

737207

**ENDÜSTRİ DEVRİMİNİN 1950 SONRASI TÜRK HEYKEL
SANATINA YANSIMASI**

127701

YÜKSEK LİSANS TEZİ

N. MELİS ÖZAKTAŞ

402981008

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 5 Mayıs 2003

Tezin Savunulduğu Tarih : 29 Mayıs 2003

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Ayla ÖDEKAN

Diğer Jüri Üyeleri Y. Doç. Fatma AKYÜREK (M.S.Ü)

Y. Doç. Dr. İlknur KOLAY

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
AKADEMİK İZLENLER MERKEZİ**

Mayıs 2003

ÖNSÖZ

Dört yıl süren Sanat Tarihi eğitimim sırasında 20. yüzyıl sanatının yeterince işlenememesi *Endüstri Devrimi'nin 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatına Yansıması* konu başlıklı tezimi hazırlamaya karar vermemde etkili oldu.

Bu çalışma esnasında ciddi zorluklarla karşılaştım. Özellikle Türk Heykel Sanatı üzerine yapılan araştırmaların sınırlı olmasından dolayı yaptığım incelemelerin sonuçları yetersizdi. Bu boşluğu heykeltıraşlarla görüşerek doldurmaya çalıştım. Aynı zamanda bu çalışmalar sırasında ve yurtdışında bulunduğum süre boyunca modern sanatı daha fazla inceleme fırsatını buldum. Bu konuda kendimi bilgilendirerek eksiklerimi tamamlamaya çalıştım.

Modern heykel yapıtlarını sergileyecek bir müzemizin hala olmayışı bir eksiklik olsa da heykeltıraşlarımızın büyük bir istekle yeni yapıtlar ortaya koyuyor olmaları ve bu konuda gösterilen çabalar memnuniyet verici gelişmelerdi.

Tezimi hazırlama aşamasında, kaynaklar konusundaki desteğinden ve değerli yorumlarından dolayı Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü öğretim üyesi Doç.Dr. Fatma Akyürek ve Mehmet Aksoy'a çok teşekkür ederim.

Tezimi hazırlamamda bana yardımcı olan arkadaşlarım, Sebahattin Küçük, Lora Baytar ve Ebru Ekeman'a, beni destekleyen ve sabır gösteren aileme değerli katkılarından dolayı İnci Bengiserp ve Hadice Nalçabasmaz'a ve umutsuzluğa düştüğüm zamanlarda manevi desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Ayla Ödekan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2003

N. Melis Özaktaş

İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	iv
RESİM LİSTESİ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ	3
3. BATI SANATINDA SOYUT HEYKEL	7
4. TÜRK HEYKEL SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ	13
4.1. Osmanlı Dönemi	13
4.2. Cumhuriyet Dönemi	15
4.2.1. 1950 Öncesi	
4.2.2. 1950 sonrası	19
4.2.2.1. Türkiye’de Sosyo-ekonomik Yapı	19
4.2.2.2. Sanat Ortamının Gelişmesi	22
5. TÜRK SANATINDA SOYUT HEYKEL	26
5.1. Düşünsel Bağlamda Değişim	26
5.2. 1950 Sonrası Heykel Sanatçıları	27
6. DEĞERLENDİRME	46
8. SONUÇ	48
KAYNAKLAR	49
EKLER	53
ÖZGEÇMİŞ	70

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AP	: Adalet Partisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
İDGSA	: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İDTGSYO	: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu
İMF	: International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)
MSÜGSF	: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
ODTÜ	: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurumu



RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Resim 3.1 : Michelangelo, Ölen Tutsak, (Argan ve Contardi, 1997, s.12).....	7
Resim 3.2 : Boccioni, Uzamda Kesintisizliğin Tek Biçimi, (Fossi, 2000, s.363).....	9
Resim 3.3 : Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon No.2, (Beykan, 1997, s. 169)	11
Resim 3.4 : Moore, Uzayan Figür, (Gombrich, 1999, s. 585).....	11
Resim 3.5 : Calder, Bir Evren, (Gombrich, 1999, s. 584).....	12
Resim 4.1 : Charles Fuller, Sultan Abdülaziz Heykeli (Renda, 2002, s. 144)...	15
Resim 4.2 : Heinrich Krippel, Atatürk Anıtı, (Yeşilkaya, 2002, s. 152).....	17
Resim 4.3 : Belling atölyesinde, (Nerdinger, 1981, s. 161).....	18
Resim 5.1 : Hadi Bara, İki Primit,(Yaman, 2002, s. 167).....	29
Resim 5.2 : Zühtü Müritoğlu, Soyut Kompozisyon, (Yaman, 2002, s. 168).....	30
Resim 5.3 : Kuzgun Acar, İnsanoğlu'na Saygı, (Edgü, 2002, s.176).....	35
Resim 5.4 : Fatma Akyürek, İsimsiz, (Cumhuriyet'in 78. yılında Heykelle Buluşma Sergi Katoloğu, 2001, s.9).....	43
Resim 5.5 : Berkant Aksoy, Balık, (Aras, 2002, s. 75).....	45

ENDÜSTRİ DEVRİMİ'NİN 1950 SONRASI TÜRK HEYKEL SANATINA YANSIMASI

ÖZET

Sanatla toplumun sosyal ve ekonomik yapısı arasında sıkı bir ilişki vardır. Sanat yapıtı, tarih boyunca yaratıldığı ortamda meydana gelen değişimlere hep yeni bir biçim diliyle karşılık vermiştir. 18. yüzyılda İngiltere’de başlayan Endüstri Devrimi, 20. yüzyılda yeni enerji kaynaklarının devreye girmesi ve bilgisayarlardaki gelişmelerle bugünkü durumuna ulaşmıştır. Kendi içinde hem teknolojik hem sosyo-ekonomik ve kültürel boyutlar taşımaktadır.

20. yüzyıl her alanda olduğu gibi sanatta da devrimler çağıdır. Kartelleri, sendikaları ile kapitalist düzen gelişmiş ve sanat da bu düzenin gerçekleri içinde şekillenmiştir. 20. yüzyılın sanat anlayışı da Endüstri Devrimi’yle oluşan yeni yaşam biçimi ve bundan kaynaklanan koşullara bağlı olarak gelişmiştir. Plastik sanatlarda geleneğin yerini yeni arayışlar almıştır. Artık en gelişmiş düzeyine ulaşmış olan figüre dayalı anlayış sorgulanmaya başlanmış böylece yeni akımlar ortaya çıkmıştır.

1910’larda ortaya çıkan ve bir dönüm noktası olan Kübizm, farklı dönemlerde var olan biçimleri de içine alarak yenilenen soyut sanat dönemini başlatmıştır. Soyut sanat, yapıtın ardındaki kavramın sanatçının teknik becerisinin önüne geçtiği, nesneler yerine görüşlerin ortaya konulduğu kavramsal sanat anlayışını da içine alarak bugünkü şekline ulaşmıştır. Heykel; konu, gereç, yöntem ve biçem açısından büyük bir çeşitlilik kazanmıştır.

Türk Heykel Sanatı başlangıcında Batı’nın etkisi altında gelişmiştir. Batılılaşma döneminden başlayarak ülkemizde Batı sanatının teknikleri uygulanmıştır. 1950’li yıllardan itibaren Batı’daki sanat ve düşünce akımları daha hızlı bir tempoda izlenebilmiş ve bu yansımanın etkilerinin daha açık görülebilmeye olanağı ortaya çıkmıştır.

Ülkemizde heykel sanatına ilgi 19. yüzyılda Batılılaşma döneminde natüralist anlayışla başlamıştır. 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasıyla heykel resmen öğrenim konusu olmuştur. Cumhuriyetin kurulmasından sonra Batılılaşma süreci daha da hız kazanmıştır. Heykel sanatının yaygınlaştırılması ve halka benimsetilmesi amacıyla Atatürk heykelleri kentin meydanlarına dikilmiştir. Bu uygulamada ilk etapta yabancı heykeltıraşlardan yararlanılmıştır. Rudolf Belling’e de Türk heykeltıraşlarını yetiştirme görevi verilmiştir. Belling bu süre içinde figüre dayalı bir eğitim anlayışı üzerine kurulmuş bir sistem uygulamıştır.

19. yüzyılın ortalarından beri sanayileşme özleminin var olduğu Türkiye’de koşulların değişmesi ve toplumsal sınıfların yerli yerine oturması 1950’lere kadar sürmüştür.

1950’li yıllardan sonra yurtdışına özellikle de Paris’e giden heykeltıraşlar dikkatlerini modern sanat yapıtları üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Zühtü Mürtoğlu ve Hadi Bara’nın Akademi’nin Heykel Bölümü’nde atölye hocası olarak göreve başlamasıyla birlikte soyut eğilimlere kayan değişim süreci başlamıştır.

Türk Heykel Sanatı, 1950’lerden günümüze varan süreçte toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlere paralel olarak şekillenen soyut anlayışı, Batı’daki çağdaşlarıyla koşut gelişen farklı yaklaşımları da içine alarak çeşitlenen geniş bir uygulama alanı içinde yapıtlarını vermektedir.



THE REFLECTION OF INDUSTRIAL REVOLUTION TO TURKISH SCULPTURE AFTER 1950.

SUMMARY

There is a close connection between art and the social and economic structure of the society. Throughout history, work of art always responded the changes occurring in the environment that it is created in, with different languages of form. Industrial Revolution, which began in the 18th century, reached its current level, with the discovery of new energy sources during the 20th century and the developments in information technology. It contains in itself, both technological, as well as social and cultural dimensions.

As in all another areas, the 20th century is a century of revolutions in art. With its cartels and trade unions, capitalism developed and art was shaped within the realities of this order. The understanding of the 20th century art developed, in close link with the new life style shaped by the Industrial Revolution and the conditions related to it. In Plastic Arts, traditions were replaced with searches for novelties. The understanding based on figure, which had reached its highest level, began to be questioned, thus new trends developed.

As a turning point, Cubism, which came into being in 1910, begins the renewed Abstract Art period, which entails the manners of the different periods. Abstract Art has reached its existing form, embracing also the conceptual understanding of art, where the concept behind the work overshadows the artist's technical abilities and ideas, rather than objects, prevail. Sculpture gains much variety in terms of subject, material, method and manner.

In the beginning, Turkish Sculpture developed under Western influence. The techniques applied in Western Art began to be used in our country, since the westernization period. In the 1950's, trends in Western Art and thought could be followed at a much rapid pace and the reflection of these effects could be visibly observed.

In our country, interest in sculpture began in the westernization period in the 19th century, with the naturalist style. With the establishment of the school of Fine Arts (Sanayi-i Nefise Mektebi) in 1882, sculpture officially became a subject of education. After the foundation of the Republic, westernization period gained further pace. In order to make Sculpture more widespread and to increase public awareness, Atatürk sculptures were placed in public squares. As a first step in implementation, foreign sculptors were employed. Rodolf Belling has given the task to train Turkish sculptors. In this period, Belling used a system of training based on figure.

In Turkey, where industrialization had always been an aspiration since the mid-19th century, the changing of conditions, as well as the establishment of social classes lasted until the 1950's.

The sculptors who went abroad after the 1950's, especially to Paris, focused on modern work of art. When Zühtü Müridoğlu and Hadi Bara joined the staff of the Sculpture Department of the Academy as atelier masters, the process of change with abstract inclinations started.

With its understanding of the abstract shaped in line with the social, economic and cultural changes taking place since the 1950's until today and embracing different approaches developed in parallel with those of its Western contemporaries, Turkish Sculpture continues to produce its work in a vast area of application.



1.GİRİŞ

1.1 Giriş ve çalışmanın amacı

Endüstri Devrimi; 18. yüzyılda İngiltere’de başlayan ve diğer ülkelere yayılan, tarıma dayalı ekonomiden sanayiye dayalı bir ekonomiye geçiş sürecidir. Modern Sanat da sanayileşen toplumun sanatsal anlayışı olmuştur.

Heykel Sanatı, 1900’lerden itibaren gözleme dayalı ve doğanın taklidi olmaktan uzaklaşarak soyutlamaya doğru gelişimini sürdürmüştür. 1900-1950 yılları arasındaki süreçte heykelde modernizm gerçek kimliğini kazanmıştır.

Yapılan bu çalışmanın amacı; Endüstriyel Devrimin etkileriyle birlikte Batı sanatının kendi içinde süregelen devinimi sonucu ortaya çıkan soyut sanatın ülkemizde benimsenmesi ve 1950 sonrası soyut üretimin Türk Heykel Sanatına yansımaları incelemektir.

1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasıyla başlayan Batılı anlamdaki Türk Heykel Sanatı, başlangıcında figüre dayalı olmuştur. 1950 sonrasında başlayan değişimle birlikte soyutlama eğilimleri başlamıştır.

Ülkemizde heykel eğitiminin Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla başlamasından dolayı bu inceleme yüksek lisans tezi sınırları içinde bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu sanatçılar üzerinde yapılmıştır. Bu sanatçılar arasından seçim yapılırken soyut sanat açısından kendi aralarındaki soyutlama farklılıkları göz önünde bulundurulmuştur.

Birinci bölüm, yapılan çalışmanın amacının açıklandığı, içinde yer alan bölümler ile birlikte yüksek lisans tezinin hazırlanma aşamasında karşılaşılan güçlüklerin belirtildiği giriş bölümüdür.

İkinci bölümde, Endüstri Devrimi’nin ortaya çıkışıyla değişen toplumsal ve ekonomik şartlar ve bu şartların sanat ortamına etkisiyle Batı Sanatı’nda görülen değişimler konu edilmiştir.

Üçüncü bölümde, Batı sanatında soyutlamaya geçişle birlikte görülen değişimler sanatçıların farklı soyutlama örnekleri üzerinde belirtilmiştir.

Dördüncü bölümde, Osmanlı Döneminden başlayarak heykel sanatımızın tarihsel gelişimi, Türkiye’de heykel eğitiminin başlaması ve Cumhuriyet Dönemi heykel sanatımızda 1950 sonrası gelişmeleri de içine alan süreç ve 1950 sonrası Türkiye’de sanayileşmenin etkilerinin her alanda görülmeye başlamasıyla birlikte sosyo-ekonomik yapıda görülen değişimler ile bu değişim sonucunda ortaya çıkan Heykel Sanatı açısından önem taşıyan yeni kurumlar ve sanat eylemleri yer almaktadır.

Beşinci bölümün içeriğini 1950 sonrası Türk Heykeli’nde düşünsel bağlamda değişim ve soyutlama eğilimleri, yaşamları, biçimleri ve yapıtlarıyla 1950’den günümüze soyut ürünler vermiş heykel sanatçıları oluşturmaktadır.

Değerlendirme bölümünde, başlangıcından günümüze heykel sanatımızın özellikle 1950’li yıllardan itibaren soyut sanata yönelişlerin başlamasıyla bugünkü durumuna gelinceye kadarki değişim süreci değerlendirilmiştir.

Sonuçlar bölümünde ise, *Endüstri Devrimi’nin 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatına Yansıması* konulu inceleme sonucunda varılan sonuç ve heykel sanatımızın bugünkü durumu belirtilmiştir.

Endüstri Devrimi’nin 1950 Sonrası Türk Heykel Sanatına Yansıması adlı tez konusunun araştırma aşamasında konuyla ilgili yeterince kaynak bulunmayışı, özellikle de soyut heykelleri inceleme safhasında yapıtların yerlerinin çoğu kaynakta belirtilmemiş olması ve yapıtları toplu olarak görebileceğimiz bir müzemin olmayışı karşılaşılan güçlükler arasında yer almaktadır.

2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ

Endüstri Devrimi; tarım ve zanaate dayalı olmaktan uzaklaşıp makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş sürecidir. 18. yüzyılda İngiltere’de başlayıp diğer ülkelere yayılmıştır. Daha önce bazı Fransız yazarlarca kullanılmakla birlikte “Endüstri Devrimi” terimi Arnold Toybee’nin 1760-1840 arasında İngiltere’de yaşanan ekonomik dönüşümünü bu sözcüklerle anlatmasından sonra günlük dile girmiş ve zamanla anlamı genişlemiştir.

Kendi içinde hem teknolojik hem de sosyo-ekonomik ve kültürel boyutlar taşımaktadır. Temel maddeler özellikle demir ve çelik öne çıkmış, yeni enerji kaynakları devreye girmiştir. Yakıt ve mekanik güç kullanımında kömür, buhar makinası, elektrik, petrol, içten yanmalı motorlar, iplik eğirme makinası ve su ya da buhar gücüyle çalışan dokuma tezgahı gibi özellikle insan gücü gereksinimini düşürecek büyük üretim artışları sağlayacak yeni makinalar icad edilmiş ve bilim gitgide daha fazla endüstriye uygulanır hale getirilmiştir.

Toprak mülkiyetinden sanayi sermayesine doğru kayan ekonomik iktidar, siyasal değişimlere ve sanayi toplumunun gereksinimlerine uygun yeni devlet politikalarına yansımıştır. Kentlerin büyümesi, işçi sınıfı karakterinin değişmesi gibi çok kapsamlı toplumsal değişimler yaşanmıştır. Bütün bunlar psikolojik bir değişime de yol açmıştır. Bir yandan insan, doğaya egemen olma ve kaynaklardan yararlanma konularında kendine çok daha fazla güvenmeye başlarken, 19. yüzyılın başından bu yana endüstrinin hızla gelişme göstermesi çalışan kesimde huzursuzluğa yol açmıştır. Makinaların insan gücünün yerini almasıyla birçok kişinin işsiz kalması ve köyden kente göçün beraberinde getirdiği büyüyen fabrika toplumlarına uyum sağlanamaması psikolojik sorunlara neden olmuştur.

Makinalaşmayla başlayan teknolojik gelişmelerin ilk dönemini “Birinci Endüstri Devrimi” olarak tanımlamak yerinde olur, çünkü 20. yüzyılda yeni bir Endüstri Devrimi’nin belirtileri ortaya çıkmıştır. Öncesinden farklı olarak doğal ve sentetik ürünler ve yeni enerji kaynaklarının devreye girdiği bu dönemde makina, araç ve

bilgisayarlardaki gelişmeler de tam otomatik fabrikaların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Birçok Avrupa ülkesinde ekonominin temel bazı sektörleri kamulaştırıldığından dolayı klasik endüstri devriminin ekonomik ve toplumsal düşüncesine egemen olan “Bırakınız Yapsınlar”¹ kavramı ile gelişen ekonomi doktrininden uzaklaşan hükümetler, sosyo-ekonomik alana daha fazla müdahaleye ve sosyal devlet kavramına yönelmişlerdir. www.insankaynaklari.com/cn/ContentBody.asp?BodyID=221 (30/04/2003)

İlk kez İngiltere’de gerçekleşen Endüstri Devrimi üzerinde fikir birliği olmasına karşın İkinci Endüstri Devrimi’nde bir birlik sağlanamamış ve üç yaklaşımda bulunulmuştur. İlk yaklaşıma göre İkinci Endüstri Devrimi, birincisinin Fransa, Amerika Birleşik Devletleri, Rusya, Japonya, Almanya gibi ülkelere yayılma şeklidir. Diğer yaklaşıma göre ise; yeni icatların ve üretim teknolojisindeki atılımların oluşması olarak nitelendirilir. Son yaklaşıma göre de, II. Dünya Savaşı’ndan sonra elektronik sanayiinde oluşan gelişmeler ve üretimde otomasyona geçiş şeklinde değerlendirilmiştir.

İlk ve ikinci Endüstri Devrimi’ni birbirinden ayıran fark, birincisinde makinaların insanın kol gücünün yerini alırken, ikincisinde makinaların insanın kafa gücünün yerine geçmesidir. Makinalaşmada insan unsuru bütünüyle ortadan kalkmamış makine-insan işbirliği belirli ölçüde sürdürülmüştür. Oysa otomasyonda insan unsurundan soyutlanma vardır. “İkinci Endüstri Devrimi” ile başlayan otomasyon, daha sonra elektronik, bilgisayar gibi gelişmelerle günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde bu gelişmelere “Üçüncü Endüstri Devrimi” ya da “Bilgi Çağı” denilmektedir. www.insankaynaklari.gokceada.com/makale016_1.html (30/04/2003)

20. yüzyıl Endüstri Çağı olarak değerlendirilmektedir. Endüstri çağı da Batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşama olmuştur. Endüstri çağı düşüncesinin ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, bir hümanizma² yatmaktadır. (İpşiroğlu, 1993. s.14)

¹ Fransızca “Kendi Hallerine Bırakın” anlamına gelen deyim. Ekonomide ve politikada hükümet müdahalesi olmazsa ekonomik sistemin en iyi biçimde işleyeceğini söyleyen doktrin.

