

MODERN HEYKEL SANATINDA DEVİNİM

Hakan ŞENGÖNÜL

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Doç. Dr. Mustafa BULAT
2012**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Hakan ŞENGÖNÜL

MODERN HEYKEL SANATINDA DEVİNİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç.Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM – 2012

10.10.2012

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "*MODERN...HAYKEL...SAYATUNDA...DEMİKLİYİ*" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

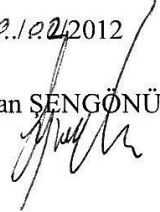
☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun .2.. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

10.10.2012

Hakan SENGÖNÜL





T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
**TEZ ÖNERİSİ TOPLANTI
TUTANAĞI**



ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

...*Heykel*... Anabilim Dalı ...*Heyke*... Bilim Dalı Nolu doktora öğrencisi ...*Hakan Sengün*... 'in Birinci Tez Önerisi Değerlendirme Toplantısı *10.02/2012* tarihinde saat *10.00* da/de ...*Heykel*... Anabilim Dalı ...*Heykel*... Dersliğinde yapılmıştır.

Adayın sunduğu Tez Önerisinin OYBİRLİĞİ/OY ÇOKLUGU ile BASARILI/
~~BASARISIZ~~^(*) olduğu sonucuna varılmıştır.

Gereğini arz ederiz.

Üye
Yrd. Doç. İsmail ZETİKÇİ
1.02.2012

Üye
Doç. Mustafa Korkmaz
1.02.2012

Başkan

Doç. Dr. Mustafa Bulut
1.02.2012

(*) Başarısızlık durumunda gerekçeli rapor yazılacaktır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİM LİSTESİ	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN TANIMI

1.1. HEYKEL NEDİR ?	3
1.2. HEYKEL SANATININ TARİHÇESİ.....	4
1.3 MODERN SANAT	6
1.4. MODERN HEYKEL	7

İKİNCİ BÖLÜM

DEVİNİM

2.1. DEVİNİMİN TANIMI.....	8
2.2. DEVİNİMİN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE DEĞİŞİMİ	9
2.3. TEKNOLOJİ VE MODERN HEYKEL	14
2.4. BİLİM VE SANAT İLİŞKİSİ.....	15
2.5. LEONARDO DA VINCI VE HAREKETLİ MAKİNELERİ.....	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANATI

3.1. EMPRESYONİZM	25
3.2. FÜTÜRİZM.....	25
3.3. FÜTÜRİZMDE DEVİNİM	27
3.4. KONSTRÜKTİVİZM.....	31
3.5. KONSTRÜKTİVİZMDE DEVİNİM	31
3.6. GABO, NAUM	32
3.7. TATLINE, VLADIMIR.....	33

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HEYKELLERİNDE DEVİNİMİ KULLANAN SANATÇILAR

4.1 BOCCIONI, UMBERTO	36
4.2. SCHOEFER, NICHOLA.....	37
4.3. TINGUELY, JEAN	39
4.4. CALDER, ALEXANDER.....	41
4.5. LYE, LEN	44
4.6. BURY, POL	46

BEŞİNCİ BÖLÜM

MİMARİ SANATINDA DEVİNİM

5.1.MİMARİ SANATINDA DEVİNİM.....	47
--	-----------

ALTINCI BÖLÜM

TÜRKİYE’DE DEVİNİM HEYKEL VE İLHAN KOMAN

6.1. TÜRKİYE’DE DEVİNİM HEYKEL VE İLHAN KOMAN.....	54
---	-----------

YEDİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIM

7.1. ÇALIŞMA I, “ARP”	62
7.2. ÇALIŞMA-II “BÖCEK”	64
7.3. ÇALIŞMA FİNİKE KAYIĞI	66
7.4. ÇALIŞMA TRİOYA GEMİSİ.....	67
7.5. ÇALIŞMA ANKA KUŞU	68
7.6. ÇALIŞMA YAPRAK.....	69
7.7. ÇALIŞMA NACRE.....	70
SONUÇ.....	71
KAYNAKÇA	72
ÖZGEÇMİŞ.....	75

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MODERN HEYKEL SANATINDA DEVİNİM
Hakan ŞENGÖNÜL
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Mustafa BULAT
2012, Sayfa VIII-77
Jüri: Doç.Dr. Mustafa BULAT
Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER
Yrd.Doç. İsmail TETİKÇİ

“Modern Heykel sanatında Devinim” adlı, tez çalışmam, geçmişten günümüze durağan hareketin, değişen zaman ve teknoloji içerisinde, gerçek sibernetik ve kinetik harekete nasıl dönüşmüş olduğunu, tarihsel süreç içerisindeki sanatçıların çalışmalarında karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Birinci bölümde insanın yerleşik hayata geçişinden itibaren, ilk heykel örneklerinden alınmış heykelin gelişim süreçleri göz önünde bulundurularak günümüz modern heykelleriyle örneklendirilmiştir. Bu dönemde heykellerde hareket tanımı durağandır. Bu araştırma, iki ana başlık altında anlatılabilir. Birincisi, eserin hareket ve enerjiyi kendi formlarında almasıyla ortaya çıkan heykeller, ikincisi, enerjisi mekanik olarak programlanmış hareketler üreten ve düzenli bir enerjiye ihtiyaç duyan hareketli heykellerdir. Birincisine; ‘Myron’ Disk Atan Atlet heykeli örnek gösterilebilir. Buradaki Mekanik Hareketli heykeller ilk olarak karşımıza modernizm süreci içinde çıkar. Bunlara Otomatlar en önemli örneklerdir.

Çalışmamızın İkinci bölümde hareketin tanımı, teknolojinin heykele yansımaları kinetik heykel sanatçıları, örneklerle ele alınarak verilmiştir. Kinetik heykelin, heykel üzerindeki etkisi Sanayi Devriminin başlamasıyla oluşan ve toplumlardaki sosyolojik yapı değişimleriyle ortaya çıkan yeni modern toplumla modern sanat başlamasını tetiklemiş, teknolojik sonucu ortaya çıkan kalkınma reformları ve yapılan ataklar sanata yansımış, hareketli heykel de bu gelişmelerden payına düşeni almıştır. Sanayi Devrimin hareketli heykel üzerindeki başka bir etkisi de, malzemeye ulaşım kolaylığı, işlenebilirlik, farklı materyaller ve teknolojik etkenler ve modern devinim çağdaş heykele yön vermiştir. 20. yy başından itibaren çağdaş heykelde kullanılan teknolojik materyaller vücut bulmaya başlamış, gerçek hareket edebilen heykel dünyasına girmiştir. Çağdaş teknolojik Heykel ve mobil (hareketli), stabil (durağan),ve kinetik heykellerin yapılmasına başlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mobil, Stabil , Kinetik, Teknoloji

ABSTRACT**Master Thesis****MOBILITY IN THE ART OF MODERN SCULPTURE****Hakan ŞENGÖNÜL****Consultant: Assoc.Prof.Dr. Mustafa BULAT****2012, Page: VIII-77****Jury: Assoc.Prof.Dr. Mustafa BULAT****Prof.Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER****Assist.Prof.Dr. İsmail TETİKÇİ**

In the art of modern sculpture, the study named “Motion” dealt comparatively with how the inactive movement turned into genuine cybernetic and kinetic in the works of artists within the historical process through the changing time and technology from past to present.

In the first part, from man’s adoption of a sedentary life, developmental processes of sculpture taken from the early examples of sculpture were exemplified with those of the present. The definition of motion in the sculptures was inactive during the period. The research can be presented under two titles. The first is the sculptures appearing taking the movement and energy of the work within its form and the second is the active sculptures which produce movements whose energy is mechanically programmed and need regular energy. Athlete sculpture throwing Myron Disc can be given as an example to the first. The Mechanical Active sculptures first appeared in the modernism period. Automats are among the most important examples to them. Natural movements are also seen in the compositions forming the Egypt and Ancient Greece figure.

In the second part of the study, definition of the motion, reflections of technology on sculpture and artists of kinetic sculpture were given with examples. Kinetic sculpture triggered the launch of modern art with modern society whose impact on sculpture began with the emergence of Industrial Revolution; developmental reforms and steps taken following the advent of technology were reflected to the art; active sculptures took its share of these developments. Another impact of the Industrial Revolution on the active sculpture is easy access to the material, treatability, different materials, technological factors and modern motion, which led to contemporary sculpture. From the early 20th century, technological materials used in the contemporary sculpture began to appear and entered into the real mobile world of sculpture. Carving of contemporary technologic, mobile, stabile and kinetic sculptures was carried out.

Key Words: Mobile, Stable, Kinetic, Technology

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1. “Willendorf Venüs’ü” MÖ 5.000 Pişmiş toprak.....	5
Resim 1.2. “Firavun Kefren’in sfenksi” M.Ö. 2700.....	5
Resim 2.3. Dionysus M.Ö 3.yy Altın.....	9
Resim 2.4. Polyklet, “Doryphoros”, M.Ö.5 yy. Mermer.....	10
Resim 2.5. Mısır Heykeli Ramses M.Ö. 2700 Mermer.....	11
Resim 2.6. Myron “Disk Atan Atlet” MÖ. 5.yy Mermer.....	12
Resim 2.7. Michelangelo Buonarroti “DAVUT” .1504 Mermer.....	12
Resim 2.8. Berrini “DAVUT” 1623 - 1624 Mermer.....	13
Resim 2.9. Rodin ’’Düşünen Adam’’1880 Bronz.....	14
Resim 2.10. Leonardo Da vinci, Kriko, 1514.....	21
Resim 2.11. Dev bir Arbalet Tasarımı, Leonardo Da Vinci,1050.....	22
Resim 2.12. Bir Uçma Makinesi Kanat Tasarımı, Leonardo Da Vinci,1485-1500	23
Resim 2.13. Hava Gemisi, Leonardo Da vinci, 1490.....	24
Resim 3.14. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak“, 1912.....	28
Resim 3.15. Duchamp “Bisiklet Tekeri” Hazır malzeme (ready-made) 1913.....	28
Resim 3.16. Balla, Otomobil ve Gürültümde, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1913.....	29
Resim 3.17. Tatlin VLADİMİR, Üçüncü Enterasyonal Anıtı, 1919.....	34
Resim 4.18. Umberto Boccioni, Mekânda Sürekliliğin Tek Formu, Bronz, (Yürüyen Adam) 1913.....	37
Resim 4.19. Nicholas SCHOEFER “Robot” Pleksiglass1959.....	38
Resim 4.20. Nicolas Schöffer, Performanslı ışık kulesi, 1963.....	39
Resim 4.21 Jean Tinguely 1960 "Cyclograveur" Metal.....	39
Resim 4.22. Jean Tinguely, Eureka,1963 Metal.....	40
Resim 4.23. Alexander Calder “Çanlar” 1973 Metal.....	43
Resim 4.24. Len Lye, The Loop, 1976 Metal.....	44
Resim 4.25. Len Lye, Signal, 1955 Metal.....	45
Resim 4.26. Pol Bury, Düzlemde Bilyeler, 1971 Metal.....	46
Resim 5.27. Chuck Hoberman, Hoberman Küresi, “2000”	48
Resim 5.28. Calatrava Pfalz Keller, Acil Çağrı Merkezi, 2004.....	49
Resim 5.29. Theo Jansen, BMW firması bir reklamında kullandığı heykel, 2008.....	50
Resim 5.30. Thomas Heatherwick, Rolling Bridge kısmi kinematik diyagramı,2004.	50

Resim 5.31. Ragıp Bulaç, Atakule Alışveriş Merkezi, 1986-1987.....	51
Resim 5.32. Strata İnşaatı, Londra, 2009.....	52
Resim 5.33. Bahreyn, Dünya Ticaret Merkezi, 2007.....	53
Resim 6.34. İlhan Koman, Moebius Türevi, 1980-86.....	57
Resim 6.35. İlhan Koman, “Derviş”, Ahşap, 1970.....	58
Resim 6.36. İlhan Koman, Eolsrotor Pentamer', (1973)	59
Resim 6.37. İlhan Koman, MONUMENT PI, 1980-1983.....	60
Resim 6.38. İlhan KOMAN, Akdeniz Heykeli, 1978–80.....	61
Resim 7.39-40. Hakan ŞENGÖNÜL, “ARP,” Metal, 2009.....	63
Resim 7.41-42. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Böcek,” Metal, 2009.....	65
Resim 7.43. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Finike kayığı,” Diyabaz, 2010.....	66
Resim 7.44. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Troya kayığı,” Mermer, 2010.....	67
Resim 7.45. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Finike kayığı,” Alçı, 2010.....	68
Resim 7.46. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Yaprak,” 3mm PVC, 2010.....	69
Resim 7.47. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Nacre,” Mermer + Metal, 2008.....	70

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, heykel sanatında kullanılan gerçek hareket ögesinin çağlara göre kullanımı araştırmaya çalışılmıştır. Bu araştırma konusunda karşılaşılan en büyük sorun Türkiye de Türkçe 'ye çevrilmiş kaynakların yetersizliğidir.

Geçen yüzyılın başından itibaren çağdaş sanatın ortaya çıkmasıyla, geleneksel Heykel sanatı kavramının nasıl dönüştüğü ve farklı açılımlar kazanmış olduğu irdelenmeye çalışıldı. Globalleşmeyle meydana gelen günümüz çoğulcu ortamda, sosyokültürel ve ekonomik etmenlerin ve teknolojinin etkisiyle, içinde yaşadığı çağa, sanatı aracılığıyla yorum getirmeye çalışan çağdaş sanatçılar, çağdaş sanat ve heykel sanatı üzerindeki etkilerine değinilmeye çalışılmıştır. Örnek olarak seçilen yapıtların, heykel sanatındaki dönüşüme hizmet eden yapıtlar arasından seçilmesine dikkat edilmesinin yanı sıra Türk sanatının çağdaşlaşma süreci de karşılaştırmalı olarak ele alınıp incelenmeye çalışıldı. Çağdaş Türk heykel Sanatı hakkında araştırma yapılırken, kaynak kitap eksikliği nedeniyle sergi ve bienal kataloglarından, daha önceki tarihlerde araştırma konuma yakın tez çalışmalardan yararlanılmıştır.

Makine ruhunun bir uzantısı olan mekaniklik, içerdiği matematiksel ve geometrik dinamiklerle ritmik ve simetrik, kimi zaman statik, kimi zaman devingen bir hareket biçimini benimseyen ve süreklilik ilkesine dayalı sanat yapıtlarının irdelenmesiyle bu çalışma ortaya konulmaya çalışıldı.

Bu çalışmanın hazırlanmasında yol gösteren danışman hocam Doç. Dr. Mustafa BULAT'a teşekkürlerimi bir borç bir ve ayrıca Aileme ve eşim Özlem ŞENGÖNÜL' e teşekkür ederim.

GİRİŞ

Bir yapının oluşumu önce düşüncede başlar. Sanatçı düşüncesinin eşdeğerli olabilecek görsel bir formu şekillendirmeyi araştırır. Bunun için zamanımıza kadar oluşturulmuş sanat yapıtlarından ve doğadan yararlanılarak kazanılmış bir form hazinesine ihtiyaç vardır. Görsel formlar konusunda yeterince deneyimi olmayan kişi düşünsel olarak tasarladığı bir yapıyı görsel bir yapıya dönüştüremeyecektir.

Daha önce yapılmış sanat yapıtlarından yararlanma bir zorunluluktur. Bugünün büyük sanatçıları hep kendinden önce yapılmış eserlerden yaralanmışlardır. Ancak bu eserlerden edindiği bir takım form bilgilerini kendi zeka ve yaratıcılıkları içinde geliştirmişlerdir. Aslında bu bir bakıma; alanındaki bilim adamındaki buluşlara benzer. Her yeni buluş bir önceki buluştan kaynaklanır. Sanatta yeni bir akımı daha önceki bir akım hazırlar.¹

Her döneminde çağının getirdiği özelliklere sahip olan sanat, geçmişten daha çok çeşitli yöntemler sergiler, sanat 20. yüzyılda başlangıcından günümüze kadar sürekli şekilde ait olduğu çağın gerçekleriyle iç içe olmuştur. Sanat her dönemde çağının özelliklerini yansıtmıştır. Teknoloji ve makineleşme çağımızın gerçeği olmuştur. 19. yüz yılda sistemleştirilen bilimler ve teknikler, 20. yüzyılın başında geliştirilmiş ve İkinci Dünya Savaşından sonra baş döndürücü bir hız kazanmıştır. Bir düğmeye basit bir dokunuşla, uzay ve zamanı yüzyıllar boyu kısaltabilecek olan insan zekası, çağımızda efsanevi gerçeklere ulaşmıştır. İnsan evreni keşfetme uğruna zorladığı zekası, uzaklıkları ışık yıllarıyla ölçülebilen uzak dünyalara sahip olma hırsı, bilim, teknik ve endüstri alanlarına sonsuz başarılar sağlamıştır. Dünya çapında bir organizasyon olan uydular yoluyla haberleşme, atom enerjisi, elektronik endüstri, kompütürler...v.b.. tüm insanlığı ilgilendiren olaylardır. Bütün bu çağdaş bilimler ve teknik gelişmeler doğal olarak sanatçıyı, giderek de sanatı etkilemektedir. Dünyadaki bu hızlı teknolojik gelişmeye sahip ülkelerde yaşayan birçok sanatçı, çağdaş teknolojinin içine girerek ileri bilimler ve tekniklerin verilerine dayanan yeni araştırma ve buluşlara girişmişlerdir. Kinetik ve Kibernetik sanat, gelişen teknoloji ve makineleşme sonucunda meydana çıkan sanat akımlarıdır.²

¹ Remzi Savaş, *Modelaj*, Yaykur, Ankara 1977, s. 3.

² Mete Demirbaş, "Resim Heykel ve Plastik Sanatlar Üzerine Düşünceler Yargılar", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, IV (32), İstanbul 1985, s. 6.

1950'lerin önemli akımlarından biri olan ve bilim dünyasına 19. yüzyılın ortalarından beri kullanılan, “kinetik (devingen)” terimi güzel sanatlarda ilk kez Naum Gabo ve A.Pevsner'in 1920'de hazırladığı, “Gerçekçi Bildirgede kullanılmıştır.”³

20 yy. başlarında heykel alanında yapılan denemelerde, farklı malzemeler kullanılmaya başladığı ve heykelin mekânla ilişkisinin değerlendirildiği görülür. Calder'in kinetik çalışmalarıyla ilgili bir analojiye bakıldığında, bu çalışmaların “doğal dünyaya tutulan ayna” niteliği taşıyan doğal formlar oldukları görülmektedir. Bu formlarında da gösterilen, mekân-zaman sürekliliğinin büyüyen keşfiyle yer değiştirmektedir. Calder'in mekanik küreleri ve 1930'ların ortalarındaki motorlu çalışmaları sadece Kinetizme olan yakınlığını değil, aynı zamanda zaman ve mekânda hareket eden objeler arasındaki değişken ilişkiler de ortaya koymaktadır.⁴

³Semra Ögel, *Çevresel Sanat*, İ.T.Ü., Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977, s.31.

⁴ M Joan Marter, *Alexsander Calder*, Cambridge University, London 1983 s.198

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN TANIMI

1.1. HEYKEL NEDİR ?

En bilinen tanımlardan biri, sanatsal bakış açısıyla meydana getirilmiş üç boyutlu formlara denir. Heykel temelde mekânın kapsanması, kavranması ve mekân ile ilişki kurulması ile ilgilenir.

Heykel, kilden, alçıdan, ahşaptan, metalden, mermerden ya da taştan oyma, yontma, gibi çeşitli yöntemlerle biçim verilerek yapılan üç boyutlu formlara, yapıtlara denir.⁵

Bir düzlem üzerinde yer alan resimden farklı olarak heykelin eni, boyu, yüksekliği yani belirli bir hacmi vardır. Değişik açılardan bakıldığında farklı görünümeler verir.

Heykel çoğunlukla içinde bulunduğu ortamla ilişki içindedir ya da bulunduğu yerin ayrılmaz bir parçası durumundadır. Heykellere tapınaklarda, saraylarda, parklarda, alanlarda, mezar taşlarında, günümüzde kent mimarisi içinde rastlanır.

Antik çağdan bu yana malzeme olarak heykel sanatında başlıca olarak taş, mermer ve bronz kullanıldı. Çağdaş heykeltçiler ise amaçlarına uygun olan her türlü gereçleri kullanmaktadırlar. Heykelin türü büyük ölçüde kullanılan gereçlere bağlıdır. Dış etkilere son derece dayanıklı olan taş anıtsal heykellerin, sade ve görkemli kabartmaların ve oymaların yapımına uygundur. İnce ve ayrıntılı yontular için ise kolaylıkla işlenebilen ahşap kullanılır. Kil ise yumuşak ve esnektir ve elle biçimlendirilebildiği için daha ince çalışmalarda kullanılır. Çağdaş bir malzeme olan plasterin günümüzde çok detaylı çalışmalarda kullanılmaktadır.

Heykel nedir? Sorusuna heykeltıraş August Rodin “heykel uzayda girinti çıkıntı yaratma sanatı olarak tanımlar.”⁶

Heykel yapımı yetenek, bilgi, beceri ve tecrübe gerektiren bir iştir.

Heykel boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturmaya amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak tanımlanabilir⁷. Heykel sözcüğü bu amacı güden her büyüklükteki, hangi malzeme ve teknik kullanılırsa

⁵ Metin Sözen- Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2001, s.101.

⁶ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1999, s.13.

⁷ Burhan Alkar, “Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?”, *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara 1991, s. 77, 78.

kullanılsın, tüm yapıtların genel adıdır⁸. Heykel bir takım detayların bırakılıp; formun ve esprinin özüne varan bir rafineliği, süzölmüşlüğü simgeler. Bu durum ile heykele “gerçeğin gerçeği de” denir.⁹ Başka bir tanımlamaya göre heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim mekân olgusudur.¹⁰

Bu tanımlar günümüz heykel sanatını tanımlamakta oldukça yetersiz kalmaktadır. Günümüz, heykel sanatı tam olarak çok geniş malzeme olanaklarıyla geniş bir yelpazede yer almaktadır.

1.2. HEYKEL SANATININ TARİHÇESİ

İlkel insan anlaşma dili ve tanrı ihtiyacı olarak çıkan sanatı kullanmışlardır. İlk sanat eserleri resim ve kabartmalar aynı zamanda resim ve heykel sanatının ilk örneklerini oluşturmaktadırlar. Dinsel amaçlarla yapılan tanrı heykelcikleri, idoller, ikonlar, sosyal ve kültürel amaçlarla yapılan balbal grifon; bereketi, üretkenliği sembolize eden Kibele heykelleri; şehirlerin giriş kapılarında ve tapınaklarda koruma düşmana korku sarmak amacıyla yapılmış olan sfenksler, geçmişin anlayışını ve inaçlarını günümüze taşıyan heykel örnekleridir.¹¹ Heykel sanatında ilkel insanla ortaya çıkan pişmiş toprak ve taş kabartmalarla, gerek insanoğlu çevresinde gördüklerini gerekse tapınma amaçlı yapmış olduğu bu ilk örnekleri bu sanatın başlangıcı olarak belirtmek mümkündür. Yaklaşık 25 bin yıl geriye giden (Res.1) Vilondorf Venüs’ü bilinen en eski heykellerdendir. Madenlerin bulunması ile birlikte, heykel sanatında yeni yöntemler araç ve gereçler ortaya çıkmıştır. MÖ. 25.000 de bulunan ana tanrıça heykeli pişmiş topraktan yapılmıştır.

