



Mustafa BULAT¹

Serap BULAT²

Önder YAĞMUR³

Barış AYDIN⁴

MODERN TÜRK HEYKEL SANATININ DOĞUŐU

Özet

Batılı anlamda heykel eğitimi veren ve ülkenin ilk güzel sanatlar okulu, Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin kuruluşu, 1883 yılında, Paris'teki Ecole Nationale des Beaux – Arts model alınarak gerçekleştirilmiş ve neo-klasik bir eğitim anlayışıyla sanat eğitime başlamıştır. Okul 1923 yılında, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesiyle, bu dönemde her alanda yapılan yenilikler, modernleşme, çağdaşlaşma, kalkınma ve reform hareketleri sanat alanında da köklü açılımlara yol açmıştır.

Yetenekli kişiler devlet tarafından yurtdışına gönderilerek, güzel sanatlar alanlarının gelişimine öncülük etmeleri sağlanmış ve heykel alanındaki eğitim sürecinin güçlenmesi bu dönemlerde başlamıştır. Bu yurt dışına gönderilen sanatçılar, eğitimlerini alarak ülkeye dönmeleriyle, Türk heykel sanatının gelişiminde ve atılım yapmasında önemli yere sahip olmuştur.

Dünyaca tanınan heykel sanatçısı Rudolf Belling, bu tarihte Güzel Sanatlar Akademisi'nde, heykel eğitiminin başına getirilmiş, bu sanatçının Akademi'deki etkinliği, Türk heykeli için önemli bir aşama oluşturmuştur. Belling'in, uyguladığı heykel eğitimi programında, modern sanat akım uygulamalarına yer vermemekle birlikte, akademizme de kapılmayan, çağın gelişmelerine açık tavrıyla, Türk heykel sanatında yeni bir dönemin kapısını aralamış, kendi uygulamalarıyla da kendinden sonrakiler için örnek oluşturarak, pek çok öğrenci yetiştirmiş, bu yetiştirdiği öğrenciler, ikinci kuşak heykeltıraşlar grubunu; Hüseyin

¹ Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mustafabulat64@gmail.com

² Araş. Gör. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, serapbulat69@gmail.com

³ Yrd. Doç. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, oyagmur@atauni.edu.tr

⁴ Ek. Öğr. Gör. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, barisaydin62@gmail.com

Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı, Hüseyin Gezer, Turgut Pura, Şadi Çalık oluşturmaktadır

Cumhuriyet sonrası, ilk çağdaş Türk heykeltıraşlar ve Türk heykel sanatı tarihinin temellerini atan sanatçılar arasında; Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, İlhan Koman, Kuzgun Acar olduğu görülür.

Cumhuriyet'in ikinci kuşak çağdaş sanatçılar arasında ise; Ali Teoman Germaner, Saim Bugay, Tamer Başoğlu, Mehmet Aksoy, Seyhun Topuz, Meriç Hızal, Remzi Savaş, Ferit Özşen, Koray Ariş, Osman Dinç, Azade Köker ve Rahmi aksungur gibi isimler yer alır.

Anahtar kelimeler: Heykel Sanatı, Cumhuriyet Dönemim Sanat, Modern Heykel.

THE BIRTH OF MODERN TURKISH SCULPTURE ART

Abstract

Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane (Academy of Fine Arts), which was the first school of fine arts of the country and which delivered sculpture education in a Western sense, was set up in 1883 by taking Ecole Nationale des Beaux – Arts in Paris as a model, and the school started its art education with a neo-classical understanding of education (Germaner,A.T.199:60-65). After the Turkish Republic was founded in 1923, the innovations and the modernization, development and reform movements were launched in every field in this period, and they lead to radical expansions in the field of art as well.

The talented students were sent abroad by the state, and this paved the way for those students to become pioneers in improving the fields of fine arts, and the empowerment of education process in the field of sculpture started in this period as well. When the artists that were sent abroad came back to the country after completing their education, they played a significant role in the development and advancement of the Turkish sculpture art.

The world famous sculpture artist Rudolf Belling was assigned as the head of the sculpture education at that time in the Academy of Fine Arts, and the activities of this artist in the Academy constituted an important stage for the Turkish sculpture. While the sculpture education program applied by Belling did not include modern art movement practices, it was not carried away with academism; its open attitude towards the developments of the era cracked the door open towards a new period in the Turkish sculpture art. This program set an example for the subsequent programs with its applications and trained many students. Those students formed the second generation of sculptors that included Hüseyin Anka Özkan, Hakkı Atamulu, Yavuz Görey, İlhan Koman, Zerrin Bölükbaşı, Hüseyin Gezer, Turgut Pura and Şadi Çalık.

