J0992

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

SON 20 YILDA TÜRK HEYKEL SANATIMIZDAKİ GELİŞMENİN DEĞERLENDİRİLMESİ (1974 - 94 DÖNEMİ)

Doktora Tezi

Nevzat ATALAY
1238

Yöneten
Doç. Dr. Tarcan YILMAZ

İstanbul 1994

İÇİNDEKİLER

		Sayfa
GİRİŞ		1
I. 1)	1970 ÖNCESİ TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ GELİŞMELER	5
2)	SOYUT SANAT ve TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ ETKİLERİ	9
3)	1970'li YILLARDA TÜRKİYE'NİN SOSYO-EKONOMİK YAPISI ve SANAT İDEOLOJİSİ	19
II. 1)	1970-74 YILLARI ARASINDA SANAT ETKİNLİKLERİ KAPSAMINDA TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ DEĞİŞİM	27
2)	1974 SONRASI TÜRK SİYASAL ve KÜLTÜREL DEĞİŞİMİ İÇERİSİNDE, HEYKEL SANATIMIZDAKİ GELİŞİMİN İRDELENMESİ	32
	Füsun Onur Seyhun Topuz Ferit Özşen Hayri Karay Kuzgun Acar İlhan Koman Koray Ariş Meriç Hızal Tamer Başoğlu Saim Bugay Ali Teoman Germaner Hüseyin Gezer	
III. 1)	1980'li YILLARIN SOSYO-EKONOMİK DURUMU ve GENEL SANAT DÜŞÜNCESİ	63

2) 1980 SONRASI TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ GELİŞMELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ 69

Mehmet Aksoy
Saim Bugay
Metin Ekiz
Metin Haseki
Erol Kınalı
Rahmi Aksungur
Haluk Tezonar
Füsun Onur
Hüseyin Gezer
Zerrin Bölükbaşı
Ali Teoman Germaner
Koray Ariş
Yunus Tonkuş
Seyhun Topuz
Meriç Hızal
Remzi Savaş
Ferit Özşen
Berika İpekbayrak (Kiram)
Ertap Aksel

IV. GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKEL SANATI (1990 SONRASI) 103

Zühtü Müritoğlu
Meriç Hızal
Rahmi Aksungur
Tamer Başoğlu
Yunus Tonguç
Seyhun Topuz
Tuba İnal
Hayri Karay
Ali Teoman Germaner
Mehmet Aksoy
Salih Coşkun
Hasan safkan
Vedat Somay
Önder Büyükerman

V. SONUÇ 127

VI. ÖZET 132

VII. BİBLİYOGRAFYA 135

VIII. RESİMLER 140

GİRİŞ

Türk Heykel Sanatında son 20 yıldaki gelişmeyi konu alan bu çalışmada, heykelin 20 yıllık tarihsel gelişim çizgisinin tespiti; heykel sanatımızın bugün bulunduğu noktayı iyi tahlil etmemize olanak sağlamaktadır.

Ülkemizde Batılılaşma ile başlayan heykel sanatımız, 1950'lerden sonra çağdaş boyutta varlığını ortaya koymaya başlamış, özellikle 1970'lerden sonra sanatçıların kişisel üslup veren tezlere ulaşması ile çağdaşlaşma konusunda farklı boyutlara ulaşılmıştır. Bütün bu oluşumlara karşın ülkenin bulunduğu sosyo-ekonomik yapı, kültürel olgu ve siyasal gelişmeler Türk sanatçısını Batı aktarıcısı konumundan farklı konuma getirememekte ve çabalar sınırlı kalmaktadır. Bu durum aynı zamanda belli bir sanat düşüncesi oluşturulamamasından da kaynaklanmaktadır. Avrupa sanat akımlarının uzun bir gelişim süreci yaşamış olmaları ve bu bağlamda oluşturdukları düşünsel ve estetik temelden yoksun olan Türk Sanatı geçmişteki bu boşluğu sorgulamayı ve çözümler üretmeyi sürdürüyorsa da henüz Batının yörüngesinde olma konumundadır.

Türk Heykel Sanatımızın son 20 yıllık çizgisinin değerlendirilmesini kapsayan bu çalışmada, kaynak yetersizliği nedeniyle ortaya konan sanat biçimlerinden yola çıkılarak düşünsel alt yapı araştırılmaya çalışılmıştır.

1960'lardan sonra çeşitli yönelimlerle ortaya çıkmaya başlayan kişiliklerin, özellikle 1970'li yılların başından itibaren gerek sayıca, gerek niteliksel anlamda artış gösterdiği görülür. Türk Heykel Sanatında başlangıçtan günümüze kadar ki süreçte ortaya konan düşünsel olgu çizgisinde son 20 yıldaki gelişmeler farklı bir özellik göstermektedir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kişilik arama çabaları 1970'lerden itibaren varlıklarını ortaya koymuşlardır.

Çalışma 1974 yılından itibaren ele alınmış, çeşitli dönem ve eğilimler içinde incelenmekte ve dönemin belirleyici üslup ve kişilikleri ortaya konmaktadır. Çalışmada Batı sanat çizgisi ile bağıntı kurulmuş, sanatçıların Batı sanat düşüncesini anlama ve uygulama eğilimleri irdelenmiştir.

Türk Heykel Sanatı Batı sanat düşüncesini benimsemek durumunda kalmıştır. Bu itibarla çalışmada Batı üslup ve düşünce sistemleri ile karşılaştırılan sanatımızda sonuçlar elde edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada anıt konusu ele alınamamıştır. Çünkü anıt içeriği ve kapsamı bakımından farklı konumda yer almaktadır. Ülkenin sanat gelişmelerinde önemli rol oynayan özgür ve özgün üretimler olması düşüncesinden hareketle anıt heykeller çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Heykel Sanatımızın son 20 yıllık bölümünün araştırılması çalışmasında, heykel sanatımızın düşünsel yapısındaki gelişim ve bu gelişimi etkileyen etkenler ele alınmış, toplumdan etkilenen ve toplumu etkileyen sanat açısından heykel sanatı değerlendirilmiştir. Sanat düşüncemizin irdelenmesinde kuramsallık yanında sanat uygulamalarının ve sanatçıların düşünce sistemlerinin, sanatçı ile yapılan görüşmelerde kendilerine aşağıda belirtilen sorular yöneltilerek tespitler elde etmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yaklaşık 30 sanatçıya yazılı biçimde sorular ulaştırılmış ancak 5 sanatçıdan yazılı biçimde cevap alınabilmiştir. 20 sanatçı ile karşılıklı görüşme yapılmış temel oluşturulabilecek 30 soru çerçevesinde görüşmeler oluşturulmuş ve bu sayede çalışmanın ana mesajına ulaşılmaya çaba gösterilmiştir.

Sanatçılara şu sorular sorulmuştur;

1- Kısa öz geçmişiniz

2- Sanatı nasıl algılıyor ve yorumluyorsunuz?

3- Yaşam üzerine temel yaklaşım ve görüşleriniz

4- Eserlerinizde özellikle tercih ettiğiniz malzemeler, özel nesneler kullanıyormusunuz, neden?

5- Üretimlerinizi yaşamsal problemler üzerine temellendirdiğinizi söyleyebilirmisiniz?

6- Bu mesleği seçme nedeniniz nedir?

7- Kendinizi başka bir meslekle de ifade edebilirmiydiniz?

8- Sanatınızda kendinizi ifade ettiğinizi söyleyebilirmisiniz?

9- Üretimlerinizi genel anlamda, hangi bağlamda ele alıyor ve niteliyorsunuz?

10- Sanatınızı salt anlatım aracı olarak mı ele alıyorsunuz?

11- Üretimleriniz bir temayı izliyor mu, neden?

12- Türk Heykel Sanatı içerisinde konumunuzun olduğuna inanıyormusunuz ve böyle bir saptama yapmak istermisiniz?

13- Hayranlık duyduğunuz veya reddettiğiniz sanatçılar var mı, neden?

14- Yapıtlarınızla benzerlik kurabileceğiniz sanatçılar hakkındaki düşünce ve yorumunuz?

15- Uygulamalarınızda çevresel veya sosyal etkilenmelere açıkmısınız, yoksa sanatınızı duygularınıza mı temellersiniz?

16- Tasarımlarınızda etkili olduğunu söyleyebileceğiniz unsurlar nelerdir?

17- Sizce sanat yapıtında zeka, duygu ve el becerisi oranları nedir?

18- Sanatçı ve aydın olarak literatür ve sanatsal (biçimsel) hangi kaynaklardan beslenmektesiniz?

19- Sizce sanat üretmenin anlamı nedir?

20- Üretimlerinizin tasarımlarında düşünce mi ağırlıktadır, yoksa salt malzeme mi sizi yönlendirir?

21- Bilinçli olarak bir sanat akımı savunucusumusunuz.? Lütfen geniş biçimde irdelermisiniz?

22- Heykel sanatçısı olarak sosyal boyutunuzu izaha çalışırmısınız?

23- Üretim zorluğu çekiyormusunuz?

24- Üretim zorluğu nedeniyle üretimlerinizde sapmalar oluyormu?

25- Sanatınızda psikolojinin ne derecede önemi var, siz böyle bir kaygı içindemisiniz?

26- Sanatınızı oturttuğunuza inandığınız bir alt yapısı var mı, nedir?

27- Sanatınızda bilim ve teknolojiyi kullanıyormusunuz, üretimlerinizde faydalandığınız bilim dalları nelerdir ve düşünce boyutunuza neler getiriyor?

28- Dünya Çağdaş Sanatını, özellikle heykel sanatını izleyebiliyormusunuz? Bu konuda hangi kaynaklardan faydalanıyorsunuz, örneklermisiniz?

29- Sanatınızda ulaşmak istediğiniz nokta nedir?

30- Çağdaş Türkiye heykeli, konumu ve gelişimi konusunda yorumunuz ne olabilir?

Bu çalışmada sanatçılar, üretim yoğunlukları ölçüsünde irdelenmiş, olanaklar ölçüsünde sanatçı sayısında sınırlamaya gidilmemiştir. Buna karşın özellikle yurt dışında yaşayan bazı heykel sanatçılarımız ile irtibata geçilememiştir.

Çalışma süresi 20 yıl olarak ele alınmış olması ve genç kuşak sanatçılarının ayrı bir konumda değerlendirilmesi düşüncesi ile genç kuşak heykel sanatçıları çalışma kapsamı dışında tutulmuştur.

Çalışmada betimleyici olmaktan çok çözümleyici bir yöntem izlenmiştir. Çözümlemelerde sanat düşüncesindeki temel veriler ve temel özelmlikler hareket noktasını oluşturmuştur. Bu veriler ışığında kişisel yorum ve değerlendirmelere sıklıkla yer verilmiştir.

Çalışma iki ana bölümde ele alınmıştır. Alt bölümler arasında biçim ve içerik dengesi kurulmaya çalışılmış, dönemin özelliğine göre bazı bölümler daha kapsamlı ele alınmıştır. Birinci bölüm; 1974 öncesi başlangıçtan itibaren özet olarak ele alınmış, ikinci bölümde 1974 yılı sonrası kapsamlı biçimde değerlendirilmiştir. İkinci bölüm tarihsel gelişim çizgisi içerisinde her dönemin genel sanat ve kültür olgusu ve Türk sosyo-ekonomik yapı etkileri gözönünde tutularak Heykel Sanatımızdaki gelişim ve değişim tespitlerine çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde gerek 1974 öncesi gerekse 1974 sonrası dönemde Batı sanat düşüncesi ile olan ilişkiler ve özellikle 1974 sonrası ortaya çıkan kişilikler bağlamında tarihsel gelişim çizgisinde ele alınmış ve yorumlanarak genel değişim tespitlerine çalışılmıştır.

Ekler bölümünde; konuyu desteklemesi amacıyla resimler sunulmuştur.

I. 1. 1970 ÖNCESİ TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ GELİŞMELER

Türkiye'de modern sanatı irdelerken, modern kavramının ve modern projesinin Türkiye'ye nasıl girdiğine bakmak gerekir. Alman düşünür Habermas "modern" kavramı için şöyle diyor: "Modern sözcüğünün latince kökeni "modernus" 5. Y.Y. da Hıristiyanlığı Roma'dan ve çok tanrılı dinlerden ayırmak için kullanılmış. Değişik içeriklerle modern terimi, bir dönemin kendini antik geçmişe göre sınamasında, ya da kendini eskiden yeniye geçişin sonucu olarak görmek anlamında kullanılır. Aydınlanma çağından sonra modern olma düşüncesi, modern bilim ve teknolojisinin etkisinde kalarak, bilimin sınırsız gelişimine bağlı olarak toplumsal ve ahlaksal iyileşmeye doğru ilerleme anlamında değişime uğramıştır. En yeni modernizm (19. Y.Y. ortası) gelecek ve bu gün arasında soyut bir karşılık oluşturur. Bizler hala bu 19. Y.Y. ortası estetik modernizmin çağdaşlarıyız. O zamandan bu yana modern denilen yapıtlar yenidir. Bu bir sonraki üslubun getireceği yenilik tarafından geriye itilecekti, ama bu üslup olanın hemen modası geçerken; modern, klasik olanla gizli bağını korur. Kuşkusuz zamana karşı koyabilen herşey klasik olarak nitelendirilmiştir. Ancak modernliği vurgulanmış bir belge bu klasik olma gücünü geçmiş dönemin otoritesinden almaz, modern bir yapıt bir zamanlar özgün bir modern olduğu için klasik olur. Bizim modernlik anlayışımız klasik olmanın kendine özgü kurallarını yaratır. Bu bağlamda modern sanat tarihi için, klasik modernizm terimi kullanıyoruz. Modern ve klasik arasındaki bağıntı sınırlanmış ve kısıtlanmış tarihi referansını kesinlikle yitirmiştir. Bu sözlerle modernizmin bitmemiş bir proje olduğunu vurgulamaktadır."

Modern projesi Türkiye'ye Emperyalizme karşı ve ulusal bağımsızlığı sağlamak için getirildi. Bu transfer, üç aşamada gerçekleşti: (1)

a - Osmanlı batılılaşması

b - Atatürk Devrimleri

c - Demokratikleşme.

Tanzimatla (1839) birlikte yaygınlaşan Batılılaşma hareketi sanat düşüncesini de etkilemiştir. Böylece "Doğu-İslam" sisteminden ayrılınmış

1) MADRA BERAL "Modern'den Postmodern'e" Gösteri (Nisan, Mayıs, Haziran 1991) sayı 125-127, s. 40-66.

ve batı estetiği ve tekniğine yönelinmiştir. Batı kültürü olan emperyalizmin benimsenmesi devlet eliyle olmuş ve sindirilmeden gelişmiştir. Bu dönem sanatı, batı felsefe ve estetiğinin yeterince kavranamaması nedeniyle, biçimci bir taklitçi olarak değerlendirilmektedir.

Batı kültüründe insana evrensel ve soyut boyut getirmek, onu bir düşün konusu yaparak nesnelleştirmek, özgül bir niteliktir. Nesneye dönük kültür yapısı, sanat kuramlarını da kendi doğrultusunda oluşturmuştur (2).

XIX.Y.Y.ın ikinci yarısından itibaren Avrupa sanatına Doğalcı (natüralist) anlayış hakim olmuş, yüzyıl sonuna kadar etkisini sürdürmüştür.

Batı tekniği içinde üretilen ilk resimlerde ; duvar ve halk resimlerindeki anlatımcılık, doğa gözlemciliği ve 17. Y.Y. dan başlayarak minyatürlere giren üç boyutlu yanılsama değişmemiştir. Değişen sadece resmin mekan içerisinde kullanımı, resim ve heykelin Batılılaşma ve Ulusal bağımsızlık sürecindeki değişim araçlarından birisi olma durumuna gelmesidir (3).

Sanat eğitiminin bir kurum tarafından verilmeye başlanmasına kadar batılı anlamda heykel sanatçısı bulunmadığı gibi, batı tarzı heykel üretiminden de bu süreler içerisinde sözetmek mümkün olamamaktadır. Güzel Sanatlar Akademisinde heykel eğitimine başlamadan önce yontuculuk mimariye bağlı taş işçiliği şeklinde uygulanmış, mimari elemanlarda yazının figüre benzetilmesi, bitki ve hayvan stilizasyonu ile oluşturulan kabartmalar ve fonksiyonelliği ötesinde soyut form karakterler şeklinde değerlendirilen mezar taşları batılı anlamda olmamasına karşın, geleneksel ve doğal, yaratıcılık örnekleri olarak değerlendirilmelidir.

Akademide heykel eğitiminin başlamasından itibaren (1883) Türkiye'de batı estetik ve tekniğine uyan tarzda heykel üretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde yetişen İhsan Özsoy, Mahir Tomruk ve İsa Behzat, Nijat Sirel

---

2) KUBAN DOĞAN "Sanat Yaşamımızda Kuramsal Düşünce Gerçekliği" Boyut Sayı 2. s. 13.

3) MADRA BERAL 8.4.1993 Marmara Üniversitesi'ndeki konuşma metni.

gibi heykel sanatçıları klasik sanata bağlı bir doğalcılığın temsilcileri olarak Türk Heykel Sanatının bir yerde klasik dönemini oluşturmuşlardır.

"1. Dünya Savaşından sonra Osmanlı İmparatorluğunun sosyal, siyasal ve ekonomik yapısında 200 yıldan beri meydana gelen gerileme ve çöküntüler nedeniyle 20. Y.Y. da yaşayabilme olanağı bulunmayan bir devlet haline gelmiştir. Toplum, bilim, sanat ve tekniğin oluşturduğu uygar dünyada gelişme ve ilerleme sağlamak için yeterli bilgi birikimine sahip bulunmamaktadır" (4).

Bu nedenle, Atatürk kurulan Türkiye Cumhuriyetinin çağdaşlaşmasını sağlamak için üst yapı devrimleri ile yenilikleri kökleştirecek yasamaları, kurum, kuruluşları gerçekleştirerek uygar devlet olma yolunda önemli adımlar atmıştır.

Ancak çağdaşlaşmayı gerçekleştirecek aydın kadrosunun yetersizliği, bilgi gücü gereğini gündeme getirmiştir. Sanatın oluşturulmaya çalışılan uygar devlet içerisindeki konumu gereği çağdaşlaştırılması amacı ile diğer dallarda olduğu gibi Batı sanatını kavramak bakımından Avrupa'ya sanatçılar gönderilmiştir. Avrupa'ya ilk gönderilen heykel sanatçı grubu olan Ratip Aşir Acudoğu, A. Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve Nusret Suman yurda döndüklerinde, çağın yeni akımlarından uzak ve kişisel tarzlarını oluşturmuş olan Bourdelle, Maillol ve Despiau'ya ilgi duyarak heykel üretmişlerdir.

20. Yüzyıl başında Avrupa'da görülen sanat akımları uzun bir gelişimin ürünüdür. Düşünce karşıtlıkları ile oluşan hareketler sanatın gelişimini sağlamıştır. Bu gelişmenin alt yapısını 10. Y.Y. da ortaya çıkan Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi oluşturmaktaydı. sözkonusu toplumsal hareketler bazı kavramların ortaya çıkmasına ve sorgulanmasına zemin oluşturmuştur. Bu kavramlar özgürlük, eşitlik, bireycilik ve milliyetçilik kavramlarıdır.

19. Y.Y. da Klasizme koşut romantizmle başlayan bu hareket 20. Y.Y. da bilim ve teknikte görülen gelişmelerle hızlandı. Bu dönemlerde

4) GEZER HÜSEYİN Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli Türkiye İş Bankası Yayınları Ankara, 1984 s. 24-25

Avrupa'ya gönderilen heykel sanatçılarımız, çağın yeni gelişimlerini kavramakta güçlük çekmişlerdir. Sanattaki yeniliklerden öte, kişisel tavırları ile varlık gösteren, figürlerinde sağlamlık, denge gibi temellere dayanan, ışık ve gölge oyunlarından büyük ölçüde kaçınan Aristide Maillol, çıplak heykellerinde Maillol'a yaklaşan büstlerinde ifade gücünü ön plana çıkaran Charles Despiau ile ayrıntıya ve anıtsallığa önem veren Antoine Baurdelle gibi sanatçıların etkisinde üretimler yapmışlardır.

Bu nedenle Türkiye'ye dönen sanatçılar bocalama geçirmişlerdir. O günlerdeki güçlükleri Zühtü Müritoğlu şöyle dile getirmiştir. "Yüzyıllar süren bu kopukluğun bizleri bu sanat dalında geçmişsiz, geleneksiz bıraktığını belirtmekte yarar vardır. Heykel eğitimine başladığımız zaman tümden boşlukta idik ve bu sanatı Batıdan öğrenmek zorunda kalmıştık. Zaten Cumhuriyetimizden 40 yıl önce başlayan bu sanat dalında büyük bir aşamada yapamamıştık. O günkü toplum yaşamına yabancı bir sanattı" (5).

1937 yılında akademiye eğitimci olarak çağrılan Roudolf Belling çağın yeniliklerine açık ve bu anlayışta heykel üreten bir sanatçıdır. Kişisel yorumların ötesinde, antikite aracılığı ile plastik problemleri çözmeyi, eğitiminde ilke edinmekteydi.

Türkiye'ye dönen ressam ve heykel sanatçıları Batı sanat tarzı eserler üretmeleri dışında, Çağdaş Türk Sanatında ilk düşünce birlikteliğini başlatmışlardır. Çağdaş sanat akımlarını Türk sanatına tanıtma amacında olan "D" grubu ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (MRHB) grubunda heykel sanatçısı olarak Zühtü Müritoğlu ve Hadi Bara bulunmaktaydı.

Türkiye'de sanatı ilk kez bir entellektüel konu olarak ortaya çıkaran bu hareketi Hüseyin Gezer şöyle yorumlamaktadır. "Herşeye rağmen bu çabalar sınırlı kalıyor, sergileri ziyaret eden, konferansları izleyen, ya da bu yazıları okuyan az sayıdaki aydına ulaşılabiliyordu".

Esasen başka türlüsü de beklenemezdi. Bizim dışımızda gelişen, entellektüel içeriğine henüz giremediğimiz bir uygarlıktan, ayrı yapıdaki ayrı nitelikteki, bir kültürden ancak birkaç sanatçı aracılığıyla, saksıda çi

5) GEZER HÜSEYİN Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli s. 25

çek getirilir gibi getirilmiş bulunan bu değerlerin toplumca anlaşılması, benimsenmesi, hele benliğine sindirilmesi olanağı yoktur.

Ancak bunun yanında anıtlar toplumsal gelişmelerin sonucu olarak duyulan bir gereksinme ile birlikte başlayan bir başka uygulama olmuş ve heykel sanatının bir konu olarak topluma ulaşmasında daha etkili rol oynamıştır (6).

Toplum heykeli anıtlar ile tanımaya başlıyordu. Bunun yanında az sayıdaki heykel sanatçısı batıda "yerleşmiş, kavgası dinmiş" anlayışlarda heykeller üretiyor ve bu üretimleri yine az sayıdaki aydın izleyebiliyordu. Bu dönem heykel sanatçıları, 20. Y.Y. başlarında batıda etkisini gösteren sanat anlayışını benimseyememişlerdi. Çünkü, sanatın o dönemdeki gelişmeleri içinde yeşerdiği uygarlığın gelişmeleri ile bağıntılı ve yeni girilen çağla uyumlu olarak doğal bir kaynaşma ve oluşma halinde ortaya çıkmıştır. Kendinden evvel gelen ve kendisini hazırlayan sanat gelişmelerinden ve sosyolojik bağlardan kopuk olarak onları anlamaya, duymaya olanak yoktu. Bu nedenle Rodin, Bourdelle ve Maillol sanatçılarımıza daha yakın ve sıcak geliyordu (7). Bu çizgi ve etkide süren heykel sanatımız 1945 lere kadar devam etmiştir.

2- SOYUT SANAT VE TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ ETKİLERİ:

Soyut sanat kavramı, duyumlama ile kavranan, doğa gerçekliğini yansıtmayan bir biçim ilkesidir. Michel Seuphor "Soyut sanat figüratif gerçekliği bu gerçeklik sanatçının hareket noktası olsa da, olmasa da hiçbir yönden hatırlatmayan bir sanattır" şeklinde soyut sanatı tarif eder. Doğasal obje dünyasını, ya da onun kavramı ile ilgili biçimsel ilişkisini değişmez salt gerçekliğe götürmek için sanatçı soyut anlatıma yönelir, böylece sanat yaratması büyük bir özgürlük ve ifade çeşitliliğiyle içsel

6) GEZER HÜSEYİN Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli s. 19

7) GEZER HÜSEYİN Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli s. 27

anlatıma kavuşur. Çağdaş bilim ve felsefe, evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi, sanat yaratmalarını da soyut sanat biçimleri olarak objektifleştirmiştir (8).

Çağdaş düşünce, yeni bir soyut düşünsel obje dünyası yaratmıştır. Soyutlama, yüzyıl başındaki tüm plastik sanat yaratmanlarının belirleyici özelliği olmuştur.

Yüzyıl başında kübizmin ortaya attığı düşünsel konstrüktiv biçimler dünyası, çağdaş soyut sanat kavramı için bir çıkış noktası olmuştur. Soyut sanatı temellendiren, ölçü, sayı, orantı, sağlam biçim konstrüksiyon, çözümsel kübizmin salt kurgusal niteliğinden kaynaklanmaktadır.

Bu temelden giderek, 1910 dan itibaren Malevitsch, sanatta kendine özgü bir varlık, yalnız biçim, çizgi ve renk elemanlarından oluşan bir yapısal düzen oluşturmuştur. Aynı yıl Kandinsky biçim ve renk elemanları ile oluşan duygusal niteliği ağır basan fırça hareketleri ile soyut sanat iki ana yönde oluşmuştur. Böylece Malevitsch geometri-soyut, Kandinsky ise lirik soyut sanatın öncüsü olmuşlardır. Kandinsky Vologda yöresindeki köy evlerinin döşenmesine karşı ilgisi burada görülen doğa üstü duyarlığı, sevinç ve korkuları dile getirme isteği gibi insanın değişmez nitelikleriyle kurulan bağdı. Marc Chaqall'da "sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına bir köprü" olduğunu savunmaktaydı. İlkel sanat Batı toplumunun maddeci değerleri, sahte ve dayanıksız çekiciliği ile bozulmamış olması gerçeği, soyut sanata inanan sanatçıları, kurallardan bağımsız ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve etkisiz kullanabilmek düşüncesine getiriyordu (9).

Romanya'lı Heykel Sanatçısı Brancusi, insan anatomisini eksiksiz bir biçimde işlemeyi akademik ölçüler içinde öğrenmiş, fakat heykelde insan gövdesinin tartışılmaz egemenliğine karşı baş kaldırmıştı. 19. Y.Y. ın büyük bir özenle ve zorlama bir ustalıkla yarattığı bu heyecandan yoksun yapıtların hepsine Brancusi biftek adını veriyordu. "Anlaşılmaz formülleri ve gizleri aramayın boşuna. Sevinçten başka birşey değil benim size

8) TUNALI İSMAİL Felsefe Işığında Modern Sanat Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul 1981 s. 131
9) LYNTON NORBERT Modern Sanatın Öyküsü Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1982 Çeviren Cevat Çapan, Sadi Öziş, s. 85

sunduğum. Görünceye kadar bakın benim heykellerime. Tanrıya en yakın olanlar onları gördüler" düşünceleri ile ve 1910 yılında yaptığı **"Paşarea Maiastra (sihirli kuş)"** heykel versiyonu örneği ile de soyut sanatın içerisinde olduğunu ortaya koymaktaydı.

Geleneksel Türk Sanatı, soyut bir yapı göstermesine karşın, Batıdaki soyut biçim evrimini yaşamamıştır. XX. Y.Y. da kübizme temellenerek başlayan soyut sanat akımları, ilk çeyrek Y.Y. da gelişimini tamamlamıştır. 1941 de yeni bir hareketle ABD'ye geçerek II. Dünya Savaşı sonrası egemen sanat akımı olmuştur. 1945'e kadar geometrik soyut akımı Avrupa'da egemen iken bundan sonra soyut-dışavurumcu akım ön plana çıkmıştır. Yüzyıl başında ortaya çıkan soyut sanat akımı gerek resim, gerekse heykel sanatımızda etkisini ancak 1946 yılından sonra göstermeye başlamıştır.

1946'da İlhan Koman, 1947'de Zühtü Müritoğlu ile başlayan yarı soyut heykel uygulamaları, 1949 da Hadi Bara ile soyuta yönelmiştir. Böylece ilk soyut heykel çalışmaları **Hadi Bara** ile başlamış oluyordu. Ayrıntılardan arınmış, plan-volüm, boş dolu formlarla vurgulanmış birkaç ayrı soyut figür heykeli Hadi Bara'nın soyuta geçiş öncesi heykelleri olmuştur. Bundan sonra Bara tamamen soyut üretimlere geçmiştir. Geometrik soyut anlayıştaki heykel çalışmaları ile Bara Türkiye'de ilk örneklerini vermiştir. 1951'de **"Boşlukta Sürekli Biçim"** ve **"Boş Dolu"** adını verdiği geometrik-soyut eserlerini oluşturmuştur. 1951'de Türkiye'ye dönen İlhan Koman 1952'de "espas" Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (D.G.S.A.)'de oluşturduğu bir Geometrik-Soyut düzenlemedir.

Hadi Bara demir malzeme kullanarak düz yüzeylerle, paralel çubukların karşıtlığından doğan hareketli heykeller gerçekleştirmiştir. Boş--dolu dengesi, bu düzenlemelerinde başarılı biçimde ortaya konmuş, yatay ve dikey elemanlar önem kazanmıştır (10).

Hadi Bara'ya göre; önemli olan tasarladığımızı şekillendirebilmektir, ama bunun ille de mermer, tunç, altın ve betonla olması şart değildir. Şart olan, tasarıyı ne yapıp yapıp, en basit, ucuz gereçlerle ortaya koymak ve onu hayata karıştırabilmektir. Tasarı herhangi bir gereçle şekillenirse onu değerli, dayanıklı maddelerle işlemek kolaydır. Önemli olan yoktan varetmektir (Resim 1-2).

10) GEZER HÜSEYİN **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli** s. 101

Hadi Bara bu yönlendirici tavrı ile İlhan Koman, Ali Teoman Germaner, Kuzgun Acar ve Füsun Onur'u etkilemiştir.

Zühtü Müritoğlu ise, yumuşak maddelerle dengeyi arayan doğalcı anlayıştan sonra, Paris'te bulunduğu yıllarda (1948-49) pişmiş toprak heykelleri ile soyutlamaya yaklaşmıştı. Önceleri ağaç dallarından ve köklerinden yararlanarak ve onları cilalaması, bazende ince bakır aplike etmesi ile oluşturduğu "doğa arıtması" diyebileceğimiz heykeller üretmiştir. Daha sonra kendi şekillendirdiği elemanlarla oluşturduğu kompozisyonlar izlemiştir (11).

Figürlü heykellerinde Despiau ve Gimond'dan etkilenen sentezci ve duygulu maddenin yapıtlarına kazandırdığı sıcak hava, artık yerini malzemenin nisbeten kuru etkisine bıraktı. Biçim ve düzenlemede duygunun yerini akıl ve ölçü almıştır (12).

Sanatçı özü ve kalıcıyı arayan yapıtlarından sonra rölyef çalışmalarında doğa stilizasyonuna giderek, doğa biçim ilgisine geçmiştir. 1953'te Londra "Çağdaş Sanatçılar Enstitüsü"nün düzenlediği" Bilinmeyen Siyasi Esir konulu yarışmaya katılan Zühtü Müritoğlu ilk geometrik-soyut örneği ile Grup B Serisinde ödül almıştır.

Zühtü Müritoğlu 1955'te oluşturduğu ışık küpleri ile hacim ve boşluk dengesini ürettiği bu küplerde aradığını gösteren örnekler ortaya koymuştur. Sanatçı sanatı ile ilgili açıklamasında "Belli çağdaş dünya koşullarından etkilenme olabilir, ama beni ilgilendiren yalnız biçimlerin düzeni, oranları ve uyumlarıdır" demektedir (13).

Zühtü Müritoğlu yapıtlarında soyutlama amacı ile nesneleri tüm tesadüfi özelliklerinden soyarak genel evrenselliği ve değerleri (denge durum, ölçü, sayı vb) ortaya çıkarır. Değerler doğada bizim için hazır olmadığına göre, zorunlu olarak sanatın doğa ile ilgisinde, artık tesadüfi olan realite silinecek, yerine estetik biçimin bir başka gerçekliği, daha derin olan bir evrensel realiteye geçiş başlayacaktır (14).

11) GEZER HÜSEYİN **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli** s. 108
12) GEZER HÜSEYİN **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli** s. 109
13) **BOYUT DERGİSİ** Zühtü Müritoğlu ile görüşme sayı 115, Eylül 1982 s. 6.
14) TUNALI İSMAİL **Felsefe Işığında Modern Sanat** s. 170

Zühtü Müritoğlu 1963-67 yılları arasında "**Mezar Taşı**" adını verdiği geometrik-soyut heykeller yapmıştır. Çeşitli ağaç türlerinden oluşturduğu heykellerinde, ağacın tüm olanaklarından yararlanmıştır. Eserlerinde yatay ve düşey elemanları dengeli bir düzende oluşturarak ve bazılarını demirle birleştirerek sağlam kompozisyonlar oluşturmuştur. Düzgün geometrik bölüntüler, maddenin dokusal özellikleri ile ayrı bir anlam kazanmıştır.

İlhan Koman 1947-50 yılları arasında bulunduğu Paris'teki çalışmalarında, kısa zamanda çağın anlayışı paraleline girebilmiş, o planda kalabilmeyi başarmış bir sanatçıdır.

Çağdaş Yontu Sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Koman 1961 den itibaren uluslararası sergilere katılmıştır. Yapıtlarında tamamen geometrik-soyut uygulamalar yanında geometrik ve figüratif biçimlerin sentezi ile "**Sonsuz**" adını verdiği bir dizi heykel üretmiştir. Bu çalışmalarda sarmal bir düzenleme ile hareket sağlanmıştır. 1970,71 yılları arasında geometrik şekiller ve karakterler üzerinde deneysel şekillendirmelerde başarılı çözümlere ulaşmıştır (15).

Sanatçının yeniliğe dönük tavrı ve sürekli araştırmacı yapısı ile evrensel yapı niteliği kazanmıştır. 1955'de Hadi Bara ve Mimar Tarık Carım'la "Türk Grup Espace" kurulmasına katılmıştır. Grup "uzaysal" ilişkiler plastiğinin bir bütünde birleşmesini ilke edinmiştir. 1951'de Paris'te kurulan "Grup Espas" mimar, ressam, heykeltraş olan Andre Blac tarafından oluşturulmuştur. Hadi Bara tarafından hazırlanan "Plastik Sanatların Sentezi" adlı yazı, Grup Espace'ın Paris Genel Kurulunda onaylanmıştır.

Hadi Bara yazısında şöyle diyordu:

"Plastik Sanatlar Sentezi hakkında durum ve düşüncelerimizi belirtmeyi yararlı bulduk. Bizim için sentez; resim ve heykelleri, en uygun ve elverişli olsa bile, mimari ya da doğal çevreler içine yerleştirmekten ibaret değildir. Gerçek sentez, bizim için mimari eserdir ve doğuşunun ilk döneminde başlar. Daha doğrusu kendi çevreleri içinde tasarlanmış mimari, resim ve heykel eserlerinin birbirleri ile uyumlaştırılması değil de, daha

15) GEZER HÜSEYİN **Türk Heykeli** Türkiye İş Bankası Yayını Ankara (1987) s.164

çok ressam, heykeltraş ve mimarın görüş ve düşüncelerini bir tek eser üzerinde spasiyal (boşunsal) ilişkiler plastiğinin bir bütünde birleşmesidir".

Grubun mimari ile birlikte tasarlanan plastik çalışmaları gerçekleştirdiği, ancak "Türk Grup Espas" etkin bir işlev gerçekleştirememiştir.

Hadi Bara , Zühtü Müritoğlu ve İlhan Koman gibi geometrik soyut tarzda eserler veren bir diğer sanatçımız da Şadi Çalık'tır.

Şadi Çalık geometrik-soyut eserleri yanında figüratif çalışmalar da yapmıştır. Özellikle mimariye dekoratif eleman olarak uyguladığı soyut röl-yeflerde oluşturduğu kompozisyonlarla ışık gölge parçalanmalarını ustalıkla ortaya koymaktadır. Figüratif çalışmalarında genellikle ışık planlarını parçalayarak keskin sınırlı, düz yüzeyler halinde oluşturan bir üslup hakimdir (16).

Şadi Çalık yeniliğe dönük araştırmayı ve denemeyi seven bir sanatçıdır. 1957 yılında Amerikan Haberler Merkezinde açılan sergiye verdiği, üçgen prizma kaideye oturtulmuş ve bir noktada birleşen üç tel çubuğun merkezinden diklemesine yükselen bir telden oluşan eseri ilgi ve hayretle izlenmiştir. Sanatçı "Minimumizm" adını verdiği, bu eserini ilk kez sergiliyordu. Bu yapıtla ilgili açıklamada; Şadi Çalık'ın tümü ile soyut bir yapıt olan "Minimumizmi, 6 mm. çapında, mat siyaha boyanmış, 1.20 m. uzunluğunda ve üç çatallı bir kaide üzerine monte edilmiş bir inşaat demiriydi. Bu üç çatallı kaide üzerinde uzayan demir çubuk, gerçek boşluğun bu anlamda vurgulanmasının ülkemizde ilk denemesi oluyordu. Ve kuşku yokki ilk sergilendiğinden bu yana, önemi giderek artmıştır (Resim 3-4).

ABD'de 1965-70 yıllarında egemen olan "Minimalist" anlayışta sanatçı en yakın geometrik biçimlerle anlatım yolunu arıyordu. Çok az çizimle çok şeyi anlatmayı amaçlayan bu anlayışta, sanatçılar sadeleştirme eğilimini sonuna kadar götürmüşlerdir.

16) GEZER HÜSEYİN Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli s. 199

Soyut heykel denemelerinde Şadi Çalık birbirlerine zıt biçimleri uzlaştıran bir eğilim içinde olmuştur. Sanatçıda malzeme seçimi, teknik uygulama gösterişten uzak bir yalınlık gösterir. Şadi Çalık'ın demir çubuklarla işlediği biçimler, boşluk içinde silindirik ögenin geometrik katılığı çevresiyle bu katılığa karşın, ılımlı bir bütünleşmeye ulaşmaktadır. "Soyut heykellerinin bazıları kütlenin oyularak, çizgisel denebilecek ögelere kadar inebilen bir çeşit redüsyona başvurduğunu gösterir" (17).

Sanatçı soyut heykeller dışında ortaya koyduğu Atatürk Anıtlarında, kitle ve boşluk dengesine önem vermiştir. 1966'da yaptığı ODTÜ Kampüsündeki Atatürk Anıtında geometrik blok taşıyıcı eleman üzerinde güven uyandıran sağlamlığı ile taşıyıcının anıt blokunu boşlukta tutan özelliği önemlidir.

Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu, İlhan Koman ve Şadi Çalık daha sonraki yıllarda yetişen sanatçılara temel oluşturacak yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların araştırmaları ile ortaya koydukları eserler aynı zamanda çağdaş heykel sanatımızın başlangıcını oluşturmaktadır.

Figüre bağlı olduğunu söyleyen ve 1950 yılından sonra yarı-soyut anlayışta eserler veren önemli heykel sanatçılarımızdan Hüseyin Gezer sanat anlayışını şöyle tanımlamaktadır.

"Sanat anlayışım ve yapıtlarım ana hatları ile tamperamanımın ve zihni yapımın niteliklerini yansıtır. Nizam ve Denge Tutkusu ve coşkun bir duygusallık". 1950 ile 1960 yılları arasında heykelde oran ve kompozisyon prensipleri araştırmaları sırasında **"Efenin Aşkı** ve **Çocuk ve Ana** yapıtlarını oluşturmuştur. Bu eserlerinde Sanatta, bölgesellik düşüncesinin etkileri" olduğunu söylemektedir (Resim 5-6).

Sanatta, yorum özgürlüğünün sınırsız tutulması gereğine inandığını söyleyen Hüseyin Gezer, her çağın kendi koşullarına uygun sanatı da getir-

17) TANSUĞ SEZER "Şadi Çalık'ta Plastik Kütle Anlayışı" **Sanat Çevresi** Sayı 16, Şubat 1980 s. 22

mesinin doğal olduğunu belirtmektedir. Diyagonallerin ördüğü dinamik bir düzen ve kaidenin heykelin plastik bir elemanı olduğu düşüncelerini yaptığı birçok anıtta ortaya koymuştur.

Yine yarı-soyut ve figüratif anlayışta eserler üreten Zerrin Bölükbaşı 1956 yılında açtığı sergide ve daha sonra oluşturduğu eserlerinde yarı soyut tarzın yanında **"Zencibaşı ve Dansözler** serisi heykellerinde olduğu gibi dışa vurumcu bir stilizasyon da izlenmektedir.

Geometrik soyut anlayışta üretimler yapan iki önemli sanatçımız ise Ali Teoman Germaner ve Tamer Başoğlu'dur.

1951 yılından itibaren çeşitli malzemeleri kullanarak üretimler yapan Ali Teoman Germaner Paris'ten döndükten sonra taşa ve ağaca uyguladığı yapıtları tek elemana yönelen dolu kitle etkisi arayan figürsüz çalışmalardır. Zühtü Müritoğlu ve Hadi Bara'nın soyut sanat araştırmalarından etkilenmiştir.

1968-69 yıllarında pişmiş topraktan **"Zümrüt-ü Anka"** isimli iki yontu gerçekleştirmiştir. Ayrıca boş-dolu dengesi gözetilerek kuş motifleri uygulamaları ve üzerine motifler işlenerek ağır kitle hafifletilmiş, katı ve monotonluktan kurtulmuştur. Sanatçı heykel çalışmaları yanında seramik ve gravür çalışmaları da üretmiştir (Resim 7).

Tamer Başoğlu, 1960-66 yılları arasında geometrik soyut yapıtlar vermiştir. Ağaç kitleyi anaform olarak ele alıp, bakır levha biçimlerini aplike ederek formu malzeme ve biçim yönünden zenginleştirmiş ve hareketlendirmiştir. Sanatçı 1966 da ODTÜ anıtını geometrik-soyut anlayışta gerçekleştirmiştir. Başoğlu hafif betondan gerçekleştirdiği soyut yontuda oluşturduğu oyuklarla kitlesel yapıyı monotonluktan kurtarmayı amaçlamıştır (Resim 8).

1968'de Devlet Resim Heykel Sergisi (DRHS) 2. ödülünü aldığı **"Uhgines"** adlı demirden yapılmış heykeli geometrik soyut sanattan kaynaklanan kinetik bir anlayış içeriyordu. Sanatçı 1966-67 yılında bu anlayışta çalışmalara başlamıştır.

Saim Bugay Şadi Çalık'ın öğrencisi olmuş ve çalışmalarında ondan etkilenmiştir. Demir ve ahşap malzemeyi kullanarak soyut-geometrik ve yarı soyut heykeller oluşturmuştur. Ağaç soyut heykellerinde, tek cepheli bir modülün tekrarıyla oluşmuş zevkli ve plastik değeri olan heykeller üretmiştir (Resim 9-10) (18).

1968 yılından itibaren minimalist anlayışta çalışmalara başlayan Füsun Onur 1970'ten itibaren Türk Heykel Sanatı içerisinde yeni bir aşama yapmıştır. Eserlerinde arınmış ve büyük bir sadeliğe kavuşmuş soyut form araştırmaları dikkati çeker. 1971'de "Paris İki Yılda Bir Bieneali"ne verdiği **"Kompozisyon"** 5 alçı ve ahşap malzemeden yapılmış başarılı bir örnektir. Füsun Onur'un eserleri için o günlerde şu yorum yapılmıştır. "Heykelciliğimize bir aşama, yepyeni bir hava getiriyor. Herşeyi kapsamak isteyen hacim anlayışı var. Materyal pek önemli değil, ama seçimi yine buna göre yapıyor".

Volümlerin karşılıklı ilişkileri, iç ve dış uzam, yine zaman ve bitmeyen bir coşku ile eserlerini oluşturmaktadır.

Kuzgun Acar'ın eserleri Türk Heykel Sanatında ilk soyut-dışavurumcu yapıtlar olarak değerlendirilir. Sanatçı, Avrupalı soyut-dışavurumcu sanatçılar gibi çeşitli malzeme artıklarını ve özellikle çivileri kaynakla birleştirerek oluşturduğu kompozisyonlar şeklinde eserlerini oluşturmuştur.

Sanatçının eserlerinde ilk çağ sanatçılarında görülen güçlü ifade olduğu ve eserlerin yeni ve olgun bir zevk ürünüdür şeklinde nitelendirildiği gibi, eserlerin yontu sanatına benzemediği, benzemek düşüncesi ile de bağdaşmadığı görüşü savunulmuştur. "Heykellerin kitle ağırlığından uzak, kullanılan gereçleri bile tüyleştirmiş, boşluğu ahenkli çizgilerle önceden bilinmeyecek yönlerde bölen, telle örülmüş heykellerdir" şeklinde eleştirilmiştir.

Soyut-Dışavurumcu anlatımın heykellerde ortaya çıkan biçim dili Türk sanat ortamında yadırganmıştır. Kuzgun Acar, boşluğu yaran dinamik yapılı heykellerinde, biçim yarattığı boşlukları da değerlendirecek yönde düzenlemelere gitmiştir (Resim 11-12).

18) GEZER HÜSEYİN Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli s. 249

1955 yılındaki sergisinde eserlerin lirik soyut anlayışta olması ve serginin düzenlenmesi ilgi çekmiştir. "Yapıtların herbiri ayrı ayrı özelliklere sahip olduğu kadar, birbirlerini tamamlar durumlar göstermekteydi. Ortak noktaları, sağlam bir kişiliğe varma çabası, biçim ve hacimler arasında meydana gelen ritmlerin hemen hemen aynı ahengi kurmuş olmaları" şeklinde sergiyi yorumlayan Yaşar Yeniceli, Kuzgun Acar'ın yapıtlarını iki grupta toplamaktadır. Yuvarlak ve yumuşak biçimler arayan yapıtlar, düz, keskin hatların satıhları ayırarak meydana getirdiği boşluklar ile düz satıhlar arasında oluşturulan ahenge dayanırlar.

"1960 başlarında, metal döküm ve kaynağın ayrıntılarını, malzeme araştırıcısı bir bilim adamı titizliği ile ve hele dünyayı ayrıntılarıyla birlikte en doğru görüp algılayan, o inanılmaz göz-dimağ bağlantı yapısı ile becerikli, yaratıcı, geniş kültürlü, ince esprili kişiliği o yılların Uluslararası Sanat Merkezinde üne kavuşturmuştu, sanatçıyı" (19).

1961 Paris Gençler Bienal'inde çivilerle yaptığı heykelle büyük ödülü almıştır.

"Çağdaş sanatın malzemeye ve espriye ilişkin araştırıcı karakteri, belkide en yoğun biçimi ile bizim sanatımızda Kuzgun Acar'ın heykellerinde gerçekleştirilmiştir" (20).

19) KARAESMEN ERKAN Cumhuriyet Gazetesi "Başkentteki Kuzgun Acar Sergisi" 17 Ocak 1984
20) ÖZSEZGİN KAYA "Kuzgun Acar" Milliyet Sanat Sayı 171, (Şubat 1976) s. 4.

3. 1970'li YILLARDA TÜRKİYE'NİN SOSYO-EKONOMİK YAPISI VE SANAT İDEOLOJİSİ

Bireysellik kavramı 1950'li yıllardan itibaren ülkemizde de çok vurgulanmıştır. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı, çeşitli düşünce akımlarının sağlı sollu irdelenmeye çalışıldığı kaotik bir sürecin izlerini taşır. Düşünce hayatının kaotik görünümü ile, dönemin sosyo -ekonomik tablosundaki kaos arasında bağlantı noktaları aramak da beyhude değildir. Varoluşçu felsefe, fenomoloji ve ardından yapısalcı düşünce birbirini izleyen entellektüel modaları yansıtırlar. Kırkegaard, Sartre, Camus çevirileri okunmaya başlanır. Sosyalist düşünce eğilimleri, 1960 öncesi Türk Sanatında önemli rol oynamaz. Ancak 27 Mayıs 1960 Devrimi ve 1961 Anayasasının öngördüğü bazı demokratik hedeflerin amaç ve anlamları zorlanarak bu türden çabalar içine girildiği gözlenir. Bu konuya 1970'li yılların sonlarına kadar sempati besleyen sanatçı çevreleri 12 Eylül 1980 öncesindeki siyasi ortamın bazı istisnalar dışında tam bir yandaşı haline gelmemişlerdir.

Entellektüel etkinliklerin her moda aşamasında gündemde kalması sorunu, ulusal ve evrensel sanat konusundaki düşüncelerin karşı karşıya gelişidir. Sanat felsefesi ve sanat sosyolojisi hangi düşünce sistemi kapsamı içinde irdelenirse irdelensin ele almaktan kaçınmadığı sorunlar arasında bu gelir. 1970 ortalarından 1980 ortalarına kadar düşünce sistemine yeni ve iddialı entellektüel boyutlar getiren göstergebilim (semioloji) modasının yoğun uluslararası iletişimden de kaynaklanan çerçevesi içine gene bu sorun girmişti (21).

1970'lerdeki ekonomik ortamın temel özelliği enflasyon ve kaynak yetersizliğidir. Siyasal ortamın temel niteliği ise cinayetlerin gölgesi altında, kararsızlık ve bulanıklıktır.

Ekonomik yetersizlik ve siyasal kararsızlık aslında çok partili dönemden beri toplumumuzun yabancı olmadığı bir konudur. Çünkü çok partili döneme geçiş ile birlikte değişme olgusu ortaya çıkmış, bu olgunun genişlemesi oranında bunalıma dönüşerek ekonomik yetersizliğe ve siyasal kararsızlığa yolaçmıştır.

21) TANSUĞ SEZER Türk Resminde Yeni Dönem Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1990 s.34.

"Hiç kuşkusuz, sanatçı doğuran, biçimlendiren güçtür, toplumsal yapı ise daha özgül anlamda ekonomik ve siyasal yapıdır" (22).

"İdeolojileri oluşturan düşüncelerin ilk filizleri hiç kuşkusuz toplumsal yapıdan gelir, fakat, sonradan bu düşünceler, sistematik bir ideoloji ile bütünleşince döner toplumsal yapıyı etkiler. Bu etkileme bir yandan düşünce ve inançların oluşturduğu birikime, öte yandan, düşüncenin eyleme dönüştüğü siyasal etkinliklere bağlı olarak gelişir" (23).

Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir husus, hiç bir toplum, tekdüze ve eşcinsten bir nitelik taşımadığıdır. Bir toplumun içinde geçmişin kalıntıları, geleceğin filizleri ve güncelin egemenliği birlikte yaşar. İşte sanat bütün bu ögelerden etkilenir.

Sanat yalnız kendi toplumundan etkilenmeyip, tüm insanlığın varlık ve birikiminden esinlenir. Böylece gerek kendi toplumundaki filizlerden, gerekse başka toplumların sanat unsurlarından esinlenir ve böylece öncü niteliğine sahip olur. Toplumdaki günceli aşar, kendini üreten toplumu etkilemeye başlar. Kuşkusuz sanatçının öncülük görevinin temelinde olağanüstü duyarlılığı yatar.

1950'lerden itibaren düşün yaşamını etkileyen çeşitli kuram eğilimleri, entellektüel yaşamı bir yandan zenginleştirirken, sosyo-ekonomik yapı değişimleri, nüfus artışı, gelir dengesizliği, eğitim çıkmazı gibi nedenlerle düşünce hayatının büyük ölçüde yoksullaştığı da gözlenmektedir (24)

1970-80 arasındaki dönemin Cumhuriyetin en huzursuz ve karışık dönemi olduğu söylenebilir. Bu sosyal huzursuzluğun bireylere yansımasından doğal birşey olamaz. 12 Mart Muhtırası'na öncelik oluşturan öğrenci ve işçi gösterilerine karşı, 12 Mart 1971 tarihini izleyen dönemde pek çok teknik hatalarla dolu önlemlerin yetersizlik ve bir oranda yanlışlığı, 1975-76 yıllarından sonra tırmanışa geçen ve giderek şiddete dönüşen eylemlerin çok önceden teşhis edilebilmesini engellemiştir. Bu dönemdeki

22) KONGAR EMRE **Demokrasi ve Kültür** Hil Yayınları, İstanbul 1983, s. 65.
23) KONGAR EMRE **Milliyet Sanat** "Türkiye'de Düşünce Akımları" Sayı 342.
24) TANSUĞ SEZER **Türk Resminde Yeni Dönem** s.36

sosyo-ekonomik bulanıklık ve tıkanma bireysel ruhlarda gerginlik yaratmaktaydı. Resim sanatı ve belli ölçüde heykel sanatı siyasal eylemciliğe dolaylı ya da direkt olarak yakınlık gösterme eğilimleri dışında belirgin bir üslup kargaşasını görmek mümkündü bu dönemde. Böyle bir ortamda yeni bir hareketin sağlıklı bir bütünlüğe kavuşması güçtü. Yurtdışı deneyimi genç sanatçılara belirli bir güven kazandırmış olabilirdi, ama bu güvenin bireysel bir üslup mekanizmasına yansıdığı koşullar artık profesyonel bir ortama da gereksinim duyuyordu.

1970'li yılların ortalarından itibaren kentin elit semtlerinde açılmaya başlayan sanat galerileri, o zaman sosyo-ekonomik bulanımlı olduğu bu dönemler için yeteri kadar ilginç bir olaydı. Üstelik siyasi hayat da o denli puslu ve riskliydi. Fakat Türkiye'de liberalleşme eğilimlerinin o dönemde özellikle ekonomik alanda güçlenmesini sürdürdüğünü, 24 Ocak 1980 ekonomik kararlarının bu sürecin bir cürümü olarak ortaya çıktığını kabul etmek zorunluluğu vardır.

1950'lerden itibaren süregelen liberalleşme, sanat yapıtının maddi karşılığını görebileceği bir ortama çeyrek yüzyılı bulan bir kıvranma sonucu ulaştı.

1975 yılında Yahşi Baraz tarafından Galeri Baraz açıldığında, galeri nitelikli sanatçıların tümünü kendi galerisine bağlamak gibi idealist bir eğilimi vardı, bu eğilim hiçbir zaman pek değişmediği halde tüccarlık ağır bastı.

1970 yılı başlarında açılan Melda Kaptana ve Cumalı Sanat Galerileri profesyonel bir tavır belirlemişlerdi. Sanatçıların resim ticaretinin yoğunlaşmadığı, daha elit görünümlü galeriler gereksinimi içinde idiler. 1976'da kurulan Maçka Sanat Galerisi giderek bu yönde ün kazandı, ve ön plana çıktı (25).

70'li yıllar yeni bir sanatçı kuşağının kendini kabul ettirmeye başladığı bir dönemi içermektedir. Türk sanat ve kültürünün diğer sanat dal

25) TANSUĞ SEZER Türk Resminde Yeni Dönem s. 113

larına oranla, görsel sanatlarda 70'li yıllarda estetik düzeyde bir canlanma görüldüğü belirtilmektedir. Sanki 70'lere gelinceye kadar bir tür bekleyiş dönemi içine girmiş olan çağdaş sanatımız, bu yılları gün ışığına çıkarma güvencesi saymış gibidir.

Özellikle resim sanatında, çeşitli toplumsal bunalımlardan geçildiği bir dönemde serpilme göstermesi ilginç karşılanmıştır. Özellikle genç kuşak sanatçılar Türk toplumunun 70'lerde yaşadığı sorunları ve ülke gerçeklerini sanatlarına konu yapmakta oldukça duyarlı davranmışlardır. 1960'lı yılların getirmiş olduğu deney birikiminin kuşkusuz payı vardır. Toplumsal sanat 70'lerde bir nevi sınavdan geçmiştir, amacı doğrudan doğruya politik ya da siyasal bir bildiriye dayanan şematik eğilimler, bu dönemde özeleştiriye uğramış, toplumun insanı ve kültürü ile bütünleşen kapsamlı yöntemler üzerinde durulmuştur. Batı sanatı karşısında Türk sanatının hangi çözümlere karar vermesi gerektiği tatışılmıştır. Türk sanatçısı, dün olduğu gibi, bugün de Batı'nın sanat dünyasındaki yeni oluşumları izlemek yanlısıdır.

Ülkenin kültürel-sosyal gerçeklerinden soyutlanmış, ayakları yere basmayan kurgusal bir yenilikçiliğin sağlıklı ve uzun süreli olmayacağı görüşü şimdi daha kökleşmiş görünümdedir.

Ağırlık merkezi Paris'ten New'York'a kayan ve daha çok üçüncü dünya ülke sanatçıları tarafından kabul ettirilmeye çalışılan yeni sanat, bu ülkelerdeki sanatı ve gelişmeleri yakından izleyen Türk sanatçıları kendi kişiliklerini oluşturma yolunda birtakım izlenimler vermişlerdir. Sanatçıların yurtdışında tanıtılması, ülkemizdeki çağdaş gelişmelerin düzeyini göstermek için belli bir program bulunmamaktadır. Birer çağdaş eğitim kurumu olarak ele alınması ve düzenlenmesi gereken sanat niceliği 1930'lardaki çizgi üzerine çıkmamıştır henüz.

1970'li yıllarda genç sanatçıları yakından ilgilendiren iki eğilimden söz edilebilir: birincisi, toplumsal olay ve olgulardan hareketle eleştirel gerçekçi bir taban üzerinde, gerçekle kurguyu, ya da fantaziyi bağdaştır-

mak, böylece toplumsal gelişmeler karşısında duyarlı olduğunu kanıtlamak; öteki ise, gözleme dayalı saf, yalın bir şiirselliği, doğa kaynaklı bir resme bakmak. Bu iki eğilim arasında, birini ya da ötekini çağırıştıran, soyutla figür arasında gidip gelen bir takım yan çıkışlarada rastlanabiliyor. Ama doğadan yüzdeyüz kopuk, salt soyut eğilimlere fazla rağbet edilmediği dikkati çeken bir başka noktadır. 70'li yılların genel sanat eğilimi bu şekilde özetlenmektedir (26).

1970'li yılların başında, Türkiye bir yandan ağır siyasal ve ekonomik sorunlarla uğraşırken, bir yandan da planlı dönemin getirdiği karma ekonomi sisteminin olanakları çerçevesinde dış pazarlarla bütünleşmeye, dışa açılma süreçlerini başlatmaya çalışmaktaydı.

Koalisyon Hükümetleri, girilen darboğazdan kurtulmada başarılı olamamışlardır. Tüketim toplumu olmaya koşullanmış geniş halk kitlesi, ekonomik ve toplumsal bunalımlar karşısında çaresiz kalmışlardır. Her ne kadar ekonomik bunalım dönemleri ile sanatsal gelişmeler arasında, bir neden-sonuç ilişkisi bulmak yanıltıcı isede, 70'lerin ağır koşullarında sanata destek oluşturacak kurumların gelişmesi beklenemezdi. 70'li yılların sonlarına doğru İstanbul'da ve Ankara'da sergi mekanları devlet veya belediye galerileri ile yabancı kültür merkezleri dışında, sayıca az özel galeriler bulunmaktaydı.

70'li yılların başında sergi sayısı bir mevsimi dolduracak yoğunlukta değildi, bunun yanında sergilerden satış olanağı günümüzde olduğu düzeyde değildi. Buna bağlı olarak koleksiyonculuk "hobby" düzeyinde kalmaktaydı. Ancak ileride iş adamlarının ve paralı kesimin, bu uğraşa yatırım alanı gözüyle bakabileceği izlenimi sergiliyordu. Artan enflasyon sanatı cazip bir yatırım alanı olarak görenlerin sayısını artırıyordu. Özellikle resim 1980'lerin başına doğru salonların lüks nesnesi olmaktan çıkıp, yavaş yavaş üzerinde spekülasyon yapılabilen ekonomik ve sanatsal bir değer olmuştur. 1980'li yıllar, dışa açılma ve serbest rekabet ortamının oluşturulma

26) ÖZSEZGİN KAYA "Plastik Sanatlar"**Milliyet Sanat Dergisi** Yeni Dizi Sayı. 57, (1 Ekim 1982) s.13-15

ya başlandığı, tüketim ekonomisinin teşvik edildiği, yarışma psikolojisinin bütün alanlara hakim olduğu dönemdir. Bu ortamda büyük kuruluşların, bu psikolojiyi kullanması ve sanatçıya ekonomik refah vaatlerini düşündürecek girişimlerde bulunmalarından daha doğal bir şey olamazdı.