MÖ. 5000 yıllarında Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında yaşayanlar, heykel sanatında çok ileri seviyeye ulaşmışlar. Mısırlılar, ölümlerin öteki dünyada yalnız kalmaması ve bakımlarının sağlanabilmesi için mezarlarına köle ve hayvan heykelcikleri koyarak, mezar duvarlarını heykeller ve kabartmalarla süslemişlerdir¹².

Mısır heykel sanatının ilk örnekleri de firavun ve tanrı heykelleri, obeliskler (dikilitaşlar) ve rölyefler olarak ortaya çıkmıştır. MÖ. 2700 yılında yapılmış olan Firavun Kefren’in (Res. 2) büyük piramidindeki heykel anıtsal heykelciliğin en güzel

⁸ Sözen, Tanyeli, s.104.

⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, I, 780.

¹⁰ Demirbaş, s.10-11.

¹¹ Mustafa Bulat, Görüş Babayev, Serap Bulat, *Heykel Atölyesi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 2004, s.10

¹² *Temel, Britanica*, Ana Yayıncılık, (14. Basım), C.VIII, İstanbul 1988. s.141.

örneğidir. Mısır uygarlığında olduğu gibi, tarihi MÖ. 5000-4000 yıllarına uzanan Mezopotamya uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına kentin koruyucuları olarak yerleştirilmiştir.¹³



Resim 1.1. “Willendorf Venüs’ü” MÖ 5.000 Pişmiş toprak



Resim 1.2. “Firavun Kefren’in sfenksi” M.Ö. 2700

¹³Adnan Turani *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s.37.

Yunanlılar, heykel sanatını Mısırlılardan öğrenmelerine rağmen, Antik Grek döneminde en üst seviyeye ulaştırmışlardır. Yontma tekniği ile en önemli mermer yapıtlarını bu dönemde ortaya konulmuştur.

19.yy sonları ve 20. yy başlarından itibaren. Rodin ve çağdaşları modern heykelin doğmasına öncülük etmişlerdir. Bu dönemde gelişen teknoloji, heykel sanatını derinden etkileyerek, konstrüktivistler, inşacılık kavramını gündeme getirmiş ve heykel yapımının yöntemlerini kökten değiştirmiştir.

1.3 MODERN SANAT

Modern sanatın izlenimcilik ile başlatılması oldukça kabul görünen bir yaklaşım olmasına karşın, bu sürecin başlangıcını “modern bireyin doğduğu döneme, yani romantizme kadar götürmekte yarar vardır. Çağdaş sanat, modern toplumun sanatıdır. Altında aydınlatma felsefesi olan bu toplum biçiminin belirleyici özelliği ise sanayi ve teknoloji devrimi sayesinde toprağa bağlı yaşama biçiminden kopması ve sürekli bir devrim ruhunu hep ayakta tutmasıdır. İnsan aklının dünyanın merkezine konulduğunda, modern insan çıkarlarının her şeyin üstünde tutulduğu bu çağ, aslında yeni çelişkilerinde başlangıcı demektir. Modern çağın şamatası işte bu çelişkilerin ürünüdür.”¹⁴

Modern sanat, 19.yy eklektisist¹⁵ doğrultudaki sanat anlayışına karşıt, tüm sanat akımları ve üsluplarını içerir. Hangi tarihten sonra ortaya çıkan sanatsal davranışların modern sanat kapsamında sayılacağı kesinlik taşımaz. 19.yy ortalarında beliren gerçekçilik ilk modern akım sayılmaktaysa da, modern sanat’ın başlangıcını çok daha ileriye, 1905’e kübizm’in ortaya çıkışına dek almak olanaklıdır. Modern sanat, Avrupa sanatında Rönesans’tan bu yana egemen olan sadakat kaygısının yadsınışı olarak düşünülüyorsa da Kübizm’in ilk modern akım olarak nitelenişi çok daha doğru olacaktır¹⁶.

Modern sanat büyük ölçüde soyut anlayışa yönelmekle birlikte sürekli yenilik isteyen devingen bir olgudur. Doğaldır ki bu yenilgiyi oluşturan öncelikle sanat ve sanatı oluşturan temel unsurlardır. Hiçbir sanat olayı statik olmayıp her sanat ürünü de

¹⁴ Mehmet Yılmaz, *Birey ve Sanat Yapıtı Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara 2002, s.146.

¹⁵ Eklektisist *Özgün Sanatçı*, Anlayışı doğrultusunda üretilmiş yapıtları ve bu anlayışla çalışan sanatçıları niteler.

¹⁶ Sözen, Tanyeli, s.164.

bir öncekini taklidi veya devamı değildir. Modern anlayış bilimsel anlayış ile oldukça ilintilidir.¹⁷

Modern sanatta anlayış tamamen değişmiş doğu taklitçiliğinden sanatçı gözle görülen şeylerin özelliklerini değil, özelliklerinden yararlanarak yeniden yaratmayı biçimleri analiz ederek iç dünyasını ve dünya görüşünü plastik değerler açısından kendi özel kişiliği ile yeniden yorumlamayı benimseyen bir anlayış önem kazanmıştır. Modern sanatçı kendi misyonunu bu yönde her şeye karşı gerçekleştirmeye çalışır.¹⁸

1.4. MODERN HEYKEL

Doğada var olan nesnelerin ve biçimlerinin, değiştirilip sanatçı tarafından yeniden yorumlanması bu bazen çok yakından tanıdığımız bir nesne veya var olmasını düşlediğimiz biçim de olabilir.

Modern heykel, adını alan çağda tüm malzeme ve teknikleri kullanmada serbest bırakmıştır. Sanatçı istediği malzeme ve tekniği kullanarak bazen gerçeğini çağrıştıran bazen anımsatan ve bazen de tamamı farklı veya gerçekte hiç olmayan bir sanatçı heykeltraşın elinden çıkan kesinlikle üç boyutlu çoğu zaman mekan ve boşluk içerisinde irdelenen renk- doku, ritim-kontrast, yatay-dikey denge ilişkileri kullanır. Genellikle konuların seçtiği uzam, zaman, uzay ve öznellik kavramları içerisinde estetik kaygı duyularak oluşturulan madde olarak yer kaplayan, görsel olarak algılanan ve dokunduğumuzda hissedeceğimiz sanat yapıtlarının genel olarak geniş anlamıyla tanımlanmasına denilmektedir.

¹⁷ Kazım Artut, *Sanat Eğitimi*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2001, s. 65.

¹⁸ Mehmet Toprak, *Modern Sanat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.22 .

İKİNCİ BÖLÜM

DEVİNİM

2.1. DEVİNİMİN TANIMI

Devinim, devinmek eylemi, hareket. Durağan bir noktaya göre devinmekte olan bir nesnenin durumu, devim, hareket. Bir ruh durumundan başka bir ruh durumuna geçiş; bir düşünce sürecinin başlaması ve hareketi bu araştırmanın Heykel alanındaki temel kullanım, biçim ve yöntemlerini aydınlatmaya yardımcı olacaktır.

Devinimin genel tanımını yaparken eş anlamlı kelimeleri belirterek işe başlayabiliriz. Devinim, hareket, aksiyon; sözlükte hareketin eş anlamlıları olarak geçer. En genel anlamı ile bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi olarak açıklanır.

Devinim insan vücudunun hareketi ya da kıpırdaması gibi insan davranışlarını da belirtir. Müzikte hızı, sosyolojide toplumsal süreci, fizikte durağan bir nesnenin başka bir nesneye göre zaman içinde yer değiştirme durumunu gösterir. Yunancada karşılığı ‘kine sis’ olan devinim, antik çağdan, yirminci yüzyıla kadar bir tartışma konusu olmuş, Galileo’nin başlattığı bilimsel çabalara kadar tamam sezgisel olarak açıklanmıştır.

Antik dönem felsefesinde öne sürülen düşünceler, bilimsel temellere oturmadıkları için, genellikle birbirleriyle çelişmişlerdir. Örneğin Elea okulu hareketin varlığını karşısına koymuş, oluşla eş anlamlı olarak kullanmıştır. Bu yaklaşım, bütün hareketinin ardında dünyayı sağlam bir değişmezlikle açıklama amacındadır. “Buna karşı büyük diyalektikçi Herakleitos, tek başına, devinim her şey olduğunu ve değişmezliğin boş bir kuruntudan ibaret olduğunu ileri sürmüştür.”¹⁹ Kimi düşünürler ise varlığın devinimsiz fakat onun bütün ilişkilerinde devinimin var olduğunu savunmuşlardır. “Görüldüğü gibi, insan zekâsı ve değişmez bir temel aramıştır. İdealistler bu temel ruh tözünde, materyalistlerse özdek tözünde bulmaya çalışmıştır. Ne var ki çağdaş bilim, Herakleitos’u doğrulamaktadır: varlık bizzat devinimdir...”²⁰

Bu araştırmanın konusunu oluşturan ve yirminci yüzyılda heykel sanatına giren devinim, kavramı kelimenin fiziksel anlamını da karşılamaktadır. Yirminci yüzyıl öncesi sanatta genel olarak gerçek hareketten söz edilmez. Yanılsamacı bir geleneği 19.yy. sonlarına dek taşıyacak olan sanatsal üretim içinde devinim, dondurulmuş kareler olarak aktarılmış doğanın taklitleri olarak düşünülebilir. Gerçek harekete dair önemli bir

¹⁹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitapevi, C.1, S.2, İstanbul 1992, s.301.

²⁰ Hançerlioğlu, s.301

belirleyici olan zaman kavramı, empresyonistlerle birlikte sanatın içine girmiştir, fakat gerçek anlamı ile zaman da hareket ile beraber yirminci yüzyılda sanatın içine girecektir. Hareketin sanata girişi; bilimsel gelişmeler, toplumsal dönüşüm ve sanatın içine girdiği soyutlama eğilimi ile beraber gelişmiştir.

2.2. DEVİNİMİN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE DEĞİŞİMİ

Devinim, sanatın biçimsel boyutunun form, mekân gibi en temel unsurlarından biridir. Sanatı nasıl form ve mekândan soyutlamamız mümkün olmaz ise, hareketten de ayrı düşünme olasılığı yoktur. Formun sanatsal değerini belirleyen, hareketin plastik niteliğidir.

“Statik yapı ile tasvir edilen hareket, heykelde doğal hareket ve plastik hareket olmak üzere ikiye ayrılır. Figürün koşma, eğilme pozunda gösterilmesi doğal harekete örnektir. Bu doğal hareket varlığı, bir heykelin hareketli olması için yeterli değildir. Bu doğal hareket, yön zıtlıklarıyla çeşitlendirildiği ve beslendiği ölçüde, plastik anlamda bir hareketlilik sağlamış olur.”²¹

Hareketli figürlere Yunan uygarlığında da rastlanır. Bunlar genellikle oyuncak bebekler ve hareketli tanrı heykelleridir. ‘Henüz M.Ö 3.yy başlarına doğru Ptolemy Philadelphus emri altındaki Mısırlılar, altın bir kadehten şarap dökabilen bir Dionysus heykeli inşa ettiler.’²²



Resim 2.3. Dionysus M.Ö 3.yy Altın

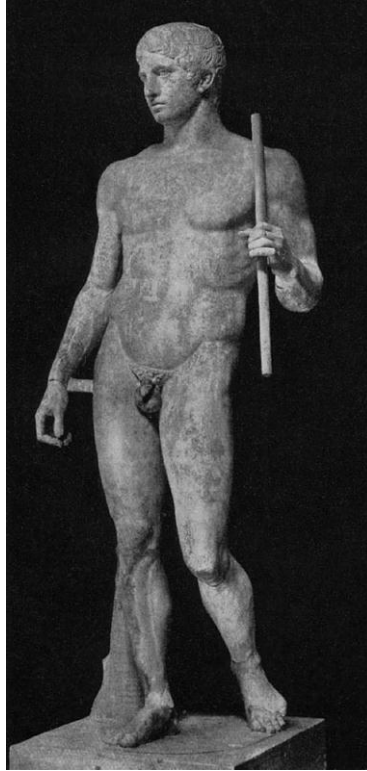
²¹ Savaş, s.28, 29.

²² Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York 1973, s.192

İnsanın benzerini yaratması düşüncesi Yunan mitolojisinde Pygmalion'un hikâyesinde de karşımıza çıkar. "Kıbrıslı heykeltıraş Pygmalion, kadınlardan nefret edermiş. Bir gün, fildişinden yaptığı çok güzel bir kadın heykeline vurulur. Sevgi tanrıçası Aphrodite'ye yalvarır, bu güzel kadın heykeline can vermesini ister. Dileği kabul edilir. Pygmalion, Gaiteia adındaki bu dirilen heykeliyle evlenir²³.

Hareket konsantre bir nitelik taşısa da, bir anın tasviri şeklinde çeşitli görüntüleriyle varlığını günümüze kadar sürdürmüştür.

“Doğa gerçekliğine dönük olmayan (Mezopotamya, Ortaçağ Avrupa sanatı, İslam vb.) kültürlerde sanat, şematik bir özellik taşımaktadır. Hareket polyklet’in “Doryphoros”’unda sonra (Res. 3) doğa gözleminin egemen olduğu devirlerde, bütün ayrıntılarıyla üç boyutlu hacimlerin inandırıcılığı ile tasvir edilmiştir.²⁴



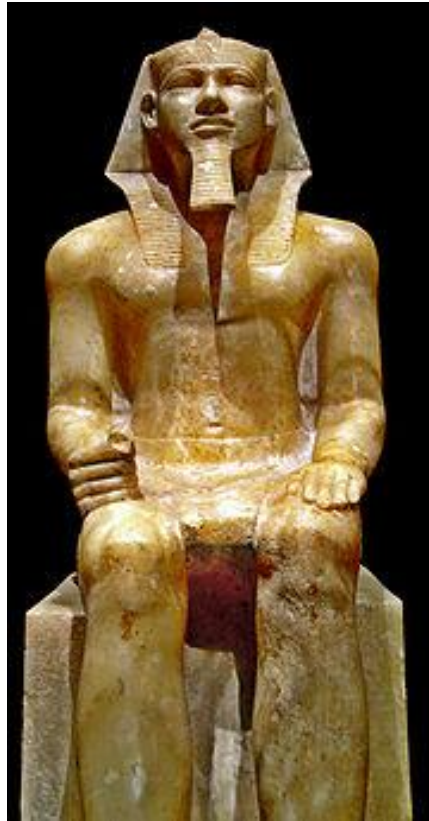
Resim 2.4. Polyklet, “Doryphoros”, M.Ö.5 yy. Mermer

Arkaik Yunan’da yaşamın sonsuzluğuna inanılırken Mısır heykelinde “Yaşamı koruyan kişi” olarak adlandırılan heykeltıraş tarafından kütesel bir anlatım tercih edilmiştir. Zaman zaman farklı kültürlerle kurulan karşılıklı ilişkiler nedeniyle, bu

²³ Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, Deki Yay., Ankara 1999, s.36.

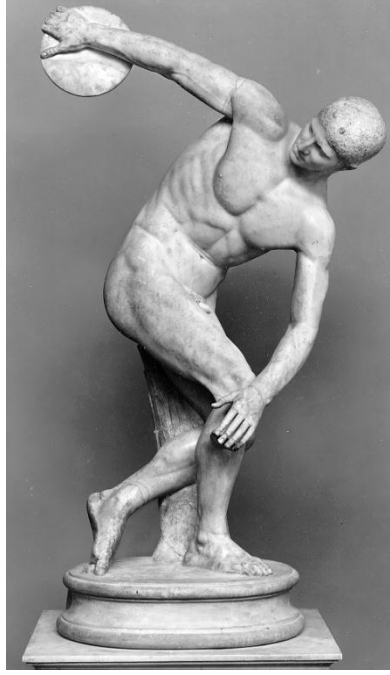
²⁴ Ögel, s. 28.

anlayış küçük değişiklikler gösterse de, genel karakteri itibarı ile Mısır heykeli kütleyi koruma önceliğinden vazgeçmemiştir. Mısır heykeli temsil ettiği kişiyi sonsuza kadar yaşatmayı üstlendiği için, özellikle portrede gözleme dayalı, ayrıntılara sadık kalarak anıtsal bir anlatım yolu izlemiştir (Res. 4). Geometrik bir düzenlilikle Keskin doğa gözleminin bu kaynaşması, Mısır sanatının özelliği olmuştur.²⁵ Dolayısı ile hareket olgusu sınırlı kalmıştır. Buna karşılık hareket kütlenin içinde yoğunlaşıp kalmış, enerji olarak kendini hissettirmektedir. Rönesans'ın perspektif bulgusu hareketi mekâna oturtmuştur. “Hareketin en yoğun olarak tasvir edildiği barok devirde sanatın vurgulayıcıları, dönen, kıvrılan, alçalıp kabaran kütlelerin hareketliliği olmuştur. Gerek Yunan Helenistik dönemde (Res. 5) gerekse Barok dönemde (Res. 6) Sanatın karakteristik özelliği olarak yüzlerde psikolojik dışavurum ve işlevsel olmayan anatomi anlayışıyla, teatral bir anlatım üslubu benimsemiştir. Dolayısıyla heykelde yoğun nitelik taşıması gereken hareket, anlık hareket şekliyle ortaya çıkmaktadır.



Resim 2.5. Mısır Heykeli Ramses M.Ö. 2700 Mermer

²⁵ Ögel, s.31.



Resim 2.6. Myron “Disk Atan Atlet” MÖ. 5.yy Mermer



Resim 2.7. Michelangelo Buonarroti “DAVUT” .1504 Mermer

Hümanizma, Maceracılık, araştırmacılık ve azim üzerine kurulmuş Rönesans (Res. 7) ruhu, üstesinden gelinemez hiçbir zorluğa inanmamaktadır. Antik çağa duyduğu

hayranlık ve yeni bir şey yaratma tutkusuyla, bilim adamı kimliğini de taşıyan sanatçının görevi, görünen dünyayı mümkün olduğunca tam, yoğun ve özenli bir biçimde yansıtmaktır. Bunun için de Antik Çağ sanatından, matematik ve anatomi biliminden mümkün olduğu kadar yararlanılmaya çalışılmıştır. Brunelleschi'nin perspektif kurallarına matematiksel formüllerle açıklaması, Van Eyck'nın daha titiz bir çalışma için yağlı boyayı icat etmesi, sanatın bilimsel temellere oturmak istendiğinin kanıtlarıdır. Döneminde Leonardo Da Vinci'nin organizmanın (insan, kuş, böcek, vb.) çalışma mekanizmasından hareketle icat ettiği makineler çağının ötesine, günümüze işaret etmektedir.

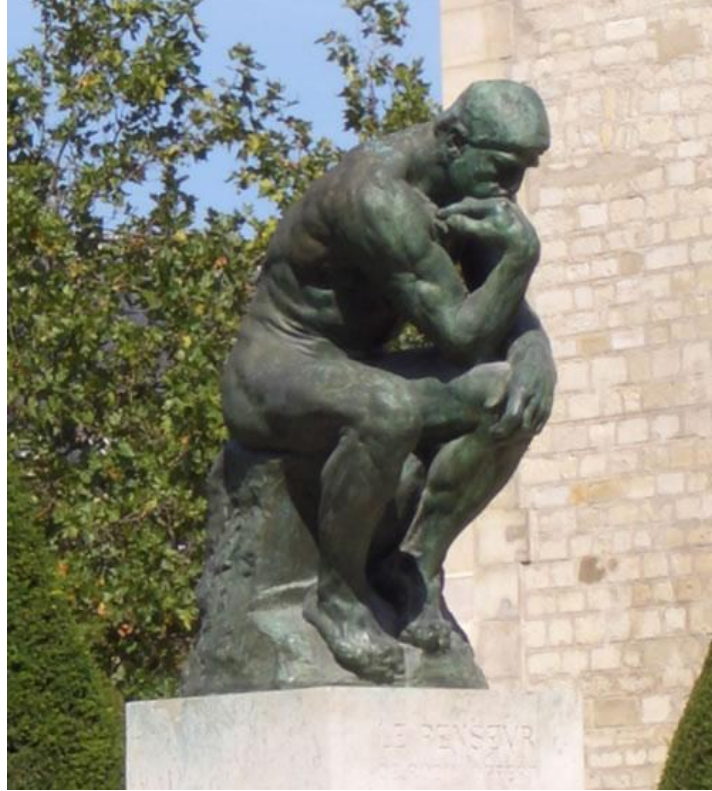
Antik Yunan Klasik Dönemi heykelinde, idealize edilmiş doğa gözlemine dayalı bir biçimlendirme söz konusu iken, (Res.8). 20. Yüzyıl sanatçılarından Rodin'in sanat anlayışında ise olduğu gibi insanın psikik yapısının vücut hareketinde belirtilmesine yönelik olarak, hareketin nüanslarını yakalama kaygısı taşınmıştır(Res. 9). Sokrates heykel sanatında; “sanatçıların hareket eden gövdede duyguların etkisini özenle gözlemleyip ruhun etkinliklerini dile getirmelidirler.”²⁶ Sözleriyle açıklık getirmektedir.



Resim 2.8. Berrini “DAVUT” 1623 - 1624 Mermer

²⁶ Gombrich E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1986, s.94.

20.yy başında itibaren ardı ardına ortaya çıkan akımların (Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Dada, Kinetizm vb.) büyük kısmı Rönesans sanat anlayışına karşı olduklarını belirtse de, onun dünya görüşünden ve kültüründen beslenmişlerdir. Rönesans ile başlayan “bilinmezi arama ve sonsuzluk macerası” devam etmektedir.



Resim 2.9. Rodin ''Düşünen Adam''1880 Bronz

2.3. TEKNOLOJİ VE MODERN HEYKEL

Teknolojik gelişmeler yeni bir madde kavramını da beraberinde getirmiştir. Jean Baudrillard; “Madde buharlaşarak sonsuzluğa dönüştü, radyo vericisi için bilgi, maddeyi ve işlevini değiştirmek üzere dönüşmüş enerji durumundadır.”²⁷ Sözüyle bu yeni kavram tanımlanmıştır.

Bütün alanlarda klasik yöntemlerin terk edildiği çağımızda, sanat da tüm klasik estetik değer yargılarının dışına çıkmıştır. Bugünün sanatçısı artık sadece bir ressam ya da bir mimar gibi değil, giderek bir bilim adamı, teknisyen, düşünür vb... olarak çok boyutlu düşünüp, yorumlamak ve uygulamak zorundadır. Her türlü bilimler ve teknikler, eşyalar ve olaylar, sanatın sınırları içine alınmıştır. Geleneksel ressam şövaesinin yerini türlü gündelik kullanımlar ya da. tuvaler ve boyalarla dolu

²⁷ Jean Baudrillard, *Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik İletişim*, Paris 1968, s.127.

geleneksel ressam atölyesi yerini, değerli ya da değersiz eşya kaynak aletleri, çeşitli elektrikli aletlerin doldurduğu laboratuvar atölyeleri almıştır. Kinetik sanatçılar, bütün diğer çağdaş sanatçılar, topluma, yere ve uzaya ait her olayı, eşyayı, enerji ve hareketi göstermek istemektedir.