In the post-republican era, the first modern Turkish sculptors and the artists that laid the foundations of the Turkish sculpture art included Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık, İlhan Koman and Kuzgun Acar.

The second generation of modern artists of the Republican Era included figures such as Ali Teoman Germaner, Saim Bugay, Tamer Başoğlu, Mehmet Aksoy, Seyhun Topuz, Meriç Hızal, Remzi Savaş, Ferit Özşen, Koray Ariş, Osman Dinç, Azade Köker and Rahmi Aksungur.

Keywords: Sculpture Art, Republican Period Art, Modern Sculpture

Giriş

1983 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane kurulmasına kadarki süreçten önce, Güzel sanatlar heykel eğitimi verilmediği için, Türk heykel sanatçıları yetiştirilememiştir (Savaş, R.1986: 99-103). Akademinin kurulmasıyla heykel bölümü hocalığına, Yervat Osgan Efendi getirilmiş, onun ilk öğrencileri, İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mehmet Mahir Tomruk, Ali Nijat Sirel, Mesrur İzzet, Mehmet Bahri ve Basri olmuştur (Çoker, A.1983;47-Gezer, H.1984:15). Heykel eğitimini Cumhuriyet öncesi yıllarda almış olan bu kuşağın yapıtları ve eğitim anlayışları, natüralist olarak değerlendirilmektedir. Heykel bölümünde önemli atılımlar, Cumhuriyet'in ilanından sonra yapılmaya başlamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra, heykel sanatı, Cumhuriyet ideolojisini destekleyebilecek alanlardan biri olarak görülmeye başlanmış ve heykel bölümü başarılı mezunları arasından sınavla yeterlilikleri belirlenenler heykeltıraş adayları, eğitim almak üzere Avrupa'ya gönderilmeye başlanmıştır (Akyürek, 1999: 48-59).

Devletin bu ilk uygulaması 1924 yılında gerçekleştirilmiş, heykel alanında yurtdışına gönderilen ilk kuşak sanatçılardan, Ratip Aşir 1925'te, Ali Hadi Bara 1927'de, Paris'e gönderilmiştir. Takip eden yıllarda Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman ve İlhan Koman, Şadi Çalık, Kuzgun Acar gibi sanatçılarımız, aynı yolla yurt dışına gönderilerek, Paris'te eğitimlerini sürdürmüşler, 1930'lardan itibaren, yurda dönmüşler ve modern heykel sanat eğitimimizin temelini atan sanatçılar arasında yer almışlardır.

Akademinin Heykel bölümünde, yabancı uyruklu sanat eğitimcisi olarak çalışan (1937-1959 Rudolf Belling, 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Heykel bölümünün başına getirilmiş ve Türk heykel sanatının gelişimine çok önemli bir katkı sağlamıştır (Demirbaş, O.M. 1986: 45-49). R. Belling göreve başladığı tarihten itibaren heykel sanat eğitiminde yaptığı düzenlemelerle, bölümün duruma gelmesinde, çağdaş eğitimin temellerini oluşturarak, çağının gelişmelerine açık bir sanat eğitimi sistemini oturtmuştur. Avrupa'da modern heykel anlayışının en güçlü rüzgârlarının estiği yıllarda Belling, avand-gard bir sanatçı olarak değerlendirilmektedir.

R. Belling'in doğanın plastik yorumuna öncelik veren eğitim anlayışını, hemen hemen bütün öğrencilerine yansıtmış, böylece akademideki heykel eğitiminde, daha tutarlı bir anlayışa gidilmiştir. 1939 yılında Belling'in üzerinde durduğu eğitim anlayışının hatlarını; hacim- mekan, boşlukla –doluluk arasındaki ilişkiler mantığı oluşturmaktadır. Avrupa'da ortaya çıkan yeni eğilimler ve anlayışlar ile yakınlaşan, İlhan Koman, Şadi Çalık, Kuzgun Acar gibi diğer heykel sanatçılarımız kendi anlatım dillerine özgü çağdaş biçimlemelere yönelerek, uluslararası düzeyde başarılı çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Türk heykelinin ve anıt heykelciliğinin önemli sanatçıları arasında yer alan; Hüseyin Anka Özkan, Yavuz Görey, Hakkı Atamulu, Rahmi Artemiz, İsmail Gökçe, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Zerrin Bölükbaşı, İlhan Koman, Turgut Pura ve Kuzgun Acar gibi isimlerden

oluşan bu kuşak sanatçılar, dünyaca ün kazanmış olan Rudolf Belling'in öğrencileri olmuşlardır (Yaman, Z.Y. 2002:155-171).