1970'li yıllara kadar yarışmalar devlet ve resmi kurumlarca organize edilirken, bu dönemlerde bu işlevi belli ölçüde özel kuruluşlar almışlardır. Örneğin DYO ve 1971'de TRT ödülleri ile ilk adımlar atılmış oluyordu. Sanatçı sayısındaki artış 80'li yıllara doğru gözlemlenmiş, bu artış, eğilim, tutum ve değerlendirme yöntemlerinde de olağan bir açılmayı, yaygınlaşmayı, alternatif seçimlerde daha esnek ölçütleri gerekli kılmıştır. Gruplar dönemi yavaş yavaş kapanıp, üslup ortaklığına yolaçan sanatçı gruplarının bu görüntüsü giderek yokolur. Daha çok bireysellik eğilimleri görülür, dışarıdaki oluşumlarla doğru ya da dolaylı ilgiler, evrensel sanat sloganları çevresinde önem kazanır. 1970'ler ortamında bir ölçüde kaçınılan etkiler, özgün sanat üretiminin kaçınılmaz bileşkesi olarak yorumlanır. Etkisini 70'lerin başına kadar sürdüren pop sanat ve aynı yılların sonuna doğru güncellik kazanan minimalizm, çevresellik, kavramsalcılık, tekno-art, fantastik gerçekçilik, yeni anlatımcılık gibi akımların uzantıları, gelenekten kopmayı çağdaşlık sayan genç kuşaklarda görülür. Türkiye'de sanatın bir tür kabuk değiştirmesi, dönemselliğin giderek daha sorunsal bir mantık çevresine oturtulduğu yeni bakış açıları gündeme gelir. 1970'lerin başına kadar galeri mekanlarını gösterim yeri olarak kullanan sanat, Resim-Heykel Müzesi bahçesi ve Ayasofya Müzesi bahçesinde düzenlenen açık hava sergileri ile yeni gösterim alanlarına yönelmiş, 1980'li yılların sonuna doğru Enstalasyon tarzı çalışmalara kadar uzanan galeri mekanlarını zorlayıcı biçimde gelişmiştir. İletişim-etkileşim, tanıma, anlama bileşimi sanatçıları özgür ve bağımsız kılma istekleri, özgün sanat üretiminin dışlanamaz koşuluna dönüşür.

Sanat dalları arasındaki tanımlayıcı sınırlar 80'li yıllara doğru kalkmaya başlamış, sanat yapıtı kavramı, sanat alanına giren bütün araç-gereçlerin yardımı ile oluşturulan ve alışılmış sınıflama yöntemini aşan bir etkinlik düzeyinde algılanır (27).

27) ÖZSEZGİN KAYA Milliyet Sanat Dergisi Sayı. 296, s. 19-22

O dönem uluslararası sanat ortamını Beral Madra şöyle yorumluyor; "1970'den bu yana uluslararası sanat ortamında devrimci, keskin ve seçmeci gelişmeler izlenir. Bu dönemin sanatı siyasal, toplumsal çevresel ve kişisel olaylarla ilgilidir. Tüm sanat dalları arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, tümel sanat kavramı benimsenmiştir. Tümel sanat anlayışı güncel sanat dallarını olduğu gibi, geçmiş sanatları da kapsar. Sanatçı, insanlığın sanatını yeniden yorumlama, yeniden tanımlama isteğine tutulur, yaratma özgürlüğü ve bağımsızlığı çoğulcu bir ortamı doğurur. Sanat pazarı gelişmiştir, sanat dünyada en önemli yatırım alanlarından biridir. Sanat olayları büyük gösterilere ve de sergilere dönüşür. Bu sergiler bilimsel araştırmalar, belgeler ve özgün çalışmalar üzerine kurulur ve kıtaları dolaşır.

Tüm sanat olgusu kuşkusuz çok etkin bir pazar, daha doğrusu sanat yapıtının parasal gücü ile yönetilmektedir. Tüm uluslararası sanat ölçütleri Batı'lı eleştirmenler ve sanat uzmanlarının yaklaşık yüzyıldır saptadığı kurallara bağlıdır. Bu pazarın gücüyle ve bu kuralların değişmezliğiyle uluslararası sanat ortamında, tıpkı moda ve pop müzik, sinema dünyasında olduğu gibi, birkaç yılda bir yıldızlar parlayıp sönmektedir. Bu pazarı besleyen anamalcı koşulların getirdiği kaynaklar, sanat ortamını çıkarları doğrultusunda saptırabilir. Bu uluslararası sanat ortamında da tartışılan bir konudur. Ancak, sanat olgusunu olanca soyluluğuyla ayakta tutan başka olgular vardır. Sanat ortamında iletişim araçlarının sanatın yaygınlaşması yönünde doğru olarak kullanılması, sanat müzelerinin sanat niteliklerini belirli bir düzeyde tutan ölçüler yaratması, devletin sanat müzelerini koleksiyonlarla beslemesi, sanatçıya önem vermesi ve olanaklar sağlaması v.b. (28).

Heykel anıt çizgisinde, seramik ise salt işlevsel açıdan düşünülmesi nedeniyle bu dallara kategorik yaklaşılmıştır. Heykel sanatında 1970'ler de taş, bronz ve ahşap malzemenin yerini polyester almıştır, ama heykelin sergileme ve bir satış objesi olabilmesi için 1990'lı yılları beklemek gerekecektir. Bu yıllarda Türkiye'de anıt heykelciliğinin özgün heykel kavramıyla özdeş doğrultulara yöneldiği görülür. Cumhuriyetin 50. yılını kutlama kurulu'nun İstanbul'un çeşitli park ve meydanlarına Türk Heykel Sanatçılarının özgün yapıtlar koyma hareketi önemli bir örnek teşkil etmiştir. Bunun için

28) MADRA BERAL Gösteri "1977-1978 Geçmiş Bir On Yıla Bakış" Ocak 1987 Sayı. 74, s. 60-62

20 heykel sanatçısının kendi anlayışlarında ortaya koydukları yapıtları seçildi. Bu sanatçılar: Füsun Onur, Zühtü Müritoğlu, Haluk Tezonar, Tamer Başoğlu, Namık Denizhan, Muzaffer Ertoran, Metin Haseki,Hüseyin Anka Özkan, S. Ilgaz, Kamil Sonad, Kuzgun Acar, Bihrat Mavitan, Zerrin Bölükbaşı, Hakkı Karayiğitoğlu, Mehmet Uyanık, Ferit Özsen, Yavuz Görgeç, Ali Teoman Germaner, Nusret Suman, ve Gürdal Duyar'dır. Sanatçı tespitinde, açtığı ve katıldığı sergiler, sanatçı kişiliğini kabul ettirmiş olması, müzede yapıtları bulunması ve İstanbul'da oturuyor olması kriter olmuştur.

Seçilen eserler beton, bakır, aluminyum gibi malzemelerden oluşturulmuşlardı. Yapıtların yerine konulmasından bir süre sonra Metin Hasekinin **"Negatif Form"** adlı yapıtı çalınmıştır. Gürdal Duyar'ın Karaköy'e koyduğu **"Güzel İstanbul"** heykeli de dönemin M.S.P koalisyon hükümeti tarafından ahlaka aykırı bulunarak yerinden kaldırılmıştır.

1971'de Kültür Bakanlığının kurulması, yılların ihmali ve kayıtsızlığı altında neredeyse kimliğini yitirmiş olan sanat ve kültür ortamımıza, bu Bakanlık aracılığı ile el atılarak, çözüm bulunacağı şeklinde değerlendirilmiştir.

II. 1. 1970,74 YILLARI ARASINDA SANAT ETKİNLİKLERİ KAPSAMINDA TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ DEĞİŞİM

Bu dönemde figüratif tarzda ürünler veren Gürdal Duyar, Haluk Tezonar ve Tankut Öktem'in "Heykeltraşlar Sergisi"nde dikkat çektiklerini görürüz. Resimdeki figüratif yeni eğilimlere koşut, bazı heykel sanatçılarının bazı biçimsel yorumlar içine girdikleri görülmüştür. Bu farklılığı Sezer Tansuğ, "organik birimleşmeden uzak, bir nevi biçimsel tutukluk ya da kendini koyuveriş bunalımı" olarak yorumlamakta, bu davranışın sanatçının, "maddi kitle ilişkisini zayıflattığını" savunmaktadır. Sergide yeralan Haluk Tezonar'ın **"Biafra"** adlı eseri için Bülent Özer şöyle yorum yapmaktadır: "Bazı gerçekleri daha çıplak, daha korkunç, daha acıklı göstererek insanların gözlerini iyice açmak, kulaklarını iyice çekmek amacını güden çağdaş figüratif ekspresyonizmin, ifadeciliğin sınırları içerisinde sanatçı Haluk Tezonar'ın **"Biafra"** adlı kompozisyonu (1969), belirli bir uluslararası sorunun, tasanın ilginç sembolü halinde, şüphesiz seçkin bir yer işgal etmektedir".

Aynı sergiye Dr. Fikret Ürgüp'ün büstü ile katılan Gürdal Duyar için Bülent Özer'in yorumu şöyledir: "Töresel, sosyolojik alışkanlıklar, ihtiyaçlar ya anıtsal, ya da anısal nedenlerle "Mist sanatı"nın bugün de geçerli olmasını zorunlu kılmaktadır. Gürdal Duyar, empresyonist-ekspresyonist karışımı güçlü üslubuyla bu konudaki figüratif çalışmalarında üstün başarıya varabilen bir sanatçı. Gerçekten de çağımızın anlayışına uygun, üzerine fazla varılmamış, bayağılaştırılmamış izlenimsel bir anıtsallıkla sanatçının zengin iç dünyasından fışkıran ifade gücü eserde sağlam bir bütünlüğe kavuşmaktadır" (29).

Sergide Vahyi İncesu bir başka anlayışta sergilediği **"Köylü"** heykeli ile girdiği yeni arayışlarda, günlük kullanım malzemeleri olan kürek, boncuk, yay gibi malzemeleri kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarla; Dada ve Yeni Dada yani Restany'nin formüle ettiği Pop Art'ın malzeme kullanış ve modele ediş tarzlarından esinlenerek mahalli bir konuyu yeni bir folklor anlayışı içerisinde sunmuştur. Diğer bir yönde çalışmaları (1970) heykel

29) ÖZER BÜLENT "1971 Türkiye'sinde Plastik Sanatlara Bakış" **Mimarlık"** Sayı. 71/3-19/Mart 1971 s. 34.

dalında birinciliği alan Turgut Pura ve 2. olan Hakkı Öcal, soyut anlayıştaki heykel çalışmaları ile ödüllendirilmişlerdir. Bu tarzın bu dönemde de tartışma konusu olan soyut sanat anlayışında belli bir olgunluğa ulaşıldığını göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

1971'de TRT'nin açtığı "Resim ve Yontu Yarışması"nda değerlendirme kriteri olarak, Türk uygarlığını yansıtan nitelikler aranmış ve beş heykel yapıtına ödül verilmiştir. Heykelde soyut eğilimdeki yapıtlar ödüllendirilmiştir.

1971 Paris Bienaline heykel sanatımızı temsilen Füsun Onur ve Tamer Başoğlu katılmışlar ve Bienalde bir ödül alınamaması, bu etkinlikten geç haberdar olunmasına bağlanmıştır.

33. DRHS'nde Turgut Pura **"Kuşlar"** ile 1.'lik, Mete Demirbaş **"İnsan"** heykeli ile 2.'lik ödülünü almışlardır. Bu dönemde heykelde soyut eğilim başarılı yapıtlar ortaya koymaktadır. Turgut Pura lirik-soyut anlatımı, Mete Demirbaş figüratif soyutlama, ya da yeni figüratif yorum diyebileceğimiz bir yaklaşımda görülmektedir.

İzmir Müzesi Müdürlüğünü de yürüten Turgut Pura 1972'de Ankara'da açtığı sergi için Kayıhan Keskinok "hangi ritmde olursa olsun Turgut'un bütün yapıtları sağlam formları ile dikkati çeker" demektedir (30).

İlk kez 1972'de kültür sorunu üzerine önemli yaklaşımlar ortaya koyan "Plastik Sanatlar Danışma Kurulu" toplanmıştır. Hazırlanan raporda, bazı ilkeler saptanarak, devletin bir kültür politikası oluşturması gerektirdiğine işaret edilmiştir. Özellikle devletin, kültür ve sanat etkinliklerinin güdücü olmayıp, bağımsız kurum ve kuruluşlarınca yürütülen çalışmaların destekleyicisi olması, özgür yaratıcılığı özendirmesi ancak bunu, etkileyici, kısıtlayıcı nitelikte "resmi sanat" anlayışına dönüştürmemesi üzerinde durulmuştur. Danışma kurulunca önerilen "Devlet Sergisi Başarı Ödülü" 1973'de DRHS kapsamında 20 sanatçıya verilmiştir. Figüratif ağırlıkta olan eserlerde heykel dalında göz doldurucu eser bulunmadığı vurgulanmıştır.

30) BERK NURULLAH "1972'de Plastik Sanatlar" **Varlık Yıllığı 1973** s. 157.

1973 yılına gelindiğinde, Cumhuriyetin 50. yılı nedeniyle devletin kültür değerlerini korumak, gelişmesine katkıda bulunmak ve sanat yaratıcılığını desteklemek konusundaki görevleri yoğun biçimde ele alınmıştır. 50 yıl boyunca Cumhuriyet Hükümetleri sistemli bir kültür ve sanat politikası gütmüşlerdir (31).

1973'de Cumhuriyetin 50. kuruluş yılı kapsamında birçok sanat etkinliği düzenlenmiştir. Bunlar "50. Yıl Resim ve Heykel Sergisi" "Atatürk Sergisi", "Çağdaş Türk Gravürleri Sergisi", "Tarihi İkonalar Sergisi", "16.yy. Türk Sanatından Örnekler Sergisi", "Ressamlar Cemiyeti'nin 50. Yıl Sergisi", "Atatürk Büstü Yarışması", "Malatya'da 50. Yıl Kültür Sergisi", bunların dışında DYO ve Darüşşafaka yarışmaları da katıldığında, 1973 yılının kültürel bakımdan çok yoğun geçtiği gözlenir.

50. Yıl Resim ve Heykel sergisi için Kültür Bakanlığının yaptığı çağrıda serginin içeriği ile ilgili sanatçıları kısıtlayıcı hükümlerin bulunması nedeniyle bazı sanatçılar tarafından tepki gösterilmiştir. Bu sergiye katılan heykel sanatçılarından Zerrin Bölükbaşı ve Haluk Tezonar ödüllendirilmişlerdir. Heykel dalında katılımın düşük düzeyde olmasına karşın eserlerin başarılı bulunduğu belirtilmiştir (32).

Cumhuriyet'in 50. yılı nedeniyle ulusal sanat sorunu bir kez daha gündeme getirilmiştir. Zühtü Müritoğlu; Ulusal Sanat ve Atatürk Düşüncesindeki yol gösterici niteliği şu şekilde dile getirmiştir:

"Cumhuriyet'in ilk dönemi yetişen kuşak, Tanzimat'tan arta kalan batı hayranlığından kurtulamamıştı. Atatürk'ün bize dönük olarak verdiği öğütleri, tarih, dil devrimini iyi kavrayamamıştık. Batı ülkelerinin tarihini, sanatını iyi biliyorduk ama, kendimizden haberimiz yoktu. Zamanla eski uygarlığımızın büyüklüğü, sanatımızın özlüğünü anlayabildik. Bu kez eskiye dönüş yaptık. Geçmişimizi tanımak ve tanıtmak gibi, çok olumlu bir tutumu, bugün olanağı kalmayan kapalı bir yöreselliğe dönüştürdük.

31) ÖZSEZGİN KAYA Sanat Gazetesi Sayı. 17 1973. s. 404
32) ÖZSEZGİN KAYA Kültür ve Sanat Sayı. 3, (Aralık 1974), s. 67-71.

Atatürk'ün öğretilerini yine yanlış anladık. O, gelişimizi iyi bilelim; bu toprak üzerinde kurduğumuz Türk Uygarlığının büyüklüğüne inanalım ve çağdaş uygarlığa ulaşalım diyordu. Gerçekçi bir tutumdu bu. Biz ise gerçeği dışarıda aramaya başladık" (33).

Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşabilmek, toplumun çağdaş kültür verilerine ortak edilmesi ile olanaklı görülmektedir. Ulusal Kültür, kendi potansiyeli sonucu, kendi sanatını da biçimlendirecektir. çünkü ulusal olan, geçmişte gerçekleşebilecek bir cüretlilik içinde meydana gelir (34).

Ulusal sanat tartışmasına başka açıdan bakan Arif Kaptan "Kilim ve Çini motiflerimizin tuvale aktarılması, ya da köylü figürleri ile ulusal sanata ulaşılamıyacağı; soyut sanat anlayışı içinde de kendimize özgü orijinal bir anlatıma varılabileceğini" vurgulamaktadır (35).

Bir grup sanatçı "Bizim Sanat" adı altında bir araya gelerek, zorlama sanat yapılamayacağını savunmuşlardır. Onlara göre; Türk Sanatı bugün, bir yenilik getirmekten çok, bir kimlik sorunu ile karşı karşıyadır. Yeni sanat, sanatçının en yakın ve dürüst biçimde kendini ifade etmesiyle oluşabilir. Kendi kimliğimizi bulmadığımız zaman hem kendi sanatımıza hem de batı sanat dünyasına katılım yapılmış olunabilir. Minyatür kopya ederek, ya da yağlı boya rölyefini tuvale aktararak ne kişisel ne de Türk Sanatı yaratılabilirdi (36).

"50 Yıllık Resim ve Heykel Sergisi" kapsamında Tamer Başoğlu'nun yapıtı çeşitli sanat çevrelerince dikkat çekici bulunmuştur.

"50 yıllık Cumhuriyet çağı, özellikle heykelciliğimiz bakımından kıvanç verici bir dönem olmuştur" şeklinde yorum yapan Zühtü Müritoğlu; "Bugün genç kuşak sanatçılar, anıtsal yontuda kişisel örnekler vermişler, portre ve soyut yontuda başarılı yapıtlar ortaya koymuşlardır" demektedir (37).

---

33) MÜRİTOĞLU ZÜHTÜ **Kültür ve Sanat** Sayı. 3 (Aralık 1974). s. 67-71.
34) KUBAN DOĞAN **Türk Dili** Sayı. 366, (Kasım 1973), s. 94
35) KAPTAN ARİF "50.Yıllık Cumhuriyetimiz İçinde Resim Sanatımız" **Sesimiz** Ekim 1973. Cilt 5, s.7.
36) SORAN BELKIS "Bizim Sanat Üzerine" **Ankara Sanat** Sayı. 83, (Mart, 1973), s. 12.
37) MÜRİTOĞLU ZÜHTÜ "Anıtsal Heykelciliğimiz" **Milliyet Sanat** Sayı. 51, (1973) s. 11.

Türk Resim ve Heykel Sanatı için yapılan bir başka değerlendirmede, "Varlığı önünde kuşku duyulan Modern Türk Sanatı artık bugün vardır. Türk sanat yapıtları, plastik sanatlar alanında modern espriye ve bir aşama noktasına ulaşıldığını kanıtlamaya yeter denilmektedir (38).

Ulusal kültür ve sanata ulaşmada Anadolu köy kültürünü tek kaynak olarak gören Metin And, "Bu anlayıştan uzak sanat üretiminin, özden, kökten nasipsiz ve yabancılaşmış bir sanat ürünü olacağı" şeklinde değerlendirmiştir (39).

Batılılaşmaya karşı bu görüş yanında S.Kemal Yetkin: "Dünyanın hiçbir yerinde etkilenmemiş sanat yoktur, sanatta yalnız etkilenerek değişme ve gelişme vardır" görüşünü savunmaktadır.

Türk Düşün Yaşamında yüzyılı bulan hareketli bir dönem geçmesine karşın, felsefi temelin ihmal edilişi, felsefi bir kültürün gelişimini engellemiştir. Türk Kültüründe felsefenin yokluğuna değinen Afşar Timuçin; "Felsefe bir toprağın ürünü olmakla birlikte, evrensel uzanımlı ve evrensel öz yapılı olduğu için, bizde bir felsefe kurulacaksa, elbette evrensel bir planda bir hesaplaşmadan gidilerek kurulacaktır. Artık ne "Öz" ne "Varoluş" kavramına ilgisiz kalamayız. Bu kavramların içeriğini öğrenmek, bizimle ilgisini araştırmak zorundayız. Bizde felsefe yok, çünkü gelişmiş bir toplum değiliz. Yaşayışını kavramsallaştırmış bir toplum değiliz" demektedir(40).

Türk Sanatçısının yapıtlarını felsefeye yabancı bir tutumla yansıttığı, sanata ilişkin güçlükleri yenmek için felsefenin olanakları denenmemektedir. Necmi Uygur'a göre: "Esince, kuruluşça felsefeye birşeyler borçlu olduğum, dışa vuran sanat yapıtları bulamıyoruz. Türk sanatçılarının felsefe ile ilişkilerine tam bir durgunluğun sinmiş olduğunu söylemek zorundayız" demektedir (41).

---

38) BERK NURULLAHAnkara Sanat Sayı. 22 (Şubat 1977). s. 4.
39) AKSOY SAHİR Köken Sayı. 6, (Ağustos 1974), s. 10-13.
40) TİMUÇİN AFŞARKöken Sayı. 5, (Temmuz 1974). s. 5-8.
41) UYGUR NECMİ 100 Soruda Türk Felsefesinin Boyutları Gerçek Yayınevi 100 soruda dizisi 42 (1974), s. 4-6.

2. 1974 SONRASI SİYASAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞİM İÇERİSİNDE HEYKEL SANATIMIZDAKİ GELİŞİMİN İRDELENMESİ

Dönemin siyasal yelpazesinde C.H.P. ve M.S.P. koalisyon oluşturmuşlardı. İçişleri Bakanlığı görevinde bulunan Oğuzhan Asiltürk'ün özellikle çabası sonucu kaldırılan **"Güzel İstanbul"** heykeli, heykel sanatçılarını harekete geçirmiştir. Yalnız heykelde sınırlı kalmayan müstehcenlik yargısı, tiyatro, sineme ve yayınlarda gündeme geliyordu. Müstehcenlik-pornografi ile cinsellik erotizmi birbirine karıştırılıyordu. Gerçek sanat eseri erotik olabilirdi. Fakat, bunun müstehcen sayılmasına neden olmayacağı, çağımız uygarlık düzeyinin genel bir yargısıydı (42).

Tepkiye tepki olarak 1974'de Taksim Galerisinde bir toplu "Nü" Sergisi açılmıştır. 1970'lerin başlarından itibaren sergilerde pop art türünde yapıtlar görülmeye başlaması ile bir boyut kazanan heykel sanatı, figüratif, gelenekçi ve soyut üretimler yanında taraftar bularak gelişimini sürdürmektedir. 1954'lere rastlatılan popart'ın yankıları 20 yıllık bir gecikmeyle bizede yansımış oluyordu. "Paris Gençler Bienalinde kitle halinde görülen op ve pop çalışmaları, artık tüm Batı dünyasını kapladığı gibi, bir yandan toplumcu sanat, öbür yandan eski plastik değerleri hor gören bir eğilim yürüyüp gidiyor" denilmektedir. Adnan Turani eleştirel bir yaklaşımla şöyle diyor: "Bugünkü sanatta elbette "objet d'art" var, ama ele alınan gerçekten sanat nesnesi ise nedense taklitten hatta taklidin kötüsünden kurtulamadık. Yeni bir anlatımı yansıtan yerli bir sanat nesnesi, kötü örneklerle karşılaştıkça daha çok akla geliyor ve özleniyor" (43).

35. DRHS'de (1974) genç sanatçılar tarafından ortaya konan yeni yapıtlar, yeni eğilimleri ortaya koymuştur. Bu sanatçılar arasında Füsun Onur dikkati çeken heykel sanatçısıdır. Klasik ve modern anlayışlar dışında, süreç sanatına katılan bir eğilim ortaya koymaktadır. Füsun Onur **"Mekanik Yontu"** çalışması ile başarı ödülünü alır bu sergide.

---

42) KABACALI ALPAY **Milliyet Sanat** Sayı, 88 (1974), s. 4-6.
43) TURANİ ADNAN "1974'te Plastik Sanatlar" **Varlık Yıllığı** (1975) s. 158-159.

1957 yılında Akademi Heykel Bölümüne girerek Hadi Bara'nın öğrencisi olan **FÜSUN ONUR**, Hadi Bara'nın eğitim sırasında yoğun etkisi altında kalmış, Akademi dönemindeki çalışmalarını bilinçsizce de olsa stilize ve soyut figürasyona temellendirmiştir.

Füsun Onur Akademiyi bitirerek Amerika'ya giderken tam anlamıyla figürden soyuta geçiyordu. Burada çeşitli malzemeleri üç boyutlu kavramda deneyerek çalışmalar üretti. Üç boyutlu çalışmalar yanında espasta çizgilerle oluşturduğu boş-dolu desenler çizmiştir. 1967 yılında Türkiye'ye dönen sanatçı ilk sergisini 1970 yılında Taksim Sanat Galerisinde açtı. Tuval üzerine bez germe tekniğiyle oluşturduğu üç boyutlu uygulamalarda, geometrik dolu formların bir noktada espası kendi hacmi ile dolduran ve ifade eden yapıtlar oluşturmuştur.

Bu tarz çalışmalar dışında fantaziye kaçan çalışmalar da üretmiştir. Bu çalışmalarında poliüretan, kağıt ve ışık gibi malzemeleri kullanmıştır.

Füsun Onur 1971 yılında katıldığı Paris Bienalinde; poliüretan malzemeyi şişirerek oluşturduğu formu sergilemiştir, sergideki üç yapıtında da benzer yaklaşımlar görülür (Resim 13-14).

1972 yılında açtığı sergide Füsun Onur, üç boyutta yeni bir kavram ortaya koyuyordu. Bu sergi için şöyle demektedir: "Bu sergide yaptığım çalışma ile, espası elle tutulur hale getirmek ve ifade etmek, açık formlarla bunu sergide anlatmak istediğimde, deli gözü ile baktılar bana. Ne demekti bu? Çalışmam üçlü elemanlarla oluşmuştu, çok ayrı dünyalarda konuştuğumuzu anladığımda susmak zorunda kalıyordum, susuyordum. Fantaziyi görüyordum sanki. Amerikan tarzı diye eleştiriliyordum. Metin Haseki birgün bana; "Füsun Amerika'dan getirdiğin kara kaplı kitap ne kadar devam edecek? Ne demek o dediğimde, getirdiğin kitaptan bakıp yapmıyormusun? Peki rüyanda mı görüyorsun bu tasarımları" demişti. 1972 yılındaki sergimde ayna kullanmıştım ve yansıma ile elde ettiğim boyutu, değerlendirmiştim. Sergiyi genelde tarif edilir espas problemi üzerine kurgulamıştım".

1972'de büyük ve küçük alçı ve metal formları bir arada kullanarak, tıpkı müzikte olduğu gibi, her notanın kendi görevini yapması gibi, bir yaklaşımla kompozisyonlar oluşturmuştur (44).

Füsun Onur'un 1978'de gerçekleştirdiği ve kendisi için farklı anlayışlar içermesi bakımından önemli görülen anlayıştaki **"Dıştan İçe, İçten Dışa"** çalışması için sanatçı şu açıklamayı yapmıştır; İmlere uymak hayvanların gereğidir, çünkü hayvan yaşamının temelidir. Günlük gereksinimlerini imlere uyarak yerine getirir onlar. İnsanlar da gün boyunca imleri kovalar onlara uyar Sabahı bildiren çalar saat, çalınan kapı, telefonların sesi, yol işaretleri. Ancak imin çift anlamını görebilmesi, simgeleme yeteneği insanı hayvandan ayırır. Gereksinmelerinin zorunluluğu altında insan kendine gerekli olanları ayırıp sadece onları görmeye okadar alışıyor ki etiket okumakla yetiniyor. Düşünce dizgesinin dengesi imlerin, simgelerin yerini almasıyla bozuluyor, yaşantı tekdüzeleşiyor. Bu da insanlara özgü olan yaratıcılığı yitiriyor. Resimde, yontuda gördüğüyle yetiniyor insan. Portre mi, ölü doğa mı, açık hava resmi mi? İlk görüntülerine göre seyirci onları etiketliyor, tanıdıklar listesine sokuyor. Onu simgeden çok nesne daha ilgilendiriyor. Soyutu bile adlandırarak tanıyınca, anlam yitip gidiyor. Oysa seyircide anlam çoğalmalı, yaratıcılığa girmeli ki, sanatçıyı etkilesin; sanatçıdan seyirciye, seyirciden sanatçıya diyalog kurabilsin. Birinci bölümde bunu anlatmak istedim.

Yine bunları düşünerek **"Dıştan İçe, İçten Dışa"** adlı yapıtımda yedili bir dizgi düzenledim. Sözdizimi gibi resimlerin birleşmesinden çıkacak anlamı genel bir simgeyle belirttim. Seyircinin kafasına yerleşmiş, biçimlenmiş bütün geleneksel basmakalıp alışkanlıklardan kurtularak bu yapıta bakmasını istiyorum. Resmi durağandan kurtarmak için zamana yaydım, çünkü çoğu ilgilerimiz değişim, zaman üzerine kurulu. İletişim kurduğumuz alan bunlar."

44) FÜSUN ONUR'la Kişisel Konuşma (1994).

1962-63 yılında Akademi Heykel Bölümüne giren **SEYHUN TOPUZ** sanatının başından itibaren soyut tarzı benimsemiş bir sanatçımızdır. Heykel bölümünden mezun olduktan sonra D.G.S.A. Temel Sanat Eğitim Bölümünde görev aldı. Bu arada, Sabri Berkel, Adnan Çoker ve Altan Gürman'la çalışan sanatçı, bu sanatçılarla çalışmasını "Sanat hayatımda köklü değişimler meydana getirmişlerdir" şeklinde ifade etmektedir. "Her üçününde heykel kökenli olmamalarına rağmen bu sanatçılara çok güvendiğini ifade eden Seyhun Topuz "Boyutlarımı genişlettiler ve hem de yeni ufuklar açacak kıvılcımları yaktılar" demektedir. Bu sırada Altan Gürman'la teorik sanat çalışmalarına başlayan sanatçı, Altan Gürman'ın ölümü nedeniyle bu çalışmalarını Ali Teoman Germaner'le sürdürmüştür. Sanatçı bu çalışmalarla sanat teorisi bağlamında çok yararlı bilgiler edindiğini belirtmektedir (Resim 15).

1978 yılında Amerika'ya giden Seyhun Topuz Art Students League'de figüratif eğilimli bir heykel sanatçısı ile çalışmıştır. Çalıştığı sanatçı, hernekadar figür eğilimli ise de sanatçıyı serbest bırakarak özgür çalışmalar yapmasına yardımcı olmuştur. Seyhun Topuz burada çeşitli malzeme denemeleri ile temel sanat disiplinine özgü formel bir düzen duygusuyla heykel üretmiştir. Sanatçı kendi deyimiyle "Taşı sevmediğini, iki yıl kadar taşla heykeller ürettiğini, bu çalışmaların teknik bilgilenmesini sağladığını" ifade etmiştir. Seyhun Topuz'un, 1974 yılında protesto niteliğindeki "Nü" sergisinde" tek figür işim" dediği çalışma, yalın yüzeyler, modüler birimler ve renk ögesininde yeraldığı bir çalışmadır. Sanat yaşamında tek figüratif anlamda yapıtı olması nedeniyle bu çalışması için sanatçı şu yorumu yapmaktadır: "Tek figüratif anlamda işim olması açısından ilginç olabilir. Bu çalışma hernekadar figür idi ise de, zannediyorum benim dönemimi yansıtıyor. O dönem içinde bu tarz figür yaklaşımı ilginç olsa gerek" (45).

1974 yılı, sanat etkinlikleri bakımından yoğun bir yıl olmuştur. Bu yılın önemli sergilerinden biri, İstanbul Arkeoloji Müzesi bahçesindeki

45) SEYHUN TOPUZ'la Kişisel Konuşma (1994).

Resim Yontu ve Seramik açık hava sergisi olmuştur. Bu ilk açık hava sergisi "Çağdaş Sanat Sergisi" niteliğinde görülmektedir. Sergide Zühtü Müritoğlu, Hüseyin Gezer, Şadi Çalık, Haluk Tezonar, Tankut Öktem, Ferit Özsen ve Seyhun Topuz gibi heykel sanatçıları yeralmıştı. Sergi özellikle Hüseyin Gezer, Zühtü Müritoğlu'nun figüratif anlayışından, Seyhun Topuz, Şadi Çalık, Ferit Özşen, gibi sanatçıların soyut form araştırmalarına kadar değişik örnekleri içermekteydi.

1968-73 yılları arasında sürekli figürsüz heykeller üreten **FERİT ÖZŞEN**, İstanbul Arkeoloji Müzesi açık hava sergisine de metal malzemeden oluşturduğu heykelle katılmıştı. Ferit Özşen Hüseyin Gezer'in öğrencisi olarak öğrenim gördüğü Heykel Bölümünde, öğrenimi sürerken 1970 yılında Avusturya'ya gitti ve Wortruba ile heykel çalıştı. Gitmeden önce ürettiği figürsüz çalışmalarını, dönüşte de devam ettirdi. Bu çalışmalarında genel olarak metali kullanan sanatçı, esere değişik açılardan bakıldığında değişik etkiler alma prensibine temellendirdiği çalışmaları ile 70'li yıllarda dikkat çekmiştir. Yapıt bir açıdan dolu etki verirken, başka bir açıdan çizginin ritmine kapılarak daha uçucu, formsuz ve tümü ile çizginin etkisinin hakim kılındığı düzenlemelerdir bunlar. 1969 yılında Darüşşafaka'da açtığı sergide negatif ve pozitif formların hakim olduğu ve bu arada yarı soyut figürlerinden oluşan karma çalışmalarını sergileyen Ferit Özşen'in, bu sergide daha ileride sıklıkla kullanacağı tarzıda belirmeye başlamıştır. Negatif-pozitif kontrast üzerine kurguladığı çalışmalarında, heykelde açı değiştiğinde negatif ve pozitifi yalnız konturda görmek ve onların bağlantısını, ilişkisini sağlam çizgisel formları daha fazla algılamak kaygılarıyla çalışmalarını bu dönemde sürdürmüştür, **"Anne-Çocuk, Atom Mantarı"** gibi. Sanatçı bu dönem çalışmalarının düşünsel alt yapısı için şöyle demektedir: "Daha ilk dönem denemelerimden itibaren negatif-pozitif dengeyi arayan çalışmalarımda, bir anlamda rölyef etkisi vardır. Seyirciyi şaşırtan etkileri araştırıyor, açının değişmesi ile formun sürprizler yaparak yeni forma dönüşmesi benim hoşuma gitmekteydi".

"Alfa-Beta-Gama" adını verdiği çalışmasında yukarıda belirttiği kaygıları izlemek mümkün. Heykel bir açıdan çizgisel etki verirken, diğer açıdan bakıldığında negatif-pozitif etkilerin devamlılığı ile ard arda gelen bir

hat oluşturmaktadır. Aynı temel düşünceyle oluşturduğu ancak farklı etkiler gösteren diğer bir çalışmasında; **"Mavi Çağın Ardında"** cami kubbelerinin pozitif form etkisini ve minare şerefelerini hatırlatan formlar kullanarak, modül tekrarı şeklinde bir tavır ortaya koymaktadır .

Bu çalışma ile başladığı modüler kurgu sanatçıyı ritm konusunu araştırmaya yöneltmiştir. Çizgisel etkileri heykellerinde kullanmayı sevmekle beraber, Brezilya'lı sanatçı Soto'dan etkilenerek, bu sanatçının çizginin ritmindeki başarısı yönünde araştırmalara gitmiştir. Soto'dan başka Rus Kostrüktivistlerden Pevsner ve Grabo gibi sanatçılardan da etkilendiğini belirten sanatçı **"Uzay ve İnsan"** adlı çalışmalarında espası vurgulamak için, negatif-pozitif uzaysal zamanı ve sınırsızlığı betimlemeye çalışmıştır. Sanatçı bu çalışması ile TRT ödülünü kazanmıştır. Yukarıda belirtilen düşünce konseptleri ile çeşitli malzemeleri kullanarak birçok varyasyonda çalışmalar ortaya koymuştur.

1970 yılında Burhan Uygur'la birlikte Harbiye Şehir Tiyatrosunda açtığı sergi önemli bulunmuş ve övgüyle karşılanmıştır. Cumhuriyet'in 50. Yılı kapsamında 1973 yılında yaptığı ve Arnavutköy Akıntı Burnuna uyguladığı **"Yağmur"** (Resim 16) isimli eserinde de çizgisel ritmin sorgulandığı açıkça görülebilir. 1974 yılında gerçekleştirilen protesto "nü" sergisine verdiği çalışma için sanatçı şunu söylemektedir: "Bu sergiden sonra çıplak kadın heykelleri üretmeye başladım, gene natüralist tavırda çıplak kadın heykellerini T.B.M.M. de sergiledim. Burdaki çalışmam doğrudan doğruya mulajdı. Kırmızı örtü ile örtülmüş 12 kişilik bir masaya yatırdığım heykelle birlikte 12 kişilik servis te açmayı düşünmüştüm, ancak servis esprisinden sonra vazgeçtim, bu çalışmaya bir enstalasyon da denilebilir" (46).

Bu dönemin kültürel bakımdan yoğun geçmesine karşın Türk Kültür ve Sanat yaşamında devletin belirli bir kültür politikası olmayışı birçok sorunu çözümsüz bırakmıştır. Resim ve Heykel Sanatları toplum yaşantısına girememiş, bir kültür gereksinmesi durumuna dönüşememiştir. Dış ülkelere de açılan Çağdaş Türk Sanatı sergileri de, Türk Sanatını yeterince tanıtamamıştır. 1975 yılında "Danışma Kurullarının" aldığı tedbirler

46) FERİT ÖZŞEN'le Kişisel Konuşma (1994).

etkili olmamış, kültürle halkın bütünleşmesi sağlanamamıştı. İstikrarsız politik dönem nedeniyle 1975'e kadar beklenilen etkinlikler yaratılamamıştır. Ancak özel galeriler son yıllardaki etkinlikleri ile, Türkiye'nin düşünsel plandaki gelişmelerine paralel bir sorumluluk duygusu ile seçme ve tanıtma görevlerini yerine getirmeye çalışmışlardır (47).

Heykel sanatında, toplu sergiler henüz görülmemekte, ancak daha çok DRHS heykel sanatçılarının yeraldıkları etkinlik olarak görülmektedir.

Türk Resim ve Heykel Sanatında 1960'lar da başlayan kişisel üslup arama kaygısının, 1970'lerde ülke doğası ve gerçekleri ile bağıntılı bir görünüm içinde ortaya çıktığı görülmektedir. 1960'larda ortaya çıkan genç kuşakların özgürlük sorunu da genç sanatçıların yapıtlarında yansıtılmıştır. Ortaya konan yapıtlar yöneticilerin baskısı ile karşılaşmışlardır.

1976'da "Antalya Sanat Festivali" için hazırlanan "Uluslararası Duvar Resmi ve Yontu Sempozyumu"nda eserlere politik nedenlerle tepki gösterilmiştir. Mehmet Aksoy'un yontusu parçalanmış, bir duvar resmi Vali tarafından üzerine bir branda gerilerek sergilenmesi önlenmiştir. Sempozyuma katılan sanatçıların çoğu "Türkiye gerçeklerini, insanımızın günlük yaşamını yansıtmaya çalışmışlardır" (48). Gençlerin geçmişi değerlendirirken, geleceğe de sahip çıktıkları, ülke ve sanat sorunları üzerinde düşünmeye başladıkları ve bu konuda kendilerini sorumlu gördükleri izlenmektedir (49).

1976'da İstanbul'da 4. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında 3. kez düzenlenen "Açık Hava Resim-Yontu-Seramik Sergisi"ne heykel sanatçısı olarak katılan Hayri Karay, Füsun Onur, Hasan Safkan ve Haluk Tezonar başarılı sanatçılar olarak görülmüşlerdir. Bir toplu gösteri niteliğindeki bu sergide değerlendirme; sanatçı kişiliği, teknik yeterlilik yanında, yenilik tavrına da ağırlık verilmesi, önemli bir tutum olarak görülmüştür.

---

47) ÖZSEZGİN KAYA Yeni Dergi Sayı 128 (Mayıs-Haziran, 1975, s. 43-45.

48) DEMİRKOL ALTAN Milliyet Sanat Sayı 190 (Haziran 1976) s. 10-11.

49) GÜRSEL YÜCEL Milliyet Sanat Sayı 210 (Aralık 1976) s. 4-6.

Sergi, değişik anlayış ve güncel eğilimleri ve çok yönlü kişilik deneyimlerini ortaya koyması yönünden ilginç ve önemli olmuştur. Sergi, bir yandan çağdaş form anlayışı ve akımların değişik etkileri, diğer yandan, figüre ya da doğaya ilişkin, biçimsel ya da içeriğe dönük anlatımcı, yarı soyutlayıcı, yorumlayıcı niteliklere açılan araştırmacı ve özgür bir panorama niteliği taşımaktadır şeklinde değerlendirilmiştir (50).

İstanbul Arkeoloji Müzesi Açık Hava Sergisinde yeni yorum ve anlayışlar ortaya koyan **HAYRİ KARAY**, 1970 yılında girdiği ve Hüseyin Gezer'in öğrencisi olduğu D.G.S.A. Heykel Bölümünde, Hüseyin Gezer dışında, Tamer Başoğlu ve Şadi Çalık'la çalışmıştır. Hayri Karay, "Bu diyalog benim değişik disiplinlerde bilgilenmemi sağladı" demektedir. Öğrenimi sırasında okulun diğer bölümleri ile de ilişkisini sürdürdüğünü belirten sanatçı "Bu sayede bilgilenme yelpazem genişlemiş oldu. Ayrıca tüm bölümlerin birarada yaptıkları "Temel Sanat Eğitimi" dersleri bilgi alışverişi ve etkileşimi olanaklı kılıyordu. İnsan sadece bulunduğu bölümün bilgileri ile sınırlı kalmamalı, kişi kendini alabildiğine çeşitli konularda bilgilendirmeli fikrini taşımaktaydım öğrenimim sırasında" demektedir. Gerek kafa yapısı, gerek çalışma disiplini ve gerekse dost olarak Metin Haseki'den çok yararlandığını belirten sanatçı ahşap heykel çalışmalarına eğitimi sırasında başladığını belirtmektedir. Sanatçı günümüze kadar heykellerinde malzeme olarak ahşabı seçmedeki yorumunu şöyle yapmaktadır: "Çocukluğum doğa içerisinde geçti, ağaçlarla yakın ilişkiler içinde oluşumdan kaynaklanıyor sanırım. Ahşabı kendime yakın buluyorum ve bana sıcak geliyor" demektedir. Ahşabın zor işlendiğini belirten Hayri Karay, taşla mukayesesinde: "Taş duran, yaşamayan bir malzeme olmasına karşın, ahşap havanın neminden, güneşten etkilenip ve her an değişkenlik göstererek sürprizler içerir, ahşabın binlerce bitkinin özelliğini ihtiva etmesi ona gizemlilik kazandırır. Birçok bitkinin özelliğini bulmak mümkün, ahşap bu nedenle çok farklı özellikler ihtiva eder" demektedir (Resim 17-18).

Hayri Karay'ın üretim çizgisi Geometrik ve Organik form zıtlığı etkisi ile, tanımlanabilen form ile tanımlanması zor olan bir formun

50) KÖKSAL AHMET Milliyet Sanat Sayı 192 (Temmuz 1976) s. 18-21.

birlikteliği ve bunların kurgusu ile oluşan bir sentez şeklinde tanımlanabilir. Rijit olan ahşap malzemenin organik forma dönüştürülmesi şeklinde ürettiği heykellerle 1976'da ilk kişisel sergisini Galeri Baraz'da açmıştır. Serginin çok ilgi gördüğü belirtilmektedir. Sanatçı 1976 yılına kadar tüm heykel etkinliklerine katılmıştır. 1976 yılında girdiği Heykel Bölümü asistanlığını 1984 yılına kadar yürütmüştür. Eğitimcilik sırasında heykel üretimlerinin düşüklüğü gözlenir, ancak buna karşın teorik araştırmalara yönelen sanatçı, "Heykel Sanatında Geometri" konusunda araştırmalar yapmıştır (51).

1976'da Sanat Dergisinin gündeme getirdiği "Kültür Sorunu" konusu ile Türkiye'nin bugün en önemli sorunu nedir? sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. "En önemli kültür sorununun kendi birikimlerimizi yeterince değerlendirmekten yoksun oluşumuzdur. Türkiye kültürlerin hepsini tanımalı, benimsemeli ve işlemelidir. En önemli kültür sorunu ulusallaşma ile birlikte geliyor ... İslam Kültürü ile Batı Kültürü arasında ulusal bir birleşim yapılmalı ... Kültür, sürekli olduğuna göre, eski geleneğe, geçmişe dayandığı oranda var demektir.... Önemli sorun kültür etkinliklerinin sığlığıdır.... En önemli sorun Türk toplumunun geçirdiği tarihsel evrelerdeki yapılarının ortaya konulması, bu yapıların o evrelere özgü dünya görüşleri içinde temellendirilmesidir" şeklinde değerlendirilmiştir (52).

Türkiye, toplumsal gelişme paralelinde, bir kültür değişim süreci içinde bulunmaktadır. Türk sanatçılarının kültür sorunu çevresinde birleştiklerine değinen Bozkurt Güvenç, kültürel olguyu insan varlığının bütkünü ile ilgili görmektedir. Her toplum bu evrensel kültür kaynağında beslenip ona katkıda bulunur. Toplumsal değişme ve gelişme kültür alışverişi ile olanaklı olmaktadır.

Alpay Kabacalı "Gelenek içindeki temel değerleri sağlıklı bir değerlendirme ile bugüne aktarmak ve ortaya çıkan bireysel yaratıları, toplumsal bilinç düzeyinde denetlemek gerektiğini" savunmaktadır (53).

---

51) HAYRİ KARAY ile kişisel konuşma (1994)

52) İSLİMYELİ NÜZHET Y Ankara Sanat (Ekim 1976) s. 4.

53) KABACALI ALPAY Milliyet Sanat Sayı 214, (Ocak 1977) s. 11-12-55.

Adnan Turani 1976 yılı genel değerlendirmesini yaparken çağdaş sanatsal değerlendirme konusunda şöyle demektedir. "Bizim çağdaş sanatsal gücüne erişmemiz gerek. Bu çağdaş sanatsal değerlendirme, bir gereksinimden doğacaktır. Sanatsal bir kompozisyon, bir eve girmeden, oraya, mekanları sanatsal yönden düzenleyecek gelişmiş bir kafanın yerleşmesi gerek. Yoksa, sanat yapıtının o evde tamamen yabancı kalacağını bilmeliyiz" (54).

Batılılaşma dönemi ile başlatılan Doğu-Batı kültür ikilemi, bugüne dek çözümlenememiş, bunun sonucu olarak, sanat ve düşün tartışmaları ile sürekli ilişkili bir ortam yaratılmıştır. Bu sorunun çözümü, Anadolu kültür mirasının, yeni kültürel bireşimin özgürlük içinde yaratacağı yenicilerin, sanat alanında etkileşimi sağlaması olacaktır.

Toplumumuz tüm ögeleri ile birlikte değişmektedir. Bu değişme son derece hızlı ve kapsamlıdır. Büyük bir hız ve geniş bir kapsam değişmeyi hemen bunalıma götürmüştür. Oysa değişme kaçınılmazdır. Toplum bu değişmeyi özümleyebilirse bunalım aşılarak, yeni ilişkilerin egemen olduğu, yeni bir yapı ortaya çıkacaktır. Değişme özümlenemezse, eski ilişkilerin zorla sürdürüldüğü bir diktatörlüğün kapanına sıkışacaktır.

Toplumsal değişme bütün boyutları ile ortadadır. Fizik, coğrafi çevre, üretim ilişkileri değişmektedir. Teknoloji değişmektedir. İnsan inancı değişmekte, çünkü yeni ideolojiler, her küçük ayrıntının kendi içinde bir dünya görüşü oluşturmasına yolaçacak biçimde ortaya çıkmıştır (55).

1977'de kültür etkinliklerinin birbirlerini etkilemeleri yanında, siyasal ve ekonomik etkenin de sanat alanına yansıdığı görülür (56).

Belirtilen gelişme ve özellikler 1977 yılında D.G.S.A'nın başlattığı Sanat Bayramı kapsamındaki "2000 Yılına Doğru Sanatlar" sempozyumu kataloğunda giriş ve sonuç bölümlerinde özetlenmektedir. Bu kataloğun önemli bir belge olduğu vurgulanmaktadır. Günümüzle yapılan bir karşılaştırmada burada ortaya konulan gerçeklerin bugün de geçerliliğini sürdürdüğü ortadadır.

54) TURANI ADNAN "1976'da Plastik Sanatlar" **Varlık Yıllığı** (1977) s. 126.
55) KONGAR EMRE **Demokrasi ve Kültür** s. 63.
56) ERTOP KONUR "1977'de Şiirimiz **Milliyet Sanat** Sayı 257, (1972) s. 7.

Örneğin Türk Sanatının evrensel ilgi boyutlarını genişletmek, sanatçılarımızın dışta tanınmalarını sağlamak bugüne değin ne bu bayram kapsamında ne de başka vesilelerle gerçekleştirilememiştir. Sanat eğitimine yönelik istek ve önerilerin yerine getirilemediği belirtilerek, bu isteklerin gerçekleşmediği vurgulanmaktadır. Sanat kurumları devletten yeterince yararlanmamaktadır denilerek, uluslararası ortama çıkma konusunda bilimsel saptanmış ölçütlerle davranılarak bir sanat kimliği yaratılamadığı belirtilmektedir.

Sanat Bayramı ülkemiz sanat ortamı içerisinde en tarafsız, bilimsel ve yenilikçi koşul ve ölçütleri bir dereceye kadar ortaya koymuştur. Bu bayram kapsamında düzenlenen "Yeni Eğilimler Sergisi"nin en önemli özelliğinin; resmi altın varak çerçevesiyle duvarda asılı dekoratif bir öge, heykeli de bir portre ya da bir kaide üstünde duran bir sanat nesnesi olmaktan kurtarıp, sanat yapıtı ya da uluslararası ortamda olduğu gibi tümel sanat kavramını gündeme getirmesi olduğu şeklinde değerlendiren Beral Madra, sanatçının temel sorunları çözülmeden sanat ortamında sanatçının kendi başına kalmayı öğrenerek bireysel çabaları ile ön plana çıkmaya çalıştıklarını belirtmektedir (57).

Sempozyumda 22 sergiden 7 si yarışmalı olup, ortak yanları "2000 Yılına Doğru Sanat Olgusu"nu benimsemiş olmalarıydı. "Yeni Eğilimler" kapsamında yapıt veren öncü genç sanatçıların ortak etkisi yenilik kavramını da sürdürmeleri olmuştur.

Kaya Özsezgin sergiyi şöyle yorumlamıştır. "Genellikle Batılı çağdaşlarından uzağa düşmemeye, güncel akımlar karşısında duyarlı davranmaya özen gösteriyorlar ve geleceğin sanatını da bu türlü bir özenin çevresinde kişisel yorumlara ulaşmakta görüyorlar" (58).

Sergide yeralan genç heykel sanatçılarının yeni araştırmalarını içeren yapıtları Türk Heykel Sanatı için önemli bir gelişme sayılmıştır. Bu gelişme Hakkı Karayiğitoğlu'ndan, Füsun Onur, Hakkı Aydemir ve Rahmi Aksungur'a uzanan bir çizgide izlenmektedir (59).

57) MADRA BERAL "1977-1987 Geçmiş Bir On Yıla Bakış" **Gösteri** Sayı 74 (Ocak 1987) s. 60-62.
58) ÖZSEGİN KAYA **Milliyet Sanat** Sayı 257, (Aralık 1977) s. 18-22.
59) ÖZSEZGİN KAYA **Milliyet Sanat** Sayı 249 (Ekim 1977) s.18-21.

Bu sergi ile daha da belirgin biçimde ortaya çıkan heykel sanatındaki kıpırdanışları Hasan Safkan'ın soyut, Rahmi Aksungur'un kavramsal, Hayri Karay'ın ahşap yarı soyut yontuları ve Ferit Özsen'in soyut metal iki adet heykeli ile görmek mümkün olmuştur.

Toplumsal yaşamda ulaşılan kültür anlayışı, sanatçıları, anlatım olanaklarının sınırlarını genişletmeye ve biçim-içerik ilişkisini çözümlemeye yöneltmiştir. Genç sanatçıların doğaya, insana ve sorunlarına bakış açısı bu yapıtlarda beliriyor. Bu yapıtların niteliğini Ahmet Köksal şöyle değerlendiriyor: "Biçimsel teknik ve kişilik sorunlarına, çağdaş bir bilinç, insancıl ve toplumcu görüşün katkılarıyla çözümlemeye yönelen, değişik üslup yönünde, araştırıcı anlatımları içermektedir" (60).

Adnan Turani değişik tarz üretimleri ele alırken bu döneme eleştirel bir yaklaşım getiriyor. "Bugün, hala altmış yıl öncesinin "Boğaziçi Manzaraları" bizde devam etmektedir. Batıda siz, altmış yıl öncesinin bir anlayışını sürdüren çağdaş bir ressamı bulamazsınız. Eğer bir anlayışın büyük temsilcisi değilse. Bunun yanında, yöresel folklorik kimi konuları turistik bir geçercilik içinde sürdürenlerde var. Yeni yeni sahneye çıkan pop çalışmaları, bu son devlet sergisinde daha bir yaygın göründü. Kübist ya da dada kolajcılığının yer yer devamını sağlayan pop çalışmalarındaki tipografik akılcılığın bizde ilgi görmeye başlaması, sanki yeni birşeymiş gibi, kimi entellektüel görünmek isteyen kişilerin çabalarına dayanıyor" (61).

1945-1950 yıllarında anıt heykelciliği dışında başlayan çağdaş ve soyut biçimlendirme eğilimlerine, bu dönemi izleyen yapıtları ile katılarak dönemi itibari ile ilerici konumda olan **KUZGUN ACAR'ı** 1976 yılında kaybettik. Araştırıcı ve özgün kişiliği ile ilgi çekmiş bir sanatçımız olan Kuzgun Acar, geleneksel heykel gereçleri yerine gündelik araç ve gereçleri, demir çubukları, bakır ve kalas çivilerini dinamik biçeme dönüştüren soyut düzenlemelerinde tasarım gücünün yaratıcı motiflere öncelik veren özelliğini vurgulamıştı.

60) KÖKSAL AHMET Milliyet Sanat Sayı 214 (Ocak 1977) s. 26-27.
61) TURANİ ADNAN Varlık Yıllığı (1987) s. 127-131.

Desen, soyut resimlerinin ve heykellerinin temelinde yeralan zengin imgeler dünyası, araştırıcı yeteneğini açıklaması bakımından ilgiye değer. 1961-65 yıllarında ispirtolu kalem, çini mürekkep, pastel, guaşla yaptığı lekeci bir duyarlığa dayanan resimlerinde, o dönemdeki soyut akımların etkilerine rastladığımız kadar, onun duyarlı iç dünyasından alabildiğine sonsuz bir uzama açılan yapıtlarının çıkış noktalarını bir tasarım yeteneğini çizgi ve lekelere, soyut biçimlere dönüştüren form becerisinin çok titiz ve irdeleyici özelliklerini bulmaktayız. Ahşaptan yonttuğu çıplak, pişmiş topraktan yapılmış palyaço figürleri Acar'ın ilk dönem akademik çalışmalarını belgeleyen örneklerdir. 1975'de Paris'te Özgürlük Tiyatrosunda oynanan Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi" için miğfer, çatal, kaşık ve metal gereçlerden oluşturduğu maskta ise, "ready-made" denilen hazır araçlardan heykel yapma yönteminin başarılı bir uygulanışına örnek teşkil etmektedir. Kuzgun Acar'ın İstanbul Manifaturacılar Çarşısı duvarına uygulanan ve uçan kuşları üsluplaştıran demir rölyefinin ve el, böcek ve yıldızsı soyut formlarında, onun mimarlıkla bütünleşmeyi öngören çağdaş bir dinamizme ve özgün biçimlere yönelen atılımcı ve araştırıcı kişiliğinin ipuçlarını bulabilmekteyiz (62).

Kuzgun Acar daha sanatının başlarında uluslararası başarılara ulaşabilmiş bir sanatçımızdır. 1961 Paris Gençler Bienalinde metalden yaptığı 1m. boyundaki soyut heykelleri, Paris Şehir Ödülü ve madalya ile 1962-63 sezonunda Paris şehrinin organize edeceği özel sergi açma hakkı ödüllerini kazanmıştı. Kuzgun Acar'ın kazandığı bu başarı; birçok yönden ülke sanat ve sanatçısını övgü hisleri ile dolduracak bir büyüklük taşımaktadır şeklinde değerlendirilmiştir.

Kuzgun Acar, heykelinde, insanın, sanatçısının onurunu korumak için hep kendinden koparan, hep kendinden veren bir boyutta yaşıyordu. Kuzgun Acar, Atatürk heykelleri konusunda, plastik değerden yoksun, bir sevgiyi anıtlaştırmak yerine daraltmak işlevini yüklenmiştir şeklinde eleştirilmektedir. Bu nedenle Kuzgun Acar en az sipariş alan bir sanatçıydı. Kuzgun Acar bu konuda düşüncelerini şöyle dile getirmiştir; "Atatürk heykelleri dikilmesi, bir politik gösterge olarak benimsenmiş, Atatürk heykelleri sev-

62) ÖZSEZGİN KAYA "Sergiler" **Milliyet Sanat** Yeni Dizi 89, 1 Şubat 1984 s. 48.

giden fışkırmamıştır. Mekanı düşünen olmamış ve Atatürk heykelleri de yalnız coşturulmuş, halktan koparılmış, halkın dışına taşırılmıştır. Halkıyla bütünleşen, o bütünlüğün formu içinde mesaj olan Atatürk heykellerimiz kaç tanedir? Atın üstünde Atatürk. Ata bakın, Atatürkten sempatik. Çünkü heykeli ısmarlayanın Atatürk'le hesabı olduğu için, heykeltraşa Atatürk'ü şöyle yap demiş. Atla bir hesabı olmadığı için, ata karışmamıştır. Karışılan, bilinç altında bir hesaba yatırılan Atatürk heykeline bir hesabın çirkinliği bulaşmıştır da, ata karışılmadığı için, at daha çok heykele benzemiş ama, Atatürk kendisinden kaçmıştır". Kuzgun Acar, anıtlara olan bu yaklaşımından dolayı iki Atatürk heykeli ve Antalya'ya bir el üzerine Haşim İşcan'ın portresini yapmıştır. Marmara Adasına yaptığı balıkçılarla ağ çeken Atatürk ve Bayrampaşa'ya işçi ve gençliği yanına almış, onlarla kaynaşmış Atatürk heykeli maketlerini gerçekleştirmiş, ancak uygulayamadan ölmüştür. Acar'ın Atatürk heykellerine bu biçimde yaklaşım getirmesi ve yorumlaması bakımından, dönemi, hatta günümüz açısından da önemlidir.

Kuzgun Acar'ın ilk ilgi çeken yapıtları, kafes tellerini kıvırarak oluşturduğu birbirine geçen yarı saydam kompozisyonlardır. Bunlarda Naum Gabo'nun plastik malzeme ve naylon tellerden oluşturduğu çalışmaların etkisi sezilir. Kuzgun Acar dolu hacimlere hiç ilgi duymadı ve çalışmaları zamanla espasta daha çok dağılarak kafes tellerin çevrelediği yuvarlak mekan örgüsünü yırttı. Giderek puntolarla yanyana bağlanmış lama ya da demir çivilerden oluşan gruplar boşlukta ağaç dalları gibi organize olarak ilginç kompozisyonlar yarattı.

"Kişisel görüşüme göre, soyut çalışmaların bir dezavantajı vardır. Çok defa duygunun sıcaklığını alamaz sanatçısından. Kuru kalır, bu yüzden çoğu sanatçı biçimlerin fizik ve geometrik etkileriyle yetinmek zorunda kalır, diyen Hüseyin Gezer, Kuzgun Acar'ın bu çizgiyi aştığını belirtmektedir. Hemen hemen bütün yapıtlarında kendi iç dünyasındaki o insancıl, pırıltılı hava yansır. Duygu vardır o demir çiviler ve lamalardan örülmüş düzenlemelerde" (63).

63) GEZER HÜSEYİN "Kuzgun'u da Kaybettik" **Arkitekt** 1976, s. 22-23.

Türk Heykel Sanatında soyut, dışavurumcu bir sanatçı olarak kabul edilen Kuzgun Acar, soyut dışavurum tarzda heykel üreten ve bu yönde geniş araştırmalar ortaya koyan bir sanatçıdır. Sanatçı, Avrupa'lı soyut dışavurumcular gibi çeşitli malzeme artıklarını çalışmalarında malzeme olarak seçmiştir. Bununla birlikte sanatçı olumsuz yönde eleştirilmiştir de; yapıtlarının heykele benzemediği, benzemek düşüncesi ile de bağdaşmadığı görüşü savunulmuştur. Bu yapıtlar kitle ağırlığından uzak, kullanılan gereçleri bile tüyleştirmiş, boşluğa ahenkli çizgilerle önceden bilinmeyecek yönlerde bölen telle örülmüş heykeller olarak değerlendirilmiştir (64).

Türk sanat ortamında, soyut-dışavurumcu anlatımın ortaya çıkan biçim dili; akademik ve klasik anlatımdaki heykel biçimlerini tanıyan ve heykel deyince bu anlayışları kavrayan göze aykırı gelmesi, Kuzgun Acar'ın çağdaş yeni biçimlerinin yadırganması sonucunu yaratmıştır. Kullanılan gereçlerinde o güne kadar görülmemiş türden olması şaşkınlığı daha da artırmıştır. Kuzgun Acar, biçimin yarattığı boşlukları da değerlendirecek yönde düzenlemelere gitmiştir.