Teknoloji'nin gelişimi, makine'nin sanat yapıtının içeriğinden malzemesine kadar, gittikçe artan müdahalesine neden olmuştur. Madde bundan böyle görünür, tartılır özdekten öte, parçacıkları enerji dalgası halinde, gittikçe maddeden uzaklaşan bir özellik göstermektedir. Madde artık soyutlaşmakta ve kavramsallaşmakta, fotoğraf, video ve sinema saf bir dile dönüşerek sanatın ifade araçları olmuşlardır. 20. yüzyılın hemen başlarında keşfedilen hız ve hareket, zaten geçmişin sanatında yerini almıştır. Kararlı bir şekilde yönünü geleceğe dönmüş olan Fütürizm (1910) ile uzun zamandır, yüceltilen makine artık yeterli gelmemektedir. Larianav'un Reyonizim'i de köklü bir değişimi öngörerek, maddenin iç titreşimlerini ayrıcalıklı kılmaya çalışır. Jean Leymari'nin de çizdiği gibi madde, "olmaktan olacağı, maddeden güce, statikten dinamiğe, sağlam makineden akışkan enerjiye bir geçiştir."²⁸

"Tugendhold 1913 yılında Apollon dergisinde kaleme aldığı yazısında 'Eğer neo-empresyonistler gerçeği maddeden kurtardılar ise, Larianav'un uygulamalarının dünyayı toz halinde püskürttüğü kesindir.'²⁹

20.yy temel unsuru olan enerji, sanatçıları etkisi altına almıştır. Başta Duchamp, Klein ve Beuys olmak üzere bu bilinç yoğun bir şekilde bu sanatçılarda kendini göstermektedir. Fizik biliminde önemli bir yeri olan enerji, doğanın sanat eserine dönüşüm sistemini tanımlamaya ve anlamaya izin vermektedir. İlk dikkate alınması gereken enerji, mekanik çalışmaların düşünsel boyutundadır. Eğer bu enerji bileşenlerinin boşluktaki pozisyonlarından kaynaklanıyorsa potansiyel, eğer bir hareketten kaynaklanıyorsa Kinetik adını alır.

2.4. BİLİM VE SANAT İLİŞKİSİ

Sanat ile ilişki söz konusu olduğunda, ilişkisi olmayan kavramları (eğer varsa) saymak belki daha kolay olur. Ancak öyle kavramlar vardır ki, sanatta birlikte düşünüldüğünde, aralarındaki bağlar çok sıkı ve derinliklidir. Sanat, sözcüklerle sınırlanamayacak kadar geniş boyutlu bir olaydır. Kesin tanımlamanın zorunluluğuna

²⁸ Leymari, Jean; *Impressionisme Biographical and Critical Study*, C. XI-XII, Skira, Geneve, 1955, s. 92.

²⁹ Florrance de Meredieu, *Histoire Marérielle Et Im Matérielle de L'art Moderne*, Bordas-Cultues, Paris 1994, s.311.

karşın çeşitli kişiler, aşağıdaki ifadeler içinde sanatı tanımlamaya çalışmışlardır. Ünlü filozof KANT'a göre sanat, bir 'oyun' dur. O, sanatın kaynağı olarak 'iş' i görür. Öte yandan, HEGEL ise sanatı, 'Ruhun madde içindeki görünümü' olarak niteler. Kuşkusuz, sanatın tanımı konusunda daha başka görüşler de sıralamak olasıdır. Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, sanatın yalnızca insana özgü, yapay bir olgu, olay olduğudur. Yani sanatın, yalnızca insan tarafından yapılabilen bir iş oluşudur³⁰.

Sanat duygu ve düşüncelerin belirli teknik ve estetik kurallara göre madde ile maddede ifade edilmesi olayıdır³¹.

Platon'un öğrencisi olan Aristo'ya göre sanatçı; Platonun sandığı gibi insanları gerçeklikten uzaklaştıran, sahte bilgileri sunan değil, insanlara hayatı açıklayan bir kişidir.³²

Sanatın nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemekle beraber resim, heykel, barınak ve dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak kabul ettiğimiz zaman, tarihte sanat ve sanatçının bulunmadığı toplum yoktur.³³ İnsanoğlunun duygusunun resim diliyle büyüsel bir ifadesi olarak sanat, ilkel toplumlarda mağara duvarlarında yer almıştır.

Sanatsal bilgi, insanın pratik etkinliğinin amaçlı olarak biçimlendirilmesini getirir. Sanatsal bilginin özü sorusu, felsefenin temel sorusuna yakından bağıntılı olup, maddecilik ile idealizm arasındaki çatışmanın nesnesini oluşturur. Maddeci estetik için geçerli olan şey, her türlü bilgiyi nesnel gerçekliğin insan bilincinde yansımaları olarak kavrayan yansıma kuramıyla, gerçekliğin estetiksel olarak çözümlenişidir³⁴.

Sanat, insana toplumsal yaşam koşulları konusunda bir görüş vermekte ve insanı bilgilendirmektedir. Kısacası sanat, bir bilgi üretme süreci olmak durumundadır. Sanat, bir bilgi üretme süreci olması nedeniyle, bilimle son derece ilintili görünmektedir. İnsanlar, yüzyıllardır sanatla bilimi yarıştırmaya çalışmışlardır. Gerçi birçok düşünür, bu iki konunun da gerçeğe ulaşma çabalarının aynı olduğunu fakat yöntemlerinin farklı olduğunu belirtmiştir. Bilim ne kadar gerçekse, sanatta o derece gerçektir. Yüzyıllardır sanat bilime, bilimde sanata kaynaklık etmektedir.

Her çağda ilgili yapıtın kendine özgü bir mantığı olduğu görüşünü, prensip olarak kabul etmek gerekmektedir. Yani "sanatın varlık nedeni, hiçbir zaman aynı

³⁰ Galip Türkdoğan, *Sanat Eğitimi Yöntemleri*, Kadioğlu Matbaası, Ankara 1984, s. 11.

³¹ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi Ders Notları*, Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara 1974, s. 5.

³² Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 22.

³³ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Bete Basım Yayın Dağıtım, İstanbul 1983, s. 30.

³⁴ Aziz Çalışlar, *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, Altın Kitaplar, İstanbul 1993, s. 360.

kalmaz” diyenleri burada onaylamak gereği vardır. Çağımızın büyük mimarı Wright da: “Mimaride her proje, kendine özgü bir gelişim yasasına sahiptir” ifadesine yer verir. Böyle olunca, sanatta değişmez değerlerin bulunmadığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Zaten sanat tarihindeki yapıt çeşitliliğinin nedeni de budur. Sanat yapıtında belli bir mantığın olmamasıdır ki, onun sonsuzluğunu, çeşitliliğini, renkliliğini, zenginliğini ve bir de her seferinde sanatçıda uyanan yaratıcı endişeyi sağlamaktadır. Esasen bu yüzden, yaratıcı olan, daima beklenilmeyendir, denmiştir.³⁵

Sanat, insana toplumsal yaşam koşulları konusunda bir görüş vermekte ve insanı bilgilendirmektedir. Kısacası sanat, bir bilgi üretme süreci olmak durumundadır. Sanat, bir bilgi üretme süreci olması nedeniyle, bilimle son derece ilintili görünmektedir. İnsanlar, yüzyıllardır sanatla bilimi yarıştırmaya çalışmışlardır. Gerçi birçok düşünür bu iki konunun da gerçeğe ulaşma çabalarının aynı olduğunu, fakat yöntemlerinin farklı olduğunu belirtmiştir. Bilim ile sanatın bir birinden ayrı olmadığını, yalnızca yöntemlerin ayrı olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre bilim de sanatta, aynı gerçeklikle uğraşırlar; sanat gerçekliği betimler ve sergiler, bilim ise açıklar.³⁶

Sanat; ilişkileri estetik imgelerle anlatmaya çalışır ve doğa gizlerini sezdirir. Bilim ise akıl yoluyla anlatmaya çalışır ve bunu ispatlar. Aradaki fark imge farkıdır, fakat gerçeğe ikisi birden aynı noktada varmaya çalışır. Bu bakımdan hiçbir zaman gerçek bir sanatçının bir yapıtı, ne kadar uçuk gözükse de, ne kadar akıl dışı gözükse de bir bilim yasasından daha az gerçek değildir. Çünkü sanatçıda bilim adamı gibi gözlemlerini formüllerle ifade ediyor ve o formülleri bulmak için doğayı gözlemleyip bir gerçeğe varmaktadır. Sanatçı da değerlendirmeleri sonunda estetik yasaları keşfeder. Sanatsal bilgi, gerçek ile çoğu kez estetik bir bağ kurmadır. Sanatta hem etik, hem de estetik ölçüler vardır; ama baskın olan estetik özelliklerdir. Yani güzellik, hoşluk gibi insanda estetik duygular uyandıran nitelikler temel alınır. Aynı zamanda sanatçı; etik bir değeri, bir ideolojiyi, görüşü, savı da aktarma görevini üslenebilir; ama bu işi yaparken, onları kendi estetik anlayışlarıyla sentezler.³⁷

Sanattaki gerçeklik anlayışı, yakın dönemlere gelinceye dek dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüştür. Bu düşünce sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon’dan bu yana sürüp gelmiştir. Oysa gerçekten sanat doğanın yinelenmesinden

³⁵ Adnan Turanî, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2003, s. 10.

³⁶ İnci San, *Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay, Ankara 1977, s. 5–7.

³⁷ Veysel Sönmez, *Eğitim Felsefesi* Anı yayıncılık, Ankara 1994, s. 22.

ibaret değildir. Çünkü sanat sürekli değişkenlik gösteren bir dinamizmedir. Hiçbir sanat olayı, ölgün ve durağan değildir. Onun için her sanat ekolü, akımı bir öncekinin devamı değildir. Sanat yapıtı gerçekliğin kaba, bayağı görünümlerini değil, özgün bir yorumunu ortaya koyar.³⁸

Bilimsel bilginin sanatsal bilgiden ayrılan önemli bir yönü, bilimsel bilginin; doğruluk değeri yüksek olan, şimdilik doğru olduğu kanıtlanan ve belli koşullarda şu derecede doğru ya da yanlıştır denebilen önermelerdir.³⁹

Çağdaş sosyolojik gelişmeler, sanatın insan için gereğinin anlamının ne olduğunu doğru bir biçimde ortaya koyabilmek için çeşitli arayışlara yönelmiştir. Çünkü günümüzdeki sanat anlayışı sanatın bütün bu özellikleri ile sonuçta bir görev yaptıkları şeklinde ifade bulur. Post modern düşünce artık 21. Yüzyıl bilim hayatına egemen durumdadır. Böylece her doğru kendi içinde bilim adamının değer yargıları ile sonuca müdahale edilmeksizin değerlendirilmektedir. Bu düşünceye göre, Avrupa'nın bilim anlayışı dışındaki Hint, Çin, Afrika ve İslam'ın bilim anlayışları da, kendi içlerinde doğrular barındırmaktadır. Genel anlamda sanat ürünü bir deha ürünüdür ve bir şeyi kurallarına uygun olarak yapma anlamındadır. Bilgilenme ve deneyim kazanmak için en etkili araç sanattır. Görsel yetiye sahip olmadan üretken düşünme olmaz. Dolayısıyla sanat bilimin gelişmesine büyük katkı sağlar.

Sanat eğitimindeki en güçlü iz şüphesiz dönemine ve sonraki oluşumlara yaptığı etki, Bauhaus tasarım okulu tarafından bırakılmıştır. Bauhaus bu günde geçerliliğini sürdüren “bilinmeyene gidiş” ortamının aksine, “gelecekte neyi bilmemiz gerektiğini, bugün öğrenmeliyiz,” İnancını vurgulamaktadır. Bu, diğer bir deyişle, geleceğin biçimlenmesinin hedef alınması şeklinde ifade edilebilir. Bauhaus, sanatı tanrısal kabul eden Alman idealizminin Güzel Sanatlar anlayışından sanatı sıyrarak, bilim ve teknolojiyle ilk defa uygulamaya yönelik bir entegrasyona sokmuştur. Günümüzde yalnızca sanatta dünya lideri olmuş; ancak teknolojiye ve endüstride geri kalmış bir ülke örnek gösterilemez. 19. yüzyılda sanat ve iş eğitimi kavramını kullanan Amerikan ve İngiliz eğitim sisteminin, bu anlayışı aşamalı olarak bu gün “teknoloji ve sanat eğitimi” ne terfi ettire bildiği görülmektedir⁴⁰.

³⁸ Kazım Artut, *Sanat Eğitimi* Anı Yay., Ankara 2001, s. 29.

³⁹ Sönmez, s. 22.

⁴⁰ Ali Seylan, *Sanat-Teknoloji İşbirliği Ekseninde Sanat Eğitiminde Yeni Yönelimler*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara 2004, s.269, 270.

Bu bağlamda Sanat Eğitimi önemlidir. Çünkü pop kültür içinde kendine yer bulan “Kiç” bizim gibi sanayileşme sancısı çeken bir toplumun olgusu olup günümüzde yoz sanatı tanımlamakta kullanılarak, onda üst kültürün benimsemediği alt kültürün ise kopamadığı bir gerçeklik söz konusu olmuştur. Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” estetik anlayışının tersine Kiç farklı okumalara kapalı şablonlardan oluşur. Her şeyden önce toplum, bilimsel bir olgudur ve doğduğu koşulların çok iyi anlaşılması gerekmektedir. Kiç, kötüyü, özelliksizi ve değersizizi içinde barındırır ve bu ürünlerin en büyük özelliği yoğun bir duygusallıkla yüklü olmalarıdır. Duygusallık izleyene dolaylı olarak değil doğrudan iletilir. Kiç’in sanatsal üretiminden en büyük farkı dünyaya yeni bir açıdan bakmamıza olanak vermemesidir. Sanat tarihinin aslında biçimler tarihi olduğu düşünülürse “nasıl” sorusunun “ne” sorusundan daha önemli olduğu da rahatça anlaşılabilecektir. Kiç de, ne anlatıldığı önemlidir. Bu bazen ağlayan çocuktur, bazen sözüm ona şirin bir manzara resmidir ve burada önemli olan sanatın derinliksiz oluşudur. Ne yazık ki Kiç, Türk toplumunun toplum bilimsel yapısıyla örtüşmekte ve toplumun çoğunluğu televizyon karşısında en bayağı yarışma programlarını, dizi filmlerin ya da arabesk müziği zevkle dinleyip seyredebilmektedir. Daha kötüsü devlet televizyonunda “Resim Sevinci” adlı bir programla Kiç zevki izleyicilere gönül rahatlığıyla verilmektedir. Eğer toplum olarak Kiç’le iç içe yaşıyorsak ve izlediğimiz reklamlardan filmlere, galeride ki resimlere, dinlenen müziğe, mimari ürünlere kadar tüm yaşama, bu zevksizlik sinmişse kaçınılmaz olarak öğrencilerin bu kültürün olumsuz etkilerinden nasıl kurtulabileceği sorunu, sanat eğitimi veren kurumlardaki yapısal değişimle ilişkili tartışmaların bel kemiğini oluşturacaktır⁴¹.

Çevremize olan duyarlılığımızın düzeyinin alacağımız sanat eğitime, edineceğimiz sanatsal deneyimlere sıkı sıkıya bağlı olduğunu görmemiz gerekir. Eğer her gün önünden geçtiğimiz bir elektrik direğine asılı duran ve her an düşecek olan paslı tabeladan; sokaklarımızda kokusu beynimizi uyuşturan, yırtılarak suları akmış artıkların bulunduğu paslı çöp tenekesinden, kimi taşları ve kaplamaları yerinden oynamış, kırılmış ve yüksekliği dolayısıyla çocuklu ve hamile hanımlarla, yaşlıların çıkamadığı kaldırımlardan; otomobiliyle giderken gerekli gereksiz korna çalan sürücülerden, rüzgârın savurarak ağaçların, çalılırların ve tel örgülerin üstlerine taktığı naylon poşetlerden ve ortalığa atılan izmarit ve ambalaj malzemelerinden; sanat adına yapılan

⁴¹ Atilla İlkyaz, “Popüler Kültür, Kiç ve Sanat Eğitime Etkileri”, *Resim-iş Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar - 2. Sanat Eğitimi Sempozyumu Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fak. 28-29-30 Nisan, Ankara 2004*, s. 90, 91.

çirkin nesnelerden rahatsız olmuyorsak duyarlılığımız nasırlaşmış demektir. Bunu kazımanın tek yolu vardır; o da Eisner'in belirttiği gibi "sanat"tır⁴².

Bilimin sanatla olan ilişkisini tarihsel olarak düşünmeden önce, Galilei Galileo'un mekanik yaklaşımı onun eylemsizlik yasası ile açıklanabilir. Bu yasa kısaca cisimlerin içinde bulundukları hareketin bir dış etken olmaksızın değişmeyeceği olarak açıklanabilir. O'nun hareket tanımlaması şöyledir; "Hareket, kendisi olarak kaldıkça ve hareket olarak etki ettikçe kendisinden yoksun olan nesneler için göreceli olarak vardır. Herhangi bir hareketi eşit olarak paylaşan nesneler arasında etki yapmaz, sanki yokmuş gibidir."⁴³

Rönesans, sanatsal olduğu kadar bilimsel olarak da gelişimin ciddi bir ivme kazandığı bir tarihsel dönemeçtir. Öyle ki bu dönemde, sanatçı ve bilim adamı kimliklerinin birbirlerini bütünler biçimde, aynı kişi üzerinde birleşmesi sık rastlanan bir durumdur.

Bu anlamda Leonardo Da Vinci'nin ismini söylemek yeterli olur kanısındayım. O'nun kadar uç olmasa da birçok örnek, "bilginin sınırlarının aranmaya başladığı bu dönemde, sanatsal ve bilimsel çabanın düpedüz iç içe geçtiğini gösteriyor: Muhtemelen, Rönesans'ın belli başlı sanatçıları doğa bilimleriyle ilgilenmeyi, bunlardan beslenmeyi varlık koşulları olarak görmektedir."⁴⁴

Sanat ve bilimin serüvenlerinde en önemli kesişmelerden biri, fotoğraf makinesi olduğu ileri sürülebilir. Bilimsel altyapı ile teknolojinin insanlığın kullanımına sunduğu bu makinanın, fotoğrafın kendisi üzerine o dönemdeki tartışmalar bir yana, sanatın izlediği yolda nasıl bir kırılma yarattığı açıktır. Bu gelecekteki görüntü teknolojilerinin de ilk adımı sayılabilir.

İnsanın yaşamında bilim kadar sanat, sanat kadar da bilim gereklidir. Eğitim kurumları bireylere yeni değişme ve gelişmeler için gerekli bilgi, beceri ve değerleri kazandırarak onların toplumsal ve ekonomik gelişmeye uymalarını kolaylaştırır. Bunun yanı sıra toplumda yenilikleri başlatacak ve geliştirecek yaratıcı bireylerin yetişmesine katkıda bulunur.⁴⁵

⁴² Özsoy, s. 22.

⁴³ Richard Westfall, *Modern Bilimin Oluşumu*, TÜBİTAK Yayınları, Ankara 2004, s.21.

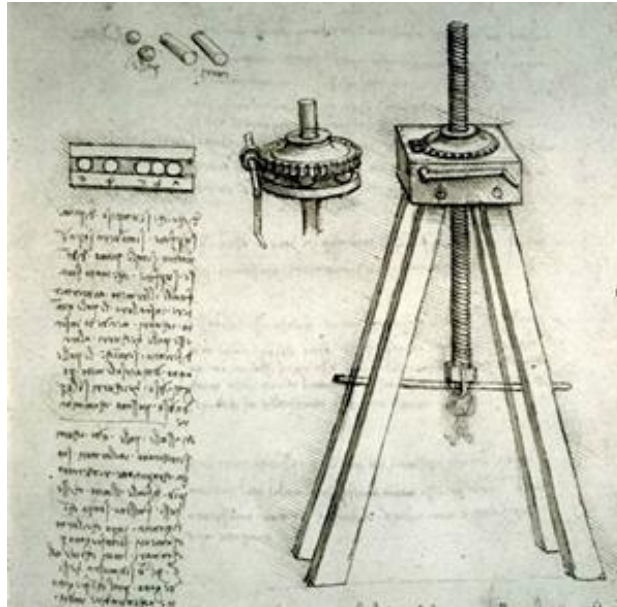
⁴⁴ Armağan Ekici, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, İstanbul 2004, s185.

⁴⁵ Fidan Nurettin, Münire Erden, *Eğitim Bilimlerine Giriş*, Repa Eğitim Yayınları, Ankara 1988, s. 65.

2.5. LEONARDO DA VINCI VE HAREKETLİ MAKİNELERİ

Leonardo da Vinci İtalyan Rönesans mimarı, müzisyen, anatomist, mucit, mühendis, heykeltıraş, geometrici ve ressamdır.

Gerçek hareket, heykel sanatına, yirminci yüzyılda, Rönesans'la birlikte girmiştir. En önemli sanatçılarda Leonardo Da Vincidir. Bu alanda birçok buluş, makine ve hareketli heykel yapmıştır. Bu çalışmalar bazı örnekler Taş bloklar gibi ağır yüklerin özellikle de nakil araçlarına yüklenmek üzere bir yerden kaldırılmasını gerektiren bütün operasyonlarda, kaldırma cihazları kayda değer ölçüde önemlidir. Ortaçağ ve Rönesans katedrallerini inşa edenler, yüksek tonozlar ve görkemli kubbeler yaparken dev gibi taşları yerinden kaldıracabilecek cihazların icadına büyük bir yaratıcılık vakfetmişlerdi. Onun bir krikonun çizimi (Res. 15.0), işverenleri için ne gibi aletler yapmış olabileceği konusunda biraz fikir verir. Bu çizimde, sürtünme kuvvetleri dediğimiz (ve tahta makinelerde, özellikle de modern yağlama maddelerinin yokluğunda çok güçlük yaratan) şeyi, asgariye indirmek için, bir sonsuz dişliyi yuvarlak bir makaralı yatakla, modern terimiyle bir rulmanlı yatakla birleştirmiştir. Mekanizmanın kasadan ayrı bir çizimi ve yatağın bir kesiti, Leonardo'nun bilyeleri birbirinden ayırarak ters tarafa doğru hareket eden yüzlerinin birbirine değmesini engelleme kaygısını gözler önüne serer. Başka bir tasarımda, içbükey iplik makaralarına benzeyen ve milleri üstünde bağımsız olarak dönen ara rulmanların istenen ayrılmayı nasıl yaratabileceğini göstermiştir⁴⁶.