Belling'in akademiden ayrılmasından sonra, Bara ve Müritoğlu, atölye hocaları olarak ,1950 yılından itibaren heykel bölümü eğitim anlayışında önemli bir değişim sürecini başlatmışlardır. Bara ve Müritoğlu'nun sanat eğitimine yaklaşımları, çağdaş eğilimlere açık bir çizgi üzerinde yer alır. Akademide Bara ve Müritoğlu döneminde sanat eğitimi alan sanatçı adaylarının, soyut anlatımlara yönelmesi, figüratif-soyut sanat tartışmalarının soyut sanattan yana ağırlık kazanmıştır (Fotograf 1- 2).



Fotograf 1. Hadi BARA, soyut mekansal kompozisyon, 100x91x67 cm, Bronz,

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, (1972)

Modern Türk heykel sanatının öncü sanatçılardan, Bara, Müritoğlu sanatçı ekibine, 1955 yılından itibaren İ. Koman, 1959 yılında da Ş. Çalık gibi atılımcı avangard anlayışların katılımıyla, heykel sanatımız büyük ivme kazanmıştır. Heykel ve malzeme ilişkisi açısından yeni yaklaşımların gündeme gelmesiyle yeni arayışlar başlamış, o güne kadar etkin biçimde çalışan ve tek atölye olan kil atölyesinin yanında uygulama atölyelerine canlılık kazandırılarak; taş, metal, ahşap gibi geleneksel malzemelerle, çağdaş heykel yapılmaya başlanmıştır (Fotograf 3).



Fotograf 2. Hadi BARA, Heykel Sergisi, (2006)



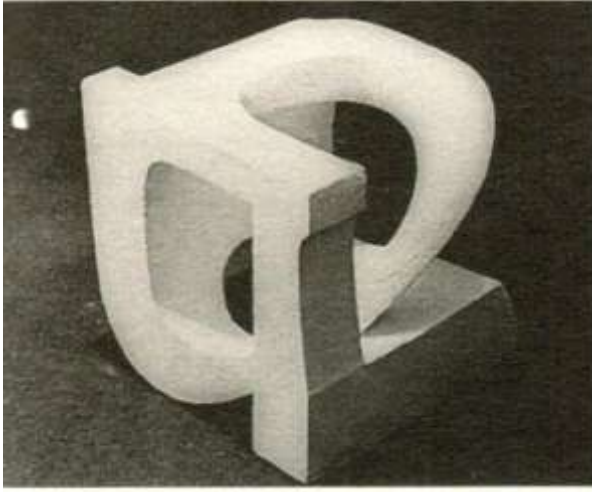
Fotoğraf 3. Hadi BARA, soyut kompozisyon, 113x57x52 cm, Demir,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (1965)

Türk heykel sanatı içinde önemli bir yere sahip olan ilk iki sanatçımız, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'dur.

Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak heykeltıraşları olarak adlandırılan bu sanatçılardan A. H. Bara, 1923 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, başarıyla eğitimini tamamladıktan sonra Paris'te, Academie Julian'da da eğitimine devam etmiştir (Germaner, A.T.199: 60-65). H. Bara, 1950 yılından sonra Soyut anlayışı benimsemiş, 28. ve 29. Venedik Bienali'ne, 1957'de ise Sao Paulo Bienali'ne metal levhalarla oluşturduğu soyut çalışmalarla katılmıştır. “ Soyut Mekânsal Kompozisyon” adlı yapıt, ayrıntılardan bütünüyle arınmış, kütlelerin iç mekânıyla dış mekân arasındaki boşluk-doluluk oranlarının irdelendiği bronza dökülmüş bir çalışmadır. Sanatçı, kesintisiz bir çizginin kendi içerisinde geometrik köşeler oluşturarak burkulması ve kıvrılması yöntemiyle elde ettiği kompozisyonda, devingen bir hareketlilik içerisinde sürekli olarak iç mekânını dışarıya, dışarısını da içeriye çekmeye çalışır. Bu sayede kütlelerin uzayda kapladığı alanın ağırlığı hafifletilerek klasik heykeldeki yüzey volümlenmeleri ile elde edilen hareketliliğinin soyut heykelle karşılık gelen şekli ortaya konulmaya çalışılmıştır (Çalikoğlu 2006: 52).