² 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmiş sanayileşmiş toplumlarda sosyalizm, kapitalizmin alternatifi olarak gündeme gelmiştir. Bu süreç içinde modern sanata yön veren önemli süreçlerden biri olan hümanizm, özgürlük ve eşitlik gibi ilkelerle birlikte ön plana çıkmıştır.

20. yüzyılda uyanan toplum bilincine dayanan endüstri dünyasının beraberinde satandartlaşmayı getirmesi endüstri dünyasının en karakteristik özelliği olmuştur. Endüstri çağının eşitliğe dayanan ayrımcılık tanımayan yaşam anlayışı çerçevesinde oturduğumuz evler, kullandığımız eşyalar giderek standart ölçülere uydurulmaya çalışılmıştır. (İpşiroğlu, 1993. s. 102)

Aynı zamanda bu dönem Avrupa sanatındaki büyük dönüşümlerin ve modern sanat hareketlerinin kaynağını oluşturmaktadır. Feodal toplum düzeninden kapitalist toplum düzenine geçiş aşamasında görülen bunalımların büyük bir bölümü 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Maddi üretim koşullarında büyük atılımlar, insan düşüncesinin çerçevesini genişleten olaylar, bilimsel bulgular, felsefik öğretiler ve tanımlamalar bu dönemin sanat hareketlerine çeşitli biçimlerde yansımış ve dolayısıyla her alanda olduğu gibi plastik sanatlarda da gelenek zincirinin kopmasına neden olmuştur.

Endüstri Devrimi, var olan tüm ekonomik ve sosyolojik dengeleri sarstığı gibi, kuşkusuz ki sanatta da büyük bir değişimi hazırlamıştır. Ernst Fischer konuyu kapitalizm ve sanat ilişkileri açısından tartışarak kapitalizmin sanat için elverişli bir ortam yaratmadığını ileri sürerken, onun sanat üretimi için sınırsız kaynak yarattığını vurgulamıştır. (Fischer, 1995. s. 51)

Özellikle felsefe ve eleştirel sanat sosyolojisi alanlarında yapıtlar veren Theodor Adorno ise 20. yüzyıla karamsar bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. En çok üstünde durduğu konulardan biri tekelci kapitalizmin, sanatı bir meta haline getirmiş olmasıdır. Ona göre her sanatsal ilerleme ancak özgür olması halinde yaşamda kalıcı bir nitelik kazanır. Oysa kapitalizm anlayışı içinde sanat, kültür endüstrisinin tekeli tarafından teşvik edilmiş, genişletilmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Gündelik kültürde herşey kör bir belirlenmişlikle geniş kitlelere ulaşarak onları kısıkcı içine almıştır. (Bozkurt, 1992. s. 196)

Modernizm, Avrupa'da 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli bir türde sanatsal estetik anlayışı ifade eden bir kavramdır. Bir toplum bilimci için modernizm esas olarak yeni bir toplumsal düzenin ya da sanayileşen toplumun sanatsal estetik anlayışı olarak da yorumlanabilir.

Jale Erzen 20.yüzyıl'da sanat anlayışındaki değişimi “20. yüzyıla kadar sanat bir hatırlama eylemi yani değerli olanı ebedileştiren bir mimesisti. Kısacası, sanatın o güne dek en önemli iki kriteri, düzen ve betimleme doğruluğu idi. Modernizm, makine estetiğinin ve endüstrinin bu sanat mitosunu yıkmasıyla başlar.” ifadesiyle açıklamaktadır. (Erzen, 1993. s.12)

Gencay Şaylan ise sanat evreninde modernizmi dört özellik üzerine oturtur. Birinci özellik özgürlük ve özgünlüktür. Sanatçı içinde yaşadığı dönem ya da koşullara uyumlu olarak kendi algıladığı biçimde yapıtını oluşturmakta özgürdür. Aynı zamanda sanayi toplumunun bireyi makinalaştıran yapısı içinde farklı olması ve bu farklılığını toplumsallaştırması sorununun bilinçinde olan sanatçı, özgün yapıtlar oluşturma gereksinimi ile karşı karşıyadır.

İkinci özellik yansıma ve misyondur. Sanatçının özgür ve özgün olmasının yanı sıra algılayıp yorumladığı bir konusu olucaktır. İçinde bulunduğu koşullar altında konusunu seçip ürününe yansıtan sanatçının yorumu onun aynı zamanda misyonudur ve bir mesaj içermektedir.

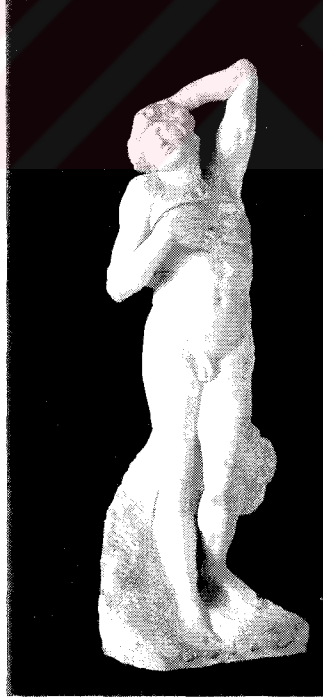
Üçüncü özellik sanat yapıtının metalaşmasıdır. Kapitalizmin dinamizmi içinde sanatçı, yapıtını pazara çıkarıp yeniden üretebilmek için diğer sanatçılarla yarışmak durumunda kalmaktadır.

Modern sanat anlayışının dördüncü özelliği ise seçkinci olmasıdır. Sanatçı form ve içerikle oynayarak kendi yorumuna göre konusunu giderek karmaşıklatabilecektir. Bu durum da sanat yapıtı ile karşı karşıya kalan izleyicinin, mesajı kavrayabilmesi için konunun karmaşası hakkında bir ön bilgiye sahip olması gerekliliğini doğurmaktadır. Bu da ister istemez bir seçkinciliği gündeme getirmektedir. (Şaylan, 1999. s.64-68)

3. BATI SANATINDA SOYUT HEYKEL

İnsanla doğa arasına bir ara dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında sanatçıların payı büyüktür. Endüstri çağı insanının dünyasını ve yaşam biçimini tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılardır. Leonardo, Bramante gibi Rönesans ustaları doğa gerçeğini beş yüzyıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları olmuşlardır. Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius gibi 20. yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncü olmuşlardır. (İpşiroğlu, 1993. s.14)

Batı sanatında heykelin gelişim çizgisine bakacak olursak, geleneksel anlamda heykeli en üst noktaya çıkaran Michelangelo ve bu anlamdaki heykele örnek olan yapıtı “Ölen Tutsak” tan sonraki dönemde doğayı esas alan anlayış Rodin’le birlikte çözülmeye başlamıştır.



Resim 3.1. Michelangelo, Ölen Tutsak, 1513, Mermer, Paris Louvre Müzesi.

Temasal olarak geleneksel kuralları yıkan Rodin, heykele yeni bir bütünlük anlayışı getirmiştir. Rodin, anatomik bütünlük gerekliliğini reddetmiştir. İşte özgürlük yolunda sanatçı ilk adımını bu şekilde atmıştır. (Resim A.1 Rodin, Tanrının Eli, Neret, 1998. s.78)

20. yüzyılın sanatçıları, geçmişteki büyük sanatçıların ustalıklarına ulaşmak yerine, daha önce hiç denenmemiş birşey yapmaları gerekliliğine inanmışlardı. Bu cümlede ‘hiç denenmemiş’ derken çağın koşulları doğrultusunda geçmişin tekrarının mümkün olmamasından dolayı yeni bir anlatım yolu gerekliliği belirtilmek istenmiştir. Bu dönüşüm içinde sanatçılar, temelde amacın ne olduğu sorgulamışlardır. Görüneni benzetmek mi (Mimesis) yoksa sanatçının hayalindeki gerçeği gösterebilmek mi? soyut sanatın kökeninin bu fikirden doğduğu söylenebilir.

Bu görüşle birlikte birçok akımlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan sadece biri Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Doğayla bağlarını koparan sanat, yeni biçimler oluşturmuştur.

‘Soyut’ 1910’ larda başlayan bir terimdir. 1910 civarında Paris okulu sanatçıları kübizmi yaratırken Kandinsky Rusya’da soyut sanatın kurucusu olmuştur. Kandinsky’nin Rusya’dan Almanya’ya gelmesiyle soyut araştırmaların merkezi buraya kaymıştır. Rus Devrimi’nden sonra bütün diğer avangard hareketler gibi çok önemsenen soyut sanat Batı’da bir bolşevik sanatı olarak görülmüştür. Bauhaus’ta soyut sanatın çağdaş tekniklere uyarlamalarının tümü denenerek heykellerde pleksiglas kullanılmıştır. Nazizmin zaferinden sonra Almanya’dan da ayrılmak zorunda kalan sanatçılar Paris’e gelip çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Soyut sanatla non-figüratif sanatı birbirinden ayırmak gerekir. Soyut sanatta sanatçı başlangıçta bir doğa esini ile ya da niyeti ile başlayabilir başka bir deyişle başlangıç doğadandır sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa non-figüratifte, başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmadan bir çalışma söz konusudur. (Turani, 1993. s. 128)

Soyut sanatın kübizmden farkı, kübistlerin nesnenin gerçek bir dökümüne, anatomik incelemesine girişmeleri, soyut sanatçıların ise sık kurulan bu yakınlığa rağmen nesneyi kullanmamalarıdır. Kübizmle aynı dönemde doğan soyut sanat durmadan gelişip zenginleşirken kübizm zaman içinde sınırlanmış bir okul olarak kalmıştır.

20. yüzyıl sanatçıları, birbiri peşi sıra ortaya çıkan soyut sanat akımları içinde kişisel anlayışları doğrultusunda farklı akımları takip ederek yapıtlar üretmişlerdir. Bu sanatçılar arasında Degas ve Matisse beden ve anatomik kusursuzluğa karşı çıkmış; Duchamp-Villon, özgürlüğün modern estetiğin temeli olduğuna inandığından, figürü biçimsel olarak yeniden tasarımıştı. Brancusi ise, bedeni dış katmanlarından soyarak temel olanı vurgulamış ve hayal edilebilenden daha saf bir biçim açığa çıkarmıştır. (Resim A.2 Brancusi, “Sarışın Zenci”, Zuffi, 2001. s.172)

Heykeltıraşlar hayallerindeki objelerden yola çıkarak çalışmaya başlamışlar ve zihnin görünen nesneye baskın çıkmasını tercih etmişlerdir. Epstein ve Gaudier figürün kaybettiği ifade gücünü kabile sanatında aramıştır. Lipchitz ve Laurens, Kübist heykeli geliştirmiştir. Boccioni, resim 3.2’deki örnekte görüldüğü üzere, figürü çevresinden ayırarak mekanı figürün içine sokmuş, alışılmış sınırları ortadan kaldırmıştır.



Resim 3.2. Boccioni, Uzamda Kesintisizliğin tek biçimi, 1913, Bronz, Çağdaş Sanat Müzesi, Milano.

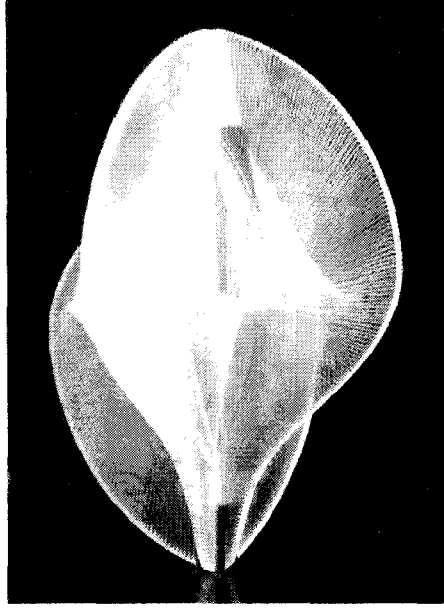
Maillol, Barlach ve Nadelman gibi sanatçılar ise, geleneksel anlayıştan tamamen ayrılmamışlardır. (Resim A.3, Maillol, “Üç Güzeller”, Beykan, 1997. s. 293) Üçü de güzellik geleneğini kendi üslupları doğrultusunda sade bir dille anlatmaya devam ettirmişlerdir. Marini ve Manzu İtalyan heykelinin geleneksel anlayışına karşı yeni figürlerle mücadele etmişlerdir.

Heykeltraşlar, figürü reddedenler ve kabul edenler olarak iki sınıfa ayrılırlar da figürden bütünüyle vazgeçilememiştir. Figür, heykelin vazgeçilmez teması olmuştur. Buna karşın sanatçılar, figürlü heykeli yeni çağrışımlarla ve geleneksel kurallara uymadan yeniden yorumlamışlardır. Modern heykel sanatçıları yapısıyla ve malzemesiyle olduğu gibi biçimiyle de özgün yapıtlar üretmişlerdir.

Bu dönemde Marcel Duchamp yenilikçiliğe (avant-gardizme) daha derin bir yaklaşım getirerek, sanat ve yaşam arasındaki geleneksel ayrılığa son vermiş, geçmiş biçimlerle olan ilişkileri ortadan kaldırmıştır. Hazır-eşya (ready-made) üzerinde çalışmaları ile sanatçıyı sanat yapan konumundan çıkarmış basit bir karar verici insan konumuna taşımıştır.

Makine sanatı, dönemin pek çok heykeltraşına cazip gelmiştir. Bill, Gabo ve Pevsner matematikten esinlenmiştir. Moore ise, geometrik şekillerin yaşamın ifade edilmesine ters düştüğünü savunmuştur. Picasso sanatında ileri sanayi nesnelerini değil yozlaşmış, sıradan nesneleri kullanmıştır. Konstrüktivistler ya arı sanat ya da uygulamalı sanatın savunucuları olmuşlardır. Bir Konstrüktivist olan Gabo, uzayın sonsuz genişlemesini yakalamaya çalışmış, şeffaflık ve hafifliğe ulaşmış bir sonsuzluk hissi uyandırmıştır.

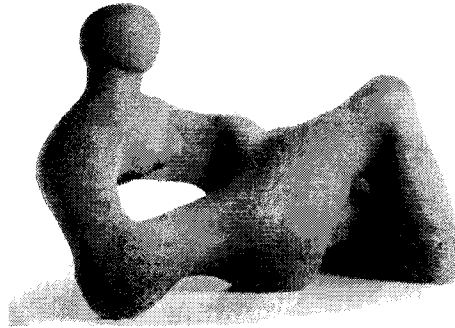
Calder tüm yaşamı boyunca hem arı hem de uygulamalı sanat yapmıştır. Heykeltraşların daha fazla şiirsel hayal yakalama arzusuna, biçimsel ifadede daha büyük yoğunluğa ulaşma arzusu, yeni malzeme ve süreçlerle heykelin öğelerinde yeni bir araştırma yapma arzusu da eklenmiştir. Biçimsel ifade üzerinde durduğu heykellerinden biri de anıtsal boyuttaki “Spiral” örneğidir. (Resim A.4 Calder, “Spiral”, Baal-Teshuva, 1998. s.41)



Resim 3.3. Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon No.2, 1957-58, Tahta kaide üzerine mika naylon ip, Özel Koleksiyon.

Moore biçimin, ölçeğin, ritmin, yüzeyin ve hacmin anlamlarını hem büyük bir saflıkla hem de bilinçlilik içinde, geleneksel araçlarla yeniden incelemiştir. Antik ve ilkel heykelin canlılığından esinlendiği “Uzanan Figür” heykelinde saf formları geleneksel malzeme olan taşla çözümlenmiştir.

20. yüzyılda heykel konu, gereç, yöntem ve üslup açısından büyük bir çeşitlilik kazanmıştır. Çağdaş heykeltıraşlar eski yontma ve biçimlendirme yöntemlerinin yanı sıra demir, çelik, alüminyum, plastik gibi yeni gereçleri birleştirme yöntemiyle çalışmaya başlamışlardır.



Resim 3.4. Moore, Uzanan Figür, 1938, Yeşil hornton taşı, Tate Gallery, Londra.

En ilginç yeniliklerinden biri de, asılı ya da dengede duran öğelerin motor gücü ya da hava akımı ile hareket ettirildiği “mobil” denen heykel türü olmuştur. Calder’in “Bir Evren” adlı çalışması hareketli heykelin en güzel örneklerinden biridir. Her alanda özgürlük malzemelerde ve yöntemlerde de özgürlük getirmiştir. Yeni malzeme ve yöntemlerin yanı sıra taş, bronz gibi eski malzemeler ve oyma modellendirme gibi eski yöntemler kullanılmıştır. Geleneksel usta-çırak ilişkisi ise devam etmiştir. Modern sanat, geleneğe yeni seçenekler sunarak ilerlemiştir.



Resim 3.5. Calder, Bir Evren, 1934, Boyalı demir boru, tel, ahşap ve iplik. y. 102.9 cm, Modern Sanat Müzesi, NewYork.

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
EDİTÖRİYAT YÖNETİMİ

4. TÜRK HEYKEL SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Batı sanatında; Endüstri Devrimi etkisi sonucu teknolojik, sosyo-ekonomik ve kültürel alandaki gelişmeler ile Fransız İhtilali'nin düşünsel bağlamda değişimleri beraberinde getirmesi, sanatçıların yeni biçim denemeleri yapmasına ve yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. İzlenimcilikle başlayan bu gelenekten kopuş süreci kendi içinde süregelen devinimiyle bugünkü gelişim çizgisine ulaşmıştır.

Batı'da sanat alanında bu gelişmeler olurken aynı yıllarda yüzünü Batı'ya çeviren Türk toplumunun, Osmanlı Devleti'nden günümüze kadarki zaman diliminde Heykel Sanatı'nın gelişiminde hangi aşamalardan geçtiği ve Batı'yı takip eden bu süreçte hangi dönemlerde paralellik kurulabildiği üzerinde durulacaktır. Türk Heykel Sanatı'nın bu gelişim çizgisi, (Osmanlı Dönemi'nde Sanayi-i Nefise, Cumhuriyet döneminde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Akademisi adını alan) Akademi çıkışlı sanatçılar baz alınarak incelenmiştir.

Dönemlere ayrılarak yapılan bu araştırmada ayrıca heykel sanatımızın gelişiminde büyük katkısı olan sergilere de yer verilmiştir.

4.1. Osmanlı Dönemi

Osmanlı Devleti döneminde yaşanan ağır sorunların çözümü için çok çeşitli projeler üretilmiş, 19 yüzyılda bu projeler içinde Batı'lı kurumların model alınması doğrultusundaki görüşler ağırlık kazanmıştır. Çeşitli alanlarda Osmanlı toplumunun geleneksel kurumlarının dayandığı ilkeler dışında yeni yapılanmalar oluşturulmuştur.

Devlet yapısına ilişkin önerilerin yanı sıra siyasal ve ekonomik alanda da birçok yenilik yapılmıştır. Bu yenilikler içinde eğitim kurumları önemli bir yer alır. Sanayi-i Nefise mektebinin kurulması (1883) yenileşme eylemleri içinde özel bir yöneliştir. Bu okulun kurulmasıyla Batı'lı anlayışta sanat eğitimi verilmeye başlanmıştır. Zaten

Anadolu topraklarında yüzyıllar boyu çok sayıda uygarlığın sanat ürünleri arasında figürlü plastiğin önemli bir yeri vardır. Anadolu'nun tarih öncesi devirlerinden itibaren kendi plastik değerlerini yaratan Hitit, Frig, Urartu, Lidya, Yunan ve Roma uygarlıklarının sanat ürünleri günümüze ulaşmıştır.

Anadolu'nun zengin heykel üretimi, Orta Bizans döneminden itibaren toplumsal yaşamdaki değişimlere paralel olarak eski önemini yitirmeye başlamıştır. Osmanlı dönemi boyunca da gerek kent örgütlenmesi gerekse mimari anlayış içinde figürlü plastik kendine geniş bir yaşam alanı bulamamıştır. İslam sanatı geleneği içinde figür olmaması da figürlü sanatın gelişmesine engel olan sebeplerden biridir. Bu nedenle sadece Osmanlı dönemi boyunca mimariye bağlı bezeme amaçlı bir plastik sanattan söz edebiliyoruz.

19. yüzyıl sonlarında ise saray çevresinde figüratif açık alan heykellerine karşı ilginin belirdiğini görüyoruz. Örneğin, Abdülaziz 1867 yılında Paris, Londra, Viyana gibi Avrupa başkentlerini ziyarete gittiğinde bu kentlerdeki meydan heykellerini görmüş, ayrıca müzelerdeki heykelleri yakından incelemiştir. Döndüğünde İngiliz heykeltıraş Charles Fuller'a iki heykel siparişi vermiştir. Bunlardan biri resimde görülen atlı heykelidir. Bu dönemde öncelikle Beylerbeyi sarayının bahçesine konmak üzere Fransa'dan hayvan heykelleri sipariş edilmiştir. Seri üretim atölye işi olan bu heykeller genellikle boğa, geyik gibi hayvan heykelleridir. Bu heykellerin hemen hepsi 1864 tarihli. Yalnız Beylerbeyi sarayında değil, Dolmabahçe ve Yıldız sarayında ve kimi konakların bahçelerinde de bu tür heykeller vardır.