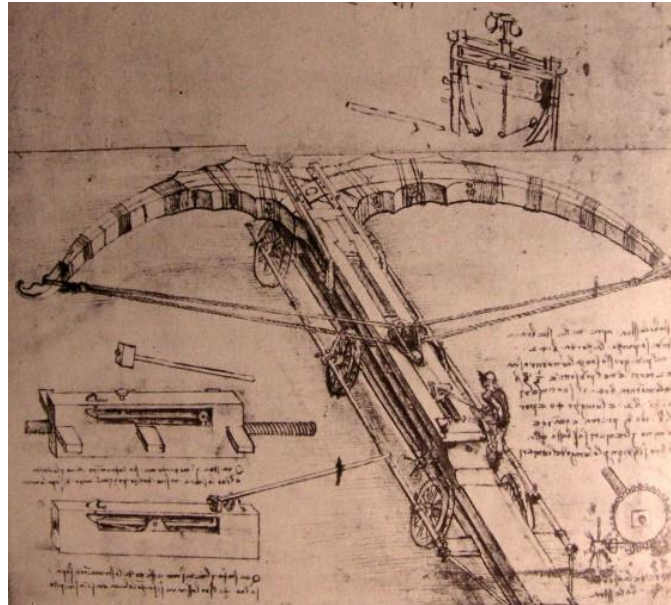


Resim 2.10. Leonardo Da vinci, Krikon, 1514

⁴⁶ Martin Kemp, *Vücut ve Makine*, Dost Yayınları, Ankara 2007, s.89.

Başka projelerde yine Leonardo, böyle bir fırlatma silahını daha bile delici kılabilir türden patlayıcıların tasarımıyla uğraşmıştır.

Leonardo gibi biri için, yay kirişinin serbest bırakıldığı zaman uygulayacağı kuvvet ile kirişin geriye doğru çekilme derinliği arasındaki oran, üstünde durulması gereken bir husustur. İlk akla gelen formül, kuvveti çekiş derinliğiyle doğru orantılı kabul etmektir. Kiriş ilk çekiş mesafesinin iki misli geriye çekildiği takdirde iki kat daha etkili olacaktır. Gelgelelim pratikte durum hiç de böyle değildir. Kolların uçlarını geriye doğru çekme hareketi, geometriyi bozmaktadır. Yay kirişinin bağlantı noktaları çekiş istikametine, doğru yaklaştıkça aralarındaki mesafe kısalmaktadır. Leonardo'nun pek sevdiği basit simetrik üçgenler iş görmez hale gelmektedir. Öte yandan, tanımlanabilir bir orantının da mutlaka var olması gerekmektedir. Aksi takdirde Leonardo'nun ilkeleri hiç hesapta olmayan bir şekilde iflas edecektir. Leonardo nihayet, çekilmiş kirişteki kuvvetin, kirişin çekilme noktasına (yani, okun tabanının oturtulduğu yere) yaptığı açıyla ters orantılı olduğuna karar vermiştir. Dolayısıyla, kiriş 45 derecelik bir açı yaptığında, 90 derecelik bir açı yaptığı zaman üreteceğinin iki kattır ve fırlatma kuvveti üretecektir. Leonardo hiç trigonometri bilmediğinden, bu hipotezin matematiğini bundan öteye götürememiştir, ancak, bulduğu cevap onu tatmin etmiştir. Çünkü kendi düşünce sistemi içinde ona doğru gelmektedir. Anakronik bir ifadeyle, kirişin açısı kuralının dinamik kanununun estetiğiyle gayet iyi uyduğu söylenebilirdi.⁴⁷

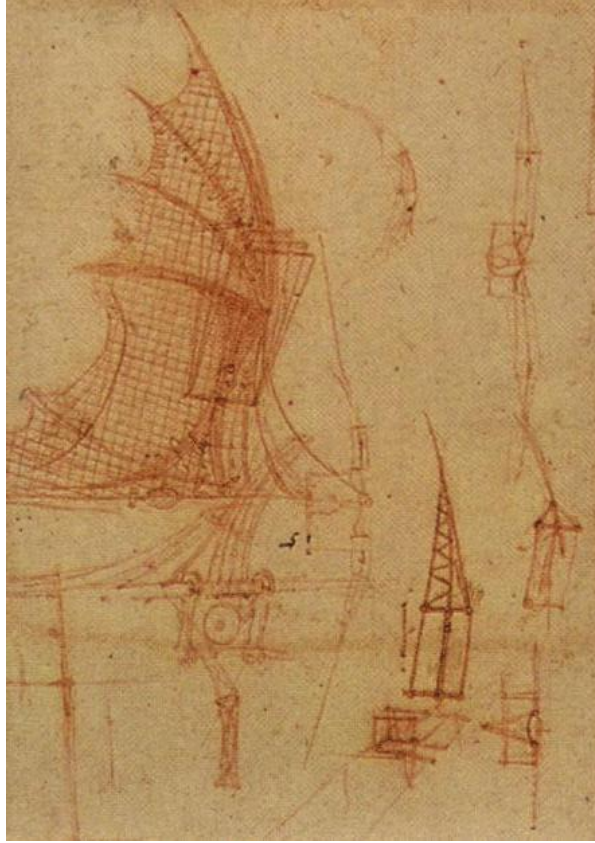


Resim 2.11. Dev bir Arbalet Tasarımı, Leonardo Da Vinci, 1050

⁴⁷ Kemp, s.95.

Bu sefer aktif süzölüş stratejisini benimsemiş yani kanatlara ve kuyruğa yaptırılacak hareketler, yarımsız havalanmanın sağlanmasından ziyade, eğimin, yan yatma derecesinin ve süzölüş rotasının kontrolüne yöneliktir. Kanat tasarımı hâlâ, bire bir taklitten ziyade, doğada gözlemlemiş olduğu ilkelere ve genel eğilimlere dayalıdır. Havacı belki bir kuyruk vasıtasıyla yön kontrolüne ve dinamik dengeye yardımcı olacak, uçuşu elinden geldiğince kontrol altında tutmak için ağırlık merkezini kullanarak, kanatlarının altından aşağıya sarkacaktır. Leonardo iyimserce:

“Bir kuş, matematik kanununa göre çalışan bir araçtır. Bu aracı, aynı güç kapasitesiyle olmasa da, bütün hareketleriyle yapmak insanın elindedir; üstelik bu güç sınırlaması ancak dengeyle ilgili hususlar için geçerlidir. O halde, insan tarafından yapılmış böyle bir aracın insan ruhundan başka hiçbir eksiği yoktur”⁴⁸ ifadesiyle konuya açıklık getirmektedir.



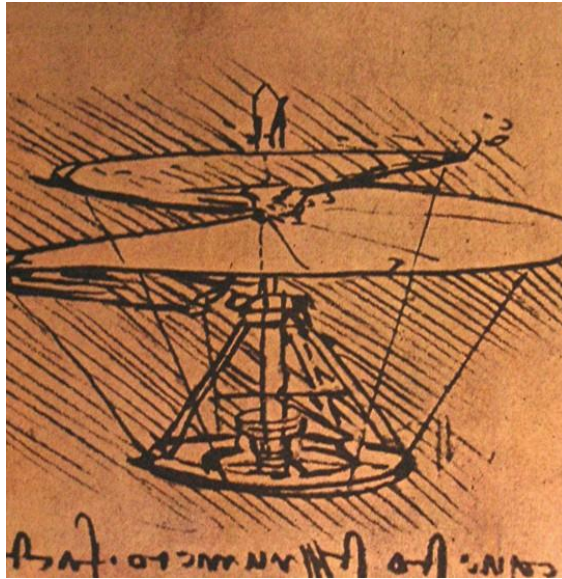
Resim 2.12. Bir Uçma Makinesi Kanat Tasarımı, Leonardo Da vinci, 1485-1500

⁴⁸ Kemp, s.99

Mekanik hareket denilince de akla robot gelir. Baudrillard, simülasyon kuramı içinde otomat ve robotu toplumsal süreçler içinde değerlendirir. Buna göre robot Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan üretimsel bir mekanizmadır.

Leonardo Da Vinci, zihninde canlandırdığı uçan makineye "hava gemisi" adını (res.18) takmıştır. Bunlardan birinin somut örneğinde, dört kanatlı bir makinenin resmini çizmiştir. Çizimde kullanıcıyı makineye dik durumda yerleştirmiş, kafasını dışarı çıkartmış, bir çift kolu elleriyle çevirerek kanatları hareket ettirir ve kendi ağırlığını pedallara uygular durumda göstermiştir. Uzun uzadıya yaptığı bir hesaplama, bu yolla bir insanın 600 *libra pondo* (yaklaşık 200 kilogram) kadar kuvvet üretebileceği sonucuna varmıştır.

Sanatın başka tasarımları da bulunmaktadır. En ünlüsü eskiden beri "hava pervanesi" ya da "Leonardo'nun helikopteri" denilen tasarımıdır. Bu tasarımı, bir kaburgayla çevresinde fırıl fırıl döndükçe kaldırma kuvveti yaratan üstündeki sarmal çatıdan oluşmaktadır⁴⁹.



Resim 2.13. Hava Gemisi, Leonardo Da vinci, 1490

⁴⁹ Michael White, *İlk Bilgin*, Doğan Yayın Evi, İstanbul 2001, s.323.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL SANATI

3.1. EMPRESYONİZM

Kinetizm'in köklerini bulduğu ilk sanat akımı, varlığın fizik ve psişik varlık, duyum elemanlarından oluştuğunu ve algılandığını savunan Ernst Mach'ın pozitivist felsefesine dayanan Empresyonizm akımıdır. Bu felsefeye göre: Fizik ve psişik gerçekler aynı duyum elemanlarına geri döndürülünce, tek belirleyici duyum ve izlenim olan sübjektivist (öznel) ve monist (maddeye bağlı) bir varlık tablosu meydana gelir. Empresyonistler, an'a göre değişen ışık ve renk tayflarının örtü oluşturduğu, değişme boyutu içinde bulunduğu, öz maddeden yoksun salt görünüşler dünyasını keşfetmişlerdir. Doğa ışık ve renk izlenimleri olarak kavrandığı için duygu ve düşünce yoktur⁵⁰.

Bu duygu ve düşünce yoksunluğu, geleneksel sanatta olduğu üzere sanatın betimleme işlevinden uzaklaşması, renk, armoni, hareket gibi plastik değerlerin üzerinde yoğunlaşması ve yapıtın gerçek anlamda estetik bir obje olarak sorgulanması anlamı taşımaktadır.

Kinetik sanat, Empresyonizm'in dünya görüşü ve varlığı algılayış şekli ile yakından ilgilidir."Empresyonizm'de Dedüktif (tümden gelim) mantık izleyen geleneksel sanattan farklı olarak, endüktif (tüme varan) mantık temel alınmaktadır. Empresyonizmde, Pürizm ile başlayarak üç aşamada gerçekleşen bir saflaşma söz konusudur. Birinci aşamada üç boyutlu dünya, sübjektif bir mekan kurgusunun hakim olduğu iki boyutlu bir dünyaya indirgenir. İkinci indirgeme aşamasında, nesneler üzerlerine düşen renk tayfları ile kavranır. Son olarak da nesnelerin tayf ışığı olarak resmedildiği bir indirgeme gerçekleşmektedir. Bu saflaşmanın sonucunda formel elemanların atılarak, optik kanunların belirleyici olduğu bir sanat anlayışı kendini göstermektedir⁵¹.

3.2. FÜTÜRİZM

Fütürizm akımı 20. yy başlarında İtalya'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. 1908'de Picasso ve Braque'ın doğanın gerçeğine yönelik çalışmaları 20. yüzyıl

⁵⁰ İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni*, Say Yay., İstanbul 1983, s.54.

⁵¹ Tunalı, s.56.

sanatında önemli bir devrim yarattı. Fakat bu akım, sanatçının çevresine karşı gösterebileceği bir protesto ile oluşmamıştı. Fransa’da fütürizmden önce ortaya çıkan yabancı akımı (Fovizm) de aynı gerekçeye dayanmaktadır. Bu iki akımda da toplumsal değişimlerin yarattığı etkiler söz konusu değildir. Buna karşılık İtalya’da çağdaş endüstriyel olumsuzluklar Almanya’daki gibi değerlendirilmemiştir. Yani bir bunalım nedeni olarak sanatçılarca ele alınmadı. Aksine, bu Akdeniz yarımadasında çağdaş endüstriyel girişimleri destekleyen bir sanat akımı ortaya çıkmıştır..

1909’da İtalya’da ortaya çıkan fütürist akımı, makinenin hareketliliğini benimseyen bir görüşle, insanlığa yararlı olmayı amaçladı. Bu akımın temsilcileri makineyi ve onun hareketliliğini resimlerine konu olarak ele aldılar. Geleceğe bu açıdan bakarak iyimser bir tavır takındılar. Böylece endüstrinin hareketli yaşamını renk ve çizgi ile yansıtan yapıtlar ortaya koydular. Kısacası gelecekçilikte dinamizm, resme verilmesi gereken bir özellik olmuştur.

Fütürist akımı Paris’le yayımlanan Fîgaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan şairi ve oyun Yazarı Marinetti’nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti, etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağları koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor, geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu sözler arasında en kolayca akılda kalanı; güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği sözüdür.⁵² Marinetti’nin bu bildirisinden bir yıl sonra. 1910 yılında resim sanatçıları Umberto Boccioni, Carlo Carrà. Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla Milano’da resim sanatı ile ilgili bildirilerini; Boccioni 1912’de Gelecekçi Heykeltraş Marinetti ve Mimar ’ Elia ile ortaklaşa, Gelecekçi Mimarlık bildirisini yayınlamışlardır.

Resim sanatçılarının bildirisinde, özetle, şu ilkelere yer verilmiştir:

- Her türlü taklit formları hor görülmeli, özgün biçimler yansıtılmalıdır.
- Ahenk ve güzel duygular hegemonyasına⁵³ son verilmelidir. Rembrand’ın, Goya ve Rodin’in eserleri kolaylıkla yıkılabilir.
- Sanal eleştirisi yararsız ve zararlıdır.
- Bütün eski sanat konuları terk edilmeli, onların yerine gurur ve hızla dolu yaşam

⁵² Lynton, s. 89

⁵³ Hegemonya: Bir sistem içerisindeki bir elemanın diğerlerinden üstün, baskın olduğunu belirtir.

İfade olunmalıdır.

- Yenilikçileri sindirmek için kullanılan deli sıfatı bir şeref unvanı sayılmalıdır.
- Hareket ve ışık maddeyi eritmelidir.
- Gelecekçilik, özetle, sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır.

Hareket ve ışık maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetik öğeleri olan ahenk ve güzel gereksiz sayılmışlardır. Hız yapan bir motor bir şaheserden daha güzel görülmüştür. Geçmişe bağlılık (Passeizm) dinamizmi engellemektedir. Bu nedenle geleneksel konular bırakılmalı militarizmi, savaşı, şiddeti değerlendiren, dinamik konular istenmelidir. Geçmiş değerleri saklayan müzeler ve kütüphaneler yıkılması gerekli kuruluşlardır.

3.3. FÜTÜRİZMDE DEVİNİM

Fütüristlerin çok önem verdikleri hareket ve dinamizm iki tür uygulama ile elde edilmektedir.

Hareket, bu çağa özgü yeni bir boyuttur ve bu görüşe paralel olarak gelecekçi ressam, yapıtında bir hareketin oluşumunu resimsel olarak biçimlemek istemiştir. Bunun için resminde yer alan bir hareketin, bir sinema filmi ile çekilişinde görülen, birbirlerinden az farklı görünüm ayrılıklarını resmettiler. Böylece koşan bir atın, gelecekçi ressama göre bir değil yirmi ayağı olmaktadır. Bir merdiveni çıkan, ya da dans eden bir İnsanın hareketlerinin tümü, bir ritim içinde, yan yana ve üst üste bir biçimleme ile resmedilmektedir. Kısacası, gelecekçi resim, zamana bağımlı bir hareketler dizisini saptamayı amaçlamıştır⁵⁴.

Fütüristler, resimde hareketi gösterebilmek için fotoğraf tekniklerinden yararlanırlar. 1915 gibi erken tarihlerde Balla (1871-1958) ve Depero (1892-1960) manifestolarında “Evrenin fütürizmle Yeniden inşası” olarak yeniden tanımladıkları devingen heykellerle yapmaya yönelirler.⁵⁵ Hareketi sanatına dâhil eden bir başka sanatçı ise, “Merdivenden inen Çıplak” çalışmasıyla (Res.10) dehası fark edilen Duchamp’dır (1887-1968). “Bisiklet Tekerı” olarak tanıdığımız “33 batı 67. Sokak” isimli ready-made çalışması, bir tabure üstüne konmuş bir bisiklet tekerinden ibarettir. Ancak, bu bisiklet (Res.11) tekeri izleyicinin dokunuşuyla dönmeye başlayacak ve bir başka gerçeklik kazanacaktır.

⁵⁴ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Bateş Yay., İstanbul 1980, I, 43-48.

⁵⁵ George Rickey, *Sculptures*, Maxwell Davidson Galery, New York 1995, s.191-193.



Resim 3.14. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak“, 1912



Resim 3.15. Duchamp “Bisiklet Tekeri” Hazır malzeme (ready-made) 1913

Kübizm tekniği ile form elemanlara, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz ya da bir insan vücudu, değişik açılardan görülerek, üst üste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekân ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımından Gelecekçilik ve kübizm ortaklaşa görüntü verirler. Kullanılan renkler puvantilistlerin⁵⁶ çeşitli renkleridir.⁵⁷ Aslında, Fütüristlerin sanatı, değişik ve deneyci niteliktedir. Bu sanatçıların, düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına, yansıtma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntemleri yoktur. Ama girişimleri geçerli ve elde ettikleri sonuçlar, dile getirdikleri tutkuların boyutlarına hiçbir zaman ulaşmasa bile, çok çarpıcıdır. Boccioni, grubun kuşkusuz en parlak sanatçısı olduğu gibi, önde gelen sanal kurucusudur.

Yine bir yapıtta kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok durumdayken, geride sütun başlığı Üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. Resimde görsel yaşamının değişmesini gerektirecek duygusal bir yaklaşımdan iz yoktur. Resim bize müziği duyurmayı amaçlamamaktadır. Balla daha sonraki çalışmalarında hareketi çok daha kesin bir resim diliyle incelemektedir (Otomobil hızı+ ışıklar+ gürültü). Otomobillerin hızını ve kırlangıçların uçuşunu sergilediği, yine hareket ve dinamizm ile ilgili iki tablosunu 1913'te tamamlamıştır. (Res.12). Balla görsel Öğelerin ötesine geçmiş, fakat kullandığı malzeme, kavramsal olmaktan çok sezgisel bir malzeme olarak kalmıştır.



Resim 3.16. Balla, Otomobil ve Gürültüde, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1913

⁵⁶ Puvantilistizm: “noktacılık” bu eğilimdeki sanatçılar resimlerini, küçük noktacılar biçiminde gruplayarak elde etmişlerdir.

⁵⁷ Kınay, s.248, 249.

Nesneleri ölçülü ve tutarlı ilişkiler içinde betimleme sanatı sayan, resim geleneğine karşı çıkan bu sanatçılar, konularını her zaman çağdaş dünyadan seçmişler ve gerçek yaşantılardan yola çıkmışlardır. Belli bir ölçüde parlak ve canlı bir sanat yaratmayı da başarmışlardır, Neo - izlenimcilikle başlamışlar ve Kübistlerin nesneyi çözümlemek yolunda öğrendiklerini kullanmışlardır. Ne var ki bunun karşılığında kendileri de, hareketin çözümlenmesi yoluyla elde ettikleri dinamizmle, klasik anlamdaki Gelecekçiliğin Fransa ve Almanya'da savaşın patlamasıyla sona eren etkisini sürdüren bir kavram oluşturdular⁵⁸. Bunun ötesinde, aralarında önemli ayrılıklar ve anlaşmazlıklar olduğunu söylemeden geçemeyiz. Bu yüzden, modern sanat akımları içinde akım denmeye layık tek girişim olan Fütürizmi, tek yönlü bir sanat olayı olarak ta göremeyiz.

İtalyan şair Marinetti Fütürist düşüncelerini açıkladığında, Fütürizm'in erken sözcülüğünü yapmıştır. Fütürizm sanatta makinenin beklide en çok yüceltildiği akımdır. Marinetti Futürizmi: "Bildiriyoruz ki, dünyanın görkemi yeni bir güzellikle artmıştır. Bu hızın güzelliğidir"⁵⁹ ifadesiyle açıklamıştır. Bu ile bildirisi Futürizmin yeni estetik yaklaşımlarını özetler. Fütüristler geçmişi tümünden reddederek, eskiye ait ne varsa yıkıp yeni ışıklı, gürültülü, hızlı dünyalarını inşa etmeyi amaçlamışlardır.

Sözü edilen hız karşılığını makinalerde bulmaktadır. Makineler içinde otomobilin yüzyıl başında simgeleşmesi; "1906 yılının Genel Otomobil Gazetesi"nde (Allgemeinen Automobil Zeitung); "Otomobil. İleri doğru devinimin hızlılığını sağlayacak, demiryolları ortadan kalkıyor ve insan oldukça özgür bir biçimde, uzam ve zaman üzerinde egemen oluyor"⁶⁰ ifadesiyle formüle edilmiştir. Fütürizmde, simge bir form halini alan otomobil, ayrıca kendi tarihi ile yirminci yüzyılın sosyolojik ve sanatsal tarihinin de okunabildiği bir serüven sunan bir makine olacaktır. Marinetti'nin ; "Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten ejderha gibi borularla süslü bir yarış otomobili... Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili Samothrake Zaferi'nden daha güzeldir"⁶¹ biçimindeki tanımıyla Futürist akımının felsefesini ortaya koymaktadır.

Marinetti'nin barut kokulu bu sözleri Fütürizmin yeni estetiğini anlatırken siyasi yaklaşımını da hatırlatır. Fütürist eserler kentsel ve endüstriyel konular işlemeli,

⁵⁸ Richard Lionel, "Ekspresyonizm", *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1984, s.35.

⁵⁹ Canan Beykal, "Çevre ve Olay Sanatı", *Artist Dergisi*, S.IV, İstanbul 2004, s.29.

⁶⁰ Elif Kocabıyık, "Arredemento", *Mimarlık Dergisi*, S.II, İstanbul 2007, s.110.

⁶¹ Lynton, s.92.

hareketi ve makinenin gürültülü gücünü yansıtan, teknikleri araştırmışlardır. Canan Beykal'ın; "Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüyümüş gibi saptayan kronoğraf tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu."⁶² ifadesi, teknolojiyle, Futüristlerin ilişkisini ortaya koymaktadır.

3.4. KONSTRÜKTİVİZM

Konstrüktivizm, özellikle heykelde malzemeye yaklaşım ve malzemeyi kullanım tarzı ile diğer akımlardan ayrılır. Malzemeye müdahale etmeden parçaları bir araya getirerek biçimlendirmeye gitmesi, sanatçının bir takım matematiksel hesaplamalar yapmasını zorunlu kılar. Sanatçı bu nedenle mühendis özelliği de taşımaktadır. Teknik anlamdaki bu tavır farklılığı Konstrüktivizm'i doğadan tümüyle koparmıştır. İmgelerini doğadan değil, insan ürünü olan teknolojiden alması nedeniyle kinetik sanat anlayışını da kapsamaktadır.