Türk Heykel Sanatında lirik-soyut anlayış kapsamında da ele alınan Kuzgun Acar, tiyatroyu yaşamın bir parçası olarak görmüş, Türkiye ve Paris'te bulunduğu yıllarda tiyatro için birçok mask yapmıştır. Mask'ı "yabancılaştırma ögesi" olarak yorumlayan Kuzgun Acar, maskın tiyatrodaki etkinliğini önemsemiş ve uygulamıştır. 1964'de Paris'te ki "Çağdaş Türk Sanatı" sergisine metal üç heykeli ile katılmıştı.

Türk Heykel Sanatında lirik-soyut anlayışta değerlendirilen bir başka sanatçımız olan **İLHAN KOMAN**, 1941 yılında D.G.S.A resim bölümüne girmiştir. İlhan Koman o dönemde modelaj derslerine gelen Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun teşvikleri ile heykel bölümüne geçmiştir. Başarılı geçen D.G.S.A. heykel eğitiminden sonra 1947 yılında Paris'e giden sanatçı, o yılların Paris'i için şunu söylüyor. "Savaş sonrasının Paris'inde, renkli ve hareketli bir üç yıl yaşadım. Burada Akademi Julien, Akademi Grand Chaumiere gibi Akademiler vardı. Ben Akademi Julien'de Marcel Fumont

64) GÜVEMLİ ZAHİR "Ayın Sergileri" Varlık sayı 400 (1 Kasım 1953).

ile üç-dört ay kadar çalıştım". Akademi son sınıfında abstre çalışmalara başladığını söyleyen sanatçı, "Model Module edecek çalışma hiç içimden gelmiyordu. Beni rahat bırakın, içimden geldiği gibi çalışayım dedim" demektedir. Bu tavrı ile sanatçı gelecekteki çizgisini de belirlemiş oluyordu bir yerde.

Sanatçıyı Paris'te en çok Louvre'daki eski Mezopotamya ve Mısır sanatı etkilemiştir. Bunun dışında en çok etkilendiğini söylediği sanatçı Rodin'dir. O'na göre, "Hümanizma cereyanında edebiyatta Balzac'lar, Zola'lar ne idi ise, heykelde de Rodin oydu. Etkilendiğini söylediği diğer sanatçılar Brancusi ve Giacometti'dir.

Sanatçı Paris dönüşünde başladığı asistanlık görevi sırasında heykel bölümü maden atölyesini kurmuştur. Bu arada metal, modern mobilya üreten bir atölye kurduğu dört arkadaşı ile, modern mobilya uygulamasını ülkemizde uygulamaya başlamışlardır. Sanatçı o dönem için şu ilginç yorumu yapmıştır. "Biz o devirde sanatımızla insanların kafasına hitap edemediğimizden, kıçlarına hitap etmeye başlamıştık".

İlhan Koman 1953 yılında Hadi Bara, Tarık Carım'la birlikte "Grup Espace"ı kurmuştur. Grup fikirlerini yazarak Fransa'ya "Synthese Des Arts" Grubuna yollamışlar ve bu bildiri de sanat kongresinde okunmuş ve kabul edilmiştir. "Grup Espace"ı sanatçı şöyle izah etmiştir; "Grubun içeriği, bugünün konularından olan çevre sorununun çekirdeğidir aslında. Tüm şekil sanatları yani resim, heykel ve mimari elele vererek insanoğlunun yaşadığı çevreyi, doğayı gözönünde tutarak beraber kurmalı, beraber inşa etmeli" tezini savunmaktaydı (65).

İlhan Koman'ın sanatı has, öz, gerçek olandır. Kopya, özenti, taklit olmayan kendi kendine bir olay olarak değerlendirmektedir. Sanat eserinin objet,eşya, figüratif veya nonfigüratif olmasının bu tezi değiştiremiyeceği, önemli olanın tek ve bütün olmasıdır. İlhan Koman sanatı bilinmeyene doğru çıkılan bir serüven olarak görmektedir.

65) KARABUDA GÜNEŞ "İlhan Koman: Sanat Bence, İnsanın Bilinmeyene Çıktığı Bir Serüvendir" **Milliyet Sanat** Yeni Dizi Sayı.20 (Mart 1981) s. 8-13.

İlhan Koman'ın Anadolu Heykel Sanatının bilinçli bir sürdürücüsü olduğunu söyleyen Yaşar Kemal, onun temelinde çam bardaklar, öteki tahta yontular yattığı gibi, dibekler, sandıklar, beşikler yattığı gibi Frig, Urartu, Hitit de yatar. Belki hiç uzun sedef işlemeli, ya da oymalı çadır direklerini görmemiştir. Ancak yaptığı heykellerde bu biçimlerden izler bulmak mümkündür. Basra Körfezine kadar uzanan Anadolu kültür bireşimi kökenine bağlı olduğunu söyleyen Yaşar Kemal, Anadolu Mit'i olan Boğa heykellerini bir süre üreten İlhan Koman'ın bu heykelleri üretirken bilinçli ya da içsel bir dürtüyle Anadolu kültür coğrafyası içinde tarih boyunca geliştirilmiş boğa heykellerini gözden ırak tutmamıştır.

İlhan Koman durmadan yeni biçimler, yeni boyutlar arayan bir kişidir. Yaptığı heykellerin, biçimlerin, ortaya çıkardığı yeni boyutların bir işe yaramasını da ister. Sanatçının bir eli Asur Boğasında; bir eli Anadolu beşiğinde, yontusunda, bir eli Leonardo da Vinci'de, bir eli de uçak yapan mühendisliktedir. Yeni sanatın eski halk ustaları gibi işe yaramalarını ister (66).

Abidin Dino İlhan Koman'ı altı madde halinde tanımlar;

1- Maddenin iç yapısını araştırır, bulgularını dışsallaştırır.
2- Yerçekimi yasası ile kıyasıya çekişir.
3- Yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır.
4- Doğa-insan, insan-insan ilişkisinde yeni bir yaklaşımın peşindedir.
5- Dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak, ölümün yataylık eğilimine meydan okur sürekli.
6- Çağımızın çelişkilerini yansıtır derinlemesine.

Abidin Dino'ya göre;

İlhan Koman yerlerde serili duran cansızların, kendi kuralları içinde varolduklarını bilmiş ve Koman'ın elinde çelik, demir, tahta, taş, kil, uzun bir alışveriş sonunda canlanmıştır. Maddenin kendine göre istekleri ve cilveleri olduğunu, malzemenin ruhunu keşfederek onunla bir aşk ilişkisi kurduğunu ve böyle bir ilişki kurulmazsa o maddeden bir hayır gelmeyeceğini bilir İlhan Koman.

66) KEMAL YAŞAR "İlhan Koman Ya da Heykelde Şiir" Milliyet Sanat Yeni Dizi, Sayı. 20 (Mart 1981) - s. 13.

İlhan Koman'ın 1970 yılları başlarında başka bir dönemi başlar. Bu dönemde matematik ağır basar, yeni sorunlar karşısında yepyeni bilimsel yöntemler ortaya çıkar. Araştırmalarında, matematik ve geometrik somutlamalar, "Altın Sayı", giz'ini heykellerinin dengesinde, antik çağın yeni eflatuncu heykeltraşlarından öte, belki çağımızın oylum ve topoloji kavramları ile ilgili bir biçim araştırması idi bu çalışmalar.

İlhan Koman bu çalışmaları sırasında 1971'de "Bükülgen Poliedr Teoremi" sorununu çözmüştü. Ve bu teoremin bükülebilir, açılabilir maketlerini yapmıştır (Resim 18).

İlhan Koman 1977-78 yıllarında çeşitli maddelerden kuleler, dikeyler üretti. Bu dikeyler ve kulelerle, neolitik çağdan beri Anadolu'da dikilmiş "Falüs" ler arasında düşünsel bir bağ kuran Abidin Dino, ayrıca bu kule tutkusunun İlhan Koman'a memleketi olan Edirne'deki Selimiye Camii'nin üç şerefeli minarelerden geldiğini düşünmektedir. Selimiye'deki minarelerin bir eksen üzerine üç ayrı merdiven oturtma ustalığı, İlhan Koman'ın İsveç'te diktiği çelik kulede, bu olay daha da çapraşık ve yeni biçimde iç içe örülmüş bir bütüne varmıştır (Resim 19).

İlhan Koman 1970 yıllarında, bilimsel ürünlerden başka, kilden figüratif heykeller de üretmiştir. "O'nun için bunlar belki bir oyun, bir dinlenme, bir nefes alma gibi bir şeydi". İlhan Koman için bu üretimler, bilimsel çalışmalar, kaynaklı biçimler, kuleler döneminden sonra bu tür duygu ve coşku dolu heykeller bir çelişki gibi görünse de, "İlhan Koman çağımızın insanı, birkaç kültürün insanı, hem Yunus'un, hem Bedrettin'in, hem de Sinan'ın torunu, ve herşeyden önce çağımızın parçalanmış adamı, büyük ve hızlı bir değişimin içinde, değişimi yaratanlardan biri. Çağımızın çelişkilerini, eylemle düşünce, bilimle duygu, yıkılmışlıkla coşku arasında gitgellerle anlatıyor, yaratıyor çağını" (67).

İlhan Koman 1980 yılında İstanbul Halk Sigorta önüne yaptığı

67) DİNO ABİDİN Milliyet Sanat Yeni Dizi, Sayı. 20 (Mart 1981) s. 14-17.

metal modüllerin yanyana getirilmesi ile oluşan dinamizmi ve bu parçalanmışlığın değişken seyir açılarındaki sinetik etkisi bakımından son derecede önemli bir heykeldir.

1974-78 yılları arasında gerek yurtdışından yeni dönmüş olanlar olsun, gerekse diğer heykel sanatçıları bu dönemde yeni arayışlar bakımından ve de önceki çizginin devamı bakımından önemli sanat faaliyetleri içinde yeralmışlardır. 1970'lerden itibaren hız kazanan heykeldeki yenileşme hareketlerinde, bir grup sanatçının üslup ve kişilik arayışları, Avrupa ve Amerika güncel sanatını ülke gündeminde sorgulama gibi önemli bir çaba içinde olmuşlardır.

1975-77 arası yoğun üretim ve etkinlik içinde olan **KORAY ARİŞ** 1963 yılında girdiği D.G.S.A. Heykel Bölümünde, Şadi Çalık'ın öğrencisi olmuştur. Şadi Çalık'ı çok enteresan bulan Koray Ariş, "iyi bir kişiliği vardı, hoca olarak da iyi bir eğiticiydi. Şadi Çalık'ın hocam olmasından son derece memnunum. Okulu bitirip İtalya'ya gideceğim zaman, bizim burada öğrettiklerimizi unutun orada yeni şeyler öğrenmeye bakın demişti", diye hatırlamakta Şadi Çalık'la olan diyaloğunu.

Eğitim öncesinde bile sanatçıyı meşgul eden üç boyutluluktur. Resim yapmasına rağmen malzeme ile uğraşmak, malzemeye müdahale etmek, onunla cebelleşmekten zevk aldığını vurgulayan sanatçı, alet kullanmayı ve yeni biçimler üretmeyi ta çocukluk dönemlerinde sevdiğini söylemektedir. Bu heyecanlarla girdiği Heykel Bölümünde Rönesans heykeltraşlarını tanımış ve onlardan etkilenmiştir. Eğitimin başlangıcında bir bocalama devrem oldu diyen Koray Ariş, dışarda özgürce bilgilenme, bu defa bir disiplin şeklinde kendisine verilmeye başlanmıştı, ancak zamanla birçok şeyin farkına varmış ve işler yoluna girmiştir. Eğitim dönemlerinde figüratif çalışmalar üreten sanatçı, akademik eğitimin gereği saydığı bu çalışmalar için, doğa etüdlerinden sonra kişilik aramalarına, deformasyon ya da stilizasyonlara gidilmesi gerektiği şeklindeki görüşe katıldığını belirtmektedir.

Akademi eğitimi sonrasında da figür eğilimli çalışmaları devam eden Koray Ariş'in bu figürlerinde akademik etkiden kurtulmuş, stilizasyona uğratılmış sembolik yan, ön plana çıkmıştır.

D.G.S.A'ni bitiren sanatçı İtalya'ya gittiğinde, tıpkı Heykel Bölümüne girdiğinde geçirdiği şaşkınlık gibi, İtalya'da da bir bocalama devresi geçirmiştir. Bu durumu sanatçı İtalya'daki sanat ortamının Türkiye'dekinden çok farklı olmasına bağlamaktadır. "Türkiye'de birçok şeyi kitaptan görüyorduk, çok fazla sergi açılmıyordu, galeri sayısı azdı. Ancak İtalya'da sanat aktivitesi yoğun olan bir dönemdi, yüzlerce galeride her türden sanat sergileniyordu ve birçok sanat türünü ve anlayışını bir arada görmek mümkündü" şeklinde o dönem İtalya'sı sanat ortamının genel görünümünü ifade etmektedir sanatçı.

Böyle bir ortamda içine düştüğü boşluk ve yalnızlık duygusu ile Koray Ariş "Türkiye'ye bir bakış" dönemi yaşamıştır. Bu dönemde ahşap malzemeden, Türk mezar taşlarından hareketle soyut çalışmalar üretmiştir. İtalya'da olup bitenlerin kendisine yabancı gelmesi, bunların farklı kültür ürünleri oluşunu sanatçı Türkiye'ye yönelme nedeni olarak görmektedir. Mezar taşları formunu ilk aşamada ahşaptan üreten sanatçı, daha sonra ahşaba kösele uygulayarak değişik biçim ve doku arayışlarına gitmiştir. Sanatçının köseleyle tanışması ve bunu heykellerinde kullanmaya başlaması sonucu, salt köseleden heykel yapma fikrini gündeme getirmiştir. 1970-72 yılları arasında gelişen bu dönemden sonra hem tamamen köseleye yönelmiş, hem de tekrar figüratif üretimlere başlamış ve bu eğilim günümüze kadar sürmüştür.

Koray Ariş 1972-75 yıllarında çiçek formundan hareketle ürettiği heykellerin ortaya çıkış düşünsel alt yapısını şöyle anlatmaktadır. "Türkiye'deyken Anadolu'yu gezim sırasında, Anadolu'nun boş alanları, uçsuz bucaksızlığı beni etkiledi, buna karşın İtalya'nın topraklarının azlığı, yoğun şehirleşme, yerleşim alanlarının yoğunluğu, buna karşın insanların yerleşim alanı sıkıntısı çekebilecekleri fikrinden hareketle, bu insanlar için ne yapabilirimi düşündüm ve onlara çiçek sunmak istedim. Çiçek formu böyle doğdu". 1975 yılı sonuna kadar süren bu ürünler de mezar taşları formu gibi ahşap-kösele beraberliği ile oluşturulmuşlardır (Resim 20).

1977 yılında Türkiye'ye dönen Koray Ariş ilk sergisini bu yıl açtı. Sergide İtalya'da ürettiği mezar taşları stilizasyonu ve çiçek formu heykeller yanında, farklı karakterde salt köseleden ürettiği heykelleri de sergilemiştir (68).

1976-78 yılları arasında birçok heykel etkinliğine yapıtları ile katılmış olan ve çalışmaları ile sanat çevresi tarafında farkına varılmaya başlanan **MERİÇ HIZAL**, 1979 yılında D.G.S.A Heykel Bölümünü bitirmiştir.

Meriç Hızal eğitimi sırasında Şadi Çalık, Tamer Başoğlu ve Hüseyin Gezer'le çalışmıştır. Bu dönem çalışmalarını birer etüd olarak değerlendiren sanatçı, bu nedenle bu çalışmaların bu yaklaşımla değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir. Bu dönem çalışmalarında, figüratif ya da soyut her ikisininde birbirinden bağımsız olmadığını ve her figüratif çalışmanın altında mutlaka soyut strüktürel bir alt yapı olduğunu belirtmektedir. Eğitim sonrasında formel bilgilenme yanında soyutlama, doğayı algılama ve bunu sanat eseri biçimselliği haline getirebilme konularında bilgilenmeye çalıştığını söyleyen Meriç Hızal; bir soyutlama olacaksa bunun doğadan kopuk olmayan, ve aslında doğada da soyut bir alt yapı bulunduğunu ve bu gerçeğe göre bir soyutlama yapılması gerektiği şeklinde bilgilendiğini belirtmektedir. Bu nedenle eğitim dönemi çalışmaları bir deney olarak değerlendirilmelidir. Üsluplaşmış çalışmalar olarak bakılmamalıdır. Meriç Hızal bu anlayışla eğitim döneminde figüratif çalışmalar yanında, soyutlanmış figürler ve tamamen soyut çalışmalar da üretmiştir.

Meriç Hızal, eğitimi sırasında üç hoca ile birlikte çalışmanın yararları konusunda şöyle demektedir. "Herbir hoca ile ayrı ayrı çalışmam bana bir tek etki altında kalmamayı, birçok görüşü tanımayı, farklı disiplinlerden yararlanmayı ve böylece her şeye açık yüreklilikle bakmayı sağladı". Bu dönem için hocalarından bu anlamda faydalandığını söyleyen sanatçı: "Bu anlamda bir etkiden sözedilmemesi gerektiğini, eğer etkilenmeden bahsedilecekse Hadi Bara'nın üzerinde etkisi olduğunu, bir küçük kıvılcımın onun yaptığı bazı işlerden üzerine sıçradığını" düşünmektedir.

---

68) KORAY ARİŞ'le Kişisel Konuşma (1994)

Meriç Hızal 1977 yılında gittiği Salzburg'ta Françesco Somaini ile çalışmıştır. Somaini'nin özellikle orta dönemini kapsayan çalışmalarından son derece etkilenmiştir. Sanatçının çevresine, doğaya ve duygulara yaklaşımı benimsediği ve etkilendiği tavırlardır. Bu düşünsel alt yapı üzerinde kurgulandırdığı ahşap, taş, polyester gibi değişik malzemeler kullanarak ürettiği figüratif, soyut-sembolik ve yarı soyut çalışmaları ile 1976-78 yılları arasındaki etkinliklere katılmıştır (69).

Türk Heykel Sanatında etkin biçimde 1950 yılından sonra Avrupa güncel sanatına koşut üretimler yapılmaya başlaması aşamalarında, bu çalışmaların boyutlanmasında önemli katkıları olan **TAMER BAŞOĞLU**, özellikle 1965-70'li yıllarda ki üretimleri ile dikkati çekmiştir. 1960 yılında Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun öğrencisi olduğu D.G.S.A Heykel Bölümünden mezun olmuştur. Her iki hocadan da gerek sanat teorisi, gerekse yaşamın gerçekleri, dünyaya bakış açısı bakımlarından da çok faydalandığını söyleyen Tamer Başoğlu, okuldan mezun olduktan sonra Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sanatsal inceleme ve araştırmalar yapmıştır. Sanatçı bu dönemi şöyle yorumlamaktadır. "1960 yılında İtalya'ya geldiğimde, dünyanın o an içinde bulundğu non-figüratif sanatı iyi tanıdığımı söyleyebilirim. Çünkü Hadi Bara bu sanatı kendisi dışarıdayken geniş boyutlu bir biçimde tanımıştı ve bunu eğitimimiz sırasında bize aktarmıştı. Roma'ya gittiğimde boyutumun önemli olduğunu fark ettim. Hatta burada birlikte çalıştığım hocalar yaptığım çalışmaları değerli buluyorlardı, bundan şunu anlıyordum, biz non-figüratifi biraz daha farklı algılamış ve uygulamaya başlamıştık bu dönemde".

Tamer Başoğlu sanat çalışmalarında tekniğin öneminin çok fazla olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle gerek İtalya'da, gerekse daha sonra gittiği Almanya'da ki restorasyon çalışmalarında taş işleme tekniği konusunda bilgilenmiştir. Yurda döndüğünde gittiği askerde mimari ile uygulama boyutunda tanışmış ve bu sayede mimari kavramı ve uygulama biçimi konusunda bilgiler edinmiştir.

---

69) MERİÇ HIZAL'la Kişisel Konuşma (1993)

Akademi Heykel Bölümü asistanı olarak göreve başladığında ahşap atölyesinin sorumluluğu kendisine verilmiştir. Daha önce bu anlamda bilgilenmemiş olması nedeniyle, ahşap konusunda bilgilenmek için bir oymacı yanında ahşap özelliği, aletlerin kullanımı, oyma teknikleri konusunda çalışmalar yapmıştır. Metali işleme ve metalden heykel yapma isteği ile metal tekniği ve teknolojisi çalışmaları içinde olmuştur. Oerlikon firmasının düzenlediği kaynak kurslarına devam ederek kaynak tekniğini öğrenmiştir.

Tamer Başoğlu o dönemde kafasını meşgul eden bronz döküm tekniği konusunda araştırma yapmış olup, mum yoketme tekniği konusundaki araştırmalarını bir kitap haline getirerek bastırmıştır. Halen bir atölyede, Tübitak ve Marmara Araştırma Enstitüsünde bu teknikle döküm yapılmaktadır. 1968 yılında gerçekleştirilen Atçalı Kel Memed heykelinde brüt betonun heykelde kullanımı konusunda birçok teknikler geliştirilerek belkide o güne kadar brüt betonun heykelde kullanımı ile ilgili ilk çalışmayı gerçekleştirmiştir.

Tamer Başoğlu, çağdaş malzemeleri ülkemizde heykelde kullanma çabaları içinde olması bakımından önemli bir kişiliktir. O dönemde polyesterin henüz Türkiye'de yeni görülmeye başlaması ve sanayide yeni uygulanması sanatçıyı harekete geçirerek Anadol firmasından polyester konusunda edindiği bilgilerle bir seri heykeller üretmiştir.

Tamer Başoğlu araştırdığı teknik ve malzemelerle, malzemenin ve tekniğin olanaklarını kullanarak heykeller üretmiştir, bu nedenle sanatçının bu dönem çalışmalarında malzeme ve teknikte çeşitlilik görülür. Çalışmalarını bir yerde malzeme ve tekniğin yönlendirdiği de söylenebilir. Titiz bir araştırıcı duygusu ile elde ettiği tespitlerin ve malzeme olanaklarının sınırlarında formlaştırılmış soyut heykeller ortaya koymuştur. Sanatçı bu konuda şu yorumu yapıyor. "Ben aynı zamanda eğitimci olmam hasabiyle, edindiğim tüm deneyimleri ve bilgileri öğrencilerime aktararak bugün bilinen birçok heykel tekniklerinin ve malzemelerin yaygınlaşmasında katkım olduğunu sanıyorum. Eğitimciliğimin gereği sanıyorum, tüm araştırmalarım öğretime yönelik olmuştur. Teknolojiyi bulmak, ortaya çıkarmak ve teknolojinin beraberinde getirdiği sanatsal etkinliklerin oluşması sağlan-

mıştır. Bütün bu çabalarımı hem öğretim amacı ile hem de kendi uygulamalarımda kullandım. Bu açıdan çalışmalarım; malzeme, teknik, teknoloji araştırmaları sonucunda ortaya çıkan deneysel ürünler şeklinde değerlendirilebilir."

Tamer Başoğlu'nun çalışmalarındaki malzeme ve teknik zenginlikte, sanatçı malzemeyi bazen tek başına kullandığı gibi, farklı nitelikteki malzemelerin bir arada kullanımı şeklinde de kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu araştırıcı tavrın bir yerde sanatını böldüğünü söyleyen sanatçı, bunu olumsuz biçimde ele almamaktadır. Bu konuda mizacı gereği kendini sınırlamaktan yana olmamaktadır. Bununla ilgili görüşünü açıklayan Tamer Başoğlu; "Şu anda figürlü at resimleri yapıyorum. Oysa ben ta 1960-62 yıllarında figürsüz heykeller ortaya koymuştum. Bu bağlamda kendimi asla sınırlamadım" demektedir.

Tamer Başoğlu'nun üretimlerinde itici güç malzeme, teknoloji ve teknik olmaktadır. Sanatçı üretimlerinde başarması gerektiğine inandığı zor, uygulama tekniğidir. Tamer Başoğlu, tasarımda yaşadığı aşamaları şöyle dile getiriyor: "Bir tasarım gündeme geldiğinde, bu sipariş olabilir, ödev olabilir, ya da rüyamda görmüş olabilirim. Öncelikle sözkonusu uygulamayı teknik ve teknolojik olarak kafamda çözüyorum. Tasarımım somut ya da soyut olsun, benim için anlamı önemlidir. yani tasarımla izleyicilere aktarmak istediğim mesajın yöntemini araştırıyorum. Örneğin Atçalı Kel Memed heykelinde, geri plandaki soyut formların anlamı şudur; Kel Memed dağa çıktığında benliğine kavuşmuştur, demek ki dağlar Kel Memed'in anlatımı ve yorumu için önemli veridir. İşte bu soyut formlar Aydın Dağlarının silüetidir. Aynı zamanda Kel Memed liderdir, halkın desteğini alabilmiş bir liderdir, arkasında halkın gücü vardır, bu nedenle, heykelin geri plandaki soyut formlar aynı zamanda bir halk güvenini de simgelemektedir". Atçalı Kel Memed Heykeli Aydın-Denizli yolu üzerindedir. Bu yoldan geçen insanların çevredeki formlardan farklı form görmeleri sayesinde heykel algılanmaktadır. Heykelde su ögesi kullanılmıştır. Bundan insanların heykelin ötesinde algılamalara sahip olmaları amaçlanmış ve insan-heykel bütünleşmesi gerçekleştirilmiştir. Bu tür yaklaşım; o döneme kadar Türkiye'deki dış mekan uygulamaları için önemli bir gelişmedir.

Bu tür yaklaşımla sanatçı insanlardan zincirlerle ayrı tutulan heykel uygulamaları ötesine geçmiş, Karşıyaka Anıtı'nda olduğu gibi, insanların heykeli yaşamasını amaçlamıştır.

Tamer Başoğlu, 1969 yılında gerçekleştirdiği iki adet heykeli pleksiglastan oluşturmuştur. Pleksiglas formun demir mil üzerinde dönmesini sağlayarak, her yönüyle seksiyondor açıdan hesaplayarak ortaya koymuştur. Renkli plakaların renk kompozisyonu kaygısıyla oluşturulduğu kompozisyonunda, sanatçı bir ışık kaynağı yardımı ile heykelden yansıyan ışık dalgalarının mekanın duvarında çeşitli biçimler oluşturması, hareket eden, birbirleri içine geçerek sürprizler oluşturan bir mekan oluşturmayı amaçlamıştır. Ancak sanatçı bu eserini ışıklandırmadan sergilemiş ve bu eseri için şu yorumu yapmıştır: "Eğer bu eylem Avrupa'da ortaya çıksaydı yepyeni bir akımı başlatırdı" (70).

Tamer Başoğlu, malzeme, teknik, teknoloji sorunsalı bağlamında oluşturduğu kinetik ve espası sorgulayan metal, polyester, fiberglas heykel üretimleri dışında, kütlesel ağırlığı olan ve kütle içinde form araştırmalarına yönelen taş ve ahşap çalışmalar da ortaya koymuştur. Sanatçı bu anlayışını anıt heykellerine de taşıyarak tüm çalışmaları arasında bir bütünlük oluşturmuştur bir yerde.

1960'lı yılların sonu ve 70'li yılların başında, 1950'li yılların Türk Heykel Sanatında devam eden etkisi ile oluşan üretim platformunda yeralan, özellikle bu dönemlerde soyutla stilize ve soyutlanmış figür yelpazesinde eserler veren **SAİM BUGAY**, tüm sanat yaşamında doğa etkisinden ayrılmamış bir heykelcimizdir.

Saim Bugay, 1967 yılında bitirdiği D.G.S.A. Heykel Bölümünde Şadi Çalık'ın öğrencisi olmuştur. 1969 yılında Paris'e giden Saim Bugay, yurtdışı öncesi metali kullanarak oluşturduğu soyut ve yarı soyut çalışmalarını kısmen Paris'te de sürdürmüştür.

---

70) TAMER BAŞOĞLU ile Kişisel Konuşma (1993)

Sanatçının temel yaklaşımlarından biri, yeniyi, yapılmamışı yapmak, yeni biçim ve öz arayışı içinde olmaktır. Galericiler bu yaklaşımı kullanarak sanatçılara yeni üretimler yapmaları konusunda baskı yapmaktadırlar o günün Paris'inde. Bu ortamı Saim Bugay şöyle tanımlıyor; "İş çığırından çıkmış, maskaralıklar yapılmaya başlanmıştır. Böyle bir ortamda yenilebileceğimi düşündüm, yapılanlar asla güzel değildi, ancak kabul görüyorlardı". Sanatçı yeninin karşısında olmadığını söyleyerek bir eserin modern ya da çağdaş olmayan olarak kategorize etmeninde karşısında olduğunu ifade etmektedir. Sanatçıya göre bir eserin "Sanat olup olmadığı" önemlidir ve bunun sorgulanması gerektiğidir.

Saim Bugay Avrupa'da bulunduğu yıllarda gittiği İtalya'da sanata nasıl bakıldığını ve bir eserin çağdaş ve modern olma esaslarını kavramıştır. Bu dönemde her tür heykel yapıldığını söyleyen sanatçı, bu heykellerde çağın tanıklığını gördüğünü itiraf etmektedir.

Üç boyutun ötesinde, heykelde dördüncü boyutun da izleyici tarafından algılanabilmesi başarısı oranında heykelin başarılı olabileceğini savunan Saim Bugay, 1974 yılında Türkiye'ye dönmüş Akademi Heykel Bölümünde eğitimci olarak göreve başlamıştır. Sanatçı yurda döndüğünde, kendi deyimiyle hakkında "Saim neden hep soyut heykeller yapıyor, herhalde figürü yapamadığı içindir" gibi söylentiler sanatçının daha çok figüratif heykeller yapmaya başlamasına neden olmuş ve 1974-1978 arasında yarı soyut ve figüratif anlayışta heykeller üreterek sergiler açmıştır (71).

Türk Heykel Sanatımız içinde geometrik-soyut anlayıştaki kişiliklerden birisi de **ALİ TEOMAN GERMANER**'dir. 1950'den itibaren Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun dünya sanatının gerisinde kalmamak için verdikleri devrimci mücadele ile oluşan 1950'den sonraki yıllara tanıklık eden Aloş 1951 yılından itibaren bu yeni anlayışın içinde olmuştur. Sanatçı bu dönemini şöyle yorumlamaktadır. "Yoğun ve zengin anlatışa özenmek biçimcilik değil, ama insana saygının gereğidir. Kimi kez bir taşlama

71) SAİM BUGAY ile Kişisel Konuşma (1994)

esintisi yeralır yapıtlarımda, mırıldanırcasına, kesintisiz, birbiri ardından sürdürebilmeyi isterim" demektedir. Öğrencilik yıllarındaki çalışmaları ile dikkati çeken ve bu yıllardan itibaren sergiler açan Aloş, heykelle birlikte gravür, desen ve resim çalışmalarını da yürütmüştür. O yıllarda Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu tarafından yapılan soyut sanat araştırmalarına tanık olmuş ve bundan etkilenmiştir. 1965'te yurda döndükten sonra **"Güneşe övgü"** ismi altında bir dizi heykeller üretmiştir.

Taş ve ahşap ile oluşturduğu heykellerinde kütlesel etki, yorum arayışı içinde olmuştur. Ahşap ile oluşturduğu bazı çalışmalarında bakır aplike ederek farklı malzemenin getirdiği dokusal etkileri ortaya koymuştur. 1968-69 yılları arasında **"Zümrüt-ü Anka"** adlı pişmiş topraktan oluşturduğu iki yapıtı ve bu anlayışa benzer kuş motifleri boş-dolu dengesinin sorgulandığı heykeller ortaya koymuştur. Çalışmalarında doku ve motif uygulamaları ile dolu kitle hafifletilerek, monotonluktan kurtarılmış dinamik hale getirilmiştir. Aloş daha sonra (1980'li yıllarda) gerçekleştirdiği rölyef ve gravürlerinde canavarları kompoze etmiş ve dokuyu yoğun biçimde bir plastik değer olarak kompozisyona sokmuştur. Bu çalışmalar daha sonra üç boyutlu uygulamalara dönüşecektir.

1944 yılında D.G.S.A. Heykel bölümüne girmesi ile başlayan sanat yaşamında figüre bağlı kalarak üretimler gerçekleştiren eğitimciliği ve uyguladığı anıtlarla Türk Anıtçılığına önemli değerler kazandıran **HÜSEYİN GEZER**, 1944 yılında girdiği Heykel Bölümünde Rudolf Belling'in öğrencisi olmuştur.

1948 yılında Fransa'ya giden sanatçı, Academie Julian'da Prof. Gimond'un atölyesinde heykel ve Ecole Des Beaux-Arts'da Saupic'in atölyesinde taş çalışmıştır. Bu çalışmaların dışında kendisini en çok etkileyen Musee Guimet'deki Uzak Doğu heykelleri olmuştur. Bunun yanında "En çok etkilendiğim iki dev" dediği Rodin ve Bourdelle'i burada tanımaya çalışmıştır. Hüseyin Gezer Fransa'ya gitmeden önceki çalışmalarında özellikle 1948 yılındaki bitirme sınavında ortaya koyduğu güreş konulu iki kompozisyonda geometrik karakter görülmektedir. Kompozisyonun birisinde geometri, figüratif kompozisyonun ana çatısını oluşturmaktadır ve net bir şekilde geometri vardır. Kompozisyon bir üçgen üzerine oturmaktadır. İkin-

ci kompozisyon ise kübik karakterde ve soyut değerlerin bulunduğu kübizmi içermektedir. Sanatçının daha 1948 yılındaki ilk doğa yorumlamalarında bu tür yönelimler görülür.

1952 yılına gelindiğinde **"Efenin Aşkı"** isimli kompozisyonla, doğrudan doğruya doğanın geometrik yorumu şeklindeki çalışmaları başlamış oluyordu. Çalışmalarının soyut olarak kabul edilmesinin doğru olmadığını söyleyen sanatçı, doğrudan doğruya baştan itibaren figüre bağlı olduğunu ve halen bu anlayışını sürdürmekte olduğunu vurgulamaktadır. **"Efenin Aşkı"** çalışması ile bilinçli bir biçimde doğanın geometrik yorumuna girmesini sanatçı şöyle yorumluyor: "Doğanın geometrik yorumu derken burda soyut terimi sözkonusudur tabiatıyla. Çünkü doğayı bu tavırla soyutlamış olmuyormusunuz bir anlamda. Ve soyut geometrik değerleri plastik ögeler olarak kabul ediyorsunuz. Bu yöneliş; aslında tüm antik Mısır, Mezopotamya, Hitit ve Yunan eserlerinde egemen olan geometrik alt yapıyı hissetmiş olmaktan ve onu araştırmış olmamdan kaynaklanan bir yönelişti. Bir heykele egemen olan ve asıl görsel etkinliği ortaya koyan değerler hacimlerin ve hacimsel örgütlerin temelini oluşturan geometridir. Eserde soyut geometrik temelin yanında sayısal değerlerin egemenliği sözkonusudur. Sözü aslında onlar söylerler, eser ne kadar figüratif olursa olsun" (Resim 21).

"Efenin Aşkı" adlı heykelde konu doğrudan doğruya yerel bir temayı işler. Burada içerik olarak aşkın gücünün, bizdeki güç timsali olan efeyi kendi önünde diz çöktüren bir güç olduğu ifade edilmiştir. Heykelin boyutlarında ve kurguda "altın oran" denendiğini söyleyen Hüseyin Gezer "Ama bununla birlikte hiçbir zaman vazgeçmediğim bir taraf vardır ki o da insana özgü olan duygusallığın heykele yansımasıdır. Yani ulaşılması her zaman mümkün olmayan çıplak soyutluk değilde, soyut değerlerin gizemli bir şekilde ifadeye dönüşmesi peşindeyim çalışmalarımda" demektedir. Kompozisyondaki "yalvarma" teması bütün o soyut ve katı geometriye rağmen hissedilir ve önünde diz çöktüğü sevgilisinin de ona yaklaşımı, ona baş eğişi, ona evet deyiş ifadesi hissedilir. Bu etkiyi heykeldeki geometrik değerlerin ifadeye dönüşmesi ortaya çıkarmaktadır. Ancak konu anıtsal olursa geometrik kurgu ister istemez alt yapıya çekilmektedir (Resim 5).

1957'de Hacettepe Üniversitesinde ki çocuğun değeri kompozisyonunda da soyut değerler çok net olarak birinci plandadır. Doğa çok ileri şekilde geometriye doğru itilmiştir. Formlar prizmatiktir ve ölçüler soyut değerlere egemen olan oransal temel yapının yansımalarını bu kompozisyonda da görmek mümkündür. Hüseyin Gezer heykellerinde yoğun biçimde geometrik ve sayısal değerleri uygulamasını ta öğrencilik yıllarındaki matematiğe olan ilgisine bağlıyor. "Bu tür yönelimlerimin sanıyorum benim mizacımla bir ilgisi var, yani soyutlama çalışmaları, geometriyi figürde hissetme ve geometriyi ön plana çıkarma, etkin kılma eğilimlerim, matematik düşünceye yatkınlığımdan gelmektedir. İnsanın matematiğe eğilimi varsa, bu beynin işleyiş tarzıdır. Olayları bu yönde incelerseniz olayı çok parametreli ele alırsınız, bu benim hesaplı olmamı sağlamıştır".

Hüseyin Gezer serbest çalışmalarında ki bu yaklaşıma benzer tavırları çok sayıda yaptığı anıt heykellerinde de ortaya koymuştur. Özellikle, Antalya Anıtında gene etkin olan geometrinin soyut ifadesidir. Bu anıtta önemli olan unsur kaidedir. Kaide geleneksel kaide anlayışını tamamen bir tarafa itmiş ve tüm formel yapısı ile heykel kompozisyonunun plastik unsuru haline gelmiş bir heykeli tastikleyen geometrik soyut bir unsur haline gelmiştir. Yüklendiği işlev nedeniyle başlı başına bir heykel haline gelmiştir. Bu anlayışta uygulanmış ilk örnektir. Kaide üzerindeki heykel kompozisyonunda, kaidedeki geometrik kompozisyonun ritmi devam eder, onun başlattığı dinamik hareket üzerindeki kompozisyonun örgüsünüde etkileyerek onuda aynı dinamik etkiye getirir. Diyagonal hareketin ortaya koyduğu dinamik görsel etki bütün kompozisyona egemen olur. Kompozisyonun içeriği gereği, Atatürk ilkeleri etrafında bütünleşen bir toplumun, çağdaş uygarlığa doğru yükselişi ifade edilmiştir. Bu nedenle kompozisyon yükselişi ifade eder,gerek kaidede, gerekse heykel kompozisyonundaki bütün düzenlemeler, kitlelerin, elemanları pozisyonları, yön alışları bu düşünsel alt yapıya hizmet eder. Yani hızla yükselişi ifade eden diyagonal ana çizgi üzerinde kurgulanmıştır kompozisyon. Temel harekete ters düşen "ters diyagoneller"de ana çizgiyi kuvvetlendirmek için kullanılmıştır (Resim 6). Hüseyin Gezer'in anıt heykelleri genelde bu kurgu ile oluşturulmuştur.

"Efenin Aşkı" ve **"Çocuğun Değeri"** çalışmalarında görülen statik kurgu, durağan etki içerisinde ortaya konan yoğun ifade gücündeki kompozisyonlarından sonra 1976'da yaptığı **"Yatan Kadın"** kompozisyonu ile, kompozisyonun kurgulanışı bakımından farklı bir anlayış ortaya çıkar. Bu kompozisyonda ve daha sonraki kompozisyonlarda (1982-83) ortaya koyduğu yorum, bir parça geriye çekilmiş, geometri üzerine kurulmuş figürü kendi yasaları istikametinde biçimlendiren bir karakter taşır (72)(Resim 22).

1950'li yıllardan itibaren bireysellik kavramının ülkemizde irdelenmesi ve 1950-60 yılları arasında birçok düşünce akımlarının sorgulanması, giderek 1960 devrimi ve 1961 Anayasasının getirdiği bazı demokratik haklar sayesinde bu tür çabalar 1980'li yıllara kadar sanat çevrelerince sürdürülmüştür. Ülke ekonomisinin yetersizliği kuşkusuz sanatın gelişmesinde olumsuz etki yapmış, gerek sanat düşüncesinde, gerekse sanat uygulamalarında bu etki görülmüştür. 1970-80 yılları arasında ortaya çıkan huzursuz dönem düşünce hayatını yoksullaştırmış, bunun dışında sosyal yaşamdaki gerginlik sanatçıları siyasal eylemciliğe yakınlaştırmıştır. Bu ve diğer etkiler bu döneme üslup karmaşası niteliği kazandırmıştır.

1960'lı yıllar sonunda yurt dışına giden ve 70'li yılların başında yurda dönen yurt dışı deneyimli heykel sanatçıları ihtiyaç duydukları profesyonel ortamı bulamamışlardır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen yurt dışı deneyimi ile edindikleri güvenle, heykel sanatçıları 1970'lerin başına kadar süren pop sanatı ve aynı yılların sonunda ortaya çıkan minimal sanat tarzı uygulamalar ortaya koymuşlardır. Özellikle bu üsluplarda ürünler ortaya koyan Füsun Onur ve Tülay Baytuğ önemli isimlerdir. 1970'li yıllarda; heykel sanatımızda resimde olduğu kadar görülmeyen "Grup" eğilimleri dışında bireysel çıkışlar ortaya koyan ve kendini kabul ettirmeye başlayan genç kuşak sanatçılarının varlığı bu dönem için önemli gelişmedir. Toplumsal bunalım içinde geçen bu yıllarda sanatçılar, ülkenin içinde bulunduğu sorunlara ve gerçeklere duyarlı olmuşlardır. Bu anlamda toplumsal ve eleştirel sanat ürünleri ortaya konmuştur. Bu tarzı benimseyen önemli isim Mehmet Aksoy'dur.

72) HÜSEYİN GEZER ile Kişisel Konuşma (1994)

1970'lere gelinceye kadar sanat galerilerinin yeterli sayıda ve donanımda olmaması, yarışmaların devlet eliyle yapılması sanat aktiviteleri için kısıtlayıcı bir özellikken, 70'lerin başından itibaren galerilerin açılmaya başlaması, devlet dışında bazı kuruluş ve kurumların sanat aktivitelerine katkıda bulunması, heykel sanatımızın gelişimi için önemli bir etken olmuştur. Galeri mekanı dışında heykellerin sergilenmesi yaklaşımı yine bu dönem için önemli bir gelişme olarak değerlendirilmelidir. 70'li yılların heykel sanatında görülen önemli gelişme; heykel malzemesinde olmuştur. Bu döneme kadar daha çok taş, bronz ve ahşap malzemeyi kullanan sanatçılar, çağdaş akımların ve teknolojinin etkisiyle polyester, pleksi, çelik gibi malzemelerden yararlanmışlardır.

Açık mekan heykelinin anıt çizgisinde olmadığı görüşü, açık alanda özgün yapıtların uygulama olanağı bulabildiği bu yıllarda, 20 heykel sanatçısına sipariş edilen açık mekan heykelleri ile ortaya konmuş oluyordu. Çok önemli bir gelişme olan bu yaklaşıma, sanatın gerekliliğini kavrayamayan bazı çevrelerce ahlaka aykırı buldukları **"Güzel İstanbul"** heykelini yerinden kaldırarak gölge düşürmüşlerdir.

Devletin bir kültür politikasının olmayışı sanatın birçok sorununu çözümsüz bırakmış, önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de heykel toplum yaşamına girememiştir. Açılan karma ve kişisel sergilerde heykel henüz alıcı bulamamaktadır. 70'li yıllarda heykel eğitimi veren tek kurum DGSA'dır. Gerek özgün heykel sanatı, gerekse anıt heykel üretim ve gelişimi bu kurumdaki öğretim elemanları ve az sayıda serbest heykel sanatçısı tarafından yürütülmektedir. Heykel sanatçısı maddi gereksinimini karşılamak için sipariş edilen heykel türü anıt uygulamalarına yönelmeye zorlanmıştır. İlerki yıllarda da karşımıza çıkacak olan bu sorun, özgün heykel üretimlerinin gelişmesini engellemiştir. Bazı sanatçılar bu etkinin dışında kalmaya çaba göstermişlerdir.

1977 yılında ilk kez düzenlenen Sanat Bayramı kapsamında ki "Yeni Eğilimler Sergisi" Türk Heykel Sanatçılarını yeni arayış ve uygulamalara sevk etmesi ve bu tür uygulamaların bir arada sergilenmesi, heykel sanatçımız için önemli bir gelişme olarak değerlendirilmelidir.

III. 1. 1980'li YILLARDA SOSYO - EKONOMİK DURUM VE GENEL SANAT DÜŞÜNCESİ

1980'li yıllar, 27 Mayıs'taki ordu müdahalesinden sonra Türkiye'nin siyasal tablosunda oluşan değişimin krize dönüşerek 1980 yılında en üst seviyeye ulaşması, 1968'de başlayıp 1971'de kesilen, daha sonra yeniden, bu kez silaha başvuran, örgütlenmelere varan öğrenci hareketleri ve benzerleri şeklinde gelişen süreç 1980 askeri müdahalesi ile tamamlandı. "Ülkenin tüm yaşam biçimini etkileyen ve şekillendirmeye başlayan yaygın ve etkin şiddet eylemlerini "bir tek nedene hatta nedenler grubuna bağlamak olanaksızdır" diyen Emre Kongar, bütün ülkeyi pençesine alan ve tüm yaşamı etkileyen şiddet olaylarını iki ayrı nedenler grubu içinde ele almaktadır. Birincisi; genel yaşamımızın, genel kültürümüzün, toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamımızın doğurduğu genel nedenler, ikinci grupta da şiddeti doğuran özel nedenler olarak değerlendirilmektedir. Genel nedenleri onaltı gruba ayıran Kongar, genel bir değer ve kültür bunalımının varlığını şöyle yorumluyor: "Genel olarak Türk insanı, özel olarak Türk genci, ciddi bir değer ve kültür bunalımı içindedir. Kır ve kent bu kültürleri, laik ve islami değerler, geleneksel ve çağdaş yaşam biçimleri, hep tam bir karşıtlık içinde Türk gencini, Türk insanını, sürekli bombardıman etmektedir (73).

Gerek Türk ailesinin, gerekse Türk eğitim sisteminin henüz bu bunalımı çözecek nitelikte bulunmaması ve olaya kesin bir çözüm getirecek olan endüstrileşme ve demokratikleşme süreçlerinin hızlı ve etkin biçimde oluşmamasının, bireyin böyle "zıt" değerlerin bombardımanı altında kalmasına ve ulaştığı çözüm ne olursa olsun "uç"lara kaymasına neden olmaktadır.

Kongar, eğitime ilişkin ögelerin de toplumsal şiddetin artması için neden olarak görmektedir. Gençlerin kötü eğitilmeleri ve eğitimin kendi içerisindeki sorunlar özellikle üniversite öğrencilerini isyana sevk eden niteliktedir.

---

73)KONGAR EMREİmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Cilt 1-2, s.218-238

1980 Türkiye'sinde genel toplumsal ilişkiler açısından ve bu ilişkilerdeki değişmelerin sanat ve edebiyata nasıl yansıdığına bakıldığında bazı ipuçları görülür.

Sanat sosyolojisi açısından bakıldığında, 1981 yılının en belirgin niteliği partilere dayalı siyasetin durdurulmasıydı. Bu özellik toplumsal ve ekonomik açıdan olduğu kadar, sanat ve edebiyat bakımından da önemli sonuçlar doğurdu.

Türkiye'de sanat ve edebiyat ile siyaset arasındaki yoğun ilişkiler tek parti dönemine dayanır. Cumhuriyet Türkiye'sindeki bu durum ise çok öncelerden, Osmanlı İmparatorluğu'nun **"İstibdat"** dönemindeki geleneklerden kaynaklanır.

Çok partili siyasal yaşamın 12 Eylül'den sonra askıya alınması, bu geleneğin yeniden sanat ve edebiyat yaşamımızda egemen eğitim olarak ortaya çıkmasına yol açtı.

Toplumun, doğal ve normal yollardan siyasal eğilim ve isteklerini belirtemediği zaman doğal ve normal olmayan yollara başvurması son derece olağandır. Üstelik, sanat ve edebiyat evrensel olarak "doğal" yollardan sayılabilirler. Hem de Türkiye'de kendimize özgü koşullardan dolayı bu "doğallık" çok daha belirgindir.

Bu nedenlerden dolayı, 1981 yılındaki partili siyaset yasağı sanat ve edebiyatımızı etkiledi. Bu etkileme; yeni dergilerin yayın yaşamına katılması, dergilerdeki inceleme ve eleştirilerin daha çok siyasal içerikli olması ve sanat ve edebiyat adamlarımızın siyasal soruşturmalara konu olması şeklinde ortaya çıkmıştır.

Sanat sosyolojisi açısından 1981 ve daha sonraki yıllarda da devam eden önemli olay, büyük sermayenin sanat ve edebiyat alanlarında etkinliklere girişmesidir. Bilindiği gibi Türkiye kapitalist bir ekonomiye sahiptir. Bu ekonominin yarattığı sınıflar, tabakalar ve örgütler, Türkiye'nin tüm yaşamını olduğu gibi artık, kültürel yaşamını da etkilemeye başlamıştır.

Aslında son derece doğal ve normal görülen bu gelişme, Türkiye açısından bir yeniliktir. Bunun birinci nedeni evrenseldir: "Sanat ve edebiyat, bir toplumun en duyarlı kişileri ve kesimleri tarafından yapıldığı için, genellikle egemen güçlerin tam denetimi altında değildir". Türkiye'ye özgü bir özellik sanat ve edebiyat etkinliklerinin büyük sermayenin egemenliği altında olmayışıydı. Çünkü sanat ve edebiyat etkinlikleri büyük sermayenin belirgin güdüsü olan **kâr** sağlayacak bir aşamaya gelmemişti. Türkiye'de sol bilinçlenme süreci, kaçınılmaz olarak sermayeye de kendi sınıf bilincini anımsatmış ve bu bilinçlenme ile sanat ve edebiyat piyasasının gelişme noktası optimum bir düzeye erişince büyük sermayenin sanat ve edebiyat yatırımları başlamıştır.

Emre Kongar "az gelişmiş ülkenin aydının kapanı olduğunu" ve ya bireysel terör, ya da devlet karşısındaki güvensizlik olayını" kültür ve sanat sorunlarının en başında görmektedir ve bu tür olgunun sanatı olumsuz yönde etkileyeceğine işaret etmektedir.

Türkiye'nin toplumsal-ekonomik yapı değişimi çizgisinde, kültür ve sanat etkinliklerinin hem para ettiği, hem de ideolojik bakımdan denetlenmesi gerektiği gibi iki ayrı yargının kesiştiği noktaya geldiğini söyleyen Emre Kongar, gerek gösteri sanatlarında, gerek yazın yaşamında büyük sermayenin tekelleşmeye yönelik yatırımlarının ortaya çıktığına işaret etmektedir.

Bu gelişmenin en önemli yönü plastik sanatlarındaki koleksiyonculuk merakı, bir moda olarak büyük sermaye kuruluşlarını ve sermaye sahiplerini etkilemiştir. Emre Kongar 1980'lerin başında Türkiye'yi bekleyen en büyük tehlike olarak işaret ettiği, en düşük düzeyde bir kitle kültürünün egemenliği konusunda endişelerini şöyle dile getirmiştir. "Siyasal populizm bizi 12 Eylül'e getirdi. Kültürel populizm de, arabeskin müziğimize yaptığını, tüm kültürel etkinlik alanlarında egemen kılabilir. Böyle bir karabasan hiç de uzak değildir" (74).

74) KONGAR EMRE Demokrasi ve Kültür, s. 68-77

1980'li yılları özellikle üniversite gençliği bağlamında değerlendiren Beral Madra, bu gelişmeyi 1970'lerden gelen bir süreç içerisinde ele almaktadır; "Avrupa ve ABD'de olduğu gibi ülkemizde de 70'li yılların sonundan başlayarak sanatçı kuşağı Rock-Pop-New Wave müzik, televizyon ve videonun beslediği alt kültürün, tüketim ekonomisinin ve enflasyonun yıpratıcı ve yıldırıcı etkisi altına girdi. Bütün bunlara ek olarak, ülkemizdeki 1970 ve 1980 siyasi bunalımları, gençliğin demokratik ortamdan uzaklaştırılıp, sindirici bir baskı düzeninin altında ezilmesine neden oldu. Üniversitelerin 78'li yıllarda anarşi yüzünden huzursuzluk içinde oluşu, 80'li yıllarda ise, YÖK sisteminin getirdiği bozukluklar yüzünden, kültür kazanma açısından belirgin bir çöküş yaşanması, son 20 yılın gençliğine "geleceksiz, umutsuz, mutsuz, soysuz, erdemsiz bir dünya, ama buna karşın bir şekilde var olmak gerek" düşüncesinin egemen olduğuna şaşmayalım. 80'li yıllarda özellikle, insan figürünün egemen olduğu resimlerde belirgin olarak izlediğimiz bağımsız, başkaldırıcı, kentsoylu koşullanmışlığı rahatsız edici, içten geldiği gibi coşkulu, çekincesiz üslup, sanıldığı gibi geçici bir moda ya da şamata değil, kökenleri 60'lı ve 70'li yılların değişimlerine bağlı kendiliğinden bir gelişmedir" (75).

"1983 yılında Avrupa Konseyi'nin bir etkinliği olarak İstanbul'da düzenlenen Anadolu Medeniyetleri sergisinde en aceleye getirilmiş olanı Çağdaş Türk Sanatı'yla ilgili olandı" diyen Sezer Tansuğ, Türkiye'nin çağdaş, siyasi, ekonomik ve kültürel programlarında yeralan yüksek düzeyleri arama sorununun bir gereksinim olduğuna dikkat çekmektedir.

Sezer Tansuğ; böyle bir serginin gerekliliğine değindikten sonra, eski medeniyetler hakkında bilgi edinmenin yeterli olmadığına dikkat çekiyor. "Eski medeniyetler mirasımızın milli eğitim sorunlarımız içindeki önemi de açıktır. Fakat sorun, bu medeniyetlerin verilerini öğrenmeye çalış, bunlar hakkında bilgi edin, bunu belle diye sınırlı bir yaklaşım yapılıyorsa, hataya düşülmüş olunabilir, oysa her çağda dönemin insanı geçmişle sürekli bir hesaplaşma içindedir. Özellikle geçmiş medeniyetlerin homojen bir süreklilik bağlantısı ortaya koymadıkları ve kültür olgularının savaş alanına benzer çatışma etkileşimlerini yansıttıkları bir ülkede buna her yerden daha çok ihtiyaç vardı" demektedir (76).

75) MADRA BERAL Seksenli Yılların Sanatı Gösteri (Ocak 1990), s. 42
76) TANSUĞ SEZER Türk Resminde Yeni Dönem, s. 120-121

1980'li yıllar da alt yapı eksikliğinden dolayı birçok yönden eleştirilse bile, işlevin yerine getirilmesi bakımından yararlı etkinlikler olmuştur. Yeni Eğilimler (1987) Öncü Türk Sanatından bir kesit (1983-1988), Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri (1980-1989), Asya-Avrupa Bienalleri (1986-1988), 1987'de başlayan, Eylül-Ekim 1989'da ikincisi gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Bienali önemli etkinlikler olarak değerlendirilmiştir.

1980'li yıllarda bir kuşak çatışmasından sözeden Beral Madra, bunun sanatçıları geçmişi sorgulama ve uzak geçmişe yönelmeye sevk ettiğini söylemektedir. "Batı sanatı ile bilinçli bir hesaplaşma dönemine girilmiştir. Yapıtlarda içerik ve düşünce bir gerilim alanına girmiştir. Gelenek-yenilik, koruma-yenileştirme, kitle kültürü-yüksek sanat, ilerleme-tepki, sağ-sol, ussallık-us dışılık, geçmiş-gelecek, soyutlama-temsiliyet gibi karşıtlıklar arasındaki ilişki alışagelmiş çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercihler arasındaki yeni üretici, kompleksiz ilişkinin başlamasını", modernizm ile 80'li yıllar kültürü arasındaki en önemli ayırım olarak gören Beral Madra, 80'li yıllardaki üretimin yeni bir dil ve yeni bir üslup olmadığına işaret etmektedir. Bunun ancak toplumsal, kültürel ve siyasal bir sorun alanının doğurduğu yeni bir durum değerlendirmesi olduğu üzerinde durmaktadır.

1977'deki sanat ortamı ilerici, yaratıcı, idealist ve yapıcı özellikler taşıyordu, geçerli ölçüler, sınıflar, akımlar, üsluplar, Akademi tarafından belirleniyordu. 80'li yıllarda bu durum değişti. Eğitim kurumları dışında bağımsız bir sanat ortamı oluşmaya başladı; aynı düzeyde sürüp giden, atölyelerin etkilerini yansıtan sanat üslupları çeşitlenmeye başladı. Bireysellik ve kişisel deneyimlerin önemi belirginleşti; kişisel sergiler gösteriye dönüştü.

Yeni Eğilimler Sergileri'nin uzantısı denilebilecek olan "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri birbirlerini izledi. Bu sergilere katılan sanatçılar bir önceki dönemin katılaşmış kurallarına karşı çıkmak, sanatta yeni açılımları özgürce ortaya koymak, Akademiden bağımsız olduklarını kanıtlamak isteği içinde olmuşlardır. Daha ilk sergilerde bireysellik belirgindi. Çalışmalar da dönemin dinamizmi hissedilmiştir (77).

77) MADRA BERAL, Modern'den Postmodern'e Gösteri (Mayıs 1991), Sayı: 126, s. 47-48

1980'li yıllarda, sanatçı-galerici-izleyici-alıcı zinciri sanat ortamına büyük bir devinim kazandırmış, sanat pazarının alt yapısının kurulmasını sağlamıştır.

Sanatçılar, kitlenin ve kamuoyunun ilgisini sanatçıya ve sanat yapıtına çekme konusunda görevlerini yerine getirmeye çalışmışlar, aynı zamanda sanatın sınıflanmasını da gündeme getirmişlerdir. Kısa sürede alt sanat, orta sanat ve üst sanat gibi kategoriler ortaya atılmıştır.

1980'li yılların sonuna doğru sanat ortamında önemli bir gelişme olarak görülen Bienaller konusunu Beral Madra şöyle yorumluyor. "80'li yılların sonunda, sanat ortamı daha henüz sanatla ilgili yutulması ve sindirilmesi zor gerçekleri öğütmekle uğraşırken 1. ve 2. İstanbul Bienalleri bu alt yapının uluslararası sanat ortamına bağlanmasını çabuklaştırıcı bir işlev yüklendi. Daha üst sanatın ne olduğu tartışmaları bir sonuca varmadan, gelişmeler dışa kapalı olarak yerel sorunlar arasında yer alırken, sanat aşamaları sanatçıların çabaları ile yaratılırken ve sanatsal rekabet ortamı "rehavet" içindeyken Bienal büyük bir gürültü ile alana girdi. Başlangıçta hiç kimse Bienallerin uluslararası sanat ortamının odak noktalarına uzanabileceğini ve bu ortamın ilgisini Türkiye'deki sanatın varlığına çekebileceğine ihtimal vermiyordu, ancak bu gerçekleşince ve bununla birlikte Türkiye'nin ekonomik dışa açılma politikası kapsamında sanat yapıtı denilen malı dışa pazarlama olanağı ufukta belirince, ortalık karıştı. Böylelikle sanatla ve özellikle çağdaş sanatla hiç uğraşmayan kişiler bile, bu sanata ilgi duyarak, bu tür etkinliklerin organizasyonuna giriştiler" (78)

Tüm olumsuzluklara karşın çağın sanat yapıtına yatırım yapmaya aklı yatan, bu işin getireceği yararlara ve saygınlığın çekiciliğine kapılan ve kuşkusuz parasal olanağı olan herkesin bu alana girip, etkinlik göstermeleri sürecini yaşamaya başlamıştır Türkiye.

---

78) MADRA BERAL, Çağdaş Sanatla Uğraşanlar Gösteri (Ekim 1990), Sayı: 119, s. 14

2- 1980 SONRASI TÜRK HEYKEL SANATINDAKİ GELİŞMELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

1980'li yıllara gelindiğinde eski yıllara göre sanat etkinliklerinin yoğunluğuna karşın, sergi gezenler, sergi izleyenler bu bollukla eş anlamlı değil. Sanat olaylarının belli bir kesimin ilgi odaklarını aşarak özellikle heykel konusunda geniş kitlelerin beğenisine seslenemediği görülür. Sağlıklı bir iletişim sözkonusu değildir. Genelde 1980 yılından itibaren giderek yoğunlaşan biçimde devam eden etkinlikler; yaşamakta olan farklı kuşak sanatçıları ile bir açılma, genişleme döneminin somut göstergesi niteliğindedir. Heykelde kişisel karma sergiler ve daha büyük etkinliklerin yorumunda; daha çok kent alanlarının düzenlenmesine ilişkin çalışmalarında yeni ve oldukça anlamlı bir canlanma olduğu görülür.