Bara'nın soyut demir heykelleri bir yandan boşluğu yutmakta diğer yandan da uzay içerisinde farklı geometrik düzlemler oluşturmaktadır. Genel olarak ilk yapıtlarından son yapıtlarına kadar heykel sanatının kütle-mekân-uzay-boşluk ve doluluk gibi kavramlarına öncelik vererek, formun üzerine giydirilen kıyafetle veya gereksiz gösterişlerle uğraşmamış, onun yerine üç boyutlu bir nesnenin yeryüzünde kapladığı alan ve varlık nedeni üzerine kafa yormuştur (Çalikoğlu 2006: 39-53). Genel anlamda Bara'nın sanatıyla ilgili bir değerlendirme yapılacak olursa, Yaman(2002: 169)'ın yorumuyla Bara, klasik heykelin yapısal kurgusuyla soyut biçimler oluşturarak, heykeli tek başına, bağımsız bir alan olarak görmek yerine resim ve mimarinin de birlikte olduğu bir sentez olarak algılamış, böylelikle onun için heykel çizgi, yüzey, oylum ve yapının bir arada olduğu bir bireşim sanatı olmuştur.



Fotoğraf 4. Zühtü Müridoğlu, Işık Küp, Alçı, Kompozisyon, 65x57x52 cm, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, (1952)



Fotoğraf 5. Zühtü Müridoğlu, Ahşap, 165x100x152 cm, Mimar Sinan Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, (1972)

1924 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Resim Bölümü'ne giren Z. Müridoğlu, heykel bölümü hocası İhsan Özsoy'un yöreklendirmesiyle heykel bölümüne geçiş yapmış, mezun olduktan sonra, 1928'de açılan Avrupa sınavını kazanarak Fransa'ya gitmiştir. 1929-1932 yılları arasında Paris Özel Colorassi Akademisinde Marcel Gimond'un atölyesinde eğitimini tamamlayarak yurda dönen Müridoğlu akademi de heykel bölümüne hoca olarak atanmasıyla, Türk heykel sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş önemli bir sanatçılarımızdan birisi olmuştur. Z. Müridoğlu, Paris'ten ülkemize döndükten sonra, 12 Eylül 1932 yılında, Alay Köşkü'nde Türkiye'de ilk kez kişisel bir heykel sergisi gerçekleştiren sanatçı olmuş ve 1933yılındada D Grubu'nun kurucuları arasına yer almıştır (Yasa Yaman, 2002: 167), (Fotoğraf 4 - 5).

Müridoğlu kendi sanatıyla ilgili olarak düşüncelerine ; *“Beş bin yıldır uygulanan kimi kuralları yinelemek bir yapıta klasik nitelik bağışlamaz kanısındayım”* sözleriyle açıklık getirir (Anonim, 2006: 58). *“Erken dönem çalışmalarında, ağaç dallarını ve köklerini ayıklayıp, cilalayarak, ya da onları ince bakır levha ile kaplayarak yaptığı ve bir bakıma “doğa arıtması” diyebileceğimiz çalışmalarını, ileriki aşamada kendi şekillendirdiği elemanlarla düzenlediği kompozisyonları izledi. Bu çalışmalarda sanatçının gözde malzemesi ahşap olmuştur. Bu ahşaptan yaptığı çalışmalarla, Müridoğlu'nun sanatında önemli bir değişme başlamış, figürlü heykellerinde, Fransız sanatçılardan, Despiau ve Gimond'dan etkilenen yumuşak, sentezci ve duygulu modlenin yapıtlarına kazandırdığı sıcak hava, artık yerini malzemenin nispeten kuru etkisine bırakmış, ağaç artık bunlarda, figürlü heykellerdeki kadar “yaşayan malzeme” değildir. Biçim ve düzenlemede “duygunun” yerini, “akıl” ve “ölçü” almıştır.”* (Gezer, 1984:109). Genel olarak sanatında vardığı noktayı anlatırken de soyut yapıtlarında dış dünya koşullarından bir etkilenmenin olabileceğini, ama onu ilgilendiren şeyin yalnızca biçimlerin düzeni, oranları ve uyumu olduğunu ortaya koyar (Anonim, 2006: 57-61) (Şekil 10). *“Müridoğlu ve Bara, 1950'lerden sonra yöneldikleri soyut heykel anlayışını, akademi'ye taşımalarıyla, heykel tarihimize Cumhuriyet'in ilk kuşak heykeltçileri olarak önemli bir yer tutarlar. Bu birliktelik birbirlerinin biçemlerini ve sanat anlayışlarını da etkilemiştir”* (Yasa Yaman, 2002:169). 1937 yılı, Türk heykel sanatının gelişimi açısından önemli ve verimli yıl olmuştur. Bu dönem önemli

