



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

DOĞADAN ETKİLENİMLER, CANLANDIRMA VE HEYKEL

Aykut ÖZ

Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2010

DOĞADAN ETKİLENİMLER, CANLANDIRMA VE HEYKEL

Aykut Öz

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2010

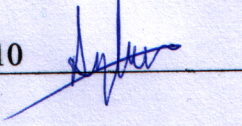
BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ...3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

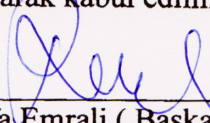
25 . 01 . 2010

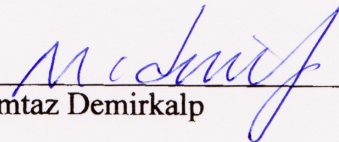
Ayktut Öz

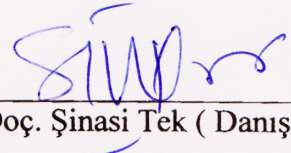


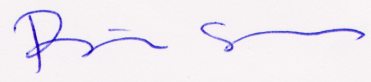
KABUL VE ONAY

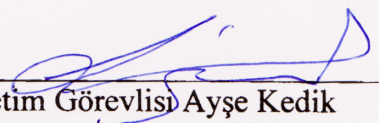
Aykut Öz tarafından hazırlanan “Doğadan Etkilenimler, Canlandırma ve Heykel “ başlıklı bu çalışma, 25 Ocak 2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans sanat eseri çalışması raporu olarak kabul edilmiştir.


Doç. Refa Emrali (Başkan)


Doç. Mümtaz Demirkalp


Yrd. Doç. Şinasi Tek (Danışman)


Yrd. Doç. Birsen Giderer (Resim Bölümü)


Öğretim Görevlisi Ayşe Kedik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prf. Dr. İrfan Çakın
Enstitü Müdürü

ÖZET

ÖZ, Aykut.”Doğadan Etkilenimler , Canlandırma ve Heykel”, Sanat Eseri Çalışması Raporu, 2010 Ankara

Sanatı yaşamdan ayrı tutmak mümkün değildir. Bütün sanatsal çalışmalarda bir şekilde yaşamdan bir şeyler bulunur. Bu tez çalışmasıyla insanın sanatsal çalışmaları ile anlatmaya çalıştığı tüm yaşamsal meselelerin de ötesinde, kendine ait yaşamı olan bir şeyler yaratma, canlandırma isteği olduğu düşüncesi sorgulanmıştır. Girişte canlı ve cansız varlıklar tanımlanmaya çalışılmıştır. Daha sonraki bölümlerde doğa formlarının araç gereçlere ve nesnelere dönüştürülmesi, ardından bunların algılanış biçimleri ile yeniden sanatsal çalışmalarda yapılandırılmaları ve yeni ifadeler oluşturmaları ele alınmıştır. Canlılığın hareketle olan ilişkisi hareket ve heykel, canlandırma ve heykel bölümlerinde örneklerle anlatılmaya çalışılmıştır. Son bölümde ise uygulama çalışmaları konu çerçevesinde biçim dili ve anlatımı ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Yaşam , canlılık , animizm , kinetik sanat , hareket ve heykel, canlandırma ve heykel.

ABSTRACT

ÖZ, Aykut. “Influences From Nature , Animation and Sculpture”, Art work Report, 2010 Ankara

It is not possible to consider art separate from life. There is something about life in all art works. This thesis work is examining the human thought on animating and creating something that has own life. Livings and non-livings are described in the introduction chapter. In the other chapters, transformation of natural forms into devices and objects is examined and then according to their conception, reconstruction of them in art works and conforming new statements are discussed.. Relationship between aliveness and movement is described with examples in “movement and sculpture” and “animation and sculpture” chapters. In the last chapter workshops are explained with formal language end expression in thematic framework.

