk toprak malzeme veya ahşaptan olması günümüze ulaşmasına engel teşkil etmiştir. En eski örnekler Orta Asya'da rastlanır. Bunların başında Orhun Yazıtları, Kültigin yontuları gelmektedir. Göktürklerde Orhun Abideleri büyük öneme sahiptir. Bu anıtların biri Bilge Hakan tarafından 730'da ölen kardeşi Gültekin namına dikilirken, diğeri 734'te ölen Bilge Hakan adına. Bilge Hakan anıtı, dört heykel ile birkaç balbaldan ibarettir. Bu anıtlarda; Çin hakanının yanından taşçı ve yontucu getirdim. Bu sarp yere bu taşı yonturdum. Taşın üstünü de yazı ile doldurdum denirken, bu heykellerden Kültigin Baş; yüzün kendine özgü tüm karakteristik özellikleri yansıtılmış olup, doğu ve batı karışımı bir ırkı yansıtmaktadır (Elibal, 1973:107), (Görsel 1.12).



Görsel 1.11.Kültigin Başı,(MS VIII. yy)

Orta Asya Türkleri için önemli bir unsur olan hayvan üslubunun ilk örneklerine, MÖ. 4000'lerden- 700'lere varan erken süreçlerde rastlanmaya başlanmıştır. Bu üslup. Hun kültürüne bağlanan Asya'nın önemli bir sanat üslubudur. Sosyo-kültürel yapının ve göçebe yaşamın da bir getirisi. Geniş anlamıyla mücadele kavramı olup, bunun sanala yansımış halleridir. Gerçekçi oldukları kadar da uluslaşmışlardır. Önceleri ahşap oymalar olarak belirirken, sonra kemik, boynuz, maden, taş. Deri ve dokuma örneklerinde de gözlenir. Üslubun Selçuklu ve hatta daha öncesine kadar sürdüğü bilinmektedir. Avcılık dönemlerinde Hunlar da ve İskitlerde silah gibi eşyalar üzerine kabartma olarak hayvan motifleri işlendiği bilinmektedir. Hun sanatında görülen yontu örnekleri Uygur sanatıyla benzerlik gösterebilmektedir. Nitekim Uygurlarda olduğu gibi, heykel tekniğinde mail yani eğik kesim tekniğinin kullanıldığı anlaşılmaktadır (Gezer, 1984:144).

Orta Asya Türklerinde ayrıca balbal geleneğini görmek mümkündür. Balballar genel olarak ikiye ayrılır: MS. 7-8.yüzyıllara ait ve dikdörtgen bloklar halindeki taş sıralar ile 8 ve 9.yüzyıllara ait insan şeklindeki heykeller gibi. Balballar için Bir Türk öldüğünde, o kişi cesursa ve birini öldürürse, öldürdüğü her kişi için tahtadan bir insan tasviri oyulup, mezarı üzerine yerleştirilir. Bunlar ona cennette hizmet edecek kişilerdir denilirken, Çin kaynaklarında da: Türkler, bir alp öldüğünde, mezarının üstüne bir hatıra sütunu dikerler. Bazıları için 100 hatta 1000 taş dikilmiştir, diye ifade edilir. Orhun ve Yenisey yazıtları da; bu heykellerin mezarda yatan kişi tarafından öldürülen ve öbür dünyada kendisine hizmet edecek insanları temsil ettiğini doğrulamaktadır. Ama yine de ölen kişinin tutsağı olan bu heykellerin, neden ellerinde bir kadeh tuttuklarını açıklamak güçtür. Anlamı ne olursa olsun taştan bu heykeller, birer portredir. Balbal geleneğinin. 13.yüzyıllara kadar sürdüğü söylenebilir. (Görsel 1.13).Özellikle Göktürklerde, ayrıca Bala sagun kentinde Karamanlılara ait balbal örneklerine de rastlanılır". Balbalların ayrıca Osmanlı mezar taşlarının da birer öncüleri olduğu düşünülmektedir. Kimilerine göre bunlar, ilk anıt heykeller olarak kabul edilebilir (Gezer, 1984:144).



Görsel 1.12. Balballar, Göktürk Dönemi

MS. 8. yüzyıl ortalarından Uygurlar Budizm'e duydukları inançları doğrultusunda yapılar yapmışlar ve yerleşik düzene geçmişlerdir. Bu bağlamda heykel sanatı da gelişmiştir. Uygurlarda heykel ya da kabartmalar çoğunluk arkaik tarzdadır, bir kısmı da Budist devre ait olup, bazıları Greko-Budist denilen Yunan etkili izler taşır. Ayrıca Çin veya Hint etkileri gözlenir. Yapıtlar oldukça gerçekçidir. Özellikle alçak kabartmalar çoktur. Bununla birlikte; göçebe yaşam tarzının Türk toplumunun gerçek bir heykel sanatıyla geç buluşmasında etkili olduğu düşünülmektedir (Elibal, 1973:108).

Diyarbakır Surları özellikle eski Türk geleneğinin devamı sayılabilecek hayvan üslubu veya hayvan mücadele sahnelerinin bugün hala izlerini taşıyan önemli bir örneği olarak ayaktadır. Gerek surlar üzerinde gerekse Diyarbakır Ulu Camii kapıda; aslan-boğa mücadeleleri, kartal veyahut kaplan, geyik ve leopar gibi motifler. Orta Asya Türk etkilerini akla getirebilir.

1.6.2. Selçuklular

Türklerde özellikle Selçuklu kültüründe, mimari sanatı büyük önem taşımaktadır. Selçuklu mimarisinde birçok heykelsi öge veya kabartma, bazen stilize halde bazen de birebir olarak yansıtılmaktadır. Özellikle Selçuklu taş işçiliğinde; kapılarda, mihrap veya minber gibi yerlerde kabartma el işçiliği en güzel örneklerini sergilemiştir. Sayılan yerler, bitkisel veya geometrik Görsellerle, Rumi ve pal metlerle, yıldızlar, rozetler veya yazılarla ve hatta figürlerle süslenmektedir. Selçuklularda taşkın ve tezyini kütle plastiğinin önemli olduğu, bu örneklerle çok net anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklu örneklerinin bugün ayakta kalan birçoğunda özellikle simgesel kartal veya çift başlı kartal

motifgözenlenmektedir. Selçuklunun karakteristik motifleri arasında yine; birbirine geçmiş halde ejder veya yılanlara ve aslan figürüne rastlanır. Kabartma motiflerinde ejder motifi, ihtimalle Çin sanatından gelmedir. Kartal gibi kuşlar da Orta Asya kökenli olmalıdır. Geyik, boğa, tavşan aslan vb. çeşitli hayvan motiflerinin kökenlerini de on iki hayvanlı takvimle bağdaştıranlar olmaktadır. Çoğu zaman figürler, bitkisel motiflerle iç içedir. Anadolu Selçuklu simgesi olan kartal ve aslan, özellikle gücü betimlemek için kullanılır (Tekiner, 2014:69).

Heykel sanatı denilince akla gelebilecek unsurlar arasında mezar taşı örnekleri de bulunmaktadır. Ancak Doğan Kuban, mezar taşlarının heykel sayılmasını onaylamaz. Bunlar ona göre, yalnızca bir mezarı belirleyici unsurlar olup yalnızca “estetik unsurlar” taşıdıklarını kabul etmektedir.

Mezar taşı örneklerinden *Ahlat mezar taşları*. Ağır, kütleli formlar ve plastize etkilerle bugün dahi önemini sürdürmektedir (Görsel 1.13). Orta Asya Türk geleneği olarak kabul görmüş ve Akkoyunlular ile Karakoyunlular tarafından Anadolu'ya getirildiği varsayılan koç-koyun veya at biçimli mezar taşları (Görsel 1.14). Doğu Anadolu'da yoğunluk kazanmaktadır. Bu bölgede, özellikle koç ve at biçiminde yapılan mezar taşı örneklerine rastlanılır (15. yy). Örnekler; Tunceli, Van, Erzurum gibi kentlerde, köy ve kırsallarda yer alırlar (Şenyapılı, 2003:148).



Görsel 1.13.Ahlat Mezar Taşı, Selçuklu Dönemi



Görsel 1.14.Koç. Koyun Şeklinde Mezar Taşı, Selçuklu Dönemi

1.6.3. Osmanlılar

Osmanlı toplumunun resim ve heykele karşı tutumu çok tartışılan konulardan birini oluşturmaktadır. Konu tartışmalı olsa da Fatih Sultan Mehmet'in madalyonlar yaptırması, Kanuni Sultan Süleyman döneminde (sal. 1520–1566) Sadrazam İbrahim Paşa'nın Budapeşte'den getirdiği mitolojik konulu heykelleri Sultan Ahmet Meydanı'na diktirmesi, Osmanlı padişahlarının heykel sanatına karşı olmadıkları şeklinde değerlendirilse de bu heykeller çevre baskısı ile kaldırılmıştır. Bu olay halkın heykele bakışını göstermesi açısından önem taşımaktadır.

17. yüzyıl ve sonrasında gelişen siyasal olaylar, Osmanlıları endüstrileşen Avrupa ülkeleri karşısında yenileşmeye zorlamış, özellikle teknik alanlarda Avrupalı uzmanlardan yararlanılması ve Avrupa dillerindeki bazı kitapların Türkçeye çevrilmesi batı bilim ve kültürünün Osmanlı toplumunda giderek yayılmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler 18. yüzyıldan itibaren teknik alanlarda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da bazı değişimlerin yaşanmasını sağlamış, bu değişim sonucu oluşan yeni sanat ortamı ile birlikte sanat eğitiminin kurumsallaşması sağlanmıştır (Renda, 2007:265-269).

Yukarıda belirtildiği gibi Osmanlı sultanlarının heykele karşı bir tutumları olmasa da Osmanlı toplumunda heykel sanatı gelişmemiştir. Osmanlı döneminde gelişen bir heykel sanatı olmasa da III. Selim (1789–1807) ve II. Mahmut (1808–1839) döneminde

İstanbul'da yapılan Nişan Taşlarını ilk anıt heykeller olarak değerlendirmemiz mümkündür.

Heykel sanatının gelişmesinde rol oynayan bir diğer unsur ise mimarideki batı etkisine bağlanan tas bezemelerin boyutlandırılarak heykellere dönüşmesidir.

Lale devrinde (1718–1730) yaptırılan III. Ahmet (1728) ve Tophane (1732) çeşmeleri etrafından bağımsız ve her yüzünde kabartmalar bulunan meydan heykelleri görünümünde yapılar olarak örnek verilebilir. Çeşmelerin her yüzüne yerleştirilen meyve kâseleri, vazo ve çiçekler kabartma kompozisyonlar halindedir. Figürün yer almadığı bu kabartmalara diğer yapı türlerinde de rastlanmaktadır (Renda, 2007:140).

Osmanlı İmparatorluğu'nda batılı anlamda heykel sanatı Tanzimat Fermanı (1839) ile başlar. I. Abdülmecit (sal. 1839-1861) döneminde yaptırılan saraylar, köşkler ve kasırların bahçelerine heykel koymak için siparişler verilmiştir (Aydın, 1999:134).

Tanzimat'ın ilanından sonra Gülhane Parkı'na bir adalet taşı ve Beyazıt Meydanı'na "Hatt-ı Serif'in" yazılacağı bir anıtın dikilmesi planlanmış fakat bu plan gerçekleştirilememiştir. Bu ilk anıt heykel denemeleri gerçekleştirilmemiş olsa da bu dönemde her önemli olayın anısına dökürülen sultan portrelerinin bulunduğu kabartmalı madalyonlar ve nişanlar da bu dönem için önemli örneklerdir (Renda,2007:140).

Sultan Abdülaziz'in saltanat yılları (1861-1876) batılılaşma dönemi ve heykel sanatı açısından büyük önem taşır. 1867'deki gezisinde Avrupa'da şehir meydanlardaki anıtları ve müzelerdeki heykelleri inceleyen Abdülaziz İstanbul'a döndükten sonra İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'a bugün Topkapı Sarayı'nda olan mermer büstünü ve Beylerbeyi Sarayı'nda olan atlı heykelini yaptırmıştır (Görsel 1.15).



Görsel1.15.C.F. Fuller,Sultan Abdülaziz Heykeli, 1871,Topkapı Sarayı

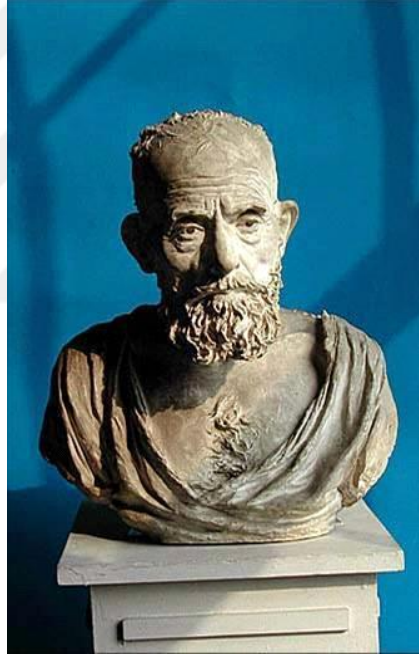
Abdülaziz kendi heykelini bir meydana diktirmemiş fakat Beylerbeyi Sarayı'nın bahçelerini Fransa'dan getirttiği hayvan heykelleriyle süslemiştir. Sultan Abdülaziz'in bu heykellerin yanı sıra kendisine kadar olan tüm Osmanlı sultanlarının portresinin bulunduğu fildişi bir levha da yaptırdığı bilinmektedir. Bu heykelleri diğer saray ve köşkerin bahçelerini süsleyen heykeller izler. Osmanlı toplumu heykele ne kadar uzak olsa da İstanbul'da bazı gayrimüslim sanatçıların faaliyet gösterdikleri bilinmektedir (Renda, 2007:76; Aydın, 1999:136).

Sultan Abdülhamit dönemi (sal. 1876-1908) heykel sanatı açısından bir gerileme dönemi olarak değerlendirilir. Bunun nedeni olarak Sultan Abdülhamit döneminde çok sayıda resim siparişi verilmiş olmasına rağmen, heykel sipariş edilmemesi gösterilir. Bu dönemde figürlü anıtlar yapılmasa da imparatorluğun birçok yerinde inşa edilen bir dizi saat kulesi ve mimari anıtlar Osmanlı topraklarında anıt kavramının yerleştiğini gösterir (Renda, 2007:142).

Sultan Abdülhamit'in desteklememesine rağmen özellikle Avrupa'dan gelen sanatçılar ve Avrupa elçiliklerinde açılan sergiler heykelin Osmanlı toplumunda giderek yaygınlaşmasını sağlamıştır. İlk sergilerden biri İstanbul'da Güzel Sanatlar Birliği olarak kurulan Elifba Kulübü'nün 1881 yılında Tarabya Rum Kız Okulu'nda açtığı sergidir.

Osman Efendi'nin de katıldığı bu sergi büyük ilgi görmüştür. Bunu 1882'de Beyoğlu'nda İtalyanlar tarafından açılan Balmumu heykel sergisi izler (Renda, 2007:142).

Sultan Abdülhamit döneminde heykel sanatı açısından en önemli gelişme Mart 1883'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla heykel eğitimi ve yapımına başlanmıştır. İsa Behzat'ın "Saz Şairi", "Kitap Okuyan Yahudi" rölyefi ve "Sakallı Adam" büstü Mehmet Bahri'nin "Düşünce ve Gülen Adam" büstleri ile Basri'nin "Yukarı Bakan Genç" büstü Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki ilk heykel uygulamalarıdır (Görsel 1.16). Sanatçılar, bu ilk uygulamaları sergileme imkânı bulamamışlardır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde birçok sanatçı yetişmiş ve 1885'ten itibaren her yıl düzenlenen yılsonu sergileriyle sanat ortamı daha da renklenmiştir (Bayrı, 1989:96).

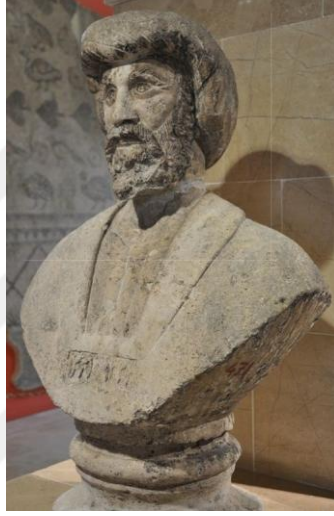


Görsel 1.16.İsa Behzat, Sakallı AdamBüstü,1898

1914 yılında İnas Sanayi Nefise Mektebi kurulur ve kızların da güzel sanatlar eğitimi alması sağlanır. İlk heykel dersleri Roma'da eğitim almış olan ve İstanbul'da heykel çalışmaları yapan YervantOsman Efendi tarafından verilmiştir.

Tanzimat'la birlikte açılmaya başlayan büyük caddeler meydanlar sonraki yıllarda hükümet konağı ile bir saat kulesi ya da bir anıtle tamamlanmış ve yeni bir şehir mekânı yaratılmaya çalışılmıştır. Fatih'teki Tayyare Şehitleri Anıtı (Hava Şehitleri Anıtı) ve

Şişli'deki Abide-i Hürriyet anıtı bunun ilk örneklerdendir. İstanbul'da inşa edilen Fatih kaymakamlık binasının önündeki alan park olarak düzenlenmiş, daha sonra parkın ortasına 1914 yılında şehit düşen ilk Türk havacılarının anısına şutun şeklinde bir anıt dikilmiştir. Ancak bu örneklerde figür bulunmamaktadır (Yeşilkaya, 2002:148). Osmanlı döneminde yapılmış ilk figürlü anıt Sivas Valisi Ahmet Muammer Kardaş tarafından 1915 yılında Osman Gazi'nin anısına Sivas'ın Hafık ilçesine dikilmiştir. Bugün Sivas Müzesi'nde bulunan ve üzerinde Osman Bey'in büstünün bulunduğu bir sütundan oluşan anıt 1936'da yerinden kaldırılmıştır (Görsel 1.20).



Görsel 1.17. Osman Gazi Büstü, 1916, Sivas Müzesi

1.6.4. 1950 Öncesi Türkiye

Türk toplumunun yaşamına yontu, Cumhuriyet döneminde girmiştir denebilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında da anıt-yontu yapımına önem verilmiştir. Henüz Cumhuriyetin ilanından önce, Gazi Mustafa Kemal, 1922 yılının ocak ayında Bursa'da yaptığı konuşmada, Müslümanların yontuyu bir put olarak görmeleri için artık hiçbir koşul kalmadığını belirtmiş, anıtların tarihte yaşanmış uygarlıkları günümüze taşıdığını vurgulamıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra, özellikle Kurtuluş Savaşı zaferini simgeleyen anıtlar dikilmiştir. Bu anıtların çoğu yabancı sanatçılara yaptırılmıştır. Çünkü o sıralar, Akademide yontu dersleri verilmektedir, yetişmiş Türk yontu sanatçıları vardır ama büyük boyutlu yontu yapımı ve dökümü için olanaklar elvermemektedir. Durumdan gerek sanatçılar gerekse basın tedirgindir; hoşnut değildir. Nitekim kısa süre içinde Türk

sanatçıları devreye girecek ve ülkenin birçok yöresine Türk yontu sanatçılarının gerçekleştirdiği anıt-yontular dikilecektir (Yeşilkaya, 2002:153).

