

HEYKEL ARAşTIRMALARI - 1

HEYKEL



Prof.Dr. Oğuz YURTTADUR
Doç. Şeyma Müge İBA

yaz
yayınları

Heykel Araştırmaları - 1

Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR

Doç. Şeyma Müge İBA

yaz
yayınları

2024

Heykel Araştırmaları - 1

Editör: Prof.Dr. Oğuz YURTTADUR

ORCID NO: 0000-0001-7951-3834

Editör: Doç. Şeyma Müge İBA

ORCID NO: 0000-0003-1612-2494

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-6171-25-1

Aralık 2024 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarımı ve Görsel: Prof.Dr. Oğuz YURTTADUR

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

MEDARDO ROSSO HEYKELLERİNDE İZLENİMCİ İFADE....1

Oğuz YURTTADUR

KAVRAMSAL SANATIN YENİLİKÇİ İFADE BİÇİMLERİ: SOL LEWİTT'İN TAMAMLANMAMIŞ AÇIK KÜP HEYKELLERİ.....18

Metin ŞEN

HEYKELDE DEĞİŞEN KİMLİK TEMSİLİ VE ALÇI KALIP TEKNİĞİ İLE ŞEKİLLENEN SIRADAN BEDENLER “GEORGE SEGAL”43

Şeyma Müge İBA

ÇAĞDAŞ SANATTA SOYUT DÜŞÜNMEÜZERİNE BİR ESER İNCELEMESİ (Mustafa BULAT: “1914-15 Sarıkamış Harekatı”)63

Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK, Zeliha KAYAHAN, Murat ASLAN

DÂRÜLMÜLK SERGİ SARAYINDA BULUNAN TÜRKİYE SELÇUKLU SULTANLARI HANEDAN SERGİSİ.....83

Sümeyye Eylül YILDIRIM

TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVLETİ İDEOLOJİSİNİN ANIT HEYKELLER ÜZERİNDEN YANSIMALARI ANKARA İLİ ÖRNEĞİ107

Volkan DEMİR

TÜRK HEYKEL SANATINDA POSTMODERN ETKİLER129

Aslıhan BAYRAM

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

MEDARDO ROSSO HEYKELLERİNDE İZLENİMCİ İFADE¹

Oğuz YURTTADUR²

1. GİRİŞ

İzlenimcilik(Empresyonizm) akımı, 19.yy resim sanatının yanı sıra heykel sanatında da etkili olmuştur. Bu akımda heykel alanında üretim yapan Medardo Rosso kendi dönemi içerisinde gerek malzeme kullanımı, gerekse biçimsel olarak farklı yorumlamalarıyla öne çıkmaktadır. Sanatçı hayatı boyunca üretkenliği sürdürmüş ve biçimsel etkiyle derinleştirdiği ifadeleri, heykelde yeni bir anlatım diline dönüştürmüştür. Bu çalışmada Medardo Rosso’nun kendi alanında geliştirdiği biçimsel üslup ve yenilikler, eserleri bazında analiz edilerek incelenmiştir.

İzlenimcilik akımı, Félix Nadar’ın 1874 yılında Paris Capucines Bulvarı’ndaki stüdyosunda “Adsız Sanatçılar Birliği”ni oluşturan otuz sanatçının resmi salona karşı düzenlediği alternatif sergide ortaya çıkmıştır(Antmen, 2009, 21). Akım, bu sergide yer alan Claude Monet’ye ait “İzlenim: Gündoğumu” adlı eserle biçimsel yönelimini almaktadır. Görsel l’de görüldüğü üzere resim bitmemişlik duygusundadır. Ayrıca hızlı tuşelerle ve çok net olmayan bir yaklaşımla adeta anın fotoğrafını çekercesine resmedilmiştir. Akım adını bu resmin başlattığı biçimsel yaklaşımla, eleştirmen Louis Leroy’un 25

¹ Bu çalışma, “Made By Artist- II. Uluslararası Selanik Sanat ve Tasarım Sempozyumu”nda sözlü olarak sunulan “Medardo Rosso Heykellerinde Anlam Ve Form İlişkisi” isimli özet bildiri esas alınarak hazırlanmıştır.

² Prof.Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, oguzyurtadur@gmail.com, ORCID iD: 0000-0001-7951-3834.

Nisan 1874’te yayımlanan Le Charivari dergisinde yaptığı “düpedüz izlenimden ibaret” söyleminden almıştır.



Görsel 1: Claude Monet, İzlenim: Gündoğumu, 1872, Yağlı boya, 48 cm × 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg

İzlenimci resmin sınırları çok net bir şekilde çizilirken, izlenimci heykelde ise öncelikle Auguste Rodin öne çıkmaktadır. Rodin akademik heykele karşı bir tavır sergilemiştir. Güzel sanatlar okulu tarafından üç kere ret edilen sanatçı (Antmen, 2009, 15), gerçeklik olgusunu heykellerine biçimsel dokular, duygu aktarımları ve müdahalelerle gerçekleştirmiştir. Aslında izlenimciler anlık değişimleri yakalama çabasındayken giderek gerçeklikten de kopmaya başlarlar. Bu durum, akım genelinde biçimsel birliğin daha esnemesine yol açmaktadır. İzlenimciler, nesnelerin salt biçimlerini eserlerine yansıtmamanın ötesine geçerek, onların ışık karşısındaki davranışlarını eserlerine yansıtır. Bu sebeple izlenimci eserlerde, keskin hatlı kontürler ve gerçekçi ayrıntıların yerine sanki çevrelerini aydınlatan ışık kaynağıymışçasına ışıma hissi veren titreşimler halinde kullanımlar mevcuttur (Sözen ve Tanyeli, 2016, s. 150).

İzlenimcilik, heykel sanatında modernizm öncesi romantik ve klasik üsluptan çıkışı ifade eden bir dönem olarak görülebilir. Heykelde belki de ilk kez izlenimci üslupta çalışan sanatçı Medardo Rosso'dur (Huntürk, 2016, 15). Rosso genellikle alçı üzerine şeffaf balmumuyla çalışır. Böylece heykellerinde tıpkı diğer izlenimcilerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde eder (Ayaydın, 2015, 90). Bu sebeple Rosso geleneksel form biçimlendirme çabasının dışına çıkmaktadır.

2. MEDARDO ROSSO HEYKELLERİ

1858- 1928 yılları arasında yaşayan İtalyan sanatçı Brera Akademisi'nde sanat eğitime başlar fakat bazı anlaşmazlıklar nedeniyle okuldan atılır. Genellikle maddi sıkıntılar yaşanan sanatçı kilden modeller yapmak ve anatomi öğrenmek için akademiye gitmiştir. Fakat okuldan atıldıktan sonra Rosso, atölyesindeki çalışmalarına ağırlık vermiştir. O sırada Milano'da tanınan ve adları Scapigliatura hareketi içerisinde anılan Daniel Ranzoni, Tranquillo Cremona gibi ressamlarının neo-klasik karşıtı romantik tarzlarından etkilenmiştir (Barr, 1962, 11). 1881 yılında büyük ölçekli ve romantik tarzda heykeller yapan sanatçının, izlenimciliğin yayılmasından sonra tarzında değişiklikler görülmeye başlar. Bu durum, sanatçının eserlerinde empresyonistlerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde etmesine yol açar. Kendi döneminin geleneksel heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında özgün bir figür olarak dikkat çeken Medardo Rosso, 19. yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiştir (Ayaydın, 2015, 90).

Medardo Rosso 1889'da Paris'e gitmeden önce, Milano'daki Manastır Mezarlığı'na, ölümlü canlılar için zamanın geçici doğasını hatırlatan dinamizm odaklı dört anıt mezar yapmıştır. Bunlar, Carlo Carabelli, Vincenzo Brusco Onnis, Filippo Filippi ve Elisa Rognoni Faini'nin mezarlarındaki

heykelleridir (Barzaghi, 2021,7). Bu heykeller onun tarzının tanınmasında yol açar. Heykellerdeki ifadeler adeta canlı ve dinamiktir. oka doku ve titreşim hissi veren parçalı formlardan oluşmaktadır.



Görsel 2: Medardo Rosso, Tomba di Filippo Filippi, 1889, bronz, Cimitero Monumentale di Milano,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippi_Rosso.jpg ,Sol

Görsel 3: Medardo Rosso, Tomba di Vincenzo Brusco Onnis, 1888, bronz, Cimitero Monumentale di Milano,
<https://www.findagrave.com/memorial/14104958/vincenzo-brusco-onnis#view-photo=195063471> ,Sağ

Rosso Görsel 2 ve Görsel 3 te görüldüğü üzere, heykelde bitmemişlik algısı oluşturur. Bu sebeple de biten bir hayatı forma dökmekten ziyade daha çok enerjik yaşam hareketlerini heykellerine yansıttığı söylenebilir. Aslında Rosso’nun bronz ve alçı üzeri balmumu figürlerinin “bitmemiş” niteliğinin, figürün evrim sürecine yakalandığı eskiz benzeri bir etkinin estetiğini takip ettiğı düşünülebilir (URL 1). Böylece izlenimciliğın temel

prensibi olan anı yakalamaklardır. Sanatçı bitmemişlik duygusunu, Michelangelo'nun (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 1504-1508 yılları arasında yaptığı St. Matthew heykelinden (Görsel 4) etkilenerek daha da olgunlaştırmıştır.



Görsel 4: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, St. Matthew, 1504-1508, Mermer, 271cm, Galleria dell'Accademia, Florence, <https://flashpackingitaly.com/michelangelo-sculptures-in-florence/>

Rosso heykellerinde gerçek olanı ve sıradan olanı yani günlük yaşamdan kesitleri yansıtmayı seviyordu. Onun heykelleri eskizin biraz daha ilerlemiş hali gibiydi. Kıl, balmumu ve alçı ile çok hızlı ve malzemenin yapısına uygun olacak şekilde, hareketli ve geçişken çalışmalar yapabiliyordu. Fakat bunlar malzemedен kaynaklı olarak uzun süre korunamıyordu. Rosso'nun, 1884-1889 yılları arasında yaptığı "Impressione di Omnibus" (Görsel 5) adlı

heykel grubu bronz kalıp olarak dökölmediğinden maalesef fazla uzun soluklu olarak kalmamıştır. Alçıdan yapılan bu heykel dizisi Rosso'nun anti-anıt yaklaşımında olan tarzını yansıtmaktadır. Bu heykel bize kaidesinden kurtulan heykelin varlığını göstermektedir. Görsel 5'te görünen heykeller Rosso'nun stüdyosunda çekilmiş fotoğraftır. Rosso "Impressione di Omnibus" heykeli dizisi ile bize metroda seyahat eden ya da işe giden bir grup sıradan insanı göstermektedir. Gerçek ebatlı yapılan bu heykelin alçı dökümü parçalanmıştır. Bu sebeple Rosso bu fotoğrafı yanında taşıyarak Paris'e götürür ve yıllar boyunca onu figür figür yeniden fotoğraflamaya devam eder. Sonunda, Rosso'nun sanatsal yörüngesini anlamada heykele verdiği önemi gösteren, eserin yaklaşık altmış fotoğrafını oluşturmuş olur (URL 2). Böylece Rosso da formun geçiciliği ve tekrarlar üzerine yaptığı çalışmalarına bir de fotoğrafı eklemiştir. Sanatçı, geçicilik duygusunu ortaya çıkarmak için fotoğrafı kullanır, stüdyodaki yapay aydınlatmayı manipüle eder(URL 3) ve ışığın geçişkenliğini defalarca deneyerek kurgular. Bu durumda sanat ve manipölasyon ilişkisi bazında gerçekliğin algısında sanatçının vizyonuna bağılı yeni anlayışlar geliştirmiştir (İba, 2022, 26).



Görsel 5. Medardo Rosso, Impressione di Omnibus, 1884-1889,
<https://italianmodernart.org/journal/articles/medardo-rossos-life-size-works/>

Medardo Rosso heykeli anıtsal anlamından çıkararak, mimari ile olan ilişkisini sorgular. Rosso heykelde aydınlatma konusunda çeşitli teoriler geliştirir. Bunlar heykelin mekânla ilişkisini çözümleyici olmadığı için anıtsal ifadeyi kendi heykel kuramından çıkartmayı tercih etti. Kamusal bir alanda Rosso, izleyicinin göreceli konumu ve aydınlatma kaynağı üzerinde yalnızca sınırlı bir kontrol uygulayabilirdi. Bu sebeple Rosso, tek bir bakış açısı ve sabit aydınlatma koşullarına dayalı bir heykel anlayışını teorileştirmiştir ve daha çok bu anlayışı benimsemiştir bu sebeple o daha çok galeri içinde kalmayı tercih eden bir yapıya dönüşmüştür. Çünkü yanlış aydınlatma koşulları altında, Rosso'nun çalışması anlaşılma görünmektedir (Bacci, 2013,86). Sanatçı eserlerinde çarpıcı tek bir anı yansıttığından genellikle tek bir açı üstüne çalışır. Buna bağlı olarak bazı eserini cam içinde sergiler.



**Görsel 6. Medardo Rosso, Bambina Ridente (Bambina Che Ride) ,
1890, Balmumu ve alçı, 33.5 x 27 x 5 cm,
<https://www.meisterdrucke.ch/kunstdrucke/Medardo-Rosso/1012929/Der-kleine-Lacher.html> , Sol**

**Görsel 7. Desiderio Da Settignano, Laughing Boy 1460-64,
Mermer,
<https://www.ebay.fr/itm/153964754900?mkevt=1&mkcid=1&mkrid=709-53476-19255-0&campid=5338722076&customid=&toolid=10050> , Sağ**

Rosso Paris'e taşınırken küçük oğlu Francesco'yu annesiyle bırakıp terk edip gitmiştir. Kendisi de çocukken bazı travmatik olaylar yaşamıştır. Bütün bu sebeplerle çocuk ve anne teması onun için çok önemlidir. Bu temayı pek çok kez kullanarak işler üretmiştir. 1890 yılında yaptığı gülümseyen çocuk heykeli (Görsel 6), çocuksu neşeyi ve dinamizmi hissettirmektedir. Aslında bu tema sanat tarihinde özellikle Rönesans döneminde ele alınmıştır. Settignano'nun 1460 yıllarında mermerden yaptığı gülen çocuk heykeli (Görsel 7) Rosso'nun gülen çocuk heykelinde yakaladığı neşeye pek yaklaşamamaktadır. Rosso tam anlamıyla akademik bir eğitim almamasına rağmen heykelde etki ve ışık üzerine yaptığı denemeler ve tekrarlar sonucunda oldukça başarılı etkiler yakalamıştır (Görsel 8-9).



Görsel 8. Medardo Rosso, Ecce Puer (Portrait of Alfred Mond), 1906, Alçı ve balmumu,

https://artsandculture.google.com/asset/ecce-puer-portrait-of-alfred-mond-medardo-rosso/sAFdKTiz_Tb4Dw , Sol

Görsel 9. Medardo Rosso, Laughing Woman 1891, Alçı ve Balmumu, <https://buccaciosculptureservices.com/medardo-rosso/> , Sağ

Rosso'nun çağdaşları bronz dökümün ön hazırlık aşamasında balmumu kullanırken, sanatçı bu geçiş malzemesini yine başka geçici olarak kullanılan alçıyla birleştirip kullanmıştır. Balmumu ve alçı gibi kırılgan ve geçici malzemelerin mermer ve bronzla aynı saygınlıkta kullanılan nihai malzemeler olarak kullanılması, Rosso'nun heykeline zaman temasını güçlü bir şekilde sokar (Barzaghi, 2021, 22). Bu kombinasyon onun heykellerinin ifadesini çağdaşlarının çok önüne geçirerek daha başarılı olmasına imkan vermiştir. Sanatçı, heykellerinde sadece zaman temasını değil aynı zamanda mekân temasının da yoğun bir şekilde ele almıştır. Rosso, Luigi Ambrosini ile 29 Temmuz 1923'te Torino'daki La Stampa gazetesinde yayınlanan röportajda kendisi mekân sınırlarını reddederek “Mekânda hiçbir şey maddi değildir, çünkü her şey mekândır” demiştir. Böylece mekânda sınırlardan ziyade devamlılığı esas aldığı düşünülebilir.



**Görsel 10. Medardo Rosso, Mother and Child, 1885–1886,
Balmumu ve Alçı,
<https://www.patronsaticanmuseums.org/en/restoration/projects/two-sculptures-medardo-rosso> , Sol**

**Görsel 11. Michelangelo, Madonna (Pitti Tondo), 1503-1505,
Mermer, 85,8 x 82 cm (Museo Nazionale del Bargello, Florence),
<https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/tag/michelangelo-madonna-and-child/> , Sağ**

Michelangelo'nun 1503-1505 yılları arasında mermerden yaptığı anne ve çocuk temalı incilden sahneler barındıran bu rölyef (Görsel 11) Rosso için önemli kompozisyonlardan biridir. Kendisi de anne ve çocuk temasını 1885- 1886 yılları arasında yine alçı ve balmumu kullanarak ele almıştır (Görsel 10). Görsel 10'da görüldüğü üzere bu heykelin çevresinden dolanıp bakılması istenilerek yapılmamıştır. Özellikle sergileneceği açı belirlenmiş ve bütün etki bu doğrultuda kullanılmıştır. Onun heykellerinde kullandığı balmumu, etin yumuşaklığını ve ışık tarafından nazikçe, neredeyse şefkatle okşanıyormuş gibi görünen derinin şeffaflığını taklit eder. Böylece saydam bir malzeme olarak (balmumu), eser ile onu çevreleyen alan arasındaki sınır oldukça geçirgen görünür (Barzaghi, 2021,18). Kadrajlanmış bir açı olarak yerleştirilen bu heykel Rosso'nun fotoğraf ve heykel arasında oluşturduğu kurgusal bir bağı işaret etmektedir. Bunun

yanı sıra, tasvir edilen konunun doğruluğu, ışığın konumları ve hareketlerinin ardından gerçeklik, Rosso için ikinci sırada gelir. Görüntü aslında dağılmış, soyutlanmış ya da deforme olmuş durumdadır; yarattığı bu teknik Rosso'nun kendisinden sonraki sanata önemli bir katkı oluşturmaktadır (Sanna, t.y.). Rosso heykellerinde kütle, ışık ve form çalışırken boşlukla da çok ilgilenmiştir. Işığın geçişkenliğini espasa ya da boşluğa geçen bir değer olarak görmüştür. Onun için heykel, doğrudan salt bir kütle değildir, aslında bundan daha fazlasıdır (İba, 2023, 28).



Görsel 12. Medardo Rosso, Conversation in a Garden ,1896, Alçı, <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Medardo-Rosso/969843/Conversation-in-a-Garden-Sculpture-by-Medardo-Rosso-%281858-1928%29-Barzio%2C-Museo-Medardo-Rosso.html>

İzlenimciliğin doğasında var olan anlık geçişken ifadeler Rosso'nun heykellerinde üsluplaştığı bir tekniğe dönüşmüştür. Buna bağlı olarak heykeller üzerinde katmanlar ve yeni ifadeler dener. “Conversation in a Garden” (Görsel 12) heykelinde oluşturduğu kompozisyon alçı malzemenin dokusunu ve bitmemişliğini hissettirirken, malzemenin doğasını da kütle oluşturmakta ustaca kullandığını göstermektedir. Alçının kuruması için geçen süreçte modelajına devam eden sanatçı, aynı

zamanda ışık ve gölgenin değışkenliğini de kullanarak kütle algısında hareketli bir görüntü elde etmiştir. Rosso heykellerinde ifadeler içinde karasız duyguların nasıl bir izlenim yarattığını bu yolla öğrenmiş (Krauss, 2021, 55) kendi diliyle bunları yorumlayarak ifadeyi ve duyguyu heykellerinde üst seviyeye çıkartmıştır. Bu heykelde anti-anıt etkisini figürlerin yerleşimiyle birlikte farklı bir açıdan kompozite etmiştir. Bu sayede kompozisyondaki baskın ifade solda duran figüre ağırlık verilerek ve onun da arkasını izleyiciye çevirerek, etkiyi figürler arası espasa çekmiştir. Bu heykel figürün yükselişı bakımından anti-anıt yaklaşımını benimsemektedir. Heykelin altındaki taşımsı kütle, onun taşın içinden çıkarmış gibi hissedilmesine ve ayrıca yerden herhangi bir yükseklik olmadan figürlerin ele alınışı da, anıt heykelin ideal ve izleyiciye yüksekte bakan konumunu bozmaktadır. Bu yönüyle de sanatçı kendi dönemindeki anıt heykel algısına karşı çıkmış ve çağdaşlarını derinden etkilemiştir.



Görsel 13. Medardo Rosso, Bookmaker, 1902-03, Bronz,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medardo_rosso,_bookmaker,_1902-03,_bronzo.jpg , Sol

Görsel 14. A.Rodin, Balzac, 1892–1897, Bronz,
<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3581/> , Sağ

Rosso, “Bookmaker” (Görsel 13) heykelinin ilk versiyonunu 1894 yılında alçı ve balmumu kullanarak yapmıştır. Daha sonra bu figür bronz dökölmüş ve böylece korunması sağlanmıştır. Margaret Scolari Barr, heykeldeki figürün Henri Rouart’ın üvey oğlu olduğu belirtmiştir. Figür sola doğru eğimliyken bakışları tam tersi sağa doğru olacak şekilde kurgulanmıştır. Bir hareketten diğetine geçiş yaparmış gibi anlık bir etkiyi izleyiciye göstermektedir. Alçı modelinde ise üzerindeki ayrıntıları kaplayan yarı şeffaf balmumu, yüz, el ve giysideki detayları belli belirsiz göstermektedir (Ergür ve Çoban, 2018,182). Böylece siluet etkisini gittikçe üsluplaşarak geliştirmiştir. Rosso’nun heykeldeki amacı, ışığın yüzeylere açılması ve hatta nüfuz etmesine izin vererek, bu tarz bir modelleme ile mükemmelliğın ve sıradanlığın ötesine işaret ettiğı görünmez bir alanı yakalamak(Krauss, 2018, 41) böylece de heykelin kendi mekânını yaratmaktadır.

Fransız yazarlar derneğı başkanı, Emile Zola’nın tavsiyesi üzerine, Fransız edebiyatçı Honore de Balzac’ın ölümünden sonra 1891 yılında, Fransız Heykeltıraş Auguste Rodin ‘e Balzac’ın anısına bir anıt siparişı verilmesini ister. Böylece Rodin, Balzac hakkında detaylı incelemelerde bulunur. Onun biçimsel yaklaşımı yazarın karakteri üzerinde yaptığı incelemelerle şekil alır. Sanatçı 1893’te bitirmesi gereken heykelini 1897’de tamamlar. Fakat sanatçının tamamladığı heykel, siparişı verenler tarafından hiç beğenilmez ve hatta heykeliyle alay edilir. Gözleri abartılı yukarıdan bakan çıplak olarak yonttuğı meşhur yazarın heykelini sergilediğinde Rodin, çıplak bedenın üzerine giydirdiğı sabahlığın üzerine, Balzac’ın saygınlığını koruyabilecek temsili bir dantel yaka koymuştur (Soyal, 2013,20). Bu durumun skandal olarak kabul edilmesi Rodin’i oldukça yıpratır. Rodin heykelin ön çalışmalarında Balzac’ı nü olarak yaptıysa da daha sonraki uyarlamada figürün üstüne sabahlık eklenir (Görsel 14). Fakat sabahlık figürün

pozundaki detayları kapatmaktadır. Böylece figür ve kafası arasında bir takım uyumsuzluklar meydana gelir. Bu arada Medardo Rosso, adaşı Rodin'inin sanatındaki özgün olarak değerlendirilen şeylerin birçoğunun kendi çalışmalarından olduğunu düşünmektedir (Krauss, 2021, 54). Bookmaker (Görsel 13) ve Balzac (Görsel 14) arasında bir takım üslupsal yakınlık bulunduğu söylenebilir. Balzac'ın pozu tıpkı Bookmarker'ın pozu gibi alışılmadık bir eğimdedir, ayrıca doku ve modelaj stilleri bakımından da birbirleri arasında yakınlık kurmak mümkündür. Anti-anıt yaklaşımları bakımından da paralellikler mevcut olduğu grlmektedir. Bu durumda adaş iki sanatçının bazı noktalarda birbirlerine yaklaştığını düşünmek mümkündür.

3. SONUÇ

Rosso'nun sanat hayatı iniş çıkışlarla doludur. 19.yy heykel sanatının etkili isimlerinden Rodin'in gölgesi altında kalmıştır. Fakat çalışmada incelenen örneklere bakıldığında Rosso hem biçimsel hem de ifade olarak çok yenilikçi bir tavırda çalışmış oluğu grlmektedir. Popüler bir sanatçı olmadığı için onun çalışmaları bazı kesimler tarafından pek dikkate alınmamıştır. Fakat sanatçının heykelde yapmaya çalıştığı bu hareket onu fütürizm'in ve modern heykelin ilham alınan en önemli sanatçılarından biri haline getirmiştir.

Rosso , “Ecce Puer” isimli heykeli (Görsel 8) ile ifadecilikte sınırları zorlamıştır. Alçının zerine balmumu çalışarak silüet etkisini heykele kazandırmıştır. Onun heykellerinde “an” etkisi oldukça yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Figrde ktleciliğin yerini kadrajlanmış bir “an”a bırakmış ve ışık bütün bir heykelin içinden geçerek izleyiciye ulaşmaktadır. Bu durum onun heykellerinde espasları da ayrı bir tonlama olarak kullanmasına da olanak sağlamaktadır.

Anti-anıt yaklaşımı ile sanatçı yaşadığı zamana kadar olan anıtsal ifadeye karşı çıkararak anıtın temsil ettiğı bütün algıyı yıkmıştır. Böylece heykelin konumu geri dönülmez bir şekilde değişmiş ve kamusal heykel bakımından oldukça yenilikçi bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Temelde heykel, bir ktle sanatıyken Rosso sayesinde fotoğrafik imgelerle yeni bir bağ kurmuş ve böylece, heykelde fotoğrafik manipülasyonu fıkırsel olarak ilk deneyen sanati olmuştur. Bu bağlamda sanati, manipülatif tavrını biçimsel düzeyde gerçekleştirebilmektedir (İba, 2024, 474). Bu kurgusallık ile meknsal konumlandırmayı heykelin içine dhil etmiş ve bu konuda çalışmalar yapmıştır.

Çalışmada Medardo Rosso'ya ait Tomba di Filippo Filippi, Tomba di Vincenzo, Impressione di Omnibus, Bambina Ridente, Ecce Puer, Laughing Woman, Mother and Child, Conversation in a Garden ve Bookmaker heykelleri incelenmiştir. Bunların sonucunda Rosso'nun izlenimci heykele ait yeni bir üslup geliştirdiği grlmştr. Bu duygulu ve ifadeci yaklaşım siluetimsi kurgu ile farklı hacim katmanlarıyla birleştirilmiştir. Böylece sanati, heykelde ifadecilik bakımından farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Modelaj açısından bakıldığında ise, alçı bir zemin üzerine farklı katmanlar dhilinde balmumu uygulayarak eklemeci bir yaklaşımla hacimsel ifadeler yaratmıştır. Sanatçının yaşadığı dönemde balmumu ve alçı, bronz döküm öncesi kullanılan bir malzeme olması sebebiyle, çağdaşları içinden bu malzemeleri kullanım bakımından da yenilikçi olarak ayrılmaktadır. Sanatçının, heykel ve fotoğraf disiplinlerini yakınladırması bakımından da disiplinlerarası çalışmaya fıkırsel olarak olanak sağlamasıyla da kendi alanında ilk örneklerden olduğu grlmektedir. Bütün bu sebeplerden dolayı Rosso kendi alanında oldukça yenilikçi ve etkili bir sanati olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A.(2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. 2.Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi. SED Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, 83-97, DOI: 10.7816/sed-03-02-05
- Bacci, F. (2013). Momentary vs. monumental: Medardo Rosso and public sculpture, Sculpturen Journal, DOI: 10.3828/sj.2013.6
- Barr, M.S.(1962). Medardo Rosso and His Dutch Patroness Etha Fles. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook For History of Art, Vol. 13, pp. 217-251
- Barzaghi, I.M.P. (2021). Tra Milano E Parigi -Medardo Rosso e la vita moderna Between Milan and Paris: Medardo Rosso and the Modern Life, Storia e Futuro Rivista di storia e storiografia online, DOI: 10.30682/sef5421
- Ergür, G ve Çoban, C.(2018). Işığın Heykeltıraşı: Medardo Rosso, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 57, 178-198
- Huntürk, O.(2016). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- İba, Ş. M. (2022). Güncel Heykelde Foto Manipölasyon Uygulamaları. Sanat Dergisi(39), 24-33.
- İba, Ş. M. (2023). Varlık ve Hiçlik Ekseninde Heykel Olgusu, JIA Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt:6, Sayı:13, 27-41
- İba, Ş. M. (2024). Güncel Heykel Bağlamında Pastiş Olgusu “Daniel Arsham” Örneğı. RumeliDE Dil ve Araştırmaları

Dergisi, (40), 462-477.<https://doi.org/10.29000/rumelide.1502205> .

Krauss, R.E.(2021). Modern Heykel Dehlizleri. Çev. Sibel Erduman. İstanbul: Everest Yayınları

Sanna, J. D. (1985), Medardo Rosso, Çev. Meg Shore, <https://www.artforum.com/features/medardo-rosso-206870/> , 26.05.2024 tarihinde erişildi.

Soyal,E. (2013). Modernizm Ve Sonrası Kaidesinden Kurtulan Heykel. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2016). Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

URL 1. <https://buccaciosculptureservices.com/medardo-rosso/> , 25.05.2024 tarihinde erişildi.

URL 2. <https://italianmodernart.org/journal/articles/medardo-rossos-life-size-works/> , 25.05.2024 tarihinde erişildi.

URL 3. <https://pulitzerarts.org/art/medardo-rosso/> , 26.05.2024 tarihinde erişildi.

KAVRAMSAL SANATIN YENİLİKÇİ İFADE BİÇİMLERİ: SOL LEWİTT'İN TAMAMLANMAMIŞ AÇIK KÜP HEYKELLERİ

Metin ŞEN¹

1. GİRİŞ

Heykel sanatı, insanlık tarihinde uzun bir geçmişe sahip olan ve farklı dönemlerde çeşitli ifade biçimleriyle kendini gösteren bir sanat formudur. Geleneksel heykel sanatı, genellikle somut bir malzeme kullanılarak fiziksel bir nesnenin yaratılmasıyla figüratif veya soyut formların kullanımını içerir ve izleyicinin mekanla olan ilişkisine dayanır. Bu nesne, genellikle taş, metal, ahşap gibi malzemelerden yapılmış olup, somut bir varlık olarak algılanır. Ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısında, sanatçılar geleneksel formların ötesine geçerek, Kavramsal Sanat adı verilen yeni bir yaklaşımı benimsemeye başladılar. Bu yeni yaklaşım, sanatın maddi öğelerinden ziyade fikir, kavram ve düşünceyle ilgilidir.

Sanat tarihinde, çeşitli sosyal, kültürel ve politik bağlamlarda ortaya çıkan farklı sanat akımları ve hareketleri, sanatın anlamını ve rolünü yeniden tanımlamıştır. Bu akımlardan biri olan Kavramsal Sanat, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında belirgin bir etki göstermiştir. Geleneksel sanat anlayışını sorgulayan ve sanatı sadece görsel bir ifade olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim olarak da ele alan Kavramsal Sanat, sanat dünyasında önemli bir değişim ve dönüşüm başlatmıştır. Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkışında Dada Hareketi,

¹ Prof., Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, metinsen@mersin.edu.tr ORCID: 0000-0001-7452-4649.

belirleyici bir rol oynamıştır. Çağdaşlarının giderek yayılan soyut biçimci geleneğine meydan okuyarak "sanat için sanat" ilkesine karşı "düşünce için sanat" ilkesini öne süren Duchamp, sanatı, sanatçının duygularından çok buluşları olarak tanımlar. Duchamp'a göre, kavram ve anlam, biçimin önüne geçer.

Dadaistlerin hazır nesneleri aracılığıyla ifade ettikleri, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama eğilimi, daha sonrasında Kavramsal Sanat akımında kendini gösterir. Duchamp'ın hazır nesnelerle başlayan ve nesneyi temel alan bu gelişim sürecinde, zamanla nesne reddedici bir noktaya ulaşılır. Bu noktada, Duchamp'ın geleneğinden ayrılış başlar ve Kavramsal Sanat ortaya çıkar. Hazır nesne ile sanat, artık biçim problemi olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu haline gelir. Bu dönüşüm, Kavramsal Sanatın doğuşunu belirler. Duchamp'tan sonrası, sanatın tamamen kavramsal olduğu bir dönemi başlatır. Ayrıca “Sembolizm, Empresyonizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Soyut Sanat, Dadaizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Minimalizm gibi modern dönemin sanat akımları ve temsilcilerinin, kendi grupları adına yayınladıkları dergiler, yazdıkları makaleler, manifestolar, bildiriler ve açıklamalar da Kavramsal Sanat'a zemin hazırlayan süreçlerdir” (Koç. ,Kaplan,2022:926-927).

