



**PARİS-SANAY-İ NEFİSE HATTINDAN GÜNÜMÜZE
TÜRK HEYKELİNDE
İZLER VE UYGULAMALAR**

Özgül KAHRAMAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANA SANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2015

Özgül KAHRAMAN tarafından hazırlanan “Paris-Sanayi-i Nefise Hattından Günümüze Türk Heykelinde İzler ve Uygulamalar ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Unvanı Adı SOYADI: Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

Anabilim Dalı, Üniversite Adı: Heykel ASD, Gazi Üniversitesi

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

Başkan: Unvanı Adı SOYADI: Prof. Dr. Şeniz AKSOY

Anabilim Dalı, Üniversite Adı: Resim –İş Eğitimi ABD, Gazi Üniversitesi

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

Üye: Unvanı Adı SOYADI: Prof. Refa EMRALİ

Anabilim Dalı, Üniversite Adı: Heykel ASD, Hacettepe Üniversitesi

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

Tez Savunma Tarihi: 17/06/2015

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

.....
Prof. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Özgül KAHRAMAN

17.06.2015

PARİS-SANAYİ-İ NEFİSE HATTINDAN GÜNÜMÜZE TÜRK HEYKELİNDE
İZLER VE UYGULAMALAR
(Yüksek Lisans Tezi)

Özgül KAHRAMAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Haziran 2015

ÖZET

Türk heykelinin oluşum ve kendini var etme süreci 132 yıllık bir geçmişte varlık bulur. Bu bağlamda 1883'te eğitim hayatına başlayan Türkiye'nin ilk sanat eğitimi kurumu Sanayi-i Nefise büyük önem taşımaktadır. Batı örnekli oluşturulan bu sanat kurumu öncelikle Paris referanslıdır. Fransa ile geçmişten beri yakın ilişkiler içinde olunması ve Paris'in sanat alanında iyi bir konumda bulunması model alınması için iyi bir gerekçedir. Modern sürecin oluşumunda etkin rollerden birini üstlenen Fransa (Paris) uzun yıllar sanatın merkezi olma konumunu koruyarak sanatçı akınına uğrayan bir kent olmuştur. Osmanlılar döneminde başlamak üzere Türkler, Paris örneğini ve ilişkilerini her zaman diri tutmuştur. Türkiye'nin Osmanlılar döneminde heykel üretecek bir sanat kurumuna olumlu bakması ve faaliyete geçirmiş olması önemli bir gelişmedir. Ancak Cumhuriyet dönemine kadar heykel bölümünün faaliyetleri pasif bir şekilde sürmüştür. Türkiye'nin Cumhuriyetle buluştuğu yıllarda heykel büyük bir önem kazanmaya başlar. Cumhuriyet ideolojisini, halka heykeli benimsetmek ve put olarak düşünen zihniyetten arındırmak üzere kent meydanlarına heykeller yaptırmıştır. Bu dönemde de sanat eğitimi alan öğrencilerin yüksek tahsilinde öncelikle Paris tercih edilmiştir. Böylece Türk heykelinde modern sürecin oluşumu ve gelişimi Paris eğitilmiş Türk heykeltıraşlarla sağlanmış olur. Bu gelişmeler ilerleyen yıllarda Türk sanatının güncel olanla yakın ilişki içinde olması adına bir temel oluşturmuştur. 1960 sonrası Modernin yerini Postmoderne bıraktığı yıllarda heykelin anlamı ve kapsamı genişlemeye başlamıştır. Bu bağlamda herhangi bir sanat alanından yetişen kişi heykeltıraş olsun ya da olmasın 1960 sonrası sanatın merkezi hala Paris olmasa da Türk sanat kurumları buraya öğrenci göndermeyi sürdürmüştür. Paris'te eğitim alan bu isimlerden birkaçı dünya sanatında önemli konumlara gelmeyi başarmıştır.

Bilim Kodu :4047.009

Anahtar Kelimeler : Heykel, Modern Türk Heykeli, Modernizm, Postmodernizm

Sayfa Adedi : 206

Danışman : Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

TRACES AND PRACTICES IN THE TURKISH SCULPTURE EXTENDING TO OUR
TIME FROM THE PARİS-SANAYİ-İ NEFİSE ART LINE
(M.Sc. Thesis)

Özgül KAHRAMAN

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF FİNE ART
June 2015

ABSTRACT

The formation and realization process of the Turkish sculpture has taken place in a 132-year-history. In this context, Turkey's first institution of artistic education 'Sanay-i Nefise', established in 1883, is of big importance. This institution, which was built after its western examples, primarily took its reference from Paris. Good relationships with France dating back in history and Paris' good position in arts made it suitable to be taken as a model. France (Paris), which played an effective role in the creation of the modern process, protected its position of being the center of arts and became a city being flooded by artists. Beginning with the Ottoman period, Turks kept the Paris model and their relationships alive. It was an important progress for Turkey to look positively at an art school that would produce sculptures and to actualize it during the Ottoman period. However, the sculpture department's activities were carried on passively until the Republic period. At the time Turkey met the republican system, the sculpture gained importance. After the conversion, sculptures were made and placed to the city squares in order to make the public adopt this kind of art and rid the sculpture from the mentality that considers it a sin. Also during this period, many students of art preferred primarily Paris for their higher education. Thus, the modern formation and progress of the Turkish sculpture were provided by these Turkish Sculptors. These developments, in the following years, built a foundation for the Turkish art, being in close relationship with what was contemporary. The meaning and content of sculpture expanded after the 1960s, when the postmodern took the place of the modern. In this regard, someone educated on any kind of art, whether a sculptor or not, had the opportunity to somewhat produce sculptures in an environment that was created after 1960. Even if Paris did not hold its place as the center of arts after the 1960, Turkish art schools continued to send their students there. The positive effects of this effort have been proven by several artists who were sent there for education and achieved important positions in global art.

Science Code : 4047.009

Key Words : Sculpture, The Modern Turkish Sculpture, Modernism, Postmodernism

Page Number : 206

Supervisor : Assist. Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

TEŞEKKÜR

Öncelikle beni kırmayarak tez danışmanım olmayı kabul eden, sevecen tavırları, yardımsever kişiliği ve derin bilgi birikimleriyle bana her daim kapılarını sonuna kadar açan, ihtiyaç duyduğum her an yanımda olan değerli hocam Prof. Dr. Vildan Çetintaş'a teşekkürlerimi sunuyorum. Ardından, yabancı dil konusunda uzun süre birlikte çalıştığım ve tez özetimin çevirisinde benden yardımlarını esirgemeyen İngilizce hocam Metin Koyuncu'ya teşekkür ederim. Ayrıca Yrd. Doç. Dr. Güzin Altan Ayrancıoğlu ve değerli hocam Dilek Karaaziz Şener'e doğru yönlendirmeleri ve samimiyet dolu destekleri için teşekkür ederim. Son olarak eğitim sürecimde gösterdikleri sabır ve sonsuz destekten ötürü ailemin tüm bireyelerine gönülden teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xiii
1.GİRİŞ.....	1
2. TÜRKİYE’DE PARİS-SANAYİ-İ NEFİSE HATTINI OLUŞUTURAN UNSURLAR	5
2.1. Türkiye’de Modernizm Sorunu.....	5
2.2. Batılılaşma Gerekliği.....	10
2.2.1. Batının kültür-sanat ve bilimi ile ilk etkileşimler	13
2.3. Fransa (Paris) ile ilişkilerin kısa geçmişi	18
2.4. Sanayi-i Nefise Mektebi.....	23
2.4.1. Heykel Bölümü	29
2.5. Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Batılılaşmanın Modernleşmeye Dönüşümü	34
2.5.1. Cumhuriyeti’nin Kuruluş Yıllarında Türkiye’de Sosyal Kültürel ve Sanatsal Ortama Bir Bakış	37
2.6. Cumhuriyetin İlk Yirmi Beş Yılında Türkiye’de Heykel Uygulamaları	43
3. 1960 ÖNCESİ AVRUPA’DA HEYKELE YÖN VEREN SOSYAL SİYASAL VE SANATSAL ORTAM	49
3.1. Avrupa’da Modernizmi Hazırlayan Unsurlar.....	49
3.2. Modernizmle Gelen Yeni Akımlar	53

3.3. 1960 Öncesi Avrupa’da Sosyal ve Siyasal Ortam	69
3.4. 1960 Öncesi Paris Sanat Ortamı	75
3.5. Paris Sanat Akademileri.....	76
3.5.1. Académia Julian	76
3.5.2. Académie Colarossi	78
3.6. 1960 Öncesi Batıda Heykel	79
4. 1960 ÖNCESİ TÜRK HEYKELİNDE MODERN ARAYIŞLAR	89
4.1. 1960 Öncesi Modern Türk Heykeline Yön Veren Dört Heykeltıraş	89
4.1.1. Ali Hadi Bara (1906 -1971)	90
4.1.2. Zühtü Müritoğlu (1906 -1992).....	96
4.1.3. İlhan Koman (1921 - 1986).....	100
4.1.4. Mehmet Şadi Çalık (1917- 1979).....	103
4.2. 1960 Öncesi Dört Türk Heykeltıraşın Değerlendirmesi	107
5. 1960’LARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA YAŞANAN DÖNÜŞÜM 111	
5.1. Batıda Sanatın Dönüşümü	111
5.2. Türk Sanatında Yeni Oluşumlar.....	121
5.2.1. Modern sınırlarının dışına çıkan üç sanatçı	127
5.2.1.1. Sarkis Zabunyan (1938)	128
5.2.1.2. Cengiz Çekil (1945)	132
5.2.1.3. Osman Dinç (1948).....	136
6.UYGULAMALAR	139
7.SONUÇ	151
KAYNAKLAR	155
EKLER.....	173
ÖZGEÇMİŞ	204

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Tablo 2.1.1. Sanat akımlarının grafik gösterimi	56

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim2.1.1. RockDrill, makineleşmeyi anlatan örnek.....	18
Resim2.1.2. Cupid ve Psyche Neo-klasisizme örnek.....	21
Resim2.1.3. Boyanmış kil büst, Romantizme örnek.....	22
Resim2.1.4. Aurora, Empresyonizme örnek	25
Resim2.1.5. Baş, Ekspresyonizme örnek	27
Resim2.1.6.Kadın Başı, Kübizme örnek	29
Resim2.1.7. Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimi, Fütürizme örnek	31
Resim2.1.8. Linear Construction (çizgisel yapı), Konstrüktivizme örnek	33
Resim2.1.9.Büyük Cam, Dada hareketine örnek.....	35
Resim2.1.10.Doll (Bebek), Sürrealizme örnek.....	38
Resim3.1.1.1.Sultan Fatih portresi.....	52
Resim3.1.1.2. II. Mahmud Portresi.....	54
Resim3.1.1.3. Sultan Abdülaziz Atlı Heykeli.....	57
Resim3.2.1. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmenleri ve 20 öğrencisi	60
Resim3.2.2. Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail öğrencilerle	61
Resim3.2.1.1. Güzel Sanatlar Akademisi, modelaj atölyesi	67
Resim3.2.2.1.Sanayi-i Nefise Mektebi.....	73
Resim3.3.1.Atatürk sergievinde	82
Resim4.1.Modern Sanat eserlerini yağmalayan Naziler	92
Resim4.2.1. Young Bird, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	100
Resim4.2.2. Uzaylı bir kuş,1923-1950 arası dönem heykeline örnek	100
Resim4.2.3. Gerçeküstücü Masa, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	101
Resim4.2.4. Chariot, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek.....	101

Resim4.2.5. Obje, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	102
Resim4.2.6. Yaslanmış Figür, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	103
Resim4.2.7. Evren, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	104
Resim4.2.8 Spirale Theme, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	105
Resim4.2.9. Spirale Theme, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek	105
Resim4.2.10. Developable Column, 1923-1950 arası dönem heykeline örnek.....	106
Resim4.3.1.1. Julian Akademisi	108
Resim4.3.2.1. Colarossi Akademisi	109
Resim5.1. Beylerbeyi Sarayı Bahçesinden boğa heykeli.....	112
Resim5.2. Sarayburnu Atatürk Anıtı	115
Resim5.1.1.1. Havva, 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek	123
Resim5.1.1.2. Atatürk Büstü, 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek.....	124
Resim5.1.1.3. Dans,1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek	125
Resim5.1.1.4. Çocuğunu Emziren Ana, 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek	125
Resim5.1.1.5. Boş-Dolu, 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek.....	126
Resim5.1.1.6. Çok Renkli Duvar Heykeli, 1950, Türk Heykeline bir örnek.....	127
Resim5.1.1.7. Değişebilir Heykel.....	128
Resim5.1.1.8.Boşlukta Sürekli Biçim	128
Resim5.1.2.1. Nü, 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek	129
Resim5.1.2.2. Soyut kompozisyon, 1950, Türk Heykeline bir örnek.....	131
Resim5.1.2.3.. Mezar Taşlarından Esinlenme II	132
Resim5.1.2.4.Soyut Kompozisyon	132
Resim5.1.3.1.Tors.....	133
Resim5.1.3.2. İsimli bakır heykel.....	135
Resim5.1.3.3. Elevator	136

Resim5.1.3.4. Pi Anıtı	136
Resim5.1.4.1. Atbaşları	137
Resim5.1.4.2. Paris Kuşu	138
Resim5.1.4.3. Minimum.....	140
Resim5.1.4.4. 50. Yıl Anıtı,	140
Resim5.2.1. Demir 3-Kuşlar	144
Resim5.2.2. İlhan Koman, Soyut Heykel Kompozisyonu	144
Resim6.1.1.1.İsimsiz	151
Resim6.1.1.2. Çiçekli Kontrpuan	151
Resim6.1.1.2. Opus II-Fantasia	151
Resim7.1.İstila I.....	152
Resim7.2. İstila I.....	152
Resim7.3. İstila I.....	153
Resim7.4. İstila II.	153
Resim7.5. İstila III.....	153
Resim7.6. İş Güç.....	154
Resim7.7. İş Güç.....	154
Resim7.8. Oyun İçinde Oyun.....	155

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış bazı simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

Akt.

Aktaran

Ed.

Editör

DP

Demokrat Parti

Çev.

Çeviren

GSA

Güzel Sanatlar Akademisi

KYGM

Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü

1.GİRİŞ

Heykel, insanın artı ürün, artı enerji ve artı zaman elde edildiği dönemden itibaren var olan, varlığını ve geçerliliğini koruyarak günümüze kadar ulaşan en önemli plastik sanat dallarından biridir.

Türklerde, Orta Asya geleneğinde var olan heykel, Karahanlılar Dönemi'ne kadar varlığını koruyan bir sanat dalı olmuştur. Anadolu Selçuklu döneminde üç boyutlu heykel azalarak rölyef biçimini almış olmakla beraber Orta Asya geleneğini sürdürmüştür. Osmanlılar döneminde ise figüratif biçimler yerini non-figüratif biçimlere bırakmıştır.

Yaklaşık 600 yıl süren Osmanlı İmparatorluğu'nda -İslam'da tasvir yasağı etkisiyle-Batılılaşma hareketlerine kadar heykel yapılamamıştır. İslam toplumunda öteden beri heykelin resimden daha büyük tepki alması, heykelin puta benzetilmesi ve yere gölge düşürmesinden kaynaklanmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun, 18. yüzyılda başladığı Batılılaşma hareketleri bilimsel, kültürel ve sanatsal alanda dünya genelinde ileri seviyede olan Avrupa'yı model alarak, Batı seviyesine ulaşmayı amaçlayan önemli bir adımdır. Bu adım, Batı sanatının ilk kez Türk topraklarında varlık kazanmasının da yolunu açmıştır. Bu gelişme Türkiye'deki ilk sanat eğitimi kurumunun açılmasına kadar gitmiştir.

Batı sanatında modern heykel, temelini Klasisizmden almıştır. Batıda heykel, tıpkı resim gibi, yüzlerce yıl birçok erkin amacına hizmet etmek durumunda kalmıştır. Sanatta bu kırılma modern sürece girerek yaşanmıştır. Sanatçıların tercih ettiği ev modern sanat akımlarının yoğun olarak uygulandığı şehir Paris olmuştur. 20. yüzyılın ortalarına kadar Paris bu özelliğini korumuştur. II. Dünya Savaşı sonrası hem sanatın merkezi hem de heykelin kapsamı ve amacı değişime uğramıştır.

Sanatın şekil değiştirmesi olarak bakıldığında modern ve modern sonrası olarak algılanan postmodern süreci 1960 öncesi ve sonrası olarak değerlendirmek gerekmektedir. 1960'a kadar Türk heykelinde gelinen nokta Batıya yaklaşıldığını göstermektedir. 1960 sonrası globalleşen dünyada, Türkiye'de sanat eğitimi alan sanatçılar için çağı yakalama çabası yerini hızına ayak uydurmak şekline dönüşmüştür.

İlgili Araştırmalar

Araştırma kapsamında konu ile ilgili elektronik bilgi kaynakları ile YÖK Tez Merkezi veri tabanı elektronik bilgi kaynakları üzerinden taranmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda “Paris-Sanayi-i Nefise Hattından Günümüze Türk Heykelinde İzler ve Uygulamalar” temalı herhangi bir çalışma tespit edilememiştir. Ancak araştırma konusu ile dolaylı yönden ilgisi olan çalışmalar tespit edilmiştir. Bunlar arasında; Eda Ocak tarafından hazırlanan, “Hüseyin Avni Lifij’in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi” adlı yüksek lisans tez çalışması, Türk sanatı ve sanatçısını Paris’le ilişkilendirmesi bağlamında dolaylı bir ilişki söz konusudur. Bir diğer çalışma ise, Lale Kula’nın hazırlamış olduğu, “1945-1969: Paris Ekolü ve Paris’te Yaşayan Soyut Türk Ressamları” doktora tezi çalışması da Paris’le ilişkili ancak, bu çalışmada ressamlar incelenmiştir. Paris’te Türk ressamların eğitimini konu alan Yasemin Özpınar’ın yüksek lisans tez çalışması ise, “1883-1925 Yılları Arasında Paris’te Eğitim Alan Türk Ressamları ve Yapıtlarının Analizi” başlığı altında ele alınmıştır. Ayşe Nahide Yılmaz’ın yüksek lisans tez çalışması ise, “Ali Hadi Bara ve Atölyesi: Türk Heykelinde Yeni Oluşular” bir Türk heykeltıraşı konu edinmiştir.

Bu tez çalışması diğerlerinden farklı olarak modernizmin dünyadaki oluşum aşamalarına, ardından Türkiye’de ilk etkilerinin hissedildiği dönemlere ve modern sanat akımların yoğun olarak yaşandığı Paris ortamında bulunan, orada eğitim alan ve modernist anlayışı Türkiye’de uygulama alanına sokan dört Türk heykeltıraşa odaklanmaktadır. Çalışma, modern anlayışla eğitim veren yeni Türk sanat eğitim kurumlarında yetişerek Paris sanat ortamından beslenen ve dünya sanatında önemli yerler edinen üç sanatçı incelenerek sürdürülmüştür.

Problem Durumu

Araştırmada, Paris örnekle kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, Heykel Bölümü’nde yetişen sanatçılar tarafından modern heykel anlayışın temellendirilme süreci ve Paris bağlantısının günümüze kadar Türkiye’de yetişen sanatçılara yansımaları nelerdir? sorusuna cevap aranmıştır.

Araştırmanın Amacı

Batılılaşma hareketleri çerçevesinde Avrupa sanatını model alarak, Batılı sanat anlayışına dâhil olan Türkiye’de, Paris-Sanayi-i Nefise hattında gelişimini sürdüren heykeltıraşların

Modern Türk Heykelinin oluşumu ve postmoderne süreçte Paris’le sürdürülen sanatsal bağın devamlılığında geline sürecin günümüz sanatına katkılarını incelemek amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Yapılan ön araştırmalarda, Türk heykelini Paris’le ilişkilendiren çalışmaların yetersizliği, özellikle 1945’ten sonra -figüratifin yerini non-figüratife bırakmaya başladığı dönemde Türkiye’de eğitim alan sanatçıların esinlenme boyutları ve modern sonrası döneme hazırladıkları zemine yeterince değinilmediği gözlenmiştir. Bu nedenle araştırmanın heykel alanına ilgi duyanlara Modern Türk Heykelinin oluşumu ve günümüze yansımaları ve Türk heykelinin özgün yönlerine ilişkin bilinci arttırarak, yararlanılabilecek doneler sunması açısından önemli olabileceği düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Batı sanatına yönelişi Paris bağlantılı olarak ele alan bu Araştırma, eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ardından Paris’te sürdüren (modern anlayışı benimseyen) dört heykeltıraş ve 1960 sonrası Türk sanat eğitimi kurumlarında yetişerek Paris sanat ortamından beslenen (postmodern anlayışa sahip) üç sanatçıyı merkeze alan bir incelemeyle sınırlandırılmıştır.

Tanımlar

Araştırmanın belli bölümlerinde geçen bazı kavramlar aşağıda belirtilen anlamlarda kullanılmıştır.

İdeoloji: siyasal ya da toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir toplumsal sınıfın davranışlarına yön veren politik, hukuksal, bilimsel, felsefi, dinsel, moral, estetik düşünceler bütünü (www.seslisozluk.net, 2014).

Materyalizm: Dünyada, yalnızca maddenin varlığını kabul eden, tanrı, ruh gibi manevi kavramları ret ve inkâr eden felsefi görüş, maddecilik. Özdekçilik (www.seslisozluk.net, 2014).

Metropol: Bir bölgenin veya ülkenin en önemli şehri, ana şehir, anakent (www.seslisozluk.net, 2014).

Paradigma: Bir gerçekliğin ortak terimlerle anlaşılmasını sağlayan, sorgulanmayan, birbirine bağımlı ve güçlük birer karşılık kuran öğeler bütünü (www.seslisozluk.net, 2014).

Stilizasyon: Biçimleme (www.tdk.gov.tr, 2014).

2. PARİS-SANAYİ-İ NEFİSE HATTINI OLUŞUTURAN UNSURLAR

Sanayi-i Nefise 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin sıkıntılı bir süreç yaşadığı yıllarda faaliyete geçmiştir. Devlet bir yandan kendini yenileme öte yandan Batıya ayak uydurma gayreti içerisindeydi. Bu çabaların geçmişi yani Osmanlı'da modernleşme süreci şöyle gelişmiştir.

2.1. Türkiye'de Modernizm Sorunu

Modernlik ve modernleşme eş anlamlı kullanılmasına karşın farklı içerikler barındırmaktadır. Modernlik, bir toplumun kendi iç dinamikleriyle üreterek ulaştığı bir anlayış olarak Avrupa ülkeleri için kullanılırken, modernleşme, Batı ülkeleri dışında, kendi modernizmini üretememiş ancak modernliğe kayıtsız kalamamış toplumlar için kullanılmaktadır. Dolayısıyla modernlik Avrupa ülkelerinde tarihsellik kazanmıştır.

Batı ile kıyaslandığında Osmanlıların modernleşme yolundaki gecikmesinin iki temel konudan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bunlardan biri eğitim diğeri ise inanç sistemidir.

Batıda, bilimsel, sanatsal ve ekonomik alanlarda meydana gelen gelişmeler, yaşam standartlarına olumlu ya da olumsuz bir ivme katmıştır. Toplumlar kendi sürekliliğini ve gelişimini sağlayabilmek için zamanın ruhuna ayak uydurmak durumundadır. Bu bağlamda üretici rolü üstlenen kimi uluslar, ilerleme hedefli çabalarırken diğeri ise bu gelişmeleri kendince uygun gördüğü zamanda ithal etmek suretiyle, kendi kültürüne uyarlama yolunu seçmiştir. İlerleme yolunu seçen Avrupa toplumunda ise bu süreci tetikleyen unsurlar Rönesans'tan itibaren filizlenmeye başlamıştır.

Batının Ortaçağ karanlığından çıkmasını sağlayan önemli gelişmelerden biri 15. yüzyılda matbaanın icadı ve İncil'in anlaşılır bir dile çevrilmesidir. Bu çabanın kahramanı Martin Luther, Endüljans'ın satmaya karşı çıkararak insan ile Tanrı arasına bir aracı gerekmediğinin

¹Roma'nın görevlendirdiği bir Dominiken keşişi olan Johann Tetzel, Wittenberg civarında endüljans satıyordu. Orta Çağ Avrupasında bir tür günah çıkarma ve ölümden sonra cennete gitmek için Papa'nın sattığı af belgesi. Luther manastırdaki günlerinden beri sorguladığı bu uygulamaya karşı bir eleştiri yazdı. "Endüljansın Kuvvetine Dair Tezler" başlıklı, 95 maddeden oluşan bu metin 31 Ekim 1517 günü piskoposlara gönderdi ve aynı zamanda bir mektupla endüljans konusundaki vaazların teolojik açıdan sağlam bir zemine oturtulmasını istedi. Martin Luther'in bu tezleri üniversitenin bülten panosu sayılabilecek bir yer olan Witteberg Saray Kilisesi'nin kapısına astığı yolundaki, ancak yıllar sonra yayılan rivayet kanıtlamış değildir. Sonuçta bu tezler Almanya'da ve komşu ülkelerde Luther'in kandisinin de öngörmüş olmadığı bir hızla yayılınca sadece endüljans satışlarında bir düşüş yaşanmakla kalmadı, bu olay bütün reform hareketinin başlangıcı oldu. http://tr.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther

farkına varılmasına, seküler yaşam tarzının -zamana yayılarak- benimsenmesine zemin hazırlamıştır.²

Matbaanın Osmanlı Devleti'ne girmesi ise oldukça uzun zaman almıştır. Türkiye'de matbaa kurmak isteyen, İspanya'dan gelen Yahudi sığınmacılara "II. Beyazıd, Türkçe ya da Arapça hiçbir kitap basmamaları, sadece İbranice ve Avrupa dilleriyle sınırlı kalmaları şartıyla razı olmuştur" (Lewis, 2004/2008: 59). Bu karşı duruşun iki nedeni vardır; "ilki, Kuran'ın basıldığı takdirde kutsal kitap olmaktan çıkacağı düşüncesine; ikincisi ise İstanbul'daki binlerce hattatın geçimlerinin zorlaşacağı gerekçesine bağlanır" (Turani, 2004 : 650). Batı matbaayı aktif şekilde kullanılırken, Batının militer gelişmelerini yakın takibe alan Osmanlı Devleti'nde ise çeşitli sonuçsuz kalan girişimler sonrasında, ancak 1727'de İbrahim Müteferrika tarafından Lale Devri olarak anılan dönemde kurulabilmiştir.³ "Batılı kültür akışının fiili olarak matbaa yoluyla oluştuğunu" düşünen Doğan'a (1991: 393) göre, Matbaanın kurulmasıyla birlikte "Türk kültür dünyasına kazandırılan çeşitli kitaplar Osmanlı yenileşme ve modernleşmesinin ilk bilimsel ve eğitsel programını hazırlamıştır".

Bu dönemde Osmanlılarda sekülerleşmeye dair herhangi bir bulguya rastlanmamaktadır. Cumhuriyet döneminde ise bu süreç o kadar hızlı işlemiştir ki, seküler yaşam tarzını anlaşılır kılmak ve benimsemek üzere yeterli zaman bulamayan toplum, bu tarz bir yaşam şeklinin inanç sistemine zarar vereceği endişesiyle, geleneksel yaşam biçimini sürdürmekte direnç göstermiştir. Bunun yadsınacak bir durum olmadığını Mustafa Kemal Atatürk (2009: 584) Nutuk adlı eserinde şöyle açıklamaktadır; " 'Cumhurbaşkanı Devletin Başkanıdır' dedikten sonra, Halifeye verilecek sıfat ve yetkiyi sağlamakla uğraşan, onu sevgi ve iltifatını Tanrı'nın lütfu sayarak memnun olanların hayal kırıklığına düşmekten duydukları üzüntü ve kaygıyı doğal görmek gerekir".

Bir toplumun gelişmişliği bilim ve sanattaki düzeyi ile değerlendirilmektedir. Bu iki önemli unsurun hayat bulması toplumsal iç dinamiklerin oluşmasıyla mümkündür. Modernleşmenin

² Fransa'da, "1848'de kurulan II. Cumhuriyet ve 1871'de kurulan III. Cumhuriyet'te laiklik ilkesinde sürekli ilerlemeler görülmüş, yalnız meclisler değil bilginlerde bu alanda düşüncelerini ortaya atıp ilkeyi savunmuşlardır." (Koçer, 1972: 85). 15. Yüzyılda laikleşmeye dair atılan tohumlar, Koçer'in de değindiği gibi 17. yüzyılın sonlarına doğru bile yapılanma sürecine devam etmiştir.

³ 18.yüzyılda Avrupa'ya gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin edindiği izlenimler sonucu ve "başka ilişkilerle meydana gelmiş olan faaliyetlerin sonunda 1727'de zamanın Şeyhülislamından "Lugat, Mantık Hikmet, Hey'et ve bunların emsali ali ilimler kitaplarına munhasır olmak ve nakış olunacak kitapların tashihi için birkaç âlim kimse tayin olunmak şartı ile" fetva alınmak suretiyle matbaa kurulmuş ve kitap basımına başlamıştır.(Doğan, 1997)

ya da gelişmenin en önemli ayaklarından biri olan eğitim her ulusta farklı şekilde gelişme göstermiştir. Modernizmi Türkiye gibi Batıdan alan Rusya eğitim bağlamında Osmanlı Devleti'nden farklı bir tavır sergilemiştir. Osmanlılarda Kütüphaneler⁴ cami, medrese ve vakıfların birer parçası olarak gelişirken (kygm.gov.tr) Rusya'da okumayı önemseyen "II. Katerina, 1795'de Halk Kütüphanesi'ni kurarak dönemin çok pahalı olan kitaplarına serbest erişim yolunu sağlamıştır" (Şahin, 2014).

Osmanlıda halk kütüphanesi niteliği taşıyan ilk kuruluş I. Mahmud tarafından 1740'da Ayasofya'da kurulmuştur. Ancak "Halkın büyük çoğunluğu ancak temel dini konuları ve günlük pratik bilgileri anlayabilecek kadar okuma bildiği ve genelde bu konularla ilgilendiği için kütüphanelerden pek fazla yararlanamıyorlardı. Ayrıca vakıflar zaten az sayıda ve değerli olan kitaplarını daha bilinçli kişilerin kullanmasını tercih etmekteydiler" (Anameriç, 2006). Bu nedenle bilimsel ve kültürel yönden zayıf bırakılan bir toplumun bilinçlenme düzeyinin sınırlı kalması olağandır. Halktan bilmediği şeyleri talep etmesi beklenemez.

Osmanlılar, modernleşme bağlamında Batıya dönük pencerelerini açtığı halde, düşünsel hazırlığın henüz yeterli düzeyde olmadığı anlaşılmaktadır. Osmanlılarda bilimsel yaşama ve kurumlara yön veren otoritenin tam olarak hazır olduğu söylenemez. Henüz, "doğaya bakarken ve doğanın bilgisini ararken, yaratıcı-yaratılan ilişkisini ön plana çıkaran ve Ortaçağ İslam Dünyası'ndan miras alınan bir yaklaşım mevcut idi" (Anameriç,2006). Osmanlı eğitim sisteminin temel eğitim kadrolarını ve ilmiye sınıfını oluşturan ulemaya göre önemli olan, "doğada bulunan nesnelere ve bu nesnelere neden olduğu olayları akli bir çaba ile anlamak değil, yaratılan olarak görülen bu unsurlarla yaratan olarak görünen tanrı arasındaki zorunlu bağlantıları kavramaktır. Bütün eğitim-öğretim sistemi bu temel çerçeve üzerine kurulmuştu ve tüm öğretim kurumları da buna göre teşkilatlandırılmışlardı" (Anameriç, 2006). Osmanlıların gelişim durumuna vurgu yapan Lewis'e (2004/2008: 47) göre, "Avrupa bilim ve teknoloji alanında büyük atılımlar yaparken Osmanlılar tarım, endüstri ve ulaşım gibi konularda atalarının seviyesinde kalmaktan rahatsız değillerdi".

İnsanoğlu doğası gereği daima kendini güvende hissetmeye ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç anlamlandıramadığı bir durum karşısındaki çaresizliği ve sığınabileceği bir güce olan ihtiyacını gidermeye yönelik, bilinmeyenin gizemli varlığına sığınma şeklinde kendini

⁴ 1884'de Kütüphane-i Osmaniye olarak kurulan ve halen Beyazıt Devlet Kütüphanesi olarak hizmet vermekte olan kütüphane, Osmanlı döneminde devlet eliyle kurulan ilk kütüphanedir. (www.kygm.gov.tr)

göstermiştir. Öncelikle inanç, ardından din olarak adlandırılan kavramlar insanoğlunun hayatını güvende hissetme dürtüsünü tamamlayan unsurlardır. Çapcıoğlu'nun (2011: 28) işaret ettiği gibi; “din, dünya düzeninin anlam yoksunluğunu gideren ve toplumsal gerçekliği, kutsallaştırılmış bir düzene dönüştüren bir güç olarak kavramsallaştırılmıştır. (...) Marks, Freud ve Feuerbach gibi düşünürlerin, farklı öncüllerden hareket etmelerine rağmen dinin değişim karşıtı bir niteliğe sahip olduğu konusunda aynı sonuca vardıklarına” değinir. Dinin baskın olduğu ortamlarda meydana gelen, değişim yaratma güçlüğüne rağmen, Batılı ülkelerde seküler yaşamı hazırlayan unsurların oluşması, kutsal alan olarak kabul edilen dinin, birey için en belirleyici unsur olma özelliğini yitirmesiyle bu güçlüğü aşmada başarı sağlanmış, bilim ve sanat ışığında, önüne geçilmez bir ilerleme kaydetmiştir. Batının bu başarısı Modern Çağın dört alandaki devriminden kaynaklanır: “Newton ve Darwin’le başlayan Bilimsel Devrim, Fransız Devrimi’yle başlayan Siyasal Devrim, kökleri Rönesans’a dayanan ve insan aklını kültürün merkezine koyan Kültür Devrimi ile teknoloji ile yaşayan Endüstri Devrimi” (Güner, 2014: 35).

Aslan ve Yılmaz’a göre ise modernite, “din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başlar”. İncanın bilimsel gelişmeyi engelleyecek boyutlarda varlık gösterdiği bölgelerde modernizmi ortaya çıkaracak unsurlar var olamamıştır. Bir başka deyişle, seküler yaşam tarzını benimseyemeyen topluluklar bilim ve sanat alanlarında gelişme kaydedemediği gibi modernizmi kavramakta da güçlük çekmiştir. Bu bağlamda “Batı-dışı toplumlarda ne endüstri devrimi yaşanmıştır ne de aydınlanma geleneğinin özgün bilimsel ve düşünce devrimleri. Modern toplum olmadan modernlikten bahsedilmektedir” (Yıldırım, 2012: 41).

Manevi hazza ulaşmanın en kestirme yolu olan incanın, insanlar üzerindeki tesiri bağlamında;

Din, insanın ıstırabının bir ifadesi, acı ve sıkıntıya karşı bir protesto, söz konusu ıstırabı hafifletme ve meşrulaştırma aracı ve halkın afyonudur. (...) Din, kavranmayan, yanlışlığı fark edilmeyen bir dünyanın bilincini ifade etmekte, ezilen sınıfları hayata bağlayarak, dünyanın sefaletine karşı geliştirilmesi muhtemel protestoları yatıştırma işlevini üstlenmektedir. (...) Şu halde dinin ideolojik işlevi, bireyin acılara, sıkıntılara, ezilmeye karşı protestolarını öte dünyaya havale ederek hâkim ve ezilen sınıflar arasındaki ilişkilerin istikrarını sağlamada ortaya çıkar. (Çapcıoğlu, 2011: 29).

Bu bağlamda incanın insanlar üzerinde telkin edici bir tesir bıraktığını söylemek mümkündür.

Batılı ülkeler sanayisini geliştirirken Asyatik olarak adlandırılan ülkeler –ki bunların birçoğu sömürgeci- bu sanayiye hammadde sağlamak durumunda kalmıştır. Asyatik ülkeler, temin ettikleri hammaddenin işlenmiş ürününü alarak bu sürece dâhil olmuştur. 19.yüzyılda Osmanlı’da bu kategoride yer almaya başlamıştır.⁵

Çöküşe dönüşen bu gerilemenin de etkisiyle yönünü batıya çeviren Osmanlı, bu sürece bir köşeden dâhil olmaya yolunu seçmiştir. Osmanlı’nın, “toplumsal yenilik arayışlarıyla Batıya yönelmesi, Batının kültürel, bilimsel ve teknolojik yaşamıyla iletişim kurma çabası 19. yüzyılın ikinci yarısına rastlamaktadır. Getirilen yenilikler sadece sosyo-ekonomik ve devlet işleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda bir dizi kültürel yenilikleri de uygulamaya koymuştur” (Gezgin, 2003:11).

Modernite bağlamında Cumhuriyet öncesi Türk düşünce hayatının şekillenmesinde önemli hareketlerden biri, Yeni Osmanlı hareketi, Türk modernizminin şekillenmesinde Tanzimat Batıcılığına karşı gelişmesi bağlamında önemli bir role sahiptir. Bu hareket “Batılılaşma yerine kültür, sanat ve edebiyatta premodern ilk atılımları başlatan ve bu özelliğiyle de ilk ulusal kültür nüvelerinin kurumsallaşmasını sağlayarak Osmanlı modernleşmesini ve buna paralel olarak görsel sanatlarda Osmanlı empresyonizmine ve neticesinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşuna” uzayan süreci hazırlamıştır (Güner, 2014: 41). “II. Meşrutiyet’le birlikte daha sonra İttihat ve Terakki iktidarına dönüşecek olan Jöntürk hareketinin Türkçü temeldeki kültür reformlarıdır (Güner, 2014: 41). Bu gelişmeler kültürel ve siyasi bağlamda Cumhuriyet Devrimi’nin öncülleridir

Modernleşme, geleneksellik ve çağdaşlık arasında bir geçişin yanı sıra evrensel bir toplum projesinin adıdır. (...) modernleşme, gelişmekte olan ülke liderlerinin ya da seçkinlerinin yürüttüğü bir dizi politikadan ibarettir. Bu modernleşme yorumunda liderler, kendi ülkelerinde köklü değişimlerin öncülüğünü yapan yenilikçiler olarak görülür. Modernlik, değişimin öncüler tarafından içeriği ve boyutu koşullara göre değiştirilen ve yenilikçi liderlerin isteklerini, amaçlarını gerçekleştirmek için kullandıkları bir toplumsal değişim vasıtasıdır. Modernleşme, toplum liderlerinin belli açılardan daha gelişmiş olduğunu düşündükleri başka toplumları örnek alarak kendi toplumlarını bilinçli bir şekilde değiştirme yolunda uyguladıkları bir dizi plan ve politikalar bütünüdür. Bu anlamda modern Türkiye’nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’ü yenilikçi lider olarak değerlendirebiliriz. (Çapcıoğlu, 2011: 12).

⁵Türkiye’de, Cumhuriyet döneminde bir müddet kesintiye uğrayan bu durum, sanayiye destekler ve geliştirir bir tavır almıştır. Ancak 1950’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle durum tekrar yön değiştirmiştir. Demokrat Parti, Türkiye’de sanayinin gelişmesini desteklemek yerine hammadde sağlayıcısı olmayı destekleyen bir politika izlemiştir.

Büyük mücadelelerin ardından Türkiye yeni bir çehreye bürünmüştür. Cumhuriyetin ilanı ile sıra modern Türkiye'nin inşasına gelmiştir. Bu bağlamda, Mustafa Kemal, süratle devrimler yapmak suretiyle yeni bir toplum inşa etmeyi planlanmıştır. Bu duruma zaten hazır olan küçük bir entelektüel topluluğun yanı sıra, çoğunluğu oluşturan, Cumhuriyet ideallerinden bihaber, eğitimsiz, yoksul bir halk kitlesi ile karşı karşıya kalınmıştır. Mustafa Kemal ve onu destekleyen Türk aydınları, “Cumhuriyetin inşa döneminde modernlik aracılığıyla yeni bir toplum tasarlamışlardır. Bu toplum tasarısı modernitenin bilim, akıl, doğa ve toplum anlayışı ile kurgulanmıştır” (Yıldırım, 2012: 41).

Türk modernitesine farklı bir yorum getiren Güner'e (2014: 114) göre, “Türk modernitesi 1920'den başlayarak Batılılaşma kelimesiyle tanımlanamaz. (...) hem teoride hem de pratikte Türk devrimi kendi özgün karakteri içinde şekillenmiştir”. Batılılaşma kavramının Modern ile yer değiştirdiği bu süreci hazırlayan Mustafa Kemal, “açtığı çağın getireceği sayısız siyasal, ekonomik, toplumsal sorunları çözmüş olmak iddiasına kalkışmamıştır. O geleceğin kuşaklarına çağdaş, dünya çerçevesi içinde, geleceğin bütün özgürlük kapılarını açan bir miras bırakıp gitmiştir” (Berkes, 2002: 522). Yıldırım (2003a) ise Türkiye'nin 1930'lu yıllarını şöyle değerlendirmektedir: “farklı bir kültürel yapı içermesi bağlamında incelendiğinde, bir devletin, bir ulusun kendisini yeniden ve “farklı olmaya çalışan” bir yöntemle kurgulamaya ve var etmeye yönelik çabalarının yoğunlaştığı bu yıllar, ekonomik anlamda belirli bir içeriğe sahip politikalarıyla ve kültür alanındaki “tek sesli gözükmeye çalışan” söylemleriyle, üstyapıda bağdaşık bir görüntü sergileyerek, savaşlar ve değişimler geçirmiş bir toplumun artık yolunu belirginleştirdiği izlenimi verir”.

2.2. Batılılaşma Gerekliği

Modernleşme ve Batılılaşma geçmiş yıllarda eşanlamlı kullanılırken günümüzde bir kavram kargaşasına yol açmaktadır. Günümüzde Modernleşme daha genel anlamda toplumsal gelişmeyi nitelerken, Batılılaşma ise, Batıdan model alınacak hedeflerin belli olduğu bir toplumsal gelişmeyi ifade etmektedir.

1789⁶'un Türkiye'deki karşılığı 1923⁷ olmasına karşın Batılılaşma süreci Cumhuriyet dönemi ile sınırlandırılmamalıdır. Bu süreci hazırlayan ortam Osmanlı İmparatorluğu zamanına kadar gitmek gerekmektedir. “18. yüzyılda başlayan Osmanlı Batılılaşması,

6 Fransız İhtilali

7 Cumhuriyet'in İlanı

hükümdarların kişiliğine bağlı olarak belirledikleri çizgiler üzerinden, İstanbul merkezli devlet bürokrasisi tarafından yürütülmüştür” (Papila). Ancak 18. yüzyıl öncesinde bu süreci hazırlayan birtakım gelişmeler söz konusudur. Her savaştan üstün başarı ve kazançla dönen Osmanlı Devleti, 17. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa ile mücadelelerinde yeni topraklar elde edememiş, “1683 II. Viyana kuşatmasıyla Batının üstünlüğünü kabul etmiş” (Doğan, 1997) ve Karlofça (1699) anlaşması ile ilk kez toprak kaybına uğramıştır. Bu yaşananlar bir şeylerin yolunda gitmediğinin göstergesiydi. “Güçlerini yitirmekte olduklarının farkına varan saray sakinlerine, Avrupa’nın askeri yeniliklerine karşı duyarlı olmayı ilk salık verenlerden biri, 1717 sonlarında İstanbul’da bulunan Fransız subayı De Rochefort’dur⁸” (Artun, 2007: 17). Bu bağlamda, Batının kullandığı silah ve savaş teknikleriyle ilgili elde ettiği gelişmeleri gözlemleyen Osmanlı’nın, modernizmin gerekliliğini savaş meydanlarındaki yenilgileriyle fark ettiği söylenebilir. Dolayısıyla Türk modernizmi militerdir.

Askeri gücü önemseyen “Osmanlı için ateşli silahlar makbuldü, çünkü onlar İslamiyet adına kâfirlere karşı Kutsal Savaş’ta (Cihat) işe yarıyordu; matbaa ve saat ise makbul değildi, çünkü böyle bir amaca hizmet etmiyorlardı ve İslam’ın toplumsal dokusuna zarar verebilirlerdi” (Lewis, 2004/2008: 59). 18. Yüzyıl başlarından itibaren öncelikli olarak askeri metotlar olmak üzere batıdan çağdaşlaşmaya yönelik gelişmeler ithal edilmeye başlanır. I. Ahmed’in saltanatı ile başlayıp I. Mahmud zamanında iyice belirginleşen yeni dönemde, “Merkezin yönetici çevresi devleti batmaktan kurtarmak için Avrupa’da gelişmiş olduğunu gördükleri yeni devlet düzenine girmenin zorunlu olduğunu anlamış bulunuyorlardı ve bu yöne doğru ilk adımlarını atmışlardı” (Akdağ, 1963). Bu metotları öğrenmek için geçmişten buyana iyi ilişkiler içinde olunan Fransa tercih edilmiştir. Böylece Fransa ile iyi ilişkilerin devamlılığı da sağlanmış olur. Fransız kültürünü örnek alan Osmanlı Devleti, “Avrupa ile yarışına resimsiz, heykelsiz, matbaasız, yani okumasız başlıyordu” (Kuban, 2007: 245).

⁸“De Rochefort adında bir Fransız “Babıali hizmetinde bir yabancı askeri mühendisler kıtası teşkiline” ait on sayfalık bir rapor sunmuştur” (Turani, A. Adıvar’dan alıntı, 2004: 653). Fransız subayı “Rochefort’un açıklamasına göre, Osmanlı devletinin çekmekte olduğu mali sıkıntının başlıca nedeni, Avrupa ile ticaretinin yarattığı dengesizlikti. Avrupalılar, Osmanlı ülkelerinin yetiştirdiği hammaddeleri ucuza alarak kendi ülkelerine götürüyorlar, kendi sanayilerinde bunları yapılmış maddeler haline getirip daha pahalıya satmakla hem Osmanlı ülkelerinin doğal zenginliklerini çalıyorlar, hem de halkın servetinin Avrupa’ya akmasına yol açıyorlardı” (Berkes, 2002: 48).

Osmanlı döneminde öncelikli olarak kurulan modern eğitim kurumları militer içeriklidir. Bunun temel nedeni Osmanlıların askeri alanda uğradığı yenilgilerdir. Böylece, yenilik çalışmaları öncelikle askeri alanda gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, “1773’te Hendesehane ile başlayan Batılı modeldeki eğitim kurumları, 1784’te Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, 1792’de Humbarahane, 1795’ Mühendishane-i Berr-i Hümayun, 1827’de Harb Okulu, 1831’de Mızıka-i Hümayun ve 1834’te Tıphane-i Amire”dir (Anameriç, 2006). Dolayısıyla dönemin birçok entelektüeli Askeri Okul mezunudur. Örneğin Türkiye’nin ilk doktorları, ilk ressamı askeridir.

Sultan Abdülmecit’in torunu, Jön Türklerin Fransa kanadının en önemli temsilcisi Prens Sabahattin’in⁹ (1879-1948) II. Meşrutiyet yıllarında yazdığı “Türkiye Nasıl Kurtarılabilir” adlı kitabı ve batıcı bir unvan taşıması dönemin Batılılaşma gerekliliğinin farkına varıldığının bir göstergesi olarak örneklendirilebilir.

Osmanlı’da, 19. yüzyılın başlarında, Tanzimat’la yoğunluk kazanan Batılılaşma çabaları, “Baticılık, Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük şeklinde kendini göstermiştir¹⁰. Bu düşünce akımları modern Türkiye Cumhuriyetinin oluşumuna, oradan günümüze uzanan fikir akımlarıdır” (Kaynak, 2012). Türklerin modernleşme arzusuyla çıktığı bu yolda düşünce akımlarının yönlendirmeleri ve sosyokültürel ortama yansımaları büyük önem taşımaktadır. “1700’den sonraki ıslahat döneminde, doğrudan doğruya Batı metotları ve nihayet pozitif ilimler, bürokrasi eliyle aktarıldı” (İnalçık, 2010: 247). 19. yüzyıl, yenileşme hareketlerinin daha belirgin, sonuçlarının daha işlevsel olduğu dönem olarak değerlendirilebilir. “1839 Tanzimat Dönemi’nden sonra idari usuller ve kanunlar da alınmaya başladı ve geleneksel değerler sistemiyle ciddi çalışma bu dönemde ortaya çıktı” (İnalçık, 2010: 247). Batılılaşmanın gerekliliğini ancak, kültürel değerlerin korunmasını savunan Ziya Gökalp¹¹ ise, “bunu sosyolojik bir sisteme bağlamak istedi. Buna karşı kültür

⁹ “Abdülhamid döneminde yurt dışına kaçan ya da kaçmak zorunda bırakılan ve genel olarak “Jön Türk” adıyla Osmanlı aydınları, istibdata karşı yöntem belirleme amacıyla 1902’de Paris’te yaptıkları Kongrede, aralarında ortaya çıkan görüş ayrılığı nedeniyle, iki gruba ayrıldılar. “Merkezci” akımın önderliğini Ahmet Rıza Bey, “adem-i merkeziye” akımının görüşünü de Prens Sabahaddin Bey temsil ediyordu. Diğer bir uyuşmazlık konusu ise dış müdahale konusunda ortaya çıktı. Ahmet Rıza ve arkadaşları yabancı devletlerin Türkiye’ye müdahalesine karşı çıkarken Sabahaddin ve ekibi müdahaleden yana tavır aldı” (Bayraktar, 1996: 53).

¹⁰ 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı ile başlayan yeni siyasi süreç, Osmanlı içerisinde farklı siyasi görüşler ortaya çıkarmıştır. 1876-1908 yılları arasında etkili olan İslamcılık, Arnavutluk ve Makedonya’nın kaybı, Ortadoğu’daki isyanlar ve II. Meşrutiyet’in ilanı ile son bulmuş ona alternatif olarak gelişen Osmanlıcılık, Trablusgarb ve Balkan savaşları ile sona ermiştir. Bunların ardından gelişen Türkçülük akımı ise 1914-1918 yılları arasında etkisini göstermiş ve savaştan yenik çıkılmasıyla son bulmuştur (Anameriç, 2006).

değişiminin, sosyal-kültürel bir bütün olarak gerçekleştiğini ileri sürenler, tam bir modernleşme için belli bir sosyal yapı gelişimini şart görenler, Cumhuriyet döneminde bu kültür politikasını hayata geçirdiler” (İnalçık, 2010: 247).

Ama gözden kaçırılmaması gereken en önemli noktayı Kuban (2007: 503) şöyle aktarmaktadır: “İmparatorluğun 16. yüzyıldan beri gizli hastalığı cehaletti. Lale Devri’nden başlayarak bunun çaresi aranmıştır. Ne var ki eğitim sadece ordunun eğitimi olarak görülünce, çözüm ancak Tanzimat’tan sonra ve medresenin direncine karşın yavaş ilerlemiş, sorun Osmanlı toplumunda çözülememiştir”. Osmanlı Devleti yıkılışın önüne geçmek üzere demokratikleşme sürecine doğru adım atma ve Batıya uyum sağlama gayretine girmişti. “Osmanlı tebaasına bakışı “kul” dan, hakları ve özgürlükleri yasal olarak tanımlanan “birey”e doğru dönüştürülmeye çalışılmış, ancak bu çaba, iç yapıdaki geleneksel unsurlar tarafından engellenmiştir” (Papila).

2.2.1. Batının kültür-sanat ve bilimi ile ilk etkileşimler

Öteden beri Osmanlı padişahları Batı sanatına ilgi duymuştur. Tanzimat’tan itibaren bu ilgilerini elle tutulur, gözle görülür hale gelmiştir. Ancak askeri ve teknik alana olan ilgileriyle kıyaslandığında sanata olan ilginin oldukça zayıf kaldığı söylenebilir.

Batı ile kültürel ve sanatsal münasebete girdiği bilinen ilk padişah Fatih Sultan Mehmed’dir (1444-1446/1451-1481). Gentine Bellini’ye yaptırdığı portresiyle, “padişah portreciliği Fatih Sultan Mehmet döneminde başlamış” olur (Renda, 1999).

¹¹ “Gökalp için Avrupa medeniyetini taklit etmek tehlikelidir. Taklit edilse bile Türk kültürünün korunması birincil öneme sahiptir” (Tokluoğlu, 2013: 119).



Resim 2.2.1.1., (1480) Gentile Bellini'nin 'Sultan Fatih' portresi

Fatih ile benzer siyasal amaçlar güden Kanuni Sultan Süleyman Avrupa ülkeleriyle güçlü siyasal ve kültürel ilişkiler kurmuştur. Bu dönemde elçi heyetleri ve gezginlerin eşliğinde bazı Avrupalı sanatçıların İstanbul'a geldiği ve Kanuni'den siparişler aldığı belgelenmiştir” (Renda, 1999). Mohaç Seferi'ne katılan vezir İbrahim Paşa, Budapeşte'de gördüğü üç heykeli (Herkül, Apollon ve Diana) beraberinde getirterek ve Sultanahmet'teki sarayının önüne koydurmuştur. Kanuni Sultan Süleyman'ın, vezirinin bu girişimine karşı çıkmaması kendisinin de sanata ilgi duyduğunu göstermektedir.

“17. yüzyıl sonundan itibaren Türkiye'ye gelen Avrupalı ressamlarla başlayan yeni akıma Türklerin katılması, 18. yüzyılın sonunda gerçekleşir. Bunun başlangıcını, III. Selim (1789-1807) zamanında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da ve birkaç yıl sonra açılan Harbiye'de, perspektifin, teknik resmin ve harita kurallarının öğretilmeye başlamasına kadar götürebiliriz” (Kuban, 1981: 239). Bu dönemde sanatsal bir amaç gütmeyen resim, teknik yönüyle yani, askeri amaçlı, ders programlarına dâhil olmuştur. 1792'de III. Selim, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere yurtdışında daimi elçilikler kurma kararı alarak, Batılı devletlerin yerleşik uygulamalarını yakından takip etme ve aynı seviyeye ulaşma arzusunda olduğunu göstermiştir.

Batının gelişimiyle yakından ilgilenen II. Mahmud (1807-1839), dönem koşulları dikkate alındığında, dikkat çekici bir uygulama gerçekleştirmiştir. “Vakayi Hayriye”¹²den sonra, kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırmış, bu olay o zaman pek hoş karşılanmamıştır” (Kuban, 1981: 246). II Mahmut’un böyle bir uygulamaya gitmesinin amacı Renda’ya (1999) göre, “1828’de gerçekleştirdiği askeri reformlara paralel olarak getirdiği kıyafet değişikliğini kendi portresiyle simgelemek ve yeni Osmanlı imgesini yaygınlaştırmaktır”.



Resim 2.2.1.2., II. Mahmud Portresi

Eğitime büyük önem veren II. Mahmud, “Tıbbiye’nin açılış nutkunda Batı’nın model olarak alındığını ilk kez açık açık söyleyen hükümdardır” (Berkes, 2002: 195). “(...) medreseler kapatılmamış, ancak Batı eğitimi metot ve prensipleri kabul edilmiş, Batıda olduğu gibi ilköğretim zorunlu hale getirilmiştir” (Yurdaydın, 2002: 307). Ancak eğitim reformlarına ilişkin düşüncelerinin önünde önemli bir engel mevcuttur. “Bu engel, eğitecek bilgide insanın yokluğu idi” (Kuban, 2007: 501).

¹² Artık hiçbir otoritenin söz geçiremediği Yeniçeri Ocağı, 1826’da “Vak’a-i Hayriyye” adı verilen hareketle kaldırılmıştır....Vak’a-i Hayriyye, Osmanlı Devleti’nin yenileşme hareketlerinin en önemli başlangıcı olarak kabul edilir (Dorsay Gökdoğan, 2002: 356).

Devlet dairelerinden sonra eğitim kurumları içinde çeşitli yeniliklere girişen II Mahmut, “Yeniçeri Ocağı’ni kaldırdıktan sonra, 1825’te Mühendishane’yi geliştirmiş ve resim derslerine daha çok önem vermiştir” (Turani, 2004: 662). İlerleyen yıllarda bu konuyu daha ön plana çıkarmıştır. “1835’te Mühendishane’de teknik resmin yanı sıra programlara serbest resim konduktan sonra, yetenekli Türk gençleri Avrupa’ya resim öğretimine gönderilmiştir” (Kuban, 2007: 205).

Batılılaşma, 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı’yla devletin resmi programı haline gelir ve bir yıl sonra, “devlet memurlarına ceket, pantolon ve kavuk yerine fes giyme mecburiyeti getirilir” (Horata, 2009).Osmanlıya, Batı dünyasının, toplumsal, ekonomik, siyasi ve zihinsel değişimlerin, somut olarak, Tanzimat’la birlikte girdiği söylenebilir.“Tanzimat’tan sonra, serbest resmin çeşitli tekniklerinin öğretildiği daha geniş bir program gerçekleşmiş, tümü asker olan ilk Türk ressamları bu eğitimle yetişmişlerdir” (Kuban, 1981: 240).

Batı ile yakın ilişkileriyle dikkat çeken Abdülmecid (1839-1861), padişahlar arasında Batı dilini kullanan ilk padişahı. Paris gazetelerini okuyan Abdülmecid birçok Avrupa âdetini sarayına uygulamıştır. Sanat derneklerini destekleyen Abdülmecid, “Meşrutiyet’ten sonra İstanbul’da birbiri ardına açılan sergileri desteklemekle kalmayıp kendisinde katılmıştır” (Yağbasan, 2004: 19). Abdülmecid’in sağladığı bu destek sanat etkinliklerine ivme kazandırmıştır. İstanbul’da Türk, Levanten, gayrimüslim ve Avrupalı sanatçıların bir arada çalıştığı bir sanat ortamı oluşmuştur” (Yağbasan, 2004: 17). Levanten, azınlık ve Avrupalı sanatçıların yarattığı sanat ortamı, özellikle Pera’da yoğun biçimde yaşanmıştır.