Ancak Türk sanatçılar Cumhuriyetin ilk on yılı içinde küçük boyutlu yontular yapmışlar, bunlarla karma sergilere ya da yıllık sergilere katılmışlardır. Ancak ilk on yıl aşıldıktan sonradır. Türk yontu sanatçıları anıt-yontu ve büst yapımına girişmişlerdir. Ve uzun süre, Türk yontu sanatı anıt-yontu ve büst yapımının dışında yapıtlar verememiştir.

Ülkemizde 19. yüzyıl sonlarına kadar heykel sanatı dinin de etkisiyle mimariye bağlı taş süslemeciliği şeklinde gelişme göstermiştir. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda resim sanatında Batılılaşma etkisi sonucu yaşanan gelişmeler heykel sanatında karşımıza çıkmamaktadır. Bu dönemde adından bahsedebileceğimiz Türk heykel sanatçısı olmadığı gibi, 19. yüzyılda Osmanlı topraklarında çalışan çok sayıda ressama karşılık heykeltıraşa rastlayamayız (Yücel, 1983:114).

Osmanlılar, bilinen anlamda heykeller yapmak yerine, daha çok soyut, süslemeci çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. XVIII. yy' da kent alanlarında oluşturulan anıtsal nitelikte çeşme yapıları, kübik kütle plastiğinin erişebileceği en yüksek evrensel düzeyin örnekleri niteliğindedir. Bunların dışında şadırvan, havuz, fiskiye gibi genellikle mimarlık içinde ele alınan diğer yapıtlarda, taş bezemenin en güzel örneklerini yansıtmışlar; yapıların içinde ise mihraplar, minberler, kafesler, şebekeler, merdiven korkulukları; ahşap ve taş oyma işçilikleriyle dikkati çekmişlerdir. Mezar taşları ve menzil taşları da, ince biçimde işlenen, etkili süslemelerle donatılmış yapıtlar olmuştur (Bayrı, 1989:107).

1923 öncesi dönemde yetişmiş az sayıdaki heykeltıraşlardan bir kısmı cumhuriyet dönemine de yetişerek alanlarında kıymetli eserler vermiş ve 1937'de Rudolf Belling Güzel Sanatlar Akademisi '(Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi) Heykel Bölümü'nde göreve başlayıncaya kadar ki ilk heykeltıraşları yetiştiren isimler olmuştur. Bu isimler, İhsan Özsoy, Mehmet Mahir Tomruk ve Nijad Sirel'dir. 1867-1944 yılları arasında yaşamış olan İhsan Özsoy Sanayi-i Nefise'nin ilk öğrencisi olmuş, buradaki eğitimini tamamladıktan sonra Fransa'ya gönderilmiştir. Okulun ilk öğretmeni olan ve 1855-1914 yılları arasında yaşamış Osgan Efendi ismiyle bilinen Yervant Osgan'ın emekliye ayrılmasıyla birlikte de mezun olduğu okula öğretmen olarak dönmüştür.

Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye’de Atatürk önderliğinde çağdaşlaşma yolunda birçok devrim gerçekleştirilmiştir. Gerçekleşen devrimler siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda yeni bir toplum yaratmayı hedeflemiştir. Çağdaşlaşma isteği toplumun her alanında varlığını göstermiştir. Bağımsızlık savaşı verilmiş ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmuştur. Verilen bağımsızlık savaşı sonrası Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı İmparatorluğu’nun mirasını da almıştır.

Heykel sanatı Cumhuriyet devrimleri ile beraber tasvir yasağından kurtulmuştur. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Cumhuriyet rejiminin modernleşme simgesi olarak görülmüş ve bu anlamda özellikle anıt heykellere ideolojik simgeler olarak bakılmıştır.

Her alanda kalkınmayı hedefleyen Cumhuriyetle birlikte gelişme sürecine giren heykel sanatına katkı yapan önemli kurumlardan biri de halkevleridir. Cumhuriyetin ilanından sonra halkın eğitim ve kültür seviyesini yükseltmek amacıyla okuma yazma seferberliği ilan edilerek Millet Mektepleri açılır. Eğitim yasını geçmiş genç insanlara yönelik olan Millet Mektepleri okuryazarlık oranının artmasını sağlamış fakat halkın resim ve heykele bakışını değiştirmek için yeterli olmamıştır. Bu nedenle her yastan insanın eğitimi için tüm yurttaki faaliyet gösterecek bir kurum olan Halkevleri kurulmuştur (Yücel, 1983:119).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa’ya gönderilen öğrencilerin yurda dönerek anıt heykel yapacak seviyeye gelmelerine kadar anıt heykel uygulamaları yabancı heykeltıraşlara yaptırılmıştır. Ankara Güven Anıtı, ‘JozefThorak- Anton Hanak’, Atatürk Anıtları HeinrichKrippel Türkiye’de heykel sanatına katkıda bulunmuşlardır. (Görsel 1. 18).Yabancı heykeltıraşların yaptığı ilk heykel HeinrichKrippel tarafından 1925 yılında yapılan Sarayburnu Atatürk Anıtı’dır (Görsel 1.19).



Görsel 1. 18.JozefThorak- Anton Hanak, Ankara Güven Anıtı, 1935



Görsel 1. 19.HeinrichKrippel, Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1925

Cumhuriyet sonrası birinci kuşak Türk Heykeltıraşlar; Ratip Aşir Acudoğu (Acudoğlu), Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Mustafa Nusret Suman, Ahmet Kenan Yontuç, Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki ' dir.

1940-1941 ders yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve heykel bölümlerinin yükseköğrenim bölümleri açılır. 1950'de Belling'in yönetiminde bulunan heykel atölyeleri ikiye ayrılarak birinin yönetimi Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'na diğerinin yönetimi ise Rudolf Belling'e verilmiştir. 1954 yılında akademiden ayrılan Belling'in yerine heykel hocası olarak Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu atanır (Yaman, 2011:67).

Demokrat Parti'nin 1950'de iktidara gelmesiyle, devlet politikasında büyük bir değişim olur. Cumhuriyet Halk Partisi'nin modernleşme projesinde ilk sırayı eğitim ve kültür politikası alırken, Demokrat Parti'nin önceliği ekonomik kalkınma politikasıdır. Siyasi gelişmeler, devletten bağımsız daha özgür bir sanat ortamının oluşmasını, sanatçının bireyselleşmesini ve soyut sanata olan eğilimin artmasını beraberinde getirmiştir. Artık özgür olan sanatçı bireysel ifade ve var olma çabası içindedir. Bu ilişkiler sonucunda dünyada 20. yüzyılın başlarında başlayan soyut sanatı Türk sanatçıları 1940'ların sonunda yakalayabilmişlerdir.

Heykel sanatı yalnızca akademide, anıt çalışmalarında, Devlet Resim Heykel Sergilerinde ve çok az sayıda açılan sergilerde varlığını gösterebilmiştir. O zamana kadar yapılan heykeller doğaya bağlı, figüratif ve klasik üslupla yapılmıştır. Batı'yı takip eden Türk plastik sanatlarında az da olsa kübist denemeler yapılmaktadır. Sanatçılar bu anlayışı tam anlamıyla kavrayamadan çağı yakalama isteğiyle klasik üsluptan soyuta hızlı bir geçiş yapmışlardır (Yaman, 2011:72). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencisi İhsan Özsoy'dan, pek çok önemli ismi yetiştiren Ali Hadi Bara'ya, ilk kadın heykeltıraş Sabiha Bengütaş'tan, ilk Atatürk büstünü yapan Zühtü Müridoğlu ve Kenan Yontuç'a değin birçok heykeltıraşlar döneme katkı sağlamışlardır.

Türk heykeltıraşları farklı malzemelerle heykel yapılabileceğini Avrupa seyahatleri sırasında görmüşlerdir. 1950'ler de malzemenin tüm olanaklarını kullanan sanatçılarımız, yeni biçim arayışlarıyla 1950-1960 yılları arasında Türk heykelinin büyük bir atılım yapmasını sağlamışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. FİGÜRATİF HEYKELVE MALZEME

2.1. Figüratif Heykel Sanatında Malzeme ve Yöntem

İnsanın doğadaki materyalleri kendi amaçları ve duyguları doğrultusunda kullanabilmeyi keşfetmesi ile başlayan estetik algısı, insanda yaklaşık 30.000 yıl önce ilk etkilerini göstermiştir. Bu dönemden itibaren, estetik algısını yansıtmının etkili bir yolu olan heykel yapımında, geleneksel malzeme önemli bir yer tutmuş ve her çağda değişen unsurlar ile heykelde, geleneksel malzeme ekseninde de yeni arayışlara girilmiştir. Bu yeni arayışları anlamak için tarih skalasında değişen unsurları ve malzeme kullanımlarını incelemek gerekir (Elibal, 1973:142).

Dönemin heykelde en önemli figürü Venüs heykelleridir. Venüs heykelleri, dişilik organları abartılarak ön plana çıkarılmış ve bu yolla doğurganlık ve bereket kavramları irdelenmiş heykellerdir. LespugueVenüsü ve WillendorfVenüsübu dönemin tipik örnekleridir.



Görsel 2.1. LespugueVenüsü, M.Ö. 25000

19. yüzyıl sonlarına kadar heykel ve resim “doğanın taklidi” ve kusursuz güzelliğin tasviri olmuştur. Antikiteden beri süregelen oran- orantı ve kompozisyon anlayışları kullanılmıştır. Heykel sanatı, halka açık kamu alanlarında, meydanlarda ya da parklarda bulunan yapıtlarda, anıtlarda, önemli şahısların, devlet adamlarının heykel ve büstlerinden oluşmuştur. Ya da kilise ve bina cephelerini süslemek için uygulanan yapıtlardan meydana gelmiştir. Konu olarak tarihsel olay ve karakterler, kahramanlar ve öyküleri ile kutsal kitaplardan temalar ele alınmıştır. Başka bir deyişle geleneksel sanatta tema her zaman insan merkezlidir. Sanatçıya

kendi görüş, duygu ve düşüncelerini katma hakkı pek verilmemiştir. Sanat kutsal, büyük, yüce kişilere, olaylara ve makamlara hizmet etmiştir.(Çobanoğlu, 2011:10).

Antik çağlardan bu yana gelen tarımsal kültür ve din merkezli mutlak monarşi yönetimi Endüstri Çağı'nda yerlerini endüstriyel makine üretimi ve parlamenter yönetime bırakmıştır. Elişi yerine makine işi geçmiştir. Avrupa'da giderek kentlerin kuruluş nedenleri ve insanların yaşam tarzları görülmemiş bir hızla değişmiştir.

XX. yüzyılın başına değin, aristokratik dünyanın kültürü, ölü dalgalar halinde devam etmiş, ancak XX. yüzyılın başından itibaren eski mimarinin üslupları, akademik ve dogmatik eğitimler terk edilmeğe başlanmış, tarım yönetimleri ile dinleri, tamamen ölü ve zamanını doldurmuş kurumlar haline gelmişti. Bu kültürün sanatı da kimi yaratıcı dönemlere ulaşmasına rağmen, yenilenemediği için kendini tüketmiştir.(Turani, 1979:432).

Bu özgürlükçü düşünce, sanatçının önüne sınırlarını çizmenin imkânsız olduğu yaratıcı bir dünya açmıştır. Ancak sınırsız yaratıcılık beraberinde sanatçı ve toplumun ortak bir beğeni paydasında buluşma olasılığını da azaltmıştır. Beğenilme kaygısının arttığı bir ortamda sanatçı ya kendi içinden gelen biçimde eserler vermiş, özgürlüğün sesi olmuş ya da sanat koruyucularının istekleri doğrultusunda hareket etmek zorunda kalmış kendini tekrar ederek tüketmiştir. Gelenekselden kopup, bireyselliğin önem kazandığı bu dönemde sanat bireysel anlatmanın en önemli aracı olmuştur (Çobanoğlu, 2011:12)

Tüm özgürlükçü görünen yapısına rağmen endüstrileşme pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. İnsanlık artık makineye bağlı onun kölesi bir halde tek düze bir hayat sürmeye zorlanmaktadır. Sanatçı oluşan yeni materyalist düzene tepkisini başta heykel ve resim olmak üzere eserlerinde nesneyi parçalayarak vermiştir.

Monarşi dönemlerde nesne ve figürlerin yalnız dış görüntülerinin biçimlenmesine dayanan tasvir anlatımı, inançlı sanatçı görüşlerine dayanarak terk edilmeye başlandı. Ayrıca artık sanatçı kimseye ödün vermiyor kimse için sanatını yapmıyor, yalnız kendini dış dünyaya karşı savunmak için, kendi anlatım gücünü bir silah olarak kullanıyordu. Bu nedendir ki çağımızın sanatı, 20. yüzyılın başından itibaren her şeye karşı bir başkaldırma sanatı oluyordu.(Turani, 1980:37)

Geleneksel sanatın yerini bireysel anlatımın ön planda olduğu bir sanatın aldığı bu değişim döneminde, özü itibari ile geleneksel malzemeye bağlı olsa da heykelin bu değişimden etkilenmemesi imkânsızdır. İlk olarak heykelin mekân ve zaman kavramları değişmeye başlamıştır. Monarşi otoritesinde kiliselerde, mimari süslemelerde mekân kavramına kavuşan heykel endüstrileşme ile birlikte halkın arasında, meydanlarda yerini almaya başlamıştır. Ölü insanların zamanını anlatan heykellerin yerini günümüz insanının sorunlarını, yaşanmışlıklarını anlatan heykeller almıştır. Yeni mekân ve zaman, heykeltıraşları yeni arayışlara yöneltmiş, artık bireysel olan sanatsal anlayışı

doğrultusunda heykelde birçok yeni üslup, form, hareket ve poz doğmuştur (Kadı, 1996:97).

Bu yenilikler heykele malzeme alanına da sirayet etmiş, geleneksel malzeme ekseninde heykel yeni malzemeler ile de biçimlenmiştir. Bu yeni malzemeler yeni keşifleri içerebildiği gibi metal gibi geleneksel bir malzemenin doğal hali değil insan üretimi olan formu sac, tel gibi materyalleri de içermektedir.

Endüstri Çağı'nda gerek toplumsal yaşamda gerek sanatsal ortamda yaşanan köklü değişimler ve farklılaşan düşünce yapısı modern düşünceyi beraberinde getirmiş, buna bağlı olarak modern sanat doğmuştur. Modern sanatta heykele ilişkin temel kaygılar ve beklentiler değişmiştir. Değişen bu temel kaygı ve beklentilerin modernizm heykele etkilerinin irdelenmesi gerekir (Turani, 1980: 39).

2.2. Heykelde Sanatında Geleneksel Taş Malzemenin Güncel Yansımaları

1950 sonrası heykelde, postmodernizm'in özgürlükçü anlayışı ile bütün formsal kalıpların tamamen yıkıldığı ve her sanatçının kendine ait bir form anlayışının olduğu bir dönemdir. Sübjektif formlarda, duygusal bir hafızaya sahip olan geleneksel malzemelerin sahip olduğu yeri belirleyebilmek için, bu malzemelerin hafızalarını ve heykeltıraşların bu malzemeleri sübjektif formlarıyla yeniden keşfini irdelemek gerekir.

Böylece 1950'lerden günümüze geleneksel malzemelerin değişen doğasını da anlayabiliriz. Heykel malzemelerinin, başta estetik ve sosyal etmenler çevresinde biçimlenen hiyerarşik sisteminde taş, bronz ve mermer eski çağlardan modernizmeda daima önde olmuştur. Bu üç malzemedan taş, estetik algılarının somutlaşmasında fazlaca kullanılmıştır. Bu somutlaştırılma sürecinde taş daima kendisinden farklı bir şeyi temsil etmiştir. Örneğin, mermer, antikiteden modernizme kösnül kadın çıplaklığını anlatmada kullanılan temel heykel malzemesidir (Kadı, 1996:101).

Modernizme kadar taş, diğer malzemeler gibi insana, saça, göze, tene ve kumaşa dönüşmüş ve idealize edilmiş somut figürlere beden olmuştur. Modernizmin heykel anlayışında ise taş mevcut özellikleri ile bir arada değerlendirilmiştir. Taşın duygusal hafızasını en güzel açıklayan sözlerden biri Michelangelo'ya aittir. Michelangelo heykellerindeki figürleri taş blok içinde gizli olarak görüp, görevini figürü örten kısımları çıkarmak olarak tanımlar. Öz olarak taş bloktan yontularak elde edilen taş heykeller, işleniş biçimi ve ifade ettikleri ile yüzyıllardan süre gelen bir duygusal hafızaya sahip

olmuştur. Modernizm ile birlikte bu hafıza da etkilenmiştir (Collins, 2014:171-2). Örneğin Brancusi taş bir blokta gizli olan figürü çıkarmak yerine, taşın orijinal biçimini olabildiğince koruyarak anlatılmak istenen figürü ortaya çıkarma arayışı içindedir. Postmodern dönemle gelen özgürlük ve doğallık arayışı bir heykel malzemesi olarak taşın bakış açısını değiştirmiştir.

Taş, dayanıklılık, tarihsellik ve anıtsallık gibi konularla özdeşleşmiş, katı ve asi bir malzemedir. Sıradan ve faydalı olmasının yanı sıra çok eskidir ve bu da çağdaş sanatçıların çeşitli amaçlar doğrultusunda kullandığı bir güç ve esrar hissi verir. Bugün taşın taşılığını belirlemede rengi, jeolojik kalitesi, granül yoğunluğu, katmanları ve ağırlığına öncelik veriliyor. Her ikisi de ateşten doğan, çok sert ve zorlu çözünürlüğe sahip volkanik kayalar olan bazalt ve granit önde geliyor. Artık taşlar günlük yaşamdan figürlere ya da başka şeylere benzeyecek Görselde oyulmuyor, onun yerine neredeyse ocaktan çıktığı şekli ile ya da testereler ile minik kesitler yapılarak bırakılıyor. (Collins, 2014:172).