1980'li yılların başında heykel sanatımızdaki genel çizgi bu iken, heykelimizde eski kuşak sanatçıların, kendi beğeni çizgilerindeki üretimleri ile, yeni kuşak heykel sanatçılarının değişik üslup anlayışındaki üretimleri ve sergileri bir arada yürümektedir.

Cumhuriyet öncesinde "Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla başlayan ilk çabalarını, anıt heykelciliğine paralel olarak, özgür disiplinler çerçevesinde geliştirmiş ve bağımsız heykel kavramına dönüşün de temellerini atmış bir kuşağın temsilcisi olan Zühtü Müritoğlu 1930 'larda Paris Colorossi Akademisinde Marcel Gimond atölyesinde geçen ilk çalışmalarından bu yana, araya giren soyut ve yarı soyut dönemlerinden sonra döndüğü fikir eğilimine karşın temel ilişkileri, yaklaşım biçimlerini elden bırakmamıştır. Bu yaklaşım, çıplak insan vücuduna ilişkin gözlem ve yorum payının ağırlığında anlam kazanmaktadır. Bir dairenin merkezinden dışa doğru yayılan dalgalar gibi figür, yarı figür, yarım yüzyılı bulan bir çalışma yaşamının içinden özgür çağrışımlarla biçim değiştirmeleri halinde gelişmekte ve her aşama, bir öncesiyle temel bağlantıları yitirmemektedir. Bu nitelik, Zühtü Müritoğlu'nun sanatına değişkenlik içinde bir değişmezlik görünümü katmakta ve bizi soyut biçimleme çabalarına da bu gözle bakmaya yöneltmektedir. Her nekadar sanatçı belli bir yol ve eğilimi izlemediğini söylüyorsada; değişik bakış açıları arasında varlığını sürdüren ve insan kavramında anlam bulan temel ilişkiyi görmek mümkündür. Bu varlık sanatçıda birta-

kım değişimlerin içinden süzülerek ortaya çıkmakta ve soyut örtüler artında bile geçerliliğini duyurmaktadır. Zühtü Müritoğlu'nda görülen bu bütünlük o'nun sanatını özgün boyutlar içinde algılamamızı kolaylaştıran başlıca etkenlerden biridir (79). 1976 yılında DGSA'nde düzenlenen retrospektif sergiden sonra 1980 yılında actığı sergide terra-cota heykeller, figür kompozisyonları, desen ve taslak çalışmaları genç bir sanatçının dinamizmini ortaya koymuştur. Zühtü Müritoğlu'nu duyarlı bir kişi olarak yorumlayan Hüseyin Gezer, sanatçının duyarlı yapısına soyut çalışmaların uygun düşmemesi nedeniyle bir süre sonra soyuttan vazgeçtiğini belirtmekte ve "Fakat o kendi anlayışındaki heykellerinde de alt yapıda geometriyi bilgiyle ve bilinçle uygulamamıştır, bunu hissederek eserlerinde geometriyi temel alarak duygulu, hisli üretimler ortaya koymuştur" demektedir (80).

1980 yılında düzenlenen 8. İstanbul Festivali kapsamında yeralan sergilerin sayısal bakımdan olduğu kadar festivalin uluslararası anlamına yaraşır bir düzeyden yoksun kaldığı belirtilmiştir. Festivalde öncelik verilen gösteri dallarına oranla heykel, resim, grafik, seramik ve fotoğraf dallarında düzenlenen sergiler yetersiz bir yan uğraştan öteye geçmemiştir. Festival yöneticilerinin gözünde görsel sanatlar öteki etkinlikler yanında önemi ve gereği hala yeterince kavranamamış olarak değerlendirilmektedir.

Festival çerçevesinde yeralan sergilerden Resim Heykel Müzesinde düzenlenen "7. Günümüz İstanbul Sanatçıları" açık hava sergisidir. Resim Heykel Müzesi ile Resim Heykel Müzesi Derneği'nin ortaklaşa düzenledikleri bu sergi, dört yıldan beri kapalı bulunan müzenin sorunlarını güncel tutabilmeyi ve bu konuda bir kamuoyu oluşturmayı amaçlıyordu. Diğer dalların dışında 22 heykelin de yer aldığı sergi büyük bir karma sergi niteliğindedir. Sergideki ödüllendirme yaklaşımını yeren Ahmet Köksal; Mehmet Aksoy ve Zerrin Bölükbaşı'nın heykelciliğimize çağdaş bir yorum ve anlatım boyutları getiren yapıtları yanında, deneysel "avant-garde" özentili işlerin yeğlenmesini eleştirmiştir (81).

---

79) ÖZSEZGİN KAYA "Ankara'da Sergiler" Milliyet Sanat (Temmuz 1980)

80) HÜSEYİN GEZER ile Kişisel Konuşma (1994)

81) KÖKSAL AHMET Milliyet Sanat Y.Dizi (1980), Sayı: 7, s. 118-120

1980 yılında DGSA'nde ilk sergisini gerçekleştiren **MEHMET AKSOY**'un sosyal içerikli ve ifadeyi ön plana çıkarmayı amaçlayan, polyester, demir ve taşı kullanarak oluşturduğu çalışmaları ilgiyle karşılanmış ve beğeni toplamıştır. Sanatın yaşamla, toplumla bütünleşmesine getirdiği çağdaş yorum, anlatım ve bilinç olanakları bakımından önemli bir etkinlik olduğu vurgulanmıştır.

1975 yılında ressam Mehmet Hanefi Yeter ve Mehmet Çağlayan'la birlikte düzenlediği ve bir yıl boyunca Federal Almanya'nın çeşitli kentlerinde dolaşan "Mehmet Berlin'de" adlı sergiyle ve diğer etkinliklerle adını duyuran Mehmet Aksoy, DGSA'nde eğitim gördükten sonra gittiği İngiltere'de günün moda akımlarına büyük tepki göstermiştir. Daha sonra Almanya'da "Özgür Berlin Sanatçıları" sergisi ile Türk emekçilerinin kültür ve yaşam sorunlarına duyduğu ilgi, sanatını somut ve gerçekçi bir yaklaşımla toplumcu, evrensel bir sorumluluk doğrultusunda etkiledi

Mehmet Aksoy'un heykelleri sanatın çağdaş işlevini benimsemiş bir sanatçının anlatımcı, yorumlayıcı, açık ve etkili bir dinamizmiyle heykel sanatımıza yeni bir katkı getirmektedir. Taş, metal, alçı, pişmiş toprak, polyester gibi çeşitli malzemeleri teknik bir yetkinlikle kullanarak oluşturduğu heykellerinde sanatçı değişik üsluplaşma eğilimleri göstermekle birlikte, çağdaş, evrensel, toplumcu dinamiklerle bütünleşen güçlü bir modülasyon anlayışını öngörüyor. Özellikle **"1 Mayıs 1977"** ve **"Düşenler"** adlı anıtsal düzenlemelerinde olayın taşıdığı toplumsal konum ve iç dinamizmini yansıtan doğru yorumlayış izleniyor. Gelecek günlerin sancısını çeken anıtsal bir kadın figürü ile simgelenen **"Türkiye"** ile Gebze taşından yonttuğu **"Afrikalı Zenci Kardeşim"**de mengeneyi parçalayan figürün organik yapısı ile mekanik yapı çelişkisinde sömürgecilikle savaşımı güçlü bir biçimde vurguluyor. **"Bilinçlenme Sürecinde İşsiz"**, **"Maymun Gözünü Açtı"**, **"Akarbantta Bir İşçi Kızımız"** ile **"Nazım Hikmet"** ve **"köylü"** büstleri ilgi çeken yapıtları arasındadır.

Heykelin çoğaltılarak sergilenmesi yaklaşımı ile ilginç etkinlikler gerçekleştiren **SAİM BUGAY**, serginin bütünsel bir mesajı olması gerektiğini belirtmektedir. Heykelin bir adet olup da bir kişinin sahiplenmesi yerine, aynı heykelden birçok kişinin edinmesini benimsemekte olan Bugay,

bu yaklaşımın birazda çağın ekonomik koşullarından da kaynaklandığını vurgulamaktadır. 1975 yılına kadar bulunduğu Fransa'da yedi sergi açmış, yurda dönüşünde bu aktivitesini yoğun biçimde sürdürmüştür. Sergiler dışında yaptığı uygulamalardan, İstanbul Belediyesi Plaket Yarışması birinciliği, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Atatürk Anıtı, PTT Genel Müdürlüğü, Başbakanlık Bakanlar Kurulu Odası Toplantı Salonu Atatürk Rölyefi, Başbakanlık Şeref Kapısı, İ. Ü. Fen Fakültesi Hidrobiyoloji Enstitüsü Deniz Hayvanları Müzesi duvar rölyefi gibi çalışmalarında yetkin uygulamalar ortaya koymuştur. Tiyatro maskları çalışmaları da yapan sanatçı, 1979 yılında DGSA'nde açtığı "Çoğaltma" sergisi ile ilk çoğaltma anlayışında uygulamasını ortaya koymuştur. Prof. Şadi Çalık'ın büstünün değişik bir kompozisyonda sergilendiği bu aktivite ile tıpkı gravürün çoğaltılması gibi, çok sayıda kimsenin heykele sahip olması kolaylığını yaygınlaştırmak istemiştir.

1985 yılında ortaya koyduğu **"Ellerim"** çalışmaları için Saim Bugay şöyle diyor; "Çünkü el insanlığın kültürünü, tarihini, beynini simgeliyor. İlk alet el ile yapıldı. Gözden sonra gelen en güçlü algılama organı olduğu modern tıpta kanıtlanmış olan el konusunda kendi elimi örnekledim".

"Hiç durmaksızın üretmek ve duygularımı heykel biçiminde bir mesaja dönüştürmek istiyorum" diyen sanatçı, özgürce seçtiği bir malzemeyle ve kendine özgü bir anlatım biçimiyle konuşması birtür öğrenme ve öğretme olduğuna değinmektedir ve üretilen sanat eseri ile verilen mesaj ve girilen diyalog konusunda şu yorumu yapmaktadır. "Karşılıklı konuşmalarda duyguların tümünü aktarmak olanaksızdır. Oysa, eserler yaşadıkça sanatçının mesajı da aralıksız olarak yayılır, yankılanır. Bunu başaramazsam öz-biçim ilişkisini gereğince kuramamışım demektir. Bence sanatçı ile toplum arasındaki iletişimde eserler tek başlarına birer sözcük gibidir".

1992 yılında insanın başarısını vurgulamaya çalıştığı heykellerinde figürü kullanmıştır. Metalin figür formunda dekope edilmesi ve bu figürlerin çıktığı ana kütlenin önüne veya üzerine uygulanması şeklinde oluşturduğu kompozisyonlarda; insanın dünyaya hakim olmalarına karşın, doğanın bir parçası olduklarını ve bu özden kurtulamayacaklarını ifade etmektedir. İnsanın doğanın içinde olduğunu belirten sanatçı bu birliktelikten

kurtulma olanağının bulunmadığını ve bunun bilincinde olup doğanın bozulmaması gerektiğine işaret etmektedir.

Heykellerini canlı bir ruh ve heyecanla ortaya koymaya çalışan Saim Bugay, heykelin oluşturduğu aşamaların heykelde canlı biçimde mevcut olması çabası içinde olduğunu belirtmektedir. Tekrardan olduğunca kaçınan sanatçı, bunu şöyle ifade ediyor: "Zanaata düşmemeye çalışırım, onun için sürekli yeni içerik ve yeni biçim arayışındayım. Bir sergide senaryo ve tiyatroya yer verilmemelidir" diyen Saim Bugay'a göre heykel kendi senaryosunu, biçiminde ve içeriğinde barındırmalıdır.

Saim Bugay, "Çoğaltma" sergisinin üçüncüsünün 1994 yılında Aziz Nesin heykellerinden oluşan bir sergi düzenlemesi ile gerçekleştirmiştir (82).

Yaşam konularını büyük bir duyarlılıkla ele alan **METİN EKİZ**, 1975 yılında DGSA Heykel Bölümünü bitirmiştir. Katıldığı etkinliklerde ortaya koyduğu uygulamalarda tekniğini ve verilerini iyi bildiği çeşitli metallerle oluşturduğu formlarda çizgisel etkinin ağırlığı yanında, boş dolu dengesi kaygısı görülebilir. **"Boğa güreşi"** (1974). **"Endüstri ve insan"** (1973) gibi çalışmalarında da görülebileceği gibi insan, hayvan ya da endüstri formlarının bütünselliği ve dinamizmi, sanatçının uygulamalarında dikkat çekici unsurlardır.

Hüseyin Gezer'in öğrencisi olarak eğitim gördüğü D.G.S.A. Heykel Bölümünden 1969 yılında mezun olan **METİN HASEKİ** figürlü ve soyut çalışmalarında özgün ve kişilikli uygulamalar ortaya koymuştur. Figür çalışmalarında dışavurumcu bir tavır görülür. Çeşitli malzemelere yönelik soyut çalışmalarında çağdaş eğilimlerin irdelenerek sentezci bir tavır ortaya koyan Metin Haseki, balon kullanarak oluşturduğu iç bükey balon kompozisyon çalışmasını çeşitli malzemeler ile birçok varyasyonlarla günümüze kadar sürdürmüştür (Resim 23-24). Metin Haseki, birçok heykel etkinliğine deneysel uygulamaları ile katılmakta ve kişilikli ürünler ortaya koymuştur.

---

82) SAİM BUGAY ile Kişisel Konuşma (1994)

Resim çalışmaları yanında heykel üretimleri de gerçekleştiren **EROL KINALI** resimlerindeki yarı soyut ve anlatımcı figür gruplama eğiliminin birer yansıması gibi de değerlendirilebilecek figürasyonun insansal mesajı ile heykelindeki içerik arasında dolaysız bir bağ bulunur. 1980 yılında Vakko Sanat Galerisinde açtığı sergide; Kınalı'nın figürlerini "çağdaş insan dramının teknik gelişmelere ilişkin bir yönünü aydınlatıyor" şeklinde yorumlayan Kaya Özsezgin, çağdaş teknik ve sanayi ortamında, tek boyuta indirgenmiş, kişisel yeteneklerinden zorunlu biçimde arıtılmış insan kavramı, bir tür yabancılaşma kaosunun tekdüze ilişkilerini düşündürdüğünü belirtmektedir (83). Heykellerinde halat ve bez karışımı **"Ağ ve İnsanlar"**, polyester ve alüminyum heykeller, temel formu korumakta, bu formun çevresindeki iletişim alanını genişletmektedir.

1981 yılında Abdi İpekçi yarışmasında ödül aldığı çalışmasında da görülebileceği gibi, Erol Kınalı'nın "İnsanları" resim ve heykel kavramlarını ortak bir kompozisyon içinde ele almakta, figürün görüntüsel etkilerini bir arada değerlendirmektedir. Erol Kınalı, birazda eskiye dayanan ve "avant-garde" ilişkilerden kaynaklanan tekrarlı figür oluşumlarını bu çalışmasında yetkin bir düzeye ulaştırmıştır (84).

Abdi İpekçi yarışması kapsamında kendisi ile yapılan konuşmada Erol Kınalı, sanatındaki düşünsel yapıyı şöyle izah ediyor: "Tüm resim ve heykellerimde olduğu gibi çıkış noktam "İnsandır" İnsanı değişik biçimlerde ve mekanlarda, onun sorunları ile irdelemek, bir yerde amacını insanı sürekli olarak bir mekan içersinde görmeyi ve hatta kanımca kendimi de buna koşullandırmak, insanları geometrik mekan içerisine oturtmayı, yerleştirmeyi, resmetmeyi ve etkisini görmeye çalışıyorum. Geometrik ve organik biçim ilişkileri içerisinde resimdeki düzenlememi yaparak, geometrik biçimin yani, biçim olarak algıladığım küpün ve içerisindeki "insan" organik biçiminin beraberliğindeki etkileşimlerini vurguladım. Daha öncede

83) ÖZSEZGİN KAYA "Sergiler" **Milliyet Sanat Y.Dizi 13** (Aralık 1980) S. 49.

84) ÖZSEZGİN KAYA "Abdi İpekçi Resim yarışmasının ardından" **Milliyet Sanat Y.Dizi 18** (1 Şubat 1981) s. 29-30.

deney ve araştırmalarını yaptığım tuvalin iki boyutluluğundan üç boyutluluğa geçişi ile iki boyutlu resmi gerçek üç boyutlu birtakım tamamlayıcı biçimlerle iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçirdim" (85).

1981 yılı sanatında, kurumlaşma için Kaya Özsezgin "iyiyi ve güzeli bulmaya yönelik çabaların kişisel kaldığına değiniyor ve devletin bu yoldaki katkılarının kişisel çabaları ya da kurumlaşmaya eğilimli gelişmeleri teşvik ve özendirmek gibi asli görevini yerine getiremediğini belirtiyor. Kurumlaşmaya eğilimli gelişmelerse, tüm kültür ve sanat dallarını içerecek yaygın ve etkili bir aşamaya gelmemiştir. Oysa kurumlaşmanın, ülkenin çağdaş dünya ortamındaki yerini almasında, kültür ve sanat etkinliklerinin geniş kitleye uzanmasında kuşaklar arasındaki iletişimin kurulmasında önemli ve kaçınılmaz bir etken olduğuna" işaret etmektedir (86).

Bir yerde sanatın kurumlaşması şeklinde değerlendirebileceğimiz ve ülkemizde gelenekselleşen plastik sanatlar gösterilerinden belkide en önemlisi olarak değerlendirilen "Yeni Eğilimler Sergisi" oluşmakta olan güzel sanatlar kültürümüzün önemli bir göstergesidir. 1981 yılı "Yeni Eğilimler" kapsamında Türk sanatının sorunlarından olan, Değişen Türkiye, Yeni, Doğu-Batı Sentezi, "Yeni"den neyin beklenebileceği konuları gündeme gelmiş ve tartışılmıştır. 80'lerin başından itibaren farklı bir ivme ile değişik sürece girmiş olan Türk Kültür ve Sanatında bir bütün oluşturan yapı göremeyiz. Bu durumun Türk toplum yapısı ve tarihine bakılarak kolaylıkla anlaşılabileceğine işaret eden İpek Aksüğür, yaşanan Batılılaşma süreci içinde Doğu-Batı, "Yerli-Yabancı" çatışması ile kültür karmaşası içerisinde kalındığını belirtmektedir.

Tarihimizde bir yandan kültür hayatının uğradığı kopukluk (Batılılaşma sonucu) öbür yandan Osmanlı Devletinin çoğulcul kültür politikası, geniş tabanlı homojen bir görüş açısından gelişmesini engelledi. Oysa,

---

85) "Abdi İpekçi Resim yarışması'nda ödül kazananlarla konuşma **Milliyet Sanat Y.Dizi 17** (14 Şubat 1981) S.34.

86) ÖZSEZGİN KAYA "Sergiler" **Milliyet Sanat Y.Dizi 18** (1 Ağustos 1981) Sayı: 29, s. 29-30.

Batıda, ABD'de oldukça geniş kitlelerin paylaştığı bir kültür ve dünya görüşü geçerlidir. Osmanlı'nın çoğulcu yaklaşımı, çoğulculuğun çağdaş anlamı içinde Türk kültüründe olumlu öge olarak (sınıfsal, yöresel ayırımları pekiştiren bir unsur olarak) kalabilir belki. Türkiye'de çağdaş eleştirinin başlıca görevi; bu kargaşa ve çeşitlilik içinde baskın çizgileri aramak, bu yumağı incelemek olduğu belirtilmiştir.

"Yeni eğilimlerin vurguladığı, "yeni" kavramı ile ilgili İpek Aksüğür şu görüşleri dile getiriyor: "Yeniyi düşünürken mutlaka eskiyi de değiştirmek zorundayız. Batı'da "Yeni" toplumdaki maddi koşulların (teknolojik ögeler, üretim ilişkileri) yenilenmesi ile birlikte geleneksel ve varolan değer sistemlerine başkaldırarak olmuştur. Türkiye'de ise hernekadar alt yapıda değişmeler olmuşsa da, asıl değişim üst yapıda, ideoloji ve kültürde hız kazanmıştır. "Yeni" Batılılaşma olarak kültürümüze girmiş, kültürümüzü etkileyen alt yapı koşulları değil Batı olmuştur. Batı değiştikçe bize yansıyan her yeniliği göğüsleyen kuşaklar, birbirleri ile organik bağlar kurmadan modernleşme bunalımı yaşamışlardır". Bu nedenle "Yeni Eğilimler" sergilerinde Minimalizm Op, Pop, Kavramsal, Çevre Sanatı, Foto-Gerçekçilik gibi birçok çağdaş Batı akımları bir moda rüzgarı gibi sanat dünyamıza girdiler." "Çıplak" kavramınında yine aynı nedenden dolayı Batı'da varlığı ifade gücüne erişemediğine değinen İpek Aksüğür, çünkü kadının bizde farklı değerleri simgelediğine işaret eder, oysa "Çıplak" farklı anlam yüklüdür.

"Türk Kültürü gerçek "Doğu"dan şu veya bu biçimde iki yüzyıl önce ayrılmaya başlamıştır ve eski kültürün alt yapısına sahip değildir" diyen İpek Aksüğür "Batının ise hiç bir zaman bizde alt yapısı gerçekleşmediği için doğru anlamda gelmemiş ve biçimsel taklid düzeyinde kaldığını" belirtmektedir (87).

Bu konuda Murat Belge Doğu'dan ve Batı'dan etkilenmiş olduğu halde ikisinden de farklı, kendine özgü biçimleri olan bir sentezin oluşmakta olduğunu iddia etmekte ve bir hedef göstermektedir. "Sanatçı ve

87) AKSÜĞÜR İPEK 1981 "Yeni Eğilimler" Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştiri **Milliyet Sanat Y.Dizi 34** (15 Ekim 1981) S.33-37.

eleştirmen olarak hedefimiz bu bileşimi tanımlayan, betimleyen kavramlar, biçimler, simgeler ve düzenlemeler üretmektir. Burada görevimiz Türk Plastik Sanatlarının oluşumu içinde araştırıcı ve sentezci çizgilerin tanımını yapmaya çalışmaktadır" (88).

1981 yılındaki Yeni Eğilimler Sergisi bugüne kadar izlenen bazı plastik ögelerin çağdaş sanatımızda süreklilik göstermeye başladığının belirtilerini taşıyor. Anadolu sanatında görülen simetriden başlayarak farklılaşan düzenleme, çeşitleme, Türk mimarisindeki kübizmin kazandığı yumuşaklık Hasan Safkan'ın yontusunda kendini göstermiştir. Bu sergi kapsamında gümüş madalya alan Füsun Onur'un gerçekleştirdiği **"Resimde Üçüncü Boyut-İçeri Gel** adlı çalışması dikkat çekmiştir. "Düş/gerçek çelişkisini burularak hissediyoruz birden, hemde gülümseyerek" şeklinde yorumluyor İpek Aksüğür Füsun Onur'un Çalışmasını.

1977-79 ve 1981 yılları "Yeni Eğilimler Sergisi"nde farklı üslup, malzeme ve yaklaşımları ile dikkat çeken Rahmi Aksungur'un bu yıllardaki çalışmaları deneysel bir dönem olarak değerlendirilmelidir.

1973'de D.G.S.A Heykel Bölümüne giren **RAHMİ AKSUNGUR,** "daha ilk yıldan itibaren çok yoğun biçimde çalışmaya başladığını" ifade ediyor. İlk yıl gördüğü iddialı bir kadro ile yürütülen temel sanat eğitiminden çok faydalandığını belirten sanatçı 2. yıldan itibaren önce Şadi Çalık, daha sonra Hüseyin Gezer'in öğrencisi olmuştur. 1980 yılında tüm çalışmalarından oluşan bir sergi düzenleyerek mezun olmuştur. Öğrencilik süresince deneysel çalışmalar üreten sanatçı, "Bazı sanatçılara öykünmelerim oldu, ama prensip olarak hep sevdiğimi yaptım, sevmediğim işi kırdım attım"

---

88) BELGE MURAT "Kültürümüzün Geleceği" **Milliyet Sanat Y.dizi 31** (Eylül 1981) s.21-24.

şeklindeki ifade ile o günkü yaklaşımını ortaya koymaktadır. 1976 yılından sonra başladığı silikon mobil heykel üretimi 5 yıl kadar devam etmiştir. Heykellerin hareketli olması, ya da hareket ögesinin bulunması nedeniyle bu heykellere kinetik heykel denmesini doğru bulmayan sanatçı, bu heykellerdeki hareketin amacının kendi iç dinamizminden yararlanmak olmadığı ve hareketin burada 5. derecede bir efekt olduğunu belirtmektedir. Hareket, insanların duygularını yönlendirmek ve bu yönlendirmeden yararlanmayı amaçladığı bir eylemdir. Bu nedenle çalışmalarda hareket çok düşük düzeyde tutulmuştur. Bu çalışmalarını oluştururken insandan kalıp alarak ve bu kalıplara müdahale etmek şeklinde yöntem kullanmıştır. Daha sonra silikon modele ahşap biçim ilavelerinde bulunmuştur. Kutular içinde ya da ahşap bir elemanın devamında uyguladığı silikon çalışmalarında, silikonun içinde gerçekleştirdiği ve elektrik enerjisi ile düşük düzeyde hareketlendirdiği çalışmalarındaki ikincil eleman olan ahşap kutular beyaza boyanmıştır. Sanatçının beyaz rengi seçme nedeni, bir dinginlik ve hareket eden renkli silikon elemana karşı oluşacak kontrastı ve bu kontrastlığın sağlayacağı dinamik etkiyi amaçlamıştır.

Bu çalışmalarını "Yeni Eğilimler" dışında toplu halde sergileme olanağı bulamayan sanatçı, "Birçok yere başvurmama rağmen satılamaz nedeniyle sergilemek istemediler, ancak, bu heykellerin hepsi satıldı", demektedir. Bir süre sonra bu tür heykel üretiminden vazgeçen Rahmi Aksungur, durumu şöyle açıklıyor. "Kafamda çeşitli projeler geliştiriyor olmama rağmen, bir heyecansızlık ve bir durgunluk olduğunu fark ettim. Bu arada çevremde figür yapmayı beceremediğim için bu tür heykeller ürettiğim yolunda eleştiriler aldım, ancak silikon heykel üretimimi sonlandırmam bu eleştirilerden kaynaklanmamıştır". Silikon heykelleri üretirken iç içe girmiş bir üretim anlayışı ile figür soyutlamaları ve biçimlemeleri de üreten Rahmi Aksungur 1980'den sonra tamamen bu anlayışta heykeller üretmeye yönelmiştir.

Sanatçının belli dönemlerde yaklaşım değişikliklerine gitmesi gerektiğini vurgulayan sanatçı, doygunluğa ulaşmış çalışmalardan sonra, bu-

nun alternatiflerine, yan olanaklarına sıçraması gerektiğini, aksi taktirde sanatçının kendisini yenileme ve geliştirme olanağı olamayacağını belirtmektedir. Silikon üretimler olumlu eleştirilerde almasına karşın o dönemde yeterince değerlendirilememiştir. 1977 yılındaki silikon çalışması ile 2.'lik ödülü alan Rahmi Aksungur 1979'da daha farklı bir yaklaşımla ortaya koyduğu bir çalışma ile "Yeni Eğilimler Sergisi"ne katılmıştır. Silikon çalışmalar etkisinde olan bu çalışma kafes formunda polyesterden yapılmıştır.

Heykelin duyumsal bir ifadesi olduğunu vurgulayan sanatçı, heykelin müziğin olduğu bir dil olmadığını, dil bağlamında iletimler ihtiva etmediğini iddia etmektedir. "Heykeli izleyenin duyum aracılığı ile bazı yüklenimleri olmaktadır, ancak izleyen bunu tarif edememektedir" yaklaşımında bulunan sanatçı "İzlediğim bir heykel bana sonsuz duygular yüklüyor, ancak bu duyguları kavramla ifade edemiyorum, düşündüğümde bunun gereksiz olduğunu anladım, çünkü heykel bana yaptığı etki ile görevini tamamlamış ve üç boyutlu bir imge olarak beynimde yerini almıştır" demektedir.

Silikon üretimleri ile birlikte ancak tasarım anlamında olan figüre yakın çalışmalarına 1980'lerde dönen sanatçı bu üretimlere ağırlık verdi. Tasarım bağlamındaki çalışmaların deneyleri, bazı alternatifleri yapılmış olması hasabiyle ileriki yıllarda bu tür çalışmaları tekrar ele alıp değerlendirmek sanatçının yöntemi. Bu çalışmaları için tamamen figüratifi deneyen Rahmi Aksungur, bu çalışmaları tam soyut olarakta ele almamaktadır. Soyut ve figür ayrımına karşı olduğunu belirten sanatçı, böyle bir ayırımın çağımız sanat anlayışına uygun düşmediğini vurgulamaktadır. 1980'lerde başlayan ve yoğunlaşarak devam eden bu tür çalışmalarından oluşan sergisini 1986 yılında oluşturdu. Bronz malzemeden oluşan 8 cm ve 30 cm arasında değişen çalışmalarında; canlıdan imaj veren ve bu düşünsel alt yapı üzerine temellenen form araştırmalarından oluşan heykellerini sergilemiştir (89).

(89) RAHMİ AKSUNGUR İle Kişisel Konuşma (1994).

1981 yılında Paris'te açtığı ve 3 ay süren sergi ile ilgi uyandıran **HALUK TEZONAR** bu sergide heykelleri yanında resimlerini de sergilemiştir. Haluk Tezonar figüre bağlı bir sanatçıdır, ancak bununla birlikte soyut yaklaşımları ve figür deformasyonlarına gittiği çalışmaları natüralist yaklaşımdaki çalışmaları yanında daha azdır.

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümünde eğitim gören sanatçı 1970'li yıllardan itibaren gerek yurt içi, gerekse yurt dışında katıldığı sergilerde başarılar elde etmiştir. 1967 yılında Marsilya'da Poul Ricard Vakfının düzenlediği uluslararası yarışmada I.lik alan sanatçı, 1975'te aynı vakfın düzenlediği "Havacı İçin Anıt" konulu yarışmadan da ödül almıştır. Haluk Tezonar 1968 ve 70'de, katıldığı yarışmalardan başka 1976'daki Arkeoloji Müzesi açık hava sergi etkinliğine katılmış ve ödül almışıtır. Haluk Tezonar serbest çalışmaları dışında anıt uygulamalarını yine aynı anlayış ve duyuş tamperamanı ile üretmektedir.

Figür çalışmalarında, insan fizyonomisinin patetik duygusunun ifade edildiği görülür. 1982 yılında son 10 yılın ürünlerinden oluşan çalışmalarını sergileyen sanatçı bu sergisinde, büst, figür ve rölyef çalışmalarını ortaya koymuştur. Bu çalışmalarında herkesin kolaylıkla ilişki kurabileceği somut ve gerçekçi bir anlatım öngörülür. Mısır ve Arkaik çağ yontularının dengeli dinamizminden çıkış yapan ve giderek Rodin, Bourdelle, Despiau, Maillol gibi Fransız ustalarının klasik beğeniden ayrılmayan, gerçekçi, duyarlı, yalın yöntem ve koşut bir anlatım izlenir. Büstlerinde ve figüratif kompozisyonlarında antik değerlerden esinlenen ve sanatın temelinde değişmeyen ölçü, oran, uyum gibi değerleri çağdaş bir yoruma ulaştırmayı öngören bir modelaj yöntemi izlediği görülür. **"Beethoven ve Biafralı Çocuklar", "Tors", "Özgürlük Elleri"** gibi kompozisyonlarında insancıl ve duyarlı anlatım dikkat çekicidir. **"Biyafralı Ana ve Çocuk"** kompozisyonunda ise yarı soyut bir yaklaşım diğerlerinden farklı biçim anlayışı yaklaşımı görülür. Çalışmalarına eklediği ölçülü deformasyon ve tek renk beğenisinde biçimlenen portreleri de çağdaş insan gerçeğine evrensel ve imgesel bir açıdan yaklaşımın örnekleri şeklinde değerlendirilmiştir (90).

---

(90) KÖKSAL AHMET "Sergiler" Milliyet Sanat Y. Dizi 41 (1982) s. 47.

Haluk Tezonar'ın portrelerinde salt benzetme yöntemine dayanmayan akılcı ve işlek formlarına da yer veren daha çok geçen yüzyıl sonlarına dayanan bir anlayış olması ve günümüzde oldukça yaygınlaşmış görünen modern kavramlara, soyut biçimleme çabalarına fazla iltifat etmemesi nedeniyle bir ölçüde yadırganmış olabileceği düşünülmüştür. Sadece yansıtmak ya da temsil etmekle yetinmemesi nedeniyle, Haluk Tezonar'ın büstleri bir yansıtmanın ötesinde, geniş boyutlu bir araştırma ve temellendirme ilkesinden kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir (Resim 25).

1978 yılından itibaren form kaygısının ötesinde, kavramsal ve fantazinin ön planda tutulduğu çalışmalar ortaya koyan **FÜSUN ONUR**, bu çalışmalarını belirtilen bağlamda 1980'li yıllarda sürdürmüştür. Bu çalışmalarında mekanı sorgular ve mekan içinde kavramsal ifadeler, imler ağırlık kazanır. Çok elemanlar kullanarak oluşturduğu kavram ve imlerden hareketle sorgulamaları içeren birçok çalışmalar gerçekleştiren Füsun Onur, galerinin tamamını kullanarak mekansal çalışmalar ortaya koymuştur. İnsan ve toplum yaşamını eleştirdiği yola gittiği çalışmalar dışında, **"Siyah-Beyaz"** çalışmasında olduğu gibi, bir sahnede geçen siyahın zincir takması; baskı altına alınması, düşünme, eğlen demesi ve sonuçta siyahın beyazı egemenliği altına alması şeklinde senaryolaştırdığı çok elemanlı çalışmasında, anlam en son modülde çalışmaya hazır beyaz hoş bir sayfayla son buluyor.

1980 yılında Taksim Sanat Galerisinde açtığı sergide Füsun Onur, heykele yeni bir ışık, yeni bir hava getirmiştir. Bu sergisi için M.Ali Gökberk şu yorumu yapıyor "Yerdeki parlak yuvarlaktan çağrışımlar alan sanatçı bilmediğimiz, tanımadığımız bir nesne gerçekliğini belirtiyor. Rastgele gözüne çarpan görüşler arasında bir şey seçmiş. Balıkların niceliğinden, karanlıkta kedi gözü gibi parlayan deniz üzerindeki (metal beş lira dibe çökmüş, çevirdiği nicelik çarkı boş. Balık kemiriyor). Karanlıkta kedi gözü gibi parlayan deniz üzerindeki hareler ona esin kaynağı olmuş. Kaybedilen zamanı düşünmüş, sönen bir ışık arkasında gizlenen sisli bir dünya ve zaman kavramını potasına almış ve buradaki bazı olgulara geçmiş". Füsun Onur'un **"Güneşe giden kitle"** çalışması içinse, "Güneşi görmüş ve Atatürk'ü hatırlamış... İstiklal Savaşında zaptedilmiş bir kaleyi, onun arkasın-

dan güneşe doğru giden kalabalığı yani milleti ve bir doğacı olarak, ormana ışık vurduğu zaman meydana gelen pırıltıları dile getirmiştir".

Füsun Onur'un getirdiği farklı yaklaşım, Türkiye'de sanata giren ilk "Felsefe"dir. Amacı insanı düşünmeye, yaratmaya götürmektir. İşte Füsun Onur böyle bir sesi kulağımıza getiriyor şeklinde değerlendirilmiştir (91).

1970'li yıllardan itibaren etkinliğini yoğun biçimde sürdüren Füsun Onur; uzam, (mekan) zaman ve düşünsel sorunlara ağırlık veren yapıtlarında, çağdaş "avant-garde" eğilimlerin izleri görülür. Sanatın kapsam ve doğasını, izleyicinin algılama açısını geliştirmek isteyen bir görüşü benimseyen sanatçı, geleneksel heykel gereçlerinin dışında her tür üretilmiş hazır malzemelerden yararlanan tutumuyla, dadacı, pop-art ve çevresel akımlarla da bir yakınlık gösterir. 1985'de ki **"Yaşam-Sanat-Kurgu/Terkedilmiş Eşyaların Düşü"** çalışmasında "İzleyicinin algılama gücünü çağrışımlar eşliğinde belirli bir yönde yoğunlaştırmak isteyen bir girişim" olarak değerlendirilmiştir (92).

Füsun Onur 1982 yılında gerçekleştirdiği **"Çiçekli Kontrpuan"** çalışması için şu açıklamayı yapmıştır;

"Çiçekli Kontrpuan diye adlandırmanın nedeni bu yapıtta ön plana çıkan zamanın kullanımı. Görsel biçimler kendilerini bir bakışta eşsürelli kavranacak gibi ele verirler. Sonra bunu sanat yapıtının iç bağlantısına girmeyi gerçekleştiren artsürellik izler. Ben zamanı burda süreklilik ve mekanın bir işlevi olarak yazmakla izleyiciye, birbirinin karşısına çıkan elemanlarla içinde anılarının, beklentilerinin rolü olmaksızın, zorunlu artsürellik olarak izlettiğim bir gelişim sunmak istedim. Yapıt eşsürelli bütün içinde kapandığı zaman ise başlangıçla son birleşmiş, sanki akış durmuştur. İzleyici o anda gördükleri ile önyargısız olarak yaratıcılığa kapılıp, gelişmeyi bir bütüne vardıran burdaki iç bağlantıların farkına varıp, yerleşmiş alışkan-

(91) GÖKBERK M.ALİ Ankara Sanat (1980) Sayı: 173 s. 17.

(92) KÖKSAL AHMET "Sergiler" Milliyet Sanat Y. dizi 115 (1985) s. 49.

lıklarının dışına çıksın ki; akış süresizlikler, süreklilik, uzama kısalmalar, hoşluk her izleyici ile değişsin, dolsun. Görsel bir kontrpuan olduğu için sessiz. Ama dilersek bunu da müzik başlamadan ya da bittikten sonra ki büyük sessizlik olarak alırız".

1989 yılında gerçekleştirdiği **"Zaman İkonaları"**nda karışık gereç kullanmıştır. İşlenmiş derinin "gerilerek", "esnetilerek", "parçalanarak", "yırtılarak", "flulaştırılarak" ahşap kaide-çerçeve- objelere eklenmesi; yüzey dokuları arasında oluşan dışarı ve içeri derinlik, değişken ışık-gölge merkezleri yoluyla üretilmiş çalışmalardır. Geçmiş zamanı, gündüz ve geceyi, gölge ve ışığı geçirgen dokularına hapseden bu "İkonalar" gerçekleştirildikleri mekanın ruhuna ayrılmaz bir şekilde sadıklar (93) (Resim 26).

Füsun Onur aynı anlayış, duyuş ve hissedişlerle çalışmalarını 1990'lı yıllarda da sürdürmüş ve "Makedonya Bianeli", "C sergisi" "Galeri Işıkları" ve "Sanat Texnh" gibi etkinliklerde yeralmıştır (Resim 27).

1984 yılında ilk kişisel sergisini açan **HÜSEYİN GEZER**, bu sergisinde 1951'deki **"Efenin Aşkı"**, **"Çocuğun Değeri"** çalışmalarında olduğu gibi, prizmatik formlar kullanarak oluşturduğu kompozisyonlar yerine, daha çok diyagonal kurgunun hakim olduğu ve üçgen bölüntülerin devreye girdiği kompozisyonlar ortaya koymuştur. Hüseyin Gezer doğaya temellendirdiği çalışmalarında doğadaki fonksiyonel özelliği ikinci plana bırakarak, geometriyi ön plana çıkarmıştır. "Sanat eserinde, heykelde fonksiyonun sözkonusu olmadığını" (şayet anıt değilse) belirten sanatçı,bu tür yorumların dışında değerlendirdiği çalışmalarında soyut değerlerin ifadeye dönüşmesini sağlayan gizemler, kurguların olduğu çalışmaları vardır. Biçimler değişmiş, kurguda gerilim yaratmak için diyagonaller kullanılmıştır. Bu noktada kurgunun çok dikkatli oluşturulmasına dikkat çeken sanatçı, eğer bu sağlanamazsa kompozisyonun istenilen etkiyi veremeyeceğini belirtmektedir. Kompozisyonda ön plana çıkarılmak istenen olgunun egemen kılınması ile esas ifade bu hareket ve tavıra yüklenir, bunun dışındaki hareketler ana hareke-te yardımcı konumdadır, ya karşı çıkarak, ya aynı çizgide yer alarak

(93) KAPTANOĞLU SEMİH, Füsun Onur Sergi Broşürü (1989).

Hüseyin Gezer'in kompozisyonlarında ("Keçi Kovalayan Kız", "İnatçı" ve "Yorgunluk") belirtilen kurgu görülebilir.

Hüseyin Gezer figür-soyut kavramına şöyle bir yaklaşım getiriyor; "Bu iki kavramı tam olarak figüratif ve non figüratif şeklinde ayırmak gerekir. Non figüratif figürü reddeden bir anlayıştır, bu bağlamda soyut heykelin figüratif heykelle aynı kategoride değerlendirilmesi mümkün değildir. Birçok kişi böyle kabul eder. Soyut heykel soyutlanmış figüre de denir, doğa soyutlaması şeklinde karşımıza çıkar. Bu bir ölçüde geometrize etmektir. Yani figürden ayrı karakterde olan soyut değer yapısının figüre uygulanması, ya da bir başka deyişle figürün geometrik veya soyut değerlerle yorumlanmasıdır".

Heykel konusunun genelde spekülatif olduğunu söyleyen Hüseyin Gezer, "kendine göre kuralları ve dili olan ve bu dilin de hacim dili" olduğunu belirtmektedir. "Hacim yaratmak, hacimleri kurarak kompozisyonlar oluşturmak sanatıdır" dediği heykel; ister figüratif, soyut, non figüratif, isterse informel olsun, burada ifadeyi ortaya koyan hacimlerdir; böyle olduğunda, benim heykel tanımıma girer" diyerek heykele olan yaklaşımını dile getirmektedir (Resim 28).

Hüseyin Gezer, son yıllarda ortaya konan mekan düzenlemeleri konusunu şu şekilde değerlendiriyor: "Espasta hacimleri kullanarak düzenlemeler yapılmaktadır, bu anlamda heykel konusu içine girer, ancak onun ötesine giderek, konuyu büyük ölçüde kendi konusu dışına itmek bir bakıma reklam araçları yaratmak gibi bir şey oluyor. Çağdaş bir yaklaşımdır, bu anlamda ilericidir, ancak örneğin, Schöfler'in o kadar başarılı, bilinçli olarak yaptığı çalışmalarını heykel olarak kabul edemiyorum, reklam etkisi yapıyor bana, o kurgu, o biçimlemelerden, o örgütlemelerden insana özgü hiç bir şey çıkmıyor ortaya. Oysa benim değer verdiğim ve önemsediğim şey, insana özgü bir mesajın ortaya çıkmasıdır. Heykel eğer onun çok soyut bir ifade şeklinde bile olsa, insana özgü bir ifadeye dönüşmüyorsa, bu tür yaklaşım bana sıcak gelmiyor" (94).

(94) HÜSEYİN GEZER İle Kişisel Konuşma(1994).

Hüseyin Gezer'in 1990 ve 1991 yılındaki çalışmalarında da görülebileceği gibi; hemen bütün yapıtlarında görülen "düzen ve denge" kaygısının sıcak, sevecen bir anlatım, ölçülü bir duyarlılıkla bütünleştirilmek istendiği görülür. Figür düzenlemelerinde ise Anadolu insanı üzerinde yoğunlaşan gözlemler daha gerçekçi plastik bir yapıya, evrensel bir çizgiye dönüştürülmektedir. Hüseyin Gezer'in geometrik stilizasyon ve oylumlara eğilimli yapıtlarında biçimsel kaygılarla anlatımcı ve anıtsal özellikleri bağdaştırmayı öngören bir form anlayışı ağırlık gösteriyor. **"Yahya Kemal"** ve **"Neyzen Tevfik"** büstlerinde modele bağlılıktan gelen akademik bir etüd gücü izlenir (Resim 29).

1950 yıllarından itibaren sanat etkinliğini duyuran **ZERRİN BÖLÜKBAŞI**, 1938-1941 yıllarında DGSA, Heykel atölyesinde öğrenim gördüğü Rudolf Belling'in figüratif görüşle çağdaş soyut anlayışı eşdeğer uygulayan eğitiminden etkilenerek, önceleri doğaya bağlı akademik çalışmalar ortaya koymuştur. 1952'den sonra çağdaş akımlarla ilişkiler kuran "ekspresif" bir stilizasyona yönelişinde Belling eğitiminden gelen titiz bir biçimlendirme disiplini ve görsel bir anlatıma açılan bir form anlayışının izleri görülebilir. 1959'da Paris Modern Sanatlar Müzesi ile Rodin Müzesi bahçesinde sergilenen üçlü **"Dansöz"** (Resim 30) figüründe çağdaş dinamik bir form duygusu vurgulanmıştır.

Zerrin Bölükbaşı'nın alçı, polyester, mermer tozu, tutkal karışımından oluşan, bir yandan deformasyona eğilimli, yorumlayıcı form kaygısı yanında, öte yandan bu sanat dalının dekoratif ve simgesel anlatımda çeşitlenen 1985 deki yapıtlarında da onun araştırıcı ve tek yolda yetinmeyen tutumu görülür. 1985 yılında açtığı sergide sergilediği **"Kadın"** konulu büstteki özgün, yalın, etkili form yorumu yanısıra **"Sevgi"**, **"Utanç"**, **"Dedikodu"** adlı figür kompozisyonlarında belirgin bir deformasyonla anlatımcı eğilimler dengelenmiştir. Yuvarlak bir boşluğa tırmanan **"Umut"** figüründe aynı anlatımcılık ağırlığını duyurur. Beş anakaradan beş çocuğu simgeleyen **"Dünya Çocukları"** konulu büst dizisinde, akademik bir gerçekçilik görülür. Rölyeflerinde müzik araçları ve motiflerinden oluşan kurgular vardır. Bu çalışmalarda yer yer boşluklar ve renklerin eklendiği dekoratif ve simgeci bir eğilim, ayrıntılı ve titiz bir işçilikle bütünleştirildiği vurgulanmıştır (95).

(95) KÖKSAL AHMET "Sergiler" **Milliyet Sanat Y. Dizi 119** (Mayıs 1985) s.48.

1990 yılındaki çalışmalarında da sanatçının "Ekspressif bir stilizasyon"a, insancıl bir içeriğe dayanan anlatım ve yorum kaygısının yeni örnekleri görülür. Zerrin Bölükbaşı'nda başından beri izlenen insan gövdesindeki boşlukları da değerlendiren dinamik, yalın, üsluplanmış figürlerle biçimlenen biçem seçeneği **"Gerilen Kadın" "Büyük Balerin", "Gitarlı Bale","Firench Cancan"** gibi çalışmalarında coşkulu bir devinim izlenir. Günümüz büyük kent yaşamının gözlem ve çelişkilerini simgeci motif ve figürlerle yorumladığı **"İstanbul" "Susuz İstanbul"** örneklerinde görebilmekteyiz.

İnsan ve hareket, yaşam ve duyarlık kavramını heykel sanatının doğasal anlatımından yalın ve ölçülü figür deformasyonlarına, estetik düzende simgeci, yorumlayıcı formlarına değin çeşitleyen Zerrin Bölükbaşı'nın yapıtları teknik bir yetkinlik ve disiplinli sanat emeği örnekler olarak değerlendirilmektedir (96) (Resim 31).

ALİ TEOMAN GERMANER'in Paris dönüşünde ortaya koyduğu ağaç heykellerinde "Canavar" motifleri, aralıksız sürdürdüğü gravürlerinde 1975 ve 80'li yıllarda imgesel bir atmosfer içinde "allegorik" anlatımlara yol açabilecek bir biçem doğrultusunda çeşitlendiği, şeklinde yorumlanmıştır.

Ali Teoman Germaner'in ta öğrencilik yıllarına dayanan başarısında, bu dönemlerde Türkiye'de soyut sanat araştırmalarını gerçekleştiren Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve özellikle öğrencilik öncesi ve öğrenim süresince Şadi Çalık'ın etkileri olmuştur. Akademi atölye hocalarının çağdaş sanata katılma arzusu ile soyut sanat alanında ulaştıkları başarı, Türk heykel sanatı adına ve öğrencilere örnek oluşturması açısından dikkate değer bir olgudur. Bu dönemde heykel alanındaki bütün gelişmeler Germaner'e temel oluşturmuştur.

Ali Teoman Germaner özellikle Paris dönemi çalışmalarında mermeri kullanmıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği renkli baskıları da dışa vurumcu ve biyomorfik anlayıştaydı. 1965-1966'da gerçekleştirdiği **"Güneşe Övgü I.II.III"** demir heykelleri ve **"Yeşil Onix Kuş 1966"** çalışmaları

(96) KÖKSAL AHMET Milliyet Gazetesi (19 Nisan 1994)

soyut-dışavurumcu anlayıştadır. 1968'de gerçekliştirdiği **"Zümrüt-ü Anka"** heykeli ile toprak malzemeye yönelen sanatçı bu anlayıştaki dizinin ilkini oluşturmuş oluyordu. Biçim ve doku birlikteliğine özen gösterdiği bu yapıtlarında, Uzakdoğu kaynaklı mitolojik kuş figüründen esinlenmiştir. Sanatçının bu heykelleri ile başlayan doku arayışı 1980 ve sonrasındaki kuş ve ejder figürlerinde de gelişerek sürdürülmüştür. Sanatçı bu anlayıştaki çalışmalarıyla 1968-70 yıllarında DRHS'lerine katılmıştır.

Sanatçı 1970 yılı başlarında ele aldığı **"Aloşname"** adlı desen ve rölyef çalışmalarını günümüzdede sürdürmektedir. Bunlar fantastik anlatımda hayvanlaşmış insan figürleri ve doğasal biçimleri içeriyor. Sanatçının bu çalışmaları için Ahmet Köksal şu yorumu yapmaktadır. "Doğal ya da kemer, sütun, duvar gibi yıkıntıların dekoru içinde yarattığı fantastik canavarlar ünlü Flaman ressamı Bosch'un grotesk bir atmosfer içindeki yaratıklarını anımsatmaktadır. Ne varki Bosch'un gerçeküstücülüğe yol açan dinsel temalı imgelerin gücü yerine Aloş'un çok titiz bir çizgi yetkinliği ve illüstratif bir nitelik taşıyan gravürleri insanoğlunun bilinç altına olduğu kadar çağdaş serüvenine bağlanabilecek yorumlar ve uyarılara açılıyor" (97) (Resim 32).

1970'lerden sonra köselenin istenilen yumuşaklık ve sertlik verilebilecek plastik bir gereç olabileceğini yapıtlarında vurgulayan **KORAY ARİŞ**, bu yıllardan itibaren köseleyi kullanarak figür ağırlıklı heykeller üretmiştir. 1981'de sergilediği çalışmalarında yaprak ve çiçek motiflerinden çıkarak son derece yalın, özgür ve doğal formlar halinde biçimlenen heykelleri tutarlı bir üslup çizgisinde birbirini bütünlüyor. Kimi formlarına yer yer eklediği çizgiler ve metal çubuklarla köseleye ikinci bir renk ve doku katkısı eklemektedir. Bu sergisinde yer alan bir Atatürk maskında ise, heykele uyguladığı kösele ile figüratif işler yapılabileceğini göstermiştir. Koray Ariş rölyeflerinde de öteki formlarıyla çelişmeyen özgün ve doğal form yorumlamalarıyla çağdaş soyut beğeniye eşlik edebiliyor (Resim 33).

Sanatçı 1989 yılında ortaya koyduğu çalışmalarında da görülebileceği gibi bu yıllardan itibaren günümüze kadar devam eden figür üretimini

(97) KÖKSAL AHMET "Görsel Sanatlar"Milliyet Sanat Y. Dizi 4 (Mayıs 1980)

sürdürmektedir. Figürleri genelde kadın formunu içerir, kadını simgesel kullanır. Çalışmalarında, demirin rengini anilin boya ve kimi figürlerine yer yer kattığı çizgilerle metal bir görünüm ve doku etkisi eklemektedir. Büst ve figürlerini yer yer, soyut, devingen formlarla birleştiren bu çalışmalarında kendine özgü çağdaş form kaygısı izlenir. Tasarımın kütlesel bütünlük içinde oluşumunu belirledikten sonra kütledeki anlatımı güçlendiren, ayrıntılar üzerinde duran Koray Ariş, sanatını şöyle açıklıyor: "Ben belirli bir hareketi, bir yaşam kesitini, ruhsal bir davranışı vurgulayan biçimler üretiyorum". Sanatçı aynı zamanda çalışmalarının kendi üslubu olmasına azami dikkat ettiğini ve taklitten kaçındığını belirtmektedir. "Kendi bilgi birikimimin kültürel alt yapım, çevre etkilenimleriyle oluşturduğum ve böylece kendim olan sentezlerdir üretimlerim" diyerek, sanat anlayışını bir başka açıdan tanımlamaktadır (98). Bu yıllarda ürettiği büst ve figürlerin yüzlerinde yaşamla bütünleşen bir anlam, bir sonsuzluk özlemi, bir güzellik ve erinç duygusunu somutlaştıran, özgün plastik yorumlardır (Resim 34).

İtalyan sanat eleştirmeni Antonio Del Guercio Galeri Nev'in sergi kataloğunda Koray Ariş'i şöyle tanımlıyor, "Koray Ariş'in eserleri hem çağdaş, günümüz heykel sanatı ile diyalog içinde, hem de ilk bakışta göze çarptığı gibi tarih ve malzeme kültürüne derinden bağlı bir sanatsal yaratıcılığın mümkün olduğunu gösterir. Heykellerde ana tema hep insan gövdesidir. Biraz genellersek insan gövdesi, değişik biçimsel sentezler içinde de olsa, kübizm'den Moore'a ve sonrakilere dek çağdaş plastiğin hep temel konusu ve insana Ege'nin eski arkaik dönemlerini hatırlatır. Bu gövdeler hep gerilim içindedirler. Dışardan rahat bir pozda gibi görünseler de, içlerinde akan enerjiyi ve aslında bir yay gibi gergin olduklarını hissetmemek mümkün değildir" (99).

1984 yılında İstanbul'da açtığı sergideki çalışmalar ile Türk sanat izleyicisince tanınan **YUNUS TONKUŞ**, 1973-78 yıllarında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda eğitim görmüştür. Sanatçı, gittiği Almanya'da Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini sürdürmüştür. Tatbiki

(98) KORAY ARİŞ İle Kişisel Konuşma 1994.
(99) DEL GUERCİO ANTONİO, Galeri Nev Sergi Kataloğu (1991).

Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'da yeterli eğitim görmemiş olduğunu, Almanya'ya gittiğinde fark ettiğini söyleyen sanatçı; o yıllardaki ortamı şöyle değerlendiriyor; "ortam olarak çağdaş anlamda çok fazla heykel örnekleri göremediğimiz, Atatürk heykel ve büstleriyle sınırlayabileceğimiz bir heykel ortamı mevcuttu". Sanatçı yurt dışında eğitim alma fikrine Resim Heykel Müzesinde izlediği Henry Moore sergisinden sonra kapılmıştır. "Beni bu sergi çok etkiledi ve kesinlikle yurt dışına gidip heykel öğrenmeye karar vermiştim" şeklinde o dönem duygularını ifade eden Yunus Tonkuş, yurt dışına gittiğinde bu sancılarının doğrulanmış olduğunu gördü. "Önce, ne yöne kanalize olacağımı değil, sağlam bir alt yapıya sahip olmam gerektiğini düşündüm, deseniyle, tekniğiyle figür anlayışı ile bir alt yapı oluşturmam gerektiğine çok önem verdim" diyen sanatçı, "tercihlerin bir bilinçle yapılması gerektiğini" vurgulamaktadır.

Yunus Tonkuş, Almanya'da klasik alt yapı, soyut malzeme, teknik gibi bilgiler dışında, müzik, sergi, dünyanın önemli sanatçılarını yakından tanıma ve sanat teori çalışmaları ile geçen "çok doyurucu" olarak değerlendirdiği eğitimden sonra vardığı noktayı şöyle değerlendiriyor; "Bu yoğrulma içersinde izlenimle kafa gelişimim beni bambaşka yerlere getirdi; neyim? nereliyim? sorusu ortaya çıktı. Türk kimliğinde kalmam mümkün olmadı. Türk heykeli olmadığına göre böyle bir kimlik oluşamazdı. Alman ve Avrupalı olamazdım, milli bir kimliğin üzerinde sanat kimliği vardır, herkese hitap eden. Sanat tarihinde, resim ve heykeldeki gelişim aşamalarında bir sanat değeri oluşturmuştur, bu boyutu yakalayan herkes için ortak bir dildir. Bu nedenle benim tercihim çağdaş olmaktan yana oldu".

Sanatçının ilk dönem çalışmaları klasik ağırlıklı kaygıların güdüldüğü figüratif çalışmalardır. Giderek görmek-yapmak-etkilemek ilişkisinden başlayarak insanları düşünmeye sevk eden, formda kişiliğe varma kaygılarına varan süreçlerle devam etti. Heykelin insanların genel kültürü ile ilgili olduğunu belirten sanatçı, dünyanın ve insanın değişim çizgisinde heykelinde değişime uğramak zorunda olduğunu savunmaktadır. Sanatçının etkilenmelere açık olması gerektiğine değinen Yunus Tonkuş, bunun doğal

bir fenomen olduğunu ve kendisininde bu yolu izlediğini belirtmektedir. Bunun dışındaki yolların doğru olmadığını "önü olmadığı için arkası da olmayacak" bir uğraşın kısır döngü çabası olduğuna dikkat çekiyor. Bu anlamda Picasso'yu kendine örnek aldığını söyleyen Yunus Tonkuş, Picasso'nun cesaretle üslup ve yaklaşım değişmelerini çok önemsiyor. Bu düşünsel alt yapı değişikliklerinin çalışmalarına yansıdığını belirten sanatçı: "Beynim yoğruldukça, ellere katkısı fazlalaşmaya başladıkça, farklı formlar ortaya çıkmaya başladı. Kendi dilime uyan, dünyamı anlatan, dünyada yeri olan formlar ortaya çıkmaya başladı" şeklinde kendinde ortaya çıkan değişimi açıklıyor (100).

1984 yılındaki sergisinde Carrera mermerinden yaptığı büst ve bronz figürlerinin, Antik çağ yontularından günümüze uzayan köklü bir heykel tutkusu ve araştırma çabasının izleri görülür. Öğrencilik dönemi üretimleri ve devamındaki figür heykellerinde, Anadolu insanının özelliğini korumak kaygısı yanasıra, hareketsiz görünüşlerin altında gizlenmiş bir canlılık ve direnç duygusu, görsel ögelerin yerli yerinde oranlı ve uyumlu kullanılışı, plastik çizgilerin önemi, malzeme ve tekniğe duyulan saygı görülür. Bronz heykellerindeki oksit yöntemi ile renk ögesi katılmıştır. Kompozisyonlarında soyutlama ve yenilikçi eğilim, doğal anlatım Yunus Tonkuş'un yetkinliği hakkında bilgi veriyor (101).

Yunus Tonkuş bronz ve taşla yaptığı figür çalışmalarından başka, yaklaşım olarak farklılık gösteren ve malzemenin teknik kullanımından yararlanarak ortaya koyduğu, kütlesel etkinin ön planda tutulduğu kompozisyon ve figür çalışmaları üretmiştir. **"savaşçılar"** ve **"Kontrabaslar"** sanatçının diğer dönemlerini oluşturan çalışmalardır (Resim 35-36).

Amerika'dan döndükten sonra 1983 yılında Türkiye'de ilk kişisel sergisini açan **SEYHUN TOPUZ**, bu sergisinde çoğunluğu metal olan eserlerini sergilemiştir. Ancak New York'ta olduğu sırada çalıştığı iki taş heykeli de bu sergide yeralmıştır. Burdaki taş heykeller dolu formlardan oluşuyordu. Bu nedenle diğer metal heykellerle biçimsel anlamda bir farklılık göze

(100) YUNUS TONKUŞ İle Kişisel Konuşma (1994).
(101) ÖZSEZGİN KAYA, **Milliyet Sanat Y. Dizi 110** (15 Aralık 1984) s. 47-48.

çarpmasına karşın, sanatçının dediği gibi; "Burdaki çalışmalarım taş olanlarla bir kopukluk gösteriyorlardı, ancak şimdi düşündüğümde ortak benzerlikleri geometrik olmalarıydı". Sanatçı bu sergide ortaya koyduğu çalışmalar Amerika'da bulunduğu sürelerdeki birikimlerin ürünleriydi.

Seyhun Topuz çalışmalarını önceleri temel sanat disiplinine özgü formel bir düzen duygusuyla geliştirirken, bu yaklaşım 1983'te ortaya koyduğu çalışmalarında konstrüktivistlerin özellikle de Gabo'nun plan ve volüm sorunlarıyla ilgili anlayışını daha çağdaş bir milimalist tavra dönüştürmüştür. Metal heykellerinde kullandığı parlak ve canlı renklerle kesin sade formlarını yumuşatmak ve gözün formu araştırarak bulmasına olanak sağlayan minimalist bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Renklerin formlara uygun olarak seçilmesi gayet bilinçlidir (102) (Resim 37).