Key Words

Life, vitality, animism, kinetic art, movement and sculpture, animation and sculpture.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER DİZİNİ	vi
I..BÖLÜM	
I . 1 YAŞAM ;CANLI VE CANSIZ VARLIKLAR.....	1
I . 2 DOĞA NESNELERİ VE NESNELER	2
II. BÖLÜM	
II . 1 ALGILAMA VE ANLAMLANDIRMA.....	5
III. BÖLÜM	
III .1 İFADE VE GÜZELLİK.....	9
III . 2 ANİMİZM.....	11
IV. BÖLÜM	
IV. 1 HAREKET VE HEYKEL.....	15
IV . 2 CANLANDIRMA VE HEYKEL.....	21
IV . 3 UYGULAMA SÜRECİNDE DOĞADAN ETKİLENİMLER , CANLANDIRMA VE HEYKEL	26
KAYNAKÇA	38
ÖZGEÇMİŞ	41

Resim 1 : Marcel Duchamp , Çeşme.....	4
Resim 2 : Alexander Calder, Sirk.....	16
Resim 3 : Alexander Calder, Örümcek.....	16
Resim 4 : Jean Tinguely, New York'a Saygı.....	17
Resim 5 : İlhan Koman , Derviş.....	18
Resim 6 : Theo Jansen , Animaris.....	19
Resim 7 : Ladislav Starewitch.....	22
Resim 8 : Jan Svankmajer , Dimensions of dialogue	23
Resim 9 : William Kentridge, Sihirli Flüt.....	24
Resim 10: William Kentridge, Geçit.....	25
Resim 11: Nefes 1.....	26
Resim 12: Nefes 2	26
Resim 13: Kadın , Erkek	27
Resim 14: Aile	28
Resim 15: Masa Adamı	29
Resim 16: Çarpışma	29
Resim 17: VIZVIZ.....	30
Resim 18: Pleksi Böcekler.....	30
Resim 19: Vladimir Tatlin,Letatlin	31
Resim 20: İktidar	32
Resim 21: Hükümdar	32
Resim 22: Kinetik Heykel Çalışmaları	33
Resim 23: CV filminden bir kare	34
Resim 24: Teşkilat	35
Resim 25: Evrim filminden kareler	37

I.BÖLÜM

I.1 YAŞAM, CANLI VE CANSIZ VARLIKLAR

Genel anlamda yaşam ikiye ayırdığımız varlık türlerinden (organik, inorganik) organik, yani canlı olanların oluşturduğu bir sistem olarak tanımlanabilir. Ancak canlı olanla olmayanın ayırda da mikroskobik boyutlarda düşünüldüğünde anlaşılması zor bir durum oluşturur. Kimyasal olarak ele aldığımızda canlı cansız herşey atom ve atomların birleşmesiyle moleküllerden oluşmuştur. Ama bizim gündelik hayatımızda bu kavramlar önemini yitirir, bize göre canlı olan görsel anlamda değişim gösteren, hareket eden varlıklardır. Collingwood bu konuda şunları söyler;

“Canlı bir bedeni ölü bir bedenden ayıran tek şey, canlı bedendeki bir takım ritmik süreçlerin ve değişmelerin devam etmesi, ölü bedende ise bunların olmamasıdır. Dolayısı ile yaşam, devinim gibi, zaman alan ve anlık varlığı olmayan bir şeydir” (Collingwood 1999:170)