sanatçılarımızdan bir diğer isim, Şadi Çalık'tır. Klasik plastik öğeleri, plan, kompozisyon, denge ilkelerini derinine içselleştirmiş bir sanatçıdır. Çizgileri ya da formları, çoğu kez neo-klasik desenle başlar, giderek inceler ya da karmaşıklaşır, kendi iç dinamiğine ulaşır (Fotoğraf 6-7).



Fotoğraf 6-7. Şadi ÇALIK, *(Soldaki), Minimum, Demir, 200x1.6 cm, 1957, *(Sağdaki), Uzun Soyut Heykel, Demir, Paslanmaz Çelik, Bakır, 253x27, 5x27, 5 cm, Aile Koleksiyon (2004)

Sanatçının geleneksel form ve kompozisyondaki gücü eşsizdir. Detaylarla oyalanmaz, çünkü o yapıtında önce yalın bir kompozisyon ve denge belirler. Onun yapıtlarında detay, ustalığın kendiliğinden yalın ve tek bir formla ortaya çıkışıdır. Sanki bir tek el hareketidir. Parmağın ya da bileğin belli bir açıyla hareketinden çıkar, bakarsınız sanatçı heykele hayatiyet kazandırmıştır (Çalık, 2006). Yenilikçidir, ama biçimci değildir, “fizikçi”dir. Çalık sanatıyla ilgili olarak, “Bizim anladığımız sanat metafizik değil, fizik sanat yani rasyonel sanattır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek yapılan sanattır” ifadelerine yer verir (Çalık, 2006:70). Sanatçının, batıda otuzlu yıllarda moda olan, gittikçe kalıplaşan maniyerist kübist anlamda tek bir eser ortaya koymadığı görülür. Çalık bu akımın, daha batı’dan doğu’ya gelmeden savaş öncesi açıldığını sanki sezmiştir, bir zamanlar yapılan kübist senteze saygısı vardır. Ancak, şematik biçim dilini denemek sanatçının içinden gelmemiştir. Çalık daha da ileri gitmek, formun kendisini keşfetmek, formun kurallarını bulmak ister (Şekil12) (Çalık, 2006:73). Üçlü ve üçgen form, Çalık’ın tüm yapıtlarında temel unsurdur. Üç elemanın dengesi en doğru ve yeterli kompozisyonu kurmayı sağlar. Sanatçının içselleştirdiği bu fiziki gerçek, onun sanatsal duyusunun, mantık ve beğenisinin, kısacası estetik duygusunun temelidir. Yapıtları ya bu ilkedan yola çıkar ya da başka kompozisyonlar denese bile özümlemeye döner. Biçim bolluğunu sonunda yalınlaştırır, artırır ve bir bakarız ya planda ya statikte ya da biçimsel

elemanlarda yine üçe, üçgene ya da üçlü dengeye varmıştır. Çalık için, üçlü dengenin alternatifi, tek olandır, ya üç, ya tek. 1957 yılında, kendi deyimiyle “bir tek çizginin mekandaki değerini gösteren” heykelini, MİNİMUM’u sergiler. Sanatçı çalışmanın adını soranlara,“MİNİMUMİZM” der. Bu yapı yalnız bir heykel değil, mekanla bir ilişki türü olduğunu gösteren bir işarettir (Şekil13). 1963 yılından sonra özellikle ABD’de ortaya çıkan Minimal Sanat akımı konuşulur ve yaşanır. İstanbul’da ancak 1970 yıllarında, Çalık’ın 1957 yılında ne söylemek istediği anlaşılır ve kavramsal sanat üstüne düşünölmeye başlanır (Çalık, 2006:73-76).

Şadi Çalık ile aynı kuşağın temsilcileri arasında yer alan önemli bir diğeri sanatçı temsilcimiz İlhan Koman ise, matematiksel bazı olguları heykelle bütünleştirerek kendine özgü bir kimlik yaratmış ve ününü ölkelerinin ötesine taşımıştır (Fotoğraf 8 - 9 - 10).