2. KAVRAMSAL SANATIN TANIMI VE ÖNEMİ

Kavramsal Sanat, 1960'larda ortaya çıkan ve modern ve çağdaş sanat içerisinde en radikal ve tartışmalı hareketlerden biri olarak kabul edilen bir sanat formudur. Bu akım, 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına kadar devam etmiştir ve ironi, ciddiyet ve çok temalarını kullanarak hem somut hem de soyut kavramları sorgulamıştır. Bu süreçte, sanat eserleri geleneksel sanatın temelini oluşturan geleneksel değere ve estetiğe bağlı kalmamıştır. Kavramsal sanatçılar, sanat eserlerinin fiziksel özellikleri yerine düşünsel derinliklerini ve sanat yaratma

sürecinde kullanılan kavramlara yönelik stratejileri ve fikirleri anlamakla ilgilenmişlerdir. Lynton’a göre; “Kavram sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikri getirir. Bir çöp yığnında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkanda, tuvalet gereçleri arasında Duchamp’ın ‘Kaynak’ını bulsak, buna yine sanat eseri der miyiz? Ancak, kavram sanatının en iyi örnekleri çeşitli sorulara ışık tutarlar: Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? Nasıl hareket ederiz? Nasıl yaşarız? gibi. Kavram sanatının hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri, insanların birbiriyle iletişim kurma biçimleri, tedirgin edici, ısrarlı hareketler, ya da bir kerelik keyfi hareketler, kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler, bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler, yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz pek çok hareket ya da eylem çeşidi olabilir; bu da hepimizin birer kavram sanatçısı olabileceğimizi gösterir. Kavram sanatı sonuça bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir. Zaman zaman bir tabloyu gördüğümüzde, bir müzik dinlediğimizde, bir kitap okuduğumuzda, bir film seyrettiğimizde, çevremizde olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini fark ederiz” (Lynton, 1982:340-341). Kavramsal sanat, toplumsal normların dışında algılanabilen bir sanat türüdür ve genellikle belirgin bir biçimde kavranır. Bu tür sanat eserleri sıklıkla galerilerde sergilenirken, aynı zamanda televizyon ekranlarında, gazetelerde ve sokaklarda da görülebilir. En etkili Kavramsal sanat eserleri, günlük yaşamda karşılaşılan nesneleri veya kavramları alıp üzerlerinde derin düşünceleri bir araya getirerek sunar. Bu şekilde, izleyiciye beklenmedik bir

perspektif sunarak gerçeğın daha derin katmanlarını keşfetme fırsatı verir.

Bir Kavramsal sanat eseri oluşturma hissi, günlük yaşamın sıradan görüntüsü altında yatan zengin anlamlara açık olma durumunu ifade eder. Bu durumda, hayatın ne kadar sıradan veya alışılmış olduğunu ve yaratılan imajın ne kadar tanidik veya bilindik olduğunu sorgulamaya başlarız.

Kavramsal sanat, alışılagelmiş tepkileri engelleyerek sanata alternatif bir yaklaşımı teşvik eder. Bu sanat türü, sanatın ötesindeki konuları da yeniden düşünmemizi sağlar ve alışılmış kalıpları yıkar. Bu bağlamda, kendine özgü bir sorgulama biçimi aracılığıyla işbirliği yaparız.  ne sürülen fikri kabul etmek zorunda olmasak da, onu değiştiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya sıradan bir nesne gibi kullanamayız.

Kavramsal Sanat, sanatın sınırlarını genişleterek geleneksel sanat anlayışını sorgular ve izleyicileri düşünmeye teşvik eder. Bu akım, sanat eserlerinin yalnızca estetik zevk için değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim için de önemli olduğunu vurgular. Bu bağlamda, Kavramsal Sanat, sanatın sadece görsel bir ifade olmaktan öte, bir düşünce süreci olduğunu gösterir. Ayrıca, Kavramsal Sanat, sanat eserlerinin daha geniş bir kitleye erişilebilir olmasını sağlar. Fiziksel malzemelerin önemini azaltarak, sanatın sadece zenginler veya sanat koleksiyoncuları için değil, herkes için erişilebilir olmasını sağlar. Bu da sanatın demokratikleşmesine ve toplumsal etkisinin artmasına olanak tanır.

Kavramsal Sanat'ın, sanatın gelişimi ve geleceği üzerindeki önemi, sanat dünyasında çeşitli yönlere etkili olmasıyla ilişkilendirilir. Özellikle; Sanatın sınırlarını genişletme: Geleneksel sanat paradigmasını sorgulayarak ve sanatın kapsamını genişleterek, Kavramsal Sanat yeni ve farklı bir sanat uygulama alanı oluşturmuştur. Sanat eserlerinin fiziksel

özelliklerinden ziyade kavramsal fikirlerin ve düşüncelerin ön plana çıktığı bir yaklaşım sunarak, sanatın tanımını genişletmiştir. Düşünsel deneyimi ön plana çıkarma: Kavramsal Sanat, izleyicileri estetik zevk için olduğu kadar düşünsel bir deneyim için de düşünmeye teşvik eder. Sanat eserlerinin içerdiği fikirler, kavramlar ve mesajlar üzerinde odaklanarak, sanatın düşünsel boyutunu vurgular. Sanatın demokratikleşmesi: Kavramsal Sanat, fiziksel malzemelerin önemini azaltarak ve sanat eserlerini daha soyut bir düzlemde ele alarak, sanatın sadece belirli bir kesim için değil, herkes için erişilebilir olmasını sağlar. Bu durum, sanatın demokratikleşmesine katkı sağlar. Sanatın toplumsal etkisinin artması: Kavramsal Sanat, sanatı sadece bir nesne olmaktan öte, bir düşünce süreci olarak değerlendirilmesini güçlendirir. Bu da sanatın toplumsal etkisinin artmasına imkan tanır, çünkü insanları düşünmeye ve tartışmaya teşvik eder. Yaratıcılığı ve ifade özgürlüğünü destekleme: Kavramsal Sanat, sanatçılara daha özgür bir şekilde ifade etme ve yaratma imkanı sunar. Geleneksel sanat formlarının ötesine geçerek, yeni ve yenilikçi ifade biçimlerini keşfetmelerine olanak sağlar.

3. KAVRAMSAL SANATIN TEMEL İLKELERİ VE YAKLAŞIMLARI İLE KAVRAMSAL SANATIN YENİLİKÇİ İFADE BİÇİMLERİ

Kavramsal Sanat, geleneksel sanat anlayışını sorgulayarak ve sanatın sınırlarını genişleterek temel ilkeleri, yaklaşımları ve yenilikçi ifade biçimleri ile sanat dünyasında önemli bir etki bırakmıştır. Kavramsal Sanat'ın temel ilke ve yaklaşımlarında, sanat eserlerinin fiziksel özelliklerinden çok düşünsel boyutu vurgulanır. Bu akımın temel ilkeleri şunlardır; Kavramsal öncelik: Kavramsal Sanat'ta, sanat eserlerinin kavramsal veya düşünsel boyutu, fiziksel özelliklerinden daha önemlidir. Sanat eserleri, içerdikleri fikirler, kavramlar ve

mesajlar üzerine odaklanır ve izleyicileri düşünmeye teşvik eder. Kavramsal ifade: Kavramsal Sanat, sanatı salt görsel bir ifade olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyim olarak da tanımlar. Sanatçılar, eserlerinde soyut kavramları ve düşünceleri ifade etmek için çeşitli teknikler ve medyalar kullanır. Eleştirel yaklaşım: Kavramsal Sanat, sıklıkla toplumsal, politik veya felsefi konuları ele alarak, mevcut düzeni ve normları sorgular. Sanat eserleri, izleyicilerin geleneksel bakış açılarını sorgulamalarını ve mevcut durumları eleştirmelerini teşvik eder. İzleyici katılımı: Kavramsal Sanat'ta, izleyicilerin sanat eserlerine aktif olarak katılması ve onları yorumlaması önemlidir. Sanat eserleri, izleyicilerin kendi deneyimlerine ve düşüncelerine dayalı olarak anlamlandırılmalarına açıktır. Malzemenin ikincil rolü: Kavramsal Sanat'ta, fiziksel malzemelerin önemi azaltılır ve sanat eserlerinin kavramsal fikirler üzerine odaklanması sağlanır.

“Kavramsal Sanat'ta form önemsizdir. Düşünce; sayı, fotoğraf, kelime ya da başka herhangi bir yolla ifade edilebilir. Doğrudan bir uygulama alanı olarak görülen diğer sanat yapıtlarının çoğuna ve bu yapıtlardan yola çıkarak kuram üreten kuramcı veya sanatçıya karşın, kavramsal sanat bu nedenle kuramsal bir eylem olarak tanınmıştır” (Bağatır, 2011: 27). Kavramsal Sanat'ın mantıksal bütünlük taşıması bir gereklilik değildir. Bir eserin veya eser serisinin mantığı, bazen sadece bu mantığı altüst etmek amacıyla kullanılabilir. Zira sanat eserleri, zaman zaman sanatçının gerçek niyetini kasıtlı olarak saklamak için tasarlanmıştır. Bu da izleyicide anlama duygusu uyandırmak veya çelişkili bir durumu göstermek amacıyla belirli bir mantığın kullanılmasını gerektirir. “Düşüncelerin karmaşık olması gerekmez. İyi olan pek çok düşünce aslında son derece basittir. Sanat yapıtının nasıl görüldüğü o kadar önemli değildir. Tabi fiziksel bir biçimi varsa bir şeye benzemek zorundadır (Antmen, 2018, s. 197-198).

Kavramsal heykellerin yenilikçi ifade formları, soyut düşüncelerin somut bir şekilde ifade edilmesinde etkili bir araç olarak işlev görür. Sanatçılar, biçimsel soyutlama, sembolizm ve metaforlar, malzeme ve tekstür, izleyici etkileşimi gibi çeşitli yöntemlerle soyut kavramları görsel bir dilde algılanabilir hale getirirler. Bu yenilikçi ifade biçimleri, izleyicilerde duygusal ve zihinsel tepkiler uyandırarak, sanat eserlerinin evrensel ve ilham verici niteliklerini vurgularlar. Sanatçılar, soyut kavramları görsel bir dilde algılanabilir hale getirmek için heykellerde biçimsel soyutlama, sembolizm ve metafor, malzeme ve doku, izleyici etkileşimi gibi yöntemleri kullanmışlardır. Biçimsel soyutlama; kavramsal heykellerin soyut düşünceleri somutlaştırmasında sıkça başvurulmuş bir yöntemdir. Bu yöntemde sanatçılar, somut nesneleri veya figürleri basitleştirerek veya değiştirerek soyut formlar meydana getirirler. Bu tür soyutlamalar, izleyicilerin soyut kavramlara odaklanmasını sağlamak ve duygusal veya felsefi mesajların iletilmesine katkıda bulunmak amacıyla kullanılır. Sembolizm ve metafor; kavramsal heykellerin soyut düşünceleri somutlaştırmasında yaygın bir şekilde kullanılan diğer bir yöntemdir. Sanatçılar, belirli semboller veya imgeler aracılığıyla derin anlamlar iletmeye çalışırlar. Bu semboller genellikle evrensel veya kültürel bağlamlardan gelir ve izleyiciye belirli bir kavramı veya duyguyu çağırır. Malzeme ve doku; kavramsal heykellerin soyut düşünceleri somutlaştırmasında önemli bir rol oynar. Sanatçılar, farklı malzemelerin fiziksel ve sembolik özelliklerinden yararlanarak duygusal ve felsefi mesajlarını iletmeye çalışırlar. İzleyici etkileşimi; kavramsal heykellerin tasarımında önemli bir faktördür. Geleneksel heykellere kıyasla, kavramsal heykeller genellikle birden fazla açıdan görülebilir ve hatta bazı durumlarda dokunulabilir. Bu fiziksel etkileşim, izleyicinin heykeli daha yakından incelemesini ve heykelin içerdiği kavramsal mesajları anlamasını sağlar. İzleyici etkileşimi, heykelin anlamını genişletir ve izleyicinin kişisel deneyimlerine dayalı olarak farklı yorumlara olanak tanır.

4. SOL LEWITT'İN HAYATI, SANATI

9 Eylöl 1928'de Connecticut'ta doğan LeWitt'in sanata olan ilgisi genç yaşta başladı ve 1949'da Syracuse Üniversitesi'nden grafik tasarım ve sanat eğitimi olarak mezun oldu. Eğitiminin ardından LeWitt, grafik tasarımcı olarak çalışmaya başladı ve birçok farklı alanda deneyim kazandı. LeWitt'in sanat kariyeri, 1960'ların başlarında önemli bir dönüm noktası yaşadı. Modern Sanat Müzesi'nde Dan Flavin, Robert Ryman ve Robert Mangold gibi tuhaf işler yapan diğer genç sanatçılarla tanıştı. Flavin'in yeni ortaya çıkan eserlerini fark etti ve aynı zamanda Jasper Johns ve Frank Stella'nın erken dönem sanatlarını da özümsemi. Henüz adı konmamış bir hareket olan minimalizm yeni bir başlangıç gibi görünüyordu. Bu arada LeWitt, mühendislik estetiğiyle Rus Konstrüktivizmi ve bir gün birisinin dairesine bıraktığı bir kitapta rastladığı Eadweard Muybridge'in fotoğrafları, hareket halindeki insan ve hayvanların sıralı resimleri ilgisini çekti. Bu dönemde, LeWitt'in sanat anlayışı minimalist ve kavramsal sanatın temel prensiplerine doğru evrilmeye başladı. Çalışmalarına kareler ve küplerle başlayarak, sanatı temel unsurlarına indirgemeye, sanatı yeniden yaratmaya, ilk kareden başlamaya karar verdi. Ancak bazı Minimalist sanatçıların aksine, LeWitt endüstri ürünü malzemelerle ilgilenmiyordu. Gerçek heykellere, fotoğraflara veya çizimlere çevrilebilecek veya çevrilemeyecek kelimelerle ifade ettiği hacim, şeffaflık, sekanslar, varyasyonlar, durağanlık, düzensizlik vb. gibi sistemler ve kavramlar üzerine odaklanmıştı. Ona göre önemli olan fikirlerdi, kavramlardı. “Kavramsal Sanatta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır.(sanatın diğer türlerinde, yapış sürecinde kavram belki değişebilir) bir sanatçıını, sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların ilk baştan yapılması ve uygulamayı ise sadece bir ayrıntı olması demektir” (Yılmaz, 2006: 179).

Kavramsal Sanat, eserlerde estetik formu dışlayarak sanatın özünü ve sanatçı kimliğini vurgulayarak izleyiciyi sorgulamıştır. Ayrıca, bu sanat pratiği, geleneksel tanımların ve toplumun belleğinde yer etmiş bilinen öznelliklerin tümünü sorgulayarak, sanatçılar eserleri aracılığıyla mevcut koşullara fikirleriyle meydan okumuştur. "Kavram sanatçıları, klasik anlamda resim ve heykel anlayışını reddetme eğilimleri yanında, farklı arayışlarla biçimciliğe alternatifler sunma amacı taşımışlar ve yeni malzemelerle ifade yolları aramışlardır. Kavramsal Sanat, geleneksel sanat anlayışına ve sanat eserlerinin sergilendiği galeri ve müzelere karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirir. "Müze ve galeriler izleyiciye açıkça "bu sanattır" ağıklamasında bulunuyordu. Kavramsal Sanat ise sanatın doğasına meydan okuyarak "sanat nedir? diye sordu. 1967 yılında Lewitt Kavramsal sanat hakkında paragraflar adlı bir makale yazdı. Lewitt, makalesinde bu sanat biçiminin daha önce var olmuş sanat akımlarının alt üst edilmiş hali olduğunu ileri sürdü ve kavramı ön plana çıkararak sanat eseri üretimini ikinci plana attı" (Farthing, 2012:500).

Harrison, ilk kez 1997 yılında Artforum dergisinde yayınlanan ve LeWitt'in 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' adlı metninden aktardığına göre, LeWitt, şu ifadelere yer vermiştir. "...İçinde yer aldığım sanat türüne kavramsal sanat diyeceğim. Kavramsal Sanat'ta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir sanatı yapan bir makine olur. Bu tür sanat kuramsal ya da kuramların sergilemesi değildir; sezgiseldir, bütün zihinsel süreçlere karışır ve amaçsızdır. Genellikle sanatçının zanaatkar olarak ustalığına olan bağımlılıktan yoksundur. Eserini zihinsel açıdan seyirciye ilginç hale getirmek kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacıdır ve bu yüzden de genellikle onun duygusal

açıdan donuk olmasını ister. Fakat kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkımayı hedeflediğini sanmak gerekmez. Yalnızca ekspresyonist sanata alışkın bir izleyicinin duygusal bir tepki beklentisi, bu sanatı anlama sürecini engelleyebilir. ..Kavramsal Sanat'ın mantıksal olması zorunlu değildir. Bir eserin ya da eser dizisinin mantığı sadece bazen yıkılmak üzere kullanılan bir araçtır. Mantık sanatçının gerçek niyetinin üstünü örtmek, izleyiciyi eseri anladığı inancına çekmek ya da paradoksal bir duruma düşürmek (örneğin mantık karşısında mantıksızlık) üzere kullanılabilir. Fikirlerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı olan birçok fikir parlak bir basitliğe sahiptir. Başarılı fikirler genellikle basitlik görünümüne sahiptir çünkü kaçınılmaz görünürler. Fikir açısından sanatçı kendisini bile şaşırtmakta serbesttir. Fikirler sezgiyle keşfedilir" (Harrison, 2011:892-93).

LeWitt'in Kavramsal Sanat anlayışını, sanat eserlerinin doğası ve işlevi hakkındaki temel görüşleri "Kavramsal Sanat Üzerine Paragrafları" adlı metninde, Kavramsal Sanat'ın temel ilkeleri ve felsefesi şu şekilde özetlenebilir: Sanat eserinin kavramsal boyutu, fiziksel formuyla eşdeğer öneme sahiptir; yani, eserin kavramsal çerçevesi, onun maddi formu kadar belirleyicidir. Sanatçının niyeti, izleyici tarafından tam olarak anlaşılacak zorunda değildir; eser, sanatçının kavramsal yönergelerine uygun olarak yorumlanabilir ve çoğaltılabilir. Sanat eseri, fiziksel olarak var olmadan önce zihinsel düzlemde kavranabilir ve tasarlanabilir; bu da sanatın özünün zihinsel bir yapı olduğunu öne sürer. Sanat eserinin oluşumu, sanatçının elleriyle yapılan geleneksel işçilik yerine, zihinsel süreçler ve kavramsal yönergelerle gerçekleşir. Sanat eserleri, izleyicinin katılımını ve yorumunu gerektirir; bu da izleyicinin deneyiminin ve yorumunun eserin tamamlayıcı bir parçası olduğunu öne sürer. Sanat eseri, sadece estetik bir deneyim sunmanın ötesinde, izleyicide düşünsel bir etki bırakmalı ve tartışmaya açık bir platform sağlamalıdır. Sanat eserinin değeri, sadece görsel veya

duygusal tatminin ötesinde, kavramsal derinlik ve düşünsel katmanlarla değerdendirilmelidir. Sanat, kavramsal bir fikir veya kavramın somut ifadesi olarak da değerdendirilebilir; bu da sanatın soyutlamalar ve kavramlar aracılığıyla gerçekliği yorumlama ve ifade etme potansiyelini vurgular.

LeWitt'in en bilinen çalışmalarından biri, duvar resimleri adlı seriye aittir. Bu seride, LeWitt, duvarlara uygulanan sanat eserlerinin kavramlarını oluşturdu. Karmaşık desenler, formlar ve bu eserlerin gerçekteştirilmesi, bunların asistanlar tarafından üretilmesi için bir dizi talimatlar verdi; bir dikdörtgenin her iki köşesine birer çizgi çizilir, sonrasında bu çizgiler kaldırılır ve geriye kalan boşluklar boyanır. Ardından birbirine bağlanan 10 adet eşit boyutta küp oluşturulur ve her biri farklı renklerle boyanır. Bir daire çizilir, ardından bu dairenin içine üçgenler yerleştirilir ve her bir üçgen farklı renklerle boyanır. Bir duvar dört eşit bölüme ayrılır ve her bir bölümde farklı geometrik şekiller oluşturulur, sonrasında bu şekiller çizilerek birbiriyle bağlanır. İki nokta arasına doğrusal bir çizgi çizilir ve bu çizginin her iki tarafına farklı desenler eklenir. Belirli bir noktadan başlayarak bir spiral duvara çizilir ve bu spiral boyunca farklı renklerde düzensiz desenler oluşturulur. LeWitt, bu yaklaşımla sanat eserinin özünün talimatlar ve kavramlar olduğunu vurgulamış, sanatçının fiziksel varlığının ikincil olduğunu belirtmiştir. Kavramsal sanatçılar genellikle somut nesneler yerine dil, yazı, fotoğraf, video veya performans gibi çeşitli medya araçlarıyla eserlerini gerçekteştirirler. Bu sanatçılar, nesnelerin yanı sıra insan bedeni, süreçler, mekanlar, kentler, coğrafyalar veya uzay gibi çeşitli unsurları kullanarak sanatlarını oluştururlar ve aynı zamanda bu unsurları sorgularlar. Eserlerini belgeler, açıklamalar, talimatlar veya çizimler gibi çeşitli formatlarda sunabilirler. “Kavramsal Sanat’ın uygulayıcıları tuval fırça gibi alışıla gelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktırlar.

Sanatçılar arasındaki ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavram ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırırlar” (Germaner, 1997:48).

LeWitt'in ilk duvar çizimlerinden biri olan “Duvar Serisi II 18 (A & B)” adlı duvar resmi (Görsel 1), Kavramsal Sanat tarzının belirgin bir örneğidir. “Bu duvar çizimleri sanata ilişkin geleneksel görüşleri daha da aşındırdı çünkü bunlar duvardan silinebiliyor ve ilgili talimat doğrultusunda sanatçının eline hiç gereksinim duyulmadan yeniden yaratılabiliyordu. Eğer bir müze bunlardan birini ödünç almak isterse, bir yerde boyayla üzeri kapatılıp başka bir yerde yeniden boyanabiliyordu. Duvar çizimlerinin bir kaçında her bir çizgiyi meydana getiren talimatlar duvarın üzerinde doğrudan çizimin yanına yazılmıştır” (Fineberg, 2014:292). Bu eser, sanatçının talimatlarını izleyerek matematiksel sistemler ve rasyonel kurallar kullanarak gerçekleştirilen bir duvar boyamasıdır. “Duvar serisi II 18 (A & B)” adını verdiği bir seri içinde bulunur ve “18” numaralı çalışmanın A ve B versiyonlarından basit geometrik şekiller ve çizgiler kullanarak oluşturduğu duvar resimlerinden oluşur. Bu eserde, LeWitt'in minimal ve geometrik dilinin belirgin özellikleri görülür. Genellikle basit geometrik şekiller ve düz çizgilerle çalışan sanatçı, duvarın belirli bölgelerine çizimleri uygular. LeWitt'in talimatları, bu geometrik formların nasıl yerleştirileceği ve boyutları gibi unsurları belirler. “Duvar serisi II 18 (A & B)” adlı eser, izleyiciyi sanat eseriyle etkileşime geçmeye ve sanatın sınırlarını sorgulamaya davet eder ve kavramsal bir yaklaşım sunar. LeWitt'in talimatları doğrultusunda gerçekleştirilen bu eser, sanatçının fiziksel müdahalesi olmadan ortaya çıkarılan bir sürecin sonucudur. Böylelikle, sanat eseri yalnızca bir nesne olarak değil, aynı zamanda kavramsal bir fikir olarak da öne çıkar.



Görsel 1: Duvar serisi II 18 (A & B), 1968.

5. TAMAMLANMAMIŞ AÇIK KÜP HEYKELLERİN OLUŞUMU, İÇERİĞİ VE ÖZELLİKLERİ

LeWitt'in "Tamamlanmamış AÇık KÜp" heykellerinin oluşumundaki boyutluluk, bitişiklik, döndürme kavramı ve heykelin içeriğı, fiziksel nitelikleri ve yapısal özellikleri, mekanda oluşturduğu etkiler ve izleyiciyle etkileşimi, sanat eserinin derinliğı ve anlamını belirleyen temel unsurlar arasında yer alır. Boyutluluk: Bu kavram, heykelin üç boyutlu yapısını ve hacmini ifade eder. "Tamamlanmamış AÇık KÜp" heykelleri, geometrik bir küpün üç boyutlu formunu temsil eder. Her bir yüzün kenarlarının çıkarılması, heykelin boyutlu yapısını ortaya çıkarır ve izleyicinin farklı açılardan heykeli deneyimlemesine olanak tanır. Bitişiklik: Bu kavram, heykelin farklı elemanlarının bir araya gelerek tamamlanmamış bir yapı oluşturmasını ifade eder. LeWitt'in heykellerinde, küpün her bir yüzünden bir kenarın çıkarılmasıyla ortaya çıkan elemanlar, bir araya getirildiğinde tamamlanmamış bir küp oluşturur. Bu bitişiklik, heykelin izleyiciyle etkileşimini ve izleyicinin heykeli farklı açılardan gözlemlemesini sağlar. Döndürme: Bu kavram, heykelin

izleyiciyle etkileşimini artırmak için heykelin döndürölmesini veya izleyicinin etrafında döndürölmesini ifade eder. "Tamamlanmamış Açıık Kúp" heykellerinde, izleyicinin heykeli çeşitli açılardan görmesi ve deneyimlemesi için heykelin döndürölmesi sıkça teşvik edilir. Bu, heykelin farklı perspektiflerden incelenmesini ve heykelin üç boyutlu yapısının tam olarak keşfedilmesini sağlar.

Tamamlanmamış Açıık Kúpelerin fiziksel özellikleri ve yapısı şu şekildedir: 1- Geometrik Formlar: Açıık kúpeler genellikle geometrik şekillerden oluşur, bu şekiller genellikle basit ve düzgündür. Kúpeler, kare, dikdörtgen veya kúp gibi temel geometrik formları içerir. 2- Transparan Malzemeler: Açıık kúpeler, genellikle cam veya plastik gibi transparan malzemelerden yapılmıştır. Bu malzemeler, izleyicinin içerisindeki boşluğu ve dışarıdaki çevreyi görmesine olanak tanır ve eserin hem içindeki boşluğun hem de dış mekânın bir parçası olarak algılanmasını sağlar. Ayrıca, eserin içerisindeki ışık gölge oyunlarına katkıda bulunur. 3- Modüler Tasarım: Açıık kúpeler, genellikle standart geometrik şekillere dayalı modüler yapılar olarak tasarlanmıştır. Bu yapılar, birbiriyle uyumlu parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulur ve farklı varyasyonlarla çeşitli kompozisyonlar elde edilebilir.

Tamamlanmamış Açıık Kúpelerin mekanda yarattığı etkiler ve izleyiciyle etkileşiminde ise: Perspektif Değişikliği: Açıık kúpeler, sergilendiği mekânın içinde çeşitli perspektiflerden görülebilir. İzleyiciler, esere farklı açılardan bakarak mekânın derinliğini ve kompozisyonun dinamiklerini deneyimler. ışık ve Gölgelelerin Oluşturduğu Efeetler: Transparan malzemelerden üretilen açıık kúpeler, içlerine düşen ışıkla etkileşime girerek dikkat çekici gölgeler oluşturabilir. Bu gölgeler, mekân içinde etkileyici bir atmosfer oluşturur ve izleyicilerin eseri daha ilgi çekici hale getirir. İzleyicinin Katılımı: İzleyiciler, heykeli çeşitli açılardan gözlemleyerek ve etrafında dolaşarak farklı perspektifler elde

ederler. Bu etkileşim, izleyicinin heykelin tamamlanmışlık derecesini algılamasına ve yorumlamasına olanak tanır.

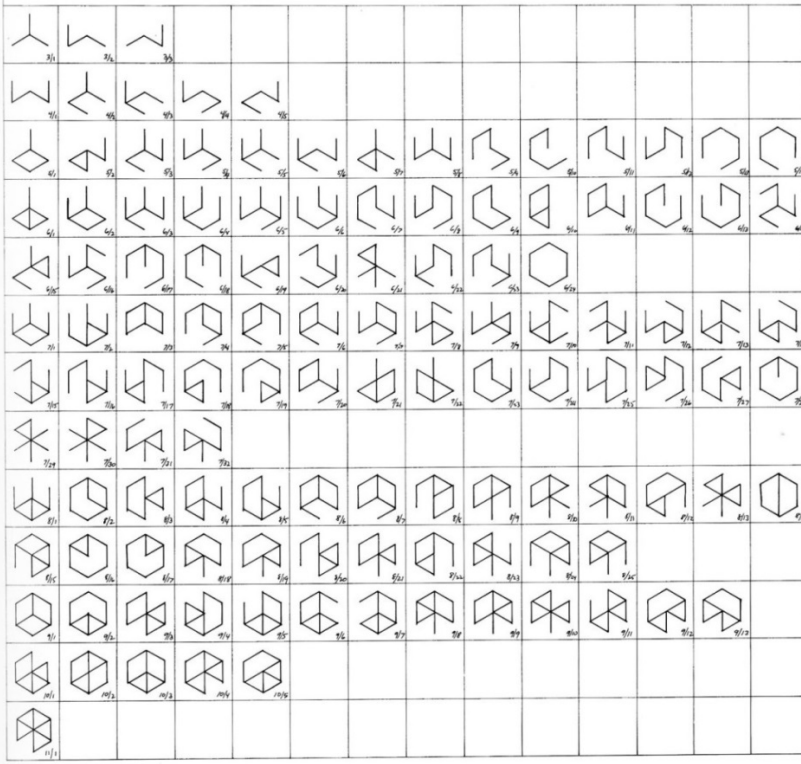
Kavramsal Sanat'ın temelinde, "şey" kavramı ve bu kavramın sanat eserindeki rolü oldukça önemlidir. Kavramsal sanatçılar, sanat eserinde bir şeyin fiziksel varlığına olan bağımlılığı sorgularlar ve bu kavramı değiştirirler. Onlar için, bir sanat eseri nesnesi olarak algılanabilecek bir şeyin yerine, bir fikir, bir düşünce veya bir kavramın vurgulanması esastır. Bu yaklaşım, sanatın geleneksel malzeme ve tekniklerden özgürleşmesini ve izleyicilerin algısal ve zihinsel deneyimlerine odaklanmasını sağlar. “Kavramsal Sanat'ta "şey" kavramı, genellikle soyut veya zihinsel bir olgu olarak ele alınır. Sanatçılar, sanat eserlerindeki şeyi, izleyicinin deneyimlemesi veya düşünmesi gereken bir kavramsal alan olarak sunarlar. Bu, izleyiciye sanat eserine yaklaşırken sadece görmek veya duymak yerine, düşünmeyi, anlamayı ve yorumlamayı gerektiren bir deneyim sunar. Kavramsal sanatta, "şey" kavramı sıklıkla bir düşünce veya kavramın somutlaşması olarak da görülür. Sanatçılar, soyut bir düşünceyi somutlaştırmak veya bir kavramı görsel veya işitsel bir formda ifade etmek için dil, semboller, görsel imgeler veya performans gibi araçlara başvururlar. Bu, izleyicinin düşünce ve kavramları somut bir şekilde deneyimlemesini sağlar. Kavramsal Sanat'ta "şey" kavramı ayrıca sanatın değerlendirilmesi ve anlamlandırılması sürecinde de önemli bir rol oynar. Kavramsal sanat, estetik kaygılardan veya görsel çekicilikten ziyade, fikirlerin, kavramların veya mesajların önemini vurgular. Sanat eserinin değeri, içerdiki düşüncelerin veya kavramların yoğunluğu, derinliği veya orijinalliği üzerinden belirlenir” (Tarlakazan, 2023:83-84).

LeWitt, “kavramın nesnede daha önemli olduğu kavramsal sanat anlayışındadır. Sanat eserinin neye benzediğinin çok önemli olmadığını, fiziksel bir biçimi olduktan sonra nasıl olsa bir şeye benzeyeceğini, öncelikle sanat eserinin bir

düşünceyle başladığını söyler” (Yılmaz, 2009: 176). LeWitt’e göre; “Sanat eserin neye benzediğı çok önemli değildir. Fiziksel biçimi varsa bir şeye benzemelidir. Sonunda hangi biçimi alırsa alsın bir fikirle başlamalıdır. Sanatçının ilgilendiğı şey kavrama ve gerçekleştirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel gerçekliğe kavuşturulduktan sonra eser, sanatçı da dahil herkesin algısına açıktır” (Harrison, 2011:893).