Üzerinde yaşadığımız gezegen olan Dünyanın kendisini dahi canlı kategorisine sokan düşünürler vardır. James Lovelock’un Gaia kuramı insanlarla doğanın geri kalanı arasında insanoğlunun en eski dini olan animizmi doğrulayan bağı yeniden kurar. Gaia kuramı, insanın diğer türlerin üzerinde olması gibi bir durumu kabul etmez. Bu kurama göre tüm türler eşittir. Gilles Deleuze ise hayatın gücünün(ama yalnızca insan hayatı değil her türlü hayatın gücünün) sorunlar geliştirme gücü olduğunda ısrar ederdi. Organizmalar, hücreler, makineler ve ses dalgaları hepsi hayatın karmaşıklığına, hayat sorununa veya hayatın “sorunsallaştırıcı” gücüne verilen karşılıklardır. Yani canlılık kavramı için farklı yorumlarda bulunmak mümkündür ve bilim ilerledikçe birçok kavram gibi yeni tanımlar edinecektir. Tüm bu tanımlar hem bilimi, hem felsefeyi, hem de sanatı etkileyecektir. Ancak sanatın insan hayatını odak aldığını düşündüğümüzde canlılık kavramı biçime, renge, çizgiye dönüşürken temel izlenimlerin, yani hareketin, devinimin, değişimin etkisinde yansıtıldığını görürüz.

I.2 DOĞA NESNELERİ VE NESNELER

Sanatın temel kaynağı insan hayatını etkileyen en büyük güç, kendisinin de parçası olduğu doğadır. Bu gücü anlamak için bilimsel araştırmalar, keşifler, buluşlar yaparız. Sanatsal çalışmalar için doğadan ve bizim doğa kaynaklı üretimlerimizden esinleniriz.

İnsanın ilk üretimleri üç boyutludur. Bunlar sanatsal amaçla değil, hayatın devamı için gereksinilmiş ilkel aletlerdir. Günümüzden yaklaşık 2,5 milyon yıl önce yaşamış olan Australopithecuslar (Hominit sınıfına dahil) uzun süre alet kullanmadan yaşamışlardır. Ancak daha sonra Güney Afrika'da yaşamış Australopithecusların ilk aletlerini hayvan kemikleri, boynuzları ve çenelerini kullanarak yaptıkları anlaşılmıştır. Özbek'in bu konuda aktardıkları;

"Dart'ın Osteodontokeratik adını verdiği kemik-diş-boynuz üçlüsünden oluşan Australopithecus kültürü büyük bir olasılıkla taş teknolojisinden önceki aşamayı simgeler." (Özbek 2000:124)

şeklindedir.

Daha sonra üretilen taş aletler de bu ilk örneklerden yola çıkılarak yapılmıştır. Yani sanatsal bir amaç güdülmese de doğa formlarından yola çıkılarak yapılmış, belki de insanın doğayı gözlemlemesine öncülük etmiş ilk nesnelerdir. Bu nesnelere üretim sürecini Childe şöyle açıklar;

"Diğer hayvanlar gibi insan da, dış dünyayla etkileşimini ondan geçimini sağlamasını ve onun tehlikelerinden kaçmasını, başlıca araç ve gereçleri aracılığıyla başarır: Yani teknik dile söylersek, kendini çevresine uydurur ya da hatta çevresini ihtiyaçlarına göre düzeltir. Ancak diğer hayvanlar tüm araç gereçlerini bedenlerinin bölümleri olarak üzerlerinde taşırlarken, bir insan yavrusu bu tür araç gereçlerle dünyaya gelmez. Kırık bir daldan ya da taş parçasından yapılmış en basit bir alet bile, uzun bir tecrübenin, sına ve yanımların, zihinde tutulan, hatırlanan ve birbirleriyle karşılaştırılan izlenimlerin meyvesidir. Onu yapacak beceri, gözleme, hatırlama ve tecrübeyle kazanılmıştır." (Childe 1995:12-13)

Yaşayan organların yerlerine yenileri konamaz. Dış dünyanın koşullarına uymanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır bu organlar; hayvanlar kendi organlarıyla yetinmek zorundadır. Ama insanlar hayatta kalabilmek, karnını doyurabilmek gibi ihtiyaçları nedeniyle ürettikleri araç gereçleri değiştirme şansına sahiptirler. İnsan yalnızca yaşayan organlarına bağlı kalmaması sonucu olarak, zaman içinde doğanın oluşturduğu koşulların dışında kendine özgü, kendi istekleri doğrultusunda yaşama koşulları oluşturmuştur.