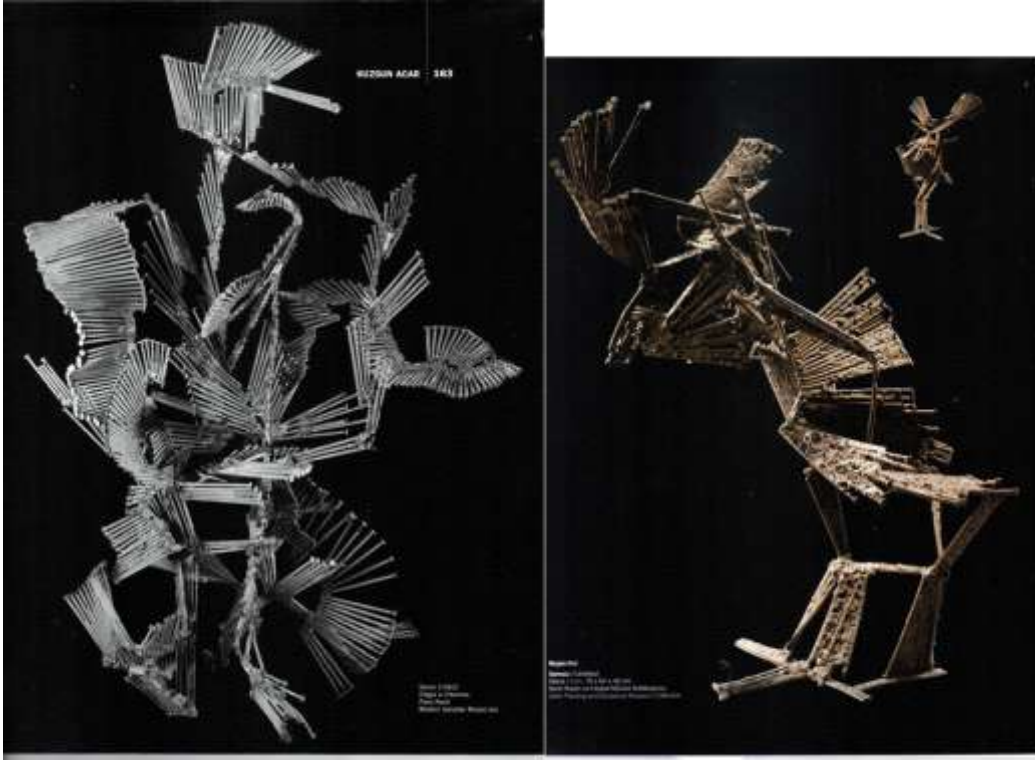


Fotoğraf 8-9-10. İlhan KOMAN, *(Soldaki Çalışma); İsimsiz, Esnek Polyhedron Tower, Alüminyum Folyo, Tel, İp, Değişken Boyutlar, Aile Koleksiyon, 1970-75 ** (Ortakdaki Çalışma), Brancusiye Gönderme, Ahşap, 100x19x19 cm, Koman Aile Koleksiyon, 1980-86 Yanıt * (Sağda Ki Çalışma); Sonsuz Sütun, 1975, Beş Ahşap Yay, Zincir, İp, 200x40x3 cm, Koman Aile Koleksiyon, 1980-86 ...**

Koman, Türkiye’de doğup yetişmiş ve daha sonra yaşamını Stockholm’de sürdürmüş, 1960 yılından itibaren Stockholm Uygulamalı Sanatlar Akademisinde heykel atölye hocalığı yapmıştır. Heykellerini “embriyonsal” (embryonic) olarak tanımlar, çünkü her parça yeni