LeWitt’in duvar resimleri serisinin yanı sıra “Tamamlanmamış Açık Küp Heykelleri”de kavramsal sanatın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. LeWitt’in Tamamlanmamış Açık Küp heykelleri, düşünsel boyutlarıyla kavramsal sanatın yenilikçi ifade biçimlerinin önemli bir örneğini oluşturur. Bu heykeller, izleyici katılımını ve eserin sürekli değişen doğasını vurgulayan bir anlayışın ürünüdür. LeWitt’in tamamlanmamış heykelleri, izleyicilere sunduğı yorum özgürlüğüyle, Kavramsal Sanat’ın temel ilkelerini mükemmel bir şekilde yansıtır. İzleyiciler, LeWitt’in talimatlarına uygun olarak heykeli kendi yorumlarıyla tamamlama özgürlüğüne sahiptir. Bu durum, her izleyicinin heykeli farklı bir şekilde algılayabileceğı ve yorumlayabileceğı anlamına gelir. Küplerin düzenleniş biçimlerinin izleyicide estetik bir düşünceden ziyade zihinsel bir olaya katılım duygusu uyandırdığı gözlemlenir. Bu ifadede belirtilen şey, eserin kendi içinde bağımsızlığına vurgu yaparken, aynı zamanda sanatçının mümkün olduğunca net bir şekilde ifade etmeye çalıştığı kuramıdır. LeWitt ise “Eğer bir sanatçı, düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağıli kararlar olabildiğince sınırlandırılmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır. Sanatçı “gerçekleştirilmiş her sanat yapıtının, gerçekleştirilmiş sayısız çeşitlemeleri vardır.” derken düşüncenin uygulamaya baskınlığını açıkça ortaya koymuştur. Sonuçta düşünce sanat ürününe dönüşür, sanat yapıtı olur, nesne bu yaratıcı düşünceye bir kısıtlama bir sınırlama getirmez” (Germaner, 1997:44).

Bir küpün altı yüzü, sekiz köşesi ve on iki kenarı vardır. Tamamlanmamış açık bir küpün kaç çeşidi vardır ve nasıl görünüyorlar? LeWitt, açık bir küpten elemanların sistematik olarak çıkarılması ile bir deneme olarak 122 varyasyon olduğunu tanımlamıştır. LeWitt'in tanımına göre, tamamlanmamış açık bir küpten elemanların sistematik olarak çıkarılmasıyla 122 farklı varyasyon elde edilebilir. Tamamlanmamış Küplerin tümü bitişiktir. Her parça en az bir başka parçaya bağlanır. Her bir heykelin üç boyutlu bir küpü temsil etmek için kenarları çıkarılmıştır. Bu, herhangi bir heykelin, üç boyutlu bir formu korumasını sağlayan görsel bir yanılsama yaratmak için gerekli olan üç çizgiyle tanımlanabileceği anlamına gelir. LeWitt, küplerini benzersiz bir şekilde düzenleyerek, tekrar edilmeyecek şekilde sayısız varyasyonlarını oluşturmuştur. (Görsel 2). Bu varyasyonlar, küpün farklı açılardan görünen ve elemanların eksik olduğu farklı varyasyonlarını içerir. Her bir varyasyon, küpün farklı açılardan görünümünü değiştirerek görsel olarak, soyut, kavramsal bir estetik deneyim sağlar ve sanatın formlarını ve boşluklarını keşfetme amacını taşır. LeWitt'in söylediği gibi, küpün en dikkate değer özelliği nispeten tarafsız olmasıdır. Diğer üç boyutlu formlarla kıyaslandığında, küp herhangi bir agresif kuvvete sahip değildir, hareket çağrışımı yapmaz ve duygusallıktan uzaktır. Bu, küpün evrensel olarak tanınan ve neredeyse herkes tarafından anlaşılabilen bir standart olması sayesinde. Küp, kendisi olarak algılanan geometrik bir figürdür ve bu özelliğiyle kolayca tanınır.



Görsel 2: Tamamlanmamış açık küplerin varyasyonları.

LeWitt'in heykellerinde tamamlanmamışlık kavramı, izleyicinin sanat eserinin sürekli değişen doğasını anlamaya ve keşfetmeye teşvik eder. Her bir küp, izleyicinin bakış açısına ve konumuna bağlı olarak farklı bir görünüm sunar, böylece izleyiciyi eserin çeşitliliğiyle etkileşime geçmeye zorlar. Bu, sanat eserinin sabit bir formdan ziyade, zamanla değişen ve evrilen bir varlık olarak algılanmasına olanak tanır. LeWitt'in açık küpleri, sanatın soyut kavramlarla nasıl ilişkilendirilebileceğini ve somut formlara nasıl dönüştürülebileceğini gösterir. Geometrik şekillerin basitliği, izleyicinin soyut kavramları daha kolay algılamasını sağlar, ancak bu basit formların izleyicide karmaşık düşünceleri uyandırma potansiyeli vardır. Bu şekilde, Lewitt'in eserleri, sanatın soyut ve somut arasındaki sınırları

zorlamak suretiyle izleyiciyi düşünmeye ve keşfetmeye teşvik eder.

LeWitt'in "Tamamlanmamış Açık Küpler" adlı heykel serisi, soyut geometrik formların ve kavramsal düşüncenin diğerk önemli örneklerinden biridir. (Görsel 3). LeWitt'in "Tamamlanmamış Açık Küpler" soyutlamada ve geometrideki kesinliğın bir göstergesi olarak önemli bir yere sahiptir. Bu eser, sekiz köşeye bağlı on iki eşit doğrusal eleman kullanılarak oluşturulmuş bir dizi geometrik küpten oluşur.

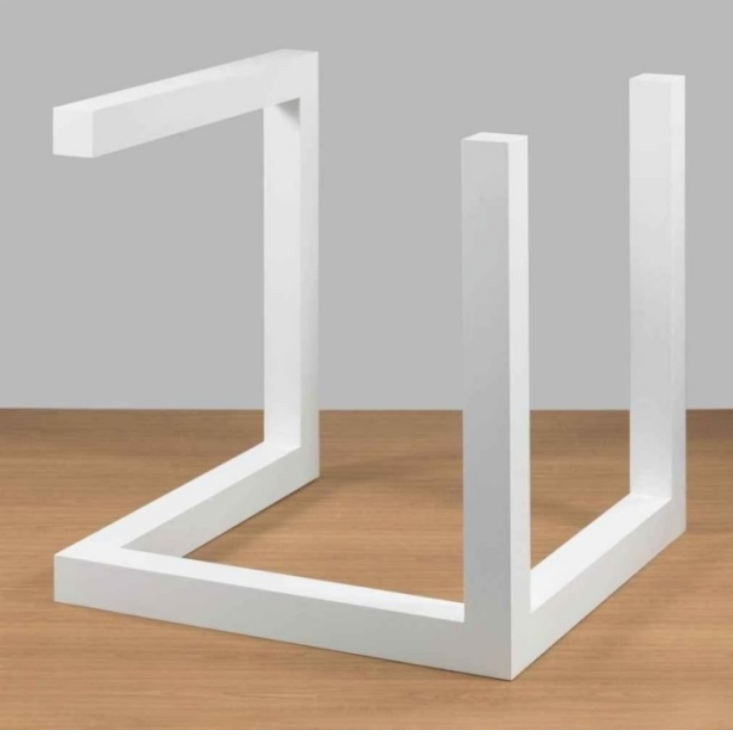
LeWitt'in "Tamamlanmamış Açık Küpler" serisi, basit geometrik formların karmaşık düzenlemelerini içerir. Her küp, köşeleri ve kenarları aracılığıyla birbirine bağlı olan doğrusal elemanlarla tanımlanır. Bu şekilde, LeWitt, soyutlamayı ve geometrik yapıyı izleyiciye sunar. Açık yapıları, izleyicinin farklı açılardan görsel deneyimini değiştirir ve soyutlamayı keşfetme imkanı sağlar.

LeWitt'in "Tamamlanmamış Açık Küpler" izleyicide soyut formların derinliği ve karmaşıklığı hakkında düşünme fırsatı sunar. İzleyiciler, her bir küpün içinden ve dışından bakarak, farklı perspektiflerden görsel olarak etkilenirler. LeWitt'in bu heykeli, basit geometrik formların karmaşık düzenlemelerini içerir ve izleyicilere soyut formların keşfine olanak tanır.



Görsel 3: Tamamlanmamış Açık Küpler, 1974.

LeWitt'in, matematik ile sanat arasındaki çizgileri bulanıklaştırma arzusundan kaynaklanan, ömür boyu küplere karşı bir hayranlığı vardı. "Fikrin sanatı yapan bir makineye dönüştüğüne" inanan LeWitt, altı kenarlı küpü, kağıt üzerindeki desenlerden, geometrik heykellere kadar çeşitli formlarda tekrar tekrar üretilebilecek sınırsız bir fikir olarak gördü. Tamamlanmamış Açık Küpler'de LeWitt, şeklin "tamamlanmamış" ama yine de üç boyutlu görünebileceği her yolu hesapladı ve bulgularını bir ila dokuz arası eksik uzuvları olan bir dizi model küpte ortaya koydu. (Görsel 4).



Görsel 4: Tamamlanmamış açık kp 7/14, Boyanmış alüminyum, 1974.

Bu heykel, sanat eserlerinin sabit ve statik olması gerektiği düşüncesini sorgular ve izleyicinin sanat eserine etkileşimli bir biçimde yaklaşmasını teşvik eder. LeWitt'in amacı, izleyicinin sanat eserini yalnızca gözlemlemekle kalmayıp aynı zamanda etkileşime geçmesini ve deneyimlemesini sağlamaktır. Bu yaklaşım, izleyicinin pasif bir gözlemci olmaktan ziyade etkin bir katılımcı haline gelmesini hedefler. LeWitt'in heykelleri, izleyicilerin sanat eserleriyle etkileşime girerek kendi deneyimlerini ve yorumlarını oluştırmalarına olanak tanır. Bu da sanatın sadece görsel bir deneyim olmaktan öteye geçerek duygusal ve düşünsel bir deneyim haline gelmesini sağlar.

"Tamamlanmamış Açık Kp" heykelleri, izleyicilere sanatın evrensel dilini kullanarak farklı bir bakış açısı sunar ve

sanatın sadece nesnel bir gözlem değil aynı zamanda kişisel bir deneyim olduğunu vurgular. LeWitt'in bu heykelleri, sanatın sınırlarını zorlayan ve soyut ifadenin gücünü keşfeden önemli bir adımdır. LeWitt'in heykelleri, izleyicinin soyut düşüncelerle etkileşime geçmesini ve bu düşünceleri somut bir forma dönüştürmesini sağlar. Bu heykeller, sanatın sadece dışsal bir nesne olmaktan öteye geçerek, izleyicinin iç dünyasına dokunmasına ve duygusal bir deneyim yaşamasına olanak tanır. Bu açıdan, LeWitt'in "Tamamlanmamış Açıık Kúp" heykelleri, sanatın gücünü ve anlamını keşfetmek isteyen herkes için ilham verici ve düşündürücüdür.

6. SONUÇ

LeWitt'in "Duvar Resimleri" serisi, belki de en ikonik eserleri arasında yer alır. Bu seride, LeWitt talimatlar aracılığıyla duvarlara uygulanması gereken desenler ve formlar oluşturur. Bu talimatlar, sanat eserinin gerçekteştirilmesi için gerekli adımları belirler ve eserin fiziksel varlığını ikincil hale getirir. Duvar resimleri, zamanla farklı mekanlarda tekrarlanabilir ve yeniden oluşturulabilir, bu da sanatın sürekliliğini ve evrenselliğini vurgular. LeWitt'in bu serisi, sanatın katılımcı bir deneyim haline gelmesini sağlar ve izleyiciyi sanat eserinin yaratım sürecine dahil eder. Bu şekilde, Duvar Resimleri serisi, sanatın sınırlarını genişletir ve sanatın mekanla olan ilişkisini keşfetmek için yeni bir yol sunar.

LeWitt'in "Tamamlanmamış Açıık Kúp" heykeller serisi, minimalist bir yaklaşımla temel bir geometrik form olan küpleri temel alır. Ancak bu heykeller, tamamlanmamış bir şekilde sunulur; bazen bir yüz eksik olarak veya birleştirilmemiş parçalar halinde sergilenir. Bu, izleyicinin sanat eserini tamamlama ve yorumlama özgürlüğünü artırır, potansiyelin sonsuzluğunu vurgular ve sanatın katılımcı bir deneyim olabileceğini gösterir.

LeWitt'in bu serisi, izleyicinin sanat eseriyle etkileşime geçerek kendi yorumunu ve deneyimini oluşturmasına olanak tanır. Heykellerin tamamlanmamışlığı, sanatın sabit bir formdan ziyade dinamik ve sürekli değişen bir süreç olduğunu vurgular, izleyicinin yaratıcı potansiyelini ön plana çıkarır ve sanat eserinin anlamını açık uçlu bir şekilde keşfetmeyi teşvik eder. Bu serinin minimalist yaklaşımı, karmaşıklığı basitlikte bulma ve soyut düşünceyi somut forma dönüştürme amacını taşır, böylece izleyicilerin sanat eseriyle etkileşime geçmesini kolaylaştırır ve farklı yorumlara açık bir alan sunar.

Kavramsal Sanat bağlamında, LeWitt'in “Duvar Resimleri” ve “Tamamlanmamış Açık Kp” heykelleri, sanatın önde gelen örnekleri olarak sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu seriler, sanat eserinin fiziksel varlığını ve sanatçının elinin müdahalesini ikinci plana atarak, kavramsal boyutunu vurgularlar. LeWitt'in eserlerindeki odak noktası, kavramsal ve teorik prensipler üzerinde yoğunlaşırken, malzemenin kendisi ikincil bir öneme sahiptir. Özellikle “Duvar Resimleri” serisinde, sanatçı talimatlar vererek eserin gerçekleştirilmesini başkalarına bırakır ve böylece sanat eserinin üretim sürecindeki katılımcılığı artırır. Benzer şekilde, “Tamamlanmamış Açık Kp” Heykeller serisinde, heykellerin tamamlanmamışlığı, izleyiciyi eserin yaratım sürecine dahil eder ve sanat eserinin durağan olmayıp sürekli değişen bir yapı olduğunu vurgular.

Bu seriler aynı zamanda sanat eserinin sürekliliği ve yeniden retilabilir doğasını vurgularlar. LeWitt'in talimatlarına dayalı olarak oluşturulan “Duvar Resimleri”, farklı mekanlarda tekrarlanabilir ve yeniden retilabilir, bu da sanatın sürekliliğini ve evrenselliğini vurgular. Benzer şekilde, “Tamamlanmamış Açık Kp” Heykeller, farklı bakış açılarından ve düzenlemelerden etkilenerak farklı yorumlara ve deneyimlere açık hale gelir. Bu zellikler, izleyicilerin sanat eserleriyle etkileşim kurmasını ve katılımcı bir deneyim yaşamasını sağlar.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2018). “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yayıncılık.
- Bağatır, R. D. (2011). “Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları”, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1 Sayı: 7.
- Çelikdağ, Y. (2019). “Geometri Olgusunun Mekanda Algılanabilirliği”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Farthing, S. (2012). “Sanatın Tüm Öyküsü”, Çev: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayal Perest Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). “1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri”. Kara Kalem Yayınları.
- Germaner, S. (1997). “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınları.
- Harrison, C. (2011). “Sanat ve Kuram”, Küre Yayınları, Ter: Sabri Gürses, 1. Baskı.
- Koç, A., M.A Kaplan. (2022), “Kavramsal Sanat ve On Kawara”, Art-e Sanat Dergisi, Cilt: 15 Sayı: 30
- Lynton, N. (1982). “Modern Sanatın Öyküsü”, Türkçesi: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi.
- Tarlakazan E., B.E Tarlakazan. (2023). “Kavramsal Sanat Pratiğı; “Şey” ve Düşünce Üzerine”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Volume/Cilt: 9 No/Sayı: 2.
- Yılmaz, M. (2006). “Modernizmden Postmodernizme”. Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). “Postmodern Söyleşiler”, Ütopya Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.idealart.com/magazine/sol-lewitt-wall-drawings>. Erişim Tarihi:24.05.2024

Görsel 2.
<https://www.designspiration.com/save/77391267870368/>
Erişim Tarihi:27.05.2024

Görsel 3. <https://socks-studio.com/img/blog/le-witt-incomplete-open-cubes-06.jpg>. Erişim Tarihi:24.05.2024

Görsel 4. <https://www.mutualart.com/Artwork/Incomplete-Open-Cube-7-14/2DE82420DE2F820D>. Erişim Tarihi:27.05.2024

HEYKELDE DEĞİŞEN KİMLİK TEMSİLİ VE ALÇI KALIP TEKĐİĐİ İLE ŞEKİLLENEN SIRADAN BEDENLER “GEORGE SEGAL”

Őeyma Műge İBA¹

1. GİRİŞ

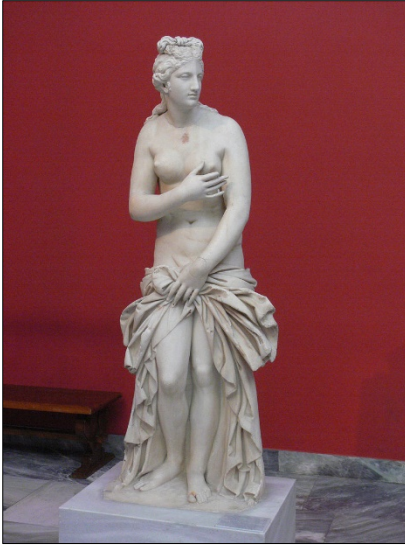
İnsanlık tarihi boyunca önemli őahsiyetler, sanatın konusu haline gelmiőtir. Sanat eserine kimlik kazandıran uygulamalar olarak deđerlendirilmektedir. Sanatta temsil sorunu mimetik őğelerle őekillenmesine rađermen hűmanizm temasının sanat uygulamalarına yansıması, sanatın konusunu da deđerirmiőtir. Burjuva sanatı olarak bilinen ve uzun süre boyunca heykellere konu olanlar, genellikle önemli őahsiyetler olmuőtur. Bunlar, yazarlar, siyasetçiler, başkanlar, kahramanlar gibi őrneklendirilebilir. Bűylece bunlar sembol olarak hem bireysel hem de kolektif bir kimlik inőasının önemli bir aracı haline gelir (Őzmen, 2024, 687). Modernizm sürecinden sonra sanat sıradan bireylerin algısına hitap eder bir duruma geçiő yapmıőtır. Bu durumda konvansiyonel yaőantının içindeki bireylerin sanat eserlerine konu olması söz konusu olmuőtur. Bűylece sanat eserlerindeki kimlik sorunu güncel yaőamdaki bireyin yaőadıđı kimlik sorunuyla özdeően bir yapıya bűrűnműőtir.

Antik yunan heykelinde mitolojik kurgular konu alınmıőt, bu sebeple de tanrılar ve tanrıçalar heykellere konu olarak seçilmiőtir. Bu tutum Bűyük İskender’le beraber ayrı bir noktaya taőınmıőtır. Bűyük İskender fethettiđi bűtűn cođerfyaya kendi heykellerini yerleőtirerek propaganda unsuru olarak heykeli kullanmıőtır. Bűylece heykelde kimlik önemli bir hale gelmiőt ve sadece önemli kiőtilere atfedilir bir olgu olarak őekillendirilmiőtir. Kent imajlarının hafızasında ve kamusal alanlarda da yine

¹ Doç., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakűltesi Heykel Bűlűmű. mugeiba@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1612-2494

kimlikli heykellerin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Bu tutum heykelde yeni ifade arayışlarını ve kimlik ile ilişkili yeni formsal çözümlmeleri de beraberinde geliştirmiştir.

TDK güncel Türkçe sözlükte kimlik; toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü olarak tanımlanmaktadır (URL 1). Sanat eserlerinde esere konu olan kimlik önemlidir. Bu sebeple heykelde çeşitli ifade stilleri gelişmiştir. Antik Yunan heykelinde mitolojik konular ve tanrı-tanrıçalar yapıldığı için bu kimliklerin ifadeleri, biçimsel bir gramerin oluşmasına neden olmuştur. Kimlik ve biçimsel ifadenin paralel ilerlediğı bu tutum modernizme kadar değışerek de olsa devam etmiştir. Modernist süreçte bireyin kimliğı önem kazanmıştır. Çalışmaların ana konusu sanatçının dışavurumlarıyla şekillendiğı için burada ifade biçimine dönüşmüştür. Bu durumda akademik ifade stili yerine yeni olanaklar değerlendirilmiştir.



Görsel 1: Afrodit Heykeli , 2. yüzyıl. M.Ö. 3524. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Yunanistan, 1,80 m



Görsel 2: Ludovisi Gaul and his wife, M.Ö. 220. National Roman Museum, 2.11 m

Sanat tarihinde heykele konu olanlar, genellikle içinde bulunduğu toplumun hafızasında heykeli yapılmaya değer bir tutum sergileyenlerden seçilmektedir. Böylece heykeli yapılan şahsiyet önemli bir kimliğe dönüşür (Görsel 1 ve 2). Bedenin ait olduğu kimlik bir kahraman, bir tanrı-tanrıça ya da mitolojik bir karakterdir (şener, 2014,67). Bu tutum uzun bir zaman aynı şekilde devam etmiştir. Rönesans'a gelindiğinde hümanizm dşncesi kabul edilmiş ve figürler daha serbest çalışılır olmuştur. Kilisenin sanat eserleri üzerindeki kontrolü azalmış, sanatçıların daha zgr çalışabilecekleri yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem temel yönelimini sanatçının içsel dünyasını eserlerine üslupsal olarak yansıttığı dönemdir.

2. HEYKELDE DEğİşEN KİMLİK TEMSİLİ

Sanat tarihinde konu olarak figüratif çalışmalara ağırlık verildiği bilinmektedir. Beden tasvirleri heykelde dönemsel olarak biçimsel ifadeye yön vermiştir. İnsan figürü kullanımları konuya eşlik etmiş, en ideal olan ile anlatılmak istenilen olgulara biçimsel olarak paralel ilerlemiştir. Değişen insan algısı, özellikle sanayi devriminden sonra, bireyleşme dönemini daha da yoğun yaşayan bir tutuma dnşmştir. Biçimsel anlamda insan figürü duruşuyla, bakışıyla jest ve mimikleriyle derin anlamlar içerir. Bireyin salt insan figürü biçiminde ele alınması doğal olarak sanatçının, bireyi sosyal bir Homosapiens olarak değerlendirmesi bazında düşünülmektedir. Fakat bireyleşen insan bundan daha fazlasıdır. Bu bağlamda insan olma özelliğinden kaynaklanan psikolojik durumlarının ve ifadelerinin yapıt üzerinde aktarılmasını gerekli kılar (zkanlı, 2011, 70).

Değişen jest ve mimikler bedenin doğal ifadesine yakalama çabasında olan sanatçılar, çeşitli özgün üsluplar geliştirirler. Bu bireysel üsluplar malzeme, teknik, konu ve bağlam gibi pek çok ezberi bozan örneklere dönüşür. Bu süreçte bazı sanatçılar denenmemiş pek çok ifade şeklini yorumlayarak, formsal biçimlendirme skalasını genişleterek katkı yaparlar.

Örneğın Medardo Rosso yaptığı heykellerde balmumu ve alçı kullanarak geçiciliğı, değışken ışıkları kullanarak, sıradan insanların hayat gayesini eserlerine yansıtır. Bu iddiasızlık içinde betimsel olarak formu daha da üst seviyeye çıkarır. Çünkü ifadesiz figürler yaşamın içinde doğıal olandır ve doğıallık spontane olarak değışmektedir. Bu sebeple heykellerinde malzeme seçimi olarak hem hızlı hem de kolay şekillenen alçı ve balmumunu kullanmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3: Medardo Rosso, Bookmaker, 1894, Balmumu, 44 x 30 x 33 cm

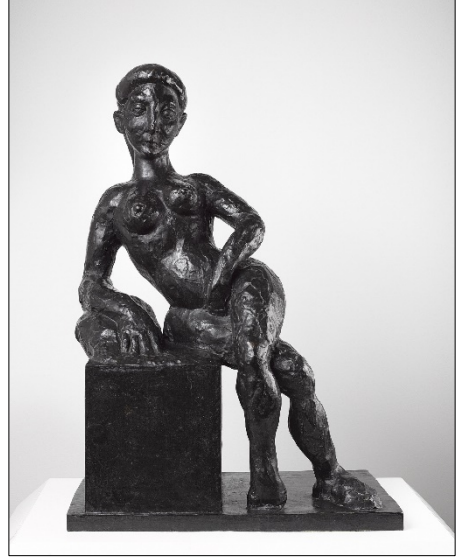


Görsel 4: Auguste Rodin, Pierre de Wissant, Monumental Nude, 1886, Bronz, 198.8 x 113.7 x 92.7 cm

Auguste Rodin ise heykelde planlara bağılı doku kullanımı yapmaktadır. Onun heykellerinin yüzeyi pek çok plandan oluşmakta ve bu durum figürleşen kimliğin sadece duygusal dünyasına vurgu yapmaktadır. Rodin'nin, figürleri (Görsel 4) alışılmış pozların dışında bedenın içsel duygusuna bağılı olarak anlatılmak istenilen olguyla tam örtüşecek pozlama olarak yaptığı bilinmektedir. Böylesi bir ifade gücü sıradan ama duygu yüklü pek çok sahneyi canlandıran heykeller olarak ifade edilir.



Görsel 5: Alberto Giacometti, Man Pointing 1947, Tate Galeri,



Görsel 6: Henri Matisse. Decorative Figure. 1908, Bronz, 71.8 × 50.8 × 30.5 cm. Gift of Sam and Ayala Zacks. Art Gallery

Figür çalışan en önemli sanatçılardan biri de kuşkusuz Alberto Giacometti 'dir. Onun figürlerinde (Görsel 5) aranan etki kimliksel bazlı değil de daha çok uzamsal bazlıdır. Aslında Giacometti figürlerinde perspektif olgusunu, uzak yakın ilişkisi içerisinde değişen optik yanılsamayla çözmektedir. Bu kimliksiz ve sıradan figürleri istediği etkiyi bulana kadar defalarca dener. Bu denemelerinde genellikle alçı malzemeyi kullanır. Alçının beyaz oluşu, üzerinde hızlıca modle yapılabilmesi ve daha çok doku yapmaya elverişli olması gibi nedenlerden dolayı sanatçı için vazgeçilmez bir ifade aracı olarak kullanılır. Onun heykellerinde form yeni bir teknikle, yakın ama uzak algılamasıyla izleyicinin zihninde konumlanır.

Fovizm akımının en önemli sanatçılarından biri olan Henri Matisse çok bilinen resimlerine ek olarak heykeller de yapmıştır. Onun heykellerinde (Görsel 6) biçimsel bir deformasyon söz konusudur. Afrika kabile sanatının sade, yalın

ve net anlatımcılığının etkisi onun heykellerindeki temel yönelimlerindendir. Resimlerinde yaptığı ifadeci tutum heykellerinde de figüratif anlatımla birleşerek farklı bir janra doğru ilerlemektedir. Onun heykellerinde kimlik, sıradanlıkla yorumlanır ve biçimsel olarak form deformasyonlarıyla devam eder. Matisse'nin uzamsal varış noktası soyut sanatı işaret etmektedir. Formun giderek figüre benzeme kaygısından uzaklaşması ile yüzeyden silinmesi süreci, formun figür olduğu tahayyül edilecek kadar stilize edilmesine kadar ilerlemiştir.



Görsel 7: Ernst Barlach, The Avenger, 1914, National Gallery of Art, 44 cm

Alman ekspresyonist sanatçı Ernst Barlach da sıradan figürleri (Görsel 7) konu olarak çalışmıştır. Hatta onun figürlerindeki stilize tavır, yapı bozum dilini kullanmasından kaynaklanmaktadır. Barlach'ın eserlerinde stilize bir anlayış ile insan bedeni günlük hayatın içinden çıkan konuların figürleriyle oluşturulmuştur (Tufan, 2017, 50). Kütlesel etkiler figürün duygularını dışavurumuyla şekillenir ve dönemindeki alman kültür ideolojilerine eleştirisel bir yaklaşım geliştirmiştir. Onun

eserlerindeki kimlikler, dūřūnsel ve ruhsal arayıř içinde olan, sade, sıradan insanların betimlenmesiyle ile aykırı dūřmektedir. Bu sebeple de dramatik etkileri oldukça yūksektir.

Çalıřmada incelenen örnekler dōnemsel bazlı çoęaltılabileceęi gibi biçimsel olarak da ayrıřtırılabilir. Fakat heykelde beden temsiliinin deęiřimi, net bir řekilde görūlmektedir. Bu örnekleri çoęaltmak mūmkūn olmakla beraber, çalıřmada oluřturulan kurguya baęlı olarak, heykelde deęiřen kimlik temsiliinde sıradan olanın pek çok durumda bařkalařması söz konusudur. Bu bařkalařım ifadenin, duygunun ve biçimin, uzamsal birleřimiyle hacimlenmiřtir. Sanatçılar var olan bilgiyle yetinmeyip yeni ve özgūn teknik ve kavramsal davranıřlar geliřtirmektedirler (Çınar, 2024, 500). Bōylece ūsluplařan sanatçılar, alan içerisinde bile farklı örnekler olarak deęerlendirilmelidir. Kendinden sonraki sanat akımlarını da derinden etkileyen bu sanatçılardan biri de George Segal'dir.

3. ALÇI KALIP TEKNİğİ İLE şEKİLLENEN SIRADAN BEDENLER

1945 sonrası sanatın merkezini Avrupa'dan Amerika'ya kaymasıyla beraber çağdař sanat akımları burada řekillenmiřtir. Soyut dıřavurumculuk ve Popart akımları burada ortaya çıkmıřtır. *"Pop Sanat" terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleřtirmen Lawrence Alloway'in, Architectural Design dergisine yazdıęı "Sanatlar ve Kitle İletiřimi" bařlıklı makalesinde popūler kūltür ūrūnlerini tanımlamak için kullanmıřtır* (Antmen, 2009, 160). Amerika'da o yıllarda soyut dıřavurumculuk revatayken, popartın ortaya çıkmasıyla sanat camiasında yeni bir tutum geliřir. Çūnkū soyut dıřavurumculuk yūksek sanat olarak bir kūltūrel yapıya būrūmūřken, popart herkesin sanattan anlayabileceęi kadar yūzeyssel bir alan yaratmıřtır. 1950'li yıllarda Amerika'da Pop Sanat'ın ilk evresi olarak tanımlanan sanatçılar, teknolojiye iliřkin temaları figūratif bir anlatımla iřlemiřlerdir. 1957-61 arasında ise

ikinci evredeyse figüratif anlatım yerini soyut anlatıma bırakmıştır (Rona, 1997, 1497). Popart ironi ve parodi içeren bir akımdır. Temel mottosu gerçek deneyimi aktarmak ve bunu da yeni tekniklerle yapmaktır. Bu noktada kolaj ve asamblaj tekniklerinin kullanımının çok yaygın olduğu bilinmektedir.

1924 New York doğumlu Amerikalı sanatçı George Seal, genellikle Popart akımı içerisinde değerdendirilmektedir. Segal sanat kariyerine bir ressam olarak başlar ama aslında en bilinen eserleri gerçek boyutlardaki döküm figürler ve figürlerin yer aldığı tablolarıdır. Popartın mottosu gereği sıradan olanı yüceltme ilkesiyle heykelde bilinen geleneksel döküm teknikleri yerine alçı bandajların heykelde kullanımına öncülük eder. Hem body art hem de popart ilişkisi içerisinde kurgular yapan sanatçı, eserlerinde gerçek insanların üzerinden aldığı alçı kalıpları sergilemiştir.

1958'de Segal, resim hacime yeni bir boyut katmak ister ve heykelsi bir çözümün olasılığını ilk kez fark eder. Böylece gerçek ölçekli figürlerle deneyler yapar. Mevcut teknik hâkimiyetiyle karşılaştırıldığında, bu erken girişimler dürtüsel ve beceriksizcedir. Fakat zamanla pratik yaptıkça daha da ustalaşır. Bunu izleyen sergisinde 3 yeni heykel katan sanatçı işleri için *“tel, alçı ve çuval bezinden yapılmış gerçek boyutlu figürlerdi, biri oturuyordu, biri ayaktaydı ve biri yatıyordu. Bana resimlerimden çıkmış gibi görünüyorlardı”* demektedir (Pincus-Witten, ty). Segal yakın çevresinde tanıdığı insanlardan alçı bezlerle kalıp almaktadır. Bu teknik yeni denendiği için ilk başlarda çok başarılı olamaz fakat sonrasında sanatçı istediği etkileri yakalamıştır. Sanatçı figürleri günlük olağan bir pozda her gün yaptıkları eylemleri yaparken o anı yakalamak ister. Görsel 8 de görüldüğu üzere Popart'ın genel temalarından sıradanlık temasıyla işler yapmaktadır.



Görsel 8: George Segal, Woman Resting, 1970, 25,4 x 33 x 38,1 cm, Alçı

Segal resimlerinde asamblaj tekniğini uygulayarak onları üç boyutlu hale getirmiştir (Görsel 9). Onun için resim tek dizelikten kurtulmuş böylece farklı bir anlatım alanına kavuşmuştur. Üretimlerini popart akımı içinde yapan Segal, o dönemin güncel tekniklerinden olan asamblaj tekniğini başarıyla kullanmıştır. Segal resimlerinde bedeni anlatmak üzere daha hacimsel işlere yönelir. Klasik resimde beden seyirlik bir obje iken, onun asamblajlarında gerçeğin biçimsel formunu arayan ifadelere dönüşür. Resmin içinden çıkacak gibi duran figür, sanatçı tarafından gerçek bir kurgu içinde yer alacağı başka mecralara taşınır. Segal'ın böyle bir tekniğe yönelmesinin altında yatan sebep olarak, kendisine öğretilen ve kendi deneyiminin kalitesini ifade edemeyen tüm resim biçimlerine karşı duyduğu tatminsizlik (Geldzahler, t.y.) olarak değerlendirmek mümkündür. Aslında bu tutum sıradan insanı açık alanda kendi gerçekliğinde kurgulamasına sebep olacak işlere doğru yönelmesini sağlamaktadır.