Seyhun Topuz 1987 yılında ise; çizgisel, kendi içinde dönen, espası kucaklayan, boyalı metal heykellerini üretti. Bu çalışmalarında bir kompozisyon probleminden ziyade, bir alt strüktür ve örgü problemi vardır. Bu çalışmaları için Jale Erzen şu yorumu yapıyor: "Seyhun Topuz için çizgi ve yüzey boşluktaki oyunda mecaza dönüşürken, iç dinamiklerinde günümüzün estetik problemlerini dile getirirler. Varoluşlarının kimliğinde biçimin özgün değerleri kadar, heykel olgusunun sorunları da rol oynar. Çağdaş sanatın bu öncelikli ilkesine ve mimari ve betimlemeden bağımsızlaşmaya yönelik modern heykel kavramına sadık olan bu çalışmalar, almaşık plastik ilişkileri dolayısıyle fizikselden çok, optik bir gerçeği var ederler" (103) (Resim 38).

Doğa ile eserleri arasında bir bağ kurduğunu söyleyen Seyhun Topuz, bunun bir tercih olduğunu ve kendisinin geometrik biçimlerin sadeliği ve yalınlığının çekiciliğini tercih ettiğini belirtmektedir. Sanatçı bunu şöyle izah ediyor: "Ben, Budizm ve doğu ile ilişki kurduğum yolundaki yorumlara katılmıyorum, zira ben çağdaş bir sanatçıyım, bütün ilişkilerim batı ile ve Türkiye'de yaşıyorum, bu biçimlerin pürlüğü, sadeliği, dinginliği, mükemmelliği beni etkiliyor".

(102) ÇOKER CANAN, "Heykel Sanatımızın Dünü Bugünü ve Seyhan Topuz" **Milliyet Sanat Y. Dizi 110** (1 Mart 1983) s. 34-35.
(103) ERZEN NJALE, Maçka Sanat Sergisi Kataloğu (1990).

Selçuklu kilim ve Osmanlı süsleme kültüründe de geometrinin bulunduğuna işaret eden sanatçı yaptığı biçimlerle Osmanlı ve Selçuklu biçimleri arasında biçimsel bir ilişki kurulmaması gerektiğini vurguluyor. Bu tür biçimleri seçmesindeki nedenin kişiliği ile ilgili olabileceğine değinen Seyhun Topuz, "yaşantımın düzenli, çevremin bir ritm, uyum ve düzen içinde olmasını istiyorum, düzgün bir çizgiden yanayım, içinde bulunduğum kaos, yaşadığım şehrin karmaşıklığından kaynaklanan müthiş rahatsızlığım bir tepki ye dönüşüyor olabilir" yorumunu yapıyor (104).

MERİÇ HIZAL'ın 1989'da ortaya koyduğu çalışmalar, sanatçının düşünsel ve biçimsel boyutta bir kişilik, bir anlatım tarzı oluşturmuş olduğunun habercisi gibidirler. Sanatçının 1980 yılında tamamen doğa formu ve evrensel olgulara temellendirdiği ve dinamizm devingenlik kavramlarını irdeleyen çalışmaları ile ilgili yapılan konuşmada, Meriç Hızal düşüncelerini şöyle açıklıyor. "Ben doğaya bakarken onun soyut ve romantizmini unutmadan görüyorum. Salt geometrik biçimleri seviyorum. Ama onları bozup yeniden yapıyorum. Geometriyi ne kadar yalın hale getirsem de üzerinde enerjinin, duygunun kalmasını sağlamaya çalışıyorum."

Sanatçının çalışmalarında, soyut bir yaklaşımın yanında, piramit, kütle, yamaçtan ayrılan bir kaya parçası formlarını kendi içerisinde parçalayarak boşluklar oluşturuyor. Bu parçalanma sonunda kütlenin algılanması, geometrik bir form olmasına karşın dinamizm, devingenlik ve özellikle parçalanmadan sonra, yeniden kişilik kazanma niteliği öne çıkıyor. Sanatçı çalışmalarındaki parçalanma olgusuna felsefi yaklaşıyor; "Doğada bir ikilemin, bir diyalektiğin olduğuna inanıyorum. Maddenin doğanın canlı cansız hepsinin içerisindeki ikilemi ortaya koymak istiyorum. Mesela doğaya dışarıdan bakıyoruz katı bir biçim görüyoruz, oysa ateşi gördüğü zaman eriyor, zaman onu aşındırıyor. Yapıtın geometrik biçimini bozup, yeni bir biçim verirken, ona zaman içerisindeki değişimi veya kendi karakterindeki ikinci niteliği ortaya çıkarmak istiyorum".

(104) SEYHUN TOPUZ, İle Kişisel Konuşma (1994).

Sanatçı kendisini "Gülliver" olarak görmek istiyor ve izleyiciyi de Gulliver yapıyor, böylece izleyeni bir başka ülkeye götürmeyi amaçlıyor. Çalışmalarında bu bağlamda bir fantaziden de söz edilebileceğini söyleyen sanatçı, fantazinin sadece hissettirilmesinden yana olduğunu vurguluyor.

Meriç Hızal çalışmalarını **"Hava", "Su", "Zaman", "Gün"** ve **"Ateş"** gibi evrensel kavramla ifade etmesi konusunda şunu söylüyor; "Zamanı anlatıyorum. Bir parça kırılıyor, biçim değiştiriyor ama uzun süre düşünülürse, en az hareketli bir yapıtla, mobil bir heykel kadar devinim duygusunu, zaman duygusunu verebileceğimi düşünüyorum."

"Beydağları", "Toroslar", "Hasandağı" çalışmalarında görülebileceği gibi, sanatçı formun dışında başkaca anlamlarla ilişki kuruyor ve başka anlamlar yüklüyor. Bu bağlamda mekanı sonsuzlaştırmak kaygısını dile getiren sanatçı, yansıtıcı bir yüzey aracılığı ile sonsuzluk duygusunu güçlendirdiğini ifade etmektedir; "Burada, yapıta belki metafizik bir anlam da katmış oluyorum. Onu yakalamada bana yardımcı oluyor. Öte yandan simetrisi ile birlikte yansımasıyla, biçim yeni bir boyut kazanıyor. Onu izleyen seyircinin etrafındaki hareketiyle farklı boyutlar duygusunu elde etmesini sağlamaya çalışıyorum. Böylelikle beşinci bir boyut ortaya çıkıyor. Yansıma sizin bulunduğunuz yöne göre değişken olduğu için çok sayıda boyut kazanmış oluyor" (025) (Resim 39).

Figüratif-soyut ve kavramsal çizgide üretimler ortaya koyan **REMZİ SAVAŞ**, Gazi Eğitim'de ilk sanat eğitimini almış, ressam olarak yetiştirilmiş daha sonra gittiği Fransa'da heykel öğrenmiş heykel sanatçımızdır.

"Daha ilkokuldayken resme karşı ilgim başlamıştır" diyen sanatçı bunu bir anısı ile dile getiriyor. "İlkokuldaydım, akşam okul dağılmıştı, yoğun bir kalabalık arasında çok kısa bir an görebildiğim kırmızı elbiseli, çiçekli bir kızın yoğun bir kalabalık içindeki etkisi beni çok heyecanlandırmıştı, bu etkiyi resimlemeye çalıştım, bunu başarıp başaramadığımı bilmiyorum ancak böyle bir etkilenme, şu an düşündüğümde benim için önemlidir." ilköğrenimi sırasında tüm hocalarından teşvik aldığını belirten

(105) ÜNVER GÜRCAN Gösteri (Şubat 1989) Sayı: 99 s. 80-82.

sanatçı, ilk sanat eğitimi ile öğretmen okulunda tanışmış ve resim eğitimi görmeye başlamıştır. Resim eğitimi yanında gördüğü el işi çalışmaları için "heykelin problemleri ile yakınlığı olan bu çalışmalarla üç boyutluluğu kavramaya çalıştım" demektedir.

Remzi Savaş Gazi Eğitim'deki eğitimi için şunları söylüyor: "Bauhaus"la karşılaştırılması gereken bir eğitim anlayışıdır Gazi Eğitimde verilen, Bauhaus bilinir, buradaki hocalar da tanınır ancak yetişen öğrenciler bilinmez, oysa Gazi Eğitimde hocalar bilinmez, öğrencileri ortadadır. Değişik bir sistemdir burdaki eğitim, ağaç, kağıt, modlaj, resim, gravür, baskı, ciltleme, metal dövme, kaynak, tekstil gibi çok çeşitli konularda teknik ve sanatsal bakımdan eğitim verilir ve öğrenci birçok bakımdan bilgilendirilmiş olur".

Remzi Savaş Gazi Eğitim'den sonra Fransa'ya gider, heykel konusunda birebir eğitim görmemesine karşın Fransa'ya gitme nedeni heykel eğitimidir. 1970'de gittiği Paris'te önce etüd atölyelerine devam eden sanatçı, bu anlamda çalışmalarla yeteneğini geliştirmeye çalışmıştır. Bu çalışmaları Cesar Sorpontie ile gerçekleştiren Remzi Savaş bu arada Bosar'ın resim atölyelerine de devam ederek resim çalışmalarını da yürütmüştür. O dönemlerde DGSA'ne karşı bir ilgileri olduğunu ve burayı hep kıskandıklarını belirten sanatçı, "Akademide tamamiyle sanatçı yetiştirilir ve uzmanlaştırılır, buna karşı Gazi Eğitimde her şey öğretilip ancak uzmanlaştırılmaz bu düşünce ile Akademi'ye gıpta ile bakardık, Ancak bugün olayı değerlendirdiğimde, Gazi Eğitimin bize verdiği çok zengin bir dil olduğunu görüyorum." demektedir.

Sanatçı Paris'teyken atölye çalışmaları dışında bir kültür kenti olan bu yeri müzeleri, galerileri, sanat etkinlikleri ile tanımaya ve yaşamaya başlar. Remzi Savaş bunu şöyle açıklıyor: "Paris'teki sanat etkinliklerini izliyordum, ancak bu izleme bakmakla sınırlıydı, henüz göremiyordum. Görmek bilgilenmek işidir, bilgilendiğiniz zaman görüyor, algılıyor ve bir şeylerin farkına varıyorsunuz"

1972 yılındaki Pompidu sergisi sanatçıyı çok etkilemiştir. Protestolarla açılan olaylı bir sergiydi. Bu sergiye belli bir dönem sanatçıları kabul edilmişti. Bu sergideki eserler için Remzi Savaş "Henüz benim bilinç düzeyimde olmayan çalışmalarla karşılaştım, bugün beğendiğim, anladığım ve sevdiğim sanatçıların ürettiği Op Art, Sinetik Art, Hiperrealist üretimlerdi bunlar." demektedir. Paris'te bulunduğu yıllarda, gelenekçi tarzda üretimler yapan sanatçı, 20. yy. başlarındaki kütle, volüm, hareket gibi heykel problemlerini araştıran çalışmalar yaptı. Figüratif olan bu çalışmalar, Arp ve Moor'un değerlerine yaklaşan, yarı soyut Anadolu konulu heykellerdi.

1974 yılında çağrıldığı Mayıs Salonunda 5-6 m yüksekliğinde üç dört parçadan oluşan, Arp'ın somutlamasına yaklaşan figüratif Anadolu'yu çağrıştıran bir heykelini sergiledi. Sanatçı daha sonra spiral, sarmal, sıkı sarmal gibi hareketlerden etkilenmiştir. Bu etkilenmenin bazı sanatçılardan kaynaklanmış olabileceğini belirtmektedir. Uce'nin çinileri, Soto'nun sinetik heykelleri, Kuzman'ın doğal, yarı soyut heykelleri değerlerine yakın çalışmalar ile üretimlerini sürdürmüştür. Bu dönem sanatçının gelenekselci, formel anlayış ile, biraz daha gelenekselciliğin dışına çıkan, daha konsepte yönelik üretimler yaptığı bir ara dönem olarak ele alınabilir.

Remzi Savaş daha sonra gelişen dönemini şöyle anlatıyor: "Tek boyutta gelişmiyor insan, medyayı izleyerek dünya olaylarını takip etmeye başladım ve Paris'le konuşuyordum artık". O yıllarda devam eden Vietnam Savaşı sanatçıyı çok etkilemiştir. Bu etkiden hareketle ürettiği bir çalışması için sanatçı şunu söylüyor: "Bu savaştan dolayı bilinçli bir etkiyi tarif edemiyorum, duyumsadığımı zannediyorum, gök yarılır gibi bombaların yağdığı ve bir an için herşeyin kesildiği, bisikletinden düşen çocuğun bisikletinin tekerinin döndüğü ve hala bir köşede saatin tıkladığı, hala bir yerlerden dumanların çıktığı nefes kesen bir anı duyumsadım". Böyle bir etkiyle, atılmış pik boru ve polizren kullanarak bir kompozisyon gerçekleştiren sanatçı, bu çalışmasında bisiklet tekerini de kullanmıştır.

Bir şeylerin fazlaca somutlaştırılmasının görsel vizyonu zayıflattığını belirten sanatçı, "Açılımları olan, simgesel, sembolik, imgelemli, imajinasyonel, yol gösteren, imgenin ipuçlarını veren" çalışmalardan yana olduğunu vurgulamaktadır.

"Bir Yerde Bir An" temel düşüncesi ile imajinasyonel bir mekanda bir anın durumu problemleri içine giren sanatçı, ileriki çalışmalarının temel düşüncesini de oluşturmuş oluyordu. Bazı çalışmalarında sürrealist yanlar bulunabileceğine değinen sanatçı, bu tür çalışmalarının sürrealist bir yaklaşımla oluşturulmadığını vurgulamaktadır. Bilinçli bir tasarımla olmayan, eş zamanlı bazı unsurların çalışmalarına girdiğini belirten sanatçının, değişik yer ve zamanlardan toplanarak bir araya getirilen ve bir bütüne giden oluşumları çalışmalarının özünü oluşturmaktadır.

Çalışmalarında simgesel biçim ve nesneler kullanan Remzi Savaş'ın, çalışmalarının bir yerinde ilgili olmasa bile, bir başka dramı vurgulayan tavırla izleyeni şaşırtan ve düşünmeye sevk eden yaklaşımları vardır.

Sanatçının 1979'da Ankara Alman Kültür Merkezinde açtığı sergi teknoloji gösterisi gibi görünse de; insana yönelik, yaşamak, ölmek, varolmak gibi değerler içeriyordu. Galeri içerisinde düzenlenen plastik torbaların mekanik biçimde ve nefes alma ritmi esasına dayalı şişirilmesi ve sönmesi prensibi ile oluşturulan bir çalışma ortaya koymuştur. Ancak bu çalışma ilgi görmedi.

Remzi Savaş, bu yıllarda yeni yeni tanımaya başladığı konstrüktivistler ve fütüristlerin fikirlerinden etkilenmiş, özellikle konstrüktivistlerin boşluğun da biçimlendirilebileceği fikri sanatçının ilgisini çekmiş ve bazı deneylerden sonra ışığın biçimlendirilebileceğini düşünerek plastikten ışıklı küpler oluşturmuştur.

Paris yaşamının Türkiye'ye uzandığı bir ara dönem olarak değerlendirdiği bu çalışmaları için "Türkiye gerçeğini kapsamayan çalışmalardı" dediği üretimlerini sürdürmemiştir. "Bir Yerde Bir An" motifini işleyen çalışmalarını sürdüren sanatçı, bu tavrın kendi türü ve yönelimi olduğunu belirtiyor (Resim 40).

Doğanın olduğu gibi aktarılması şeklinde sanat yapılamayacağına değinen Remzi Savaş, "sanatın, sanatçının ortaya koyduğu empoze ediş ve ifade ediş tarzı ile özgün olabileceğini, herkesin bir özgeçmişinin olduğunu ve sanatçı geçmişindeki imgelemleri ortaya koyduğunu savunmaktadır.

Sanatçı bu bağlamda kendisini, simgeci, sembolik, kavramsalcı bir tarzda ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Sanatın artık "düşünce sanat" olduğunu belirten Remzi Savaş, sanatın geleneksel formu, güzelliği, bağlantı, geçişlerdeki ahenk, estetik gibi kavramları içermediğini savunmakta ve şu görüşü dile getirmektedir; "Sanat bundan sonra düşüncelerimizi ve heyecanlarımızı harekete geçiren bir olgu olmak zorundadır. Çağın mizacı burada yatıyor. Çağdaşlık budur". Heykelin tarifinin de değiştiğine değinen sanatçı; "Bir şeyin özü onun biçimini oluşturur, sanatın formları durağan ve statik değildir. bunları tarif edemezsiniz, o zaman şablon oluşturursunuz. Günümüze kadar yapılan heykel tarifi artık değişti. Benim yaptıklarımda üç boyutluluk sözkonusu, ancak geleneksel heykel veya form tanımına uymaz. Bence bir eserin tüm alt yapıları ile ortaya konulması ve empoze edilebilmesinden sonra bunun herhangi bir tarife girmesine gerek yoktur." Heykelin tarifinden ve hatta sanat dallarının ayrı düşünülmesi ve bu nedenle farklı konuma konmasını doğru bulmayan sanatçı, "tüm yapılanların sanat objesi, sanat olayı nesnesi şeklinde değerlendirilmesi gerektiği" düşüncesini ortaya koyuyor (106).

Remzi Savaş, kavramsala yönelik çalışmaları yanında, 1980'de gerçekleştirdiği 3 adet meydan heykelinden başka anıt çalışmaları da yapmıştır (Resim 41-42).

1970'li yıllarda tamamen soyut üretimler gerçekleştiren **FERİT ÖZŞEN** 1980'li yıllara gelindiğinde figüratif anlayışa yönelimini şu şekilde açıklıyor: "Öğretim üyesi olmam hasabiyle, gerek okuldaki gözlemlerimden gerekse okul dışında gelişen heykel sanatında, figüratif heykelin yok olmaya başladığını fark ettim. Hüseyin Gezer ve Şadi Çalık'tan sonra figür tavrının azaldığını görmek beni figüratif heykel yapmaya itimiş olabilir". Hüseyin Gezer'den nazari bilgi alması ve Şadi Çalık'la büyük boyutlu çalışmalar (anıtlar) yapması ile sanatçı, ışığı iyi kullanma, biçimlerin bağlantısı,

(106) REMZİ SAVAŞ İle Kişisel Konuşma (1994).

figür ana kütlesi üzerinde ışık gölge oyunları, bir formdan diğerine ışığın nakledilişi konularında bilgilenmiştir. Ferit Özşen, "Bunları bir ustadan öğrenmek benim en büyük kazancım olmuştur" şeklinde bu yöndeki duygularını ifade etmektedir.

Ferit Özşen gerek 1970'li yıllarda, gerekse 1980'li yıllarda yaptığı anıt heykel çalışmalarının yoğunlaşması nedeniyle, özgün çalışmalarına yeterince zaman ayıramamış, bu nedenle sıklıkla sergi açamamıştır. Bunun nedenini sanatçı bir başka olguya da bağlamaktadır: "Üst üste açtığım iki serginin sonuçları beni yıldırdı, bir tek heykel satamamıştım. Benim için heykelin satılması önemlidir. Çünkü bana göre bir şeyin değeri, karşılığı ödenerek belirtilir, sevgi çok çeşitli biçimlerde ortaya çıkabilir" (107).

Açık alanlara konan heykellerin sanat kalitesinin düşmeye başladığını gören sanatçı bir Türk heykeltraşı sorumluluğu ile "Bunun dürüstünü yapmak", kaygısıyla birçok anıtlar ve bazı resmi kuruluş ve açık alanlara heykeller yapmıştır.

Ferit Özşen, 1967-68 yılında açtığı sergiden sonra, 1980'lerin başında üretmeye başladığı figüratif anlayıştaki üretimlerini 1992'de "Onlar" adı altında sergilemiştir. Tamamen bronz figürlerden oluşan bu çalışmaları için Ali Teoman Germaner şu yorumu yapıyor; "Özenle çalışılmış, bitirilmiş, bronz figürler. Hemen hepsinde ortak payda, usta bir modelaj. Anlayabildiğim, figür birazda bahane, bir devinim araştırması, dar kalıpta çeşitlemeler arıyor. Ritm onun ötedenberi tutkusu (108) (Resim 43-44).

1970'li yıllarda üretimlerindeki düşünsel alt yapıyı "doğadan bir süjeden yola çıkarak, onun kendi formlarıyla betimlenmesi" şeklinde özetleyen sanatçı, Merkez Bankası ve Cumhurbaşkanlığı resepsiyon duvarında ortaya koyduğu çalışmalarında belirtilen yaklaşım görülebilir. Merkezden yayılan ve ışınsal biçimde dağılan formlarla oluşturduğu bu çalışmalarının üç boyutlu bir varyasyonunu 1993'te Atatürk Barajı'nda uygulamıştır. Bu çalışmalarda, ışınsal etkilerin bir merkeze taşınması ve onların ritmik dağılımı

(107) FERİT ÖZŞEN İle Kişisel Konuşma (1994).
(108) ALİ TEOMAN GERMANER, Cumalı Sanat Galerisi Ferit Özşen Sergi Kataloğu (1992).

irdelenmiştir. Gücün merkezde toplanması veya merkezden dağılması kavramsallığı biçimleştirilmiştir bu çalışmalarda.

Malzemenin imkanlarına dayalı biçimler üretmekten yana olduğunu belirten sanatçı, onun için metali tercih ettiğini ifade etmektedir. Ancak 1993 yılında "Avşa Taş Heykel Sempozyumu"nda granit taş çalışmasında farklı etki aldığını belirten sanatçı bu çalışmasını şöyle yorumluyor: "Dış bükey biçimler kütlesel hale dönüştü, ritmik çizgiler kayboldu". Figüratif olan ve Ferit Özşen'in alışılmış figürlerinden farklı formda ortaya çıkan bu çalışma, yalın ve üç tarafı rölyef etkisi veren Mısır heykellerini andıran bir karakterdedir.

Figüratif anlayışa bağlı üretimlerini başından beri sürdüren ve bunu bir üslup olarak benimsediğini söyleyen **BERİKA İPEKBAYRAK (KİRAM)** 1968 yılında girdiği DGSA Heykel Bölümünde Hüseyin Gezer'in öğrencisi olmuştur. Gerek kişilik gerekse sanatçı olarak son derece saygı duyduğunu belirttiği Hüseyin Gezer'den eğitim süresince çok yararlandığını ifade etmektedir. Hüseyin Gezer'den aldığı modelaj, kompozisyon, form bilgisi yanında, Namık Denizhan'ın yönetimindeki ahşap atölyesinde de ahşabı tanıyarak, teknik bilgi ve modelaj atölyesinde öğrendiği bilgiler ışığında ahşap yontma becerisini kavrayarak bu etki ile birçok heykel üretmiştir. Ahşaptan ürettiği soyut çalışmaları ile iki ödül alan sanatçı, bu çalışmaları ile 1972-73'te Darüşşafaka'da ilk kişisel sergisini açmıştır

Berika İpekbayrak (Kiram) kazandığı bir bursla 1975'te Almanya'ya gitmiştir. Önce gittiği Nürnberg'te Prof. Uhlig'le çalışmaya başlayan sanatçı, Uhlig'in kendisini yeni öğrenci gibi görmesi ve kendisine bazı empozelerde bulunmak istemesi üzerine Kassel Güzel Sanatlar Akademisindeki kendi tamperamanına uygun bulduğu Prof. Ardold'un yanında çalışmaya başlamış bu atölyede çok yararlı çalışmalar yapmıştır. Sanatçı Almanya'daki çalışmaları için "kişiliğimi buldum" demektedir.

Kendini optimist bir kişilik olarak tanımlayan Berika İpekbayrak (Kiram) "Hiç bir zaman Pesimist bir kişiliğim yoktur, her şeyi iyi gözle görmeye çalışıyorum" şeklinde yaşama bakış tarzını ortaya koyuyor. Heykellerinde sezilen "isyan" duygusunu şu şekilde yorumluyor sanatçı: "Bu isyanı

içimdeki dışa vuramadığım gerilim olarak tarif edebiliyorum. İnsanları seviyorum, saygı duyuyorum, onun için onlara kızsam da zarar veremiyorum. Ancak bu tepkim heykellerimde ortaya çıkıyor".

Özellikle büst yapmayı sevdiğini belirten sanatçı, ilginç bulduğu kişilerin büstlerini yapmak ve bu kişinin iç dünyasına inerek onu forme etmekten zevk aldığını belirtiyor. Çalışmalarında kadını yoğunlukla kullanan sanatçı, kadını kendisine yakın bulduğunu, formundan etkilendiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatçının çalışmalarının bir temayı izlediği söylenebilir. (**"Danseden Kadınlar", "Nümayiş Yapan Kadınlar", "Bağıran Kadınlar"** gibi). Bunun nedeninin bir yerde de sosyolojik olduğunu belirten Berika Kiram, diğer bütün kadınlar gibi kendisinin de ezildiğinin farkında olduğunu, oluşturduğu bu tür heykellerinde, kadınların bir kişilik, bir değer olduklarını ve güçlü olduklarını vurguluyor.

"Kadınların Kurtuluşu" çalışmasında, kadının ellerinden ve ayaklarından bağlı olmasına karşın, bir kurtulma çabası, bir direnme görülür. Burda kadın bir semboldür, kurtulma direncini gösteren tüm insanlıktır aslında. Sosyal ve çevresel etkilenmelerin çalışmalarında önemli unsur olduğunu belirten sanatçı, bu bağlamda kendini Käthe Kollwitz'e yakın buluyor (Resim 45).

Hayatı soyut algılamadığını, bu nedenle figürü ne kadar soyutlasa veya stilize etsede çalışmalarında figür etkisinin sürekli olduğunu belirten sanatçı, büstlerinde diğer bütün plastik kaygılar yanında psikolojik yapıyı yakalamak, kişinin ruhsal yapısını keşfederek forme etmek kaygısını taşımaktadır (109).

Berika İpekbayrakı'ın (Kiram) çalışmaları için Gunter Schweikhart şu yorumu yapıyor: "Yapıtlarındaki hacımsal formlara egemen oluş, dikkatli ve duygusal anlatımlar, onun olağanüstü biçimlendirme yeteneğine sahip olduğunu gösterir" (110).

1985 yılında açtığı sergide bronz, seramik, alçı malzemelerle gerçekleştirdiği büst ve figür kompozisyonlarında; natüralist eğilime bağlanan

(109) BERİKA İPEKBAYRAK (KİRAM) İle Kişisel Konuşma (1994).
(110) GUNTER SCHWEIKHART Berika İpekbayrak (Kiram) Sergi Kataloğu (1979).

sanatçı insanca bir anlatıma ağırlık vermiştir. Anadolu insanını, yerel tipleri yaşanmış gözlemlere dayanan bir gerçekçilikle ortaya koyduğu çalışmalardır. **"Nasrettin Hoca", "Namaz Kılan", "Sigara İçen"** gibi günlük halk tipleri sanatçının konusunu oluşturmuştur.

Sanatçı 1989 yılında çağrılı olarak katıldığı Kassel-Sababurg Heykel Sempozyumunda Diabastan 1/1 ölçülerde boğa heykeli gerçekleştirmiştir. 1990-92 yıllarında Türkiye, Avusturya ve Almanya'da çeşitli sergilere katılan sanatçı 1993 yılında Kassel-Vellmar Uluslararası Heykel Sempozyumuna katılarak figür kompozisyonundan oluşan bir taş çalışma gerçekleştirmiştir.

Beral Madra tarafından yapıtları "ülkemiz sanat ortamındaki bilinen sorunlarla dolu koşullarda yaratılabilecek en ilerici, ciddi ve gerçekçi yapıtlar" arasında değerlendirilen" **ERDAĞ AKSEL** ABD'de eğitim görmüştür. Aksel'in bu dönem çalışmaları genelde salt sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. ABD'de heykel yanında mekan düzenlemeleri de yapan sanatçı 1986 yılından beri sürdürdüğü çalışmalarında demiri keserek, delerek, bükerek, ekleyerek, bronz ve pirinç parçalar döktürerek bunları birleştiriyor. Çalışmaları birbirini doğuran düşünce yumaklarının çözümleyici bir yaklaşımla yapıt dizilerine dönüştürülmesi ve bunun düşünceler tüketilinceye kadar sürdürülmesi anlayışına dayanıyor.

Beral Madra, Erdağ Aksel'in 1988 yılında oluşturduğu **"Gerilim Nesneleri"** Çalışmalarını: Güncel olayların içinde büyük payı olan ekonomi ve iş dünyasının simgeleri izlenir. Telefon, teleks, kravat, imza kalemleri gibi simgeler kendilerine uygun biçimde ve kara mizah yüklü olarak ortaya konmuştur. Her nesne kendi doğasının çağrıştırdığı tüm karşıt özellikleri içinde barındırır ve yansıtır; iletişim-iletişimsizlik, soyluluk-yozlaşma, soygunluk-alçaklık, bağımlılık-bağımsızlık, tutuculuk-görecelik gibi... Yapıtların toplumumuzdaki değer ölçülerini simgelemeleri yanında, cam gibi çabuk kırılabilecek nesnelerle birleştirilmiş olmaları bu değerlerin dayanıksızlığını da vurgulamış oluyor" şeklinde değerlendirmiştir (111).

(111) MADRA BERAL Gösteri (Şubat 1988) Sayı: 87, s. 74

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Sanatçının 2. Uluslararası İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği **"Obelisk"** çalışmasını Beral Madra şöyle yorumluyor; "İstanbul'un tarihsel yarımadası, birbirleriyle siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel ortamlarının ayrılığı dolayısiyle çelişen, ama birbirleri üstüne kuruldukları için, birbirlerinden etkilenmeleri kaçınılmaz olan yapıtlar ve anıtlar arasında bu günün yapıtını oluşturmak, sanatçı için kışkırtıcı bir durum yaratıyordu. Aksel, ilk örneğe ulaşmayı amaçlayan düşünme yöntemiyle, obelisk'in her dönemde kullanılabilir olmasını seçti. Obelisk'in geçiciliği kaçınılmaz olan siyasal egemenlikleri ve kişisel iktidarları tescil etme anlamı ve insanın ölümsüzlüğünü bilmesine karşın, ölümsüzlüğe sahip çıkma çelişkisi, Aksel'in oyun stratejisi için kıştırtıcıdır. Bu nedenle gökyüzüne dimdik yükselmesi gereken obelisk hafifçe yere doğru eğilir. Bu hicivi "Obelisk Düşünce" adlı yapıtında, altından yıldızlar fışkıran obeliskte ve yarısı cam tabakalardan oluşan obeliskte yineledi".

Erdağ Aksel **"Gerilim Nesneleri"** ve **"Obelisk"**lerden sonra **"Yıldızlar"** (1991) dizisi üretimler yapmıştır. Bu çalışmaları için Beral Madra şu yorumu yapıyor; "Bütün yıldızlı yapıtlar, yıldız kavramını çağrıştırdığı gibi "yaldızlı" ve tüketimin şımarık çocuğu "kitsch"e gönderme yapıyor. "Sanat yapıtı bakma, görme ve sahip olma eyleminin hazzını mı yaratıyor?" sorusunu da gündeme getiriyor, Aksel" (112).

(112) MADRA BERAL (1991) Erdağ Aksel, "Yıldızlar" Sergisi İçin Metin.

GÜNÜMÜZ TÜRK HEYKEL SANATI (1990 SONRASI)

Dünya konjonktüründeki değişikliğe koşut Türkiye'de bu değişimden etkilenmiş, ekonomiden, siyasete ve sanata kadar birçok alanda bu değişimin etkileri görülmektedir.

Beral Madra, 1990'lı yılların başlarındaki durumu şu şekilde yorumluyor: "Ekonomik alandaki uluslararasılık, çok ulusluluk durumu Türkiye'nin doğu batı dünyalarının birleştiği nokta olması, uluslararası turizmin ve iletişim ağının egemenliği ülkemize bir çok olanaklar sağlamakta, ancak sinsi bir biçimde sömürüp kemirmekte.... Doğa ve çevre kirliliği, tarihsel dokunun yıkımı gibi sakıncalar yanında Türkiye'nin 20. yy. sanat kimliğinin oluşumu bu denetimsiz ve yüzeysel uluslararasılık parıltısı içinde yara alma sakıncasıyla karşı karşıyadır. Gerçek anlamda bir uluslararasılık değişik kültür ve sanatların kesişip, bunlardan yeni bireşimlerin doğması, bir ülkede ve o ülke için çeşitli ülkelerden gelen sanatçıların yeni yapıtlar yaratması anlamını taşır" (113).

Türkiye'nin 80'li yılların sonunda çağdaş sanat ortamında bir yerler edinmeye çalıştığı, bienal düzenlemek, büyük sergiler yapmak, "sponsor"luktan sözetmek, çağdaş sanat müzesinin sürekli sorgulanarak gündemde tutulması, gibi önemli ilerlemeleri, Türkiye'deki sanat ortamı gelişmelerini, Beral Madra iki bölümde değerlendiriyor:

A) Sanat ortamının terim, kavram, felsefe ve estetiğine katkıda bulunan uluslararası sanat ortamına çıkış yolunu hazırlayan gelişmeler,

B) Çözülmesi güç bir yanlış kavramlar, terimler düğümü ve akılcı çözümlerden uzak işlemler yumağı oluşturan geri gidişler.

Birincisinde, bugüne kadar uluslararası sanat ortamında denenmiş ve doğrusu bulunmuş olan etkinlik biçimlerinin (sanat biçimleri değil), aktarmacılık suçluluğuna kapılmadan uygulanmasını benimseyen etkinlikler sözkonusudur.

(113) MADRA BERAL "Seksenli Yılların Sanatı" Gösteri (Kasım 1989) Sayı: 108 s. 19-21.

İkincisinde yer alan olumsuz etkinlikleri şöyle sıralayabiliriz:

1) Düşünsel bir altyapıya dayanmayan, sanat türü, akımı, anlayışı, eğilimi açısından ayrı düzeylerde ve sınıflarda yapıtların bir araya getirildiği sergiler.

2) Çağdaş sanatımız başlığı altında, hiçbir yeniliği, kimliği, özelliği olmayan, bilinçsiz ve bilgisiz düzenleyicilerin gelişigüzel seçimi ile yurt dışına gönderilen sergiler.

Geç kalınan hedeflere bir an önce varabilmek için, kilit noktalarda karar odaklarında, kesin ve ödünsüz önlemler alınmalı diyen Beral Madra: "Sanat üretiminin niteliği ile toplumun değer yargısı arasında, sanat üretiminin niceliği ile tüketim hızı arasında büyük bir uçurum olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumda, niceliğin tüketilmesi, niteliğin düzeyinin korunması için devletin bir çağdaş sanat politikası ve bütçesi olması gerektiğini" belirtmektedir.

Türkiye'de yeni bir döneme, 1966'lı yıllarda girilmesiyle sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışıldığı, sanatçı hak ve güvenceliklerinin gündeme geldiği görülebiliyor. Başlayan süreçte sanatçılar yaratıcı özgürlüklerin devletçe korunması ve desteklenmesi, sanatçının toplumda kendi üretimiyle yaşar duruma gelmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye bağlanması, Türk sanatının dışa açılması, sanat müzeciliğinin canlandırılması gibi temel sorunların mücadelesinde 1990'lara gelindiğinde önemli mesafeler katedilmiş olduğu görülür. Belli dönemlerde Türk sanatının girdiği çıkmazlara rağmen çağdaş Türk resmi, heykeli, seramiği, değişen sanatçı kuşaklarının elinde yaratıcı ve araştırıcı kimliğini sürdürerek, günümüze kadar getirmektedir. Ortaya çıkan gerçek, siyasal iktidarların bu gelişmeye uygun ve verimli ortamlarda, sanatçıya her türlü sosyal ve kültürel koşulların sağlandığı mekanlarda geleceğe bağlayacak olanakları yaratmak ya da oluşturmakla görevli olması gerektiğine işaret edilmektedir.

"Bugün yadsınamayacak, ya da kopyacılık sözüyle geçiştirilemeyecek kadar önemli ve yoğun bir üretimle karşı karşıyayız" diyen Beral Madra:

Yine 1992 yılında gerçekleştirilen "Sanat '92" Ankara'da düzenlenmiştir. Büyük bölümünü sergiler oluşturan etkinlikte; sergiler büyük oranda çağdaş düşünsel söylemlere ve tartışma konularına dayalı bir platform üzerinde tasarlanmıştır.

Bu etkinlikte sergiler iki kategori içinde düşünülmüş; birinci kategori, dış ülkelerde gelişen ama bize pek yansımayan eğilimleri, biraz da üçüncü dünya bağlamında ve resmi bakış açılarının uzağına taşarak olabildiğince esnek düzeylerde düşünme olanağı yaratacak yapıtların ve sanatçıların Türkiye'de gündeme getirilmesini amaçlayan sergileri ve gösterileri kapsamıştır. İkinci gruba giren sergiler ise, Ankara'da faaliyet gösteren galerilerin, kendi seçimlerini yansıtan ve genellikle birlikte çalıştıkları sanatçıların gündemde tutmayı tercih ettikleri yapıtlarını gözden geçirme olanağı yaratmıştır.

1992 yılında 2 ncisi gerçekleştirilen ve önemli sanat organizasyonu olan "Sanat Fuarı"nı Plastik Sanatlar Derneği (PSD) 1991-92 yılında Tüyap İstanbul Sergi Sarayı'nda düzenlemiştir. 42 galeri, 10 yan kuruluş ve 13 süreli yayının katıldığı fuarda; Türkiye'de Sanat Fuarlarını yaşatacak şeyin, sanat piyasasının oluşumuna ilişkin gelişmeler olduğuna dikkat çekilerek, yatırımcı bir görüşün ağırlığını giderek daha fazla duyurabildiği, rekabet ortamının geliştirildiği ve sanatsal üretimin boyutlarının genişlediği oranda, sanat fuarlarının yaşamın vazgeçilmez unsurları olma ayrıcalığına kavuşacağı savunulmuştur (115).

1993 yılında düzenlenen sanat fuarı uluslararası bir kimliğe kavuşmuş bu işlevi ile geleneksel bir yapı kazanmıştır. Bu organizasyon ülkenin sosyo ekonomik gerçekleri içinde sanat piyasasının oluşmasında önemli bir işlev üstlenmektedir.

1992 yılında yitirdiğimiz **ZÜHTÜ MÜRİTOĞLU**; heykel gibi resme oranla daha "nankör" sayılabilecek bir dalda, 1920'lerden bu yana, bütün bir cumhuriyet dönemini kapsayacak etkinliklere en önde katılmış olmanın getirdiği mücadele birikimiyle sivrilmiştir. Zühtü Müritoğlu'nun 1920'li

(115) ÖZSEZGİN KAYA "Sergiler" Milliyet Sanat (15 Ekim 1992) Sayı: 298 s. 42.

yıllarda Sanayi-i Nefise'deki öğrencilik yıllarından başlayarak yakın yıllara doğru gelişen ve hep kendi içinde olgunlaşmayı hedef alan çalışmaları değerlendirilse, herşeyin birbiri üzerinden aşarak geliştiği görülür. 1940'lı yılların başına kadar gelen çıplaklar, büstler, torslarda ve duvar kabartmalarında daha sonraki dönemleri çağrıştıran bir araştırmanın sınırlarını genişletmiştir.

Zühtü Müritoğlu'nun 1920'lerde başlayan uzun heykel serüveni için Kaya Özsezgin şu yorumu yapmaktadır: "Zühtü Müritoğlu'nun 1990'lı yıllarda ürettiği çalışmalar, daha 1950'li yıllarda gerçekleştirdiği ufak kadın büstlerinde sezilebilir. 1960'lı yıllarda ağaç üzerine bakır dövme, ya da alçı tekniğiyle oluşturduğu heykelleri soyuttur, bu anlamda pürizmin de en seçkin örnekleridir. Bu heykelleri çekinmeden, ilk dönemdeki işlerinin yanına koyabilirsiniz. Zühtü Müritoğlu'nda daima öne çıkan formun kendisidir, formun soyut ya da figür dışı olması önemli değildir (116) (Resim 46-47).

Çevresel koşulların sanat üretimlerinde belirleyici rol oynadığını belirten **MERİÇ HIZAL**'ın; ülkemizin jeolojik yapısından etkilenerek 1980'li yılların sonundan itibaren girdiği farklı üretim süreci, 1990'larda pür geometrik form aşamasına gelmiştir.

Doğaya açık, doğaya yatkın bir insan olduğunu belirten Meriç Hızal, "dolayısı ile ülkemin doğasının benim üzerimde etkisinin olduğunu düşünüyorum, ülkemiz çok dağlıktır, fay şeridi üzerindedir. Bu coğrafi etkenin beni ilgilendirdiğini düşünüyorum. Ama bu arada buzul fotoğrafları da topluyorum." Yanlızca kendi ülke doğası ile sınırlı olmadığını belirten sanatçı Japon sanatçılarının biçimle doğa arasında kurdukları bağlantıdan etkilendiğini vurgulamaktadır.

(116) ÖZSEZGİN KAYA "Sergiler" **Milliyet Sanat** (15 Eylül 1992) Sayı: 296 s. 42.

Eserlerinde mistik bir öğe olmadığını belirten sanatçı, buna karşın bizzat malzemenin ruhu ile ilgili, malzemenin fizik yapısından kaynaklanan bir takım trük ve noktalar bulunduğuna işaret ediyor. Yaklaşımlarının felsefi olduğunu ve diyalektik felsefe gözlüğü ile dünyayı algıladığına işaret etmektedir. Doğada bir takım dengelerin olması, bir şeylerin biterken, birşeylerin başlaması, malzemelerin, insanların değişimlere uğraması, hatta değişimleri eşit zaman dilimi içerisinde içermesi olguları sanatçının yapıtlarındaki düşünsel alt yapıyı oluşturmaktadır. Bizzat kadınla erkeğin çok başka şeyler olmalarına karşın bir arada yaşamaları, çok sert bir maddenin ısı ile eritelerek başka bir maddeye dönüşmesi gibi son derece basit doğa kurallarını küçük görsel ışıklarla betimlemeye çalışmaktadır. Meriç Hızal, şu yaklaşımla kendini ifade ediyor: "Birşeyin biçimi bana başka bir şeyi düşündürebilir, ya da bir şeyin biçimi bizzat düşündüğüm bu konuları içeriyormuş gibi görünebilir, ben o zaman onu betimliyorum. Beni motive eden bu oluyor. Ne sadece düşünsel ne de sadece görsel ikisi de beraber".

"Ayın doğuşu ve bütün gece yol alışı, ve kayboluşu, yani başka bir mekana geçişi, bir değişimi simgeliyor. Gündüzle gece arasındaki kontrast devimindir" diyen sanatçı, kendisini bu noktada bulduğunu belirtmektedir. Kinetik heykel yapmadığını vurgulayan sanatçı, "bu unsurlar görsel ve formel olarak yerini alır", demektedir. Bazanda biraz konseptüel olan yapıtlarına bir ayna tutulduğunda, izleyici var olmayan irreel bir mekanı yakalamaya başlar, burada olan nesne, böylece başka bir mekanın durumu içerisinde görünür. Böylece zamanla ilgili biçimi ortaya koymuş oluyor sanatçı. Bu süreci izleyiciye yaşatmak için sanatçı yapıtlarının altına ayna veya cam koyuyor, böylece görsel ve mekansal yanılsama ile ilgili fütüristik yaklaşım ortaya koymuş oluyor. Zamana ilişkin bu oyunu mekan içerisinde ele alan sanatçı yer, durum, konum, renk, biçim, doku değişimi sözkonusu olursa o zaman mekanın da problemleri olaya dahil oluyor. Bunu sanatçı şöyle örnekliyor: "Son derece geometrik bir biçim ele alıyorum, sonra gene bu biçimin bir parçasını ele alıyorum, birbirini tümleyen bu biçim değişime başlıyor, tıpkı doğada olduğu gibi, mesela burada bir yarım küre daha kullanıldığında bir mekan yaratmış oluyorum. Eczacıbaşı İlaç Fabrikası için yaptığım çalışmada olduğu gibi, üçgen içerisinden espas geçiyor, içerisindeki

parçayı döndürerek espası harekete geçiriyorum. Sonra buraya bir yarım küre koyduğumda henüz olay bitmemiştir, altına konan ayna ile benim üçgenin dörtgene dönüşür. Tam bir alana dönüşür. Ama bunun yarısı reel, yarısı irreeldir".

Bu tavrın aslında yaşadığımız topraklardaki kültürlere yabancı olmadığını belirten sanatçı Yunan, Hitit, Bizans, Roma, Selçuklu ve Osmanlı kültürlerinde bu yaklaşımların varlığına işaret ediyor. Bir selçuklu kapısı ağaç işçiliğindeki, bir baklava motifinde bir küreye geçişi görebileceğimizi belirten Meriç Hızal, aynı şekilde Yunan'da biçimlerin üçgen, dörtgen, dairelerden türetildiğine dikkat çekiyor.

Topraklarımızdaki değer ve bilgilerden yararlanan Meriç Hızal cami formlarından etkilenmektedir. Kare plan üzerindeki piramidal yapıyı oluşturan yarım kürelerin meydana getirdiği büyük biçimi heykel olarak değerlendiren sanatçı, kültürler arası etkileşime değinerek, insanların bir biçimler evreninde yaşadığını ve bu biçimler evreninin bizim benliğimizde yer almasını çok önemli ve normal bulmaktadır. "Ben neonlarla heykel yapmıyorum, çünkü ben öyle bir ortamda yaşamıyorum, benim gördüğüm Sultanahmet camii, Ayasofya camii, böyle bir ortamdan etkilenmem gayet doğal" diyerek etkileşimin önemini vurguluyor.

Meriç Hızal'ın heykellerinde malzeme heykel formunun oluşumuna yön vermektedir. Bu malzemeler, değişik kapsam ve genişlikte, bir bütünü oluşturan parçaları düzeyinde bir arada kullanılmakta ve aslında karşıt biçimlendirme tekniklerini gerektiren heykel araçları olarak, bir araya geldiklerinde uysal ve uyumlu bir bütün oluşturabilmektedirler.

1993 yılındaki çalışmalarında "teak" ağacı, bronz, mermer ve kandıra taşı kullanan sanatçı kendi içinde bir iç espas oluşturacak biçimde

konumlandırması, eğri kesim tekniğiyle dilimlere bölerek sarkıt ve baklava dilimleri şeklini oluşturduğu çalışmalarında, altın varak kullanarak heykellerine değişik yorumlarla eğilmeyi kolaylaştırıyor. Taşın soğukluğu, ahşabın sıcaklığı ile bütünleşmiştir. Parça ve bütün, ayrıntı ve konstrüksiyon arasındaki geçişler bunların birbirine dönüşen konumları heykellere dinamik bir nitelik kazandırmıştır (Resim 48-49).

Sanatçı çalışmalarında kendisini "Gulliver" gibi görerek iç mekanlar oluşturma hesapları içerisinde oluyor. Bu nedenle sanatçı heykellerini büyüttüğü zaman büyük değişiklikler ortaya çıkmıyor. Heykellerinde insanın beden ölçüleri ile paylaşılabilir bir oran düşündüğünü belirten Meriç Hızal büyük boyutlu heykel yapmak istemediğini belirtmektedir (117).

İstanbul Belediyesi'nin açık alanlara heykel koyma etkinliği kapsamında Üsküdar'da gerçekleştirdiği çalışması; geometrik bir formun bakışık yüzeylerinde, birbirlerini harekete geçirerek dalgalanmaları prensibine dayalı çalışmadır. Heykelde oluşturulan negatif alanlarda insanların oturması amaçlanmıştır. Heykeldeki iç mekan sayesinde insanlar heykelin içinden geçebiliyor ve böylece heykeli yaşayabiliyorlar, insanlar heykel mekanında olduğu zaman dalgalanan yüzeylerin algılanması gerçekleşmiş olmaktadır. Picasso'nun "Pencerede Kız", örneğinde olduğu gibi insanların heykelle olan biçimsel bütünlüğü de sağlanmıştır (Resim 73).

Eczacıbaşı Holding için yaptığı çalışma; gerçek mekanda üçgen olup ta, yansıma ile kareye dönüşen, tekrar ortada bir tarafı düz, diğer tarafı hareketlenen bir kareye, oradan bir küreye dönüşmesi ve zeminin yansıma özelliği ile reel ve irreel mekanların kullanıldığı bir kompozisyondur. Plastiklerin üzerindeki mekanik dokuları ile mineraller simgelenmiş, böylece insan sağlığında kullanıma dönüşmesi, yuvarlaklık ve sertlik, parlaklık, matlık zıtlığı ile hastalık ve sağlığın karşıtlığına gönderme yapılmıştır.

1993 yılında "Avşa Taş Sempozyumu"nda yaptığı çalışmada, Azapkapı Camiinin kare plandan, daireye geçiş esprisi sanatçıyı yönlendirmiştir. Bu planda tam daireye geçiş karenin köşelerine yerleştirilen yarım dairelerle sağlanmıştır. Bundan hareketle kare plandan mercimeğimsi yarım küre

(143) MERİÇ HIZAL İle Kişisel Konuşma (1994).

forma ulaşan oturma elemanları oluşturmuştur. Bir güneş saati gibi dört parçadan oluşan, negatif alanları olan, birlikte iken bir bütünü oluşturma prensibinde bir kompozisyondur.

Meriç Hızal'ın sanatı için Hüseyin Gezer şu yorumu yapıyor; "Heykel sanatının edebiyatla yapılamayacağını ancak form bilgileriyle içerik ve konumun çözümlenebileceğini çok iyi biliyor. Düşüncelerini sanatının yaratımını oluşturan biçimleme anlarının bütününde yoğunlaştırarak bize aktarıyor. İşiyle, düşüncesiyle ödün vermeden biçimin üstüne yürüyor ve oradan sonuç alıyor... Meriç önceleri temel formları kütlesel formun içinde kütle ile bütünleştiriyordu. Son iki yıldaki biçimsel sorunları, ya temel formların çeşitli aralıklarda yan yana gelişi, ya da sanatçının gerekli gördüğü yerden kırılmış, koparılmış izlenimi verecek biçimde ayırması oluyor. İnsan elinden çıkmış masif geometrik bir formun içi ya da yerine göre dışı organik görüntüye dönüşüyor" (118).

1992 yılında üç Alman ve iki Türk heykeltraşın katıldığı "İstanbul Heykeltraşlar Sempozyumu"nun mantığında İstanbul izlenimleri yatmaktaydı. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinde düzenlenen bu sergi, İstanbul Büyükşehir Belediyesine ait Araç Bakım ve Onarım A.Ş. atölyelerinde ve buradaki hurda demirlerden yararlanılarak yapılmıştır .

Alman sanatçılardan Klaus Duchat **"kapı"** ismini verdiği, saçtan oluşturduğu iki silindir üzerine yatay konumda yerleştirdiği başka, bir kenarı kesik silindirden gerçekleştirdiği kompozisyonunu oluşturmuştur. Diğer Alman sanatçı Klaus H. Hartmann ise boyanmış demirlerden oluşturduğu iki eseri ile sempozyuma katılmıştır. **"Medusa İçin Birşeyler"** heykelini Yerebatan Sarayı'ndaki sütunlarda ters duran medusadan esinlenmiştir. İki Türk sanatçısından Erim Bayrı'da gerçekleştirdiği bir yapıtını "Atsız" diye isimlendirmiştir. Sanatçı "herhangi bir dürüst üretime inandığım gibi, sanatımda üretim sürecindeki zaman aralığının dürüstlüğüne inanıyorum" diyor ve "belli bir ideolojinin, belli bir iktidarın referanslarını doğrudan anlatabilecek bir çalışma olmadığını" belirtiyor. Sempozyuma katılan ve

(118) HÜSEYİN GEZER Urart Sanat Galerisi, Meriç Hızal Sergi Kataloğu (1994).

sempozyumu organize eden Yıldız Tüzün, aşağıdan yukarı daralan beş ayrı üçgen prizmadan oluşturduğu metal çalışmasında ki herbir prizma, bir kıtayı simgelemektedir.

Yıldız Tüzün 1958-1964 yılları arasında DGSA Heykel Bölümü Hüseyin Gezer atölyesinde eğitim görmüştür. 1965 yılında gittiği Almanya'da Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde önce Prof. Rudolf Daudert, daha sonra 1970-73'te Prof. Herbert Baumann yanında taş ve bronz tekniği üzerinde çalışmıştır. Almanya'da heykel çalışmaları yanında 1980 yılı sonuna kadar St. Agnes Lisesinde öğretmenlik yapan sanatçı, öğrencilik yıllarında Mısır sanatından etkilenerek soyut eğilimli figüratif formlardan giderek geometrik biçimlere yönelen form çalışmalarını ortaya koymuştur (Resim 50).

1989 yılından sonra çalışmalarında ahşap malzemeyi kullanmaya başlayan **RAHMİ AKSUNGUR** bu üretimleri için şunu söylüyor: "Mekan kavramında yüzey, yüzey gerilimleri ile duygunun üstüste oturtulması prensibine dayanan çalışmalardır". Bu çalışmaları için soyut, ya da figüratif ayrımını doğru bulmadığını söyleyen sanatçı, "benim için malzeme kreatif imkan veren bir araçtır, benim için önce tasarım vardır, hiçbir zaman beni malzeme yönlendirmez, beni düşünsel alt yapı, felsefe yönlendirir" demektedir. Mistik, alegorik, izoterik anlatımlarla ilgilendiğini belirten sanatçı, gerilimli, gerilimsiz yüzeylerle insanların eski ve sarsılmaz değerlerini ifade etmektedir. Bu nedenle bazı efsanelerden yola çıkarak bu düşünsel alt yapı üzerine temellendirdiği çalışmalar üretmektedir. Ahşaptan ürettiği çalışmalarında dikey çalışan formlar yanında, diğer çalışmalarına göre farklı bir anlayış olarak değerlendirebileceğimiz yatay etkiler sözkonusudur. Bu etki için sanatçı şunu söylüyor: "Yüzeyde oluşan gerilim ve gerilimsizliği insanın göz hizasında oluşan yatay algılama ve görme alanını kullanarak ve bunun için insanı heykelin içine çekmeyi amaçlamaktayım." Rahmi Aksungur'un heykellerinde "Modüler ritm" vardır. Sanatçı bununla gerilimsiz, gri, nötr yüzeyler elde etmeyi ve renk kullanarak ışığı, dolayısıyla enerjiyi absorbe eden renkler sayesinde, tanımlanamayan bir biçimde insanın heykele yaklaşımını amaçlamaktadır. Sanatçıda renk kavramı ayrı bir etki

değildir. Zira silikon çalışmalarında da aynı amaç için renk kullanmıştır (Resim 51-52).

Rahmi Aksungur'un ahşap çalışmaları ile oluşan tasarımlarından birtanesi Maçka Demokrasi Parkı'nda mermerden uygulanmıştır (Resim 77).

Sanatçının anıt çalışmalarında, diğer çalışmalara koşut plastik ve düşünsel birliktelikler bulunmaktadır. Rahmi Aksungur bu konuda şunu söylüyor; "Anıt çalışmalarının hiç birisi sipariş değildir, hepsi yarışma sonucu kazanılmış işlerdir. Bu nedenle tasarımda bir güdüm yoktur. Tasarımlarımı özgürce gerçekleştirdim ve ben istediğimi yaptım. Bu çalışmalarda birçok form denemelerim var, Türkiye'deki klasik anıt anlayışına farklı yaklaşımlar getirdiğimi zannediyorum. Toplum önce bu çalışmaları kabul etmedi, ancak şimdi alışıyor, klasik figür istemi değişmiştir artık" (119).

Sanat geçmişinde gerek form, gerekse malzeme ve yaklaşım açısından, birçok dönemi bulunduğunu belirten **TAMER BAŞOĞLU**, 1991-92 yıllarında Babakale'deki çakıl taşlarının kendisinin ilgisini çekmesi üzerine bunlarla bir serüveni başlatmıştır. Sanatçı bu konuda şunu söylüyor; "Milyonlarca yılda doğanın oluşturduğu, bir nevi heykel olan bu çakıl taşları için, bana kalan biraz renklisini, farklısını ve muntazamını bulmak olmuştur. Benim heykeltraşlığım burda yeter diyorum". Sanatçı çakıl taşları üzerine genel formu bozmadan yörenin efsanesi olan Homeros'un İlyada'sındaki olayları simgeleyen figürler oymakta ve bunlara bir başka taş veya metal form ilaveleri ile çalışmalarını oluşturmaktadır. Bu çalışmalarından ve birkaç farklı form anlayışında taş ve ahşaptan oluşan bir sergiyi 1994 yılında açmıştır (Resim 53-55).

Tamer Başoğlu sürekli araştırmacı kişiliği nedeniyle yukarıda belirtilen çalışmaları yaparken 1992 yılında bir tuvalin ortasındaki hareketli bir tanburla oluşturduğu çalışmasını sergilemiştir.

---

(119) RAHMİ AKSUNGUR İle Kişisel Konuşma (1994).

Bir başka çalışmasında; bir çuval içerisine doldurduğu çakıl taşlarını sergi mekanına dökerek bir etkinlik gerçekleştirmiştir.

"Çakıllarla maceram devam edecek sanıyorum" diyen sanatçı, "birinin sevgilisi için şiir yazması ve bunu kendisinde saklaması gibi, İlyada destanındaki kahramanlarla ve olaylarla kendimi bütünleştirerek bir oyun oynamak gibi birşey çakıl taşları ile ilişkim" demektedir (120).

1990 yılından itibaren yoğun biçimde kontrbas konusunu irdeleyen ve uzun süre bu irdelemenin devam edeceğini belirten **YUNUS TONKUŞ** "beni buraya getiren neden, müziği sevmemdir." demektedir ve olaya yaklaşımını şöyle anlatmaktadır. "Ben heykeltraş olarak, benim dilimde kontrbas nasıl çalarım diye düşündüm. Bir kere form çok plastikti, onu parçalayarak, form diline sokarak, formlar arasında mekanlar yaratarak başka biçimde çalmaya çalıştım". (Resim 56) .

Almanya'da mimarlık bölümündeki öğretim üyeliğinden kaynaklanan, mimarlık bilgisi, mekan sorunu, form, mimarlık tarihi gibi bilgiler sanatçıya değişik bakış açıları kazandırmıştır. Bu çalışmalarındaki parçalama yönteminde mimari kaygılar ve mimari ilişkiler içinde olan sanatçı mekan yaratma, hacım, form ilişkisi sorunsalları üzerine kurgulandırmıştır çalışmalarını (Resim 57).

Yunus Tonkuş, üretimlerinin bir sentez olduğunu belirtiyor; "mimarlık bilgisi, Afrika totemleri, ya da bir başka kültür bende birikerek benim olan bir form dili ile senteze ulaşıyor" demektedir. Sanatın bir sentez olduğunu vurgulayan sanatçı, bu bağlamda sanatçının entellektüel olması gerektiğine işaret etmektedir (121).

1989, 90 ve 91 yıllarında keskin kenarlı üçgen yüzeylerin katlanması ile oluşturduğu rontlar, tekli ve ikili rölyefler üreten **SEYHUN TOPUZ,** bu üretimlerinde bir tıkanıklık ve sıkıntı yaşadığını belirtmektedir. Bir "değişim süreci sancısı" taşıdığını söyleyen sanatçı, "Üretimlerimi çok fazla

(120) TAMER BAŞOĞLU İle Kişisel Konuşma (1994).
(121) YUNUS TONKUŞ İle Kişisel Konuşma (1994).

kontrol ediyorum, beynimi sürekli meşgul ediyor çalışmalarım, dışa vurumcu değilim, bir heyecanla oluşturamıyorum çalışmalarımı, tasarım sürecim fazladır. Bu tavrım belki şuuraltı beni bir miktar rahatsız ediyor" şeklinde ifade ediyor 3 yıl geçen sıçrama sürecini.

1993 yılında ortaya koyduğu çalışmalar geçen 3 yıllık düşünme sürecinde ortaya çıkmışlardır. Bu süreç ve ortaya çıkan çalışmalar için sanatçı şunu söylüyor: "Son çalışmalarımda aradığım buydu dediğim zaman, neden ben bunu daha önce düşünmediğime şaşırdığım zamanlardır. Süreç çok önemli. Madem üretilecek olanlar bunlardı neden 2 yıl önce üretilmedi? diye soruyorum ancak bazı tasarımlar uzun süre elde edilemiyor, bu süreç bazen kısa, bazen uzun, bazen de bir ömür boyu sürer" (122).

Rölyef karakterli olan son çalışmalarını sanatçı **"Bozulmuş Kareler"** olarak isimlendirmiştir. Deformasyona uğratılmış bu kareler demir saçtan oluşturulmuştur (Resim 58).

İkili veya üçlü modüler olarak üretilen çalışmalar yanyana getirilerek kompoze edilmiştir. Bu çalışmalarda daha önceki çalışmalardan farklı bir yaklaşım var; bir devamlılık, birliktelik ve organik bütünlük olmasına karşın, son çalışmalarda ayrı modüller olarak formlaştırılmış ve sonradan bir arada dizayn edilmişlerdir. Bu tarz sanatçıya alternatif olanağı sunuyor, modüller istenildiği sayıda ve konumda düzenlenebilmektedir. Ront çalışmalarda duvardaki elemanların dikey konumda yerde düzenlenmesidir. Beş modülden oluşan ront elemanlar sanatçının beğeni keyfiyetine göre düzenlenmişlerdir.