Postmodernist dönemde taşı, ocaktan çıktığı şekli ya da testereler ile minik kesitler yaparak kullanan en önemli sanatçılardan biri Joseph Beuys'tur. Beuys'a göre kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşür ve bu düşüncesi onu insan yaratıcılığına karşı toplumun anlayışsızlığı ve sınırlayıcılığı ile mücadele etmeye götürmüştür. Bu yüzden herkesin sanatçı olabileceği görüşünü savunmuştur. Enerjinin önemli bir yaratıcı güç olduğunu savunan Beuys jeolojik oluşumlara büyük ilgi göstermiştir ve 1970'lerde İskoçya ve İrlanda'daki jeolojik oluşumları incelemiştir. Özellikle 60 milyon yıl önceki bir volkan patlaması sonrasında lavların soğuması sonucu meydana gelen ve 40 binden fazla altıgen bazalt sütundan oluşan İrlanda'daki Devler Kaldırımı Beuys'u fazlaca etkilemiştir. 1983 yılında 'The End of the Twentieth Century' adlı çalışmalarının ilk serisinde Alman taş ocaklarından alınmış otuz bir altıgen bazalt sütun kullanmıştır. Beuys bu taşlar üzerinde herhangi bir işleme yapmamış sadece her sütuna yakından bakıldığında görülebilecek görselde küçük, yuvarlak bir delik açıp, içini çamur ve deriyle doldurmuştur (Görsel 2.2). Bir yüze veya bir göze benzeyen bu tuhaf girişimler taşlara antropomorfik bir görünüm vermiştir (Collins, 2014:173).



Görsel 2.2. Joseph Beuys, Yirminci Yüzyılın Sonu, 1983

Joseph Beuys'un yaratıcılığı esas alan sanat görüşü onu performans üzerine sanat yapmaya da yönlendirmiştir. Tıpkı Beuys gibi performans üzerine sanat yapan bir diğer postmodernist sanatçı James Lee Byars, performanslarında kullandığı objeler doğrultusunda mermer, granit ve bazalt ile çalışarak küreler, küpler, piramitler ve sütunlar yapmıştır. Görünenin yerine aklın ötesindeki esrarengiz olanla ilgilenen Byars, eskiliğinden dolayı esrarlı bir özelliğe de sahip olan taştan fazlasıyla yararlanmıştır (Gombrich, 2004:202).

Byars'ın temiz geometrik formlarında kusursuzluk arayışı göze çarpar. Ancak Byars'ın kusursuzluk arayışı sadece geometrik formlarla sınırlı olmamıştır. Taşın da kusursuz olmasına önem veren Byars Mısır ve Yunanistan'da incelemelerde bulunmuş ve kusursuz taşı bulmak için uzun bir süre bu bölgelerde kalmıştır. Yunanistan'ın Thassos Adası'nda, Kavala Taşocağında yüksek cilaya gelebilecek bir taş keşfetmiş ve bunu "The White Figure" adlı yapıtında kullanmıştır (Görsel 2. 3).



Görsel2.3.James Lee Byars,The White Figure, 1990

Doğal olana ulaşma isteğinin postmodernizmde temel unsurlardan biri olduğundan bu bölümün başlangıç kısmında bahsedilmişti. 1960'lar sonrası bu isteğin en belirgin yaklaşımlarını minimalist yaklaşımda görmek mümkündür. Minimalist yaklaşımın geleneksel malzeme bağlamında heykele yansımaları, doğada hazır bulunan malzemeye mümkün olan en az biçimde müdahale etmek olarak görülmüştür. Taş malzeme ile minimalist yaklaşımlı eserler veren öncü iki sanatçı Richard Long ve UlrichRücriem'dir (Gombrich, 2004:203).

Richard Long "Taşların dünyanın yapıldığı şey olduğu fikrini seviyorum" demiştir. Taşlara biçimsel olarak müdahale etmeyişi ve minimalist yaklaşımı bu düşüncesi ile ilişkilendirilebilir. Richard Long doğa yürüyüşlerini çok seven bir sanatçıdır. Dünyanın pek çok yerinde doğa yürüyüşleri yapmış ve bu yürüyüşler esnasında keşfettiği taşlarla enstalasyon çalışmaları meydana getirmiştir. Bu çalışmaları yaparken taşlara biçimsel olarak herhangi bir işlem yapmamış, keşfettiği taşları bir çizgi, üçgen veya daire gibi geometrik görseller oluşturacak biçimde yerleştirmiştir. Long'un bu görselleri kullanması görsellerin evrenselliği ile yakından ilgilidir. Doğa ile derin özdeşlik kuran eserlerinde zaman, uzam, coğrafya, hareket ve hacim arasındaki ilişkileri keşfetme amacı gütmüştür. 'Small White PebbleCircles'(Ufak Beyaz Çakıl Çemberleri) (Görsel 2.4) 'Red Slate Ring'(Kırmızı Kayrak Taşı Halkası), 'Gold Rush'(Altın Akını) (Görsel 2.5) ve 'White RockLine'(Beyaz Kaya Çizgisi) (Görsel 2.6) bu doğrultuda yaptığı çalışmalardır. (Collins, 2014:176).



Görsel2.4.Richard Long, Ufak Beyaz Çakıl Çemberleri, 1987



Görsel2.5.Richard Long,Altına Hücum, 2006



Görsel2.6.Richard Long, Beyaz Kaya Çizgisi, 1984

Richard Long gibi heykelde minimalist yaklaşımın önde gelen temsilcilerinden olan Ulrich Rückriem, heykelin çevresiyle olan boşluk ve hacim ilişkisi üzerine arayışları ile dikkat çeker ve geleneksel bir malzeme olan taş arayışlarında önemli yer tutar. Rückriem 1960'ların başında taşı yontarak figüratif çalışmalar yapmıştır. Yontma işlemi öz olarak tündengelim ile ilişkilendirilebilir. Rückriem ise minimal bir yaklaşımla tümevarım amacı taşımaktadır. Bu amaçla taşı yontmaktan vazgeçmiş, taşın özelliğine göre parçalayarak veya dağıtarak yeniden ilk haline dönecek görselde birleştirmiş ya da taş bloklara matkapla delikler açarak taşın birleşimini vurgulamıştır. Bunu yapmasındaki amaç tümevarımda geçen sürece dikkat çekmektir. Rückriem'in süreç sanatı (process art) ile ilişkilendirilmesinin sebebi bu olmuştur (Collins, 2014:182).



Görsel2.7.UlrichRückriem, Granit Bleu de Vire, 2000

İlkini 1991 yılında yaptığı Granit Bleu de Vire çalışma serisi, UlrichRückriem'in süreç sanatına yönelik çalışmalarından biridir (Görsel 2.7). 2000 yılında bu çalışmanın 11 adet küp şeklinde granitten oluşan yeni bir versiyonunu da yapmış ve küplerin yerini her 5 yılda bir değiştirerek heykelin oluşum sürecine dikkat çekmiştir.

1960'lardan itibaren önü alınamaz bir hızla gelişen teknoloji, taşı işlemede de önemli gelişimleri beraberinde getirmiştir. Daha önceleri çekiç ve murç ile yıllar süren bir taş heykel yapımı gelişen imkânlarla beraber spiral makinesi, hava kompresörleri gibi makineler ile çok daha kısa bir sürede yapılabilmektedir. Örneğin günümüzde düzenlenen taş heykel sempozyumları birkaç hafta veya bir ay gibi bir süre almaktadır ve sanatçılar bu süreçte heykellerini bitirebilmektedir. Taşı işlemedeki kolaylıklar sadece el aletleri ile de sınırlı kalmamıştır. Öyle ki günümüzde el dahi değmeden bilgisayar destekli CNC makinelerle üretilen taş heykeller mevcuttur. CNC teknolojisi kullanarak, üç boyutlu tarama teknikleri ile düşünceler somutlaştırılabilmektedir. Burada esas olan heykelde artık yapım tekniğinden çok düşüncenin ön planda olmasıdır (Gombrich, 2004:221).

Taş ile birlikte heykel malzemelerinin hiyerarşik sisteminde uzun yıllar boyunca zirve olan diğer malzeme bronzdur. Arkaik dönemden modernizme, mukavemeti, güçlü yapısı ve kahverengi dokusuyla, başta kahraman erkek çıplaklığının anlatımına beden

olan bronz, modernizm ile birlikte farklı anlatımlara da temel olmuştur. Rodin, Maillol, Moore ve Giacometti'nin formal değişimlerinde temel malzeme olan bronz, figüratif soyutlamada da en çok kullanılan heykel malzemelerinden biri olmayı sürdürmüştür.

2.3. Grek, Roma Kùltürleri ve Neoklasizmin Ortak Malzemesi

Bilim ve felsefeye farklı açılardan bakılan Rönesans'ın etkisi Barok heykelinde, heykelin ilk kez birden çok ideal bakış açısına sahip olması olarak görülür. Barok heykelinin en temel malzemesi olan mermer, dönemin abartılı ve çok yönlü bakış açısı yaratan üslubu doğrultusunda işleme tekniği olarak zirveye çıkmıştır. Dönemin en önemli temsilcisi olan Bernini'nin "Apollon ve Daphne"sinde dinamizmi ortaya çıkaran en önemli etmen heykeli işlemedeki üstün teknik ve mermerin kusursuz parlaklığıdır.

Barok döneminin ardından özellikle Avrupa'da sanata etki eden en önemli olay Fransız İhtilali'dir. 1789'da gerçekleşen Fransız İhtilali'nin sanata yansımalarının ne denli büyük olduğunu görebilmek için 19.yüzyılın başında ve sonunda sanatın durumunu incelemek gerekir. Yüzyılın başında neoklasizm ve romantizm önemli iki akımdır. Her çağın kendine has üslubu tek bir görüş etrafında Görsellenip biçime dönüşürken, bu çağın başında bu iki akımın etkili olmasında değişen sınıfsal yapısının, endüstri devrimi ile doğan burjuva sınıfının etkisi büyüktür. Ancak 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren endüstri devrimi etkisini göstermiş ve bu iki akım etkilerini kaybetmiş, çağın pozitivist yaklaşımı ile realizm ve empresyonizm etkisini artırmıştır (Eroğlu, 2015:96).

18.yüzyılda arkeolojik keşiflerle günışığına çıkan Roma dönemi ve Grek döneme ait eserler büyük bir heyecan yaratmış, bu yüzden geçmişin klasik çizgilerine özenen neoklasizm akımı 1800'lerin başında önemli bir yer tutmuştur. Sanatsal anlamda Grek ve Roma dönemlerini inceleyerek plastik sanatları yenileme isteği, son dönemlerini yaşayan monarşi güçlerinin temsil edici gösterişe duydukları ihtiyacın bir göstergesidir denebilir. Antik çağlardan bu yana temsil edici gösterişin sanat alanında en önemli unsurlarından biri olan heykelin bu akımdan etkilenmemesi ise imkânsızdır. Grek dönemin yumuşak formları neoklasik heykelin en önemli özelliğidir. Doğa gözleminden uzak ve anonim, mitolojik, hayali figürlerin olduğu simgesel bir anlatım söz konusudur. Grek heykelinin öz malzemesi mermer neoklasik heykelin vazgeçilmezidir (Eroğlu, 2015:96).

Neoklasik heykelin en önemli temsilcilerinden Antonio Canova'nın heykellerinde, aynı Grek döneminde olduğu gibi insan bedeninin kişisel heyecandan yoksun form odaklı

bir anlatımı vardır. Aslında aynı çıplak vücutlar, aynı yumuşak ve idealize edilmiş formlar, elbiselerdeki düzenli kıvrımlar bütün neoklasik heykeltıraşlarını üslup olarak birbirine çok yaklaştırmıştır. Diğer neoklasik heykeltıraşlar gibi Canova'da kurallaştırılmış bir biçimleme doğrultusunda yalın bir güzelliğe varmak için heyecanlı hareketlerin forma yansımından kaçınmaya çabalamış, bu yüzden heykellerinde yumuşak ve etkili formlara rağmen heyecansız ve ruhsuz bir anlatımla sınırlanmak zorunda kalmıştır (Görsel 2. 8) (Gombrich, 2004:226).



Görsel2.8. Antonio Canova, Üç Güzeller, 1817

2.4. Mermer Malzemenin Figüratif Heykel Sanatına Kazandırdıkları

İnsanın kendi bedenini bir imge olarak kullanması sanatın var olmasıyla başlar ve geniş tarihsel süreç içinde önemini koruyarak günümüze kadar gelir. Bir nesne olarak insan bedeni, sınırsız biçimleme olanak ve olasılıklarıyla heykel sanatçısının bedene ve bağlı olduğu sanat alanına ilişkin özgün görüş ve düşüncelerini dile getirebileceği bir alan haline gelmiştir.

Heykel sanatçısı çağlar boyunca yaşama etkin müdahalesini gerçekleştirmek için nesnel gerçeklikteki çeşitli nesnelere arasından yine kendi bedenini seçmiştir. Çünkü beden sınırsız biçimleme olanaklarının yanında insanın karmaşık düşünsel dünyasının da en önemli anlatım aracı olmuştur. İnsan bedeninin estetik varlık, inançsal simge

veüretildiği dönemin egemen kavramlarının temsil nesnesi olarak dönüşümü gibi nedenler figürü anlatımda ve biçimlemede heykel sanatçısı açısından vazgeçilemez kılmıştır.

Heykel sanatında figür insanın evrimine paralel bir değişim geçirmiş ve bu süreçte, hayatı anlama, algılama, değiştirme yeni dengeler oluşturma çabası aracılığıyla yeni beden kavrayışlarında, yeni benlik tanımlamalarında çok çeşitli gerçeklik modellerinin benimsenmesini ve tartışılmasını sağlamıştır. Tarihi çok eski olduğu bilinen heykel ve heykel sanatı bu derece yaygınlaştıran asıl sebeptir. Çeşitli devirlerde yaşamış insanların tapındıkları ve ilah tanıdıkları şeylerin ağaç, taş, maden üzerine işlemleri ve ibadetlerini bunlara karşı yapmaları, heykel ve heykelciliğe cemiyyet hayatında geniş yer verilmesine yol açmıştır (Hauser, 1984:3).

Kireçtaşı ve benzerlerinin yüksek ısı ve basınç altında yeniden kristal yapısının değişmesi ile mermer meydana gelir. Mermer, %56 kalsiyum oksit (CaO) ve %44 karbondioksit (CO₂) ihtiva eder. Mermerin çeşitli renkler alması az miktarda demir veya diğer metal oksitlerin, bileşimde yer almasından kaynaklanır

20. yüzyıl sanatçıları tarafından keşfedilerek, heykelin yapısına katılmaya çalışılan figür - kütle ilişkisinin plastik bir değer olarak vurgulanması açısından bu çalışmalar oldukça önemlidir. Bunun yanında kütleli figürü gösteren kısımdan geriye kalan yüzeylerinin pürüzlü olarak (tarak izleriyle) bırakılmış olması, bu iki yüzeyin plastik olarak birbirlerine karşı oluşturdukları biçimsel (yüzeysel) zıtlık da heykelle kattığı plastik anlatım bütünlüğü bakımından oldukça önemli bir yer tutar.

XIV. yüzyılda, Floransa'da Andrea Pisano'nun, San Yoanna vaftiz evine yaptığı yirmi sekiz kabartmayla süslü tunç kapı, heykel ve kabartma sanatının gelişmesine yol açan ilk eserlerdendir. Yine bu yüzyılda lahit mermerleri üzerine işlenen başarılı kabartma heykel örneklerini görmek mümkündür (Görsel 2.9) (Güvemli, 1960: 45).



Görsel2.9.AndreaPisano, San Yoanna Vaftiz Evi, 16 yy.

Barok döneminde ise heykel; en yaygın sanat dallarından biridir. Barok dönemin, sanat anlayışına uygun olarak figürler hareketli ve coşkudur. Elbise kıvrımları, jest ve ifadelerde aşırılık görülür. Malzeme olarak çoğunlukla mermer, tunçve ahşap kullanılmıştır. Eserlerde boyalı mermer (yalancı mermer) kullanılmıştır. Kullanılan teknik yönü ile kusursuz olan Barok heykellerindeki ayrıntılar tamamen zarif bir görselde yontulmuştur. Yüz ifadelerindeki canlılık bazen abartmaya varan duygusallık, coşku ve korku gibi duygular betimlenmiştir.

Vücut hareketlerinde, yüz ifadelerinin aktarılmasında, gövdeye ait, kumaş kıvrım ve dökümlerin canlı ve hareket halindeymiş gibi ortaya çıkan hareketlilik- ışık gölge oyunlarında fark edilen belirginleşen bir heykel tarzı oluşur. Barok sanatını ifade eden yapıtlardan Bernini'in " Dört Nehir " adlı çeşmesidir. Küçük kaya parçalarının ortasına yerleştirilmiş eski bir mısır obeliskinin çevresinde gelişmiştir. Kaya yarıklarından dünyanın dört kıtasını simgeleyen dört nehrin Tuna (Avrupa) , Nil (Afrika), Ganj (Asya), Rionun (Amerika) suları fişkirir. Her nehrin alegorik figürlerle temsil edildiğini yapıtı kavramak için seyircinin dört bir yanı dolaşması gerekir (Edebiyat akademisi).



Görsel 2.10. Bernini, Dört İrmak Çeşmesi, 1635

Taştan yapılan heykellerin kırılması zor olduğundan, eski zamanlardan beri, mermer kullanılması daha yaygındır ve daha çok tercih edilmiştir. Zamanımızdaki heykeltıraşlar tarafından mermer, bronz, tunç gibi kırılma tehlikesi daha az olan ve dayanıklılığı bulunan malzemeler kullanılmaktadır. Bunların yanında fildişinden heykel yapmak, eskiden olduğu gibi günümüzde de biblo şeklinde devam etmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1950 SONRASI TÜRKİYE'DE FİGÜRATİF HEYKEL SANATI

3.1. 1950 Türkiye'nin Siyasi Durumu

Ülkemizde, 1945 yılına gelindiğinde hem dış faktörler hem de iç dinamiklerin etkisiyle yeni bir dönemin açılacağına işaretleri görülmeye başlanmıştır. Bu dönemi (1946- 50) bir geçiş süreci olarak adlandırmak, 1950 yılını ise tek parti sisteminden, çok partili sisteme geçişin kesin dönüşünün başladığı yıl olarak belirlemek daha gerçekçidir. Öncelikle geçiş süreci ile ne ifade edilmekte ve geçiş problemlerinin neler olabileceğini irdelemek gerekir.

Geçiş süreci; genellikle otoriter veya geleneksel bir rejimin ortadan kalkmaya doğru değişmesi ile demokrasinin gelişmesi arasında geçen süreyi kapsayan olgu olarak anlaşılmaktadır. Bu ülkeden ülkeye farklı süreleri içermekte ve hatta birkaç kuşağın yaşamı gibi uzun sürecini de kapsayabilmektedir. 1945-1946 döneminde Türkiye'de başlamış olan gelişmeler geçiş sürecinin başlangıcı olarak düşünülebilir (Kalaycıoğlu, 1989:9).

Bu başlangıç nihayet serbest, demokratik seçimler sonunda 1950 yılında iktidarın el değiştirmesiyle tamamlanmıştır. 1945-50 arasındaki döneme, çok partili hayata, demokrasiye kısaca demokratikleşmeye doğru bir geçiş dönemi olarak nitelendirmenin daha gerçekçi olacağını söyledik. Böyle nitelendirmemizi haklı çıkaracak nedenler vardır (Huntington, 1996:202). Daha gerçekçi bir tarih olarak 1950 yılını kabul etmemiz gerekiyor.