Teknolojik gelişmeler kısa zamanda tüm hayatı etkilemiş, 20.yüzyıl makina çağı olarak başlamıştır. Hareket kavramının sanat hayatını da etkilemesi kaçınılmazdır. Kinetik sanat düşüncesini ilk kez Konstrüktivistler, 1920'lerde ortaya atarlar. Pevsner (1886-1962) ve Gabo (1890-1977) kardeşler, yazdıkları "Realistic" manifestolarında savunurlar: "Sanat Mısırdan gelme bin yıllık yanılgısından, sadece statik ritimlerden oluşabileceği yanılgısından kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyarlılığının ana biçimi olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunu biliyoruz." Gabo, Konstrüktivist heykelin üç değil dört boyutlu olduğunu söyler⁶³. Kübizm'in tuval yüzeyinde eşzamanlı hareketi resmetmeyi amaçlamış olmasına paralel olarak Konstrüktivizm'de dördüncü boyut, "gerçek zaman" ögesinin, yani hareketin kullanılmasıyla sağlanır. Eşzamanlılığın şeffaflık yoluyla verildiği konstrüktivist heykellerin hareket kazanması, makinelerin bağımsız bir güç kaynağından aldıkları enerji ile kendi kendilerine hareket kazanmaları prensibinden yola çıkılması ve elektrik gibi bir güç kaynağının değerlendirilmesiyle denenmiştir.

3.5. KONSTRÜKTİVİZMDE DEVİNİM

Hareket edebilen heykeller, sabit durduklarında ve hareket ettiklerinde farklı görünürler kazanmakta ve gerçek zamanda, gerçek bir varoluşa sahip olmaktadır.

⁶² Beykal, s.30.

⁶³ Sözen, Tanyeli, s. 131.

Gabo ile Pevsner'in, manifestolarında "realist" adını vermelerinin nedeni de uzay ve zamanın hayatın üzerine kurulduğu gerçekler olmalarıdır. Dolayısıyla, onlara göre sanatta bu gerçekliği değerlendirmeli; uzay ve zamanla iletişim kurmalıdır.⁶⁴

Konstrüktivizm'le Kübizm arasındaki yakın ilişki, sanatçıların birbirlerini tanımlamalarından da kaynaklanır. Paris'te Picasso ile tanışan Tatlin (1885-1958), döndükten sonra onun gibi farklı malzemeleri bir araya getiren rölyefler yapar. Bizi Kinetik sanat bağlamında ilgilendiren çalışmalarından "Letatlin" isimli uçan makinesi, uçuş hareketinin mekanik olarak incelenmesine değil, organik olarak ele alınmasına dayanır. Tatlin bu tür çalışmalarıyla "makina sanatçısı" olarak ün kazanmıştır.

Oysa Tatlin, çalışmalarını sergi mekanında bir köşeye yerleştirmekle, zemin ve çevreyle bambaşka ilişkiler kurulmasını sağlamaktadır.⁶⁵

Tatlin, duvarlara tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallandırma duygusu veren soyut, metal heykeller yapmaktadır. Tatlin giderek gerçekliği kullandığı malzemedeki ve daha çok günlük sorunlarda aramaya başlamıştır. Tatlin malzemenin ve bir süreç olarak konstrüktivizm'in gerçekliğine önem vermiştir. Varlığı boşlukta duyuran ve metal levha, çubuk ve tel gibi malzemelerle yapılan karşıt kabartmalara geçmiştir.⁶⁶

3.6. GABO, NAUM

Rus heykeltarihi Antonie Pevsner'in kardeşidir. Heykeltarihi teknolojik bir duyarlılıkla yaklaşmış ve bu anlayış içinde soyut ve matematiksel biçimler üretmiştir. 1915'de bir dizi baş heykelleri yapmıştır. Ağaç ve ince tabakalar kullanılarak kübist eğilimli heykelleri oluşturmuştur.

Bu çalışmalar, modern sanatın ilk örneklerindendir. 1917'de Sovyet devriminden sonra Kandisky, Tatlin ve Maleviç'le birlikte Narkompros'un Görsel Sanatlar Bölümüne bağlı bir araştırma merkezi olan İnkhuç' katılmış ve 1919-1920'de Serpuçau kenti için bir radyo istasyonu projesi hazırlamıştır.⁶⁷ 1920'de Brancusi'nin boşlukta kuş biçiminden esinlenerek, ince uzun bir telden elektrik yardımıyla titreşen bir heykel denemesi yapmış, adını (Res.14) Kinetik Konstrüksiyon koymuş, ancak sanatçı bu türü sonradan sürdürmemiştir. Naylon ve plastikten ince şeritler kullanarak

⁶⁴ Walther Ingo "Art of the 20th", Taschen, Münih Century, 1998, s.447.

⁶⁵ Walther, s.447

⁶⁶ Lynton, s. 108

⁶⁷ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Ankara 1993, s.297.

değişik türde konstrüksiyonlar yapmış ve bu yapıtlardaki geleneksel heykeldeki kütesellik tümüyle yok edilmiş, onun yerini matematiksel olgunluk almıştır (1935). Küresel Bağlamda saydam çeşitleme (1937) ve uzayda çizgisel konstrüksiyon (1949), bu türün yetkin örnekleri arasındadır. Mekanik bir geçmişle belli hareketler yapan heykelin değişik parçalarıyla ve boşlukla olan ilişkisi zaman içinde değişmekte, yeni yeni düzenler kazanmaktadır.⁶⁸ Tüm yaşamı boyunca yapımcı düşünceyi salt bir sanat akımı ve yaratım üslubu olarak değil, bir yaşam biçimi olarak da benimseyen sanatçının bu içtenliği, ona 20yy'ın teknolojik gelişimini, sanat alanına aktaran sanatçılar arasında seçkin bir yer kazandırmıştır⁶⁹.

Kinetik sanat düşüncesini ilk kez konstrüktivistler ortaya atmıştır. Gabo ve pevsner kardeşler realist manifestolarında; görüşlerini şu cümlelerle anlattılar. 'Sanattın Mısırdan gelen binyıllık yanılgısından, sadece statik ritimlerden oluşabileceğini yanılgısından kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyarlılığının ana biçimi olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunu bildiriyoruz.'⁷⁰ Görüşlerini öne sürmüşlerdir.

Gabo'un 1920 tarihli "Potansiyel Hareketli Hacim" isimli işi, O'nun bu yaklaşımının ürünüdür. "Kinetik Konstrüksiyon" olarak da bilinen bu iş, bir elektrik motoruna dikey olarak bağlanmış çelik bir çubuktan ibarettir. Bu çubuk motorun sağladığı döngüsel hareketle belli bir eğim kazanıp, bu eğimin oluşturduğu yörüngesel görüntü ile sanal bir hacim sergilenmektedir. Gabo bu işi dışında pek fazla kinetik iş üretmemiş, bunun yerine zaman ve hareket fikrini, kullandığı şeffaf malzemeler ve ışık etkileri ile yansıtmaya çalışmıştır.

"Mekanik, bir heykel çalışmasında mekanik parçaların saf heykel içeriğini öldürmeden zamanı sergilemekte henüz mutlak mükemmeliyete erişmemiş çünkü onu üreten mekanizma değil hareket önemli olmuştur. Bu nedenle bu problemin çözümü, gelecek nesiller için bir görev haline gelmiştir"⁷¹.

3.7. TATLINE, VLADIMIR

Rus ressam, mimar, Kazimir Malevich ile 1920'lerin sanat aktivitelerinden Rus avangart akımının en önemli iki temsilcisinden biri olmuştur. En bilinen eseri ise üçüncü enternasyonal anıtı' dır.

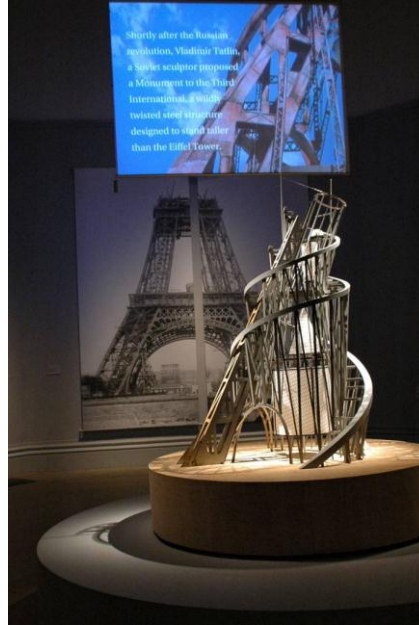
⁶⁸ Savaş, s. 59.60

⁶⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, III, 1624.

⁷⁰ Melişhan Devrim, "Sanatta Kinetik, Heykelde Hareket", *Art Dekor Dergisi*, S.95, İstanbul 2001, s.78.

⁷¹ Burnham, s.232

Tatlin'in en ünlü yapıtı da gene böyle, hatta daha anlaşılmas bir yapıttır. Kendisi 1919–20 yıllarında Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulacak olan büyük bir yapıt tasarlamıştır. Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonale, bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlin'in Kulesi, Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktır⁷². Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış, 300 metreye ulaşan bir yapıtıdır. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktır.



Resim 3.17. Tatlin VLADİMİR, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919

Kulenin tepesindeki raklar ve radyo direkleri, gemileri anımsatmaktadır. Neva'nın ağzı Petrograd'da büyük bir liman meydana getirmekte, Petrograd ayrıca önemli bir astronomi çalışmalarının yapıldığı bir merkezdir. Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecektir; toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşünü yılda bir kere, ayın dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecektir. Böylece kule insanın

⁷² Lynton, s.404,405.

zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini yüklenecektir.⁷³

1929-31 yılları arasında Tatlin, insan gücüyle çalışan ve bir gün insanların bisiklet gibi kullanabilecekleri, uçan bir makina yapmaya çalışmıştır. Tatlin modernizmin üslup kaygısından burada da kurtulmuş, aracını insanın organik yapısına kemikler ve adalelere bakarak uyarlamıştır.⁷⁴

⁷³Erişim tarihi: 30.12.2011, <http://www.turkish-media.com/forum/topic/183008-vladimir-tatlin-1885-1953>

⁷⁴ Önder Şenyapılı, *Her Sözcüğün Bir Öyküsü Var*, ODTÜ Yayıncılık, İstanbul 2003, s.44.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HEYKELLERİNDE DEVİNİMİ KULLANAN SANATÇILAR

4.1 BOCCIONI, UMBERTO

Umberto Boccioni (1882–1916), geleceğin dinamik teknoloji çağını yücelten Marinetti'nin düşüncelerini görsel sanata uyarladı ve gelecekçiliğin önde gelen kuramcısı oldu. Boccioni, hareket halinde figürü şekillendirmek için zaman içinde belli bir anı ayırmamayı tercih etmiştir. Ama bunu bize heykelin katı malzemesiyle, kendiliğinden hareket edebilen bir nesnedeki toplu biçim görünüşünün sadece kısa bir anında göstermiştir. Bu figür, yalnız mekânda, heykel kaidesinin, birbirinden ayrı iki kısmıyla belirlenip güçlendirilen iki, ayrı noktada özel bir biçim yapısı kazanmıştır. Boccioni figürün bu tek biçimini göstermekle bizi, hareket yeteneğindeki bir nesnenin kendisini belirlemeye yeterli tek bir görsel biçimi olmadığına inandırır. Yürüyen bir insan figüründeki devamlı şekil değişikliğini tam anlamıyla canlandırmağa olanak olmadığını biliriz. Ya, bu heykeldeki gibi, biçim yapısının yan saniyelik (Res13.) durumunu verir, ya da yürüyüş sırasındaki biçimin sadece hayalini canlandırır⁷⁵.

Çünkü bu sanatçılar için insan vücudunun gerçekliği, hareket yetisindedir; insan vücudunun görsel biçim yapısındaki gerçeklik, kendi kendini devamlı olarak dağıtıp yeniden kurma yetisine sahip olmasındandır. Her iki sanatçı, işte bu gerçekliği yakalamak gayretinde oldukları için sonuçta etkisi kurguya dayanmayan bir sanat eseri yaratmak istemişlerdir. Hareketliliğin etkisini betimleyecek veya hareket izlenimi yaratacak yerde, iki sanatçı, sanat eserinde, hareket etmekte olan figürün görsel biçimindeki gerçekliğini yaratmaya çalışmışlardır. Böylece resmin yüzeyinde veya heykelin kaidesinde çeşitli parçaları tekrarlanmış figürlerin, doğrudan doğruya zaman ve hareket oluşumuna ilişkin bulunduğu bizi inandırmışlardır. Boccioni, oluş halinde veya olacak bir hareketi bize haber vermek istemiyor, ama gördüğümüz heykel veya resmin hareket halindeki figürün görsel biçimlendirilişi olduğuna bizi inandırmıştır⁷⁶.

Eseri gördüğümüz anda, bizce gerçek olan şey, onu yarattığı anda sanatçı için gerçek olan şey değildir. Çünkü resim, sanatçı onu yaparken ne idiyse o olarak

⁷⁵ Bates Lowry, *Sanatı Görmek*, (Çev.: N. Yurtsever, Z.Güvenli), T. İş Bankası Yay., İstanbul 1972, s.219.

⁷⁶ Bates, s.225.

kalmıştır. Sanatçıyla eserinin tam uygunluğu bir sanatçının sanat anlayışında son safhadır. Bundan ötede alışverişimiz sanatçının eseriyle değil, anlayışıyla⁷⁷.



Resim 4.18. Umberto Boccioni, Mekânda Sürekliliğin Tek Formu, Bronz, (Yürüyen Adam) 1913

4.2. SCHOEFER, NICHOLA

Kinetizm'in temel malzemesi olan mekan-ışık-zaman-dinamizmin ilkelerini ortaya koyan Nicholas, akımının kurucusu olarak da kabul edilir. Söpiştike aygıtlar tasarlayan Schoefer birçok duyuyla beslenen yapıtlar önerir.

Macar kökenli Fransız heykeltci ve deneysel sanatçıdan N.Schoefer, heykellerinde devinim ve ışık yansıması sorunlarını inceleyen, kinetik sanatın ilkelerini benimsemiş bir sanatçıdır. Heykelde Gabo ve Moholy Nagy doğrultusunda, yapımcı bir anlayışla başlamış ve ilk yapıtlarında mekânı bir öge olarak kullanılmıştır. 1948'de mekânsal-dinamik adını verdiği konstrüksiyonlarını yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar ışığı yansıtan ince metallere ya da pleksiglastan (Res. 19) oluşan, diklemesine oluşturulmuş açık kuleler biçimindedir. Bunlara 1950'de devinim, Paris'te kurulan Mekan Grubuna katılan Schoefer, 1956'da Philips firmasının desteği ve teknisyenlerinin

⁷⁷ Bates, s.226

katkısıyla ilk “sibernetik” heykelini gerçekleştirmiştir. Bu yapıt renklere ve seslere yanıt veren bir robottur.



Resim 4.19. Nicholas SCHOEFER “Robot” Pleksiglass1959

1957’de Newyork merkez garında düzenlediği “ışımsal dinamik” adlı gösteri ile deneysel sanat anlayışını toplumsal yaşama katma çalışmasının bir örneğidir. 1961’de Liege’de 52 m yüksekliğinde, (Res.20) devinen ve ses veren (mekansal-dinamik) bir kule gerçekleştirmiştir. Bu tür yapıtlar izleyici üzerinde hem görsel hem de işitsel bir etki bırakmakta devinimleriyle Kinetik Sanat anlayışına bağlı sanatçıların benimsediği gibi çeşitli biçim olanakları sunmaktadır. Schoffer, ayaklar üstünde yükselen kentler ve gelişmiş teknolojik araçlar yardımıyla görkemli yaşam mekanları da tasarlamıştır.⁷⁸

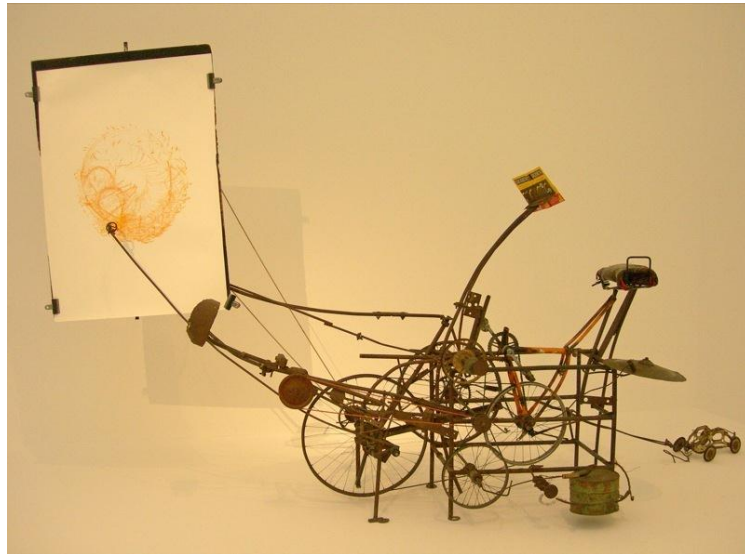
⁷⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III, 1624.



Resim 4.20. Nicolas Schöffer, Performanslı ışık kulesi, 1963

4.3. TINGUELY, JEAN

Harekete ilişkin deneylerine genç yaşta başlamıştır. 1948 yılına ait bir eserde, sanatçı tavana sabitlenmiş bir motor kullanmaktadır. Bir ses üretmek için de tasarladığı bu motor boşlukta öngörmediği daireler çizen bir harekete sahiptir. Çalışmalarında motor gücünün yanında insan müdahalesini de kullanmıştır. 1960 tarihli "Cyclograveur" adlı işi izleyiciyi (res.21) bir bisiklet selesi üzerine çıkıp pedal darbeleriyle resimler elde etmeye çağırmaktadır.



Resim 4.21 Jean Tinguely 1960 "Cyclograveur" Metal

"Metamechanics" rölyeflerinde Tinguely'nin çıkış noktası, konstrüksiyon inceliğidir. Çizgi ve dönme fikri üzerine kurulmuşlardır. Bu konstrüksiyonlar sesle zenginleşir ve O'nun ses arayışında önemli yer tutar. Tinguely'ye göre makinenin farklı hareketleri ve ürettiği ses arasında belirleyici bir ilişki olacaktır. Bu serinin en önemli (res.22) eserlerinden birisi, 1963 tarihli "Eureka" yaklaşık 8 metrelik bir heykeldir. Tinguely'nin eserlerinin boyutları 50 cm.'den 30 metreye ulaşabilmektedir. Bu makinelerin hareketleri giderek daha karmaşık hale gelmiş ve şaşkınlık uyandıran küçük bir öğeyi her zaman taşımışlardır. Bu şaşırtıcı yapılar sanatçısı tarafından "rastlantının fonksiyonel kullanımı" olarak tanımlanmıştır.



Resim 4.22. Jean Tinguely, Eureka,1963 Metal

"Tinguely, dünyayı kendilerinin benzerlerini oluşturan, birbirlerini yutan makineler, çalışan ya da grev yapan makineler, sanat eserleri yaratan, intihar eden, doğaçlama müzik yapan, sinir krizleri geçiren makineler ile doldurmuştur"⁷⁹. O

⁷⁹ Burnhan, s.245.

sibernetiğin avantajlarını kullanmadan makineyi insana en çok yaklaştıran heykeltıraş olduğu ileri sürülebilir.

4.4. CALDER, ALEXANDER

ABD’li heykeltıraş ve ressam olan Calder, geliştirdiği Mobil’lerle heykel alanına hareket kavramını sokan sanatçıdır. Kinetik sanat’ta önemli bir yere sahip olan Alexander Calder, (1898-1976) Gabo’nun heykelde hareket kullanmayı öğütleyen manifestosunda, 20 yıl sonra, ilk sergisini 1932’de Pariste’ki Galerie Maeght’da açar. Sanatın sınırlarını zorlayan heykelleri, kısa zaman içinde popülerlik kazanır. Calder’in hareketli heykelleri sanatın iki boyutluluğunu kesin olarak reddetmektedir. Calder’in açtığı yolda yürüyen genç kuşak sanatçılar ondan daha bilinçlidirler.⁸⁰ Marcel Duchamp, Calder’le ilgili olarak 1949’da; “Savaş sonrası ortaya çıkan sanatsal, yenilikler arasında, Calder’in tutumu kalıplardan öylesine uzaktır ki, hareket halindeki biçimleri için yeni bir ad bulması gerekmiş. Onlara “Devingenler” adını vermiştir. Devingenler, uyumlu hareketlerle bulanıklaşan çekimin işleyiş biçiminde, Platon’un Philébe’inden anımsarsak “kendilerine özgü olan ve kaşınma zevki ile hiç bir ilgisi olmayan zevklere sahip oldukları” duygusunu uyandığını ileri sürer. Hafif bir meltem, elektrikli bir motor veya ikisinin bir vantilatör biçiminde birleşmesi, havada önceden kestirilemez girift bezemeler çizen ve beklenmedik devinimlere sürekli açık olan güçleri, karşıt güçleri, kaldıraçları harekete geçirir. Renk ve ses, birbiriyle oyun oynamaya başladığında ve yazılmamış partiyonun izlenmesi için tüm duyularımıza çağrıda bulunduğumuzda, senfoni tamamlanmıştır. Saf yaşama sevinci, Calder’in sanatı, esinti içindeki bir ağacın yüceltilmesidir.”⁸¹

Calder’in mobilleri, heykel sanatının, devinimsiz olana hareketi kazımak zorunda olduğu doğruysa, Calder’in sanatıyla bir heykeltıraşınki arasında benzerlik kurmak hata olur. Calder hareketi yansıtmak istemez, yakalar; onu sonsuza dek, doğası gereği hareketsizliğe mahkum, parlak ve değersiz olan bronzun ya da altının içine gömmeyi düşünmez⁸².

Calder’e göre heykel hareketi, resim ışığı derinliği yansıtır. Calder hiçbir şeyi yansıtmaz; gerçek, canlı hareketleri yakalar ve onlara biçim verir. “mobilleri” bir anlam

⁸⁰ Rickey, s.195.

⁸¹ Sanat Dünyamız, *Alexander Calder* Yapı Kredi Yay., S. 75, Bahar 2000, s.152.