"Doğayı yeni bir gözle görebilme, olayları önceden kestirip onlara yön verebilme olanağını ancak cansız, yerine başkası konabilir, değiştirilebilir araçlar yaratır." (Fisher 1995:21)

Bugün elimizde bıçak tutarken, aklımıza onun ortaya çıkışını sağlayan taş parçası ya da hayvan dişi gelmiyor. Yeni bir nesne üretirken onun ilk çıkış noktasına bakmıyoruz, en son geldiği noktadan yola çıkıyoruz. Sanat eserlerinin üretiminde de benzer bir durum söz konusudur. Paul Klee bunu şöyle anlatır;

"Biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde, noksansız sonuç, noksansız son değildir. Onu, oluş (tekevvün) olarak, devinim olarak düşünmek gerekir. Onun varlığı evrimdir ve o, görünüşle yalnızca kötücül bir görüntü, tehlikeli bir düşgörümdür." (Klee 1997:53)

Doğanın değişkenliği ve sürekliliği içinde yaşadığı evrim, doğanın bir parçası olan insanı da, bu gelişime uyum sağlaması için zihinsel bir evrime sürüklemiştir. Bu zihinsel evrim içinde sanatın evrimi de bir süreklilik kazanmıştır. Önceleri teknik beceri: Görüneni görüldüğü gibi yansıtma, perspektif oluşturma gibi belli bir süreç geçiren resim ve heykel sanatı, artık görünen bilinen dış dünyanın nesnelerini yansıtmak yerine yine bildiğimiz, gördüğümüz şeylerden yola çıkan, ancak farklı bir biçim diliyle kendine ait bir yaşam, dünya oluşturmaya yönelmiştir. Deleuze ve Guattari bu konuyla ilgili şunları söyler;

"Resim, insan ve hayvan biçimlerinin benzerliğini belirterek bize bunlardaki değişimi gösterecek olan çizerin ustalığından başka bir şeye gereksinir: Tersine, biçimleri eritebilecek ve bir şey ayırtedilemezliklerinin utkusu veya anıtymışçasına yükseldiği için, kimin hayvan kimin insan olduğunun artık bilinmediği, öylesi

bir bölgenin varlığını dayatabilecek bir temelin gücü gerekir; Goya, veya hatta Daumier, Rodin böyledir." (Deleuze-Guattari 1992:155-156)

Anlatılmak istenen duygular ve insanın temel meseleleri aynı olsa da, sanatçılar yaşanan dönemle beraber o dönemin yaşamsal gereklilikleri ve teknolojisi ölçüsünde yeni malzemelerle yeni anlatım yöntemleri geliştirirler. Artık insan üretimi nesnelere de tıpkı doğa formları gibi sanatsal anlatımlarda etkin rol üstlenirler.



Resim 1 : Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır İdrar Kabı,1917

Nesnelerin hayatımızda edindikleri yer, aynı zamanda hayatı biçimlendirmeye başlaması ile sanatsal çalışmalarda kavramların imgelere dönüştürülmesinde önemli bir yer edinmelerine olanak tanımıştır. Duchamp'ın küçük bir müdahale ile sergilediği Çeşme adlı çalışması (resim 1), nesneyi kendi anlamının ötesinde bir kavramla sanatsal bir nesneye dönüştürmesi ile sanat dünyasında yeni bir kapı aralanmıştır.