1- Bir kere geçiş kararında dış nedenlerin doğrudan ve dolaylı etkileri var. Neden 1938 değil de, 1945 ve sonrası

2-Bu yıllarda tek parti idaresinin izleri devam etmiştir.

CHP içinde beliren muhalefete, ayrı parti kurmama şartıyla izin verildiği, bunu başaramayınca bu kişilerin partiden ihraç edilmiştir.

4- Kurulan siyasi parti (DP)'nin Cumhurbaşkanı İnönü'den izin alındıktan sonra kurulması.

5- Kurulan muhalefet partisi DP ile ya da genel ifade ile çok partili hayata geçiş modeli tamamen “hegomanyacı” bir parti sistemi ile işin geçirileceği,

6- Ülkenin 1948 yılı başına kadar sıkıyönetimle yönetilmesi,

7- Demokrasinin olmazsa olmaz şartı olan seçimler için, dört yıl boyunca bir sistem oluşturulup demokratik bir seçim yapılamaması, 1946 seçimlerinde uygulanan yöntemin (açık oy, gizli sayım) demokratik seçimlerle hiçbir tutarlı yanının olmadığı.

8- Muhalefet partilerin kurulması için anayasada hiçbir değişiklik yapıp güvence sağlanmaması.

9- İktidar-muhalefet ilişkileri bir kurala bağlı kalınarak sürdürülmemesi.

10-Kişilerin hak ve özgürlükleri, demer ve sendikal haklarla ilgili düzenlemelerin ihmal edilmesi,

11-Son olarak kurulan bir parti ile (kurulan birçok parti kapatıldı) çoğulculuğun ne kadar sağlanabileceği. Çünkü seçimin amacı çok farklı alternatiflerin içinden tercih yapmayı gerektirir.

Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki; Dış dünyanın demokrasi yönünde ülkemize yaptığı baskının tesiri her ne kadar küçümsenemez ise de bunu, Türkiye'nin çok partili rejime geçişinin biricik amili olarak görmek yanlış olur. Ayrıca böyle bir görüş Türkiye'de mevcut sosyal ve kültürel kuvvetlerin inkârı ve bu geçişin sadece oportünist maksatlarla yapıldığı manasını taşır (Kürkçüoğlu, 1979:234).

Türkiye'nin 1945'de çok partili düzene geçişinde o sırada demokrasinin uluslararası saygınlığının artmış olmasının etkisinin de olduğunu söyleyebiliriz. O tarihlerde demokrasinin kitlelerde genel bir saygınlık kazanması bu yönde uluslararası bir kamuoyu yaratmış sayılabilir. Çünkü Türkiye'nin Avrupalı sayılma çabası, Avrupa kamuoyunun genel eğilimlerine uyulmasını gerektirmiştir (Kürkçüoğlu, 1979:234).

Türkiye'nin siyasal rekabete açılmasında dış etkenlerin rolüne dikkati çeken İlder Turan, Türkiye'nin kendisini en yakın ilişki içinde bulduğu toplumlar ve uluslararası örgütlenmeler, demokrasiye en fazla önem veren ülkeler olmuşlardır.

Türkiye'nin tek parti rejiminden, çok partili sisteme geçişini sosyal, siyasi, ekonomik iç gelişmelerle, cumhuriyetin temelinde var olan liberal fikirler hazırlandı. BM

anayasanın imzalanması, 2.Dünya harbini demokrasi cephesinin kazanması ile dünyada hâkim duruma geçen demokratik ideolojilere Türkiye'nin kendi siyasi rejimini uydurması zarureti gibi dış amiller bu gerçeği hızlandırmıştır (Karpat, 1996:125).

1945 yılında Türkiye'de çok partili hayata geçilmesinde, SSCB'den duyduğu kuşkular içinde bulunmasının ve uluslararası yapının bloklaşmaya doğru gitmekte olması yüzünden Sovyet karşıtı blokla ittifak aranması gereksiniminin de rolü vardır. 1945 Mart'ında SSCB, 1925 tarihli Türk Sovyet dostluk ve saldırmazlık anlaşmasını yenilemeyeceğini, Türkiye'nin yeni bir antlaşma için şartları sorduğunda, SSCB birtakım isteklerde ve bu arada toprak talebinde bulundu. Öte yandan II. Dünya savaşı bittiğinde yeni belirmeğe başlayan iki blok arasında ABD'nin başını çektiği batının stratejik üstünlüğü, Türkiye'nin tercihini batı yönünde yapmasını etkilemiş olmasıdır (Kürkçüoğlu, 1979:225).

1960'lardan sonra Türkiye'nin planlı kalkınma ve karma ekonomiye girmesi, ABD'nin kendi problemlerinden dolayı yardımda kesintiye girmesi, Türkiye'yi yeni alternatiflere itti. AET ile ilişkilerin kurulmasını ortaya çıkardı. Kısaca iktisadi alandaki çok yönlülük, dış siyasal alandaki çok yönlülük koşutluk gösterdi (Kürkçüoğlu, 1979:232).

Anglo-Sakson dünyasıyla kurulan temaslar, Türkiye'deki çok partili sistemin Anglo-Amerikan modeline benzemesi yolundaki birtakım görüşlere de ön ayak oldu. İki temel partiye dayalı bir siyasal sistemin kurulması ve bu partilerin sırayla iktidara gelmesi yolunda görüşler ortaya atıldı (Kürkçüoğlu, 1979:232-233).

Çok partili sisteme geçiş kararında İnönü ve çevresinin öngördüğü model çok ilgi çekici olmanın yanında onların zihniyetini yansıtmaları bakımından önemlidir. Onlara göre, T.B.M.M ve dolayısıyla var olan kadrolar içinden çıkacak kişiler ikinci bir parti kuracak ve böylelikle hem geçmişteki tek parti rejiminin meşruluğu sorgulanmayacak hem de muhalif parti cumhuriyetin temel ilkelerine uyacaktır. Toplumun katılması yine arzu edilmiyordu. Böyle bir tür muhalefet partisiyle demokratik görünüş tamamlanmış olacaktır. Kısaca bu model, rekabetçi ve çoğulcu bir parti sistemi değil, muhalefet partilerinin sadece görünüşte var olduğu bir "hegomanyacı parti" rejimidir (Kara, 1992:69-86).

Türkiye’de çok partili sisteme geçiş toplumdan gelen hareketlerle ve baskılarla olmamıştır. Parti ile devletin özdeşleştiği tek parti rejiminde Milli Şef konumunda bulunan Cumhurbaşkanı İnönü tarafından 1945 yılı başlarında geçiş kararı verilmiş ve bu doğrultuda liberalleşme girişimlerine başlanmıştır. Şunu da belirtmek gerekir. İnönü Cumhurbaşkanı seçildiği Kasım 1938’ den II.Dünya savaşının sonlarına kadar siyasi rejimde niçin herhangi bir liberalleşme belirtisi görülmemiştir. İşte burada İnönü’nün kararında en önemli etken olan S.S.C.B’nin tehdidine karşı batılı devletlerin desteğini kazanmak gibi bir dış politika kaygısını da vurgulamak gerekir (Kara, 1992:69-86).

Ülkemizde iç siyasette ortaya çıkan değişimler 1945-46 döneminde hız kazanarak yol ayrımına girdi ve bir partinin kurulmasıyla doruğa ulaşmıştır. Yıllarca hükümete karşı birikmiş olan muhalefet “Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu’nun” mecliste görüşülmesi sırasında ortaya çıktı (Ocak 1945). Ardından BM antlaşmasının tasdik için meclise getirilişinde muhalefet ilk defa olarak kendini açığa vurdu. Adnan Menderes, sözünü hiç sakınmadan tenkit ederek, BM şartlarının, memleket idaresinde halk egemenliğinin sağlanmasını gerektirdiğini, bunun devlet ve kişiye ait siyasi ve toplumsal hakların uygulanmasında karşılıklı saygı gösterme ve serbest seçim yolu ile mümkün olabileceğini belirterek, halk idaresini sınırlayan engellerin ortadan kaldırılması ile milletlerin hürriyet ve bağımsızlığının kuvvetlendirilmiş olacağını söyledi (Kürkçüoğlu, 1979:235).

1946-50 döneminin en önemli sorunu, genel ve eşit oya dayanan özgür ve adil bir seçimin gerçekleşmesine zemin oluşturacak seçim kanunudur (Kara, 1992:69-86). Dört yılın sonunda nihayet Şubat 1950’de çok büyük tartışmalar sonunda demokratik nitelikte bir seçim kanunu hazırlanıp kabul edilerek Mayıs 1950’de seçimler yapılmıştır.

14 Mayıs 1950 seçimi, demokrasi tarihimizde Önemli bir dönüm noktasıdır. O gün halkımız sandıklara giderek, özgür iradesiyle CHP iktidarına, tek parti diktasına son vermiştir. Bu seçim seçmenin serbest iradesinin, oyunun tercihinin sandığa yansıdığı ilk seçim olarak tarihimizde yer almıştır. İktidarın ilk kez halkın özgür iradesiyle gerçekleştirdiği seçimler, 16 Şubat 1950 de kabul edilen, tek dereceli, genel, eşit, gizli oy ve açık tasnifi öngören, adli teminatı sağlayan ve çoğunluk sistemine dayanan bir seçim sistemi ile yapılmıştır.

II Meşrutiyet döneminden itibaren ilk kez halkın oylarıyla iktidar değişmiş ve el değiştirme sarsıntısız bir biçimde gerçekleşmiştir. Seçimleri kaybeden CHP, bu dönemde

“iktidarı gasp etmiş” olarak gördüğü DP’ye karşı adeta bir devlet partisi olarak muhalefet yürütmüştür. İktidara gelen DP ise, asker ve sivil bürokrasiyle özdeşleşmiş olan CHP karşısında başlangıçtan itibaren kendisini tehdit altında hissetmiş ve muhalefete karşı bir baskı politikası izlemiştir (Kara, 1992:69-86).

1950 seçimlerinde DP’nin üstün bir çoğunluk elde etmesi, Türkiye’de rekabetçi sistem tam bir işlerlik kazanıyordu. Fakat siyasal rekabetin nasıl yürütüleceğine, muhalefet iktidar ilişkilerinin nasıl düzenleneceğine, muhalefete karşı iktidarın nasıl davranacağına ilişkin olarak anlayışlar ve davranış kuralları gelişmemişti. 1950 seçimleri, topluma, iktidarın seçmenlerin oylarıyla değiştirilebileceğini göstermiştir. Bu deneyim Türk toplumunda siyaset olgusunun nasıl algılandığını derinden etkilemiştir. Bu etkiye her iki kesim açısından (seçilenler ve seçmenler) bakacak olursak; Seçilenler açısından, seçmenlerin oyları onların olumlu karşıladığı faaliyetin gerçekleştirilmesi ve siyasalların izlenmesiyle bağlantılı olduğu da anlaşılmıştır. Seçmenler açısından da iktidarın ve siyasal partilerin oy desteğine bağımlı olduğunu kavramışlardır (Turan, 1971:451).

1950 ve sonrası yaşanan değişimler çok köklü ve önemlidir. Şahısları putlaştırıp onlara tapma alışkanlığı, öldürücü bir darbe yemiştir. Diktatörlük gerek iktidar gerekse muhalefet partilerinin reddettiği, itibarını kaybeden bir müessese haline gelmiştir. Görüşlerini cesaretle belirten muhalif bir basın vardır. Bütün bunların altında da Türk demokrasisini teminata alan çok daha sağlam bir temel vardır. Yıllardır süren mücadeleleri sonunda olgunlaşmış büyük bir vatandaş kitlesi vardır. Artık zor kazanılmış hürriyetlerini muhafaza edebilmek için canlı politika hayatına katılmaktadırlar. Bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, demokrasinin kuruluşu henüz tamamlanmış değildir. Şahsiyetlerinden, ideolojilere kadar uzanan bir sürü hususlar bu demokrasinin kurulmasını engellemektedir (Karpaz, 1996:23).1950’den günümüze seçimler ve çok partili hayat Türk siyasal hayatında çok önemli izler bırakmıştır.

3.2. 1950 Sonrası Dünyada Sanat Oluşumları

Sanatın 1940’lı yıllardan sonra Soyut-Dışavurumculuk, Taşizm gibi akımların etkisinde olduğu bilinmektedir. 1950-1960’lı yıllarda Pop Art “popüler” sözcüğünün kısaltılmış şekli olarak toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtan bir akım olarak görülmüştür. Richard Hamilton, Andy Warhol, Robert Roushenleing, Jasper Johns, RoyLinshenstein gibi sanatçılar Pop Art’ın akademikleşmiş bir modernizm

yerine deneyselliğin ön planda olduğunu vurgulayan anlayışında çalışmalar yapmışlardır. Chuck Close, Robert Bechtle, AudreyFlack gibi sanatçılar Fotogerçekçi bir anlayışı benimseyerek resimsel bir veriyi fonografik imgeyle karşılaştırabilecek bir teknik ortaya koymuşlardır (Büyük işleyen ve Özsezgin, 1993:125-143).

Yeni Gerçekçilik Dadanın mirasçısı sayılabilecek Neo Dadacı akımlardan biri olarak 1960'lı yıllarda Fransa'da bir eleştirmenin öncülüğünde bir grup genç sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Yeni gerçekçilik, 1950'li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır (Antmen, 2008:175).

1960'lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde Minimalizm, ABD'de Pop Sanat'ın en şaşılağan günlerini yaşadığı dönemde sanat ortamını kitle kültürünün bir başka yüzüyle tanıştırmıştır. Minimalistlerin kullandığı gündelik endüstriyel malzemenin tek örneği Flavin'in floresanları olmamıştır. Pek çoğu yapı-Endüstri pazarından temin edilen Minimalist malzeme dağarcığı içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas ve pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanılmıştır (Antmen, 2008:1181-182).

II. Dünya Savaşı sonrası 1960 sonrası hareketleri arasında Pop Art, Minimal Sanat, Concept Art (Kavramsal Sanat), Kinetik Sanat, Yeni Realizm sıralanabilir. Materyalizmi reddetmek, insan ve toplum ilişkilerinin iyi bir sonuca ulaşmasına yönelik mesajlar vermeye dönük hümanist amaçlar içermektedir. Bugün geri dönüp bakıldığında, 1960 ve 1970'lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca Biçimciliğe bir tepki olmayıp, m-Minimalistlerin, Yeni-Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu görülür. Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (ArtePovera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Oluşumlar (Happening), Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanatı (Process Art) başlıkları altında sınıflandırılan sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanat tanımını genişletmişlerdir. Sanatçılar çok çeşitli malzemeler kullanmış, farklı hedefler geliştirmiş ve burada farklı sanat oluşumları altında

sınıflandırılmış olsalar da ortak bir amaç taşıyorlardı. Bu amaç, biçimciliğe bir alternatif getirmek ve resim heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmektir (Atakan, 2008: 9).

“Conceptual Art”, “Kavramsal Sanat” olarak Türkçeleşmiştir. “Conceptual” kelimesinin Türkçedeki karşılığı “mefhuma, kavrama, fikirlere aittir. Kimi sanat üretimlerin 1966’dan bu yana, ‘Conceptual Art’ (Kavramsal Sanat) adı altında sınıflandırdığı görülmektedir. Kavramsal sanatın ortaya çıkışı, sanatın yapısını kuramsal alanda araştırıp yeni bir tanımı yapmayı hedefleyen görüşlerle ilgilidir. Bu konudaki çabalar yoğunlaştığında, sanatın alanını genişletme görüşü de ortaya atılıyordu (Turanî, 2010: 759).

Kavramsal Sanat, “kavramcı”, “kavramsaldır. “Kavram salcılık”, Görselliğin reddedilmesi ile birlikte, seyreden öznenin, seyreden gözün ve beğenin kavramlar eksenli bir çözülmeye maruz bırakılması şeklinde yorumlanabilir.

20. yüzyıl akımları teker teker oluşup etkinlik gösterdikten sonra ortaya çıkabilecek avangart çıkışlara olan inanç bitmiş ve çağımızın Modernizm’i bitmeye yaklaşmıştır. Post- Modernizm ise 1960’lı yılların sonlarından itibaren, başta Kavramsal Sanat olmak üzere farklı biçimlerle yavaş yavaş sanat alanında kendini göstermiştir.

1960-1970 yılları arasında Avrupa, ABD, Avustralya, Japonya’da Kavramsal Sanat düşüncenin nesneye baskın çıktığı sanattır. Bu baskın çıkma o kadar ileri bir noktaya gider ki yapıtın somut biçimde gerçekleşmesi bile gerekli olmayabilir. Kavramsal Sanat 1960’lı yılların sonuna doğru sanatın giderek büyüyen ölçülerde mala dönüşmesini ve özellikle de Minimalizm’le kendini gösteren dönemin formalizmine karşı çifte bir tepkiden doğmuştur (Sanat Dünyamız, 1995: 80).

Joseph Kosuth Kavramsal Sanatın önde gelen isimlerinden biridir. 1960’larda dil-temelli çalışmaları ve temellük stratejilerini başlatmıştır. Dilin sanatla ilişkisini kırk yıldan uzun bir süre boyunca sorgulamış ve çalışmalarını enstalasyonlara, müze sergilerine, kamu siparişlerine ve Avrupa, Amerika ve Asya’daki yayımlara taşımıştır (Scholz-Strasser ve Pakesch, 2007: 78). Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışmasında katlanır ahşap bir sandalyenin kendisi, sandalyeye ait görüntü ve sandalyeye dair yazı yer alıyordu (Görsel 3.1). Kosuth burada izleyiciye nesnenin gerçek kimliğinin nerede bulunacağını sormaktadır; temsilde mi, sözel tanımda mı, yoksa nesnenin kendisinde mi? Bu sanat eserinde görülecek bir şey olduğu açıksa da, eserin özü, duyulara

hitap eden öğelerde, hatta formlar arası bir ilişki kalıbında değil, sanatçının izleyicinin zihninde uyandırmayı amaçladığı entelektüel tasarımda yatmaktadır (Smith ve King, 1996: 279).



Görsel3.1. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sadalye, 1965

Kavramsal sanatta malzeme açısından geleneksele bağlı kalmakta ısrarcı olmamaları sanatçıların ortak belirleyicidir. Her gün karşılaşılan malzemeler kullanılmıştır. Kolaj, ambalaj ve fotomontaj yaygındır. Üretilenler, sanata ve geleneğe karşı bir karakter taşıdıkları için ne heykel ne resim belki ne de birer “sanat” yapıtıdır. Bu sanatçıların “sanata” karşıtlıklarının ifadesi aynı zamanda hazır-yapım (ready-made) sergilemeleriyle de ortaya çıkmaktadır. Hazır-yapımlar, meydana gelen “şey” in ardındaki anlamla belirlediğinden, fikrin yani kavramın ortaya çıkmasıyla örtüşür. Bu da Kavramsal Sanat için belirleyici bir öğedir (Atakan, 1995:125).