Abdülmecid döneminde de imparatorluğun bir çok yöresine bir dizi saat kulesi ve mimari anıt dikilmiştir. Bu dönemde ve meşrutiyet sonrasında gerçekleştirilen anıtlar figürsüzdür.

Heykel sanatı açısından Abdülhamid döneminin en önemli olayı 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışıdır. Roma'da eğitimini tamamlayarak yurda dönen Yervant Oskan bu kuruluşta öğretmenlik yapan ilk heykeltıraşlardan. Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar bu okuldan İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk ve Nejat Sirel gibi sanatçılar yetişmiştir.



Resim 4.1. Charles Fuller, Sultan Abdülaziz heykeli, 1872, bronz, Beylerbeyi Sarayı.

Heykel sanatımızın bugünkü duruma gelmesinde Osmanlı döneminden itibaren günümüze kadar açılan sergilerin büyük payı vardır. Osmanlı döneminde 1882’de Beyoğlu’nda açılan Balmumu Heykeller Sergisi, Heykel Sanatı açısından ilginç bir olaydır. İtalyanların hazırladığı bu sergide giyimli balmumu heykeller sergilenmiştir. Meşrutiyet döneminde yapılan büst, alçak kabartma ve heykellerin sergilenmesi Galatasaray sergileri ile başlamıştır. 1922 yılında yapılan 4. Galatasaray sergisinde üç heykeltraşın³ dört yapıtı sergilenmiştir.

Sanayi-i Nefise’nin 3 Mart 1883’de eğitime başlamasından sonra bu kurumda üretilen yapıtların sergilenmesine başlanmıştır. 1901-1902 ve 1903’de üç kez İstanbul Salonu sergileri açılmıştır ve bu sergilerde resim ve heykel örnekleri bir arada sergilenmiştir. Osgan Efendi’nin “Oynayan Zeybek”, “Kılıç Dansı”, “Satış Yapan Köylü Kızı”, “Tavukçu Kadın” gibi heykelleri sergilenmiştir.

4.2. Cumhuriyet Dönemi

4.2.1. 1950 Öncesi

Cumhuriyetin kurulmasından sonra çağdaşlaşma süreci daha da hızlanmıştır. Cumhuriyetin ilk döneminde yöneticilerin önündeki en önemli sorun bilim, sanat ve

³ Bu sergiye katılan sanatçılardan Sabiha Ziya Hanım bir, Melek Ahmed Hanım bir, Nejat Sirel iki yapıtıyla katılmıştır.

teknik alanlardaki gerekli insan gücünün sağlanmasıydı. Bu amaçla, bu dallarda devlet hesabına yetiştirilmek üzere yetenekli gençler, Avrupa'nın ileri merkezlerine gönderilmiş ve oralarda yetiştirmeleri sağlanmıştır.

1925 yılında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) kurucularından olan Ratip Aşir Acudoğlu, Sanayi-i Nefise'de Osmanlı döneminde (1891) devlet bursuyla Paris'e giden İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Cumhuriyet döneminde devlet tarafından Paris'e heykel eğitimi için gönderilen ilk heykel sanatçısıdır. Onu sonraki yıllarda Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman izlemiştir.

Osmanlı'nın idari ve kültürel merkezi olarak kabul edilen İstanbul'dan Cumhuriyet döneminde, Ankara ve Anadolu'ya da çeşitli etkinlikler düzenlenerek sanat götürülmüştür. Heykel sanatının yaygınlaşması ve halka benimsetilmesi amacıyla önemli meydanlara konulmak üzere, yaşanan zaferleri ve değerli komutanları konu alan anıt heykellerin yaptırılması düşünülmüştür. Toplumsal gelişmelerin bir sonucu olarak duyulan bir gereksinimle başlayan bu uygulama Atatürk Heykelleri grubunu oluşturur. Cumhuriyet dönemi sanatçıları önemli meydanlarımızda yer alan anıtlar gerçekleştirmişlerdir.

Anıt heykel yapımı için gerekli teknik imkanların olmaması sebebiyle anıt heykel yapımı konusunda yeterli tecrübeye sahip sanatçılar yetişinceye kadar bu alanda yabancı sanatçılara görev verilmiştir. Bu sanatçılardan Krippel'in yapmış olduğu İstanbul Sarayburnu Parkı'nda bulunan 1926 tarihli Atatürk Anıtı ülkemizdeki ilk anıt heykeldir. Bu dönemde sipariş verilen sanatçılar arasında Anton Hanak, Josef Thorak ve Taksim Cumhuriyet Anıtı'nı yapan İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica bulunmaktadır.

Yine aynı dönem içinde yabancı sanatçıların anıt faaliyetlerini engellemek için kampanyalar açılmış, Türk sanatçıların yaptıkları anıtlar övgülerle anlatılmıştır. Özellikle Ar dergisi bu girişimlerde önemli rol üstlenmiştir. Yabancı sanatçılardan yararlanma anıtlar yaptırmak yoluyla başlandıysa da 1937 yılında üniversitelerdeki reformlar sonucunda yeni bölümler kurulmasıyla yurtdışından bilimadamları getirtilmiştir. Rudolf Belling'e Akademi'de eğitimcilik görevi verilmiştir.



Resim 4.2. Heinrich Krippel, Atatürk Anıtı, 1926, bronz, Sarayburnu.

Hitler'in iktidara gelmesiyle yapıtları müze ve resmi binalardan kaldırılınca kendine özgür çalışma olanağı bulabileceği yeni bir yer arayan Belling, 1937 yılında Türkiye'ye gelmiştir. 1928'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alan Sanayi-i Nefise'nin Heykel Bölümü'nde göreve başlamıştır.

Belling'in uyguladığı yeni sistemde eğitim süresi üç bölümden oluşur. Birinci yıl büst çalışmaları, ikinci yıl rölyefe ayrılmıştır. Başarılı olanlar üçüncü yılda kompozisyonlar ve heykelin diğer problemleriyle karşı karşıya getirilmişlerdir. Belling esas olarak, doğanın plastik yorumunu almıştır. Heykelin prensiplerini antik yapıtların açıklamasıyla anlatmaya çalışmıştır. Kişisel eğilimlere ve biçemlere saygılı davranmış, eleştirilerini ona göre yapmış, öğrencilerinden doğa'nın karakterini kavramalarını istemiştir. Atölye çalışmalarında modern akımların uygulanmasına pek izin vermemiştir. 1954'te Akademi'den ayrılan Belling, eğitim görevini İstanbul Teknik Üniversitesi'nde sürdürmüştür. Resim 4.3'de Belling'in Almanya'daki atölyesinde yaptığı modern heykel çalışması görülmektedir.



Resim 4.3. Belling Atölyesinde, 1925, Almanya.

Cumhuriyet dönemi'nde heykel eğitimi veren bir diğer kurum 1926 yılında kurulan Gazi Eğitim Enstitüsüdür. Eğitim programının yetersizliği nedeniyle uzun yıllar bir atılım yapılamamıştır. 1963 yılı eğitim programı gerçek anlamda bir heykel eğitime olanak vermiyor olsa da, bu dalın yetkin hocaları da bu tarihten sonra öğrenimlerini yurtdışında tamamlayarak dönmüşler ve eskiye göre belirgin bir etkinlik göstermişlerdir.

Canlı modelden etüdler ve değişik malzeme ile uygulama yapılmaya başlanmıştır. Çağdaş anlamda heykel eğitimi 1978 yılında Gazi Eğitim Enstitüsünün 4 yıllık eğitim programıyla Gazi Yüksek Öğretmen okulu olmasıyla başlamıştır. Daha sonra Gazi Eğitim Fakültesi olan kurumun Resim-iş eğitimi bölümü içinde Heykel Ana Sanat Dalı olarak heykel eğitimi sürdürmektedir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte açılan sergilerde gözle görülür bir çoğalma yaşanmıştır. 1929 yılında Ankara Türkocağı salonlarında açılan müstakiller sergisinde de altı heykel yer almıştır. Türkiye'de ilk kişisel heykel sergisi 1932'de Zühtü Müritoğlu tarafından Alay köşkünde açılmıştır. (Yaman, 2002. s. 167.)

D Grubu'nun 19 ocak 1934'te açtığı ikinci sergisinden 1947'de açılan onbeşinci sergisine kadar Zühtü Müritoğlu hemen her sergide heykellerini sergilemiştir. 1936'dan başlayarak Ankara Halkevi, daha çok amatörleri bir araya getirmeyi

amaçlayan ancak herkese açık olan yıllık “Resim ve Heykel Sergileri” etkinliği başlatmıştır. 21 Eylül 1937’de açılan Resim ve Heykel Müzesi sergisinde heykellere de yer verilmiş, aynı yıl Akademi’de açılan I. Heykel Sergisi heykel sanatının ülkedeki hızlı gelişimine katkıda bulunmuştur.

Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve bağımsız sanatçılar aralarında yaptıkları bir anlaşma sonucu 9 Haziran 1937’de “Türk Salonu” ya da “1. Birleşik Resim ve Heykel Sergisi” adıyla Ankara’da bir sergi açmışlardır. 2. Birleşik Resim ve Heykel Sergisi 2 Haziran 1938’de Ankara Halkevinde gerçekleşmiştir.

Resim ve heykel sanatçılarının her yıl Ankara’da bir sergi açmaları yolunda 1930’dan önce hükümetçe alınan karar ancak 1939 yılında uygulamaya konabilmiştir. Bu sergilerde Türk sanatçıların heykel çalışmaları ödüllendirilmiş ve sergiden devlet kurumlarınca heykel alınması desteklenmiştir. Her yıl açılışı 29 Ekim günü yapılan bu sergiler ilginin giderek azalmasına karşın günümüze kadar sürmüştür.

Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen ilk yıllarda, bugün de olduğu gibi, heykel sanatı ürünlerini satın alan ve destekleyen kurumlardan söz edemiyoruz. Zühtü Müridoğlu’nun 1932 yılında Alay Köşkü’nde açtığı bireysel heykel sergisi sanatçılar için öncü bir kimlik taşır. D grubu İstanbul’da sergi açacak bir galeri olmamasından ötürü ilk sergisini Beyoğlu’nda bir şapkacı dükkanında açmıştır. (1934) Cumhuriyet döneminin ilk dönem kimi sanatçıları ömürleri boyunca kişisel sergi açmamışlardır. Açanların çoğu ise sergi etkinliklerine 1950’li yıllarda başlamışlardır.

4.2.2. 1950 Sonrası

4.2.2.1. Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Yapı

Türkiye’de 19. yüzyılın ortalarından beri bir sanayileşme çabasının varolduğu görülüyor. Cumhuriyet’in ilan edilmesinden ancak 25-30 yıl sonra Anadolu’nun büyük bir bölümünde sanayileşmenin etkileri görülmeye, kapalı bölge ekonomisinden kopmalar olmaya başlamıştır. Koşulların değişmesi ve toplumsal sınıfların yerli yerine oturması 1950’lere kadar sürmüştür.

Cumhuriyet döneminin başında, ülkedeki sanayi potansiyeli ve kesimleriyle yöneticilerin tanışması I. Sanayi Kongresi (1923) sırasında olmuştur. Bu tarihteki kalkınma planlamasında fabrikalar dışında sanayi üretimi yapan kesimin ülke ekonomisindeki rolü belirlenirken daha çok imalathaneler düşünülmüştür.

1919-1922 yıllarında Türkiye Kurtuluş Savaşı içinde bulunduğundan Türkiye Büyük Millet Meclisi hükümetinin bu dönemdeki başlıca amacı yurdu istiladan kurtarmaktır. Savaşın gerektirdiği nedenlerle de hükümet o sıralarda üretim ve endüstriye yatırım yapacak durumda değildi. Lozan konferansına ara verildiği sırada, İzmir İktisat Kongresi (1923) toplanmış ve yeni Türkiye'nin ekonomik sorunları tartışılmış ve düzenlemek için kararlar alınmıştır. Bu kararlarda savaşlardan yorgun çıkan halka, ekonomik yön vermek ve yurdu kalkındırmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda, hammaddesi yurt içinde olan endüstri kollarının kurulmasına, özel girişimcilerin desteklenmesine, yatırımcılara kredi sağlayacak bankaların kurulması gibi kararlar çıkmıştır.

Sanayi kuruluşlarını teşvik ve koruma amacıyla, 1927 yılında çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu'nda ise sanayinin tanımı yapılmış ve sınıflara ayrılmıştır. Bu karardan faydalanılarak pek çok sanayi kuruluşu kurulmuştur. Sanayi kalkınma planı 1934 yılından itibaren uygulanmaya başlanmıştır. 1933-1938 yılları, Türk sanayiinin ilk ve planlı kuruluş safhasıdır. Bu planlı kalkınma, teknik alanda iş gücü yaratmış ve toplum yasantısına büyük ölçüde etki yapmıştır.

Devletçilik olarak adlandırılan, 1930'lu yıllar da başlayan devletin ekonomiye ve sanayiye müdahalesi Türkiye'da kapitalist gelişme modelinin parçasıdır. Fakat bu milli bir kapitalist sanayileşmedir.

Türkiye her ne kadar II. Dünya Savaşına girmediyse de bu yıllarda ekonomisinde olumsuzluklar yaşamıştır. Bu 1930'larda başlatılan devletçi sanayileşme anlayışının aksamasına neden olmuştur. Sanayiye yönelik yatırımlar büyük ölçüde durdurularak savunma harcamalarına yönelinmiştir.

1940-1945 dönemi yeni güç dengelerinin kurulmasına yol açan gelişmelere sahne olmuştur. Savaş yıllarında Türkiye'de ticaret burjuvazisinin başıboş bir vurgun ve zenginleşme sürecinin gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Savaş yıllarının bozulan ekonomiyi güçlendirme politikası, savaş zenginlerinin gayri müslim kanadından Varlık vergisi, büyük çiftçi kanadını ise Toprak Mahsülleri vergisi uygulanmasıdır.

Bu uygulama Anadolu kökenli ticaret sermayesi ve çıkar gruplarının savaş ekonomisi uygulamalarından yarar sağlamasına ve bir sermaye birikimine sahip olmalarına neden olmuştur. Savaş sonrası toplumsal yapıda meydana gelen değişimler kapitalist dünya düzenin benimsenmesinde etkili olmuştur.

1946 tek partili rejimden çok partili parlamenter rejime geçiş tarihidir. Geniş halk kitlelerine ekonomik ve sosyal isteklerini siyasi iktidara iletebilme olanağını doğurmuştur. 1946 yılında “7 Eylül Kararları” olarak bilinen liberal tedbirler alınmış, böylece liberalleşme yoluyla dış dünya ekonomisiyle bütünleşme süreci başlamıştır. Bu liberalleşme eğilimlerinin tohumları savaş yıllarında atılmış, o koşullarda rant ve vurgunla sermaye birikimi sağlayan ticari burjuvazi ve büyük toprak sahipleri DP ekseninde bu dönüşümün içsel dinamikleri olmuşlardır. Aynı zamanda bu dönüşümün dışsal unsurlardan da etkilenmesi söz konusudur. Savaş sonrasında Türkiye tavrını açık bir şekilde Batı bloğu ve ABD’den yana koymuştur. Çünkü bu dönemde demokratik yollardan kalkınma arayışlarını sürdüren devletler için ABD ve finans kurumları çeşitli yardım ve kredi uygulamalarında bulunmaktaydılar.

1945-1959 yılları arasında yatırımların, modern işletmelerin, milli gelir ve nüfusun hızla artması, şehirlerin büyümesi, sanayi sektörünün milli gelirden daha çok pay almaya başlaması ve piyasa için üretimin genişlemesi, ekonomide para ve kredi ihtiyacının artmasına neden olmuştur. Nitekim bu dönemde dış yardım ve kredi arayışlarına sıcak bir tavır takınılmış hemen ardından da 1947 yılında IMF’e üye olunmuştur.

1945-1950 döneminin en önemli özelliği, sanayileşme stratejisi olarak iktisadi devletçiliğin yerini özel sektörün desteklenmesi ile ekonomik kalkınmanın hızlandırılması politikasının almış olmasıdır.

Savaş sonrası 1946-1953 yılları hızlı bir büyüme sürecini kapsadığı için büyük sosyal grup ve tabakaların gelir düzeylerinin yükselmesine imkan veren koşulları da içermektedir.

1950’lerin liberal politikalarıyla dünya kapitalist sistemi ile daha güçlü bir bütünleşme amacıyla İstanbul çıkış noktası olarak görülmüş ve o döneme kadar yaşanmamış çapta bir büyüme dönemine girilmiştir.

1950 yılında DP iktidarı teslim aldığında özel teşebbüse dayalı devletçiliği reddeden iç kaynaklara bağımlı bir gelişme stratejisi yerine dış kaynaklara bağımlı bir kalkınma yolu hedeflenmiştir. Ancak 1950'lerin ortalarından itibaren ortaya çıkan bütçe açıkları ve dış borçlar artmıştır. Bütün bunlar planlı kalkınma zorunluluğunu gündeme getirmiştir. 1961 Anayasasıyla birlikte kalkınma planlarının hazırlanması hükme bağlanmıştır. Planlama gelişmekte olan sanayi burjuvazisine de yarar sağlamıştır.

Bu dönemde karma bir planlama anlayışının uygulanmaya başladığı görülür. Yani kamu için emredici, özel sektör için yol gösterici, sosyo-ekonomik yapının tüm yönlerini kapsayıcı bütüncül bir planlama anlayışı hedeflenmiştir. Fakat uygulamada planlı kalkınma büyük ölçüde sanayileşmeyle özdeşleştirilmiştir.

1950 seçimlerinde DP'nin yönetime gelmesiyle tek parti iktidarı sona ermiş ve çok partili döneme girilmiştir. Fakat DP ve onun mirasçısı olan AP'nin liberalizm kavramını özümseyerek uyguladıkları söylenemez. Aynı zamanda 1950'lere kadarki CHP ile bu tarihten sonra muhalefet ve iktidarda bulunan CHP arasında da çok büyük farklar vardır. Bu üç parti dışında kalan sağ ve sol anlayışta olan partiler program ve eylemleri nedeniyle radikal olarak adlandırıldıklarından dolayı anayasadaki kısıtlamalara maruz kalmışlar ve bu nedenden dolayı çok partili dönemde özgür siyaset ortamı henüz yaratılamamıştır. Bu sebeplere bağlı olarak Batılı anlamda bir demokrasinin varlığından da 1950-1980 yılları arasında söz etmek mümkün değildir.

1980 sonrasında ise Türkiye bir yol ayrımının eşiğine gelmiştir. 1980 yılından itibaren devletin ekonomideki varlığını azaltan serbest piyasa ekonomisine geçiş stratejisine bağlı olarak piyasanın öneminin artmasını hedefleyen bir politika güdülmüştür. Bundan sonra sektörel planlama anlayışı uygulanmıştır. Bu planlarda özelleştirme, devletin sanayiden elini çekmesi ve alt yapıya yönelmesi esas alınmıştır. (Boratav, 2000, s.294-380)

4.2.2.2. Sanat Ortamının Gelişmesi

Bütün bu ekonomik yapıdaki gelişmeler sanat yapıtının sermaye aracı olmasına ve bir sanat pazarının oluşmasına neden olmuştur. Özel sektörün desteklenmesi ve gelir düzeyinin yükselmesiyle 1939 yılında Sabahattin Eyüboğlu'nun önerisiyle bir grup genç sanatçının Taksim Meydanı'nda açtıkları Resim ve Heykel Daimi Satış

Galerisi'nin ardından 1945 yılından başlayarak, yaklaşık bir yılı aşan bir süre boyunca İsmail Hakkı Oygur'ın Beyoğlu'ndaki atölyesini bir sanat galerisi olarak hizmete sunması Türkiye'de özel galericilik alanında ikinci tarihsel örnek olmuştur.

Galeri İsmail Oygur adını taşıyan bu kurumun ardından 1950'li yılların başında ilk şahıs galerilerinden olan İstanbul'da Maya, yaklaşık tarihlerde Ankara'da Helikon galerileri açılmıştır. Bundan sonra, çok yavaş bir gelişmeyle de olsa devletin bu alanda bıraktığı boşluğun, özel kesim tarafından doldurulması çabası göze çarpar. Bu tarihten sonra hızla açılan galerilerin pek çoğu umduklarını bulamayarak kısa bir süre sonra kapanmıştır. Özel galeri faaliyetleri ancak 1970'lerin sonuna doğru sanat alanında etkili duruma gelmiştir.