II. BÖLÜM

II. 1 ALGILAMA VE ANLAMLANDIRMA

"Sanat eserlerinin üretiminde, sanatçıların etkilenip kullandıkları nelerdir?" sorusuna görebildiğimiz, duyabildiğimiz kısacası algıladığımız her şey cevabını vermek mümkündür. Sanatın kendi içinde bir evrime girmesiyle bu etkilenilen şeylerin arasında sanat eseri de önemli bir yer edinmiştir. Sanatçılar belli bir kültür, sanat birikimi oluşturduktan sonra, doğayı ya da çevrelerinde bulunan nesnelere bir kenara bırakmazlar ama, hem yapılanları tekrar etmemek hem de teknik anlamda bir bilgi alış-verişi sağlamak için birbirleriyle etkileşimde bulunurlar. Önemli bazı akımların ortaya çıkışında da bu etkileşimlerin rolü olduğu görülür. Sözelimi Kübizm'in çıkış noktasında Afrika Sanatının etkisi olduğu bir gerçektir. Yine de hiçbir sanatçı bir çalışmaya başlarken, önüne başka bir sanat eseri alıp ondan esinlenerek işe başlamaz ya da bilinçli bir şekilde kafasından başka sanat eserleri geçirerek onlardan yeni bir şey üretmek istemez (yorumlamalar hariç). Genellikle çıkış noktasında sanatçıya özgü, onu etkileyen bir doğa formu ya da günlük yaşantısında önemli bir yer tutan veya onu etkileyen bir nesne ya da nesnelere bulunur. Worringer nesnenin sanat çalışmalarındaki algısı için şunları söyler;

"Nesnelere sanat yoluyla belirlemek, ona göre, nesnelere olabildiği ölçüde görünüş biçimlerinin koşulluğundan ve dışsal karmaşık hayat düzeni ile bağıllığından arındırmak ve böylece de duyulur algının tüm aldaticılığında kurtarmak demektir." (Worringer 1985:134)

Bu bizim dışımızdaki obje, ister doğadan olsun isterse günlük hayatımızdan bir nesne olsun, bize göre içinde başka bakış açılarının görülemediği, kendi hayatımızdan kaynaklanan bir değer taşır. Kagan;

"Sanatsal bilginin alanına giren her nesne, (kendinde şey) olarak değil, insanlaştırılmış, manevileştirilmiş, toplumsal önem taşıyan bir şey olarak, yani değer olarak alınır. Varlığın içerdiği değer doğrudan doğruya sanatsal bilginin nesnesi olur; bundan dolayı, insanın gerçeklikle olan ilintisi: Çevresini algılayış, yaşayış, zihinsel olarak özümseyiş şekli ve tarzı, o nesnenin sınırlarının

ötesine geçmemekte, tam tersine, onu kendi içinde, kendi nesnel içeriğine sıkı sıkıya bağlı, belirli bir yanı olarak varolmaktadır." (Kagan 1982:230-231)

Weber de, bizim için anlamlı olan şeyi bilme sorununu herhangi bir nesne konusunda ortaya koymak olasıdır der. (Weber 1993:13)

Nesnelerin sadece dış dünyada algılandığı biçimiyle değil, bizim için daha çok hatırlama, düş kurma durumlarında anlam kazandığını görürüz. Ancak algılama sorunu karşısında herkesin algıladığımızı kabul ettiği fiziksel nesnelerin varolduğu inancının incelenmesi konusunda, A.J. Ayer bir takım deneyler yapmıştır. Ayer bildiğimiz, sıradan görme eylemini bir deney olarak kabul etmiş ve yaptığı deneylerden nesnelere, değişik gözlemcilere ya da değişik koşullar altındaki aynı gözlemciye farklı görünüşlerdir; ayrıca bunların, görünüş biçimlerinin de ışığa, gözlemcinin konumuna ya da sinir sistemine göre değiştiği görülmüştür. Bu şekilde bize anlamlı gelen, etkileyici bulduğumuz bir nesne bir başkasına önemsiz, hatta itici gelebilir ya da bunun tam tersi bir durum olabilir. Ancak Ayer'in deneyinden de anlaşıldığı gibi bizim kendi içimizdeki değişkenlik ve doğal ortamın, atmosferin değişkenliği gözönüne alınacak olursa, bizi neyin, nasıl, ne zaman etkileyeceği belli değildir.