Kavramsal sanat ürünü, seyircinin de katılımına dayanan bir sunumla ilgili olmaktadır. Kavramsal sanat ABD’deki Soyut- Ekspresyonizm, Ressamca-Soyutlama-Sonrası anlayışlarına karşı bir tepki olarak, onları ortada kaldırma amacını taşımaktadır. Özetlenirse, kavramsal sanat, geçmişin kişilikli, pektoral biçimlerini tamamen reddetmeye dayalı bir şovlar ve gösteriler tasarımıdır (Turanî, 2010: 76).

Happening “sanat ve yaşam” arasında bir iletişim araştırması sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanatçının, sanatın “pazar” tarafından kullanılmasını (sanat yapıtının toplanıp

sonra da değerlendirilmesinin) şiddetle reddedişi ve yitirilmiş olan geleneksel değerleri geri alışının göstergesi olmuştur. Happening, Dada'nın ve Duchamp'ın alaycı boyutunun yeniden canlanmasıdır (Atakan, 1995:128).

Happening'ler 'sanatsal duyarlılığı daha doğrusu, 'kolaj-ortam duyarlılığını, sesler, zaman, hareketler, fiziksel duyumlar, hatta kokulardan oluşan bir durumu da içine alacak genişleten performanslardır. İzleyicilere bir konu ve karakter kalıpları sunulmadığı için geleneksel tiyatrolardan farklıdır. İzleyiciler, bir duyum bombardımanına tutulurlar sonra bu duyumları kendi başlarına düzenlemeleri gerekir. Amerika'da Happening'ler, Pop Art'ın doğuşuyla yakından ilgili olmuştur. Oldenburg'un Pop nesnelere, en başta bu performanslardan kullanılan sahne donatıları olarak hazırlanmıştır (Smith ve King, 2004: 287).

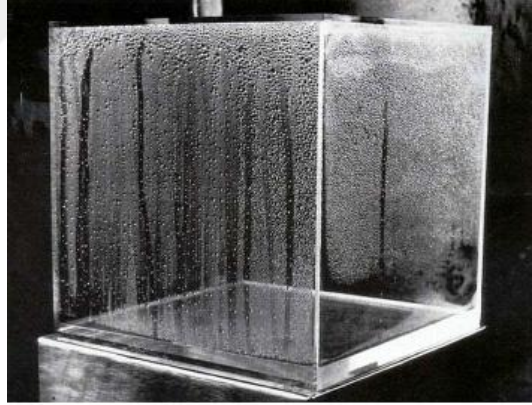
Postminimalist etkinlikleri belirten süreç sanatı hem sanatçının çalışma biçimi hem de zamanın yapıt üzerinde ki değişiklikler, üstünde durmaktadır. "İşlem Sanatı" olarak da bilinir. 1966'da başlayarak ABD'de yaygınlaşan, geleneksel sanatta kullanılmayan yağ, kauçuk, ot, buz, talaş vb. zaman içinde değişime uğrayan çeşitli malzemeler ve yöntemler uygulamış; yerçekimi, ısı, atmosferik etkilerden yararlanmışlardır. Bu malzemeleri biçimlendirmek yerine doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır. Zamanın akıcılığını duyarlı kılmak, çoğu kez bir dönüşümü, bir süreci Görselleştirmeyi akla getirmektedir. Bu durumda, kavramsal sanatla "süreç sanatı" arasındaki sınır, bir bakıma düşünce ile yaşam arasındaki sınır gibi çok yakınlaşmakta ya da tümüyle ortadan kalkmaktadır (Germaner, 1997: 53).

Sanat yapıtının satıla bilirligine ve piyasa değerlerine karşı çıkan bu uygulamalar sanatı bir süreç, bir oluşum olarak ortaya koyuyorlardı. Bu tür çalışan sanatçıların çoğu aynı zamanda Yoksul Sanat, Yeryüzü Sanatı, Kavramsal Sanat, Yerleştirme, Kendi Kendini Yok Eden Sanat gibi akımlar içinde yer alırlar. Bu sanatın önemli isimleri arasında Richard Serra, HansHaacke ve LyndaBenglis sayılabilir. Malzemelerin yoğrula bilirligi ve doğaçlama süreci üzerinde yoğunlaşan ABD'li Richard Serra (d.1939), 1966-1967'de yaptığı kuşaklarda, endüstriyel yöntemlerle üretilmiş belirgin biçimlenir olmayan kauçuk bantları tekrarlama ilkesiyle düzenleyerek, yerçekiminin etkilerini incelemiştir (Görsel 3.2).



Görsel 3.2. Richard Serra, New York, 2004

Hans Haacke, suyun, galerideki ışık ve ısı değişimine göre yoğunlaştığı ya da buharlaştığı Yoğunlaşma/Buharlaştırma Küp'ünü sergilemiştir (Görsel 3.3).



Görsel 3.3. Hans Haacke, Yoğunlaşma, Buharlaştırma Küpü, 1965

İfadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrasında Vücut Sanatı (Body Art) olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Vücut Sanatı 1970'li yıllardan itibaren performans sanatının içinde erimeye başlamıştır. Terim geniş kapsamlıdır, Vücut Sanatının bir türü performans sanata çok yakındır ve seyirci önünde gerçekleştirilmektedir. Diğer bir türü çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır ve seyirci ile sanatçı doğrudan karşılaşmaz. Vücut sanatı çalışmalarında sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur ya da vücudun

fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır. Sonuçta kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisi benzer bir etki sağlar. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana yeniden bir dönüş söz konusudur. Psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli biçimde kendini belli eder (Germaner,1997: 55).

‘Yer sanatı’, ‘Yeryüzü Sanatı’ da denen arazi biçimlendirmesi (Land Art), insan ayağı değmemiş bir arazide, genel görüntüyü ikiye ayıran bir çizgi, çizgiler ya da biçimlerle doğayı bez vb. örtülerle örtüp ya da ayırıp farklı gizemli görünüşler oluşturabilmektedir (Turanî, 2010: 758).

Minimalist sanat, ilk aşamalarında yalnızca Minimalist düşünceyi, devasa boyutlar da ifade etmesi olan Arazi sanatının tohumlarını taşır. Michael Heizer’in imzasını taşıyan “Yerinden Çıkarılıp Tekrar Yerine Yerleştirilen Kütle” (Görsel 3.4) adlı çalışma, bu anlayışla yapılan çalışmaların örneğidir. Bu eserde, adından da anlaşıldığı üzere büyük bir kaya topraktan kazılıp çıkartılmış, sonra tekrar toprağa yerleştirilmişti (Smith ve King, 2004: 276-278).



Görsel3.4.Michael Heizer, Yerinden Çıkarılıp Tekrar Yerine Yerleştirilen Kütle, 1969

Sanatın çevre ve teknolojiyle etkileşimi yeni oluşumlara neden olmuştur. Sanatın metalaşmasını reddeden, doğaya duyarlı, kentleşmeye karşı duran sanatçılar; geleneksel sanat olgusuna ve bu doğrultudaki ekonomik, sosyal ve kültürel değerlerden kurtulmayı hedeflemişlerdir. Nesneden uzaklaşarak sanatı oldukça geniş bir alana taşıyan arazi Sanatı sanatın kavramsallaşması yönünde hareket etmiştir.

Arazi Sanatında sanatçılar bazı eserleri üretmek için makine ve işçi kullanmak zorunda kalır. Bu çalışmalarda sanatçılar, yeryüzünün büyük alanlarını baştan düzenler, müdahalelerle değiştirir ya da bir tarlayı bir alet yardımıyla düzelterek yeni yüzeyler ve Görseller oluştururlar. Kırsal alanda yapılanlara benzer nitelikteki çalışmalar, kent ortamında da gerçekleştirilmiştir.



Görsel3.5.Christo ve JeanneClaude, Çevrelenmiş Adalar, 1983

3.3. 1950 Sonrası Sanat Oluşumlarının Figüratif Heykel Sanatına Yansımaları

Türkiye’de özellikle soyut eğilimlerle 1950’lerde sanat alanında da özerkleşmenin başladığı ve non-figüratif sanat pratiklerinde sanatçıların kendi iç dünyalarının çalışmalarına yansıdığı, bir tür psikolojik özerkleşmenin ipuçlarının verildiği görülebilir.

1960’lı yılların ikinci yarısı ve 1970’lerde çağdaş sanat alanında atılan adımların, 1980’lerde genişleyişini izlemek ve Türkiye’de modern sanatın farklı alanlarda açılımına ve bu dönemin hazırlayan olgulara bakmak gerekir. Türkiye’de 1950’ler ve 1960’larda belli sanatçıların daha özerk bir yaklaşım içinde ifade bulan işlerinin ortaya çıktığı görülmektedir (Duben ve Yıldız, 2008: 23).

Batı’da 1950’li ve 1960’lı yıllarda ve yaygın olarak 1980’lerde sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören KanıtçıModernist Söylemin yerini, geçmişle bağlarını koparmış, şimdiyi ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodernizme bıraktığı görülmektedir. Türkiye’de postmodernist ifadeler ise 1980’lerde açıkça ortaya çıkmıştır (Duben ve Yıldız, 2008: 13).

1970 – 1990 yılları arası, Türkiye açısından oldukça çalkantılı bir dönemdir. Toplumsal hareketlilikle sanatın iç içe olduğu düşünüldüğünde, dönemin toplumsal ve siyasal durumunun sanat üzerindeki rolünün büyük olduğu açıkça görülür. 12 Eylül yönetiminin baskıcı politikasıyla Görselleşen istikrarsızlık dönemine koşut biçimde, Türk sanatında da birtakım sorunlar görülür. Ekonomik bunalımların sanatçılara etkisi, sanat

politikasının eksikliği, yaşanan sorunlara duyarsız kalamayacak herkes gibi sanatçıları da olumsuz etkilemiştir (Şenel, 2009: 319).

1980'li yıllarda insan bedeninin değişik duruşlarını soyutlanmış formlarla ele alan sanatçı, durağan veya hareket öncesi durumdaki iç gerilimi aktarmaya çalışırken 1990'lı yıllarda insan bedenlerini parçalamaya başlamıştır, kollar, bacaklar ve gövdeler seri biçimde yan yana getirilmiştir. Bu parçalanmış gövdelerle insanın varoluşundan bugüne hep ilgilendiği varlık-yokluk kavramlarını, insanın kaybolmakta olan değer ve anlamını sorgulamıştır. İşlevsel değerleri olan form ve yüzey ilişkileriyle başlayan seramik çalışmalarında giderek işlevsel boyut geri planda kalmıştır, plastik, estetik, felsefi değerleri irdeleyen figüratif çalışmalar öne çıkmıştır (Ersoy, 2004: 227).

1970'ler boyunca işlevsel kapların plastik değerleri üzerinde yoğunlaşarak organik biçim anlayışın sonunda, sanatçı yer yer insan sırtlarını çağrıştıran yuvarlak, yumuşak hatların egemen olduğu kabartmalar gerçekleştirmiştir. Bu "sırtlar" 1980'lerin sonlarına doğru giderek hacim kazanmış ve eğilmiş insan figürüne dönüşmüştür. Bu süreç Furtun'un insan bedeni ve parçaları üzerine denemeler yapmasına yol açmış ve sanatçı 1990'ların başında kalıp yöntemiyle el, kol ve bacak dizileri üretmiştir. Bu diziler değişik yerleştirme biçimleriyle farklı anlamlar kazanmaktadır (Görsel 3. 6) (Erdemci vd. 2008: 384).



Görsel3.6.CandeğerFurtun, İsimsiz, Seramik Heykel, 1994

3.4. 1950 Sonrası Figüratif Heykel Çalışan Sanatçılar

3.4.1. Ratip Aşir Acudoğu

Geleneksel anlamda figüratif işler üreten sanatçı, 1918 yılında Sanayi-i Nefise'ye girerek İlhan Özsoy'un öğrencisi olur.1920'de Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne gider. Buradan sonra da Paris'de Académie Julian'a devam eder. Soyutlamaya yönelmeyen figüratif heykel ve anıtlarıyla tanınan sanatçının 1954 Atatürk Anıtı en bilinen çalışmalarındandır. Ölümünden sonra Hadi Bara tarafından hazırlanan bir metinde Bara, Acudoğu'yu plastik olarak şu sözlerle anlatır:” Romantik ve hassas mizacı, Ratip'i hiçbir zaman abstraksiyonizm ve nonfigüratif bir sanat anlayışına sevk etmemiş, ele aldığı mevzuları, an'anevi ve klasik kaideler dâhilinde, azami ifadesine götürmüştür” (Görsel3.7),(Tufan,2018:384).

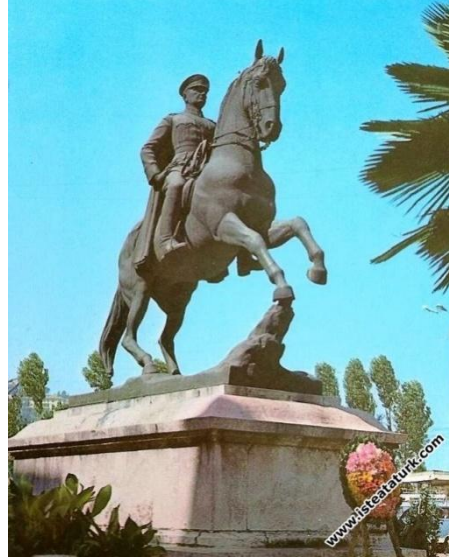


Görsel3.7. Ratip Aşir Acudoğu, Atatürk Anıtı, 1954, AÜ. Ziraat Fak.

3.4.2. Ali Hadi Bara

Bara, iyi bir heykeltci olmanın yanında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki hocalığı ile de Türk Heykel sanatı tarihindeki en önemli isimlerinden biridir. Sanayi-i Nefise' deki eğitimine devam ederken 1927'de kazandığı bursla Paris'de Académie Julian'a gider, sonrasında dönemin ünlü hocalarından ders alır. 1933 yılında Sanayi-i Nefise'de modelaj öğretmenliğine getirilir. Anıt ve figüratif heykeller ortaya koyan sanatçı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında soyut çalışmalara yönelmiş ve geometrik nitelik taşıyan soyut çalışmalarıyla aynı zamanda bu alanda çalışacak sanatçılara da yol açmıştır. "...soyutlayıcı yönde gelişen heykel eğilimlerine de öncülük etmiştir.

Hadi Bara'nın kunt hacim anlayışını maden kullanımıyla gerçekleştirilen geometrik nitelikte bir soyutlamaya dönüştürdüğü görülmektedir." Günümüze ulaşan heykel eğitiminin de temellerinde önemli katkısı olan sanatçı aynı zamanda klasik heykelden soyut uygulamalara geçiş için de yol açmıştır. "1950 sonrası tamamı ile soyut formlara yönelen Hadi Bara, siyah metal levha ve saçlarla heykel sanatının temel kavramları olan boşluk-doluluk, mekân, oran-orantı gibi başlıkları ele alan işler üretir. 1950'li yıllarda Türk sanatında görülen soyuta kayma eğilimi onun çalışmalarında üç boyutlu bir yansıma bulur. Fakat başlangıcından son ana kadar heykel sanatının kütle-mekân-uzay-boşluk-doluluk gibi kavramlarına öncelik veren sanatçı, gerek figüratif ve gerekse soyut heykellerinde bu tavrını sonuna kadar korumuştur(Görsel 3. 8)(Tansuğ,1999: 321).



Görsel 3. 8. Ali Hadi Bara, Atlı Atatürk Anıtı, 1946, Zonguldak

3.4.3. Zühtü Müridoğlu

Zühtü Mürüdoğlu'na baktığımızda, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak sanatçılarındandır. 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 (Görsel 10). 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.

Öğrencilik yıllarından itibaren tasarladığı anıtlar, ona bir dizi ödül getirmiştir. Mürüdoğlu'nun Hâdi Bara ile ortaklaşa gerçekleştirdiği Barbaros Anıtı (1939-1944), büyük kalitesi olan bir anıt çalışmadır (Görsel 3. 9).



Görsel 3. 9.Zühtü Mürüdoğlu-Ali Hadi Bara,Barboros Anıtı, 1944

20. Yüzyılın başından bu yana, batı heykel sanatı teknolojik gelişmelerin sağladığı sınırsız yaratma olanaklarıyla önemli aşamalara gelirken, ülkemizde durum pek iç açıcı değildir. Çünkü İslamiyet'ten kaynaklanan heykel yasağı nedeniyle 50-60 yıl öncesine kadar ülkemizde batılı anlamda bir heykel sanatının varlığından söz edemeyiz. İslam düşüncesinin getirdiği figür yasağı bu alandaki uğraşların mimariye bağlı taş işçiliğinin ileriye gitmesini sağlamıştır.

1882 yılında Sanayi Nefise kurulup heykel öğrenimine başlayana kadar, Türk heykeltıraşı yetişmemiştir. Bu dalda önemli atılımlar, Cumhuriyetten sonra olmuştur. Bu döneme kadar yetişmiş heykeltıraşlarımız 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 heykeltıraşların 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 heykeltıraşlığı şeklinde süregelmiştir. Kültürel, ekonomik, teknolojik olanaksızlıkların yanında, konulu ve ısmarlama yoluyla gerçekleştirilen bu çalışmalarda, özgürce yaratmak, çağdaş arayışlara girmek olası olmamıştır. 30'larda yapılan anıtlarla 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 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 (Milliyet Sanat 1990: sayı 243-253).

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.

3.4.4. Mustafa Nusret Suman

1922 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde resim eğitimine devam etti. Daha sonra İhsan Özsoy'un heykel atölyesine geçerek eğitimini heykel alanında sürdürdü. Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamladıktan sonra, burslu olarak Almanya ve Fransa'da eğitim aldı. Okulda Hadi

Barasonrası modelaj eğitimliği yaptı. “Desene ve resme önem veren heykeltçilerden biri olan sanatçının ışık kullanımı ve konstrüksiyon başarılıdır.

Figür biçimlemesinde malzemenin özelliğini öne çıkarmaya çalışmış ve ayrıntıları azaltarak kitle etkisini güçlendirmiştir. Bara ve Müridoğlu'nun aksine soyut çalışmaları ile öne çıkmamıştır. Bunun yanında başarılı anıt çalışmalarının altına imza atmıştır. Başarılı anıt örnekleri ortaya koymuş olan Nusret Suman'ın soyutlayıcı alanda önemli bir varlık göstermediğine dikkat çekilebilir. Nusret Suman, kitlesel biçim vurgusundan çok, heykel kitlesinin yüzey değerlerine canlılık getirmek amacındadır (Arslan, 1319).