Batı ile yakın ilişkiler kuran bir diğer Padişah ise Abdülaziz’dir (1861-1876). “Batı Avrupa’ya ziyaretlerde bulunan ilk Osmanlı padişahı Sultan Abdülaziz Avrupa’da gördüğü yüksek yaşam düzeyine hayran kalmış ve Avrupa kültürünün uygulanmasına yönelmiştir” (Katrancı Kasalı, 2014). İlk kez bilimle dinin ayrıldığı, eğitim reformunun yaşandığı bu dönemde medreselerin yerine okullar açılmıştır. Değişimin habercisi niteliğinde bir gelişme yine Abdülaziz döneminde yaşanır.

Abdülaziz’in, 1867’de katıldığı Paris Uluslararası Sergisi’nde gördüğü heykellere hayranlık duyması bir süre sonra kendi heykelini yaptırma arzusuna uzanan süreci hazırlamıştır. Sultan Abdülaziz, Charles Fuller adlı heykeltıraşı saraya davet ederek at üzerinde küçük boyutlu bir heykelini yaptırır. “Bu heykel Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk resmi heykeli olma

özelliğini taşımaktadır” (İrepoğlu, 2000: 460; İrepoğlu’ndanAkt. Katrancı Kasalı, 2014). Ancak, Abdülaziz heykeli; henüz halkın görebileceği bir yere konmamıştır. Dolayısıyla, “19.yüzyıl içinde İstanbul ya da Türkiye’nin herhangi bir yerinde aslan, boğa, geyik vb. hayvan figürlerinin dışında, figürlü heykel plastiğinden söz edilemez” (Tansuğ, 2008: 74).



Resim 2.2.1.3., Sultan Abdülaziz Atlı Heykeli, 1871

Padişah heykeli Beylerbeyi Sarayı’na koydurmuştur. Saray duvarları arasına saklanmıştır. Abdülaziz’ in tahttan indirilmesinin ardından Topkapı Sarayı’nda mahzenine konulur. Birkaç yer dolaşan heykel sonunda Beylerbeyi Sarayı Müzesi’ne geri döner.

Bu dönemde sanat, saray sınırlarını aşarak sosyal yaşamın içine de dâhil olmaya başlamıştır. “Pera’da başlayan sanatsal hareketlenmeler ve bunun sonucunda 1874’te Beyoğlu’nda Hamalbaşı Sokak 60 numarada Fransız ressam Guillemet tarafından açılan “Académie” adlı özel resim akademisi ve daha sonra 1877’de yine İstanbul’da, bir Güzel Sanatlar Okulu açma girişimi, oluşan sanat ortamının yarattığı önemli gelişmelerdendi” (Gören, 2003).

Osmanlı Devleti, 19. yüzyılın ortalarından itibaren sanatsal ortamın gelişiminin prestij bakımından önemini anlamış olmanın yanı sıra çeşitli eğitim kurumlarının da gerekliliğini

fark etmiştir. “İstanbul’da Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869), Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi okullarda Batı dili öğreniminin yanı sıra, resim derslerine de ağırlık verilmiştir” (Tansuğ, 2008: 52,53).

Abdülaziz’in ardından saltanat süren “II. Abdülhamid (1876-1909) döneminin en önemli olayı kuşkusuz 1883’te Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’nin açılışıdır” (Renda, 2002). 23 Aralık 1876’da II. Abdülhamid Kanun-i Esasi’yi ilan etmiş ve böylece meşrutiyet dönemi başlamıştır” (Katrancı Kasalı, 2014: 121). Bu dönemde heykele ilişkin herhangi bir gelişmeye rastlanmazken Abdülhamid tarafından “Yıldız Sarayı’nda sanatçıların bir araya gelip çalışması için bir bölüm oluşturmuştur” (Renda, 2002).

Gençoğlu’nun verdiği bilgilere göre II. Mahmud’dan II. Abdülhamid dönemine kadar Batılı ülkelere tahsil için gönderilen gençlerin büyük bölümünü askeri alan öğrencileri oluşturmakla beraber yirmi öğrencisi de Güzel Sanatlar ve Müzik bölümünden gönderilmiştir. “Güzel sanatlarda öğrenim gören toplam on dokuz kişiden on üçü resim, beşi mimarlık ve kalan bir kişi ise (İhsan Özsoy) heykeltıraşlık eğitimi almıştır. Son olarak bir kişinin müzik eğitimi için gönderildiği tespit edilebilmiştir” (Gençoğlu, 2008: 100).

2.3. Fransa (Paris) ile ilişkilerin kısa geçmişi

Sanatın önemli merkezlerinden biri olan Fransa, 18. yüzyıl itibariyle Osmanlıların da uğrak yerlerinden biri haline gelmiştir. “Osmanlı Devleti’nin Batı’da ilk ilişki kurduğu devlet Fransa olduğu için, bu devletin Osmanlı tarihinde ayrı bir yeri vardır” (Kocabaş, 1990: 268). Fransa ile yakın ilişkilerin geçmişi yine Kanuni dönemine tarihlenmektedir. “Fransa’nın Alman İmparatorluğu’na karşı 1525’te Osmanlı Devleti’nden yardım istemesiyle başlayan yakınlaşma, bu Avrupa denge politikasında her iki devletin de lehine bir durum olduğu için, “Kadim Dost” kavramına bağlı olarak devam etmiştir” (Pul). Öte yandan Fransa’da Osmanlıyla siyasi ilişkiler kuran ilk devlet olmuştur. “Bu münasebetler, Kanuni Sultan Süleyman I. François tarafından Fransa’yla Avusturya arasında 15. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen savaş sırasında tesis edilmiştir. (Süslü, 2006).

1669’da Fransızlar ile Osmanlılar arasında yapılan ticaret anlaşması ile Türklerin Avrupa ile ticari ilişkileri yoğunluk kazanmıştır. Bu dönemde, Fransızlar, Pera’daki Avrupalı nüfusun en kalabalık grubunu oluşturmaktaydı.

Batılılaşmanın gerekliliğini ilk anlayan devlet adamlarından biri, Lale devrini yaratan Damat İbrahim paşa olduğu anlaşılmaktadır. III. Ahmed (1703-1730) döneminde, “Damat İbrahim Paşa’nın Sefaret vasıtasıyla (1720) Paris’e gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmed” (Doğan, 1997) ve beraberinde giden seksen kişilik heyeti -çok değerli armağanlarla beraber- iki devlet arasındaki bağları güçlendirmek üzere -diplomatik amaçlı- görevlendirilir. Fevkalade elçi Yirmisekiz Mehmed Çelebi’den görevlerinin yanı sıra bilim ve teknik alanlarında da incelemeler yapması istenmiştir. Nitekim “Avrupa ile siyasi ve ekonomik alanda ilişkilerin artması, Yirmisekiz Mehmet Çelebi’ nin edindiği izlenimleri Türkiye’ ye aktarması” ile yaşanır (Tansuğ, 2008: 36). Mehmed Çelebi’nin hazırladığı “Fransa Sefaretnamesi”nde yer verilen bazı Fransız alışkanlıkları 18. Yüzyılın ilk yarısı, yani Lale Devri¹³ olarak anılan dönemin gösterişli yaşantısına uyarlanmıştır. “Osmanlı kültür değişiminde kapitülasyonlar, Galata, İzmir, Selanik, Beyrut gibi liman şehirlerinde Batılı tüccar gruplarının yerleşmesi, Levanten’ler, aracı Rum, Yahudi, Ermeni ve nihayet Mühtediler belirleyici rol oynamışlardır” (İnalçık, 2010: 246).

Avrupa ile girişilen bu alış-veriş ilk defa küçük de olsa kültürel ve sosyal hayat üzerinde etkisini gösterdi. 1721’de Paris’te Türk elçiliğinin moda, İstanbul’daki daha küçük çapta Frenk tarz ve tavırlarına paralel olarak ortaya çıktı. Fransız bahçeleri ve dekorasyonu, Fransız mobilyaları saray çevresinde kısa sürede moda oldu (Lewis, 2004/2008: 66).

Dolayısıyla Osmanlılar artık Batının sosyokültürel yapısını fark ederek, savaş dışındaki boyutlarıyla da alakadar olmaya başlamıştır.

Teknik eleman yetiştirmek için Fransa’ya başvuruldu. O yıllarda Osmanlı İmparatorluğu’na yardım edilmesini kendi çıkarlarına çok uygun gören... Fransa, Osmanlı hükümetinin isteğine olumlu cevap verdi ve Fransa’dan bazı teknik elemanlar getirildi. 1783 martında Türkiye’ye bir miktar Fransız mühendisi gelmişti.... Hendeshane’de (Mühendishene) öğrencilere matematik ve denizcilik-gemicilik tekniğiyle ilgili dersler verilmekteydi (Cezar, 1995: 34,35).

Fransa’yla elçiler aracılığıyla girişilen diplomatik ilişkiler, hediye takdimi yoluyla kültür alışverişine bir zemin hazırlamıştır. Fransız elçilerin getirdiği Batı kültür ve sanatını yansıtan hediyeler, ayrıca satış amaçlı getirilen mallar Osmanlı halkı ve saray mensupları tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Ancak bu gelişmeler Osmanlı kültür ve sanatında sarsıcı etkiler yaratmıştır. “Batılı ürünlerle veya sanayileşme ürünleriyle boy ölçüşemeyen el sanatları (...) önemini yitirmeye başlamış, (...) resim minyatürün yerini almıştır” (Kuban, 1981: 250). 18. yüzyılda İstanbul’da yeni bir sanat ortamının oluştuğu söylenebilir. Batı eksenli bu girişimler

¹³ Lale Devri, Batı ile siyasi ve ekonomik ilişkilerin geliştiği dönemi ifade etmektedir.

Osmanlı için gelenekten kopuş olarak adlandırılabilir bir süreç başlatmıştır. Bu doğrultuda,

I. Mahmud'un saltanatından itibaren, mimari dekorasyon bütün geleneksel görünüşünü yitirmiş, 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra da minyatür ortadan kalkmıştır. 18. yüzyıl, geleneğin bir süre daha direndiği bir çağdır. Bu direnç, III. Selim'in Batıdan yeni kuruluşlar getirmeğe ve bunların yürütülmesi için Batılı uzmanlardan istifade etmeye başlamasıyla ortadan kalkar. (Kuban, 1981: 248).

17. yüzyıldan itibaren iki devlet arasında uzun vadeli, sağlam, ancak zaman zaman buhranlı münasebetler söz konusu olmuştur. Örneğin, "Islahatlara, kültür ve müesseseler örneği olan Fransa örnek alındı. 1856-1876 yılları arasında Türkiye'de Fransız kültürü ve müesseselerinin taklidi en ileri devrini yaşamıştır. Bu sebepten tarihimizin bu zaman dilimine, Sultan II. Abdülhamit'in deyişiyle "Fransız Asrı" denilmiştir" (Kocabaş, 1990: 267). Başlarda iki devlet arasındaki ilişkiler askeri alana ilişkin konulara yoğunlaşmışken, bu ilişkiler zamanla evrilerek, kültürel, sanatsal, bilimsel boyutlara ulaşmıştır. Kocabaş'a (1990: 267) göre, "1856-1876 yılları arasında Türkiye'de Fransız kültürü ve müesseselerinin taklidinin en yoğun olarak yaşandığı dönemdir". Öte yandan yine bu dönemde, "Fransa'nın Türkiye'deki politik nüfuzu da zirvede idi. 1856-1871 yılları arasında Fransa Türkiye'de en büyük nüfuzu kazandı" (Kocabaş, 1990: 267).

Osmanlı Devleti'nin Fransa'yla eğitime yönelik ilişkilerini Tansuğ (1997a: 53) şöyle aktarır:

Batıya resim eğitimi almak üzere gönderilen ilk gençler, subay ya da askeri okul öğrencileridir. Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetiştirilmesini sağlamak üzere 1860'da Paris'te bir Türk Okulu olarak açılan Mekteb-i Osmani'de elli altmış civarında öğrenci bulunmaktaydı. Ancak iyi sonuç alınmadığı için 1874'de kapatılmıştır.

Paris'te bulunan Türk okulunun kapanması eğitim ortaklığının sonunu getirmemiştir. Osmanlı Devleti başarılı gençleri eğitim için Paris'e göndermeyi sürdürmüştür. I. Dünya Savaşının başlaması Avrupa ülkelerinde eğitimini sürdüren Türk öğrencilere olumsuz yansımış, eğitimlerini yarım bırakarak geri dönmek durumunda kalmışlardır.

Gençoğlu'nun (2008: 83) verilerinden anlaşıldığı üzere, II. Mahmud'dan II. Abdülhamid dönemine kadar Avrupa ülkelerine tahsil için gönderilen gençlerin yarısından fazlası Fransa'da (yaklaşık % 93'ü Paris'te olmak üzere) eğitim almıştır. "Sadece Osmanlı Devleti'nden değil diğer ülkelerden de birçok öğrenci, Paris'e akın ediyordu. 19. Yüzyılın sonlarında Paris'teki öğrencilerin % 8'ini yabancılar oluşturmaktaydı. Bu oran, I. Dünya

Savaşı öncesinde % 19'lara kadar yükselmiştir” (Gençoğlu, 2008: 63). Bu bağlamda Bilim, sanat ve askeri alanlarda ön saflarda yer alan Fransa'ya yoğun bir öğrenci akını söz konusudur. Belirtilen dönemler arasında Avrupa ülkelerine Askeri alanda 319 (en yüksek rakam askeri alan öğrencilerine ait) öğrenci gönderilir iken, Güzel Sanatlar alanından ise 20 kişinin gönderildiği anlaşılmaktadır (Gençoğlu, 2008: 84). Bu verilerden de anlaşıldığı üzere, Osmanlı'nın eğitim alanında yoğunlukla tercih ettiği ülke Fransa olmuştur ve bu durum Osmanlı dönemine Fransız etkisi olarak yansımıştır. “19. Yüzyılın parlayan yıldızı Paris'in tüm Avrupa ve dünya için kültür, bilim ve sanatta bir cazibe merkezi olması, Fransa'nın yurtdışı tahsildeki önceliğinin başlıca sebeplerinden biridir” (Gençoğlu, 2008: 155).

Sanatsal ölçekte Paris'le ilişkilerin yoğunluğunun temel nedeni “daha çok siyasal ilişkiler kanalıyla gelen sanatçıların Fransız kökenli olmaları, İstanbul'un yerel sanatçıları üzerinde Fransız beğenisinin egemen bir boyut kazanması”ndan kaynaklıdır” (Özsezgin, 1999: 17). Dolayısıyla 1940'lara kadar sanatçının hamisi, sanatın merkezi konumundaki Paris'in, geçmişten buyana Türklerin ilgilendiği ve model aldığı bir ülke olması tesadüf değildir.

Yurtdışı eğitiminden henüz dönen genç sanatçı adaylarının 1928'de, Türkiye Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında bir araya gelerek büyük bir heyecanla Ankara'da açtıkları ilk sergide Özsezgin ve Berk'in (1983: 46) aktarımından anlaşıldığı üzere “5-6 adet resim memleketi yansıtırken Paris'i yansıtan 10 tablo bulunmaktadır”. Bu durum, Paris eğitim sürecinin, Türk sanatı ve sanatçıları üzerindeki etkisini açıklar niteliktedir.

Paris'le ilişkilerin eğitim kurumlarına yansımaları sanat alanında belirgin olarak öne çıkmaktadır. Sanat eğitimi vermek üzere Arkeoloji müzesiyle birlikte tasarlanan Sanayi-i Nefise'nin ilk eğitim binasına ilişkin Germaner (1999: 58) şu görüşlerini aktarır:

Söz konusu yapıların mimari özellikleri, o dönemde Batı kültürü açısından en baskın ülke olan Fransa'yı fazlasıyla anımsatmaktadır. Özetle denilebilir ki: Mektebi Sanayi- Nefise-i Şahane, Paris'teki Ecole Nationale des Beaux-Arts model alınarak ve bu modele sadakatle oluşturulmuştur. Eğitsel düzen ve yapısı tipik David'e neo-klasik modele uyar. Karşısındaki müzeden eğitsel amaçla beslenen bir okul türüdür. Pek çok özellikleriyle, modele uygun bir yapılanmadır. Müzenin içeriğini oluşturan kaynak ise, yurt topraklarından çıkartılan, çoğunluğu II. Yüzyıl Roma yapıtları yanı sıra dönemin Fransa'sından Ecole Nationale des Beaux-Arts'dan getirtilen ders araç ve gereçleridir.



Resim 2.3.1., Sanayi-i Nefise Mektebi, ilk binası

Fransa (Paris) ile ilişkiler Osmanlı Dönemi ile sınırlı kalmamış, gelişmişlik boyutları Cumhuriyet Dönemine de yansımıştır. “Teceddüt/ yenileşme, asrileşme/muasırlaşma, Batılılaşma veya modernite, ne ad verilirse verilsin; Atatürk dönemi sosyal ve kültürel açıdan “milletleşme” ve “muasırlaşma” yönünde köklü bir değişimi hedefler. Bu yolda örnek alınacak model ise, milliyetçilik ve hürriyete dayalı bir ihtilali gerçekleştiren Fransa olur” (Horata, 2009). Türkiye’nin, gelişmişliğinden kaynaklı takibe aldığı Fransa, Türkiye’deki gelişmeleri yakından izlemiştir. Bu bağlamda,

Fransız cumhuriyetçiler, halifeliğin kaldırılıp Cumhuriyetin ilan edilmesini olumlu karşılamıştır. “Fransa’da bir yandan yeni Türkiye ve onun etkili önderine karşı duyulan sempati gittikçe artarken, güçlü Radikal Parti’nin liderlerinden sözü geçen bir politikacı olan Albert Sarraut’nun 1925’de Ankara’ya “Büyükelçi” olarak atanması resmi Türk-Fransız ilişkileri açısından olumlu bir gelişme olmuştur. (Bazin, 1981: 17,21; Bazin’dan Akt. Yavuz, 1998).

Zaman zaman sıkıntılı süreçler yaşanmış olsa da iki ülke arasındaki ilişkiler yoğun olarak sürmüştür. Özellikle sanat uğraşısı içindeki gençler daima Paris’e ilgi göstermiştir.

II. Dünya Savaşı’nın sürdüğü, sanatçıların malzeme bulmakta, sanat üretmekte zorlandıkları bu yıllar, yurtdışında sürekli kalma ve çalışma olanaklarının da araştırıldığı, böylece Türkiye için yeni bir olgunun gündeme geldiği bir döneme de tekabül etmektedir. Yeni olgunun biçimlendiği yer, ressamların yurtdışında uzmanlık için öteden beri alternatifsiz bir ülke konumunu korumuş olan Fransa’dır. (Özsezgin, 1999: 38).

Pek çok yönüyle örnek alınan Fransa (Paris), çoğunlukla sanatçıların (sadece Türk değil, dünyadaki pek çok sanatçının) ilgilendiği bir merkez haline gelmiştir. “15 Temmuz 1929’da oluşturulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği “adını Fransa’daki ‘Societe des Artistes Independants’tan almıştı” (Güner, 2014: 151).

2.4. Sanayi-i Nefise Mektebi

Osmanlıda sanat eğitimi tıpkı Avrupa ülkelerinde olduğu gibi saray himayesinde gelişmiştir. Minyatür gibi geleneksel Türk sanatları Batılılaşma etkisiyle yerini Batılı sanat anlayışlarına bırakmıştır. Bunun bir nedeni, Batı, özellikle de Fransa ile elçiler ve tüccarlar aracılığıyla girilen kültür alışverişi sonucu batı sanatına daha çok ilgi gösterilmesiyle bir diğer nedeni ise, “Osmanlı Devleti’nin uluslararası platformda konumunu güçlendirmek için sanatı ve sanatçıyı prestij kazandıracak bir değer olarak görmeye başlamasıdır” (Aksungur, 2003). Bu bağlamda, Osman Hamdi tarafından talep edilecek olan, bir sanat eğitimi kurumu fikrine sıcak bakılacak ortam böylece yaratılmış olur. “19. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlı İmparatorluğunun, en çalkantılı döneminde tüm sorunlarına rağmen ileri bir görüşle, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi adı altında batıya bir pencere açmak için gündem ayırması beklide o dönemin en olumlu kararı olmuştur” (Erenman, 2003).

Yeni Osmanlı hareketinin öne çıkan isimlerinden ve Osmanlı Entelektüellerinden ve sanatçılarından biri olan “Osman Hamdi Bey, “babası sadrazam İbrahim Ethem Paşa, tarafından 1857’de Paris’te hukuk öğretmenliğine gönderilmiştir. Fakat Osman Hamdi bir yandan Boulanger ile Jean-leon gerome’ın atölyelerine devam ederek resim dersleri almıştır” (Tansuğ, 2008: 55). Türkiye’ye döndükten sonra “Müze-i Hümayun Müdürlüğü’ne atandıktan kısa bir süre sonra Sanayi-i Nefise Mektebini kurma çalışmalarına girişmiştir” (Cezar, 2003b).

Osmanlı Devleti’nde Batılı anlayışta bir sanat kurumunun oluşturulması için büyük emek sarf eden Osman Hamdi Bey’in bu konuya ilişkin girişimleri sonuç vermiştir. “Arkeoloji Müzesinin hemen karşısına, beş derslik ve bir atölyeden oluşacak bir okul binasının yapımı için ödenekler, 26 Ocak 1882’de Ticaret Nezaretinden çıkar ve 7 Şubat 1882’de de padişah tarafından onaylanır. Aynı yılın Eylül ayında bina yapımı tamamlanır ve 3 Mart 1883’de resmen öğretim başlar” (Edhem, 1970: 39; Edhem’den Akt. Giray, 1999: 444). Sanat eğitimine yönelik ilk kurumsal yapı olan Sanayi-i Nefise Mektebi böylelikle faaliyete geçmiş olur. “Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nin müdürlüğünü beraber yapacak olan Osman

Hamdi Bey, bu iki kurumun pek yakınında olmasını hesaplamış ve ilgili nazırlar da bunu uygun görmüşlerdir” (Cezar,1995: 463). Böylece Müze ile okul binası birbirine yakın tasarlanıp uygulanmıştır.

Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts’ı model olarak oluşturulan Sanayi-i Nefise, “(...) Batılı bir okul sistemi olarak ortaya çıkmıştır” (Germaner, 2003: 98). Paris Sanat Akademisiyle neredeyse aynı programın uygulandığı ilk Türk Sanat Akademisi “1883’te kurulduğu vakit Mimarlık, Resim, Heykel Bölümleriyle o zamanki söylenişe göre şube fakat fakülte niteliğinde bir kuruluşa sahipti” (Cezar, 2003a: 97). “Okulun kadrosu, iki resim olmak üzere dört atölye hocasının yanı sıra anatomi, tarih ve matematik hocaları ile müdürün oluşturduğu sekiz öğretmenle sınırlıdır.” (Çetintaş, 2001). Çoğunluğu resim ve mimarlık bölümünün oluşturduğu 20 öğrenci ile eğitime başlayan Sanayi-i Nefise’de “eğitim süreleri resim bölümü için 5 yıl, mimarlık ve heykel bölümleri için 4 yıl, hakkaklık bölümü için üç yıldır. Okula alınacak öğrencilerin 17 yaşından küçük ve 25 yaşından büyük olmamaları ve 7 yıllık Mekteb-i İdadi mezunu olmaları ya da bir kurul önünde yapılacak sınavdan başarıyla geçmeleri gerekiyordu” (Güner, 2014: 55).



Resim 2.4.1., Sanayi-i Nefise Mektebi’nin öğretmenleri ve 20 öğrencisi, 1885

Batıya ve dolayısıyla dünyaya açılan bir kapı olan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin “eğitim konularının önemli bir bölümü Türkiye’de olmayan sanat ve teknoloji alanlarını kapsıyordu.

Dolayısıyla, dünyaya ayak uydurabilmek için Batı'dan hoca ve uzman eleman getirtilmesine muhtaç durumdaydık” (Cezar, 2003b). Bu bağlamda, “akademinin ilk yılları, aynı zamanda Fransız etkisinin yoğun olduğu, öğretim kadrosunun çoğunluğunu Fransızların oluşturduğu bir dönemdir” (Gürsel, 1976).

Heykelin put olarak algılandığı bir ortamda Heykel Bölümünü de içeren bir sanat kurumunun açılmış olması önemli ve cesur bir adımdır. Ancak askeri ve teknik alanlar kadar önemsenmeyen sanat eğitimi, topluma benimsetilememiş, tabana yayılmakta ve kurumsallaşmakta sıkıntı yaşamıştır. Bu ortamda “okulun kıramadığı tek tabu ‘cinsiyet ayrımcılığı’dır” (Güner, 2014: 46). Uzun yıllar erkek okulu olarak faaliyetini sürdüren Sanayi-i Nefise'nin kapıları ancak Jöntürk devriminin ardından, “1914'te kız öğrencilerin devam ettiği resim ve heykel dersleri verilen İnas Sanayi-i Nefise ile açılabilmiştir. Kız ve erkek öğrencilerin bir arada eğitim görmeye başlaması Akademinin 1926'da bugünkü binasına geçmesi ile başladı” (Aksungur, 2003).



Resim 2.4.2., Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail öğrencilerle Akademi binası önünde, 1928 civarı (Feridun Berkol koleksiyonu)

Güzel sanatlar eğitimi 1883-1923 yılları arasında savaş yıllarının yarattığı zorlukların da etkisiyle sınırlı bir gelişme gösterebilmiştir” (Aksungur, 2003). Cezar’ın (2003b) aktarımına göre; “Sanayi-i Nefise eğitimi, Müze ve Sanayi-i Nefise müdürlüklerini birlikte yürüten Osman Hamdi’nin Müze-i Hümayun’un yanında yaptırdığı binada başlamış, sonra bu binada eğitimini 1916’da Müze Müdürlüğünü tercih ederek okul müdürlüğünden ayrılınca Sanayi-i Nefiseyi de kendisi için yapılmış binadan çıkartıp binayı müzeye tahsis etti”. Ancak Aksungur (2003) ve Giray’a (2004) göre ise Osman Hamdi Bey’in ölümünün ardından Sanayi-i Nefise Mektebi Bu binadan çıkarılmıştır. Böylece, Sanayi-i Nefise Mektebi için 10 sene sürecek binadan binaya taşınma yani bir göçebelik döneminin başlaması sıkıntılı bir sürecin yaşanmasına yol açmıştır. Bu göçebe eğitim sürecinde öğrenciler, “her taşınmada ürettikleri yapıtlarını ve öğretim sistemi için zorunlu olan araç ve gereçlerini kaybedeceklerdir” (Giray, 2004). Günümüzde Cumhuriyet öncesi Türk heykeltıraşların üretimlerinin çok az sayıda olması bu durumdan kaynaklanıyor olmalı. “Cumhuriyet yönetimi iyi bir binaya yerleştirme konusunda Sanayi-i Nefise Mektebi’ne sahip çıkmıştı. Son Osmanlı parlamentosunun toplandığı Fındıklı’daki Cemile Sultan Sarayı 1926’da Sanayi-i Nefise Mektebi’ne tahsis edildi” (Cezar, 2003b).

Osmanlı döneminde başlatılan yurtdışına sanat eğitimi almak üzere öğrenci gönderme geleneği Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. “Avrupa’ya, Çağdaş Türkiye’nin yaratılmasında görev alacak gençlerin yetiştirilmesi için gönderilen 22 kişilik ilk kafilede 7 genç, sanat eğitimine gidiyordu” (Gezer, 1983: 77). Toplam rakamın üçte birine tekabül eden bu oran Cumhuriyet döneminde sanata verilen önemi açıklar niteliktedir. Çağdaş sanat anlayışı çerçevesinde sanat adamı yetiştirmek için ne gerekiyorsa yapılmıştır. Bu bağlamda, yurtdışına burslu öğrenci gönderilmesi ya da yurtdışından eğitimci getirtilmesi şeklinde çeşitli biçimlerde uygulamalara gidilmiştir. “8 Ocak 1925 tarihli Vatan gazetesinde yer alan “Avrupa’ya Tahsile Gidecekler” başlıklı haberin, söze “Maarif Vekâleti tarafından muallimlik tahsil edilmek üzere birkaç gencin Avrupa’ya gönderilmesinin kararlaştırıldığını” duyurarak başlaması dikkat çekicidir” (Artun, 2007:195).

O dönem için çözülmesi gereken öncelikli problem eğitimci sıkıntısının giderilmesidir. Dolayısıyla Vatan gazetesinin haberinde de belirtildiği gibi, “Paris’e gönderilen gençlerden kendilerini birer sanatçı olarak değil, eğitimci olarak yetiştirmelerinin gerekliliği” ifade edilmektedir (Artun, 2007: 195,196). Nitekim Avrupa’da tahsilini tamamlayan gençleri Akademi’de görev beklemekteydi. Böylece Akademi’de Türk hocalar devri başlamıştır.

Çünkü “kuruluş yıllarında Osman Hamdi Bey’in getirdiği yabancı hocaların çalışmaları Birinci Dünya Savaşı’na kadar sürmüştü. Bunlar emeklilik ya da istifa suretiyle savaş öncesinde ya da savaş yıllarında ayrılmış olduklarından Sanayi-i Nefise Mektebinde 1915’ten itibaren Türk hocalar dönemi başladı. 1925’e kadar hiç yabancı hoca bulunmadı” (Cezar, 2003b). Bu dönemin eğitimci ve öğrenciler açısından farklı bir deneyim olduğu söylenebilir. “1910-1936 yılları arasındaki eğitim programı I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Paris’ten İstanbul’a dönen bir kuşağın -1914 İzlenimcileri- egemenliğindeki eğitim öğretim programıyla yönlendirilmiştir.” (Yasa Yaman, 2002). I. Dünya savaşının başlamasıyla ülkeler arasındaki siyasal ve kültürel ilişkiler sekteye uğramış ve Avrupa ülkelerinde, özellikle Fransa’da (Paris’te) sanat eğitimi alan Türk gençleri eğitimlerini yarıda bırakarak yurda dönmek zorunda kalmıştır. 1914’te Paris’ten dönen bu genç sanatçıların, sanat eğitimi veren tek kurum olan Sanayi-i Nefise’de göreve başlamak dışında bir seçenekleri yoktur. Bu dönem hocaları yetiştirdikleri gençlerin Avrupa’da eğitimci olarak eğitilmeleri gerekliliğini fark etmiştir.

Akademnin kurumsal anlamda gelişim çizgisi şöyledir: Akademi, açıldığı günden itibaren “Batı başkentlerinde monarşik imparatorluk geleneğinden gelen aristokrat kimlikli akademizm eğitimi veren sanat akademileriyle hiçbir benzerliği yoktur” (Güner, 2014: 153). Modernizm sonrası Batının serbest sanat ortamıyla benzeşen bir durum sözkonusudur. “Bizde bir devlet kuruluşu olan Güzel Sanatlar Akademisi Avrupa’daki benzer kurumların klasikçiliğine ve kuralcılığına girmediği gibi sanatsal yaratının doğal bir sonucu olan deneyselliği ve yenilikçiliği desteklemiştir” (Renda, 1983). 1928’de Namık İsmail’in müdürlüğünde Akademi modernist bir reforma tabi tutulmuş ve 1936’da da dünya sanat akademileri içerisinde avangart eğitime ilk geçen kurum olmuştur” (Güner, 2014: 153). Namık İsmail’in Akademi müdürlüğü döneminde “Sanayi-i Nefise Alisi lise ihtisas seviyesine çıkmış” (Berk, 1983: 54), Akademi restorasyondan geçerek teknik imkanlar artırılmış ve kütüphane güncel sanat kitaplarıyla zenginleştirilmiştir. Akademi’nin bir sonraki müdürü Burhan Toprak ise “Akademiye daha da geliştirerek orta ve yüksek devreli bir sanat eğitimi kurumu haline getirmişti” (Berk, 1983: 54). 1936’da Akademi müdürü Burhan Toprak başkanlığında yürürlüğe konulan Akademi reformu Türk kültür ve sanat hayatına ivme katacak önemli bir harekettir. “1936’da Ankara, Cumhuriyet kültür projesini İstanbul’a Akademi üzerinden sokmuştur” (Güner, 2014: 47). Akademi müdürü, “öncelikle mimarlık, resim, heykel ve gravür dalları için yurt dışından hoca getirtilmesi amacıyla

Maarif Vekâletine istekte bulunur” (Çetintaş, 2001). Bu adım uygar uluslar seviyesine yaklaşmak üzere atılmıştır.

Cumhuriyet Türkiye’si, kabuğunu kırmak, bilim ve uygarlık ışığında çağı yakalamak istemektedir. Bu nedenle Atatürk’ün önderliğinde, gelişen bir toplum yaratmak üzere köklü devrimler yapılmıştır. Bu bağlamda bilim ve teknoloji alanına atılım sağlayabilmek için öncelikle üniversitelerin Batı ölçütlerine uygun hale getirilmesi zorunluluğu doğmuştur. İşte bu amaçla başlatılan üniversite reformu çerçevesinde bilim dallarının yanı sıra plastik sanatlar alanında da bir reform yapılması gereği gündeme gelmiş, bu reformları hayata geçirebilmek için batılı uzmanlardan yardım istenmiştir. (Çetintaş, 2008).

Dönem Almanya’sının modernist sanatçı ve bilim adamlarına karşı olumsuz tutumu bir anlamda dünyanın farklı bölgelerine modernist anlayışta bilim ve sanatın yayılmasını sağlamıştır.

30 Ocak 1933 tarihinde Almanya’da Nasyonal Sosyalistler’in iktidara gelmesi, (...) öğretim üyeleri için olumsuz koşullar ortaya koymuştu ama; aynı zamanda bu koşullar, Akademi yönünden bir dönüm noktası sayılabilirdi. Almanya’da işten uzaklaştırılan öğretim üyelerinin Türkiye’ye çağırılması; “Akademi Reformu” olarak anılan dönemin başlangıcı niteliğindedir. (Zeytinoğlu, 2003: 16).

Böylece, II. Dünya savaşının yoğunluklu merkezi Almanya’dan öğretim üyeleri ithal edilmiştir.

“Avrupa’dan çağırılan ünlü sanat adamları bölümlerin başına geçirilmişti. Böylece mimari bölümünde Forhölzer, resim bölümünde Leopold Levy, heykel bölümünde Rudolf Belling, süsleme bölümünde de Louis Süe gibi Avrupa’da tanınmış uzmanlar göreve başlamışlardı” (Berk, 1983: 54).

Akademi, dönem koşullarından kaynaklı birçok kez isim değişikliğine uğramıştır. Bu isimler tarihsel sıralamayla şöyledir;

- 1883- 1926 Mektebi Sanayi-i Nefise-i Şahane
- 1926-1928 Sanayi-i Nefise Mektebi
- 1928-1981 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

“Kurum bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak faaliyet göstermektedir” (Güner, 2014: 47). 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüştüğünde ilk kez, Mimari öğrencisi Celal Bey’in tasarladığı baykuş amblemi kullanılmaya başlanmıştır” (Zeytinoğlu, 2003: 16).

2.4.1. Heykel Bölümü

1883'te Osman Hamdi'nin girişimleriyle II. Abdülhamid döneminde açılan ilk kurumsal sanat akademisi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk açılan (kimi kaynaklara göre üç, kimine göre dört) bölümlerinden biri Heykel Bölümü'dür.

Cumhuriyet dönemine kadar heykel toplumun ilgisini çekmemiştir. Heykel, İslam inancı çerçevesinde put olarak algılandığı için Osmanlı dönemi toplum anlayışı çerçevesinde heykeli konumlandırmak şöyle dursun yapmak bile o dönem için olağanüstü bir durumdur. Bu bağlamda “Sanayi-i Nefise'nin kurucuları bu hassas noktayı dikkate alarak, kuruluşta “Heykel Bölümü” yerine “Oymacılık Bölümü” deyimini kullanmışlar, bir yıllık bir alıştırma hareketinden sonra heykel deyimini kullanır hale gelmişlerdir” (Cezar, 2003b). Resim çok yabancı olunmayan bir uygulama olduğu için kabulü de çok güç olmamıştır. Dolayısıyla Heykel Bölümü, açılışından itibaren uzun müddet öğrenci bulmakta sıkıntı yaşamıştır.

Sanayi-i Nefise'nin kuruluşunda Osman Hamdi Bey'in teklifiyle Heykel Bölümü'nün başına geçen Yarvent Osgan Efendi (1855-1914) önemli bir adımın öncülüğüne ortak olmuştur. Dönemin İslam inancı çerçevesinde Müslüman halk tarafından heykele ilişkin uğraşlara pek ilgi gösterilmemiştir; ancak, “19. yüzyılın başından itibaren heykel, henüz uygulamadan uzak ve Osmanlı toplumu için yabancı olsa da İstanbul'da heykel çalışan bazı gayrimüslim sanatçıların oldukları bilinir” (Başkan, 2009). Nitekim Yarvent Osgan'da gayrimüslüm bir aileden gelmekteydi. “Döküm işleriyle uğraşan bir aileden gelen” (Arslan, 1997a) Osgan Yarvent, kültürel yönü güçlü olan babası tarafından eğitimini tamamlamak üzere İtalya'ya gönderilmiştir. “Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde Enrico Beketti, Girolama Mazini ve Ghigi gibi sanatçılardan mimarlık, heykel ve resim dersleri...” almıştır (Arslan, 1997a). “Roma Güzel Sanatla Akademisi'nde heykel ve resim dersleri aldıktan sonra 1878'de Paris'e giderek iki yıl da burada çalışmış, 1880'de yurda dönmüştür” (Katalog, 2013: 8). Osgan Efendi 1883'ten itibaren Sanayi-i Nefise'nin kuruluşu, gelişimi ve ilk heykel kuşağının yetişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ancak Cezar'a (1983) göre, Resim Bölümü hocaları ve “Heykel Bölümü'nün başında bulunan Osgan Efendi Sanayi-i Nefise'deki hocalıkları süresince Avrupa'daki yeni sanat akımlarıyla pek ilgilenmemişler ve kendilerini de yenilememişlerdir”.

I. Dünya Savaşı sonucu yurda dönen 1914 kuşağı Akademide hocalığa başlamalarıyla Avrupa'daki yenilikler Sanayi-i Nefise'de hissedilir olmuştur. Ancak bu kuşak ressamlardan

oluştugu için heykel bölümünde önemli bir değişiklik yaratmamıştır. “1883’den itibaren Sanayi-i Nefise’de otuz iki yıl çalışmış olan Osgan Efendi’nin ilk öğrencileri arasında İhsan Özsoy (1867-1944), İsa Behzat (1875- 1916), Mehmet Bahri ve hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz Mesrur İzzet’in adlarını sayabiliriz” (Başkan, 2009).

Akademi’nin ilk Türk öğrencisi İhsan Özsoy, “Osgan Efendi’nin Atölyesinde bir süre çalışmış ve ardından... 1893’de Paris’e,” Ecole des Beaux Arts’a “hükümet adına gönderilmiştir (...) Osgan Efendi’nin ölümü üzerine bu bölüme alınacak öğretmen için açılan sınavı kazanarak” hocalık görevini devralmıştır. (Elibal, 1973: 225,226). Akademinin bir diğer öğrencisi olan Mahir Tomruk, “İlk heykel dersini Osgan Efendi’den aldı. Onun ölümüyle yerine geçen İhsan Özsoy’dan da öğrenim geçirerek atölyesinde çalıştı” (Elibal, 1973: 227).

Münih’te öğrenimini sürdüren Tomruk, modern Türk heykelini oluşturan heykeltıraşların hocalığını yapmıştır. Cumhuriyetin ilk on yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde İhsan Özsoy, Mahir Tomruk hocalık yapan” ilk iki Türk heykeltıraştır (Tansuğ, 1997: 171). “Ratip Aşır Acudoğlu, Mahir Tomruk, Nusret Suman, Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Sabiha Bengütaş (...) İhsan Özsoy’un öğrencisi olmuşlar ve daha sonra Avrupa’da eğitim görmüşlerdir” (Tansuğ, 2008: 321).

Batılı anlamda Türk heykelinin temeli Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Heykel Bölümü’nün açılması ile atılmasına rağmen, heykelin güncel yaşama dâhil olması Cumhuriyet sonrası gerçekleşmiştir. “Cumhuriyet dönemi öncesinde, özellikle 19. yüzyılın sonlarında, Batılı modellerden esinlenerek yeni plastik değerler geliştirilmek istenmiş; ancak Cumhuriyet dönemine aktarılabilecek önemli birikimler oluşmamıştır” (Akyürek, 1999).

Bu bağlamda “Türk heykelinin, 19. yüzyılın ikinci yarısında Cumhuriyetin ilanına kadar yani “Osmanlı” olarak anıldığı dönemde gösterildiği çeşitli çabalarla özellikle de Sanayi-i Nefise’nin açılmasıyla birlikte bir ölçüde kurumsallaşması ile arkaik sürecini tamamlamış olduğu düşünülebilir” (Başkan, 2009). Bu durum Avrupa’da sanat eğitim alan Türk gençlerinin yoğunluklu olarak klasik anlayış çerçevesinde yetiştirilmeleri ve atölyeleri ile müzeler dışına çıkmamalarından kaynaklanır. “Cumhuriyet’in ilk 25-30 yılında Türk heykel sanatçıları Batı ülkelerinde eğitim gördükleri ustaların etkisi altında kalarak lirik-romantik eğilimde figüratif eserler üretmişlerdir” (Başkan, 2009).

Avrupa'dan figüratif eğilimlerle dönen Cumhuriyet kuşağı Türk heykeltıraşlar yabancı heykeltıraşlara yaptırılan anıt heykel uygulamaları görevini devralırlar. “Cumhuriyet idealleri ile şekil değiştiren heykel sanatı bu dönemde belirgin bir hareketlilik yaşayacaktır” (Sülün, 2011b). II. Dünya savaşının hemen ertesinde, dönem Avrupa'sında, özellikle de Paris'te, modernizm sürecinin son aşamasını yaşayan sanatçıların üretimlerini özümseyen ve günceli takip etmeye başlayan Türk sanatçılar klasik anlayıştan uzaklaşmaya başlamıştır. Heykelin modern bağlamda asıl gelişimi bu kuşağın Avrupa'dan döndükten sonra oluşturdukları dinamik ile gerçekleşmiştir.



Güzel Sanatlar Akademisi'nde canlı modelden heykel çalışması.

Resim 2.4.1.1., Güzel Sanatlar Akademisi, modelaj atölyesi

Osmanlı döneminden kalma bir uygulama olan yurtdışına eğitim amaçlı öğrenci gönderme geleneği Cumhuriyet yönetiminde de sürmüştür. Cumhuriyet'in ilanı sonrası her yıl, diğer bölümlerle beraber Heykel Bölümü mezunlarından da bir öğrenci yapılan sınav sonucu seçilerek, devlet bursuyla, sanat eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın baş gösterdiği Avrupa ortamında sanatçılar için yoğun bir hareketlilik söz konusudur. Modern sanat anlayışını yadsıyan iktidarların mevcut olduğu ortamlar sanatçılar için yaşanılmaz bir hal almıştır. Almanya'da Nasyonal Sosyalistlerin iktidara gelmesiyle ortadan kaldırdığı ilk sanat kurumu Bauhaus olmuştur. Özellikle Almanya'da modern sanat anlayışına taraftar olan, iktidarın siyasi anlayışına ters düşen sanatçılar, çeşitli olumsuzluklarla karşı karşıya kalarak ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. “Atatürk'ün

başlattığı üniversite reformu kapsamında, öngörülen yüksekokulların modernizasyonu ile politik nedenlerle pek çok Alman bilim adamı ve sanatçının kendi ülkelerinde yaşama şanslarının kalmayışı aynı zaman dilimine rastlar. Aynı ayrı açmazları olan bu olayların eşzamanlılığı ise her iki taraf için de gerçekten çok uygun bir durum yaratmıştır” (Çetintaş, 2001).

Türkiye’de hayata geçirilmeye çalışılan Üniversite Reformu’nun aynı dönemlere rastlaması ABD kadar olmasa da Türkiye için de avantaja dönüşmüştür. “Üniversite reformu ile Darülfünun üniversiteye dönüşmüştür. (...) Neumark’ın anılarından anlayabildiğim kadarıyla bayağı bir beyin göçü söz konusudur. 150’nin üzerinde öğretim üyesi ile çok çeşitli dallarda da beyin ithalatı yapılmıştır” (Germaner, 2003: 225).

Modern sanatın avangartlarından Rudolf Belling’de ülkesinde sanatını sürdürme olanağını yitiren pek çok üstün vasıflı Alman vatandaşından biridir. “1936-1937 öğretim döneminde Akademi’de başlatılan reform hareketlerinin sonucu olarak heykel bölümünü yönetmek üzere davet edilen ve 1936’da Türkiye’ye gelen Rudolf Belling (Yasa Yaman, 2002), “20 Ocak 1937’de de Akademideki görevine başlamıştır” (Çetintaş, 2001). Akademi’den ayrıldıktan sonra bir süre “İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi’nde de modelaj dersleri vermiştir” (Yasa Yaman, 2002).

Rudolf Belling, Akademideki hocalığı süresince doğanın plastik yorumuna yani figüratif temele dayalı bir eğitim sistemi uygulamıştır. “1937-54 yılları arasında akademide heykel eğitimi veren Belling’in kendisi soyut heykel plastiği alanında Avrupa’nın sayılı ünlü sanatçılarından biri olmasına rağmen, öğrencilerinin bu alandaki çalışmalarına pek açık olmayışı da şaşkınlıkla karşılanan bir olgudur” (Tansuğ, 2008: 330). Akyürek, (1999) Belling’in Akademi’de hocalık yaptığı yıllarda (1937-1955) uyguladığı sistemi şöyle aktarmaktadır; “Canlı modelden etütler ve antik kopyaların yardımıyla doğadaki biçimlerin heykelsi biçimlere dönüştürülmesi konuları, kompozisyon değerleri gibi sorunlar, atölye etütlerinin ana amacıydı”. Anlaşılacağı üzere Belling hocalığı esnasında kişisel yorumlarını bir kenara bırakmıştır. “Belling’in Türkiye’de olduğu süre içinde figüratif belki de neo-klasik bir üsluba yakın figüratif çalışmaları dışında bir yapıtı ile karşılaşmıyoruz” (Akyürek, 1999). Germaner’e (2003: 226) göre ise, “Belling’in akademik yönü Neo-klasik bir yapı değildi. Ama yer yer neo-klasisizmi önerirmiş gibi bir yaklaşımı gözlemek de mümkündü. Zühtü Müritoğlu ve Hadi Bara ise çağın sanatını, çağın gelişmesini izleyen insanlardı”.

Belling'in Akademi'de uyguladığı eğitim sistemi heykel eğitiminin temelini oluşturmuştur. Doğanın plastik yorumuna bağlı sıkı bir atölye eğitiminden yanadır. Klasik temel formasyon üzerine modern akımların uygulanabileceği görüşündedir. Uygulama yöntemlerine girdiği teknik yenilikler de Türk heykeltıraşlığı için çok yararlı olmuştur. Sanatçı Akademi'den ayrıldığı 1954'e dek çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. (Katalog, 2013).

“Türkiye heykelinin ve anıt heykelciliğinin önemli sanatçıları arasında yer alan Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey, Hakkı Atamulu, Rahmi Artemiz, İsmail Gökçe, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, İlhan Koman, Turgut Pura, Kuzgun Acar gibi isimlerden oluşan bir kuşak, Rudolf Belling'in öğrencileri olmuşlardır” (Yasa Yaman, 2002).

“1936'da İhsan Özsoy'un istifasıyla boşalan İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin heykel ve mulaj atölyesi şefliğine Zühtü Müritoğlu getirilmiştir. 1940'ta GSA Heykel Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanmıştır” (Arslan, 1997b). Belling, uzun yıllar Heykel Bölümünün sorumluluğunu tek başına üstlenmiştir. 1950'de heykel atölyesi ikiye bölünür. “Ali Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun atölye hocaları olarak görev almasıyla, 1950 yılından başlayarak Akademi Heykel Bölümü'nün eğitim anlayışında önemli bir değişim sürecine girilir” (Akyürek, 1999). Akademi'nin yeni hocaları Bara ve Müritoğlu, Belling'den farklı bir yol izlemişlerdir. Batıda akademik anlayışından uzak durup üretimlerini özgür düşünceleri doğrultusunda gerçekleştirerek çalışan –ki bunlar modern sanat akımlarını yaratıcılarıdır- özellikle Paris'te bulunan sanatçılar Türk sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Bu dönem hocaları Bara ve Müritoğlu öğrencilerinin akademik çalışmalarını bu bakış açısıyla şekillendirmelerini desteklemiştir. Bu bakış açısıyla çalışma anlayışı yeni ihtiyaçları gündeme getirmiştir. O güne kadar kil, alçı ve taşla çalışılan atölyeler Bara ve Müritoğlu'nun gelişiyle yeni malzemelerle tanışmıştır. Metal, ahşap ve taş uygulama atölyelerinin eklenmesiyle akademi öğrencileri modern ve soyut anlayışında üretimler yapabilecekleri teknik alanlara kavuşmuşlardır. “Heykel Bölümü'nde de Nijat Sirel, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu gibi isimler kurumun eğitim düzeyinin giderek yükselmesinde büyük rol oynadıkları gibi, Türk sanatı için de birer kazanç olmuşlardır” (Zeytinoğlu, 2003: 16). Kısaca yeni atölyenin Akademiye yenilikçi, soyut heykel anlayışını getirdiği söylenebilir.

Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun eğitime yaklaşımı çağdaş eğilimlere açık bir çizgi üzerinde yer almaktadır. Yaşadıkları ülkenin yapısını iyi bilmelerinin yanı sıra, Akademi'deki öğrencilik yıllarından başlayarak eğitim olgusunu eleştirel bir bakışla değerlendirmeleri, yurtdışında aldıkları eğitim süresi boyunca çağdaş sanatın sorunları tanışmaları ve bu yorumlar temelinde kendi anlayışlarını geliştirmeleri, bu değişimi yaratan önemli etkenlerdir. (Akyürek, 1999).

Akademiye ivme bir katan Zühtü Mürtoğlu atölyesini seçen Ali Teoman Germaner (2003: 226) bu atölyeyi seçmesinin nedenini şöyle aktarmaktadır:

Benim Belling'ten başka bir atölyeyi seçmem, belki o yaşlardaki içgüdüme bağlanabilir, ama çok daha ferah, çok daha az yasakçı bir nitelik sezmemden kaynaklanıyor. Zühtü Mürtoğlu ve mesai arkadaşı Hadi Bara uyanık, öncü, aydın kişilerdi. Asla yasakları, aşırı bir yönlendirmeleri söz konusu olmadı. Tam tersine deneyci bir eğitim izliyorlardı.

1950'ler Akademide yeni gelişmelerin yaşandığı önemli bir yıl olmuştur. “Rudolf Belling'in, 1950 başlarında bu kurumla ilişkilerinin gevşemesi, Hadi Bara ile Zühtü Mürtoğlu'nun eğitici etkinliklerini arttırmalarını gerektirmiştir. 1950'den sonra akademi heykel atölyesinden mezun olanlar, bir usta hoca olarak Hadi Bara'nın etkilerini taşır ve onun dinamik, güçlü, kunt hacim anlayışına bağlılıklarını sürdürürler” (Tansuğ, 1997a: 324).

2.5. Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Batılılaşmanın Modernleşmeye Dönüşümü

Türk toplumu Osmanlı devri kapanana dek Batıya özenmiş ancak Batıyı taklitten öteye gidememiştir. Cumhuriyet yönetimiyle “(...) modernizm insanlık tarihinde ilk defa, Batı coğrafyası dışında yeni dinamiklere kavuşmuştur” (Güner, 2014: 86).

I. Dünya Savaşı'nın bitişiyle, 18. yüzyıldan beri sosyal ve ekonomik açıdan gitgide zayıflayan Osmanlı İmparatorluğu'nun da sonu gelmiştir. “Türkiye Cumhuriyeti, imparatorluktan az gelişmiş bir ekonomi devralmıştı. On beş milyona yaklaşan nüfusun büyük bir çoğunluğu (% 81,6) köylerde yaşıyordu. Tarımın ulusal gelir içindeki payı, ağırlıklı bir yere (%67) sahipti. Buna karşılık sanayinin payı, çok düşük bir oranda (%10) kalmaktaydı” (Özsezgin, 1999: 23). Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilanının hemen akabinde bu koşulların düzelmesi için sistemli bir çalışma gerekmiştir. Ekonomik gelişmenin sanayinin gelişmesiyle paralel olduğunu düşünen Cumhuriyet yönetimi bu yönde incelemelere girişmiştir. Makal'a (2002) göre “sanayileşme çabalarının önünde üç temel sınırlılık bulunuyordu: Sermaye birikiminin yetersizliği, sanayileşme çabalarını yürütecek girişimci bir kesimin olmayışı ve sanayileşme süreci içerisinde ihtiyaç duyulacak işgücünün sağlanmasındaki zorluklar”.

Önemli bir diğer sorun da ülke halkının sosyolojik ve psikolojik açıdan yapılanma ihtiyacıdır. Günün koşullarını Yiğit (2009) şöyle aktarmaktadır: “Savaş sonrası yıllarda neredeyse her evde dul bir kadın ve yetim çocuklar bulmak mümkündü. Kadın nüfusu erkeğe oranla % 8 daha fazlaydı. Türkiye nüfusunun % 76'sı köylerde yaşıyordu.... Bütün

Türkiye’de okur-yazar oranı % 10 civarındaydı ve bazı köylerde bir tek okur-yazar bile bulunmuyordu”. Öte yandan kıtlık ve yoksulluk had safhadaydı. Bu kısır döngüyü kırabilmek, kalkınma sağlayabilmek için eğitim ve öğretimin yaygınlaşması ve yaşam şeklinin değişmesi gerekiyordu” (Yiğit, 2009). Cumhuriyet rejiminin uygarlaşmaya ilişkin ilk on yıllık projesi, donanımlı Cumhuriyet yurttaşı yetiştirmektir. Bu, her düzeyde amacı tanımlanmış okullaşma anlamına gelmekteydi. Her yaştan insanın eğitimi, kız ve erkek ayrımı yapmadan her çocuğun belli yaşlara kadar zorunlu eğitimi demektir.

Kurtuluş savaşı sonrası yorgun, yoksul ancak gelecekte umutlu, aydınlığa doğru yürümeye hazır bir ulus ve bu umutları hayata geçirecek bir yönetim şekli mevcuttu. “Teslimiyetçi bir ruhtan, yaratıcı ve bağımsız bir ruha geçiş kararlılığı 1923’ün belirgin bir niteliğidir” (Katoğlu, 2003).

Osmanlı Döneminde başlatılan reformlar Cumhuriyet döneminde hem biçim hem de içerik bakımından değişime uğramıştır. “Atatürk inkılâplarıyla sağlanan değişim, ‘Batıyı örnek alma ve Batılı gibi olma’ yaklaşımının ötesinde, insanlığın ortak birikimi olarak görülen ve son olarak Batıda yükselen medeniyete entegre olma siyasetini ifade eder. Yani ilmin tatbikatından kaynaklanan ve hayatın akışını değiştiren yeni değerlerle erişmek ve paylaşmak gayesi vardır” (Yiğit, 2009). Bu doğrultuda Mustafa Kemal Atatürk, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin, laik bir anlayış çerçevesinde şekillenmesini önemsemiştir. Bu bağlamda, “3 Mart 1924’te çıkarılan 429 sayılı yasa ile Şer’iyye ve Evkaf Vekaleti, 931 sayılı yasa ile de halifelik kaldırılmıştır. İslam dininin inançlar ve ibadetlerle ilgili bütün hükümlerinin ve işlerinin yürütülmesi ve dini kurumların yönetimi için cumhuriyetin başkentinde bir Diyanet İşleri Başkanlığı kurulmuştur” (Genç, R, 2005 Türkiye’yi laikleştiren yasalar; Genç’ten akt. Şıvgın, 2009). Ancak Azman’ın (2008) aktarımıyla Berkes’e göre, ”Türk toplumu için temel sorun din ve dünya işlerinin ayrılması, dolayısıyla tüm yaşam alanlarının kutsallaşmış ve değişmeye dirençli geleceğin etkisinden kurtulmasıdır”. Bir başka bakış açısına göre ise, “Hayat tarzının değiştirilmesi yoluyla, ilmin rehberliğini esas alan bir zihniyet değişimi öngörülmekteydi. Böylece laikliğin benimsenmesi ve dinin doğru bir zeminde öğretilmesi de mümkün olacaktı” (Yiğit, 2009). Çünkü artık Osmanlı Hükümdarlarını Batılılaşma ekseninde yavaşlatan ulema sınıfı söz sahibi değildir.

Cumhuriyet yönetiminin laikleşme gereksinimi gündemdeki yerini almıştır. “Türk Batılılaşmasının daha ilk başta üç temel hedefi bulunmaktadır: Demokratikleşme sürecinin

tamamlanması; kültürel gecikmişliğin giderilmesi ve teknoloji yetersizliğinin karşılanması; bu sayede iktisadî, siyasî ve toplumsal gelişmenin sağlanması” (Karagöz, 2009).

Cumhuriyet döneminin ilk on beş yılında devrim niteliğinde gelişmeler söz konusudur. “Gerçekleştirilen inkılâplarla, (...) rejimiyle, hukuk sistemiyle, sosyal düzeni ve kültürel yapısıyla yeni bir devlet ve toplum modeli inşa edildi” (Yiğit, 2009). Sanatın gelişmesinin halkın da gelişmesi anlamına geldiğinin bilincinde olan yönetim sanatı sadece estetik yönüyle değil devrimlerin halka benimsetilmesi bağlamında da değerlendirdiği bilinmektedir. Halkın gelişimi bağlamında Batının öteden beri kullandığı görsel etkileşim yönteminin kullanılması öngörülmüştür. Görsel eğitim ya da gelişim yöntemine en uygun alanlar resim, heykel ve mimaridir. Eğitim düzeyi düşük halkın görsel bildirişim yoluyla eğitilmesi ve devrimlerin benimsetilmesine yönelik gerekli adımlar atılmış ve sanat devlet tarafından desteklenmiştir. Sanat icra topluluklarının oluşturulmaya başlanması; sanatçı yetiştirecek okullar; (...) kültür mirasına ilişkin değerlendirme ve koruma çalışmaları örgütleri; müzelerin kurulması; bir yaygın eğitim ve kültür kurumu olarak Halkevlerinin ortaya çıkışı; (...) Üniversite'nin çağdaş ölçülere göre düzenlenmesi ilk Cumhuriyet yıllarının programı ve uygulamaları içindedir. (Katoğlu, 2003).