"Giacometti varlığın mutlak doğruluğundan ziyade, aslında algılamanın hiç de kesin olmadığına parmak basmayı tercih eder. Şöyle kısa bir bakış, bu yüzlerin ayrıntılardan iyice arındırılmış olduğunu ortaya koymaya ve ayrıca aniden Diego ya da Anetta'yı anımsamamıza yeter. Giacometti'nin öznelliğinin ipuçlarıdır bunlar." (Sartre 1998:77)

Algılamamız sonucu, bütün algıladıklarımız arasından bazıları belli bir süreç içinde bizimle bütünleşmeye, bizim bir parçamız haline gelmeye başlar. Artık onu görmesek de bizimle birliktedir. Hermann Hesse'nin 'İçte ve Dışta' adlı hikayesinde de benzer bir durum anlatılır. Hikayede önemsenmeyen hatta hoş gitmeyen bir heykelin, bir süre sonra sahibinin bir parçası haline gelmesi, sonuçta heykelin kırılıp yok olsa da sahibinin zihninde varlığını sürdürmesi anlatılmaktadır.

"İnsanın, benliği nesneden uzaklaştırma ya da koparmanın bir sonucu olarak simge doğar. Ayrıca kişinin nesneyi kavrama yoludur bu. Kavramları simgeler yoluyla oluştururuz ve insan dünyayı, kavramsal düşünceden yararlanarak ele geçirmiştir. Suzanne Langer'in belirttiği gibi, simgeler ve göstergeler çoğu zaman aynı düşünülmeyle birlikte simgelerin göstergelerden farklı işlevleri vardır. Göstergeler düz anlamda nesnelere gösterir; oysa simgeler yan anlamla kavramları gösterir. Bir kez kavram oluşturduktan sonra da düş gücümüzü kullanabiliriz. Nesnenin o anda orada bulunması gerekmez artık; orada yokken de biz onu düşünebiliriz." (Storr 1992:180)

Nesneler oluşturdukları simgeler ve kavramlarla sanatçının zihninde, ağır bir süreç içerisinde o nesne olmaktan çıkarlar. Sanatçılar bu şekilde kendileri için takıntı haline gelen bu nesnelere biçime dönüştürürken, bu kavramların oluşturduğu kırılmaları, tıpkı optik yanılsamalarda olduğu gibi (su içindeki nesnenin dışarıdan görünüşü) yansıtırlar. Sanatçı çoğu zaman tek bir nesne üzerine sürekli çalışır ve belki de artık oldu dediğinden değil, yorulduğundan belli bir aşamada bırakır. Çalışma aşamasının önemini "Biçim, noksansız bir ödev gibi, yetkin olduğu zaman kötüdür. Biçim sonudur, ölümdür. Oluş yaşamdır." sözleriyle anlatır Klee. (Klee 2006:54)

Nesneleri, bizim için simgeye dönüşmelerini ve kavramları işaret etmelerini sağlayan: Onları kendimiz gibi ifadeli varlıklar olarak görmemizden kaynaklanır. Belli nesnelere takıntı haline getirmemiz belki de onlarda, kendimize ait ifadelerin ip uçlarını görmemizdir.

Kendi organik canlılığımızı nesnelere dünyasına objelerine aktarmamızla oluşturduğumuz, aslında güvenilir bir dünyadır. İnsanların içgüdü adını verdikleri şey de aslında dış dünyadan gelebilecek tehlikelere karşı bir tür savunmadır. Bu savunmanın, bu kendini güvende hissetmenin sembolleri olarak sanat eserlerini kullanırız. Sanat eserlerinde nesnelere kendimize yaklaşmış olarak görüp, dış dünyayı tanıdık, kendimize ait bir mekan haline getiririz. Yani sanat eserleri insanla dış dünya arasında uzlaştırma görevi üstlenmiş sihirli nesnelere bizim için. Worringer;