Görsel 9:George Segal, Woman in Summer Landscape, 1992, Boya ve Alçı, 49 1/4 x 36 x 15 1/2 in

George Segal gittikçe tekniğini geliştirmiştir. Bu durum da ona yeni bağlamlar ve yaklaşımlar geliştirecek bir alan kazandırmıştır. Alçı bandajlarını kullanarak kendi gerçeğindeki figürleri sanatına dâhil eder. Bu tutum hem sanatçının yaşadığı gerçek deneyimi hem de figürün sıradan ifadesini direkt olarak yansıtır. Burada sıradanlık olgusu müdahalesiz alana doğru ilerlediğı için oldukça önemlidir. Aslında Segal'ın heykelleri gerçek ile dış dünya arasında ve olağan bir gerçekçilikle klasik bir anlatım arasında büyük bir gerilim içindedirler (Erun, 1997, 1627). Klasik sanattaki mükemmel beden tasvirlerine karşı, sıradan, yaşamış ve kimlik sahibi bedenler olarak karşı karşıya gelmektedir.



Görsel 10: George Segal, The Couple, 1974, Alçı, 42 x 24 x 25 in.

Heykelde beden tasviri arkaik dönemden beri değışerek yorumlanmaktadır. Bu yorumlar genelde Segal'e gelene kadar plastik form bilgisine dayalı, sanatçıların mimetik öğelerle şekillendirdiğı bir alanda olarak değerdendirilebilir. Segal'in gerçek bedenler üzerinden alçı kalıp tekniğıyle yaptığı bu heykeller gerçek kimlikleri içerirken sıradanlığı yücelten formlara dönüşmüşlerdir. Sanatçı bu teknikle yaptığı (Görsel 10) eserlerde, alçılı sargı bezlerini katmanlar halinde keserek ve ıslatarak gerçek bedenler üzerinden, kalıp alma yöntemiyle üretimler yapmaktadır. Bu figürleri ilk zaman yine alçı zeminlerle sergiler. Fakat bu durum daha sonraki heykellerinde değışir. Onun kurgularında, figür ve başka bir nesne arasındaki mesafe anlatım bakımından kritik hale gelmektedir (Görsel 11). Heykellerinde ve düzenlemelerinde kullandığı parçalar genellikle fiziksel sınırlarında bitmez. Kendine yeni alanlar yaratır.



Görsel 11: George Segal, The Dancers, 1971, Alçı, 70 1/2 x 108 x 37 3/4 in

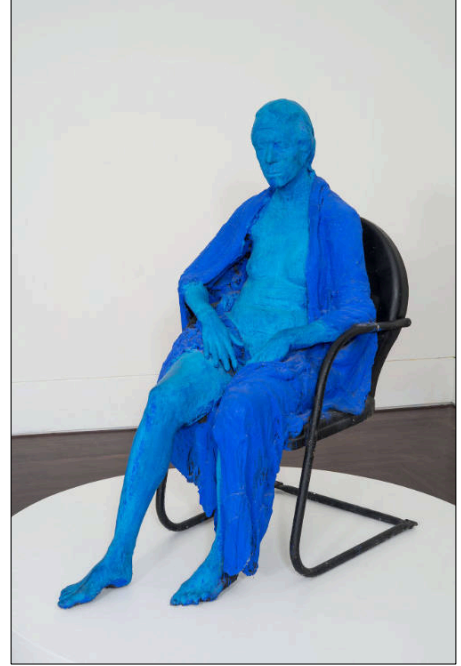


Görsel 12: Henri Matisse, La danse (first version) 1909, Tuval üzerine Yağlı Boya, 259.7 x 390.1 cm

Segal bedenlerin sıradan kurgularını yaparken pastiş tekniğini de kullanmaktadır. Pastiche (pastiche) tekniğı TDK Güncel Türkçe Sözlük'te; başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri olarak tanımlanır (URL 2). Aslında pastiş tekniğinde ironik bir yaklaşım söz konusudur. Parodi'den farklı olan bu yaklaşımda, amaç alay etmek değıl eseri övmek, yüceltmektir (URL 3). Segal kendinden önce sanat tarihinde derin izler bırakan Henri Matisse'in en önemli işlerinden olan La danse ve Portrait of the Artist's Wife tablolarını pastiş tekniğıyle yeniden yorumlamıştır (Görsel 11-12-13-14) . Burada pastiş kullanımındaki sebep, Matisse'e saygıyla gönderme yaparak resimsel etki daha da kuvvetlendirerek hacim kazandırmak ve alçı kalıp yöntemi kullanarak eserleri güncellemektir. Böylece pastiş unsuru olan orijinal eserler farklı bir izleyici kitlesiyle karşılaşmaktadır.



Görsel 13: Henri Matisse, 1913, Portrait of the Artist's Wife, oil on canvas, 146 x 97.7 cm



Görsel 14: George Segal, Blue Woman in Black Chair, 1981, Painted plaster and metal, 132.1 x 66 x 111.7 cm

Popart'ın ana kaynaklarından biri Amerikan halk sanatlarıdır. Matisse halk sanatlarına dekoratif ve cesur bir yaklaşımla ele almaktadır (Osterwold, 1991, 142). Bu sebeple popart sanatçıları da etkilemektedir. Matisse'in Dans tablosundaki mekânsızlık yerini, Segal'in sıradan figürleriyle mekâna bırakmıştır. İki eser arasında etkili olarak bir diyalog kurulmuştur (Görsel 11-12). Matisse'in eşinin portresindeki bekleyiş duygusu Segal'in Siyah Sandalyedeki Mavi Kadın heykelinde de hissedilmektedir. Hatta Segal burada Matisse'in çok kullandığı kendiyle özdeşleşen mavi rengini de kullanarak hem biçimsel hem de içeriksel bir gönderme yapmaktadır.

Segal, 1958 civarında "kaideden uzak" ve yaşamın kendisinde yer alan heykeller yapmaya başlar (Segal v.d. 1978, 49). Popart'ın, gerçek zamanda, gerçek mekânda, gerçek deneyim sunma çabası doğrultusunda mekânsal yerleştirmeler yapmaya başlamıştır. Bu mekânlarda sergilemek üzere alçıya batırılmış çuval bezi ile doldurduğu kümes telinden iç iskelete sahip sıradan alçı figürler yaratır. Gerçek bir deneyim oluşturma çabası doğrultusunda alçı figürlerini giderek kimliksiz ve sıradan bir yapıya dönüştürür. Bu figürlerle mekânsal uzlamda yer alan diğersesneler ile sıradan yaşamda yer alan hazır nesnelerden oluşan diyalogdur. The Bus Driver (Görsel 18) ve Sculpture Lunch (Diner) (Görsel 15) eserlerinde görüldüğü üzere kendinin geliştirdiğı alçı kalıp tekniğı ile ele aldığı figürleri hazır ve yerinde kullandığı nesnelerle kombine etmiştir. Segal, bu tutumu heykele yeni bir üslup olarak kazandırmıştır. Gerçek bedenlerden kendi tanıdığı ve deneyimlediğı kişilerden alçı kalıplar alarak yerleştirdiğı figürlerle, kendi dönemine ait hazır nesneler arasında gerçek bir deneyim ortamı yaratmıştır. Segal'in kurduğı sahne benzeri ortamlardaki figür grupları (Görsel 16-17) oldukça etkili, sıradan ve günlük yaşama ait detaylarla, statik ve nötr bir yapıdadır.



Görsel 15: George Segal, Sculpture Lunch (Diner), 1964-1966, Alçı (Sol Üst)

Görsel 16: George Segal, Holocaust, 1984, Alçı (Sağ Üst)

Görsel 17: George Segal, Walk, Don't Walk, 1976, Alçı (Sol Alt)

Görsel 18: George Segal, The Bus Driver, 1962, Alçı (Sağ Alt)

SONUÇ

Heykel arkaik dönemden beri kültürel kimliğin önemli bir parçası olmuştur. Medeniyetler boyunca Rönesans'a gelene kadar tarihsel önemli kimliklerin biçimsel ve idealize yapısında form bulmuştur. Kolektif bilinçte heykel, önemli şahsiyetlerin betimlenmesi için kullanılmış bir öge olarak yer almaktadır. Fakat bu tutum Rönesans'a birlikte hümanizm olgusuna bağılı olarak kimlik temsilinden ziyade, sanatçının kendini anlattığı bir tutuma dönüşür. Bu dönüşüm sürecindeki mihenk noktaları olabilecek eserle çalışmanın ilk bölümünde incelenmiştir. Sanatçı kendini ifade yöntemlerini geliştirirken formsal gramere yeni doneler eklemektedir. Böylece heykelde mana, kimlik temsilinin önüne geçer.

Çağdaş sanat akımları bireyi temel aldığı için, bu akımlarda heykelin kavramsal olarak ilerlediği bilinmektedir. Salt kimlik temsilinin yerine, anlatım ve yorum önem kazanmıştır. Bu bağlamda Popart'ın sıradanlığı, rutini ve yüzeysel yorumu ele alan tavrı, sanat jargonuna yeni katmanlar eklemiştir. Temelde Popart hiyerarşilerin olmadığı bir dünyanın gerçekliğini, sanatın ve sanatçının toplumsal özgürleşmesini ifade eder. Bu tutum George Segal'in heykellerine bir zemin oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmada incelenen heykellerinde, sıradan ve kimliksiz bedenler üzerinden kendi geliştirdiği alçı kalıplarla oluşturduğu figürler ile gerçek bir deneyimi, gerçek mekânlar yaratarak kurgulamaktadır. Buradaki kimlik temsili sıradanlık ve gölge gibi eşsiz bir figür biçimlendirmeleri yaratmasına olanak sağlamıştır.

Segal, ayrıca asamblaj ve pastiş yöntemlerini de kullanarak kendi özgün stilini oluşturma sürecinde teknik donanım bakımından bir gramer oluşturmıştır. Sonuç olarak Segal heykelde değişen kimlik temsilinde sıradanlığı işlemiş ve alçı kalıp tekniği ile yorumlamıştır.

KAYNAKÇA

Antmen, A.(2009). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık

Çınar, S. (2024). Çağdaş Seramik Sanatında Tekstil Ürünlerinin Kullanım Biçim ve Yöntemleri. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (40), 497-516. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502884> .

Erun, J.N. (1997). Segal. George, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.Cilt. İstanbul: Yem Yayınları. 1627-1628

Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri.(Çev.Simber Atay Eskier , Göral Erinç Yılmaz). Karakalem Kitapevi.

Geldzahler, H. (t.y.). An Interview With George Segal. Artforum. <https://www.artforum.com/features/an-interview-with-george-segal-212022/> Erişim Tarihi : 13.09.2024

Osterwold, T.(1991). Pop Art. Germany: Taschen

Özkanlı, Ü. (2011). Sanatta Bir Kimlik Problemi Olarak Portre, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi

Özmen, A. F. (2024). Türk Kültür ve Sanatındaki Bitki Sembolizminin Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yansımaları. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (Ö15), 683-696. DOI: <https://zenodo.org/record/13825278>

Pincus-Witten, R. (t.y). George Segal As Realist. <https://www.artforum.com/features/george-segal-as-realist-211356/> Erişim Tarihi : 13.09.2024

Rona, Z. (1997).Popart. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.Cilt. İstanbul: Yem Yayınları. 1497-1498

Segal,G., Friedman,M. ve WJ Beal, W. (1978) George Segal: Sculptures, exh. cat. (Minneapolis: Walker Art Center ,49

Şener, S. (2014). Tekinsiz ve İğrenç: Hiperreal Figür Heykelleri ve Alışılmadık Vücutlar İçin Bir Okuma Önerisi. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 6(6), 61-75. <https://doi.org/10.20488/austd.03627>

Tufan, S. (2017). Heykel Sanatında İnsan Bedeni Yorumunun Değişimi Ve Çağdaş Figüratif Heykelde Çizgisellik. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

URL 1. Kimlik, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi : 13.09.2024

URL 2. Pastiş, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi : 13.09.2024

URL 3. Pastiş, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Pasti%C5%9F#:~:text=Pasti%C5%9F%2C%20bir%20veya%20daha%20fazla,pasticcio'nun%20Frans%C4%B1zcaya%20ge%C3%A7mi%C5%9F%20halidir.> Erişim Tarihi : 13.09.2024

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1.

https://de.wikipedia.org/wiki/Aphrodite_von_Syrakus#/media/Datei:S_tatue_of_Aphrodite,_2nd_c._BC.jpg Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 2. https://en.wikipedia.org/wiki/Ludovisi_Gaul Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 3. <https://www.mart.tn.it/opere/bookmaker-87200> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 4. <https://rodin100.org/en/news/rodin-brooklyn-museum-body-bronze> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 5. <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/eight-things-know-alberto-giacometti> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 6. <https://www.moma.org/audio/playlist/322/4211> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 7.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Barlach,_The_Avenger,_1914,_NGA_206701.jpg Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 8. <https://tr.pinterest.com/pin/367465650829717147/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 9. <https://www.templon.com/artists/george-segal-2/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 10. <https://www.templon.com/artists/george-segal-2/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 11. <https://www.templon.com/artists/george-segal-2/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 12.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/66/Henri_Matisse%2C_1909%2C_La_danse_%28I%29%2C_Museum_of_Modern_Art.jpg
Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 13.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b9/Henri_Matisse%2C_1913%2C_Portrait_of_the_Artist%27s_Wife%2C_oil_on_canvas%2C_146_x_97.7_cm%2C_Hermitage%2C_Saint_Petersburg.jpg Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 14. <https://blanton.emuseum.com/objects/14936/blue-woman-in-black-chair?ctx=332cc65c655280705c9b22cce3ddfa7cec8c8485&idx=4>
Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 15. <https://vsuete.com/george-segal-an-outstanding-artist-and-sculptor-of-white-people/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 16. <https://vsuete.com/george-segal-an-outstanding-artist-and-sculptor-of-white-people/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 17. <https://whitney.org/collection/works/1796> Erişim Tarihi: 09.10.2024

Görsel 18. <https://www.artchive.com/artwork/the-bus-driver-george-segal-1962/> Erişim Tarihi: 09.10.2024

ÇAĞDAŞ SANATTA SOYUT DÜŞÜNMEÜZERİNE BİR ESER İNCELEMESİ (Mustafa BULAT: “1914-15 Sarıkamış Harekatı”)

Aysel Derya TANAY ÖZTÜRK¹

Zeliha KAYAHAN²

Murat ASLAN³

1. GİRİŞ

Çağdaş sanat, bireysel ifade biçimlerinin sınır tanımadığı, estetik ve düşünsel anlamda yenilikçi yaklaşımların öne çıktığı bir alan olarak tanımlanabilir. Bu sanat anlayışı, yalnızca görselliği değil, aynı zamanda düşünce ve kavramlara dayalı bir derinliği de kapsar. Sanatın özgürleşme sürecinde aĐdaő sanat, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkararak, eserin anlamını yeniden şekillendiren aktif bir katılımcı haline getirmiştir. Üstündağ’ın ifade ettiği gibi, "aĐdaő sanat, malzemeyi, mekanı ve anlamı yeniden düşünerek, hem bireysel hem de kolektif hafızayı harekete geçiren bir sorgulama alanı yaratır" (Üstündağ, 2018: 37).

Günümüzde aĐdaő sanatın bu sorgulayıcı ve deneysel doğası, sanatçılara farklı malzemeler, kavramlar ve tekniklerle çalışma olanağı sağlamıştır. Bu bağlamda, sanatçıların toplumsal, kültürel ve tarihi olaylara farklı perspektiflerle yaklaşmaları,

¹ Öğr. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi ABD, aycelderyatanay@gmail.com , ORCID: 0000-0003-1837-7714.

² Doç.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü, z.kayahan@hbv.edu.tr , ORCID: 0000-0001-9644-9715.

³ Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi ABD, murataslan@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3698-2232.

sanatın bireysel bir yaratım sürecinin ötesine geçerek toplumsal belleğin bir parçası olmasını mümkün kılmaktadır (Brown, 2019; Jones, 2022).

Çağdaş sanat, malzeme ve üslup sınırlarını aşan, bireysel yaklaşımların sonuna kadar kabul gördüğü ve bilimsel gelişmelerin sıkı bir şekilde takip edildiği bir anlayışı benimsemiştir. Bu anlayış, sanatın sadece biçimsel değil, aynı zamanda içeriksel olarak da özgürleşmesine olanak tanımaktadır. Günümüzde bu özgürleşme, sanatçılara farklı malzemeler, kavramsal yaklaşımlar ve teknolojik araçlarla çalışma olanağı sağlamış, sanatı disiplinler arası bir boyuta taşımıştır (Brown, 2019; Smith, 2021).

Çağdaş sanatın bir diğer önemli özelliği ise, her dönemde sanatı şekillendiren kültürel, sosyal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin sanat eserlerinde kendini gösteriyor olmasıdır. Örneğin, küresel iklim değişikliği, göç krizleri veya dijitalleşme gibi çağdaş meseleler, sanatçılar tarafından sıkça ele alınan temalar haline gelmiştir (Jones, 2022). Bu bağlamda, çağdaş sanatçı, zamanının ruhunu yansıtan eserler üretirken, aynı zamanda toplumsal bir bilinç oluşturmaya hedeflemektedir (Schneider, 2020).

Sanatın tarihi, genellikle doğa ile olan ilişkisi üzerinden okunmaktadır. Doğanın, sanatsal üretimin hem bir ilham kaynağı hem de bir yansıma alanı olduğu söylenebilir. Sanatçılar, doğayı soyutlayarak, ona farklı anlamlar yüklemekte ve kendi iç dünyalarını ifade etmenin bir yolu olarak kullanmaktadırlar. Çağdaş sanatçı ve akademisyen Mustafa Bulat da bu anlayışla eserler üreten bir sanatçıdır. Bulat, doğayı soyutlayarak insan ve hayvan figürleri gibi temaları ele almakta ve doğa ile insan arasındaki ilişkiyi estetik bir bağlamda irdelemektedir.

Bulat'ın eserlerinde özellikle bilinçaltı sorgulamalar, doğa ile kurulan atmosferik ilişkiler ve bütünlüğe ulaşma arzusu öne

ıkar. Bu zellikler, izleyici ile eser arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlamaktadır (Karaca, 2023). Özellikle “1914-15 Sarıkamış Harekatı” adlı eseri, tarihsel bir trajediyi soyut bir biçimde ele alarak, hem bireysel hem de kolektif bir hafıza yaratma çabasını göstermektedir.

Bu çalışmada, ağdaş heykel sanatında soyut düşünme kavramı ele alınarak Mustafa Bulat’ın “1914-15 Sarıkamış Harekatı” adlı eseri üzerinden bu kavramın yansımaları incelenmiştir.

2. ÇAğDAş HEYKEL SANATI VE SOYUT DüşüNME

Çağdaş heykel sanatı, sanatsal ifadede geleneksel sınırları aşarak, farklı teknik ve malzemelerle yenilikçi yaklaşımlar sergileyen bir anlayışı benimsemiştir. Bu anlayış, figüratif veya soyut çalışmalarda sanatçının duygusal ve düşünsel dünyasını doğrudan yansıtan bir form yaratma amacını taşır. Heykelin, üç boyutlu yapısı, onu izleyiciyle daha yakın bir ilişkiye sokar, çünkü heykel çalışmaları, mekan içinde varlık gösterir ve bu varlıkları algılamak, fiziksel olarak onlarla etkileşimde bulunmak mümkündür. Bu etkileşim, sanatı sadece görsel değil, aynı zamanda dokunsal ve mekansal bir deneyime dönüştürür.

Soyut düşünme, ağdaş heykel sanatında önemli bir yer tutar. Soyutlamanın heykel sanatındaki yeri, nesnelerin veya figürlerin somut formlarından uzaklaşarak, sadece duygusal ve düşünsel bir ifade biçimi yaratmaktır. Soyut heykel, somut gerçekliğin ötesine geçerek izleyiciye, geleneksel anlamların ve imgelerin ötesinde yeni bir algılama biçimi sunar. Bu bağlamda, soyut heykel sanatçıları, biçim, renk ve malzeme gibi estetik geleri kullanarak, gerçekliğin ötesinde bir anlam yaratmaya

alışırlar. Soyut heykel, sadece görsel bir etki yaratmayı değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal bir tepki uyandırmayı da hedefler.

Sanat tarihinin gelişim sürecinde heykel, malzeme, kütle, ışık, form ve hem yapısal hem kavramsal olarak pek çok olguyla hesaplaşmıştır. Bütün bu süreçlerin sonunda heykel, akımlar ve sanatçılar dhilinde biçimsel ve anlamsal grameri genişlemiş farklı alanlara doğru ilerlemiştir (İba, 2023). Heykelde soyutlamanın sanat tarihi içerisindeki yolculuğu, özellikle 20. yüzyılda hız kazanmıştır. Modernizmin etkisiyle, sanatçılar doğal dünyanın taklit edilmesinden çok, onun temel ilkelerine ve soyut bir biçimde ifade edilmesine yönelmişlerdir. Bu doğrultuda, ağdaş heykel sanatçıları, figüratif ve soyut arasında geçişler yaparak, izleyiciye farklı bakış açıları sunmuşlardır. Örneğin, Zühtü Müridoğlu ve Hadi Bara gibi sanatçılar, soyut düşünmeyi ve biçimi kullanarak, heykelin sınırlarını zorlamış ve geleneksel heykel anlayışına yeni bir boyut katmışlardır.

Zühtü Müridoğlu, figüratif unsurları soyutlayarak, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi minimalist bir dil ile ifade etmeye çalışır. Onun eserlerinde, insan figürü belirgin bir şekilde soyutlanmış ve şekillerin yalınlığı ön plana çıkmıştır. Müridoğlu'nun heykellerinde, biçimler arasında oluşan boşluklar ve kırılmalar, heykelin anlamını izleyicinin algısına bırakır. Benzer şekilde, Hadi Bara'nın soyut heykelleri de, materyalin biçimiyle oyun oynayarak, izleyicinin zihninde farklı imgeler ve duygular yaratmayı amaçlar. Eserlerinde kullanılan malzeme ve form, hem fiziksel hem de düşünsel bir deneyim yaratır.

Soyut düşünme, yalnızca estetik değil, aynı zamanda felsefi bir boyut taşır. Heykelde soyutlama, sanatçının dünyayı algılama biçimini ve izleyicinin o algıyı nasıl anlamlandıracağını sorgular. Zamanla sanatçının bireysel yorumu üsluplaşmış ve heykelde biçimsel yaklaşımlardan ziyade mana olgusu

yoğunlaşmıştır (İba, 2024). Bu bağlamda soyut heykel, figürlerden soyutlanmış bir anlam dilinin yaratılmasıdır ve bu anlam dili, her birey tarafından farklı şekillerde okunabilir. Bu da soyut heykelin gücünü ve derinliğini artırır; çünkü izleyici, eserin içine girip onu kendi algısal ve duygusal deneyimiyle yeniden şekillendirir.

Bulat'ın eserlerinde, doğanın soyutlaması, insan figürleri ve hayvanları ele alırken, soyut düşüncenin izlerini görmek mümkündür. Bulat, doğanın atmosferini ve fiziksel yapısını soyutlayarak, estetik kaygıların ötesine geçer ve izleyiciye duygusal ve düşünsel bir deneyim sunar. Sanatçının bu yaklaşımı, soyut düşünme ile heykelin geleneksel formunu birleştirerek, izleyiciyi sadece görsel değil, aynı zamanda zihinsel bir yolculuğa çıkarır.

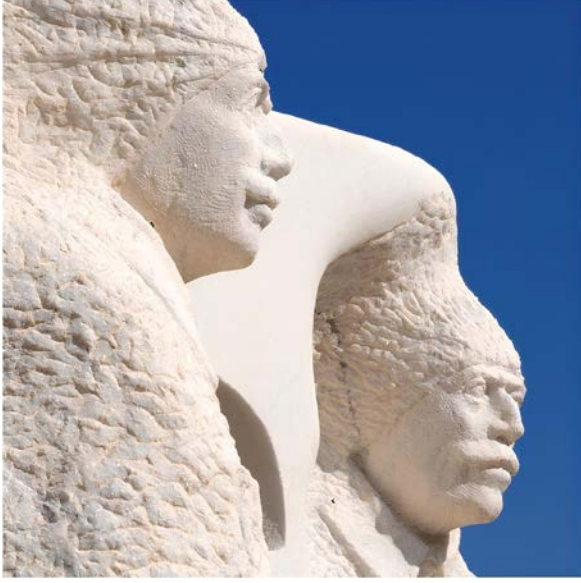
2.1. 1914-15 Sarıkamış Harekatı Anıt Heykeli



Görsel 1: Mustafa & Serap BULAT, “1914 Sarıkamış Harekatı”, Anıt Heykel Çalışması, 2008

Bu anıt heykel, Bulat'ın soyutlama anlayışının güzel bir örneğidir. 1914-15 Sarıkamış Donan Askerler Anısına Anıt'ı,

tarihsel bir olay üzerinden insan figürünü soyut bir biçimde ele alır. Özellikle figürlerin konumlandırılması ve boşluk kullanımı, soyut düşünmenin heykeldeki dönüşümünü sergiler.



Görsel 2: “1914 Sarıkamış Harekâtı”



Görsel 3: “1914 Sarıkamış Harekâtı”, Anıt Heykeli’nden Kesit



Görsel 4: “1914 Sarıkamış Harekatı”, Anıt Heykeli’nden Kesit

2.2."Doğa Soyutlamaları"



Görsel 5: Mustafa BULAT, “Zaman İnsan III”, 2012



Görsel 6: Mustafa BULAT, “Doğa III”, 2004

Mustafa Bulat’ın doğa figürlerinden soyutlamalar yaptığı birçok eseri de soyut düşünme üzerine önemli bir örnek oluşturur. Bu eserler doğadaki formları ve insan figürlerini soyut bir biçimde işleyerek farklı bir bakış açısı sunar.

2.3. Soyut İnsan Figürleri



Görsel 7: Mustafa BULAT, “Karşılaşma I”, 2004

Mustafa Bulat, insan figürlerini soyut bir biçimde tasarlarken hem anatomik hem de estetik olarak soyut unsurları kullanır. Bu tarz eserler, soyut düşüncenin heykel sanatındaki rolünü vurgulamak için oldukça uygundur. Bu tür eserler, hem biçimsel olarak soyut hem de içeriksel olarak derinlikli bir mesaj verir.

2.4."Metaller Ve Sert Taşlarla Soyut Heykeller"



Görsel 8: Mustafa BULAT, “Anadolu Kadını”, 2006



Görsel 9: Mustafa BULAT, “Yüzleşme IV”, 2007

Bulat, genellikle mermer ve metal gibi malzemelerle soyut formlar yaratır. Bu tür materyallerin kullanımı, heykelde soyut düşünme sürecinin fiziksel yansımasıdır. Bu eser, malzeme kullanımının soyutlamayı nasıl dönüştürdüğünü gösterir.



Görsel 10: Mustafa BULAT, “Anadolu II”, 2010



Görsel 11: Mustafa BULAT, “Değirmen Taşı ve Zaman”, 2011

Bulat’ın doğaya yönelik soyutlamaları da zaman zaman manzaralar üzerinden yapılır. Bu tür soyut manzara heykelleri, doğal unsurların soyut formlarda bir araya geldiği eserlerdir. Bu

eserler, Mustafa Bulat'ın soyutlamaya nasıl yaklaşım geliştirdiğini ve çağdaş heykel sanatındaki soyut düşünmenin evrimini vurgulamaktadır. Görseller, soyut düşüncenin heykel sanatında nasıl bir dönüşüm ve yenilik yarattığını daha etkili bir şekilde görselleştirebilir.

3. BİR SANATÇI OLARAK MUSTAFA BULAT VE SANAT ANLAYIŞI

Mustafa Bulat, Türk çağdaş heykel sanatının önemli temsilcilerinden biridir. 1964 yılında Aksaray/Sarıyahşı'de doğan Bulat, lisans ve yüksek lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakóltesi Heykel Bölümünde tamamlamış, doktorasını ise Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Klasik Arkeoloji Ana Bilim Dalında yapmıştır. Bulat, ayrıca Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi'nde Heykel Bölümünü kurarak yıllarca bölüm başkanlığı yapmış ve 2009 yılında Doçent, 2014 yılında ise Profesör unvanını almıştır. Bugün hala Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi'nde akademik çalışmalarına ve sanat üretimine devam etmektedir.

Bulat'ın sanat anlayışı, geleneksel sanat formlarını modern tekniklerle harmanlayarak, soyutlamaya olan ilgisiyle dikkat çeker. Sanatçı, yalnızca teknik anlamda değil, aynı zamanda düşünsel olarak da soyutlama süreçlerine derinlemesine odaklanır. Heykeldeki geleneksel form anlayışlarını ve sınırlamaları zorlayarak, estetik bir ifade dili oluşturur. Onun sanatında soyutlama sadece şekil ve formla sınırlı kalmaz, aynı zamanda içerik ve anlam düzeyinde de bir evrim yaratır. Bulat, sanatını; geleneksel, modern ve çağdaş sanat anlayışları arasında köprüler kurarak şekillendirir.

3.1. Sanat Anlayışındaki Temel İlkeler ve Yaratıcılık

Mustafa Bulat'ın sanatında öne çıkan en önemli ilkelerden biri yaratıcılıktır. Bulat, sanatı sadece görsel bir ifade biçimi olarak görmekle kalmaz, aynı zamanda ona felsefi bir yaklaşım geliştirir. Sanatçı için yaratıcılık ve özgünlük, eserlerinde yansıtmak istediğı anlamın temel taşıdır. Bu anlam arayışı, genellikle doğa, insan ve toplum temalarına dayanır. Bulat'ın eserlerinde yer alan soyut doğa figürleri, insan figürlerinin soyut yorumları, çağdaş heykelin dinamik yapısını ve toplumla olan ilişkisini araştıran derinlikli bir dil oluşturur.

Bulat, sanatın dönüştürücü gücüne inanır ve sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi her zaman gözetir. Eserlerinin birçoğı, bireyin ve toplumun karşılaştığı evrensel temalarla bağlantılıdır. Toplumsal değerler, tarihsel olaylar ve doğanın insan üzerindeki etkileri Bulat'ın heykellerinde soyut bir dil ile işlenir.

3.2. Doğa ve İnsan Üzerine Soyutlama

Bulat'ın heykellerinde genellikle doğa soyutlamaları görülür. Sanatçı, doğayı sadece fiziksel olarak yansıtmakla kalmaz; doğadaki figürleri soyutlayarak, insan figürleriyle harmanlar ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi sorgular. Eserlerinde doğa, insan ve hayvan figürleri çoğunlukla soyut bir biçimde buluşur. Sanatçının bu anlayışı, izleyicisinin estetik bir deneyimle beraber daha derin bir duygusal ve düşünsel bağlantı kurmasını sağlar.

Bulat'ın soyut doğa figürleri, doğanın biçimsel unsurlarını evrensel temalar üzerinden bir anlam arayışına yönlendirir. Bu yönüyle Bulat, çağdaş heykel sanatında farklı bir bakış açısı ortaya koyar.

3.3. Malzeme Seçimi ve Teknik Çalışmalar

Sanatçının kullandığı malzemeler ve formlar, onun soyut düşünme becerisini ve estetik anlayışını yansıtan önemli araçlardır.

Mustafa Bulat, eserlerinde mermer, metal ve bronz gibi sert taşları tercih eder. Bu malzemeler, onun soyut düşünme sürecinde kullandığı biçimsel ve estetik arayışlarına katkı sağlar. Sert taşların şekillendirilmesi, Bulat'ın işlediği konunun ve biçimin kalıcılığını simgelerken, malzemenin yoğun yapısı ve duruşu, heykelin anlamını güçlendirir. Aynı zamanda metal ve bronz gibi malzemelerle yapılan heykeller, esneklik ve dönüşüm gibi soyut unsurları vurgular. Bu farklı malzemeler Bulat'ın heykel dilini daha da zenginleştirir.

Bulat'ın eserlerinde teknik açıdan en belirgin özelliklerden biri, malzemenin ve biçimin birbirini nasıl tamamladığıdır. Malzeme ve şekil arasında güçlü bir etkileşim ve denge kurarak, izleyicisine hem görsel hem de düşünsel bir deneyim sunar. Heykellerindeki formların soyutlaştırılması, izleyicinin zihninde düşünsel bir dönüşüm meydana getirir.

3.4. Eserlerinin Kamusal Ve Kültürel Anlamı

Mustafa Bulat'ın eserleri, sadece bireysel bir sanat anlayışının ürünü olarak kalmaz, aynı zamanda toplumsal bir mesaj taşır. Sanatçı, kamusal alanlarda sergilenen büyük heykel projeleri ile topluma yönelik güçlü bir görsel dil ve felsefi yaklaşım oluşturur. Kamusal sanat anlayışı, her zaman toplumun kültürel değerleri ile ilişkilidir ve bu eserler, izleyiciye sosyal sorumluluk, tarihsel bilinç ve insanlık hallerini sorgulama fırsatı sunar.