Seramik eğitimi gördükten sonra tamamen heykele yönelen ve yoğun üretimler içine giren **TUBA İNAL** 1982 yılında Tatbiki Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümünden mezun olmuştur. Daha seramik eğitimi sırasında bile heykel plastiğini araştırdığını ve seramik heykeller yapmaya çalıştığını belirten Tuba İnal, hiç sevmediğini belirttiği ve tamamen tekniğe temellenen,

(122) SEYHUN TOPUZ İle Kişisel Konuşma (1994).

insanın azaldığı, tekniğin ön plana çıktığı şeklinde değerlendirdiği seramikten tamamen vazgeçmiştir. İsmail Hakkı Öcal ile ilk heykel çalışmalarını yapan sanatçı, Gürdal Duyar'dan da yardım görmüştür.

Sanatın hayatının bir parçası olduğunu ve sanatsız düşünülemeyeceğini belirten sanatçı, ilk çalışmalarında figüratif doğa etüdleri yapmştır. 1984-85 yıllarında ürettiği heykellerde figür tek başınadır ve sanatçıyı malzeme yönlendirmiştir.

Sanatçı 1991'den sonra mermerle çalışmaya başlamıştır. Mermerle çalışmayı sevdiğini belirten Tuba İnal bunu şöyle yorumluyor: " Taşla karşı karşıya geldiğinizde artık bir üçlü oluyorsunuz taş, siz ve alet başbaşasınız arada başka hiçbir unsur bulunmuyor. Bu üretim için özgürlüktür. Taşı yontarken taşı kendim gibi düşünüyorum, ilginç bir ilişki gelişiyor aramızda, malzeme beni, ben malzemeyi bir yerlere götürmeye çalıştığımız bir serüven başlıyor". Yaşantısı ile, taşla çalışmak arasında bir özdeşlik kuran sanatçı, yaşamda mücadele etmekten yana olduğunu, ancak kaçınılmazlara da açık olduğunu vurgulamaktadır. Hayata karşı güçlü olmak ilkesini benimsediğini söyleyen sanatçı, bu güçlülüğün hayatı sevmekten kaynaklandığını düşünmektedir.

Tuba İnal'ın çalışmalarında tema insandır. İnsan duyguları, sevinçleri, korkuları, tutkularıdır. Bu temayı figür olarak ele alan sanatçı, figürlerde kadını kullanır. Figürün tamamen sembolik bir öğe olduğunu belirten sanatçı, bu irdeleme ve betimlemeleri ile de insanın sosyal boyutuna da göndermeler yapmaktadır. Sanatın bir anlatım aracı olduğunu söyleyen Tuba İnal "kendimi anlatmak ve üretimlerim aracılığı ile insanlarla ilişki kurmak benim için önemli ve bundan saygın bir haz alıyorum" diyerek üretimle izleyici arasında gelişen ilişki konusundaki duygularını dile getiriyor. Çalışmalarında büyük ölçüde insan formu etkisi altında olduğunu belirten sanatçı, form araştırmalarını genelde insan fizyonomisine temellendirmektedir. Stilizasyona ve yeryer soyutlamaya varan yorumlarında insan duygularını formel hale getirmeye çalışmaktadır. İnsanın beyni kadar, fiziğinin de çok mükemmel bir denge ve inanılmaz güzellikte olduğunu düşünen sanatçı, çalışmalarında kadın ve erkeğin ortak paydası olan duygular üzerinde yoğunlaşır. Bu bağlamda cinsiyetin hiçbir önemi yoktur.

1991-93 yılı çalışmalarında tema değişmesine karşın mermerden ve daha sonra bronzdan oluşturduğu figüratif çalışmalarda biçimsel bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Çalışmalarında zaman zaman geri dönem çalışmalarına da göndermeler yaptığını belirten sanatçı 1984 yılında yaptığı çalışmalarda kullandığı merdiven formlarını 1993'te de kullanmıştır. Başlangıçtaki çalışmalarına göre heykellerinde detaydan arınma, sadeleşme, figürün yalınlığı ve bütünlük etkisi ön plana çıkıyor (Resim 59). Bronzdan ürettiği son çalışmalarında bronz elemanlar kullanarak figürlerle birlikte oluşturduğu kompozisyonlarda, figürlerle kullandığı kapı formundaki geometrik elemanların tamamen duygusal bir yaklaşım ifade ettiğini belirtmektedir. Sanatçı, figürün nasıl bir duygusal ağırlığı varsa, bu kapı esprisindeki formlarında aynı oranda duygusal ağırlığı olduğunu belirtmektedir (123) (Resim 60).

Çalışmalarının soyut olmasını yaşamı soyut algılamasına bağlayan **HAYRİ KARAY**, figüratif yaklaşımlarda düşünsel ve biçimsel bakımdan önemli değerler bulamadığını belirtmektedir. Ancak bu düşüncesi ile figürü red etmediğini belirten sanatçı; "Eğitimim sırasında doğa etüdlerim oldu ve bu çalışmalarımı önemli buluyorum, çünkü figürü, doğayı tanımadan soyuta ulaşılamayacağını ve başarılı olunamayacağına inanıyorum" diyerek soyutun konumunu belirtmektedir. "Benim için biçimin uzaydaki yeri ve kendi biçimsel değeridir önemli olan, onun bir nesneye benzemesinin hiç bir önemi yoktur" diyen Hayri Karay bunu da dürüst bulmadığını ifade etmektedir. İsimlendirilmiş veya bir şeye benzeyen heykelin seyircinin düşünme özgürlüğünü kısıtlayarak düşünsel bir yönlendirme meydana getireceğini savunan sanatçı bu nedenle çalışmalarında isimlendirmeden kaçınmaktadır. "Heykel kendisidir, ortaya konandır, izleyici heykeli izlerken hissettikleri ve aldığı haz benim için yeterlidir" diyerek bu konudaki düşüncesini ortaya koymaktadır (124).

1991 ve 92 yılındaki çalışmalarında başka boyutlara gittiği görülen Hayri Karay, izleyicinin yakın diyaloğunu sağlamak için seyircinin

(123)TUBA İNAL İle Kişisel Konuşma (1994).
(124) HAYRİ KARAY İle Kişisel Konuşma (1994).

katkılarını değerlendirmiştir. İzleyenin heykele dokunması, onunla temasa geçmesi için, ahşap modüler plastiklerin metallerle birleştirilmesi ile oluşturduğu dizaynlar ortaya koymuştur. Bu çalışmaların mobil olanlarında belli ölçülerde izleyenin dizayna katılma olanağı sağlanmıştır (Resim 61)

Hayri Karay daha önceki çalışmalarından farklı olarak ahşap plastiklere metal uygulamalar ile heykel bütünlüğü içerisinde iç mekanlar oluşturmuştur. Çevresel mekan ve bunun içerisinde yer alan ahşap plastik ve plastiğin bulunduğu konstrüktif metal mekandan oluşan, iç içe geçmiş mekansal birliktelikler oluşturulmuştur. Metal ve ahşabın birlikte kullanımı ile geometrik ve organik form zıtlığından doğan, devinimden yararlanılmıştır (Resim 62).

Hayri Karay Ankara Belediye'sinin kendisine sipariş ettiği bir çalışmayı sürdürmektedir. Maun ağacından gerçekleştirmeye çalıştığı ve iki dikey parçadan oluşan heykel 4 m boyundadır.

Gerek çalışma temposu, gerekse gösterdiği üretim süreci performansı ile çalışmalarını kesintisiz sürdüren **ALİ TEOMAN GERMANER** Zümrüt-ü Anka ile başlayan kütlesel yapı ve doku zenginliği anlayışı 1990'lı yıllarda daha olgun biçim ve doku karakteri ile sürmüştür. Çoğunluğunu bronzdan oluşturduğu Zümrüt-ü Anka, karga, kartal, yılan gibi heykelleri yanında ahşaptan stilize edilmiş at başı, koç başı heykellerinde bronz aplike edilerek diğer çalışmalarında olduğu gibi mitolojik anlam kazandırılmıştır. Bu çalışmalar için Gönül Gültekin şu yorumu yapmaktadır: "Bu çalışmalar, geometrik alanlardan oluşan düşünsel kurguları, dışa vurumcu anlatımları ve yine geometrik ögelerin sürekli ve akıcı düzeni ile ortaya çıkan dokusal yapılarıyla özgün bir biçimin başarılı örneklerini oluşturuyorlar. Bu heykeller tarihin erken dönemlerinden süzülerek, günümüze kadar insan oğlunun yaşam deneylerinden düşünce, duygu ve düşlerinden ses getiriyorlar" .

Bugün nesli tükenmiş vahşi hayvan imajı çevresinde sadece sanatçının kurgusal fantazisine göre biçim değiştiren bu heykeller, hem doğu ve uzak doğu, hemde Orta Amerika Aztek kültürlerine gönderme yapmaktadır. Eski doğu efsanelerindeki allegorik anlamlar içermektedir.

Benzer türlerin farklı dokusal işlenişleri ile çeşitli ve zengin bir anlatımla düşgücünü sergileyen heykelleri için Aloş "kimi zaman ürkünç, ya da güleç, bazan hiciv ögesi taşıyan insancıl duygular içeren yaratıklar" demektedir (Resim 63).

"Ali Teoman Germaner kaidelerin işlenişindeki özen, formu tamamlayıp bütünleyen bir özelliğe sahip. Heykellerinde Mezopotamya, Asur kabartmalarını, Orta Asya hayvan üslubunun form ve dekoratif unsurlarını, Anadolu Hitit çağı alemlerindeki soyutlama ve dokumalarını, uzakdoğu Çin ejder figürlerini Afrika yerli sanatını, Meksika kültürü, Viking sanatı, Mısır dikili taşlarını ve figür soyutlamalarını çağrıştıran ögeleri bulmak olası." diyen Gönül Gültekin, sanatçının böylece kültürlerarası bir yaklaşımın günümüz sanatındaki önemini vurgulamaktadır (125)(Resim 64).

Son 10 yıldır heykellerinde yoğun biçimde taş kullanan **MEHMET AKSOY**'un, heykellerindeki insan teması başından beri değişmemiştir. 1970'li yıllarda birçok malzemeyi kullanan sanatçı özellikle 1978'den itibaren taşa yönelmiştir. Mehmet Aksoy taşı heykellerinde malzeme olarak seçme nedenini şöyle açıklıyor: "Taşı çok sevdiğimi anladım, kendimi daha iyi ifade edebiliyorum taşla. Aslında taştan öğrendim taşı sevmeyi. İnsanın kendini ifade edebilecek en uygun materyali bulması çok uzun bir süreç. Taşın sertliği, bir anda teslim olmaması, almaya hazırsanız kendini verişi, devamlı yeni sürprizler açması.... Bunlar çok ilginç şeyler benim için ve taşa her attığınız çizgi üstünde kalır, bir taraftan vurduğunuzda öbür taraftan patlamaz. Taş her zaman sürprize açıktır, yeni formlar sunar size, tesadüflere açıktır. Tesadüfleri yakalayabilme özelliği çok önemli bence."

Mehmet Aksoy 15 yıl kaldığı Berlin'de birçok sanat etkinliğine katılmış ve dört tane meydan heykeli gerçekleştirmiştir. Sanatçı Berlin'deki edinimleri için şunları söylüyor: "Berlin'deki çok çelişkili sanat ortamı ve dünya politikasının orada yansıması çok ilgimi çekti. O dünyayı anlamama

(125) GÜLTEKİN GÖNÜL **Tasarım Dergisi** Haziran 1994 Sayı: 44

çok faydası oldu. Dünyadaki bütün çelişkiler orada patlıyor, her şekilde yansıyor ve kapitalist bir ülkenin bir başından, uç bölgeye insan her tarafı duyabiliyor."

Mehmet Aksoy Berlin'de bulunduğu dönemde 1982-1986 Kranoldplatz Heykel Sempozyumuna katılmış ve **"Buluttan sevgililer"** adlı eserini, 1984-1987 yılında **"İnsan Manzaraları"**nı, Heykel Sempozyumunda **"İç Göççüler"** heykel grubunu, 1986-1988 yıllarında, **"Rüyalarımız"** Projesi ve **"Cemalin Rüyası"** heykelini Stedhaus Blocklepark'ta gerçekleştirdi.

1989 yılında "Bonn'da II. Dünya Savaşı Alman Asker Kahramanları Anıtını" Postdam'da gerçekleştirdi. Berlin'de en son gerçekleştirdiği **"Hitler'in Ordusundan Kaçan Askerler"** heykelinden sonra 1982 yılında 2. İstanbul Bienali'ne katılmak üzere Türkiye'ye dönen Mehmet Aksoy bu yıldan itibaren heykel üretimlerini yoğun biçimde Türkiye'de sürdürmektedir.

İnsan teması üzerine kurgulandırdığı çalışmalarında sevgi ön plandadır. Mitolojiye göndermeler yaptığı **"Şahmaran"** çalışması yanında bir süre **"Vahdet-i Vücut"** konulu birçok heykel üretmiştir. Sanatçı son dönemlerinde "varlık-yokluk"la "ölüm-yaşam" kavramlarını sorgulayan çalışmalar içine girmiştir (Resim 65).

Mehmet Aksoy sanat akımlarının çok deneysel şeyler olduğunu belirtiyor ve bunlar arasında prensipler kurmaya çalışan sanatçıların, kendi kurgularına karşı olduklarını vurguluyor. Enstalasyonları karikatür olarak değerlendiren sanatçı, "Kavramsallığın gerçek sanatın içinde olduğunu" savunuyor.

Mehmet Aksoy sanatta yenilik konusunda şu görüşlere yer veriyor; "Yenilik denince çoğu insan yeni malzeme sanıyor. Örneğin cam, polyester, ışık, laser .... Bunlar kullanılınca yeni yapıldığı zannediliyor. Aslında bir şeyi ifade etmede en uygun malzemeyi seçmesi gerekir insanın. Çünkü malzemenin bir derinliği, soğukluğu, sıcaklığı, şeffaflığı, katılığı vardır. Bunlara göre bir sürü şey seçebilirsiniz. Sonuçta formun yeniliği önemlidir. Birde anlattığın şeyin güzel olması, yaşamda karşılığının bulunması önemli" (126).

(126) DEMET ELKATİP "Ustan Kim Deseler Taş Derim" Milliyet Sanat Sayı: 307, (1 Mart 1993), s.32.

Mehmet Aksoy son çalışmalarında varlık-yokluk, ölüm-yaşam karşıtlığını çalışmalarındaki pozitif-negatif şeklinde formlaştırmaktadır.

Jale Erzen, Mehmet Aksoy'un sanatı için şu yorumu yapmaktadır: "Aksoy'un yapıtlarında her zaman, tıpkı insan kuşaklarında olduğu gibi, zaman ve coğrafyaları aşan jenetik bağlar bulmak mümkün; öncelikle Anadolu Akdeniz ve Yakın Asya kaynaklı Aksoy'un hakim olduğu çok geniş biçim seçenekleri öylesine sağlam bir fiziksel geometrik temele oturur ve öylesine sıkı bir ilişkiler ve tekabüller zinciri oluşturur ki, bunu yanlızca sanatçının zengin teknik ve biçim terminolojisine bağlamak yanlış olur" (127).

1981 yılından beri Paris'te yaşayan ve çalışmalarını daha çok bronz kütleye doğrudan müdahale ederek oluşturan **SALİH COŞKUN** heykel eğitimi görmeyen bir sanatçıdır. 1978-80 yılları arasında İstanbul Darphanesinde çalışmış ve 1980 yılında İstanbul'u simgeleyen iç içe geçen kalkanbalığı içinde kayık desenli madeni para "FAO" tarafından dünyanın en ilginç parası seçilmiştir. Daha sonra Paris'e giden sanatçı burada bir süre darphanede çalıştıktan sonra tamamen heykele yönelmiştir.

Salih Coşkun bronzu doğrudan işleyen ender çağdaş heykeltraşlardan biridir. Sanatçının çalışmaları figüratif ve figürleri "organik"tir. Biçimleri insan gövdesinin imgeleri. Bu imgeler duygularının bir devamı gibi dışına vuruyor, tahta, mermer, bronz ve pleksiglas heykelcikler, kimi zaman dev totemler oluyor. Salih Coşkun'un çalıştığı ahşaplar yüzlerce yıllıktır. Bir geçmişi, bir deneyi, bir öyküsü olan maddeler şeklinde yorumlanmaktadır.

Salih Coşkun okullu olmayı ve bilinçli olarak Akademizmi reddediyor ve hocalarının çok sayıda olduğunu belirtiyor: "Bir lise öğretmenim vardı Bursa Erkek Lisesinde, Lütfü Özsoy. Dışa vurumcuları, izlenimcileri, kübistleri o gösterdi. Yüksek kaldırımda madalyaları doğrudan oyan Ermeni ustalarına, Bursa'nın dağ köyünde bana ağaçtan kaşık oymayı öğreten

(127) JALE ERZEN, Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi Mehmet Aksoy Sergi Kataloğu (1993)

köylü amcalarıma ve benden binlerce yıl önce yaşamış Romalı Nikea (İznik) heykeltraşlarına, onbeşinci, onaltıncı yüzyıl İznik Çini ustalarına teşekkür borçluyum." demektedir.

"İster tahta, ister mermer ya da bronz çalışayım benim için maddeye girmek çok önemli" diyen sanatçı, "Çalıştığım maddeyi doğrudan ben biçimlendirmeliyim, yaptığım heykel ile doğrudan ilişkim olmalı benim. Mermer kırılarak yontulur. Bronzun direnci çok fazladır, incecik kalıncaya kadar çalışabilirsiniz. Ama korkunç bir disiplin ister, antrenmansız olmayı bağışlamaz" diyerek malzeme ile olan diyaloğundan aldığı hazzı dile getirmektedir (128) (Resim 66).

Ahmet Köksal sanatçının yapıtlarını şöyle yorumlamaktadır: "Salih Coşkun yapıtlarında açık net ve organik bir anlatımla oluş, yaşam ve ölüm, gövdenin derinliğindeki doğurganlık, insan varlığının titreşimleri gibi insanın köklü konularına, insan olmanın köklülüğüne yaklaşmayı amaçlıyor. Ahşap çalışmalarında primitif bir enerji yüklü, totemleri andıran anıtsal formlu figürlerinde harekete dönüşecekmiş duygusunu veren bir varoluşu ortaya çıkarıyor. **"Kadın", "Bekleyiş"** gibi çalışmalar yanında **"Kafa"** dizisinde ilkel formlar içerisinde zamanın açtığı izlere karşı, insanlığın kuşaktan kuşağa geçen tükenmeyen güç sanatçının içinde duyduğu insan varlığının titreşimleri duyumsanıyor" (129) (Resim 67).

Sanatçının bronz çalışmalarında insanlığın bütünleşme ve doğurganlık gibi köklü olgularını simgelemiştir. Pleksiglas ve mermer heykellerinde, akademik eğitim dışında kendi yaşam ve sanat deneyleriyle geliştirilmiş form anlayışı izlenir. İlk çalışmalarında figürlerin bağlı, sıkılmış, cendereye alınmış olmalarına karşın, son çalışmalarında figürler bağlarından kurtulmuşutur. Bu çalışmalarda doğurganlık ve erotizm ön plandadır. Salih Coşkun ilk çalışmaları için şunları söylüyor; "Bağları çok çalıştım. Fransa'ya uyum dönemimde duyduğum boğuntuyu, sıkıntıyı dile getiriyordu bunlar."

(128) SAULNİER G. MİNE, "Ağrı'dan Paris'e Salih Coşkun" **Milliyet Sanat** 1 Aralık 1992, Sayı: 301, s. 22.

(129) KÖKSAL AHMET "Sergiler" **Milliyet Sanat** 15 Aralık 1992, Sayı: 302, s. 46

Sürekli olmamasına karşın ortaya koyduğu çalışmaları ile dikkat çeken heykel sanatçımız **HASAN SAFKAN** 1977 yılında DGSA Heykel bölümünden mezun oldu. Lise yıllarında arkeoloji eğitimi görmeyi düşündüğünü ve Heykel bölümü ikinci sınıfına gelene kadar da heykeltraş olmak gibi bir fikre sahip olmadığını belirtmektedir. Daha erken sınıflarda zorunlu öğrenci disiplini olan insan etütleri yerine soyut çalışmalar yaptığını belirten Hasan Safkan, bu çalışmaların bir tanesini bronza dökmüştür, diğer çalışmalarını taştan gerçekleştiren sanatçı 1977 yılına kadar yaptığı onbir heykelini Antuerpen'de, Hindistan, Japonya ve Türkiye Çağdaş Heykel sergilerinde sergilemiştir. XII. İskenderiye Bienaline ve 1977 Yeni Eğilimler Sergisine katılarak buradan 1.lik ödülü almıştır.

1990 yılında gerçekleştirdiği ve Galeri BM'de sergilediği tek heykel çalışması daha sonra Günel Akdoğan parkına konmuştur. Hasan Safkan'ın gerçekleştirdiği tek heykellik sergi için Beral Madra şöyle yorum yapıyor "Hasan Safkan, hiçbir akıma bağlı olmamak, yalnız özgür düşünceyi taşımak gibi, yüzyılın ikinci yarısında heykel yaratıcılığının özünü oluşturan bir anlayışı benimsedi. Özgür düşünceyi korumak için üretimine ara verdi, kendini yaşadığı ortamın karmaşası ve yıpratıcılığı karşısında sınadı, güçlendi ve 1990'da bu heykeli üretti". İki dikey taşın bir yatay taşla birleştirilerek oluşturulan bu heykel, "insan ve evren arasındaki ilişkiyi sağlamak için yaratılmış olan ilk üç boyutlu simgenin, Menhir'in ve onun uzantısı Dolmen'in bir yorumudur". Menhir'in taşı doğanın bir parçasıdır; insan eli değdikten sonra, bu taş fiziksel dünyanın öğesi olmaktan çıkıp, tinsel dünyanın öğesi olmuştur. Doğanın, doğallığın, özkaynakların ve sözün gittikçe yitirildiği günümüzde, bu yapıt önemli bir yorum ve uyarı". Bu yorumla Beral Madra, Hasan Safkan'ın tek heykelle ortaya koyduğu düşünselliğe dikkat çekmektedir (130).

Heykel üretiminde yoğunluk görülmemesine karşın, gerek düşünce, gerekse anlayış bakımından ortaya koyduğu çalışmalarda dikkat çekici unsurlar görülen **VEDAT SOMAY** 1976 yılında DGSA Heykel Bölümünden mezun olmuştur. Katıldığı karma sergi ve etkinliklerde ortaya koyduğu figür ve soyut çalışmalarda kavramsallık etkisi ağırlıktadır.

(130) MADRA BERAL, "Hasan Safkan" Galeri "BM"de 1990'da açılan sergi için metin.

1993 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesinin gerçekleştirdiği etkinlik çerçevesinde Yenikapı sahiline uygulanan mermerden heykelinde; "Darbeye maruz kalmış, dışı oldukça yara almış bir bütünün; içi açılıp bakıldığında hala canlılığını ve enerjisini koruduğu kavramı yansıtılmak" istenmiştir. Vedat Somay bu heykeli için, "Kilit düzeninde birbirine geçen yer elemanları ve düzenli aralıklarla üzerlerine yerleştirilmiş dikmelerin ölçülerinden taşınmış ve birden farklı boyutlarda dört adet aks oluşturacak uzantılar seyirciyi davet eden bir anlamdadır" demektedir (Resim 68).

1979 yılında DGSA Heykel Bölümünden mezun olan **ÖNDER BÜYÜKERMAN** 1980'li yıllarda bakır döğme tekniği ile ortaya koyduğu çalışmalarında, baykuş ve çeşitli kuş formunu irdelemiş, ilginç yapıtlar ortaya koymuştur.

1993 yılında ortaya koyduğu çalışmalarında çeşitlenen malzeme yanında hazır eşya kullanımı gibi farklı yaklaşımlara yönelmiştir. Bakır leğen, küp, gramofon hoparlörü gibi eşyalara bazı ilave elemanlarla oluşturduğu figürlerde teatral etki hakimdir. Bu çalışmalarını büyük bir senaryonun bir parçası olarak değerlendiren sanatçı bu düşünsel alt yapı nedeniyle oluşturduğu bu figürleri isimlendirmekte ve bunlara rol vermektedir.

Önder Büyükerman'ın bu çalışmaları için Sezer Tansuğ şu yorumu yapmaktadır: "Önder Büyükerman'ın teatral bir düzenleme fikriyle oluşturduğu heykel plastiği, figürlerin birbirleri ile bağlantılı bir sahne-mekan kurgusu içindeki konumlarını doğrulayan grotesk özellikler taşıyor. Metal yontu plastiği ile tamamlanmış hazır nesne seçimleri, figüratif oluşumların stilize değerlerini hazırlayıcı nitelikte öğeler olmakla kalmıyor, bu oluşumlar içine yaşantı anları ve deneyimlerinin sızdığı bir atmosfer de yaratıyorlar" (131) (Resim 69).

Türkiye'nin liberalleşme sürecinde ikinci önemli hamle olarak değerlendirilen 1983 sonrasında, hızlanan dışa açılma ve dış dünya ile entegrasyon çabaları özellikle bu aşamadan itibaren sanatı da etkilemiştir.

(131) TANSUĞ SEZER, Garanti Bankası Sanat Galerisi, Önder Büyükkerman Heykel Sergisi Kataloğu (1993).

Sanatımızda görülen aktivite; bienaller, sempozyumlar ve sergiler şeklinde ortaya çıkmıştır. Ancak bu aktivitelerde heykelin katılımı yine de diğer sanat dallarına göre etkin olamamıştır.

1990'lı yıllara gelindiğinde heykel aktivitelerinde bir artış gözlenir. Kişisel ve karma sergiler, bienal katılımları şeklinde ortaya konan aktivitelerde çağdaş heykel sanatının vardığı gelişmeyi gözlemek mümkün olmaktadır. 1970'lerden itibaren etkinliklerini göstermeye başlayan sanatçılar bu yıllarda olgunluk ürünü heykellerini ortaya koyarlar. Türkiye'nin yabancı olduğu bazı kavramlar, telaffuz edilmeye ve uygulama alanına girmeye başlamıştır. Sanat küretirliği ve sponsorluğu 1990'lı yılların başından itibaren sanat hayatımıza girmiştir. Bu olanaklar henüz belli bir sisteme ve yaygınlığa kavuşmasa da, heykel sanatının ihtiyacı olduğu alt yapı sorunlarını çözümleme de ilerisi için umut oluşturmaktadır.

1990'lı yılların başından itibaren özellikle yerel yönetimlerin, heykel sanatına fazla örnek teşkil etmemekle beraber destek oldukları görülür. Kent planlaması içerisinde heykel plastiğinin bir değer olarak yer alması gerektiği artık yoğun biçimde tartışılır hale gelmiştir. Bu konunun tartışıldığı geniş tabanlı toplantıda kent alanlarının heykelle değerlendirilmesi çeşitli sanat dalları bakımından irdelenmiştir. İstanbul Büyükşehir Belediyesinin düzenlediği bu toplantı sonrası düzenlenen çağrılı yarışma ile on heykel tespit edilerek İstanbul'un çeşitli meydan ve parklarına uygulanmıştır (Resim 69-76). Benzer etkinlikler Ankara Büyükşehir Belediyesi'nce düzenlenmiş ve Ankara'nın çeşitli parklarına heykeller uygulanmıştır. Heykel uygulamalarının yarışmasız olması ve yetkin bir seçme yapılamaması nedeniyle plastik değer açısından zayıf örnekler de yer almıştır bu uygulamada. Ankara'da uygulanan heykeller arasında Mehmet Aksoy ve Azade Köker'in heykelleri maalesef 1974 yıllarında oynanan bir oyunun tekrarı gibi, 1994 yılında Refah Partili Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Melih Gökçek tarafından "Müstehcen" oldukları gerekçesi ile kaldırılmışlardır. Bu eylem aradan geçen 20 yıla rağmen bazı görüşlerin hiç değişmemiş olduğu gerçeğini ortaya koyması bakımından düşündürücüdür.

Kent dokusunda yer alması öngörülen heykeller bazı görüşlerce kent mobilyası olarak tarif edilmektedir. Bu görüş heykel değerine uyma-

yan bir tanımlamadır. Heykel kendi dinamiği içinde bir değer olduğu gibi, konduğu mekana bir kişilik, bir ruh kazandırması açısından mobilyanın kattığı dekor etkisinden çok daha önemli işleve sahiptir. Bu nedenle heykel, gerek kent planlamasında gerekse mimaride proje aşamasında yer almalı ve böylece heykelin projeyle bütünleşmesi, bir yerde organikleşmesi sağlanarak dekoratif unsur olmayan ve projede işlev üstlenen bir eleman olmalıdır.

1993 ve 1994 yıllarında düzenlenen "Avşa Taş Heykel Sempozyumu" ve "Değirmendere Ahşap Heykel Sempozyumu" çeşitli alt yapı ve finansman sorunlarına rağmen başarı ile uygulanmıştır. Sponsorluğunu bu iki ilçe belediyesinin üstlendiği sempozyumun, Uluslararası hale getirilerek ve sayıca artırılarak uygulamaya konma umudu veren bu aktiviteler, M.S.Ü Heykel Bölümünce organize edilmiştir.

SONUÇ

Türk Heykel Sanatının son 20 yıllık gelişmesinin irdelendiği bu çalışmada; 1974'ten günümüze kadar, sosyo-ekonomik etkilenmeler ve Türk kültürel yapısı incelenmiş, Batı ile olan ilişkiler çizgisinde çözümlemelere gidilerek aşağıda belirtilen sonuçlar elde edilmiştir;

1- Heykel Sanatımızın Batı'dan Etkilenme Durumu;

Türk Heykel Sanatındaki gelişim, Batı Heykeli ve Batı'daki sanat düşüncesine koşut olarak gerçekleşmiş, başlangıçtan günümüze Batı'daki gelişmeleri izleyen bir çizgide yer almıştır.

Dünyada 1910'larda ortaya çıkan soyut sanat akımları, Batı'da az sayıda taraftar bulmuş daha çok Rodin ve Maillol çizgisine varan tarz gündemde olmuştur. Buna karşın Türkiye'de soyut veya soyuta yaklaşan anlayışlara rastlanmamaktadır. Bu yıllarda Türkiye'de natüralist veya kısmen Maillol'un tarzına yaklaşan figür soyutlamaları şeklinde heykel üretimleri görülür. Kısaca; 1946 yılına kadar devam eden bu süreçte figüratif ve kübist temelli yarı-soyut heykel uygulamaları ortaya konmuştur. Türk Heykel Sanatının geleneksel bir sanat olmayışı ve toplumsal yaşamda yer alamayışı nedeniyle kendi iç dinamiği ile gelişmesi olanağını bulamamış, Batı'yı izleme sürecini günümüze kadar sürdürmüştür. Zaman zaman ortaya çıkan kültürel hareketlerde sorgulanan bu durum, ne yazık ki Türk Heykel Sanat düşüncesini oluşturabilmekte başarılı olamamıştır.

Dünyada 1930'lu yıllarda ortaya çıkan ve II. Dünya savaşı ile bir suskunluğa giren soyut sanat, 1946-50 yılları arasında, savaşın ortaya çıkardığı gerilim ile bir patlama şeklinde gündeme yeniden gelmiştir. Bu dalga

Türkiye'nin yeni kültür hareketi ve dışa açılma hamleleri ile birlikte kültür ve sanat hayatımızı etkilemiştir.

Avrupa ile kurulan temasla İlhan Koman, Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu bu dalgadan etkilenen ilk heykel sanatçılarımızdır. 1960'lara kadar süren bir nevi araştırma döneminde bu sanatçılar dışında Şadi Çalık ve Kuzgun Acar özgün biçemlerine ulaşmışlardır. Soyut sanat anlayışı, aynı zamanda eskiye bağlı üretimler ortaya koyan sanatçıları belli ölçüde etkilemiş ve bu sanatçıların yeni arayışlara, yeni yorumlara yönelmesine yol açmıştır.

Hadi Bara, İlhan Koman, Zühtü Müritoğlu ve Şadi Çalık'ın ortaya koydukları soyut çalışmalar ile heykel sanatımızda ortaya çıkan çağdaş sanat ortamı ve bu kişilerin Akademi'de eğitimci olmaları nedeniyle bu çabalar ve ortaya konan çalışmalar öğrencilerine örnek ve temel oluşturmuş ve onları etkilemiştir. Daha sonra bilgilerini Avrupa'da geliştiren Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu, Kuzgun Acar ve Füsun Onur çağdaş sanat anlayışında eğilimlerini daha sonraki yıllarda da sürdürmüşlerdir.

1970'li yıllarda, Türkiye'nin girdiği değişim süreci, ekonomik ve kültürel sorunlar, sanat gelişmelerini etkilemiş, olumsuz yaşam koşulları, devlet desteğinden yoksunluk, sanatçının yeni yaratılara yönelmesini sınırlı kılmıştır. Bu oluşum bazı heykel sanatçılarını siyasal eylemciliğe dayalı üretimler ortaya koymaya yöneltmiştir.

Daha fazla bireyselcilik eğilimlerinin görülmeye başladığı 1970'li yıllarda doğrudan, ya da dolaylı ilgiler, evrensel sanat çevresinde önem kazanır. Dünyada etkisini önemli ölçüde gösteren Pop-Art, Minimalizm, Çevrecilik, Kavramsalcılık, Tekno-Art, Fantastik, Gerçekçilik gibi akımlar heykel sanatçılarımız, Füsun Onur, Tülay Baytuğ ve Remzi Savaş tarafından denenmiştir. Sanat Bayramı kapsamındaki "Yeni Eğilimler Sergisi" heykel sanatımızda yeniyi arama ve tümel sanat kavramına ulaşma çabalarına zemin oluşturması bakımından önemlidir.

1980'li yıllarda eğitim kurumları dışında bağımsız bir sanat ortamının gerçekleşmesi önemli bir aşamadır. Böylece bireysellik ve kişisel dene-

yimlerin önemi belirginleşmiştir. 1990'lı yılların başında sanatımız için önemli bir yenilik olarak ortaya çıkan Bienallerde heykel sanatımızın yeterince temsil edildiği söylenemez. Tüm heykel aktivitelerine karşın, heykel geniş kitlelerin beğenisine ulaşamamış, belli bir kesimin beğenisi çevresinde kalan etkinlikler olma özelliğini sürdürmüştür.

Tüm bu olumsuz koşullara karşın, İstanbul ve Ankara Büyükşehir Belediyeleri başta olmak üzere kent alanlarının heykelle değerlendirilmesi yaklaşımı, yerel yönetimlerin sanata bakışı ve desteği bakımından önemli bir gelişmedir.

1970 ve önceki yıllarda heykel sergilenebilen birkaç galeri mevcutken ve bunlarda heykel sergilemeye olanaklı alt yapıdan yoksunken, 80'li yılların sonu ve 1990'lı yılların başından itibaren heykel sergilemeye uygun galeri mekanları oluşturulmaya başlanması önemli bir aşama olarak değerlendirilmelidir. Heykel etkinliklerinde görülen artış ve heykel satışlarının da yapılabiliyor olması, heykel sanatımızın geleceği açısından umut vericidir. 1990 yılı başından itibaren düzenlenmeye başlayan Uluslararası Sanat Fuarı ile galerici- sanatçı ve alıcı arasındaki piyasa koşulları gündeme gelmiş ve sanat nesnesi talebinin, gerek koleksiyonculuk anlamında, gerekse sanat pazarı oluşumu anlamında önemli işlev yüklenmesine karşın, heykel sanatımızın bu olanaktan yeterince yararlandığı henüz söylenemez.

2- Heykel Sanatımızın Sorunları ve Heykel Eğitimi:

Bir ülkenin kültür ve sanat olgusu ülkenin sosyal boyutundan ayrı tutulamaz. Heykel sanatının sorunları bu bağlamda ele alınmalıdır.

Heykel sanatımız, ülkemizdeki geleneksizliğinin de etkisi ile diğer sanat dallarına göre, gerek uygulayıcı, gerekse izleyici ve tüketici bağlamında yavaş gelişen bir sanat dalıdır. Bunun çeşitli nedenleri var kuşkusuz; Devletin sanat politikasının olmaması nedeniyle, bu durumun sanata yansımasından başlayan, sanat görüşünün Batı'dan kaynaklanması, eğitim ve alt yapı ve tek tek sanatçıların sosyo-ekonomik yapıları gibi, birçok neden sıralanabilir. Yıllardan beri büyük eksikliği duyulduğu halde sanatın gerekliliği konusunda yeterince emin olmayan hükümetler, sanat politikası oluş-

turmak konusunda duyarsız kalmışlardır. Devletin sanatı güden ve yönlendiren bir politika değil, sanatın özgürce gelişimini gerçekleştirebileceği ortam ve koşulların oluşturulması şeklinde görev üstlenmelidir. Sanat önemsiz konumda bırakılarak sorunları üzerine yeterince eğilinmemiş, sanatçı, sorunları ile bireysel olarak mücadele etmek durumunda bırakılmıştır. Meydana gelen olumsuz şartlarda, kültürel kimliğimize dayalı ve Batı'ya koşut olan bir sanat anlayışı oluşturmak mümkün olamamıştır.

Diğer sanat dallarına göre heykel sanatının daha komplike oluşu, teknik, teknoloji ve mekan gerektirmesi ve malzeme çeşitliliği heykel sanatçısını kıskıvrak eden sorunların başında gelmektedir. Bu olumsuz maddi şartlar, sanatçıyı gelir elde edebileceği bambaşka alanlara sevk etmekte, ya da sipariş sanatına yöneltmektedir. Bu nedenle sanat araştırmaları ve özgün üretimler az sayıda heykel sanatçısının çabasına kalmaktadır. Bu şartlara bağlı olarak heykel sanatı beklenilen ivmede gelişememektedir. Bunun ötesinde heykel sanatçısının sosyal güvenlikten yoksun oluşu, heykel uygulamaları ile ilgili yasal düzenlemelerin mevcut olmayışı, sorunların dile getirilebileceği ve mücadelesinin verilebileceği örgütlenmeyi gerçekleştirememiş olması heykel sanatı sorunlarının diğer bir boyutunu oluşturmaktadır. Mevcut olan Plastik Sanatlar Derneği ve Heykeltraşlar Derneği'nin heykel sanatımızın sorunlarını çözebilecek yetkinlikte örgütlendiği söylenemez henüz.

1883 yılında kurulan ve batı'lı anlamda eğitim vermeye başlayan Güzel Sanatlar Akademisi bu statüsünü 1982 yılı sonuna kadar sürdürmüştür. 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesine dönüştürülen bu kurum, "YÖK"ün kurulmasi ile getirilen yeni eğitim sistemi ile statüsü büsbütün değişmiştir. Başlangıçtan itibaren değişik disiplinler denenerek eğitim verilen DGSA Heykel Bölümünde; 1960 sonlarında başlayan ve 1968-79 yıllarında sadece heykel bölümünün uygulamaya koyduğu "Basıc Design" (Temel Sanat Eğitimi) 1968'lerdeki eğitim reformu çerçevesinde ortaya atılan ve Altan Gürman'ın çabaları ile oluşturulan bu disiplin; tasarımı özgürleştirip çeşitliliğe ve yaratıcılığa kavuşturmayı amaçlaması ve yeni yöntemlerin programlaştırılması bakımından heykel eğitiminde ve diğer sanat dallarında olumlu sonuçlar ortaya koymuştur. Bu program genişleyerek, uzman-

laşarak, biçimsel ve deneysel türde yeni çalışmaları amaçlayarak Türk plastik sanatlarında yararlı çabalar içinde olmuş ve M.S.Ü'de bağımsız bölüm haline dönüştürülmüşken 1983 yılında eğitim programından büsbütün kaldırılması sanat eğitimi için önemli bir kayıptır.

Bugün bir çok üniversite bünyesinde eğitim veren Heykel Bölümlerinde; alt yapı problemleri, yetkin eğitim kadrosu yetersizliği yanında, güncel sanatı takip edebilme olanaklarından yoksun, sanat felsefesi ve sosyolojisi yetersizliği gibi sorunlarla kuşatılmış bir eğitim verilmeye çalışılmaktadır. Bugün sanatımızda, Batı estetik kavramlarının geliştirilmesi çabalarının ötesinde, kültürel kimliğimize yönelik tavrı içeren, sanat gelişmemizin yönü ve sınırlarının tespitine çalışıldığı görülmektedir. Bütün bu çabalara karşın, bilimsel ve teknolojik gelişmenin hızı, sanatımızı Batı'yı izleme durumunda bırakmaktadır. Ancak, kültürel kimliğimizin sorgulanması ve farkına varma çabalarının gündemde olması sanatımızın biçimlenmesindeki umutları taze tutmaktadır.

ÖZET

Türkiye'de İslamiyet'in heykeli "Put"la eş anlamlı tutması ve bu nedenle heykelin din tarafından yasaklanması nedeniyle 1882 yılında "Mektebi Sanayi-i Nefise-i Şahane" kuruluncaya kadar heykel sanatçısı yetişmemiş, heykel yontuculuk kapsamında, mimariye bağlı taş işçiliği ve mezar taşı uygulamaları şeklinde ortaya konmuştur. Bu uygulamalarda, çeşitli bitki ve hayvan stilize motifler şeklinde kullanılmış, Ronde-Bosse olmayan, alçak kabartmalar biçiminde ortaya konmuştur. Özellikle mezar taşlarının plastik açıdan birer sentez örneği oluşu ve soyut heykel anlayışına yaklaşımı dikkat çekicidir.

1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi ile heykel eğitimimizin resmen başlamasından itibaren 1923 yılına kadar geçen dönemde dört heykel sanatçısı yetişmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile ortaya çıkan yeni durum, ülkenin yeniden imar ve yetişmiş eleman ihtiyacı nedeniyle 1924 yılında yurt dışına gönderilen öğrenci kafilesi içerisinde heykel sanatçısı yoktur. Ratip Aşir Acıdoğu Avrupa'da ilk eğitimi gören heykel sanatçımız olmuştur. Türkiye'de 19. yüzyıl ortalarından itibaren başlayan Batı kültür ve sanat etkisi süreci, heykel sanatımızda belirgin biçimde 1946 sonrası Paris'e gönderilen sanatçılarımızla devam etmiştir. 1946'dan sonra yoğun biçimde Batı Heykel Sanatını takip eden İlhan Koman, Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu gibi sanatçılar Batı'nın çağdaş heykel sanatını ülkemize taşımaları bakımından önemli görevler üstlenmişlerdir.

Kurulan "D" grubu gibi bazı sanatçı birliklerinde yeralan bir ya da iki heykel sanatçısının çabaları ile Avrupa sanat atmosferinin hiç olmazsa bir bölümünü ülkemize uygulamaya çalışmışlardır. Bunun ötesinde sanat, düşün alanında da birçok etkinlikler ortaya konmasına karşın, bu çabalar sınırlı sanatçı ve aydın tarafından paylaşılabiliyordu. 1923 öncesi heykel sanatçılarından İhsan Özsoy natüralist yaklaşımı benimsemiş, Mahir Tomruk, Nijat Sirel gibi sanatçılar ise çağın uyguladığı sanatı değil de, yeni kla-

sizmin yandaşı olmuşlar ve bu yönde çalışmalar ortaya koymuşlardır. 1923 yılından itibaren Avrupa ile temasa geçen Ratip Aşir Acıdoğu, Hadi Bara, Zühtü Müritoğlu ve Nusret Suman yine aynı şekilde çağın çizgisinde olmayan, daha çok Bourdelle, Maillol ve Despioud'a yaklaşan tarzı benimsediler. 1950'li yıllara kadar devam eden ve çağın heykel sanatı çizgisine oturmayan bu süreç, 1946-50'den itibaren çağın çizgisine oturan bir sürece bırakmıştır yerini. 1937 yılında Akademi Heykel Bölümüne eğitimci olarak gelen Rudolph Belling çağını etkileyen görüşlerinin ötesinde, antikite aracılığıyla plastik problemlerin çözümüne dayalı eğitimi Avrupa'nın çizgisinden uzak heykel sanatı çizgimizin devamı yönünde etki yapmıştır. Bu süreç 1946 yılından sonra önemli gelişmelere dönüşmüştür. Bu yıllardan itibaren Avrupa ülkeleri ile yeniden kurulan kültürel ilişkiler sonucu, Türk heykel sanatçıları Batı sanatı ile yeniden karşılaşmışlardır. Bu yıllarda Batı'ya egemen olan soyut sanata ilgi duyan heykel sanatçıları bu sanatı yurda döner dönmez malzeme ve form denemeleri şeklinde uygulamaya başlamışlardır.

İlhan Koman, Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu tarafından öncelikle uygulanmaya başlayan soyut sanat Akademi Heykel Bölümü eğitimini de etkilemiştir. Başlayan yeni dönem aynı zamanda heykel etkinliklerininde artmasına yol açmıştır. Gerek yurt dışından getirilen sergiler, gerekse yurt içinde açılan heykel sergileri dünyadaki sanat gelişmelerini Türk heykeltraşları ile yüzleştiriyor ve ufuklarının genişlemesine olanak sağlıyordu.

1950 sonrası Avrupa ve Amerika'da ki sanat oluşumları etkilerinin ülkemize yansıması ve oluşan yeni ortamda yetişen Hüseyin Gezer, Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu, Zerrin Bölükbaşı gibi sanatçılar geometrik-soyut ve figür soyutlamaları gibi tarzlarda üretimlerini sürdürmüşlerdir.

1970'li yıllara gelindiğinde, gerek Türkiye'nin girdiği sosyo-ekonomik koşullar, siyasal çalkantılar, kültür ve sanat üzerinde etkili olmuş ve sanatın şekillenmesinde belirleyici rol oynamıştır. Akademi Heykel Bölümünde Zühtü Müritoğlu ve Hadi Bara ve daha sonra Şadi Çalık'ın Batı soyut sanatını kavramış olmaları sonucu yetişen sanatçılar, Batı tarzı uygulamalar ortaya koymuşlardır, ortaya çıkan durum yüzyıl başındaki sanat anlayışına ilgi duyan sanatçıları da etkilemiş ve bunlarında tarzlarında değişik-

likler ortaya koymalarına neden olmuştur. 1970'li yıllardan itibaren figüratif, soyut ve hatta kavramsal sanatların birlikte ortaya konduğu, bir nevi deneysel dönemde bu yaklaşımları ile farklı bir heykeltraş kuşağının ortaya çıktığı gözlenir.

1960'lı yıllarda varlığını ortaya koyan ve lirik-soyut çalışmalar üreten Kuzgun Acar, gerek yaklaşım, gerekse düşünsel bağlamda önemli uygulamalar ortaya koymuş sanatçımızdır. Turgut Pura, Füsun Onur, Tülay Baytuğ, Metin Haseki, Ferit Özşen, Mehmet Aksoy, Haluk Tezonar, Seyhun Topuz, Saim Bugay, Koray Ariş gibi sanatçılar, 1970'li yılların başından itibaren figür, soyut, mobil, sibernetik gibi birçok anlayışta heykellerle Türk Heykel Sanatındaki yeni oluşumun temsilcileri olmuşlardır. Sanatçılar çalışmalarını Arkeoloji Müzesi Açık Hava Sergileri, toplu ve kişisel sergiler gibi aktivitelerle ortaya koymuşlardır. 1977 yılında başlayan Yeni Eğilimler Sergisi, 1980 ve 1990'lı yıllarda heykel sanatı alanında diğer sanat dallarına koşut önemli gelişmeler olmuştur. Özellikle 1983 sonrası dışa açılma, globalleşme ve 1950'lerden itibaren gelişen libarelleşme etkileri ile sanatımızın kısmen de olsa dışa açılmasına olanak sağlandığı söylenebilir. Anadolu medeniyetleri kapsamında düzenlenen Çağdaş Türk Sanatı Sergisi, bu konuda önemli bir etkinliktir. Bu yıllarda düzenlenen uluslararası Bienaller Türk sanatının uluslararası boyutlarda değerlendirilmesine olanak sağlaması bakımından önemlidir.

Uygulama ve anlayışları bakımından öne çıkan diğer önemli heykel sanatçılarımızdan Hayri Karay, Rahmi Aksungur, Meriç Hızal, Önder Büyükerman, özellikle 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren ve 90'lı yılların başında ulaştıkları anlayış ve üretim yoğunlukları açısından önemlidir. Heykel sanatımızda başından beri görülen bir özellik, her tür sanat anlayışının taraftar bularak her dönemde uygulanmasıdır. Bu özellik günümüzde de devam etmektedir. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren açılmaya başlayan galerilerin, 80'li ve 90'lı yıllarda sayıca artmaları Resim ve Heykel sanatımızın kitlelere ulaşması bakımından önemli bir işlevi yerine getirdikleri söylenebilir. Ayrıca sanat objesi pazarını oluşturmak çabalarının, sanat fuarının açılması şeklinde somut bir aktiviteye dönüşmesi 1990'lı yılların önemli sayılabilecek atılımı olarak değerlendirilmelidir.

BİBLİYOGRAFYA

"Abdi İpekçi Resim yarışmasında ödül kazananlarla konuşma" **Milliyet Sanat** (15 Şubat 1981) Y. dizi 18 s. 29-30

AKSOY FAHİR :"Genç Ressam ve Yontuculara" **Köken** Sayı: 6 (Ağustos 1974) s. 10-13

AKSÜĞÜR İPEK : "1981 Yeni Eğilimler Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştiri" **Milliyet Sanat** (15 Ekim 1981) Y. dizi 34 s. 33-37

BELGE MURAT : "Kültürümüzün Geleceği" **Milliyet Sanat** (1 Eylül 1981) Y. dizi 31 s. 21-24

BERK NURULLAH : "1972'de Plastik Sanatlar" **Varlık Yıllığı** s. 157

BERK NURULLAH : "10. Paris Bienaline Doğru" **Ankara Sanat** (Şubat 1977) Sayı: 22 s. 4

BOYUT DERGİSİ "Zühtü Müritoğlu ile Görüşme" Sayı: 115 (Eylül 1982) s.6

ÇOKER CANAN : "Heykel Sanatımızın Dünü Bugünü ve Seyhun Topuz" **Milliyet Sanat** Y. dizi (1 Mart 1983) s. 34-35

DEL GUERCİO ANTONİO : Galeri Nev Sergi Kataloğu (1991).

DEMİRKOL ALTAN : "Antalya Sanat Festivali" **Milliyet Sanat** Sayı: 190 (Haziran 1976) s. 10-11

DİNO ABİDİN : "Kim Bu İlhan Koman"**Milliyet Sanat** Yeni dizi Sayı: 20 (Mart 1981) s. 14-17

ELKATİP DEMET : "Ustan Kim Deseler, Taş Derim" **Milliyet Sanat** Sayı: 307 (1 Mart 1993) s. 32

ERTOP KONUR : "1977 de Şiirimiz" **Milliyet Sanat** Sayı: 257 (1977) s. 7

ERZEN N. JALE : Maçka Sanat Seyhun Topuz Sergi Kataloğu (1990)

ERZEN N. JALE : Vakko Beyoğlu Sanat Galerisi Mehmet Aksoy Sergi Kataloğu (1993)

GERMANER ALİ TEOMAN : Cumalı Galerisi Ferit Özşen Sergi Kataloğu (1992)

GEZER HÜSEYİN : "Kuzgun'u da Kaybettik" **Arkitekt** (1976) s. 22-23

GEZER HÜSEYİN : **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli** Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara (1984)

GEZER HÜSEYİN : **Türk Heykeli** Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara (1987) s. 164

GEZER HÜSEYİN : Urart Sanat Galerisi Meriç Hızal Sergi Kataloğu (1994)

GÖKBERK M. ALİ : "Füsun Onur" **Ankara Sanat** (1980) Sayı: 173 s. 17

GÜLTEKİN GÖNÜL : "Aloş'un Yontu ve Desenleri" **Tasarım Dergisi** (Haziran 1994) Sayı: 44

GÜRSEL YÜCEL : "Dünden Bu Güne G.S.A" **Milliyet Sanat** Sayı: 210 (Aralık 1976) s. 4-6

GÜVEMLİ ZAHİR : "Ayın Sergileri" **Varlık** Sayı: 400 (1 Kasım 1993)

İSLİMYELİ NÜZHET : "Genç Sanatçıların Başarısı ve Düşündürdükleri" **Ankara Sanat** (Ekim 1976) s.4

KABACALI ALPAY : "Müstehcene Karşı Cihat Tepkiler, Temeldeki Nedenler ve Çıkar Yolu" **Milliyet Sanat** Sayı: 88 (1974) s. 4-6

KABACALI ALPAY : "Kültür Değişim Sürecinde Yaşamımız, 1977'de Kültür İkiliği Sorunu" **Milliyet Sanat** Sayı: 214 (Ocak 1977) s. 11,12,55

KAPTAN ARİF : "50 yıllık Cumhuriyetimiz İçinde Resim Sanatımız" **Sesimiz** Ekim 1973 Cilt 5, s. 7

KAPTANOĞLU SEMİH : Füsun Onur Sergi Broşürü (1989)

KARABUDA GÜNEŞ : "İlhan Koman: Sanat Bence İnsanın Bilinmeyene Çıktığı Yoldur" **Milliyet Sanat** Y.Dizi Sayı: 20 (Mart 1981) s.8-13

KARAESMEN ERKAN : "Başkentteki Kuzgun Acar" **Cumhuriyet Gazetesi** (17 Ocak 1984)

KEMAL YAŞAR : "İlhan Koman Ya da Heykelde Şiir" **Milliyet Sanat** Y.Dizi Sayı:20 (Mart 1981) s.13

KONGAR EMRE : **Demokrasi ve Kültür:** Hil Yayınları İSTANBUL (1983)

KONGAR EMRE : "Türkiye'de Düşünce Akımları" **Milliyet Sanat** Sayı:342

KONGAR EMRE : **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı** Remzi Kitabevi İSTANBUL (1992) Cilt 1-2,

KÖKSAL AHMET : "Açık Hava Sergileri" **Milliyet Sanat** Sayı: 192 (Temmuz 1976) s.18-21

KÖKSAL AHMET : "Sergiler" **Milliyet Sanat** Sayı: 214 (Ocak 1977) s.26-27

KÖKSAL AHMET : "Görsel Sanatlar" **Milliyet Sanat** (Mayıs 1980) Y.Dizi 4, s. 119

KÖKSAL AHMET : "İstanbul Sanatçıları Karması" **Milliyet Sanat** Y.Dizi (1980) Sayı:7, s.118-120

KÖKSAL AHMET : "Sergiler" **Milliyet Sanat** (1982) Y.Dizi 41, s.47

KÖKSAL AHMET : "Sergiler" **Milliyet Sanat** (1985) Y.Dizi 115, s.49

KÖKSAL AHMET : "Sergiler" **Milliyet Sanat** Y.Dizi 119 (15 Mayıs 1985) s.48

KÖKSAL AHMET : "Sergiler" **Milliyet Sanat** (Aralık 1992) Sayı:302, s.46

KÖKSAL AHMET : "Zerrin Bölükbaşı" **Milliyet Gazetesi** (19 Nisan 1994)

KUBAN DOĞAN : "Sanatta Ulusal İçerik Üzerine" **Türk Dili** Sayı: 366 (Kasım 1973) s.94

KUBAN DOĞAN : "Sanat Yaşamımızda Kuramsal Düşünce Gerekliliği" **Boyut** Sayı:2, s.13

LYNTON NORBERT : **Modern Sanatın Öyküsü** Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul 1982 Çeviren: Cevat Çapan - Sadi Öziş

MADRA BERAL : "1977-1987 Geçmiş Bir On Yıla Bakış" **Gösteri** Ocak 1987 Sayı: 74 s.60-62

MADRA BERAL : "İlk Sergiler, "İlk" Sergiler" **Gösteri** (Şubat 1988) Sayı: 87 s.74

MADRA BERAL : "Seksenli Yılların Sanatı" **Gösteri** (Kasım 1989) Sayı : 108, s.19-21

MADRA BERAL : "Seksenli Yılların Sanatı" **Gösteri** (Ocak 1990)Sayı: 110, s.40-42

MADRA BERAL : "Çağdaş Sanatla Uğraşanlar" **Gösteri** (Ekim 1990) Sayı : 119 s.14

MADRA BERAL : "Hasan Safkan" Galeri "BM"de 1990'da açılan sergi için metin

MADRA BERAL : Erdağ Aksel "Yıldızlar" sergisi için metin (26 Şubat 1991)

MADRA BERAL : "Modern'den Postmodern'e" **Gösteri** (Nisan, Mayıs, Haziran 1991) Sayı : 125,126,127 s.40-66

MÜRİTOĞLU ZÜHTÜ : "Anıtsal Heykelciliğimiz" **Milliyet Sanat** Sayı : 51 (1973) s.11

MÜRİTOĞLU ZÜHTÜ : "Ulusal Kültürümüz" **Kültür ve Sanat** Sayı : 3 (Aralık 1974) s.72-73

ÖZER BÜLENT : "1971 Türkiye'sinde Plastik Sanatlara Bakış" **Mimarlık** Sayı : 71 (13-19 Mart 1971) s.34

ÖZSEZGİN KAYA : "Ankara'da 1972 Yılında Plastik Sanatlar" **Sanat Gazetesi** Sayı : 17 (1973) s.404

ÖZSEZGİN KAYA : "Bir Serginin Ardından" **Kültür ve Sanat** Sayı : 3 (Aralık 1974) s.72-73

ÖZSEZGİN KAYA : "Okullaşma Dönemine Girerken" **Yeni Dergi** Sayı : 128 (Mayıs, Haziran 1975) s.43-45

ÖZSEZGİN KAYA : "Kuzgun Acar" **Milliyet Sanat** Sayı : 171 (Şubat 1976) s.4

ÖZSEZGİN KAYA : "Üç Sergi" **Milliyet Sanat** Sayı : 249 (Ekim 1977) s.18-21

ÖZSEZGİN KAYA : "1977'de Görsel Sanatlar" **Milliyet Sanat** Sayı : 257 (Aralık 1977) s.18-22

ÖZSEZGİN KAYA : "Ankara'da Sergiler" **Milliyet Sanat** (Temmuz 1980) Y.Dizi Sayı : 6 s.124

ÖZSEZGİN KAYA : "Sergiler" **Milliyet Sanat** Y.Dizi 13 (Aralık 1980) s.49

ÖZSEZGİN KAYA : "Abdi İpekçi Resim Yarışmasının Ardından" **Milliyet Sanat** (1 Şubat 1981) Y.Dizi s.34

ÖZSEZGİN KAYA : "Sergiler" **Milliyet Sanat** (4 Ağustos 1981) Y.Dizi Sayı 29 s.49

ÖZSEZGİN KAYA : "Plastik Sanatlar" **Milliyet Sanat** Y.Dizi Sayı : 57 (1 Ekim 1982) s.13-15

ÖZSEZGİN KAYA : "Sergiler" **Milliyet Sanat** Y.Dizi 89 (1 Şubat 1984) s.48

ÖZSEZGİN KAYA : "Sergiler" **Milliyet Sanat** Y.Dizi 110 (15 Aralık 1984) s.47-48

ÖZSEZGİN KAYA : "Sergiler" **Milliyet Sanat** (15 Eylül 1992) Sayı : 296 s.42

ÖZSEZGİN KAYA : "Sergiler" **Milliyet Sanat** (15 Ekim 1992) Sayı : 298 s.42

SAULNİER G.MİNE : "Ağrı'dan Paris'e Salih Coşkun" **Milliyet Sanat** (1 Aralık 1992) Sayı : 301 s.22

SCHWEİKHART GUNTER : Berika İpekbayrak (Kiram) Sergi Kataloğu (1979)

SORAN BELKIS : "Bizim Sanat Üzerine" **Ankara Sanat** Sayı : 83 (Mart 1973) s.12

TANSUĞ SEZER : "Şadi Çalık'ta Plastik Kütle Anlayışı" **Sanat Çevresi** Sayı : 16 (Şubat 1980) s.22

TANSUĞ SEZER : **Türk Resminde Yeni Dönem** Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul (1990)

TANSUĞ SEZER : Garanti Bankası Sanat Galerisi, Önder Büyükerman Heykel Sergisi Kataloğu (1993)

TİMUÇİN AFŞAR : "Neden Bizde Felsefe Yok?" **Köken** Sayı : 5 (Temmuz 1974) s.5-8

TUNALI İSMAİL : **Felsefe Işığında Modern Sanat** Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul (1981)

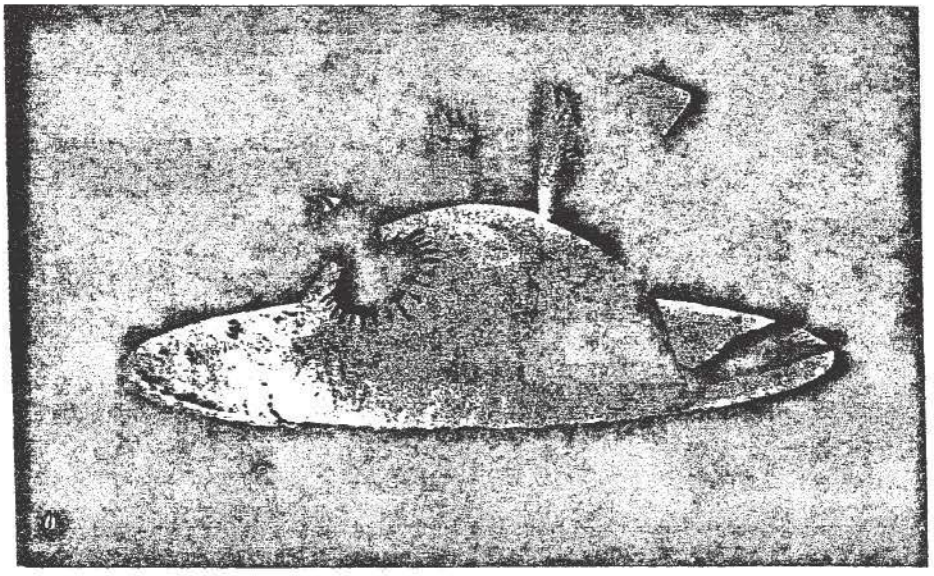
TURANİ ADNAN : "1974'te Plastik Sanatlar" **Varlık Yıllığı** (1975) s.158-159