Özellikle İstanbul'da sınırlı bir oranda da Ankara'da 1975'den bu yana özel galerilerin sayıca çoğaldıklarını, sanatsal program ve çizgilerini belirlediklerini ve bir piyasa hareketi yaratma yolunda çabalar içine girdiklerini görüyoruz. 1970 ortalarında yoğunlaşan ve 1980 başlarında güçlenen galericilik olgusu, dönemin liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle sanat eserinin bir meta ve yatırım aracına dönüşmesiyle güçlenmiştir. Bu dönemde galericiliğin güçlenmesi de sanat yapıtına, etkileri bugüne kadar uzanan yeni bir kültürel boyut kazandırmıştır.

1950'lerde Türkiye'de sanayileşme sürecinin hızlanması sonucunda gereksinimlerine karşılık verecek bir okulun kurulması gerekliliğini doğurmuştur. İşte bu nedenle 1957-1958 öğretim yılında kurularak eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun başlıca gerekçesi budur. 1982 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adını alan Tatbiki'nin 1983 yılında kurulan Heykel Bölümü'nde, temel sanat konusunda günün şartları ve teknolojisi doğrultusunda bir sanat eğitimi verilmesi planlanmıştır.

1957'de beş bölüm ile eğitime başladığında bu bölümler arasında henüz Heykel Bölümü yoktu. Ancak özellikle Seramik Bölümü bünyesinde bazı hocaların kişisel heykel çalışmaları ve heykel eğitimine yönelik özverili çabaları, yakın gelecekte resmi olarak kurulacak olan Heykel Bölümü'nün temellerini hazırlamıştır.

Seramik Bölümü modlaj öğretim üyelerinden heykeltıraş Hakkı Karayığitoğlu ile yetiştirdiği öğrencileri Haluk Tezonar ve Tankut Öktem, atmışlı yıllardan bu yana heykel çalışmalarının sürdürmüşler ve bu alanda Heykel Bölümü kurulmadan önce öğrenci yetiştirmeye başlamışlardır. 1982 yılından bu yana YÖK yasasının

belirlediği çerçeve içinde Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi klasik geleneğinden kopararak Marmara Üniversitesi'nin bir fakültesi haline gelmiş zamanla gösterilen çabaların sonucunda Heykel Bölümü de kurulmuştur. Mekan, teknik atölye, teknik donanım, eğitim kadrosu gibi ihtiyacına ilişkin eksiklikler 10-15 yıl gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. Kuruluşunda yalnızca kil atölyesi ile eğitime başlayan Heykel Bölümü daha sonra ahşap, metal, taş, takı, küçük döküm heykel, madalyon, kağıt heykel, pişmiş toprak gibi farklı malzeme ve tekniklerin kullanıldığı seçmeli uygulama atölyeleri ile zenginleştirilmiştir.

Günümüz çeşitli üniversitelerine bağlı, güzel sanatlar eğitimi veren fakülteler bulunmakta ve yavaş yavaş görev üstlenebilme durumları doğmaktadır, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Eskişehir Anadolu Üniversitesi ve Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü gibi.

Fakat sözünü ettiğimiz fakültelerin çoğu henüz oluşum halinde çok genç kuruluşlardır. Çoğunun yeterli kadro, eğitsel bir gelenek ve birikim oluşturmakta çeşitli eksiklikleri bulunmaktadır. Bununla beraber geleceğe dönük olumlu yönde bir gelişmeye işaret etmektedirler.

II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devlet politikası olarak kabul edilen çağdaşlaşma ve kalkınma kavramları çerçevesinde ulusal eğitime yapılan yatırımda, savaşın sonunda yavaşlama ve sapmalar baş gösterir. 1950'li yılların başında siyasal iktidar değişimiyle, halkevlerinin ve köy enstitülerinin kapatılmaları gündeme gelmiştir. Bu dönemden sonra, devletin eğitim, kültür ve sanat politikaları giderek hükümetlerin anlayışlarına göre belirlenmeye başlanır. Bu tarihe kadar sanatçı-izleyici ilişkileri ancak devlet sergileri yoluyla kurulmuştur. Beyoğlu olgunlaşma salonları, Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezi, Beyoğlu Şehir Galerisi, Fransız konsoloslugu sergi odalarında sergiler düzenlenmekteydi. Sergiler arttıkça salonlar az gelmeye başlamıştır. Bu dönemde bu boşluğu özel galeriler doldurmuştur.

1950'li yıllardan başlayarak yurtdışından gelen sergilerin heykel sanatımızın gelişimine katkısı olmuştur. Bu sergilerin ilki 1955'te Norbert Kricke'nin demir heykellerden oluşan sergisidir. Bu sergiyi 1967'de Henry Moore'un sergisi takip etmiştir.(Ödekan, 2000. s. 578)

1970’li yıllarda çeşitli objelerle birlikte mekanın da kullanıldığı sanat eserleri oluşturulmaya başlanmış bu çerçevede 1977-1987 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki Mimar Sinan Üniversitesi) tarafından İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen yarışmalı “Yeni Eğilimler Sergisi” plastik sanatlar ortamında önemli bir yer almıştır.

Yarışmalı sergiler arasında yer alan diğer heykel alanındaki etkinlikler ise Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin üstlendiği “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi” ve bunu takip eden “Günümüz Sanatçıları İstanbul Açık hava Sergisi”dir. Fakat bazı önemli sanatçılarımızın bu sergilere katılmamasından dolayı, genç kuşak sanatçıların kendilerini denedikleri ve kanıtlamaya çalıştıkları bir yarışma niteliğine dönüşmüştür.

Ülkemizde yarışmalı sergilerin yanısıra iki bienal düzenlenmektedir. Bunlar Ankara’da yapılan Uluslararası Avrupa-Asya Bienali ve Uluslararası İstanbul Bienali’dir. 1990’dan beri düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı da sadece sanatçıları değil aynı zamanda plastik sanatların yan kurumları olan galerileri ve koleksiyonerleri bir araya getirmesi açısından sanata önemli katkılar sağlamaktadır.

5. TÜRK SANATINDA SOYUT HEYKEL

5.1. Düşünsel Bağlamda Değişim

Türkiye’de soyut sanat hakkında ilk belirlemelerin çok partili dönemin yürürlükte olduğu 1947 yılında başladığı ve bu başlangıç noktasında karşıt görüşlerin ortaya çıktığı dikkat çekicidir. Soyut sanatın ne olduğunu anlayabilmek, tartışabilmek için yazılan yazıların, yapılan söyleşilerin çoğu biçim dilinde odaklanmıştır. Ülkemizde 1950’li yılların bazı non-figüratif sanat savunucuları, figür kullanılmamasının dünyanın her yerinde yayıldığını ve bu yayılmanın ortak ya da evrensel bir dil yaratacağını düşünmüşlerdir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Veli, Nurullah Ataç gibi yazarlar soyut sanatın yanında yer alırken Fikret Mualla, Malik Aksel, Nurullah Berk, Avni Akbaş gibi isimler de bu sanata kuşkuyla bakmışlardır. Örneğin Orhan Veli, resim sergilerinde eşyanın eşyaya benzeyip benzemediğini ölçü alan zihniyetin soyut sanatı kavrayamadığını düşünürken, Malik Aksel buna karşılık acaba resim ne suç işledi de bu kadar değerinden kaybetti, küçüldü, şekilsizleşti eciş bücüş bir hale geldi şeklinde görüş bildirmiştir. www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/081950htm (25.04.2003)

Non-figüratif sergiler, resim yapmasını bilmeyenlerin sığındığı biçim dili olarak görülmüştür. Aynı zamanda akademinin de görüşünü yansıtan Nûrullah Berk’e göre form aleminde rahat rahat dolaşabilmek için şekli olmayan biçimlerin ve renklerin gizli anlamını kavrayacak bir kafa olgunluğu, bir kültür zenginliğine sahip olunması gerekirdi oysa doğayı alelade objektif ve realist bir teknik içinde görmek ve resmetmekten aciz kişiler, tuvalin ötesine berisine yuvarlaklar kareler yaparak kendilerini aldatmak ve başkalarını da zehirlemekle meşguldüler. www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/081950htm (25/04/2003)

Bu sözleriyle Nurullah Berk Akademi yönetiminin soyut sanatın karşısında olmadığını, ama hemen tüm amatörlerin soyut sanata sığınarak bu sanatın özüne karşıt bir gösterimin peşinde olduklarını anlatmayı istemiştir.

1950-1960 yıllarını kapsayan on yıllık dönemde soyut sanat zamanlama olarak Batı'daki oluşumlarla paralellik göstermiştir. Bu dönemde Batı'daki sanat ve düşünce akımları daha hızlı bir tempoda izlenmiştir. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını da etkilemiştir. Bireysellik kavramı daha çok vurgulanmaya başlamıştır. Bu çakışmanın toplumsal nedenleri arasında Türk sanatçısının kendinin özgür hissetmesinin de payı vardır. Türkiye'de bu sanatın hangi düşünsel alt yapıdan beslendiğini, neyi temsil ettiğini sorguladığımızda, sanatçının devlet ideolojisinden arındırılmış, topluma yarar mantığından soyutlanmış olmasının öne çıktığı görülmüştür.

1950'lerin sanat ortamı 'soyut sanat' söylemini ulaşılacak bir basamak olarak görmüştür. Durum bir sonrakine, ileriye varmak olarak algılandığı için eski olan 'kübizm' terk edilerek yeni olan 'soyut' benimsenmiştir. Bu dönemin sanat ortamı, bireysel bir karşı duruş isteğinin süreci olarak değerlendirilebilir.

CHP'nin seçimleri kaybetmesiyle çok partili demokratik bir dönemin başlayacağına inanılan bu yeni politik ortamda, Akademi dışı oluşumlar, naif sanatçılar sesini duyurmuştur. Batılı sanatçı ile aynı düzlemde onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine, ulusal, yerel ve bireysel tadları da öne çıkaran, çoğulcu, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşmuştur.

5.2. 1950 Sonrası Heykel Sanatçıları

Yapılan bu çalışmanın amacı olan Türkiye'de 1950'li yıllardan itibaren görülen köyden kente sanayi merkezlerine göçlerin başlaması ve siyasi alanda iktidarın değişmesi gibi sanayileşmenin etkisiyle heykel sanatında değişim sürecine girildiği görülmüştür. Zühtü Müritöğlu ve Ali Hadi Bara'nın atölye hocası olmasıyla soyut eğilimlere yönelen Türk heykelinde bu sürecin nasıl oluştuğu, o yıllarda Akademi'de eğitim görmüş olan sanatçıların kişisel sanat anlayışları incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda öncelikle 1950 ve 1960'lı yıllarda soyuta geçiş döneminde olan sanatçılar ağırlıklı olmak üzere kronolojik bir sıra takip edilmiştir.

Belling⁴'in akademide eğitim verdiği yıllarda eğitim figüre dayalı bir anlayış üzerine kurulmuştu. Türkiye'de olduğu süre içinde Belling'in neo-klasik biçeme yakın figüratif çalışmaları dışında bir yapıtı ile karşılaşmıyoruz.

⁴ Belling'in 1937-1954 yılları arasında Akademide eğitim vermiştir.

1950'li yıllardan itibaren modern heykel çalışmalarının tartışmaya açıldığını görüyoruz. 1950'li yıllara kadar Paris'e giden Türk heykel sanatçıları dikkatlerini gelenekçi sanatın temsilcisi olan sanatçılar ve onların yapıtları üzerine yoğunlaştırmışlardır. Bu tarihten sonra ise yöntemler, sanatçı davranışları ve eleştirel yaklaşımlar üzerinde durmuşlardır.

Yurtdışında eğitim yapan sanatçılar için Paris'te eğitim gördükleri okullar, hocaları, Paris'in İstanbul'dan çok farklı olan sanat ortamı ve müzeler en önemli etki kaynakları olmuştur. Yurtdışında bulundukları süre içinde ve dönüşlerinde de en fazla Rodin, Maillol, Despiau, Bourdelle'den etkilendiklerini görüyoruz. Daha sonra bu isimlerin yanına Brancusi, Giacometti ve Moore'nin isimleri de katılır. II. Dünya Savaşı ortasında, Türk Heykel Sanatı'nı soyut ürünler vermeye yöneltten tartışmaların başladığı görülür.

Heykel Bölümü'nde Zühtü Müritoğlu ve Ali Hadi Bara'nın atölye hocası olarak göreve başlamasıyla eğitim anlayışında değişim sürecine girilmiştir. Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun eğitime yaklaşımları çağdaş eğilimlere açık bir çizgi göstermiştir. Bu değişimin meydana gelmesinde her iki sanatçının da yurt dışında eğitim görmeleri ve bu süre içinde çağdaş sanatın sorunları ile tanışmaları önemli bir etkidir. Heykelin bulunduğu mekana proje ve uygulama aşamasında hiçbir katılımı talep edilmeyen heykeltraş davranışı yerine, bulunduğu mekanın anlam, mesaj, biçim ve işlev açısından, mekanın tüm birimleri kadar sorgulayan veya cevaplandıran bir heykeltraş davranışı üzerinde durulmuştur.

Türk sanatçıların soyut sanat akımlarına bu denli ilgi duymaları kuşkusuz yeni bir dönemin de açılması demektir. Ali Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman ve Kuzgun Acar bu dönemin en önemli isimleridir.

Ali Hadi Bara

1950'li yıllardaki Türk Soyut Heykel Sanatının oluşmasına ön ayak olmuş ustalardan biri olan Hadi Bara, 1906 yılında Tahran'da doğmuştur. 1923'de Sanayi-i Nefise'nin Heykel Bölümü'ne girmiştir. Çalışmalarında doğa kaynaklı figür yorumundan tamamı ile soyut formlara kayan bir gelişim izler. İlk döneminde figüre ve doğaya dayalı bir heykel anlayışı sürdürerek büstler ve başlar yapar. 'Kadın Torsu' adlı bronz heykelinde olduğu gibi figürlü heykelleri kapalı kompozisyonu ve dolu deliksiz kitleyi amaçlayan biçim anlayışını yansıtır. 1927 yılında burs kazanarak

Paris'e giden sanatçı Julian Akademisi'nde Bouchard'ın öğrencisi olmuş, daha sonra Despiau ve Bourdelle'den dersler almıştır.

1949'da Paris'e gidinceye kadar heykel sanatının doğayı klasik bir yorumla verebilmek olduğunu savunmuş ve yeni oluşumlara karşı çıkmıştır. 1949 yılında Paris'te İlhan Koman'la olan ilişkisi onu tamamiyle değiştirir ve sanatçı yurda dönüşünde soyut formlara yönelir. Geometrik nitelikteki soyut metal yapıtlarında hacim ve yüzey ilişkisini ustalıkla çözümlediği görülür. Siyah metal levha ve saçlarla, boşluk-doluluk, mekan, oran-orantı gibi başlıkları ele alan işler üretir.



Resim 5.1. Hadi Bara, İki Piramit, 1950'li yıllar, bronz

Klasik heykelin yapısal kurgusuyla soyut biçimler oluşturmak gayretiyle heykeli resim ve mimarinin birlikte olduğu bir sentez olarak algılar. 1960'lardan sonra ele aldığı uzay çağı konulu yapıtlarında çağın teknolojisi, boşluk devrim konularını öne çıkartmış organik formlarda yumuşak heykeller gerçekleştirmiştir. (Yaman, 2002. s. 169). Hadi Bara, 'İki Piramit' isimli resimde görülen bronzdan yapılmış soyut heykelinde, yatay-dikey kurucu elemanların dengede tuttuğu sağlam bir yapı vardır. Yatay zemin paralel dikey iki çubukla hareketlendirilmiştir. Mürtoğlu ve Bara, soyut

ve de ben büyük sergilerden birinde Brancusi'nin "Kuş"unu görmeye gittik. Söylentilere göre, Brancusi yirmi yıl çalışmış bu yapıta. Üç karış boyutunda, güzel parlatılmış bir tahta parçası. Enayileştik kaldık karşısında; biraz da alay ettik ya... Sonra anladık Brancusi'nin büyüklüğünü." (Batur, 1992. s.102).

Mürtoğlu'nu soyuta yönelmesinde 1947 yılında gittiği Paris seyahatinin önemi büyüktür. 1947-1949 yılları arasında Paris'te 'soyut-somut' tartışmalarını yakından izleyerek 1950'li yıllarda ilk soyut çalışmalarına ağaç dallarını ayıklayarak başlamıştır. 1946'ya kadar hep figüratif çalışan sanatçı Avrupa'dan döndükten sonra soyuta geçişini şu cümlelerle anlatır; " Kalamış'ta bir evde oturmaya başladık. Bahçede ağaçlar vardı. Bu ağaçları buduyorlardı. O budanan ağaçlarla ilk defa figürsüz heykele başladım. Onları yan yana getirerek filan." (Çekil, 1980. s. 21). 1950'li yılların ortalarından itibaren geometrik soyutlamaya yönelen sanatçı bu anlayışın ilk temsilcilerinden olmuştur. Bu dönemde tahta malzemeyi ağırlıklı olarak kullanmıştır. Resim 5.2'de görülen "Soyut Kompozisyon" adını verdiği heykelini bu anlayışla tahta bloklarla oluşturmuştur.

"Bir ara yaptığım soyut heykellerde özellikle de çok tahta kullandığım için onlarda biraz daha malzeme değerini bulmuş gibidir. Ama özellikle son çalışmalarında çok fazla yumuşaklık var. Bunlar biraz heykelden çok fantazi hatta hiç beceremediğim anlatımlar girmeye başlamış bunlara." (Çekil, 1980. s.53). "1950-1951 yıllarında daha önce bir sürü çıplak kadın, çıplak herif yapmışım. Bunlar bir yerde tıkanı; kolunu yukarı kaldır, bacağına arkaya at, bitti. Bu tıkanış nedeniyle belki de soyuta yöneldim..." (Çekil, 1980. s. 55)

Modern sanatçılar içinde Brancusi, Schöffer ve Calder'i seven sanatçı, bu süreçte Calder'in etkisiyle duruk geometrik biçimlere ışıkla değişen bir devinim kazandırmayı denemiştir. 1960'lardan sonra 'Mezartaşları' dizisi ile geometrik yanılısamayı denge olarak kullanmıştır. Bu çalışmalarını 'Kibeleler' izlemiştir. (Yaman, 2002. s. 168).

Şadi Çalık (1917-1984)

1917 yılında Girit'te doğan Şadi Çalık, 1939 yılında Akademi'ye girerek Belling'in öğrencisi olmuştur. Akademi'de bulunduğu süre içinde realist bir tutum sergilemiştir. 1950'de kendi imkanları ile Paris'e giden sanatçının sanat anlayışında değişim başlamış yeni arayışlara giderek çizgiyi ve değerlendirerek "minimal" sanatın ilk

örneğini veren sanatçı olmuştur. 1956 tarihli “Minimal” isimli yapıtını (Resim A.8 Şadi Çalık, Minimal) dört ayaklı 200 cm uzunluğunda demir bir çubukla oluşturmuştur. (Resim A.8 Şadi Çalık, Minimal, Modern Türk sergi broşürü, 2001) 1957 yılında Amerikan Haberler Merkezi’nde sergilendiğinde ilgi görmemiştir. Yapıtlarında ağaç, demir, paslanmaz çelik, pişmiş toprak, taş ve bronz malzemeyi kullanmıştır. Çalık’ın taksim 50. Yıl Anıtı’nı gerçekleştirirken ki düşüncelerini şöyle anlatır:

“ 50. yıl hamlesini paslanmaz çelik borularla, günümüzün sanat anlayışı içinde vermeye çalıştım. Mekana göre büyük form ve diogonal bir düzen kurdum. Türkiye’de ilk defa bakırı ve paslanmaz çeliği kullanarak, anıtta yeni bir ifade aradım. İstiklal caddesinin karmaşıklığına üstün bir etki yapması için malzemenin parlaklığının yanında diyagonal bir etken getirerek dinamik etkiyi arttırmak istedim. Yine aynı düşünce ile küçük meydan boşluğu içinde büyük bir yüksek hacim koymayı daha uygun gördüm. Kaidedeki granitten oyulmuş 1923-1973 rakamlarını plastik bir anlayış içinde düzenledim.” (Şadi Çalık, 1994. Aksanat Sergi Katoloğu)

İlhan Koman

Heykel sanatında en ileri düzeyde soyutlayıcı yöntemleri başarıyla gerçekleştiren İlhan Koman, 1921’de Edirne’de doğmuştur. Orta kuşağın kalıplaşmış formları parçalanmakta etkili olan üyeleri arasında önemli bir yere sahiptir. 1941’de Akademi’nin Resim Bölümü’ne girmiş, daha sonra Heykel Bölümü’ne geçerek Belling’in öğrencisi olmuştur. 1945’te Avrupa bursunu kazanarak 1947-1950 yılları arasında Paris’te çalışmıştır.