Süratle modern tarzda uygulamaları ülke ortamına adapte etme çabasına dahilinde, “Maarif Vekaleti Hars Dairesi, Anadolu'nun muhtelif yerlerinde pek çok yeni müze ve kütüphane açmış; güzel sanatlar alanında ise birçok eğitim kurumu kurmuştur” (Şıvgın, 2009). Bu kurumların nitelik kazanması ve yaygınlaşması, gelişmesi için devletin izlediği yol ve yöntemleri Katoğlu (2003) şöyle aktarmaktadır;

- Yabancı uzmanlardan yararlanma,
- Yurtdışında öğrenim gören gençlerin sorumlu göreve getirilmesi,
- Okullaşma ve mevzuatın düzenlenmesi, bir başka deyişle, işlerin sistemli görülmesi, kurallara bağlanması işidir. Yani yasa çıkarmak.

Kurtuluş savaşı sonrası oluşan ekonomik anlamda sıkıntılı ortama rağmen bilim ve teknolojinin yanı sıra kültür ve sanata da eşit düzeyde önem verilmesi, Cumhuriyetin yeni topraklarındaki uyanışının bilinçli eller tarafından inşa edildiğini açıkça göstermektedir.

2.5.1. Cumhuriyeti'nin Kuruluş Yıllarında Türkiye'de Sosyal Kültürel ve Sanatsal Ortama Bir Bakış

Cumhuriyet Türkiye'sinde siyasi iradenin en büyük hedefi Batılılaşmaktan ziyade, kendi dinamiklerini yaratarak Modern bir toplum haline gelmektir. Bu hedefin gerçekleşmesi, yeterli düzeyde bilim, teknik ve sanat adamının varlığıyla mümkündür. Bu adımlardan biri, her yönüyle donanımlı Türk ferdi yetiştirmek üzere Avrupa ülkelerine başarılı gençleri eğitim amaçlı gönderilmesidir. Bu bağlamda Akademi'yi birincilikle bitiren öğrencilere devlet bursu sağlanmıştır. “1923'te her alanda yetiştirilmek üzere yurt dışına gönderilen her 25 öğrenciden 5'i İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden seçilmiştir.

Mustafa Kemal, Batının kültür-sanatı başta olmak üzere, birçok çağdaş yönünü model almak suretiyle Türk toplumunu muasır medeniyetler seviyesine ulaştırmayı en öncelikli vazifesi olarak görmüştür. Sanat önemliydi çünkü sanatın gelişmesi toplumunda gelişmesi demektir. “Atatürk'ün düşüncesinde; devrimlerin halka mal edilmesi, ancak sanatın birleştirici ve kaynaştırıcı gücü ve yardımı ile sağlanabilecekti. Bu noktadan hareketle sanat, desteklenmeliydi” (Çetintaş, 2008). Atatürk'ün bu yoldaki en büyük destekçisi, tarihte olduğu gibi o günde de “teceddüt taraftarı olan milleti” ve kendisi gibi Osmanlı döneminde tecrübe kazanmış, aynı “değer”leri benimseyen “aydın” kitesidir”.

3 Mayıs 1920'de ilk TBMM Hükümeti kuruldu. Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Hars (kültür) Müdürlüğü kurulmuştur. Müdürlüğün görevleri; eski eserler (müzecilik), kütüphanecilik, güzel sanatlar ve halk kültürüyle ilgili hizmetlerdi” (Tan, 2006: 1). Çağdaşlaşmanın en önemli olgulardan biri olan kültür ve sanat, cumhuriyet aydınlanmasının başköşesinde yer bulan, diğer alanlar kadar önemsenen bir konu olarak ele alınmıştır. 5 Eylül 1923 tarihli hükümet programında – büyük sorunların yaşandığı cumhuriyetin ilk yıllarında bile – bu konular dile getirilmiştir.

“Plastik sanatlar eğitimi 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi ile resmi bir kimlik kazanmasına karşın, bu okulda 20. yüzyılın hareketli yaşamını daima geriden izlemekle yetinmiştir” (Çetintaş, 2008).

Modernleşme gayreti içerisinde, “1923-1938 yılları arasında yapılan bütün bu çalışmalar, heykeller, tablolar, şehir planları, yazılan operalar, açılan galeriler, yarışmalar, tiyatro eserleri, başta Ankara olmak üzere Türkiye'nin çehresini değiştirmiştir” (Erbay, F., Erbay, M., 2009). Mustafa Kemal Atatürk, bu gelişmeleri bir yandan desteklerken öte yandan yakın takipçisi olmuştur. “Cumhuriyetin 1. yılı itibarıyla sanatçıların eserlerini sergileyebilmeleri

için resim ve heykel müzesi açılmıştır” (Durmuş, 2005: 207,208; Durmuş’tan Akt. Atıcı Kamberoğlu, 2012).



Resim 2.5.1.1.Sergievi’nde (Ankara) yeni açılan Yerli Malları Sergisi’nde Vedat Nedim Tör ve Afet İnan’la (1934)

Sanatın gelişmesine yönelik devletin hem koruyucu hem de teşvik edici uygulamaları söz konusu olmuştur. Bu bağlamda, “sanata bilinçli bir yön vermek üzere 1932’de Halk Evleri kurulmuştur. Anadolu’nun köylerine kadar yayılan sanat alanında toplantılar yapılmış, sergiler açılmıştır” (Dilmaç, 2009). Cumhuriyet Türkiye’sinin ilk yıllarda halkın kültürel, sanatsal yönden gelişimine büyük katkı sağlayacak bir ortam yaratmıştır. Yeni Türkiye’de, “sanat ve kültür adamlarının korunduğu, halkevleri çatısı altında bütün sanat kollarının halkla bütünleştiği, devlet eliyle çeşitli sergilerin düzenlenmesi, bu sergilerden eserlerin, devlet ve bankalar aracılığıyla satın alınması, yarışmalar düzenlenmesi, yurt gezileri, hukuksal düzenlemelerin yapılması Atatürk tarafından desteklenmiştir” (Erbay, F. ve Erbay, M., 2009). Bilinçli adımlarla ilerleyen Türk önderi Mustafa Kemal, Batılı mevkidaşlarından farklı bir çizgide yürümüştür. Bu bağlamda,

Türkiye’de devlet öncülüğünde oluşan sanat ortamı salt bir siyasi propaganda ve görüş çerçevesinde değişmemiş olduğundan aynı yılların Rusya ve Almanya’sının aksine, şartlar el verdiği ölçüde özgürlükçü, sanatçıyı olumlu yönde motive eden ve iyi niyetli bir devlet desteği söz konusu olmuştur. Devlet, sanatı kendisi için talep etmekten ziyade serbest piyasa ortamını oluşturacak temel unsurların eksikliğini kapatmak gayreti içerisindeydi. (Üstünipek, 1998).

Rus devriminde sanatçıların etkin rol oynadığı gibi Mustafa Kemal’de kültür devriminde başarı kazanmak üzere sanatı ve sanatçıyı desteklemeyi ve sanatın gücünden yararlanmayı uygun bulmuştur. “Türkiye’deki ressam ve heykeltıraşların eserleri toplanmış, satın alma ve bağış yoluyla koleksiyonları zenginleştirilmiştir” (Şıvgın, 2009). Bu bağlamda, Cumhuriyet ideallerinin sanat yapıtı aracılığıyla saptanması ve gelecek kuşaklara aktarılması, sanatın önemli bir işleve sahip olduğunun göstergesidir.

“İstanbul Resim ve heykel Müzesi’nin Mustafa Kemal Atatürk’ün emriyle, Türkiye’deki ressam ve heykeltıraşların eserlerini bir araya getirip korumak ve tanıtmak amacıyla 1937’de Dolmabahçe Veliâht Dairesi’nde” kurulmuştur (Tan, 2006: 89). Bu gelişmelerden de anlaşılacağı üzere devlet, bir sanat ortamı oluşması için dönemin toplumsal ve ekonomik koşullarına rağmen elinden geleni yapmıştır.

Mustafa Kemal’in sanatı önemseyen ve destekleyen birçok sözden biri de şöyledir; “Güzel sanatlarda başarı, bütün inkılâpların başarıldığının en kesin delilidir. Bunda başarılı olamayan milletlere ne yazıktır. Onlar bütün başarılarına rağmen, uygarlık alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanışmaktan daima mahrum kalacaklardır” (Atatürk, 1936).

Cumhuriyet döneminde atılan adımlarla sanat, devlet denetimi ve himayesi altına alınmış, resmi bir nitelik kazanmış ve toplumca benimsenmesine ilişkin özel çaba harcanmıştır. “Ankara’da kurulan ilk “milli hükümet”, kültür ve sanat sorunlarına önemle eğilmiş ve bunu 9 Mayıs 1920’de programında açıkça belirtmiştir. (...) 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunu’nda sanat ve yaratıcılığa yer vermiştir” (Erdoğan, 2009). Böylece 1923’ler Türkiye’sinde sanat ve kültür hizmetleri Milli Eğitim sistemi içinde tasarlanmış ve yürütülmüştür. Bazı işler ise Halkevleri, Türk Dili ve Tarih Kurumları gibi özerk kurumların sorumluluğuna bırakılmıştır.

Halkevleri, “Sanatın İstanbul dışına taşınması, Cumhuriyet ideolojisinin halkı aydınlatma gayesi açısından bir zorunluluktur” (Erden, 2012). Toplumcu eğitime ve bilinçlendirmeye yönelik çaba harcanan bu kuruluşlarda sanat eğitimine de önem verilmiştir. “1932- 40 arasında, Halkevlerinin bütününde 970 serginin gerçekleştirilmiş olması, bu yöndeki yaygın eğitimin o dönemde sanatı da kapsamış olduğu sonucuna götürür bizi” (Özsezgin, 1999: 35).

Atatürk'ün ölümüyle bu gelenek sona ermemiş, kültür ve sanatı halka benimsetme görevini İsmet İnönü sürdürmüştür. “Devam eden süreçte, sanat ve kültürün halka inmesinde ve yaygınlaştırılmasında halk evleri ve köy enstitüleri oldukça etkin bir rol oynamıştır” (Erdoğan, 2009).

Sanat alanında Devlet desteğiyle düzenlenen sergilerin yanı sıra, 1950'lerin başında özel galericilikte oluşmaya başlamıştır. Bu oluşumlar, sanat dalları arasındaki iletişimi de arttırmıştır. “1950’de Adalet Cimcoz’un açtığı Maya Sanat Galerisi, hem İstanbul’un entelektüel yaşamına katkıda bulunmuş, hem de öncü sanatın, ‘soyut sanat’ sergilerinin önemli bir mekânı olmuştur” (Yasa Yaman, 1998). “Maya’da resimden karikatüre ve seramiğe kadar her dalda sergilere yer veriliyor ve galerinin mekânı, sanatçıların ve yazarların buluştukları, konuşup tartıştıkları sıcak bir ortama dönüşüyordu” (Özsezgin, 1999: 51). Maya Sanat Galerisi, İstanbul’un sanat hayatına yeni bir ivme katarken benzer bir gelişme Ankara’da görülür. “Helikton, güzel sanatlara devlet desteğinin azaldığı bir dönemde, başkentin satan yaşamına bir ışık getirmek amacıyla, değişik sanat, bilim ve meslek dallarından gelen bir avuç genç tarafından kurulmuştu. Derneğin amaçları arasında, topluma çağdaş sanat akımlarına tanıtmak ön sırada yer almaktaydı” (Özsezgin, 1999: 52,53).

Sanatçıların bir araya gelerek ortak fikirler ve sorunlar etrafında oluşturdukları birliktelikler Cumhuriyet öncesinden itibaren söz konusu olmuştur. Ancak bu birliktelik Batıdaki gibi ortak bir akım ya da üslup yaratma kaygısı barındırmamaktadır. Cumhuriyet öncesi kurulan birlikteliklerden ilki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’dir (Güzel Sanatlar Birliği). Ardından 1950’ye kadar sırasıyla, Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu, Yeniler Grubu ve 10’lar Grubu gibi oluşumlar farklı kaygılarla bir araya gelmiştir. Grup içindeki üyelerin fikirleri benzer ancak uygulamaları farklı nitelikteydi. Örneğin,

Stalin Dönemi Sosyalist Toplumsal Gerçekçiliği ile II. Dünya savaşı ortamında Avrupa’da modern sanatların sorgulanması sonucu, 1940’lar Türkiye’si, sanatta toplumsal ve insani konuların işlenmesini, bir yandan da sanatçılara teknik bağımsızlık tanımayı öngörüyordu giderek yaygınlaşan sosyal sanat anlayışı, insanı ve insanın içinde bulunduğu yaşamı yansıtmamanın bir görevi yerine getirmek olduğunu söylüyordu. Bu bakış açısına göre “d Grubu” sanat sanat içindir, “yeniler” ise sanat toplum içindir düşüncesini destekliyordu. (Yasa Yaman, 2006).

1950'lere yaklaşırken soyut sanat Türk sanatçıların ilgisini çekmeye başlamıştır. “O yıllarda (1950'ler) çağdaş resim kavramından anlaşılan şey, soyut ya da non-figüratif eğilimlerdi” (Özsezgin, 1999: 53). Türkiye’de klasik ve modern tarzda resim-heykel daha yenice, kısıtlı bir çevre tarafından uygulanmaya başlamışken, Batıyı rota olarak seçen Türk sanatçılar yeni bir sanat anlayışı olan soyut tarzda gerçekleştirdikleri eserlerini toplumla paylaşma ve kabul ettirme heyecanına kapılmışlardır. “Heykelticilerimiz ressamlarımızla birlikte sanatçı örgütleri kurarak bir yandan sergiler açarlar, bir yandan yazılar yazarak halka sanatı anlatmaya, sevdirmeye çalışırlar” (Gezer, 1983). Bu yönde çaba sarf eden bir grup sanatçı da bu tarz bir girişimde bulunmuştur. Tansuğ (2008: 246) soyuta yönelen bu sanatçıların sergilerine ilişkin bildirgesini şöyle aktarmıştır; “1954’te İstanbul Şehzadebaşı’ndaki Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde açılan sergiye katılan, Sadi Öziş, Kuzgun Acar’ın da içinde bulunduğu 20 yeni Türk ressam ve heykeltıraş, halkımıza çağrı başlığı altında şöyle bir bildirge yayımlama gereği duymuştur:

“Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Halbuki Karagözü, yazmayı, kilim nakışlarının türlü türüsünü bilen sizler, resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız, içine doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun.” “YirmiYeni Türk Ressamı”

Bu bildirgeden de anlaşılacağı üzere halkın modernleşmesi ve sanatsal pratikleri özümsemeye yönelik gelişimi beklenen düzeye ulaşmamıştır. “Söz konusu süreçte, sergilenen eserlerde denenen yeni anlayışların ve resimlerin basın ve yayın organları vasıtasıyla akademik anlamda tartışmaya başlanması Türk sanatı için bir olgunlaşma safhasını teşkil etmiştir” (Dal, 1983: 13; Dal’dan Akt. Evcin, 2011).

1950 ve sonrasını Türkiye için yeni bir dönem olarak adlandırmak gerekir. Modern Türk heykelinin dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek bu dönem hem olumlu hem de olumsuz bir sürecin başlangıcı niteliğini taşır. Sanatta modern olanın uygulama alanı bulduğu olumlu bir gelişme yaşanırken, çok partili sisteme geçişle siyasal alandaki değişim ise sanatın bir nevi ebeveynsiz kaldığı sürecin başlangıcını temsil etmektedir. “Devletin sanat ve kültür olaylarını planlı olarak yönlendirdiği, sanatsız bir yeniden yapılanmayı düşünmediği 1923-1945 dönemi oluşumlarının aksine 1950 sonrası DP hükümeti, bu tür bir program sunmamış, kültür/sanat devinimlerinin dışında kalmıştır” (Yasa Yaman, 1998). Böylece sanatçı için

olumsuz bir durum söz konusu olur çünkü sanatçıların kendi ayakları üzerinde durabileceği ortam henüz olgunlaşmamıştır. “Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi; devlet-sanatçı ilişkilerinde kökten bir değişimin yaşanması sonucunu doğurmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, CHP’nin sürdürme gayreti gösterdiği devlet desteği, bundan sonra gözle görülür bir şekilde azalacaktır” (Üstünipek, 1999). Sanatsal faaliyetlere ilgisiz kalan yeni yönetim, geçmişte sanat ve sanatçı için yaratılan devlet desteğini de büyük orana geri çekmiştir. “Öyle ki, devletin yalnızca ki o da 1939’da başlatılmıştı, Devlet Resim Heykel Sergisi düzenlemenin dışında herhangi bir sanatsal etkinliğe katkı sağlamadığı yolunda şikâyetler başlıyordu” (Yaman, 1998). Bu bağlamda, “Maya ve Helikon Galerilerinin kuruluşları hiç de rastlantı değildir. Her iki merkez de, az sayıdaki aydınının amatör olanak ve çabalarıyla, devlet desteği olmadan kurulmuştur” (Germaner, 1999: 61).

Demokrat Parti’nin kültür sanatla ilgili tutumuna verilebilecek birkaç örnek şunlardır:

Demokrat parti iktidarının kültürel politikaları da ekonomi politikalarındaki gibi programsızlığa, ya da yeni deyişle serbestiye dayanıyordu. Bu savaş sonrası DP dönemi, Türkiye’nin yoğun biçimde ABD ve müttefikleriyle, bir başka deyişle dünya kapitalist sistemiyle birleşip onun bir parçası haline geldiği bir süreci imler. Yeni hükümetin bir kültür ve güzel sanatlar politikası yoktur. Tevfik İleri’nin kültür ve sanat olaylarına karşı olumsuz tavrı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nü kapatması kınanmaktadır. 1937’de açılan Resim ve Heykel Müzesi ise sürekli kapalı tutulmaktadır. TBMM’nin 1948’de çıkararak “İnönü Armağanları” adını verdiği Devlet Armağanları Kanunu, Eğitim Bakanlığınca uygulama olanağı olmadığı gerekçesiyle kaldırılmak istenmiştir. (Akbal, 1953b: 3; Akbal’dan Akt. Yasa Yaman, 1998).

Bu yeni ortamda Alman Lider Adolf Hitler’in uyguladığı gibi kitle iletişim araçları da yön değiştirerek devletin propaganda aracı haline gelmiştir. “Dergilerde, kültürel ve edebi konular yerini ağırlıklı olarak siyasi konulara bırakmıştır” (Yıldırım, 2003a). Böylece Türkiye Cumhuriyeti, siyasal, sosyal, sanatsal ve kültürel anlamda farklı bir ortamla ve anlayışla karşı karşıyadır. Bu yeni dönemin en olumlu getirisi sanatçıların kendi ayakları üzerinde durabilecek mücadele içine girmiş olması ve özel galerilerin gündeme gelmesidir.

2.6. Cumhuriyetin İlk Yirmi Beş Yılında Türkiye’de Heykel Uygulamaları

Hangi coğrafyada olursa olsun “Heykelin (...) varlık ve gelişimi için, öncelikle, toplumların yerleşik düzende olmaları, bu temel ögenin hemen arkasından da, dinsel inançların heykelle

sıcak bir yakınlık, hatta yakınlıktan öte ciddi bir kaynaşıklık içinde bulunmaları gerekmektedir” (Cezar, 1986). Türklerin geçmişinde var olan göçebe yaşam tarzı ve Osmanlı Döneminde inancın yarattığı engel, heykelle kopukluk yaratarak bu kaynaşmanın oluşmasını engellemiştir.

Türkiye’de heykel 1923’e varana dek, küçük çapta olumlu, büyük çapta olumsuz bir çizgide ilerlemiştir. Bunun nedeni, Cumhuriyet öncesi dönemde heykelin puta benzetilmesi ve yere gölge düşürmesinden kaynaklı yoğun tepkilere maruz kalmasıdır. Bu durum tüm tasvir biçimlerinin yasaklanması olarak algılanmış ve soyut bir dilin kullanılmasına vesile olmuştur. Oysa bu konuda İpşiroğlu (2005: 9) şunları aktarmaktadır: “Kur’an’da tasviri, Tevrat’ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyrukla karşılaşmıyoruz. Kur’an’ın bu konuyla ilgili ayetlerinde, sadece Cahiliye devrinin gelenek ve göreneklerine, bunların arasında puta tapmaya değinilmektedir”. Ancak toplumda uzun süre bu anlayış yerleşmiş ve heykel yapmak günah sayılmıştır. Bu nedenle Cezar’a (1986) göre, “Türk toplumunun tarihi gelişim çizgisinde heykel kadar yabancı olduğu bir konu yoktur.” Nitekim 15. yüzyılda, yontu yapan taş ustalarının, soyut, geometrik unsurlar taşıyan formları mezar taşı, çeşme ve mimari eserlere işlemeyle sınırlıydı. Heykel uzun müddet sadece mimariye bağımlı süsleme anlayışı olarak kalmayı sürdürmüştür.

Batıyla sanatsal etkileşimin yoğunlaşması sonucunda, Türk coğrafyasında heykeller nadiren de olsa görülmeye başlamıştır. Tanzimat devrinde Türkiye’ye getirilen ilk heykeller bronzdan yapılan hayvan figürleridir. Ancak bu dönemde heykel henüz kamusal alanlarda yer almamış, sadece saray ve köşk bahçelerini süslemiştir.

Bu konuda Abdülaziz döneminin önemli bir boşluğu doldurduğu gözlenmektedir. Kendisi de resim çizen ve sanata ilgi duyan padişah, yaptırdığı Beylerbeyi sarayı teras bahçelerini Avrupa’dan getirttiği hayvan heykelleri ile süsler.

Dolayısıyla, Osmanlı devletinin kuruluşundan Sanayi-i Nefise’nin faaliyete geçtiği tarihe kadar, saray ve köşk bahçelerini süslemek üzere getirilen hayvan heykelleri, Abdülaziz heykeli ve daha öncesinde İbrahim Paşa’nın getirttiği heykeller dışında üç boyutlu heykel yapıldığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır. “Türkiye’nin heykel plastiğiyle tanıştığı 19. Yüzyılda (...) toplumun heykele ilgi göstermesi, ilgiye bağlı olarak da düşünsel, sanatsal yönlerden bir hazırlığın meydana gelmesi şeklinde bir yol izlemez. Heykelle karşılaşma,

adeta, birdenbire sayılacak biçimde, devletçe heykel eğitiminin başlatılması şeklinde bir manzara arz eder” (Cezar: 1986).



Resim 2.6.1., Beylerbeyi Sarayı Bahçesinden boğa heykeli; P.Rouilland tarafından, mermer ve bronz, Paris- 1864

Sanata ilişkin Batı eksenli gelişmeler iki yönlü çaba gerektirmiştir. Bir yandan Batı sanatı örnek alınmaya çalışılırken öte yandan Batıdan alınan yenilikleri yadsıyan bir toplumla mücadele etmek gerekmiştir. “Resme ilişkin gelişmelere karşın heykel hala günah sayılmaktadır” (Berk, 1972: 67). Bu durum çeşitli hurafelerden kaynaklanmaktadır. Nitekim Cumhuriyet öncesinde, heykel uygulamalarına ilişkin olumsuz birtakım gelişmeler söz konusu olmuştur. Örneğin, “1917’den sonra Sanayi-i Nefise’de çıplak modelden çalışmalar yapıldığını haber alan fanatik dindar çevreler, olayı çok büyük tepkilerle karşılamışlardır” (Tansuğ, 2008: 138). Uzun yıllar yaşanan canlı model sorunu ile ilgili 1918 döneminin son temsilcisi Hikmet Onat öğrencilik dönemine ait bir anısından şöyle bahseder: “Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçluyordu. Biz mektebe yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar” (Onat’tan akt. Özsezgin, 1983: 18,19).

Sanayi-i Nefise öncesinde, geleneksel bir sanat dalı olarak ele alınmayan heykelin, Cumhuriyet dönemine kadar ki etkinliklerinde, yeterli bir bütünlük, yaygınlık ve süreklilik gözlenmemiştir. “Heykel esas gelişimini Cumhuriyet’ten sonra yapmıştır. Öğrenimlerini Avrupa’da tamamlayıp yurda dönen heykeltıraşlar, Cumhuriyet’in getirdiği ruh ve heyecanla bu dalda belirgin canlılık yaratmışlardır” (Savaş, 1985). Cumhuriyetle birlikte

kültürel, sosyal bağlamda ciddi atılımlar gerçekleşmiş, heykel önemli bir uygulama alanı haline gelerek, kent meydanlarında anıtlar olarak belirmeye başlamıştır. Böylelikle heykel gözle görülür bir ivme kazanmıştır. Cumhuriyet rejimini tasvir etmede önemli bir uygulama alanı olan heykelin kamusal destek alması da bu alanın gelişmesini doğrudan etkilemiştir. Bir diğer önemli etken ise “Hadi Bara, Zühtü Mürütoğlu’nun Akademi’nin Eğitim Kadrosuna girmeleri, bunun yanında Alman heykeltıraş Belling’in Akademide görevlendirilmesi, heykel eğitimimizde eskiye göre yenileşme olarak görülmektedir” (Savaş, 1985).

O dönem resim ile tanışıklığı henüz çok yeni olan Türk halkına bir de heykeli kabul ettirmek oldukça zor bir durumdur. Bu bağlamda halk tarafından reddedilemeyecek bir yol denemiştir. Cumhuriyet ideolojisini görselleştirmek adına iyi bir araç olan sanat, Cumhuriyetin ilk yıllarında sıkça kullanılmıştır.

İnsanın merkeze alındığı bir Cumhuriyet Türkiye’si yaratma ideali ile yola çıkan siyasal irade, birlik ve beraberlik içinde bir toplum dinamiği oluşturmayı tasarlamıştır. Bu bağlamda genç Türkiye Cumhuriyeti’nin toplumun her kesiminin çabalarıyla kurulduğuna vurgu yapan sanat eserleri ile betimlenmesi bu arzuyu doğrular niteliktedir. Şehir meydanlarına yerleştirilen anıt heykellerin birçoğunda Mustafa Kemal toplumun çeşitli kesimlerini temsil eden halktan figürlerle bir arada betimlenmiştir. Ayrıca Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrim ve ideallerini konu alan anıt-heykeller kamusal alanlara yerleştirilerek modern alanlar oluşturulmuş, topluma bir yandan cumhuriyet ideolojisi benimsetilirken öte yandan olumsuz fikirler ve hurafelere maruz kalan heykel, pratik hayatta yer alarak bir nevi toplumla barışıklığı sağlanmaya çalışılmıştır.

Türkiye’de şehir meydanlarına yerleştirilen anıtsal heykeller, modernleşme yolunda atılan önemli bir adımdır. “Sarayburnu’ndaki Atatürk heykelinin açılışı 3 Ekim 1926’da yapılmıştır. Ankara’da meydan düzenlemesini de içeren ve figürlü kompozisyondan oluşan ilk anıt olarak Ulus Meydanı’ndaki Atatürk Anıtı 24 Kasım 1927’de, İstanbul’daki ilk anıt olarak da Taksim Cumhuriyet Anıtı 9 Ağustos 1928’de açılmıştır” (Cezar, 1986). İstanbul Sarayburnu’na konulan, Avusturyalı Heinrich Krippel tarafından yapılan bronz Mustafa Kemal heykeli ilk anıt heykel uygulamasıdır. Bu heykele ilişkin Ziyaoğlu (1985: 67) şu bilgileri aktarmaktadır; “Heykel, Fatih’ten bu yana gelen İstanbul Kadı ve şehreminlerinin 477.’si, Cumhuriyet döneminin ise 2. Şehremini opt. Emin Erkul’un öneri ve girişimiyle

ünlü yontucu Crippel'e yaptırılmıştır". Heykeli halka benimsetmenin doğru bir yöntemi böylece başlatılmış olur.



Resim 2.6.2., Heinrich Krippel, Sarayburnu Atatürk Anıtı, Bronz, 3 m. kaide, 3 m. Heykel, 1926

Türkiye’de Cumhuriyet döneminde, anıtsal uygulamalarla varlık gösteren heykel, ilk kez halkın görebileceği kamusal alanlarda yer almaya başlamıştır. Heykelle bu ilk karşılaşmadır ve kabul görmesi zaman alacaktır. Mustafa Kemal’in kararlı tutumu halk arasında heykele ilişkin hurafelerin yıkılmasına olanak sağlamıştır. “Heykel; sanatsal ve toplumsal boyutta etkileşim çemberini çoğunlukla dinamik tutan, tüm sanat kolları içerisinde aslında bireye kamusal alanlar sayesinde en yakın duran, bu nedenle de bireysel tepkilere en çok hedef olan sanat dallarından birisi olmuştur” (Sülün, 2011a). Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında toplumun heykel konusundaki genel fikri kuşkusuz Osmanlı dönemi ile çok farklı değildi. Bunun nedenini Sülün’e (2011a) göre, “belleksizlik, heykele karşı toplumsal farkındalığın azlığı, inanç, geçmişten günümüze ulaşan ve alışkanlık haline gelmiş davranış modelleridir”.

Kurtuluş savaşı ve devrimlere vurgu yapan anıtsal heykeller kent meydanlarında yer alarak topluma ideolojik fikirler benimsetilirken, heykelin yaşam pratiğine yerleştirilmesi de önemsenmiştir. Cumhuriyet ideallerinde hümanizm mevcuttur. Eşitlik ve toplumsal birliği

önemseyen cumhuriyet anlayışı bu ideallerini pratik hayata geçirmeye çabalamıştır. Bu bağlamda Kili'ye (1995: 212) göre İdeolojinin iki temel işlevi vardır, “bunlardan biri toplumsaldır, toplumu birleştirmeye ve bütünleştirmeye yöneliktir. Öteki ise bireyseldir, olgunlaşan ve çağdaşlaşan bireyin rol kişiliğinin düzenlenmesini sağlar. Bu her iki işlev, birlikte otoriteye yasallık kazandırır. İdeolojiye siyasal önem kazandıran onun otoriteyle olan ilişkisidir”.

Cumhuriyet devrimleri ve zaferlerini anıt heykel uygulamalarıyla betimlemek Türk Heykeltıraşların teknik ve uygulama bağlamında henüz yeterli donanıma sahip olmamasından kaynaklı, ilk etapta yabancı heykeltıraşlara bırakılmıştır. Ancak bu ithal heykeltıraşların yaptıkları anıt uygulamaları, ilerleyen yıllarda yerini Türk heykeltıraşlara bırakınca, abartılı, ikinci sınıf heykel uygulamaları olarak kalmıştır. Nitekim Ar Dergisi'nde yer alan bir haber bu konuya şöyle değinmektedir: “Bir teşhir gösterisini andıran ve bütün adaleleri, damarları ve kemikleri dışarı fırlamış figürleri, gülünç derecede mübalağalı sembolik tavırları ile M. Krippel'in “abideleri”, abidede aradığımız vasıfların hiçbirine malik değil” (Ar Dergisinden Akt. Koçak, 2009: 63). Uzun müddet yabancı heykeltıraşlara yaptırılan anıt uygulamaları 1930'arın ortalarından itibaren Türk heykeltıraşlar tarafından uygulanmaya başlanır. Yabancı heykeltıraşlarca yapılan uygulamalar zorunlu bir geçiş dönemidir. Özsezgin'e (1986) göre, “Bu geçiş döneminden sonra, Ratip Aşir Acudoğlu tarafından yapılan ve açılışı 1933'te gerçekleştirilen Kubilay Anıtı, Türkiye'de yerli heykeltıraş kuşağının ilk önemli yapıtı saymak zorundayız.” Kısa sürede yeterli donanımı edinen Türk Heykeltıraşlar Cumhuriyet ideallerini sembolize eden başarılı anıtlara imza atmaya başlamıştır. “1937'de Erzurum Kongresinin yapıldığı döneme yerli ve yabancı heykeltıraşların atıldığı bir anıt-heykel yarışması açılmış ve yarışmada Ali Hadi Bara birinci Zühtü Müridoğlu ikinci olmuştur” (Yasa Yaman, 2002).

Ülkenin ekonomik yönden zayıflığı sanata da yansımıştır. Heykel üretimine yönelik teknolojinin yetersizliği o dönem yaptırılan anıtsal çalışmaların teknik çözümlerinin yurt dışında yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu tür teknik sıkıntıların aşıldığı “yeni dönem, anıtcılığın Alman ve İtalyan sanatçılardan Türk sanatçılara geçtiğini gösterdiği gibi, Atatürk heykelleriyle sınırlı bir sürecin aşılmasına başladığı anlamına da gelmektedir” (Özsezgin, 2006).

Cumhuriyet sonrası heykel uygulamaları anıt heykellerle sınırlı değildi. Çoğu devlet desteğiyle gerçekleştirilen sergiler ve yarışmalara az sayıda da olsa heykel eserlerle katılım

söz konusuydu. “Cumhuriyet döneminin ilk on yılında Türk heykel sanatçılarının yıllık ya da karma sergilere küçük yapıtlarla katılmaktan başka, yeterli düzeyde anıt yapıcı etkinlikleri yoktu” (Tansuğ, 2008: 171). Bu sergilerde Atatürk sanatseverlere örnek olmaya özen göstermiştir. “Sanatçıları kutlar onlardan resim satın alır ve bu tutum yaygınlaşarak Bakanlık ve Belediyelerce benimsenir” (Elibal, 1973: 61).

II. Dünya Savaşı’na rastlayan yıllarda, Akademi reformu ile başlayan yeni bir süreç yabancı hocalar dönemini başlatmıştır. Rudolf Belling “Almanya’da yaşanan anti-demokratik uygulamalar sırasında modern yapıtları nedeniyle ‘yoz sanat’ uygulayıcısı olarak dışlanmıştır. Akademi reformu nedeniyle Türkiye’ye davet edilmesi onun için bir çıkış yolu olmuştur” (Çetintaş, 2008). Bu bağlamda Belling’in gelişi akademik düzeyde heykel eğitiminin sağlam bir zemin üzerine oturtulmasında Türk heykeli için büyük şans olmuştur. Böylece,

1950 ve sonrasında değişen siyasi ortam ile kültür ve güzel sanatlara ilişkin politikaların zayıfladığı görülmektedir. 1923-1950 arası dönemde parlak yıllarını yaşayan heykel ve diğer plastik sanat dallarına karşı hükümetin ilgisizliği ve olumsuz tutumu, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün kapatılması, Resim ve Heykel Müzesi’nin kapalı tutulması gibi davranışlardan da anlaşılmaktadır.

Bir yandan bu tür olumsuzluklar yaşanırken, öte yandan, “1950’li yıllarda Batı sanatındaki hızlı değişimler (...) bizde de genç sanatçılarda malzeme duyarlılığını arttırmış, mekân çözümlerine yönlendirmiştir” (Katalog, 2013).

Heykelle ilgili önemli bir ayrıntı ise şudur; Kurtuluş savaşında elde edilen başarılar heykellerle görselleştirilerek, halkın görebileceği mekânlara yerleştirilmek suretiyle devrimin zaferleri belgelenmeye çalışılmıştır. Böylece ulusal bilinç arttırılmak istenmiştir. Bu durumun tek olumsuz yanı ise, hala heykel bilinci yeterince olgunlaşmamış Türk toplumunun büyük bir bölümünün zihninde heykel kelimesinin Atatürk heykeliyle özdeşleşmesidir.

3. 1960 ÖNCESİ AVRUPA’DA HEYKELE YÖN VEREN SOSYAL SİYASAL VE SANATSAL ORTAM

Batının modernizm sürecine girişi çok çeşitli unsurların bir araya gelişiyle mümkün olabirmiştir. Bu süreci irdelemek için ortaçağ bakış açısının değişime uğradığı dönemlere kadar uzamak gerekmektedir. Aşağıda bu konular detaylı biçimde ele alınmıştır.

3.1. Avrupa’da Modernizmi Hazırlayan Unsurlar

H.R Januss’un araştırmalarına göre “ ‘Modern’ kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı” (Jameson, Lyotard, Habermas, 1994: 31). Octavio Paz’a göre modernlik, ‘hiçbir zaman kendisi değildir; hep ‘teki’dir. “Hebermas’a göre “modernlik” dşuncesi, 5. yüzyıldan itibaren hep vardır; bu yüzden, “modernlik” kavramının Rönesans, hele hele Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel açıdan eksiklik anlamına gelir” (Yılmaz, 2006: 13). Hebermas’ın grşunden farklı olarak, “Arnold Hauser, Georg Lukacs, Linda Nochlin, T.J. Clark, jacques Ranciere, Raymond Williams gibi birçok tarihi ve düşünür modernizmin başlangıcını 1848 Paris Devrimi ile sembolleştirmiştir” (Artun, 2008b).

Aydınlanma felsefesiyle birlikte yeni bir boyut kazanan modernizm; Batı toplumunu etkisi altına alan, Ortaçağ fenomeni Skolastik Felsefe’nin toplum hayatındaki baskın gücünü hissedilir derecede azaltmıştır. Modernizm dşuncesi, sürekli olarak ilerleme anlayışı hedeflenen bir aydınlanma projesidir. Bu ilerlemenin, aydınlanma felsefesine göre amacı, ideal toplum düzeni yaratmaktır. İnsanlığı gittikçe daha iyi ve üstün amaca doğru hareket etmeye sevk etmenin, ancak ilerleme olgusunu temel alan anlayışla mümkün olabileceği kabul edilir. “Modernist projenin bu yeni kavrayışında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, şairler, düşünürler ve filozoflar özel bir konuma sahipti” (Harvey, 1974/1990: 31). Zamanın ruhunu ortaya çıkaracak olan çalışmaları gerçekleştiren bu entelektüeller hem sosyolojik, ideolojik ortamdandan hem de birbirlerinden de ilham alarak süreci açığa çıkar mışlardır. Örneğin; “Auguste Comte’un, insanlığın entelektüel gelişimine ilişkin ünlü üç hal kanunu; Hegel’in, Tin’in kendi bilincine erme sürecinin geçirdiği aşamalar kuramı; Marks’ın üretim biçimlerinin ilkel komünal dönemden komünizme doğru gelişimini ele alan diyalektik süreç anlayışı gibi sistemler temelde modernleşme fikrinin farklı formülasyonlar halinde ifade edilmesidir” (apcıoğlu, 2011: 20).

Batı, geçmişini, geleneklerini, inanç sistemini sentezleyerek bu strüktürü kurmuştur. Batı, modernizmi hazırlayan unsurlar arasında en hassa konulardan biri olan dogmatik inanç

anlayışını Rönesans reformları ile çözümlenmiştir.¹⁴ İnanç, uzun yıllar topluma sanat aracılığıyla empoze edilmeye çalışılan önemli ayrıntıların başında bulunmaktaydı. İnsanlığın varoluşundan bu yana biçim değiştirerek varlığını sürdüren inanç konusu yıllarca sanatın başköşesinde yer almıştır. Bu anlayış Rönesans olarak adlandırılan süreçle biçim değiştirmiştir. Rönesans'ı hazırlayan unsurlardan coğrafi keşifler, sömürge ülkelerin zenginliklerinin Avrupa'ya akmasına yol açmıştır. Kilisenin gücünün sınırlandırılması, zenginleşmenin yanı sıra yeni bir burjuva sınıfının doğmasına yol açmıştır. Bu sınıf harcamayacağı kadar çoğalan servetini sanat, bilim, felsefe, mimari alanlara yatırmıştır. Modernizmin biçimlenmesini hazırlayan süreçte de önce edilgen, ardından etken rol alan sanat, bulunduğu ortama ve döneme göre biçim değiştirerek, zamanın ruhunu yansıtmıştır. Batılı yaşam tarzını yeniden inşa eden modernizmin dinsel alanda yarattığı dönüşümlere Kaynak (2012) şöyle değinir;

Batı dünyasının zihinsel alana koyduğu en önemli paradigma, bilimsel-seküler¹⁵ bir hayat tarzı sunuyor olmasıdır. Bu hareketlilik, zihniyet anlamında öncelikle kendini dinsel alanda göstermiştir. Katolikliğe karşı Protestan hareket ona karşı bir tavır alıştı. Bu manada Katoliklik geleneği, Protestanlık da yeniliğin, değişimin temsilcisidir. İnanca karşı aklın, dine karşı bilimin, kiliseye karşı bireyin öne çıkışı bu geçişin temel parametreleridir. Bu bağlamda din artık varlığı açıklayan değil, kendisi açıklamaya konu olan bir sosyal kurum olarak sosyolojik yaklaşımların konusu olmuştur.

Her ideoloji, diğerinden farklı olduğunu vurgulama ve kendisi için tehlikeli olabilecek yenilikleri yadsıma eğilimindedir. İlkçağda bilim ve sanat, felsefenin ışığında ilerlemişken, Ortaçağda, sanatta felsefe gibi dinin tekelinde yol almış, niceliğinden (biçimsel özelliklerinden) ziyade niteliği (verdiği mesajın gücü) önemsenmiştir. Aydınlanma süreci insanlara yeni bakış açıları kazandırmıştır. Din, gelenek, kutsallık gibi kavramlar Batı modernliğinin devrimci duruşu karşısında saf dışı edilen bir olgu haline gelmiştir. Artık din sorgulanmaya başlamıştır.

Amerikan devrimi (1776) ile ilan edilen İnsan Hakları Beyannamesi Fransız Devrimi'ne ilham kaynağı olmuştur. İlk kıvılcımı 1789'da atılan "Fransız Devrimi"ni yaratan ve yaşatan

¹⁴ Rönesans'la ortaya çıkmaya başlayan aydınlanmanın insanı, usa ve bilime inanmış, kör inancı yadsıyan, dünya işlerine yönelik olarak, düşünceyi eleyen, skolastik, dinsel, en son ve tek doğrucu çözümler olmayacağını benimseyen insandır (Pazarkaya,1999).

¹⁵Seküler: Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan (www.tdk.gov.tr, 2014).

kavramların başında yeni bireysel haklar, ulusal egemenlik, siyasal katılım, eşitlik, Doğal hukuk ve Toplum Sözleşmesi gelmektedir” (Karagöz, 2009).

Krallık ve onun yönetimine karşı gelişen bu devrim hareketi burjuva değil, hürriyet, eşitlik, kardeşlikten yana olan bir halk hareketi olarak gelişmiştir. Soylular, rahipler, burjuva ve köylülerden oluşan Fransız halkı 16. yüzyıldan beri monarşiyle yönetilmiş, eşit ve özgür yaşayamamıştır. Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi sayılan kral, sarayda lüks içinde yaşarken toplumun büyük bir bölümü yoksulluk ve sefalet içinde yaşamaktadır. Yanlış politikalar ve gereksiz harcamalar sonucu ekonomik sıkıntının halka vergi olarak dönmesi bardağı taşıran son damla olmuştur. Bu devrim hareketi, burjuvanın da desteğiyle, krallık ve onun yönetimine karşı yapılmıştır. Fransız ihtilali ile monarşik düzen yıkılarak insan hakları, eşitlik ve demokrasi gibi prensipler yayılmıştır. “18. yüzyılın karmaşık ortamında, toplumsal gündeme yerleşen bu yeni entelektüel iklim, kısa sürede etkili olmaya başlamıştır” (Karagöz, 2009). Böylece monarşik düzen yerini parlamenter sisteme bırakırken, saray sanatı da çöküş yaşamıştır.

Tarım ve zanaatlara dayalı bir ekonomiden, sanayinin ve makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş, buhar makinesinin mucidi, İskoç James Watt'ın başlattığı yeni bir süreç olan buhar gücüyle çalışan makinelerin, makineleşmiş endüstriyi doğurması ve bu gelişmelerin de Avrupa'daki sermaye birikimini arttırması Sanayi Devrimi'ni yaratmıştır.

Bu dönemde gerek yağma gerekse sömürgecilik yoluyla Avrupa bol miktarda servet elde etmiştir. Küçük burjuvazi gelişmiş, orta sınıf zenginleşmeye başlamıştır. İngiltere sömürgecilik yoluyla elde ettiği hammaddeyi gelişmiş sanayisi sayesinde işleyerek elde ettiği ürünleri yine sömürgelerine pazarlamıştır. Kaynak (2012), Yıldırım'ın modernizmin toplumsal yaşamdaki dönüşümünü şöyle aktarır; “Toplumsal değişim maddi kültür noktasında dört evrede gerçekleşmiştir” diye ekler ve bu görüşünü maddeler halinde şöyle sürdürür:

1. Basit teknikten, bilimsel bilginin uygulandığı tekniğe evrilme.
2. Geçimsel tarımdan ticari ürünlerin tarımına evrilme.
3. İnsan hayvan enerjisinden makine enerjisine doğru evrilme.
4. Kırsal alandan kentsel yoğunlaşmaya evrimle

Daha önceleri lüks tüketim maddesi olarak görülen çay, kahve, şeker gibi gıda maddeleri toplumun her tabakası için sıradan ihtiyaçlar haline gelmiş ve böylece tüketim malı talebi artmıştır.

İngiltere’de, endüstri alanındaki yeni buluşlarla ortaya çıkan yeni iş alanları, yeni iş gücü ihtiyacını doğurmuştur. Bu durumla kentleşme olgusu hız kazanmıştır. Sanayileşme Avrupa’nın birçok ülkesine dalga dalga yayılmaya başlamıştır. Bu ülkelere “kırdan gelen insanlar, kentlerin etrafında sefil bir şekilde ve aklın almayacağı sağlık şartları içinde yerleşmeye başlamışlardır. Bu şekilde kentleşme, “pislik” ve “çirkinlik” kavramlarına bir anlam kazandırmıştır. Bu bağlamda, “Sanayi Devrimi’nin kentte yarattığı bu değişme, kentin fiziki planlamasını da etkilemiş; kentin dışında veya uzağında yeni yerleşim alanları oluşmuştur” (Göçer, 1975: 11, Göçer’den Akt.;Es ve Ateş).

Sanayi devriminden sonra Batı, işçi ayaklanmaları, grevler, ekonomik buhranlar gibi toplumsal olaylarla baş etmek zorunda kalmıştır. Sanayi Devrimi’nin yarattığı ağır şartlar altında şekillenen toplum, aniden endüstrileşme olgusuyla karşı karşıya kalarak ekonomik, kültürel ve teknolojik anlamda büyük bir değişimin parçası haline gelmiştir.

Kırdan kente göçün yoğun olarak yaşanmasıyla modern metropoller, kalabalığı ve devinimiyle sıkıştırılmış mekânlar haline gelerek, yeni yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. “Sanayi toplumundaki geniş işbölümü, şehirlerde heterojen nüfus kitlelerinin yığılması sonucu ortaya çıkmış, böylece toplumunda kültür bakımından aykırı unsurların yan yana gelmesiyle kültür farklılıkları ortaya çıkmıştır” (Çapçioğlu, 2011: 51). Hızlı sanayileşme ile metropolleşen şehirler bu yeni insan yığını için barınaklar tasarlamak durumunda kalmıştır. Barınak ifadesi o dönem yapıları için abartı sayılmamalıdır. Nitekim az paraya çok iş yapması beklenen bu insanlar, barınak olarak adlandırılabilir nitelikte, kişi başına bazen bir yatak bile düşmeyen bu mekânlarda yaşamak durumunda kalmıştır. “Modüller halinde yan yana ve üst üste kurulmuş, birbirleriyle yaşam ilişkisi olmayan apartman dairelerinde olduğu gibi, çalışma yerlerindeki işin eşit süratteki hızı da bir yaşam monotonisi yaratmış ve insanı hem işinden, hem toplumsal çevresinden izole etmiştir. (...) Sabahtan akşama değin kapalı yerde çalışma durumu ile yine doğadan kopuk apartman katlarında yaşamını sürdüren endüstri çağı insanı, psikolojik birikimle doludur” (Turani, 2009: 57). Endüstri hastalığı, yorucu ve kötü koşullarda yaşamaya çalışan, günün büyük bölümünü çalışarak geçiren bu dönem insanının depresif halini tanımlamak üzere kullanılan bir kavram olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum, çevresinde gözlemlediği zenginlik içinde

yoksul, özgürlükler ülkesinde köle gibi yaşadığını hisseden insanların genel memnuniyetsizliği ve mutsuzluğunun yansımasıdır. Freud, “Massenpsychologie (Kitle Psikolojisi) ve Kultur und Entartung (Kültür ve Yozlaşma) gibi yapıtlarında, endüstrinin yarattığı yeni insan tipini ve karakterini ilk kez bilimsel olarak inceledi” (Turani, 2009: 84). Ardından Jung ve daha birçok uzman bu konudaki incelemelerini kaleme aldı. “Kitaplarında çağımız insanını ve toplumu incelediler ve hem toplumu, hem insanı fizik ve ruh bakımından, endüstrinin nasıl bir çıkmaza sürüklediğini, karamsar bir görüşle ortaya koydular” (Turani, 2003: 84,85).

Modernizm olarak adlandırılan sürece adım adım yaklaşılan bu dönemde yüzlerce yıl süren üsluplar, yerini 20-30 yıl süren akımlara bırakmıştır. Baskılanmış yaşam şeklinden, görece olarak dönüşüme uğrayan yaşam tarzı sanatta da yaratıcı düşüncüyü tetiklemiş ve asırlarca benzer tarzda resim-heykel yapma anlayışı bir kenara bırakılmıştır. 20. yüzyılda, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı etkisi altına almıştır.

3.2. Modernizmle Gelen Yeni Akımlar

Modernizmle sanatta meydana gelen dönüşüm, klasik anlayışın değerler bağlamında sorgulanmasını mümkün kılmıştır. Ancak modernizm her ne kadar eski geleneğin çözülmesi olarak görülse de geçmişle bağlarını tamamen koparamamıştır.

18. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan toplumsal olaylar domino etkisi yaratmış art arda yaşanan yenilikler sanatsal, bilimsel ve toplumsal hayata yeni deneyimler katmıştır. İnsan haklarının gündeme gelmesi, sanat ve bilim adamlarının kişisel haklarını korunur kılmıştır. Böylece yasalarla güvence altına alınan insan hakları, özgür düşüncenin önünü açmış, bilim ve sanatın gelişmesine ivme katmıştır. Bu sayede toplumsal yapıda meydana gelen strüktürel değişim, sanatı kontrolü altında tutan güçlerin erkini yitirmesini mümkün kılmıştır.

Saray ya da kilise hamiliği ve tahakkümü altında yürütülen sanatsal çalışmalar, zamanla özgürce hareket etme kabiliyetine erişmiş, sınırlı konuların dışına çıkmayı başaran sanatçı güncel sorunlarla ilgilenir olmuştur.

“Marksist bakış açısına göre modernist sanat, ortak bir Avrupalı kimliğin yitiminden, kapitalizmin yarattığı yabancılaşmadan ve sürekli endüstriyel ivmeden gelişmiştir. Avangart sanatçıların yapıtları, Jacop Epstein’in “Rock Drill” (Kaya Deliği) adlı yontusunda da

özetlendiği üzere kentsel yaşamın yükselişiyle, proletaryanın keşfiyle ve insanoğlunun makineyle bir araya getirilmesiyle körüklenmiştir” (Childs, 2003/2010: 52).



Resim 3.2.1., Jacob Epstein, Rock Drill, bronz, 1913-14

Batılı sanatçı, klasik sanat anlayışını bir kenara bırakarak, bilimsel gelişmeler ışığında, yeniden, sınır ve sınırsızlıklarını şekillendirme arayışına girişmiştir. Sonradan “izmler” olarak adlandırılacak olan bu yeni hareketin kabul görürlüğüne ve alımayıcıyla buluşmasına ilişkin bir tespit yapılacak olursa salon sergileri ile başlamak yerinde olacaktır.

Paris’te 1725’ten itibaren Académie des Beaux-Arts’ın başlattığı salon sergileri -önceleri resmi nitelik taşısa da zamanla- sanatsal etkinlikler bağlamında yeni hareketlerin başlamasına referans olmuştur. Bu dönemde kraliyet akademileri de açılmaya başlamıştır. Bu gelişmeler sanatın yeni merkezinin Paris olacağına ilişkin ilk sinyalleri vermiştir. Saray mensuplarının amacı her ne kadar sanat hamiliği üstlenen erk imajı yaratmak olsa da salon sergileri, sanat tarihi ve eleştirisinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Alışılmışın dışındaki bu eserler başta otoriteler tarafından reddedilmiş ve salon sergilerine kabul edilmemiştir. Ancak bir süre sonra, salon sergilerinin amacı, hala yüz yıl öncesine ait sanat eserlerine ilgi duyan

zenginlerin dikkatini dönem eserlerine çekmek olacaktır. Sanatçı yeni uyaranlarla yön verdiği sanat serüveninde artık sanat alıcısının zevkine uygun eser üretmeyi bir kenara bırakmıştır. “Boyun eğen, izleyiciye inen sanatçı, geriler, çünkü hep geri bir zevkin kölesi olur. Gerçek yaratıcı kaşıftır, yeni biçimlerin habercisidir” (Ragon, 2009: 23).

Artun’a (2004) göre, “Sanatta modernlik bir bakıma sanatın “ayağa düşmesidir”. Saraydan, kiliseden ev içlerine girmesidir”.

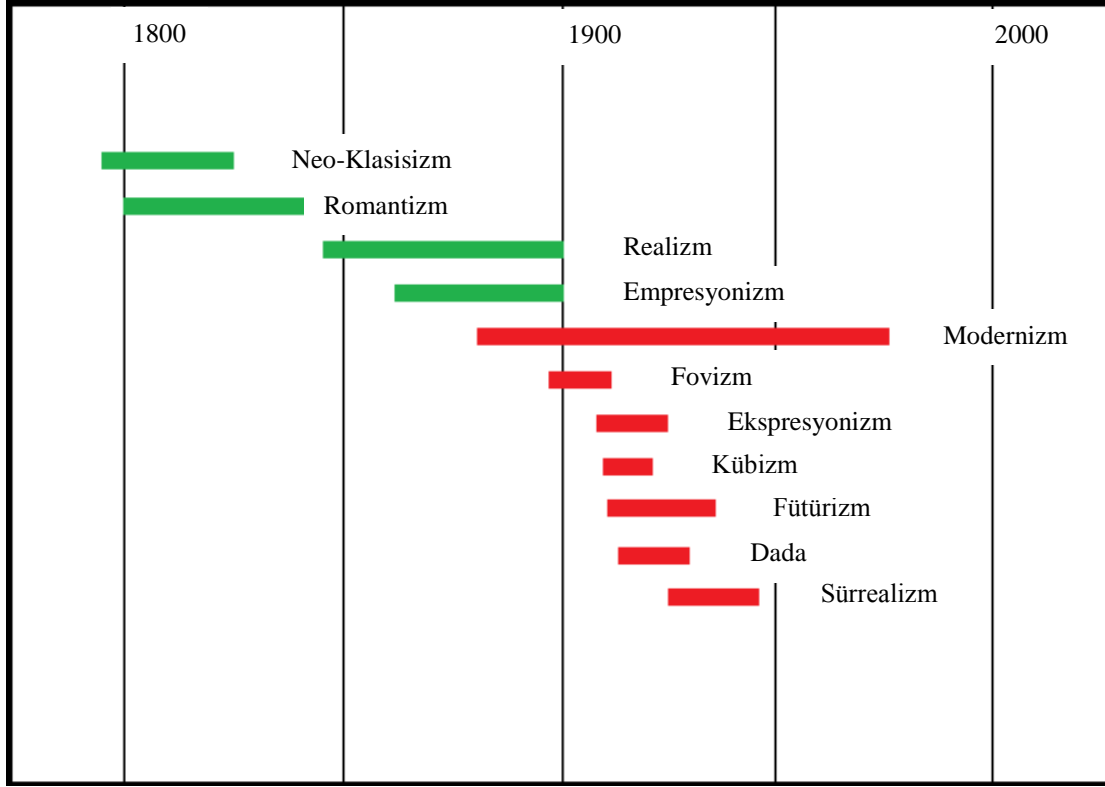
Sanat ve bilimin ön saflarda yer aldığı modern dönem, birbirini tetikleyen süreçlerle varlık göstermiştir. “İzmler”in oluşumunda fotoğraf makinesinin icadı¹⁶ büyük öneme sahiptir. Doğayı kopyalamanın anlamsızlaştığı bu dönemde sanatçı kendini farklı biçimde var etmek zorunda kalmış, betimleyici ve taklide dayalı bir eylemin dışına çıkarak yeni sorgulamalara yönelmiştir. Öte yandan “Newton fiziği, tabiat kanunlarının keşfedilebilirliğini göstererek tabiatı gizeminden kurtarmıştır” (Çapçioğlu, 2011: 48).

Little (2004/2006: 98), “birbirlerine karşı zıt düşüncelerle oluşmasına karşın modern sanat akımları deneysel sanatı destekleyerek Doğalcılık’ın ve Akademiizm’in egemenliğini reddettiğine” değinir. Bu reddediş sayesinde bilimsel araştırmalarını hayatları pahasına aralıksız sürdüren bilim adamları ve üslupsal kuralları yıkmayı başaran sanatçılar köklü değişimler yaratarak yeni olgulara kapı açmıştır.

Sanatçının kendi varlığına dönüşünü vurgulayan anlayışlar “izmler” olarak adlandırılmıştır. Aşağıdaki tablo ile bu sanat anlayışlarının aşağı yukarı egemen olduğu süreler gösterilmeye çalışılmıştır.

Tablo 3.2.1., Ele alınan sanat akımlarının yaklaşık etkili olduğu süreler (Little, 2004 /2006: 156)

¹⁶1839’da Louis Daguerre’ in keşfettiği fotoğrafçılık Fransız Bilimler Akademisi’nde gökbilimci François Arago tarafından tanıtılmıştı. Hemen akabinde, “...Fransız hükümeti bu icadın patent haklarını satın almaya ve bunu bir kamu malı haline getirmeye karar verdi. Bu yeni sürecin yarattığı heyecan dalgasından dolayı ressam Paul Delaroche’nin ‘Artık resim ölmüştür’ diye esflendiği söylenir....” (Shiner, 2001/2010: 308).