Bulat, heykelleri ile halkın yaşamına dokunmayı, insanları görsel ve düşünsel olarak birleştirmeyi amaçlar. Kamusal alandaki eserleri, insanları sadece estetik anlamda etkilemekle

kalmaz, aynı zamanda toplumsal bilinç yaratma çabası içerir. Heykelin her bir formu, ona bakan kişinin farklı bir algı ve yaklaşım geliştirmesine olanak sağlar.

Özetle, Mustafa Bulat, çağdaş heykel sanatında soyutlama anlayışını sadece teknik bir süreç olarak değil, aynı zamanda felsefi ve toplumsal bir sorgulama olarak ele alır. Sanatçının eserleri, hem bireysel bir yaratıcılığı hem de evrensel bir düşünsel mesajı içerir. Bu, Bulat'ın sanatının önemli özelliklerinden biridir ve onun çağdaş Türk heykel sanatındaki yerini sağlamlaştırır.

4. “1914-15 SARIKAMIŞ HAREKATI” ANIT HEYKEL İNCELEMESİ

Mustafa Bulat, Türk heykel sanatında toplumsal ve tarihsel olaylara dair anlamlı ve estetik projelerle de adını duyurmuştur. Bu tür projelerden biri de, 1914-1915 yıllarında Sarıkamış'ta donarak şehit olan Osmanlı askerlerinin anısına yapılan anıttır. Sarıkamış Harekatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı büyük bir felaketti ve bu olay, Türk tarihinin önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Binlerce asker, aşırı soğuk koşullarda donarak hayatını kaybetmiş ve bu trajik kayıp, tarihe derin izler bırakmıştır. Mustafa Bulat, bu tarihi olayın anısını yaşatmayı ve aynı zamanda şehitlerin anısına saygı duymayı amaçlayan bir anıt heykeli tasarlamıştır (Bulat, 2020).

4.1. Anıtın Tasarım Süreci ve Anlamı

Tasarlanan anıt heykel, hem estetik hem de sembolik anlamlar taşıyan bir yapıt olarak dikkat çeker. Anıtın tasarımında, şehitlerin anısına saygı göstermek için, heykelin genel formu ve kullanılan figürler dikkatlice seçilmiştir. Bulat, sadece tarihsel bir anı yaşatmayı hedefleyerek bu büyük kaybın insanlık ve toplum üzerindeki etkilerini de vurgulamıştır (Gökçe, 2021).

Anıtta, askerlerin donarak hayatlarını kaybettiği korkunç soğuk koşulları simgeleyen soğuk ve sert hatlar kullanılmıştır. Anıtın yüzeyinde yer alan ağır ve güçlü formlar, askerlerin zorlu mücadelesini ve gösterdikleri cesareti yansıtır. Sanatçı, heykelinde dönemin dramatik etkisini yansıtan bir dil kullanarak, izleyicinin hem duygusal hem de düşünsel olarak etkilenmesini sağlamıştır (Bulat, 2020).

4.2. Heykelin Figüratif Ve Soyut Dilinin Birleşimi

Çalışmada ele alınan bu anıt heykel, figüratif ve soyut dilin birleşimi ile dikkat çeker. Figürlerin gerçekte değil, soyut bir şekilde şekillendirilmesi, olayın dramatikliğini ve acısını soyut bir dil ile anlatma çabasıdır (Kurt, 2022). Donmuş askerleri simgeleyen figürler soyut biçimlerle harmanlanarak dramatik bir etki yaratır. Anıtın üst kısmında yer alan figüratif detaylar, askerlerin mücadelelerini ve trajik kaderlerini anımsatırken, alt kısımda kullanılan sert ve keskin hatlar, dönemin soğuk ve sert doğa koşullarını yansıtır. Bu tasarım, izleyiciyi tarihsel bir empatiyle düşünmeye davet eder (Karaca, 2023; Gökçe, 2021).

Bulat, figürlerin şekillerini belirlerken, askerlerin maruz kaldığı soğuk ve zorlu koşulları da göz önünde bulundurur. Askerlerin figürleri, bir anlamda donmuş ve hareketsiz kalmış gibidir. Bu şekilde, izleyiciye askerlerin ölümüne giden zorlu yolculukları, üzüntü ve dramatik bir şekilde sunulur. Anıtın üzerindeki sert çizgiler ve ağırlık, askerlerin yaşadığı büyük acıyı ve ölümün kaçınılmazlığını simgeler. Bulat, bu dramatik anlatımı hem soyut heykel dilinde hem de figüratif anlatımda başarıyla birleştirir (Gökçe, 2021). İnsan figürlerini belirgin bir biçimde soyutlayarak, bireysel kahramanlık hikayelerinden çok, kolektif bir hafıza yaratmayı amaçlar. Soyutlanmış formlar, askerlerin kimliklerini ve bireyselliklerini aşan bir anlam katmanı sunar; böylece eser, toplumsal bir trajedinin sembolüne dönüşür (Schneider, 2020).

4.3.Kullanılan Malzemeler Ve Teknikler

Anıt, genellikle dayanıklı ve sert malzemelerle inşa edilmiştir; bu seçim, hem Sarıkamış'taki sert doğa koşullarına bir gönderme hem de şehitlerin kalıcılığını simgeler. Metal ve taş gibi malzemelerin birleşimi, heykelin dramatik etkisini artırır (Jones, 2022).Yüzeyde yer alan keskin çizgiler ve dokular, izleyicinin dikkatini detaylara çeker ve eserin içindeki dramatik unsurları güçlendirir.

Bulat'ın teknik ustalığı, özellikle malzeme kullanımındaki yenilikçi yaklaşımıyla ön plana çıkar. Heykelin dokusal zenginliği ve formdaki karmaşıklık, soyut düşüncenin nasıl somut bir forma dönüştüğünü gözler önüne serer (Smith, 2021). Bu tasarımda kullanılan dinamik hatlar, askerlerin zorlu mücadelesini ve kaybın büyüklüğünü derin bir şekilde hissettirir.

4.4.Kamusal Alan Ve Anıtın Toplumsal Önemi

Sarıkamış Anıtı, sadece tarihsel bir olayı yücelterek toplumsal bir sorumluluk taşır. Heykelin yer aldığı kamusal alan, halkın her yaştan bireyine bu önemli tarihi olayı hatırlatmayı amaçlar. Bu tür anıtlar, tarihsel hafızanın korunmasına katkıda bulunurken, aynı zamanda toplumsal bilinç oluşturur. Sarıkamış Anıtı, halkın tarihle yüzleşmesini sağlayan ve aynı zamanda geçmişin acılarını anlamaya davet eden bir yapıdır (Bulat, 2020).

Bulat, bu eseriyle sadece Sarıkamış faciasını değil, aynı zamanda tüm savaşların yıkıcı etkilerini vurgular. Anıtın oluşturduğu tarihsel bellek, toplumsal bir çağrı yapar: savaşın korkunç sonuçlarını unutmamak, insan hayatına verilen değeri hatırlamaktır (Kurt, 2022). Anıtın çevresindeki geniş alan ve heykelin çeşitli açılardan algılanabilir olması, izleyicinin eserin etrafında dolaşarak farklı perspektiflerden görmesini sağlar. Bu deneyim, yalnızca bir anıtı görmekle kalmayıp, onun duygusal ve düşünsel mesajlarını derinlemesine hissetmeye olanak tanır (Brown, 2019).Kamusal alanlarda bulunan bu tür anıtlar, halkın

geçmişle barışık bir şekilde yaşamasına yardımcı olur ve toplumsal hafızanın önemli bir parçası haline gelir.

5. SONUÇ

Mustafa Bulat'ın "1914-15 Sarıkamış Hareketi" adlı eseri, çağdaş heykel sanatında soyut düşüncenin başarılı bir uygulaması olarak değerlendirilebilir. Bulat, tarihsel bir trajediyi soyut formlar ve figüratif unsurlarla birleştirerek, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmayan, aynı zamanda düşünsel bir yolculuğa çıkaran bir eser yaratmıştır. Bu anıt, toplumsal ve duygusal bir tecrübe sunan, derin anlamlarla bezenmiş bir yapıdır. Bulat, bu eserle, tarihsel acıları soyut bir biçimde işlemeyi başarırken, izleyiciyi de düşünmeye ve anlamaya yönlendirir (Bulat, 2020).

Sanatçının soyutlama anlayışı, bireysel kaygıların ötesine geçerek toplumsal bir hafıza oluşturmayı hedefler. Bu, çağdaş sanatın dönüştürücü gücünü ve kolektif bellekteki yerini ortaya koyar. Sarıkamış Anıtı, hem Mustafa Bulat'ın sanatsal yaklaşımını hem de çağdaş heykel sanatında soyut düşüncenin estetik ve felsefî değerini yansıtan önemli bir yapıt olarak sanat tarihinde özel bir yer edinmiştir.

Sanatçının eserleri, hem bireysel bir sanat anlayışını hem de toplumsal hafızayı canlı tutma görevini üstlenir. Bu bağlamda, çalışmada ele alınan anıt heykel, Türk sanatında hem tarihi bir anı hem de modern bir sanat yapıtı olarak değerini korumaktadır (Kurt, 2022).

Bulat'ın heykel sanatındaki katkıları, yalnızca estetik anlamda değil, aynı zamanda toplumsal hafıza ve kültürel kimlik bağlamında da önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçının eserleri, soyut heykel anlayışının gelişimine katkı sağlarken, aynı zamanda tarihsel olaylara ve toplumsal meselelere dair derinlikli

bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bağlamda, Bulat'ın heykelleri, geleneksel anlayışların ötesine geçerek hem figüratif hem de soyut öğeleri harmanlayan, modern sanat anlayışının izlerini taşıyan bir dil oluşturmuştur.

Bulat'ın eserlerinde, soyutlamanın yanı sıra figüratif anlatımın da güçlü bir şekilde yer alması, izleyiciye hem estetik bir deneyim hem de tarihsel ve kültürel anlamda derinlikli bir düşünsel tecrübe sunar. Özellikle 1914-15 Sarıkamış Harekatı gibi eserler, sanatçının toplumsal sorumluluk anlayışını, insanlık tarihinin acılarına duyduğu hassasiyeti ve bunları sanat yoluyla yaşatma arzusunu açıkça ortaya koymaktadır. Bulat'ın eserleri, toplumun hafızasını taze tutma ve geçmişle barışık bir şekilde ilerleme amacı taşımaktadır.

Bulat'ın sanat anlayışı, çağdaş Türk heykel sanatının önemli bir temsilcisidir. Sanatçının, soyut heykel anlayışını modern sanat akımlarıyla harmanlaması, Türk sanatını dünya sanatının güncel tartışmalarıyla buluşturma anlamında da büyük bir adımdır. Bulat, sanatını bir iletişim aracı olarak kullanarak, izleyiciyi düşündürmeye, sorgulatmaya ve duygusal olarak etkilenmeye teşvik eder.

Sonuç olarak, Mustafa Bulat'ın heykel sanatı, hem Türk sanatının evrimine hem de toplumsal belleğin korunmasına katkı sağlamaktadır. Onun eserleri, sadece geçmişi anmakla kalmaz, aynı zamanda geleceğe dair umut ve bilinç oluşturma amacını da taşır. Bulat'ın çalışmaları, heykelin görsel dilini ve toplumsal işlevini yeniden tanımlar ve sanatın gücünün, geçmişin yüklerinden arınarak geleceğe ilham vermekte yattığını bir kez daha gözler önüne serer. Bu açıdan bakıldığında, Mustafa Bulat'ın heykel sanatı, yalnızca sanat dünyası için değil, toplumsal hafızanın ve kültürel kimliğin gelişmesi açısından da önemli bir yer tutmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altıntaş, O., & Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (1), 61-74.
- Ayaydın, A. (2016). Sanatın doğası, doğanın sanatı ve günümüz sanat eğitiminde doğanın yeri. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum: Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(14).
- Brown, J. (2019). Contemporary art and the material world. New York: Routledge.
- Bulat, M. (2007). Modern heykelin doğuşu. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, (11), 83-89.
- Bulat, M. (2020). Sarıkamış Anıtı: Anlam ve estetik. İstanbul: Sanat Yayınları.
- Bulat, M. (2024). Eserler. <http://www.mustafabulat.com/eserler.php>
- Bulat, S., Yağmur, Ö., & Aydın, B. (2014). Kamusal mekan ve heykel. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (AsooJournal), 2, 450-461.
- Erbarıştıran, T. (2015). Bahattin Bilgin'in resimlerinde soyutlamalar. Art Sanat.
- Gökçe, A. (2021). Toplumsal hafıza ve anıtlar: Bir heykel incelemesi. Ankara: Bilimsel Yayınlar.
- Hano, B. (2016). Figüratif soyutlama anlayışında yapıtlar ortaya koyan Cumhuriyet sonrası dönem Türk heykeltraşları üzerine bir deneme. TURAN: Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, 8, 151.
- İba, Ş. M. (2023). Varlık ve Hiçlik Ekseninde Heykel Olgusu. Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi, 6(13), 27-41

- İba, ř. M. (2024). Güncel Heykel Bağlamında Pastiş Olgusu “Daniel Arsham” Örneği. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (40), 462-477. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502205>
- Jones, P. (2022). Art in the age of climate change: Aesthetic responses to crisis. Global Art Review, 15(3), 112-127.
- Karaca, D. (2023). Türk çağdaş heykel sanatında tarih ve doğa temsilleri. Sanat ve Toplum Dergisi, 28(1), 45-60.
- Kedik, A. S. (2011). Kamusal alan, kent ve heykel ilişkisi.
- Kurt, S. (2022). Soyut heykel ve figüratif anlatım: Mustafa Bulat’ın eserleri üzerine bir inceleme. İzmir: Edebiyat Yayınları.
- Moore, H. (1941). Çağdaş ve soyut sanat (M. Ergüven, Çev.). Londra.
- Özcan, Ü. N. (2015). Heykeltraş Burhan Alkar’ın anıt eserlerinin tasarımı ve kamusal alan ile ilişkileri. Tarih Okulu Dergisi (TOD), (61-74).
- Schneider, M. (2020). Art and society in the 21st century. London: Bloomsbury.
- Smith, L. (2021). Digitalization in contemporary sculpture: New media, new narratives. Journal of Modern Art Studies, 10(2), 88-100.

DÂRÜLMÜLK SERGİ SARAYINDA BULUNAN TÜRKİYE SELÇUKLU SULTANLARI HANEDAN SERGİSİ¹

Sümeyye Eylül YILDIRIM²

1. GİRİŞ

2017 yılında Konya Valiliğinin olurlarıyla başlatılarak 2023 yılında lansmanı yapılan Türkiye Selçuklu Sultanları, devlet adamları ve aile bireylerinin pozitif kimliklendirme projesi T.C. Kültür Bakanlığı, Konya Valiliği; Konya İl, Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün destekleri ile kurtarma arkeolojisi, dijital arkeoloji, endüstriyel arkeoloji, adli bilimler ve heykeltıraşlık kapsamı dahilinde yürütülmüştür. Proje'nin yürütülmesi için gerekli olan maddi desteklerin Türkiye Halk Bankasının ana sponsorluğunda gerçekleştirilmesinin yanı sıra Konya Valiliği, Konya Ticaret Odası gibi kurumlarında söz konusu projede maddi katkıları gerçekleşmiştir.

Tamamlanan projenin sergilenmesi aşamasında Konya Büyükşehir Belediyesi, böylesine büyük bir tarihi misyonun Türkiye ve Dünya'ya tanıtılması için gerekli adımları atarak, Dârülmülk Sergi Sarayının 1. ve 2. Katlarında bulunan 2 salonu projenin sergilenmesi için tahsis etmiştir. Sergi salonlarının

¹ 18. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri Bildiri Adı: “*Darülmülk Sergi Sarayında Bulunan Türkiye Selçuklu Sultanları Hanedan Sergisi*” Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bileşik Sanatlar Programı Prof. Dr. Birsen ÇEKEN, Sümeyye Eylül YILDIRIM

² Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bileşik Sanatlar Programı, Sanatta Yeterlik, Ankara, sumeyyeyldrm.95@gmail.com ORCID: 0000-0002-6281-7548.

sergileme için uygun koşullara getirilmesi noktasında ise tarihi görev ve sorumluluk bilinciyle iç mekânın tefrişatını üstlenmiştir. (Görsel.1,2)



Görsel.1,2: Dârülmülk Sergi Sarayı genel görünüm, Ta Kapıların tefrişatı.

Konya Büyükşehir Belediyesi'nin tahsis ettiği salonlarda Proje kapsamında yüz ve beden bütünlükleri sağlanmış toplam 13 Sultan, 2 Sultan Hanımı, 1 Haneden Büyüğü, 1 Melik, 2 Asker, 1 vezir ve kimliği tespit edilememiş 2 yetişkin erkek bireyle 1 kız çocuğuna ait kaslandırma ve yüzlendirme prosedürlerine ait kafatası ve filament tasarımları için ışıklı lansman stnları imal edilmiştir.

Ayrıca; 6 Sultan için her birinin yaşadığı döneme ait ta kapıları ve 1 Sultan için taht ve standı bilim ve danışma kurulunun tavsiyeleri doğrultusunda ihale yolu ile aslına uygun olarak yeniden yaptırılarak (Görsel.3,4) sergileme için arka planların tefrişatı gerçekleştirilmiştir.



Görsel.3,4: Ta Kapıların Doç. Dr. Ahmet TRE ve Sümeyye Eyll YILDIRIM tarafından yapım alışmaları.

Konya Büyükşehir Belediyesi, Türkiye Selçuklu Sultanları ve Hanedan mensuplarını, gezen izleyicilere daha kapsamlı tanıtım maksadı ile sergi alanlarının ışık sistemini projelendirerek uygulatmış ilaveten Selçuklu Tarihçilerinin verdiği bilgiler doğrultusunda Türkiye'nin önemli tiyatro sanatçıları ve seslendirme uzmanlarına senaryo vererek Sultanların kısa hayat hikayelerini seslendirmiştir.

Türkiye Selçuklu Hanedan Sergisi adı altında Ekim 2023'te Kültür Bakanı'nın katılımı ile açılışı gerçekleştirilen sergi açıldığı günden bugüne günlük ortalama 1000 ziyaretçi ile en çok ziyaret edilen müzeler içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Dar lm k sergi sarayında 1 Müdür, 4 profesyonel rehber, 1 heykeltıraş, 2 güvenlik görevlisi, 4 temizlik görevlisi, 1 teknisyen görev yapmakta ve haftanın 7 günü hizmet vermektedir.

Projenin ana fikri; gelişmiş günümüz teknolojisinin adli bilimler, arkeoloji ve sanattaki en iyi seçeneklerini kullanarak bireylerin pozitif kimliklerini ve biyolojik profillerini belirlemek; mümkün olan en iyi çalışmayı ortaya koymak olarak belirlenmiştir.

Proje 6 aşamada izleyiciler ile buluşturulmuştur:

I. Aşama (2017-2018)

Naaş Kalıntıları İçin Yapılan İncelemeler (Akpolat, E. Taş, M. 2023;328-371)

II. Aşama (2019)

İleri Tetkik ve Naaşları Pozitif Kimliklendirme (Akpolat, E. Taş, M. 2023;328-371)

III. Aşama (2020)

Adli Tıp Sonuçlarına Göre YSTR-DNA (Erkek Soy Bağlantısının Tespiti) Analizleri (Akpolat, E. Taş, M. 2023;328-371)

IV. Aşama (2020)

Fasiyal Rekonstrüksiyon-Yeniden Yüzlendirme, 3D ve Uygulamalı Heykeltıraşlık (Akpolat, E. Taş, M. 2023;328-371)

V. Aşama (2021)

Sergileme Hazırlıkları;

-Kumaş tespiti, dokuma, kıyafet tasarımı ve dikimi (Yıldıran.M, Sönmez.K,Teker.M.S 2023;10-30), (Özkan Kuş.N,Bayraktar,F, Günbulut.A, Yeziyeva Nehir.M,Keleş.İ,2023;406-413)

-Taç, kemer, toka, çizme, silah ve diğerk aksesuarların tespiti ve imalatı. (Göksu, E. Duman, İ. 2023;416-448), (Kakan, A. K. ve diğerkleri.2023;452-479)

VI. Aşama (2022-2023)

Dönemi yansıtan taç kapıların, taht, halı vb. malzemelerin hazırlanması

Dârülmülk Sergi Sarayında Bulunan Türkiye Selçuklu Sultanları Hanedan Sergisinde yer alan Sultanlar ve Hayat Hikayeleri

1. Kat Salon A

Hanedan Üyesi

Selçuklular 24 Oğuz kabilesinden, “Kınık” boyuna mensuptur. Selçukoğulları’nın atası olan Selçuk Bey’in babası Dukak (Tukak)’tır. Türkiye Selçuklu Devleti’nin kurucusu olan Süleymanşah’ın babası ise Kutalmış, onun babası Arslan Yabgu ve onun babası da Selçuk Bey’dir. 1071 öncesinden başlayan “Büyük Türk Muhacereti” ile Anadolu’nun yapısında ciddi farklılıklar meydana gelmiştir. Dönemin kroniklerinde geçen “Sanki Türkler dünyanın her tarafından bu memlekete (Anadolu’ya) randevu vermişlerdi” sözü bu muhaceretin

büyükliğünü göstermektedir. 1071'deki Malazgirt zaferi sonrasında ise Bizans'ın gücü ciddi anlamda kırılmış, Türkler tarafından Anadolu'da çok süratli bir yayılma ve yerleşme dönemi başlamıştır. Türkiye Selçuklu Devleti bu büyük nüfusun Anadolu'ya intikalinden sonra ve o sayede kurulmuştur. Türkiye Selçuklu Devleti'nin kurucusu ve aynı zamanda ilk hükümdarı olan Kutalmışoğlu Süleymanşah ise Anadolu'ya hareket ederek önce Bizans kumandanı Martavkusta'dan Konya'yı, sonrasında şehrin batısında bulunan Gevale Kalelerini de General Romanus Makri'den alıp, Konya'dan İznik'e kadar tüm yerleri kaleleriyle birlikte fethetmiştir. Süleyman Şah, daha sonra 1075 yılında İznik'i fethedip Türkiye Selçuklu Devleti'nin temellerini atmıştır. 1078'de Anadolu kıyılarında gümrük daireleri kurup, Boğaz'dan geçen gemilerden vergi almaya başlamış, İstanbul Boğazı bu sayede Türkiye Selçuklu Devleti ile Bizans arasındaki sınır hâline gelmiştir. Türkler Süleymanşah zamanında Anadolu'ya gelip yerleşmişlerdir.

Alâeddin Tepesi üzerinde Türkiye Selçuklu Sarayı'nın dahilinde yer alan "Kümbethane" olarak Selçuklu asırlarından itibaren isimlendirilen türbe, dünyada çok az örneği olan bir hanedanın mensuplarının (Türkiye Selçuklu Sultanları'nın) ekserisinin defnedildiği ebedi istirahatgâhları olmuştur. (Görsel.5)



Görsel 5: Hanedan Büyüğü.

I. Kılıçarslan:(Türkiye Selçuklu Devleti'nin ikinci hükümdarı (1092-1107)

Türkiye Selçuklu Devleti'nin ikinci hükümdarı olan I. Kılıçarslan, 1092'de Selçuklu tahtına oturdu. Ardından uzun zamandır Bizans'la mücadele halinde olan İzmir Beyi Çaka'nın kızıyla evlenip onunla birlikte Bizans'a karşı hareket etmeye başladı. Haçlı saldırılarına büyük bir taktik ve strateji ile karşı koyarak, Türkiye Selçuklu Devleti'ni yıkılmaktan kurtardı. 3 ayrı orduyu Anadolu'da imha eden Kılıçarslan'ın kazandığı bu başarılar neticesinde, Haçlıların Anadolu ümitleri kesildi. I. Kılıçarslan döneminde Konya, Türkiye Selçuklu Devleti'nin ikinci başkenti oldu. I. Kılıçarslan 1107 yılında doğuya yaptığı bir sefer sırasında Habur Nehri'ni geçmeye çalışırken şehit düştü. (Görsel.6)



Görsel 6: I. Kılıçarslan.

Şehinşah (Melikşah):(Türkiye Selçuklu Devleti'nin üçüncü hükümdarı (1110-1117)

Türkiye Selçuklu Devleti Sultanı Şehinşah, babası I. Kılıçarslan'ın vefatından sonra 1109 yılı başlarında Büyük Selçuklu Sultanı Muhammed Tapar tarafından esir tutulduğu İsfahan'dan Malatya'ya gönderilip sultan ilan edildi. Şehinşah'ın

saltanatı taht mücadeleleriyle geçti. Babası I. Kılıçarslan'ın vefatından sonraki fetret döneminde genç sultan, kardeşi I. Mesud'la giriştiği mücadeleyi kaybetti. 1117 yılında vefat etti. Alâeddin Tepesi'ndeki Türkiye Selçuklu Devleti'nin idare merkezi sarayın bitişiğindeki Sultanlar Türbesi'nin haziresine defnedildi. (Görsel.7)



Görsel 7: Şehinşah (Melikşah).

Rükneddin I. Mesud :(Türkiye Selçuklu Devleti'nin dördüncü hükümdarı) (1116-1155)

Türkiye Selçuklu Devleti'nin dördüncü sultanı I. Mesud, en uzun süre tahtta kalan hükümdardır. Haçlılarla mücadelesinde başarılı olan I. Mesud, kayınpederi Dânişmend Gazi'nin vefatı sonrasında Anadolu'da siyasi birliği yeniden tesis etti. Kendi adına para bastıran ilk Türkiye Selçuklu Sultanı olan Sultan Mesud, Başkent Konya'da imar faaliyetlerini başlattı. Batılı kaynaklar ilk defa onun döneminde Türkiye Selçuklu Devleti'nin hâkim olduğu bölgeleri “Turchia” şeklinde anmışlardır. Konya'nın simge yapılarının başında olan Alâeddin Tepesi üzerindeki saray, cami ve diğer yapıların temelleri Sultan I. Mesud zamanında atılmıştır. I. Mesud 1155 yılında vefat etti ve Alâeddin Tepesi'ndeki Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. (Görsel.8)



Görsel 8: Rükneddin I. Mesud.

II. Kılıçarslan: (Türkiye Selçuklu Devleti'nin beşinci hükümdarı) (1155-1192)

II. Kılıçarslan, Türkiye Selçuklu Devleti'nin beşinci hükümdarıdır. Babası I. Mesud'un vefatından sonra tahta geçip iktidar mücadelelerine son verdi. 1176 yılında günümüzde Konya-Beyşehir yolu üzerindeki Bağırsak Boğazı'nda gerçekleşen Miryokefalon Zaferi'yle Bizans'ın Anadolu'daki hâkimiyetini sonlandırarak Haçlılara Anadolu'nun yolunu tamamen kapattı. Batı Akdeniz (Ege) kıyıları haricinde Anadolu'da Türk hâkimiyeti perçinlendi ve Haçlı Seferlerinin meydana getirdiği olumsuzlukları da ortadan kaldırdı. Türkiye Selçuklu Devleti'ni "yükselme dönemine" taşıdı. II. Kılıçarslan döneminde Konya muhteşem bir şehir haline geldi. Türkiye Selçuklu hanedanının en uzun süre yaşayan hükümdarı olarak bilinen II. Kılıçarslan, 1192 yılında vefat etti ve Alâeddin Tepesi'ndeki Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. (Görsel.9)



Görsel 9: II. Kılıçarslan.

Rükneddin II. Süleymanşah:(Türkiye Selçuklu Devleti'nin yedinci hükümdarı) (1196-1204)

Rükneddin II. Süleymanşah Türkiye Selçuklu Devleti'nin yedinci hükümdarıdır. Süleymanşah'ın 1196-1204 yıllarındaki saltanatı diğer kardeşleri ve Anadolu'daki Ermeni ve Gürcü idarelerle mücadeleyle geçti. II. Kılıçarslan'dan sonraki dağınıklığı gidermek için çalıştı. Malatya'yı alarak devletin sınırlarını babası dönemindeki hudutlara kadar genişletti. Şairliğinin yanı sıra felsefe ve hat sanatında da bilgi ve beceri sahibi olan II. Süleymanşah, 1204'te nedeni tam bilinmeyen bir rahatsızlıktan dolayı vefat etti. Cenazesi Alâeddin Tepesi'ndeki Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. (Görsel.10)



Görsel 10: Rükneddin II. Süleymanşah.

III. Kılıçarslan:(Türkiye Selçuklu Devleti'nin sekizinci hükümdarı) (1204-1205)

Türkiye Selçuklu Devleti'nin sekizinci hükümdarı olan III. Kılıçarslan, Türkiye Selçuklu tahtında en kısa süre oturan sultan olarak bilinmektedir. Babası Rükneddin II. Süleymanşah'ın 1204'te ölümü üzerine, çocuk yaşta Konya'da tahta çıktı. Amcası I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in tahta geçmesiyle birlikte Selçuklu tahtını bırakmak zorunda kaldı. Çocuk yaşta başlayan saltanatı gibi hayatı da kısa sürdü. III. Kılıçarslan'ın naaşı Alâeddin Tepesi'ndeki Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. (Görsel.11)



Görsel 11: III. Kılıçarslan.

Rükneddin I. Mesud'un Eşi

Sultan I. Mesud'un evlilikleriyle ilgili kaynaklarda meliklik döneminde Danişmendli Emir Gazi'nin kızı hakkında bilgi vardır. İsmi bilinmeyen Danişmend Gazi'nin kızından Sultan Mesud'un çocuğu olup olmadığı bilinmemektedir. Bunun yanı sıra oğlu II. Kılıçarslan'ın annesinin Alman asıllı olduğu kaynaklarda geçer. Proje kapsamında Sultan Mesud'un Danişmendli Emir Gazi'nin kızı olduğu tahmin edilen ve Sultanlar Türbesi'ne defnedilen naaşı da tespit edildi. (Görsel.12)



Görsel 12: Rükneddin I. Mesud'un Eşi.

Kimliği Belirsiz Saltanat Bireyleri

Sultanlar Türbesi içerisinde hanedan yeleri ile DNA bağı olduğu tespit edilen, ancak kimliği tespit edilemeyen üç adet kimliği belirsiz birey yzlendirildi. (Görsel.13,14,15)



Görsel.13,14,15: Kimliği Belirsiz Saltanat Bireyleri.

2. Kat Salon B

I. Gıyaseddin Keyhüsrev :(Türkiye Selçuklu Devleti’nin altıncı hükümdarı) (1192-1196 / 1205-1211)

İki ayrı dönemde tahta geçen I. Gıyaseddin Keyhüsrev, II. Kılıçarslan’ın 11 oğlunun en kdr. İlk saltanatında (1192-1196) başkent Konya’da hükümdarlık etti. Kardeşlerinden Rükneddin II. Süleymanşah’ın başkent Konya’ya taarruzuyla tahtı bırakıp uzun bir süre Bizans’ta gurbet hayatı yaşadı. II. Süleymanşah’ın ani vefatının ardından ikinci kez tahta geçen I. Gıyaseddin’in en önemli faaliyetlerinden birisi Antalya’nın fethidir. I. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde Türkiye Selçuklu Devleti’nin iktisad durumu giderek güçlendi. Yakın dostu ve hocası Sadreddin Konev’nin babası Mecdiddin İşhak’ı Malatya emiri yaparak oğulları Keykavus ve Keykubad’ın yetişmesini ona bıraktı. Hükümdarlığı döneminde kız kardeşi adına yapılan Gevher Nesibe Drşşifs ve Tıp Medresesi, dünyanın ilk tıp fakültelerinden biridir. Bizans’la yapılan bir savaş sırasında şehit oldu. Geçici olarak Alaşehir’e defnedilen naaşı bir süre sonra Aleddin Tepesi’ndeki Sultanlar Türbesi’ne aktarıldı. (Görsel.16)



Görsel 16: I. Gıyaseddin Keyhüsrev.

I. Alâeddin Keykubad:(Türkiye Selçuklu Devleti'nin onuncu hükümdarı) (1220-1237)

Yüksek şahsiyeti adaleti kazandığı zaferler ile oluşturduğu yüksek medeniyet seviyesinden dolayı “Uluğ Keykubad” olarak anılan Alâeddin Keykubad, I. Gıyaseddin'in oğlu olup Türkiye Selçuklu Devleti'nin onuncu hükümdarıdır. Mimar, şair ve hattat olan I. Alâeddin Keykubad döneminde Türkiye Selçuklu Devleti, en müreffeh devrini yaşadı. İlme önem veren Sultan Alâeddin Keykubad, Mevlâna ve babası ile beraber yüzlerce âlimi Konya'ya davet etti. Fetih hareketlerine devam ederek, 1222 yılında Alâiye'yi alıp, kendi adıyla anılan muhteşem bir saray, mamur bir şehir ve tersane yaptırdı. Moğollarla barış siyaseti yürüterek ülkenin ticaret, din, sanat ve kültür açısından gelişmesinde büyük hizmetler ortaya koydu. 1237'de Kayseri'de zehirlenerek vefat etti. Onun ölümünden sonra Anadolu'da eski istikrar bir daha yakalanamadı. Büyük Sultan Alâeddin Keykubad'ın naaşı daha sonra Sultanlar Türbesi'ne getirilip defnedildi. (Görsel.17)



Görsel 17: I. Alâeddin Keykubad.