TURANİ ADNAN : "1976'da Plastik Sanatlar" **Varlık Yıllığı** (1977) s.126-131

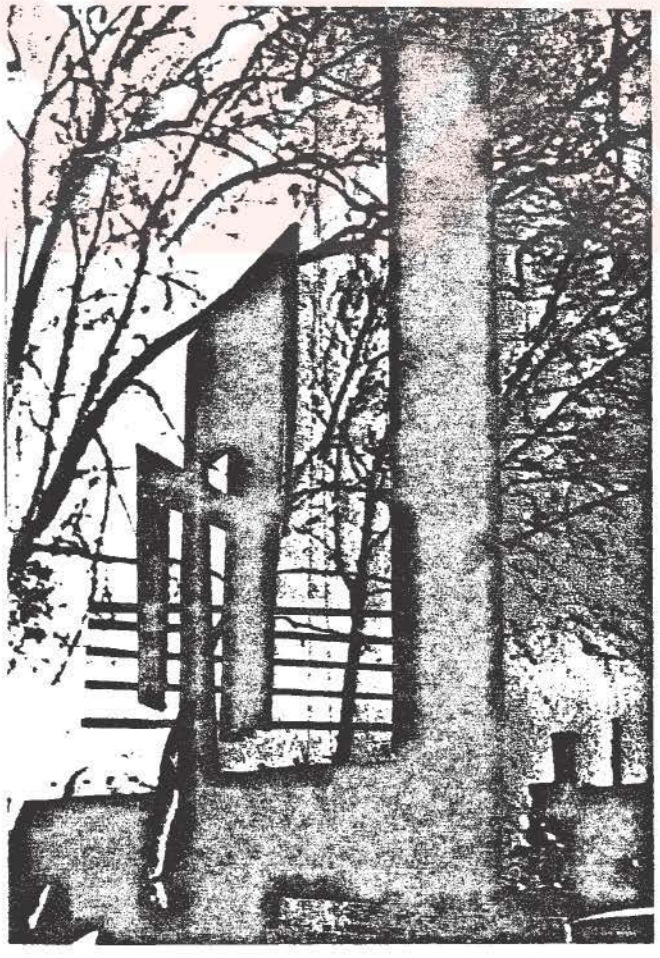
UYGUR NECMİ : **100 Soruda Türk Felsefesinin Boyutları** Gerçek Yayınevi 100 Soruda Dizisi 42 (1974)

ÜNVER BİRCAN : "Meriç Hızal İle Kavramların Biçimlenmesi Üzerine" **Gösteri** (Şubat 1989) Sayı: 99 s.80-82

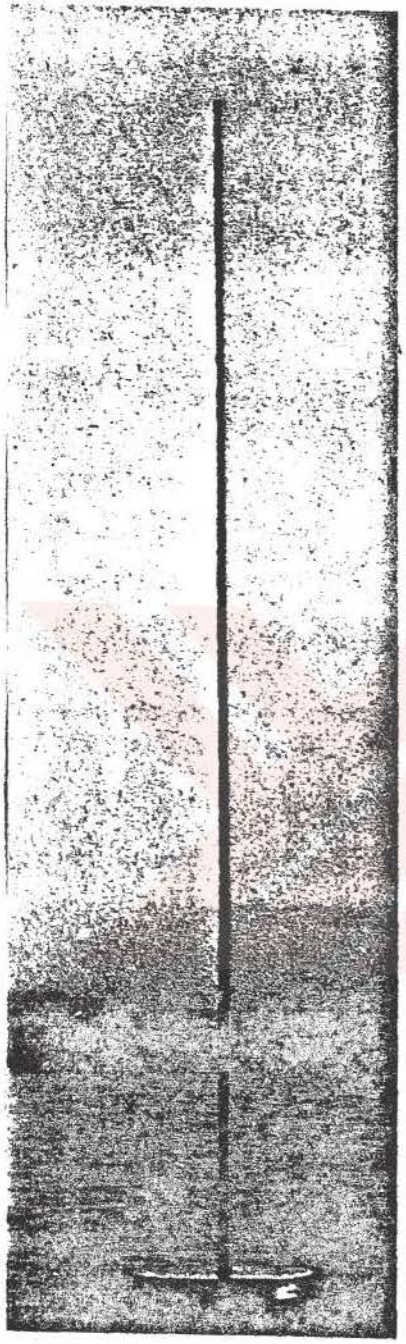
RESİMLER



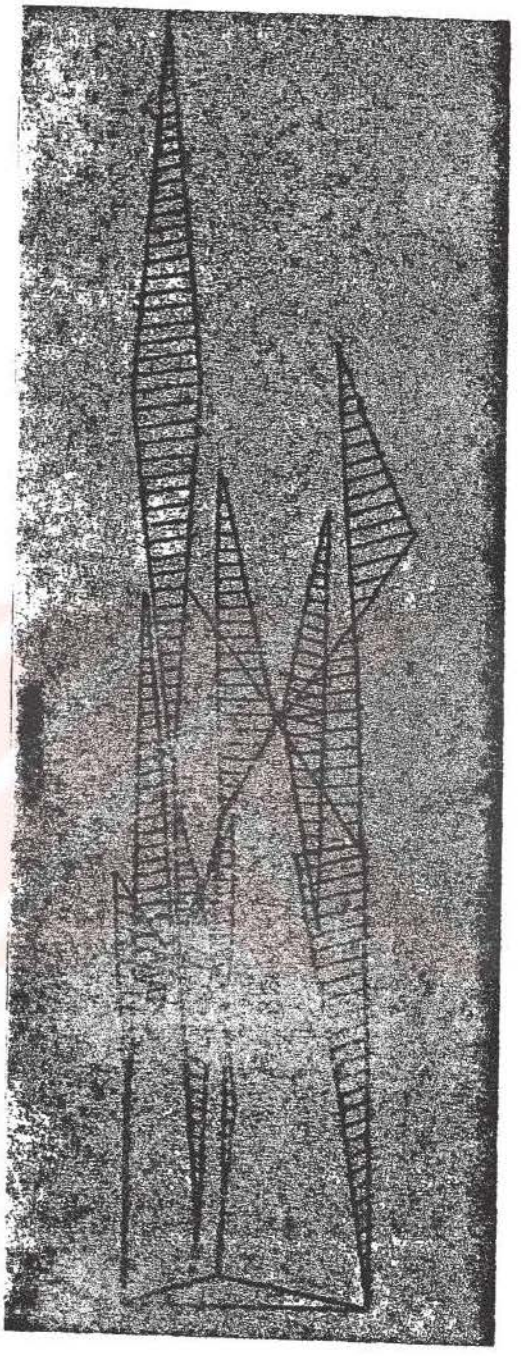
1- A.Hadi BARA, "Feza Çağı", Alçı



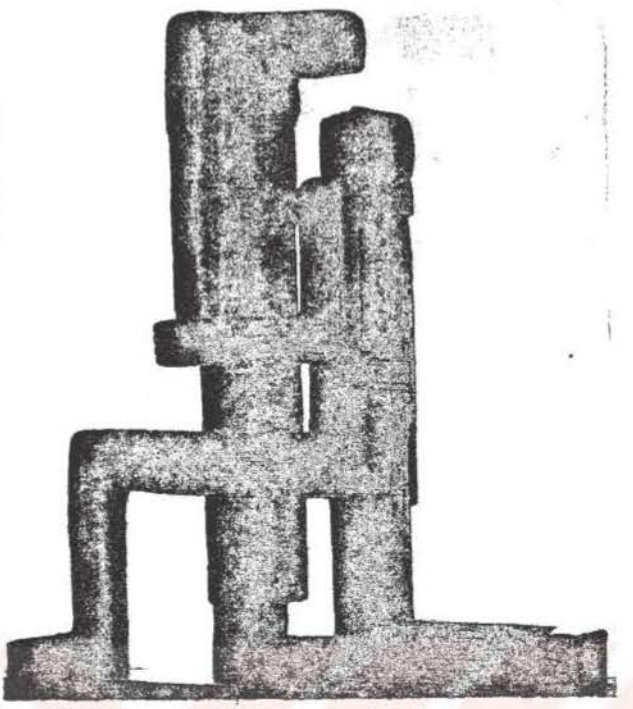
2- Hadi BARA, "Soyut", Resim ve Heykel Müzesi



3- Şadi ÇALIK, "Minimumizm", Demir çubuk (1957)

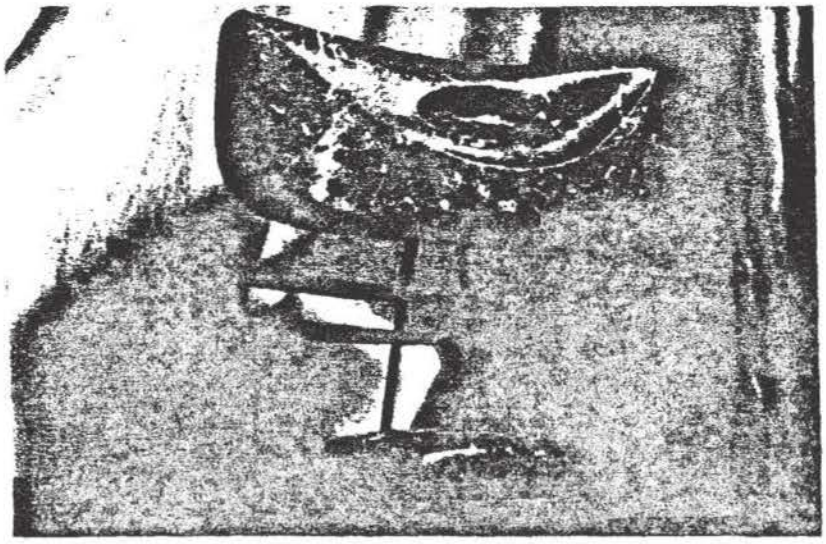


4- Şadi ÇALIK, "Soyut", Demir, Resim Heykel Müzesi

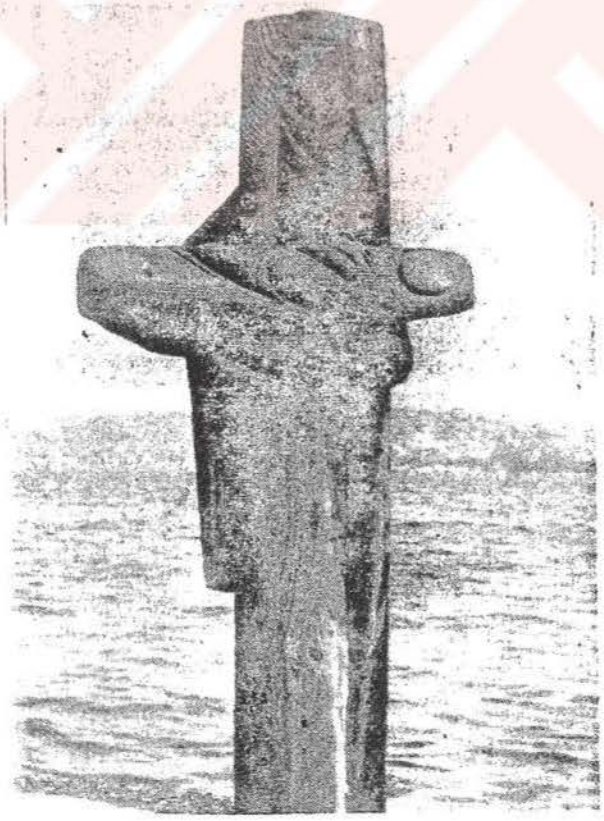


5- Hüseyin GEZER, "Efenin Aşkı", İstanbul Resim Heykel Müzesi (1951)

6- Hüseyin GEZER, Antalya Atatürk Anıtı, Antalya Cumhuriyet Alanı (1964)



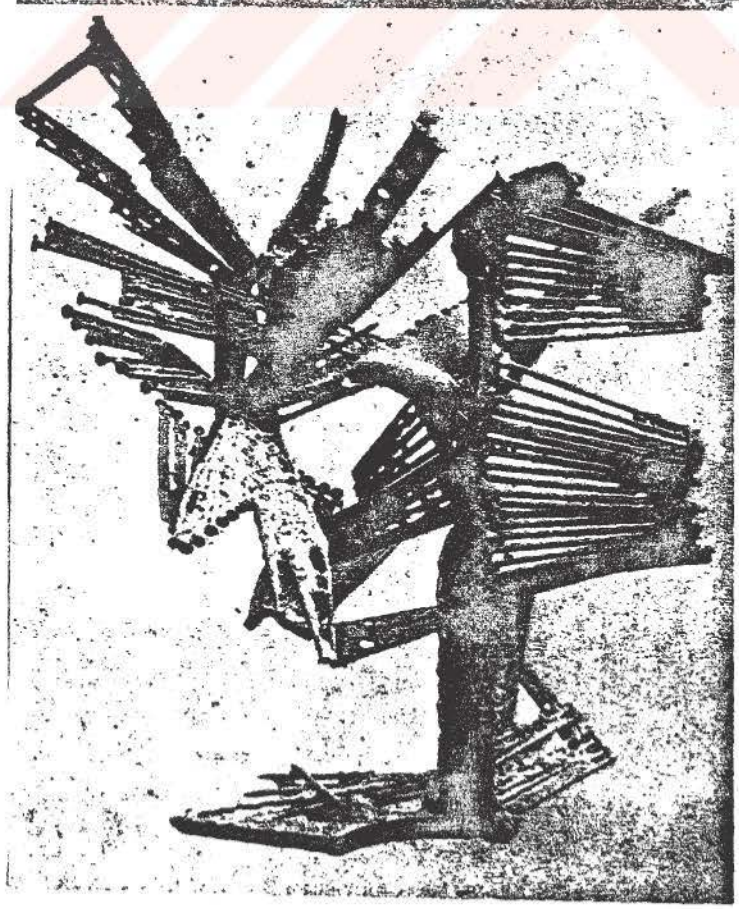
7- Ali Teoman GERMANER, "Soyut", Taş + Demir



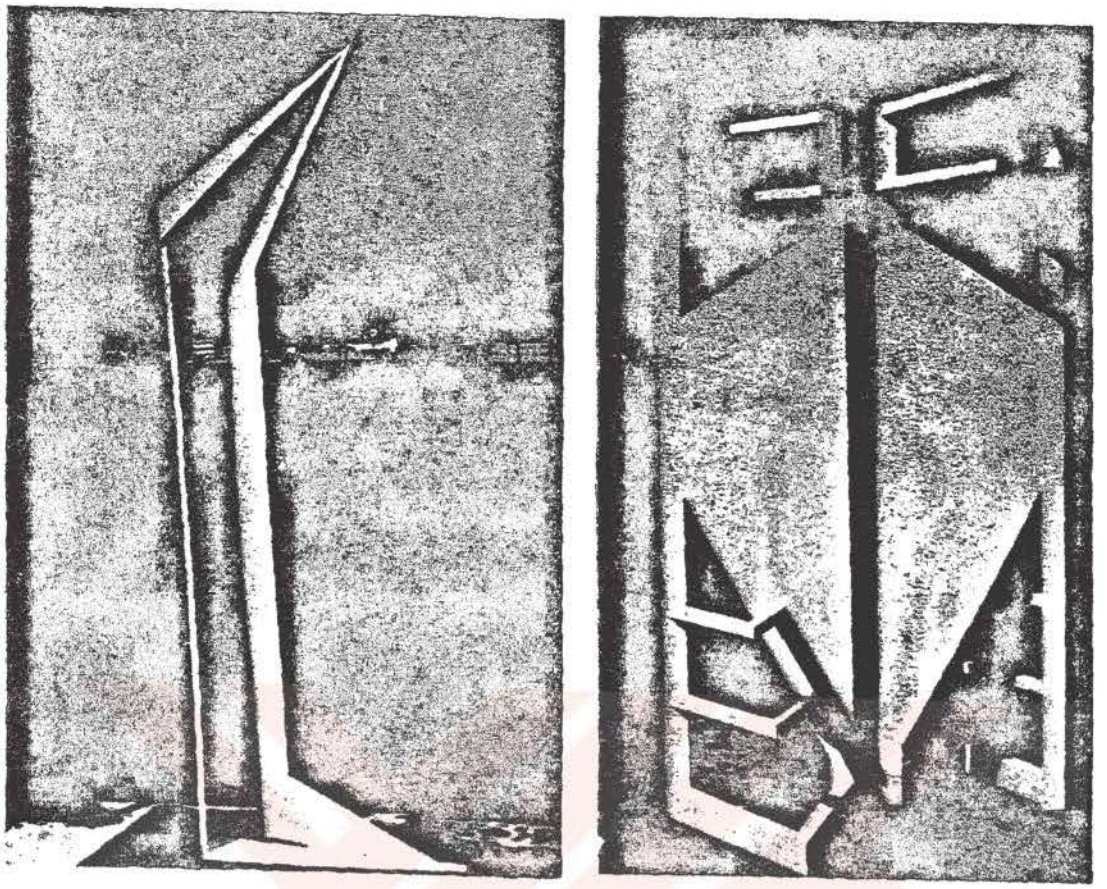
8- Tamer BAŞOĞLU, Ahşap

9- Saim BUGAY, "Taraklar", Ahşap

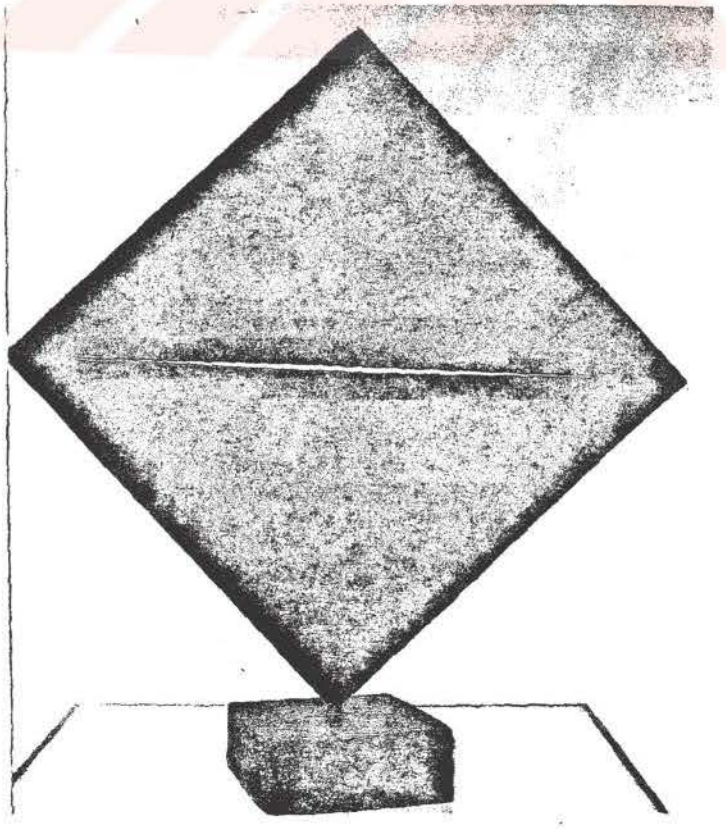
10- Saim BUGAY, "Şadi Çalık", Alçı



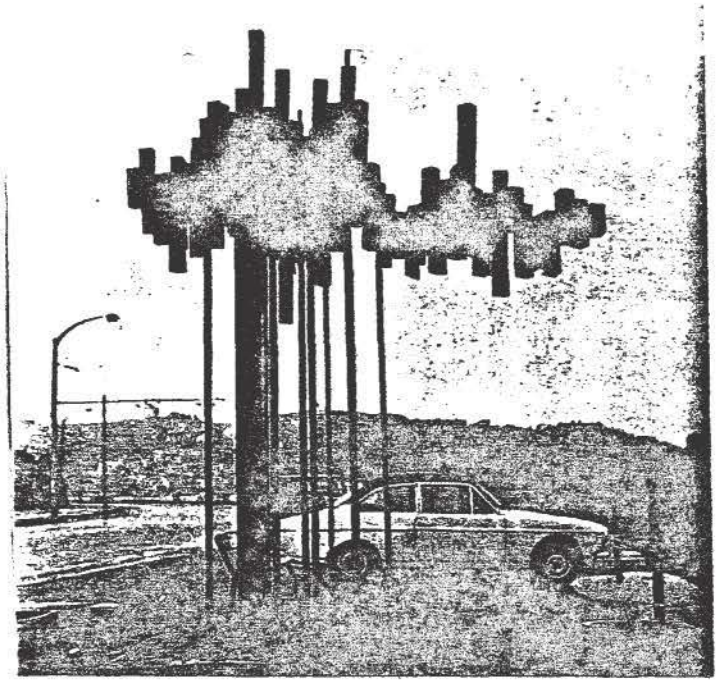
11-12- Kuzgun ACAR, "Soyut Kompozisyon", Demir



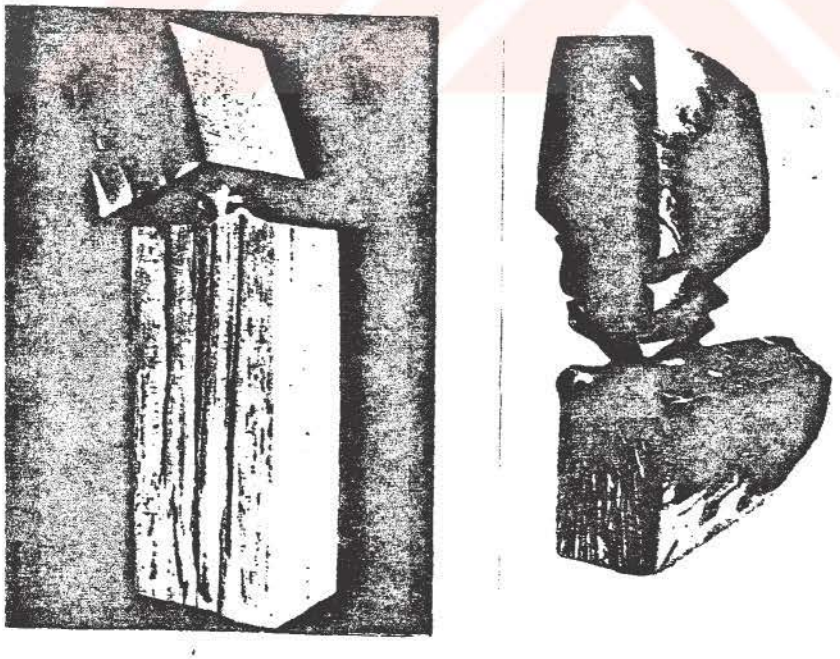
13-14- Füsun ONUR, "Soyut", Boyalı tahta (1974)



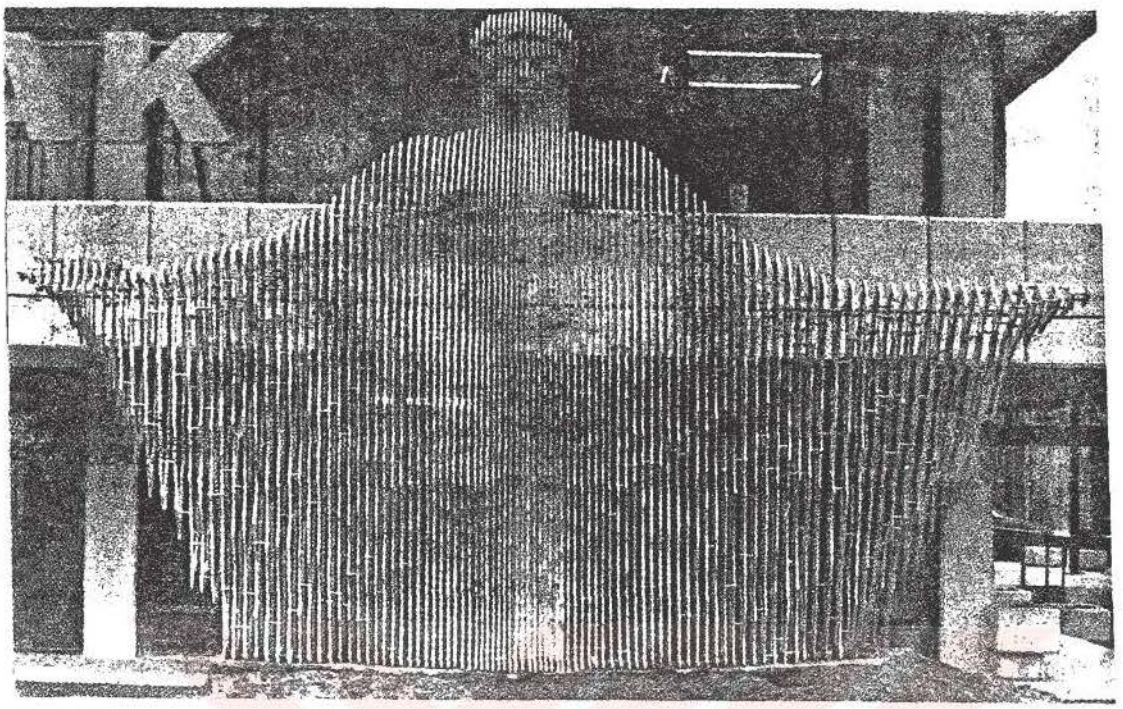
15- Seyhun TOPUZ, "İsimsiz", (1973) Demir 48x42x5 cm



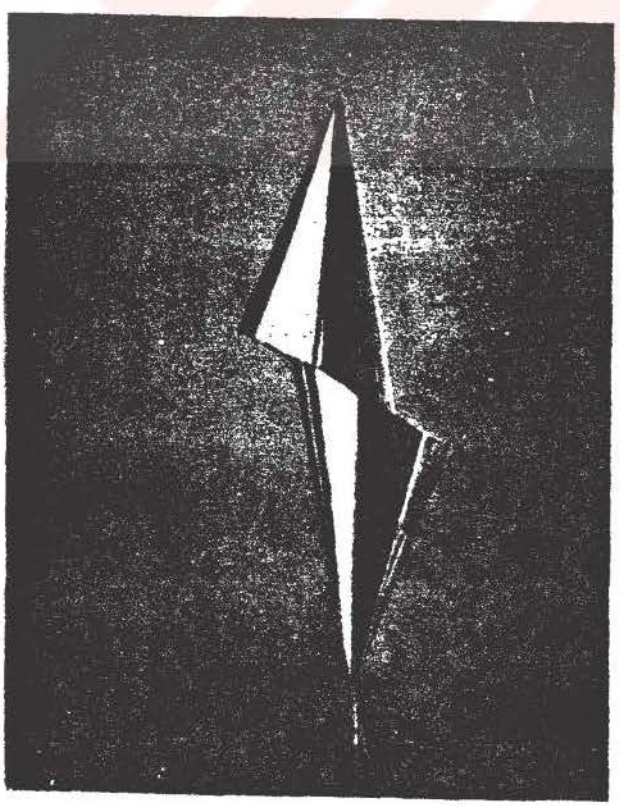
16- Ferit ÖZŞEN, "Yağmur", Demir, 1974, Akıntı Burnu



17-18- Hayri KARAY, "Soyut", Ahşap



18- İlhan KOMAN, "Akdeniz", Zincirlikuyu



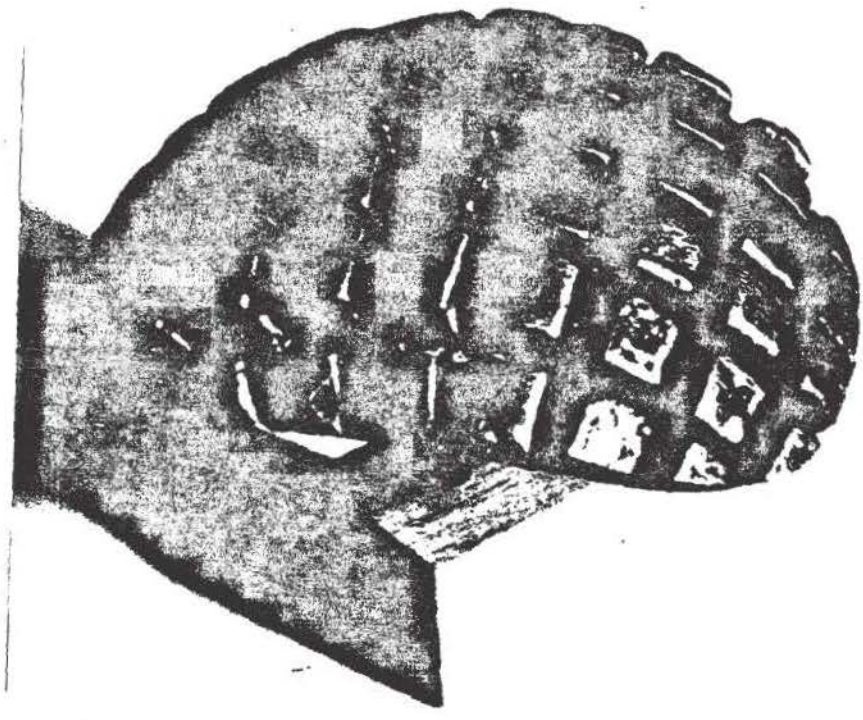
19- İlhan KOMAN, "İçiçe Huniler, Bilimsel Bir Bilmece"

20- Koray ARİŞ, "Mezar Taşı", Ahşap

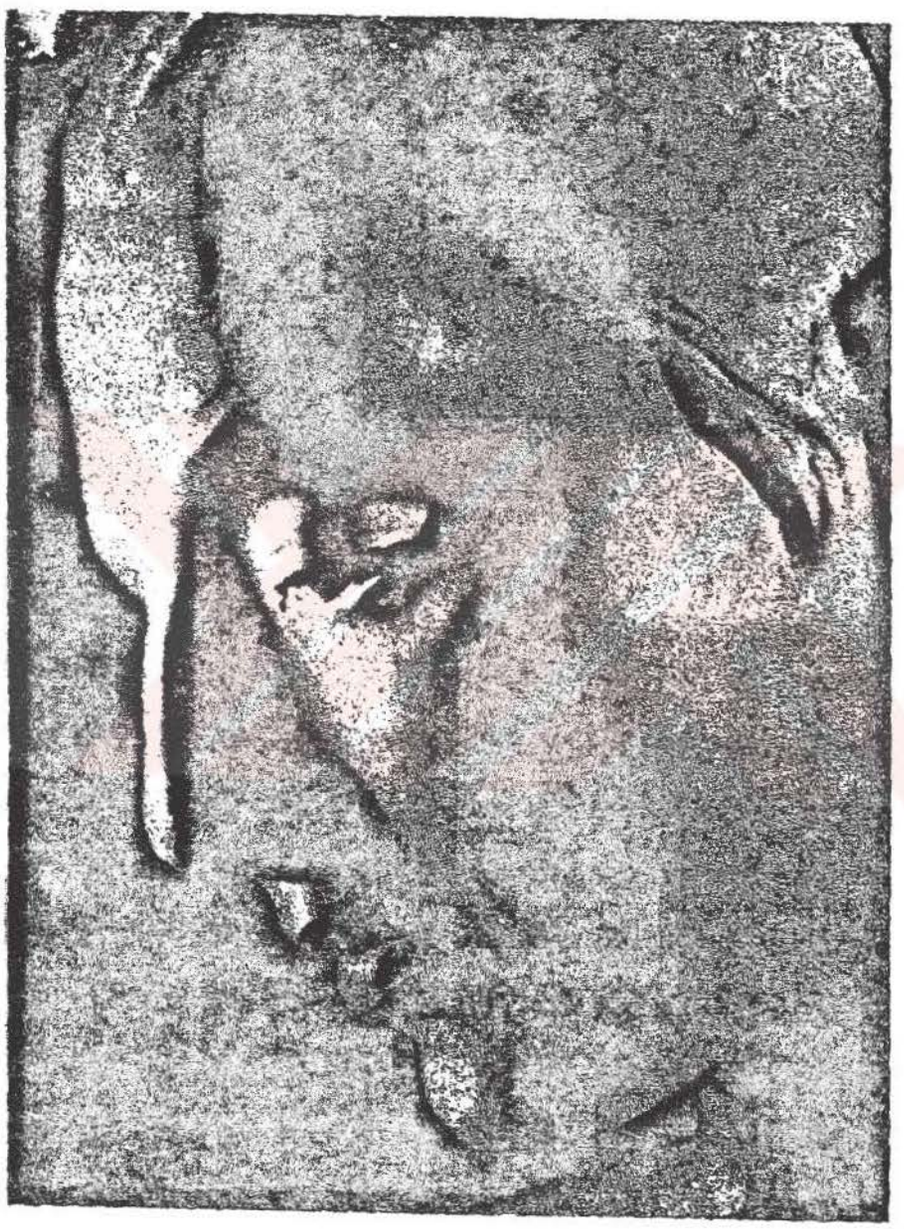
21- Hüseyin GEZER, "Bütünleşme", Pişmiş toprak (1973)

22- Hüseyin GEZER, "Yatan Kadın", Alçı, Resim Heykel Müzesi (1976)

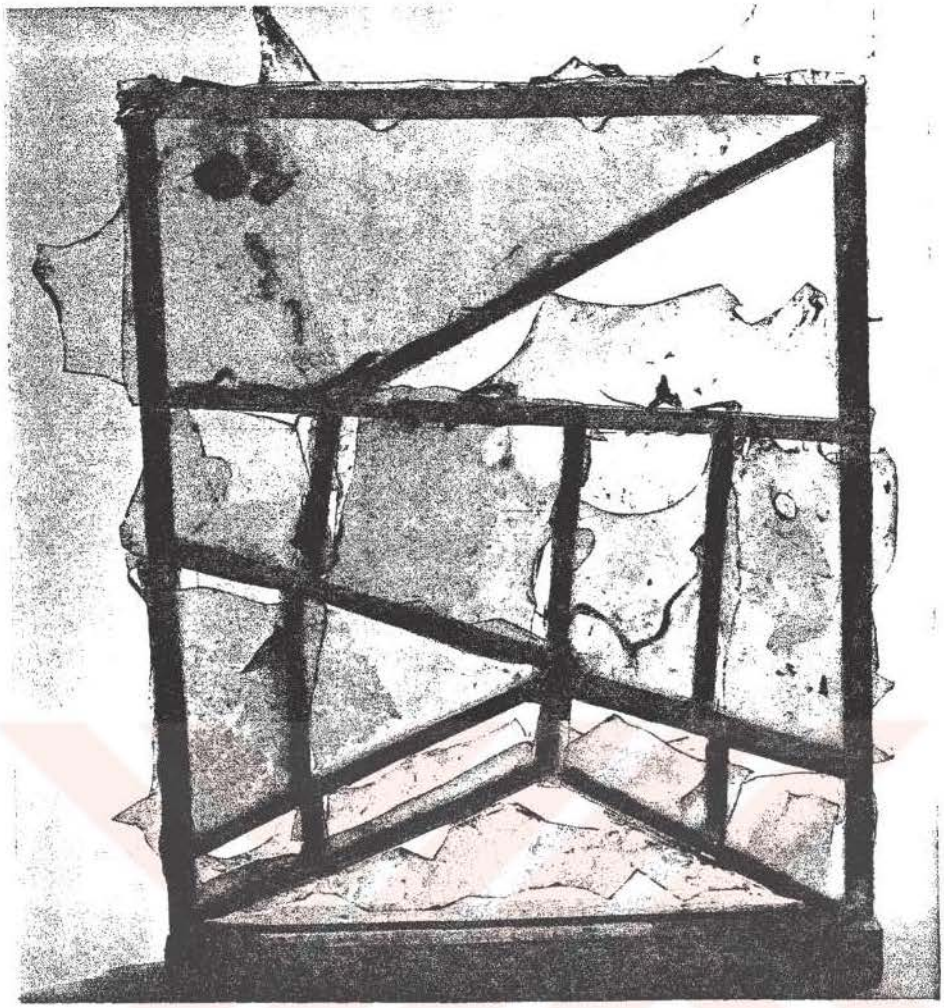
23- Metin HASEKİ, "İç Bükey Balonlar", Alçı



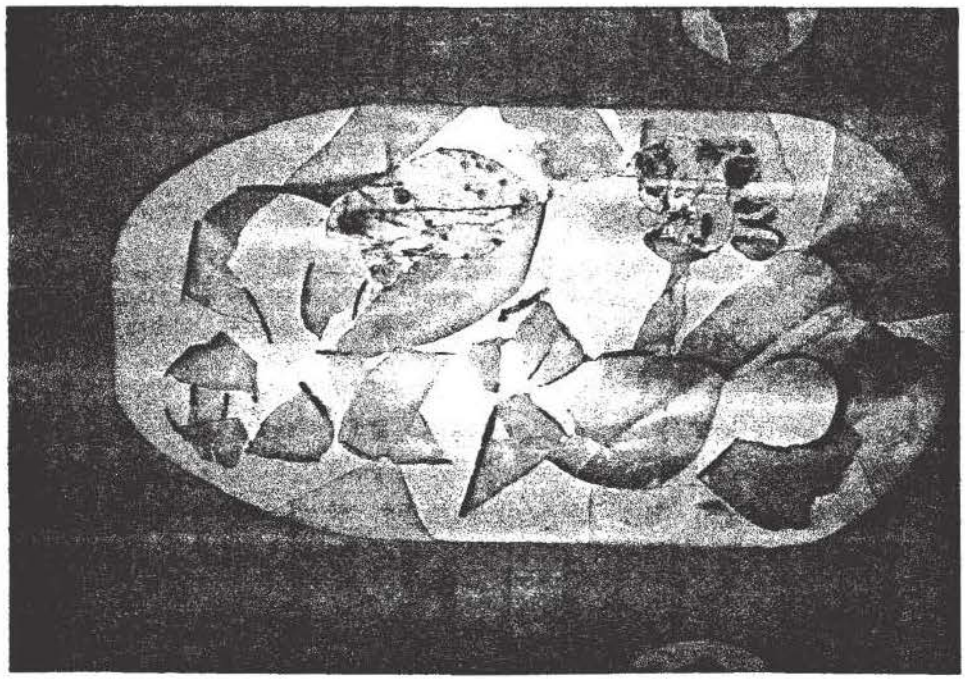
24- Metin HASEKİ, "Soyut", Bronz (1980)



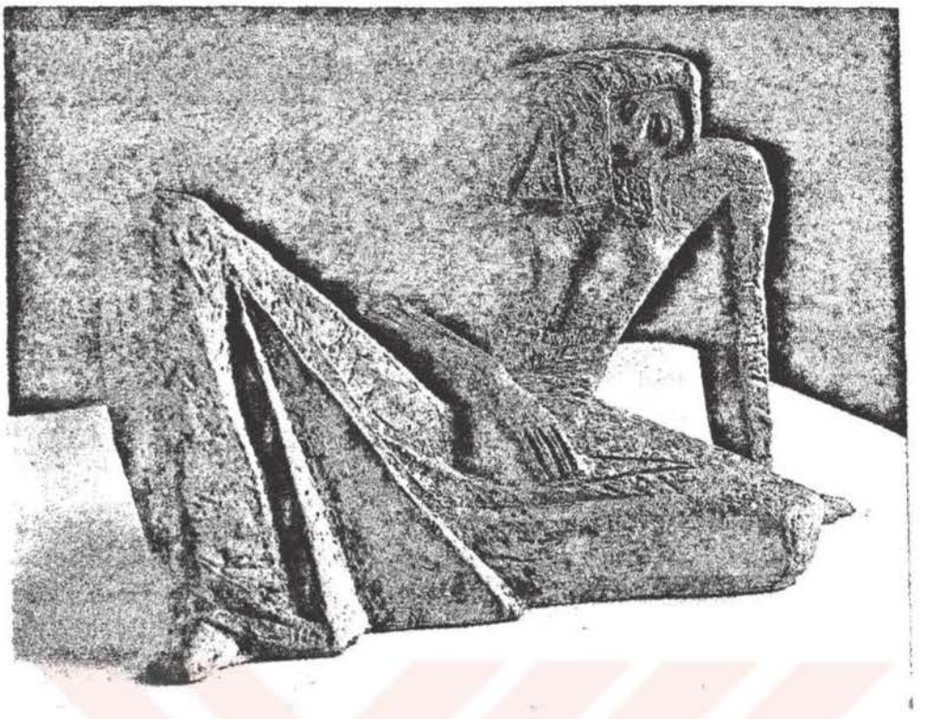
25- Haluk TEZONAR, *"Büst"*, Alçı *(1981)*



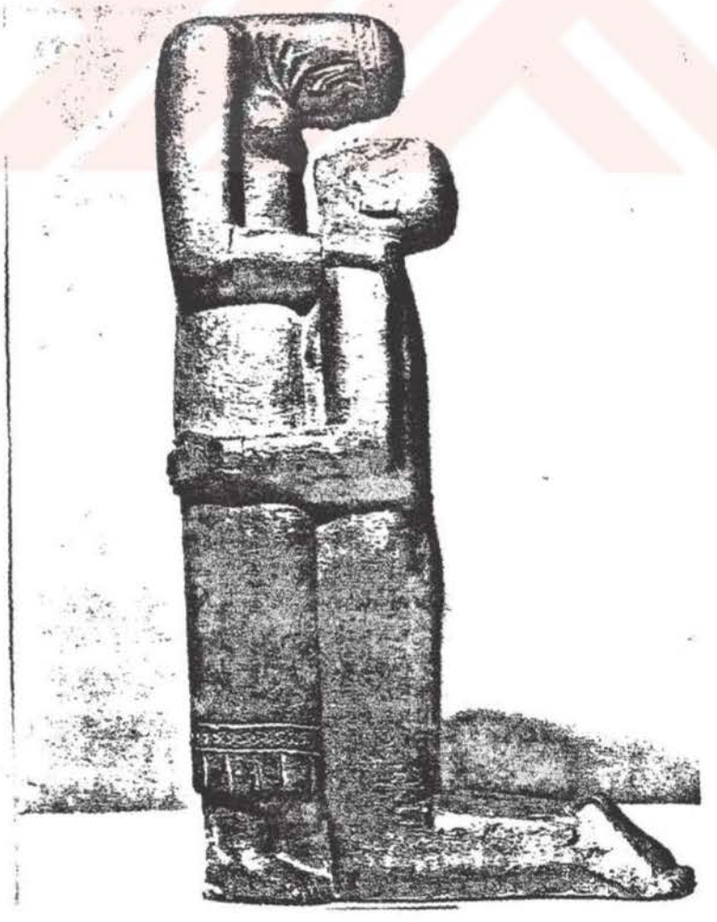
26- Füsun ONUR, "İkon I", Karışık gereç (1989)



27- Füsun ONUR, "Galeri Işıkları", Karışık gereç (1991)

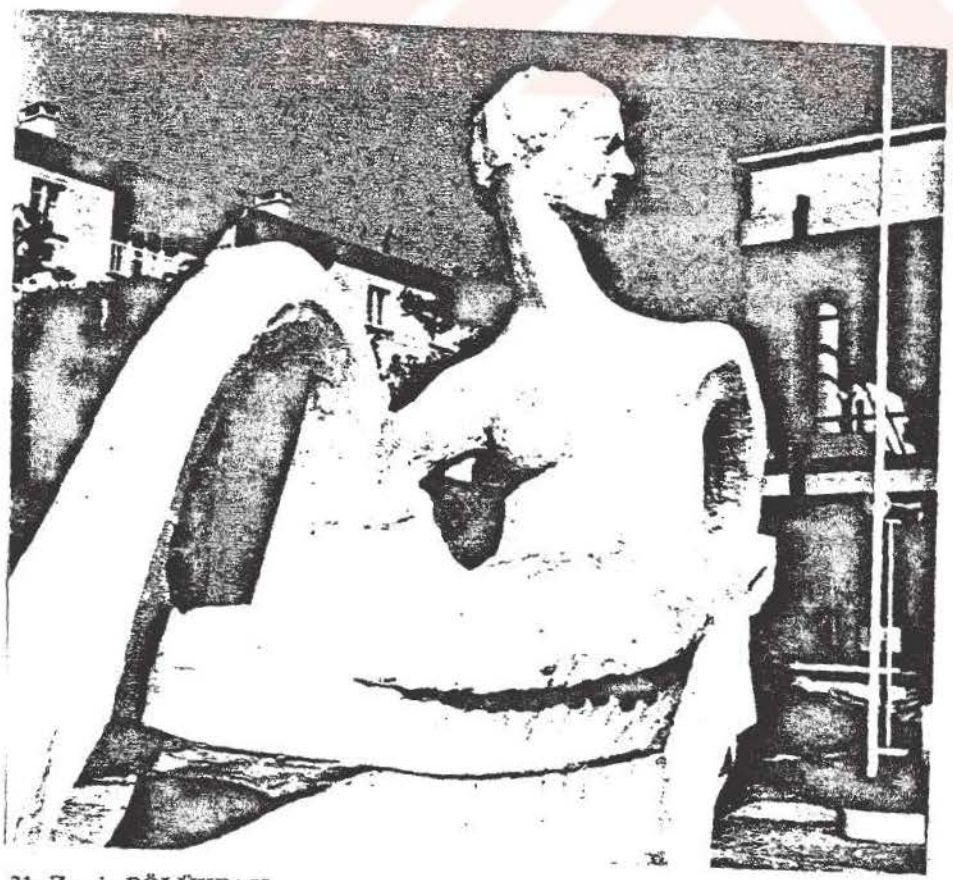


28- Hüseyin GEZER, "Oturan Kadın", Pişmiş toprak. Özel Kolleksiyon, (1984)

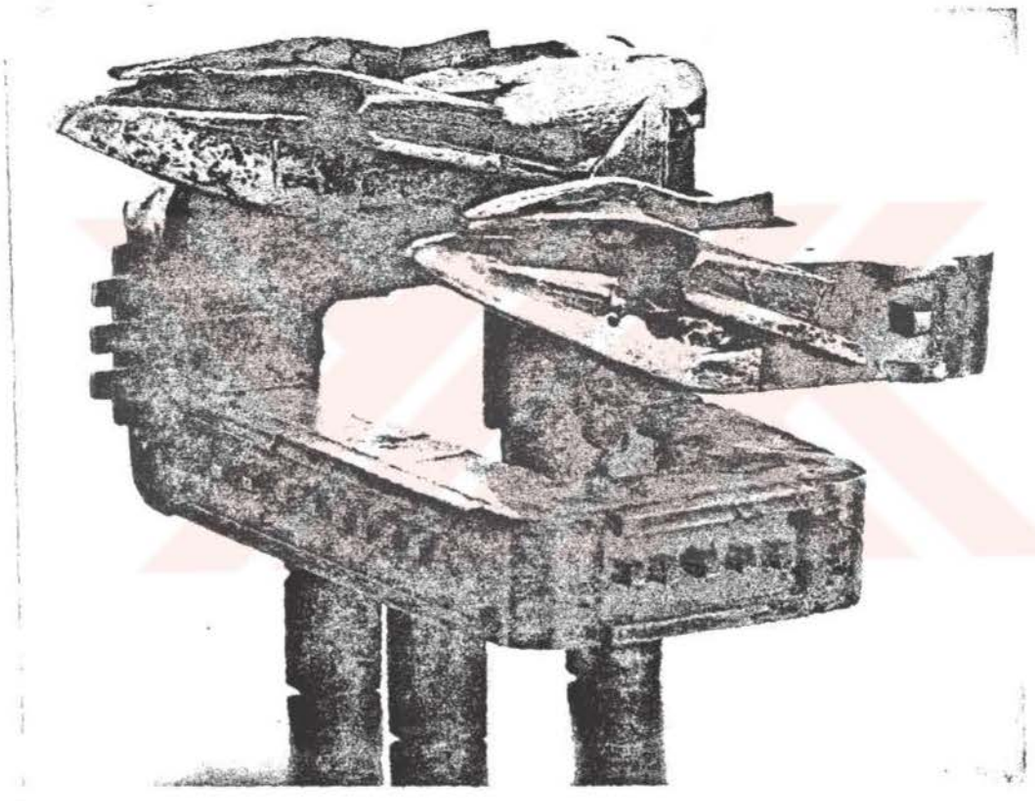


29- Hüseyin GEZER, 1 + 1 = 1 (Birleşme-Bütünleşme) (1991)

30- Zerrin BÖLÜKBAŞI, "Dansöz", Alçı



31- Zerrin BÖLÜKBAŞI

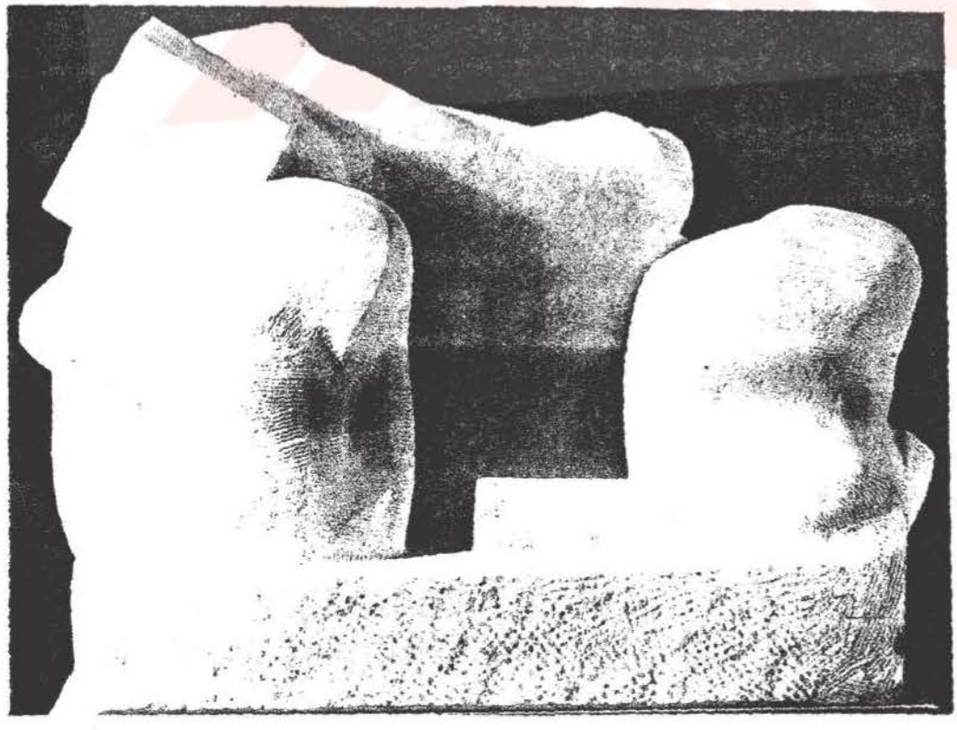


32- Ali Teoman GERMANER, "Canavarlar", Bronz (1984)

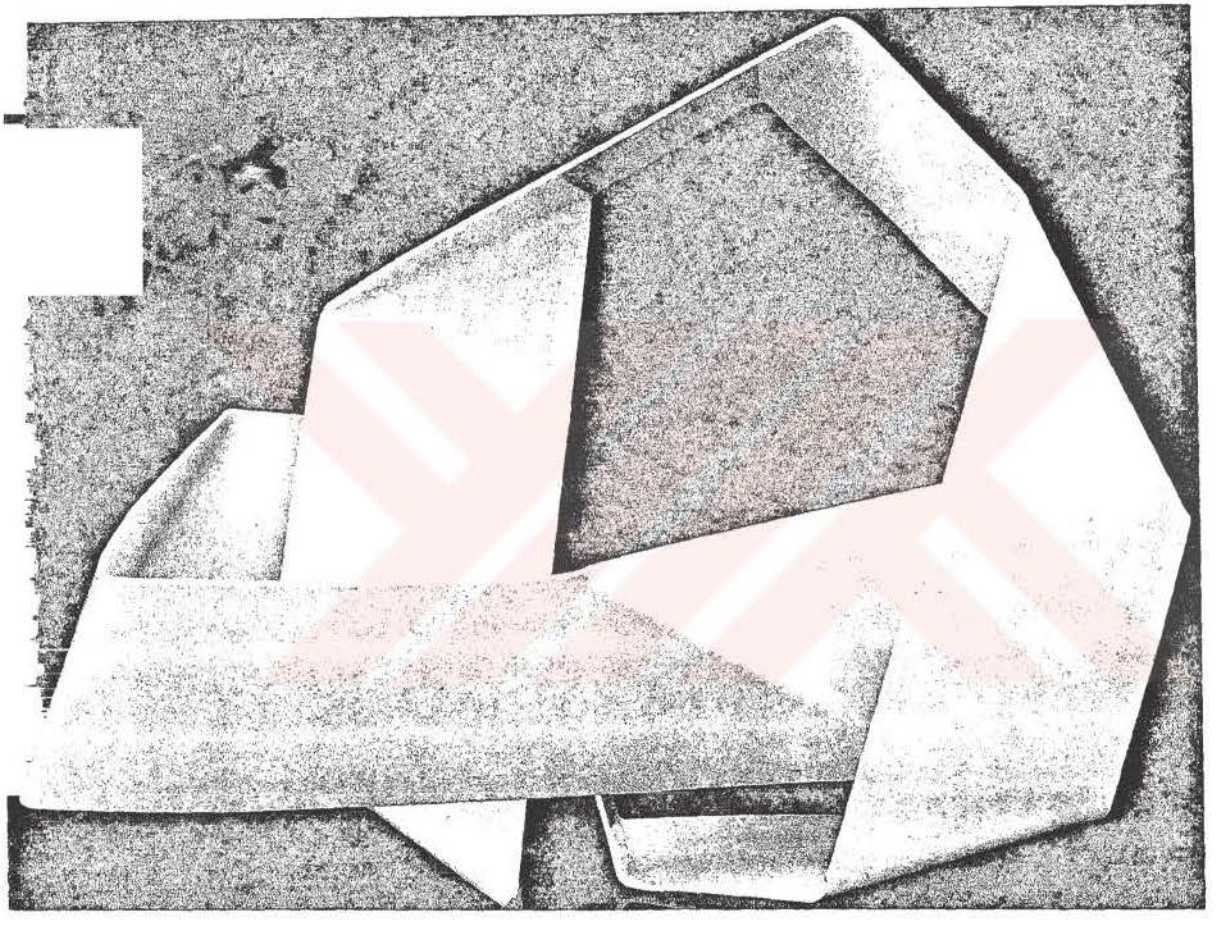
33- Koray ARİŞ, "Soyut", Kösele, 45x35x25 cm (1982)

34- Koray ARİŞ, Kösele, 70x20x19 cm (1989)

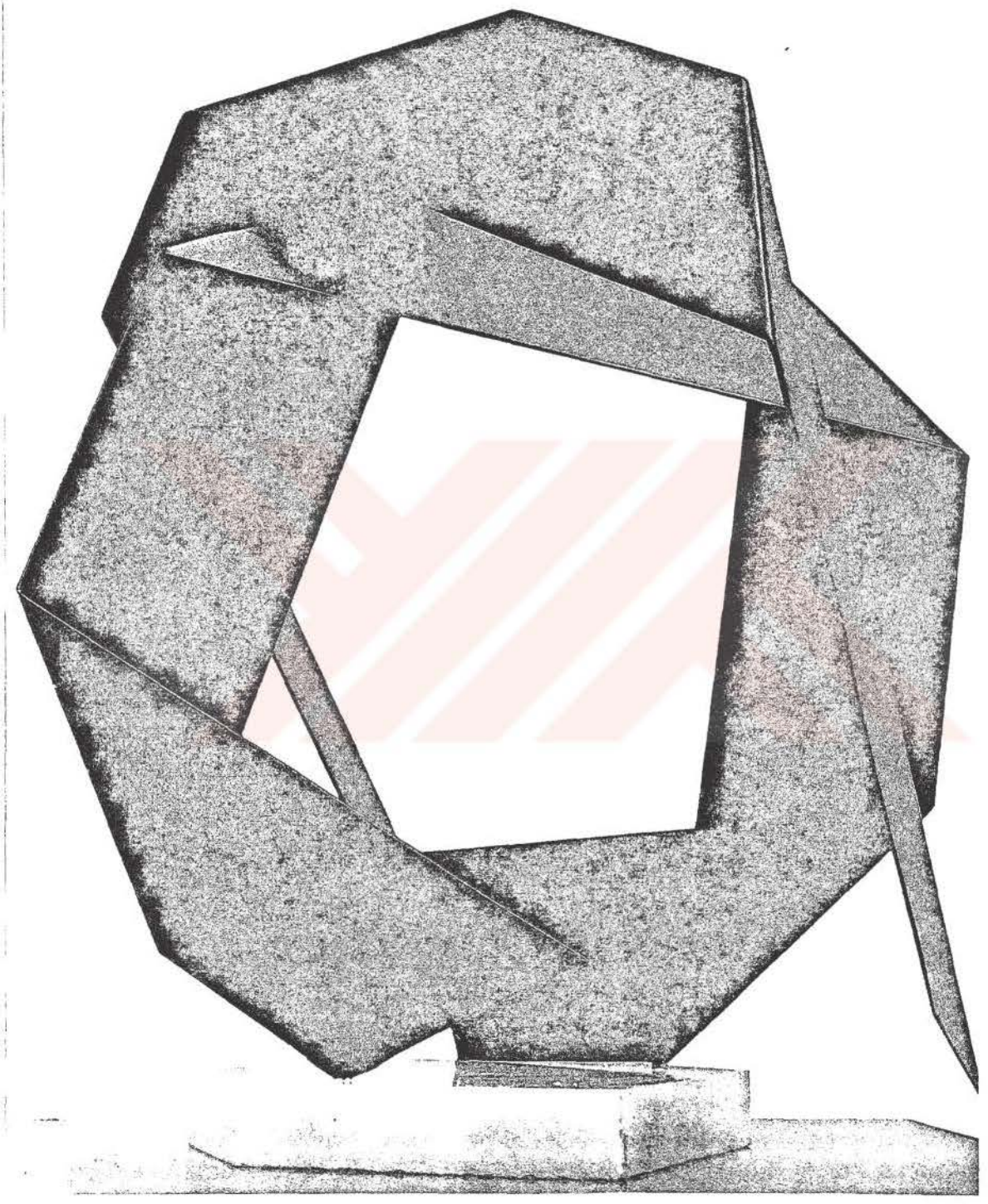
35- Yunus TONKUŞ, "İkili" Bronz



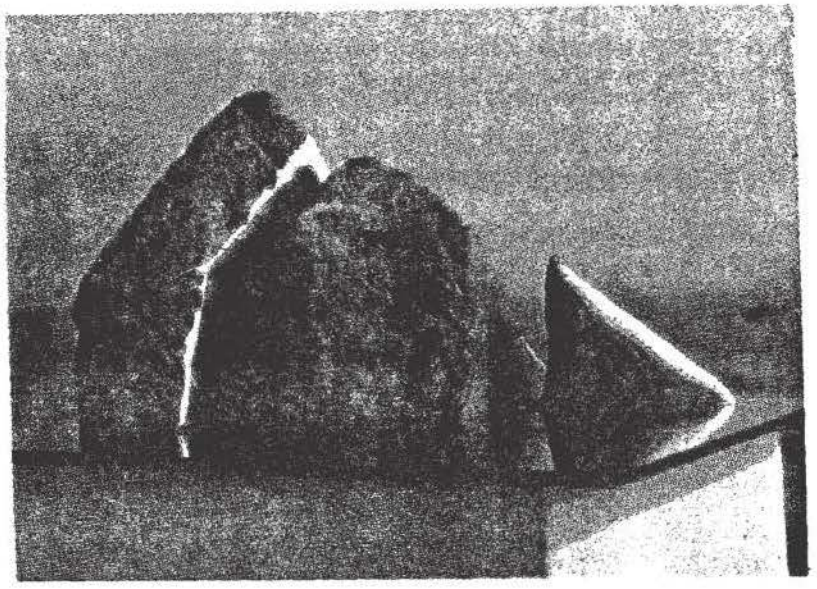
36- Yunus TONKUŞ, "Yaşam", 44x56x38 cm, Taş