Doğa taklidinden öte kendinin farkında olmayı konu edinen modern sanat akımları sanatın bağımsızlığı ile ilgilenmiştir. Kendini açıklamak zorunda hisseden modern sanatçı, bu farkındalığı eserleriyle ortaya koymakla yetinmemiş, sanat anlayışı ve biçime yönelik görüşlerini açıklayan manifestolar yayımlama gereksinimi duymuştur. “Resmin artık konusu yok mu? Var, ama tek konusu, tek modeli var: ressamın kendi. Resim yaratıcısını anlatır oldu, tıpkı roman, şiir, hatta deneme gibi. (Ragon, 2009/2009: 23).

Modernizme giden süreci tetikleyen unsurlardan biri de İtalya’da yapılan arkeolojik kazılardır. J.J.Winckelmann’ın (1717-1769) Pompei ve Herculaneum’da yaptığı arkeolojik kazılarda ortaya çıkan antik dönem eserleri Barok, Rokoko eserlerinin yapaylığından bunalan 18. yüzyıl sanatçıları için yol gösterici nitelik taşımıştır. “Yeni-klasikçiler yalnızca geçmişte kalan üslupları yeniden canlandırmakla kalmıyor, sanatı hem modern hem de değerlerine sahip çıkan bir toplum yaratmak için kullanıyorlardı” (Little, 2004/2006: 66).



Resim 3.2.2., Antonio Canova, Cupid ve Psyche, Mermer, 155x168 cm, 1787 (Louvre).

18. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın başlarına kadar en çok Roma’da etkili olan Neo-klasizm, resim, heykel, mimarlık alanlarında kendini göstermiştir. Başlarda, geçmişte olduğu gibi sanat, dinsel, mitolojik konular çerçevesinde şekillenirken artarda yaşanan toplumsal olaylar, sanatçının ilgisini günlük hayata yöneltmesine olanak sağlamıştır. Neo-klasik akımın öncülerinden sayılan Antonio Canova (1752-1822), Genelde mitolojik konulu heykeller yapmıştır. “Bir süre sonra Neo-klasik üslubun akılcı ve açık seçik düzenine ve sanatın evrensel gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki eğilimine onun tam karşıtı sayılabilecek bir üslupla, Romantizm ile tepki gösterilecektir” (Gürçağlar, 2011).

Sanat akımlarının ortaya çıkışında Avrupa tarihinin akışını değiştiren siyasal, toplumsal ve ekonomik devrimler önemli rol oynamıştır. Bu çerçevede “1750’lerde başlayıp 19. Yüzyıl boyunca süren” (İnankur, 1997) romantik akım ilk örneklerini İngiltere’de vermiştir. “Romantizm ile modern sanatın bir ve aynı şey” olduğunu daha 1846’da Baudelaire ilan eder....” (Artun, 2004). Romantikler, doğa sevgisi, insan hakları gibi konuları ön plana çıkararak bireyi merkeze yerleştirmiştir. “Romantik insan içe dönüktür, kendini dinler (...) geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık gibi konular romantiklerle sanata girmiştir” (İpşiroğlu, 1977: 143). Romantik sanatçılardan “Courbet ve Millet gibi ressamlar romantik manzarayı demokratikleştirerek, emeği, tarlayı, köylülerin ve

halkın mütevazı varlığını resmederek, insana ve doğaya gerçekçi bir yorum getirdi” (Eco, 2004/2006: 338).

Güncel olaylara ilgi duyarak eserlerinde yer veren önemli isimlerden biri de Daumier’dir. “Daumier’in romantikliği, hayatın acı gerçeklerini gülünç bir şekilde canlandırmasından, olaylara fazla duygulu bir gözle bakmasından ileri geliyordu” (Güvemli, 1982:105).



Resim 3.2.3., HonoreDaumier, Boyanmış kil büst, yaklaşık 1832

İnsan aklını ön plana çıkararak yeni-klasikçi yaklaşımı reddeden “Romantik Devrim pek çok tarihe göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. (...) Romantizm, sanatın durağan tarihinin önündeki engelleri devirerek zamanın akmasını –historisizmin işlemlerini sağlar. Modernizm ve avangardın evveliyatıyla uğraşanların romantizme dönüp durmaları bu nedenledir” (Artun, 2004).

Fransa’da, Akademik Sanat¹⁷ve Realizm olmak üzere iki üslup Romantizme karşı çıkmıştır.

19. yüzyılın ortalarından yüzyılın sonlarına kadar etkinliğini sürdüren realizm ne pahasına olursa olsun dünyanın olduğu gibi betimlenmesi gerektiğini savunmaktaydı. Güzellikten ziyade gerçeği arayan Courbet tekniğiyle değil de seçtiği konularla fark yaratmıştır. Böylece

¹⁷Akademik Sanat Fransız Güzel Sanatlar Akademisi’nde ve Fransız salonlarında geçerlikte olan tutucu sanata verilen isimdir.(Gürçağlar, 2011)

tuval aracılığıyla manzara ya da tarihi tablolar yerine günün gerçekleri, yani köylü, işçi gibi sıradan yaşamlardan kesitler yansıtmıştır.

18. yüzyılın sonlarına doğru saray ve kiliselerin hegemonyasından yavaş yavaş sıyrılan sanat, varlığının nedenini ve gücünü arama sürecine girer. Sanatın ne için ve kim için olduğuna ilişkin sorgulamaların başladığı bir ortam oluşmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, sanata yeni bir kitle dâhil olur; sıradan halk, işçi sınıfı. Bu kitlenin katılımı sanatta içerik ve biçimsel stilizasyona olanak sağlarken sonraki yüzyıla da bir anlamda öncülük etmiştir.

20. yüzyıla gelindiğinde Modern dönem sanatı her ne kadar her kesime ulaşır hale gelse de, sanat henüz herkes için değildir. Ancak modernist anlayış bunu başarmak için uğraşmaktadır. Modernist sanatın bir diğer çabası ise eserin nesnel özelliklerinden ziyade plastik öğelerini ön plana çıkarmaktır. “(...) eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür” (Grenberg, 2006: 357-358). Bu, sanatın özerkleşmesi anlamına gelir.

1870’lerde açık hava ressamlığı kavramı ile gündeme gelen Empresyonizm (İzlenimcilik), 19. yüzyıldan beri süregelen Natüralizm’in son aşaması olarak görülür. “Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine ‘ikinci kez girilmesi olanaksız’ bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği en iyi anlatan formüldür” (Kula Özderer, 2005). İzlenimciler, kapalı stüdyo ortamlarından çıkarak, sürekli devinim halindeki figürden enstantane yakalama heyecanını yaşamaktaydı. Artık palet üzerinde renkleri karıştırma dönemi de bir süreliğine bitmişti. Saf renkler tablo üzerinde yan yana gelerek tonlanıyordu. Bu durum Eco (2004/2006: 339), “ışığın ve rengin daha özenli, neredeyse bilimsel kullanılışı” olarak tanımlar. Bu heyecanın peşine başta ressamlar düşmüştür. Heykelde ise bu sezgi arayışlarında Rodin ismi öne çıkmaktadır. Gombrich’e (1950/2004: 528-530) göre, “Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın ‘bitmiş’ görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu”.

Seçtikleri konular ve teknikleri Akademik çevre tarafından başta reddedilen Empresyonistler 19. Yüzyılın sonlarına doğru kabul görmeye başlamış kısa sürede döneme egemen olmuştur.

Modern sanat akımlarının ilk halkası olarak görülen Empresyonizm gerçekçi anlayışın da son halkası olarak değerlendirilmektedir.



Resim 3.2.4., Auguste Rodin, Aurora, mermer, 56x58x50 cm, 1895-1897

Modern bilim, felsefe ve sanat adamlarının çoğunlukla Fransız olduğu da düşünüldüğünde “İlk büyük modernist kültürel atılımın 1848 sonrasında Paris’te ortaya çıkması hiç de rastlantı” değildir (Harvey, 1990:296). Harvey (1974/1990: 296) dönem sanatçı ve düşünürlerinin uygulama ve görüşlerini birbiri ardına şöyle sıralar:

Manet’nin resmin geleneksel mekânını parçalarına ayıran, çevresini değiştiren, ışık ve rengin parçalanmışlığını araştıran fırça darbeleri; Baudelaire’in gelip geçiciliği ve bir mahal ile kısıtlı dar politikayı sonsuz anlam arayışı içinde aşmaya çalışan şiirleri ve düşünceleri; Flubert’ in mekân ve zaman bakımından kendine özgü bir yapıya sahip, buz gibi mesafeli bir dille yazılmış romanları: bütün bunlar, kültürel duyarlılıkta güvensizlik dolu ve mekânsal ufukları hızla genişleyen bir dünyada, mekân ve mahallin, yaşanan anın, geçmişin ve geleceğin anlamına ilişkin derin bir sorgulamayı yansıtan, köklü bir kopuşun işaretleriydi.

Çağın politik, psikolojik ve dinsel sorunlarının yarattığı sosyolojik ortam sanatçılara duygularının rehberliğiyle kendilerini ifade etmenin bir yolunu sunmuştu. “Almanya’da dışavurumculuk bir varoluş sorunsalından kaynaklanmaktadır. Sanatçılar yeni bir dünya düzeni kurma çabasındaydılar” (Rona, 1997a). “Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı.”

(Lynton, 1980/2004: 25). Ekspresyonist sanatçı, iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla açığa çıkarma olanağını değerlendirmekteydi.

Ekspresyonizmin en belirgin iki özelliği duygu yoğunluğu ve ilkel sanatlarla kurduğu bağ ve yakınlıktır. Öte yandan “(...) gerçeğin ve gerçeklik duygusunun parçalanmışlığını işaret etmekte ve alegorik-fantezist bir üslubun ve kurgunun dolaylarında, ideolojisini yitiren ve çözülen bir toplum yapısının ağıdını söylemektedir” (Kahraman, 2005: 132).

Kahraman’a (2005: 119) göre “Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının, insan bilincini geniş ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren Einstein’ın madde, Freud’un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı diye açıklanamaz”. Atomun parçalanabilirliği bilgisi, sanatçının dünyaya yeni bir gözle bakmasını mümkün kılarken Freud’un psikanaliz yöntemi sanatçıya bilinçaltıyla buluşma olanağı sağlamıştır.



Resim 3.2.5., Ernst Barlach, Baş, Bronz, 34.3x34.5x37 cm, 1927

Ortak amaçlara sahip ancak farklı yollarda yürüyen 20. yüzyıl sanatçıları bir süre sonra Ekspresyonizm çatısı altında toplanmıştır. Bu anlayış çerçevesinde üretim yapan Fransız Ekspresyonistleri, Fovistlerdir. “Grup ilkin 1905 Salon d’Automne’da yer aldı ve burada yapıtları büyük yankı yarattı. İşte bu sergide “Fov” yakıştırmaları” (Little, 2004/2006: 100)

Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles (1879-1943)” tarafından yapılmıştır. Tuval üzerine renklerin hoyratca, gelişi güzel sürülmesi ve renklerin anlam verilmez biçimde kullanılması izleyicide şaşkınlık yaratmış olmalı ki eleştirmen tarafından ‘vahşi hayvanla’ olarak adlandırılmışlardır. Ancak “bu ad tuttu, sanat tarihçileri de daha sonra Fovizm’den modern sanatın ilk büyük akımlarından biri olarak söz etmeye başladılar” (Lynton,1980/ 2004: 26).

20. yüzyılda, 19. yüzyılın hazırladığı sanattaki dönüşüm, bir çığ gibi büyüyen, önüne geçilmez bir hal almıştır. Gombrich (1950/2004:543), bu sürecin kıvılcımını ateşleyen, kübizmin babası olarak tanımladığı Cezanne’la ilgili şu sözlere değinmektedir; “Cezanne, geleneksel resim yöntemlerini oldukları gibi kabul etmekten vazgeçmiş, kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi, sıfırdan başlamak istemiştir”. 20. Yüzyılın öncülü sayılan Cezanne’ın bu tavrı sanatta önemli bir kırılma meydana getirmiştir. “Picasso ve Braque, 1880’lerde resmin mekânını yeni biçimlerde, parçalara ayırmaya başlayan Cezanne’dan aldıkları ilhamla, kübizm deneylerine başlayarak 15. yüzyıldan beri hakimiyetini koruyan “doğrusal perspektif türdeş mekanı” nı terk ediyorlardı” (Harvey, 1974/1990:301). Ancak bu tamamen figürden kopuş anlamına gelmemektedir. “Kübizm, figürü betimlemeyi tümünden kaldırmayı değil, onu yeniden düzenlemeyi amaçlıyordu” (Gomrich, 1950/2004: 570).

Kübizmin kurucuları, Pablo Picasso (1881-1973) ve George Braque (1882-1963) bu ikinci adımı, nesnenin üç boyutluluğunu tuvalin iki boyutunda resmetmeye çabalayarak öteye vardırırmıştır. Bunu yapmak için nesnenin çeşitli yanlarını, belki de beş ya da altı açıdan göstermişler ve sabit bir perspektifle donatılmış oldukları için, kübistler boyutu da resmetmemiştir. 1912’ye dek yaptığı çalışmalarına çözümleyici (analitik) kübizm adı verilir, çünkü renkler minimize edilmişken, biçimler çözümlenerek geometrik yapılarına indirgenmiştir. 1912’den ileriye doğru, yine de İspanyol ressamı Juan Gris Braque ya da Picasso ölçüsünde önem kazandığında, renk büyük bir mekânda kullanılır olmuştu ve biçimler de birleştirici (sentetik) kübizmde daha dekoratif olmuştu. Bu, kübistlerin harf kalıpları ya da gazete kesikleri gibi yeni teknikler kullanarak kolajlar ürettiği sırada görülen şeydi. (Childs, 2003/2010: 142).

“Picasso’nun benimsediği soyutlamaya yönelik akım tüm öteki sanatçıları etkilemiş ve Avrupa sanatı da bunun bir sonucu olarak Rönesans’tan beri en büyük devrimini yaşamıştır” (Childs, 2003/2010: 145). Her sanatçı kübizmi birbirinden farklı bakış açılarıyla değerlendirmekteydi. Bu bağlamda Maleviç’e göre, “ Kübizm ve Fütürizm, sanattaki devrimci formlardı ve 1917’nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercileriydi” (Berger, 1969/2007: 22).



Resim 3.2.6., Pablo Picasso, Kadın Başı, Plaster, 1909

Kübizmin araştırmaya yönelik tavrı devam ederken hız ve savaşı kutsayan yazar çizer, tiyatrocu ve daha bir çok özelliği olan bir grup sanatçı İtalya’da hareketlenmeye başlamıştır. Modern sanat akımları arasında farklı bir konumda yer alan Fütürizm diğer akımlar gibi yeniliği ve geleceği arzularken, geçmişi tamamen reddederek, geçmişle tüm bağlarını koparma eğilimindedir. “Francis Picabia (1879-1953), Rus ozanı Vladimir Mayakovski (1894-1930) gibi, var olan sanatların tümünün yok edilmesi gerektiğini, daha önceki sanatların tümünün ölmüş olduğunu ileri sürüyordu” (Childs, 2003/2010:146). Cezanne’ın daha önce resim hiç var olmamış gibi yola çıkışını anımsatan bu yaklaşım Fütüristlerde çok farklı tavırlarla belirir. Daha yıkıcı, savaş sempaticisi bir hale bürünür. Fütüristler savaşa tutkundular. Yeni silahlar, yeni asker giysileri, sirenler ve top atışları etik bağlamda da savaşmayı görkemli eylem saymalarına yol açtı” (Block, 1992).

Her türlü otoriteye saldıran ve estetiği sanat alanından çıkarmaya çalışan “İtalyan gelecekçileri hız ve enerjiden öylesine büyülenmişlerdi ki, yaratıcı yıkmayı ve şiddet dolu militarizmi kucakladılar; bunda öyle ileri gittiler ki, Mussolini kahramanları haline gelebildi” (Harvey, 1974/1990:47).

Makineleşen dünyanın tutkunlarından “Marinetti; motorlu araç, uçak ve okyanusaşırı gemi biçiminde hızın gelişile, zaman ve mekânın “ölmüş” olduğunu öne sürüyordu. Gelecek bildirisinde o, tüm kütüphanelerin yıkılması gerektiğini öne sürüyordu, böylece yalnız bellek

ve efsane yalnız kalacak ve dünya geleceğe yönelebilecekti” (Childs, 2003/2010:145). Makine, hız, devinim hayranlıklarını tuvallerine yansıtmaya derindeki fütüristler, “bir kuşun kanadının bir anlık resimde nasıl görüldüğünü merak etmiyorlar, ama kuşun kanatlarının devinimini ve hızını bir dizi resim kullanmaksızın bir tek tuvale nasıl aktaracaklarını düşünüyorlardı” (Childs, 2003/2010:146).



Resim 3.2.7., Umberto Boccioni, Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimi, 1913

Tüm bu saldırgan tutumlarına rağmen gelecekçi ve yenilikçi tavırlarıyla konstrüktivizmin, atölyeye kapanan sanatçı yerine dışa dönük, gösteri yönelimi yüksek tarzlarıyla fluxus, beden sanatı gibi sanat hareketlerine ilham kaynağı olmuşlardır.

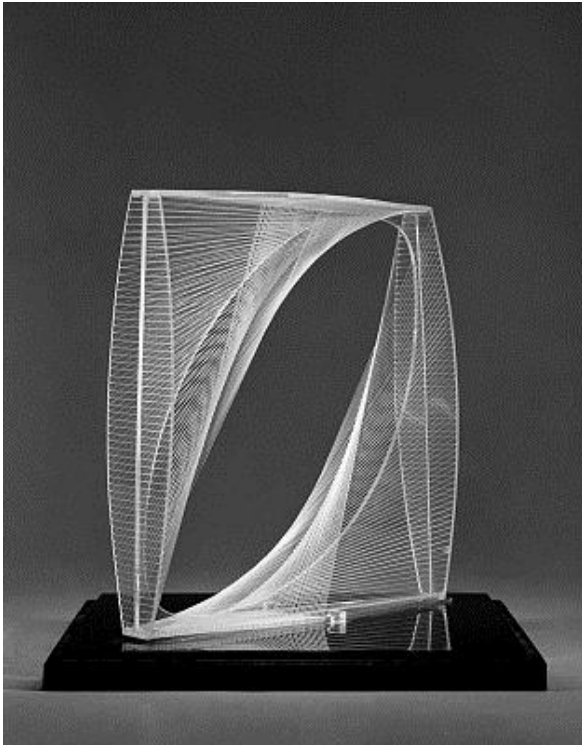
“Antik çağ yaşamı, sessizlikten başka şey değildi. Gürültü, ancak XIX. yüzyılda makinelerin icadıyla doğdu. Bugün gürültü, insanların duyarlığı üzerinde hüküm sürüyor” (Russolo, 2007).

İtalyan Fütüristlerin Gelecek merakı bir başka sanatçı grubuna ve sanat akımına ilham kaynağı olurken bu grubu oluşturan konstrüktivistler fütüristlerden farklı olarak savaş taraftarı değildir.

Mekânsal düzenlemeler ve işlevsel tasarımlarla özdeşleştirilen konstrüktivistler en ileri sanatsal fikirlere dayanan yararcı bir sanatı arzusıyla hareket etmişlerdir. “Daha önce heykelle ilgili hiçbir sanat akımı bu kadar mekân bilincinde olmamıştı ya da mekânı, bu kadar bütünlüyci ve heykelde somut bir hale getirmek için kararlı olmamıştı” (Bilge, 2000: 143).

Modernizm sürecinde sıkça karşılaşılan geleneksel formları reddetme konstrüktivizmle bir kez daha sahnededir. Özellikle heykel konstrüktivizmle yeni bir boyut kazanmıştır. Tatlin’in çalışmalarıyla duvar ya da tavandan sarkıtılarak sergilenmesi ile heykelin ayağı ilk kez yerden kesiliyordu.

Sanat, özellikle de heykel yeni tür uygulamacıları¹⁸ ile daha da genişleyen bir sahaya kavuşmuştur. “Matematik, mühendislik, fizik, kimya ve mimarlık alanında ortaya çıkan yeni gelişmeler heykeltıraşlara, istediklerini yapabilme özgürlüğü veriyor ve sayısız esin kaynağı sağlıyordu” (Bilge, 2000: 139). Mühendislik ve mimarlığın sağladığı olanaklar, soyutlamaya giden süreci tetiklemiştir.



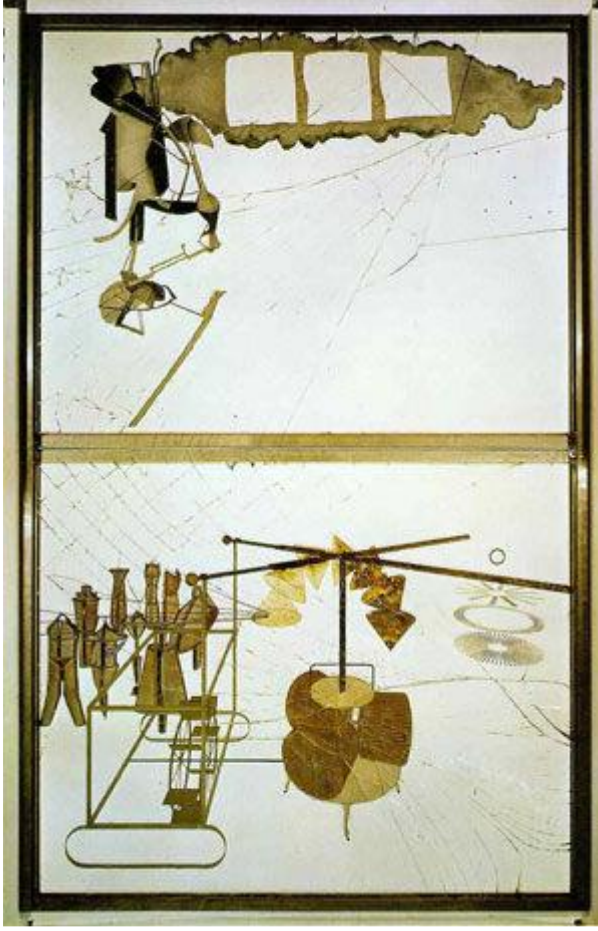
Resim 3.2.8., Naum Gabo, Çizgisel Yapı No:1, 30.9x30.8x6.8 cm, 1942-1943

¹⁸ Bu gruba dâhil olan “Tatlin ve diğer üreticiler “teknisyen” olduklarından sanatçı terimini bile kullanmıyorlardı” (Bilge, 2000: 139).

Sanata, özellikle de heykele yeni bir soluk katan Konstrüktivistler “sanatı mühendislikle, müziği resimle, şiiri desenle, güzel sanatları propagandayla, fotoğrafı tipografiyle, diyagramı eylemle, atölyeyi sokakla birleştiriyorlardı” (Berger, 1969/2007: 23). Ekim devriminin fırsat yarattığı ortamı iyi değerlendiren Konstrüktivistler geliştirdikleri akımın heyecanına kapılmış, başta akımın temelinin oluşmasına olanak sağlayan siyasi ideolojiden zamanla uzaklaşmıştır. “Kapsamlı bildiriler yayımlıyor, sanayi ve devlet için iş yaparak düşüncelerini hayata geçiriyorlardı” (Shiner, 2001/2010: 383). Ancak ilerleyen yıllarda soyut sanat beklediği ilgiyi görmeyecek, hatta reddedilecektir. Rusya’nın bu yaklaşımı birçok sanatçının ülkeyi terk etmesine yol açmıştır.

Yaşam ve üretim alanlarını terk edenler sadece Konstrüktivistler değildir. Avrupa’nın savaş karmaşasından kaçıp, sığınacak bir yer arayan sanatçılar tarafsız kalan İsviçre’nin Zürih kentinde bir araya gelmiştir. 1915-16’da New York ve Zürih’te yaklaşık tarihlerde ortaya çıkan Dada, “Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe umutlarını tamamen yitiren sanatçıların oluşturduğu” bir harekettir (Rona, 1997b). Fütürizm dışında 20. yüzyıl başlarında beliren neredeyse tüm sanat akımları birer savaş karşıtı savaşıtlardır. Bunlardan en öne çıkanlar ise Dadacılarıdır. “Dada, her iki tarafın da kendi uluslarının en yüksek kültürel değerlerini savunduklarını iddia ettikleri bir savaşa karşı protesto olarak 1917’de Zürih’te baş gösterdi ve çok geçmeden de Berlin’e, Paris’e ve öteki şehirlere yayıldı” (Shiner, 2001/2010: 338).

Dadacılar da 1918’de bir manifesto yayımlayarak bir sanat akımı olmayı reddetmiş, bir yandan savaşa öte yandan metalaşan sanat anlayışına karşı gelmişlerdir. Akademik sanat anlayışı ve estetiğine de karşı gelen Dadacılara göre, sadece estetik değerlere bağlı kalmak yaratıcılığı sınırlamaktı. “Dadacılar, çocukluk masumluğu ile rastlantı aracılığıyla spontaneliği kullanmak istiyorlardı; Tzara’nın keyfi olarak çiziktirdiği şiirlerinin ve Jean Arp’in rastgele yapıştırılmış kâğıtlardan oluşan kolajlarının ya da sonraları Max Ernst’in yaptığı fotomontajların gerekçesi budur” (Childs, 2003/2010: 150). Şaşırtıcı taktikler ve alaycı bir tavırla hareket eden Dadacılar, teknolojinin yarattığı yapaylığa, yozlaşan topluma, savaş, din, gelenek ve sanat gibi yerleşik değerlere karşı protesto içerikli uygulamalar gerçekleştirilmekteydiler. Duchamp, Ready-made eserlerinde, fabrikasyon bir ürünü amacından uzaklaştırarak yeni bir bağlamda ortaya koyarak estetik değerleri yok saymaktaydı. Duchamp’ın pisuarı Ready-made’in (Hazır-nesne) en bilindik örneğidir.



Resim 3.2.9., Marcel Duchamp, Büyük Cam,
Yağlıboya ve kurşun folyo, 227.5x275.6 cm., 1915-1923

Onlar sanatı, savaşı meydana getiren dünya düzeninin bir parçası olarak görmektedirler. Dada, “her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanın yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır” (Rona, 1997b). Üretilen eserlerin burjuva değerleri ve estetik beğenisi doğrultusunda şekillenmesine dur demek üzere harekete geçen dada, sanatın inkârı şeklinde gelişen bir isyan hareketi olarak görülebilir. “Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine, alınıp satılan nadir bir ürüne indirgenmesine” direniş göstermiş, “sanatı nesneden fikre dönüştürme hamlelerinin berisindeki bir içgüdü halini almıştır” (Artun, 2004). Bu bağlamda yazınsal ya da görsel eserleri, bu içgüdü ile meydana gelen fikirler doğrultusunda tesadüfen bir araya gelerek oluşturulan üretimlerdir. “İster Zürih’te, ister Paris’te isterse de New York’ta olsun dadaların çoğu sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade sanatı hayatın içine sokmayı istiyorlardı” (Shiner, 2001/2010: 340).

Kübizm'in, yolunu Ekspresyonizm çizgisinde aradığı gibi Dadacılar da Kübistlerin kolaj tekniğinden yararlanmışlardır. İlk kez biçimi yok etme cesaretini göstermiştir. "Dadaistler, tasvir yerine nesnelere sanatta bizzat kendilerini temsil etmelerini ilk olarak isteyen bir anlayışı ortaya atmışlardır. Böylece, nesnelere optik görüntüleri ile değil, bizzat kendi varlıkları ile sanata sokmakla, somut yeni bir anlayış doğmuş ve buna "somut sanat" (L'artconcret) denmiştir" (Turani, 2009: 114). Plastik sanatlarda, nesnelere kesilip biçilerek sanat ögesi haline getirilmesi Dada hareketiyle gelişmiştir. "Tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi şeyler, 1915'den bu yana sanata yeni öğeler olarak girmişlerdir. Ve bu öğeler, Tristan Tzara'nın şiirindeki rastlantıya dayanan sözcükler gibi, ilişkisiz olarak bir araya getirilmektedir" (Turani, 2009: 114).

1922'de dağılan Dadacıların birçoğu sürrealizme yakınlık duyarak bu akım çerçevesinde üretimlerini sürdürmüştür. Sürrealistlerde Tıpkı Dadacılar gibi hem burjuva değer yargılarına karşı bir tavır sergiliyor hem de akademik geleneğe karşı duruyordu. "Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımı, kendinden bir önceki akım Dadacılık gibi, modern sanatla ilgili bütün 'izimleri' insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu" (Lynton, 1980/2004: 170).

Sanat nesnesi, fiziksel sınırlılıklarından kurtularak rastlantısal anlatımla şekillenmeye Sürrealizm anlayışı çerçevesinde başlamıştır. Klee'nın deyişiyle "görüneni vermiyor, görünmeyeni görselleştiriyor". iç dünyayı, onun derinlerinde olup-biteni bilinç aydınlığına çıkarıyorlardı" Freud'un bilinçaltı kuramını deneyimleyen Sürrealistlerin amacı, "insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır" (Lynton, 1980/2004: 170). Psikanaliz verilerinden ilham alan Sürrealist sanatçı için, "uyku ile uyanıklık arasındaki eşik, gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşıldığında, hayat sanki ancak o zaman yaşamaya değer olacaktır" (Artun, 2008a: 53).

Sürrealist eserler karanlık bir dünyanın gün yüzüne çıkmasında adeta sanatçının aracılık ettiği bir göstergedir. Gerçeküstücülüğün diğer akım ve anlayışlardan farkını Kahraman (2005:134) şöyle aktarır:



Resim 3.2.10., Hans Bellmer, Doll, boyanış alüminyum, 48.5x26.9x37.6 cm, 1936

Sürrealistler, dadacıların burjuva değer yargılarını altüst eden tavırlarını benimserken bir yandan da Freud'un kuramlarından da yararlanarak kendilerine özgü bir felsefe geliştirmişlerdir.

Dada ve sürrealizm tavırlı duruşları ile “modern güzel sanat sistemine meydan okurlarken bile bu sistemin yayılcı gücüne teslim oluyorlardı” (Shiner, 2001/2010: 340).

3.3. 1960 Öncesi Avrupa’da Sosyal ve Siyasal Ortam

1923-1950 arası dönem Batı için, siyasal, sanatsal ve toplumsal bağlamda oldukça harareti ve önemli olayların yaşandığı bir süreci barındırır.

Batının genel bir değerlendirmesini yapan Childs’e (2010: 25) göre modernizmin tarihsel ve toplumsal geri planı, “Yeni Kadın”ın ortaya çıkışını, Britanya İmparatorluğu’nun doruğa

ulaşmasını ve gerilemeye başlamasını, eşsiz teknolojik değişimi, İşçi Partisi'nin yükselişini, seri toptan üretimi, Afrika'da, Avrupa'da ve başka yerlerde savaşı içerir”.

Modern süreci yaşayan Avrupa toplumu, -özellikle yoksul halk- Sanayi Devrimi'nin getirdiği karmaşık bir ortam içinde sağa sola savrulmaya başladığının farkına varamadan kendini sömüren ve sömürülen bir düzen içerisinde bulmuştur. “Modernliğin Avrupa merkeziliği, 19. yüzyılın sonunda önce sosyal Darwinizmde, yarışmacı emperyalizmde ve daha sonra faşizmde gelişti” (Yıldırım, 2012: 26). Bu düzenin 1923-1950 arası döneme yansımaları, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere dünyanın birçok bölgesinde siyasal ve sosyal anlamda yıkıcı, yıpratıcı bir süreç olarak kendini göstermiştir.

“I. Dünya Savaşı'nın uzaması ve her ülke ekonomisindeki kötüye gidişin giderek geniş halk kesimlerini olumsuz yönde etkilemesi, savaşın başında kitlelere hâkim olan ruh halinin dağılmasına ve savaşa karşı kitlesel tepkilerin oluşmasına yol açtı” (Yıldırım, 2003b).

Yıldırım'ın (2003b) aktarımıyla Hobsbawm'a göre “I. Dünya Savaşı'nın “başlaması büyük bir coşku ve heyecanla kutlanmış, adına gösteriler düzenlenmiş, uğruna savaşılan “meşrulaştırıcı kurgu” adına kendi canını ortaya koymak için gönüllü olarak savaşa gidilmiştir”.

Birinci Dünya Savaşı ile ikincisi temelde aynı nedenlerden meydana gelmiştir, ancak “II. Dünya Savaşı ilkinde göre savaşmanın meşruiyetinin daha kolay oluşturabildiği bir savaştır. Bir taraf Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nu ve Ari ırkın tarihsel haklarını elde etmek için savaşırken, diğer taraf faşizme karşı ortak bir özgürlük mücadelesini sürdürdüğünü söyleyebilmekteydi”(Yıldırım, 2003b).

Her savaş fikrinde olduğu gibi, savaşan her iki tarafta kendince haklı gerekçelerle yola çıktığını düşünür ve topluma bu meşrulaştırıcı fikirleri pompalar. İnsanlar, “gündelik hayatın getirdiği yabancılaşma ve makineleşmeye karşı kendilerini var edebilecekleri, en azından bir amaç uğruna mücadele etmenin hazzını tadabilecekleri bir alanın kendilerine sunulduğunu görmekteydiler” (Yıldırım, 2003b). Ancak her şey hesaplandığı gibi gitmemiş, “insanlar, savaş uzamaya başlayınca ve uğruna savaşta oldukları şeyin gerçekliğinin kaybolmaya başladığını anladıkları anda, ne ve kim için savaşta olduklarını sorgulamaya başladılar. Kısa bir süre sonra ise bu savaşta yer almalarına neden olanlara karşı kin ve nefret duygusu oluşmaya başladı” (Yıldırım, 2003b). Meşrulaştırıcı kurguların toplumda yarattığı heyecan ve arzunun

tükenmesiyle I. Dünya Savaşı'na katılan çoğu insan, bu savaştan birer savaş karşıtı bireyler olarak çıkmıştır. Bu yaşananlar, ilerleyen yıllarda geniş çaplı savaş karşıtı hareketleri hazırlayan unsurları oluşturmuştur.

Endüstrinin herkesi köle eden düzeni, bilimin bireyi bir sonsuzluk içinde boşlukta bırakması ve hızlı yaşamın da ona varlığını duyuramayacak kadar süratli olması; insanoğlunu, çağın toplumsal koşullarından bezdirmiş, nefret ettirmiş ve ona varlığının değerlerini kendine göre değerlendirerek yaşamasını öneren varoluşçu (egzistansiyalist) görüşe kapılmasına neden olmuştur. Ya da o, bu atmosfer içinde, düşünmeyi bile gerekli görmeyen, her türlü geçmiş değeri reddeden Dadaizm gibi akımlara kapılmıştı. Böylece geçmişi ve geleceği düşünmemeye, müzeleri yıkmaya, geçmişi her yönüyle tahrip etmeye varan bir duygu içinde kalan çağımız bireyi, çelişkiler içine düşmekte ve bütün yıkıcılığına rağmen, savaştan nefret etmektedir. Kısaca o, çağından, toplumundan, kendinden, endüstriden, materyalizmden, her türlü disiplinden ve akla gelebilecek her şeyden nefret eden bir varlık haline gelmeye başlamıştır. (Turani, 2009: 84).

I. Dünya Savaşı'nın yaraları henüz sarılırken II. Dünya Savaşı'nı hazırlayan nedenler de hâlihazırda mevcuttur. Sadece barutu ateşleyecek kıvılcım gereklidir. Sanatçıların içinde bulunduğu bu huzursuz ortam sanatsal kaygıları bir kenara bırakan sanatçının deyim yerindeyse sığınacak güvenli bir liman arayışına yol açmıştır. Dönem ideolojileri bu felaketi hazırlayan nedenlerin başında gelmektedir.

İki dünya savaşı arasındaki dönem enflasyon, işsizlik ve giderek dengelenemeyecek duruma gelen politik ve toplumsal karışıklıklarla doludur. Almanya ve İtalya'daki gibi totaliter yönelişler, dünyayı saran ekonomik bunalımın umut kırıcı ortamından yararlanırlar, çok geçmeden de yeni ve daha büyük bir savaş patlar. Her zaman olduğu gibi bu süre içinde de sanat bilinci, tıpkı bir sismograf gibi, toplumsal gerçeklerdeki değişimlere tepki gösterir. (Anonim, 1981: 664).

Modernizmi tamamlanmamış bir proje olarak gören Habermas'a göre modernlik, "18. yüzyıl Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen bir projedir. Bu proje nesnel bilim, evrensel ahlak ve yasayı belli bir özerklik içinde kurgulamaktadır. Akıl üç özerk alana ayrılmıştır: Bilim, ahlak ve sanat" (Yıldırım, 2012: 31). Bu projenin başarıya ulaşması için gelenek, geçmiş, metafizik gibi olguları bir kenara bırakarak ilerleme, özgürleşme ve rasyonelleşme çabası içine girmek gerekmiştir. Ancak Batının ilerleme isteği arzuya dönüştüğünden itibaren hem Batılılar hem de sömürgeleri için tehlikeli bir durum söz konusu olmuştur. Bu bağlamda I. Dünya Savaşı'nı basit bir tarihi olgu olarak görmek yanlış bir tutum olur. Bu savaş, coğrafi keşifler sonucu zenginleşen ve yeni pazarlar bulma mücadelesi veren -çoğunu Avrupa'nın oluşturduğu- ülkelerin rekabeti sonucunda meydana gelmiştir. Bir yandan gittikçe zenginleşen sanayi ülkeleri arasındaki mücadele, öte yandan sömürge ülkelerinin de birbirleriyle savaşmaları bu savaşı küresel bir savaş haline dönüştürmüştür.

Sömürgeciliğin ya da Batı tahakkümüne dayalı modernliğin ürettiği diğer temel sorun, yoksulluktur. Batı dışı toplumlarda Batının yer altı ve yer üstü zenginlikleri talan etmesi sonucunda derin bir yoksullaşma ortaya çıkmıştır. (...) modernlik, bir zenginlik ve güç olmaktan öte bir sefalet dönüşmektedir. Batıcı bir elit topluluğun dışında, büyük kitlelerin sefalet içinde yaşamasına yol açmaktadır. Bu kitlelerin iş, mesken, eğitim ve sağlık imkanları “modern” olmaktan uzaktır. (Yıldırım, 2012: 25).

Art arda gelişen I. ve II. Dünya Savaşları’ndan, en büyük darbeyi sivil halk kitlesi ve sürekli bir ideolojinin propaganda aracı haline dönüşen sanat, dolayısıyla sanatçı almıştır. Modernizmle yeni bir biçim ve içerik kazanan sanat faşizm, komünizm, sosyalizm gibi ideolojiler çemberinde -kimi zaman doğru, kimi zaman ters orantılı- biçim değiştirmek durumunda kalmıştır. Propaganda aracılığıyla savaşa ikna edilen halka, doğru bir yol izlediği izlenimi verilmiştir.

Faşizm ve komünizm, modern zamanların yıkıcı ideolojileri ve deneyimleri olarak milyonlara varan insanların katledilmesine neden oldu. Komünizm, yaklaşık bir asra varan bir deneyim olarak birçok ülkede ve birçok toplulukta baskıcı ve ölümcül bir yaşam sundu insanlara. Toplulukları baskı ve zulümle kültürlerinden, dinlerinden ve geleneklerinden kopardı. Muhalif kitleler ya yok edildi ya da sürgüne gönderildi. Hapishaneler ve işkencehaneler toplumsal kurumların bir parçası haline geldi. Bu baskı ve şiddet ortamı nedeniyle, yine milyonlarca insan “yurtsuzlaştı”. İnsanlar topraklarından, ülkelerinden ve coğrafyalarından koparak göç etmek zorunda kaldılar. (Yıldırım, 2012: 22, 23).

II. Dünya Savaşı’nın başlamasında etkin rol oynayan Nasyonal Sosyalizme göre, “Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Alman Siyasetinde etkin olan ve Alman ulusunu çöküş sürecine sokan Marksizm, Liberalizm gibi ideolojilerin sanata yansımalarının modernizm şeklinde gerçekleştiğine inanıyordu” (Erden, 2004). Bu bağlamda, Alman iktidarının tutumu hem kitlelere hem de modernizm ve modern sanatlara karşı acımasız bir hal almıştır.

1919’da mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus mimarlık, sanat ve zanaat okulu, bir karşı sanat hareketi olarak “sanatla zanaatı yeniden birleştirmeye ve sanatın toplumsal amacını yeniden tesis etmeye çalışarak, yerleşik güzel sanat sistemine karşı direniyordu” (Shiner, 2001/2010: 343). Bu direnişe rağmen “Nasyonal sosyalistlerin ortadan kaldırılmasına neden oldukları ilk sanat kurumu Bauhaus olmuştur. (...) 11 Nisan 1933’de, SA komünizm propagandası yapıldığı gerekçesi ile Bauhaus’u basarak kapılarını mühürler” (Erden, 2004).



Resim 3.3.1., II. Dünya Savaşı sırasında Naziler'in modern sanat eserlerini yağmaladığına ilişkin görüntü

Hitler, “Alman yazar, ressam ve bestecilerin de çok geçmeden keşfettikleri gibi bütün biçimleriyle modernist sanattan nefret ediyordu” (Shiner, 2001/2010: 348). Nazilerin yoz sanat olarak adlandırdıkları avangard sanat, özellikle de ekspresyonist tarzda modern sanat eserlerinin bir kısmı yok edilirken bir kısmını da satılmıştır.

1933-1945 tarihleri arasında varlığını sürdürmüş olan III. Reich’da NSDAP yönetimindeki devletin kültür politikaları sanat ortamına doğrudan müdahaleyi içerdiğinden, sanatçıların ve sanat kurumlarının faaliyetlerini özerk bir alan içinde yürütmeleri imkânsızdı. Tamamen otoritenin iradesine dayanan karar alma mekanizmaları, sanatçının üretiminden sanat kurumlarının işleyişine, nasyonal sosyalist estetiğe aykırı sanat eserlerinin yok edilmesinden ve hangi insanların ulusun kültürel yaşamına katılabileceğine dair standartların belirlenmesinden halkın estetik değerlerini dönüştürmeye varacak kadar kapsamlı düzenlemelere gitmiştir. Bu düzenlemelere karşı çıkanlara veya uyum sağlamayanlara yönelik tahakküme dayanan bir siyaset izlenmiştir. (Erden, 2004).

Böylece yersiz yurtsuzlaşan öğretim üyeleri ve sanatçılar ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. New York’un yeni sanat merkezi olmasına ilişkin süreçte bu durum önemli bir paya sahiptir.

Hitler modern sanatı akıl hastası ve suça eğilimli insanların uğraşı olarak görmekte ve dünya için tehdit oluşturduklarını düşünmektedir.

Fütürizmin gelecekçi, inşacı niteliklerinden etkilenen Rus konstrüktivistleri İtalyanların yıkıcılığının aksine yapıcı bir tutum sergilemiştir. Kendilerini kurtarılmış bir geleceğin temsilcileri olarak gören Konstrüktivist sanatçıların bu hayalleri Stalin dönemi ile son

bulmuştur “Stalin’in 1928’de Troçki’yi, 1929’da da Buharin’i safdışı bırakarak başa geçmesi, Komünizmde öncü sanata karşı her türlü hoşgörüyü son verdi” (Lynton, 1980/2004: 171).

Konstrüktivist sanatçıların uygulamaları ile toplum arasındaki farka Berger (2007: 35), şöyle değinir; “Onların dünyaya bakış tarzları, günlük toplumsal gerçekten naif bir uzaklıkta olmakla eleştirilmişti. Tatlin’in Üçüncü Enternasyonal Anıtı, elinde karasabanı olan bir köylüye ne diyebilir ki? Sovyet nüfusunun çoğunluğunu, kültür düzeyi son derece düşük köylüler meydana getiriyordu”. Dolayısıyla özgürlükçü sanatın Rusya’da barınması olanaksız hale gelmekteydi.

Toplumcu gerçekçiliğin esasen Nazi Almanya’sının kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. İki arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. İki ifade biçimi de 1930’larda ortaya çıkmıştır, işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerinin kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir. İki de kolaylıkla anlaşılabilen popülist biçimler kullanmıştır. Sovyet ve Nazi yönetiminin her ikisi de ikna amaçlı propagandalarını keyfi tutuklamalar ve kitlesel cinayetler gibi acımasız baskı yöntemleriyle birlikte uygulamıştır. Ancak, iki sistemin ikonografilerine daha dikkatli şekilde bakıldığında önemli farklılıklar da görülecektir. Komünizm ve faşizm doğa, teknoloji, iş, savaş, tarih ve insanın amacı gibi temalara ideolojileri gereği farklı yaklaşmıştır. Bu ideolojik farklar her bir ulusa özgü derinlere kök salmış kültürel ve toplumsal gelenekler tarafından şekillendirilmiştir. Dikkat çekici zıtlıklardan biri de, Nazizm’in geçmişi mitsel bir şekilde yüceltişi ile Sovyet komünizminin ilerlemeye yönelik tutkusu arasındadır. Nazizm bir anlamda Almanya’da hızlı modernleşmeyle ortaya çıkan dengesizliğe bir tepki olarak gelişmiştir. Oysa Çin Halk Cumhuriyeti, Küba, Afrika’da postkolonyal dönemde ortaya çıkan Marksist devletlerde ve diğer benzeri komünist devletlerde olduğu gibi Sovyetler Birliği’nde de politik devrim hızlı bir modernleşmeyle ortaya çıkmıştır. Modern yaşamın başarısı, komünist toplumun oluşturulmasına yol açan şiddetli isteğin ortaya çıkmasını sağlamasıdır. (Clark, 1997/2004: 100).

Sanat toplum içinde şekillenerek, toplumu yansıtır. Sanatın ortaya çıkışında sosyolojik ortam etken rol oynar. San’ın (2008: 70,71) aktarımıyla “İngiliz Edebiyat Tarihi” ve “Sanat Felsefesi” yazarı Hyppolyte Taine’e göre “sanat olayları doğa olaylarıyla aynı niteliktedir. Doğa olayları gibi sanat olaylarının da nedenleri vardır. Bir sanat ürününün ortaya çıkmasını belirleyen etkenler başlıca,

- 1) Ortam (Sosyal ve fiziksel çevre ‘milieu’),
- 2) Irk,
- 3) Dönem (sanat eserinin yaratılışına tanık olan tarihsel an ‘Moment’) olarak saptamak olasıdır”.

Dolayısıyla Modern olarak adlandırılan bu ortam –modernizm aydınlığa doğru gidişi işaret etse de- toplumun her kesimine olumlu biçimde yansımamıştır. Sosyal hayatta meydana gelen dönüşümler kimine pozitif olarak yansırken birçok halk kitlesine sefil bir yaşam hazırlamıştır.

3.4. 1960 Öncesi Paris Sanat Ortamı

Demokratik sisteme geçtikten sonra, askeri ve idari yönetimin yanı sıra bilim ve teknolojiye güçlü bir konuma gelen Fransa'nın sanata da ev sahipliği yapması tesadüf değildir. “Fransa’daki Akademi, Fransız sanatını iki yüz yıl kadar düzenleyip donuklaştırdıysa da (19. yüzyıl salon sanatı onun ürünüdür), hiçbir zaman aşılmaz bir güç haline gelmedi. Akademiye karşı olan ya da Akademi çevresi dışında kalan sanatçılar her zaman vardı. Fransa’da sanatın pazarı ve hitap ettiği kitle hiçbir zaman tek değildi” (Berger, 1969/2007: 13). Bu durumun başlıca nedeni çok miktarda sanat akademisi ve sanat galerisine sahip olması, farklı ülkelerden gelen yabancı sanatçılara ev sahipliği yapması ve yeniliklere açık olmasıdır. Örneğin “bu dönemde birçok Avrupa başkentinde galeri sayısı en fazla 30’ken Paris’te 130’du” (Rona, 1997c: 1429). Kısaca Paris, sanatçıları, eleştirmenleri, koleksiyonları ve çok sayıda sanat galerisiyle dünyanın en hareketli sanat merkezi konumundaydı.

Dada hareketinin Paris’te güçlenmesinin nedeni sanatsal aktivitelere diğer ülkelerden de sanatçıları çeken bir merkez olmasıydı. Ancak bu durum her yönüyle avangart sanata sahip çıktığı anlamına gelmemektedir. Nitekim “1940’lı yıllarda Klee ve Mondrian’ın sergileri resmi yetkililer tarafından resmen kapatılmış ve 1951 gibi geç bir tarihte ise yerel soyut sanatçılar Fransız sanatı ile ilgili yurtdışı sergilerinde temsil edilebilme hakkını talep edebilmek için Fransız Hükümeti’ne bir dilekçe yazmak zorunda kalmışlardır” (Hauser, 1985; Hauser’den akt. Kula, 2005: 14). Öte yandan Akademik sanat eğitimi ile serbest sanat ortamı paralellik göstermemiştir. “Gerçeküstücü sanatın mayalanmaya başladığı yıllarda, Paris’teki resmi kurumlarda akademikleşen sanat izlenimcilikti” (Yılmaz, 2006: 132). Oysa İzlenimcilik sanatçılar tarafından büyük bir heyecanla uygulandığı yıllarda akademi ve burjuva tarafından reddedilmişti.

Paris, dünyanın her yerinden sanat öğrencilerinin öncelikli tercih ettiği şehir olmuştur. Bazı ülkeler Paris’te, kendi öğrencilerini teknik anlamda donatmak üzere okul açma yoluna gitmiştir. Bunlar arasında Mısır ve Osmanlı’da bulunmaktadır. Paris, II. Dünya Savaşı’na kadar farklı uluslardan birçok sanatçının bir araya gelerek etkinliklerini sürdürdükleri bir

merkez konumunda idi. Bu durum savaştan sonra da bir süre böyle devam etmiştir. Savaşın maddi-manevi yıkıcı etkilerinin azalmasıyla kentte hareketli sanat ortamı yeniden yaratılır. İki savaş arası dönemde henüz olgunlaşma evresini tamamlamayan sanat akımları birbirini tetiklercesine art arda ortaya çıkıvermiştir. Soyutlama anlayışına dayalı bu akımlar II. Dünya savaşı ile kesintiye uğradığında henüz toplumca kavranmış ve benimsenmiş değildir. Batıda 1923-1950 arası süreç, Modern sanat akımlarının tümünün olgunlaşma evresini tamamlayıp soyut eğilimlerin yeni bir yol arayışına girdiği bir dönemdir. Örneğin 1922’de dağılan Dadacılar, Sürrealist akıma yakın durmaya başlamış ve üretimlerini bu anlayış çerçevesinde geliştirmişlerdir. Doğanın sırlarını keşfeden bilim adamlarının buluşları ışığında yaratılan bu akımlar birbirinin doğuşuna hizmet etmiş, sanatçılar kapıldıkları bu heyecanla sürekli yeni arayışların peşinde koşmayı kesintisiz olarak sürdürmüşlerdir.

Birçok akımın Paris merkezli geliştiği modern sanat, Avrupa’nın pek çok ülkesinde gördüğü desteği yitirmeye, hatta yasaklanmaya başlamıştır. “...New York’taki müzenin topladığı resimler, modern başyapıtların sürekli olarak sergilenmesini sağladı. Bunun yanı sıra, ödenekli ve özel galerilerdeki gelişmeler, 1930’larda Avrupalıların Amerika’ya akını, New York’un zamanla modern sanatı merkezi olarak Paris’in yerini almasına yol açtı.” (Lynton, 1980/2004: 169).

3.5.Paris Sanat Akademileri

Colarossi Akademisi ve Julian Akademisi, devlet sanat akademisi olan École des Beaux Arts’a alternatif olarak açılan iki özel sanat eğitim kurumudur. “Avrupa’nın plastik sanatlar alanında gelişmesinde anahtar rolü oynayan Colarossi ve Julian Akademisi, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında açılmıştır. Bunlar geleceğin ressam ve heykeltıraşlarını yetiştiren Fransa’nın iki önemli sanat okuludur” (www.artline.ro). Bu iki akademinin incelenmesinin nedeni, teze konu olan heykeltıraşların bu akademilerde eğitim almış olmalarıdır.

3.5.1. Académie Julian

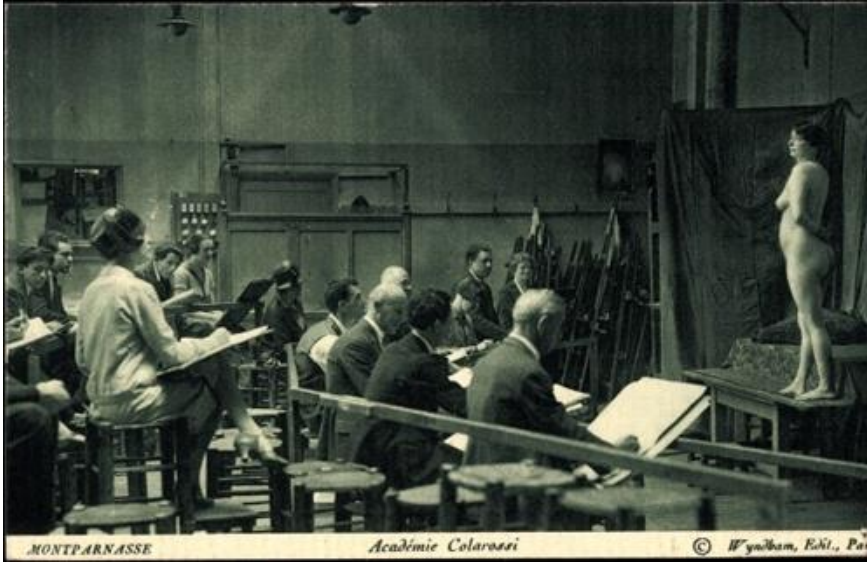
Rodolphe Julian Tarafından, 1868’de kurulan Julian Akademisi sınavsız öğrenci kabul eden özel bir akademiydi. “Paris’in ilk serbest akademisi Akademi Julian’ın öncüsü, ‘serbest atölyeler’dir” (Artun, 2007: 69). École des Beaux Art’sın aksine Kadın ve erkek öğrencilerin bir arada eğitim aldıkları Julian Akademisi, Güzel Sanatlar Yüksekokuluna öğrenci

Julian Akademisi, Türkiye’den sanat eğitim almak üzere Paris’e gönderilen gençlerin en çok tercih ettiği sanat okulu olmuştur. Nitekim tez konusunda ele alınan dört heykeltıraşın -Hadi Bara, İlhan Koman, Şadi Çalık- üçü bu akademide eğitim almıştır.

3.5.2. Académie Colarossi

“Colarossi Akademisi, Suisse tarafından 1815’te kuruldu” (www.artline.ro). İtalyan heykeltıraş Filippo Colarossi tarafından satın alınması Julian Akademisi’nin açılışıyla yakın tarihlere (1870) denk gelmektedir. Böylece Paris’e bir özel sanat okulu daha açılmış olur.

Öğretim kadrosunda Frances Hodgkins, Raphael Collins ve Jean Antonie Injalbert gibi isimler görev almıştır. Colarossi Akademisi, Ecole des Beaux Arts’dan farklı olarak Julian Akademisi gibi kız öğrencilere kapılarını açmış ve çıplak modelden çizim yapılmasına izin vermiştir.



Resim 3.5.2.1., Calorossi Akademisi desen çalışması

Okulun öğrencileri arasında Modigliani’nin ilham perisi Jeanne Hébuterne, Camille Claudel ve kayıtlı öğrenci olmadan çeşitli derslere katılan Henry Moore’da bulunmaktadır. Okul 1930’larda kapanmıştır. Zühtü Müridoğlu Colarossi Akademisi’nde derslere katılmıştır.

3.6. 1960 Öncesi Batıda Heykel

Bir zamanlar Rönesans sanatçılarının üstlendiği, yeni bir dünya var etme çabası bu kez 20. yüzyıl sanatçıları tarafından devralınmıştır. Bu sanatçılar, insanla doğa arasına giren teknik

dünyayı biçimlendiren, geleceğin dünyasını tasarlayan, yeni realitenin yaratıcısı olarak göreve başlamışlardır.

Rönesans'ta varoluşa odaklanan heykel, modernizm sürecinde kendini sorgulamaya yönelmiştir. Böylece sanatsal anlamda sınırların zorlandığı, biçime ilişkin problemlerin neredeyse bir kenara bırakıldığı bir evreye girilmiş olur. “Bu büyük biçim devrimi, heykelde insanın biçimini, çıplaklık kültüründen, yazınsal ya da tarihsel kimliğinden, alışılmış görünümünden ve amacından sıyrıldı. Yeni yaratma ideallerini engelleyen “kurallar bütünü” artık işe yaramaz bir duruma geldi. Aranan ifade ve üslup anlayışı sanatçıları bambaşka yollara itiyordu.” (Bilge, 2000: 5). Bu modernleşme sürecinde, “tarihin bütün tortuları atılarak bilimin süzgecinde sürekli bir aydınlanmaya doğru gidildi” (Gültekin, 2007).

Bu yeni süreç bilimsel gelişmelerle ivme kazanmıştır. Bilimsel gelişmeler -kaçınılmaz olarak- hayatın birçok alanında ve sanatta yeni kapıların aralanmasına önayak olmuştur. Örneğin sanatçının doğayı kopyalamaya dayalı çalışma sistemine son vermesini sağlayan fotoğraf makinesinin icadı ya da kübistlere yol göstericilik yapan atomun parçalanabilirliği bilgisi, yeni sanat akımlarına kapı açan psikanaliz yöntemi sanatta önemli dönüm noktaları olarak sanat tarihi kitaplarında yer almıştır. Bu yeni sürecin ortak adı olan “modernizm, 20. yüzyılın ilk yarısının yenilik getiren sanat akımlarını içine alan büyük bir harekettir” (Little, 2006: 98). Bundan böyle, “sanatçının tek kaynağı kendisidir” (Berman, 1982/2004:176). Ancak sanat, içerdiği değerler bağlamında bireysel olduğu kadar toplumsaldır da. “Kültür teorisiyle toplumsal olayları açıklayan düşünürler modernizm, modernlik ve modernist kavramlarını daha kültürel bir konsept içinde ele alarak açıklamaktadırlar. Burada modernlik, özellikle humanistik bir temele dayandırılır ve 1890 ile 1940 yılları arasındaki sanat, edebiyat ve mimari hareketleri anlatmak için kullanılır” (Yıldırım, 2012: 16).