Keyferidun

Keyferidun, I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in İstanbul'da kaldığı dönemde Bizans beyi Manuel Mavrozomes'in kızıyla evliliğinden dünyaya geldi. Melik Celaledin Keyferidun olarak kaynaklarda yer almasına rağmen, Türkiye Selçuklu Devleti'nde hükümdarlık etmemiştir. Onun, babasının ikinci saltanatı devrinde (1205-1211) Koyluhisar'da meliklik ettiğİ bilinmektedir. Hakkında çok fazla malumat olmayan Keyferidun'un naaşı Sultanlar Türbesi'ndedir. (Görsel.18)



Görsel 18: Keyferidun.

II. Gıyaseddin Keyhüsrev: (Türkiye Selçuklu Devleti'nin on birinci hükümdarı) (1237-1246)

Türkiye Selçuklu Devleti'nin on birinci hükümdarı olan II. Gıyaseddin, Vezir Sadeddin Köpek'in etkisiyle, içlerinde kendisini tahta çıkaranlarda olmak üzere önemli Selçuklu devlet adamlarını ortadan kaldırdı. Yaptığı hatalı siyasi girişimler Türkmenlerle arasının açılmasına neden oldu ve sonucunda Babaî isyanları başladı. II. Gıyaseddin Keyhüsrev isyanların zayıflattığı devlet ve ordu sistemi ile Moğol ordusuna karşı Köseadağ'da giriştiği mücadeleyi kaybetti. Türkiye Selçuklu Devleti Moğollar'ın vassalı haline geldi. Tarsus kuşatması sırasında Alanya'da bulunan Sultan Gıyaseddin 1246 yılında aniden öldü. Konya'ya getirilerek Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. Gıyaseddin ile birlikte Türkiye Selçuklu Devleti genel bir çöküş içerisine girdi. (Görsel.19)



Görsel 19: II. Gıyaseddin Keyhüsrev.

IV. Rükneddin Kılıçarslan:(1249-1254 (Üçlü)/1257-1262 (İkili)/1262-1266 (Tek))

Moğol Vassallığı altındaki Türkiye Selçuklu Devleti'nin on üçüncü hükümdarı IV. Rükneddin Kılıçarslan dönemi, kardeşleri arasındaki mücadelelerle geçti. Devletin taht mücadeleleri nedeniyle yıkılmasının önüne geçmek için büyük gayretler sarf eden vezir Celaleddin Karatay; devletin ve milletin dirliğini, birliğini korumak amacıyla “Üçlü Saltanat Sistemi”ni getirdi. Böylece Türkiye Selçuklu Devleti'nin beş yıl (1249-1254) sürecek “Üçlü Saltanat Dönemi” başladı. En küçük kardeşi II. Keykubad'ın ölümü sonrasında ağabeyi II. Keykavus ile giriştiği mücadele sonucunda tek başına tahta geçen Kılıçarslan, Ortak Saltanat Dönemi dahil üç kez hükümdar oldu. IV. Kılıçarslan'ı 1266 yılında Moğollar Aksaray'a davet edip yay kışı ile boğdular. Naaşı daha sonra Konya'ya getirilip Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. (Görsel.20)



Görsel 20: IV. Rükneddin Kılıçarslan.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev: (Türkiye Selçuklu Devleti'nin onbeşinci hükümdarı) (1265-1282)

Türkiye Selçuklu Devleti'nin on beşinci hükümdarı olan III. Gıyaseddin Keyhüsrev, babası IV. Kılıçarslan'ın Moğollar tarafından öldürülmesinin ardından çocuk yaşta tahta çıktı. Hükümdarlığı daha çok Vezir Süleyman Pervane'nin kontrolünde geçti. Büyük sultanlar gibi iyi bir dinî terbiye aldı. Şiirle uğraşan hükümdar, çok iyi at biner ve ok atardı. III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in saltanat dönemi Hatiroğlu ile Karamanoğulları'nın çıkardığı isyanlar, Memlûk Sultanı Baybars'ın Türkiye'ye gelişi, Abaka'nın istilâsı ile geçti. III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in hayatı da babası gibi Moğollar tarafından Erzincan'da yay kirişiyile son buldu. Naaşı Konya'ya getirilip Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. (Görsel.21)



Görsel 21: III. Gıyaseddin Keyhüsrev.

Gıyaseddin II. Mesud:(Türkiye Selçuklu Devleti'nin on altıncı hükümdarı) (1282-1296/1299-1308)

Türkiye Selçuklu Devleti'nin on altıncı hükümdarı olan Gıyaseddin II. Mesud, Moğol tahakkümünün en şiddetli döneminde tahta oturdu. II. Mesud'un saltanat yılları Karamanoğulları, Germiyoğulları ve Eşrefoğulları'nın isyanlarının olduğu dönemdir. Saltanatının son yıllarında hastalanan ve uzun süre hasta yatan Gıyaseddin II. Mesud, 1308'de Kayseri'de vefat etti. Naaşı Konya'ya getirilip Sultanlar Türbesi'ne defnedildi. II. Gıyaseddin Mesud Türkiye Selçuklu Devleti'nin son sultanıdır. (Görsel.22)



Görsel.22: Gıyaseddin II. Mesud.

I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Eşi (Mavrozomes'in Kızı)

Sultan I. Gıyaseddin Keyhüsrev, ağabeyi II. Süleymanşah ile giriştiği mücadelenin sonunda İstanbul'a gitmek zorunda kaldı ve orada Bizans beylerinden Mavrozomes'in kızı ile evlendi. Bu evlilikten ismi bilinmeyen bir kızı ve tarihi kaynaklarda zikredilen, Celaleddin Keyferidun isminde bir de oğlu dünyaya geldi. Yürütölen proje kapsamında tespit edilen ama ismi bilinmeyen I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in eşi de Sultanlar Türbesi'ndedir. (Görsel.23)



Görsel.23: I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Eşi (Mavrozomes'in Kızı).

I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Kızı (Mavrozomes'in Torunu)

I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in tarihi kaynaklarda ismi geçmeyen Mavrozomes'in kızı ile evliliğinden dünyaya gelen kız çocuğı da proje kapsamında yürütölen çalışma sonucunda Sultanlar Türbesi'ne defnedildiğı ortaya çıktı. Hem anne hem diğerkardeş (Keyferidun) hem de kız çocuğunun anneden gelen genetik aktarımla yarıkdamak sendromu silikon heykellerde göröldüğü gibi tespit edildi. (Görsel.24)



Görsel.24: I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Kızı (Mavrozomes'in Torunu).

SONUÇ

2017 yılında Konya Valiliğinin olurları ve T.C. Kùltür Bakanlığı, Konya Valiliğ i Konya İl, Kùltür ve Turizm Mùdùrlùğü'nün destekleri ile başlatılarak 2023 yılında lansmanı yapılan Türkiye Selçuklu Sultanları, devlet adamları ve aile bireylerinin pozitif kimliklendirme projesi Türkiye Halk Bankasının ana sponsorluğunda olmak üzere Konya Valiliğ i, Konya Ticaret Odası gibi kurumlarında söz konusu projede maddi katkıları ile gerçekteşirilmifitir.

Tamamlanan projenin sergilenmesi aşamasında Konya Bùyùkřehir Belediyesi Dar-ùl Mùlk Sergi sarayının 1. ve 2. Katlarında bulunan 2 salonu projenin sergilenmesi için tahsis ederek, Sergi salonlarının sergileme için uygun koşullara getirilmesi noktasında ise tarihi görev ve sorumluluk bilinciyle iç mekânda toplam 13 Sultan, 2 Sultan Hanımı, 1 Hanedan Bùyùğü, 1 Melik, 2 Asker, 1 vezir ve kimliğı tespit edilememiş 2 yetişkin erkek bireyle 1 kız çocuğuna ait kaslandırma ve yüzlendirme prosedùrlerine ait kafatası ve filament tasarımları için ışıklı lansman sùtunlarının imalatını, 6 Sultan için her birinin yaşadığı dòneme ait taç kapılarının imalatını, ses ve ışıklandırma tefrişatlarını üstlenmiştir.

Türkiye Selçuklu Hanedan Sergisi adı altında Ekim 2023'te Kùltür Bakanı'nın katılımı ile açılış gerçekteşirilen sergi açıldığı günden bugüne günlük ortalama 1000 ziyaretçi ile en çok ziyaret edilen müzeler içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Darùlmùlk sergi sarayında 1 Mùdùr, 4 profesyonel rehber, 1 heykeltıraş, 2 güvenlik görevlisi, 4 temizlik görevlisi, 1 teknisyen görev yapmakta ve haftanın 7 günü hizmet vermektedir.

KAYNAKÇA

- Akpolat, E. ve Taş, M. (2023).“Türkiye Selçuklu Sultanlarının Pozitif Kimliklendirmesi ve Yeniden Yapılandırılması”, Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi. (Tasnif, Techiz, Tekfin, Tedfin, Adlî Bilimler, Osteoarkeolojik İnceleme, Yeniden Yüzlendirme, 3d, Uygulamalı Heykeltraşlık, Sergileme (2017-2023)), OFSET Filmcilik ve Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A. ř., İstanbul.
- Altanay,F.,Keleş,İ.,Çetin.C.,ÇetinkayaA.,Ören.S.,Büyükdikmen. S.,Yıldırım.S.E.,Kakan.A.K. (2023). “Türkiye Selçuklu Sultanlarının Savaş Araç Gereçlerinin Tasarımları”, Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi. (Tasnif, Techiz, Tekfin, Tedfin, Adlî Bilimler, Osteoarkeolojik İnceleme, Yeniden Yüzlendirme, 3d, Uygulamalı Heykeltraşlık, Sergileme (2017-2023)), OFSET Filmcilik ve Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A. ř., İstanbul.
- Göksu. E., Duman. İ. (2023). “Türkiye Selçukluları Döneminde Kullanılan Savaş Araç Gereçleri”, Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi. (Tasnif, Techiz, Tekfin, Tedfin, Adlî Bilimler, Osteoarkeolojik İnceleme, Yeniden Yüzlendirme, 3d, Uygulamalı Heykeltraşlık, Sergileme (2017-2023)), OFSET Filmcilik ve Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A. ř., İstanbul.
- Özkan Kuş. N., Bayraktar. F., Günbulut. A., Yeziyeva Nehir. M., Keleş.İ. (2023). “Türkiye Selçuklu Sultanları Giysi Tasarımları”, Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi. (Tasnif, Techiz, Tekfin, Tedfin, Adlî Bilimler, Osteoarkeolojik İnceleme, Yeniden Yüzlendirme, 3d, Uygulamalı Heykeltraşlık,

Sergileme (2017-2023)), OFSET Filmcilik ve Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A. Ő., İstanbul.

Taş, M., Akpolat. E. (2023). “Türkiye Selçuklu Hanedan Sergisinden Örnekler”, Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi. (Tasnif, Techiz, Tekfin, Tedfin, Adlî Bilimler, Osteoarkeolojik İnceleme, Yeniden Yüzlendirme, 3d, Uygulamalı Heykeltraşlık, Sergileme (2017-2023)), OFSET Filmcilik ve Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A. Ő., İstanbul.

Yıldırım, S. E. (2023). Dârülmülk Sergi Sarayı Genel Görünüm.

Yıldırım, S. E. (2022). Taç Kapıların tefrişatı.

Yıldırım, S. E. (2022). Taç Kapıların Doç. Dr. Ahmet TÜRE ve Sümeyye Eylül YILDIRIM tarafından yapım çalışmaları.

Yıldırım, S. E. (2022). Taç Kapıların Doç. Dr. Ahmet TÜRE ve Sümeyye Eylül YILDIRIM tarafından yapım çalışmaları.

Yıldırım, S. E. (2023). Hanedan Büyüğü.

Yıldırım, S. E. (2023). I. Kılıçarslan.

Yıldırım, S. E. (2023). Şehinşah (Melikşah).

Yıldırım, S. E. (2023). Rükneddin I. Mesud .

Yıldırım, S. E. (2023). II. Kılıçarslan.

Yıldırım, S. E. (2023). Rükneddin II. Süleymanşah.

Yıldırım, S. E. (2023). III. Kılıçarslan.

Yıldırım, S. E. (2023). Rükneddin I. Mesud’un Eşi.

Yıldırım, S. E. (2023). Kimliği Belirsiz Saltanat Bireyleri.

Yıldırım, S. E. (2023). Kimliği Belirsiz Saltanat Bireyleri.

Yıldırım, S. E. (2023). Kimliği Belirsiz Saltanat Bireyleri.

Yıldırım, S. E. (2023). I. Gıyaseddin Keyhüsrev.

Yıldırım, S. E. (2023). I. Alâeddin Keykubad.

Yıldırım, S. E. (2023). Keyferidun.

Yıldırım, S. E. (2023). II. Gıyaseddin Keyhüsrev.

Yıldırım, S. E. (2023). IV. Rükneddin Kılıçarslan.

Yıldırım, S. E. (2023). III. Gıyaseddin Keyhüsrev.

Yıldırım, S. E. (2023). Gıyaseddin II. Mesud.

Yıldırım, S. E. (2023). I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Eşi
(Mavrozomes'in Kızı).

Yıldırım, S. E. (2023). I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Kızı
(Mavrozomes'in Torunu).

TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVLETİ İDEOLOJİSİNİN ANIT HEYKELLER ÜZERİNDEN YANSIMALARI ANKARA İLİ ÖRNEĞİ

Volkan DEMİR¹

1. GİRİŞ

Uzun yıllar boyunca Anadolu’nun birbirlerinden oldukça farklı milletleri ve kültürleri bünyesinde barındırdığı bilinmektedir. Cumhuriyet’in kuruluşu ile Türk toplumunda var olan çeşitli kültürlerin varlığı, farklı toplulukların ve farklı kültürel anlayışların gündeme gelmesine neden olmuştur. Tam da bu doğrultuda Atatürk, tüm bu farklı kültürel anlayışları dikkatle değerlendirip akılcı bir yaklaşımla ele alarak, ortak bir ulusal Cumhuriyet kültürü inşa etmeye odaklanmıştır (Atabay, 2009: 457).

Cumhuriyet, Atatürk’ün “Halk egemenliğine dayalı, tam bağımsız çağdaş devlet” anlayışı ile doğrultusunda kurulmuştur. Gerici güçlerin idam fermanlarına, dinci ayaklanmalarına karşı, yenilikçi, ulusçu devrim; köylüsü, bürokratı, eşrafiyla emperyalizme karşı bağımsızlık kazanmış bir ülkedir. Bu milli mücadele sürecinde ülkenin bekası, halkın çağdaşlaşma yolunda vereceği mili mücadeleye bağlı kılınmıştır (Başaran, 2009: 121). Sayısız alanda yapılacak olan reform hareketleri ile Cumhuriyet olgusu Anadolu’nun dört bir tarafına işlenerek toplumdaki reform hareketlerinin temelleri atılmıştır.

¹ Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, demirvolkan1903@gmail.com , ORCID: 0000-0002-2245-3452.

Bu anlayış doğrultusunda Cumhuriyetin toplumsal hayattaki görevlerinden birisi de milli sanat politikası olmuştur. Osmanlı döneminde başlayan belge niteliğindeki sanatsal kayıtların, Cumhuriyet dönemi sanat alt yapısının oluşumuna destek sağladığı bilinmekte, Cumhuriyet ile birlikte Türk sanatının hız kazandığı grlmektedir (Cezar, 1998: 41). Bu gelişimde kültürel politikalara önem verilmesinin katkısı oldukça büyüktür. Kültürel politikaların önem kazanması da ulusal ideolojinin kalıcı bir şekilde ortaya konulması için tarihsel belge niteliği taşıyacak olan sanatsal gelişimlerin desteklenmesini gerektirmektedir (Batur, 2002: 70).

şüphesiz ki bu gelişimlerin eğitim süreci dışında gerçekleştirilmesi pek de mümkün değildir. Bu doğrultuda yurt dışından getirilecek olan sanatçı ve eğitimciler dikkat çekmektedir.

John Dewey, Georg Kerschensteiner, Alfred Khne gibi isimlerin yer aldığı raporlarda Cumhuriyet Maarif modelinin hazırlanması ve toplumsal ve fiziksel dinamiklerde yaşanılacak olan sorunlara çözümler aranmıştır. Uzmanların bu süreçte Türk maarifilerin göremediklerini gördükleri ve hayati problemleri çekinmeden raporlarında ortaya koymuşlardır.

Khne'nin raporunda şu gözlemlere yer verildiği görülür: “Okulda yazmayı öğrenmek için nispeten uzun bir zaman harcanması lazım geldiği dikkat çekmektedir. Bu, yazının (Arap harfleriyle yazı) sistemiyle ilgilidir. Arap harfleriyle yazılan yazıyı değiştirmek mümkün olup olmaması ğretim tekniği mlahazasına bağlı olmayıp, o mesele birinci derecede bir medeniyet politikası meselesidir. Kök itibariyle Türkçe ile akrabalığı olan Macar ve Fin dillerinde yapıldığı gibi bir (transkripsiyon) uygulanırsa, hiç şüphesiz, Batı uygarlık alemine katılma keyfiyeti daha çok kolaylaştırılmış olur.” Bu raporu destekler nitelikte 1 Kasım 1928'de Büyük Millet Meclisi açılış

konuşmasında Atatürk'ün şu sözleri yer almıştır. Büyük Türk Milletine “Her vasıttan evvel Büyük Türk Milletine onun bütün emeklerini kısır yapan yol haricinde kolay bir okuma-yazma anahtarı vermek lazım.” (Tonguç, 2017: 350-500). Atatürk'ün bu anlayışı ile birlikte sanat ve sanat eğitiminde yapılacak olan ilerlemenin de adımları atılacaktır.

Cumhuriyetin ilk yılları ile birlikte milli mücadele ruhu hayatın her alanında olduğu gibi sanatın bütün dallarında da canlı tutulmak istenmiştir. Özellikle plastik sanatlar alanında ortaya konulacak olan eserler Milli mücadele ruhunu desteklemiştir. Bu örneklerin en dikkat çekici olanları arasında toplumun gündelik kullanım alanlarında bulunan heykeller oluşturmaktadır. Antsal nitelikteki bu sanatsal çalışmalar Milli mücadele konuları kapsamında varlığını sürdürmüşlerdir. Erken Cumhuriyet döneminde yaygınlık kazanan anıt heykeller resmi ideolojinin bir göstergesi aynı zamanda çağdaşlık ve batıcılığın da bir parçası olarak görölmektedir (Baydemir, 2017: 47).

Bu kapsam doğrultusunda Cumhuriyet ideolojisinin anıt heykeller üzerinden incelenmesini amaçlanmaktadır. Araştırmada söz konusu olan anıt heykellerin bu bağlamda plastik ve anlamsal içerikleri ile cumhuriyet ile olan ilişkisel bağlantıları ortaya konulacaktır.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ İDEOLOJİLERİ

Tüm dünyayı etkileyen batısal gelişmeler modern Türkiye'nin oluşumunda da etkili olmuştur. Cumhuriyetin kurumsal temelleri aslında Osmanlının batılılaşma süreci ile birlikte başlamış, bu dönemde eğitim almış olan kişiler yeni rejimde kurumsal faaliyetlerde bulunmuşlardır. Bütün aşamaları Atatürk tarafından oluşturulan Cumhuriyet ideolojisi, tek hedefin çağdaşlaşma yolunda atılacak olan adımlardan geçtiğini benimsemektedir. Muasır medeniyetler seviyesine ulaşma gayesi

içerisinde ağdaşlaşma süreci, devlet ve toplum yapısının batılılaşma sürecidir. Yapılacak olan sayısız devrim ve inkılâplar doğrultusunda ilk adım, Anayasanın hazırlanmasıdır. Anayasanın temel prensibi “ulusal egemenlik” olarak saptanmış, çağdaşlaşmanın ana unsuru olan “laiklik” ile dinsel referanslardan bağımsız bir şekilde yasa planlaması yapılması ilke edinilmiştir. (Papila, 2012: 153). Yapılacak olan devrimlerin temelinde kişinin kulluktan çıkarılarak vatandaş statüsünde yer alması, toplumun mmet anlayışından uzaklaşıp ulus bilincine varması yer almaktadır. Bunun gerçekleşmesi ise sadece aklın ve bilimin yolu ile mümkün grlmştr (Gökberk, 1986: 458).

Bu bağlamda, akıl ve bilimin toplumda etkin hale gelmesi yalnızca bireysel bir mesele olmayıp, aynı zamanda toplumsal bir milli bilincin oluşumuna dayanır. Bu süreç, dil, tarih, kültür, politika ve ekonomi gibi alanlardaki ilerlemelerle desteklenecektir (Berkes, 1978: 534). Bu süreçler doğrultusunda Atatürk döneminde yapılmış olan bazı reform ve devrimler şu şekilde incelenmektedir: Kılık Kıyafet Kanunu, Türk Medeni Kanunu, Harf Devrimi, Kadınlara Seçme Seçilme Hakkı, Soyadı Kanunu, çeker Fabrikaları (Alpullu, Uşak), İlk Orta Ve Yüksek Kademedeki Eğitim Politikaları, Sağlık Kuruluşları.

şüphesiz ki her yeni devlet ve rejim, varlığını sürdürebilmesi için kendine özgü bir zihniyetle yetiştirilecek yeni nesillere ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle, her devlet kurucusunun programında bu konu önemli bir yer teşkil etmektedir. Atatürk için de bu böyledir. “Cumhuriyet: fikren, ilmen, fennen, bedenlen, kuvvetli ve yüksek seciyeli muhafızlar ister.” diyerek Cumhuriyet için eğitimin ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır (Dönmez, 2005: 258).

Batı toplumlarında olduğu gibi Cumhuriyet ideolojisinde de araştıran ve sorgulayan vatandaşların yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Çağdaş düzlemde yapılan bu reform hareketleri

arasında halkın her zeminde bilinçlendirilmesi esas alınmıştır. Bu bilinç de sadece toplumun eğitilmesinden geçmektedir. Yapılan bu reformlarda aslında bir yere varılmak istenmiştir: Sağlıklı, sanayileşmiş, bayındır, tarımı gelişmiş bir ÷lke ve bu ÷lkede mutlu yaşayan, uygarlık değerlerini özümsemiş yönetime ortak olabilen Türk milletini oluşturmaktır (Aydoğan, 2007: 21). Atatürk'ün;

“Bu savaş yılları içinde bile, dikkatle hazırlanması gereken ulusal eğitim programları geliştirmeliyiz. Bütün eğitim sistemimizin verimli olarak çalışacağı temelleri hazırlamalıyız. Benim inancıma göre ulusumuzun geri kalmışlığında, geleneksel eğitim yöntemleri en büyük etken olmuştur. Ulusal eğitimden söz ettiğim zaman, bütün geleneksel inançlardan, doğudan ya da batıdan gelen bütün yabancı etkilerden arınmış, ulusal niteliğimize uygun eğitimi anlıyorum.” (Baydar, 1973: 192). Bu bağlamda kırsal kesimde yaşayan halkın bilinçlendirilmesi eğitim seferberliğinde öncelikli olarak gör÷lmüştür. Bu düşüncede Erken Cumhuriyet döneminde halkın sadece %7'lik kısmının okuma yazma bilmesi ve %80'ine yakınının ise kırsal kesimde yaşaması etkili olmuştur.

3. CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI

Cumhuriyetin kalıcı temellerinin oluşmasında etkisi olan en önemli etkenlerden birisi de kültür ve sanat alanındaki gelişmelerdir. Zengin Türk kültürünün öneminin farkında olan Atatürk bunu ispat etmek amacıyla her zaman kültür ve sanat adamlarına değer vermiştir. Osmanlı'nın batılılaşma süreci ile birlikte başlayan yurt dışında sanatçı yetiştirme politikasının Cumhuriyet dönemi ile birlikte tekrardan başlamıştır.

Atatürk'ün “Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültüredür.” sözünden yola çıkarak bu alanda yapılan reformlar 1930'lu

yıllarda gündeme gelmiştir. En temel değişikliklerin 1930’lu yıllarda gelmesine rağmen, 1923’ten sonra hilafetin kaldırılması Cumhuriyetin topluma kazandırılması hız kazanmıştır. Atatürk’ün “Cumhuriyet değişikliği temelde bir kùltür değişikliğidir.” ifadesiyle Cumhuriyet döneminin aslında bir nitel değişiklikler ve devrimci nitelikte olduğunu vurgulamıştır (Berkes, 1973: 484).

Bu dönemdeki özleşme siyaseti ulusalcı ve milliyetçi bir zemin üzerinde gerçekteşmiştir. Temel ideoloji felsefesinde Kemalizm’i barındıran Cumhuriyetin kùltürel yapılanması da bu çerçevede gerçekteşmiştir. Genel anlamda tarihsel, dilsel ve sanatsal boyutlarda oluşturulacak bu süreç, dönemin siyasi amaçlarıyla uyumlu bir şekilde gerçektelemiştir (Uslan, 1997: 259).

Kùltürel politika misyonu ile Türk kùltürünü, tarihini, lehçesini, sanatını korumak amacıyla Atatürk’ün emriyle birden fazla kurum ve kuruluşların oluşturulduğu görölmüştür. Harf devrimi ile başlayan süreçte (1928) Tarihsel araştırmalara yön verecek 1931 yılında kurulan Türk Tarih Kurumu ve 1932 yılında kurulacak Türk Dil Kurumu gibi kuruluşlar Türk kùltürünün sağlam zeminlerde ilerlemesi amacıyla doğrudan Atatürk’ün emriyle kurulan kuruluşlardan bazılarıdır.

Her toplumda olduğu gibi Türk kùltürünün ve reformların hayata geçirilmesi için eğitimin sürece dâhil olması gerekmiştir. Atatürk, “yeni nesil sizlerin eseri olacaktır” sözüyle öğretmenlere verdiği değeri ve bu kùltürel mücadeledeki eğitimin rolünü kesin bir şekilde belirtmiştir. Kùltür ile eşzamanlı ilerleme kaydeden eğitim reformlarında ise kırsal kesimde başlayan eğitim ön planda tutulmuş; Halk Evleri, Köy Enstitüleri gibi kurumlar okuma yazma seferberliğine öncülük etmiştir. Bu süreçte öncü kuvvet olan Öęretmen ihtiyacının karşılanması adına Gazi Orta Muallim Mektebi (1926), sanat eğitimi için Güzel Sanatlar Akademisi

önceki adıyla Sanay-i Nefise Mektebi(1928) gibi üniversiteler eğitim seferberliğinde ön plana çıkmıştır.

4. CUMHURİYET DÖNEMİ SANATSAL GELİŞMELER

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte toplumsal, siyasal ve düşünbilimsel alanda meydana gelen ideolojik gelişmeler, toplumu sanat alanında da ileri taşıyacak önemli gelişmelere sebebiyet vermiştir. Osmanlı döneminde örneklerini gördüğümüz Mecma-i Asar-ı Atika, Müze-i Hümayun, Sanayi-i Nefise Mektebi ve Anadolu'nun farklı kentlerinde saklama, depolama, kayıt altında tutma ve sergileme gibi faaliyetlerle başlayan müzecilik anlayışı, cumhuriyet ile birlikte kendini gelişime ve ilerlemeye açık bir sanat kültürü yolculuğuna teslim etmiştir. (Güven, 2010: 13). Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte toplumun farklı alanlarında fakat aynı ideolojik bakış açısında meydana getirilmesi hedeflenen gelişmeleri, Atatürk kültür ve sanat değerlerinin korunmasına yönelik bir konuşmasında şu şekilde ifade etmiştir: “Eski devirlerin boş inançlarından ve yeniden kuruluş özelliğimize hiç de uymayan yabancı fikirlerden, doğudan ve batıdan gelen etkilerden uzaklaşabilmek ulusal karakterimize ve tarihimize sahip çıkan bir kültür birliği ile mümkündür.” Atatürk’e göre “...bir millet; etkilenmekten kurtulup etkileyici duruma gelirse tam bağımsız olabilir.” (Özkasım, 1992: 100). Birbirini peşi sıra izleyen gelişmelerden ilki Cumhuriyet döneminin ilk müzesi olan Ankara Etnografya Müzesi'nin kurulması olmuş ve ardından ülkenin dört bir yanında müze binaları yapılmaya başlanmıştır. Sanatın resim ve heykel alanında meydana gelen gelişmeleri ise aynı dönemlerde eser üreten sanatçıların, benzer görüşlerinin ve benzer üsluplarının bir araya gelmelerine sebep olmasıyla Osmanlı'nın son dönemlerinde

görmeye başlanan ve cumhuriyetin kuruluşuyla gelişim gösteren sanatçı topluluklarının oluşmasına neden olmuştur. Bu sanatçı toplulukları Asker Ressamlar Kuşağı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı), Savaş Yılları ve şişli Atölyesi, İnas Sanayi-i Nefise, İnkılâp Sergileri, Yeni Resim Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı, D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu olarak sıralanabilir (Keskin, 2014: 265-271).

Bu dönemin etkin sanat kuruluşları arasında özellikle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı görölmektedir. Bu kurumlara ek olarak İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü cumhuriyet döneminin önemli sanat eğitim kuruluşlarıdır.

Türkiye'de 1960-1980 yılları arasında sekiz sanat grubu oluşturulmuştur. Bu gruplar Soyutçu 7'ler, Siyah Kalem, Mavi, Akatünvel, Altılar, Suluboya Ressamları, Sanat Tanımı ve Maltepe Ressamları adını taşıyan sanat gruplarıdır. Fakat bu gruplar D Grubu veya Yeniler Grubu kadar dönemin sanat ortamını etkileme konusunda yeterince etkili olamamıştır (Akbuğa & Boyraz, 2024: 400). Aynı dönemde ulusal değerlere ilişkin eleştiriler ön plana çıkmış, sanat alanında gelenekçilik ve evrensellik gibi kavramların yeniden sorgulanmasına yol açmıştır. Özellikle 1970'li yıllarda yoğunlaşan Türk kimliğı, milliyetçilik, gelenekçilik, öze dönüş, döneme uyum sağlama, tarihten yararlanma ve dünyaya açılma gibi konularda yapılan eleştiriler, milli ve toplumsal değerleri ön plana alanlarla evrensel değerlere yönelenler arasında çatışma yaşanmasına sebep olmuştur.

Sanatçılar 1960'lardan itibaren farklı arayışlara yönelmiş ve sanat ortamı 1970'li yıllarda yeni tema ve stillerle

zenginleşmiştir. Bu dönemde figüratif tema, soyut sanat akımı, geleneksellik, toplumcu gerçekçilik, naif sanat, eleştirel gerçekçilik, pop sanatı, foto gerçekçilik, kavramsal sanat, hazır nesne kullanımı ve enstalasyon gibi biçim, teknik ve üslup çeşitlilikleri içeren sanat akımları meydana gelmiştir.

1950'lerde Türkiye'de başlayan soyut sanat akımı 1960'larda etkisini sürdürmüş, fakat 1970'lerden itibaren yeni gelişen akımlara yer vermeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda resim sanatında, sanatçıların farklı soyutlama üsluplarına ek olarak dışavurumcu yorumlamalara da yönelerek gelişim gösterdikleri grlmektedir. Bu sanatçılar arasında doğa soyutlamalar ile Turan Erol, lirik soyutlama ile Adnan Turani, geometrik ve kaligrafik eğilimleri içeren soyutlamalar ile ise Adnan oker n plana çıkmaktadır. Bu üslupları takiben 1960'larda soyut dışavurumcuğa, 1970'lerde ise mimari yapı elemanlarından esinlenen soyut-minimal geometrik yorumlara ağırlık vermiştir.

Bu açıdan bakıldığında Cumhuriyet dönemi sanat gelişimleri farklı üslup ve yorumlamalar dhilinde batısal gelişmelere yknmştir. Bu yknmeler her ne kadar batısal düzlemde bulunsa da ulusun kültürel anlayış süzgecinden geçmiş, milli sanat erevesi içerisinde gerçekleşmiştir. Yaşanan toplumsal durumlar sanatçı tasvirlerinde hayat bularak kendisinden sonra gelecek sanat üsluplarını ve dönemleri etkilemiştir.

4.1.Cumhuriyet Dönemi Heykel Kültür Politikaları

1928 Anayasasında "Devletin Dini İşlam'dır." ibaresi kaldırılarak İşlam hukukuna dayalı birçok kural değiştirilmiştir. Uygar dünyanın hukuk anlayışında kabul edilen birçok kanunun sağladığı olanaklarla, Resim ve Heykel Sanatı gibi çeşitli alanlarda yeni bir yol açılmıştır. Ayrıca, tasvir yasağının kaldırılmasıyla birlikte bu iki sanat dalının özgürce gelişmesine olanak tanıyan bir ortam oluşmuştur.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde en büyük sorun olan, sanat ve teknik alanlarında gerekli insan gücünü sağlamak olmuştur. Bu sorunu çözölmesi amacıyla yeni düzende gelişmeyi gerçekleştirmek çeşitli alanlarda, yetiştirilmek üzere yetenekli sanat öğrencileri seçilmiş, 1924 yılında Avrupa'nın çeşitli merkezlerinde sanat eğitimi amacıyla 22 kişi gönderilmiştir. Gönderilen ilk grupta sadece resim alanından öğrencilerin bulunduğu görölmüştür. Ratip Aşır, o dönemde kendi imkânlarıyla Paris'te çalışmalarına devam etmiş, 1925 yılında yurda döndükten sonra düzenlenen Avrupa sınavına katılmış ve başarı göstererek Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya giden ilk heykel sanatçısı olmuştur.