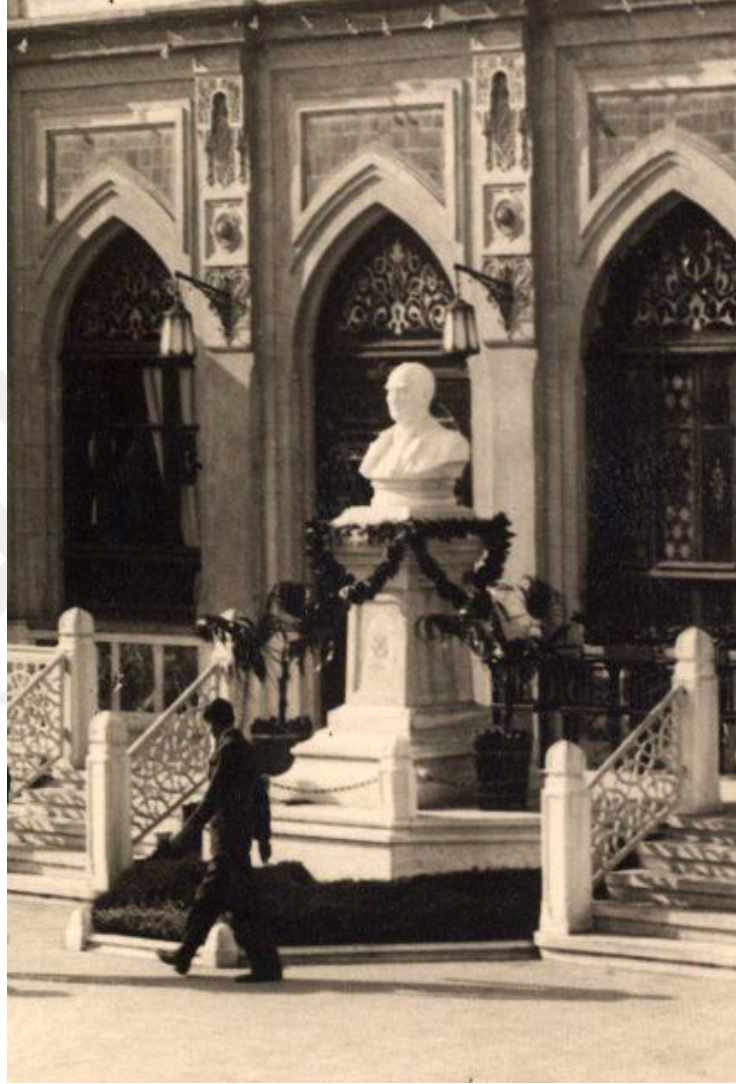


Görsel 3.10.Nusret Suman,Atatürk Anıtı, 1967, Gaziantep

3.4.5. Ahmet Kenan Yontuç

Sanayi-i Nefise Mektebinde bir yıl okuduktan sonra kendi olanaklar ile Almanya ya giderek çalışmalarına devam eder. 1943-1969 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde hoca olarak görev yapar. Görevine 1955 yılından itibaren modelaj hocası olarak devam eder. Yontuç, Atatürk'e sağlığında poz verdirerek büstünü yapan ilk sanatçı

olarak tarihe geçmiştir. “Atatürk’ün sağlığındaki ilk büstü, dönemin Seyr-i Sefain (DenizYolları) İdaresi Genel Müdürü Sadullah Güney’in teklifiyle 1926’da heykeltıraş Kenan Ali Yontunç’a yaptırılarak yolcu salonunun önüne yerleştirildi”(Görsel 3.12), (Tansuğ, 1999:321).



Görsel 3.11.Ahmet Kenan Yontuç, Sanat Çevresi, Atatürk büstü, 1926



Görsel 3. 12Ahmet Kenan Yontuç,Âşık Veysel Anıtı,1973, İstanbul

3.4.6. Sabiha Bengütaş

Eğitimine Sanayi-i Nefise'nin resim bölümünde başlamıştır. Bir sene Feyhaman Duran'ın öğrencisi olduktan sonra heykel bölümüne geçen Bengütaş, İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Sanatçı heykel bölümünün ilk kadın öğrencisidir. Eğitimine 1925'te Roma Güzel Sanatlar Akademi'sinde devam etmiştir. Sanatçının önemli anıt ve büst çalışmaları vardır. Gerçekleştirdiği büyük ölçekli Atatürk ve İnönü anıtlarının yapım hakkını da yarışma ile kazandığı bilinmektedir. Bengütaş kendi sanat anlayışını şu sözleriyle açıklar:

Mizaç itibarı ile ne klasik ne de modernim. Esasen üslûp mevzu bahis olamaz. Aranılan şey, sanat kıymetlerinin mevcut olup olmamasıdır. Yalnız, şunu ilâve edeyim ki, sanatta, istediğini yapabilecek kıymette olan sanatkârların modern çalışmasını, yani cesaret göstermesini, tasvip ederim. Yoksa acizden doğan bir modernizmin tamamı ile aleyhindeyim. Bundan başka en modern tanınmış büyük sanatkârlar da uzun zamanlar klâsik çalışmış kimselerdir. "Mektep" teşkil edebilmiş ne kadar sanatkâr varsa, o kadar da nazariye vardır. Fakat hepsinde temel ve esas, duygu ve samimiyet değil midir?(Görsel 3.13),(Tansuğ, 1999:321).



Görsel 3. 13.Sabiha BengütaşAtatürk heykeli 1946, Ankara

3.4.7. Zerrin Bölükbaşı

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 devingenlik 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 görseller hem yaşamsal hazlar hem de irdeleyici temalar çevresinde odaklanmaktadır (Görsel 3.14) (Milliyet Sanat Yeni Dizi 46,15 Nisan 1992: 48).



Görsel 3.14.Zerrin BölükbaşıSanatçı ve Genç Kız 1982

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 birçok heykeltıraşımızın 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 yoruma açılan form anlayışının izleri görülür.

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

3.4.8. İlhan Koman

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'te gördüğü gemiler bir daha gönlünü terk etmemiştir. Elleri ilk kez kartonu büküp, tahtaya görsel verdiğinde, gemi modelleri yapmaya başlamıştır. Lisede gemi inşaat mühendisi olmaya niyetlenmiştir. Hayatının son otuz yılını ise bir gemide geçirip, üretimini yapacaktır. Gemisini inşa edememiş, ama bu tutkuyu sonuna kadar bir "alterego" olarak içinde taşımıştır. Kurmuş olduğu ilk yapı, zihnine model, ömrüne mekân olmuştur. Maddede aradığı akıcı hareketi, işlerine can veren, sarmal dalga hareketini, ayaklarının altında hissetti hep (Milliyet Sanat Yeni Dizi 20,15 Mart 1981:8-17).

Koman'ın coğrafi durakları, Avrupa haritasında, bir hiperbol'ün sırtı gibi bir kavis çizer. Heykele başladığı İstanbul'dan, denize açıldığı Stocholme. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünde çalışırken, 1948'de 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 kompozisyonu ile bütünleştirmesi, yoğun ilgi odağı ile karşı karşılanmıştır. Bu ara, durak, yeni araştırma olanaklarının peşine düşmesine, benzer ilgileri paylaşan zihinlerle karşılaştırmasına fırsat tanıdı. RalphErskine'in daveti üzerine 1959'da Stockholm'e yerleşmiştir. 1986'daki ölümüne kadar bu şehrin uygulamalı sanatlar okulunda heykel hocalığı yapmıştır.

1953'de "L'Artd'Aujourd'hui" dergisi yöneticisi AndreBlock'un Fransa'da kurduğu "GroupeEspace" ile koordineli olarak Koman, Hadi Bara, Mimar Tarık Carım ve Sadi Ozişaynı 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 hiçbir zaman kaybetmemiştir. Sanat ve bilim-yukarıda da değindiğimiz gibi- arasındaki geçişliye, estetik ve işlevselliğin bütünleştirilmesine yönelik son dönem araştırmaları bunun bir kanıtıdır. Koman'ın tasarımlarına mimari ve şehircilik alanındaki öncü çalışmalar göz önünde tutularak geliştirilmiş mekân 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. Koman, "demire kötü davranmadığını" söylüyor. Katı demiri şiddetle, ama kırılmadan işlerken kaynatmaktan çok kesmek, delmek için kullandığı kaynak aletinin kustuğu alevler gözlerini kamaştırırken, güzellikle meşguldür. İlhan Koman'ın, sanatı doruğunda dramatik bir ifade taşır.

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

Yine aynı dönemde, rüzgâr değirmenleriyle uğraşmaya başlamış "kinetik heykel" dediğimiz rotorları yapmıştır. Teknik kullanıma açık, rüzgârın yönünden etkilenmeyen bir pervaneler, rüzgâr 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.

İlhan Koman Maddenin içyapısını araştırır, bulgularını dışsallaştırır; yer çekimi yasası ile kıyasıya çekişir, yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır; doğa-insan, insan-insan ilişkisinde yeni bir yaklaşımın peşindedir; dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak, ölümün yataylık eğilimine meydan okur sürekli; çağımızın ilişkilerini yansıtır derinlemesine... Evet, doğanın o yapışkan yerçekimi yasasını yenmektir işi gücü (Abidin DinoMilliyet Sanat, 198:17-30).

Koman'ın mimariyle heykeli birleştirdiği ilk çalışması da 1944-1953 yılları arasında Anıtkabir heykel ve kabartmaları için açılan yarışmayı kazanmasıyla başlar. Anıtkabir'e çıkış merdivenlerinin doğu kanadındaki kabartmaları yapar. Bu rölyef Sakarya Savaşı'nı konu almaktadır ama daha çok Pers Sarayı'nın duvarlarını ve Mısır taş

kabartmalarını andırmaktadır. Bunun sebebinin de Paris eğitimi sırasında, Koman'ın Mezopotamya ve Mısır sanatından çok etkilenmesi, olduğu düşünülmektedir.

İlhan Koman;

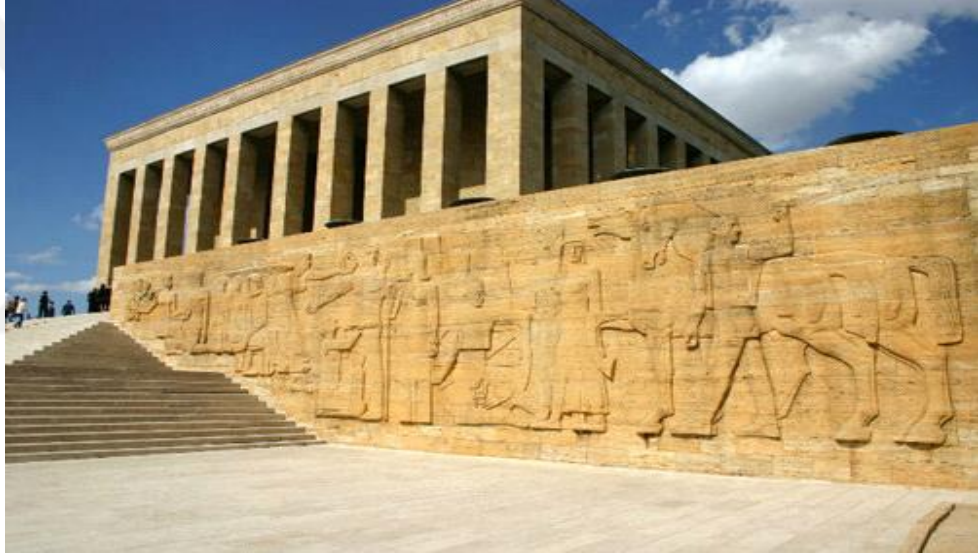
“- Maddenin içyapısını araştırır, bulgularını dışsallaştırır.

- Yerçekimi yasası ile kıyasıya çekişir.

- Yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır.

- Doğa-insan, insan-insan ilişkisinde yeni bir yaklaşımın peşindedir.

- Dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak, ölümün yataylık eğilimine meydan okur sürekli” Abidin Dino(Görsel 3. 15) (Milliyet Sanat, 1981:21-28).



Görsel 3. 15. İlhan Koman- Anıtkabir, Rölyef, 1954

Koman'ın en önemli işlerinden biri de 1980'de Zincirlikuyu Halk Sigortanın binası önüne dikilen ve yine kâğıt kesme-katlama tekniğine dayalı "Akdeniz" heykelidir (Görsel 3.19). Heykeli ısmarlayan Halk Sigorta'nın o sıralardaki genel müdürü Ali Neyzihikâyesini anlattığı "İstanbul" dergisinde anlattığı bu heykel birbirine eşit uzunlukta çok sayıda kaynaklarla bileştirilmiş 4,5 ton ağırlığındaki saç levhalardan oluşur. Kollarını açmış bir kadını canlandıran bu ağır kütle, dilim dilim, kat kat yapısıyla (bir taksi şoförünün deyimiyle) kâğıttan 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 yanılıısıyla hareket eden. Karşıdan bakıldığında yüzünde sert bir ifade vardır. İnsanlardan gördüğü eziyete karşı bin tür protesto. Farklı açılardan bakıldığında bu ifade de değişir. Gövde dalgalarıdır. Koman'ın kat kat sökülmiş (dekonstrüktif) ilahesi, aynı zamanda kendisine yönelmiş bakışın da sökülüşüdür(Görsel 3.16) (Milliyet Sanat Dergisi, 1992: 9).



Görsel 3.16.Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, metal, 1980

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 araştırıcı disiplinlerini içermektedir. Koman, sonraki yıllarda sanatçı eyleminin vazgeçilmez bir öğesi haline gelecek olan malzemenin diline uygun formlar üretme tutkusunu ile "yeni gerçeklikler" Gurubunun ortak eylemi arasında yakın bir ilişki bulunduğu söylenebilir, İlhan Koman için heykel her şeyden 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, tasarım nesnesi olarak da bakıla bilinir.

İlhan Koman gibi yaşamını bir teknede geçirmiş insan varlığını sanatın güdüleyici dinamosu saymış, devinimi ve motivasyonu, kinetik enerjinin zorunlu bir uzantısı olarak görmüş, yaratma eylemini insan zekâsının 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 soyut 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.

3.4.9. Kuzgun Acar

"Yeryüzünde Kuzgun gibi sanatçısı olan ülke öyle çok değil" Onat Kutla

Kısa süren yaşamı (1928-1976) içinde belirginleşen Kuzgun Acar portresi, en kestirme ifadeyle, toplumumuzda, sanatlar arasında, malzemedede, uygulamada, anlatımda

sınır tanımayan, denemeye açık alışılmışın ötesini keşfetmeye her an hazır öncü sanatçı tipinin erken bir örneği olarak değerlendirilebilir (Oral, 1976:14).

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 el becerisi ve pratikle birleştirmiştir.

Hiçbir 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 sivrilmıştır. 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 görsel vererek soyut bir yönelim içine girmiş. Ferit Edgü aynı dönemde, yaptığı tel işleri ile Calderin yirmi yıl sonra yaptığı işler arasında inanılmaz benzerlik olduğunu notta 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, işleme tekniklerini öğrenmiştir. Bu arada elek veya kümes teli olarak kullanılan gözenekli dokunmuş tel ruloları fark etmiştir. Bu gözenekli tel plakalar, kolaylıkla eğilerek, bükülerek Görsel alabiliyor ve hatta dikilebiliyordu. Bu gözenekli telden yaptığı, tavana asılan bulutsu formdan heykeller, bir bakıma içinde buldukları mekândan, 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 mekânın boşluğu ile birleşmiştir. Bir anlamda hacimsiz bir kütle

görünümündedir. Kuzgun Acar'ın bu uygulaması klasik heykelin kütle mekân ve boşluk gibi temel kavramlarının bambaşka bir görselde algılanmasını sağlamıştır.

1957 yılında Amerikan Haberler merkezinde ilk kez gözenekli telden bulutsu heykellerini sergilediğinde FeridEdgü 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 (Görsel 3.17).



Görsel 3.17.Kuzgun Acar, Kuşlar, metal, 1967

Kuzgun Acar'ın bu sergisiyle ortaya koyduğu anlayış, Türk heykeltıraşlığın 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 Dergisi, Şubat 1976:11).

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 sok ulunamadıkları için" demiştir.

Çivi Kuzgun Acar için alışkanlıklara başkaldırının bir simgesiydi. 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 heykelle tasarladığı biçimi verebiliyordu. Bazen çivileri tek tek kaynakla birleştirerek heykelini yapıyordu.

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, heykelle 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 çelişme 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 görselde 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 Görselde hazırladığı çivi heykellerle katılmış ve iddialı heykeltıraşların arasından sıyrılarak birinci olmuştur. Bu ödül onun heykele getirdiği özgün ifadenin çarpıcılığını, tazeliğini gösteriyor aynı zamanda. Türk heykeltıraşlığının 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.

3.4.10. Mehmet Aksoy

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 esprinin barok etkisiyle bire bir bütünleşir. Mehmet Aksoy 1980'lerin ortasında Berlin'de yaptığı kentsel projelerle mekân sorununa yaklaşmış, böylece Türk heykeline de Yeni bir boyut kazandırmıştır (Görsel 3.18).