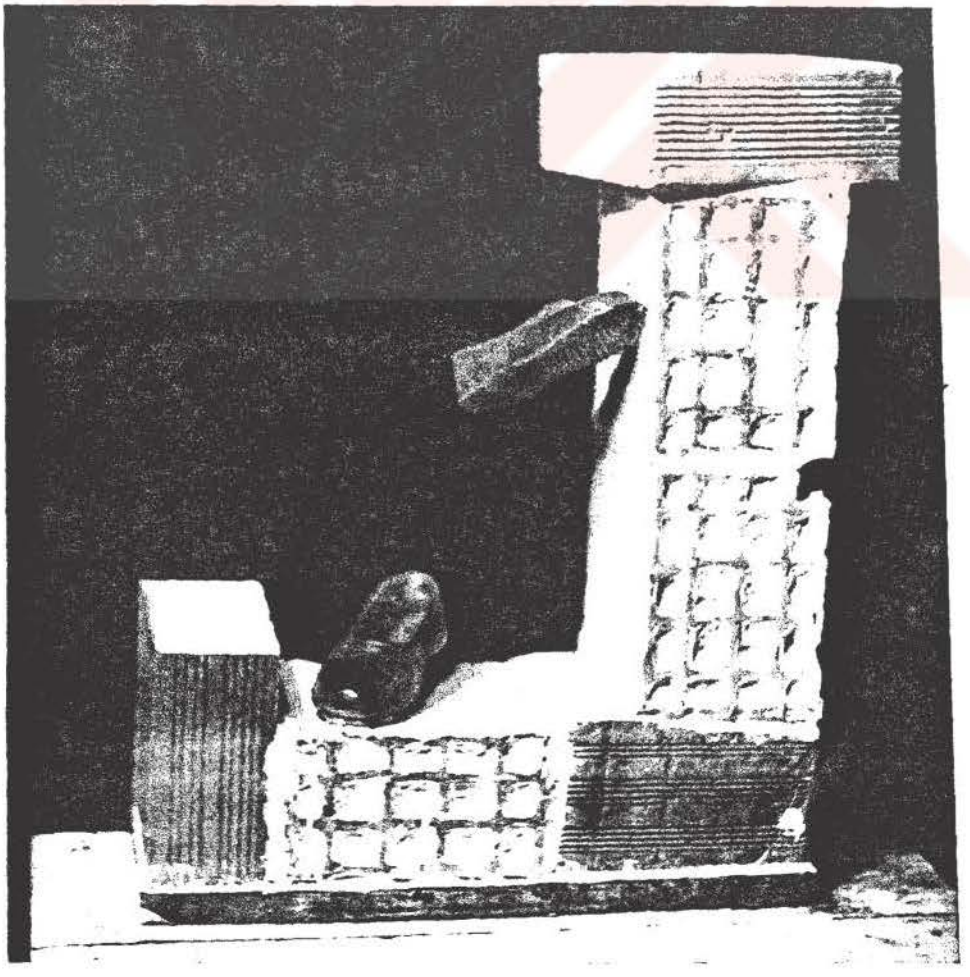
37- Seyhun TOPUZ, "Beyaz IV", 33x40x24 cm, Demir (1989)



38- Seyhun TOPUZ, "Siyah I" 46x46x34 cm Demir, (1989)

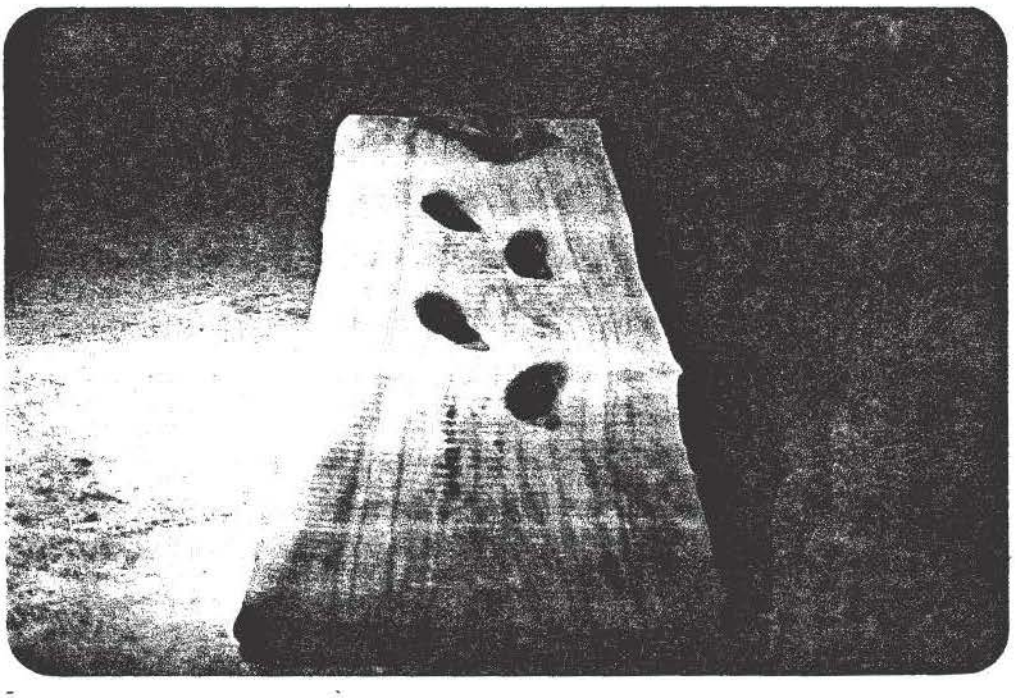


39- Meriç HIZAL, Taş



40- Remzi SAVAŞ, "Bir Yerde Bir An-III", Tuğla + Alçı, 20x50x70 cm (1992)

41- Remzi SAVAŞ, "Kaf Dağının Arkasında", Taş + Bronz, 25x25x120 cm (1992)



42- Remzi SAVAŞ, "Bir Yerde Bir An-IV", Ahşap + Bronz, 80x100x250 cm (1992)

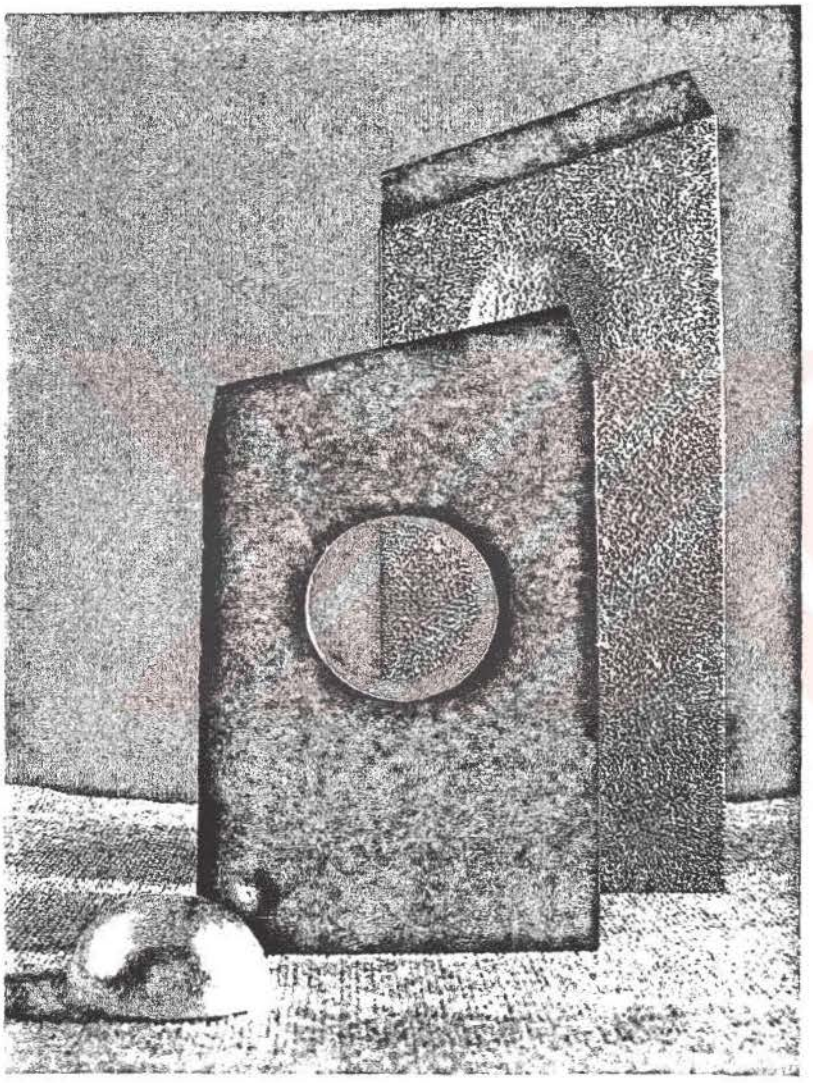
43- Ferit ÖZŞEN, "O'lar", Bronz (1992)

44- Ferit ÖZŞEN, "Hamile", Bronz (1992)

45- Berika İPEKBAYRAK (Kiram), "Kadınların Kurtuluşu", 123x70x80 cm Beton

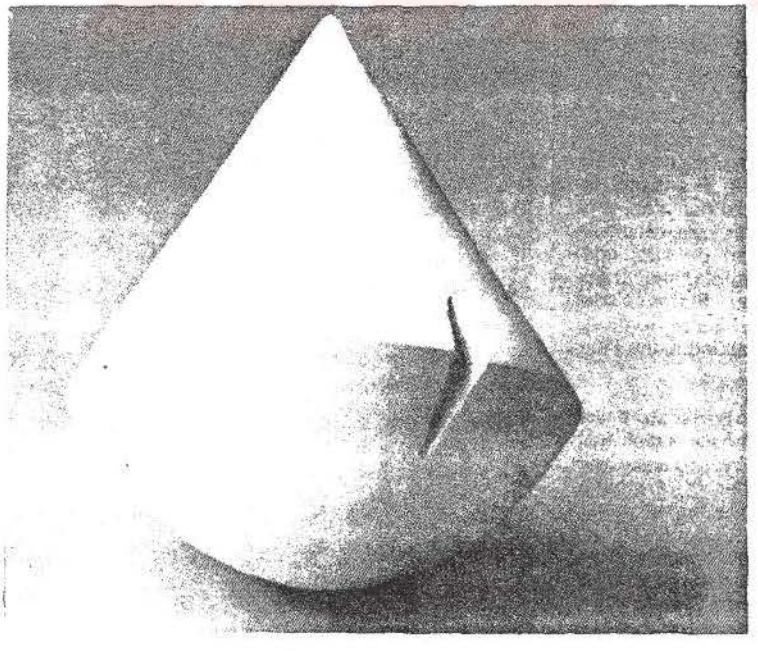
46- Zühtü MÜRİTOĞLU, "Figür", Bronz (1992)

47- Zühtü MÜRİTOĞLU, Bronz (1992)

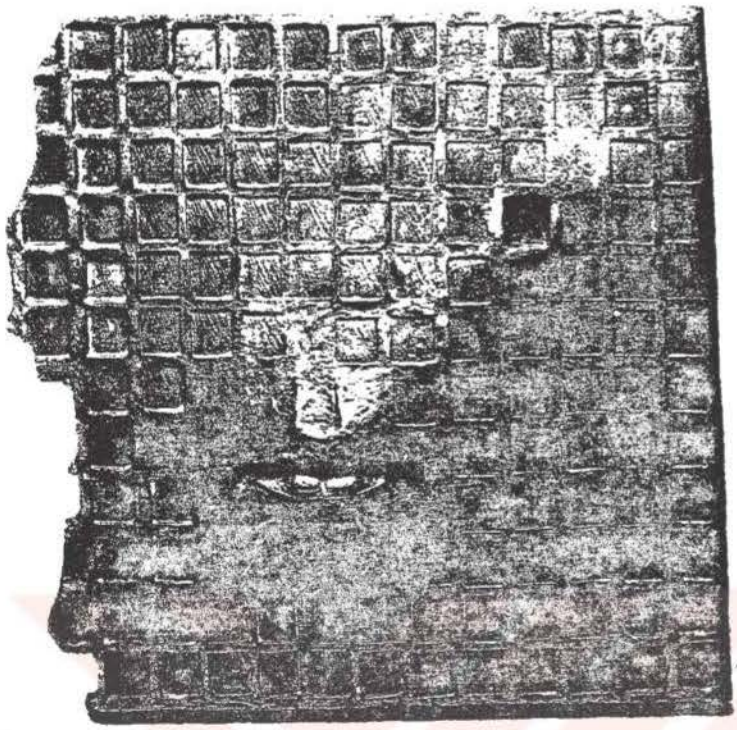


48- Meriç HIZAL, "Gün Doğumu" Siyah Gebze Taşı, Altın varak, 53 cm (1993)

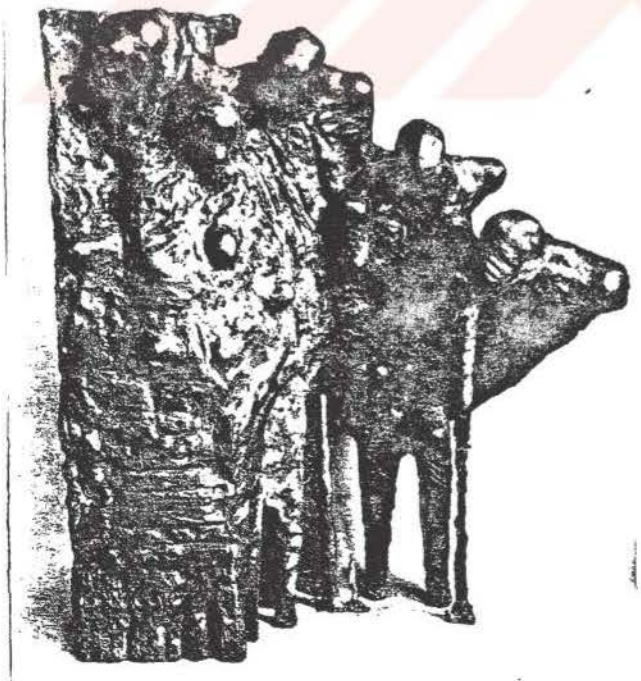
49- Meriç HIZAL, "Değişim III", Kandıra taşı, 43 cm (1993)



50- Yıldız TÜZÜN, Alçı

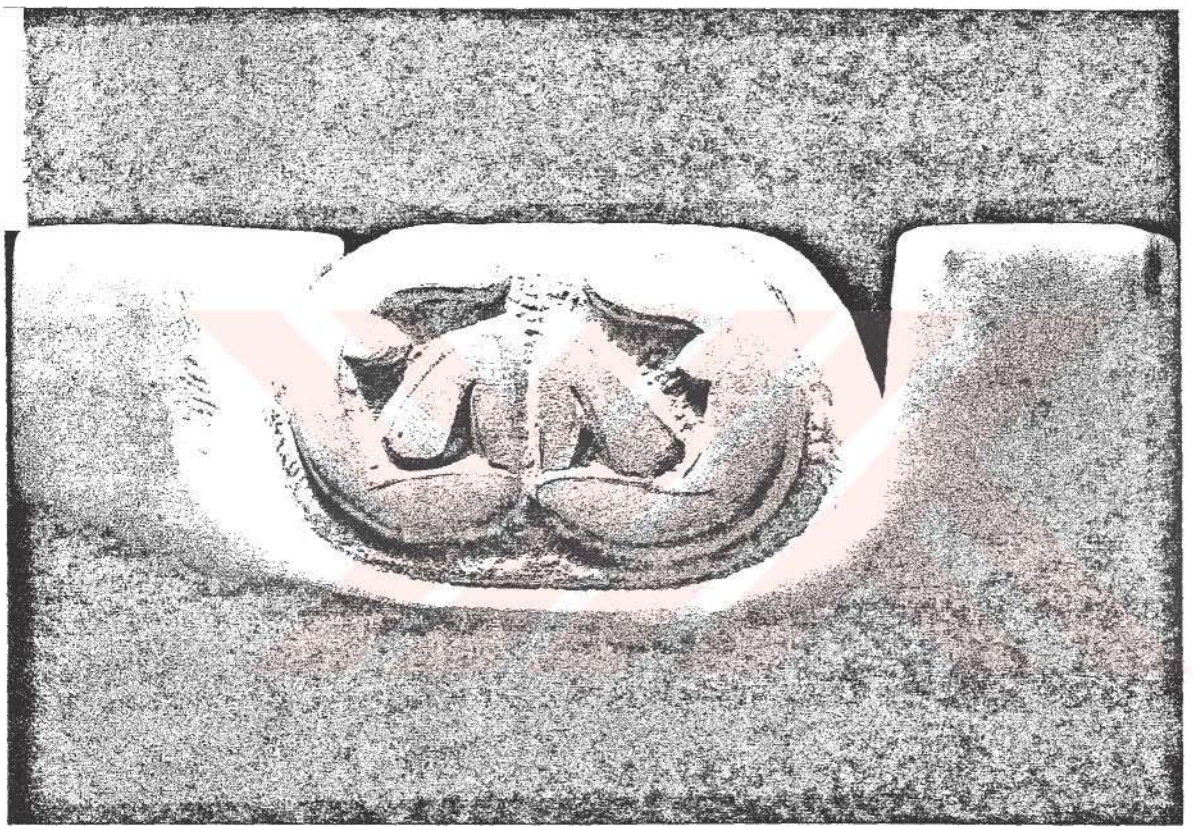


51- Rahmi AKSUNGUR, Bronz, 34x36 cm (1988)

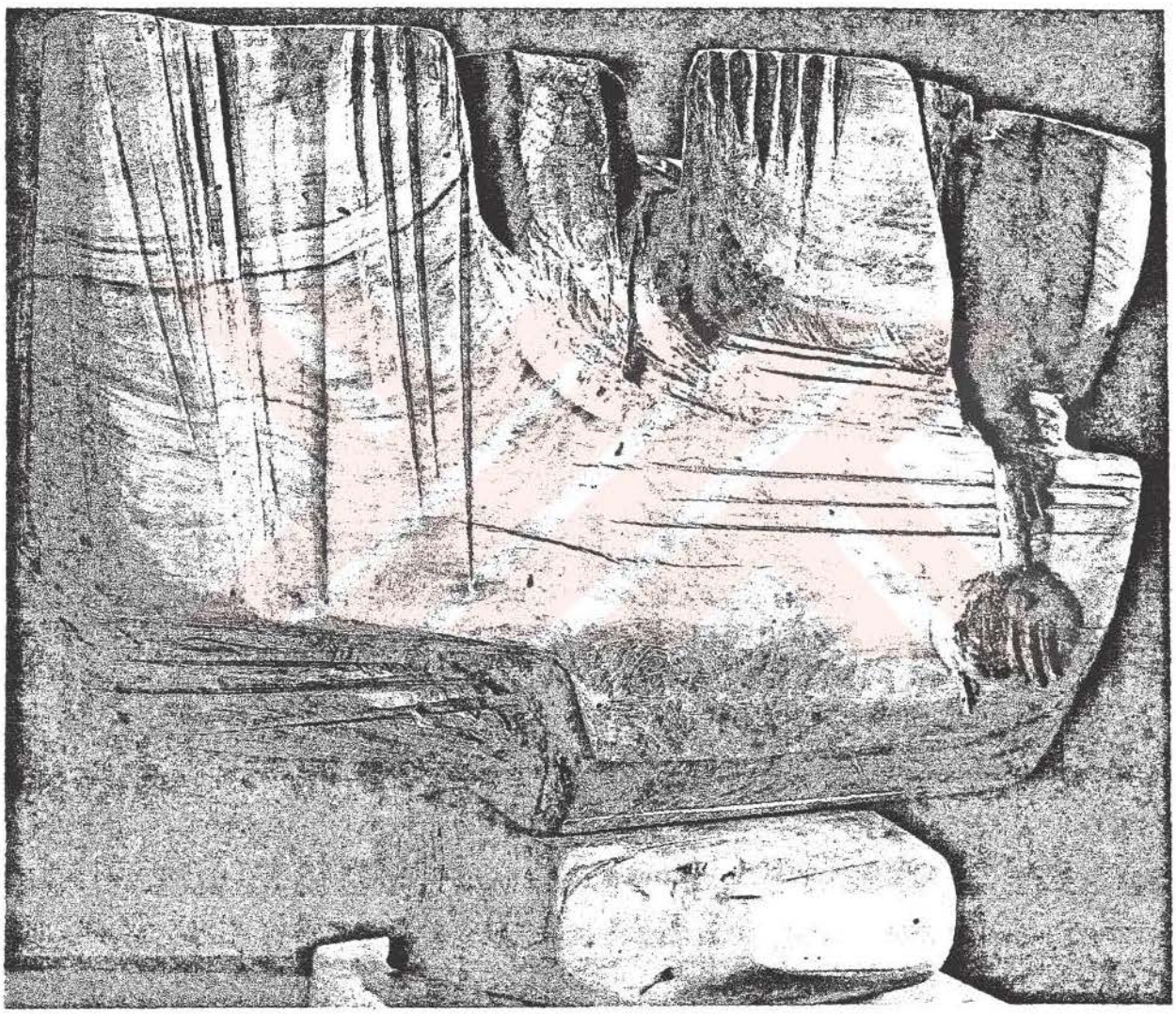


52- Rahmi AKSUNGUR, Bronz, 58x66x30 cm (1985)

53- Tamer BAŞOĞLU, "Venüs ve Helena", Taş ve Mermer, 13x22x28 cm.



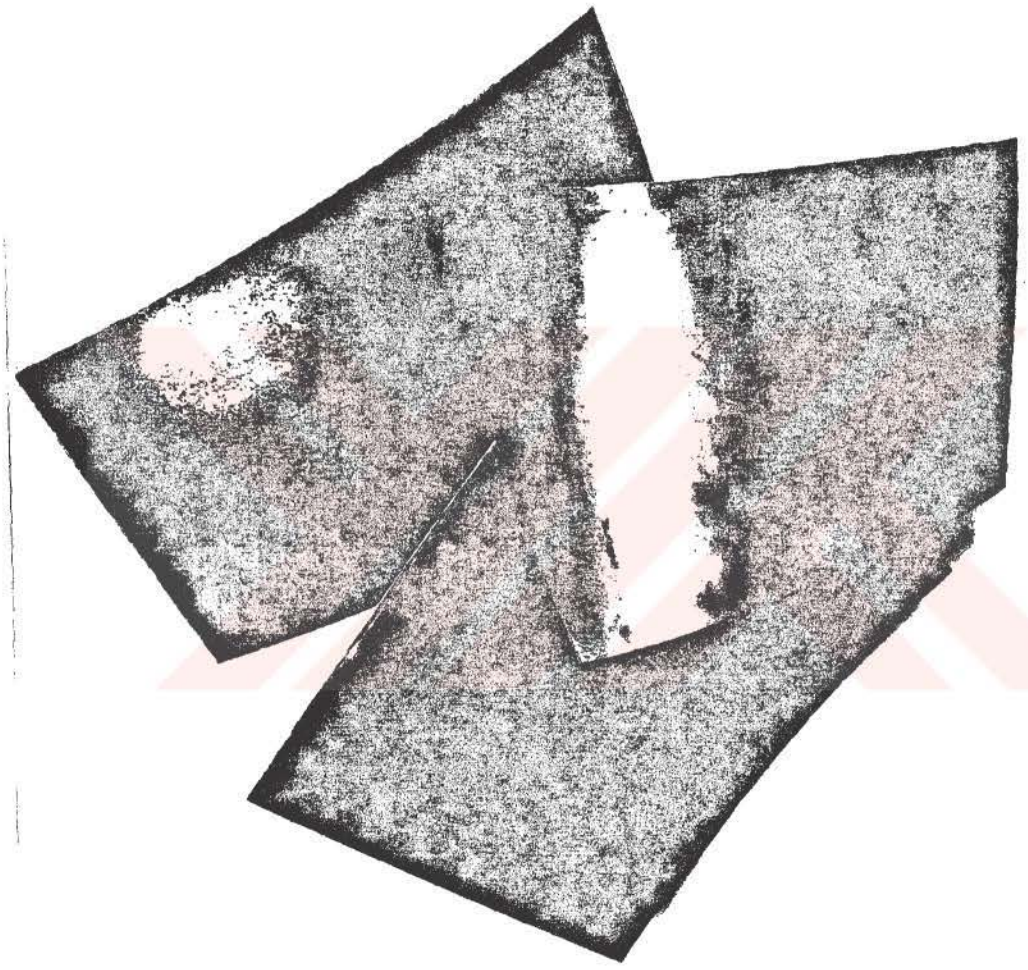
54- Tamer BAŞOĞLU, "Venüs ve Helena", Afyon Mermeri, 8x24x24 cm (1993)



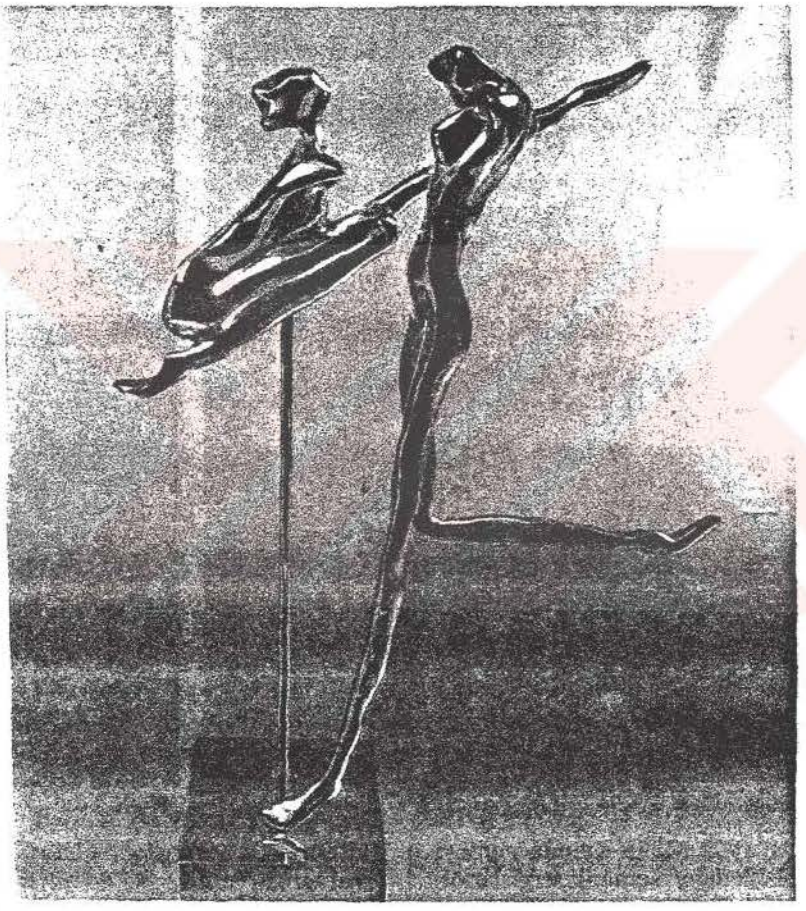
55- Tamer BAŞOĞLU, "Hatırlanan Anılar", Ceviz, 34x44x64 cm (1994)

56- Yunus TONKUŞ, "Contrabass", 237x111x64 cm Alçı.

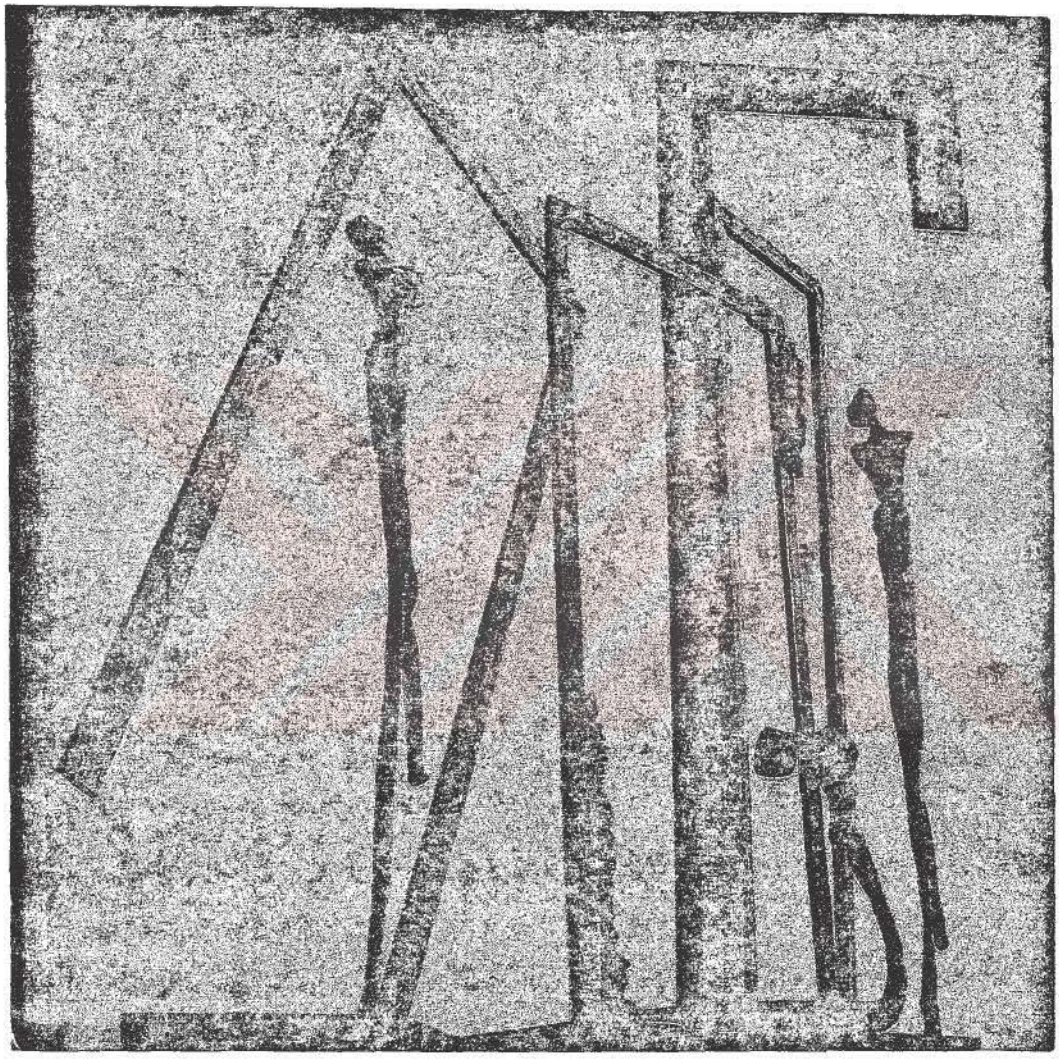
57- Yunus TONKUŞ, "Yazıt", 130x32x27 cm Mermer.



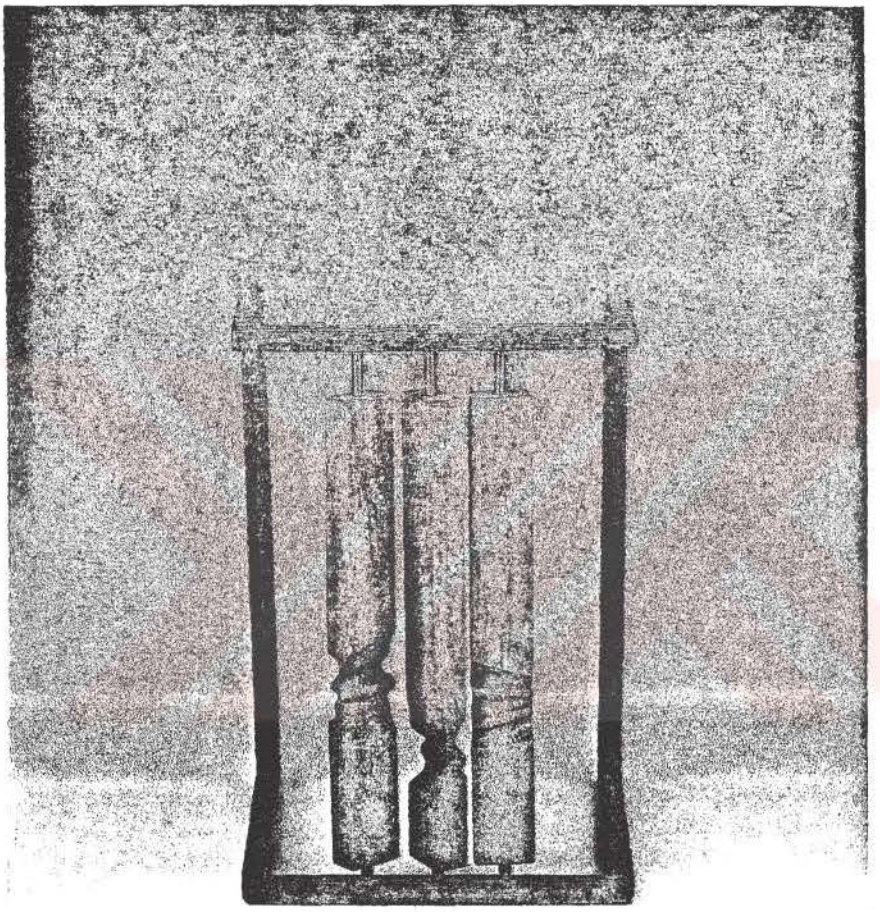
58- Seyhun TOPUZ, "Röljef" Demir + Saç 120x106x22 cm (1993)



59- Tuba İNAL, "Figürler", Bronz (1992)

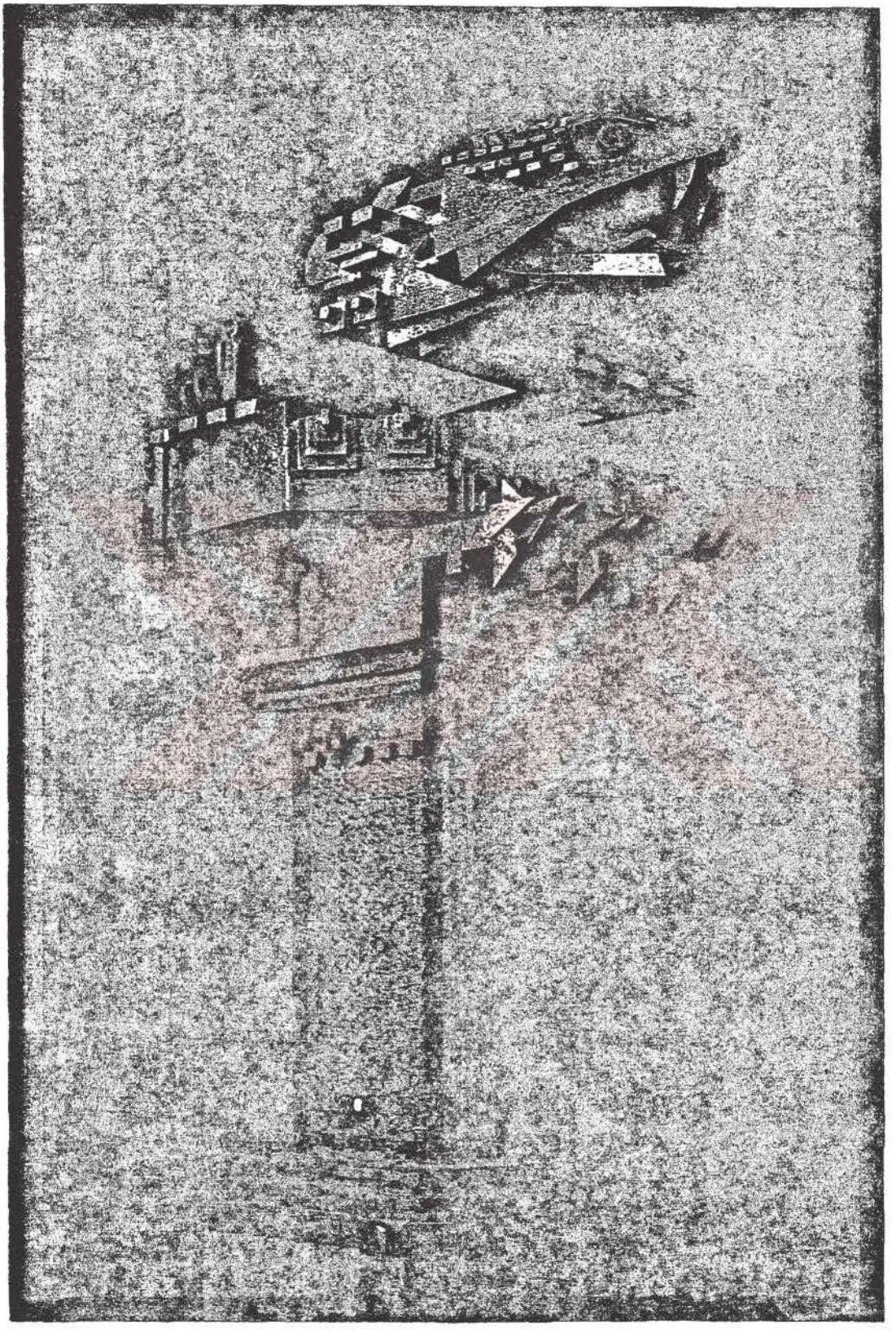


60- Tuba İNAL, "Sınırlar ve Figürler", Bronz (1992)



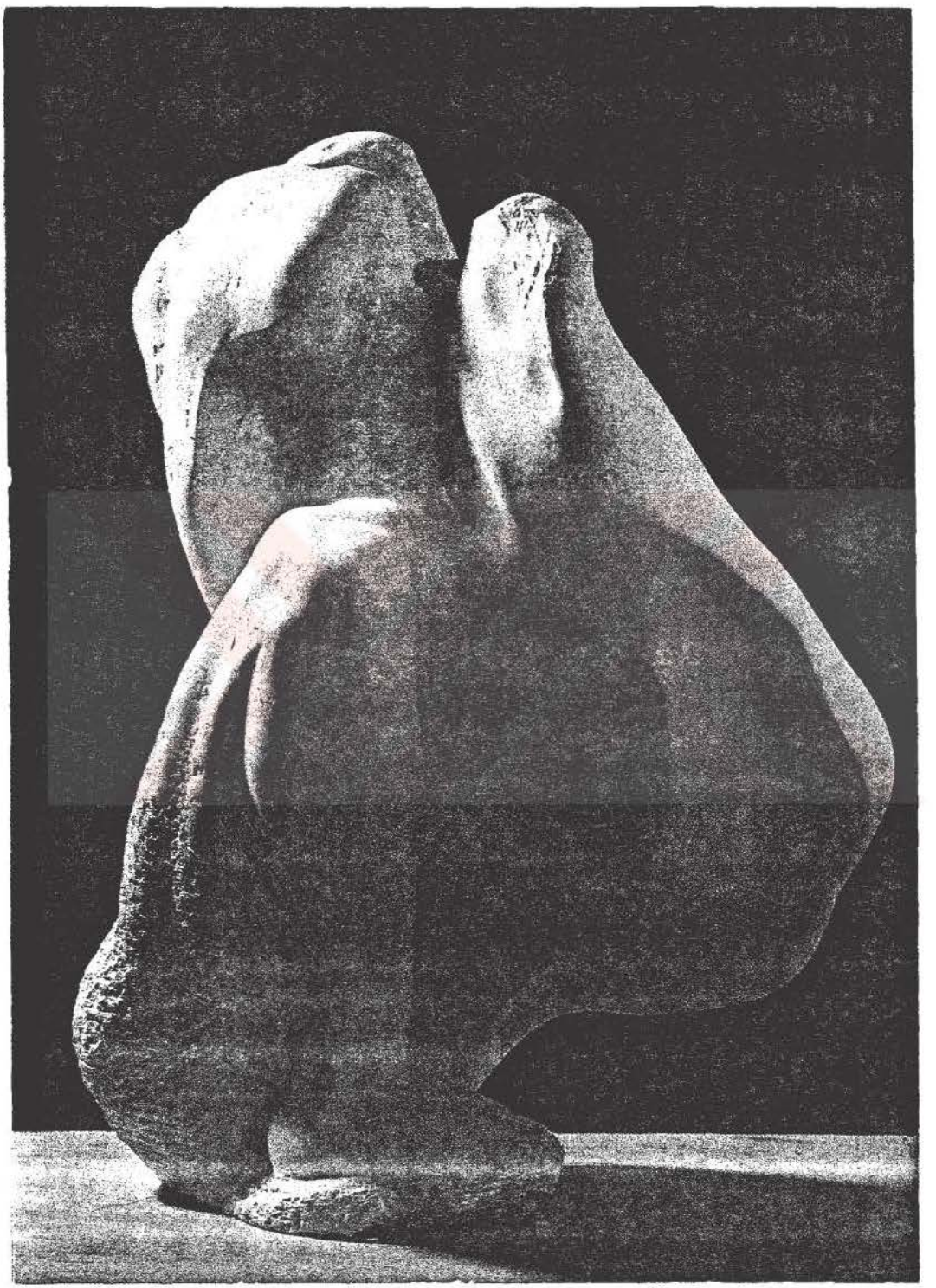
61- Hayri KARAY, Ahşap + Demir (1993)

62- Hayri KARAY, Ahşap + Demir (1992)

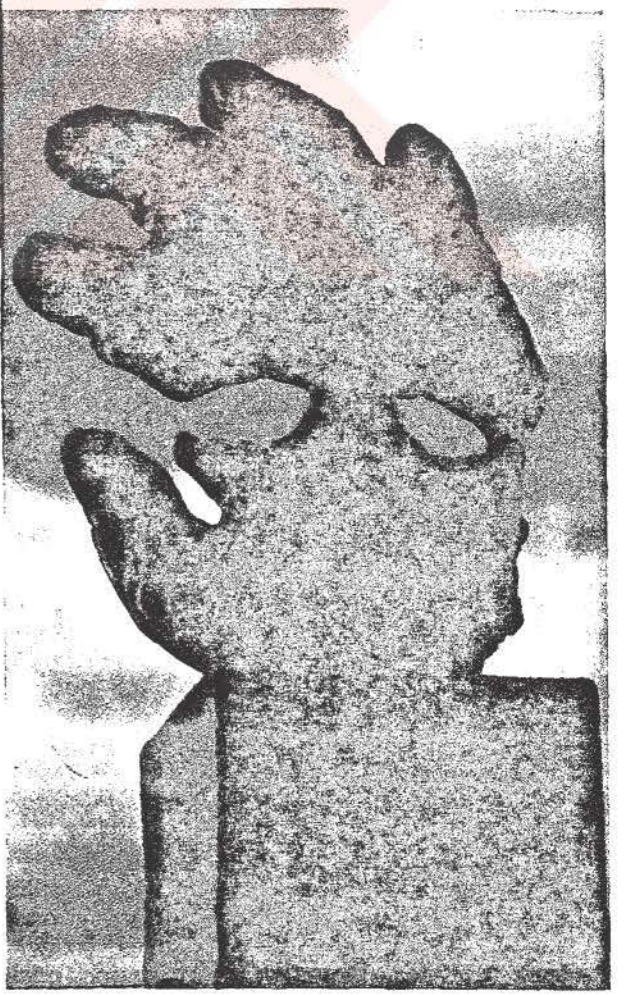


63- Ali Teoman GERMANER, "Canavarlar", Bronz (1992)

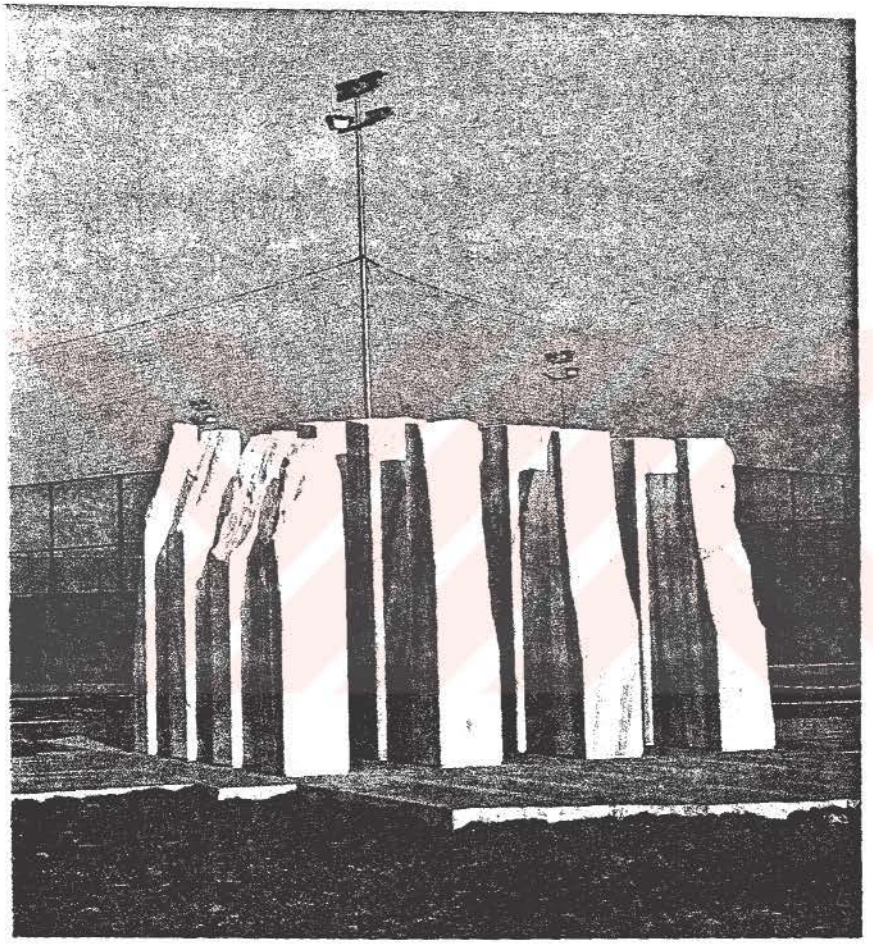
64- Ali Teoman GERMANER, Bronz (1992)



65- Mehmet AKSOY, "Varlık Yokluk Arasında", Yayladağı taşı, 110X70x60 cm (1992)

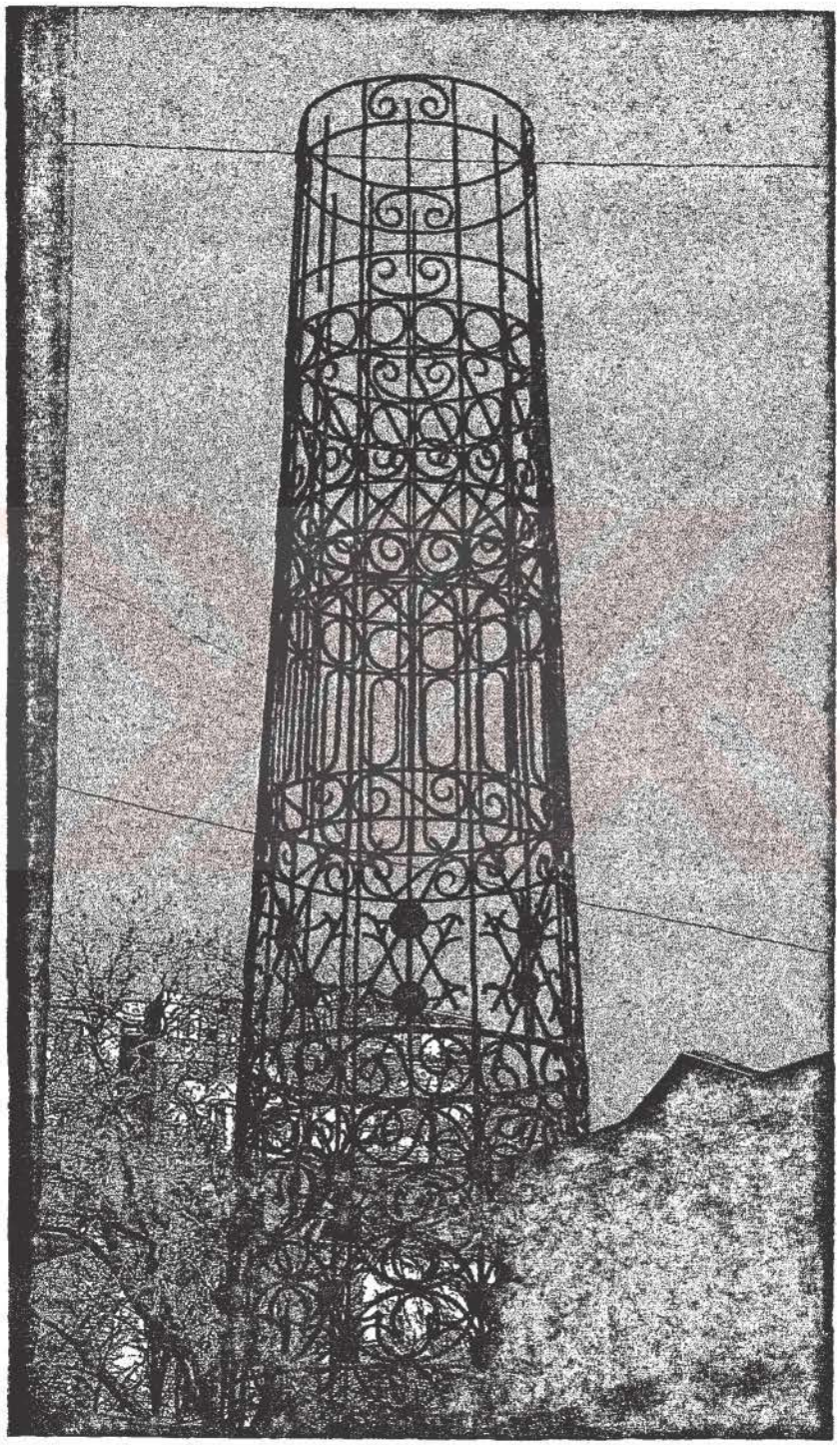


66-67- Salih COŞKUN, Bronz (1993)



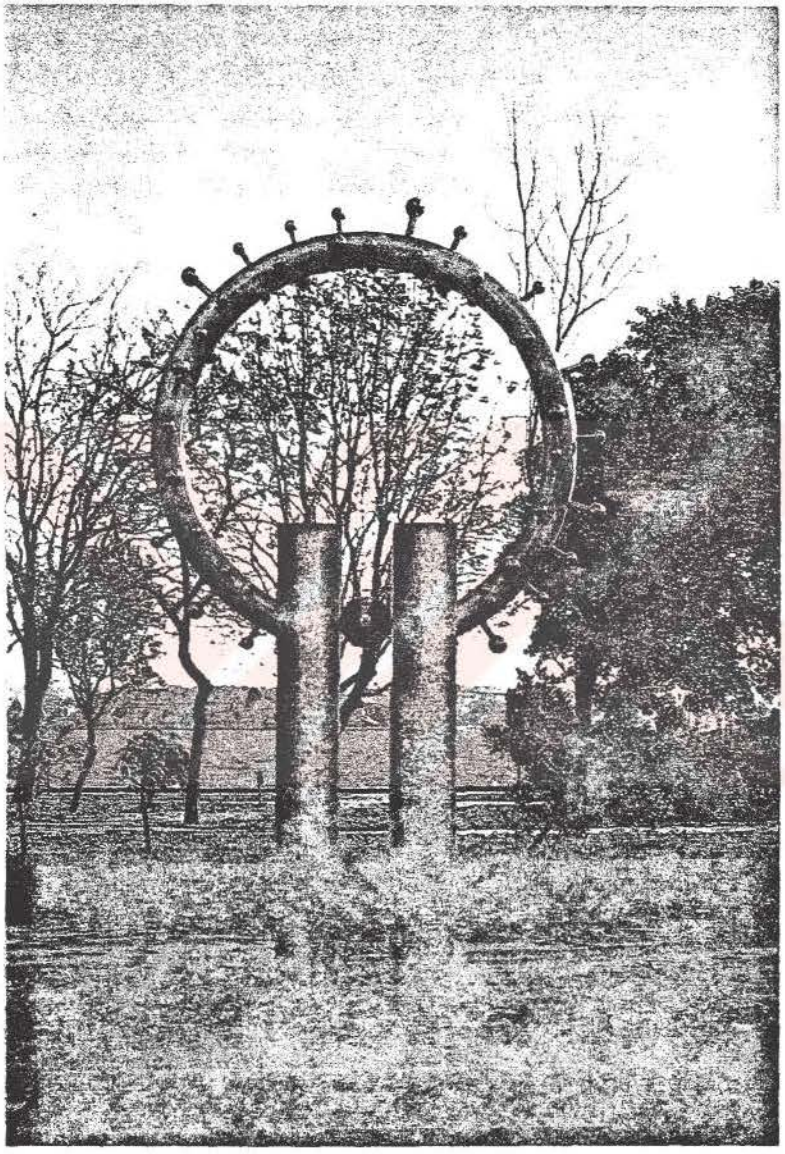
68- Vedat SOMAY, Mermer, Yenikapı Sahil Şeridi

69- Önder BÜYÜKERMAN, Karışık gereç (1993)

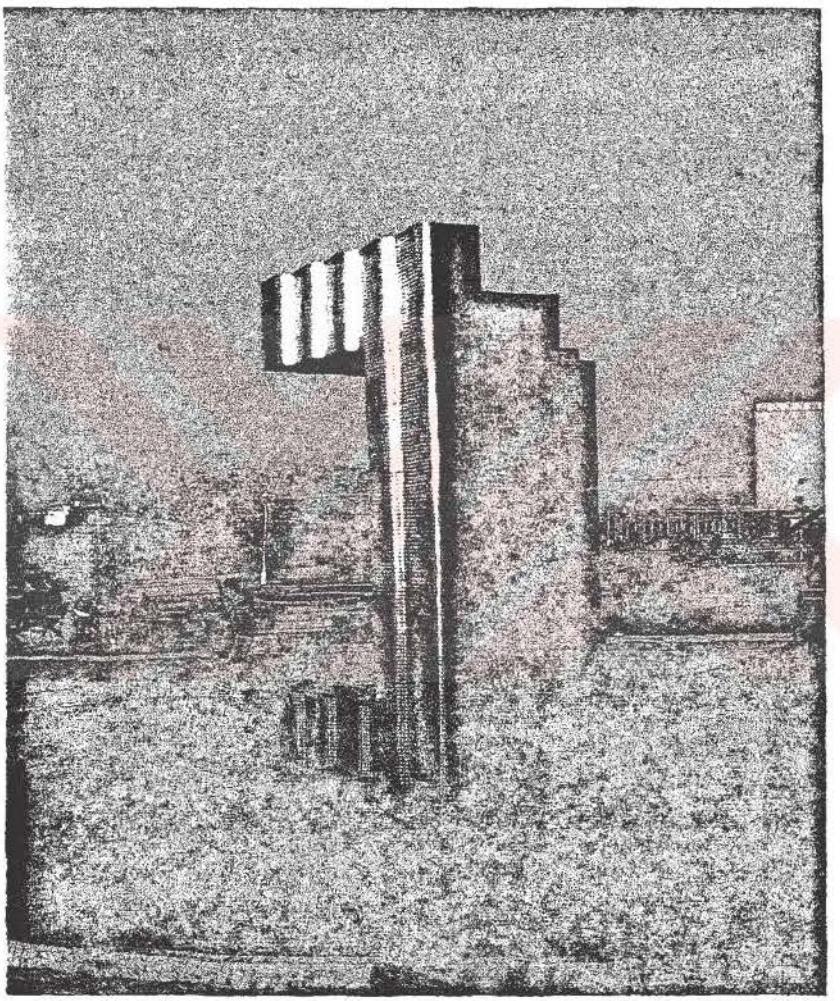


70- Ayşe ERKMEN, Demir, Tünel (1993)

71- Işılar KÜR, Paslanmaz Çelik, Kadıköy Meydanı (1993)

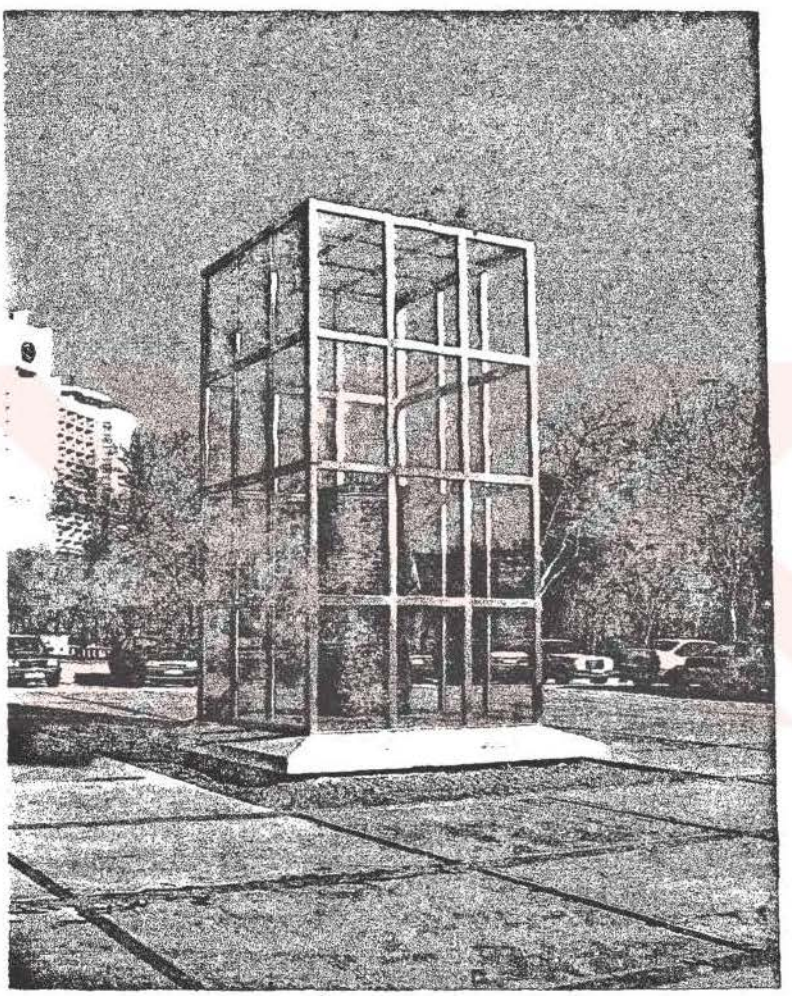


72- Ertuğ ATLI, Kabataş Parkı, Paslanmaz çelik, siyah mermer (1993)

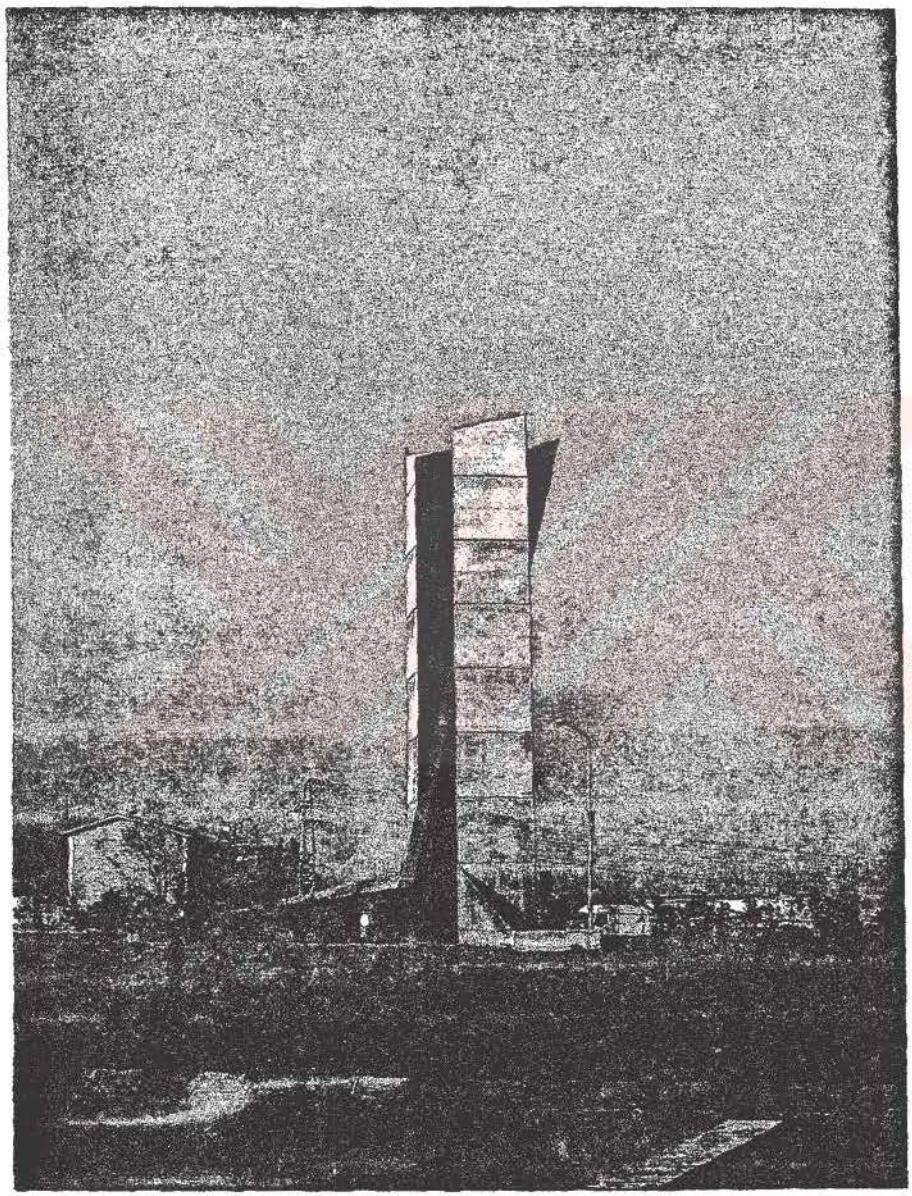


73- Meriç HIZAL, Bronz, Üsküdar Meydanı (1993)

74- Mümtaz IŞINGÖR, Paslanmaz çelik, Ihlamur (1993)



75- Adem YILMAZ, Karışık gereç Taksim (1993)



76- Ümit ÖZTÜRK, Beton, Prinç, Atatürk Havaalanı Kavşağı (1993)

77- Rahmi AKSUNGUR, Siyah mermer, Maçka Demokrasi Parkı (1933)