Uygulamaya ilişkin güçlüklerinden kaynaklı, sanatçı sayısı sınırlı kalan heykel, resim kadar hızlı yol kat edememiştir. Bu bağlamda, modern heykel alanında kayda değer gelişme 19. yüzyıl ortalarına doğru Empresyonizm'in temel ilkelerini yansıtan Rodin heykelleriyle gerçekleşebilmiştir. Dolayısıyla, plastik sanatlarda, modernizmin ilk sinyalleri resimde verilirken, heykelde modernist anlayış belirgin olarak Rodin'in çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. Aliyazıcıoğlu'na (2010) göre, 20. yüzyıl sanatı “bulunduğu ortamın kurallarını ciddiye alarak bunları özerk biçimde uygulayan ve aşırı uçlara giden, öte yandan da kendi kurallarından başka yasa tanımayan avangart sanatçıların elinde şekillenmeye başlamıştır”. Daha 18. yüzyılda “klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirilmiş,

tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğin de aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı” (Lynton, 1980/2004:13).

Heykelde modernizm, herhangi bir erki temsil etmeye yönelik çalışma çabasından kurtulmasıyla başlar. Bu tavır ilk kez Rodin’in eserlerinde belirir. Artık heykel, sanatçının öznel tutumları ve biçimsel zmlmeleriyle şekillenmektedir. Örneğin, Rodin ile yn değiştiren heykel, anıt mantığından kurtulmayı başarmıştır. Rodin, Rönesans ve Barok’un benimsediği, pürüzsüz, mükemmel yzeeye sahip yontu anlayışını bir kenara bırakmıştır. Artık heykelin konusu değişmiş, gelenekselci yaklaşım terkedilmiştir. “Rodin, anatomik bütünlüğü reddetti; heykelsel bütünlüğün geleneksel bitirişten daha önemli olduğunu savundu. İşte zgrlk yolunda sanatçı ilk adımını atmış oluyordu” (Bilge, 2000: 4). Bu dönem birçok heykeltıraş modelden çalışmayı bir kenara bırakırken, Maillol, Barlach gibi, geleneğin takipçisi, kuralları tamamen bırakmayan heykeltıraşlar da mevcuttu. “Bu dönem modern heykeltıraşların bir kısmı fiğr reddetti; bir kısmı ise siyasal liderlerin portrelerini yaptılar” (Bilge, 2000: 266).

1923-1950’lerde modern anlayışıyla üretilen heykeller, dönemin ortalarına doğru yerini soyut çalışmalara bırakmıştır. Rodin’den sonra ikinci devrimini Brancusi’nin eserleriyle yaşayan heykel, kaide bağımlılığında kurtulmuştur. Artık heykelin taşıyıcısı rolünden sıyrılan kaide heykelin bir parçası haline dönüşmüştür. “Brancusi, heykel yüzeyinin, en st düzeyde parlatılmasına ve yansıtıcılık estetiğine öncülük etti. Modern heykele yeni bir mekân bilinciyle birlikte ışık ve gerçek hareket girdi. Bu gibi gelişmeler, klasik anlamda bir estetik değer arayışını gereksiz kıldı” (Bilge, 2004: 264)

Kaide sorunuyla uğraşan Brancusi bir yandan da yeni arayışların anlayışın peşine düşmüştür. 1925’e ait “uzaylı bir kuş” attığı adıma örnek olarak gösterilebilir. Brancusi, “bedeni dış katmanlarından soyarak, temel olanı vurguladı ve hayal edilebilenden daha saf bir biçimde açığa çıkardı” (Bilge, 2000: 4).



Resim 3.6.1., Constantin Brancusi, Young Bird, 1928



Resim 3.6.2., Brancusi Uzaylı bir kuş, 1925

Doğanın sunduklarının dışına çıkmaya çalışan modernist sanatçı, bilindik sınırları zorlamayı denemiştir. Bu yeni bakış açısını benimseyen sanatçılar, artık görüneni değil düşündüklerini görselleştirmektedir. Düşünlerini görselleştirmek konusunda öncü akım sürrealizmdir. Sürrealist gruba ilk katılan sanatçılardan Giacometti “önceki tüm varsayımlarından, sanat geleneklerinden sıyrılmış olarak, heykeli kendi asıl anlayışına yaklaştırmak için, heyecan verici bir maceraya atıldı. İşte O’nun acı verici mücadelesi böyle başladı” (Bilge, 2004: 179).

Zaman zaman farklı çalışma tavırları içine girişi grup arkadaşları tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Örneğin modelsiz çalışma anlayışını bir anda terk ederek modelle çalışma isteği sürrealist grup için kabul edilemez bir durumdu. “Oysa, modele bakarak çalışmakla ezbere çalışmak arasında, bir fark olmadığını görmüştü sanatçı. Çünkü her iki yöntem sonunda ortaya çıkan heykeller birbirine benziyordu” (Yılmaz, 2006: 151). Onun yapıtları Dada ve Sürrealist grubun ideolojik fikirlerini destekleyen, soylu sanata karşı uzun ömürlü

malzemeyi reddeden bir tutumu sergilemektedir. Bu bağlamda Koman, Giacometti'nin eserlerini şöyle yorumlamıştır: “insanın ne kadar narin, kırılğan ve ölümlü olduğunu gösteren heykeller yapmıştır. Figürleri Nazi esir kampında, bir deri bir kemik kalmış insanlara çok benzer” (Karabuda, 1981). Akalın (2013) ise Giacometti'nin uzun ince adamlarını şöyle yorumlar: “Giacometti'nin heykelleri tamamen insana ait olan duyguları içerisinde barındırır. Hatta eserleri ve eserlerini oluşturan görsel imgeler insandan insana daha insan, maddeden daha maddedir”.



Resim 3.6.3.,Alberto Giacometti, Gerçeküstücü Masa 1950



Resim 6.3.4., Alberto Giacometti, Chariot, 1938

Barbara Hepworth, Sürrealizm akımı içerisinde de yer alan önemli bir kadın sanatçıdır. Bilge'ye (2004:111,112) göre, “Hepworth'un sanattaki bütün yaşamı ve heykeldeki itici gücü, ‘insanla doğanın temel ve ideal bütünleşmesi’ni yakalamaktı. (...) 1930' da Paris'e yaptığı ziyaretler sırasında Mondrian, Brancusi ve Arp'ın eserlerini gördüğünde sanatta ‘başka düzenler’ yaratmanın cesur örneklerini de görmüş oluyordu”. Hepworth'un sanatının biçimlenmesinde bu üç isim önemlidir. “1930'da Arp'ın sanatıyla tanışmasıyla, malzeme konusunda edinmiş olduğu engellemelerden kurtuldu” (Bilge, 2004: 112). ‘Objel’ adlı çalışması bu farkındalığın ürünlerinden biridir.



Resim 3.6.5., Meret Openhiem, Obje, 1936, kürk kaplı fincan, tabak ve kaşık, 10.9, 23.7 ve 20.2 cm

Dadacı kaosun peşisıra doğan gerçeküstücülük, sahiden bir devrimdi: modernizmin ısrarla sanatı dışına atmaya çalıştığı figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik ve daha ne varsa hepsini tekrar içeri alan ve saf-soyut-nesnesiz sanat idealini yerle bir eden bir devrim. Öyle ki bu devrim Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerikan egemenliğinin başlangıcını ya da başka bir deyimle, postmodern durum'un belirgin bir işaretiydi. (Yılmaz, 2006: 153).

1923-1950 arası dönemde Henry Moore adı kütleli heykelleriyle ön plana çıkmaktadır. Yapıtlarında yoğunluklu olarak anne-çocuk, yatan kadın, aile temaları görülmektedir. Ancak Moore "kendini tek bir biçimsel fikre, örneğin 'uzanmış figüre' hapsetmeyi istemiyordu. Tersine sanatını, insan biçimine olduğu kadar nesnelere rastlantısal karşılaşmalara da açık tutmayı amaçladı" (Bilge, 2004: 106). İyi bir akademik eğitim alan Moore "1936'dan 1938'e kadar, tek biçimli ve tek parça halinde taş heykeli geliştirmekle uğraştı. Bu geliştirmeyi daha belirgin olarak anne temasına dayanarak ve yüzeye ne olduğu belirsiz yarıklar ya da küçük gözler ekleyerek yaptı" (Bilge, 2004: 108).



Resim 3.6.6., Henry Moore, Reclining Figure (Yaslanmış Figür),1938, 14.6x33 cm

“Dünyada yeni bir çığır açan teknoloji, matematik, mühendislik, fizik, kimya bilimleri heykel sanatına da pek çok teknik olanaklar sağlıyordu. Heykel eski hareketsizliğinden kurtuluyor, mekâna açılıyor; Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm gibi pek çok sanat akımı heykeli etkisi altına alıyordu” (Bilge, 2004: 115).

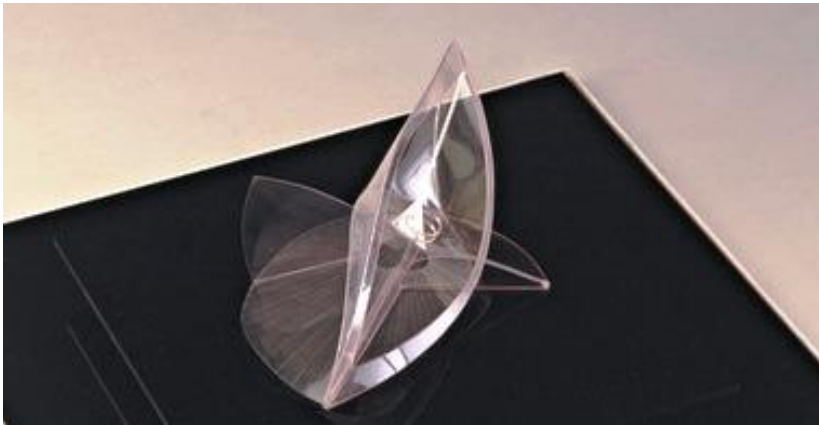
1923-1950 arası dönem sanatın herhangi bir yere ait olmadığını kanıtlarcasına dünyanın dört bir köşesinden yeni anlayışlar çerçevesinde yeni yaratılar fişkırmıştır. Rusya’dan sonra Amerika’ya sıçrayan modern sanat yeni anlayışlarla belirmeye başlamıştır. Renk ve çizgiselliğin hâkim olduğu Calder’in mobilleri, boşlukta salınarak özgürce biçimlenme olanağına sahiptir.

Mühendis olarak yetişen Calder, 1930’da Paris’te atölyesini ziyaret ettiği Mondrian’ın sanatından çok etkilenmişti. O da Mondrian gibi, evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanat özlüyordu, faka ona göre böyle bir sanat katı ve hareketsiz olmamalıydı. Evren sürekli hareket halindedir, ama gizemli güçler tarafından da dengede tutulur. İşte bu denge düşüncesi Calder’e hareketli kompozisyonlar (mobil) kurma esinini vermiştir. (Gombrich, 1950/2006: 584).



Resim 3.6.7., Alexander Calder, A Universe (Evren), 1934

Rus Konstrüktivizmi'ne damgasını vuran iki heykeltıraş kardeş Naum Gabo ve Antonie Pevsner'dir. Kaide bağımlılığından kurtulan heykel Konstrüktivistlerin mühendis-heykeltıraş yaklaşımıyla yeni sunum olanaklarına kavuşmuştur. Artık heykel kendini taşır hale gelmiştir. Akademik bir sanat eğitimi almayan “Gabo Rusya’da doğmuş, Münih’te fen bilimleri konusunda, matematik, fizik, kimya ve inşaat mühendisliği dallarında iyi bir eğitim almıştı” (Bilge, 2004: 115). Gabo’nun 1920’lerde yaptığı heykellerin çoğu saydam malzemeye yapılmış heykellerdir. Genellikle ince yapılı bu heykeller ışığı yansıtması ve gölgesizliğiyle önemli, bir yere sahiptir.



Resim 3.6.8., Naum Gabo, Spiral Theme, 1941, Plastik, 14x33.6x23.7 cm



Resim3.6.9.,Naum Gabo, Spiral Theme, 1941, Plastik, 14x33.6x23.7 cm

“Gabo’nun söylediği gibi, insan merkezli sanattan ve doğanın taklidinden uzaklaşmakla, yeni soyutlama ya da ‘gerçekçi sanat’ kabaca geometrik şekillerin diline doğru kaydı. Çünkü onlar zihin kavramlarıydı. (...) Daha önce heykelle ilgili hiçbir sanat akımı bu kadar mekân bilincinde olmamıştı ya da mekânı, bu kadar bütünleyici ve heykelde somut bir hale getirmek için kararlı olmamıştı” (Bilge, 2004: 143). Mekan ve yeni malzemelerin önem kazandığı bu dönemde,

Demir, çelik, plastik gibi maddelerin geometriden türeyen şekillerle kullanılmasının nedeni, bu malzemelerin sanat tarihinden izler ve kültürel bellek taşımamasıdır. Malzemelerle eksiksiz bir ortaklık kazanacak en esin verici yeni öge mekandır. Konstrüktivistler gibi sanatçılar için mekan, modern çağ anlatımını mümkün kılıyor ve biçim konusunda daha cesur olmalarını sağlıyordu. Heykeltıraşlar mekânın, biçimlerin içine nasıl sokulacağı ya da, mekânın biçimlerden nasıl ayrılacağı sorunlarıyla karşı karşıya kaldılar. (Bilge, 2000: 264).

Konstrüktivistler, heykelin uygulama ve konusuna ilişkin tüm belleği yenilemeye girişmiştir. “Doğanın taklidi ve geçmiş sanatların yüceltilmesi gibi heykelin amacıyla ilgili tüm önceki varsayımlar çıkarılıp atıldılar. Modellendirme, oyarak biçimlendirme reddedildi. Bronz ve mermer heykeller, halk ve politik liderler tarafından olmasa bile, öncü sanatçılar tarafından modası geçmiş sayıldı” (Bilge, 2004: 142). Sanattaki zihinsel gelişmeler zaman zaman fiziksel koşullarla paralellik göstermediği için sanatçı heykel uygulamasını tamamen kendi el ustalığıyla çözümlenmekteydi. Yani, “Modern heykelin tümü sanatçının eliyle yapılıyordu” (Bilge, 2004: 142).

Sanatsal yaşamının ilk evresinde soyut resme yönelen Pevsner kardeşi Gabo'nun yönlendirmesiyle konstrüktivist heykele yönelmiştir. “1931’de “SOYUTLAMA-YARATMA” grubuna katılan Pevsner burada, Yapımcı anlayışını geliştirebileceği bir ortama kavuşmuştur” (Tükel, 1997).



Resim 3.6.10., Antonie Pevsner, Developable Column, 1942, bronz, 57.7x 49.2 cm

II. Dünya Savaşı'nın meydana gelmesinden sorumlu en önemli isimlerden biri olan, dönemin bir nevi ikona kırıcılığı görevini üstlenen Hitler, modern sanata yoğun eleştirilerde bulunarak Kübizm ve Dada hareketinin Alman halkını tehdit eden unsurlar olarak nitelendirmiştir.

““Değer biçilmeyen üç şey Tanrı'nın gücü, doğanın gücü ve insanın yaratıcı gücüdür” soyut ve modern heykelin en etkili ve en büyük yararı, insanın yaratıcı gücüne verdiği değerdir” (Bilge, 2004: 261,262).

1923-1950 arası dönemin ortalarına doğru sanat yeni bir dönüm noktasındadır. Modernizmin tahtının sallanmaya başladığı bu dönemde sanat Avrupa desteğini de yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Bu durumu yaratan faktörlerin başında savaş olduğu kadar, savaşın başkahramanlarının modern sanatı aşağılayan tutumu da gösterilebilir. Soyut sanat başta Avrupa, Rusya ve ardından sanatın yeni hamisi Amerika'da şekillenme sürecini sürdürmüştür.

24 Ekim 1929'da New York Borsası'ndaki çöküşle meydana gelen ekonomik krize rağmen New York'ta, 1929'da açılan Modern Sanatlar Müzesi (MOMA) topladığı modern eserlerle genç kuşak sanatçılara yeni bir perspektif kazandırmıştır. Soyut sanatın oluşumu ve gelişimine ilişkin en önemli tetikleyici unsur, iki dünya savaşının olumsuz etkilerinden kaçan Avrupalı ve Rus sanatçı ve kuramcılarının sanatın yeni merkezi olmaya aday New York'ta rahat biçimde eserlerini oluşturabilme olanağı bulmalarıdır. Bu kent için yeni insanlar, savaş mağduru bu insanlar için yeni bir kent paradoksları henüz yetişmekte olan Amerikalı genç kuşak sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Amerika hükümeti sanatçılara iş alanı yaratmak ve ekonomik destek sağlamak üzere projeler hazırlamıştır. Böylece devlet büyük bütçelerle sanatçılara maddi manevi destek olmaktan kaçınmamıştır. Bu dönemde her tür yeniliğe açık olan Amerika, Meksika Devrimini yücelten eserleri genç kuşak sanatçıların örnek almasından dahi çekinmemiştir. Hem sanatsal hem de ekonomik açıdan dünyanın liderliği Avrupa'dan Amerika'ya doğru yol almıştır.

4. 1960 ÖNCESİ TÜRK HEYKELİNDE MODERN ARAYIŞLAR

1883’de öğretime başlayan Sanayi-i Nefise’de, heykel bölümünün donanımlı hale gelmesi uzun zaman almıştır. Başlarda öğrenci bulma sıkıntısı yaşarken ilerleyen yıllarda teknik yönden eksiklikleri aktif hale gelmesini geciktirmiştir. Resim, heykelden daha evvel uygulama alanı bulduğu ve teknik yönü heykel kadar detaylı olmadığından daha hızlı yol kat etmiştir. Kuruluşundan yaklaşık 50 yıl sonra heykel bölümünde bir hareketlenme söz konusudur. Heykel uygulamaları Cumhuriyet ilanının ardından halkla buluşmuştur ancak Türk heykeltıraşlar henüz bu uygulamalarda aktif rol alamamıştır. Türk heykeltıraşlar meydan heykellerini (Anıt Heykel) uygulamaya başladığından itibaren klasik anlayıştaki uygulamalardaki başarıları gözler önüne serilmiştir. Ancak Batının, klasik anlayışı yadsıyarak yeni arayışlara girdiği bir dönemde Türk heykelinin yerinde sayması doğru olmazdı. Bu yöndeki çabaları açığa çıkarmak üzere dört Türk heykeltıraş üzerinden anlatarak döneme ışık tutmak amaçlanmıştır.

4.1. 1960 Öncesi Modern Türk Heykeline Yön Veren Dört Türk Heykeltıraş

Osmanlı Devleti zamanında üç boyutlu heykel uzun yıllar yapılamamıştır. Zayıf bir şekilde de olsa heykel eğitimi 1883’te Sanayi-i Nefise’nin kuruluşuyla uygulama alanına kavuşmuştur. İlk olarak Yarvent Osgan’ın öğretmenliğinde yetişen heykeltıraşlar sayıca oldukça azdır.

Cumhuriyet dönemine kadar yetişen heykel öğrencileri klasik anlayışın dışına çıkmaksızın üretimlerini sürdürmüşlerdir. Cumhuriyet sonrası İhsan Özsoy’un öğrencileri olan iki önemli isim, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, Sanayi-i Nefise ve ardından Paris’te sürdürdükleri eğitim hayatlarını 1948’lere kadar klasik anlayışla sürdürmüşlerdir. İkinci Paris seyahatleri sonrası, Paris’e hâkim olan modern sanat uygulamaları bu iki sanatçının sanat anlayışlarını derinden etkilenmiştir.

Rudolf Belling’in öğrencileri olan 1950 öncesi sanat anlayışını şekillendiren iki önemli isim ise İlhan Koman ve Şadi Çalık’tır.

Bu bölümde 1923-1950 arası dönemde, Batının modern sanat uygulamalarına yönünü çevirerek, klasik anlayışın dışına çıkmayı başaran ilk dört heykeltıraş incelenecektir.

Yukarıda isimleri anılan bu heykeltıraşların Modern Türk Heykelinin temellerini, Paris sanat ortamı ışığında şekillendirme serüvenleri incelenecektir.

1950’lerde Batıda modernist sanatın son halkası olan soyut sanat ve ötesine geçişin yankıları tüm dünyada olduğu gibi Türk sanatçıları da etkilemiştir.

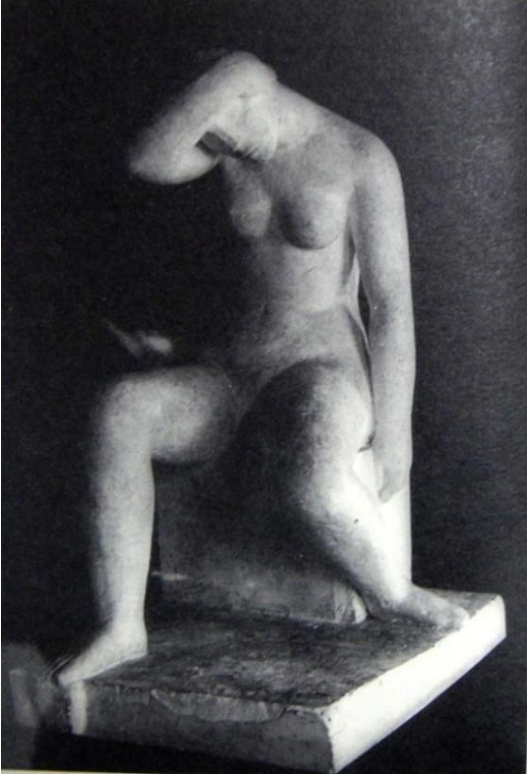
Türk heykelinde, Modern Heykel içinde yer alacak yapıtlara götüren tartışmanın II. Dünya savaşı ertesinde başladığını görüyoruz. Bu değişim Cumhuriyetin kuruluşundan beri sanata ve kültürel yaşama dair yapılan yatırımların sonuç vermeye başlaması olarak değerlendirilebilir. Yurt dışında eğitim yapmak üzere gönderilen sanatçıların ülkeye dönüşü, Akademide eğitimci olarak görev almaya başlamaları, yeni bir izleyici grubunun gelişiyor olması da bu atmosferi yaratan etkenlerdir. Zühtü Mürtoğlu, Hadi Bara, İlhan Koman, Şadi Çalık ve Hüseyin Gezer bu dönemin en önemli isimleriydi. (Aksungur, 2003).

4.1.1. Ali Hadi Bara (1906 -1971)

Cumhuriyet dönemi, ilk kuşak heykeltıraşlarından Ali Hadi Bara 1927’de Güzel Sanatlar Akademisi’nde “İhsan Özsoy’dan aldığı iki yıllık eğitimin ardından” (Çalık, 2006: 39) kazandığı devlet bursuyla Paris Julian Akademisi’nde Henri Bouchard’ın öğrencisi olmuştur. “Montparnasse’ta bir atölye kiralar. Bu sırada Charles Despiau’nun özel atölyesine devam ederek atölyenin bağlı bulunduğu Mailol geleneği ile yakınlaşır” (Atasever, 2011: 131).

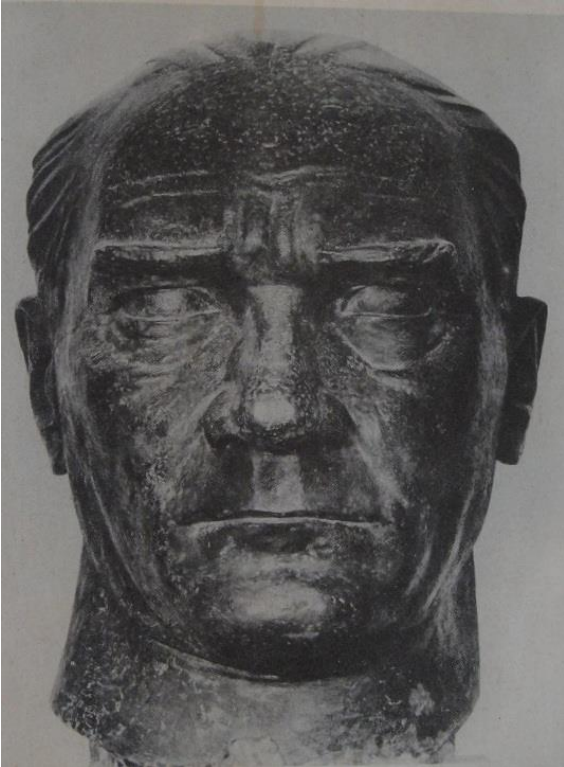
Üç yıllık Paris eğitimi etkileşimleri üretimlerinde hissedilir. Çalıkoğlu’na (2006: 40) göre, “Heykeli, mimari bağlamından tümüyle bağımsız bir olgu olarak ele alan sanatçı, ideal güzellik anlayışı içerisinde tüm yaşamını kadın bedenlerine adamıştır. Bara’nın 1950’li yıllara kadar gerçekleştirdiği büst ve çıplak kadın heykellerinde Maillol’un doğadan kopmaya başlayan ideal güzellik anlayışının yansımaları tespit etmek mümkündür”. Bara’nın ikinci Paris seyahatine kadar ortaya koyduğu eserlerinde ideal güzellik anlayışı devam etmiştir. Paris’teki eğitimi sırasında gerçekleştirdiği “Havva” adlı eseri 1929’da Salond Automne’de, “Bedia’nın Büstü” ise Salon des Artistes’te sergilenir.

Avrupa’da eğitim gören Müstakillerin 4. sergisinden (1931) söz edilen bütün yazılarda, Ali Hadi Bara’nın Havva heykelinden övgüyle söz edilmiş olması, bu sanatçının diğer gençlerden daha çok dikkatleri üzerinde topladığını gösterir. Havva heykeli ilk kez Paris’te Salon d’Autonme’de sergilenmiş (1928) ve Paris’ten yurda getirilen en büyük boyda heykel olarak tanınmıştır. (Tansuğ, 2008: 171-172).



Resim 4.1.1.1., Ali Hadi Bara, Havva

“Bara 1930’da yurda dönerek Akademi’de göreve başlamıştır. Aynı zamanda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğine katılmıştır. 1939’da New York’taki Dünya Fuarı’nda sergilenmek üzere büyük boyutlu Atatürk Başı’nı yapmıştır” (Çalikoğlu, 2006: 322).



4.1.1.2., Ali Hadi Bara, Atatürk Bütü, 120 cm

Yabancı heykeltıraşlar tarafından gerçekleştirilen anıt heykel uygulamaları, yeterli donanım ve teknik olanaklara kavuşan Türk heykeltıraşların elinde şekillenmeye başlar. “Bara, 1932 yılından itibaren ilk anıt çalışmalarını da gerçekleştirmeye başlar. Yeni kurulan Cumhuriyet, yakın bir geçmişte ulusça geçirilen bir savaşın anısını canlı tutmak ve mücadelenin başkahramanı olan Atatürk’e şükranlarını belirtmek üzere yurdun farklı noktaları için anıt siparişleri vermektedir” (Çalıkoğlu, 2006: 40). 1932’de Gemlik Atatürk heykelini, 1935’te Adana Milli Kurtuluş anıtını başarıyla tamamlamıştır.

Çalışkan, üretken bir kişiliğe sahip olan Bara, sanat hayatı boyunca araştırmacı, akılcı bir tavır sergilemiştir. Çalıkoğlu’na (2006: 52) göre, “1950 öncesi gerçekleştirdiği yontuları görünüşte farklı üslupsal tavır ve özellikler gösterir. Tema açısından ortak fakat model aşamasında karşıtlıklar gösteren bu çalışmalar temelde Bara’nın araştırmacı ve deneysel tavrının yansımalarıdır”. Deneysel tavrı, ısrarcı çalışmaları ve akıl süzgecinden geçirerek ulaştığı sonuçlar üretimlerini tek düzelikten kurtarmıştır. “Bara, tüm yapıtlarında temelde heykel sanatının kütle-mekan-uzay-boşluk ve doluluk gibi kavramlarına öncelik vermiştir. Formun üzerine giydirilen kıyafetle veya gereksiz gösterişlerle uğraşmamış, onun yerine üç boyutlu bir nesnenin yeryüzünde kapladığı alan ve varlık nedeni üzerine kafa yormayı tercih etmiştir” (Çalıkoğlu, 2006: 53).

Batıda hızla yükselen soyut eğilimlerin farkında olan sanatçı 1949’da ikinci kez Paris’e gider. Bu gidişi onun sanat hayatında bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Bu değişimi Gezer (1984: 99) şöyle aktarmaktadır;

Orada rahatsızlandı, rapor alarak iznini bir ay daha uzattı. (...) II. Dünya Savaşı sonrasının Paris’inde non-figüratif sanat pek yaygın ve hâkimdir. Bu durum figürasyona bağlı ve bu çeşit uygulamalara kesin çıkışlar yapan Hadi’yi kuvvetle etkilemiştir. O kadar ki, Türkiye’ye döndükten sonra, hemen hemen bir daha figüratif çalışma yapmamıştır.

Ancak Çalıkoğlu’na (2006: 49) göre, “Bara’nın 1948-1950 arası gerçekleştirdiği iki ayrı çalışma, Paris’te soyut sanatla yakınlaşmasının aslında tesadüfî bir karşılaşma olmadığını düşündürüyor.” Çalıkoğlu (2006: 52) bu savına ilişkin Bara’nın, ‘Dans Eden Figür’ ve ‘Çocuğunu Emziren Ana’ adlı çalışmalarını şöyle yorumlamaktadır;

Bu çalışmalar, tamamı ile non-figüratif olmasa da, model alınan biçimin gerçeklikle olan ilişkisini koparmaya niyetli örneklerdir. ‘Dans Eden Figür’ her açıdan seyredilebilir kütlesi ile devingen ve deforme edilmiş bir formu görünür kılarken, Çocuğunu Emziren

Ana' ise aynı tarihlerde benzer rölyefler üreten Zühtü Müritoğlu'nun çalışmalarıyla ortaklık gösterir.



Resim 4.1.1.3., Ali Hadi Bara, Dans
1948-1950



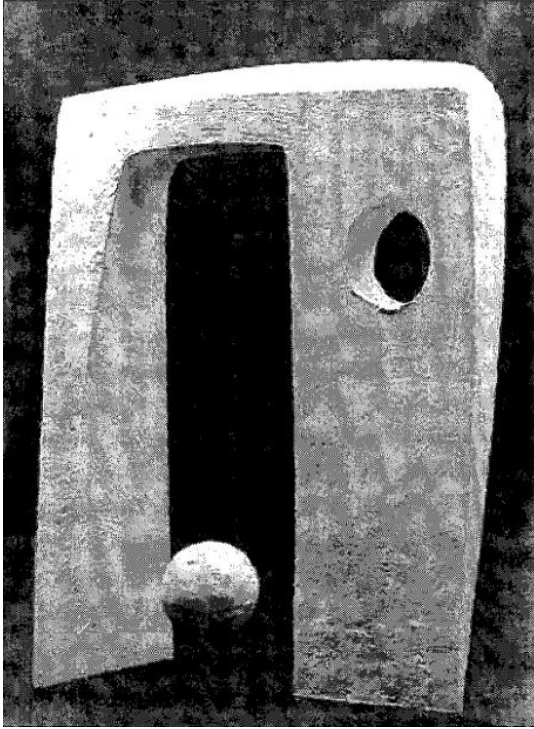
Resim 4.1.1.4., Ali Hadi Bara, Çocuğunu
Emziren Ana 1948-1950

Çalikoğlu'na (2006: 322) göre, “1948- 1950 arası dönem, non-figüratif heykele geçiş aşamasını oluşturan sanatçının figür soyutlamalarını işaret etmektedir. 1950'den itibaren tamamen non-figüratif sanata yoğunlaşmıştır. “Boş-Dolu” bu anlayıştaki erken çalışmalarından biridir”. Figüratifin yerini non-figüretife bıraktığı bu evrede Bara'nın “geometrik nitelikteki soyut metal yapıtlarında, hacim ve yüzey ilişkilerini ustalıkla çözümlendiği görülür” (Tansuğ, 1997b: 191).

“1949'da Paris'e gidinceye kadar heykel sanatının doğayı klasik bir yorumla verebilmek olduğunu savunarak yeni oluşumlara karşı çıkan” Bara (Yasa Yaman, 2002), ikinci Paris ziyareti sonrası düşüncelerinde meydana gelen dönüşümü Elibal'ın aktarımıyla şöyle anlatmıştır:

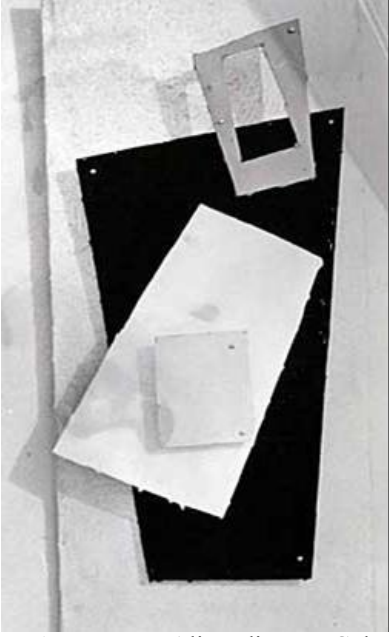
1948'e kadar figüratif heykel yaptım. Doğayı, her biri soyut olan biçimlerin birleşmesidir diye anlayınca, bu görüş içinde aramalar yaptım. Bu yol beni, saf plastik biçimlere yöneltti ve 1950'de figürasyonu bırakarak, 'abstraction geometrique' anlayışında

çalışmaya başladım. Bu denemeler sonunda, mimar Tarık Carım ve İlhan Koman'la, uluslar arası bir sosyetenin 'Türk Grup Espace'ı kuruldu ve 'Synthese des Arts Plastique' adıyla düşüncelerini açıklayan; Architecture d'Aujourd'hui ile Ajourd'hui dergilerinde yayınlanan bir bildiri ortaya çıktı. 1958'de demir levhalarla çalışmaya başladım. Bu levhaların kompozisyonu ile mekan içinde doluluk, boşluk; mekanı hapsedme problemlerine girmiş oldum. 1960'da geometrik şekillerin kuruluşundan kurtuldum. Negatif olarak hazırladığım birçok enformel soyut biçimlerin birleşmesinden ortaya çıkan ve sonucu 'Preconçu-önceden tasarlanmış olan' heykeller yapmaya başladım. (Elibal, 1973: 236).



Resim 4.1.1.5., Ali Hadi Bara,
Boş-Dolu, 1952, Alçı, 41x34x12

1950'de yeni bir bakış açısı kazanarak yurda dönen Bara, 1937'den itibaren Heykel Bölümü'nün başkanlığını yapan Belling yönetimindeki atölyenin ikiye ayrılmasıyla Bara ve Müridoğlu yeni tölyenin yönetimini üstlenirler. Modelaj, ahşap ve taş uygulama atölyelerinden oluşan heykel bölümüne 1952-1959'da Bara'nın öncülüğünde metal atölyesi de eklenir. Bara, metal atölyesini kurulmasıyla, yani 1958'den sonra, yoğunlukla metal üzerine kafa yormaya ve bunun sonucunda metal heykeller üretmeye başlar. Eserleri, "Ayrıntıdan arınmış, kendi mekânını ve boşluğu tartmaya çalışan, genellikle metal levhalarla oluşturulmuş soyut geometrik formlar üretmeye başlayan Bara, yoğun bir çalışma temposu içerisindedir" (Çalikoğlu, 2006: 44).



Resim 4.1.1.6., Ali Hadi Bara, Çok Renkli Duvar Heykeli,1950

Sanatçı kimliğinin yanı sıra paylaşımcı hocalığıyla da öne çıkan Bara özel atölyesinin kapılarını her daim açık tutmuştur. “Hoca ve öğrenci ayrımı gözetmeksizin yaşanan kaynaşmanın önemli merkezlerinden birisi Bara’nın Plaj Yolu’ndaki atölyesidir” (Çalıköğlü, 2006: 44). Ali Hadi Bara, hocalığının yanı sıra sanatçı tavrı ve yapıtlarıyla Modern Türk Heykeli’nin oluşum aşamasının en önemli heykeltıraşlarından biridir.



Resim 4.1.1.7., Ali Hadi Bara, Değişebilir Heykel 1950-1952



Resim 4.1.1.8., Ali Hadi Bara, Boşlukta Sürekli Biçim,Alçı, 1952, 100x90x66 cm

4.1.2. Zühtü Müridoğlu (1906 -1992)

Sanatsal macerasına resimle başlayan Müridoğlu, üç dört ay içerisinde İhsan Özsoy'un da desteğiyle 1924'te bölüm değiştirerek bitmeyen heykel tutkusuna ilk adımı atmış olur. 1927'lerde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati Bey döneminde ülkenin aydın ve yetişmiş kadro ihtiyaçlarını karşılamak üzere 1416 sayılı yasa (doktora yasası) çıkar. Öğretim elemanı yetiştirmek üzere bu yasa çerçevesinde yurtdışına öğrenciler gönderilmiştir. Fransa'ya gönderilen Zühtü Müridoğlu, Marcel Gimond'un öğrencisi olmuştur. (Germaner, 2003: 227). 'd Grubu'nun kurucuları arasında da yer alan Müridoğlu 1928'de Avrupa sınavını kazanan öğrencilerdendir ve "Paris'te Colorassi Akademisi'nde (...) öğrenim görmüştür" (Ersoy, 2004: 88). "Bu eğitim sürecinde sanatçı, Ecole du Louvre'daki sanat tarihi eğitimi ve Sorbonne'daki estetik kurslarına katılır" (Sülün, 2011b). 1929-1932 yılları arasında Paris öğrenimini tamamlayarak yurda dönen Müridoğlu ve aynı yıllarda dönen diğer öğrenciler "Türkiye'de var olan sanat grupları içinde kendilerine bir yer bulamadılar. Akademizme karşı bir tavır geliştirmişlerdi. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimi sorguluyorlar ve ismini koyarak 'modern'i savunuyorlardı" (Güner, 2014: 152).



Resim 4.1.2.1.,Zühtü Mütidoğlu, Nü, 168x57x39 (soldaki alçı, sağdaki bronz)

Hem Türkiye de, hem de Paris'te klasik eğitim alan Müridoğlu "1924-1932 yılları arasında, İhsan Özsoy ve Marcel Gimond etkileşimleriyle, Yunan ve Mısır sanatlarına bağlandı" (Yasa Yaman 2002). Bu çalışmalar el ve göz koordinasyonuna dayalı beceriye yönelik çalışmalardır. Uzun yıllar klasik anlayış çerçevesinde üretimler yapan Müridoğlu, Akad,

Mısır, Yunan heykellerine değinerek, “yeni sanat” olarak adlandırdığı modern sanata ilişkin görüşlerini şöyle aktarmıştır:

Akademizmin en şiddetle hüküm sürdüğü on dokuzuncu asırda “Rude”, “Barye”, “Rodin” ve nihayet elyevm yaşayan “Mailol” şarktan Yunana, oradan Gotiğe ve Gotikten kendilerine kadar gelen altmış asırlık heykel esprisini bütün manasıyla müdafaa etmiş dört dahidir. Bilhassa “Rodin” ile “Mailol” yeni sanatın iki büyük mektebinin kurucularıdır. (Müridoğlu, 1939).

Modern anlayışı benimsemeden önce başarılı bir klasik sanat uygulayıcısı olan Müridoğlu, “Gimond’un öğretisine uygun olarak modele bağımlı kalmadan ‘us-el’ birlikteliğine önem vererek heykelini ayrıntılarından arındırdı. 1932-1949 yıllarında sanatındaki temel kaygı değişmekle birlikte ‘çıplaklar’ındaki zor duruşların özgünlüğü öne çıktı” (Yasa Yaman 2002).

Yurda döndükten sonra, Samsun Lisesi’nde öğretmenlik, İstanbul Arkeoloji Müzesinde heykeltıraşlık, Gazi Eğitim Enstitüsünde öğretmenlik ve Akademi hocalığı gibi çeşitli görevlerde bulunan Mütidoğlu, Paris’ten döndüğü yıl bir de kişisel sergide açmıştır. Sanatçının “1932’de Alay köşkünde açtığı ilk heykel sergisi sanatçılar için öncü bir kimlik taşıırken, dönemin dergilerinde yankı uyandırır” (Naci, 1932: 262; Naci’den Akt. Giray, 1997). 1930’lu yılların ortalarında anıt uygulamalarını yabancı heykeltıraşlardan devralan Türk heykeltıraşlardan biri de Müridoğlu’dur. Ancak, “Anıt çalışmaları onun sanat yaşamında öncelikli bir yere sahip olmamıştır. (...) Müridoğlu avangard olma zorunluluğunu hissetmiş ve resmi sanat dışındaki bağımsız araştırmaları onu daha çok mutlu etmiştir. Bu modernizm tutkusu onun resmi sanat ile bağımsız sanat arasına bir sınır çekmesine yol açmıştır” (Germaner, 2006: 13-15).

1947’de ikinci kez Paris’e giden sanatçı orada sanat adına yeni oluşumları gözlemleme olanağı bulur. “1948 yılında Paris’te Maison de la Pensee Française’e Gimond’u dinlemeye gider. Gimond konuşmasında soyuta karşı figürü savunmaktadır” (Germaner, 2006: 11-12). Figürü modelden bağımsız yorumlamayı salık veren Gimond, modernist anlayıştan beslenmesine karşın klasik anlayışı, yani doğaya bağımlı kalmayı savunmuştur.

Müridoğlu’nun, kendisi gibi yeni ve çağdaş anlayış savunucusu olan “d Grubu” içinde yer alması, ikinci Paris seyahati öncesinde de Modernleşme çabaları içinde olduğunun göstergesidir. “Paris yıllarının birikimi onun sanat anlayışını derinden etkiler. Çağdaşlık ve modernizm Zühtü Müridoğlu için adeta bir misyona dönüşür.... Sık sık “şimdiye kadar

öğrendiğimi unutmak istiyorum” diyen sanatçı heykel sanatıyla ilgili, figürle ilgili akademik bilgilerden uzaklaşmak, yepyeni deneylere hazır olduğunu anlatmak ister” (Germaner, 2006: 11). Bu bağlamda, Paris’te edindiği izlenimler sonrasında ilk olarak “1950’li yıllarda ilk soyut çalışmalarına görsel bir uyarıyla, ağaç dallarını ayıklayarak başladı” (Yasa Yaman 2002). Bir süre bu tarz denemeleri ‘Mezartaşları, Işıklı Küpler, Figürlü Küpler’ şeklinde serilerle sürdürmüştür.



Resim 4.1.2.2., Zühtü Müridoğlu, Soyut kompozisyon, ahşap, 106x38x29 cm

Germaner’e (2006: 12) göre, “Müridoğlu’nun modernden anladığı başlangıçta soyuttur. Onun ilk soyut çalışmaları 1950’li yılların başlarına rastlar. Kalamış’taki evinin ağaçları budanınca önce bunlardan figürümsü araştırmalar yapmış, sonra bunları soyuta dönüştürmüştür. (...) Işıklı küpler dizisinde geometrik biçimlere ışıkla değişen bir devinim kazandırmayı amaçlamıştır”. Devinimi önemseyen Müridoğlu’nun klasik ve soyut çalışmalarında bu arayışı hissedilir. Bu alanda Müridoğlu’nun da hayran olduğu “Calder’ın da etkisiyle duruk geometrik biçimlere (küp) ışıkla değişen bir devinim kazandırmayı dener” (Yasa Yaman 2002). Heykellerinde soyut-somut araştırmalarına girdiği bu dönemde malzemeye ilişkin arayışlar içinde olduğu sezilenir. Farklı malzemeler ile denemeler yapmaya başlayan Müridoğlu 1950 sonrası modelaj uygulamasından ziyade, ahşap (ağaç dalları), bakır, taş gibi malzemeler ve pişmiş toprakla farklı deneyimler peşinde koşmuştur. Müridoğlu’nun ağaç dallarıyla süren uzun deneysel süreci 1955’te Ağaç uygulama Atölyesini kurmasına giden süreci hazırlamıştır. Müridoğlu’nun ahşapla yaklaşması neticesinde oluşturduğu yapıtlarına ilişkin Özsezgin (2006: 30-31) şunları anlatmaktadır:

Zühtü Hoca, heykelde çıkış yaptığı bu dönemin işlerini, bu çizgide sürdürmez ve kısa bir süre sonra çoğunluğunu ahşap ve bakır heykel etütlerinin oluşturduğu farklı bir aşamaya yönelmekte tereddüt etmez. Genel bir isimlendirme altında toplamak gerektiğinde, bu heykelleri “soyut” olarak nitelendirmek gerekecektir. Temelde insan bedeninin uyumlu yapısından yola çıkıldığını gösteren işaretler bulunsa da, yatay ve dikey doğrultuda birbirini kesen hareket unsurlarını bünyesinde birleştiren bu heykeller,

sanatçının yeni heykel formlarına yönelik ilgi dağarcığı hakkında aydınlatıcı bilgiler verir izleyicisine.

Heykel formunu yeni baştan ele alan Müridoğlu, soyut-somut anlayışta ortaya koyduğu eserleri yeni bir yorumla oluşturmaya çalışmıştır. Olanaklar dâhilinde, “bulduğu malzemeyi kullanmaya çalışan Müridoğlu çeşitli yöntemleri denemiştir. Ahşap yontuları öncelikli bir yere sahiptir. Bunların yanı sıra bronz işleri, pişmiş toprak çalışmaları, bakır dövmeleri, desen ve baskıları ile çok sayıda üretimi vardır” (Germaner, 2006: 13). Çalıştığı malzeme ya da uyguladığı tarz ne olursa olsun tüm yapıtlarında öncelikle önemseydiği konu formlar arasındaki uyum, oran ve düzen olmuştur. “Böylece soyutlama sırasında oluşabilecek rastlantısal biçimleri ortadan kaldırarak ölçü, sayı, denge gibi plastik değerleri ortaya çıkarmıştır” (Şen: 2014). İlerleyen yıllarda bu titizlikle çalışmalarını sürdüren Müridoğlu, “1960’lardan sonra gerçekleştirdiği geometrik-soyut işlerini “Mezar Taşı” diye adlandırmıştır. 1970’lerde tekrar figüratife yönelmiş ve kilden küçük ölçekli figürler yapmıştır” (Katalog, 2013).

Hoca ve sanatçı kimliğini yıllarca koruyan Müridoğlu, “Cumhuriyet döneminin kültürel yaşamda benimsediği çağdaşlaşma anlayışı paralelinde çalışmalar yapmış, modernizmi sanatıyla olduğu kadar atölye hocalığıyla da bir misyon olarak üstlenmiş, değişen dünyada ve ülkesinde sanatçının çağdaş ve modern olması gerektiğine inanmış” ve bu yönde emek vermiştir (Germaner, 2006: 9).



Resim 4.1.2.3., Zühtü Müridoğlu, Mezar Taşlarından Esinlenme II, Ahşap, 99x95x77 cm



Resim 4.1.2.4., Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, ahşap, 118x83x47 cm

4.1.3. İlhan Koman (1921 – 1986)

İlhan Koman, Akademi'deki eğitim hayatına 1941'de Resim Bölümünde başlamıştır. Ancak kısa sürede akademik eğitimi tamamen yön değiştirmiştir. Buğdaycı'nın (2005: 51) aktarımına göre resim bölümünde okuyan Koman'ın modelaj dersi hocaları Müridoğlu ve Bara'dır. "Koman'ın antik kopyaları çok iyi yaptığı gözlerinden kaçmaz. Bu yüzden de, senin elin bu işlere pek yatkın, resim yerine heykelle uğraşman gerekir" diyerek Koman'ın heykel bölümüne geçmesini tavsiye etmişlerdir. Bölümünü değiştirmesine kadar giden süreci hazırlayan bu durum, Modern Türk Heykelinin temelini oluşturmaya katkı sağlayacak bir sanatçının heykel bölümüne kazanımını sağlamıştır.

Koman'ı heykel bölümüne kazandıran Müridoğlu verdiği bir röportajda şunları anlatmıştır:

Ben o yıllarda modelaj hocalığı yapıyordum (...) ben orada İlhan'ı tanıdım. Onun asıl hocası Hadi'ydi. Baktık çamurdan çok güzel şeyler yapıyor. Peşine düştük, 'gel sen resimden vazgeç. Heykeltıraş ol' dedik. Böylece resim bölümünden heykel bölümüne geçti. O sırada heykel bölümünün hocası Rudolf Belling'ti. Onun öğrencisi oldu. (Yılmaz, 1987).



Resim 4.1.3.1., İlhan Koman, Tors,1947

1945'te Okulu birincilikle bitiren Koman, yurtdışında eğitim bursu kazanır. "Yurtdışı burslarına savaş nedeniyle ara verildiği için ancak 1947'de üç yıllığına Paris'e gider" (Ayyıldız, 2008). Julian Akademisi'nde eğitim alması istenen Koman, akademinin verdiği klasik eğitimden kısa sürede sıkılır ve oraya devam etmek istemez. Savaş sonrası yıllarda

Paris'te hareketli ve renkli bir üç yıl yaşadığından bahseden Koman, bir röportajında o yıllara dair şunları anlatır: “Bize belirli atölyelerde çalışmamız gerektiğini söylemişlerdi. (...) Üç-dört ay gittim daha fazla dayanamadım. Bizim akademinin son sınıfında abstre çalışmalara başlamıştım. Model modüle ederek çalışma hiç içimden gelmiyordu. Beni rahat bırakın istediğim gibi çalışayım dedim” (Karabuda, 1987). O yıllarda yurt dışında eğitim alan öğrencileri kontrol etmek üzere müfettişler görevlendirilmiştir ve İlhan Koman'ın Paris'te bulunduğu yıllarda öğrenci müfettişi Ahmet Kutsi Tecer'dir. Koman'ın Julian Akademisi'ne gitmek istemeyişi öğrenci müfettiş tarafından hoş karşılanmamıştır. Zühtü Mütidoğlu'nun müdahalesiyle problem çözülmüş ve Koman'ın serbest çalışmasına izin verilmiştir. O yıllardan Müridoğlu şöyle bahsetmektedir: “İlhan 1947'de diplomasını aldıktan sonra Fransa'ya geldi. Böylece öğrenciliği bittiği için İlhan kişiliğini buldu ve kendine özgü bir şeyler yapmaya başladı sonra orada bir sergiye katıldı. Orada sergilediği heykeli resmi bir dergi de çıktı. Eleştirmenler iyi şeyler söylediler” (Müridoğlu ile yapılan röportaj, Yılmaz, 1987). Koman, Müridoğlu'nun belirttiği gibi 1948'de soyut bir çalışmasıyla Galeri Mai'de düzenlenen “Yeni Gerçeklikler” sergisine katılmıştır.

O sırada Paris'te Neşet Günal, Sadi Öziş ve Refik Eren de Paris'tedir. Julian Akademisi'ni bıraktıktan sonra arkadaşlarıyla beraber bir atölye tutarlar. “Arkadaşlarım ayrı okullara gittiklerinden be bu atölyede yalnızdım çoğu zaman” (Karabuda,1981). Paris'te sık sık müzeleri gezen Koman, Mezopotamya ve Mısır sanatından ve Rodin'den çok etkilenmiştir. Öte yandan Rodin ve Giacometti'ye hayranlığını röportajlarında sık sık dile getirmiştir. “Hümanizma cereyanında edebiyatta Balzaclar, Zolalar ne idiye, heykelde de Rodin Odur” sözleriyle Rodine olan hayranlığını belirtmiştir (Karabuda, 1987). Kalıcı eser bırakmanın derdindeki heykeltıraşların aksine Giacometti'nin eserlerinin narin ve kırılğanlığını vurgulamıştır.

Uluslar arası tanınırlığı sahip İlhan Koman, Paris eğitimi esnasında modern sanat akımlarının yoğunluklu yaşandığı döneme tanık olmuştur. Ancak, “daha Akademideki öğrencilik yıllarında yetişme ve yenileşme çabası ile dikkat çekmiştir. Paris'teki çalışmalarında ise, kısa zamanda çağın anlayışı paraleline girebilmiş, o planda kalabilmek için de, sonunda mesleğini gereği gibi uygulama olanağı bulabileceğine inandığı İsveç'e göç etmiştir” (Gezer, 1984: 163).



Resim 4.1.3.2., İlhan Koman, İsimsiz, bakır, 1949

Soyut çalışmaya öğrenciliğinin son yılında başlayan Koman, 1950’li yılları kariyerinde “Demir Çağı” olarak adlandırır ve sözlerini şöyle sürdürür; “Bu dönemde heykeldeki amacım güzellikti, her ne kadar demire biraz işgence edip, onu ateşte kızdırmış, şekle sokmaya çalışmış olsam da neticede heykellerimde demirin sertliğini yüceltip güzelliğini yansıtmaya çalıştım” (Çalikoğlu, 2006: 92).

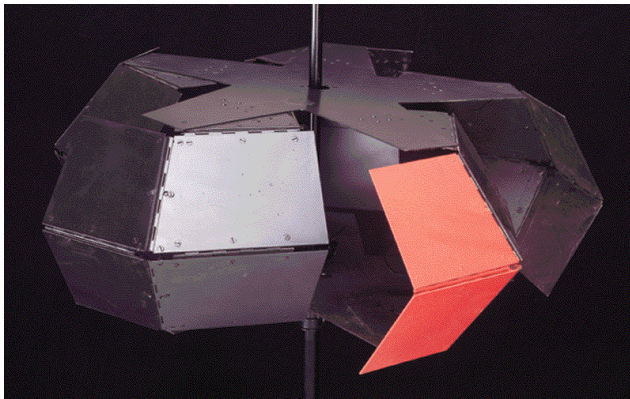
Paris’ten döndükten sonra Akademide bir süre asistanlık yapan Koman, maden atölyesi kurarak orada hocalık yapmaya başlamıştır. Ancak hocalığı uzun sürmemiş, birkaç yıl sonra her şeyi geride bırakarak İsveç’e yerleşmiştir.

1960’lı yılların sonlarına doğru fizik, matematik, altın oran gibi konularla içli dışlı bir çalışma anlayışı benimsemiştir. Böylece bilim ve sanat sentezi eserler ortaya çıkarır. Koman için, çağdaş bilimin olanaklarını, heykellerinde kullandığını söyleyen Özsezgin’e (1987) göre; “Çok yüzlü (polyédre) ve çok köşeli formları, eğip bükerek, sabit gibi görünen biçimlerin taşıdığı gizli titreşimi yansıtmaya çalıştı. Çok köşeli hacimsel biçimlerin sabit oldukları, hareket ögesi taşımadıkları gerçeğini kabul eden geometri yasasını tersine çevirerek, heykel için yeni “yasa”lar çıkarmayı başardı.” Koman bu sonuçlara ulaştığı uzun soluklu araştırma süreci şöyle anlatmıştır: “İnsan düşünürken, oynarken doğar bir fikir. O da yeni fikir doğurur, bir zincir kurulmaya başlar o yeni doğan fikirden. Acaba bu tarafı var mıdır bu işin, diye yeni bir soru ortaya çıkar. Bu sefer onu kurcalarsın. Bu şekilde, bu zincirin sonunda bir yere varırsın” (Mengüç, 1987).

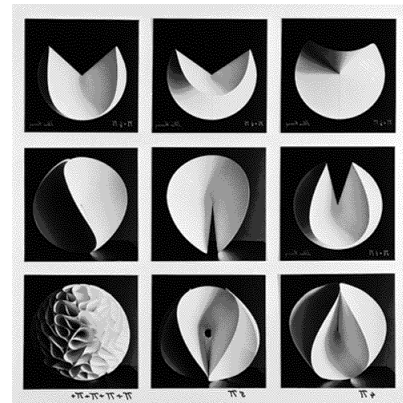
Abidin Dino (1987), yakın dostu Koman'ın sanatını şöyle tanımlamıştır; “yerlerde serili duran “cansız”ların, kendi kuralları içinde var olduklarını bilmiş, İlhan'ın elinde çelik, demir, tahta, taş, kil, uzun bir alışveriş sonunda canlanmıştır”. Edgü (1987) ise Koman'ın araştırmacı kişiliğinden şöyle bahsetmektedir; “bir kez bulduğıuyla yetinmeyen, sürekli arayan, sürekli bulan, ama söz konusu süreklilik olduğundan yeni arayışlara yönelen bir sanatçıydı. Bu arayışların kimi, birbirleri içinde çelişki bile gösterebilir. Ama Koman için önemli olan çelişkiler değil arayışlardı”. Yurtiçinde ve yurtdışında elde ettiği başarılar araştırmacı ruhunun ve çalışkanlığının doğal sonucudur. “Ondaki tasarım, maddeyle birlikte gelişir, biçimlenir, maddenin olanaklarıyla derin boyutlar kazanır. O bakımdan İlhan Koman'ı, çağdaş heykel sanatımızda Şadi Çalık ve Kuzgun Acarla birlikte yeni bir oluşumun, yeni bir dönemin habercisi olarak görmek yanlış olmaz” (Özsezgin, 1987).

Edindiğı tecrübeleri paylaşmayı seven Koman, meslektaşlarına şu tavsiyelerde bulunmuştur: “Heykeltıraşların göz önünde tutması icap eden bir taraf, her malzemenin kendine has özelliklerini bulup ortaya çıkartmak, onlardan istifade etmek olmalıdır” (Mengüç, 1987).

“Ressam Abidin Dino'nun “Derya gibi kalıcı ve cömert” dediğı İlhan Koman'ın Stockholm kentini ve müzelerini süsleyen yapıtları düş gücü yüksek ve şiirsel olarak tanınmıştır” (Dağdeviren, 1991).