⁸² Sanat Dünyamız, s.9.

taşımaz, anlamları bir tek kendileridir: Oradadırlar, işte bu kadar; mutlaklırlar. Calder her biri için genel bir hareket yazgısı belirlenmekte ve onları serbest bırakmakta; bunlar sonra hep özgün dansın güzergahına zaman, güneş, sıcaklık ve rüzgar karar verir. Böylece nesne, heykelin uşaklığı ve doğa olaylarının bağımsızlığı arasında, orta yerde durur hep.⁸³

1923’de Newyork’ta Sokak ve metrodaki insanların eskizlerini yapan Calder, tek bir çizgiyle hareket duygusunu yaratabilmiştir. Sirklerden de esinlenerek hayvan, akrobat ve palyaçoları işlediği desenler yapmıştır. 1925’de desenlerden yola çıkıp ilk tel heykelleri yapmaya başlamış, 1927’de devinen oyuncaklar üretmiştir. 1930’larda soyut konstrüksiyonları, portreleri ve tel heykelleriyle Amerika ve Paris’te ün kazanmıştır. Mondrian’dan etkilenmiş ve “devinen modrianlar” üretmeyi amaçlamıştır. 1931’de Soyutlama – Yaratma Topluluğuna katılmış aynı yıl, figüratif olmayan ilk kinetik konstrüksiyonunu yapmıştır.

Calder’in elle yada motorla hareket edebilen yapıtlarını, 1932’de Duchamp “mobil”ler olarak adlandırmış. Aynı yıl Arp’da, sanatçının hareket etmeyen kuruluşları için “stabil”ler deyimini önermiştir. Daha sonra bu deyimler tüm diğer heykeller içinde kullanılır olmuştur. 1950’lerde kuleler diye adlandırdığı “duvar mobilleri” “çanlar” diye adlandırdığı “ses mobilleri” üretmiştir.

Calder’in stabil, durağan heykellerinin mobil hareketli heykellerden ayıra bilmek için verilmiş bir addır. Özellikle stabil sözcüğü yalnızca heykelde Calder’in yapıtları için kullanılır.⁸⁴

⁸³ Sanat Dünyamız, s.9

⁸⁴ Savaş, s.67.



Resim 4.23. Alexander Calder “Çanlar” 1973 Metal

Mobiller; ince metal çubukların uçlarına eklenmiş metal plakaların hareket edebilecek şekilde birbirlerine eklenmesi ile oluşturulan konstrüksiyonların üstten asılması ya da zemindeki bir taşıyıcıya monte edilmesi ile oluşan heykellerdir. Bu oluşumun ana unsurunu denge oluşturur. Karşılıklı oluşturulmuş ağırlık dengeleri herhangi bir güçle hareketlendiğinde tekrar dengesine kavuşmaya çalışırken oluşan karşılıklı güçler, onun enerjisini yaratır ve doğal enerjiler tarafından sürekli tetiklenir. "Form gözlerimizin önünde kendi kendine hareket eder ve yapıt hareket halinde yapıta dönüşür; hareketleri izleyicinininkilerle birleşir. Kuramsal olarak yapıtla izleyici, birbirleriyle, iki kez birbirinin aynı biçimde asla karşılaşmamalıdır. Burada artık bir hareket önerisi yoktur: Hareket gerçektir ve sanat yapıtı bir açık olanaklar alanıdır."⁸⁵

Sartre, Calder ve devingenlerini "Calder hiçbir şeyi yansıtmaz; gerçek canlı hareketleri yakalar ve onlara biçim verir. "Mobilleri bir anlam taşımaz, anlamları bir tek kendileridir: Oradadırlar, işte bu kadar; mutlaklırlar."⁸⁶ Görüşüyle açıklar.

⁸⁵ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Can Yay., İstanbul 2001, s. 114.

⁸⁶ Jean Paul Sartre, "Calder'in Mobilleri", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yay., S. 75, İstanbul 2000, s.9.

4.5. LYE, LEN

Len Lye plastik sanatlarda hareketin kullanımında deha gösteren sanatçılardan biridir. Kinetik sanat deneyimlerine 1918 yılında başlamıştır. Manivelalar, makara ve kasnaklar elde etmek için bir portakal kasasının içine bölmeler yerleştirmiştir. Sinemaya olan tutkusu kendini hareketli heykelde de gösterir. Sade konstrüksiyonlar yapar, genelde sert ve elastik çelik kullanır. Heykelleri sessiz motorları saklayan zeminlere yerleştirilmiştir. Bu motorlar sayesinde heykelin görünen yüzünde titreşimler elde edilir.

Len Lye bazı eserlerini "tangible motion sculpture" olarak tanımlar. O'na göre; hareketli heykel (motion sculpture) modern sanattan ayrı bir kategoridir ve dokunulabilir (somut) hareketli heykel' (tangible motion sculpture), heykelin elemanlarıyla yapılabilecek sınırsız varyasyonları göstermektedir. Sanatçı hareketin güzelliğini de buraya dayandırmaktadır"⁸⁷.



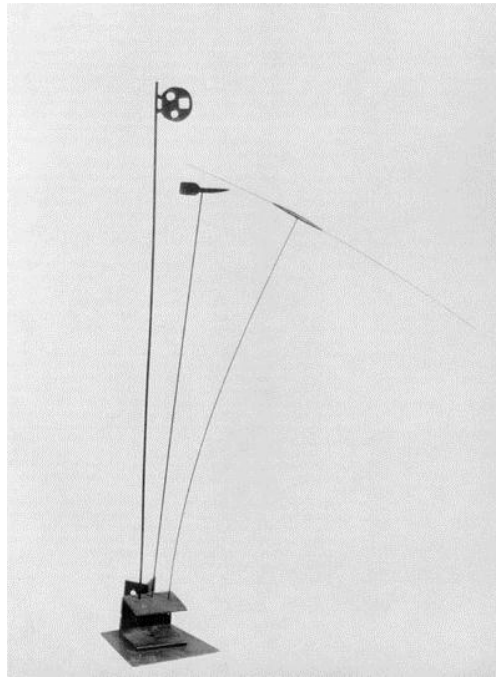
Resim 4.24. Len Lye, The Loop, 1976 Metal

The Loop, halka haline getirilmiş, 6,7 metre uzunluğunda bir paslanmaz çelik şerit, manyetik bir yatak üzerinde yerleştirilmiştir. Şarj edilmiş mıknatısların, çelik bandı aşağıya doğru çekmesiyle hareket başlar ve sonra onu aniden bırakır. O, doğal şeklini sürdürmekte zorluk çekeceği gibi, çelik bant yukarı doğru zıplar ve sendeler, bir sondan başka, bir sona eş zamanlı zıplamalar ve sarsılan hareketlerle, yörüngesinde

⁸⁷ Ögdül, s.137.

dönen güçlü yansımalar ve bu döngü ile ritim içinde titreyen düşsel müzik tonları verir.⁸⁸

Len Lye'nin de eserlerinde kullandığı manyetik kuvvet Yunan sanatçı Takis'in heykellerinde temel özellik halini alır. Takis, metalin doğallığını kullanırken bir yandan bizi çevreleyen enerjiyi görünür kılmak istemektedir, genellikle metallerin hareketleriyle serbest salınımlarını kontrol eder. Örneğin "Signal" isimli (res. 25) Demir ve çelikten ince yapıların kullanıldığı seri eserlerde hareket esastır. Birbirine gönderilen sinyallerin hareketi ilginç estetik etkiler oluşturmuştur.



Resim 4.25. Len Lye, Signal, 1955 Metal

"Ben materyallerin göstergelerini takip ediyorum, onlara egemen olmuyorum, ben nerdeyse hiç yaratmadım. Bu anlaşılmalıdır. Bulunmuş bir nesneyi kullandığım zaman bazı makinelerin parçaları gibi bu görünmez güçlere yaklaşmak ve sanattan uzaklaşmak içindir.⁸⁹

⁸⁸ Burnham, s.270.

⁸⁹ Burnham, s.271.

7.5. BURY, POL

Pol Bury'nin kinetik Heykel" isimli bir işi dairesel iki çelik konstrüksiyon ve içi cıva dolu tüplerden (Res.26) oluşan hareketli bir heykeldir. Nagy Bauhaus'ta, konstrüktivizm temelindeki bu heykel anlayışını öğrencilerine de aktarmıştır.

Bury, bu eseri; 'Bu formları birbirini izleyen üç plana paylaştırarak, bu planların her birine birer eksen vermiş oldum. Birinci planın ekseni ikinci plana, ikinci planın ekseni üçüncü plana ve üçüncüsünü de duvara sabitledim. El yardımıyla diğer iki plan sabit tutulurken ilk plan hareketlendirebilmektedir. Böylece, teorik olarak tabloların sınırsız kombinasyonları yapılabilmektedir'⁹⁰ sözleriyle ifade etmektedir.



Resim 4.26. Pol Bury, Düzlemde Bilyeler, 1971 Metal

Bury'ye göre, mekanik hareket ve kaynağı motor görünmez kalmalıdır. Sanatçı yaratılanı belirlemeli fakat daha sonra eserin arkasında kaybolmalıdır. Görünen plastik düzenleme mümkün olan en fazla rastlantısallığı içermelidir ve hareket anonim, sessiz ve doğaüstü olmalıdır"⁹¹. O'nun işlerinde kullandığı küreler, küpler, dikdörtgenler ve çubuklar geniş bir zamana yayılmış, ağır bir hareket içermektedir. Bu yaklaşımı ile plastik organizmalar gibi yaşayan eserler yaratmıştır. Bury'nin burada aradığı saf bir hareketti.

⁹⁰ Ögdül, s.122.

⁹¹ Ögdül, s.124.

BEŞİNCİ BÖLÜM

MİMARİ SANATINDA DEVİNİM

5.1. MİMARİ SANATINDA DEVİNİM

Kerpiç, taş ve ahşap insanlığın kullandığı ilk yapı malzemelerindendir. Taş, kerpiç ve ahşaba göre daha dayanıklı olduğu için fazlaca tercih edilen bir malzeme olmuştur. Basınç gerilmelerine olan dayanımı nedeniyle yapı yapanlara yığma yapım sistemlerini dikte etmiştir. Mısır'da piramitleri oluşturmak için üst üste kondular, Yunan'da tapınakları oluşturmak için dikme ve lento oldular. İç mekânın önemli olmadığı bu yapılar simge oldular. Daha geniş açıklıkları geçme arzusu, kerpiç, tuğla ve taşın üst üste konmalarından ibaret olan yığma yapım sistemlerin yeni inşa tekniklerinin geliştirilmesini sağlamıştır.⁹²

Gotik dönem, tümüyle taşıyıcı olan kalın taş duvarları iskelet sistemlere de benzeyen taş kaburgalara dönüştürdü. Çatı yüklerini de zemine aktaran kaburgalar duvarlarda geniş açıklıklara olanak sağlamış, yine bu dönemde uçan payandalar, malzeme ve strüktür uyumunun güzel bir örneği oldular. Yığma yapım inşa tekniklerindeki tüm bu gelişmelere rağmen iç mekan organizasyonları, ağır taş duvarlarla sınırlanan, dış mekanlarla ilişkisi olmayan statik mekanlar olarak kaldılar.

Mimarlık yeni mekânsal ihtiyaçların yanı sıra, teknolojik devrimlerle de gelişmiştir. Mimarlık tarihinde ikinci teknolojik gelişme demirin icadı ve betonarmenin geliştirilmesiyle olmuştur. Bu iki malzemenin geleneksel malzemelerden farklı özellikleri yeni inşa tekniklerine olanak vermiş, betonarme inşaatla beraber konsol ve kabuk, çelikle beraber asma sistem, uzay kafes gibi yeni strüktür sistemleri modern mimarlığın sözlüğünde yerini almıştır.⁹³

Günümüzde kinetik mimarlığın öncülüğünü Chuck Hoberman ve Santiago Calatrava yapılmaktadır. Chuck Hoberman bir makine mühendisidir ve kendisini bir tasarımcıdan çok bir mucit olarak görmektedir. Kendi adını verdiği Hoberman Küresi'nde açılıp(res.27) katlanarak büyüyen ve küçülen bir sistem tasarlamıştır.

⁹² Koray Korkmaz, *Makale Kinetik Mimariye Doğru*, İzmir 2000, s.1.

⁹³ Korkmaz, s.2.

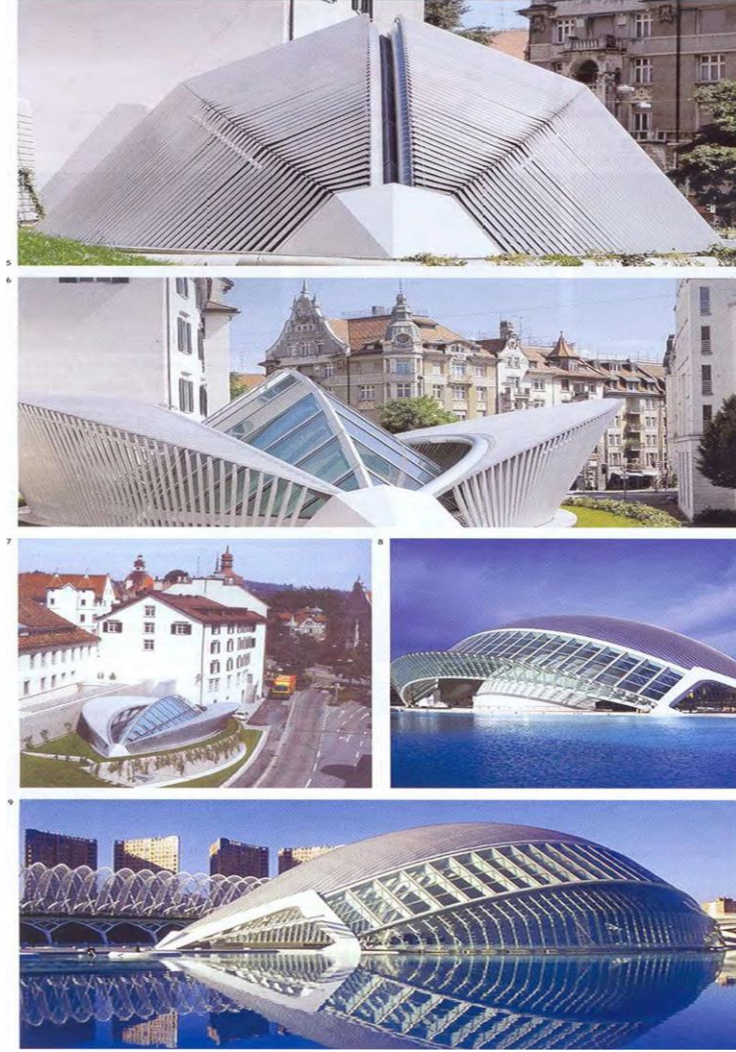


Resim 5.27. Chuck Hoberman, Hoberman Küresi, “2000”

Yeni inşa teknikleri ile beraber camın da üretim ve uygulama tekniklerindeki gelişmeler tasarımda yeni boyutlar arayışını olanaklı kılmıştır. Modern mimarlığın en önemli mekan kavramlarından süreklilik ilkesi geliştirilmiştir. Strüktür sistemini oluşturan elemanlar geleneksel sistemler gibi yük altında belli bir açıklığı geçerken formu da belirleyici olmakta ve yine her bir eleman mekanik bir düzenin parçasıyken harekete neden olan uygulanan kuvveti de sistemin bütünü içinde transfer etmektedir. Hoberman Küresi taşınabilir olduğu için, ihtiyaç duyulan yerde kurulup sonra kolaylıkla toplanabilmekte ve bu özelliğiyle çevreye minimum zararı vermektedir⁹⁴.

Calatrava Pfalz Keller Acil Çağrı Merkezi'nin çatısında kullandığı dört çubuk mekanizmasını 2004 yılında Valencia'da tamamlanan Planetaryum binasında da kullanmıştır. Bu binada basit bir mekanizmanın sadece çubuklarının biçimi ve mafsal (Res.28) yerlerine karar verilerek Calatrava'nın elinde nasıl bir sanat eserine dönüştüğü görülmektedir.

⁹⁴ Korkmaz, s.3.



Resmi 5.28. Calatrava Pfalz, Acil Çağrı Merkezi, 2004

Hollandalı heykeltıraş Theo Jansen de mekanizma tasarımını bilen bir sanatçıdır. Yaptığı hareketli heykeller ile büyük ilgi çekmiş, Alman BMW firması bir reklamında hiçbir arabasını kullanmadan sadece Jansen'in rüzgar gücüyle hareket eden heykellerine yer vermiştir. (Res 29) Jansen bambulardan yaptığı hareketli heykelin mekanizmasına iki adet dört çubuğu yanyana birleştirerek başlar. Jansen bu mekanizma ile büyüklü küçüklü birçok heykeller yapmış bunlardan bazıları fil gibi bazı hayvanları da anımsatmaktadır⁹⁵.

⁹⁵ Korkmaz, s.66.



Resim 5.29. Theo Jansen, BMW firması bir reklamında kullandığı heykel, 2008

Thomas Heatherwick de, düzlem dört çubuk mekanizmalarını birbirine ekleyerek Londra'da Rolling Bridge ismini verdiği bir yaya köprüsü tasarlamıştır. (Res.30) Mekanizmanın dört çubuğuna nasıl biçim verildiğini ve kayar mafsallın nerede kullanıldığını göstermektedir. 3 ve 4 numaralı çubuklar hareketi sağlayacak gücün verildiği pistonu meydana getirirken, mavi renkli 1 numaralı çubuk bir dört çubuk mekanizmasına benzese de şekil değiştiremediği için aslında strüktürdür. Yapılan sadece mavi renkli çubuğa içi boş bir yamuk biçimi vermektir. Kapandığında sekizgene dönüşen köprü sekiz çarpı iki adet ayrı pistondan aynı anda aldığı güç ile hareket etmektedir.



Resim 5.30. Thomas Heatherwick, Rolling Bridge kısmi kinematik diyagramı, 2004

Atakule Alışveriş Merkezi'ne Anıtsal nitelik kazandıran 125 metrelik Kule, döner platformu ile bir benzerinin bulunmayışı sebebiyle yapıyı kentin simgesi haline getirmekte ve Alışveriş Merkezi'nin müşteri potansiyelini olumlu yönde etkilemekte, tesisin rantını da yükseltmektedir. Kimi değerlendirmelere göre ise Atakule; döner platformu ve anıtsal nitelik kazanan yüksekliği ile Ankara'nın yeni simgesidir. Yapıya Atakule adı düzenlenen bir yarışma sonucunda Ankaralıları tarafından verilmiştir Bu

açından bakıldığında ne Hitit Güneş Kursu amblemi (Res 31.) Atakule ve Ankara kentinin zihinsel görüntüsü ile ilişkilenebilir⁹⁶.



Resim 5.31. Ragıp Bulaç, Atakule Alışveriş Merkezi, 1986-1987

Bir mimari tasarım olarak rüzgâr enerjisi kullanımı Geçmişteki klasik uygulamaları yel değirmenleri vasıtasıyla su pompalamak ve buğday öğütmek olan rüzgar enerjisinin, günümüzde, yapıli çevredeki özellikle de binalardaki kullanımı havlandırma ve elektrik enerjisi üretme gibi alanlara hizmet etmektedir. Strata inşaatı Londra’da 9 m kanat çaplı üç adet yatay eksenli rüzgar türbininin (Res.32) binanın aydınlatması için gereken elektrik enerjisi karşılaması beklenmektedir⁹⁷.

⁹⁶ Nuray Bayraktar, “Ankara Bülten”, TMMOB Yay., S.47, Ankara, s.20.

⁹⁷ Halis Günel, “Bir mimari tasarımı kriteri olarak rüzgâr enerjisi tasarımı kullanımı”, EMO İzmir şubesi *Teknik Haber Bülteni*, İzmir 2007, s.33.



Resim 5.32. Strata İnşaatı, Londra, 2009

Rüzgâr türbini mimari form üzerinde büyük bir etkiye sahip olup binanın, rüzgarı toplayarak türbine bir mekanizmaya dönüştürülmesi hedeflenmektedir. 240 m yüksekliğinde ve 50 katlı olan Bahreyn Dünya Ticaret Merkezi (res 33) üçgensel formu iki bina arasına yerleştirilen, 3 adet 29 m kanat çaplı yatay eksenli entegre rüzgar türbinlerinin, yılda 1100-1300 MW saatlik üretimleriyle, binanın yıllık elektrik enerjisi ihtiyacının yaklaşık olarak %11 - %15inin karşılanması beklenmektedir.⁹⁸

⁹⁸ Günel, s.34.



Resim 5.33. Bahreyn, Dünya Ticaret Merkezi, 2007

ALTINCI BÖLÜM

TÜRKİYE'DE DEVİNİM HEYKEL VE İLHAN KOMAN

6.1. TÜRKİYE'DE DEVİNİM HEYKEL VE İLHAN KOMAN

Türkiye’de modern heykel sanatının temelleri, Cumhuriyet sonrası dönemiyle yurtdışına gönderilen sanatçılardan Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık’ın ülkeye dönmesiyle atılmıştır. Devinimsel heykeller ürete bilmek için modern anlamda sanatsal bir altyapı oluşturması gerekmiştir. Bu sanatçıların yurt dışında edindikleri deneyimler sonucu ilk denemeler ellili yıllara doğru başlar. Bu heykeltraşlar, arasında iki önemli isim Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’dur.

Hareketli heykel alanında ilk çabalar da yine bu iki heykeltraşta rastlanır. Ellili yıllardan sonra soyut çalışmalarda denge ve devinim konularına da yönelmişlerdir. Bu dönemde Hadi Baranın işlerinde hareketli parçalar vardır. Müridoğlu ise geometrik biçimlere ışıkla değişen bir hareket kazandırmayı denemiştir.

Çağdaş Türk heykel sanatında hareket konusunda en önemli isim İlhan Komandır. 1947 yılında kazandığı bursla Paris’e giden sanatçı, oradaki deneyimlerinin ardından 1951’de Türkiye’ye dönmüş 1958 Türk pavyonu düzenlemesi için Brüksel’e fuara gitmiş, ardından 1959 yılında Stockholm’e yerleşmiştir.

İlhan Koman, metal folyo, şeffaf plastik, karton gibi alışılmadık malzemeleri dener, klasik malzemenin sınırlarını zorlar. Kullandığı malzemenin maddi varlığından gerçeklik damıtır, bu gerçekliği yaptığı işin anlam bütünlüğüne ekler. Demiri işkenceyle şekle sokar, onu öfkelenendirir. Demir, ateşten doğmuş asi ruhlu genç bir devdir. Acı öfke ve güçte boşluğu paramparça eder. Heykeltraş ahşabı olabildiğince esnetir ve ona enerji yükler. Ahşap, gücünü kontrol etmeyi öğrenmiş bir dervıştır. Enerjiyi ritmik ve dengeli bir harekete dönüştürür.

İnsanoğlunun trajik varoluş mücadelesinde, Mezopotamya ve Mısır sanatının ürettiği çözümler, İlhan Koman’ı etkiler. Sanatçı evrenin gücü karşısında sanatla var olma çabasında, derslerini yaradılışın kendisinden alır. İlhan Koman, Brancusi’yi anlamış ve ona gönderme yapmış, 1975’te yaptığı Sonsuz Sütun, geçici dünyadan kopup evrensel göğe ulaşma arzusuyla yükselir. Bir parça zincir, tahta yayların uyguladığı gerilimle, dikey denge kazanır, yerçekimine meydan okur, İlhan Komanın sütunlarını aynı formun tekrarlamaıyla kuran Brancusi’ye verdiği yanıt; sonsuzluğa uzanan hareketin, tek bir tahta bloğun tek bir kâğıt şeridin, bir zincir parçasının, her maddenin

ve her canlının içinde saklı olduğudur. Bu anlamda onun yaptığı her heykel dinamiktir⁹⁹.