Paris’te bulunduğu süre içinde çeşitli sanatçılarla bir araya gelerek fikir alışverişinde bulunulan ortama katılmış ve soyut formlar üzerine kurduğu taş heykel çalışmalarıyla 1948 yılında ‘Yeni Gerçeklikler’ sergisinde yer almıştır. 1951’de Türkiye’ye dönerek Anıtkabir doğu rölyeflerini yapmaya başlamıştır. (1952-1954) Bu rölyefler taş üzerine canlanan dev figürleriyle Mezopotamya kültüründen izler taşır.(Akçıl, 2000. s. 4)

Yaşar Kemal, İlhan Koman’nın sanatını şu sözlerle tanımlar:

“ Çağımızda İlhan Koman’a akraba heykelticiler arıyorum, bula bula ona akraba olabilecek bir tek kişi buluyorum, o da Romen heykelticisi Brancusi. Brancusi bir çeşit halk sanatçısı, bir çeşit zenci heykelticisi. O da bütün çabasını kendi kökenine, kendi el işleri sanatlarından çıkarmaya harcamış. Onun temelinde Romen halkının geleneksel yontu sanatı apaçık görülür. Brancusi Romen halkının geleneksel yontusunun son halkası olmayı bilinçle istemiş ve öyle olmuştur. Onun dünya heykeline getirdiği yeni boyutlar, biçimler Romen halkından kaynaklanır. İlhan da öyledir. O da Anadolu’dan faydalanır. O da Anadolu heykel sanatının bilinçli olarak bir sürdürücüsüdür. Onun temelinde cam bardaklar, öteki tahta yontular yattığı gibi, Frig, Urartu, Hitit de yatar. Anadolu dünyaya bir açık kapı olduğu kadar da, sınırlarındaki topraklarla da bir

bölge bütünlüğü taşır. Mezopotamya Anadolu'nun ta basra körfezine kadar inen bir parçasıdır.... Bir kültür odağı olan Anadolu'nun kültür sınırını ta basra körfezine kadar genişletmemin sebebi İlhan'ın dayandığı gelenekten dolayıdır. (Akyürek, 1998, s. 161.)

1950'li yılları kariyerinde 'Demir Çağı' olarak adlandırır. Bu dönemine ait heykeller malzeme kuşağını ve biçimsiz soyutlama döneminin ürünleridir. Örneğin "Umacı" isimli (Resim A.6 İlhan Koman, Umacı) 1961 tarihli heykelini bu doğrultuda bütünlüğünü kaybetmiş demir parçalarından meydana getirmiştir.

1956-1965 yılları arasında yaptığı heykellerinde genellikle demir kullanan sanatçı, bunun nedenini o dönemdeki heykellerindeki anlatımlar için en uygun araç olarak açıklar. Eserlerinde demirin hafifletilmesine rağmen gücünü koruması ve ağır kütleleri hafif gösterebilmek onun en önemli özelliğidir. Daha sonraları tahta üzerinde çalışmaya başlar. Geometrik formlar üzerinde özgün araştırmaları olan İlhan Koman 1970 yılında hareket edebilen heykeller üzerinde çalışmıştır. 1980 yılında yaptığı "Akdeniz" heykeli de demir sacların dilimlenmesiyle hafifletilerek hareket ediyormuş izlenimi uyandırmaktadır. 1959'da İsveç'e yerleşen ve ölümüne kadar orda yaşayan sanatçının bu döneminde çalışmalarında matematik ve geometriyi kullanan bilimsel form araştırmaları üzerinde yoğunlaşır. Bu yönüyle Türk heykel sanatında ayrı bir yeri olan İlhan Koman çalışmalarının amacını: "...bir gün doğrudan doğruya insanoğlunun işine yaramasa bile yarın bir genç kaza ile görüp, a bak işin bu tarafından da tutan varmış derse, bu da insanoğlu için bir kazançtır." diyerek açıklamıştır (Akçıl, 2000. s.11).

Hüseyin Gezer

1944-1948 yılları arasında Akademi'de Belling'in öğrencisi olan Hüseyin Gezer, Fransız hükümetinin bursuyla Paris Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts ve Academia Julian'da eğitim görmüştür.

1966-1969 yılları arasında Akademi başkanlığı da yapan sanatçı anıt, büst ve kompozisyon türünde yapıtlar üretmiştir. Klasik bir temel üzerinde, kütle ve parça, bütünlük ve ayrıntı ilişkilerini çağdaş bir sanatçı yorumuyla çözümlemiştir. İlk soyut heykel denemesi geometrik soyutlamayla 'Efe'nin Aşkı' adlı yapıtıdır. Sanatçı sanat anlayışını şu cümlelerle açıklar: "Benim hacimleri istif edişim statiktir. Bazı işlerim (örneğin:Efe'nin Aşkı) yatay ve dikey kurgu üzerine oturmuştur. Bunlar arasında boşluklar bıraktım. Boşlukları çeşitli şekillerde böldüm . Bu kadar katı bir kurgu ve

biçim dizgisi. Ben diyorum ki bu kadar katı bir geometri, eğer doğru kullanılırsa son derece yoğun duygusal mesajlar verebilir size” (Akyürek, 1998. s. 164.)

Kuzgun Acar

Rudolf Belling’in eğitimi Zühtü Mürtoğlu ve Hadi Bara’ya bırakmasından sonra Kuzgun Acar bu atölyeden yetişen en önemli sanatçılardan biridir. 1928 yılında İstanbul’da doğmuştur. 1948-1953 yılları arasında Akademi’de öğrenim gören Kuzgun Acar, önce Belling’in daha sonra da Hadi Bara’nın öğrencisi olmuştur. İlk dönemlerinde Afrika sanatından esinlendiği tahta heykeller yapmış daha sonra bunları hazır materyallerden yaptığı tel işleri izlemiştir. 1950’lerin başlarında demir tellerle geometrik soyut anlayışta yapıtlar gerçekleştirmiştir. Onun yapıtları bu dönemde kütle ağırlığı çok fazla olmayan tellerle örülmüş açık kompozisyonlar şeklindedir. 1950’lerin sonlarına doğru yine yapıtlarında benzer malzemeler kullanmış düz ve keskin çizgilerden oluşan ve boşluk-doluluk ilişkisine dayanan heykellerin yanı sıra yuvarlak ve yumuşak biçimlerden oluşan yapıtlar da üretmiştir. (Arslan, 1997. s. 13.)

Paslanmış çelik yay parçalarından oluşan heykellerinde alışılmış form kalıplarının dışına çıkmıştır. Ağaç, maden, tel örgü gibi malzemeleri kullanarak geleneksel heykel malzemesi yerine gündelik ve sanat dışı sayılan araç gerçleri heykele sokar.

Heykel soyutlaması alanındaki değerini kanıtlayan sanatçı, heykeli yaşam olgusunun doğal bir parçası olarak tasarımlar ve söyle der; “İnsanı zaptetmeye imkan yok. Onu durduramayız, o anı yakalamalıyız; ben anı yakalıyorum. Kendi tabiatıma aykırı olduğu için figüratif çalışmadım. Abstre çalıştım. Örneğin kuşun kendisini yapmaktansa hareketini yaptım.” (Akyürek, 1999, s.51.)

1961’de Paris’te II. Genç Sanatçılar Bienali’nde büyük ödülü kazanması ona aynı zamanda burs ta kazandırmış ve tekrar Paris’e giderek sergiler düzenlemiştir.

1962 tarihli resimde görülen “İnsanoğlu’na Saygı” isimli metal çivilerden oluşan heykel örneğinde olduğu gibi özellikle çivilerle oluşturduğu heykellerinde bu malzemeyi kullanmasının nedeni, çivilerini irkilmeden yanına sokulunamayan ve alışılmış güdümlülüklere bir baş kaldırı olarak görmesidir.

Kuzgun Acar heykellerinin yanı sıra mimariye bağılı panolar ve tiyatroya yakınlığından dolayı da öğrencilik yıllarında çok sayıda mask gerçekleştirmiştir. Sanatçı en son olarak 1975 yılında “kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyun için masklar yapmıştır.



Resim 5.3. Kuzgun Acar, İnsanoğlu'na Saygı, 1962, metal

Ali Teoman Germaner

1934 yılında İstanbul'da doğan Ali Teoman Germaner sadece haykelleriyle değil desenleriyle de Türk sanatında önemli bir yer tutar. “Aloş” adıyla bilinen sanatçı 1949 yılında girdiği İDGSA Heykel Bölümü'nde Rudolf Belling, Zühtü Müritoğlu ve Hadi Bara'nın öğrencisi olmuştur. “Okula girdiğim sıra, Heykel bölüm başkanı ve biricik hocası R. Belling'di. Atölye eleştirilerine haftada bir yada iki defa çevirmenle gelirdi. Bu sırada eğitimin bana kuru ve yavan geldiğini, ilk ağızdan bir düş kırıklığı yaşadığımı anımsıyorum. Hoca almanca birşeyler söyler nedense Türkçeye çevirisi pek kısa olurdu.” (Germaner, 2003. s. 132)

Germaner Akademi yılları hakkındaki görüşlerini “Akademi’ye 1949 yılında girdim. Anlayış açısından figüre dayalı, Neo-klasik de denemeyecek bir anlayış yaygındı. Deforme figür ve soyut arayışlar, rutin etüdlerin yanı sıra gündeme gelirdi.” şeklinde belirtmiştir. (Akyürek, 1998. s. 104). Zühtü Mürtoğlu ve Hadi Bara’nın öğrencilere karşı anlayışlı olduklarını ve baskıcı bir eğitim uygulamadıklarını söyleyen Germaner, üç ay Sabri Berkel’in yanında gravür de çalışmıştır.

1960’da Fransız hükümetinin bursuyla Paris’e giden sanatçı, 1961-1965 yılları arasında Güzel Sanatlar Okulu’nda Rene Collamarini’nin atölyesinde heykel, Hayter’in atölyesinde ise gravür çalışmıştır. Paris’te bulunduğu süre içinde de soyut çalışmalar yapmış 1965-1966’da “Güneşe Övgü” adını verdiği bir dizi demir heykel gerçekleştirmiştir. Paris’de bulunduğu süre içersindeki düşünceleri şöyledir: “Kendi yolum ve yöntemimle başbaşıydım. Belli bir eğitim yöntemi söz konusu değildi sanırım Paris’in bana öğrettiği en önemli şey, herkesin kendi modelini kendisince üretmek durumunda olduğu” (Akyürek, 1998. s. 139)

Kişisel sanat biçiminin şekil almaya başladığı 1970’li yıllardan itibaren malzeme olarak pişmiş toprak kullanmıştır. “Zümrüd-ü Anka” dizisindeki bu yapıtları genellikle kütleli bir etki veren tek bir parçadan oluşmuştur. Bu etki yüzey üstünde yer yer kabartma niteliğine varan dokusal düzenlemeler ve boş-dolu uygulamalarıyla bir ölçüde yumuşatılmıştır.

1970 ve 1980 yılları arasında hem soyut hem de figüratif yapıtlar üreten sanatçı, 1970’lerden sonra Orta Amerika sanatının ve mitolojisini anımsatan canavar başlı insan vücutlu fantastik varlıklar görülmeye başlar. At, ejder, yılan, kuş başlarını çağrıştıran varlıkları baskı ve desenlerinde işlemiştir. Sanatçı bu varlıkları düşsel bir dünya olarak değil, insanın, yaşamın özünde var olan özellikler olarak ele almış ve kendi özgün dilinin aracı olarak kullanmıştır. (Arslan, 1997. s. 671-672)

Germaner’in bu dönemdeki desen çalışmaları “Aloşname” adını taşır. 12 Mart dönemini anlatan bir günce olan Aloşname, birbirinden bağımsız desenlerin yer aldığı ama kendi içinde tek bir hikayenin anlatıldığı 25 desenden oluşmuştur.

“Söylengeç Kuşları” adını verdiği heykellerini 1980 ve 1990’larda sürdürmüştür. Bu yıllarda bronz malzeme yapıtlarında ağırlık kazanmaya başlamıştır. 1990’lı yıllarda “Tehdit Eden”, “Kabulüm Değildir”, “Zırhlı Semender” gibi heykellerinin yanı sıra ahşap malzemeden de tamamen vazgeçmemiştir. Bu dönemde tunç, bronz ve taş

malzemeyle tamamlanan ahşap at heykeller ve “Pithon’un Kızı” adlı bir dizi ahşap kabartma yapmıştır.

Germaner çalışmalarında pişmiş toprak, ahşap, maden gibi malzemelerin yanı sıra bakır dövme, kabartma ve özgün baskı gibi farklı teknikleri kullanmasının nedenini şöyle açıklar: “ Çeşitli evrelerimde, olanağıma göre, pişmiş toprak, taş yontu, ahşap ya da bakır dövme vb. yeğlediğim malzeme ve yapım yöntemi olmuştur. Her defasında madde kendine özgü formu sunar. İnsanın maddeyle alışverişi kanımca çok önemli uğraşımda.” (Germaner, 1994. Sergi Katoloğu)

1990’larda sanatının olgunluk seviyesine ulaşan sanatçı bu yıllarda yapıtlarında ağırlıklı olarak, insan, at, yılan, deniz kabuğu figürleri yer alır. İnsan ve hayvan figürleri ile mitolojik yaratıklar geometrik ve organik formlarda stilize edilmiştir.

Tamer Başoğlu

1938 yılında Aydın’da doğan Tamer Başoğlu, 1954’de girdiği Akademi’nin Heykel Bölümü’nde önce Belling’in daha sonar da Zühtü Mürtoğlu ve Hadi Bara’nın öğrencisi olmuştur. İtalya’da Podimani’den dersler alan sanatçı, 1961’de çeşitli Avrupa ülkelerine giderek inceleme ve araştırmalar yapmıştır. 1968’de Salzburg Yaz Akademisi’nde Kirschner ve Vedova ile birlikte çalışmıştır.

Başoğlu öğrencilik yıllarında etkilendiği uygarlıkları şu cümleleri ile dile getirmiştir: “Öğrencilik yıllarımda çalışmalarım beni etkileyen uygarlıklar, Hitit, Arkaik dönem Yunan ve Roma uygarlıkları oldu. Anıtsal uygulamalarda dikkat edilirse Hitit ya da Yunan Arkaik dönem yapılarındaki portal espi kabaca görülür. (Figürün mimarisi, yapı üzerinde yer alması gibi.) Gene küçük ölçekli özgün çalışmalarım da bu etkileri taşımaktadır.” (Akyürek, 1998. s. 167.)

1960’larda geometrik soyutlama anlayışıyla ahşap malzeme kullanarak gerçekleştirdiği heykellerine metal levhalar ekleyerek malzeme yönünden zenginleştirmiştir. 1966’dan sonar soyut ve figüratif formları bir arada kullanmıştır. 1969’da ilk polyester heykelinin gerçekleştiren Başoğlu, bu tarihten itibaren çok satıda Atatürk heykeli yapmaya başlamıştır. 1990’ların başında mitoloji ile ilgilenmeye başlamış ve Troya yöresinden topladığı çakıl taşlarının üzerine mitolojik figüre ve sahneler kazımıştır. Bu çakıl taşlarını bazen çelik ve mermer malzeme ile birlikte kullanmıştır. (Arslan. 1997. s. 202)

Çok sayıda anıt çalışması gerçekleştiren Tamer Başoğlu'nun ODTÜ kampüsünün girişinde yer alan Atatürk ve Devrimleri heykeli beton malzemenin kullandığı ve anıt olgusunda soyut düzenlemelerin öneminin vurgulandığı soyut bir simge niteliğindedir. Bu nitelikte Atatürk anıtlarından bir diğeri de Beşiktaş meydanında bulunmaktadır. (Resim A.14. Tamer Başoğlu, Atatürk Anıtı, Beşiktaş)

Saim Bugay

Orta kuşağın bir diğeri başarılı temsilcilerinden olan Saim Bugay, 1934 yılında Mersin'de doğdu. 1962'de girdiği Akademi'nin Heykel Bölümü'nde Şadi Çalık'ın öğrencisi oldu. Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu ile de özel çalışmalar yapan sanatçı, 1969'da devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Rene Collamarini'nin yanında çalışmış, bu süre içinde çeşitli malzemeleri denedikten sonra ahşap üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca çeşitli Avrupa ülkelerinde (İngiltere, Danimarka, Almanya, Belçika, Hollanda ve İtalya) ahşap heykel üzerine çalışma ve araştırmalar yapmıştır.

1970'lere kadar demiri işleyerek yaptığı soyut heykelleriyle dikkat çeker. Daha sonra ağaç malzemeyi kullanarak yaptığı heykellerinde simetrik biçimlere ağırlık vermiştir. Değişik araç ve gereçlerle mesaj iletmeye yönelik anlatımcı bir çizgiyi sürdürmüştür. (Resim A.11 Saim Bugay, İsimsiz, Aksanat Sergi Katoloğu, s.20)

1975 yılında gerçekleştirdiği “Çoğaltım” sergisi belli bir tema üzerinde çeşitlemelerden oluşmuştur. Bu sergide Şadi Çalık büstleri yapmış, bunu Mask'lar ve Kukla'lar izlemiştir. 1981'de de ilk “Eller” dizisini sergilemiştir. Bugay 1980'ler boyunca insan-doğa ilişkisini, belli bir simgecilik içeren “Bağımlılık” dizisiyle dile getirmiştir. 1990'lara doğru gerçekleştirdiği çalışmalarında demir levhaların içine çocuk, kadın, erkek imgesini değişik el ve kol hareketleriyle oyarak insanın doğaya ve çevreye bağımlılığını ele almıştır. 1990'ların başında kestane ağacı üzerine, eller, maskeler, balıklar, kaplumbağalar oymuş, demir ve prinç malzeme ile birleştirerek fil, aslan vb. hayvan figürleri gerçekleştirmiştir. (Rona, 1997. s. 297)

Fusun Onur

Bu kuşak sanatçıları arasında yer alan Fusun Onur, Hadi Bara atölyesinde sanat öğrenimini gördükten sonra devlet bursuyla gittiği A.B.D’de eğitimini tamamlayarak 1967’de yurda döner ve deneyimlerini soyut heykel çalışmaları halinde ortaya koyar.

1970 yılında Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı ilk sergisinde, çağdaş sanatın malzeme çeşitliliğini yapıtlarına dahil eden ilk heykeltıraş olur. Kırılgan işleriyle, heykelin alışlagelmiş maddi gerçekliğinin karşısına dikilerek kalıcılık-geçicilik sorununu Türk sanatında sorgulayan ilk çağdaş sanatçıdır.

Çoğunlukla geçici eşyayı kullanıma sokarak yün iplikleri, tül kumaşlar, ahşap iskeleler, giysiler, iskemleler, cam vitrinleri, sandıklar ve topları kullanmıştır. Onur’un yetkin döneminin ürünü olarak kabul edilen 1995 tarihli “Kadans” isimli yerleştirmesi, sanat piyasasının sisteminin eleştirisi olup hem mekansal varlığı hem de içinde bulunduğu kültürel çevreye ilişkin bir gösterge olarak, sergi mekanı olan Maçka Sanat Galerisi’nin kendisidir. Yakın dönemde müzikten esinlenen yerleştirmeleri, müziğin soyut diline öykülenen birer soyut heykel olarak nitelendirilebilir. (Antmen, 2002, s.208)

Ferit Özşen

Soyut heykel yapan sanatçılarımız arasında yer alan Ferit Özşen, 1943 yılında Konya’da doğdu. 1963’de Akademi’nin Resim Bölümü’nde başladığı sanat öğrenimini 1964’de Heykel Bölümü’nde Hüseyin Gezer atölyesinde sürdürmüştür.