Devlet tarafından açılan ilk sergi 1929 Temmuz'unda zamanın Milli Eğitim Bakanı tarafından Ankara Türk Ocağında açılan "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar" sergisidir. Bu sergide altı heykel yer almıştır. "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliğı"nin kurulma fikri yurt dışına gönderilen öğrenciler tarafından 1928'de Fransa'da desteklenmiş ve gelişmiştir. Bu grupta heykeltıraş olarak A.Hadi ve Ratip Aşır bulunmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra yurdumuzda 1955'lere kadar süre gelen heykel sanatı Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yetişen sanatçıların figüratif çalışmaları olmuştur. Dönem sanatçılarının yapmış olduğu bu heykellerde genel anlamda figüratif çalışmalar dikkat çekmiştir.

Anıtsal nitelikte yapılan heykel çalışmalarında "zaferlerin şekilli anlatımlarına" ihtiyaç duyulmuş, halkın moralini yükseltmek için, Büyük kurtarıcının heykelleri yaptırılmaya ve tüm Anadolu'ya diktirilmeye başlanmıştır. Bunun neticesi olarak heykel kavramıyla anıt kavramı bütünleşmiş, halkın gözünde her tür heykel Atatürk anıtı olmuş, heykel kavramı Atatürk ile özdeşleştirilmiştir. Nitekim özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında

yapılan anıt heykellerde yerli sanatçıların az olması, yabancı heykeltıraşların sürece dâhil olmasını gerektirmiştir.

Heykel sanatının kamusal alandaki ilk örnekleri Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Bunu takiben, Batılı tarzda anıt heykel, büst ve rölyeflerin sayısındaki artışla birlikte, kent meydanlarında anıt heykellerin çoğaldığı gözlemlenmiştir (Oto, 2024: 67).

Türkiye'nin ilk anıt heykeli İstanbul Sarayburnu Atatürk Heykeli olarak kabul edilmektedir (Değirmenci, 2009: 31). Ankara'da açılan ilk anıt heykel ise 29 Ekim 1927 yılında namazgâh tepede bulunan Etnografya Müzesi'nin bulunduğu alana yapılan Atlı Atatürk Anıtıdır. Bu anıtın ardından Zafer Meydanında bulunan Ulus Zafer Anıtı ve Mareşal Atatürk Anıtı yapılmıştır.

Bu konuda örnek teşkil eden Ankara anıt heykelleri öncelikle dönemin siyasi gelişmelerinden ve önder kimliklerinden, bölgenin kültürel değerlerinden, Batı örneklerinden esinlenerek üretilmiştir. Başkent olması nedeniyle Ankara'nın üstlendiğı merkezi rol, anıt heykel mirasına çok çeşitli örnekler kazandırmakta aynı zamanda evrensel bir imaj da yüklemektedir (Kedik, 2012: 88).

Ankara Güven park Anıtı, Zafer Anıtı, Atlı Atatürk Anıtı gibi Cumhuriyet dönemi anıtlarda Avusturyalı ve İtalyan sanatçılar tarafından gerçekteştirilmiş arka planda ise Türk heykeltıraşlar rol oynamıştır. Atatürk heykellerinde Pietro Canonica, Heinrich Krippel, Anton Hanak & Joseph Thorak gibi yurtdışından getirilen sanatçıların katkıları önem arz etmektedir (Daylan, 2012: 29). 1950'lerden sonra Atatürk ile başlayan anıt heykel hareketi, yerli sanatçıların katkılarıyla tüm yurda yayılmıştır.

Anıtkabir süslemelerinde Rudolf Belling'in yönettiğı çalışmada, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Hakkı Atamulu,

Hüseyin Anka, Kenan Yontunç ve İlhan Koman on dokuz ayrı konuda çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar üçer figürlü iki grup, 24 aslan çok sayıda rölyef ile tümüyle Türk sanatçıları ortak bir yaratıyı simgeleştirmiştir.

Bu isimlerin yanı sıra Güzel Sanatlar Akademi çıkışlı hocalar ve yetiştirdikleri heykeltıraşlar ile ve Yurt dışında kendini yetiştirerek yurda dönen heykeltıraşlar doğrultusunda Türk Heykel sanatı gelişim göstermiştir. Bu isimler arasında Hüseyin Gezer, Remzi Savaş, Metin Yurdanur, Tankut Öktem, Sadi Çalık, Burhan Alkar, Sait Rüstem, Zühtü Müridoğlu, Sabiha Bengütaş, İlhan Koman, Nusret Suman, Ratip Aşır Acudoğlu ve Rahmi Aksungur Türkiye anıt heykel tarihine önemli izler bırakmışlardır.

Türk heykel ideolojisi bu kapsamda düşünöldüğünde Atatürk, zafer ve millet, kavramları doğrultusunda gerçektemiştir. İlerleyen süreçlerde kişisel sanat üslupları anıt heykellerde yer bulmuşsa da yakın zamana kadar bu kavramlar sanat ve sanatçı üzerinde ki etkisini sürdürmüştür.

4.2.Cumhuriyet Dönemi Heykellerin İdeolojik Anlamları Ankara İli Örnekleri

Ölkemizde anıt heykellere yaygın olarak Cumhuriyet döneminde rastlanmaktadır. Özellikle 1923-1946 yılları arasında yoğunluk gösteren açık hava anıt heykellerine, dönemin sosyal ve siyasi anlayışı yön vermiştir.

Ankara anıt heykelleri öncelikle dönemin siyasi gelişmelerinden ve önder kimliklerinden, bölgenin kültürel değerlerinden, Batı örneklerinden esinlenerek üretilmiştir. Başkent olması nedeniyle Ankara'nın üstlendiği merkezi rol, anıt heykel mirasına çok çeşitli örnekler kazandırmakta aynı zamanda evrensel bir imaj da yüklemektedir.

Bu bölümde Cumhuriyet ideolojisi değerleri açısından önem arz eden Ankara ilinin anıt heykellerinin incelemesi yapılmıştır.

ağdaşı diğer ünlü Avrupalı heykeltıraşlar gibi Pietro Canonica da Batılılaşma reformlarıyla Türk ulusunu modernleştirmeyi hedefleyen Atatürk'ün toplumdaki görünürlüğünü ve etkisini artırmak amacıyla Atatürk heykelleri ve Cumhuriyet konulu anıtları yapması amacıyla Anadolu'ya çağırılmıştır. Davet edilen heykeltıraşların hepsine verilen anıt siparişleri, Kurtuluş Savaşında kazanılan zaferi ve ardından ilan edilen Cumhuriyet ile elde edilen uygarlığı bir arada sunarak, Cumhuriyet ideolojisini güçlü bir bağlam içinde yerleştirmeyi ve Atatürk ile yeni kabineye duyulan güveni artırmayı amaçlamaktadır (Niyazioğlu, 2011: 79).

Atatürk heykelleri ve Cumhuriyet anıtları erken cumhuriyet döneminde propaganda amaçlı üretilmiştir. Heykeller yerleştirildikleri toplumsal alanlarda ülkeyi yönetenler ve toplum arasındaki ortak bağları hatırlatmış ve zamanla vatan topraklarını tanımlayarak ulusal hafızanın güçlü sembolleri haline gelmişlerdir. Bu dönüşüm, savaş ve cumhuriyet gibi sebep-sonuç ilişkisine dayalı anlatıların bir sonucudur. Anıtsal nitelikteki bu çalışmalar, 1923-1938 yılları arasında yurda davet edilen pek çok Avrupalı heykeltıraşın etkileyici eserleri sayesinde görünürlük kazanmıştır. Özellikle Avusturyalı heykeltıraşlar Joseph Thorak, Heinrich Krippel ve Anton Hanak'ın lirik, dramatik ve ekspresif tasvir biçimleriyle yarattıkları heykellerin, aynı hikâeyi toplum üzerinde farklı etkilerle iletmek amacıyla üretildiği bilinmektedir (Bozdoğan, 2002: 304-305).



**Görsel 1. Pietro Canonica, Atlı Atatürk Anıtı, 1927, 8 m., Bronz,
Ankara Etnografya Müzesi**

Eser 1927 yılında Pietro Canonica tarafından yapılmıştır. Anıt, eskiden namazgah olan tepede inşa edilen Etnografya Müzesi önünde yer almaktadır. Heykelin dökümü İtalya'da yapılmış, kaideyi süsleyen kabartmalar ise Venedik'te işlenmiştir. Açılış törenine Meclis başkanı Kazım Paşa, Belediye Başkanı Asaf Bey, hükümet erkânı, heykeltıraş Pietro Canonica ve halk katılmıştır.

Anıt, iki kademeli bir kaide üzerine oturan dikdörtgen prizma şeklinde bir platforma yerleştirilmiştir. Kaidenin

üstündeki heykelde Atatürk, atın üzerinde betimlenmiştir. Atatürk'ü taşıyan at üç ayağı üzerinde durmakta olup, sağ ön ayağı yerden yüksekte, dizden doksan derecelik bir açıyla bükülmüştür. Bu duruş, atın hareket halindeki bir durumu yansıtmaktadır. Atatürk, sağ elini yana uzatmış, sol eliyle ise atının dizginlerini tutmaktadır. Mareşal üniforması ve yüz ifadesiyle Atatürk, bu anıt heykelde zafer kazanmış bir komutan olarak tasvir edilmiştir.

Anıt'ın ifade ve kurgusundan yola çıkarak Cumhuriyet ideolojisini yansıttığı görülmektedir. Zafer temalı bir anıt olan Atlı Atatürk anıtı bu sebeple Cumhuriyetin erken dönemlerinde yapılmış olan ideolojik bir anıt niteliği taşımaktadır.



Görsel 2. Anton Hanak, Joseph Thorak, Güvenpark Anıtı, 1935, 6 m., Bronz, Kızılay Güvenpark

Güvenpark Anıtı Anton Hanak tarafından yapımına başlanmış, 1934 yılında vefat etmesinin ardından 1935 yılında Joseph Thorak tarafından tamamlanmıştır. Bronzdan yapılan heykeller, Avusturya'daki Viyana Erdberg dökümhanesinde üretilmiştir. Mamak taşıyla inşa edilen kaide üzerindeki kabartmalar ise Türkiye'de yapılmıştır. Anıtın taş kısımlarında

Franz Wirt, Triberer ve Anton Hanak'ın diğerk öğrencileri ile Türk ustaları çalışmıştır. Güvenpark Anıtı, Ankara Kızılay Meydanı'ndaki Güvenpark içerisinde yer alan, Türk milletinin jandarmaya ve polise olan güvenini temsil eden heykellerin yanı sıra, Atatürk'ün Cumhuriyet'in kuruluşuna giden gelişmelerde yanında bulunduğu arkadaşlarını temsil eden figürler ile çiftçinin tarım çalışmalarını betimleyen kabartmalar içeren bir anıttır. İdeolojik olarak, Türk toplumunun sosyal dinamiklerini ve kültürel yapısını yansıttığı görölmektedir.



Görsel 3. Heinrich Krippel, Zafer Anıtı, 1927, Bronz, Ulus Meydanı

Ankara'nın Altındağ ilçesinde yer alan Zafer Anıtı, Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından tasarlanmıştır. Anıt, günümüzdeki adıyla Ulus Meydanı'na yerleştirilmiş ve 24 Kasım 1927'de açılışı gerçekleştirilmiştir. Hem bulunduğu mekân olan Ulus'un, hem de Cumhuriyet'in

sembollerinden biri haline gelen anıt, Türk Kurtuluş Savaşının ana kahramanları olan Atatürk'ün, Türk kadınının ve Türk ordusunun anısına inşa edilmiştir. Kısa sürede yeni kurulan Türk ulus devletinin ve oluşturulan ideolojinin sembolü olma özelliği kazanmış olan anıt, aynı zamanda Cumhuriyet tarihiyle ilgili akademik araştırmalarda en çok ele alınan eserlerden biri olmuştur.



**Görsel 4. Pietro Canonica, Mareşal Atatürk Anıtı, 1927, 3.75 m.,
Bronz, Zafer Meydanı**

Ankara'da Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı'ndan sonra inşa edilen Mareşal Atatürk Anıtı, ikinci Mustafa Kemal Atatürk anıtı projesidir. Ankara'nın merkezini Ulus ile Çankaya'ya bağlayan Sıhhiye bölgesinde, Zafer Meydanı'na yerleştirilmiştir. İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica tarafından tasarlanan anıt, 1927 yılında açılışını yapmıştır. Anıtta bronz ve mermer malzemeler kullanılmıştır; Atatürk mareşal üniforması içinde, iki eli kılıcının kabzasında birleşik olarak, yüzü Çankaya'ya dönük şekilde ayakta tasvir edilmiştir. Bronz heykelin bulunduğu kaidenin yanlarında zafer çelenkleri yer almaktadır. İdeolojik

yaklaşımda anıtta bulunan sade ve kararlı duruş ile Türk toplumunun istikrarlı ve cesur tavrına bir gönderme niteliğindedir.



Görsel 5. Hüseyin Gezer, Bayraklaşan Atatürk Heykeli, 1969, Bronz, Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye Kampüsü

“Bayraklaşan Atatürk” isimli anıt, heykeltıraş Hüseyin Gezer tarafından yapılmıştır. Kompozisyonun sağ tarafında bulunan, arka cephedeki genç tarafından tutulan ve dalgalanarak Atatürk’ün vücudunu saran bayrak, özellikle bir kartal kanadı biçiminde tasarlanmıştır. İdeolojik anlamda Türk toplumun bilimsel, alışkan ve mücadeleci yönünü ele alan anıtta Atatürk sol eliyle kız figürünü işaret etmektedir. Atatürk’ün sol yanında yer alan ve elindeki meşale ile koşar vaziyette ifade edilmiş genç kız figürü ise özgürlüğü ve hayatta en gerçek yol gösterici olan bilim ve aklı simgelemektedir.

5. SONUÇ

Farklı kimliklere yaşam alanı tanınması dolayısıyla Osmanlı, Türkiye'ye çok kültürlü bir toplum miras bırakmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile yeni kurulan ülkede gerçekleşen devrimler ve reformların tamamında hedeflenen ortak konu, topyekûn bir ideolojik sistem inşasıdır. Kurtuluş Savaşı ile yıllar süren mücadeleler sonucunda vatan toprağında elde edilen fiziki bütünlük, ancak zihni bütünlük ile sürdürüldüğü takdirde Cumhuriyet ideolojisi toplumda hayat bulacaktır. Bu anlamda erken Cumhuriyet döneminde yapılan Atatürk, Kurtuluş Savaşı, özgürlük ve mücadele konulu anıt heykeller, Anadolu topraklarında yaşamış ve yaşayan farklı hafızalara sahip toplumları ortak bir gelecekte, ortak bir bellekte birleştiren önemli sanat eserleridir. Yeni kurulan ülkenin başkenti olması dolayısıyla da erken cumhuriyet döneminde Ankara Anıt Heykelleri cumhuriyet ideolojisine ışık tutmaktadır.

İdeolojik anlamda Ankara açık hava anıt heykelleri incelendiğinde, oluşturulan formların toplumsal yaşanmışlık ve kültürel değerler ile doğrudan bağlantılı olduğu görölmektedir. Cumhuriyet döneminde yaşanılan küresel krizlerden dolayı Türkiye'de ekonomik ve sosyal açıdan buhranlar yaşanmış olsa da toplumun moral ve bilinç düzeyini yükseltme amaçlı anıt heykeller önemli bir rol üstlenmiştir. Bu süreçte, resim alanına göre çok fazla yerli heykeltıraşın olmaması, olanların ise anıt heykel sürecindeki deneyim yetersizliği ile yurt dışından getirilen heykeltıraşların varlığına dikkat çekmektedir. Özellikle Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve mücadele konulu kompozisyonlarda yabancı heykeltıraşların öne çıkmıştır. Böylece sanat ile Cumhuriyet ideolojisinin kavranması yolunda anıt heykellerin önemi erken Cumhuriyet döneminde göröldüğü gibi günümüzde de çağdaş Türk toplumuna yol göstermeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Akbuğa ,B., Boyraz, B. (2024), Türkiye’de 1960 - 1970 Arasında Resim Sanatı zerine Kısa Bir Bakış, International Social Sciences Studies Journal.
- Atabay, M. (2009), Cumhuriyet Kültürü, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi.
- Başaran, M. (2009), Büyük Aydınlanmacı ğretmenim Hasan Ali Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Batur, A. ve Diğerleri. (2002), Türkiye’de Sanat Tarihi Eğitimi ve Sorunları, Sanat Dünyamız. İstanbül, s. 84.
- Baydar, M. (1973), Atatürk ve Devrimlerimiz, İş bankası Yayınları.
- Baydemir, R. (2017), Diyarbakır Kentinde Bulunan Atatürk Anıt ve Heykellerinin İdeolojik Mesajlarının zmlenmesi, Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(11), s. 46-71.
- Berkes, N. (1973), Türkiye’de ağdaşlaşma, Bilgi Yayınları 1.Baskı, Ankara
- Berkes, N. (1978), Türkiye’de ağdaşlaşma, 2. Baskı, İstanbül.
- Bozdoğan, S. (2002), Modernizm ve Ulusun İnşası / Erken Cumhuriyet Türkiyesi’nde Mimari Kültür, ev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbül.
- Cezar, M. (1998), 17. Yüzyıl Osmanlı Kaynaklarında Sanat Tarihi ile İlgili Noktalar, 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı (19-20 Mart 1998 Sempozyum Bildirileri), Sanat Tarihi Derneği Yayınları 4, İstanbül, s. 41-54.
- Daylan, H. (2012), Türkiye’deki Anıt Heykel Uygulamaları Işığında Yapılan Heykel Projeleri, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

- Değirmenci, M. (2009), Türkiye’de Anıt Heykelin Kent Estetiğine Etkisi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Dönmez, C. (2005), Atatürk ve Cumhuriyet Döneminde Ortaöğretim, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (14), s. 255-268.
- Gökberk, M. (1986), Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk, Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk, 2.Baskı, İstanbul 1986, s. 281-332.
- Güven, S. (2010), Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği Ve D Grubu Ressamlar, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kedik, A., S. (2012), Kamusal Alan ve Türkiye’de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları, s. 77-91.
- Keskin, C. (2014), I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye’de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. Gazi Akademik Bakış, 7(14).
- Niyazioğlu, S. (2011), Erken Cumhuriyet Dönemi’nin Otoportresi 1923-38 Yılları Arasında Üretilen Heykel, Afiş ve Fotoğraflarda Devlet Mitografisinin Görsel İnşası, MSGSÜ Sosyal Bilimler, (3), s. 77-91.
- Oto, A. (2024), Kamusal Alan Heykelleri ve İzmir Kent Belleği, The Journal of Social Science, 8(15), s. 60-67.
- Özkasım, H., ÖGEL, S. (1992), Türkiye’de Müzeciliğin Gelişimi, İ.T.Ü. Dergisi / B, Cilt:2, Sayı:1, s.100.
- Papila, A. (2012), Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştugu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

Tonguç, H. T. (2017), Canlandırılacak Köy, Türkiye İş Bankası Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uslan, S. (1997), Cumhuriyet Dönemindeki Kültür Politikaları, Antropoloji (13).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Gezer B., (2016), Hacettepe Üniversitesi Bayraklaşan Atatürk, 17.11.2024 tarihinde https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/H_Gezer_Hacettepe_Univ_Bayraklasan_Ataturk_Renkli_%2811%29.jpg adresinden alınmıştır.

Savın A., (2022), Atatürk's equestrian statue known as Ulus Victory Monument in Ankara, Turkey, 17.11.2024 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Zafer_An%C4%B1t%C4%B1_\(Ankara\)#/media/Dosya:Ankara_asv2021-10_img38_Victory_Monument.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Zafer_An%C4%B1t%C4%B1_(Ankara)#/media/Dosya:Ankara_asv2021-10_img38_Victory_Monument.jpg) adresinden alınmıştır.

Slk D., (2022), Mareşal Atatürk Anıtı, 17.11.2024 tarihinde <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/zafer-aniti-ankara/#17.1/39.924736/32.854618> adresinden alınmıştır.

şentürk E., A. (2022), Atlı Atatürk Anıtı Etnografya Müzesi, Ankara, 15.11.2024 tarihinde <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/etnografya-muzesi-ataturk-aniti/srbh0207/> adresinden alınmıştır.

Yavuz G., (2023), Güvenlik Anıtı, 17.11.2024 tarihinde https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/G%C3%BCvenlik_An%C4%B1t%C4%B1%2C_2023_04.jpg adresinden alınmıştır.

TÜRK HEYKEL SANATINDA POSTMODERN ETKİLER

Aslıhan BAYRAM¹

1. GİRİŞ

Postmodernizmin ortaya çıkışını bazı yazarlar son on ya da yirmi yıldır yaşadığımızı belirtirken, bazıları akımın sembolik olarak doğuşunu Mayıs 1968’de Paris’te yaşanan öğrenci olaylarına dayandırır ki bu olaylar sırasında öğrenciler, ünlü bilim insanlarının da desteğiyle katı, kapalı ve elitist olarak gördükleri Avrupa eğitim sisteminin değiştirilmesi talebine iştirak etmişlerdir. Bazı akademisyenler Jean-François Lyotard’ ın 1979’ da Postmodern Durum’ u yayımlamasını Postmodern düşüncenin başlangıcı olarak kabul eder (Barret, 1995). Kısacası Postmodernizmin ilk defa nerede ortaya çıktığı sorusuna cevap olarak 1960’larda New York’lu sanatçılar ve eleştirmenleri gösterebiliriz. 1970’ li yıllarda ise Avrupa’ya taşınıp orada geliştirilmiştir (Sarup, 1995). Postmodernizmin diğerk alanlarda ise ilk kez Edebiyat tartışmasını Irwing Howe ve Harry Lewin başlatır. Mimaride ise 1975’ li yıllarda Almanya’da yapılan bir toplantıda Venturi, Jencks, Brown gibi Mimarların katılmasıyla ortaya çıkar. 1870’lerde İngiliz salon ressamı Chapman, impresionist resme karşı bir eleştiri mahiyetinde bir postmodern resim anlayışını getirmek istediğini söyler. 1917’de Rudolf Panwitz ‘Avrupa Kültürünün Bunalımı’ adlı eserinde postmodern insandan söz eder. Panwitz burada Nietzsche’nin üst insanını yeni bir tarzda kavramış olmaktadır. Edebiyat bilimcisi Federico de

¹ Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi ABD, aslihanbayram16@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4464-1283.

Oniz 1934’te şiirde modernismo, Postmodernismo üç kavramlar kullanır (Soykan, 1993). Çıkış itibari ile birçok alanları da kapsayan postmodernizmin ne olduğuna dair çeşitli tanımlamalarda bulunmuştur. Bu tanımlamalardan ilki; Shusterman postmodernizm’in “Çok anlamlılığın, kapsamının ve karakterinin olduķa belirsiz, birden çok anlama gelen ve tartışmaya açık, dolayısıyla da tehlikeli, uygunsuz bir kavramsızlık olarak mücadele edilen bir kuram” olduğunu dile getiriyor. Ama öte yandan “Kavramın bu çok belirsiz halinin anlamlı, yararlı, önemli olması için açık ve net olması gerektiği görüşüyle mücadele ettiğini söylemektedir. Kumar (2013) ise, postmodernizmin hakkında 1950’lerde kültürel alanlardan beslenip, resim, mimari, edebiyat, sinema, felsefe, politika, ekonomi, aile hatta birey de dahil toplumun birçok alanını kapsayarak yaygınlaştığından ve terim olarak ortaya çıktığından bahseder. Artut (2020) postmodernizmi kavram itibari ile, modernizmden sonra gelen çeşitli sanatsal, kültürel pratikleri kapsar ve postmodernizm, kendi içinde bir sonralık, kendi içinde bir başkaldırı boyutu taşımaktadır. Modernizmin dışlanması değil, ondan daha çağdaş, özgün yeni ve modern üstü bir olgunun ortaya konulmasıdır diye bahseder. Yamaner (2007)’e göre postmodernizm modernizmin yüksek ve seçkinci sanat anlayışıyla gündelik hayata yönelik olan kitle kültürünü yaklaştırma girişimi göstermektedir. Sanatla yaşamı birleştiren postmodernizm sanatta seçkinciliği terk eder; sanatsal üretim kadar ticarete ve teknolojiye dayanan kültüre ve üretime de yer verir. Çağdaş dünyaya kargaşa ve umutsuzlukla bakan modernizmin aksine çağdaş dünyayı kabul eder hatta alaycı bir tutumla ciddiye almamayı tercih eder. Farklı sanat yapıtlarını bir araya getirir, çok çeşitli sanatsal etkinliklere yer verdiğinden söz eder. Bozkurt (2014) ise postmodernizmin, modernist sanat ve felsefe kuramlarının ve uluslararası üşlubun, yarım yüzyıl boyunca kurduğu egemenliğinin tartışılmasına dayandığını ve her şeyden önce bir başkaldırı bir karşı çıkış olduğunu belirtmiştir.

Harvey (1997)'e göre ise ilerleme fikrinden sakınan postmodernizm, tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken bir taraftan adeta tarihi yağmalayarak orada ne bulabilirse onu şimdinin boyutuna çekmektedir. Düşünür Richard Shusterman ise “Aesthetic and Postmodernism” (Estetik ve Postmodernizm) adlı metnine şu cümle ile başlar: “Postmodernizm hakkında söylenebilecek belki de en açık, en kesin şey, net olmadığı ve tartışmaya çok açık olduğudur” der ve postmodernizm hakkında “kuram “ya da “felsefe” ve başkalarının dediği gibi “hareket” veya “tavır” hatta “durum “demek yerine “kavram” demeyi tercih eder. Postmodernizmin tartışmaya açık bir kavram olduğuna vurgu yapar (Barret, 1995). Yapılan tartışmaların temel nedeni, postmodernizmin doğu koşullarına ilişkin farklı çözümlerlerin yapılması, postmodern düşünceyi savunan düşünürlerin görüşleri arasında oldukça derin farklılıkların bulunması, ele aldıkları ve tartışma konusu yaptıkları olguların geniş bir yelpazeye yayılmasıdır. Bu yönüyle postmodernizm, karmaşık bir görünüm taşımaktadır; zira, bu hareketin içerisine, toplum tarihi üzerinde yoğunlaşan Jean-Froncais Lyotard, dil, politik tarih, felsefe ve metin yorumu etkinliği üzerinde yoğunlaşan Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim olgularını tartışan Jean Baudrillard ve pragmatizme eğilimli Richard Rorty gibi filozofların yanında, 20. Yüzyılın son çeyreğinde ortaya ıkmiş, yapısalcılık, yapı-bozumculuk, post-yapısalcılık, neopragmatizm, perspektivizm, post-analitik felsefe gibi çeşitli düşünsel akımlar dahil edilmektedir (Doltaş, 1991). Grldğ üzere postmodernizmin tam olarak ne olduğu hakkında sınırlı bir uzlaşı söz konusu olsa da, sanatla ilgili olarak bazı karakteristiklerinin savaş sonrası on yıllara, 1960’lar ve 1970’lere dek izinin süreceği söylenebilir. Ancak bazı eleştirmenler, Postmodernizmin kaynağını çok daha gerilere götürür ve Fransız sanatçı Marchel Duchamp’ın hazır nesneleri ile her şeyi kültürel değer olarak görebilen tutumunu – Postmoderniteyi karakterize

eden tutumu-net bir biçimde ortaya koyduğunu söyler. Bunların en önemlisi, 1917’de Fountain adıyla sergilenen bir pisuvardır. Yine de Postmodernizmin 1960’lar ve 1970’lerde dünyamızı kökten dönüştüren daha büyük değişimlerden kaynaklandığı genel bir kabul görür (Pooke ve Whitnam, 2011). Postmodernizm ile birlikte sanatçılar özgünlük kavramını sorguladılar ve özgün olma ihtimaline şüphe ile yaklaştılar. Özgünlüğü bir estetik değer olarak görmemeyi savundular. Joyce Kozloff bir sanatçı olarak gözlemlerini şöyle ifade eder: “bütün sanatçılar kendilerine ilginç gelen şeylerden yola çıkarlar ve daima geçmiş sanattan, etraftaki diğer eserlerden yola çıkarlar ve daima geçmiş sanattan, etraftaki diğer eserlerden ya da sanat dışı kaynaklardan beslenirler. Bu tür bir yaratım sanatçıyı özgün ve eşsiz olma mecburiyetinden kurtarır. Sanatçılar elde ettikleri bu özgürlükle başka kaynaklardan faydalanırken çalışmalarında kendi imzalarını ve izlerini de bırakırlar. Sanat ve hayatla tarafsız bir bağlantının olabilirliğini ve bununda arzulanabilirliğini sorgular.

Sanat eleştirmeni Hal Foster, uyarılama/kendine mal etme sanatının ‘her resmin altında daima başka bir resim olduğunu’ ortaya çıkardığını yazar. Foster, uyarılamanın öneminin durumda bir değişme gerektirmesinde yattığını öne sürer: ‘sanatçı sanat objelerinin üreticisinden çok işaretlerin manipölatörü haline gelir ve izleyicide görünür olanın tüketicisi ya da estetiği pasif seyircisi olmak yerine mesajların aktif okuyucusu olur (Barret, 2019). Postmodernizmin içinde barındırdığı Simölakrlar kavramı Fransız postmodernizm kuramcısı Jean Beaudrillard tarafından geliştirilmiş bir kavramdır. Simöle etmek taklit etmek ya da kopyalamaktır. Simölakrum fikri gerçeklik ve televizyon, video oyunları, rol oyunları, reklam, çağdaş toplumun tüm gösterileri ile simöle edilen ‘hiper gerçeklik’ arasında artık bir ayrım yapamadığımızı öne sürer. Gerçeklik ve temsili arasındaki ayrım çöker, çözölür. Postmodernistler, çoğunlukla sanatın kendi dışındakileri olaylara doğrudan gönderme yaparlar ve bunu

yapmak için açıkça metaforu kullanırlar. Postmodern kavramlar arasında yer alan ironi, parodi ve uyumsuzluk ise birbiri ile ilişkili kavramlardır. İroni kelimelerin ve görüntülerin söyledikleri, gösterdikleri şeyin aksini anlatmak için kullanılır. Parodi hem eserin kendisi ile hem de ele aldığı konu ile dalga geçip eğlenmek için bir başka sanat eserini taklit eden bir taşlama biçimidir. Uyumsuzluk ise bir çalışmada ki unsurların uyumsuzluğunu ortaya koyar (Barret, 2019).