Hareket ve boşluk, İlhan Komanın heykellerinde, formun temel öğeleridir. Komanın tasarladığı biçimler devinimleriyle boşluğa şekil verirler. Devinimin kaynağı ise maddedir, doğadır, insandır Sonsuz Sütun. Hiperform. Sonsuzluk -1 ve Moebius türevleri gibi heykellerde içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye enerjinin aktığı sonsuz bir döngü vardır. Bu döngü izleyicinin bakışında başlar ve düşüncesinde sonsuzluğa açılır. Dervişle ahşabın esnekliğine, Yuvarlanan Kadın'da geometrik kurguya can veren, seyircinin ufacak bir dokunuşudur. Birbirinden farklı saç levhalardan oluşan Akdeniz Heykeli'nde bu levhalar devinimin farklı anlarını donduran film kareleri gibidir. Onları art arda, belli bir hızla izleyecek olursanız hareket başlar. Akdeniz'i dalgalandıran, onu izleyerek önünden geçen seyircidir. Dört buçuk ton ağırlığındaki heykele saydam, hafif ve devingen, deniz kokulu bir biçim olma özelliğini kazandıran, boşluğun eşit aralıklarla yüzeylere ayrılarak işlenmiş olmasıdır. Akdeniz Heykeli'nin yarısı demirden, diğer yarısı boşluktan yapılmıştır. Rotorları yaratırken sanatçı havanın hareketini formun bir parçası olarak kullanmış, rüzgârdan heykel yapmıştır.

İki adam, farklı zamanlarda, aynı uçurumun kenarında yan yana durup düşünürler, Doğa uzay boşluğunu nasıl yontmaktadır; yüzeylerin ve biçimlerin ardındaki sır nedir? Onlar maddeyi ve hacmi olduğu kadar, boşluk ve mekanı da yontmanın bilgisine ermiş iki heykeltıraş: İlhan Koman ve Naum Gabo'dur. Komanın heykelleri. Gabo'un 1920'lerde yaptığı işleriyle aynı koşutlukta, klasik geometride olduğu gibi, fonun boşluğu üzerinde bir varlığın belirmesinden değil modern geometride olduğu gibi önceden var olan uzayın kısıtlanması, ayrılması ve değişime sokulmasından oluşur.¹⁰⁰

Pür matematikçiler en çok güzellik, zarafet ve yalınlıktan konuşmayı sever, düş gücüyle matematik yaratmaktan söz ederler Onlara göre matematik, en yüksek sanatın ulaşacağı kusursuzluğa muktedir, yüce güzelliiktir¹⁰¹. Heykeltıraş, kendisini buraya getirenin, matematik ve sanatın paylaştığı ortak estetik güdüler olduğunu anlar Matematik hem bilim, hem de sanat olarak benzersiz bir iklimdir.

⁹⁹ Artistanbul, "Çağdaş Sanat Buluşması", *Türkiye Sanat Yıllığı*, İstanbul 2005, s.2.

¹⁰⁰ Maurice Merleau Ponty; *Göz ve Tın*, Metis Yay., İstanbul 2003, s 71.

¹⁰¹ Bertrand Russell, *Mistisizm ve Mantık*, İstanbul 1972, s. 57.

Matematikçiler heykeltraşla bilimlerinin kalbindeki sırrı paylaşırlar Estetik güdülerle matematik yaratılırken, çıkarsamalar hatasız yapılırsa, elde edilecek sonuç mutlak gerçeğe insanoğlunun yaklaşabileceği ölçüde yakın olacaktır.¹⁰²

70’li yıllarda ahşap malzeme ile yaptığı çalışmalarla İ. Koman bu malzemenin sınırlarını genişleterek bazı sonuçlara ulaşmıştır. Bu dönemde ürettiği “Derviş” isimli heykelinin yürümeyi andıran bir hareketi vardır.(Res.35)

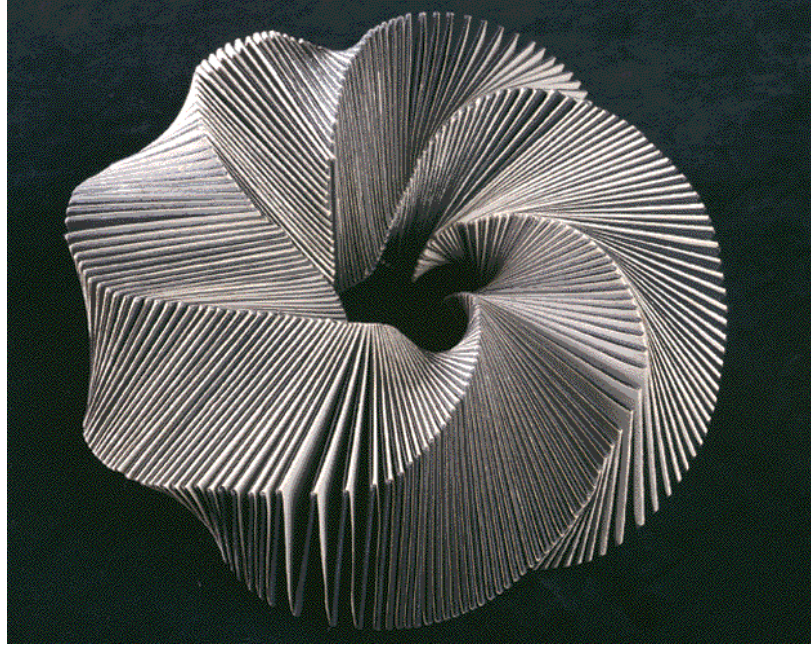
“Hafif bir itme sonucunda hareket etmeye başlarlar. Burada da tahtanın esnekliğinden gelen bütün avantajları kullanıyorum. Bu heykellere “yürüme” yeteneğini ve yapılarındaki tahtaların her birinin bağımsız hareket edebilmesi özelliğini kazandırdığından beri, tahtanın esnekliği benim için birbirinden bağımsız parçalara sahip olmasından kaynaklanmaktadır.”¹⁰³

İzleyicinin müdahalesini gerektiren bir işi ise “ Yuvarlanan Kadın”dır. Bu yapıtta izleyici zemini oluşturan hareketli parçaya dokunduğunda içindeki forma kadına hayat vermiş olur.

İ. Koman’ın sanata yaklaşımında bilimsel bir yaklaşım söz konusudur. 60’ların sonundan itibaren bu yaklaşımı yapıtlarına yansıtmaktadır. Matematik’in sanatsal karşılıklarını yaratıp, ismine patentli buluşlara imza atan İ.Koman, Esnek çok yüzlüleri katlanıp açılabilen geometrik formlar ortaya koymuştur. Çok yüzlülerin sabitliği yaklaşımını tersine çeviren bu buluş işlevsel olarak da kullanılabilir durumdadır. Moebius türevleri, dikdörtgenin bir ucunun 180 derece kıvrıp diğer uca sabitlenmesi ile oluşan biçimden yola çıkarak oluşturduğu formlardır. Moebius türevleri içinde (Res.34) başı sonu belli olmayan sürekli döngü halinde olan hareketler yaratmıştır.

¹⁰² Jerry P, King, *Matematik Sanatı*, Tübitak Yay., Ankara 1992, s.7-15.

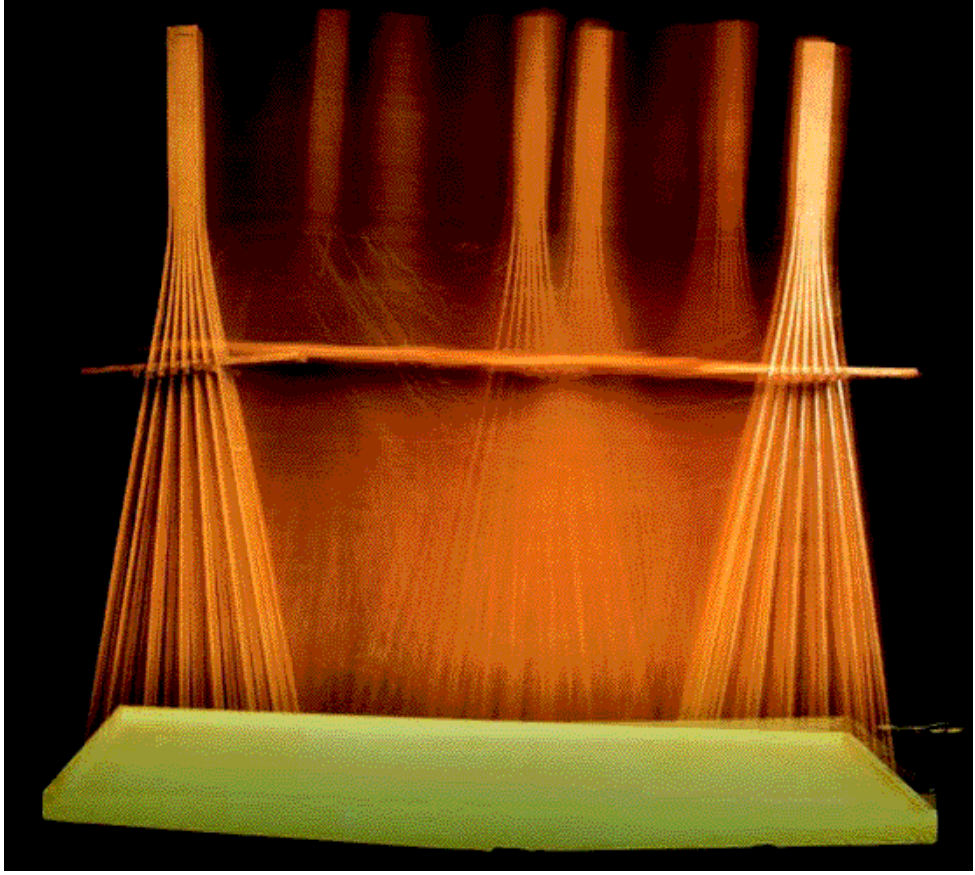
¹⁰³ Mine Haydaroglu, “Fany Torre”, *İlhan Koman Retrospektif*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005, s. 86.



Resim 6.34. İlhan Koman, Moebius türevi, 1980-86

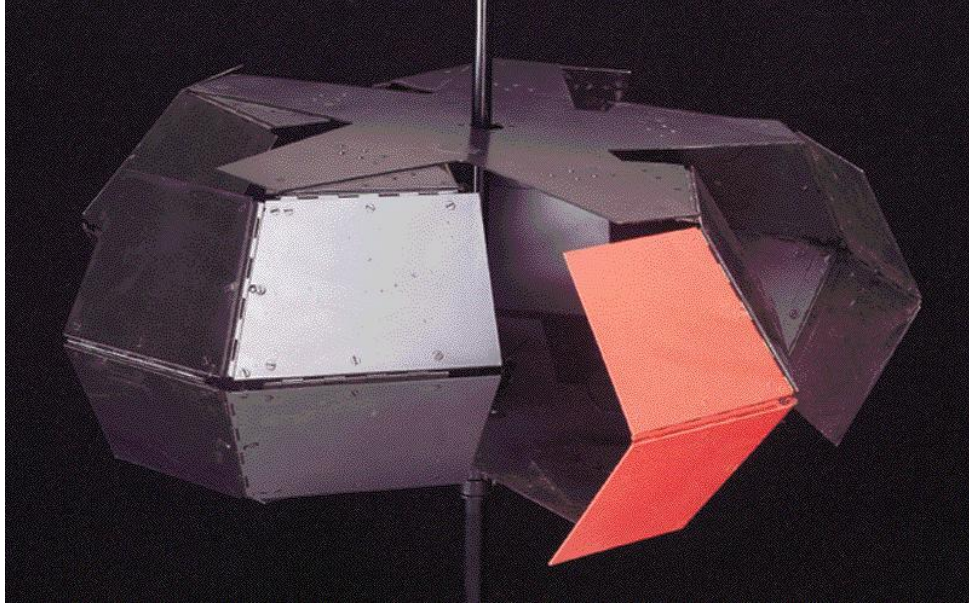
Bilimle iç içe geçmiş sanatında işlevsel olarak kullanılabilecek bir grup yapıtı ise rotorlardır. Bu yapıtlar rüzgarın yönünden ve şiddetinden etkilenmeyen rüzgar değirmenleridir. Estetik bir bakış açısı ile görselleşmiş bu mobil grubunda; “rüzgar değirmenindeki yuvarlakların üzerine doğru esen ve böylece tahta bıçak ağzına benzer nesnelerin geriye doğru hareket etmelerini sağlar. Yuvarlakların üst yüzeylerinin açılması merkez kaç kuvveti ve rüzgâr gücü arasındaki dengeyle ortaya çıkar. Aynı yüzeyin açılımı rüzgârın ve şiddeti ile ters orantılıdır¹⁰⁴.”

¹⁰⁴ Koman, s. 193.



Resim 6.35. İlhan Koman, “Derviş”, Ahşap, 1970

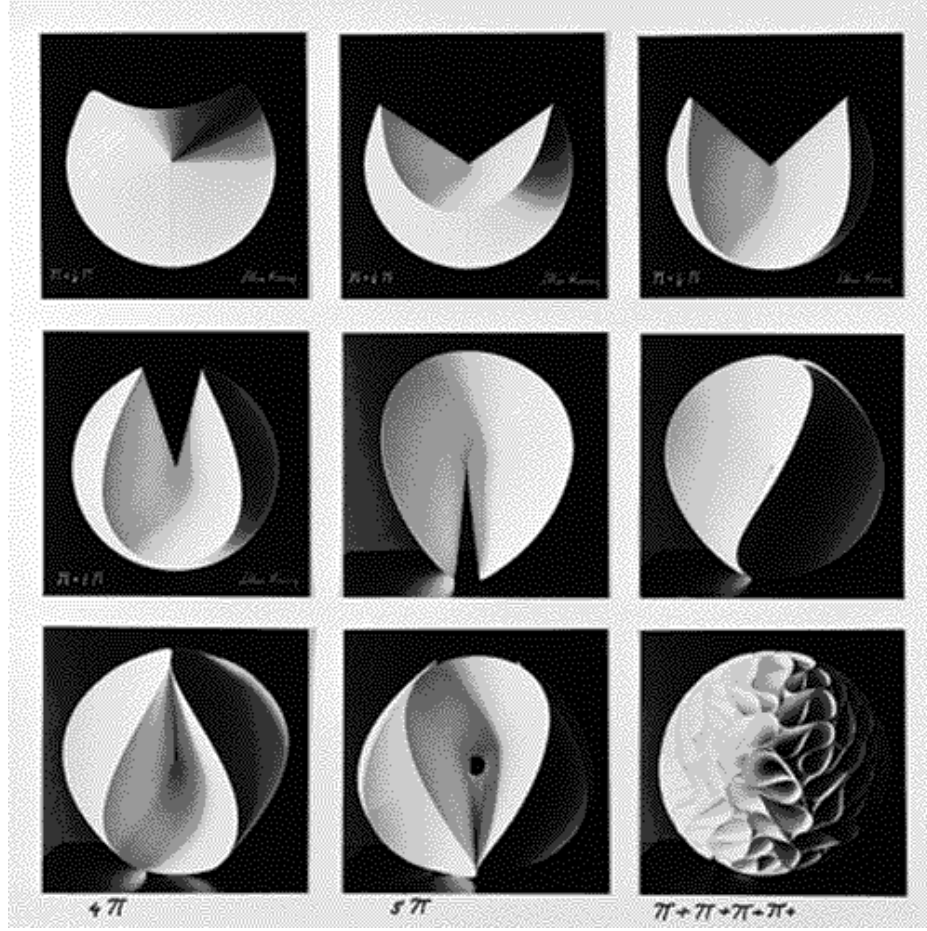
İlhan Komanın bir diğer buluşu, rüzgarın şiddetine göre yüzeylerini ve dolayısıyla hızlarını ayarlayabilen rotorlardır. Koman rotoru (Res.36) adıyla anılan tasarımlarının 1970'lerde yoğun olan alternatif enerji arayışlarına katkısı olmuştur, İlhan Koman, kendi keşfi olan formları kullanarak, yel değirmenleri, köprüler, kuleler inşa etmek istemiş, formların yapılarından gelen birer işlevleri olduğuna inanmıştır, İlhan Komanın yapıtlarından fiziksel dünya üzerine farklı disiplinler tarafından sorulmuş, farklı soruların cevaplarıdır.



Resim 6.36. İlhan Koman, 'Eolsrotor Pentamer', (1973)

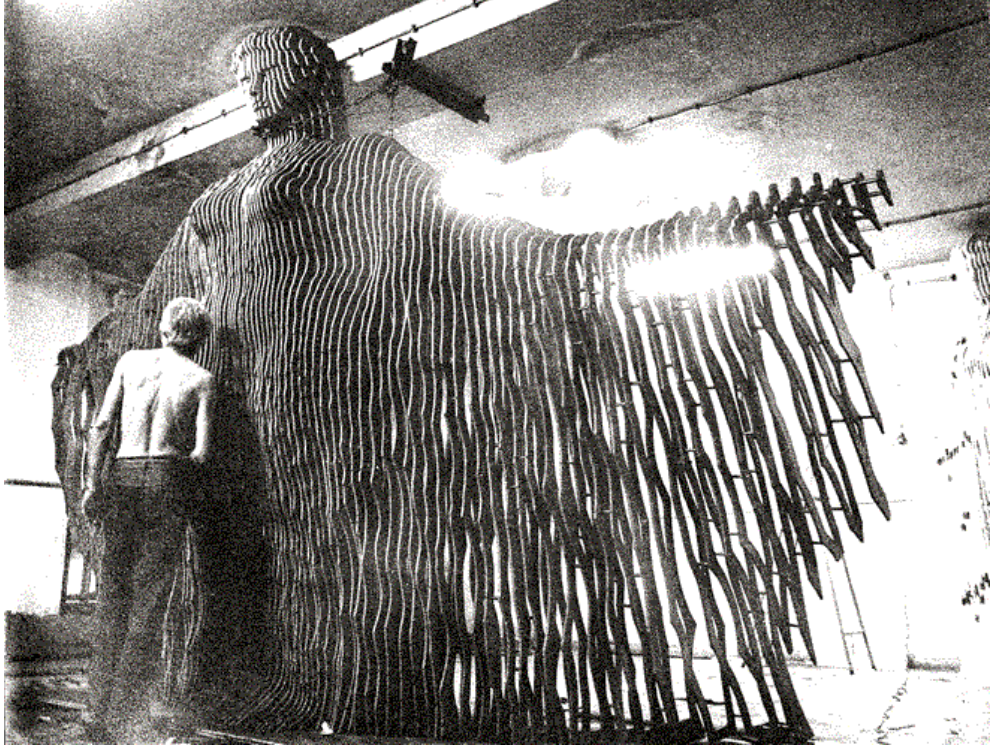
Kürenin her noktasının, merkezden eşit uzaklıkta olduğunu söyleyen geometri belki de yanılıyordur, çünkü bu geometri, atomlar ve moleküllerin karmaşık yapısını açıklamaya yetmez Koman, Matematikçi Euler'in düşüncesinden hareketle, birden fazla Pi sayısı içeren yüzeyler yapmaya koyulur. Bir dairenin çapı değişmeden, yüzeyinin Pi (Res. 37) sayısının katları ile artırılarak kıvrılmasıyla oluşan bir seri iş yapar Sonsuz sayıda Pi kullanılınca, yüzeyler katlanarak, kavisler yaparak, iç içe geçerek baş döndürücü bir küre oluşturur. Bu küre, Leibniz'in evren tasarımının bir modeli gibidir:Yinelemeli, yaşayan, birbirinin içine Tanrı'ya kadar tekrar eden aynalar gibi, sonsuz sayıda yüzeyden oluşan, yalnız bakış açılarının çokluğunu toplayan"¹⁰⁵bir formdur Koman, bu kürenin mimari bir yapı olarak hayata geçirilmesini istemiştir. Yapının labirentleri, seyirciyle birlikte hareket edecektir. Seyirci durduğu her noktada mekanı farklı algılayacak, tam merkezden dışarı baktığında ise, tüm yüzeylerin çizgiye dönüşmesine şahit olacaktır Komanın amacı seyirciye öznel ve yaratıcı bir algılama deneyimi yaşatmak, insanı kuşatan ve sarsılmaz gibi duran gerçekliğin tek ve mutlak olmadığını hatırlatmaktır.

¹⁰⁵ *Thema Larousse*, Karmaşıklığın Düşünürü Leibniz, Larousse, İstanbul 1994, s.408



Resim 6.37. İlhan Koman, MONUMENT: PI, 1980-1983

Halk Sigorta için 1980' de yaptığı (Res.38) Akdeniz heykeli, kinetik bir yapıya sahip olmasa da, bu hareket fikrine odaklanmıştır. 6 metre yüksekliği ve 4 metre genişliğiyle 4,5 ton demirden yapılmış olan heykel, formu oluşturan 112 metal levhanın boşluklarla birbirine sabitlenmesi sayesinde adeta saydam bir görünüme bürünür. Dalgalar halinde birbirine sabitlenmiş levhalar, bir yandan bir silueti oluştururken bir yandan da o silueti parçalarlar. Ağırlıklarını unutarak bir geminin nasıl deniz üstünde olduğunu anlatmaya başlayan demir levhalar, geminin ve denizin nasıl olup da birbirinin uzantısı olabileceğinin bilmecesini söyler. Ağırlık ve hafiflik, kütle ve boşluk, rüzgâr ve insan aynı bedende birbiriyle sürekli yer değiştirir haldedir.



Resim 6.38. İlhan KOMAN, Akdeniz Heykeli, 1978–80

YEDİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIM

Lisans ve yüksek lisans eğitimi yıllarında ortaya konulan çalışmalarda 21.yy çağdaş heykel sanat anlayışının teknik ve yöntemlerinin etkileri izlenebilir. Bu dönemdeki çalışmalarda malzeme olarak mermer, metal ve plesiglass kullanılmıştır. Çağın sunduğu teknolojik malzemeleri çalışmalar da enerjik bir biçim de ortaya koymaya çalışırken, İlhan Koman, Naum Gabo, Alexander Calder gibi sanatçıların etkileri gözlemlenebilir.

7.1. ÇALIŞMA I, “ARP”

Bu kompozisyonda Yunan mitolojisinde tanrıların kullandığı, bir Yunan çalgısı olan arp'dan yola çıkılmıştır. Estetik ve zarafeti göz önüne alınarak ele alınarak, boşluk, doluluk, ritim, hareket ve en önemlisi tellerinin titreşimi andıran, hareketinden doğan devinim, biçimlerin tekrarlarıyla elde edilmeye çalışılmıştır.

İnsanların farklı kültürlere sahip olmasına rağmen aynı müzik aletlerini benimsemişlerdir. Müzikte var olan denge, plastik sanatlarda form olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Baktığımız zaman dengenin ve ritmin dikey ve yatay formlarla bütünlüğü yakalanmıştır.