Görsel 3.18.Mehmet Aksoy,Kayıp Analar, 2003

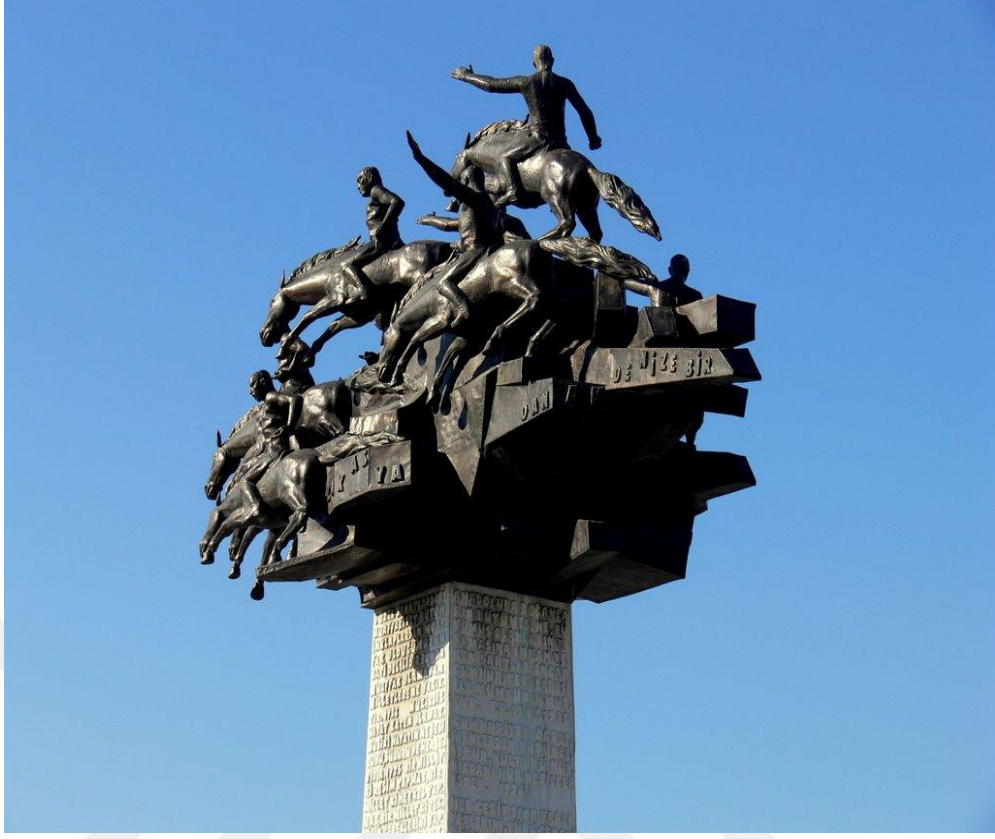
Aksoy'un heykellerinde iki önemli unsur figür ve mekân birbirleriyle ilişkili olarak düşünülmektedir. Mekânın nitelikleri insan biçiminde kendini bulduğu vakit bir anlam kazanır. İnsan biçimi ise mekânı içine alarak, onun tarafından sarılarak, ona uzanan eklemlenmektedir. Bu iki öge, insan formu ve mekân birbirlerini destekleyen görselde anlam kazanırken aynı zamanda figüratif biçimin mekândaki hareketi, yapıtların içeriğini de oluşturmaktadır. Böylece içerik ve biçimin koparılmaz bütünlüğü mekânsal boyut ile de desteklenmiş olmaktadır. Mekânın 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 mekânda biçimler gibi daha kesif ve bütüncüdür. Aksoy'un heykellerinde iki temel yaklaşımın egemen olduğu söylenebilir; ya da kütlenin topraktan yükseliyormuşçasına yere oturduğu ve yalın işlendiği daha arkaik denilebilecek bir tarz, ya da biçimlerin taştan fışkırırçasına ve sınırları zorlayarak farklı yönlerde hareket ettiği barok bir tavidir (Oral, 1976:21). 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 kütlenin anıtsallığı kedi heykellerinde çok farklı bir Görselde elde edilmeye çalışıyor. Birbirine sarılmış figürler iç bükey bir biçim gibi mekânı içlerinde teneffüs ederken birbirine dolanan kıvrımları dışlarındaki mekânı etraflarında döndürüyor; böylece heykeli mekânın dört yönü içinde sürekli akışkan bir biçim olarak algılıyoruz. Heykelin hangi tarafında

durursak duralım, görmediğimiz yüzeyinedoğru bir hareket bize kütleinin üç boyutluluğunu yaşatmaktadır.

3.4.11.Ferit Özşen

Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN 1943 Konya, Taşkent'te doğdu. 1964 Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne girdi. Eğitimine Heykel Bölümünde Hüseyin Gezer Atölyesinde devam etti. 1968 Avusturya hükümetinden burs aldı, Viyana Akademisinde Fritz Wotruba'nın yanında bir yıl eğitim gördü. 1971 Güzel Sanatlar Akademisini bitirdi, aynı yıl Şadi Çalık'ın asistanı oldu. 1977 İDGSA Heykel Bölümünde "Heykel Sanatında Ritm ve Çağdaş Uygulamanın Getirdiği Boyutlar" adlı çalışmasıyla yeterlik tezini verdi, kıdemli asistan oldu. 1978 Münih Akademisinde bronz döküm üzerine çalıştı. Yurda dönüşünde hem kendi, hem de Akademinin dökümhanesini kurdu. 1992 Doçent oldu. Japonya hükümetinin burslusunu olarak Tokyo, Kyoto, Osaka ve Kanagawa'da çalışmalar yaptı. 1997 Profesör oldu.

Heykel ve anıtlarında kı en belirgin özellik harekettir.(Görsel 3.19) Ferit Özşen kendisi ile 1997 yılında yapılan bir söyleşide soyut heykellerinin en belirgin temasını kısaca şöyle özetler: Dokuz aylık hamile bir kadının karnına dokunmuştum; cam gibi parlak-sert, sıcak ve küresel, bu doğa harikası, içindeki varlıkla birlikte beni çok etkiledi. Hamile kadınlar çizdim. Heykeller yaptım. Giderek kollar ve bacaklar yok oldu. Küre salt bir biçim olarak elimde kaldı. Üreme ve bereket sembolü olarak kullandım onu



Görsel 3. 19.Ferit Özşen, Cumhuriyet Ağacı Anıtı, 2003, İzmir

3.4.12. Rahmi Aksungur

Türk heykel sanatının önemli isimlerinden birisi olan Rahmi Aksungur, yapıtlarındaki anlatıma uygun olarak çeşitli malzemeler kullanmıştır. Soyut heykellerinin yanı sıra soyut anlayıştaki heykelleri ve anıt heykelleriyle de tanınmaktadır.

Sanatçının figüre bağlı, plastik kalitesi yüksek çalışmaları bulunmaktadır. Silikon kullanarak yaptığı bazı denemelerle de hareketli ve kinetik ilgi çekici yapıtlar ortaya koymuştur. Yapıtlarını bazalt, granit, mermer, taş, silikon, demir, ahşap gibi malzemelerle üretmektedir. Sanatçı yapıtlarında tek bir malzemeye bağlı kalmadan ve kullanmış olduğu malzemenin ön plana çıkmamasına, içeriğin ve iletmek istediği düşüncenin malzemenin yönlendirmesine izin vermeden içerik ve düşüncüyü ön plana çıkarmaktadır.

Aksungur'a göre: “malzeme ambalajdır ve sanatçı ambalajın çekiciliğini mümkün olduğunca azaltmaya çalışmaktadır. Malzemenin bu hareketi sizi yönlendirmeye

çalışırken, siz de tasarımınızla malzemeye hâkim olmaya uğraşırsınız. Tasarım benim için her zaman ön plandadır ve bu yüzden malzeme beni yönlendiremez.” Sanatçının yapıtlarına baktığımızda kullanmış olduğu malzeme ne olursa olsun plastik ve dokunsal öğelere yer verildiği görülmektedir.

Sanatçı çalışmalarında tek bir tema üzerine odaklanmayıp her bir yapıtın temasını içinde saklı olduğunu belirtmektedir. Tek bir tema üzerine yoğunlaşmamasının nedeni ise, izleyiciyi yönlendirmeden izleyiciyi özgür bırakmak istemesidir. Sözcüklerle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerini yapıtlarında ele alan sanatçı, çalışmada kullanmış olduğu imgenin kısa süre içerisinde izleyiciye o duyguyu yansıtmaktadır. Ahşap ve metal çalışmalarında renklendirme yaparak kütlenin dışında kalan duygu yoğunluğunu izleyiciye hissettirmek için yapıtlarında farklı renk tonlarını kullanmaktadır (Görsel 3.20).(Görsel 3. 21)



Görsel 3.20.Rahmi Aksungur, Gezi 2007



Görsel 3. 21.Rahmi Aksungur,Ko Ko, 2014

3.4.13. Mustafa Bulat

1964 Sarıyahşi doğumlu olan sanatçı, figüratif soyutlama alanında çok sayıda yapıtlar ortaya koymuştur. Sanatçı'nın eserlerine bakıldığı zaman plastik değerlerle birlikte özgün düşünce daha yoğun olarak bir arada kullanılmış olduğu görülür. Doğadan yola çıkarak, kendi iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerinin de etkisiyle yorumlayarak, malzeme gözetmeden düşüncelerini özgür bir biçimde uygulamaktadır. Eserlerinde, insan figür formunu soyutlayarak düşüncelerini taş veya bronz kavramsal anlamlar yükleyerek oluşturmaktadır. Sanatçının sergi salonlarında izleyiciyle buluşabilmesi için küçük çaplı figüratif heykellerinin olmasının yanı sıra, çıkış yolu olan Anadolu geleneğinden almış olduğu biçimleri çağdaş heykel diliyle yorumlamış, geleneksel malzemeleri de sık sık kullanıp anıtsal yapıtlara dönüştürmektedir. Sanatçının yapıtlarındaki duygu ve düşünceleri izleyici yapıtlardan görerek, yapıta dokunarak hissedip bütünüyle özümsemektedir. Sanatçının hemen hemen bütün figüratif çalışmalarında zaman ve mekân olgusu ele alınıp farklı kompozisyonlarda yapılmıştır.

Sanatçı “Zaman, Mekân ve Yaşam” için; “Tasarımın oluşumu sürecinde problemler, sezgisel yaratma yöntemi ile ele alınarak ortaya konulmuş ve “ZamanYaşam”, “Biçim-Mekân” ilişkilerinin araştırılması yapının odak noktasını oluşturmuştur. Çalışmalarda Zaman olgusu hem kavramsal hem de fiziksel boyutta ele alınarak, yalın geometrik ve kitlesel biçimlerle yansıtılmaya çalışılmıştır. Tasarımda; kırılmalar, parçalanmalar, yığılmalar ve geometrik yapı içerisinde erimelerde Zaman kavramını anlatmak için yoğun biçimde varlığını sürdürürken, tasarı üzerinde, Zaman kavramının görsel simgeleri oluşturularak, plastik etkilerle, kavramsal etkiler, birlikte düşünceyi harekete geçirmek amacıyla kullanılmıştır. Bu tasarı ve yapılan düzenlemede, sürekli olarak kültürel değerler irdelenerek evrensel gerçekliğe varılmak istenmiştir. Sanatsal çalışmaların bir bölümünü oluşturan bu yapıtlar, “Zaman + Mekân + Yaşam” ilişkisini yansıtırken, estetiğe çağdaş bir bakış açısıyla göndermede de bulunulmuştur” ifadelerine yer vermiştir. Sanatçının “Yüzleşme” eser serisinde zaman, mekân ve yaşam olgusu görülmektedir (Görsel 3.22),(Görsel 3.23).



Görsel 3.22Mustafa BULAT, Yüzleşme VI, 2008



Görsel 3. 23.Mustafa Bulat,Atatürk,2009

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. FİGÜRATİF UYGULAMALAR

4.1. Dönüşüm



Görsel 4.1.Hanifi ORDU. Dönüşüm, 2019. 35,5x18x16 cm

Bu eserde, üretim sırasında meydana gelen formlar, mermer ile metalin bir araya gelmesiyle izleyiciyi alışkın olmadığı yeni bir metaforun içerisine fırlatmaktadır. Dönüşüm ismiyle adlandırılan eser aslında insanlık tarihinin başlangıcından günümüze gelen bir serüveni anımsatmaktadır. Bu oluşum iki zıt verinin bir araya gelmesiyle mekânda güçlü bir imge oluşumuna kapı aralamıştır. Figür soyutlaması olarak ele alınan kavram organik form etkilerini görmek mümkündür, aynı zamanda üzerinde yer yer müdahale edilerek dokular bırakılmış olması işin plastik etkisini güçlendirmektedir. Bir taraftan da eserin hacmi, kütlesi ve gölgesi ile kendi mekânını var etmesini sağlamaktadır. İzleyicinin iş ile karşılaştığında kurduğu bağ ise iş ile olan temasını kuvvetli hale getirmiş/arttırmıştır.

4.2. İsimsiz



Görsel 4.2.Hanifi ORDU. İsimsiz, 2019. 34x9,5x9 cm

Bu eserde, mermer ve metal malzemeler kullanılarak figür soyutlaması yapılmıştır. Heykel, konumlandığı alanda salt mermer olarak yer almaz. Bu doğrultuda bulunduğu boşlukta temasa geçer ve yüzeyler arası sınır oluşur. Geometrik formların da verilerinden yararlanılarak oluşturulan eser özgün duruşuyla da dinamizmini korumaktadır. Aynı zamanda heykelin kendi içerisindeki plastik etkisi de heykelin mekânda ki yerini güçlendirmektedir. Metal malzemenin işi, asimetrik olarak kesmesi hali taşıyıcı görevi gördüğü fark edilmektedir. Bir bakıma sütun heykelleri de anımsatmaktadır.

4.3. Dönüşüm II



Görsel 4.3.Hanifi ORDU. Dönüşüm II, 2019. 31x19x16 cm

Bu eserde, organik formlardan esinlenerek figüratif soyutlama yapılmıştır. Mermer salt haliyle kullanılmayıp, ışık-gölge, boşluk kavramlarının da kullanılmasıyla mekânda oluşan dinamizmi yükselmiştir. Organik formlarında verdiği etki izleyiciyi yanına davet ediyor ve esere dokunma isteği uyandırıyor. Dönüşüm II ismiyle adlandırılan eser kendi içerisinde ki hareketin oluşumuyla da izleyiciye her an dans edecekmiş duygusunu hissettirmektedir. Yeni bir oluşumunda izlerini taşıması gibi.

4.4. Kadın



Görsel 4.4.Hanifi ORDU. Kadın, 2019. 41x13x7 cm

Bu eserde, kadın kavramı üzerine gidilerek zihnimizdeki kadın imgesine gönderme yapmak için figür soyutlaması yapılmıştır. Figürün sağ ayağının bir adım önde olması ve sol kolunun yukarıda olma hali, kadının tüm zorluğa ve güçlüklerle karşı gösterdiği özgürlüğü simgeler. Bir Anadolu kadını edası ile olan duruşuyla da büyük bir önem taşır. Eserde mermer malzemenin de kullanılmasıyla da mekândaki dinamizm daha iyi sağlanmıştır. Plastik değerlerin bir nevi geri planda bırakılma durumu, eserin mekândan beslendiği ışığın etkisi ile figür mekânda kendine yer edinmiştir.

4.5. İsimsiz II



Görsel 4.5.Hanifi ORDU. İsimsiz II, 2019. 32x20x9 cm

Bu eserde, tasarım aşamasında soyut bir form irdelenerek çalışılmıştır. Geleneksel bir malzeme olan mermer kullanılmıştır. İsimsiz adını almasının nedeni izleyici eser ile karşılaştığında belirli bir anlam yüklemeyen kendi hissettiklerini orada görmesi içindir. Aslında bir toz bulutu gibi her an bir rüzgâr esip başka bir forma dönüşecekmiş gibi duruyor. Bu durumda izleyiciyi daha çok özgür bırakmasına neden oluyor. Eserin kaide ile arasındaki mesafeyi bir metal çubukla destekleniyor olunması, eserin mekânda gölgesi ve hacmi ile dinamizmi artırıyor. Plastik kaygılarında pek rastlanmadığı eserde kendi içlerinin de olan dönüşümü de güçlendirmektedir (Görsel 4.5).

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

İnsanlık ile yaşıt olan sanat, yaşamın ihtiyaçları doğrultusunda var olmaya başlamıştır. İnsan asırlardır ihtiyacı gereği çoğu şeye biçim vermiş, sanatı kendisine bir araç olarak görmüştür. Yaptıkları heykelerde farklı dönem ve coğrafyalarda, farklı konu ve işlevde yorumlanmıştır. Kimi zaman kendi duygularından kimi zaman toplumun kaygılarından yola çıkarak gelecek nesillere kendini anlatmak için heykeli araç olarak kullanmıştır.

Araştırmanın konusunu oluşturan figüratif heykel, sanatın ortaya çıkışından Avrupa ‘ da gelişen sürecin sanatçılar tarafından işlenişi ve ülkemizde figüratif heykelin öncülerinin yanı sıra şuan ki figüratif heykel konusu belirtilerek karşılaştırma yapılmış/irdelenmiştir.

Türk heykelinde, figüratif anlayışın gelişmemesinin nedenleri arasında en büyük ve önemlisi dindir. Dinin gerekçesi nedeniyle figüratif heykelden kaçınılmış; devlet başkanları, kurucular, yöneticiler ve yazarlardan başka bir heykel anlayışını kabullenmemiştir. Türkiye’ de heykel anlayışı sadece anıt heykel olarak öne çıkmıştır. Ancak 1950 sonrası batıya gönderilip eğitim alan heykeltıraşlarımızın yurda döndüklerinde figüratif heykel anlayışını yansıtmaları önemli rol oynamışlardır. Bu durum bir veya ikinci kuşakta olmasa da üçüncü, dördüncü kuşakta yansımalarını olumlu bir şekilde olduğu görülmektedir. Artık günümüz heykel sanatı, biçimde ve düşüncede daha özgür ve sade formlarla karşımıza çıkmaktadır.

Figüratif soyutlama alanında işler üretmiş ve üreten heykeltıraşlarımız Hadi Bara, Zühtü Mürüdoğlu, Zerrin Bölükbaşı, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Mehmet Aksoy ve Koray Ariş yaptıkları eserlerle, geliştirdikleri düşüncelerle, yetişecek olan yeni kuşak sanatçılara ışık olup, Türk heykel geleneğinin oluşmasına büyük katkıları olmuş/olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1988) Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul.
- Antmen, A. (2008) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayın, İstanbul
- Antmen, A. (2009) Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık 399 Sanat Kitapları: 01. 2. Baskı, İstanbul.
- ArreDamento Dekorasyon, 1993/5, sayı 48.
- Atakan, N. (1995) “Türkiye’de Kavramsal Sanat”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atakan, N. (2008) Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, İstanbul.
- Attanasio, D.Brilli, M. Ogle, N. (2006) Theisotopesignature of Classicalmarbles, L’ErmadiBretschneider, Roma. Stud. Archaeol, 145, 336 p.
- Aydın, B. (2010) Modern Heykel Alanında Boşluk-Kütle İlişkisi, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Aydın, D. U. (1999) Türk Heykel Sanatı ve ilk Heykeltıraşlar, Gece Kitaplığı Yayınevi, Ankaraç
- Bayrı, E. (1989) Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye’deki Sonuçları, yüksek lisans eser çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Buchholz, E.L. (2012) GerhardBühler, KarolineHille, SusanneKaeppele, IrinaStotland, Başvuru Kitapları Sanat, (1. Baskı), (Çev: Derya Nüket Özer), NTV Yayınları, Çin.
- Bulat, M. (2014) Modern Sanatta Soyutlama, (Birinci Basım), Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum .
- Buyurgan, S. (2007) Sanat Eğitimi ve Öğretimi, Pegem A Yayıncılık, Ankara.
- Büyükişleyen, M. Z. ve Özsezgin, K. (1993) Sanat Eserlerini İnceleme, Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Collns, J. (2007) “SculptureToday”, ABD: PhaidonPressInc
- Çobanoğlu, Ş. (2011) “Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008) Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008.
- Elibal, G. (1973) Atatürk ve Resim-Heykel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Erdemci, F. Selma, G. ve Orhan, K. (2008) Modern ve Ötesi 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2015) “Modern Sanat”, İstanbul: Tekhne Yayınları
- Ersoy, A. (2004) 500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar, Altın Kitapları, İstanbul
- Farthing, S. (2014) Sanatın Tüm Öyküsü, Hayalperest, İstanbul.