fikirler üretmeyi ve aynı türün daha gelişmiş örneklerini üretmede kullanılacak farklı bilgilere duyulan ihtiyacı içerir. Sanatçı, sıradanlığa özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görülen kuramlara meydan okur (Şekil 14). Koman; *“İster demir olsun ister ahşap, hatta plastik her maddenin kendine has özelliklerinden kaynaklanan avantajları sonuna kadar kullanmaya çalışırım, demire yeterince hor davrandım, şimdi de ahşaba iyi davranıyorum”* ifadelerini kullanır (Koman, 2006: 92). *“Brancusi’ye Yanıt”* adlı çalışması heykel sanatında ahşabı farklı kullanımına örnek bir çalışma ve Brancusi’nin o anıtsal sütunlarına verdiği bir yanıtıdır. Koman oluşturduğu bu çalışmayla, bir meydan okumayı amaçlamadığını tam tersi, Brancusi’ye bir hayranlığı ortaya koyduğunu ileri sürer. Bu çalışmayı anlatırken de ; *“ahşabın esnekliğini kullandım, ağaç çıtalarını büküp dalga şekline soktum, sonuçta ortaya sonsuzluğa doğru uzanan bir dalga simgesi çıktı”*, ifadesini kullanmıştır (Koman, 2006: 93). 1970 yılında, yürüme andıran bir biçimde hareket edebilen heykeller üzerinde çalışmış, bu çalışmalar, kare kesitli uzun tahta parçalardan inşa edilmiştir. Bu heykellerin görünüşü bir süpürgeye benzetilebilir. Süpürgenin kılları ise koni şeklindeki ayakları oluşturur. Bu çalışma hafif bir itme sonucunda hareket etmeye başlar (Şekil 17). Konuyla ilgili olarak Koman, *“bu tarz çalışmalar beni birçok değişik bilim cephesine doğru yönlendirdi. Yapılacak bir iş ile karşılaştığımda kendi kendime değişik bir şekilde gerçekleştirilebilir miydi?”* diye kendi kendini sorgularım, mümkün olan tüm alternatif çözümler beni çok etkiler’ ifadesine yer verir (Koman, 2006: 91-92). *“Teknik çizimler ve krokiler ya da taslaklar bazen estetik güzellikleri nedeniyle büyük beğeni toplarlar, mesela Leonardo’nunkiler... Benim ilgimi çeken asıl şeyler çok işlevli araçlardan yola çıkarak oluşturulan sanatsal yapıtlardır. Çünkü mekanik objeler çok ilgimi çekiyor”*, ifadesini kullanır. Koman, hiperform adını verdiği çok boyutlu şekiller üzerine de çalışmıştır. Silindirin çok boyutlu ortamdaki karşılığı olarak da adlandırılabilir olan bu çalışmalar, kristal bilimdeki yer değiştirme kuramıyla benzerlikler gösterir. Bir hiperform, çevresi yüksekliğinden 4 kat daha büyük olan ve bükülerek kenardaki p noktasına 360 derecelik bir dönüş yaptırılan bir silindiridir. Bir başka deyişle, sanatçının oluşturduğu bu formlar, kendine özgü matematiksel formüllerin somutlanmış halleridir. Bu çalışmalar, diğerlerinde de olduğu gibi bazı matematiksel ifadeleri yansıtmaktadır (Koman 2006: 91-101).

Türk heykel sanatı tarihinin daha sonraki kuşaklarını oluşturan sanatçılarımızdan Kuzgun Acar, daha öğrenciliğinin son yıllarında soyut figürsüz çalışmalara yönelmiştir. Önceleri kafes tel kullanarak Gabo’yu anımsatan yarı saydam formların ördüğü kompozisyonlar düzenlemiş, sonradan tel ve çivi kullanarak değişik biçimde uygulamalara yönelmiştir (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 12 – 13 .Kuzgun Acar, *(Soldaki Çalışma); Soyut Kompozisyon, (Paris Bienali'nde Gençlik II. International 1 Birincilik Ödülü), Demir, Çağdaş Sanat Koleksiyonu Paris Müzesi Şehir 1961.*(Sağdaki Çalışma); İsimli, Demir, 78x62x46 cm, İzmir Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (1962).

1961 yılında bu çalışmalarından biriyle Paris Genç Sanatçılar Bienali'nde birincilik ödülü almış ve buradan kazandığı bursla Paris'e gitmiştir (Şekil 20). Paris'te bir yıl süre ile yaptığı çalışmalarını 1962 yılında Musee d'arts Modernes'de sergilemiştir (Gezer 1984:207) Kuzgun Acar'ın, sanatını temellendirdiği önemli konuların başında "yararlılık" gelmektedir. Onun düşüncesine göre, sanatın yaşamla bütünleşmesi, yaşama nüfuz etmesi, hayatla güçlü bir bağ kurması çok önemlidir. Eğer böyle olursa heykelin hayatta bir işe yarayacağını savunmaktadır. Bununla ilgili olarak; "heykel öyle de yapsan olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin. Hepsi de olur... Tepe noktaya bir yere koyarsın, süs olur; fırlatır atarsın çöp olur... Ama bir işe yaradı mı o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur", ifadesine yer vermiştir (Çalikoğlu, 2006: 113-127). Gülhane Parkı'ndaki heykeli, bu işe yararlığın bir öngörüsüdür. Tasarladığı çalışma ile "parka gelen insanın eşyasını asabileceği, hamağının ucunu bağlayabileceği bir nesne olarak ilişki kurmasını ve onu benimsemesini, sonra da onun bir heykel olduğunu anlamasını" amaçlamaktadır (Çalikoğlu, 2006:116-118). Cumhuriyet sonrası dönemde, yapıdan bağımsız olarak gerçekleştirilen anıt uygulamaları ile varlık göstermeye başlamış, ilk sanatçı kuşağının figüratif anlatımlardan soyut-inşacı anlayışa doğru bir yöneliş göstermesi ile bir değişim sürecine girmiştir. Heykel sanatının ülke kültüründe yer almasıyla birlikte heykelin kütle-mekân ve form sanatı olarak görüleceği bir üretim alanına geçiş gerçekleşmiş, tasarım düşüncesinin önem kazandığı, düzenlemelerin öne çıktığı, yeni anlatım biçimlerine ve dillerine olanak tanıyan yapıtlarla kendine özgü bir alan oluşturduğu görülmüştür (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14. Mustafa-Serap BULAT, Çift Başlı Kartal-Tırmanma Duvarı, Çelik + Polyester, Atatürk Üniversitesi Koleksiyon (2008)