Ferit Özşen’in Akademi’deki öğrencilik yılları hakkındaki düşünceleri şöyledir: “ Hadi Beyin, Hüseyin Hocanın ivmeleriyle etüdlerin ötesinde sürekli kompozisyonlar yaptım. Metal uygulama atölyesinde malzemenin de Tamer Başoğlu yönlendirmeleriyle işlerim giderek soyutlaştı. Köşebent demirlerini yan yana dizerek dairesel bir biçim; sonradan güneş adı verdim” (Özşen, 1997. Emlak Sanat Galerisi Sergi kataloğu)

1968 – 1969’da Viyana Akademisi’nde Fritz Wortruba atölyesinde, 1978’de Münih Akademisi’nde bronz döküm üzerine çalışmıştır. Bakırı döverek ya da kaynakla yaptığı demir heykellerinde soyut oluşumlara öncelik tanımıştır. Cumhuriyetin 50. kuruluş yılı nedeniyle İstanbul’a dikilen soyut heykeli, Türkiye’de anıt-heykel

kavramını özgün bir anlayışla geliştirme çabasının ürünü olmuştur. Sanatçı sanat anlayışını şu cümlelerle açıklar:

“Heykellerimi yaparken eşnlendiğim kaynak; geniş kalçalı, yuvarlak göbekli, dolgun göğüsleri ile betimlenen Yakındoğu’nun bereket saçan, evrensel analığın simgesi Kibele’dir. İnsanlığın varoluşundan bu yana, aşırı nüfus artışının sorun olduğu günümüzde bile kutsal bir olgu sayılan gebelik, doğum ve çoğalma, bana hep Kibele’yi ve onun yuvarlak yerlerini çağırıştırır. Bu yuvarlakların şematik biçimi küre ya da küremsi şekillerdir. Kürenin iç enerjisini dışarı yansıtan albenili geometrisi, yüzeyini çevreleyen hiç durmadan dolaşan sonsuz devinim içindeki oynak konturu, dokunma isteği uyandıran gerginliği hep ilgimi çekti. Bu yüzdendir ki uzun zamandır heykellerimde küre ya da küreden kestiğim küre parçalarını kullanmaktayım. Ana biçim olarak aldığım bu küreleri yer yer yararak iç enerjisini sorgulamak, gizlediği cevheri bulup doğumu beklemeden içindekini dışarı çıkartıyorum. Bu yarma eylemini ana kürenin tam ortasından değil de bir miktar yanlardan yapıyor, simetri ve asimetriyi kürenin simetrisiyle zıtlştırıyorum. Biçimleri aza indirgeyip soyutlayarak etkilerini arttırmaya, görsel zenginliğe ulaştırmaya ve kendi dilini oluşturmaya özen gösteriyorum. Arıttığım ana kütleyle hissederek onun üzerinde araştırmalarımı yapıyor ve biçim içindeki ikincil şekillerle kütenin kendi iç dürtülerinden çıkan biçim dilini kullanarak uyum ve düzeni arıyorum.”(Akyürek, 1998. s. 169)

Figürlü uygulamalarında kullandığı yuvarlak formları küresel ve dairesel soyutlamalarında sürdüren Ferit Özşen metal malzemenin yüzey ve doku oluşumlarındaki sert ve yumuşak görseelliğinin etkisini yakalamıştır.

Mehmet Aksoy

Günümüzün özellikle boyut ve kitle etkisi yönünden anıt niteliği ağır basan heykeller üreten en önemli sanatçılarından olan Mehmet Aksoy, 1939 yılında Hatay’da doğmuştur. MSÜGSA’de Şadi Çalık atölyesinde öğrenim görür. Bu yıllarda hayvan figürleri geyik, koç başları yapmaya başlamıştır. 1970 yılında burslu olarak Londra’ya gitmiş ve iki yıl kalmıştır. 1972’de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenim görmüştür.

1970-1980 yıllarından itibaren entelektüel yapısı değişmiş ve hayvan heykellerinden toplumsal konuları içeren heykellere geçiş yapmıştır. Bu dönemde içerik-form bütünlüğüne de önem veren sanatçıya göre, her heykelin içeriğine göre algılatığı bir hareket vardır.

1980’den sonra negatif formları kullanmaya başlamıştır. “ Boşluk kütledir. Kütlede boşluğu belirleyen şeyi negatif yapıyor böylece boşluğun kendisi heykel oluyor” diyen Mehmet Aksoy, 1981’den 1990’a kadar çalışmalarını Almanya’da sürdürmüştür. Okullarda Anadolu kültürünün gösterilmediğini söyleyen sanatçı, yurtdışında en güzel örneklerini gördüğü Asur ve Mısır heykellerini keşfetmiştir. Mehmet Aksoy heykellerinde anlatımcı yönü ağır basan figüre ağırlık verse de anlatımını soyuta vardırıarak lirik bir dille izleyiciye sunar. Etnik kimliğe önem

vermesi, Anadolu kültürüne bağlı yorum biçimi onun heykellerini belirleyen en önemli unsurdur.

Ona göre heykel ve mimari arasında bütünlüğü yakalamak gerekir. Mekanın böylesine önemli bir unsur olarak işlenişi ve heykelin biçimi ile bütünleşmesini şöyle açıklar: “ Heykelle bütünleşen sanatsal mekanlar var. Her kütlenin mekan etkisi vardır. Mekan yaratır, nereye koyduğunuz önemlidir. Heykelin içeriğine o mekan katılır.”

Arada taş ile birlikte ya da nadiren ayrı olarak metal ve ahşap gibi malzemeleri de denemiştir de Aksoy’un heykellerinin asıl kimliğini oluşturan taş ve özellikle mermer kullanımıdır.

Meriç Hızal

Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Tamer Başoğlu ve Ali Teoman Germaner atölyelerinde çalışan Meriç Hızal, 1977’de Avusturya hükümetinin bursuyla gittiği Salzburg Akademisi’nde, heykeltıraş Francesco Somaini’nin atölyesine devam etmiştir. Meriç Hızal öğrencilik dönemi hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtir:

“ Öğrencilik dönemimde beni özellikle etkileyen Mısır Sanatı ile bir 20.yy sanatçısı olan Brancusi oldu. Benim için kaynak sözcüğü; kültürel, görsel, deyimisel, yaşamsal ve eğitime ilişkin tüm verileri içerir. Bulunduğun ülkenin jeolojik yapısı, eski Ege uygarlıklarının biçim ve anlayışlarını da etkileyen felsefeleri, Eski Mısır uygarlığının semboller evreni bir biçimde çalışmalarına siniyor olmalı diye düşünüyorum. Çünkü bunlar benim kimliğimle örtüşen ilgiler ve sevgiler. Fakat asla şablon değiller” (Akyürek, 1998. s. 171)

Ahşap, metal ve mermer malzemeyi kullanarak kavramsal yaklaşımın heykel formuna uyarlanmış örnekleri olan yapıtlarında, geometrik kurgulu biçim şemasını kendi içinde derinleştirmektedir. Formu geometrik sadeliğe götürürken malzemeyi başarıyla kullanmıştır. Genellikle doğal oluşumları akla getiren su, hava, ateş gibi yapısal elementlerin modern bir heykel için taşıdığı anlamları vurgulamıştır. Meriç Hızal, insanı doğanın bir parçası değil doğayı insanın bir parçası olarak görmekte bu nedenler yapıtlarının tümünde insan figürünün görünürde olmamasına rağmen onu orada bulmamızı sağlamaya çalışmaktadır. Hatta doğayı insanın dokunabileceği somutlukla eline vermek, kendisini onun içinde varsaymasını sağlamak amacındadır. Örneğin onun 1992’de yaptığı “Üretim” adlı eserine baktığımızda (Resim A.16 Meriç Hızal, Üretim) doğada bulunan ama ulaşamadığımız şeyleri tam önümüzde bulabilir, ona dokunabilir, içinden geçebiliriz. Semra Germaner’in meriç Hızal hakkındaki görüşleri:

“ Sanatını yaşamla kurmaya çalıştığı doğru bağlar üzerine temellendirmeyi amaçlayan, araştırmacı ve sorgulayıcı bir sanatçı Meriç Hızal. Sanatçıların doğa karşısındaki tavrı sanat tarihinde farklı üslupları ortaya çıkaracak denli etkili olmuştur. Doğa, günümüz sanatçısı için de önemini yitirmemiştir. Meriç’in heykelleri esin kaynağının doğa olduğunu yadsımayacak türden. Onun heykeli, kuşkusuz, doğanın taklidi değil ama doğadan edinilen bilgi ve birikimlerin zihinsel çabalarla dönüşümü sonucunda varılmış, yalın ve yalın olduğu kadar anlamlı biçimlerle somutlaşıyor. Çalışmalarında ‘doğa-biçim’ ilişkisinin yanı sıra bir diğer özellik görülmekte; ‘anlam-biçim’ ilişkisinin araştırılması. Anlam sanatçının yapıtlarında her zaman vardı. Zaman, Gün Doğumu, Kış-Yaz, Değişim vb. Anlam iki yönden geliyor; birincisinde zaman düşüncesi ön plana çıkıyor, diğerinde zaman hem bir kavram olarak hem de bazı heykellerinde –suyun akışı ve yansımalarla sağlandığı gibi- fiziksel bir boyut olarak giriyor. Meriç’in heykellerini yalın, geometrik ve kitlesel biçimlerle oluşturmaya karşın, bunlarda izlenen kırılma, parçalanma, yığılma, kopma, yayılma erime ve çoğalmaların zaman kavramının ifadesi olduğu görülmekte. (Germaner, 1997. s.3-4)

Rahmi Aksungur

1955’de İzmir’de doğan Rahmi Aksungur, 1973-1979 yılları arasında İDGSA Heykel Bölümü’nde öğrenim görmüştür. Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Tamer Başoğlu, ve Ali Teoman Germaner’in atölyelerinde çalışmıştır. Soyut heykellerinin yanı sıra daha çok anıt heykel alanında eserler vermiş ve birçok ödül kazanmıştır. Anıt heykellerinde klasik ifade formlarını kırmaya çalışan sanat anlayışı, özellikle serbest türdeki heykellerinde malzemeyi soyut ve kavramsal planda değerlendirme yönünde etkisini duyurmuştur.

Tunç, demir, ahşap, mermer ya da silikon gibi çeşitli malzemelerle çalışan Aksungur’un yapıtlarında ifade açısından ie bütünlük söz konusudur. Negatif – pozitif kütle ve mekan ilişkilerinin etkileşimi, malzemenin üslupsal olanakları ve kütledeki yoğun enerji ve gerilmelerin yarattığı bir iç dinamizm yapıtlarında sezilir. (Rona, 1997. s. 46)

Fatma Akyürek

MSÜGSF Heykel Bölümü mezunun olan Fatma Akyürek, genellikle bronz ve ahşap malzeme kullanmaktadır. İzleyicinin hareketine ve heykelin aldığı ışık değerlerine önem veren sanatçı, bronz malzeme kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarını, birçok uygarlığın sanat ürünleri arasında farklı biçimlerle yer alan güneş yorumlarından yola çıkarak oluşturmaktadır. Dikdörtgen formların çeşitli değişikliklerle birleşerek küreye tamamlanmasıyla gerçekleştirdiği heykellerinde formlar parçacıklardan oluşmaları nedeniyle mekanı bölmeden mekanla bütünleşmektedir.

Hem soyut hem de figüratif formları bir arada kullanan Akyürek, gerek figüratif gerekse soyut çalışmalarında formu oluşturan motifler, çeşitli uygarlıklarda kullanılan imgelelerle anlam bütünlüğü oluşturmayı amaçlamaktadır.

Sanatçı düz ve kütesel formların dengesini araştırdığı ahşap işlerinde ritüel nesnelerden esinlenmiştir. Simgesel formları geometrik soyutlama anlayışıyla yorumladığı heykellerinden biri de resimde görülen “İsimsiz” heykelidir.



Resim 5.4. Fatma Akyürek, İsimsiz, 1997, Bronz, 50cm.

Yıldız Güner

Sanatçı 2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden mezun oldu. Sanatçı değişik malzemeleri denedikten sonra ahşap kullanmaya karar vermiş, bu malzeme ona büyük oranda taze, spontane, hızlı çalışabilme olanağı vermiştir. Gözlemlerini soyut ve figüratif öğelere dönüştürerek, toplumsal mizah anlayışı ile sunar.

Derya Yılmaz

Derya Yılmaz, 1993’te Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’ne girmiştir. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Onun yontuları

birer göç nesnesidir yorgan, yastık, beşik gibi nesnelerdir. Kültürdeki değişimleri, kaybolan paylaşımları bir tür bozulma olarak algılayıp kültürel bağlar kavramını sorgulama gereksinimi duymaktadır. Türkiye bir göç ülkesi bunu izleyiciye yansıtırken kullandığı dil ise yaşadığı kültür dünyasındaki yaratıcı süreci ahşap gibi başka bir malzemeye yinelemektir. Nesnelerin kendilerini değil görüntülerini kullanarak; teknik ve işçilikten oluşan emek deneyimini renk dahil özdeş gerçekçi bir dille yeniden yaşamaktır.(Ahşap Yontuda Dört Açı Heykel Sergisi Katoloğu, 2000)

Ebru Yılmaz

Bahsediceğimiz bir diğer sanatçı yine aynı bölümden mezun olan Ebru Yılmaz'ın yapıtları yaşamın özü olan ritm üzerine kurgulanmıştır. Yalın neredeyse geometrik ahşap birimlerin tekrarından oluşan genel biçimler, birbiri peşi sıra dizilerek canlı organizmalar gibi mekanın içinde enerjik bir yolculuğa çıkar. Ebru Yılmaz bulunduğu hacme kurtcuklarını sanki canlı imişler gibi yerleştirmiştir. Onun yapıtlarında önceleri birbirinin peşine takılan bu parçalar, tıpkı yaşamdaki dünden kopamayan, yarını belirleyen zaman geçişleri gibi birbirine sıkı geçmelerle bağlanır ve giderek ahşap geçme tekniği bir plastik anlatım biçimine dönüşür.(Ahşap Yontuda Dört Açı Heykel Sergisi Katoloğu, 2000)

Yücel Kale

Yücel Kale, yapıtlarında görüntülerden ziyade varlığın yaşam dinamizmini, zaaflarını, korkularını ve varolmak için savunma gereksinimini hatta saldırganlığını yansıtır. Onun fantastik yapıtlarında kültürel nomlarımıza sinmiş bir tür şifre olan gaga, kanat, göz, boynuz gibi elemanlar görüyoruz. Ahşap malzemenin sürekli, yaşayan özü Yücel Kale'nin elinde ifadeci bir dille uygulanma alanı bulur.

Ahşap malzemeyi seven ve yapıtlarında renk kullanan dört sanatçıdan sonra yine Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden 2000 yılında mezun olan Beti Cenudioğlu, Soyutlanmış figür-mekan ilişkilmesini sorgulayan çalışmalarında çeşitli malzemeler deneyerek araştırmalarını zenginleştirmiştir. Yoğunlaştığı temayı yakınlık duyduğu bir malzeme olan bronz kullanılarak şekillendirmiştir.

Nathalie Zeynep Mamboury

Aynı yıl mezun olan Nathalie Zeynep Mamboury, kararlı biçimde yoğunlaştığı doğa etüdları sonucu edindiği izlenimleri değerlendirerek, özgün çalışma gerçekleştirir.

Bütünlük kazanmış bir anlatımla, ayıklanmış yorumuyla, kişiliğini özgürce ortaya koyan araştırmalarını sürdürür.(Resim A.17. İsimli, MSÜ Mezunlar Derneği Sergi Katoloğu, 2000)

Berkant Aksoy

Genç yaşta kaybettiğimiz heykeltıraş Berkant Aksoy, 1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nin Heykel Bölümü'nden mezun olmuş, yaşarken ilk sergisini 1997'de açmıştır. İlk çizdiği desen lise yıllarında gittiği Berlin'de amcası Mehmet Aksoy'un atölyesinde gördüğü "İşkence Yapılan Adam" heykelidir. Çoğunlukla Harbiye taşı, Kandıra taşı, Serpantin ('Balık' heykelinde kullandığı gibi) olmak üzere taş, ahşap, demir gibi metaller ve değişik malzemeyi bir arada kullanarak heykelde çağın zevkini yakalamış, yüzyılın form zevkine uygun formları uygulamıştır.(Aras, 2001, s.72-73)



Resim 5.5. Berkant Aksoy, Balık, 1997, serpantin-demir, 12x12x8cm.

Özellikle Mimar Sinan Üniversitesi'nin akademi geçmişini gözönüne alacak olursak bu geleneğin devamı niteliği taşıyan geleneksel malzemelerin daha ağırlıkta kullanıldığını görüyoruz. Kuruluşunda modelini Bauhaus'tan alan Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü mezunlarının ise, çağdaş heykel sanatımızın içinde ürünler veren önemli sanatçılar yetiştirmektedir. Genç kuşak sanatçılar arasında yer alan, Aysun Pacur ve Şenol Hocaoglu demir, Ümit Çiçek, Ömer Emre Yavuz ve Duygu Uyar metal malzemeyi başarıyla kullanmaktadırlar.

6. DEĞERLENDİRME

Türk Heykel Sanatı'nın günümüze kadarki gelişimi, kültürün farklı alanları ve toplumsal alandaki değişimlerle paralel ilerlemiştir. 1950'li yıllarda değişen siyasi ortam ve sosyo-ekonomik yapı, daha sonraki yıllarda düşünsel bağlamda da heykel sanatında tartışma ortamının oluşmasına neden olmuştur. Yurtdışından dönen sanatçıların oluşturduğu bu ortamda sanatçılar, Batı'daki sanat akımlarını yakalayabilmek için çaba göstermişlerdir. Bu doğrultuda heykelde yeni biçim denemelerinin başlamasıyla soyut sanat ürünleri vermeye başlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nin, Batılılaşma hareketleri içinde Batı'nın bilgi ve tekniğinden faydalanma isteği siyasi alanda olduğu kadar toplumsal ve kültürel yapıda da yavaş yavaş değişimlere yol açmıştır. Osmanlı döneminde başlayan sanayileşme çabaları gerçek anlamda Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında hayata girmeye başlamış, yeni kent örgütlenmeleriyle Batılı anlamda bir yaşam tarzı geliştirilmiştir. Bu yıllarda kültürel yaşama büyük yatırımlar yapılmıştır. Sanatçının eğitime önem verildiği kadar sanatı çevreleyen kurumların da gelişmesine çalışılmıştır. Köy enstitüleri ve halk evleri ile ülke çapında sanat eğitime önem verilmiş bir izleyici kitlesinin oluşması amaçlanmıştır. Devletin dışında farklı kurumlar heykel sanatını ve sanatçısını desteklemeye başlamıştır.

1950'lere kadar, ülkenin ağır savaşıardan da çıktığı göz önünde bulundurulacak olursa heykel üretiminin merkezini 'kazanılan zaferleri' konu alan anıtlar oluşturmuştur. Ülke çapında kamu alanlarına anıtlar yerleştirilmiştir.

1950'li yıllardan itibaren bütün dünyayı etkileyen soyut sanat akımlarının ülkemiz sanatını da etkisi altına almaya başladığını görüyoruz. Bu sanatın ilk temsilcileri olan Zühtü Müritöglu ve Hadi Bara'nın yurtdışından dönmeleri, Akademi'de atölye hocası olarak göreve başlamaları Türk Heykel Sanatı açısından bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçıyı tasarımda özgür bırakan bu anlayışla beraber farklı malzemeler de kullanılmaya başlanmıştır.

1960'lerden itibaren 1961 Anayasası ile birlikte düşünsel bağlamda değişim sürecine girilmiş,  zg rl k  bir ortamın oluşmasıyla da sanatın ulusal ve evrensel değerleri tartişılmaya başlanmıştır. Bu tartişmalar, yayın sayısında da artışı ve kültürel ortamı zenginleştirmiştir. Yine bu dönemde devletin önderliğinde çeşitli Avrupa başkentlerinde  ağdaş Türk Sanatı Sergileri açılmıştır.

1970'lerde Akademi'de Temel Eğitim Kürsüsü açılmış şablonlar içine sıkıştırılmamış, sanatçının bireysel birikimlerine önem veren bir eğitim sistemine geçilmiştir. Bu yıllarda bir heykel piyasasının oluşmaya başladığını görüyoruz. Heykel sergilerinin sayısında artış olmuş, Türk heykeltıraşlar yurtdışında sergiler açmışlardır.

1980'li yıllara gelindiğinde  zg r yorumlara açık yarışmalı sergilerin düzenlendiğini görmekteyiz. Sanat yapıtının toplumsal olaylarla yoğun ilişkide olduğu bir dönem olmuş aynı zamanda sanat yapıtının malzemesine de hazır yapım nesneler eklenmiştir.

1990'larda yarışmalı sergilere ek olarak günümüze değin kesintisiz olarak devam eden Sanat Fuarı ve uluslararası Ankara ve İstanbul Bienalleri düzenlenmektedir. Ayrıca yerel yönetimler Güzel Sanatlar Fakülteleri ile ortaklaşa düzenledikleri sempozyumlarla heykelle destek vermektedirler. Bu sempozyumlar sanatçının halkla ilişki kurmasını sağladığı gibi halka sanat yapıtının yapılış aşamalarını görme imkanı da vermektedir. Uluslararası nitelikteki bu sempozyumlarda sanatçılar arasında kurulan iletişimin de heykel sanatımıza katkısı büyüktür.