- Gezer, H. (1984) Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Gombrich, E.H. (2004) “Sanatın Öyküsü”, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gombrich E.H. (1986) Sanatın Öyküsü Başlangıçtan Günümüze Sanat Tarihi; Resim, Heykel, Mimarlık (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi Yayınları: İstanbul.
- Gombrich, E. H., (2004) Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GutierrezGarcia-M. A.,Lapuente, P., Roda`, I. (2012) Interdisciplinary studies on ancientstone. Proceedings IX ASMOSIA Conference (Tarragona 2009). ICAC, Tarragona, Documenta, 23, 800 .
- Güvemli, Z. (1960)Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi, Varlık Yay.İstanbul.
- Hasol, D., (2002) Mimarlık Sözlüğü, İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Hauser, A. (1984) Sanatın Toplumsal Tarihi, İstanbul.
- Huntington, P.S. (1996) Üçüncü Dalga, (Çev: Ergun Özbudan) yetkin yy, Ankara.
- Huntürk, Ö. (2011) Heykel ve Sanat Kuramları, Kitabevi, İstanbul.
- Kalaycıoğlu, E. (1989) “Demokratik Konsolidasyon ve Türk Siyasal Hayatı” Bülten, Temmuz-Ekim. TDV yy, 23-51.
- Kara, İ. N. (1992) “Türkiye’de Çok Partili Sisteme Geçiş ve Demokrasi Sorunları” Tarih ve Demokrasi, T.ZaferTunaya’ya Armağan Üni.Öğr.Üye.Der, Cem yy, İstanbul, 27-45.
- Karacan, N.(2010) Tarihsel Süreç İçinde Heykel Form, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi. Sayı:3;17-31.
- Karpat, K. (1996) Türk Demokrasi Tarihi, Alfa yy, İstanbul.
- Katı, A. (1996) “Heykel sanatının Tanımı ve Özellikleri”, Anadolu Sanat Dergisi Sayı: 5. 96-104.
- Krausse, A.C. (2005) Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür, Almanya.
- Kürkcüoğlu, Ö. (1979) “Türk Demokrasinin Kuruluş ve İşleyişinde Dış Etkenler” A.Ü.S.B.F. Dergisi, Cilt 33, Sevinç Mat, Ankara, 213-247
- Lapuente, P.,Basarrate,T.N., Royol, H., andBrilli, M. (2014), White marblesculpturesfromtheNationalMuseum of Roman Art (Me’rida, Spain): Sources of Localandİmported Marbles, Eur. J. Mineral. 2014, 26, 333–354
- Milliyet Sanat 1990, sayı 243-253.
- Milliyet Sanat 1981:17-30.
- Milliyet Sanat Yeni Dizi 20,15 Mart 1981, sayfa 8-17.
- Milliyet Sanat Yeni Dizi 46,15 Nisan 1992, sayfa 48.
- Oral,Z. (1976) “Kuzgun Acar”, Milliyet Sanat Dergisi, sayı 171, 11 Şubat,1-30.

- Özsoy, V. (2003)“İlk ve Ortaöğretim Sanat (Resim) Eğitiminde Müzelerden Ve Sanat Galerilerinden Yararlanma”. Milli Eğitim Dergisi, Ankara, 1-158.
- Politika Dergisi, Şubat 1976:
- Renda, G. (2007) “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat.” Türkler. C.18, Ankara.
- Sanat Dünyamız, (1995), Sayı:59.
- Scholz-Strasser, I. AndPakesch, P. (2007) Freud ve Çağdaş Sanat, Çev: Begüm Kovolmaz, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.
- Smith, E.L. andKıng, L. (2004) 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovolmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö. (1992) Heykel, MetuPress, Ankara.
- Şenyapılı, Ö. (2003) Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları, Ankara,1-170.
- Şenyapılı, Ö. (2003) Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, MetuPress, Ankara.
- Şenel, E. (2009) “1970’ten 1990’a Kadar Türkiye’de Kavramsal Sanat”, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, Selçuk Üniversitesi, Sayı:28, Konya,311-328.
- Tansuğ,S. (1999) Çağdaş Türk Sanatı,5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ,S. (1991) Çağdaş Türk Sanatı,5.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tekiner, A. (2014) Atatürk Heykelleri, Kült, Estetik, Siyaset. İkinci Baskı. İletişim Yayınları, İstanbul,1-320.
- Tolstoy, L, N. (2002) Sanat Nedir? Şule Yayınları, İstanbul.
- Turan, İ. (1971) “Türkiye’de Siyasal Kültürün Oluşumu”, Türkiye’de Siyaset (Der: Kalaycıoğlu, Ersin- Sarıbay, Y. Ali) Der yy, İstanbul.
- Turani, A. (1979) “Dünya Sanat Tarihi”, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Turani, A. (1980) “Sanat Tarihi Ansiklopedisi”, Ankara: Bateş Yayınları
- Turani, A. (1997) Dünya Sanat Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Turani, A. (2006) Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turanî, A. (2010) Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yaman, Z. Y. (2011) “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. METU JFA 28(1):52-55.
- Yeşilkaya, N. G. (2002) “Anıt Heykeller ve Kentsel Mekân” Sanat Dünyamız, İstanbul.
- Yücel, Ü. (1983) “Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı”, Atatürk, İstanbul.
- Yılmaz, E. (erişim tarihi: 30.07.2019), Cumhuriyetin İlk Heykeltıraşlarından Ratip Aşir Acudoğu: Yaşamı ve Anıtları, 250-265.
- (<http://sbedergi.com/files//d82aab15-7de0-4fb2-9b13-beeda7a00e81.pdf>) Erişim Tarihi. 25.08.2019

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1.1.Bizon figürü,M:Ö.12000,Fransa Erişim Tarihi:27.06.2019

https://twitter.com/sanat_dunya/status/700007634951401473

Görsel 1.2.BrassempouyVenüsü, M.Ö. 22000; Fransa Erişim Tarihi:27.06.2019

<http://www.antiktarih.com/2019/05/04/buzul-cagi/>

Görsel 1.3.Willendorf Venüs'ü, M.Ö.25.000; Avusturya Erişim Tarihi:27.06.2019

<http://www.antiktarih.com/2019/05/04/buzul-cagi>

Görsel 1.4. Kibele, M.Ö.6500-700, ÇatalhöyükErişim Tarihi:27.06.2019

https://www.google.com/search?q=Kibele&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjpiq685tTjAhXxwqYKHXU-D8cQ_AUIESgB&biw=1600&bih=740#imgrc=XIA_gmX0oUWkYM:

Görsel 1.5.Ghiberti San GiovanniBattista, 1416,FloransaErişim Tarihi:27.06.2019

<https://www.google.com/search?q=san+giovanni+battista+lorenzo+ghiberti&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiN6Ye57NTjAhXDxMQBHclCbwQsAR6BAgJEAE&biw=1600&bih=740#imgrc=i55>

Görsel 1.6Donatello, Davut, 1409Erişim Tarihi:27.06.2019

<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/03/donatello-ve-davud-heykeli.html>

Görsel 1.7.Michelangelo, Ölmek Olan Köle, 1515 Erişim Tarihi:27.06.2019

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96lmekte_Olan_K%C3%B6le

Görsel 1.8.Michelangelo, Pieta, Mermer, 1499Erişim Tarihi:27.06.2019

<http://www.internettinabi.com/pieta-ve-michelangelo-buonarroti/>

Görsel 1.9. Giambologna, Sabinli Kadının Kaçırılması, 1583Erişim Tarihi:27.06.2019

<https://onedio.com/haber/yuzyillar-once-yapilmis-olmalarina-ragmen-muhtesem-detaylariyla-sizi-buyuleyecek-18-heykel-862474>

Görsel 1.10.Joseph Stammel, Ölüm, 1750 Erişim Tarihi:29.06.2019

<http://www.artnet.com/artists/joseph-thadd%C3%A4us-stammel/>

Görsel 1.11.Kültigin Başı, (MS VIII. yy)Erişim Tarihi:27.06.2019

<https://onturk.org/tag/bilge-kagan/page/2/>

Görsel 1.12.Balballar, Göktürk Dönemi Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://www.tarihlisanat.com/balballar-gokturk-tas-anitlari/>

Görsel 1.13.Ahlat Mezar Taşı, Selçuklu DönemiErişim Tarihi:29.06.2019

https://www.google.com/search?q=ahlat+mezar+ta%C5%9Flar%C4%B1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwizq8v0h9XjAhVO0aYKHWQrAIEQ_AUIESgB&biw=1600&bih=740#imgrc=4a_9898vjhZMZM:

Görsel 1.14. Koç. Koyun Şeklinde Mezar Taşı, Selçuklu Dönemi Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2015/01/anadoluda-koc-heykelli-mezar-taslar.html>

Görsel 1.15.C.F. Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli, 1871,Topkapı Sarayı Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-ve-sanat/abdulaziz-ve-diger-sanatlar/sultan-abdulaziz-heykeli/>

Görsel 1.16.İsa Behzat, Sakallı AdamBüstü,1898Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://www.nkfu.com/isa-behzat-kimdir/>

Görsel 1.17.Osman Gazi Büstü, 1916, Sivas Müzesi Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2018/01/04/turkiyenin-ilk-bust-heykeli/>

Görsel 1.18.JozefThorak- Anton Hanak, Ankara Güven Anıtı,1935 Erişim Tarihi:29.06.2019

<http://www.kimkimdir.net.tr/anitlar/guvenpark-aniti>

Görsel 1.19.HeinrichKrippel, Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1925Erişim Tarihi:29.06.2019

https://www.google.com/search?q=sarayburnu+atatürk+anıtı&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=pk0SmjO7qf8vLM%253A%252Czy2petomh_o6iM%252C_&vet=1&usg=AI4_kS06iF2Ytd3S1WILGzjLR_FsLF2

Görsel 2.1.LespugueVenüsü, M.Ö. 25000Erişim Tarihi:29.06.2019

<http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/bereket-ve-dogurganligin-simgesi-willendorf-venusu/>

Görsel 2.1.Joseph Beuys, Yirminci Yüzyılın Sonu, 1983Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-the-end-of-the-twentieth-century-t05855>

Görsel2.3.James Lee Byars,The White Figure, 1990Erişim Tarihi:29.06.2019

<http://www.kamelennour.com/media/6952/anish-kapoor-james-lee-byars-the-white-figure.html>

Görsel2.4.Richard Long, Ufak Beyaz Çakıl Çemberleri, 1987Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-small-white-pebble-circles-t07160>

Görsel 2.5.Richard Long,Altına Hücum, 2006Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://docplayer.biz.tr/51211998-Gunumuz-heykel-sanatinda-geleneksel-malzeme-ve-yeni-arayislar.html>

Görsel2.6.Richard Long, Beyaz Kaya Çizgisi, 1984Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://docplayer.biz.tr/51211998-Gunumuz-heykel-sanatinda-geleneksel-malzeme-ve-yeni-arayislar.html>

Görsel2.7.UlrichRückriem, Granit Bleu de Vire, 2000Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://docplayer.biz.tr/51211998-Gunumuz-heykel-sanatinda-geleneksel-malzeme-ve-yeni-arayislar.html>

Görsel2.8. Antonio Canova, Üç Güzeller, 1817

<https://arkeofili.com/louvre-muzesinde-gorulmesi-gereken-25-eser/>

Görsel 2.9. Andrea Pisano, San Yoanna Vaftiz Evi, 16 yy. Erişim Tarihi:29.06.2019
<https://docplayer.biz.tr/50332299-Heykel-sanatinda-doga-formlarinin-soyutlanmasi-gulsum-binzet-yukse-lisans-tezi-heykel-anasanat-dali-prof-dr-mustafa-bulat-2014-her-hakki-saklidir.html>

Görsel 2.10. Bernini, Dört İrmak Çeşmesi,1635 Erişim Tarihi:29.06.2019

https://www.123rf.com/photo_23828201_rome-piazza-navona-square-italy-the-four-rivers-fountain-detail-showing-the-god-river-ganges-right-s.html

Görsel3.1: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sadalye, 1965 Erişim Tarihi:29.06.2019

<http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/kavranan-kavramsal-sanat-1-mustafa-gunen-yazdi/>

Görsel3.2. Richard Serra, New York, 2004

Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://xiaozhuzhu1982.blogspot.com/2018/08/19-fresh-richard-serra.html>

Görsel3.3. Hans Haacke, Yoğunlaşma, Buharlaşıma Küpü, 1965 Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://dugumkume.org/tag/hans-haacke/>

Görsel 3.4. Michael Heizer, Yerinden Çıkarılıp Tekrar Yerine Yerleştirilen Kütle, 1969 Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://tr.pinterest.com/pin/248331366925828466/?lp=true>

Görsel 3.5. Christo ve Jeanne Claude, Çevrelenmiş Adalar, 1983

Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://www.widewalls.ch/artist/christo-and-jeanne-claude/>

Görsel 3.6. Candeğer Furtun, İsimlessiz, 1994, Seramik Heykel Erişim Tarihi:29.06.2019

http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/bienal-notlari-1-istanbul-modern_128644

Görsel3.7. Ratip Aşır Acudoğu, Atatürk Anıtı, 1954, AÜ. Ziraat Fak.

<http://ulvireha.fidanci.org/veteriner-ve-ziraat-fakulteleri-ataturk-aniti/>

Görsel 3.8. Ali Hadi Bara, Atlı Atatürk Anıtı, Zonguldak 1946 Erişim Tarihi:29.06.2019

<https://isteaturk.com/g/icerik/Atli-Ataturk-Aniti-Zonguldak/1522>

Görsel 3.9. Barbaros Anıtı, Zühtü Mürüdoğlu, 1944 Erişim Tarihi:05.07.2019

<http://emlakansiklopedisi.com/wiki/barbaros-aniti>

Görsel 3.10. Nusret Suman , Hitit Anıtı 1974, Ankara Erişim Tarihi:05.07.2019

<http://www.kimkimdir.net.tr/anitlar/hitit-aniti>

Görsel 3.11. Ahmet Kenan Yontuç, Sanat Çevresi, Atatürk büstü, 1926 Erişim Tarihi:05.07.2019

<https://listelist.com/kenan-yontunc/>

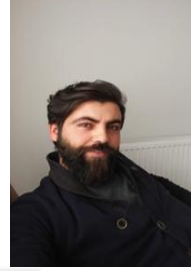
Görsel 3. 12. Ahmet Kenan Yontuç, Âşık Veysel Anıtı ,1973.İstanbul Erişim Tarihi:05.07.2019

<https://tr.depositphotos.com/56432491/stock-photo-gulhane-park-asik-veysel-monument.html>

- Görsel 3.13.**Sabiha Bengütaş , İstanbul Atatürk heykeli 1946, Ankara Erişim Tarihi:05.07.2019
<https://sanatkaravani.com/ilk-turk-kadin-heykeltiras-sabiha-bengutas/>
- Görsel 3.14.**Zerrin Bölükbaşı Sanatçı ve Genç Kız 1982,Istanbul Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://www.365womenartists.com/2018/11/240-zerrin-bolukbas-turkish-1919-2010.html>
- Görsel 3. 15.**İlhan Koman- Anıtkabir, Rölyef ,1954Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://www.forumgercek.com/heykeltiraslarin-biyografileri/130714-ilhan-koman-1921-1986-turk-heykeltras.htm>
- Görsel 3.16.** Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, metal, 1980Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://www.forumgercek.com/heykeltiraslarin-biyografileri/130714-ilhan-koman-1921-1986-turk-heykeltras.html>
- Görsel 3.17.** Kuzgun Acar, Kuşlar, metal, 1967Erişim Tarihi:05.07.2019
<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2016/06/23/kuzgun-acarin-kuslari-sabanci-muzesinde/>
- Görsel 3.18.**Mehmet Aksoy,Kayıp Analar , 2003Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://bianet.org/biamag/insan-haklari/120312-kayip-analarinin-yeri-galatasaray-meydan>
- Görsel 3. 19.**Ferit Özşen, Cumhuriyet Ağacı Anıtı, 2003, İzmirErişim Tarihi:05.07.2019
<https://mapio.net/pic/p-4260344/>
- Görsel 3.20.**Rahmi AKSUNGUR, gezi2007Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://sanatokuma.blogspot.com/p/rahmi-aksungur.html>
- Görsel 3. 21.**Rahmi Aksungur,Ko Ko 2014 Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://www.radikal.com.tr/kultur/biber-heykeli-yapmamdan-daha-dogal-ne-olabilir-1321889/>
- Görsel 3.22.** Mustafa BULAT, Yüzleşme VI, 2008Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://www.mustafabulat.com/eserler.php?album=52>
- Görsel 3. 23.**Mustafa Bulat ,Atatürk,2009 Erişim Tarihi:05.07.2019
<http://www.mustafabulat.com/eserler.php?album=9&sayfa=2>

ÖZGEÇMİŞ

Hanifi ORDU (1987, Malatya)



İLETİŞİM BİLGİLERİ

GSM: 05416881558

E_mail: hanifi.ordu44@gmail.com

2008 Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'ne girdi.

2012 Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu.

2012 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde Yüksek Lisansa başladı.

2019 Halen Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde Yüksek Lisansa devam etmektedir.

ETKİNLİKLER

2017-Uluslar Arası 8.Anadolu'ya Şükran Buluşmaları /Konya

2016-Geleneksel Çamlıhemşin Ayder 10.Kardan Adam Şenlikleri/ Rize

2016-Uluslararası Yanlızca Barişa Tarafız Sergi Etabi/ Denizli

2015-Uluslararası Beylikdüzü Taş Heykel Sempozyumu (Asistan)/ İstanbul

2014 -1. Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu Gaziantep Üniversitesi/ Gaziantep

2013-Van Deprem Anıtı (Asistan)/ Van

2013-Ordu Taş Sempozyumu'nun heykel çalışmalarının temizlenmesi/ Ordu

2013-Kartal Belediyesi 3.Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu'nda özgün çalışmada asistanlık/ İstanbul

2013-Bahar Şenlikleri Kapsamında Metal Heykel Çalışması Atatürk Üniversitesi/ Erzurum

2013-Çankırı Şehitlik Anıtı (Asistan)/ Çankırı

2013-Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Örgencileri Sanat Etkinliği Sergisi Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/ Erzurum

2013-Büyük Efes Sanat "sanatuar" Resim ve Heykel Sergisi/ İzmir

2012-Erzurum Verem Savaş Derneği Ulusal Ödül Heykelciği birincilik ödülü/ Erzurum

2012-Uluslararası Knidos Kültür Sanat Akademisi 6.Ulusal Heykel Sempozyumu/ Muğla

2012-Garanti Bankası Bilim Teşvik Ödülleri'nde derece ödülü/ Sivas

2012-2013- Eğitim Öğretim Yılı Bahar Şenlikleri Teşekkür Belgesi. Atatürk Üniversitesi/ Erzurum

2012-Atatürk Üniversitesi'nde yapılan " Çeşme" adlı mermer heykel workshop çalışması (Asistan)/ Erzurum

2012- Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Mezuniyet Sergisi/ Sivas

2011-Çankırı 3rd International Summer Academy Ahşap Heykel etkinliği/ Çankırı

2011- Ekim Geçidi Sergisi/ Sivas

2010-8.Ulusal Üniversiteler ve Meslekler Tanıtım günleri/ Sivas