Resim 4.1.3.3., İlhan Koman, Elevator
(Flexible, Polyhedra Derivatives), 1973



Resim 4.1.3.4., İlhan Koman, Pi (π),

4.1.4. Mehmet Şadi Çalık (1917- 1979)

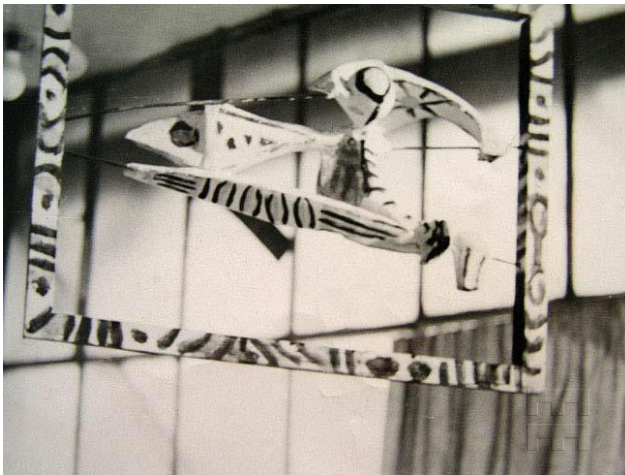
Şadi Çalık, 1939'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümüne girmiştir. Akademi'de Belling'in öğrencisi olan “Şadi Çalık'ın neo-klasik çalışmaları daha 1940'ta olağanüstü olgunluktadır. Arkadaşlarının büstleri ve ilk işi olan İzmir Fuar Hayvanat Bahçesi'ne yaptığı “At Başları” bunu gösterir” (Çalık, 2006: 67). Belling'den klasik eğitimin

temelini alan Çalık'ın “geleneksel form ve kompozisyondaki gücü ve sürati eşizdir. Çamur yada alçı ile çok hızlı çalışır. Detaylarla oyalanmaz” (Çalık, 2006: 67).



Resim 4.1.4.1., Şadi Çalık, Atbaşları, pirinç döküm, 1940

1949'da mezun olan Çalık kendi olanaklarıyla Paris'e gider. “Rue Grand Chaumière'deki Soyut Sanat Akademisi'nde çalışmalar yapar. Şadi Çalık Paris'te hem modern klasikleri ilk kez görür, hem de çağdaş sanatın, mimari ve tüm sanatların kaynaşması ve ayrılmazlığı yolundan geçtiğini haber veren yeni öncülere tanık olur (Çalıkoğlu,2006: 326). Bu tanıklığı onun gelecekteki sanat anlayışının biçimlenmesinde önemli role sahiptir. “Bara'yla başlayan soyut heykeli kritik bir eşiğe götürmüştür.



Resim 4.1.4.2., Şadi Çalık, Paris Kuşu, Tahta çerçeve içinde tele geçirilmiş alçı figürler, 1950

Çalık'ın deneyciliği, 1949'da gittiği Paris'te Mübin Orhon ve İlhan Koman'la birlikte kurduğu “soyut sanat atölyesi” döneminde başlar” (Koçak, 2009: 66,67). Bir yıl kaldığı “Paris'ten küçük heykelleriyle döndü: “Paris Kuşu”. Aynı yıl yaptığı “Demir Figür”, mekânda en azla çizgisel bir denge örneğidir. (Çalıkoğlu, 2006: 326) Türkiye'ye döndükten

sonra bir süre serbest çalışır. Yurtdışına gitmeye karar veren İlhan Koman'ın Akademi'den ayrılmasıyla onun yerine Şadi Çalık atanır.

Çalık, yeteneğinin yanı sıra, el becerisi ve süratiyle de hayranlık uyandırmıştır.

Detaylar ve teknik onun yapıtında büyük çizginin getirdiği olağan unsurlar gibi görünür, bir hamlede tek hareketle ortaya çıkmışlardır.(...) Onun yapıtında detay, ustalığın kendiliğinden yalın ve tek bir formla ortaya çıkışıdır. Sanki bir tek el hareketidir. Parmağın ya da bileğin belli bir açıyla hareketinden çıkar, bakarsınız heykele can vermiştir. (Çalık, 2006: 70).

1950'li yıllarda figüratif ve non-figüratif çalışmaları birlikte sürdüren Çalık, figüratif çalışmalarla maddi, non-figüratif çalışmalarla ise manevi yönünü doyurmaya çalışmıştır. “Ondan istenen ve para getiren işlerin çoğu figüratiftir. Bu yüzden yaptığı heykellerde çok iyi bildiği noe-klasik heykellere ve geleneksel yapı ve kompozisyon ilkelerinin esaslarına dönüp onları yeniden yorumlayan çalışmalar yapmıştır” (Çalık, 2006: 67).

Çalık, doğa bilimlerinden hareket etmeleri bağlamında, Naum Gabo, Antonie Pevsner ve Max Bill'e hayranlık duymuştur. “Yenilikçidir, ama biçimci değildir. “ Fizik”çidir. “Bizim anladığımız sanat metafizik değil, fizik sanat, yani rasyonel sanattır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek yapılan sanattır,” der (Çalık, 2006: 70). Doğa bilimlerinden beslenerek doğayla sıkı bağlar kuran Çalık'ın “1950'deki ilk soyut çalışması, “Soyut Heykel” doğanın bir yorumudur. Tıpkı Henry Moore'un ömrü boyunca taşlardan kemiklerden öğrendiğini söylemesi gibi” (Çalık, 2006: 73).

Çalık tek bir çizginin mekân içindeki anlamını görmek üzere yaptığı “Minimum” adlı çalışmayı bir röportajında şöyle anlatmaktadır:

1957 yılında Amerikan Haberler Bürosunda açılan karma bir sergide iki metre boyunda 5 milim kalınlığında dikey bir teli ‘Minimunizm’ adıyla sergiledim, ben bu yapıtımda boşluk içinde plastik elemanların en küçüğü olan bir çizgiyi değerlendirmek istedim. Bu yeni bir problemdi. O günlerin sanat anlayışı içinde ilgi görmedi. Sonra üzülmeye başladım ki 1964 yıllarında Amerika ve İngiltere’de MİNİMAL ART diye bir akım çıktı. (Anonim,1974).

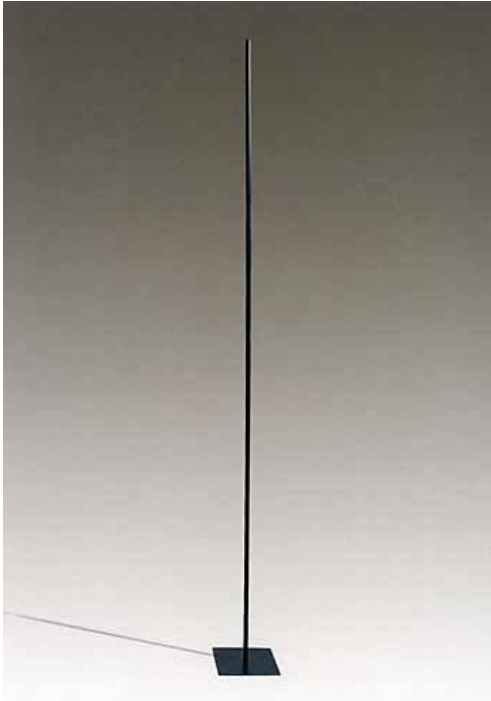
Heykelin mekânla olan ilişkisini irdeleyen bu çalışma “(...) üçlü dengenin alternatifi tek olandır. Ya üç, ya tek. (...) İstanbul’da o zaman bunu kimse anlayamadı. Nitekim 1963’ten sonra özellikle ABD’de minimal sanat konuşulur ve yaşanır”. Çalık'ın ne demek istediği

1960'li yıllarda kavramsal sanatın yaygınlaşmasıyla anlaşılır, böylece kavramsal sanat üstüne düşünölmeye başlanır.

Tüm sanat hayatı boyunca keşfettikleriyle yetinmeyen, daima yeninin peşine düşen “Çalık, eski ve yeniyi yapıtında kaynaştırmış bir sanatçıdır. Yenilikçidir, moderndir, klasik plastik öğeleri, plan, kompozisyon, denge ilkelerini derinine içselleştirmiş bir sanatçıdır ve bu yüzden sürekli yeninin ne olacağını sorar” (Çalık, 2006: 67). Bu bağlamda,

“Halkalar” heykelleriyle sürekli araştırdığı soruyu, daha önce vermiş olduğu en uç yanıt olan MINIMUM'a rağmen yine sormuş ve sormuştur. Heykel yapmak, en ucu göstermekle bitemez dercesine. “İnsanın her ne olursa olsun maddeye biçim verdiği anda heykel vardır”, diyen Şadi Çalık böylece gidilecek en uç noktadan sonra da heykel düşüncesinin var olacağını, tüm yaşamı boyunca heykel yapmakla var olmak için verdiği uğraşla göstermiştir. (Çalık, 2006: 81)

En sevdiğim çalışmalardan biri olarak nitelendirdiği 50. yıl anıtını “Çalık, 1973'de cumhuriyetin 50. yılını simgeleyen 50 çelik borudan oluşan dinamik bir anıt kompozisyonu, İstanbul Beyoğlu'nda Galatasaray Lisesi yanındaki küçük alanda gerçekleştirmiştir” (Tansuğ, 1991: 323). Böylece Türkiye'nin ilk soyut anıt uygulaması gerçekleştirilmiş olur.



Resim 4.1.4.3., Şadi Çalık, “Minimum”, 1957



Resim 4.1.4.4., Şadi Çalık, 50. Yıl Anıtı, 1973

4.2. 1960 Öncesi Dört Türk Heykeltıraşın Değerlendirmesi

Cumhuriyete kavuşan Türkiye’de, Modernizm dinamiklerini oluşturacak tohumlar art arda atılmıştır. Bu bağlamda, pek çok alanda devrimler yapılarak uygulamaya konulmuştur. Sanat ta önemsenen konular içerisinde yer almıştır. Heykel alanındaki tüm gelişmelere rağmen 1950’lere kadar Türk heykelinde modernden bahsetmek oldukça zordur. Heykelle tanışıklığı çok taze olan Türk heykeltıraşların öncelikle klasik uygulama anlamında yeterli bir düzeye ulaşmaları gerekmiştir. “Paris’e giden Türk heykel sanatçıları 1950’li yıllara değin dikkatleri gelenekçi sanatın temsilcisi olarak kabul edilen sanatçılar ve yapıtlar üzerine yoğunlaştırdılar” (Akyürek, 1999: 55).

1923-1950 arası dönemde, Paris sanat ortamında modern anlayış zirvesinde olmasına karşın Akademik eğitimde klasik anlayış hâkimdir. Bu bağlamda, modern sanat, uzun yıllar Akademi dışındaki sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları ortak sanat anlayışlarıyla gelişen bir hareket olmayı sürdürmüştür. Dolayısıyla, yurtdışına gönderilen Türk öğrenciler, klasik eğitim anlayışlı kurumlar tarafından, müzeler dışına çıkmaları önerilmeyerek eğitilmişlerdir. Bu bağlamda, “Yurtdışında buldukları süre içinde ve dönüşlerinde en fazla etkilendikleri Fransız sanatçıların Rodin, Mailol, Despiou ve Bourdelle olduğunu” ifade etmeleri oldukça doğaldır (Akyürek, 1999: 55). Ancak II. Dünya Savaşı’nın hemen akabinde modern sanat hızla dünyaya yayılmış, modern anlayışta eserler üretmek sanatçıların öncelikli tercihi haline gelmiştir.

1950’lerden sonra yurtdışında eğitim yapan sanatçılar ise, bu süre içinde dikkatlerini belirli sanatçılar ya da üsluplar üzerinde değil, yöntemler üzerinde yoğunlaştırmışlar; sanatçılar, sanatçı davranışları ve sanat atmosferi üzerine eleştirel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. 1950 sonrasının Türk heykel sanatçıları arasında öykünmeci bir anlayış egemen değildir. (Akyürek, 1999: 55).

Modern anlayışı özümseyerek uygulamalarıyla ortaya koyan bu dört Türk heykeltıraş, Türk heykelini 1950’li yıllarda dikkat çekici bir boyuta ulaştırmışlardır.

1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batıdaki sanatsal akım ve yenilikleri günü güne izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Türkiye’de resim ve heykelin hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Gerçi Batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasındır. (Tansuğ, 2008: 245).

Bu bölümün amacı Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman ve Şadi Çalık'ı karşılaştırmak ve ortak noktalarını tespit etmektir. Araştırmalar sonrasında bu dört heykeltıraşın dört önemli ortak özelliği taşıdıkları tespit edilmiştir.

1950 öncesi sanatsal bağlamda üretken konumdaki bu dört heykeltıraşı meslektaşlarına kıyasla bir adım öne çıkaran önemli özelliklerinden birincisi, II. Dünya Savaşı sonrası Paris sanat ortamına şahit olmaları, ikincisi, biçimsel olmasa da düşünsel boyutta birtakım sanat grupları içinde yer almalarıdır. Hadi Bara, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nde, Zühtü Müridoğlu d Grubu'nda, Hadi Bara, İlhan Koman ve Şadi Çalık, Groupe Espace'te yer almışlardır. "Hadi Bara'nın "Plastik Sanatların Sentezi" temelinde yoğunlaştığı araştırmalar; resim, heykel ve mimarlığın yeni yaşam alanları oluşturmak için ortak öneriler geliştirmesi amacı taşıyordu. Bu düşünceler bağlamında Hadi Bara, Sadi Öziş, İlhan Koman ve Tarık Carım bir araya gelerek Türk Grup Espace'ı kurdular" (Aksungur, 2003). Dönem koşullarında değerlendirildiğinde oldukça aktif ve yenilikçi bir çizgiye sahip dört isimden bahsedilmektedir.

Bu isimlerin üçüncü ortak özellikleri hepsinin eğitimci kimliği taşıyor oluşudur. "Bu isimler Türk heykeline yeni sanatçılar yetişmesi için uğraş vermiştir. Bu dönem ustalarının sanat adına yaptığı çalışmalar ve ürettikleri yapıtlar daha sonra yetişecek heykel sanatçılarının gelişmesine önemli birikimler kazandıracaktır" (Giray, 1997)

Türk heykelinde, bu öncü isimlerin eğitim kadrosunda yer almaları gelecek kuşak için bir şans olmuştur. "Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, çağdaş sanatın sorunlarıyla tanışan, ülke gerçeklerini de iyi bilen eğitimciler olarak özellikle akademinin heykel bölümündeki eğitim politikasını belirledikleri 1950'li yılların ortasından itibaren heykel eğitimi anlayışına yeni bir yön kazandırmışlardır" (Aksungur, 2003).

Dördüncü ve en önemli ortak özellikleri ise yaşamları boyunca yılmadan, daima yeniliğin, daha iyinin arayışı içinde üretmeyi ve öğrencilerine iyi birer örnek olmayı sürdürmüş olmalarıdır. Modern Türk heykelinin biçimlenmesine çok büyük katkı sağlayan bu dört ismin sanat anlayış ve uygulama biçimlerine göz atmakta yarar var. "Hiç şüphesiz Bara'nın 1950 sonrası ürettiği çalışmalar onu Türk heykel sanatı içerisinde ayrıcalıklı bir yere oturtur" (Çalıkoğlu, 2006: 52). Hadi Bara, figüratif eserlerinde kapalı kompozisyonu tercih ederken, non-figüratif işlerinde ise yatay-dikey bir yapı üzerine boş-dolu dengesi düzenlemesini tercih etmiştir.

Zühtü Müridoğlu ise henüz d Grubu'nu oluşturdukları yıllardan itibaren modern sanata ilgi duymuş ve savunmuştur. “Müridoğlu'nun yapıtlarında, 1940'ların ikinci yarısından başlayarak 'doğalcılık'tan soyuta doğru bir yöneliş izlenir. Ahşap, bakır gibi malzemelerle gerçekleştirdiği bu yapıtlarında figürlerde de belli bir değişim görülür. (Arslan, 1997b). Modern sanatın deneysel yönüne odaklanan Müridoğlu, “statik bir soyutlayıcı üslubu, ahşap ve demir malzemenin birlikte kullanıldığı işler ortaya koymuştur. Bu tür bir soyutlayıcı davranışın, Zühtü Müridoğlu' nun klasik heykel çalışmalarında temellendiği söylenebilir” (Tansuğ, 2008: 321). 1950'li yıllar Heykel bölümü hocalarının farklı anlayışları destekleyip hayata geçirdiği yıllardır. “Heykel Bölümü hocalarının hemen hepsi farklı malzemelerle (özellikle demir, levha, taş tuğla, kiremit, tel, ip, hazır nesne ve ahşap) boşluğu da değerlendiren soyut heykellere yönelmişler, düzenledikleri karma sergilere, uluslararası sergi ve bienallere, yarışmalara bu yapıtlarıyla katılmışlardır” (Yasa Yaman, 2011).

Şadi Çalık, başlı başına bir akımın öncülüğünü yapmış ancak Türkiye, ABD gibi güçlü bir sanat piyasasına sahip olmadığından “Minimum” adlı eser sergilenme dışında bir noktaya ulaşamamıştır. “Çalık'ın çizgileri ya da formları, çoğu kez neo-klasik desenle başlar giderek inceler ya da karmaşıklaşır, kendi iç dinamiğine ulaşır. Bu dinamiği sırf soyut başlattığı çalışmaları vardır, ama çoğu kez geleneksel teknikle başlar işine ve sonra gittikçe soyutlar. Arınır ve özümlemler” (Çalık, 2007: 67).

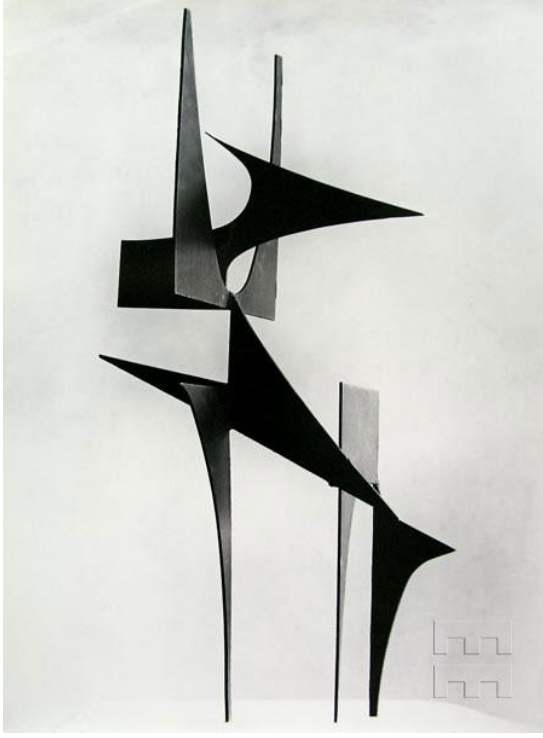
İlhan Koman'ın fizik ve matematiğe olan ilgisi hemen hemen tüm yapıtlarında hissedilir.

Türk heykeli uzun müddet teknolojik yetersizliklerden kaynaklı durağan bir süreç yaşamıştır. Gelişime açık Türk heykeltıraşlar, teknik çözümlenmeye ulaştıkları vakit dinamik bir yapıya bürünmüşlerdir.

Türk sanat ortamı sanatçıları, görünürde dünya ile aynı anda 'soyut sanat' ortamına eklemlenirken bir yandan da ayrımlı bir sanatsal katmanlaşma içinde 'benzeşmez' olanı görünür kılıyordu. Örneğin Avrupalı sanatçılar, teknolojik uygarlığın üstünlüğü düşüncesine karşı, yaratıcı gücün özgürleştirici etkisini önemserken ya da Amerikalı sanatçılar geçmişsizliğin, sınırsız coğrafyasında yön belirlemeden dilediklerince devinirken Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları Türk hat, nakış vb. soyut süsleme motifleri ve elemanları ile karşılaştırarak kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. (Yasa Yaman, 1998).

Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu dostluğu, atölye arkadaşlığı İlhan Koman İle Şadi Çalık arasındaki dostlukla benzerlik gösterir. Nitekim Bara ile Müridoğlu dostluğunun temelini oluşturan atölye paylaşımı Çalık ve Koman içinde geçerlidir. Karemetal adlı atölyede ortak

çalışmalar yapmış, dolayısıyla dostluklarını pekiştirecek ortam bulmuşlardır. Bu paylaşımlar kimi eserlerindeki benzerliklerden de hissedilmektedir. Benzer durum Bara ve Mürtoğlu'nun bazı eserleri için de söz konusudur.



Resim 4.2.1., Şadi Çalık, Demir 3-Kuşlar, 1957



Resim 4.2.2., İlhan Koman, Soyut Heykel Kompozisyonu, demir

5.1960'LARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA YAŞANAN DÖNÜŞÜM

Aklın eleştirisi, gelişen sanayi, dünya savaşları gibi olumlu ve olumsuz birçok gelişmeyi içinde barındıran Modern süreç, insanlara beklediği mutluluğu getirmemiştir. 1960'lardan sonra modernizm yerini postmodern sürece bırakmıştır. Paris sanatın merkezi olma özelliğini Amerika'ya kaptırmıştır.

1960 sonrası Batı, yeni bir sürecin içine girmiş olur. Üretimin sürekli artması metalaşan bir toplum yaratmıştır. Üretimin ihtiyaçtan fazla artması ise tüketici bir topluma ihtiyaç duyulmasına yol açmıştır. Bu noktada bilim devreye girmiştir.

Freud, "her insanın zihin derinliklerinde saklı ilkel cinsel ve saldırgan güçler" olduğunu savunmaktaydı. İlk olarak Amerika'da İktidar, yeğeni Edward Bernays aracılığıyla Freud'un teorilerini tehlikeli kalabalıkları kontrol altına almak üzere kullanmıştır. Bernays, Freud'un insan hakkındaki fikirlerini, kitlelerin manipülasyonu için kullanmıştır. Seri üretim mallarını insanların bilinçdışı arzularıyla ilişkilendirerek, ihtiyaçları olmayan şeyleri istemeleri için insanları nasıl ikna edeceklerini Amerikan şirketlerine ilk gösteren kişiydi. Bu durum, kitleleri kontrol etmenin yollarına ilişkin yeni siyasi fikirler oluşmasına da önayak olmuştu. İnsanlar, içlerindeki bencil arzular tatmin edildiğinde mutlu olurken, uslu çocuklar haline geliyorlardı. Bugün tüm dünyayı saran, sadece tüketen insan modeli böylelikle başlamış olur. New York bankaları 20. yüzyılın başından itibaren Amerika'nın her yerinde süpermarketler zinciri kurulması için fon sağlamıştır. Seri üretimin yoğunlaştığı bu dönemde ürünlerin satış mağazası ihtiyacı böylece karşılanmış olacaktı. İhtiyacın çok üzerinde üretilen bu ürünlerin, ihtiyaç haline getirme yöntemlerinde Bernays yine başroldeydi (Curtis).

Amerika'da sanat böyle bir ortamda yeni şekline bürünmüştür. Dolayısıyla kimi akımlar bu ortamı destekler bir tavır sergilerken kimisi de karşı durmuştur.

5.1. Batıda Sanatın Dönüşümü

Sanatsal bağlamda, Avrupa'da yaşanan savaşlardan karlı çıkan ülke ABD olmuştur. Avrupa'da yaşanan savaşların yarattığı buhranla ülkelerini terk etmeyi seçen pek çok sanatçı, sanatı destekleyen ve kucak açan Amerika'ya göç etmeyi seçmiştir. Türk öğrencilerin de Avrupa'nın yanı sıra Amerika'da da eğitim almaya başladığı bu dönemde her türlü abartı ve gösterişi seven Amerika, sanatçılara sınırsız bir yaratı ortamı ve tam destek sağlamıştır. Tuvallerin duvarları kaplayacak boyutlara ulaştığı bu ortamda sanatçılar kendilerine sağlanan tüm olanakları değerlendirmeye çalışmışlardır. ABD'de 1950 ile 1978 yılları arasında müze sayısının 100'den 542 çıkması sanata verdiği önemin açık bir göstergesidir.

Modern sonrası olarak adlandırılan süreç sadece ABD ile sınırlı kalmamıştır. Avrupa'da da

yankı bulan bu gelişmeler alt yapısı sağlam Avrupalı sanatçılarca da uygulanmıştır.

Bu yeni süreç Postmodernizm olarak tanımlanmaktadır. Modernizmin kendi içindeki çelişkileri postmodern kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Modern sonrası anlamına gelen Postmodern kavramının ortaya çıkış sürecini Yamaner (2007: 14) şöyle aktarmaktadır;

Postmodernizm terimi, ilk olarak İspanyol yazar Federico de Onis'in 1934'te basılan *Antologia de la Poesia Espanole e Hispanoamericana* adlı modernizme karşı bir reaksiyonu anlatan yapıtında (...) kullanılmıştır. Daha sonra 1950'lerde edebiyat eleştirisinde Irwin Howe ve Harry Levin, modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için postmodernizm terimi olarak kullanmışlar ve geçmişin zenginliğine inandıkları için geçmişe nostalji ile bakmışlardır. (...) Terim önce mimariyi, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın bir geçerlilik kazanması 1970'lerin ilk yıllarında gerçekleşmiştir.

Bu tanım postmoderni kelime anlamı olarak açıklamasına rağmen Postmodernizmi kavram olarak bir tanıma sığdırmak oldukça güçtür. "1960'ların sonlarına doğru filizlenmeye başlayan postmodernizm-postmodern durum tartışmaları özellikle Foucault'nun modern topluma ve akla yönelttiği eleştiriler çerçevesinde güç kazanır. Fransa'da sanat alanlarında ve Amerika'da mimarideki son gelişmeleri anlatmak üzere ortaya çıkan bu kavram" ilerleyen yıllarda çeşitli alanlarda da kullanılır olmuştur (Sallan ve Boybeli, 313). Postmodern kavramının yaygınlaşması kullanım alanının genişlemesiyle yol açmıştır. Dolayısıyla, "Postmodernizm sözcüğü geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yeni düşüncelerin, yeni davranış biçimlerinin, yeni fikirlerin, yeni siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal gelişmelerin çözümlenmesinde ve nitelenmesinde tanımlayıcı öge olarak sürekli kullanılmıştır" (Yamaner, 2007:11).

Postmodernin sanatsal karakterine yönelik bir sorgulama yapan Harison, ve Wood (2003/2011: 1063) göre, "1960 sonlarında, Modernizmin kendisinin erdem ve otoritesi gerçek modern sanat pratiğinin içinde sürekli bir incelemeye sokulduğunda başladığı söylenebilir. Fakat postmodernin açık bir kuramsallaştırmasının yapılması 1970'lerin sonunda ve 1980'ler de gerçekleşti". Ancak postmoderniteyi ele alan iki farklı anlayıştan söz etmek mümkündür.

Bu anlayışlardan ilki postmoderniteyi moderniteye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olarak kabul eder. İkinci aşama ise onu moderniteden türemiş, modernitenin bir özel durumu olarak anlamlandırır. Açıkçası bu durum geniş bir perspektiften bakılacak olursa her iki yaklaşımı da doğrulayacak göstergeler olduğu söylenebilir. Postmodernistler, postmodern sanatın her şeye karşı olması konusunda ısrarcı tutumlarını korurlar. Bu

nedence plastik sanatların alışılmış malzemeler ve konuların dışında alternatif sunumlarını beklerler. Böylece tasarlama ve üretme sürecinin sonuç aşamasında temel yaklaşım olarak senteze karşı antitez ortaya koyar (Cebraioğlu, 2009).

Bilim, sanat ve felsefe ışığında ilerleyen Modern anlayış, Postmodern süreçle yerini kuralsızlığa bırakmıştır. Sanayi toplumunun yerini bilişim toplumu almıştır. “Lyotard’a göre, postmodernin hedefi, “bütünselliğe savaş açmaktır”. Bu görüşe göre postmodern sanat biçimleri temsil edilmeyen şeyi temsil etme imkansızlığını dışavuran biçimlerdir” (Harison, ve Wood, 2003/2011: 1066). Sanatsal bağlamda yaşanan dönüşümlerle –tıpkı Dadacıların arzuladığı gibi- sanatın tanımı tamamen değiştirmiştir. Tek bir tanımla tam olarak açıklanamayan postmodernizm gibi, bu dönemde uygulanan sanatsal oluşumlar da tanımlamalardan yoksun kalmıştır. Postmodern süreçte tanımların yetersizliği sürecin çeşitliliğinin ön plana çıkmasına yol açmıştır. Akay (2005, 116,117), plastik sanatlarda postmodern anlayışı şöyle aktarmaktadır; “tarihi olan ile şimdiki zaman arasındaki hiyerarşi yok sayılabilir ve bunlar yan yana durabilirler. (...) Ressam ve heykeltci yerine sanatçı terimi daha yaygın kullanılırken, eser yerine çalışma veya iş kullanılmaktadır” (Akay, 2005: 116,117).

Postmodern sürecin yarattığı, olabildiğine özgür sanat ortamı, sanatsal ürünü nesnellikten koparıp kavramsal boyuta ulaştırmıştır. “Duchamp’ın hazır-nesnesinden sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır” (Atakan, 1998: 11). Heykelin mekâna yönelik bir uygulama alanına sahip oluşu, resimden farklı bir noktada değerlendirilmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle heykelin, modern sonrası sanatsal uygulamaların sınırsızlığına daha yakın durduğu söylenebilir.

Bu özgür ortamda, sanatçının atölyede çalışma ihtiyacı ya da bir sanat galerisinde eserini sergileme gereksinimi önemini yitirmiştir. Artık her yer sanatçının uygulama ve sergileme mekânı haline gelmiştir. Postmodern anlayış çerçevesinde gelişen “kavramsal sanat terimi biçimlendiği dönemde belirli bir tür çalışmayı tanımlıyordu ama, bugün düşünceyi biçimbilimden (morfoloji) üstün tutan, resim-heykel geleneği dışındaki malzemeleri kullanan ve kavramsal sanat eğilimlerinden herhangi biri üzerine temellendirilen bütün çalışmaları içeren kapsamlı bir terim olarak kullanılmaktadır” (Atakan, 1998: 10).

Modern sanat içinde anılan Dada ve Sürrealizm gibi akımlar 1960 sonrası akımlara ilham

kaynağı olmuştur. 1960 sonrası gelişen akımlardan ilki Soyut Dışavurumculuk'tur (Soyut Ekspresyonizm). Resim ve heykel üretimlerinde sanatçı ruhsal dünyasını açığa çıkarmaktadır. Sanayi devrimi sonrası elde edilen teknik olanaklar, yeni, malzemeler 20. yüzyıl heykelinde ifade bulmaya başlamıştır. Greenberg'in, Soyut Dışavurumculuğun heykeltıraşı olarak tanımladığı David Smith metal heykellerinin yüzeyini yer yer parlatarak dış dünyayı içine almaya çalışmış, heykelde yeni bir ifade sergilemiştir.



Resim 5.1.1.,David Smith, Cubi XIX, 1964

Sanat, yeni bakış açılarıyla yeni biçimlere bürünmüş, bilindik yöntemlerin dışında üretimlere dönüşmüştür. 1960 sonrası heykel bildik tanımlara sığmaz hale gelmiştir. “Postmodernistler, postmodern sanatın her şeye karşı olması konusunda ısrarcı tutumlarını korurlar. Bu nedenle plastik sanatların alışılmış malzemeler ve konuların dışında alternatif sunumlarını beklerler. Böylece tasarlama ve üretme sürecinin sonuç aşamasında temel yaklaşım olarak senteze karşı antitezi ortaya koyar” (Cebrailoğlu, 2009). Beuys, içinde bulunduğu Fluxus akımıyla heykelin tanımını ve kapsamını değiştirmiştir. Doğada ve insan yaşamında sürekli değişim ve yenilenme anlamına gelen Fluxus çok sayıda devrimci sanat akımının doğmasına önyak olmuştur. Fluxus akımında yer alan sanatçıların amacı sanat

dalları arasındaki sınırları kaldırmaktı. Artık enstelasyon bile heykel olarak tanımlanmaya başlamıştır. Böylece sanatın biçimi de hamisi de değişmiştir.

1950 sonrası sanatında heykelde de üç boyutun sınırlarının aşılarak dördüncü boyutun heykelle sokulması tartışmaları gündemdedir. Joseph Beuys toplumsal heykel kavramıyla insanın yaşadığı dünyaya yeni bir biçim verecek ve sürekli bir değişimi yansıtacak heykel anlayışını önerir. Heykel artık yontulmuş bir taş ya da mermer değildir, süreli gelişme ve evrim sürecindedir. Beuys çalışmalarının malzemesi olarak kendi bedenini ve düşüncelerini kullanmaya başlar. Ona göre insan, düşüncesiyle, duyarlılıklarıyla, istemleriyle kendini kuran ve kendi kendini yapan bir heykeldir. (Sağır, 2008: 113).

Alman sanatçı Joseph Beuys, sanatın Amerika dışında, Avrupa'daki en önemli temsilcilerindedir. Beuys'un yaşamışlıklarından kaynaklı keçeye olan tutkusu eserlerinde sıkça ifade bulmuştur.



Resim 5.1.2., Joseph Beuys, deri ve keçe kaplı piyano, 1966

biçimleri 1960'larda yoğun olarak karşılaşılan uygulamalar olmuştur. İzleyiciyi de olaya dahil etme çabası güden Happening'in yaratıcısı Allan Kaprow, yerleştirmeleri, oluşumları

ile zaman zaman nesnesiz, alınıp satılamayan üretimler gerçekleştirmiştir. Atölye kavramının anlamsızlaştığı bu dönemde “Allan Kaprow, kalabalığı hedef alan happeningleri özel atölyesinde değil, sokak görüntüsü verilen bir yerde gerçekleştirilmiştir” (Cebraioğlu, 2009).



Resim 5.1.3., Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts 1959



Resim 5.1.4. Allan Kaprow, "18 Happenings in 6 Parts, 1959

İzleyici karşısında gerçekleştirilen eylem dans, koku, tat gibi hislere hitap eder. İlk olarak Kaprow'un “6 Bölümlük 18 Happenin” adlı yapıtında kullanılan kavram bu tür sanatsal gösterilerin adı haline gelmiştir.

İngiltere ve ABD’de Yakın dönemlerde ortaya çıkan Pop Sanat, Dada’nın tavrından ve Duchamp’ın yapıtlarından ilham alır. Pop Sanat günlük yaşamın içinden nesnelere seçer. Özellikle endüstri nesnelere kullanarak sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmak üzere çaba göstermişlerdir. Öte yandan sanatın toplum tarafından yüceltilmesine karşı bir duruştur.



Resim 5.1.5., Andy Warhol, Brillo Kutusu, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm, 1964

Heykelde klasik anlayışın dışına çıkılan bir diğer sanat akımı Minimalizm’de, nesnenin nesnel unsurlarını ön plana çıkararak sembolik anlamını en aza indirmek amaçlanmıştır. Tıpkı Pop Sanatında olduğu gibi sanatın yüceltilmesi, zevk alma durumu söz konusu değildir. Heykelde soyut sanatın uç noktası olarak görülen Minimalizm hazır nesnenin tekrarından oluşturulmaktadır. Süreç sanatı, performans ve enstalasyon bu akımla etkileşimler sonucu ortaya çıkmıştır.



Resim 5.1.6., Sol LeWitt, Serial Project, I (ABCD), 50.8 x 398.9 x 398.9 cm, 1966

Sanatın sınırları ve mekânı yeryüzü sanatıyla bir kez daha yerle bir ediliyordu. Sanatın doğada uygulanmasına dayalı bu akım Amerika'da gelişip Avrupa'ya yayılmıştır. Yeryüzü sanatıyla, sanatın meta olma sorunu ve doğanın insan eliyle kirletilmesi bir kez daha sorgulanmış olur. Galeri ve müzelerin dışına çıkan yönüyle özgürlükçü, uygulama tarzıyla kavramsal bir çizgide olduğu gözlenir. Geleneksel yöntemler bir kenara bırakılırken oluşturulan eserin ömrü belirsiz ve önemsiz hale gelmiştir. Sanatçılar Doğal ya da yapay malzeme kullanarak, yeni bir yapı veya kaplama şeklinde uygulamalarla doğada devasa alanlarda yapıtlarını oluşturmuşlardır.

Christo ve Jeanne-Claude, Miami'de bulunan on bir adalarda pembe polipropilen kumaşla su yüzünü kaplayan çalışmayı 1983'te uygulamışlardır.



Resim 5.1.7.,Christo and Jeanne-Claude, Surrounded Islands, 1980-83

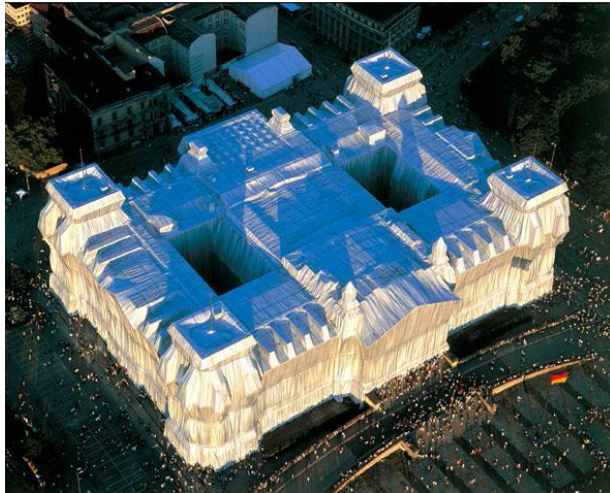
Kapsamı ve uygulama alanı genişleyen sanat 1960'lı yılların sonlarına doğru kavramsal sanatla buluşmuştur. Tamamen nesnelleşen dünyaya nesnel bir bakışla yaklaşan kavramsal sanat, sanatın bağımsızlığa kavuştuğunu müjdeler. Sanat artık profesyonel sanatçıların tekeline değildir. Bireyi sorgulamacı bir tavra sürükleyen, çağın hızlı değişimlerine ayak uyduran, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın kapsamını genişleten süreç kavramsal sanatın ortaya çıkışını tetiklemiştir.

Kavramsal sanat denince ilk akla gelen isimlerden biri Joseph Kosuth'tur. Kosuth, Art and Language grubu ile sanatın görsel yönünden ziyade düşünsel yönünün amaç haline getirilmesi yönünde uğraş vermiştir. Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" ile her türlü kişisel ve görsel yorumu dışlayarak, kavramın dağarcığını ve imlasını görselleştirmiştir.



Resim 5.1.8., Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

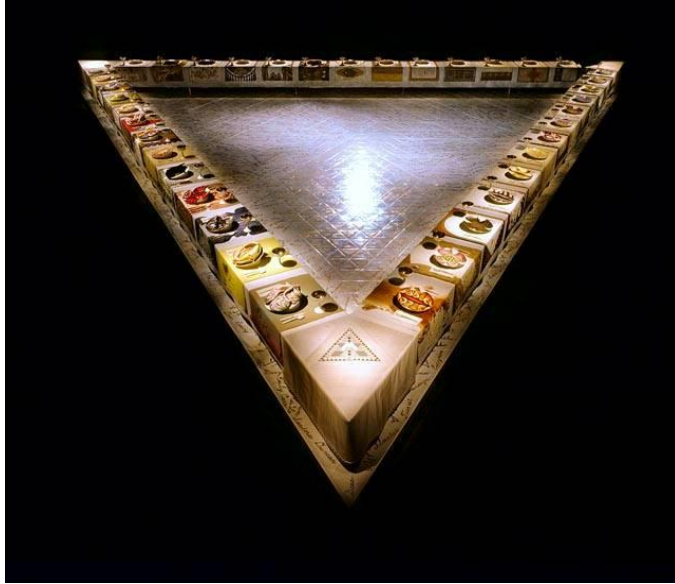
Enstalasyon, diğer adıyla yerleştirme izleyiciyle bütünleşerek tamamlanan bir sanat türüdür. Bu uygulamanın alan sınırlaması yoktur. Bir galeride, kamusal alan ya da açık alanda düzenlenebilir. Heykel gibi mekânda yer alan bir objeden ziyade mekânla birlikte şekillenen, mekânı da içine dâhil eden bir uygulamadır. Enstalasyon uygulamalarında malzemelerin yanı sıra ses, video, performans gibi ek unsurlar da kullanılmaktadır. Başlarda sıra dışı bir uygulama olarak görülen Enstalasyon 1980'den itibaren müze ve galerilerce kabul görmüştür.



Resim 5.1.9.,Christo ve Jeanne-Claude, Sarmalanmış Reichstag, 1971–1995

1960’larda başlayan feminist hareket 60’ların sonlarına doğru sanat ortamında kendini göstermeyi başarmıştır. Feminist sanatçılar geleneksel malzemeleri ataerkil sisteme ait olduğunu gerekçesiyle reddetmişlerdir. Judy Chicago’nun “Ziyafet” adlı multimedya enstalasyonu, San Fransisco Modern Sanatlar Müzesi’nde sergilendiğinde büyük yankı uyandırmıştır. Üçgen formda tasarlanan masa, tarih ve mitolojiden 33 kadına gönderme yapan temsili yer hazırlama şeklinde tasarlanmıştır.

Yemek Ziyafeti adlı kadın tarihine adanmış ilk anıtsal yapıt yüzlerce gönüllünün yardımları ile tamamladı. ‘Yemek Ziyafeti’ni altı değişik ülkede milyonu aşkın izleyici gördü. Yapıt Amerikan Senatosu da dâhil olmak üzere Amerika’da büyük tartışmalara yol açtı. Amerika’nın değişik yerlerinden Chicago’ya gelen sanatçılar yapıtın tamamlanmasına yardım ettiler. Eser 100 değişik yerde sergilendi, değişik müzeler tarafından satın alındı.



Resim 5.1.10., Judy Chicago, Yemek Ziyafeti, 1974-1979

Video sanatı ile sinema arasında birçok paralellik ve ilişki olmasına rağmen video sanatı film değildir. Dinamik imgelerin yer aldığı sanatsal bir uygulamadır. Sinema da olmazsa olmaz, senaryo, oyuncu gibi öğelere ihtiyacı olmayan video sanatında ses ve görüntünün doğallığı önemlidir. Televizyon programları ya da film gibi görsel unsurların aksine video sanatının eğlenceye yönelik bir amacı bulunmamaktadır. İzleyicisinin sinemadan kaynaklı şartlanmışlıklarına eleştirel bir yaklaşım sergiler. “Video sanatının Nam June Paik’ın 1965’te satın alıp denemelerine başladığı Sony Portapak ile başladığı söylenir. İlk olarak Papa VI. Paul’un New York’taki geçişini kaydetmiş, daha sonra aynı gün bunu Greenwich Village Cafe’de oynatmıştır” (Wikipedia).

Postmodernizm, geleneksel sanat kavramını sorgulayarak yeni bir çözümlenme sürecini başlatmıştır. Postmodernist avangard kavramı sanatın politik içeriğini tümüyle boşaltır. Böylece Mayokovski'nin şiirleri Warhol'un ayakkabıları ve konserve kutuları üzerinde yer alır. Postmodern kültür derinliksiz, biçimsiz ve tarihsizdir. (Cebrailoğlu, 2009).

5.2. Türk Sanatında Yeni Oluşumlar

Türk Heykeli'nin Batının hızına yetişmekteki önemli problemlerden biri teknik donanımsızlıktır. Bu konuda Tansuğ (2008: 330) şöyle bir saptama yapmıştır;

Amerikalı Alexander Calder'ın dâhice örneklerini verdiği mobilleri pek çok heykeltıraş denemiştir. Soyut plastiğin fizikoşimik ve elektronik enerji kaynaklarına bağlanarak hareket, hız, renk ve ışık değişimleri göstermeleri, Batı'da happening denen süreli sanatsal gösterilerde de yer alıyordu. Türkiye'de mobil heykelle çalışılmış, fakat başarılı olunamamıştır. Çünkü bu alanda başarının sırrı, yüksek sanayi ve teknoloji koşullarıdır.

Bu koşullara rağmen modern heykelle özgü nitelikleri uygulama bağlamında Türk heykeltıraşların başarılı bir çizgide ilerledikleri gözlenmektedir. “Batıda, resim ve heykelin alternatifi avangard, sınırsal akımlar aracılığıyla ortaya çıkarken, Türkiye’de “Sanatın Öteki Yüzü” Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde gelişmiştir” (Atakan, 1998: 11). Akademide yetişen, Modernizmin son aşaması, soyut anlayışta eserler veren Türk heykeltıraş sanatçıları oldukları yerde kalmadan ilerleme yolunu seçmiş, yetiştirdikleri öğrencilerine de bu anlayışı benimsemelerini salık vermişlerdir.

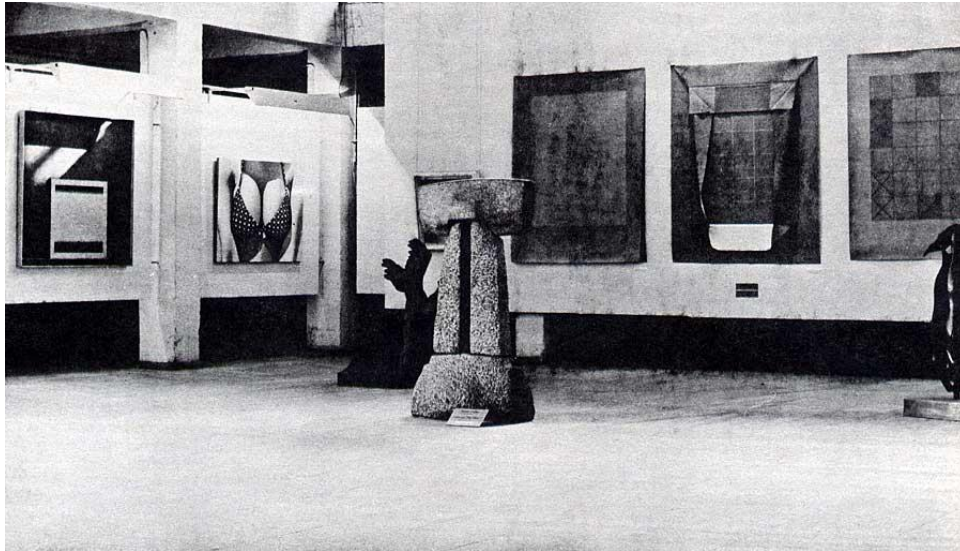
1960'larda dünya çapında yaşanan politik, toplumsal ve kültürel değişimler, ideolojik ve siyasal yeni düzenlemeler sanat ortamı üzerinde etkili olmuştur. Söz konusu dinamikler ekseninde farklı yönlerde sapan/ açılımlar kazanan sanat/ sanatçı/ sanat eseri kavramları batı dünyası ile Türkiye arasında farklılık ve benzerlikler göstermektedir. Batı sanatında 1950 ve 1960'lar soyut dışavurumcu eğilimlerin etkin olarak ortaya çıktığı, yeni figürasyon'un temellerinin atıldığı, aynı zamanda da kavramsal sanat, pop sanatı, performans ve video sanatının olduğu yıllardır. 1960'larda Türk Sanatı'nın görünümü batı ile eşzamanlı bir gelişim/değişim çizgisi sergilemese de, benzer sanatsal yönelimlerin Türk sanatçıları tarafından da benimsendiği gözlenmektedir (Gürdaş, 2014).

Sanatta yaşanan gelişmelere paralel, Türk ressam ve heykeltıraşlar da geleneksel imgelerini değiştirerek malzeme, yetenek ve teknolojilerini yeniçağa uyarlamışlardır. “1960'larda Türkiye’de kavramsal sanat yönünde dikkati çeken ilk çalışmalar ise Altan Gürman, Sarkis ve Füsun Onur imzası taşımaktadır” (Gürdaş, 2014). Sosyal ve siyasal kodlarla beslenen sanatçı eserini çoğunlukla algılarıyla biçimlendirmektedir. Dolayısıyla Türk sanatçıları batıdan aldıkları anlayışı ülke koşullarına uyarlama yolunu seçmiştir.

1950 sonrası sanata devlet desteğinin gittikçe azalması sanat uğraşısının zor koşullarda gerçekleştirilmesine yol açmıştır. “1980’lerde sanat dergilerinde yayımlanan makalelerde, Türk sanatı bağlamında çağdaş sanat müzesi gibi benzer destek kurumlarının eksikliği, devletin sanata yeterince destek vermediği ve yerel sanatçıların yapıtlarının çağdaş Batı sanatçılarıinkiler düzeyine çıkamadığı eleştiriliyordu” (Atakan, 1998: 12). Devlet desteği olmaksızın birtakım sanatsal etkinlikler yapma gayreti söz konusudur. Bu etkinliklerden bazıları şöyledir;

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılında başlattığı “Sanat Bayramı” kapsamındaki “Yeni Eğilimler”, 1980 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetimi ve Müze derneğinin ortak girişimleri ile başlatılan “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, 1984 yılında 12. İstanbul Festivali’nde yer alan “Öncü Türk Sanatı’nda Bir Kesit” ve 1989-1992 yılları arasında sanatçı inisiyatifi olarak gelişen A B C D sergilerinin etkisiyle ortaya çıkan ve ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali’nin çoğulcu, demokratik yapısından beslendi. (Çalikoğlu, 2008: 7).

Akademinin girişimleriyle, iki yılda bir gerçekleştirilen Yeni Eğilimler sergisi ile resim ve heykelin dışında alternatif çalışmalara yer veren sergiler gerçekleşmiştir. Türkiye’de sanat ortamının, minimalizm, kavramsal sanat, pop sanat gibi yeni oluşumlarla tanıştığı bu dönemde bu sergiler, genç kuşak sanatçıların, yeni deneyimlerini Türk sanat ortamına taşınmasında bir köprü olmuştur.



Resim 5.2.1., İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergisi’nden genel görüntü, 1977

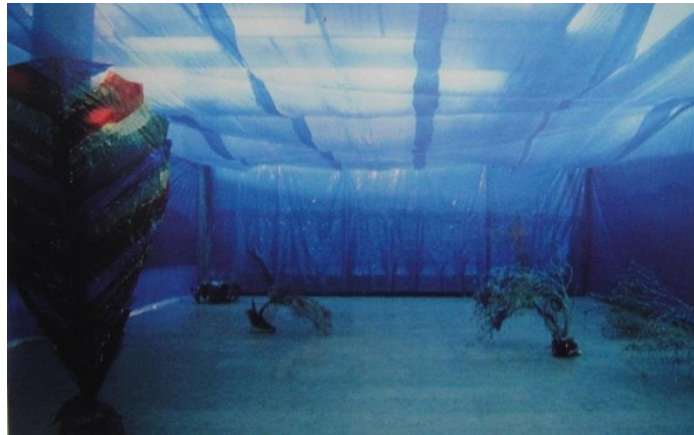
1967’de Amerika’da mastır yaptıktan sonra İstanbul’a dönen Onur için heykel, “mekânda yer kaplayan hacimler yerine, mekâna müdahale eden, mekânı yeniden tanımlayan girdiler olmaya başladı” (Kaya, 2008: 38). Bu yıllarda açtığı ilk kişisel sergisinde boşluk-doluluk

gibi hacimsel sorunlar üzerinde durmuştur. Tüketici sanat piyasasının dışında kalmayı hedefleyen sanatçı sanatta değişebilirliği gösterebilmek için, kâğıt, karton, tuval, ip, paçavra, köpük ve plastik gibi kırılabilen, kolaylıkla bozulabilen, yırtılabilen, kalıcı olmayan malzemeler kullanmıştır (Atakan, 1998: 11). Teknolojik gelişmelere paralel malzeme çeşitliliğini arttırırken gündelik yaşamdan nesnelere ve kalıcı olmayan işlere olan eğilimi sürdürmüştür. Füsun Onur, (...) 1970’li yılların yeni eğilimlerinin bir temsilcisi olarak dikkat çeker. 1970’lerden sonra açtığı düzenli ve kişisel sergilerle alanın hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir (Nahide Yılmaz, 2008).

1977’de İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin taşlı yolunda yaptığı bir işi Kaya (2008: 38, 39) şöyle aktarır; “Onur, Taşlı yolun dokusundan bir kesiti hemen yolun kenarından geçen çimenlikte tekrarlamış, kum taşların arasına çiçekli bir bitki yerleştirmiş ve bu kesiti tabloymuşçasına altın varaklı bir çerçeve ile çevrelemiştir”. İlerleyen yıllarda Onur’un çalışmaları farklı bir yola girer.



Resim 5.2.2., Füsun Onur, İsimsiz



Resim 5.2.3., Füsun Onur, Çiçekli Kontrpuan, 1982

Çiçekli Kontrpuan adlı yerleştirmesinde sanatçı galerinin içi, zemin hariç, mavi plastikten bir örtü ile kaplayarak bir mekân oluşturmuştur. “Galeriye giren kimse kendisini masmavi, huzurlu bir deniz gibi manzarasının içinde bulur. Bundan sonraki kişisel sergilerinde bu mekân kurma ve mekânda izleyiciyi dolaştırma kaygısını sürekli taşıyacaktır” (Nahide Yılmaz, 2008).

1960 sonrası bir grup Türk sanatçı, öncelikle Avrupa’da ortaya çıkan sanatın ontolojik yönüne dair uğraşların farkına varmıştır. Bu, geleneksel resim-heykel anlayışının sorgulandığı, sanatın varlık nedeninin tartışıldığı bir dönemdir. “Fransız sanatındaki değişikliği fark eden ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki soyut-figüratif

tartışmalarının bir açmaza girdiğini hisseden Altan Gürman, Fransız Yeni Gerçekçiler akımına olan yakınlığıyla, 1960'larda Pierre Restany'nin "Sanatın Öteki Yüzü" yorumunu Türkiye'ye getirmiştir" (Atakan, 1998: 11). Böylece Türkiye'de de Resim ve heykel dışındaki ifade ortamları bu dönemde gündeme gelir, malzeme ve obje odaklı bir sanat anlayışı, yerini, düşünsel, ifadeysel oluşumlara bırakmıştır. Böylece sanatta düşünsel boyut ön plana çıkmış olur.

Sanat Tanımı Topluluğu ile başlayan süreçte, yenilikçi sanat anlayışını benimseyen, geleneksel sanat türlerinin dışına çıkarak araştıran, sorgulayan, sorular soran ve çözüm önerileri getiren, sanat üretiminde teknik, biçim ve malzeme açısından özgür bir kullanım alanı sunan sanatçılar, Türk sanat ortamına çağdaş kavramların taşınmasında etkili olmuşlardır. Aralarında, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Selim Birsnel, İsmet Doğan, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Ergül Özkutan, Ahmet Öner Gezgini, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene, Osman Dinç' in de bulunduğu sanatçılar, başlangıçta yadırganan, alışılmış beğeni düzenini sarsan etkinliklerinden dolayı eleştirilmiş olsalar da, sorunsallaştırdıkları kavramlar, günümüzde çeşitli şekillerde irdelenmektedir. (Bek, 2002).

1980'li yıllara gelindiğinde, sanatçılar satılabilir eserler üretmek yerine, sanatın sınırları ve işlevi üzerine odaklanmışlardır. Bu uygulamaların yapıldığı dönemde ülkenin sosyal ve siyasal ortamı karmaşıktır. 1980 darbesiyle sarsılan ülke zamanla daha karmaşık bir hale bürünmüştür. "Liberal ekonomi, İstanbul ve diğer büyük kentlere yapılan göçler, uluslararası iletişim ve ulaşım olanakları dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerde sanat kavramları, estetik ve sanat yapma biçimlerini etkileyerek popüler ve kitlesel kültürü, tüketimi, reklam kültürünü ve günlük yaşam koşullarını etkiledi (Madra, 2008: 64). Bu yıllar medyanın etkin olmaya başladığı yıllardır. 1960'larda ABD ve Avrupa'da yaygınlaşan pop müzik ve pop kültürü Türkiye'de 1980'lerde belirginlik kazanır. 1980'lerde Özal'la gelen serbest piyasa ekonomisine Amerika'nın tüketim kültürü eşlik eder. Toplumun bu yeni yaşam tarzına karşı tutumu 1980'li yıllarda sanatçının yeni tarzda üretimleri için doneler oluşturmuştur. "Türkiye sınırları içerisinde üretimde bulunan sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel "yenilik" anlayışını ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980'li yılların sonunda belirgin bir şekilde yaşamaya başlar" (Çalikoğlu, 2008:7). Böylece Türkiye'de sanat ortamı yeni bir sürece girer, sanatın anlatım olanakları her geçen gün daha kapsamlı boyutlara ulaşmış olur.

1980'li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru yerini, düzenlemeye yönelik,

kurtulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provokatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliğidir. Dolayısıyla 1990'ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir. (Çalikoğlu, 2008: 11).

Bir diğer önemli gelişme İstanbul'da bienal yapma girişimidir. 1980'de başlayan bienal etkinlikleri, "Türk sanat ortamına yeni teknik, biçim ve malzemelerin ve farklı sanat anlayışlarının girmesinde ve bunların Türk izleyicisi ve sanatçısı tarafından tanınmasında rol oynamıştır. İstanbul Bienalleri çerçevesinde önerilen kavramlar, Türk çağdaş sanat ortamında çeşitli kavramların değişik boyutlarıyla ele alınmasında etkili olmuştur (Bek, 2002).