Sonuç olarak, bu süreç günümüze kadar uzanan çizgide sürmekte, günümüzde sosyal kültürel ve ekonomik koşulların imkanları içerisinde bazı deneysel çalışmalar yapan sanatçılarımız bulunmaktadır (Fotoğraf 15).



Fotoğraf 15-16. *(Soldaki), Mustafa-Serap BULAT, Çift Başlı Kartal, Traverten, 550x150x150 cm, *(Sağdaki), Serap BULAT, Erzurum Yedi Kapılar, Traverten, 300x300x300 cm, Atatürk Üniversitesi Koleksiyonu, (2005)

Ülkemizin her alanında olduğu gibi heykel sanatında da çağının çizgisine varma çabaları umut vericidir. Bununla birlikte çağımızın genel ölçüleri içerisinde ülkemiz Türk

heykelinin yerel bir yeni biçem gereksinmelerine yönelmiş olduğunu gösteren bir aşamada bulunmadığını söylemek doğru bir tanımlama olacaktır. Türkiye’de heykel sanatı miras alınan geleneksel yapıdan bağımsız olarak Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen anıt uygulamaları ile varlık göstermeye başlamış, ilk sanatçı kuşağının figüratif anlatımlardan soyut-inşacı anlayışa doğru bir yöneliş göstermesi ile bir değişim sürecine girmiştir. Heykel sanatının ülke kültüründe yer almasıyla birlikte heykelin kütle-mekân ve form sanatı olarak görüleceği bir üretim alanına geçiş gerçekleşmiş, tasarım düşüncesinin önem kazandığı, düzenlemelerin öne çıktığı, yeni anlatım biçimlerine ve dillerine olanak tanıyan yapıtlarla kendine özgü bir alan oluşturduğu görülmüştür.

KAYNAKLAR

- Anonim, (2006). “*Güçlü Yontu Sağlam Yapı*”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.57-61
- CEZAR, M., (1986). “*XIX. Yüzyıl Türkiye’sinde Heykel Plastigi Sorunu*”, Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:66, S.83-85
- ÇALIK, S., (2006) “*Şadi Çalık’ın Heykelleri*”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.67-81
- ÇALIKOĞLU, L., (2006) “*Boşluğu Yutmaya Çalışan Heykeltraş: Ali Hadi Bara*”, Bellek Ve Ölçek –Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.39-53
- ÇALIKOĞLU, L., (2006) “*Boşluğu Kanatan Formlar*”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.113-127
- GEZER, H., (1984) Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, S.109
- KOMAN, İ. Ve Ribeyrolles, F., (2006) “*Non-Figüratif, Statik Ve Kinetik Heykel Üretimine Bakışım*”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.91-81
- RENDA, G., (2002), “Osmanlılarda Heykel”, Sanat Dünyamız, Kış 2002, Sayı:82, S.139-145
- RONA, Z., (2006), “*Seyhun Topuz’un Heykellerinde Geometrik-Soyutun Evrimi*”, Bellek Ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı, Ed. Cem İleri, S.197-202
- TANSUĞ, S., (1986), “*Türklerin Tarihinde Heykel*”, Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:66, S.81-82
- ÜLKÜ, V., (Dir.), (2000), Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 5, S.939-942
- YASA, Yaman, Z., (2002), “*Cumhuriyet’in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt Ve Heykel (1923-1950)*”, Sana Dünyamız, Kış 2002, Sayı:82, S.155-171, 146