1990'lı yıllarda yeniliklere açık bir genç kuşak ortaya çıkmıştır. Bugün yeni mezun olan ya da öğrenim aşamasında olan genç kuşak heykel sanatçılarımızın çok geniş bir çeşitlilik içinde yapıtılarını ürettiklerini görüyoruz.

Heykeltıraşlarımız yaşadıkları ortamın kültürel değerleri doğrultusunda kendi iç dünyalarına bağlı olarak, kimi zaman doğadan aldıkları formları kimi zaman da fantastik formları kullanarak, geometrik kurgulu biçim şeması ile ya da figürden yola çıkan bir soyutlama anlayışı ile kütle-mekan ilişkisini de göz önünde bulunduran yapılar üretmeye devam etmektedirler.

7. SONUÇ

Tarih boyunca kültürel yaşamın yapısında köklü değişiklikler yaratan önemli süreçler yaşanmıştır. Endüstri Devrimi ile değişmeye başlayan toplumsal sınıflar, siyasal iktidar ve kültürel yapı, sanatçıların değişen koşullara uygun bir anlayış geliştirmelerine sebep olmuştur. Bu sayede Batı sanatında çok çeşitli soyut sanat akımları ortaya çıkmıştır.

Batı'da 1910'larda başlayan soyut heykel üretiminin Türk Heykel Sanatı'na yansımaları, ülkemizde sanayileşmenin etkilerinin 1950'li yıllardan sonra yerli yerine oturmaya başlamasıyla geçikmeli olmuştur. Başlangıcında figüre dayalı olan heykel sanatı bu yıllardan itibaren soyut akımların etkisine açılmıştır.

Endüstri Devriminin Türk Heykel Sanatına Yansımaları konulu araştırmada, Türk heykel sanatının Batı sanatını takip eden gelişim sürecinde 1950'li yıllardan sonra Batı'daki sanat akımlarının etkisine girmeye başlaması ile soyut sanat üretiminde paralellik gösterdiği görülmüştür.

Günümüz Türkiye'sinde hem figüre dayalı hem de soyut anlayışta çok çeşitli yöntem ve malzemelerin kullanıldığı heykel çalışmaları yapılmaktadır. Eskisi kadar yoğun olmamakla birlikte anıtlar da yaptırılmakta ve yarışmalar açılmaktadır.

Sonuç olarak; başlangıcında Batı sanatının yansımaları ağırlıklı olarak görülse de, günümüzde Türk Heykel Sanatı'nın daha özgün bir sanat anlayışına sahip olduğu ve çağdaşlarıyla örtüşen bir olgunluk seviyesine ulaştığı söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, M.** 2002. Kişisel Görüşme.
- Ana Britannica,** 1994. *Sanayi Devrimi*, **27**, 127.
- Anonim,** 1984. Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Anonim,** 1997. Heykel Özel Sayısı, *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **29** 20-62.
- Anonim,** 1996. Sanat Eğitimi Özel Sayısı, *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*, **26**.
- Anonim,** 1995. Osman Hamdi Bey’den Günümüze Güzel Sanatlarda Kim Kimdir?, MSÜGSF yayını, İstanbul.
- Akçıl, N.Ç.** 2000, Cumhuriyet ve Sanat Cumhuriyet’in 75.yılı Kutlama Programı Öğrenci Araştırma Yarışması, *Heykelde Kendini İnşa Etmek*, Mimar Sinan Üniversitesi Türk Sanatı ve Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayını, İstanbul.
- Aksungur, R.** 1997. Öncü Bir Disiplin Dalı Olarak Heykel, *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 46-47.
- Aksüğü, İ. ve Şengel, D.** 1991. *Çağdaş Düşünce Ve Sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul.
- Akyürek, F.** 2003. Kişisel Görüşme.
- Akyürek, F.** 1999. *Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı*, Cumhuriyetin Renkleri Bıçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Akyürek, F.** 1998. Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş ya da Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma, *Sanatta Yeterlilik*, MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
- Antmen, A.** 2002, Yerleştirme: Heykelin Dönüşü mü?, *Sanat Dünyamız Dergisi*, **82**, 201-213.
- Aras, F.** 2002. Berkant Aksoy’un Heykelleri, *Scala Dergisi*, **3**, 72-77.
- Argan, G.C ve Contardi, B.** 1997. Michelangelo, Guinti, Prato.
- Arslan, N.** 1997. Ali Teoman Germaner, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM yayınları, **1**, 671-671
- Arslan, N.** 1997. Tamer Başoğlu, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM yayınları, **1**, 202.
- Baal-Teshuva, J.** 1998. Alexander Calder, Taschen, Bonn.
- Bayındır, A.,** 2001. Sanatımızda Karıştırmalar, *Sanat Çevresi*, **276**, 32-33.
- Baykam, B.** 2001. Plastik Sanatlar Kültür Bakanlığının üvey evladı mı?, *Skala*, **1**, 17-22.
- Batur, E.** 2000, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Batur, E.** 1992. Zühtü Müridoğlu Kitabı, YKY, İstanbul.
- Bazin, G.** 1998. Sanat Tarihi, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Behramoğlu, L.** 1982. Türk Heykeli, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
- Bilge, N.** 2000. Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950, *Yüksek Lisans Tezi*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul.

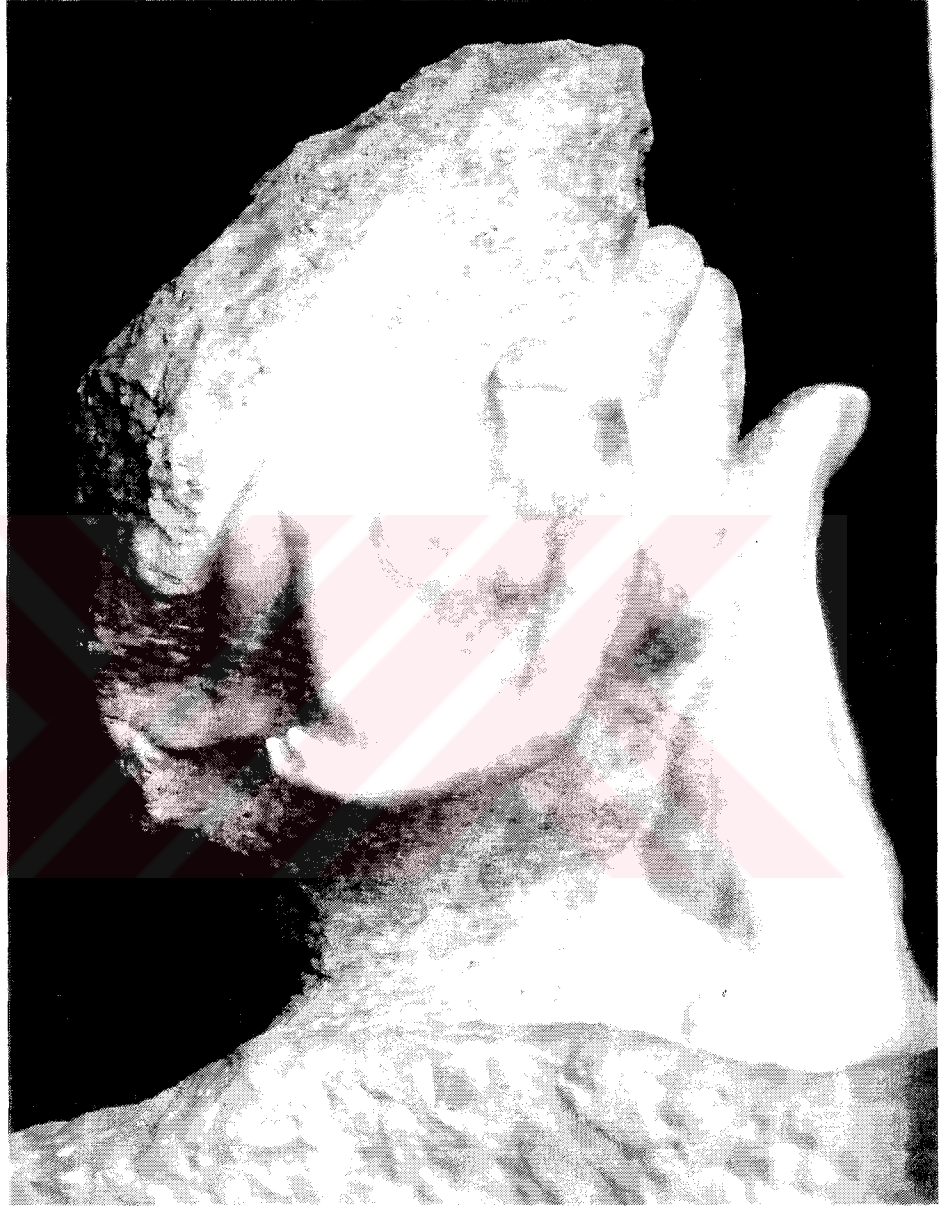
- Beykan, M.** 1997. Sanat Kitabı, YEM Yayınları, İstanbul.
- Boratav, K.** 2000. İktisat Tarihi (1908-1980) içinde *Çağdaş Türkiye 1908-1980, Türkiye Tarihi 4*, Cem yayınevi, İstanbul.
- Bozkurt, N.** 1992. Sanat ve Estetik Kuramları, Ara yayıncılık, İstanbul.
- Burnham, J. and Braziller G.** 1973. Beyond Modern Sculpture, Union kitabevi, NewYork.
- Cezar, M.** 1971. Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Çalhkoğlu, L.** 1997. Tamer Başoğlu ile yapılan Görüşme, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 39-42
- Çalhkoğlu, L.** 2001, Modern Türk Sergi Broşürü.
- Çekil, C.** 1980. Zühtü Müridoğlu ile Yaşamı ve Sanatı Üstüne Konuşmalar, *Yayımlanmamış Tez*, MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi yayını, İstanbul.
- Edgü, F.** 2002. Ölüm mü Çaldı Kapını Kuzgun, Yoksa Sen mi Ölümün Kapısını?, *Sanat Dünyamız Dergisi*, **82**, 173-178.
- Engin, A.** 2002. Heykel Oburu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Engin, A.** 2002. Çekicinin Rüzgarında Kırk Yıl, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Eroğlu, Ö.** 2000. Saim Bugay ile Bir Görüşme, *Sanat Çevresi Dergisi*, **257**, 35-41.
- Erzen, J. N.** 1996. Mehmet Aksoy, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Erzen, J. N.** 1997. Soyut Sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM yayınları, **3**, 1089-1090.
- Erzen, J. N.** 1997. Mehmet Aksoy, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM yayınları, **1**, 45.
- Erzen, J. N.** 1993. Çağdaş Düşünce ve Sanat, *Modernizm Sonrası Sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, İstanbul.
- Eti, S.** 1971. Çağdaş Sanat, İstanbul.
- Fernie, E.** 1999. Art and Its Methods, Phaidon, Hong Kong.
- Fischer, E.** (Çev. Cevat Çapan) 1995. Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınları, İstanbul.
- Fossi, G.** 2000. Italian Art, Guinti, Floransa.
- Gezer, H.** 1984. Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Türkiye İş Bankası KültürYayınları, Ankara.
- Germaner, A. T.** 1999. Cumhuriyetimizin 75.yılında, ülkemizde "Heykel" olgusuna genel bir bakış içinde *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Germaner, A. T.** 1997. Heykel Sanatı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, **2**, 780-783.
- Germaner, A.T.** 1999. Aloşname, YKY. İstanbul.
- Germaner, S.** 1997. Meriç Hızal, Ankara Sanat Galerisi Sergi Katoloğu, Türkiye İş Bankası Yayını, İstanbul.
- Giray, K.** 1997. Abdülaziz heykeli'nden 1950'lere uzanan çizgide Türk heykel Sanatının gelişimi, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 30-36.
- Giray, K.** 2001. Mikro Heykellerden Makro Anlatımlar, *Sanat Çevresi*, **276**, 84.
- Gombrich, H.E.** 1999. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), Hong Kong.
- Gueguen, P.** 2002. İlhan Koman ya da Patetik Soyut Heykel, *Sanat Dünyamız Dergisi*, **82**, 179-181.
- Günyaz, A.** 1995. Ali Teoman Germaner'in Sevgisi Nedeniyle Heykelin Sefaleti ve Harikuladeliği, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **17**, 46-49.
- Günyaz, A.** 1997. Heykelle Yaşam Başlıyor, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 48-49.

- Günyaz, A.** 2001. 62. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Üzerine, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **50**, 35.
- Hauser, A.** 1995. Sanatın Toplumsal Tarihi, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hızal, M.** 1997. Türk Heykelinde Moral "İSTEMİ" Yaratma Süreci, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 43-45.
- İskender, K.** 1997. Heykel Denilince Güncel Olarak Aklıma İlk Gelenler *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 52-56.
- İpşiroğlu, M. ve N.** 1993. Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kedik, A.S.** 1997. Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen Özne Nesne İlişkisi Bağlamında "MİNİMAL HEYKEL" e Bir Bakış, *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, **27**, 50-51.
- Kuban, D.** 1994. Türkiye Sanatı Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Müritoğlu, Z.** 1937. Bugünkü Sanatımız, *Ar Dergisi*, **1**, 12-13.
- Müritoğlu, Z.** 1937. Heykeltraşlık ve Şartlarına Dair, *Ar Dergisi*, **3**, 6-7.
- Nerdinger, W.** 1981. Rudolf Bellin und die Kunstströmungen in Berlin 1918-1923 mit einem Katalog der plastischen Werke, Berlin.
- Neret, G.** 1998. Auguste Rodin, Taschen, Köln.
- Ödekan, A.** 2000. Mimarlık ve Sanat Tarihi içinde *Çağdaş Türkiye 1908-1980 Türkiye Tarihi 4*, Cem yayınevi, İstanbul.
- Özsezgin, K.** 1996. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, YKY, İstanbul.
- Özsezgin, K.** 1999. Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük, YKY, İstanbul.
- Permesani, L.** 1999. I' Arte Del Secolo, Skira, Milano.
- Priuri ve Verlucca,** 2002, Marino Marini, Marino Marini vakfı yayını, Pistoia.
- Ragon, M.** (çev. Vivet Kanetti) 1987, Modern Sanat, Cem yayınevi, İstanbul.
- Read, H.,** 1994. Modern Sculpture A Concise History, C:S:Graphics, Singapore.
- Renda, G.** 2002. Osmanlılarda Heykel, *Sanat Dünyamız Dergisi*, **82**, 139-144.
- Rona, Z.** 1997, Saim Bugay, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM yayınları, **1**, 297.
- Rona, Z.** 1997. Rahmi Aksungur, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM yayınları, **1**, 46.
- Sergi Katoloğu,** 1997. Ferit Özşen, Galeri B.
- Sergi Katoloğu,** 2002. Artist 12.İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul.
- Sergi katoloğu,** 1995. Rahmi Aksungur, Siyah Beyaz Galeri, İstanbul.
- Sergi katoloğu,** 1994. Şadi Çalık Retrospektif sergi, Aksanat, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 1993. Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği 92/93, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Mataş, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 1998. Geleceğin Sanatçıları, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 2000. Mezunlar 2000 Katoloğu, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 2000. Ahşap Yontuda Dört Açık, Heykel Sergisi, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Banknot Matbaası, Ankara.
- Sergi Katoloğu,** 2001. İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 2001. Aksanat, Cumhuriyet'in 78. Yılında Heykelle Buluşma, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 1997. Emlak Sanat Galerisi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Heykel Bölümü Öğretim Elemanları", Türkiye Emlak Bankası Yayını, İstanbul.
- Sergi Katoloğu,** 1994, Ali Teoman Germaner, Maya Sanat Galerisi, İstanbul.

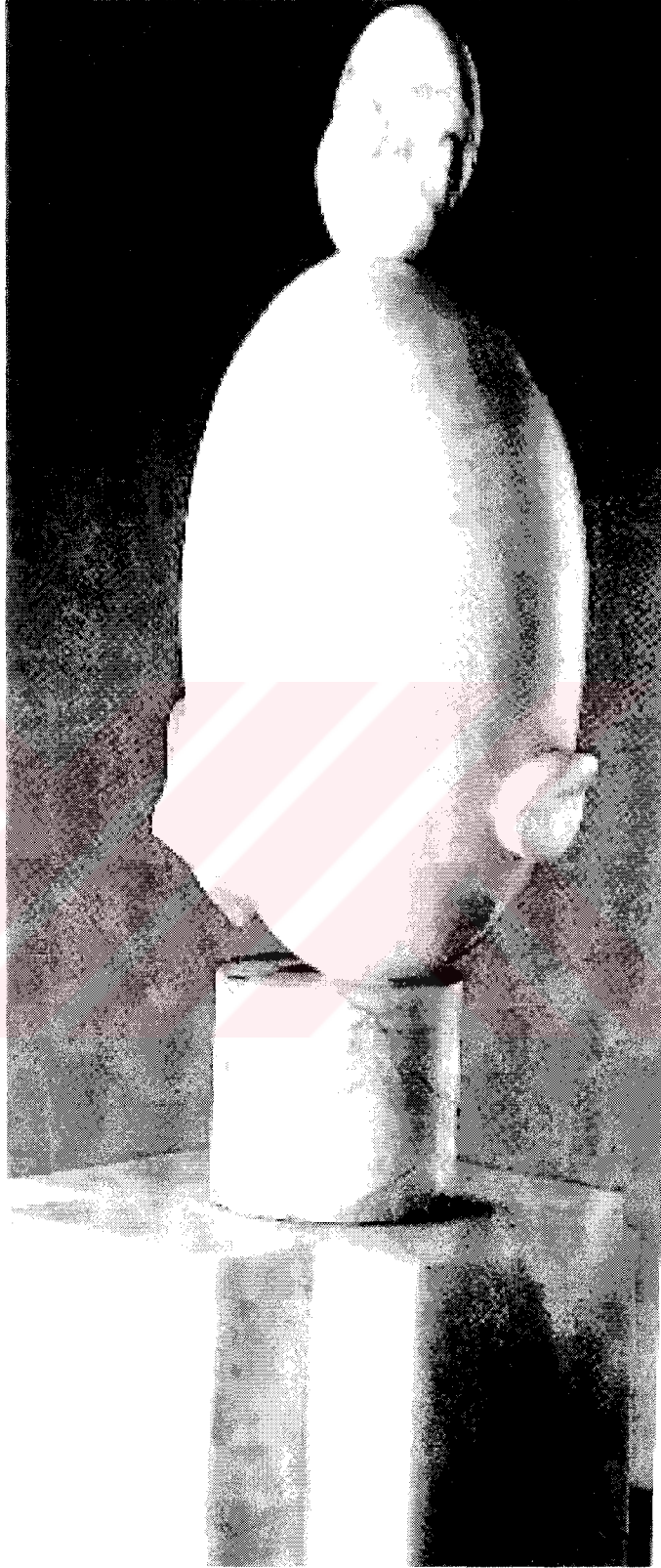
- Sergi Katoloğu**, 2002. Fatma Akyürek, Galeri Örümcek, İstanbul.
- Şaylan, G.** 1999. Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara.
- Tanaltay, E.** 2001. Hüseyin Anka Özkan, *Sanat Çevresi*, **276**, 72-75.
- Tanaltay, E.** 2000. Tuba İnal ile Bir Gün, *Sanat Çevresi Dergisi*, **264**, 60-62.
- Tansuğ, S.** 1999. Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S.** 1995. Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Terem, Ü.** 2000. Bir Sanatçı Portresi Meriç Hızal, *Araf Dergisi*, **21**.
- Turani, A.** 1993. Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A.** 1999. Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Uçuk, F.S.** 1996. İlhan Koman, Yaylacılık Matbaası, İstanbul.
- [www.insankaynaklari.com/cn/ContentBodyasp?BodyID=221\(30/04/2003\)](http://www.insankaynaklari.com/cn/ContentBodyasp?BodyID=221(30/04/2003))
- www.sanattgalerisi.com/art/ozsen.01/05/2003.
- www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/081950htm (24/04/2003)
- Yasa, Z.Y.** 2002. Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950), *Sanat Dünyamız Dergisi*, **82**, 155-169.
- Yeşilkaya, N.G.** 2002. Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekan, *Sanat Dünyamız Dergisi*, **82**, 147-153.
- Yılmaz, M.** 1999. Heykel Sanatı, İmge Kitabevi, Ankara.
- Zuffi, S.** 2001. Scultura, Mondadori, Milano.