Heykel üzerinde ki ışık gölge etkisi volümsel değerlerle, heykel üzerine dağıtılmış bu yumuşak geçişler göz önüne çıkarılarak geride kalan formları pürmüz yardımı ile yakılarak metalin gerçek rengi ortaya çıkarılmıştır.

Bu çalışmada kompozisyon oluşturulurken, yapı sistemlerinde kullanılan altın kesit kuralına yakın ölçü sistemi kullanılmaya çalışılmıştır. Kompozisyon kendi ayakları üzerinde durmaktadır. Koman'ın yapıtlarında kullanmış olduğu yapı sistemi çalışmada enerjisiyle vurgulamak için ritmik biçimde uygulanmıştır. Burada metalin kullanılmasındaki amaç, düşünce olarak kullanılan enerjik biçiminin, öne çıkması içindir.



Resim 7.39-40. Hakan ŞENGÖNÜL, “ARP,” Metal, 2009

7.2. ÇALIŞMA-II “BÖCEK”

Bu çalışmada uğur böceği konu olarak ele alınmıştır. Doğada bulunan uğur böceğinin, insanın aklında kalan görüntüsü ve kanatlarının hızla çıkardığı biçimlerinden oluşan devinimin, soyutlanmış bir biçimde ele alınarak, madenin biçimlenmesi ve teknolojinin de yardımı ile ortaya çıkan metal parçasına dönüştürülmesi ve böcek hiçbir bağlantısı olmayan bu metalin, Modern sanat anlayışıyla ele alınıp biçimlenmiş, böcek figürü soyutlanarak kompozisyon elde edilmeye çalışılmıştır. Formların geçişi üzerine düşen ışık gölge kontrastı, heykelin üzerinde titreşim etkisi oluşturmuştur. Figürde kullanılan metal üzerindeki dilimlenmiş parçalar, boşluğun ortaya çıkmasında ve formların daha etkili olabilmesi için yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ortaya çıkan etki sonucunda, heykelde ki kanat formunun devinimsel hareketi çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada kullanan metal malzeme, tek parça etkisi verecek biçimde farklı bir teknik uygulanarak kullanılmaya çalışıldı.



Resim 7.41-42. Hakan ŞENGÖNÜL, “Böcek,” Metal, 2009

7.3. ÇALIŞMA FİNİKE KAYIĞI

Bu heykel, 2009 yılında Alanya uluslararası Heykel Sempozyumu için tasarlanarak yörede çıkan diyabaz taşından tek blok halinde yontulmasıyla ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada, konu olarak fonksiyonel kent mobilyaları üzerinde durulmuştur. Heykel sanatının kütle ve mekânla uğraştığını, heykelin insan yaşamında insan psikoloji üzerinde etkileri olduğu büyük bir yere sahip olduğu düşünüldüğünde kütle mekân, ilişkisinin mimariyle birlikte ele alınarak ortaya konulması gerekmektedir. Heykelin kendi mekânını bulması ve o mekâna anlam katması bu heykel üzerine oturan kişileri kendini düşsel bir hareket içinde bulması düşünülerek tasarlanarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Heykelin konulan mekanda alansal ve boşlukta ki değerleri göz önüne alınmıştır.

Kentsel yapıtlar, toplu yaşama alanlarına paralel olarak kültürel yaşamdaki etkisi bir gereksinim haline gelmiştir. Çalışmada yapılan kent mobilyası düşüncesi ve kültürel yaşamdaki etkisini, estetik açıdan değerlendirerek toplumdaki yerini alması hedeflenmiştir. Buna bağlı olarak yapılan kayık mekanda ki boşluk ve doluluk dengesi ile birlikte kullanarak hareket kavramı ifade edilmiştir.



Resim 7.43. Hakan ŞENGÖNÜL, “Finike kayığı,” Diyabaz, 2010

7.4. ÇALIŞMA TRİOYA GEMİSİ

Bu çalışma, 2010 yılın da I. uluslararası Çanakkale Heykel Sempozyumu için üç mermer bloktan oluşan ve kent mobilyası olarak düşünülüp tasarlanmıştır.

Bu projenin çıkış noktasını, geçmiş kültürlerden yola çıkılarak tarihsel ve mitolojik anlamlarını vurgulamak amacıyla toplumsal bilincin içerisinde heykel sanatının var olmasına yardımcı olmak için tasarlanmıştır. Çalışmanın genelinde parçadan bütüne gidilerek tümevarım yöntemi uygulanmıştır. Bu tasarımlar; aydınlatıcı, estetik kaygılar güden heykel tasarımlarında fonksiyonel kent mobilyalarının içerisinde heykelin bir yapıyı oluşturmaya amaçlamamaktır. Bu tür çalışmaların, kentlerin simgesi haline gelmesi amaçlanmaktadır. Kentlerin tanıtımında büyük katkıları olacağını düşünülmektedir. Açık alan heykellerinin istediği amaca ulaşabilmesi için heykelin boyutunun, yerleştirileceği çevredeki nesnelerin boyutlarıyla kıyaslanarak ele alınması gerekmektedir. Heykel, ancak mekânla doğru ölçeklerde buluşturulduğunda anlam bütünlüğüne erişmektedir.



Resim 7.44. Hakan ŞENGÖNÜL, “Troya kayığı,” Mermer, 2010

7.5. ÇALIŞMA ANKA KUŞU

Bu çalışmada, malzeme olarak alçı blok kullanılmıştır. Tasarlanan bu çalışmada, çevreyle ve insanla ilişkisi çok önem taşımaktadır. Çalışmanın ışık gölge etkisi düşünerek heykelin uzaydaki yeri ve çevreyle ilişkisi göz önüne alınarak ele alınmaya çalışıldı. Tek parça alçı bloktan oluşan bu çalışma, bir bütünlük içerisinde mekan, ışık, gölge ve boşluluğun aynı kompozisyon üzerinde ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada dikkat edilen biçimlerin çevre ve mimariyle uyumlu olması göz önünde bulundurulmaya çalışıldı. Kullanılabilirliği, fonksiyonel heykel olması ve aynı zamanda ışık ve hareketi bünyesinde taşıması, heykeli mekan ve mimari içinde düşündüğümüzde mekanları daha yaşanabilir kılma, yeni bir kimlik kazandırma çevreyle uyum ahenk içinde olmaları amaçlanmıştır.

Çalışmada ki ışık gölgenin etkileri, boşluktaki heykelin formuyla bir bütünlük içerisinde. Modern mimarlığın en önemli niteliği olan mekan kavramı, çalışmanın yapım aşamasında dikkati üstüne toplamıştır.

Çalışmanın oturma yerlerinde ki yaslanma yerleri olarak düşünülmüş olup, heykelin bir unsuru olarak kullanılmıştır.

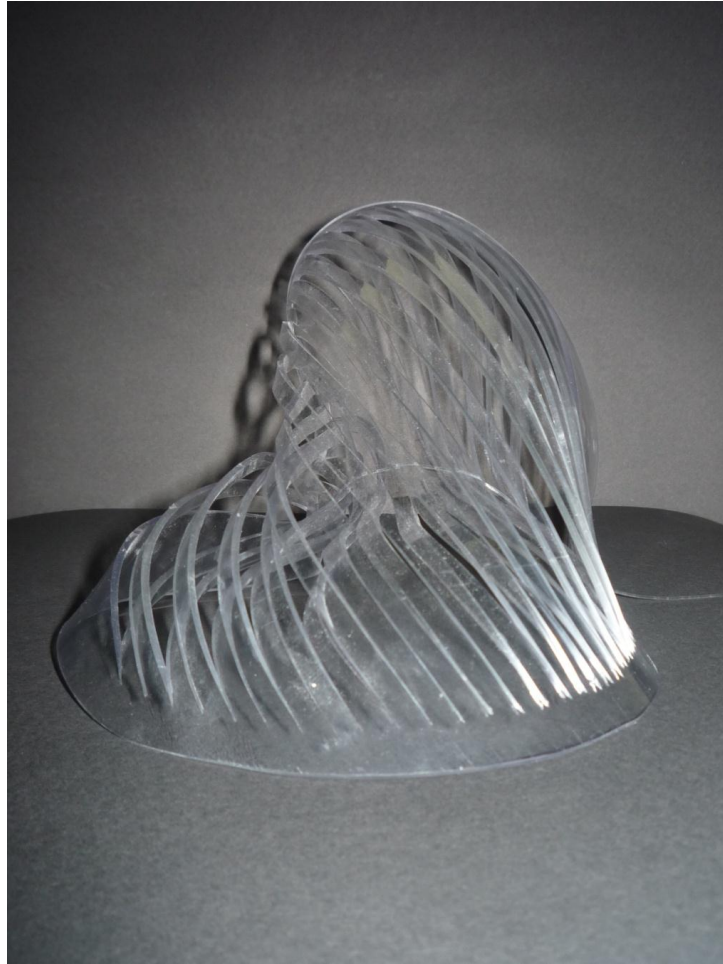


Resim 7.45. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Finike kayığı,” Alçı, 2010

7.6. ÇALIŞMA YAPRAK

Bu çalışma 3 mm PVC malzeme kullanılmıştır. Dışavurumcu bir yaklaşımla, imgesel olarak güçlü gösterilen esnek PVC malzeme, farklı kesim teknikleriyle güçlendirilerek ritmik bir yapıya götürülmeye çalışılmıştır. Bu heykelde boşlukta bir yaprağın rüzgârla birlikteliği kullanılmış izleyicide bir düşünsel hareket yaratma etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu kompozisyonda mekandan aldığı renklerin ışığı yansıtması, heykelin mekan içinde uyum sağlamasını mekanla bütünleşmesini sağlamaktadır.

Bu çalışmayı ortaya koymada, Noum Gabo'nun pvc malzemeyi kullanarak oluşturduğu çalışmaları etkili olmuştur.



Resim 7.46. Hakan ŞENGÖNÜL, “ Yaprak,” 3mm PVC, 2010

7.7. ÇALIŞMA NACRE



Resim 7.47. Hakan ŞENGÖNÜL, “Nacre,” Mermer + Metal, 2008

Heykeller Kamusal alanlardan kurtulup, henüz resim gibi evlerimize girememiştir. Sergilerden ve galerilerden heykel alan sanatseverler çok az sayıdadır. Bu çalışmada amaç, ölçü ve ağırlık olarak hafifletilmiş çalışmanın evlerde ve ofislerde yerlerini alabilmesine azami ölçüde çalışılmış ve amaca bir ölçüde ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu kompozisyonda konu alınarak incinin oluşum evreleri ele alınmış bu tasarım mermer ve metal birlikte kullanılarak tasarlanmış, stabil olmayan metal bir küreyle birlikte ele alınarak tasarlanıp biçimlendirilmeye çalışılmıştır.

Toplum, sanatla birleştiği günden bu yana heykel, günümüzün vazgeçilmez bir hale gelmiştir. Mermerin üzerindeki ışık gölge etkisiyle, metal kürenin üzerindeki ışık gölge etkisi bir bütünlük oluşturarak, mekanın boşluktaki ifadesini yansıtmıştır. Metal kürenin boşluktaymış gibi hissi ise heykele enerjisini artırmış heykelle bütünlük sağlamıştır.

SONUÇ

Yirminci yüzyıl kinetik sanatın en çok değişim ve gelişmeye uğradığı yüzyıl olarak nitelendirilebilir. Bilimsel gelişmelerin estetik duyarlılığa büyük etkisi olmuştur.

Gerçek hareketin sanatta kullanımlısıyla, toplumun düşünsel yapısına paralel olarak sanatı da teknik gelişmelerden dolayı doğrudan etkilemektedir. Zaman ve mekan kavramı heykele dahil olmuştur. Kinetik sanat bilimsel düşüncenin egemen olduğu toplumun ürünüdür. Teknolojik toplumlar düşünce yapıları bilimsel ve akılcı düşüncenin egemen olduğu farklılaşmış toplumlardır. Teknolojik sanat yapıtları üreten toplumlar geleneksel estetik kuramların teknoloji kullanılarak yorumlanmasından çok, endüstri çağının gelişmelerine ayak uyduran sanat yapıtlarıdır. Bu sanat yapıtları bilimin kapılarını sanata açmakla beraber, hareketin temelindeki sorunları sorgulamaktadır. Böylece hareketi oluşturacak olayları, deneysel çerçevede hareketin doğal ya da mekaniksel olduğunu araştırmasına itecektir.

Hareketli heykel, sanatın bilimle en yakın ilişkilendirileceği dalı olarak düşünülebilir. Heykelin modern anlamdaki gelişimi ilk yıllarda üretilen yapıtlar teknik olarak heykelin içine girmiştir. Statik heykelden farklı olarak, izleyici ile yapıt arasında fonksiyona bağlı olarak, doğanın hareketlerini, yerçekimi, rüzgâr, manyetik alan gibi potansiyel güçlerden hareketi açığa çıkarmada heykelin parçası olarak kullanılmıştır.

Bilim ve teknolojinin etkisiyle yoğun ilişki içinde olan modern heykelini savunan ve bu alanların verilerini ve olanaklarını yapıtlarında kullanan sanatçılar, özellikle heykel sanatına yeni anlatım olanakları kazandırdıkları gibi konu açısından da yeni denemeleriyle çağının ilklerini ortaya koymuşlardır.

Sonuç olarak kinetik sanatçıların etkilendiği nokta, doğa hareketlerini işleyişin birbirlerine bağlı düzende çalıştığını ve doğanın mekanik bir düzen içinde bir makine gibi işleyişi ile bağdaştırılabilir. Heykelin vazgeçilmez parçası haline gelen hareket, mekan, zaman kavramları devinim heykellin bir parçası olmuştur. Böylece heykel artık devinimin enerjisi ile özleştiginde farklı görsel etkiler sunmaya başlamıştır.

KAYNAKÇA

- Alkar, Burhan, “Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?”, *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara 1991.
- Artistanbul, “Çağdaş Sanat Buluşması”, *Türkiye Sanat Yıllığı*, İstanbul 2005.
- Artut, Kazım, *Sanat Eğitimi*, Anı Yayıncılık, 2001.
- Artut, Kazım, *Sanat Eğitimi*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2001.
- Baudriard, Jean, *Yeni Sanat Düzeni Ve Çağdaş Estetik İletişim*, Paris 1968.
- Bayraktar, Nuray, “Ankara Bülten” Tmmob Yay., S,47, Ankara.
- Beykal, Canan, “Çevre Ve Olay Sanatı”, *Artist Dergisi*, S.IV, İstanbul 2004.
- Bulat, Mustafa Babayev, Görüş Bulat, Serap *Heykel Atölyesi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 2004.
- Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture*, New York 1973.
- Cömert, Bedrettin, *Mitoloji Ve İkonografi*, Deki Yay., Ankara 1999.
- Çalışlar, Aziz, *Ansiklopedik Kültür Sözlüğü*, Altın Kitaplar, İstanbul 1993.
- Demirbaş, Mete, “Resim Heykel Ve Plastik Sanatlar Üzerine Düşünceler Yargılar”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, IV(32), İstanbul 1985.
- Devrim, Melishan, “Sanatta Kinetik, Heykelde Hareket”, *Art Dekor Dergisi*, S.95, İstanbul 2001.
- E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1986.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Can Yay., İstanbul 2001.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C.1, İstanbul 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C.III, İstanbul 1997.
- Ekici, Armağan, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yky, İstanbul 2004.
- Ersoy, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Bete Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 1983.
- Günel, “Halis, Bir Mimari Tasarımı Kriteri Olarak Rüzgar Enerjisi Tasarımı Kullanımı”, *Emo İzmir Şubesi Teknik Haber Bülteni*, İzmir 2007.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Remzi Kitapevi, C.1, S.2, İstanbul 1992.
- Haydaroglu, Mine, “Fany Torre”, *İlhan Koman Retrospektif*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2005.

- İlkyaz, Atilla, “Popüler Kültür, Kiç Ve Sanat Eğitime Etkileri”, *Resim-İş Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar - 2. Sanat Eğitimi Sempozyumu* Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fak. 28–29–30 Nisan, Ankara 2004.
- Jean; Leymari, “*İmpressionisme Biographical And Critical Study*” C. XI-XII, Skira, Geneve 1955.
- Kemp, Martin, *Vücut Ve Makine*, Dost Yayınları, Ankara 2007.
- Kınay, Cahid, *Sanat Tarihi*, Ankara 1993.
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Bateş Yay., C.I, İstanbul 1980.
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi Ders Notları*, Gazi Eğitim Enstitüsü, Ankara 1974.
- King, Jerry P., *Matematik Sanatı*, Tübitak Yay., Ankara 1992.
- Kocabıyık, Elif, “Arredemento”, *Mimarlık Dergisi*, S.II, İstanbul 2007.
- Korkmaz, Koray, *Makale Kinetik Mimariye Doğru*, İzmir 2000.
- Lionel, Richard “Ekspresyonizm”, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1984.
- Lowry, Bates, *Sanatı Görmek*, (Çev.: N. Yurtsever, Z.Güvenli), T. İş Bankası Yay., İstanbul 1972.
- Marter, M Joan, *Alexsander Calder*, Cambridge University, London 1983.
- Meredieu, Florrance De, *Histoire Marérielle Et İm Matérielle De L’art Moderne*, Bordas-Cultues, Paris 1994.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983.
- Nurettin, Fidan- Erden Münire, *Eğitim Bilimlerine Giriş*, Repa Eğitim Yayınları, Ankara 1988.
- Ögel, Semra, *Çevresel Sanat*, İ.T.Ü., Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977.
- Ponty, Maurice, Merleau, *Göz ve Tin*, Metis Yay., İstanbul 2003.
- Rickey, George, *Sculptures*, Maxwell Davidson Galery, New York 1995.
- Russell, Bertrand, *Mistisizm ve Mantık*, İstanbul 1972.
- San, İnci, *Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1977.
- Sanat Dünyamız, *Alexander Calder* Yapı Kredi Yay., S. 75, Bahar 2000.
- Sartre, Jean Paul, “Calder’in Mobilleri”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, S. 75, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2000.
- Savaş, Remzi, *Modelaj*, Yaykur, Ankara 1977.

- Seylan, Ali, *Sanat-Teknoloji İşbirliği Ekseninde Sanat Eğitiminde Yeni Yönelimler*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara 2004.
- Sönmez, Veysel, *Eğitim Felsefesi*, Anı Yay., Ankara 1994.
- Sözen Metin - Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2001.
- Şenyapılı, Önder, *Her Sözcüğün Bir Öyküsü Var*, Odtü Yayıncılık, İstanbul 2003.
- Temel, *Britanica*, Ana Yayıncılık, (14. Basım), C.VIII, İstanbul 1988.
- Thema Larousse, *Karmaşıklığın Düşünücü Leibniz*, Larousse, İstanbul 1994.
- Toprak, Mehmet, *Modern Sanat*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Tunalı, İsmail, *Estetik Beğeni*, Say Yay., İstanbul 1983.
- Turanî, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- Türkdoğan, Galip, *Sanat Eğitimi Yöntemleri*, Kadioğlu Matbaası, Ankara 1984.
- Walther Ingo, “Art Of The 20th”, *Taschen*, Münih Century 1998.
- Westfall, Richard, *Modern Bilimin Oluşumu*, Tübitak Yayınları, Ankara 2004.
- White, Michael, *İlk Bilgin*, Doğan Yayın Evi, İstanbul 2001.
- Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1999.
- Yılmaz, Mehmet, *Birey ve Sanat Yapıtı Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara 2002.

İnternet kaynağı

Erişim tarihi: 30.12.2011, <http://www.turkish-media.com/forum/topic/183008-vladimir-tatlin-1885-1953/>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı soyadı	Hakan ŞENGÖNÜL
Doğum Yeri ve Tarihi	SİVAS, 25.08.1980
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalında 2004-2008 yılları arasında tamamladı.
Y.Lisans Öğrenimi	2008-2012 Yılları arasında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Heykel Ana Sanat Dalında tamamladı.
Bildiği Yabancı Diller	
Sanatsal Faaliyetler	Katıldığı Karma Sergiler ve Organizasyonlar • 2011 Şarkışla Heykel Sergisi SİVAS • 2011 Cumhuriyet Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi Resim Heykel Seramik Sergisi SİVAS • 2010 Erzurum Sanat Galerisi Heykel Sergisi ERZURUM • 2010 Erzurum AVM Heykel Sergisi ERZURUM • 2010 M.E.B Halk Eğitim Merkezi Gümüş İşleme Sertifikası ERZURUM • 2010 18 Mart Üniversitesi Uluslararası Heykel Sempozyumu ÇANAKKALE • 2009 Devlet Resim Heykel Müzesi Sedat Simavi Salonu Heykel Sergi ANKARA • 2009 Ankara Barosu Heykel SERGİSİ ANKARA • 2009 Hayırseverler Anıt Yarışması KAYSERİ • 2009 Erzurum Sanat Galerisi Heykel Sergisi ERZURUM • 2009 28.Turgut PURA Vakfı Heykel Resim

	Yarışması İZMİR • 2009 6. Alanya Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu ALANYA • 2008 3.Uluslararası Çağdaş Sanatlar Festivali KAPADOKYA • 2008 II. Uluslararası Malatya İnönü Üniversitesi Heykel Sempozyumu N.Sezer Sabahat asistanlık MALATYA • 2008 Sütçü imam Üniversitesi 7. Bahar Şenlikleri Jüri Özel Ödülü • 2008 11. BMC ulusal Fotoğraf Yarışması İZMİR • 2008 Altınyayla Kaymakamlığı “ikiz boğa RYHTON” Ekip Çalışması SİVAS • 2008 6. Cumhuriyet Üniversitesi Tanıtım Günleri SİVAS • 2008 Ankara Barosu Heykel SERGİSİ ANKARA • 2008 27.Turgut PURA Vakfı Heykel Resim Yarışması İZMİR • 2008 Sütçü imam Üniversitesi KAHRAMANMARAŞ • 2008 3.Uluslararası Çağdaş Sanatlar Sergisi KAPADOKYA • 2008 69. Devlet Resim Heykel Yarışması ANKARA • 2007 Ercişli Emrah Anıtı Ekip çalışması N. Sezer Sabahat VAN • 2007 Sivas Valiliği Taş Duvar Örgücülüğü Kursu SİVAS • 2007 Sivas Valiliği Taş işleme Sanatı Eğitimi Kursu SİVAS • 2007 Sivas Valiliği Usta Eller Taş Yontma Kursu
--	---

	SİVAS • 2007 Sütçü imam Üniversitesi 6. Bahar Şenlikleri II. lik Ödülü • 2007 Art forum Genç Sanatçılar ANKARA • 2006 Cumhuriyet Üniversitesi Nöroloji Bölümü Heykel Sergisi SİVAS • 2006 Cumhuriyet Üniversitesi Bilim Anıtı Ekip Çalışması N. Sezer Sabahat SİVAS • 2006 Eğitim Gönüllüleri Vakfı Usta Eller Projesi SİVAS • 2005 3. Cumhuriyet Üniversitesi Tanıtım Günleri SİVAS • 2003 I. Ulusal Kar Heykel Sempozyumu SİVAS
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı kurumlar	
İletişim	
e- posta	hakan_gsf@hotmail.com
Tarih	