Postmodernizmin sanat alanında gösterdiği özellikleri ele aldığımızda, gündelik yaşam ve sanat arasındaki sınırların kaldırılması, seçkin ve popüler kültür arasındaki önem ayrımının sonlanması bulunmaktadır. Zamanın tanığı olan sanatçı geçmişı özümseyerek, geçmişten beslenerek bir devamlılık oluşturmaktadır. Öte yandan postmodernist eserler bağlamında süreklilik ilkesi mevcuttur. Var olan birikimler geçmişin getirdikleriyle eserlerde açığa çıkmaktadır. Klasik olan öğeler modern bir yapıya entegre olabilmektedir. Derinliğı olmayan resimler karmaşıklığın ve olasılıkların arasında yeni bir düzen oluşturabilmekte, farklı sanat uygulamaları iç içe geçmektedir. Yüzeyselliliğin önem kazandığı postmodernizm, vurguyu içerikten çok biçime yaparken; alıntılama, rastlantısallık ve benzetmeye yer vermektedir (Sarup, 2010). Aynı zamanda postmodernizm; eklektizme, disiplinlerarasılığa, yerelliğe, çoğulculuğa ve bilginin bağlamla olan ilişkisine vurgu yapmaktadır (Cevizci, 2005). Ben bilicini temsil eder. Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırları siler, elit ve popüler kültür ayrımlarının aşılmasını ister. Gerçek sanat eserinin dâhilere ait olduğı tezine karşı çıkar ve sanatın yinelemeye dayalı olduğunu vurgular. Modernliğin yararcı ve bireyci etik anlayışına karşı çıkar, ‘öteki’ etiğini savunur. Genel anlamda Postmodernizm ve onun çok tanımlı yanı sanatçıların herhangi bir üslup ya da kategori içerisinde değerlendirilmesine olanak vermez. Bir taraftan da kavramsal sanatın nesnesiz eylem ve pratiklerinden

farklı olarak yeni kavramsalcı anlayış nesneden yana tavrını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu tavır anlamın/hikâyenin önüne geçmemektedir. Dolayısıyla ikincildir, ama yine de nesneyle kurulan baē olduēça güçlüdür (Bulduk, 2017). Postmodernizm kavramı iēerisinde, modernizmin iēinde barındırdıēı popülarite ve tüketim kavramlarına farklı ve eleştirel bir bakış söz konusudur. Birēok malzemelerin kullanılması ile oluşan eserler kapalı mekanları dışına açılmış sanatın boyut deēiřtirdiēi de gözlemlenmektedir. Postmodernist eserler iēerik bakımından daha organik bir yapıya sahip olmaktadır. Eserlerde kolaj ve fotoēraflara sıkēa başvurulmaktadır. Derinlik algısının yok olduēu eserler belirli kavramları irdeleyerek her türlü malzeme aracılıēıyla daha hızlı gelişmektedir. Postmodernizmde hazır nesneler, hızlı üretim teknikleri, kolaj, pastiş, parodi, asamblaj, mulaj, enstalasyonlar ve fotoēraf sanatı kullanılarak kendi iēinde yeni anlatım şekillerini de geliştirmektedir. Kullanılan nesne ve tekniklerin bütününe bakıldıēı vakit, amaē deēil sadece toplumsal iēeriklerin ortaya çıkışını saēlayan araç oldukları görölmektedir (Burunsuz, 2020). Postmodernizm teknik kısımlarında teknolojinin gelişmesi ile birlikte geleneksel üretim biēimlerinin yerine sıklıkla kullanılması bakımından katkıda bulunarak sanatın oluşma biēiminin de deēiřimine öncölük etmektedir. Sergileme biēimleri zaman ile deēiřikliğe uğrayarak günümüz sanatında sergileme mekân tanımını da farklılaştırmıştır. Kavramsal sanat yeniden ele alınmış nesnelerin var oluşuna yeni anlamlar aranmasının yolunu açmıştır. 1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan dönüşüm, sanatın, nesneye yeni olan gereksiniminin tartışılmaya başlamasıyla ortaya çıkan kavramsalcılıēın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi deēer oluşturun 'metasal' yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatēılar, belgeler, fotoēraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. 'taşıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biēimini

sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2007). Postmodernizmin zemininin oluşmasını sağlayan üsluplar arasında pop art, minimal sanat, fluxus, art povera, kavramsal sanat akım ve hareketlerini görmek mümkündür. Bu akımlara kısaca değinecek olursak bu akımlardan biri olan Pop art sanat, 1950’lerde, özellikle ABD ve İngiltere’de soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 1960’larda bir akım haline getirdikleri sanat türüdür. Postmodern sanatçılar modernistler için önemli taşıyan sınırları yıkmamanın yollarını ararlar. Pop ile Art birlikte bazı sanatçılar yüksek ve aşağı sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya başlamışlar, çalışmalarında popüler imgeleri kullanmışlardır- örneğin çizgi karakterler, Campbell marka çorba kutuları, Spam marka ürünler, hamburgerler, patates kızartması, benzin istasyonları ve nller. Gündelik nesneler ve ünlü olan insan portreleri de sıkça çoğaltılarak bireyin yeniden karşılaşmasına ve sorgulamasına olanak tanıyarak yceleştirme kavramına ironik bir göndermede bulunmaktadır. Bu açıdan ele alındığında Pop Art ve Postmodernizm aynı düşüncede buluşmaktadır. Postmodernist sanat Pop Art’ta olduğu gibi üretme biçimi açısından hızlı teknikleri kullanmaktadır. Özellikle fotoğraf sanatı postmodernist eserlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Postmodern süreçte ele alınan diğer sanat üsluplarından biri olan Minimalizm de biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek ve ifade, tarihsel, sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket etmiştir. Minimalist sanatçılar, nesnelere ve nesnelliğe olan bu ilgi nedeniyle genellikle heykel üzerinde yoğunlaşmışlardır. Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan Minimalist yapıtlar ürettikleri grlmektedir. Bu sanatçılar heykel alanını zaten iyi tanımadıklarından, biçimin

ifadesi, içyapının dışa yansması ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemiştir. Buna karşın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp, gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlamışlardır (Germaner, 1997). Arte Povera ise, İtalya kökenli bir oluşumdur. Bir sanat akımı değil daha çok bir tavır denebilir. Germano Celant oluşumun öncülerinden ve teorisyenidir. Kavramın kendisi Tiyatro literatürü üzerinden gelişmiştir. Germano Celant bu kavramı sanat alanında yazıları ile temellendirmiştir. 1967’de Cenova’da Galleria La Bertesca’da “Arte Povera ve IM Spazio” ismi ile düzenlenen sergide ortaya koymuştur. Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, öncü bir grup olarak Arte Povera içerisinde çalışmalar üretmişlerdir (Eroğlu, 2014). Arte Povera üretim biçimine baktığımızda sanatın elitize halini bir kenara koyarak hayat ve deneyim üzerine çözümlemeler, söylemler geliştirdiğı görülür. Enstalasyonlar Söz konusudur. Nesnelerin çürüme ve değışim süreçleri de bir sanat eserinin içine katılabilir. Arte Povera sanatçısı entelektüelite veya sanatçı olma durumunu bir kenara bırakır. İçsel, keşifçi bir yönelime sahiptir. Kişinin dünyayı, doğayı, nesneleri, sıfırdan keşfini ilkel bir tavırla esas alır. Sanatçının toplum içerisindeki dönüştürücü gücünü önemser. Bir simyacı gibi malzemelerini deneysel bir tavır ile kullanır. Sorgulayıcı bir tavır ile çalışmalar, denemeler üretir. Postmodern süreçte ele aldığımız bir. Diğer üslup ise fluxus' dur. İkinci dünya savaşının ardından sosyo-kültürel etkiler sanat dünyasında önemli olaylara sebep olur. Birinci dünya savaşı sonrası Dadaizm ne ise, ikinci dünya savaşı sonrası Fluxus Hareketi de odur denebilir. Fluxus’ın ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda ABD’de modernist avangardın sembolü olarak, Soyut Ekspresyonizm akımı kabul görmektedir. Fluxus ise, bu süreçte, bu akımlara tarihsel olarak paralel, ama yöntem olarak karşıt bir durumda hareket etmiştir. “Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan

alışmalarıyla sanatta alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur (Atakan, 2008).

1.1.Postmodern Dönemde Yapılan Heykellerin zellikleri

Postmodern dönemde yapılan heykellerin malzeme kullanımı ve teknikte modernist figürlerden farklı bir anlayış karşımıza çıkmaktadır. Gerçek nesneler ile yapılan düzenlemeler, atık malzemeler ile yeni bir estetik işlev kazandırıldı. Bu dönemde endüstriyel ve atık malzemeye yönelmelerine karşın heykelden uzaklaşan nesneye yönelen yaklaşımlar sergilemiştir. Nesnelerle heykeller i içe geçmeye başlamıştır. Duchamp ile kavramsal ilinti kuruldu. Geleneksel heykelde ustalık sergilenmez. Estetik değer hakkında açık bir anlam iletmez ve bir sosyal anlam taşır gibi görünmez. Ama bizi her şeye farklı gözle bakmaya yönlendirir. Sanatçı; izleyici ile iletişim kurma adına her şeyi denerler. Her kemsin hoşuna gidecek, anlaşılır, zevk alına bilecek türden sanat yapmak isterler.

Heykel sanatının malzemeler ile olan ilişkisi ve farklı malzeme kullanımı özellikle Modernizm'in sonrasında çeşitlenmiştir. Sanatta malzeme kavramının tarihsel sürecine bakıldığında, Modernizm'le değiştiği ve PostModernizm'le birlikte her şeyin sanat malzemesi konumuna geldiği grlmektedir. Marcel Duchamp ile birlikte hazır nesnenin sanatın bir parçası ve hatta eserin kendisi olabileceğini göstermesi ile sanatın artık eskisi gibi olamayacağı gerçeğini başlatan tartışmaların önünü açmıştır. Böylece sanatın içindeki bilindik malzemeler, sanat anlayışları, kavramlar ve bunlar gibi bilinenler yargılarda tamamen anlamını yitirmiş ve sanat bir anlamda istenilen tüm malzemelerin kullanımına olanak sağlayan zgrlk bir düşünce biçimine evrilmiştir. Son derece sıradan nesneler sanat, sanatçı, izleyici ekseninde bütün bu anlam

iftlerinin birbiriyle o güne kadar süren tüm ilişkilerinin iini boşaltmıştır (Karacan, 2013). 1980’lerden 2000’lere uzanan süreçte kategorik olarak heykel başlığı altında alabileceğimiz yapıtlar son derece sınırlıdır. Disiplinler arası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışıla gelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, boyutlu üretimlerde Heykel üretiminden çok, hazır nesne kullanımı ve mekna yayılan asamblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın n planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır ki buda bize postmodernizmi tarif eder. 1960’larda Türkiye’deki sanat ortamına bakıldığında, Avrupa’da yaşayan ve oradaki ağdaş, sınırsız sanat ortamından etkilenen Türk sanatçıların bir kısmı, yurtdışında benzer anlayışlarda postmodern eserler üretmişlerdir. Özellikle bu sanatçıların 1970’lerde Türkiye’de açtıkları sergilerin ilgi görmeye başlaması ve sonrasında ağdaş sanat bienallerinin Türk sanatçılara sağladığı etkileşim ortamı, ancak 1980’lerde özellikle 90 sonrası Türk sanatının duruşunda, postmodernitenin etkisi izlenmeye başlar. Aslında bu süreç kabuğunu değiştiren, kökenini batı romantizminden alan akademik eğitimden sıyrılan, deneysel yöntemlerle evrensel bağları yakalamaya çalışan bir kuşağın dönemidir (Onan,2017). Türkiye’de yerleşik biçimde benimsendiği varsayılan Modernizmin batı kaynaklı sorgulamalarının Türkiye’ye taşınması, ülkede yeterince anlaşılmadan, tartışmaların kökenlerinden koparılarak post-modern söylemlere dönüştüğü bir kavram kargaşası yaratmıştır. Sanatçıların üretimlerini teknolojik olanaklarla batı ölçeğinde yenileştirirken, düşünsel yenilenmede postmodernist ve modernist ikilemler içinde kalmıştır. Bu ikilem sanat ürünlerine 90’ların ortalarına kadar tutarsızlık, kararsızlık, güvensizlik olarak yansımıştır. Süreç içinde kararsızlıklar; arayış, deneysellik ve sorgulamaya

dönüşmüştür. Bu gelişmeler; beraberinde kimlik, kültür, beden, belge, gündelik olan ile bellek gibi kavramların da gözden geçirilmesini, özellikle sanatçıların bu tartışmalarda öznel sorumlulukları üzerine düşünmeye başlamalarını sağlamıştır. Türk sanatında 80’li yıllarda Altan Gürman, Bedri Baykam, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Osman Dinç, Balkan Naci İslimyeli, şenol Yoroşlu, Handan Börüteçene, Adem Genç, Bubi, Ergin İnan, İbrahim Örs, Habip Aydoğdu, Mustafa Ata, Zekai Ormancı, Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılar öne çıkmaktadır.

Türkiye’de, geleneksel sanat alanının sınırları zorlanarak aşılmış ve yeni bir düşünce olgusu 1970 sonrası yıllarda düzenlenen “Yeni Eğilimler” sergilerinde Minimalizm, Op, Pop, Kavramsal, Çevre Sanatı, Foto-Gerçekçilik gibi birçok Batılı çağdaş akımlar bir moda rüzgârı gibi sanat dünyamıza girmişlerdir. Sergiye katılan sanatçıların “öncü” ve “kavramsal” çalışmalar yapmaları teşvik edilmiştir. Ancak açılan sergilerin temasına kavram, her yapılan çalışmaya kavramsal gibi nitellemelerin çok kolay verildiğı görölmüştür. Kimi zaman da geleneksel üretimin dışında kalan yapıtlar, kavramsal başlığı altında değerlendirilmiştir (Bunulday, 2010). Geleneksel sanat kavramlarının dışına çıkarak yenilikçi bir bakış açısıyla kültürel anlamda değişen ortamı ‘yeni’ kavramı ile yorumlamak istemiştir. Dönemin sanatçılarına doğu ve batının geleneksel yapılarını inceleyerek yeni bir bakış açısı olanağı sunmuştur. Yeni sanatsal eğilimleri yansıtabilme yolunda belirgin çabaları göze alabilen sanatçıların, malzeme olanaklarının yanı sıra modern teknolojiyi de uğraş alanı içine alarak, bir yandan obje bir yandan figür alanında yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir. Ne var ki bir sanat yapıtının en özgün değerlerinden birini içerik yönünden ulaşabildiğı etkinlik oluşturur. Yani tümüyle kendine özgü bir içerikle dolu olmadıkça, bir sanat yapıtı yeni bir malzemeye uygulanan teknik bir gösteriş çabasına girmek suretiyle amacına ulaşmış sayılmaz. Böyle bir yapıtın başarı

düzeyi karşısında herhangi bir yanılgıya düşölmediğı takdirde, ancak havada kalmış bir yeniliğın taşıyıcısı olarak nitelendirilir. Bu bakımdan Yeni Eğilimler Sergilerinde yapılan özgün işlerin ‘duyarlılık’ düzeyi yönünden sıkıca irdelenmesi gibi bir sorumluluk kesinkes söz konusudur. Çünkü Yeni Eğilimler adı altında düzenlenen bu sergiler, içi boş bazı biçimsel gösterilerin bir oyun alanı değildir. Yeni Eğilimler sergilerinden beklenen, ülkenin üretim dinamizminin de belirlediğı pek kesin ve açık olan, gerçek yaratış etkinlikleri yolundaki yenilenme coşkusunun bitip tükenmeyen titreşimlerinin algılanabilmesidir (Tansuğ, 1980). Bu sergilerde Canan Beykal, Füsün Onur, Cengiz Çekil, Şükrü Aysan, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Handan Börüteçene, Selim Birsell, Gürel Yontan, Ayşe Erkmen, Osman Dinç gibi sanatçılar yeni malzeme ve tekniklerle öncü Türk sanatında kavramsal anlatımların ilk örneğı olarak kabul edilen işler gerçekleştirmişlerdir. Bu anlatılar incelendiğinde Türkiye’de Kavramsal Sanatın geleneksel sanat anlayışlarına ve tekniklerine karşı çağdaş ve yeni medyum ve teknikleri öneren, yenilikçi ve günceli savunan, metinsel bir altyapıya dayalı ve kavram temelli işler ortaya koyan bir anlayıştır. Fakat burada şu ayrımı yapmakta da fayda bulunmaktadır. Türkiye’de 1977-1994 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri, malzeme sınırlılıklarının önünü açması ve disiplinler arası anlatılara imkân tanınması ve hatta ödüllü bir sergi olduğundan genç sanatçıları yönlendirmiş olduğu söylenebilir. 1970’li ve 1980’li yıllardaki “Türk Çağdaş Sanatı”, 1990’lı ve 2000’li yıllardaki güncel sanat pratikleri açısından önemli bir dönem olmuştur. Bu dönemde yer alan sanatçılar, Türkiye’de sanatın tuval resminden çıkarak “Avrupa Sanatı” ile eşzamanlı ilerlemesinde değişik kavramlara, düşüncelere ışık tutması yeni bir sanatsal dil bakımından destekleyici ve öncü olmuşlardır (Duben ve Yıldız, 2008). 1980’lerde sanat ortamında bir hareketlenme yaşanmaya başlanmış ve 1990’lardan günümüze yeni sanat yaklaşımları

benimsenmiştir. Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk, Art Povera, Enstalasyon Sanatı gibi sanat hareketleri 80’li yıllarda Kavramsal Sanat çerçevesinde oluşum göstermektedir. “80’li yıllar Türkiye’de girişimci kapitalizm ruhunun alabildiğine serildiği ve her türden kanun ve yönetmeliğin, toplumsal uyum yasalarının, uluslararası sermayenin serbest ve güvenli dolaşımına cevap verecek şekilde düzenlendiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır 1980’lerden sonra Türkiye’de malzeme ve yöntem olarak geniş bir alana yayılan Kavramsal Sanat zgr bir hale dnşmştir. Bu bağlamda plastik sanatlarda tuval ve boyalarla yapılan resimler etkisini yitirmiş, sanatçılar tuvalin dışına çıkıp yeni arayışlar içine girerek söylemler ortaya koymuştur. Malzeme olarak sınır tanımayan sanatçılar düşüncelerini her türlü malzemede göstermiştir. Seyirciyi merkeze alarak eleştirel ve düşündürücü bir tavır almışlardır. Sanatçı, sanat eseri, müze ve galeriler sorgulanarak sınırlar aşılmaya çalışılmış, böylelikle Kavramsal Sanatta günlük hayattaki hazır nesneler resim ve heykelin yerini alarak yeni bir eğilim sürecine girilmiştir. Daha çok kavramsal çalışmaların ne çıktığı sergi Türk resminde yenilikçi sanat yaratılarının önem kazanması ve güncel sanat anlatılarının ne çıkması açısından bir basamaklamadır. Özellikle Türk sanatında daha sonraki etkinlikleriyle yön veren sanatçıların çoğu bu sergilerle isimlerini duyurmuşlardır. Öte yandan sergi paralelinde düzenlenen sempozyum ve düşün ortamı ağdaş Türk sanatının geleneksellik-çağdaşlık, yerellik- evrensellik vb. tartışmalarını hızlandırmıştır.

1980 yıllarda düzenlenen “nc Türk Resminden Bir Kesit” sergileri ve “Günümüz Sanatçıları Sergileri” ne çıkmaktadır. Katılımcılar arasında Erdağ Aksel, Füsun Onur, Sarkis, Ayşe Erkmen, Tomur Atagk, şükrü Aysan, Cengiz ekil, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Yusuf Taktak ve Adem Genç gibi isimlerin yer almıştır. Sergide malzemeye dayalı yeni

deneysellikler, bulunmuş objeler, fotoğraf, yerleştirme vb. kavramsal ağırlıklı yapıtlar öne çıkmıştır. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit başlığındaki ‘öncü’ kelimesi avangard sanatı ifade ediyordu. Bu ifade biçimi Yeni Eğılimler sergilerindeki ‘Yeni’ kelimesi gibi bir süre yankı uyandırdı ve hatta eleştirilere neden oldu. İlki 1980 yılında “Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi” adıyla Resim ve Heykel Müzesi’nde başlatılan sergi, daha sonra bir yarışmalı sergi olarak “Günümüz Sanatçıları Sergisi” ismiyle sürdürölmüştür. İkinci sergi 1985 yılında gerçekleştirildiğinde, sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını ortadan kaldırabilmek ve sanatın daha anlaşılabilir olduğunu gösterebilmek gibi bir amaç içerisinde olduğu vurgulanmıştı. Buna istinaden sergilenen yapıtlar, heykel, seramik, resim, mekânsal yerleştirmeler, nesne sanatı gibi alanlara ayrılmıştı. Sergilenen eserlerin arasında Sarkis’in ‘Briket Konstrüksiyonları’, Canan Beykal’ın ‘8 Paralık Bir Bütün’ adlı çalışması dikkat çekicidir. Bu alışmalar hem tema hem sunum biçimi açısından oldukça etkili çalışmalardır. Üçüncüsü Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi’nde resim ve nesne sanatından ayrıca yerleştirilmelerinde olduğu görölmüştür. Sergiler oluşturulduğa izleyici ve sanatçı arasındaki anlaşılmaz tutum azalmaya başlamış ve sanatta açıklık fikri çoğu kişi tarafından kabul görmüştür. Dördüncü Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi 1987 yılında Adnan oker’in de destek yazısıyla birlikte Cengiz ekil, Canan Beykal, Bedri Baykam, Adem Genç, Serhat Kiraz gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleşti. Sergi katılımcıları bu sefer de nesne sanatı üzerinde durarak, geleneksel boyutun dışında hazır-nesne (readymade) kavramının ön planda olduğu çalışmalar göstermiştir. 1988 yılında sonuncusu düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü’nde açıldı. Birkaç farklı isimle birlikte yine aynı sanatçıların katılımıyla gerçekleşen sergide toplumsal olayları konu edinme, siyasi ve politik kavramların üzerinden bir toplum eleştirisi sunma çabaları ortaya çıkmıştır. Bu sergilerde

yer alan yapıların çağdaş malzeme ile kurduğu ilişki ve söylem maalesef dönemin yazarları tarafından da algılanmamış, gelenekselci bir yaklaşımın sınırlılığında sergide yer alan eserler marjinallik damgası yapıştırılmıştır. Bu yakıştırmalar gerçekte çağdaş Türk sanatında sanatçıyla aynı Paralelde ve onun yapıtlarını kavrayabilecek bir eleştirmen ve aydın kitlenin varlığını da sorgular niteliktedir. Özellikle genç sanatçıların eserlerinin yer aldığı Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri yeni eğilim ve malzemelerin sanat alanına taşındığı, denendiği, sorgulandığı, sanatın yalnız izleme değil düşünsel olarak kavratılması gerektiği bilincinin ortaya konulduğu sergiler olmuşlardır.

1986 yılında Kültür Bakanlığı'nın Ankara'da düzenlediği “Uluslararası Asya Avrupa Bienali” ile başlayan uluslararası sergiler, İstanbul Bienalleriyle uluslararası bir nitelik kazanmıştır. İstanbul Bienalleri Çağdaş Türk sanatında kavramsal sanatın nabzını tutması bakımından da önemlidir. Özellikle İkinci İstanbul Bienalinde Kavramsal Sanatın önemli isimlerinden Sol Lewitt, Daniel Buren ve Richard Long gibi sanatçılar yer almıştır. 1980'lerin sonunda Canan Beykal, Fusun Onur, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Ahmet Öktem, İsmail Saray, Alparslan Baloglu, Osman Dinç ve Ergül Özkutan'ın Yer aldığı Atatürk Kültür Merkezinde düzenlenen “10 Sanatçı 10 İş: A” (1989), yine bu serginin devamında düzenlenen “8 Sanatçı 10 İş: B” (1992) sergilerinde geleneksel resim ve heykel eserlerin yerini tamamen kavramsal çalışmalar almıştır. Tüm bu etkinliklerin dönem içerisinde tartışmalar yaratmış olması bile çağdaş Türk Sanatında yenilikçi kavramsal anlatıların öncüsü niteliğini değiştirmez. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977-1987 arasında gerçekteşen ‘İstanbul Sanat Bayramı’ kapsamındaki ‘Yeni Eğilimler’ sergileri, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen ‘Günümüz Sanatçıları

İstanbul Sergileri', 1984 yılında birincisi yapılan 'Öncü Türk Sanatında Bir Kesit' sergileri (1984-1988) ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıklı olduğu 'A,B,C,D' (1989-1993) sergilerinin genel yapısı sanat ve kavramsal ilişkilerin yeni bir düzleme taşınmasını sağlamıştır. Evrensel bir çizgiye taşınan bu sergiler vasıtasıyla sanatçıların ve sanatçı adaylarının enstalasyon, nesne sanatı ve kavramsallık üzerine yeni bir yola girdiği söylenebilir. 80'li yıllarda etkisini yoğun bir biçimde hissettiren nesne sanatı diğer sanat dallarıyla da ilişkisini sürdürerek günümüze kadar ulaşan hazır yapım (ready made) kavramının temellerini atmış oldu. A,B,C,D sergileri ile etkileri 1990'lı yıllarda daha fazla hissedilecek olan ve 1987 yılında ilk düzenlenen 'I. İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi' (Uluslararası İstanbul Bienali) geleneksel sanat anlayışını sorgulayan çalışmaların yer aldığı Türk sanatına yeni bir soluk getirmeye çalışan etkinliklerdir (Duben ve Yıldız, 2008). 2000'li yıllar çoklu estetiğın öne çıktığı, aynı zamanda sanatta toplumsal kuram konularının; bellek, kimlik, aidiyet, cinsiyet, şiddet ve eşitsizlik gibi konuların gündeme taşınıp tepkiler verildiği, irdelendiği ve her birinin birer gerçeklik olarak kurgulandığı bir dönemdir. Bu nedenle içinde yaşadığımız dönem çoklu estetik dönemi olarak nitelendirilmektedir (Akdeniz, 1990). Öte yandan kavramsal sanata yönelik eleştiriler batıcılık ve taklitçilik sınırını aşamamış, sanat alanında yapılan çalışmalarla kavramsal sanat üzerine sorgular üretilirken eleştiri ve yazın alanında bu destek oluşamamıştır. Örneğın, Altan Gürman bulunmuş nesneyi sanat düzlemine taşıyarak ve nesneyi sanatsal düzlemde anlatım aracı haline getirerek işlerinde otorite kavramını sorgulamıştır. Fakat her ne kadar Gürman'ın işleri çağdaş Türk Sanatında kavramsal sanata yönelik ilk işler olarak görülse de sanatçı bulunmuş nesneyi yüzey üzerine taşıyarak, bir ölçüde yüzey resminin sınırları içinde kalmıştır. Yani nesne yüzeyden kurtularak mekânın kendi içinde bir anlatım kazanmamıştır. Füsun Onur yerleştirmelerinde sanat tanımını, sanat nesnesini, sanat

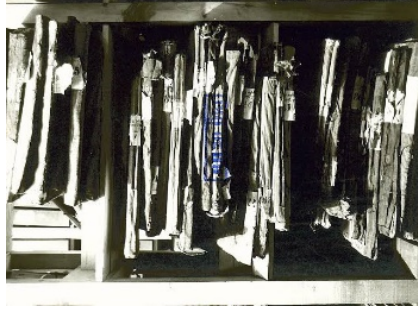
nesnesinde gösterge ve anlam ilişkilerini sorgularken, Şükrü Aysan geleneksel sanat anlatım biçimlerinden yola çıkarak sanat nesnesinin varlığını sorgulamaktadır. 1987-93 yılları arasında “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerine katılan Osman Dinç ise günlük yaşamda örneklenemeyecek biçimlere sahip heykelleriyle, sanat nesnesi olmak dışında bir iddiası olmayan işleriyle sanatta anlatımcılığı sorgular. İşleriyle bulunduğu mekâna adeta müdahale eden Ayşe Erkmen ise mekân kavramını işlevi, tarihi, dönüşümleri ve çevresiyle irdelemektedir (Onan, 2017). Küreselleşme kuramları, sanat kavramlarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu düşünsel çaba, Türkiye’de kavramsal sanatın öncülüğünü yapan sanatçıların çalışmalarına zemin oluşturdu. Çağdaş yaklaşımlarıyla sanat ortamının dinamik bir boyut kazanmasını sağlamayı ve yeni yetenekleri keşfetmeyi amaçlayan 1977 ‘de Yeni Eğilimler Sergisi ve sonrasında 10 Sanatçı 10 İş sanat üretimini bu çerçevede sürdüren kavramsal sanatçıların çabaları, ilki 1984 yılında gerçekleştirilen öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A,B,C,D, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri bilinen önemli sergiler arasındadır (Atakan, 1998).



Görsel 1. Füsün Onur, Çiçekli Kontrpuan, 1982, Taksim Sanat Galerisi



**Görsel 2. Ayşe Erkmen, Plan B, 2011, Venedik Bienali 54.
Uluslararası Sanat Sergisi**



**Görsel 3. Ahmet Öktem, Sanat Olarak Bir Betik, 1980, İstanbul
Devlet Güzel Sanatlar Galerisi**



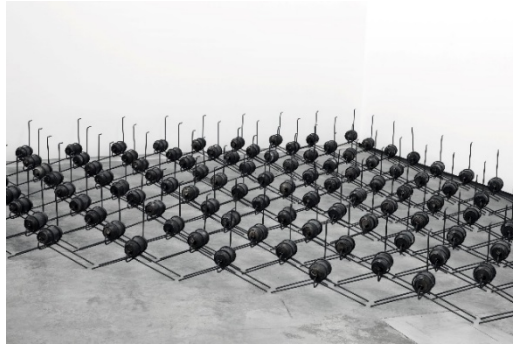
**Görsel 4. Serhat Kiraz, Analemma, 2021, Milli Reasürans Sanat
Galerisi**



Görsel 5. Selim Birsell, Kurşun Uykusu, 1995, Ankara Gar'ı



Görsel 6. Şükrü Aysan, Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale, 1979.



Görsel 7. Cengiz Çekil, Şeyler, 1998, 144 adet yakılmış Coca-Cola kutusu ve demir çubuklu konstrüksiyon Değişken boyutlar



Görsel 8. Canan Beykal, Bir Küçük Aslancık Varmış, 1997, Yerleştirme, Atatürk Kültür Merkezi



Görsel 9. Handan Börüteçene, Kır/Gör, 1985, 5. Yeni Eğilimler Sergisi

2. SONUÇ

Batı Sanatında, 1960 ve 1970'li yıllar da etkisini gösteren Postmodern düşüncenin 1980'li yıllarda Türkiye'de etkisini göstermesi ile birlikte sanat alanında değişimlere neden olmuştur. Çağdaş Postmodern yaklaşımlar, yaygınlaşarak sanat ortamı dinamik bir boyut kazanmıştır. Postmodernizm nesnelliği sorgulamış, birbirine zıt kavramların belirli bir düzlemde buluşturulmasıyla zıtlıkların yok oluşunu tetiklemiştir. Heykel sanatında kullanılan malzeme çeşitliliğinin değişiklik göstermesi, 1980'li yılların heykel anlayışını şekillendiren önemli etkenler olmuştur. Sanatçıların postmodern sanatı benimsemesiyle heykel alanında madde ve elaman olarak boşluk heykele dahil edilmiştir.

Bu dönemde sanatçılar deneysel yöntemlerle evrensel bağları yakalamaya çalışmışlardır. Heykel yapımında hazır nesneler önemli yer tutmuştur ayrıca kavram ve malzeme dağarcığı önemli ölçüde genişlemiştir. Postmodern süreçte düşünce biçimlerinin kapsamları ve tanımları önemli ölçüde değişiklik göstermiş, düşünce biçimlerinde heykel sanatı da yoğun bir dönüşüm ve çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Postmodern sanatçılar, gerçekçi temsil anlayışından soyuta yönelmişler, ifade özgürlüğünü ve çoğulcu bir üslup anlayışını benimsemişlerdir. Çağımız heykel sanatındaki madde olanaklarının deneyimini endüstriyel alanlara da yöneltmiş, resim sanatında olduğu gibi, toplumda geniş kitlelere ulaştırmıştır. Heykelin statik durumu hareketli bir hal almış ve hareketli formların anlık değişen durumları oluşmuştur. Postmodernizm sonrasında heykel sanatı doğa forumlarında, hareketli olan soyut formlara doğru gelişmeye başlamıştır. Klasik mekân anlayışı farklılaşmış, sanat eserleri galerin ve mekanların dışına açılmıştır. Özellikle Postmodern dönemde seyirciyi merkeze alarak eleştirel ve düşündürücü bir tavır almışlardır. Sanatçılar; ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodları, sanatın malzemesi haline gelen beden ile birlikte daha rahat bir şekilde sorgulamaya başlamışlardır. Bu dönemde sanatçılar, postmodernizmin stratejilerinden olan pastiş, parodi ve ironi kavramlarını kullanmışlardır ayrıca postmodernizmin başlıca ifade aracı olarak fotoğraf, birçok sanatçı tarafından da kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. (1990). *Çağdaş resim sanatında kuram düşünce boyutu ve Türk resim sanatına yansımaları üzerine bir araştırma* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Antmen A. (2007). *Hale Tenger: içindeki yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Atakan N. (1998). *Arayışlar: resimde ve heykelde alternatif akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artut, K. (2020). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Barrett, T. (1995). *Neden bu sanat? çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bunulday, S. (2010). 1975-2005 Yılları Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (1), 51-60.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve estetik kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2005). *Postmodernizm ve sosyal bilimler / tematik bir yaklaşım*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çoşkun, O.B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38.
- Doltaş, D. (1991). *Postmodernizmin getirdikleri ve götördükleri*. İstanbul: Çağdaş Düşünce ve Sanat.

- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat: yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2009). *Sanat birikimi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu kültürel değişimin kökenleri*. (Çev. Savran, S.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Karacan, N. (2013). Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 17-32.
- Kumar, K. (2012). *Sanayi sonrası toplumdaki post-modern topluma: çağdaş dünyanın yeni kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Onan, B. C. (2017). Çağdaş Sanat Eğitimi Kuramcıları Bağlamında Sanat Eğitiminde Yeni Eğilimler ve Çeşitli Uygulama Önerileri. *Uludağ: Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30(1), 291-319.
- Sarup M. (2010). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. İstanbul: Kırkgece Yayınları.
- Soykan, Ö.N. (1993). *Postmodern tartışmanın neresindeyiz. Türkiye’den felsefe manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1980, Mayıs). Kavramsal Grubun Etkin Başarısı. *Sanat Çevresi*, 19.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat*. Ankara: Alrı Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. <https://manifold.press/seyler-ve-varlik-arasinda>

Görsel 2. <http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp>

Görsel 3.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51175>

Görsel 4. <https://argonotlar.com/cember-gore-serhat-kiraz-kadim-arzular-ve-itiraf-edilen-formlar/>

Görsel 5.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46947>

Görsel 6. <https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-turkiyedeki-kavramsal-sanat-calismalarinin-bir-incelemeesi/3403>

Görsel 7. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/cengiz-cekil-ile-bir-karsilasma-bugun-de-yasiyorum-i-27812>

Görsel 8. <https://sanatokuma.blogspot.com/p/canan-beykal.html>

Görsel 9. <https://handanborutecene.com/portfolio-item/kir-gor-kirma-gor/>

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com