EK A



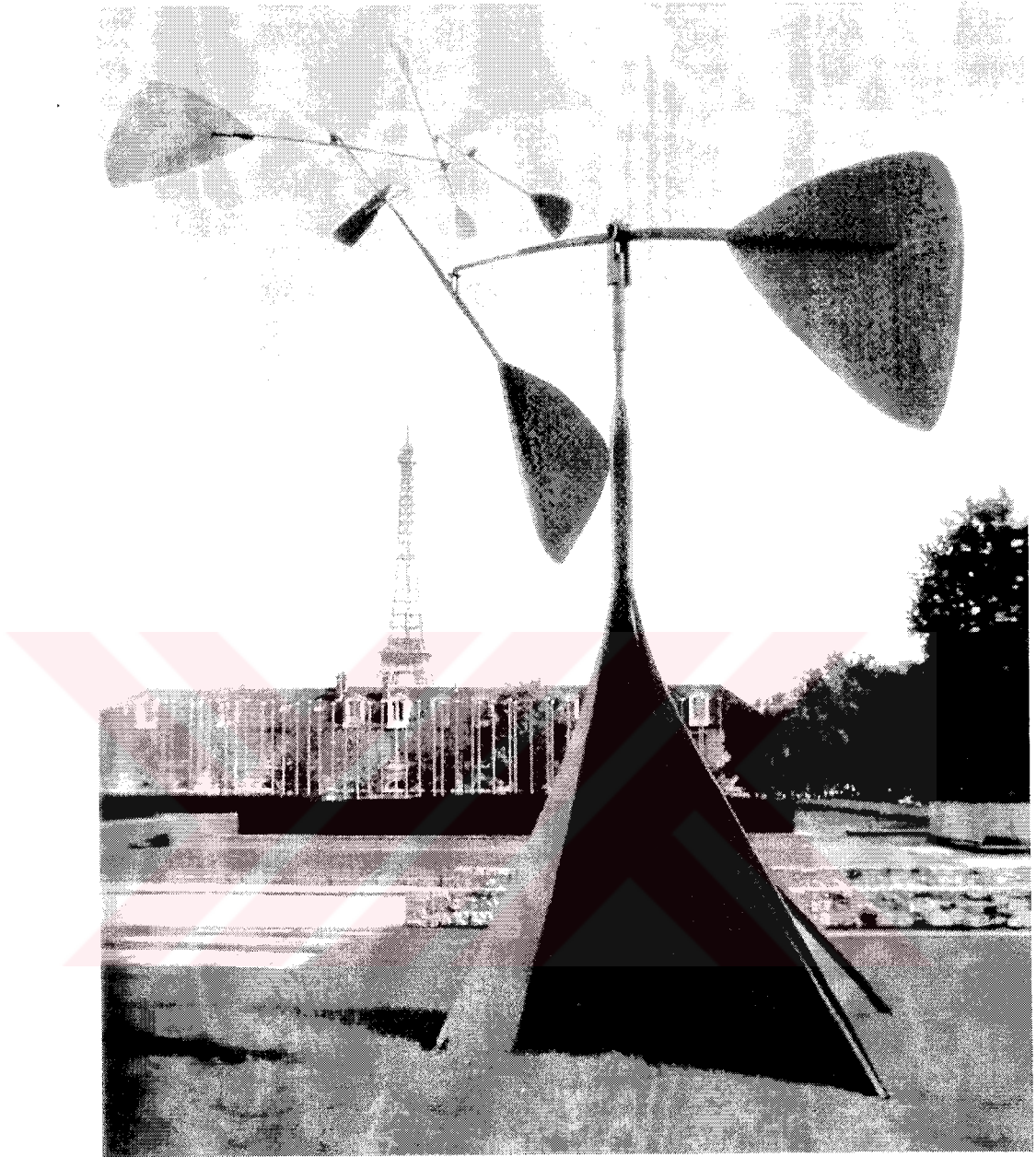
Resim A.1 Rodin, Tanrının Eli, 1902, Mermer, Rodin Müzesi, Paris (Neret, 1998, s.78)



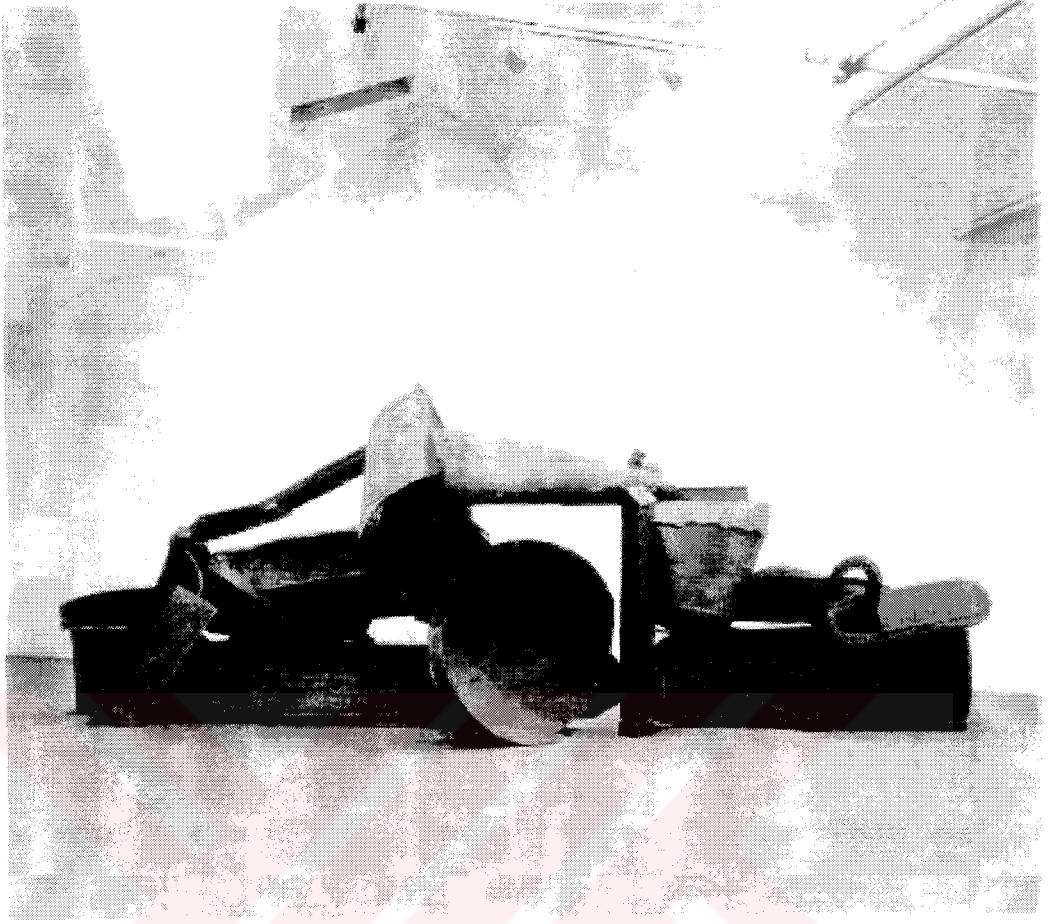
Resim A.2 Brancusi, Sarışın zenci, 1926, Mermer, Wilhelm Lehbruch Müzesi (Zuffi, 2001, s.172)



Resim A.3 Maillol, Üç Güzeller, 1930-37, Tunç, Özel Koleksiyon, (Beykan, 1997. s. 293)



Resim A.4 Calder, Spiral, 1958, Stabil-mobil metal, UNESCO Headquarters, Paris (Baal-Teshuva, 1998. s.41)



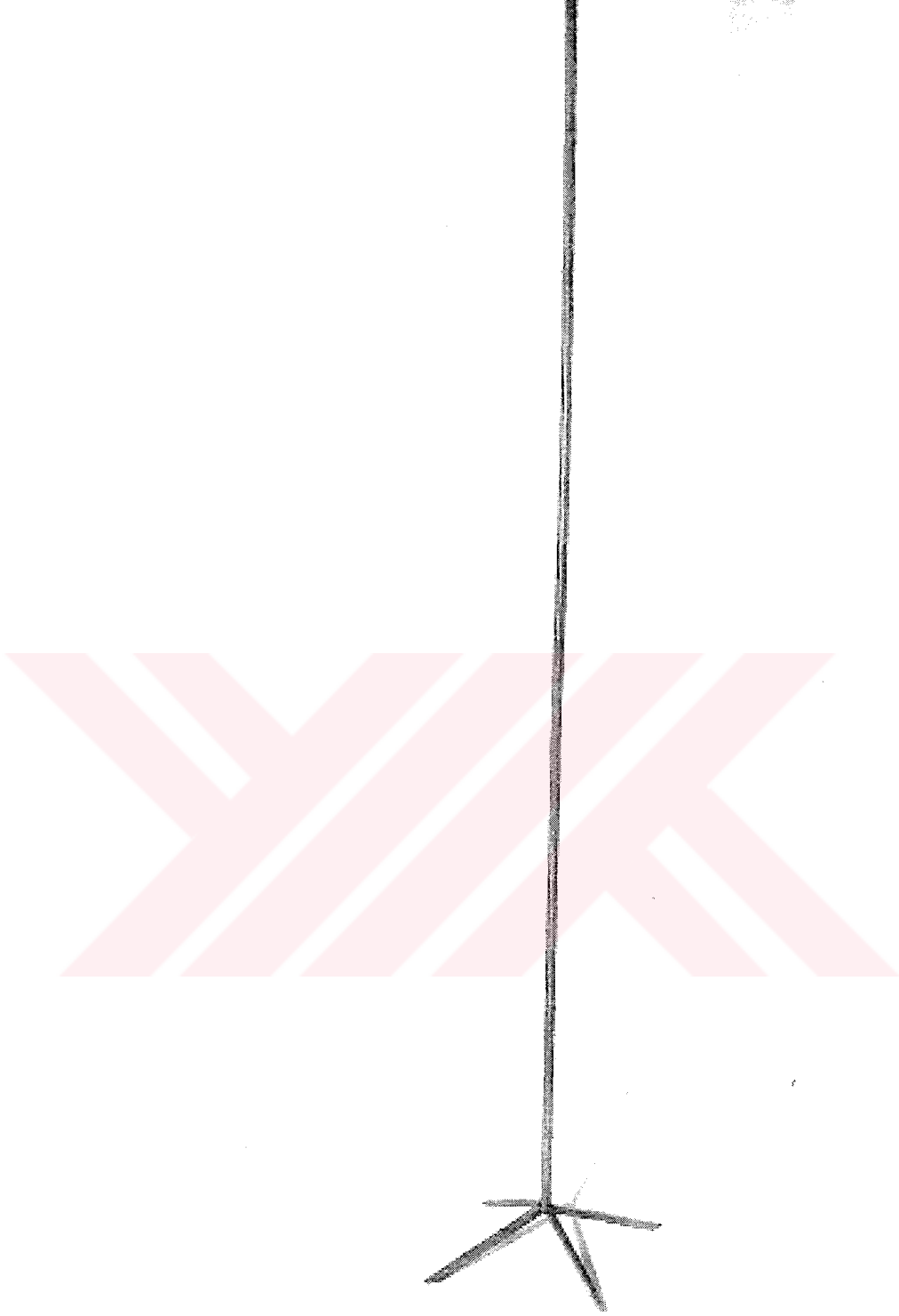
Resim A.5 Caro, Sabinler'in Kaçırılması, 1985-6, Paslandırılmış ve verniklenmiş çelik, Metropolitan Life Building, Seattle. (Beykan, 1997. s.82)



Resim A.6 İlhan Koman, Umacı, 1961, Demir (Gueguen, 2002. s.180)



Resim A.7 İlhan Koman, İsimsiz, 1968, Bronz, Divan Oteli önü, İstanbul (Özel Çekim, Melis Özaktaş, 2002)



Resim A.8 Sadi Çalık, Minimal, 1956, Demir, 200cm, Müfide Çalık Koleksiyonu (Modern Türk Sergi Broşürü, 2001)



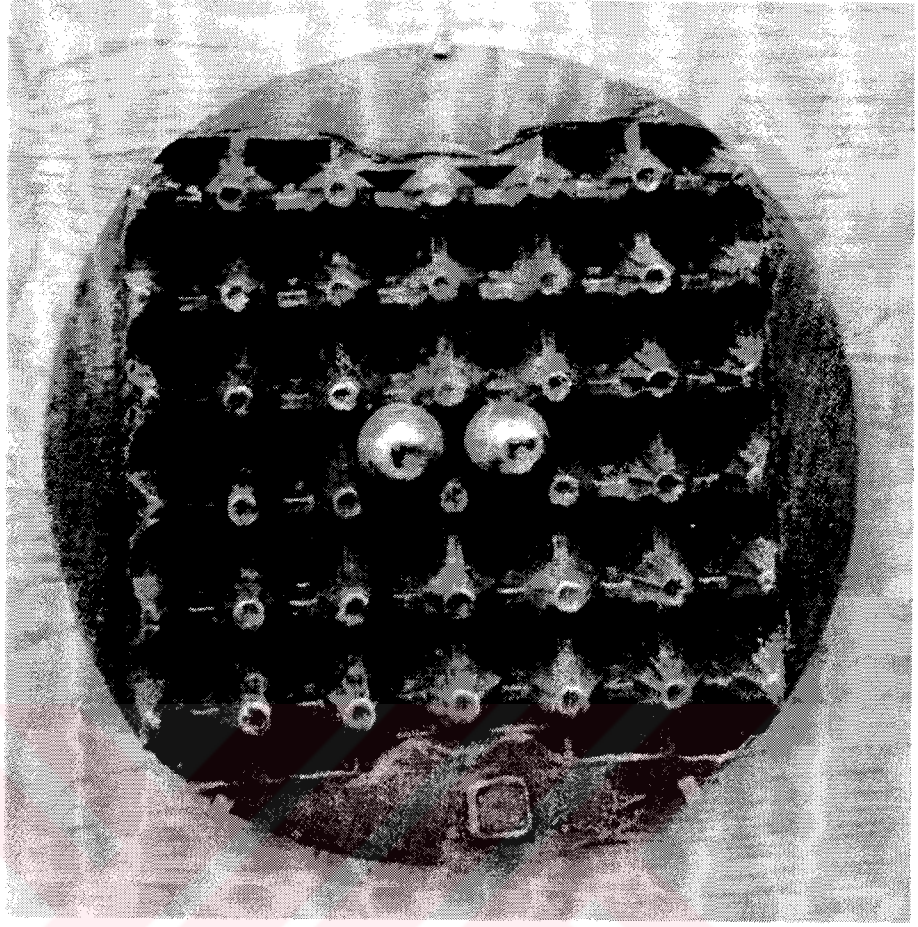
Resim A.9. Şadi Çalık, 50.Yıl Anıtı, 1973, Paslanmaz çelik, 500cm, Galatasaray, (Özel Çekim, Okşan Varol. 2002)



Resim A.10. Ali Teoman Germaner, Deniz Dibi Cin'i Kılıcı, 1994, Tunç, 45x30x25.(Maya Sanat Galerisi sergi katoloğu, 1994)



Resim A.11 Saim Bugay, İsimsiz, 2001, Ahşap, 45x45x85cm (Aksant Cumhuriyet'in 78. Yılında Heykelle Buluşma Sergi Katoloğu, 2001.s.20)



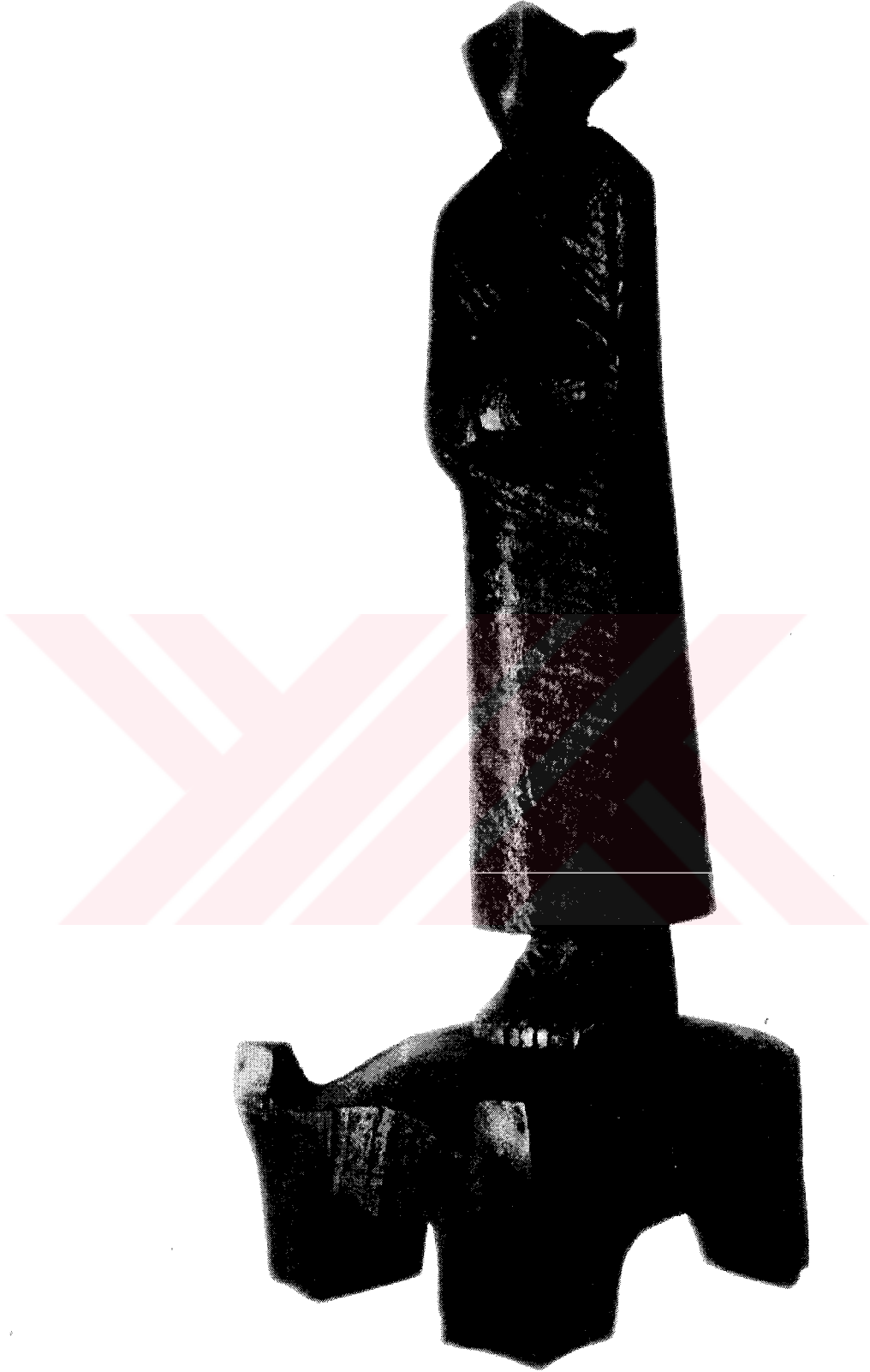
Resim A.12. Ferit Özşen, Aşk, 1997, 40 cm, Bronz, (Emlak Bankası Sanat Galerisi Sergi katoloğu, 1997.s.23.)



Resim A.13. Mehmet Aksoy, Ayrılık-I, 1987, Mermer, Deustchebank Koleksiyonu, (Engin, 2002. s.60)



Resim A.14. Tamer Başoğlu, Atatürk Anıtı, 1999. Karışık malzeme, Beşiktaş (Özel çekim, Melis Özaktaş, 2002)



Resim A.15 Rahmi Aksungur, İsimsiz, Ahşap, 17x17x49cm (Aksanat Cumhuriyet'in 78. yılında heykelle buluşma sergi katoloğu, 2001.s.8)



Resim A.16 Meriç Hızal, Üretim, 1992, Bronz, h.6m. Lüleburgaz yolu Eczacıbaşı fabrikası (Terem, 2000)



Resim A.17. Nathalie Zeynep Manbourny, İsimsiz, 2000, Alçı, h.40cm (Mimar Sinan Üniversitesi Mezunlar 2000 Sergi katoloğu,2000)

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında İstanbul'da doğdu. 1994 yılında Özel Şişli Terakki Lisesini bitirdi. 1998'de İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Yüksek Lisans programına başladı. 2002 Ocak – Haziran döneminde Floransa'da Università' Internazionale Dell'Arte'de Müzecilik Bölümü, Müze ve Galeri Yönetimi programını bitirdi. İtalya'da bulunduğu altı aylık süre boyunca çeşitli kütüphanelerde araştırma yaparak ve müzeleri dolaşarak modern heykel üzerinde incelemelerde bulundu.