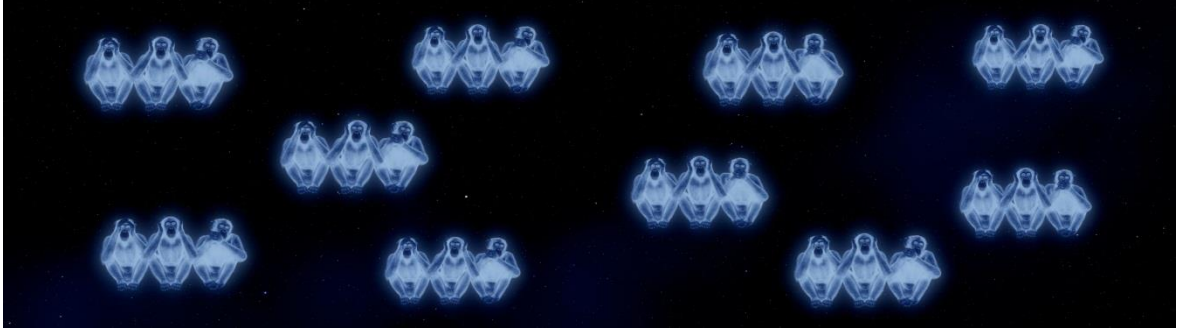
1980'lerin sonlarına doğru iyice beliren modern sonrası sanat ortamının Türkiye'deki dönüşümü, sanat uygulayıcılarınca eklemlenerek günümüze ulaşmıştır. "Bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini bu süreçte beliren düşünce ikliminin değiştirdiğini söylemek mümkün" (Çalikoğlu, 2008:7). 1990'larda ortaya çıkan genç kuşak aldıkları akademik eğitimin ardından farklı anlatım yollarını tercih etmiştir.

Tek bir anlatım formu içerisinde saflık, tek ve biricik olma ideallerini terk eden bu sanatçılar, yerleşik galeri düzeyine indirgenmiş estetik anlayışları sorgulayarak, farklı gösterimlerden ve ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunar. Televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik tartışmasından hız alan bu sanatçılar aynı zamanda interdisiplinler bir bilinç niteliğine sahipler. (Çalikoğlu, 2008: 12).

Bu sanatçılar arasında 1990'lardan itibaren kimlik, kültür aidiyet gibi kavramları sıkça irdeleyen, Hale Tenger ismi öne çıkmaktadır. "Tenger" in erken dönem yapıtlarında ele aldığı konular arasında, kadın/erkek ayrımı ve cinsiyet ayrımcılığının önemli bir yeri vardır. Bu konuları bir uygarlık sorunu olarak gören ve kültürel kurguların, sosyolojik olguların kadını nasıl ötekileştirdiğini sorgulayan" çalışmalar yapmıştır (Odabaşı, 2012).

Tenger'in, Üç maymun figürünün yer aldığı üç boyutlu animasyonda, Frank Sinatra'nın seslendirdiği, 1940'ların caz klasikleri arasında yer alan "Swinging on a Star" şarkısı eşliğinde boşlukta salınan figürlerden oluşur. Gezi olayları sonrası ikinci bir çalışmanın eklendiği video çalışması, Salt Beyoğlu'nda "Her Tercih Diğer İhtimaller İçin Bir Dışlamadır" başlıklı sergisiyle 9 Haziran-2 Ağustos 2015'te tekrar izleyiciyle buluşmuştur. Hâkimiyet karşısındaki suskunluğu ele alan yıldızlarda Dansın üstüne umut adlı iş ile cevap

verdiğini belirten Tenger'e (youtube) göre, "devlet şiddeti karşısındaki mağduriyet ve tepkiselliği ele alan iki eser haline gelmiştir". Üç maymun gaz maskeleriyle Gezi protestolarında sık kullanılan bir sloganı duman altı haline gelen bir ortam eşliğinde söylemektedir.



Resim 5.2.4., Hale Tenger, "Yıldızlarda Dans", "Umut", video, 2013,



Resim 5.2.5., Hale Tenger, "Yıldızlarda Dans", "Umut", video, 2013,

Toplumsal belleği ve kimlik sorununu konu edinen bir diğer önemli isim ise Gülsün Karamustafa'dır. Çok çeşitli malzeme ile çalışan Karamustafa enstalasyondan videoya kadar çeşitli anlatımlar içeren üretimler gerçekleştirmiştir. "Mistik Nakliye" adlı yerleştirmesinde, göç ve yersiz yurtsuzlaşma gibi temalara vurgu yapmaktadır.



Resim 5.2.6., Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye/Mystic Transport, 1992,

Yerleştirme her biri ayrı renkte yorganlar koyulmuş, yirmi adet hareketli tel sepetin oluşturduğu bir örüntüden ibaretti. Kitlesel üretim, standartlaşma ve malların renk farkı gibi küçük değişiklikler ile çeşitlendirilmesi, Karamustafa'nın örneğinde yorganlar üzerinden aktarılıyor, seçilen yorganlar ise geleneksel olarak mahallelerdeki yorgancılara çeyiz olarak diktirilen üstü saten, altı pamuklu kumaştan oluşan, tanıdık bildik olduğumuz yerel kültürün nesnelere olarak, bir karşı duruşu niteliyordu. Sepetlerde hareketlendirilen bu nesnelere yorgan olması, ayrıca bireyin bedenine ve bu bedenin evsizliğine de göndermede bulunuyordu (Talu).

5.2.1. Modern sınırlarının dışına çıkan üç sanatçı

Sanayi-i Nefise'nin ardından, yeni sanat kurumlarının eklenmesiyle, Türkiye'de sanat eğitimi ivme kazanmıştır. Farklı sanat eğitim kurumlarından yetişen birçok sanatçı, dünya sanatında seçkin konumlara ulaşmıştır. Bu bağlamda, Sarkis, Şükran Moral, Nezaket Ekici, Osman Dinç, Hale Tenger, Cengiz Çekil, Kutluğ Ataman gibi ve daha pek çok ismi saymak mümkündür. Bu sanatçılar asında, dönemselsel olarak sanatın merkezinin New York'a taşındığı varsayıldığı halde Paris'le bağlantılı olarak sanat hayatlarını sürdüren ve "Uygulamalar" başlıklı bölümde yer alan çalışmalar ile çıkış noktaları (kültür, geçmiş, varoluş gibi) ortak bir paydada buluşan üç sanatçı tespit edilerek incelenmiştir.

1960'lar tüm sanat disiplinlerinin birbirine geçtiği bir ortama, Avrupa ve özellikle de Amerika tanık olmuştur. Öteden beri Batılı ülkelere öğrenci gönderen Türk üniversiteleri bu gelişmeleri yakından izlemiştir. 1960 öncesi süreçte Türkiye'de sanat eğitimi tamamladıktan sonra Paris'te akademik eğitimi sürdüren dört heykeltıraş ele alınmıştır. Bu

bölümde ise 1960 sonrası, Sanayi-i Nefise'nin açtığı yolda ilerleyen bir diğer sanat okulu olan Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim-iş Eğitimi mezunu iki sanatçı ve yine Devlet Güzel Sanatlar Akademisi mezunu bir sanatçı incelenmiştir.

5.2.1.1. Sarkis Zabunyan (1938)

Eğitim hayatına 1957'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İç Mimarlık Bölümüyle başlayan Sarkis 1964'te Paris'e gitmiştir. İç mimarlık eğitimi almasına karşın heykelin uzantısı sanat alanlarıyla ilgilenmiştir. "Sarkis, sanatında iki öge olduğundan bahseder: Munch ve Sinan" (Akay, 2008: 47). Buradan anlaşıldığı üzere aldığı eğitimi çağın modeline uygun biçimde sentezlemiştir.

Zor koşullar altında bir yandan çalışıp, bir yandan yedek subay olarak askerlik görevi yaparken geceleri de resim yaptığından bahseden Sarkis, Paris'e gidiş öyküsünü Ahu Antmen'le yaptığı röportajında şöyle anlatmaktadır; "Werner Hoffman Ankara'ya gelmişti, o nedenle bir sergi düzenlenmişti. Sergi çok doluydu, ben de resimlerimi işportacı gibi yere sermiştim. Hoffman görmüş, resimleri beğenmiş, yerlerde sergilendiği için çok kızmış. Tanıştığımızda, bienallere katılıp bu resimleri göstermem gerektiğini söyledi" (Antmen, 2005: 262). Fransızca bilen Sarkis, dilin Paris'e gitme konusunda etken unsurlardan biri olduğuna değinerek sözlerini şöyle sürdürmüştür. "Bakıyorsun, Picasso Paris'e gitmiş, Miro Paris'e gitmiş, Mondrian'ın gidip de kalmadığını bilmiyorum, galiba Munch birkaç kere gitmiş..." (Antmen, 2005: 262).

Paris'e gittikten bir süre sonra kolaj çalışmaya başlamıştır. "1967'de Paris'teki bienale iki kolajımı verdim ve birincilik ödülü aldım. O sırada bir galeriden sergi teklifi geldi, sergi çok iyi sattı, derken aynı türde yapıtlardan yoğun bir şekilde siparişler almaya başladım ve birkaç ay sonra bu yoğun talepten dolayı depresyona girdim" (Antmen, 2005: 262-263). Bu noktadan sonra Sarkis çalışma tarzında büyük bir değişiklik yapma kararı almıştır. Yaşadığı bu dönüşümü şöyle anlatmaktadır; "Altı ay sonra tam tersi işler yapmaya başladım. 1967'nin sonu, 1968'in başıydı... Bu dönem, zamanda Beuys'la rastlaşmama denk geliyor. Beuys'un sanatı bana dokundu ve ona bir karşılık verdim diyebilirim" (Antmen, 2005: 263).

Paris'e gittiği yıllar modern sonrası pek çok alternatif sanat örnekleri gündemdedir. "1967'nin sonuna kadar kolaj ve boya çalışmalarını birlikte yürüten sanatçı, daha sonra metal plakalar, elektrik akımını geçiren parçalar, teller, neon ışıklar, katran, su, kullanılmış

nesneler gibi çok çeşitli malzeme kullanmaya başladı” (Öztürk, 2008: 53). Yaşamını Paris’te sürdüren sanatçı ile ilgili Akay (2008: 44) şöyle bir tespitte bulunur;

Sarkis Paris’te yaşayan bir sanatçıdır. Ama Paris’te yaşayıp da sergilerini İstanbul’da açan bir sanatçı değildir. Sarkis Paris’te yaşar, Paris’te sergi yapar. Dolayısıyla bu “Çaylak Sokağı” düzenlemesiyle, yani Maçka Sanat’ta yapmış olduğu sergi ile birlikte, enstelasyon algısında ve sanatın kavramsallaştırma yönüne doğru müthiş bir açılım sergilemiştir ve nihayetinde de buradaki birtakım yerleşik dengeleri bozmuştur.

1986’da, Türkiye’deki ilk sergisini Maçka Sanat Galerisi’nde düzenleyen Sarkis, sergisine doğduğu sokağın adını vermiştir. “Çaylak Sokak” başlıklı sergide Sarkis yaptığı düzenlemeyle belleğe seslenmektedir.

Sarkis yaşadıklarından sürekli olarak beslenen ve işlerinde bu tür yaşam belgelerinden yararlanan bir sanatçıdır. İşlerinde anılar ve bellek baskın bir yer tutar. Kişisel geçmişini, kullandığı nesnelerin ve mekânların geçmişini ve hatta toplumsal belleği işlerinde kullanır ve tüm bunları etkileşime sokarak bugüne taşır. Bu açıdan Sarkis’in kendini sanata malzeme yapan, yaşamla sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir tavrı olduğunu söylenebilir. Bu yaklaşım onu, kişisel ilişkiler içinde olduğu Joseph Beuys’a yaklaştırır. Sanatı politik ve toplumsal bir etkinlik olarak gören Beuys gibi Sarkis de, bireysel etkinliklerini sanat olarak ele alır. Bu yaklaşımı performans özellikleri taşır. İşlerinde politik tavrunu geri planda olduğu, tinsel atmosferin ağır bastığı görülür. İzleyici genellikle Sarkis’in içine girer, onun tinsel cazibesine kapılabilir. (Öztürk, 2008: 56)

2. İstanbul Bienali’ne “Göbek Bağı” adlı çalışmasıyla katıla Sarkis’in işiyle ilgili detayları Öztürk (2008: 62) şöyle aktarmaktadır; “Ayasofya Müzesi’nin Hazine Dairesinde gerçekleştirdiği Ayasofya Hazine Dairesi’nde Avize çalışmasında, hazine binasının mimari unsurlarını demirden bir kafes olarak 1/10 ölçeğinde küçültmüş, kırmızı neonla aydınlatmıştır. Çapı 118 cm, yüksekliği 220 cm olan avize, sanatçının deyimiyle mimarının belleğini oluşturmaktadır”. Bu işle Sarkis’in iç mimarlık yönünü de sanatında kullandığı anlaşılmaktadır.

Küçültülmüş model fikri, Ayasofya’nın güney kapısı üzerindeki mozaikte, İmparator Jüstinyen ve Konstanti’in İsa’ya Ayasofya’nın ve İstanbul’un küçük modellerini sundukları mozaikte de görülmektedir. Sanatçı, bu işinde bire bir mekânın kendisine ve mekân içinde de tekrarlanan küçültme temasına gönderme yapmaktadır. Birçok işinde olduğu gibi geçmişle ilişkisi içinde, işini kurduğu mekânın tarihinden bir şeyler alıp ona bir şeyler katarak o özel tarihi devam ettirmeye çalışmıştır (Öztürk, 2008: 63).



Resim 5.2.1.1.1. Sarkis, Göbek Bağı, 1989

Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilen "Site" adlı retrospektif sergisinde Sarkis'in 50 yıllık sanat yaşamı ve üretimlerine şahit olunmuştur. Müzede serginin yer aldığı tüm mekânlar birbiriyle ilişkili haldedir. "Site", sanatçının kendi geçmişinin izleri ile dolu, ucu bucağı olmayan bir kent gibi değerlendiriliyor. Sarkis'in, sergi için seçtiği çalışmalarında, bir kentin olası mekân, figür ve olgularının bir araya gelmesiyle gelişen çok boyutlu bir diyalogu tasarladığı izleniyor" (Gürsel, 2010).



Resim 5.2.1.1.2., Sarkis, Domenika'yla Avcı Dozo'nun Kıyafeti Arasındaki Konuşma / 1986'dan itibaren, Ahşap, metal, kumaş ve beyaz floresan

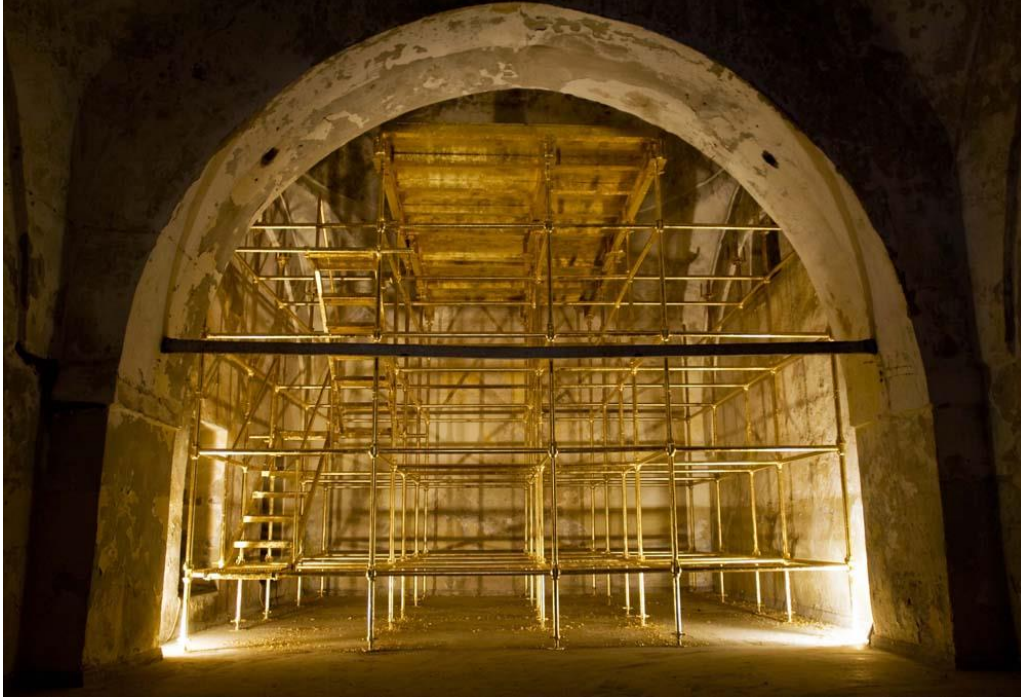
Levent Çalık'ın küratörlüğünde gerçekleştirilen sergide çok çeşitli malzemelerle oluşturulan işlerin yanı sıra farklı mekânlarda oluşturulan işlerine ait fotoğrafları da yer almıştır. “Çalıkoğlu'na göre Sarkis, yara almış mekânlarla çalışarak, politik, kültürel ve fiziki anlamda, hızlı, atak ve keskin tavırlar segiliyor” (Gürsel, 2010).

Farklı bir çalışma disiplini olan Sarkis, müze ve galerilere temkinli bir yaklaşım sergiler. Bu durumu Öztürk (2008: 58-59) şöyle anlatmaktadır;

Sarkis de müze ve galerilerin sanat yapıtlarına verdiği desteğin arkasında siyasal ve ekonomik çıkarların bulunduğu fikrindedir; işlerinde müze ve sanat yapıtı ilişkisini ortaya koymaya çalışır. Sarkis'in sanat kurumları ve ekonomik yapının dışına çıkma çabaları sanat alanında yeni ilişkiler benimsemesine neden olmuştur. Örneğin, bir müze ya da galeri kendisinden sergi istediğinde belirli bir aylık talep eder. Sergilerinde de satışa yönelik nesnelere sunmaz. İşlerini, daha sonra kullanmayı planladığı obje, eskiz fotoğrafları ayırdıktan sonra, genellikle imha edilir. İşleri ve sergileri genellikle onun ve izleyicisinin belleğinde birbiriyle bütünleşerek yaşamaya devam eder. Kullandığı nesnelere gibi kendi yapıtlarını da geçmişten bugüne ve geleceğe taşır.

Çalıkoğlu'nun da dediği gibi yara almış mekânlarda çalışmayı seven Sarkis, Atik Valide Sultan Külliyesi'ne yaptığı iskeleyi 24 ayar altın varak ile kaplamıştır. Mimar Sinan'ın son yapıtı olan bu külliyenin içler acısı durumuna dikkat çeken bu çalışmada iskelenin binanın restorasyonu için hazırlandığını söyleyen Sarkis, “uydurma, süs ya da dekor amaçlı” bir

iskele olmadığını, külliyyede onarım yapılana kadar da "hiç paslanmayan, beklemesini bilen ve ışık veren" (turizminsensi.com) bir iskele olarak tasarlamıştır.



Resim 5.2.1.1.3., Sarkis, Altın İskele, Atik Valide Sultan Külliyesi, 2010

Sarkis, 1960'lı ve 1970'li yıllarda benimsediği sanatsal tavrını bugüne kadar devam ettirmiştir. Sanat yapıtını mekânla bütünleştirmek, yapıt ve izleyici ilişkisi, sanat kurumlarının eleştirisi gibi o dönemde ortaya çıkan yaklaşımlar onun işlerinde belirgin olarak görülür. Ancak bellek ve anılarla ilişkisi, yarattığı mistik ve metaforik atmosfer Sarkis'in işlerini kendine özgü kılar (Öztürk, 2008: 71).

5.2.1.2. Cengiz Çekil (1945)

Lisans eğitimini Ankara Gazi Üniversitesi'nde tamamlayan Çekil devlet bursu ile 1970-75 yıllarında Ecole Nationale Superleuresdes Beaux-Arts'da heykel bölümüne devam eder. Lisans eğitiminin ardından heykel alanına yönelmiş ve eğitimini bu alanda sürdürmüştür.

Josph Beuys'un yapıtlarına ilgi duyan Çekil, "1970-1975 yılları arasında Beuys'un çalışmalarını yakından izlemiş, yine aynı dönemde Beuys'un alternatif anlayışta eğitim verdiği Düsseldorf Güzel Sanat Akademisi'ni ziyaret etmiştir" (Sağır, 2008: 113).

Fiziksel kalıcılık için heykel ve resim yapma yaklaşımından kopuş Dada ve Arte Povera ile oldu. İçinde bulunduğumuz zamanda her şey çabuk eskiyor; geleneksel yöntemler bizi belli söylemlere ekliyor; kendimizi ifade etmeye ve derdimizi anlatmaya yetmiyor. Hayat

çok dinamik hale geldi ve sanatın rolü değişti. Marcel Duchamp'tan sonra her şey çok değişti; önceden uzun süreçler yaşanabiliyordu ama artık her şey çok geçici. Bireyselleşme ve sanat eserlerine duyarsızlaşmanın arttığı bir dönemde eski yöntemlerle istediğiniz şoku yaratamıyorsunuz. Sonuçta iki önemli sebep olduğunu söyleyebilirim: Geline zaman, yaşanan hayat ve plastik sanatlardaki zincirleme gelişim. (Sağır, 2008: 113).

Cengiz Çekil, Moma'nın kalıcı koleksiyonuna dâhil edilen "Günce" adlı çalışmasını, 7 Mayıs 1976'dan itibaren her gece uyumadan önce "BU GÜN DE YAŞIYORUM" mührü ve günün tarihini bir günlüğe kaydederek oluşturmuştur. Bu çalışma, uygulamanın yapıldığı yıllara tanıklık ederek bir nevi dönemin portresini oluşurmaktadır. Çalışma, yapıldığı dönem Türkiye'sinde iç politikaların yarattığı gerilim dolu ortam ve sokakta yaşanan sağ-sol çatışmalarının göstergesi niteliğindedir. Böyle bir ortamda hayatta kalmanın mucizevi bir durum olduğuna vurgu yapan, soyut bir eser olarak hayat bulmuştur.



Resim 5.2.1.2.1., Cengiz Çekil, Günlük, 1976 Günlük üzerine mühür baskı, 21,5x 16 cm

Çekil'in özel olarak yaptırdığı mühürleri ve tarih numaratorlerini kullandığı bu grup işlerinde kağıtlar üzerinde deneylere girdiği gözlemlenir. Bu deneylerin en etkileyicisi sanatçının 7 Mayıs 1976 tarihinden itibaren bir deftere her gece uyumadan önce BUGÜN DE YAŞIYORUM mührünü ve o günün tarihini basarak oluşturduğu günlüktür. Küçük bir hatıra defteri boyutlarındaki çalışma, anonim bir karaktere sahiptir. Her akşam dini bir görev yerine getirircesine büyük bir özenle bu defteri mühürleyen sanatçı böylece yaşadığı dönemin portresini çizmektedir. (Sönmez, 2008: 28).

Cengiz Çekil'in "Günce" adlı çalışması 2011'de Moma'da düzenlenen I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing (Hala Yaşıyorum: Güncel Çizimde Siyaset ve Günlük Yaşam) başlıklı sergide yer almıştır. "Christian Rattemeyer'in küratörlüğünü yaptığı sergi On Kawara, Danh Vo ve Cengiz Çekil'in çalışmalarını başlangıç noktası olarak alıyor. Sergide Paul Chan, León Ferrari, Felix Gonzalez-Torres, Marine Hugonnier, Lee Lozano, Mangelos ve Robert Morris de bulunuyor" (rampaistanbul.com). Çekil'in esrinin bir sergiyi şekillendirmiş olması, dünya çapında başarı sağladığını göstermektedir.

Cengiz Çekil başından beri toplumsal belleğe referansla siyasi olaylar etrafında katmanlı anlamları olan kavram yüklü işler yaptı. Bu işlerin hepsinde zaman, ölüm, anımsama meseleleri etrafında yoğunlaştı. Sosyal ve toplumsal olaylara tepkilerini, kendi içsel duyarlılıklarıyla sanata dönüştürebilirken her türlü malzemeyi kullandı. Birçok yerleştirmesinde yere serilen ya da nesnelere saran tuval bezi, tuvalin şasisi dışındaki sanatsal kullanım olanaklarına özellikle işaret ediyordu. (Sağır, 2008: 123).

Sağır, Cengiz Çekil'in günümüz sanatına ilişkin görüşlerini ise şöyle aktarmaktadır: "Artık Batı'daki durum Türkiye'de de oluştu ve herkes kendi tavrını belirledi; sanat bireyselleşti. Günümüz eskisi gibi değil, değişik beğeni kompartmanları oluştu. Uluslararası sergiler ve bienallerden sonra oldu bu. Artık sanattaki gelişmeler teknolojik gelişmeler gibi, her yerde aynı şekilde var olabiliyor" (Sağır, 2008: 114).



Resim 5.2.1.2.2., Cengiz Çekil, Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri, 34x10x10 cm, 1974

Çekil'in Paris'in merkezinde ortaçağdan kalma bodrum katında düzenlenen bir sergisi beş ayrı üniteden oluşmaktadır. Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri” adlı, zemine yerleştirilen on iki adet koka kola şişesi bulunmaktadır. Sergide yer alan diğer çalışmalar ise şöyledir: “duvarlarda “Servise Hazır” adlı cam kavanoz işi ve mekânın özel bir bölümünde yer alan “Direnc: Ölü Bir Somyanın Anısına” adlı yerleştirme ve zemine yerleştirilmiş bir pusulayı aydınlatan mekânın tam ortasındaki eski sütunun üstündeki küçük bir ışık” (Sönmez, 2008: 27-28). Yerde konuşlanan kola şişeleri patlamaya hazır birer fünüyeyi anımsatmaktadır.

Sanatını toplumsal olgulardan yola çıkarak oluşturan Çekil'e göre, yaşamın içinde dikkati çekebilecek her olgu bir sanat eserine dönüşebilir. Temizlik bezi, tül, dantel gibi toplumca kadına atfedilen objeleri kullanarak, kadın cinselliğine vurgu yapan “Temizlik Beziyle” adlı sergi ile ilgili verdiği röportajında çalışması hakkında şunları aktarmaktadır. “bu sergide benim odağımdaki beni acıtan şey her gün gazetelerde, televizyonda yüzlercesine şahit olduğumuz üçüncü sayfa haberlerindeki kadına yönelik şiddet. Bana çok dokunuyor, bir anlam veremiyorum” (Oral, 2013). Biçimsel açıdan kadının cinsel organına benzeyen çalışma seçilen objelerle ironik bir biçime bürünmüştür.



Resim 5.2.1.2.4., Temizlik Beziyle (Detay), 2012-2013,



Resim 5.2.1.2.3., Cengiz Çekil, Temizlik Beziyle

Çekil'in kullandığı malzemeler, örneğin, beton bloklar, beyaz bez, floresan ve elektrik kabloları vb. bir araya getirildiklerinde yeni anlamlar yüklenirler. Brikete karşı bezi koyar: Briket soğuk, ağır, kaba bir malzeme iken, beyaz bez hafif, hassas, temiz ve bakirdir. Ayrıca, Anadolu'da üzüm, dut gibi meyveler kurutulurken, kirlenmesin diye beyaz bez üzerine serilir. Çekil de buradan yola çıkarak işlerini sergi bezi üzerine kurar. Burada ironik bir anlatım vardır: “Ülke çamur gibi, her yer herkes kirlenmiş. Bir anlamda işlerimi bu kirlilikten koruyorum. Ayrıca bu bez paspartu gibi ve bu bez ile iş kendine alan açıyor sanki” (Sağır, 2008: 116).

5.2.1.3. Osman Dinç (1948)

1969'da Ankara, Gazi Üniversitesi'nden mezun olan Cengiz Çekil bir süre resim öğretmenliği yaptıktan sonra eğitimini Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürür. 10 yıl süren resim uygulamasının ardından heykele yoğunluk vermeye başlamıştır. Ahşap ve metal malzemeyi değerlendirerek, kavramsal görüşler doğrultusunda eserlerini oluşturmaktadır. Dinç, çok çeşitli malzemeler kullanmasına karşın heykellerinde metal kullanımı her geçen gün daha da artmıştır.

Dinç 1980'lere gelmeden kavramsal içerikli deneysel işler ürettiyordu. 1976 tarihli Rakamların Mekânı adlı 220 cm uzunluğunda bez üzerine baskı resim, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde “I. Yeni eğitimler Sergisi”nde (1977) yer aldı. Bu işinde lastik tampon mühür ve matbaa mürekkebi ile damga şeklinde basılı binlerce rakam, bezin tümünü kaplıyordu. Rakamlar yalnız sanatçının bildiği bir metnin şifrelenmiş haliydi. Harfleri temsil eden rakamların çözülmesi kendisi dışında hiçbir kişi tarafından mümkün değildi. Bu baskı resim, izleyiciye arkaik gizemli bir duygu aktarıyordu. (Kaya, 2008: 285-286).

Paris'e İlk olarak 1971-1975 arası yıllarda, resim alanında yüksek ihtisas yapmak üzere gitmiştir. 1977'de Paris'e ikinci gidişinde resim yapmayı bırakmıştır.

1977'de Fransa'daki küçük atölyesinde önceleri -ancak atölyeye sığabilen- küçük metal nesnelere yaparak heykelle başladı. Küçük modüler nesnelere zamanla büyüterek yerleştirmelere dönüştü. 1972 yılından itibaren resmin yanı sıra cam, tahta, demir, fotoğraf gibi malzemelerin hepsini kullandı. Dinç'in yapıtlarının en tanımlayıcı özellikleri boyutu, geometrisi ve malzemesidir. Bu özellikler kavramsal sanatın baskın yerleştirme bazlı doğasından çok, heykelin nesne yaratma işlevine yakındır. Sanatçı temel geometriyi, boşluk, doluluk gibi temel tasarım kavramlarını kullanır. İşleri, yaptığı geometrik tercihler nedeniyle biçimce folklorik kaynaklıdır. Dinç folklorik sanata olan yakınlığını geldiği yörenin yerel/köy kültürünü özümsemesine bağlar (Kaya, 2008: 285).



Resim 5.2.1.3.1., Osman Dinç, Durum, bez, ağaç, 50x24x20 cm, 1979

Osman Dinç'e göre insanoğlu, majik, mitik ve kozmik olmak üzere üç evrende yaşamıştır. Ona göre bu evrenlerden majik, “insanın hayvan olmaktan kurtulduğu, zaman mefhumunun gelişmeye başladığı dönemdeki evrendir. Daha sonra toplama sürecinde üretim sürecine geçilen mitik evren gelir ve en son olarak her şeyin her şey etrafında döndüğü kozmik evren” (Katalog, 2008: 12). Anlattığı bu evrenlerle işini ilişkilendiren Dinç, “benim bütün işlerim o majik dönemin temeli üzerine oturur” (Katalog, 2008: 12) diyor. Ve yapılan röportajda sözlerini şöyle sürdürmektedir;

“İşin kendisine bakmadan önce şunu bilmek gerekir. Masal anlatılan, masallarla büyüyen bir çocuğum ben. Bu anlatılan masallar, öteden beri dilden dile dolaşmış, uydurulmuş yahut tekrar düzeltilmiş, yeniden yorumlanmış hikâyelerdi. Ve o dönemde kültür sözel kültürdü. Sözel kültürün içinden geliyorum ben. Bu sözel kültürün üzerine oturdu benim her şeyim, onun için şimdi bile öğretmenlik yaptığım okulda bu sözel kültürün bir uzantısı devam ediyor (Katalog, 2008: 16).



Resim 5.2.1.3.2., Osman Dinç, İsimsiz, 1992

“Dinç’in üslubu modernist çizgideki metal, cam, taş, ağaç, fotoğraf, boya, polyester gibi malzemelerle devam etmektedir. 1990’ların başından beri metali kullanan sanatçının formları çok temel tasarım ilkeleri etrafında kurulmuştur. Figüratif form yerine soyut formu seçmiş oluşunu “ikonoklast” ifade tarzını sevmesine bağlar” (Kaya, 2008: 289). Dinç, Bergama ve Efes’i gördükten sonra kendini antik çağa yakınlık hissetmiş ve o dönem eserlerine yakınlık duymuştur. Bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir; “sanki ben onları eski çağlarda yapmışım gibi. Ondan sonrasını yapmak istiyorum” (Katalog, 2008: 16).



Resim 5.2.1.3.3., Osman Dinç, Triptik, ağaç, keçe, cam, demir, , 1978

6. UYGULAMALAR

Beşinci bölümde özel olarak incelenen Sarkis, Cengiz Çekil ve Osman Dinç adlı sanatçılar rastgele seçilen isimler değildir. Üç sanatçının da ortak özelliği, Paris sanat ortamından beslenmiş olmalarıdır. Uygulamalar bölümünde görsellerinin paylaşıldığı ve uygulamayı hayata geçirmeyi sağlayan kaygıların anlatıldığı çalışmalar bu üç sanatçıyla -kaygılar bağlamında- yakın ilişki içindedir. Bu bağlamda Sarkis, Çekil ve Dinç'in eserleri ve kaygıları eşliğinde uygulamalar anlatılmaya çalışılmıştır.

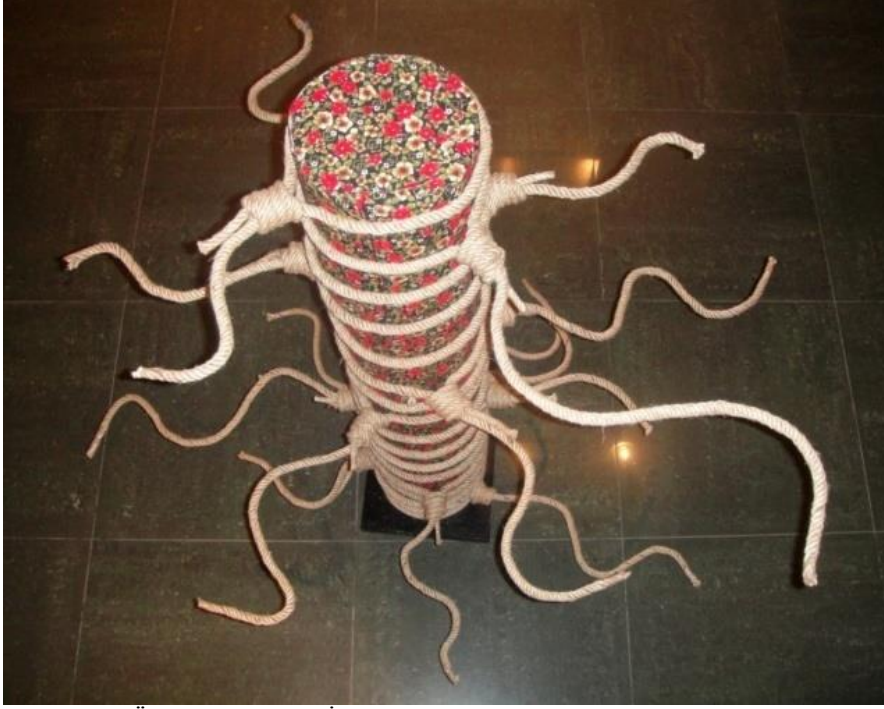
1999 Venedik Bienali küratörü Harald Szeemann'ın düzenlediği “Her Şeye Açık” adlı sergi bir nevi milenyum hazırlığı gibidir. Vasıf Kortun, bağımsız küratörlerin piri olarak tanımladığı Szeemann'ın “1980'lerde hastaneler, ahırlar gibi beklenmedik mekânlarda sergiler açtığını ve sanatçıları mekânlara özel yapıtlar üretmeye teşvik eden ilk küratör olduğunu” belirtir (Kortun, 2005). 21. yüzyıla girerken yeni bir dönemin kapılarını aralayan “Her Şeye Açık” sergi her tür malzeme ya da sanata ilişkin tüm fikirlere açık olmuştur. Günümüz sanatı, disiplinler arası etkileşimlere ve her tür malzemeye açık hale gelmiştir. Aslolan yaratıcı fikrin herhangi bir şekilde vücut bulmasıdır. Bir nevi deneysellik içeren sanat, kavramlar, kuramlar, malzemelerle tasarlanarak şekillenir ya da ortaya çıkar.

Bu bölümde yer alan çalışmalar, kültürel kodlar, geçmiş, gelecek, varoluş gibi kavramların sembolleştirildiği birer nesne olarak sunulmak üzere üretilmiştir.

İstila I

Şiddet olgusu demografik açıdan incelendiğinde çoğunlukla eril eylemlerde hayat bulduğu gözlenmektedir. Bu savı tek bir etkenden yola çıkarak savunmak doğru olmayacaktır, siyasal düzenden, eğitim seviyesine, ananelerden, ekonomik problemlere varıncaya dek sayılabilecek çeşitli etkenler mevcuttur.

Şiddeti tek bir alan üzerinde incelemek yeterli ve adil olmayacaktır ancak eril gücün, dişil üzerine sadece bedensel zayıflığından ötürü baskı altına alma, şiddet uygulama anlayışı eleştirilebilecek hakkı doğurmaktadır. Çalışmanın ana temasını, çocukluktan itibaren dişile dayatılan eril iktidarın kabulüne ilişkin baskılar oluşturmaktadır. Toplumun sosyal bir okuması olarak şekillenen bu çalışmayla, her fırsatta erilin sonsuz iktidara ulaşma arzusu, yaratabilecekleri her tür tehlikeye rağmen bu arzularını sürdürme çabaları irdelenmiştir.



Resim 6.1., Özgül Kahraman, İstila I, 2013

Bu çalışma, Osman Dinç'in yaşamandan seçtiği objelerle oluşturduğu işleri ile benzer kaygılar taşıyarak tasarlanmıştır. Osman Dinç'in "Onix" adlı yapıtında, koyun postu ile geçmişimize gönderme yapmak arzusunda olduğu anlaşılmaktadır. İstila I. Adlı çalışmada da Pazen, çiçek desenli kumaş kullanılarak benzer temalara vurgu yapılmak istenmiştir.



Resim 6.2., Osman Dinç, Onix, koyun postu, 120x70x22, 1983

Urganlara verilen şekille zıtlıkları çarpıştırmak amaçlanmıştır. Hayat, bir yanında doğum öte yanında ölüm olan kaçınılmaz iki gerçeğe karşımızda durmaktadır. Ancak bu iki gerçeğin yanında toplumca kabullenilmiş doğrular mevcuttur. Az gelişmiş toplumlarda kadın ikinci

sınıf vatandaş muamelesi görmektedir. Eğitim seviyesiyle paralel gelişen bu durum kadını baskı altına alma şeklinde kendini göstermektedir.



Resim 6.3., Özgül Kahraman, İstila I, 2013

Çalışmaların ana enstrümanlarını, kendir, pazen kumaş ve kütükten oluşturmaktadır. Hayatın içinden seçilen bu enstrümanlar ile “tehlike hayatımızın içinde” mesajları yüklenmeye çalışılmıştır. Pazen kumaşın geçmiş yıllarda sıkça kullanılan bir kumaş türü

olması ve nostaljik çağrışımlar bağlamında çalışmaların bir kısmında özellikle tercih edilmiştir.



Resim 6.4., Özgül Kahraman, İstila I, 2013

İstila II

Türk toplumunun demografik yapısı çok kültürlülükten bahsetmeyi mümkün kılmaktadır. Bu durum kültürel çeşitliliğin zenginliğine vurgu yaparken, sistem, tekliğe yani yabancılaşmaya doğru sürüklemektedir. Çalışmada tek form, karşıt çağrışımlar (sperm, yağlı urgan, varoluş, yok oluş), kültürel kodlar çerçevesinde iç hesaplaşmayla baş başa bırakılmıştır.

Yerleştirmede her tür riske ve tehlikeye rağmen iktidar olma yarışı vurgulanmak istenmiştir. Bir mücadele içinde geçen yaşantımızda iktidar mücadelesi her zaman var olan ve varlığını koruyan bir gerçekliktir.



Resim 6.5., Özgül Kahraman, İstila II, 2013

Çalışmada kullanılan urganlar kumaş boyası kullanılarak çeşitli renklere boyanmıştır. Çember şeklindeki objenin çevresi pazen kumaşla kaplanarak kültürel kodlara vurgu yapılmak istenmiştir.



Resim 6.6. Özgül Kahraman, İstila II, 2013

İş Güç

Bu çalışma, Türk toplumunun demografik yapısından kaynaklı çarpıklıklara vurgulamak amacıyla oluşturulmuştur. Türk toplumunun sosyal kodları incelendiğinde toplumsal yapının iki cepheye ayrıldığı izlenir. İlericilik- gericilik gelgitleri içinde bir yere oturtulamayan sosyolojik yapının, alınan eğitim ile olan bağı ise tartışıla gelen bir sorundur. Eğitim seviyesi ülke bazında incelendiğinde orantısız bir denge göze çarpmaktadır. Sosyo-kültürel yetkinliğe sahip eğitilmiş azınlığa karşın, eğitim seviyesi düşük, cehaleti yoğun, dar görüşlü, namus bekçiliğini seven ve bunun için görev üstlenen bir topluluk içinde yaşamaktayız.



Resim 6.7., Özgül Kahraman, İş Güç, 2013



Resim 6.8., Özgül Kahraman, İş Güç, 2013

Ülkemizde ardı arkası kesilmeyen cinayetlerinin her geçen gün artması toplumsal bir yıkımı da beraberinde getirmekte. Okul, hastane gibi kurumlarda ve hayatın birçok alanında yaşanan bu cinayetlerin sıradan bir olay olarak algılanıyor olması ülkede var olan sosyal okumaların da dönüşmesine sebep olmaktadır. Bu dönüşüm bireysellikler üzerinden gelişerek toplumun geneline yayılan bir sosyal depresyonu da beraberinde getirmektedir. Bu depresyon toplumun atar damarı konumundaki kent bilincini de etkiler hale gelmiştir. Kent ile doğrudan bağlantılı olan kamusal alanlar bu noktada tehditkâr sahalara dönüşmektedir. Bireyin yaşadığı sosyal tehdit ve medyanın yardım ettiği sıradanlaşma önemsizleştirmeyi de beraberinde getirmiştir. Bu çalışma, bu depresyonun, sıradanlaşmanın, önemsizleştirmeden kaynaklanan ironinin sanatsal bir okuması olarak tasarlanmıştır.

Bıçağın üzerine yerleştirilen ruhsat numarası ile şiddetin yasal ve teşvik edici bir yönünün varlığına vurgu yapılmak istenmiştir. Şiddete uğrayan bireylerin adalet karşısındaki çaresizliği ve adalet sistemine güvenin tartışılır boyutlara ulaşması söz konusudur.



Resim 6.9., Özgül Kahraman, İş Güç, 2013

Sarkis'in İşlerinde anılar ve bellek baskın bir yer tutar. Bu çalışmanın tasarım sürecinde de anılar ve bellek ön plana çıkmıştır. Şiddet, taciz, ölüm gibi rahatsız edici duyguların bir yansıması olarak ortaya çıkan İş Güç adlı çalışmada bir birikim patlaması yaşanmaktadır.



Resim 6.10., Sarkis

Bu çalışmada çeşitli ebatlarda çakı, bıçak gibi kesici aletle, pazen kumaş, urgan, mandal gibi hayatın içinden seçilen enstrümanlarla oluşturulmuştur.

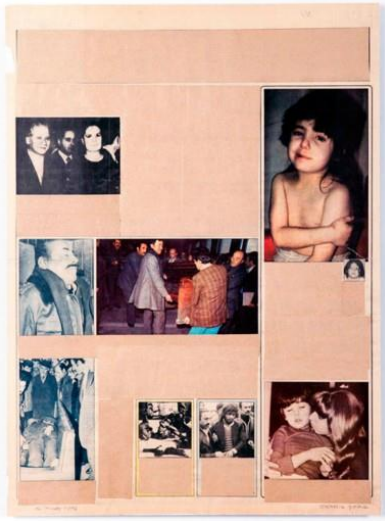
Oyun İçinde Oyun

Medya tarafından yayımlanan haberler toplumun büyük bölümü tarafından dikkatle izlenmektedir. Hayatın her alanında tehlike altında olduğumuz duygusu yaratan birtakım haberler, toplumu güvensiz bir yaşama doğru sürüklemektedir. Sokaklar, kamusal alanlar şartlandırılmış bilinçlerde güvensiz sahalar haline gelmiştir. Kişi bireyselleşme olgusuyla karşı karşıyadır. Medya, ortamı istenen biçimde yansıtma gücüne sahiptir. Bu güç tehlikeli ellerde korkunç sonuçlar doğurabilmektedir.



Resim 6.11., Özgül Kahraman, Oyun İçinde Oyun, performans, 2013

Medyanın oynadığı oyuna bir şekilde karşılık veren ve kendi içinde bir oyun haline dönüşen “Yazısız” adlı çalışmada, gazete sayfasındaki yazılar İzleyicinin anlamlar yüklemesini sağlamak üzere kapatılarak görsel imge bağlamında sorgulamayı amaçlamaktadır.



Resim 6.12., Cengiz Çekil, Yazısız, 1976

Günümüze tanıklık eden “Oyun İçinde Oyun” adlı performans, dünya üzerinde oynanan manipülasyon politikasına ve bu sonucu olarak toplumlarda yaşanan iç çekişmelere gönderme yapmaktadır.

Bu çalışmada yağlı urgan kullanılmıştır. Yağlı urganın düşünsel boyutta oluşturduğu algı önemsenmiştir. İp atlama oyunu oynanarak bir performans gerçekleştirilmiştir. Urganın uç kısımları idam ipi şeklinde tasarlanarak eğlenceli gibi görünen bir durumun manipüle edilmiş, gölgelenmiş bir başka durum olma ihtimali irdelenmiştir.



Resim 6.13.,ve 6.14. Özgül Kahraman, Oyun İçinde Oyun, performans, 2013

İstila III

Geleneksel kodlarla beslenen toplumun, ötekileştirdiği ve görmezden geldiği yaşamsal gerçekler acımasızca reddedilerek kangrenleştirilmektedir. Ana form, varoluş-yok oluşa ilişkin paradoksal çağrışımların yanı sıra çok renkliliği de içinde barındırmaktadır. Böylece, çok renkliliğinin demografik boyutta yarattığı pozitif-negatif duygu ve eylemlere tercüman olmaktadır.



Resim 6.15., Özgül Kahraman, İstila III, 2014



Resim 6.16., Özgül Kahraman, İstila III, 2014

Boşlukta verilen büyük mücadele varoluşa doğru yapılmaktadır. Ötekileştirilen, kendi varlığını kabulleniş boyutuna ulaştırma çabası gütmektedir. Başarılı olan sonsuzluğa doğru yol almaktadır.



Resim 6.17., Özgül Kahraman, İstila III, 2014

Bu çalışmada çeşitli renlerde organlar, plastik çember ve dikenli bir obje kullanılmıştır. Boşlukta salınan ana form, sonsuzluğa ulaşma mücadelesini yansıtmaktadır. Dikenli çemberin içinden geçmeyi başaran -sperm ve idam ipini anımsatan- form gri renge dönüşerek -bir nevi uzay boşluğunu anımsatan tonuyla- sonsuzluğa ulaşma hissini vermektedir.

7. SONUÇ

Batının, geçmişini, geleneklerini, inanç sistemini sentezleyerek kurduğu strüktür yeni bir dünya düzenine işaret etmiştir. Modernizm olarak adlandırılan bu süreç Avrupa'nın Doğusunda yer alan gerileme sürecindeki Osmanlı ve birçok Asyatik ülkelerin dikkatini çekmiştir.

Batılılaşma olarak adlandırılan bu durum, az gelişmiş toplumların, sanayi, bilim, teknik gibi konularda daha ileri seviyede olanı model alma, şeklinde gelişen bir olgudur. Böylece Avrupa dışı ülkeler -modernizmi iç dinamikleriyle yaratamadıkları için- ileri seviyede olana uymaya ya da takip etmeye yönelik bir nevi modernlik ithalatı gerçekleştirmiştir. Bu durum modernizm değil Batılılaşma olarak adlandırılmaktadır.

1923'e kadar Batılılaşma adına verilen uğraşlar, inanç, eğitimsizlik gibi çeşitli nedenlerle ağır aksak ilerlemiş olsa da, temeli oluşturacak adımların -aydın kesimin öncülüğünde- Osmanlılar döneminde atıldığı söylenebilir. Ancak Cumhuriyet dönemine kadar Batılılaşmada siyasi, idari ve askeri konular önemszenmiştir.

Türk coğrafyasında Batı etkili sanata giden süreci Paris'le ilişkili olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bunun temel nedeni Osmanlı Devletinin gerileme süreci öncesinde bile Fransa ile sıcak ilişkiler içinde oluşu, Batılılaşma sürecinde Fransa örneği ve önerileri doğrultusunda hareket edilmiş olmasıdır. Fransa ile kültür-sanat alışverişi ise 18. yüzyılda yoğunluk kazanmış ve Sanayi-i Nefise'nin açılışıyla Batı sanatı Türk topraklarında aktif olarak uygulanmıştır.

Uygulama alanı bakımından heykel, resim kadar özgür alana sahip değildir. Dolayısıyla dünya sanatında olduğu gibi heykeltıraş sayısı daima ressam sayısından daha düşük kalmıştır. Sanayi-i Nefise'de öğrenci sayısı düşük olan heykel bölümünün aktif hale gelmesi cumhuriyet sonrası dönemde gerçekleşir.

Cumhuriyet kuşağı heykeltıraşlarının figüratif anlatımdan soyut-inşacı anlayışa doğru yönelmesiyle Türk heykelinde keskin bir dönüşüm yaşanmıştır. Modern anlayışı tetikleyen unsurlardan biri teknolojinin ilerlemesidir. Teknolojinin ilerlemesi tekniğin de ilerlemesi anlamına gelmektedir. Yeni teknik yeni malzeme ve yeni malzeme yeni arayışlar demektir.

Heykel Bölümü'ne metal ve ahşap atölyelerin dâhil edilmesi yeni malzemeler ve yeni arayışlara kapı açmıştır. Böylece, klasik sonrası yapıtlarda plastik değere özgü (denge, ritim gibi) öğelerin ön plana çıktığı gözlenmektedir. 1950'lerde elde edilen bu gelişmeler çağdaş anlayışla birlikte doğru bir şekilde değerlendirilmiştir. Böylece heykelin kapsamının genişlediği 1960 sonrası sanat ortamına altyapı oluşturulmuş olur.

II. Dünya Savaşı sanat ve sanatçıya olumsuz bir şekilde yansımıştır. Bu bağlamda Türk öğrencileri eğitim amaçlı Batılı ülkelere gönderme geleneği kesintiye uğramıştır. Batılı sanatçılar ülkelerini terk ederek çoğunlukla sanatı, bilimi, sanatçıyı destekleyen Amerika'ya göç etmiştir. Bu durum sanatın merkezinin taşınmasında önemli bir role sahiptir.

II. Dünya Savaşı sonrası Paris sanat ortamına bir şekilde dâhil olan Türk sanatçılar, soyut uygulamaların yoğunlukta olduğu sanat ortamıyla karşılaşmışlardır. 1950'lere gelindiğinde ise Batılı sanat eserleri ile Türk sanatçıların eserlerinde bir paralellik gözlenmektedir. Avrupa'nın soyut sanata yönelen eğilimini yakın takibe alan Türk sanatçıların bu tarihten itibaren ortaya koydukları eserler Batı sanatı ile eşzamanlı gelişmenin ilk evresini oluşturur. Bu gelişme heykel uygulamalarına 1945 sonrası yansımış, 1950 sonrası süratle gelişim basamaklarını tırmanmıştır.

Avrupa'da sanatsal bağlamda modernizm olgunluk evresini 1940'larda tamamlamış olur. 1950'ler Avrupa sanatında Soyut eğilimlerin baş gösterip sanatın merkezinin Amerika'ya taşınmasına yol açan unsurların ortaya çıkışını tanımlarken Türkiye için ise modernizmin kavranma aşamasının tamamlanıp uygulama aşamasına geçildiği bir dönemdir.

II. Dünya Savaşı'nın bitişi, birçok ülke için yeni bir süreci başlangıcı olmuştur. Bir ülkenin gelişmişlik göstergesinde en önemli parametre dünya çapındaki sanatsal ve bilimsel konumudur. I. Dünya Savaşı esnasında, bir yandan ekonomisini düzene sokmaya çalışan ABD, tüm sanat dallarına ve sanat adamlarına kapılarını açmıştır. 1930'lardan itibaren sanat piyasasını oluşturmaya başlayan ABD, Avrupa'daki koşullardan istifade ederek sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasını sağlamıştır. Sanatçılar, sanatın yeni merkezinde sınır ve sınırsızlıklarını yeniden tartışacağı bir alana kavuşmuş olur.

Avrupa ve Amerika'da sanat ortamı yer değiştirirken Türkiye'de ise Sanayi-i Nefise'nin öncülüğü yeni sanat kurumlarının açılmasına vesile olmuştur. Böylece Türkiye'de Batı

sanatına yönelim yoğunluk kazanmıştır. Yeni sanat kurumlarında yetişen sanatçı adaylarının bir kısmı yüksek eğitimi için Paris'i tercih ederken bir kısmı da Amerika'ya gitmiştir. Bu sırada Avrupa ve Amerika'da resim ve heykel, Dada'nın öncülüğünde kavramsal boyutta yeniden ele alınmıştır. Yeni arayışların yoğun olarak yaşandığı modern sonrası süreç kısa sürede Türkiye'ye de yansır. Türkiye'deki sanat kurumları klasik eğitimin yanı sıra çağın sanat anlayışına uygun uygulamalara da kapılarını açık tutmuştur. Türkiye'de 1960'lardan itibaren tartışma ortamı bulan postmodern sanat, uygulama bağlamında, altyapısı akademik ortamda oluşturulan Türk sanatçılar için güç olmamıştır. Türk sanat kurumlarında bu anlayışla yetişen sanatçılardan bazıları dünya sanatında yer edinen önemli isimler haline gelmiştir.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (2005). *Postmodernizm* (Birinci Baskı). İstanbul: L ve M Yayınları, 116, 117.
- Akay, A. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (Haz: Levent Çalikoğlu),(Birinci Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 44, 47.
- Aksungur, R., (2003). 120. Yılda Heykel Sanatımız. *Sanat Çevresi*, Özel Sayı:4, 42-44.
- Akyürek, F., (1999). Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 48-59.
- Aliyazıcıoğlu, Ö. (2010). Fütürizm' in Sahne Tasarımına Getirdikleri. *Yedi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (4),17-28.
- Anonim (1974). Şadi Çalık. *Milliyet Sanat* (64), 3-6.
- Anonim (1981). 1918-1939 Yılları Arasında Sanat. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, 664.
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ, SBE, İstanbul.
- Arslan, N. (1997a). Osgan Efendi: *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 1391.
- Arslan, N. (1997b). Zühtü Mürtoğlu: *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 1318.
- Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleri: Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. (Birinci Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları, 17, 69, 73, 75, 78.
- Artun, A. (2008a). *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (Birinci Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları, 53.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Arayışlar* (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 11, 12.
- Atatürk, M., K. (2009). *Nutuk* (Yirmi Üçüncü Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları, 584.
- Ayyıldız, D. (2008). Türk Tasarım Tarihinde Bir Parantez: İlhan Koman ve Metal Mobilyalar. *Evdeyiz: Ev Dekorasyon ve Tasarım Dergisi* (3), 100-103.
- Azman, A. (2008). Niyazi Berkes: Uşçuluk-Devrimcilik Ekseninde Kemalist Çağdaşlaşma Modelinin İnşası. *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi (17), 31-47.
- Başkan, S. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü, Atatürk Dönemi (1920-1938): Heykel*. (Birinci Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 386, 3, 1201-1206.

- Bek G. (2002) "Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: *Bienaller*", *Sanat Yazıları 9, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını*, 2002 Güz Dönemi: 41 - 57.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*, (çev. Bige Berker), İstanbul: Agora Kitaplığı (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı), 13, 22, 23, 35.
- Berk, N. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi* (Birinci Baskı). İstanbul: Akbank Sanat Kitapları Serisi:1, 67.
- Berk, N., Özsegin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk Resmi*. (Üçüncü Baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 18, 19, 46, 54.
- Berkes, N. (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 48, 195, 522.
- Berman, M. (2004). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*. (çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker) İstanbul: İletişim Yayınları, (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı), 29, 176, 195.
- Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*. (Birinci Baskı) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 4, 5, 106, 108, 111, 112, 115, 139, 142, 143, 179, 261, 262, 264, 266.
- Block, A., (2007). *Aydınlar ve Devrim*. Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990. (hazırlayan: Enis Batur), (Yedinci Baskı), İstanbul: Alkım Yayınları, 141-149.
- Buğdaycı, S. (2005). Hiçbir Şeyden Her Şey Yapan Heykeltıraş. *rh+ Sanat* (137), 50-54.
- Cebraioğlu, O. (2009) Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Anlayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29 (1), 127-139.
- Cezar, M., (1983). Önemli Görevler Üstleniyor. *Hürriyet Gösteri* (28), 79-80.
- Cezar, M., (1986). *XIX. Yüzyıl Türkiye'sinde Heykel Plastigi Sorunu*. Hürriyet Gösteri, Mayıs (66), 83-85.
- Cezar, M., (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. (İkinci Baskı) İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 34, 35.
- Cezar, M. (2003a). *Resim ve Heykel*. Akademiye Tanıklık 1, Güzel Sanatlar Akademisi' ne Bakışlar, (Derleyen: Ahmet Önen Gezgin) Bağlam Yayınları, Ankara, 97.
- Cezar, M., (2003b). Türkiye'nin Çağdaşlık Yoluna Işık Tutan Yüksek Öğretim Kurumlarından: "Akademi". *Sanat Çevresi Özel Sayı* (4), 10-27.
- Childs, P (2010). *Modernizm*. (çev.Vural Yıldırım). Ankara: Sitare Yayınları, (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı), 22, 25, 52, 142, 145, 146, 150.

- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda* (çev.Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı), 100.
- Çalık, S. (2006). “Şadi Çalık’ın Heykelleri.” Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı (Ed. Cem İleri), 67-81.
- Çalıkoğlu, L. (2006). *Boşluğu Yutmaya Çalışan Heykeltıraş: Ali Hadi Bara*. Bellek ve Ölçek: Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı (Ed. Cem İleri), 39-53.
- Çalıkoğlu, L. (2008) Çağdaş Sanat konuşmaları-3 90’lı yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat(Birinci Baskı), İstanbul: Yapı kredi yayınları
- Çapcıoğlu, İ. (2011). *Modernleşen Türkiye’de Din ve Toplum: din, bilgi ve kültür sosyolojisi yazıları*. (Birinci Baskı).Ankara: Otto Yayınevi, 12, 20, 28, 29, 48, 51.
- Çetintaş, V. (2001). Atatürk’ün Üniversite Reformu Çerçevesinde Türk Heykel Sanatındaki Gelişmeler. *Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildirileri*.
- Çetintaş, V. (2008). *Rudolf Belling’s Contributions to Education of Turkish Sculpture*. Athens Institute for Education and Research, 321-328.
- Çiçek, F. (2000). Judy Chicago ile Mayıs 2000 tarihinde, İndiana Üniversitesi, Bloomington, ABD’ de yaptığı Röportaj. *Cumhuriyet Gazetesi Pazar Dergi Eki*, Sayı: 740, 28 Mayıs 2000, Sayfa: 10-11
- Dino, A. (1987). Kim Bu İlhan Koman? *Milliyet Sanat* (160), Ocak, 6-9.
- Doğan, İ. (1991) *Tanzimatın İki Ucu: Münif Paşa ve Ali Suavi* (Sosyo-Pedagojik Bir Karşılaştırma), (Birinci Baskı). İstanbul İz Yayıncılık, 393.
- Dorsay Gökdoğan M. (2002). A. Osmanlı’da Bilim Geleneği: Osman Gazi’den Mehmet Vahideddin’e Osmanlı Bilimi ve Kültürü: *Türkler Ansiklopedisi*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 11, 175-209.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi* (çev. Ali Cevat Akkoyunlu), İstanbul: Doğan Kitapçılık (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı), 338, 339.
- Edgü, F. (1987). π + İlhan Koman. *Milliyet Sanat* (160), Ocak, 10.
- Elibal, G., (1973). *Atatürk ve Resim Heykel*. (Birinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 61, 225, 226, 227, 236.
- Erbay, F., Erbay, M., (2009). *Atatürk Dönemi Sanat Politikası: Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü, Atatürk Dönemi (1920-1938)*, (Birinci Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını:386, 1, 85-92.
- Erden, E.O. (2004). *Nasyonal Sosyalizmin Alman Sanatına Yansıması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. MSGSÜ. SBE. İstanbul.

- Erden, O. (2012). 19. Yüzyıl'dan 1960'a kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. *Tempo Dergisi Eki*. İstanbul.
- Erenmen, Özer (2003). Batıya Açılan Pencere: Sanayi-i Nefise Mektebi. *Sanat Çevresi*, Özel Sayı (4), 7-14.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı: Plastik Sanatlar* (Birinci Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 88.
- Gençoğlu, M. (2008). *Osmanlı Devleti'nde Batı'ya Eğitim Amacıyla Gönderilenler (1830-1908)–Bir Grup Biyografisi Araştırması*. Hacettepe Üniversitesi, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara. 63, 83, 84, 100
- Germaner, A., T. (1999). Cumhuriyetimizin 75. Yılında Ülkemizde “Heykel” Olgusuna Genel Bir Bakış. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 58, 61.
- Germaner, A., T., (2003). *Resim ve Heykel*. Akademiye Tanıklık 1, Güzel Sanatlar Akademisi'ne Bakışlar. (Birinci Baskı) Ankara: Bağlam Yayınları, 225, 226, 227.
- Germener, S. (2006). *Zühtü Hoca*. Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam (Birinci Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 9-17.
- Gezer, H. (1983). Eğitim Kurumlarımız İçin Zorunlu. *Hürriyet Gösteri* (28), 77-78.
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 163.
- Gezgin, Ahmet Önen (2003), “Akademiye Tanıklık I” Güzel Sanatlar Akademisi' ne Bakışlar, Resim ve Heykel, (Birinci Baskı) Ankara: Bağlam Yayınları, 11.
- Giray, K., (1997). Abdülaziz Heykeli'nden 1950'lere Uzanan Çizgide Türk Heykel Sanatının Gelişimi. *Türkiye'de Sanat* (29), Mayıs Ağustos, 31-36.
- Giray, K. (1999). Osmanlı İmparatorluğu'nda Yağlı Boya Resim Sanatının Gelişim Çizgisi: Osmanlı, 11: *Kültür ve Sanat*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 437-467.
- Gombrich, E., H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1950' de yayımlandı). 528, 530, 543, 570, 584.
- Gören, A., K., (2003). Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise'de Çıplak Model Sorunu. *Sanat Çevresi*. Özel Sayı (4), 48,53.
- Greeberg, C (2007). *Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi: 1840-1990: Modernist Resim*. (Yedinci Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi, 357, 358.
- Güner, K. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu:KonstrüktivistTürkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları, 35, 41, 46, 47, 55, 86, 114, 151, 152, 153.

- Gürsel, Y., (1976). Dünden Bugüne Güzel Sanatlar Akademisi: “Akademi Artı O Eski Akademi Değildir!” *Milliyet Sanat* (210), 4-6.
- Güvemli, Z., (1982). *Sanat Tarihi*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları, 105.
- Harison, C. ve Wood, P. (2003/2011). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, (Eserin orijinali 2003’te yayımlandı).
- Harvey, D. (1990). *Postmodernliğin Durumu* (çev. Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları (Eserin orijinali 1974’ de yayımlandı). 31, 47, 296, 301.
- Horata, O. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü, Atatürk Dönemi (1920-1938): Türkiye Cumhuriyeti’nin “Medeniyetin Coşkunu Seli” Karşısında İmtihanı veya Atatürk ve Kültür*. 1, 66-69.
- İnalçık, H. (2010). *Osmanlılar: Fütühat, İmparatorluk, Avrupa ile İlişkiler*. (Birinci Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları, 246,247.
- İnankur, Z. (1997). *Romantizm: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 1574,1577.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (1977). *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. (İkinci Baskı) İstanbul: Cem Yayınevi, 143.
- İpşiroğlu, M., Ş., (2005). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 9.
- Jameson, F., Lyotard, J. F. ve Habermas, J., (1994). *Postmodernizm*. (Çev: GüleNGülNaliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları. (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı). 31.
- Kahraman, H., B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 119, 132, 134.
- Karabuda, G. (1981). İlhan Koman “Sanat bence, insanın bilinmeyene doğru çıktığı bir serüvendir.” *Milliyet Sanat* (20), 8-17.
- Katalog. (2008). Osman Dinç. *Galeri Siyah Beyaz*. Ankara: Ajabs Türk, 6-42.
- Katalog (2013). *Sanat Akmerkez’de 9: Form-Mekân-Zaman Türk Heykel Sanatının 100 Yılından Bir Kesit*. *Sergi Kataloğu*, 1-71.
- Katalog (2013) *Form-Mekan-Zaman Türk Heykel Sanatının 100 Yılından Bir Kesit: Sanat Akmerkez’de 9*. *Sergi Kataloğu*, 1-71.
- Katoğlu, M. (2003). Cumhuriyet’ in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü. *Sanat Dünyamız*, (89), 179-193.

- Kaya, Ç. (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Editör: İpek Duben), (Birinci Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 38, 39, 44.
- Kili, S. (1995). *Atatürk Devrimi, Bir Çağdaşlaşma Modeli.* (Yedinci Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 212.
- Kocabaş, S. (1990). *Tarihte Türkler ve Fransızlar: Paris’in “Doğu Yolu”nda Yaptıkları.* (Birinci Baskı). İstanbul: Vatan Yayınları, 267, 286.
- Koçak, O., (2009). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları.* (İkinci Baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 63.
- Kula Özderen, L. (2005). *1945-1960: Paris Ekolü ve Paris’te Yaşayan Soyut Türk Ressamları.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kuban, D. (1981). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi.* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi. 239, 240, 246, 248, 250.
- Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi.* (Birinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 205, 245, 501, 503
- Lewis, B. (2008), *Modern Türkiye’nin Doğuşu,* (çev. Boğaç Babür Turna). Ankara: Arkadaş Yayınevi (Eserin orijinali 2004’ de yayımlandı). 47, 59, 66.
- Little, S. (2006). *...İzmler: Sanatı Anlamak* (çev.Derya Nükhet Özer).İstanbul:Yapı Yayınevi.(Eserin orijinali 2004’de yayımlandı). 66, 98, 100, 156.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü.*(Çev. Cevat Çapan, Sadi Özış). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1980’de yayımlandı). 13, 25, 26, 169, 170, 171.
- Madra, B. (2008). *Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri: Küresel Sanatın Sıcak Noktası* (Birinci Baskı), (Edit. Gülsen Bal). İstanbul: Kitap Yayınevi, 64.
- Mengüç, A. (1987). *İlhan Koman Heykellerini Anlatıyor. Hürriyet Gösteri, Şubat (75), 66-69.*
- Müridoğlu, Z. (1939). *Heykel. Güzel Sanatlar Dergisi, Maarif Vekâleti Yayını, (2), 92-102.*
- Nahide Yılmaz, A. (2008). *Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur.* Gazi Üniversitesi, GSF, *Sanat ve Tasarım Dergisi (2),*
- Özsezgin, K., (1986). *Anıt Heykelciliğinin Neresindeyiz. Hürriyet Gösteri (66), 91-92.*
- Özsezgin, K (1987). *İlhan Koman İçin... Milliyet Sanat (160), Ocak, 11.*
- Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi.* (Üçüncü Baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 17, 23, 35, 38, 51, 52, 53.

- Özsezgin, K. (2006). *Müridoğlu ve Bedenin Uyumsal Bütünlüğü. Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel : Bütün Bir Yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 19-37.
- Öztürk, R. (2008) *80'lerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar* (editörler: İpek Duben, Esra Yıldız) (Birinci Baskı) İstanbul: Bilgi üniversitesi yayınları 199. 53-73.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat* (Çev.Vivet Kanetti), İstanbul: Hayalbaz Kitap (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı). 23.
- Renda, G. (2002). Osmanlılarda Heykel. *Sanat Dünyamız*, (82), 139,145.
- Renda, G. (1999). Osmanlılarda Padişah Portreciliği. *Osmanlı 11: Kültür ve Sanat*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 415, 422.
- Renda, G. (1983). Büyük Görev Düşüyor. *Hürriyet Gösteri* (28), 81-82.
- Russolo, L., (2007). *Gürültüler Sanatı Fütürist Manifesto*. Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990: (Yedinci Baskı) İstanbul: Alkım Yayınları, 89.
- Rona, Z. (1997a). Dışavurumculuk: *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 451, 452.
- Rona, Z. (1997b). Dada: *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 417.
- Rona, Z. (1997c). Paris Okulu, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*. İstanbul: Yem Yayınları, 1429.
- Sağır, Ç.(2008) *80'lerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (editörler: İpek Duben, Esra Yıldız) (Birinci Baskı) İstanbul: Bilgi üniversitesi yayınları 199, 113-124
- San, İ. (2008) *Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 70,71.
- Savaş, R. (1985). Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını: Türk Heykeli Bugünü ve Yarını. *Hacettepe Üniversitesi, GSF, I. Ulusal Sanat Sempozyumu*. Ankara: GSF Yayınları, No:1
- Shiner, Larry (2004), *Sanatın İcadı*, (çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı), 308, 340, 343, 348, 383.
- Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil Bir Tanık A Witness* (Birinci Baskı) İstanbul Yapı kredi Yayınları.27, 28.
- Sülün, E., N. (2011a). Türkiye'de Cumhuriyet Öncesi Dönemde Heykel Dinamikleri. *Artist modern*, 75-78.
- Sülün, E. (2011b). Türk Heykel Sanatı'nda İlk Cumhuriyet Kuşağı: Zühtü Müridoğlu (1906-1992). *Artist Modern*, Ekim-Kasım

- Süslü, A. (2006). *Makaleler, Bildiriler ve Elektronik Yayınlar 2: Fransa'ya Gönderilen Türk Elçileri ve Vahit Paşa*. (Birinci Baskı), Ankara: Berikan Yayınları, 1-19.
- Şıvgın, H. (2009). Atatürk Dönemi Kültür Kurumları: *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü, Atatürk Dönemi (1920-1938)*, (Birinci Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını:386, 1, 63,72.
- Tan, N. (2006). *Atatürk Dönemi Kültür Kurumlarından Örnekler: 1920-1938*. (Birinci Baskı), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1-89.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. (Beşinci Baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi, 36, 52, 53, 55, 74, 138, 171, 172, 245, 246, 321, 330.
- Tansuğ, S. (1997a). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. (Birinci Baskı) Ankara: Bilgi Yayınevi, 53, 324.
- Tansuğ, S. (1997b). Ali Hadi Bara, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 191.
- Turani, A. (2004). *Dünya Sanat Tarihi*. (Onuncu Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 650, 662.
- Turani, A. (2009). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 57, 84, 85, 114.
- Tükel, U. (1997). Antonie Pevsner: *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Genişletilmiş Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 1459.
- Üstünipek, M. (1999). Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Sanat Piyasası. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 188-195.
- Yağbasan, E. (2004). *Ressam Halife Abdülmecit Efendi: Hanedandan Bir Ressam Abdülmecit Efendi* (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 17, 18, 19.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat: mimarlık, sinema, edebiyat tiyatro, tasarım* (Birinci Baskı). Ankara: Alıyayın, 11, 14.
- Yasa Yaman, Z. (2006). *d Grubu*. (İkinci Baskı) Sergi Kitapları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7-40.
- Yasa Yaman, Z. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu. *Toplum ve Bilim Dergisi*, Birikim Yayınları (79), 94-136.
- Yasa Yaman, Z., (2002). Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Ve Heykel (1923-1950), *Sanat dünyamız* (82), 155-171.
- Yerlikaya, N., G. (2002). Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekan. *Sanat Dünyamız* (82), 147-153.

- Yıldırım, E., (2012). *Hayali Modernlik: Türk Modernliğinin İcadı* (İkinci Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi, 16, 22, 23, 25, 26, 31, 41.
- Yıldırım, Sinan, (2003b). Birinci Dünya Savaşı'nda Avrupa' da Savaş Karşıtı Hareket. *Toplumsal Tarih Dergisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, (118).
- Yılmaz, Z. (1987). Zühtü Mütidoğlu: Koman, maden konusunda çok ustaydı. *Hürriyet Gösteri*, Şubat (75), 69.
- Yılmaz, M. (2006). *ModernizmdenPostmodernizme Sanat*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 13, 132, 151, 153.
- Yiğit, A., A. (2009). Atatürk Dönemi Kültür Politikası: *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü, Atatürk Dönemi (1920-1938)*, (Birinci Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını:386, 1, 73-84.
- Yurdaydın, H., G. (2002). Osmanlı Devleti 100-1908: *Düşünce ve Bilim Tarihi (1600-1839), Türkiye Tarihi*, (Yedinci Baskı), İstanbul: Cem Yayınevi. 3.
- Zeytinoğlu, E. (2003). *Resim ve Heykel: Akademiye Tanıklık 1, Güzel Sanatlar Akademisi' ne Bakışlar*, (Birinci Baskı). Ankara: Bağlam Yayınları, 16.
- Ziyaoğlu, R., (1985). *Yorumlu İstanbul Kütüğü* (Birinci Baskı). İstanbul: Yenilik Basımevi, 67.

İnternet Kaynakları

- İnternet: Akalın, T. (2013). *Modern Sanatın İçerisinde Uzun İnce Bir Figür (Alberto Giacometti)*. İdil Dergisi (8), 190-201. Web: <http://www.idildergisi.com/arsiv.php> adresinden 12 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- İnternet: Akdağ, M. (1963). Osmanlı Tarihinde Ayanlık Düzeni Devri: 1730-1839. *A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tarih Bölümü, Tarih Araştırmaları Dergisi*. 51-61. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/7/4.pdf> adresinden 27 Nisan 2014' de alınmıştır.
- İnternet: Anameriç, H. (2006). Osmanlılarda Kütüphane Kültürü ve Bilimsel Yaşama Etkisi. *A.Ü., Osmanlı Tarih Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* (19), 53-87. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/26/188.pdf> adresinden 27 Nisan 2014' de alınmıştır.
- İnternet: Aslan, S. ve Yılmaz, A. Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2, (2). Web: <http://iibfdergi.cumhuriyet.edu.tr/archive/modernizme%20bir%20başkaldırı%20projesi%20olarak%20postmodernizm.pdf> adresinden 06 Nisan 2014' de alınmıştır.
- İnternet: Atıcı Kamberoğlu, N., (2012). Osmanlı'dan Cumhuriyete Heykel Sanatının Yolculuğu. *History Studies, International Journal of History*, Sakarya Üniversitesi,

171-189. Web: <http://www.historystudies.net/english/DergiTamDetay.aspx?ID=599&Detay=Ozet> adresinden 22 Haziran 2014’de alınmıştır.

internet: Atasever, Olcay (2011), Oluşum Süreci İçinde Türk Heykel Sanatına İlişkin Kısa Bir Değerlendirme. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, (2), I., 126-146, Web: <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/viewFile/2633/2375> adresinden 10 Nisan 2014’ de alınmıştır.

İnternet: Atatürk’ün söylev ve vecizeler (1936). http://ataturk.halic.edu.tr/ataturk_vecizeleri.asp Son Erişim Tarihi: 16.04.2014.

İnternet: Artun, A. (2004). Baudelaire’de Sanatın özerkleşmesi ve Modernizm. 7-87 Web: <http://www.aliartun.com/content/detail/44> adresinden 06 Nisan 2014’ de alınmıştır.

İnternet: Artun, A. (2008b). “İmkansız Müze.Doxa, (6), 60-71. Web: <http://www.aliartun.com/content/detail/7> adresinden 11 Mart 2014’ de alınmıştır.

İnternet: Bayraktar, B., (1996). Günümüzde Yeniden Değerlendirilmesi Gereken Bir Düşünür: Prens Sabahattin Bey. *A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tarih Bölümü, Tarih Araştırmaları Dergisi*. Cilt:18 (29), 51,61. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/25/132.pdf> adresinden 22 Haziran 2014’te alınmıştır.

İnternet: Curtis, A. (2013) <http://ulumalar.blogspot.com.tr/2013/05/bbc-century-of-self-izle-torrent.html> Son Erişim Tarihi: 01.07.2015.

İnternet: Dağdeviren, S. (1991). İlhan Koman: Anadolu Heykeltıraş. *Anatolia* (4), 9-10. Web: <http://www.anatoliajournal.com/atad/?sayfa=anasayfa&lang=tr> adresinden 8 ağustos 2014’te

İnternet: Dilmaç, O. (2009b). Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (“École des Beaux Art's) ve Sanat Eğitimi Tarihimizdeki Yeri. Atatürk Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (23), 67-98. Web: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view/1025002508> adresinden 10 Haziran 2014’ de alınmıştır.

İnternet: Doğan, R., (1997). Osmanlı Eğitim Kurumları ve Eğitimde İlk Yenileşme Hareketlerinin Batılılaşma Açısından Tahlili. *A.Ü., İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 37 (1), 407,442. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/782/10066.pdf> adresinden 17 Nisan 2014’ de alınmıştır.

İnternet: Erdoğan, G. (2009). Sosyal Devlette Sanat ve Sanatçının Korunması. *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi* (2), 69-80 Web: <http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi2.pdf> adresinden 22 Mart 2014’de alınmıştır.

İnternet: Es, M. ve Ateş, H. Kent Yönetimi, Kentleşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri. Web: https://www.academia.edu/3376914/Kent_yonetimi_kentlilesme_ve_goc_sorunlar_ve_cozum_onerileri adresinden 17 Nisan 2014’de alınmıştır.

İnternet: Evcin, E., (2011). Atatürk'ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı. AÜ, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, *Atatürk Yolu Dergisi*, (47), 521-555 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/45/1659/17715.pdf> adresinden 10 Haziran 2014'de alınmıştır.

İnternet: Fransız Akademileri Web: http://www.artline.ro/Academie_Colarossi_and_Academie_Julian-16634-2-n.html Son Erişim Tarihi: 18.07.2014.

İnternet: Gültekin, Metin (2007). Charles Baudelaire ve Modernizm. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. (19) 82-94. Web: www.e-sosder.com, <http://www.daplatform.com/images/charles%20baudelaire%20ve%20modernizm.pdf>, Son Erişim Tarihi: 02.04.2014.

İnternet: Gürçağlar, Aykut (2011). 19. Yüzyıl Avrupası'nda Sanatsal Gelişimin Arkaplanı. <http://theearthistoryjournal.blogspot.com.tr/2011/02/19-yuzyl-avrupasnda-sanatsal-gelisimin.html>, adresinden 22 Nisan 2014'de alınmıştır.

İnternet: Gürdaş, B. (2014). 1960'larda Türkiye'de Sanatta Ulusallık- Evrensellik Tartışmaları. Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 31 (1). Web: <file:///C:/Users/Win%207%20Professional/Downloads/871-1492-1-PB.pdf> adresinden 14 Eylül 2014'de alınmıştır.

İnternet: Gürsel, B. (2010). *Sarkis'in Mekan İçinde Mekan Yaratan İşleri*. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=365&RecID=2268> 30 Haziran 2015'te alınmıştır

İnternet: Karagöz, B. (2009).Devrimci Cumhuriyet' in Muhafazakar Yeni Adamı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu. *Düşünen Siyaset Dergisi, Lotus/ Düşünce Dizisi*, Ankara, (25). 71112. Web:https://www.academia.edu/2944922/DEVIRIMCI_CUMHURİYETİN_M_UHAFAZAKAR_YENI_ADAMI adresinden 11 Mart 2014'de alınmıştır.

İnternet: Kasalı Katrancı, B. (2014). Tanzimat Fermanı'ndan Cumhuriyete Kültür Sanat. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 12, (1), 118-128. Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cbayarsos/article/viewFile/5000056566/5000053777> adresinden 11 Mayıs 2014'te alınmıştır.

İnternet: Kaynak, İ. H (2012). Tarihsel Süreçte Toplumsal Değişimler, Protestanik Tavırlar ve Dinsel Arıncılık. Tarih'in Peşinde - *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (8). 193-207. Web: [http://www.tarihinpesinde.com/ekim 2012/10.pdf](http://www.tarihinpesinde.com/ekim%202012/10.pdf) adresinden 21 Mart 2014'de alınmıştır.

İnternet: Koçer, H., A., (1972). Türkiye'de Kadın Eğitimi. *A.Ü., Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 5 (1), Ankara Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/489/5740pdf> adresinden 12 Haziran 2014'de alınmıştır.

İnternet: Kortun, V. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=145134>, Son Erişim Tarihi: 18.06.2015.

İnternet: Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü. <http://www.kygm.gov.tr/TR,131/kutuphaneler.html>, Son Erişim Tarihi: 18.07.2014.

İnternet: Makal, A(2002). Türkiye'nin Sanayileşme Sürecinde İşgücü Sorunu, Sosyal Politika ve İktisadi Devlet Teşekkülleri: 1930'lu ve 1940'lı Yıllar. AÜ., SBF. Web: http://www.politics.ankara.edu.tr/eski/dosyalar/tm/SBF_WP_44.pdf adresinden 20 Eylül 2014' te alınmıştır.

İnternet: Odabaşı, O. (2012). 1990'lı Yıllarda Türkiye'de Toplumsal Kimlik Ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları, İdil Dergisi, 1, (5), 427-443 <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1353003297.pdf> adresinden 27 Haziran 2015' te alınmıştır.

İnternet: Oral, S. (2013). Tuvalin Mahremi Kadının Mahremi. *Radikal Gazetesi* http://www.radikal.com.tr/hayat/tuvalin_mahremi_kadinin_mahremi-115111530 Haziran 2015'te alınmıştır.

İnternet: Papila A., Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, 117-134. Web: <http://wwsanalmuze.org> adresinden 17 Nisan 2014' te alınmıştır.

İnternet: Pazarkaya, Y., (1999). Faust. (yazar: Johann Wolfgang Goethe). Dünya Klasikleri Dizisi: 62. Web: http://m.friendfeedmedia.com/e260dc97360f64dd_75b3a106bc994849bebec349 adresinden 11 Temmuz 2014' de alınmıştır.

İnternet: Pul, A. Osmanlı-Fransız Diplomasinin İki Mühim Evresi: Girit ve Mısır Seferleri.159-176. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1132/13303.pdf> adresinden 20 Haziran 2014'te alınmıştır.

İnternet: Sallan, S. ve Boybeli, S. Postmodernizm ve Modernizm İkilemi. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/1131/13295.pdf> adresinden 23 Eylül 2014'de alınmıştır.

İnternet: Şahin, Z., (2014). XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Rusya'nın Kültürel Gelişimi ve Batıya Uyum Çabaları. *A.Ü., SBF Dergisi* 5 (2) 171-191 DOI: 10.1501/sbder_0000000076 Web:<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/49/1885/19787.pdf> adresinden 11 Mayıs 2014'de alınmıştır.

İnternet: Şen, M. (2014). Türk Heykel Sanatında Figüratif ve Soyut Anlayışın Öncü Temsilcisi: Zühtü Müridoğlu. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, 4, (9), 93-98.<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/5000068796> adresinden 11 Temmuz 2014'de alınmıştır.

İnternet: Talu, N. Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. 141-171. http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/141-171.pdf adresinden 27 Haziran 2015' te alınmıştır.

İnternet: Tenger, H. "Yıldızlarda Dans", "Umut", video, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=8he-6sh4RI8> adresinden 27 Haziran 2015' te alınmıştır.

İnternet: Tokluoğlu, O. (2013). Ziya Gökalp ve Türkçülük. Ankara Üniversitesi, SBF Dergisi. 68, No:3. 113, 139. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/1812/19142.pdf> adresinden 20 Haziran 2014'te alınmıştır.

İnternet: Yasa Yaman, Z. (2011). "Siyasi/ Estetik" Gösterge Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, 69-98 Web: http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt28/sayi_1/69-98.pdf, adresinden 21 Mart 2014'te alınmıştır.

İnternet: Yavuz, B., (1998). *Fransız Gözüyle Atatürk Devrimi Üzerine Genel Değerlendirmeler*. Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cumhuriyetimiz 75. Yılı Özel Sayısı, 131-149. Web: http://kisi.deu.edu.tr//yilmaz.ahmet/ikinci_donem_makale/07_ataturk_donemi_dis_politika/17.pdf adresinden 03 Haziran 2014'de alınmıştır.

İnternet: Yıldırım, S., (2003a). Muhafazakarlık, Türk Muhafazakarlığı ve Peyami Sefa Üzerine, *Journal of Historical Studies*, S:1, 9-18 <http://www.ata.boun.edu.tr/grad/0issuduz/muhafaza.pdf>, adresinden 16 Nisan 2014'te alınmıştır.

İnternet: <http://www.turizminsesi.com/haber/atik-valide-sultan-kulliyesi-4966.htm> Son Erişim Tarihi: 02.07.2015.

İnternet: http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengizcekil/#works_in_exhibition1797 Son Erişim Tarihi: 30.06.2015.

İnternet: Wikipedia, http://tr.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther, Son Erişim Tarihi: 02.07.2014.

İnternet: Wikipedia https://tr.wikipedia.org/wiki/Video_sanat%C4%B1 Son Erişim Tarihi: 01.07.2015.

Görsel Kaynaklar

- Resim 2.2.1.1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile_Bellini_003.jpg14
- Resim 2.2.1.2. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sultan_Mahmud_II.jpg.....15
- Resim 2.2.1.3. <http://necdetyilmaz.com/2011/01/heykel-i-zat-i-sahane/> 17
- Resim 2.3.1. <http://tefika.blogcu.com/sanay-i-nefise-mektebi/1385642>. 22
- Resim 2.4.1 Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi (İkinci Basım). İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları..... 24
- Resim 2.4.2. http://acaibul-letaif.blogspot.com.tr/2013_01_01_archive.html25
- Resim 2.4.1.1. Demir, A. (2008). Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar

Akademisi'nde Yabancı Hocalar.....	31
Resim 2.5.1.1. http://www.bilgikutum.com/resimgalerisi/galeri_detay.asp?id=222	38
Resim 2.6.1. Milli Saraylar Kitabı, sf:150	44
Resim 2.6.2. http://www.forumgercek.com/ataturk-kimdir/90001-ingesel-ataturk.html	46
Resim 3.2.1. http://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340	54
Resim 3.2.2. 155x168 cm, 1787 (Louvre). http://www.louvre.fr/en/routes/mighty-aphrodite	57
Resim 3.2.3. http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier4.html	58
Resim 3.2.4. http://www.stone-ideas.com/2012/08/01/art-lifeless-stone-and-human-flesh/	60
Resim 3.2.5. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81540	61
Resim 3.2.6. http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-head-of-a-woman-fernande-l01712	63
Resim 3.2.7. http://www.tate.org.uk/art/artworks/boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space-t01589	64
Resim 3.2.8. http://www.hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.1976	65
Resim 3.2.9. Marcel Duchamp, Büyük Cam,	67
Resim 3.2.10. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	69
Resim 3.3.1. http://www.bbc.co.uk/turkce/ozeldosyalar/2014/11/141113_vert_cul_nazi_yagmasi_sanat?SThisFB	73
Resim 3.5.1.1. http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/class-portrait-academie-julian-charles-waltensperger-student-8828	77
Resim 3.5.2.1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/3/37/Academie_Calorossi.jpg	78
Resim 3.6.1. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	81
Resim 3.6.2. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	81
Resim 3.6.3. http://www.dolandagel.com/2011/10/alberto-giacometti.html	82

Resim 3.6.4. http://www.dolandagel.com/2011/10/alberto-giacommetti.html	82
Resim 3.6.5. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	83
Resim 3.6.6. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	84
Resim 3.6.7. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	85
Resim 3.6.8. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	85
Resim 3.6.9. http://minerva.union.edu/duncanc/constructed/index.html	86
Resim 3.6.10. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611	87
Resim 4.1.1.1. Akyürek, F., (1999). <i>Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı</i> . Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları	91
Resim 4.1.1.2. Katalog (1979). <i>Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı</i> . 2. İstanbul Sanat Bayramı, İstanbul: Reyo Basımevi	91
Resim 4.1.1.3. http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141	93
Resim 4.1.1.4. http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141	93
Resim 4.1.1.5. Yılmaz, M. (2006). <i>Modernizmden Postmodernizme Sanat</i> . (Birinci Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.161	94
Resim 4.1.1.6. http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141	95
Resim 4.1.1.7. http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141	95
Resim 4.1.1.8. http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/viewFile/2633/2375	95
Resim 4.1.2.1. Zühtü Müridoğlu, Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek	96
Resim 4.1.2.2. http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/5000068796	98
Resim 4.1.2.3. Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (2006)	99
Resim 4.1.2.4. Bellek ve Ölçek: Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı	99
Resim 4.1.3.1. http://www.koman.org/work/work_1947studentwork.html	100
Resim 4.1.3.2. http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/25/132.pdf	102
Resim 4.1.3.3. http://www.koman.org/work/work_1973eolsrotorpentamer.html	103
Resim 4.1.3.4. http://www.koman.org/work/work_1980-83pi.html	103

Resim 4.1.4.1. http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_3_soyut-heykelleri.html	104
Resim 4.1.4.2. http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_1_sadi-calik-fotograf-albumunden.html	104
Resim 4.1.4.3. Atasever, O. (2011). http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/	106
Resim 4.1.4.4. http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_1_sadi-calik-fotograf-albumunden.html	106
Resim 4.2.1. http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Display Photo.aspx?ID=14&DetailID=3&ExhibitionID=11	110
Resim 4.2.2. www.koman.org	110
Resim 5.1.1. http://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891	114
Resim 5.1.2. http://woolfelt.blogspot.com.tr/2010/12/joseph-beuys-infiltration-for-piano.html	115
Resim 5.1.3. http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=2030	116
Resim 5.1.4. http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow/images-clips/16/ ...	116
Resim 5.1.5. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81384	117
Resim 5.1.6. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81533	117
Resim5.1.7. http://christojeanneclaude.net/projects/surroundedislands?images=completed#VY6ISPntmkp	118
Resim5.1.8. http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1	119
Resim 5.1.9. http://www.kbcc.cuny.edu/artgallery/Pages/Echristo.aspx	119
Resim 5.1.10. http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0	120
Resim 5.2.1. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/010.htm	122
Resim 5.2.2. Kaya, Ç. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.....	123
Resim 5.2.3. Kaya, Ç. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.....	123
Resim 5.2.4 http://sanatonline.net/etkinlik-takvimi/her-tercih-diger-ihimaller-icin-bir-	

dislamadir	126
Resim 5.2.5. Wikipedia https://tr.wikipedia.org/wiki/Video_sanat%C4%B1	126
Resim 5.2.6. http://saltonline.org/media/files/duskunikona_scrd-1.pdf	127
Resim 5.2.1.1.1. http://www.sarkis.fr/index.php/1980/89/Page-5.html	130
Resim5.2.1.1.2. http://www.mimarlikdergisi.com/dsp_imageNavigasyon.cfm?YaziID=2268&ResimID=66552	131
Resim 5.2.1.1.3. http://www.turizminsesi.com/haber/atik-valide-sultan-kulliyesi-4966.htm	132
Resim 5.2.1.2.1. http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengiz-cekil/#works_in_exhibition_251	133
Resim 5.2.1.2.2. http://www.hurriyetdailynews.com/turkeys-contemporary-artists-take-their-place-at-frieze-fair.aspx?pageID=238&nID=32028&NewsCatID=385	134
Resim 5.2.1.2.3. http://sanatsayfasi.com/sanaticilar/cengiz-cekil/secme-eserler	135
Resim5.2.1.2.4. http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengizcekil/#works_in_exhibition_1797	136
Resim 5.2.1.3.1. http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=43	137
Resim 5.2.1.3.2. http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=118	138
Resim 5.2.1.3.3. http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=55	139
Resim 6.1. Özgül Kahraman	140
Resim 6.2. http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=66	140
Resim 6.3. Özgül Kahraman	141
Resim 6.4. Özgül Kahraman	142
Resim 6.5. Özgül Kahraman	143
Resim 6.6. Özgül Kahraman	144
Resim 6.7. Özgül Kahraman	144
Resim 6.8. Özgül Kahraman	145
Resim 6.9. Özgül Kahraman	146
Resim 6.10. 1993 http://www.sarkis.fr/index.php/1990/99/Page-3.html	146

Resim 6.11. Özgül Kahraman.....	147
Resim 6.12. http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengiz-cekil/#works_in_exhibition_238	148
Resim 6.13. Özgül Kahraman.....	148
Resim 6.14. Özgül Kahraman.....	148
Resim 6.14. Özgül Kahraman.....	149
Resim 6.14. Özgül Kahraman.....	149
Resim 6.14. Özgül Kahraman.....	149

EKLER

ESER NO	2.2.1.1.
ESER ADI/KONUSU	'Sultan Fatih' portresi
DÖNEMİ	1480
SANATÇISI	Gentile Bellini'
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERĞİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile_Bellini_003.jpg

ESER NO	2.2.1.2.
ESER ADI/KONUSU	II. Mahmud Portresi
DÖNEMİ	
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERĞİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sultan_Mahmud_II.jpg

ESER NO	2.2.1.3.
ESER ADI/KONUSU	Sultan Abdülaziz Atlı Heykeli
DÖNEMİ	1871
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERĞİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://necdetyilmaz.com/2011/01/heykel-i-zat-i-sahane/

ESER NO	2.3.1.
ESER ADI/KONUSU	Sanayi-i Nefise Mektebi, ilk binası
DÖNEMİ	
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://tefika.blogcu.com/sanay-i-nefise-mektebi/1385642

ESER NO	2.4.1
ESER ADI/KONUSU	Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmenleri ve 20 öğrencisi
DÖNEMİ	1885
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi (İkinci Basım). İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları

ESER NO	2.4.2
ESER ADI/KONUSU	Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail öğrencilerle Akademi binası önünde
DÖNEMİ	1928 civarı
SANATÇISI	Feridun Berkol koleksiyonu
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://acaibulletaif.blogspot.com.tr/2013_01_01_archive.htm 1

ESER NO	2.4.1.1
ESER ADI/KONUSU	Güzel Sanatlar Akademisi, modelaj atölyesi
DÖNEMİ	1930'lu yıllar
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Demir, A. (2008). Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar

ESER NO	2.5.1.1
ESER ADI/KONUSU	Sergievi'nde (Ankara) yeni açılan Yerli Malları Sergisi'nde Vedat Nedim Tör ve Afet İnan'la
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.bilgikutum.com/resimgalerisi/galeri_detay.asp?id=222

ESER NO	2.6.1
ESER ADI/KONUSU	Beylerbeyi Sarayı Bahçesinden boğa heykeli
DÖNEMİ	1864
SANATÇISI	P.Rouilland tarafından
TEKNİĞİ	mermer ve bronz
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Milli Saraylar Kitabı, s. 150

ESER NO	2.6.2
ESER ADI/KONUSU	Sarayburnu Atatürk Anıtı
DÖNEMİ	1926
SANATÇISI	Heinrich Krippel
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	3 m. kaide, 3 m. Heykel
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.forumgercek.com/aturk-kimdir/90001-imesel-aturk.html

ESER NO	3.2.1
ESER ADI/KONUSU	RockDrill
DÖNEMİ	1913-14
SANATÇISI	JacopEpstein
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	70.5x58.4x44.5 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/artworks/epstein-torso-in-metal-from-the-rock-drill-t00340

ESER NO	3.2.2.
ESER ADI/KONUSU	Cupid ve Psyche
DÖNEMİ	1787
SANATÇISI	Antonio Canova
TEKNİĞİ	Mermer,
BOYUTLARI	155x168 cm,
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.louvre.fr/en/routes/mighty-aphrodite

ESER NO	3.2.3
ESER ADI/KONUSU	Büst
DÖNEMİ	yaklaşık1832
SANATÇISI	HonoreDaumier
TEKNİĞİ	Boyanmış kil büst
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.abcgallery.com /D/daumier /daumier4.html

ESER NO	3.2.4.
ESER ADI/KONUSU	Aurora
DÖNEMİ	1895-1897
SANATÇISI	Auguste Rodin
TEKNİĞİ	Mermer
BOYUTLARI	56x58x50 cm,
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.stone-ideas.com/2012/08/01/art-lifeless-stone-and-human-flesh

ESER NO	3.2.5.
ESER ADI/KONUSU	Baş
DÖNEMİ	1927
SANATÇISI	Ernst Barlach
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	34.3x34.5x37 cm,
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81540

ESER NO	3.2.6.
ESER ADI/KONUSU	Kadın Başı
DÖNEMİ	1909
SANATÇISI	Pablo Picasso
TEKNİĞİ	Plaster
BOYUTLARI	40.5x23x26 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-head-of-a-woman-fernande-l01712

ESER NO	3.2.7
ESER ADI/KONUSU	Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimi,
DÖNEMİ	1913
SANATÇISI	Umberto Boccioni
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	1175x876x368 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/artworks/boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space-t01589

ESER NO	3.2.8
ESER ADI/KONUSU	Linear Construction (çizgisel yapı) No:1, (Small Version)
DÖNEMİ	1942-1943
SANATÇISI	Naum Gabo
TEKNİĞİ	plastik ile plastik taban üstüne naylon iplik
BOYUTLARI	30.9x30.8x6.8 cm,
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.1976 .

ESER NO	3.2.9
ESER ADI/KONUSU	
DÖNEMİ	1915-1923
SANATÇISI	MarcelDuchamp
TEKNİĞİ	Büyük Cam, Yağlıboya ve kurşun folyo
BOYUTLARI	227.5x275.6 cm.,
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	MarcelDuchamp, Büyük Cam

ESER NO	3.2.10
ESER ADI/KONUSU	Doll
DÖNEMİ	1936
SANATÇISI	HansBellmer
TEKNİĞİ	Boyanmış alüminyum
BOYUTLARI	48.5x26.9x37.6 cm,
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	.http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	3.3.1
ESER ADI/KONUSU	Dünya Savaşı sırasında Naziler'in modern sanat eserlerin yağmaladığına ilişkin görüntü
DÖNEMİ	
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.bbc.co.uk/turkce/ozeldosyalar/2014/11/141113_vert_culnazi_yagmasi_sanat?SThisFB

ESER NO	3.5.1.1
ESER ADI/KONUSU	Julian Akademisi öğrencileri
DÖNEMİ	
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/class-portrait-academie-julian-charles-waltensperger-student-8828

ESER NO	3.5.2.1
ESER ADI/KONUSU	Calorossi Akademisi desen çalışması
DÖNEMİ	
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/3/37/Academie_C_alorossi.jpg

ESER NO	3.6.1.
ESER ADI/KONUSU	Genç Kuş
DÖNEMİ	1928,
SANATÇISI	Constantin Brancusi
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	3.6.2.
ESER ADI/KONUSU	Uzaylı bir kuş,
DÖNEMİ	1925
SANATÇISI	Constantin Brancusi
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	118 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	3.6.3
ESER ADI/KONUSU	Gerçeküstücü Masa
DÖNEMİ	1938
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.dolandagel.com/2011/10/alberto-giacometti.html

ESER NO	3.6.4
ESER ADI/KONUSU	Chariot
DÖNEMİ	1950
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	65x24x27
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.dolandagel.com/2011/10/alberto-giacometti.html

ESER NO	3.6.5
ESER ADI/KONUSU	Obje
DÖNEMİ	1936
SANATÇISI	Meret Openhiem
TEKNİĞİ	kürk kaplı fincan. tabak ve kaşık
BOYUTLARI	10.9, 23.7 ve 20.2 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	3.6.6
ESER ADI/KONUSU	Reclining Figure (Yaşlanmış Figür)
DÖNEMİ	1938
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	14.6x33 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	3.6.7
ESER ADI/KONUSU	A Universe (Evren)
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	Alexander Calder
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	102.9x76.2 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	3.6.8 / 3.6.9
ESER ADI/KONUSU	Spiral Theme
DÖNEMİ	1941
SANATÇISI	Naum Gabo
TEKNİĞİ	Plastik
BOYUTLARI	14x33.6x23.7 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611 ve http://minerva.union.edu/duncanc/constructed/index.html

ESER NO	3.6.10
ESER ADI/KONUSU	Developable Column
DÖNEMİ	1942
SANATÇISI	Antonie Pevsner
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	57.7x 49.2 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81611

ESER NO	4.1.1.1
ESER ADI/KONUSU	Havva
DÖNEMİ	1928
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Akyürek, F., (1999). <i>Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı. Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri</i> . İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

ESER NO	4.1.1.2
ESER ADI/KONUSU	Atatürk Büstü
DÖNEMİ	1939
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	120 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Katalog (1979). Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı. 2. İstanbul Sanat Bayramı, İstanbul: Reyo Basımevi

ESER NO	4.1.1.3
ESER ADI/KONUSU	Dans
DÖNEMİ	1948-1950
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141

ESER NO	4.1.1.4
ESER ADI/KONUSU	Çocuğunu Emziren Ana
DÖNEMİ	1948-1950
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141

ESER NO	4.1.1.5
ESER ADI/KONUSU	Boş-Dolu
DÖNEMİ	1952
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	Alçı
BOYUTLARI	41x34x12 cm.
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Nahide Yılmaz A., Yüksek Lisans Tezi

ESER NO	4.1.1.6
ESER ADI/KONUSU	Sac Heykel/ Duvar Heykel
DÖNEMİ	1950
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141

ESER NO	4.1.1.7
ESER ADI/KONUSU	Değişebilir Heykel
DÖNEMİ	1950-1952
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumusosbil/article/view/1141

ESER NO	4.1.1.8
ESER ADI/KONUSU	Boşlukta Sürekli Biçim
DÖNEMİ	1952
SANATÇISI	Ali Hadi Bara
TEKNİĞİ	Alçı
BOYUTLARI	100x90x66 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/viewFile/2633/2375

ESER NO	4.1.2.1
ESER ADI/KONUSU	Nü
DÖNEMİ	
SANATÇISI	Zühtü Mütidoğlu
TEKNİĞİ	soldaki alçı, sağdaki bronz
BOYUTLARI	168x57x39 cm.
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Zühtü Müridoğlu, Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1950 öncesi Türk Heykeline bir örnek

ESER NO	4.1.2.2
ESER ADI/KONUSU	Soyut kompozisyon
DÖNEMİ	
SANATÇISI	Zühtü Müridoğlu
TEKNİĞİ	Ahşap
BOYUTLARI	106x38x29 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/5000068796

ESER NO	4.1.2.3.
ESER ADI/KONUSU	Mezar Taşlarından Esinlenme II
DÖNEMİ	
SANATÇISI	Zühtü Müridoğlu
TEKNİĞİ	Ahşap
BOYUTLARI	99x95x77 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Zühtü Müridoğlu Resim, Heykel: Bütün Bir Yaşam İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (2006)

ESER NO	4.1.2.4
ESER ADI/KONUSU	Soyut Kompozisyon
DÖNEMİ	
SANATÇISI	Zühtü Müridoğlu
TEKNİĞİ	Ahşap
BOYUTLARI	118x83x47 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Bellek ve Ölçek: Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı (Ed. Cem İleri)

ESER NO	4.1.3.1
ESER ADI/KONUSU	Tors
DÖNEMİ	1947
SANATÇISI	İlhan Koman
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.koman.org/work/work_1947studentwork.html

ESER NO	4.1.3.2
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1949
SANATÇISI	İlhan Koman
TEKNİĞİ	Bakır
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/25/132.pdf

ESER NO	4.1.3.3
ESER ADI/KONUSU	Elevator (Flexible, Polyhedra Derivatives)
DÖNEMİ	1973
SANATÇISI	İlhan Koman
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.koman.org/work/work_1973eolsrotorpentamer.html

ESER NO	4.1.3.4
ESER ADI/KONUSU	Pi (π)
DÖNEMİ	
SANATÇISI	İlhan Koman
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.koman.org/work/work_1980-83pi.html

ESER NO	4.1.4.1
ESER ADI/KONUSU	Atbaşları
DÖNEMİ	1940
SANATÇISI	Şadi Çalık
TEKNİĞİ	Pirinç döküm
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_3_soyut-heykelleri.html

ESER NO	4.1.4.2
ESER ADI/KONUSU	Paris Kuşu
DÖNEMİ	1950
SANATÇISI	Şadi Çalık
TEKNİĞİ	Tahta çerçeve içinde tele geçirilmiş alçı figürler
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_1_sadi-calik-fotograf-albumunden.html

ESER NO	4.1.4.3
ESER ADI/KONUSU	Minimum
DÖNEMİ	1957
SANATÇISI	Şadi Çalık
TEKNİĞİ	Demir
BOYUTLARI	200x1,6 cm.
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Atasever, O. (2011). http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/

ESER NO	4.1.4.4
ESER ADI/KONUSU	50. Yıl Anıtı
DÖNEMİ	1973
SANATÇISI	Şadi Çalık
TEKNİĞİ	Paslanmaz çelik, granit
BOYUTLARI	
SERGİLEME	İstanbul Galatasaray Lisesi önünde yer alan anıt Türkiye'de yapılan ilk soyut anıttır
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_1_sadi-calik-fotograf-albumunden.html

ESER NO	4.2.1
ESER ADI/KONUSU	Demir 3-Kuşlar
DÖNEMİ	1957
SANATÇISI	Şadi Çalık
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/DisplayPhoto.aspx?ID=14&DetailID=3&ExhibitionID=11

ESER NO	4.2.2
ESER ADI/KONUSU	Soyut Heykel Kompozisyonu
DÖNEMİ	
SANATÇISI	İlhan Koman
TEKNİĞİ	Demir
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	www.koman.org

ESER NO	5.1.1.
ESER ADI/KONUSU	Cubi XIX
DÖNEMİ	1964
SANATÇISI	David Smith
TEKNİĞİ	Paslanmaz çelik
BOYUTLARI	2864x1480x1016 cm, 225 kg
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891

ESER NO	5.1.2.
ESER ADI/KONUSU	Homogeneous Infiltration for Piano
DÖNEMİ	1966
SANATÇISI	Joseph Beuys
TEKNİĞİ	Paslanmaz çelik
BOYUTLARI	100 x 152 x 240 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://woolfelt.blogspot.com.tr/2010/12/joseph-beuys-infiltration-for-piano.html

ESER NO	5.1.3.
ESER ADI/KONUSU	18 Happenings in 6 Parts
DÖNEMİ	1959
SANATÇISI	Allan Kaprow
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=2030

ESER NO	5.1.4.
ESER ADI/KONUSU	18 Happenings in 6 Parts
DÖNEMİ	1959
SANATÇISI	Allan Kaprow
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow/images-clips/16/

ESER NO	5.1.5.
ESER ADI/KONUSU	Brillo Kutusu
DÖNEMİ	1964
SANATÇISI	Andy Warhol
TEKNİĞİ	Hazır nesne
BOYUTLARI	43.3 x 43.2 x 36.5 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81384

ESER NO	5.1.6.
ESER ADI/KONUSU	Serial Project, I (ABCD),
DÖNEMİ	1966
SANATÇISI	Sol LeWitt
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	50.8 x 398.9 x 398.9 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81533

ESER NO	5.1.7.
ESER ADI/KONUSU	Surrounded Islands, adayı kaplama
DÖNEMİ	1980-1983
SANATÇISI	Christo and Jeanne-Claude
TEKNİĞİ	Biscayne Bay, Greater Miami, Florida
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands?images=completed#.VY6ISPntmkp

ESER NO	5.1.8.
ESER ADI/KONUSU	Bir ve Üç Sandalye
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Joseph Kosuth
TEKNİĞİ	Hazır nesne, fotoğrafı
BOYUTLARI	ahşap sandalye 82 x 37.8 x 53 cm, sandalyenin fotoğrafı 91.5 x 61.1 cm sandalyenin sözlük anlamı
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

ESER NO	5.1.9.
ESER ADI/KONUSU	Sarmalanmış Reichstag
DÖNEMİ	1971–1995
SANATÇISI	Christo ve Jeanne-Claude
TEKNİĞİ	Kütük, kumaş, urgan
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.kbcc.cuny.edu/artgallery/Pages/Echristo.aspx

ESER NO	5.1.10.
ESER ADI/KONUSU	Yemek Ziyafeti
DÖNEMİ	1974-1979
SANATÇISI	Judy Chicago
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=449,0,0,1,0,0

ESER NO	5.2.1.
ESER ADI/KONUSU	İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergisi'nden genel görüntü
DÖNEMİ	1977
SANATÇISI	
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/010.htm

ESER NO	5.2.2.
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1977
SANATÇISI	Fusun Onur
TEKNİĞİ	Antik çerçeve, taş, topra, doğal çiçek
BOYUTLARI	100x150 cm.
SERGİLEME	Arkeoloji Müzesi Açık Hava Sergisi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kaya, Ç. (2008). Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları

ESER NO	5.2.3.
ESER ADI/KONUSU	Çiçekli Kontrpuan
DÖNEMİ	1982
SANATÇISI	Fusun Onur
TEKNİĞİ	Plastik, selafon, canlı bitki, tül
BOYUTLARI	850x650x215
SERGİLEME	Taksim Sanat Galerisi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Kaya, Ç. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları

ESER NO	5.2.4.
ESER ADI/KONUSU	Yıldızlarda Dans, Umut
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Hale Tenger
TEKNİĞİ	video
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://sanatonline.net/etkinlik-takvimi/her-tercih-diger-ihimaller-icin-bir-dislamadir

ESER NO	5.2.5.
ESER ADI/KONUSU	Yıldızlarda Dans, Umut
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Hale Tenger
TEKNİĞİ	video
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Wikipedia https://tr.wikipedia.org/wiki/Video_sanat%C4%B1

ESER NO	5.2.6.
ESER ADI/KONUSU	Mistik Nakliye/Mystic Transport
DÖNEMİ	1992
SANATÇISI	Gülsün Karamustafa
TEKNİĞİ	kumaş, pamuk, demir
BOYUTLARI	20 adet 60x45x90 cm
SERGİLEME	Feshane, İstanbul,
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://saltonline.org/media/files/duskunikona_scrd-1.pdf

ESER NO	5.2.1.1.1.
ESER ADI/KONUSU	Göbek Bağı
DÖNEMİ	1989
SANATÇISI	Sarkis
TEKNİĞİ	Bina için 1/2.5 ölçeğinde küçültülerek üretilen avize
BOYUTLARI	Çapı 118 cm, yüksekliği 220 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.sarkis.fr/index.php/1980/89/Page-5.html

ESER NO	5.2.1.1.2.
ESER ADI/KONUSU	Domenika'yla Avcı Dozo'nun Kıyafeti Arasındaki Konuşma II
DÖNEMİ	1986'dan itibaren
SANATÇISI	Sarkis
TEKNİĞİ	Beyaz giysi Domenika tarafından icra edilmiştir, Burkina Fasso büyücü giysisi, 20. yüzyılın ilk yarısı, Ahşap, metal, kumaş ve beyaz floresan
BOYUTLARI	120x120x200 cm
SERGİLEME	Darmstadt Hessisches Landesmuseum Koleksiyonu
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mimarlikdergisi.com/dsp_imageNavigasyon.cf?m?YaziID=2268&ResimID=66552

ESER NO	5.2.1.1.3.
ESER ADI/KONUSU	Altın İskele
DÖNEMİ	2010
SANATÇISI	Sarkis
TEKNİĞİ	Metal, altın varak
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.turizminsesi.com/haber/atik-valide-sultan-kulliyesi-4966.htm

ESER NO	5.2.1.2.1.
ESER ADI/KONUSU	Günlük
DÖNEMİ	1976 Günlük üzerine mühür baskı
SANATÇISI	Cengiz Çekil
TEKNİĞİ	Günlük, mühür baskı, karton kutu
BOYUTLARI	21,5x 16 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengiz-cekil/#works_in_exhibition_251

ESER NO	5.2.1.2.2.
ESER ADI/KONUSU	Çocukluğa Doğru, Çocukluktan Beri
DÖNEMİ	1974
SANATÇISI	Cengiz Çekil
TEKNİĞİ	Coca-cola şişeleri, üçlü pil (4,5V), ip, ağaç dalı, ampul, kablo, elektrik bandı
BOYUTLARI	34x10x10 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.hurriyetdailynews.com/turkeys-contemporary-artists-take-their-place-at-frieze-fair.aspx?pageID=238&nID=32028&NewsCatID=385

ESER NO	5.2.1.2.3.
ESER ADI/KONUSU	Temizlik Beziyle (Detay)
DÖNEMİ	2012-2013
SANATÇISI	Cengiz Çekil
TEKNİĞİ	144 tuval üzerine akrilik boya, dantel, tül, sicim ve temizlik bezi
BOYUTLARI	81x60cm (her biri)
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://sanatsayfasi.com/sanatcilar/cengiz-cekil/secme-eserler

ESER NO	5.2.1.2.4.
ESER ADI/KONUSU	Temizlik Beziyle (Detay)
DÖNEMİ	2012-2013
SANATÇISI	Cengiz Çekil
TEKNİĞİ	144 tuval üzerine akrilik boya, dantel, tül, sicim ve temizlik bezi
BOYUTLARI	81x60cm (her biri)
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengizcekil/#works_in_exhibition_1797

ESER NO	5.2.1.3.1.
ESER ADI/KONUSU	Durum
DÖNEMİ	1979
SANATÇISI	Osman Dinç
TEKNİĞİ	bez, ağaç
BOYUTLARI	50x24x20 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=43

ESER NO	5.2.1.3.2.
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1992
SANATÇISI	Osman Dinç
TEKNİĞİ	Demir, cam, buğday
BOYUTLARI	30x20x20 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=118

ESER NO	5.2.1.3..
ESER ADI/KONUSU	Triptik
DÖNEMİ	1978
SANATÇISI	Osman Dinç
TEKNİĞİ	Ağaç, keçe, cam, demir
BOYUTLARI	60x120x120 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=55

ESER NO	6.1./ 6.3./6.4.
ESER ADI/KONUSU	İstila I
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Özgül Kahraman
TEKNİĞİ	Kütük, kumaş, urgan
BOYUTLARI	100x100x120 cm.
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	6.2.
ESER ADI/KONUSU	Onix
DÖNEMİ	1983
SANATÇISI	Osman Dinç
TEKNİĞİ	Koyun postu
BOYUTLARI	120x70x22
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=66

ESER NO	6.5./6.6.
ESER ADI/KONUSU	İstila II
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Özgül Kahraman
TEKNİĞİ	Renkli urganlar, çember, kumaş
BOYUTLARI	120x120x200 cm
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	6.7./6.8/6.9.
ESER ADI/KONUSU	İş Güç
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Özgül Kahraman
TEKNİĞİ	Çeşitli ebatlarda kesici aletler, kumaş, urgan, mandal
BOYUTLARI	200x140
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Zon Galerisi, Ankara, 7 Ocak - 11 Şubat. (Solo)

ESER NO	6.10.
ESER ADI/KONUSU	
DÖNEMİ	1993
SANATÇISI	Sarkis
TEKNİĞİ	Bıçak, suluboya yapılmış kağıtlar
BOYUTLARI	
SERGİLEME	Ankara'dan Bugüne Zon Galerisi, Ankara, 7 Ocak - 11 Şubat. (Solo)
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	1993 http://www.sarkis.fr/index.php/1990/99/Page-3.html

ESER NO	6.11./6.13./6.14.
ESER ADI/KONUSU	Oyun İçinde Oyun
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Özgül Kahraman
TEKNİĞİ	performans
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ESER NO	6.12.
ESER ADI/KONUSU	Yazısız
DÖNEMİ	1976
SANATÇISI	Cengiz Çekil
TEKNİĞİ	Gazete kağıdı
BOYUTLARI	
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengiz-cekil/#works_in_exhibition_238

ESER NO	6.15./6.16./6.17.
ESER ADI/KONUSU	İstila III
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Özgül Kahraman
TEKNİĞİ	Renkli organlar, çember
BOYUTLARI	200x 150x120
SERGİLEME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

ÖZGEÇMİŞ**Kişisel Bilgiler**

Soyadı, adı : KAHRAMAN, Özgül
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 22/09/1972 Diyarbakır
Medeni hali : Evli
Telefon : 0 (532) 4938901
e-posta : ozgulkahraman@yandex.com

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet yılı
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi /Bileşik Sanatlar ASD	Devam Ediyor
II. Anadal	Akdeniz Üniversitesi, GSE /Seramik Bölümü	2011
Lisans	Akdeniz Üniversitesi, GSF/Heykel Bölümü	2010
Lise	Fatih Lisesi	1993

Yabancı Dili

İngilizce

Hobiler

Fotoğraf, Sanat Tarihi, Sosyoloji, Folklor



GAZİ GELECEKTİR..