"Klasik sanat duygusu, insan ve dünyanın aynı birbiri içinde eriyişini (içkinlik), bütün yaratılan şeylerin insani olarak canlandırılmasından kendini ifade eden aynı birlik bilincine dayanır. Burada da varsayım şudur ki, "insan doğası dünya ile bir olmayı bilir ve bundan ötürü objektif dış dünyayı, insanın iç dünyasına katılan yabancı bir şey olarak hissetmez, tersine, dış dünyada kendi duyularına karşılık olan karşı-tasavvurları tanır." (Worringer 1985:129-130)

İnsanla dış dünya arasındaki hesaplaşma süreci doğal olarak yalnız insanda gerçekleşir ve gerçekte içgüdü ve akıl arasındaki hesaplaşmadan başka bir şey değildir. İnsan bu durumda hep aklın yanında yer alır. Duyguların olayları, nesnelere yani bizim dışımızda kalan her şeyi kendine göre yorumladığı, aklın ise bunları belli bir mantığa oturttuğu düşünülür.

III. BÖLÜM

III. 1 İFADE VE GÜZELLİK

Canlılık ve anlatımın yani ifadenin oluşumunda belli canlı varlıkların hareket edişleri ve buna bağlı anatomik yapılarından dolayı bizim için öne çıktıkları ve bu canlıların diğerlerine göre daha güzel olarak tanımlandıkları görülür. Tunalı güzellik için;

"Güzellikçe balığı midyeden, atı eşekten, aslanı fil ya da gergedandan ve insanı ise bütün canlılardan üstün tutarız. Her ne kadar bütün bu canlılar türsel kurala uygun, tipik ve yetkin iseler de. Bir eşek ile bir ata bakarsak, eşeğin hareket yönünden ağır, bundan ötürü de canlılıktan yoksun, organları orantısız ve ifade yönünden etkisizdir. Buna karşılık atın hareketleri kıvrak, canlı, bedensel organları uyumlu ve dengeli, ifade gücü üstündür." (Tunalı 1989:205)

der.

Buna benzer ifade farklılıklarını cansız nesnelere statik de olsa bulabiliriz. Bulduğumuz bu tarz doğa formları ve nesnelere zihnimizde daha farklı biçimlere dönüşürler. Ancak bu bahsedilenler genel olarak doğru da olsa biraz yüzeysel bir izlenimin çıkarımları gibidir. Çünkü sürekli izlenimler içinde bulunan bir sanatçı için bütün olarak bir at, bir kaya parçası ya da insan yapımı bir nesne bir ifade aracı olmayabilir. Sanat eserinin özünü oluşturan nesne ya da nesnelere, izleyicinin sanat eseri ile karşılaştığı anda oluşan etkiler de, belli bir kompozisyonun oluşmasında sadece araç konumundadırlar. Bu nesnelere sanatçı için önemlidir; ancak bu nesnelere önemleri, sanatçıya farklı çağrışımlar uyandırıyor olmaları, sanatçının yaşamında özel bir yer edinmelerinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla izlenme halinde önemli olan bu nesnelere kendilerinin değil bu çağrışımların izleyiciye ulaşmasıdır.

Nesnelere kurduğumuz duygusal bağ, onlara kendi duygusal dünyamızda yeni görüntüler vermemizle sonuçlanır. Bu bir anlamda iki iyi arkadaş arasında verilen bir parola, bir şifre gibidir. İzleyici konumunda iken bu kişisel şifre, eserin adına bakılmaksızın çözümlenemeyebilir çoğu zaman. Ama artık önemli olan kökeni değil, şimdi var-olan kendisidir. Ve güzel olan da budur, ki tıpkı kök halinde olduğu gibi bu değişmiş hali ile de herkes için farklı anlamlar taşımaktadır.

Örneğin Jean Arp'ın 'Oval Tasta Donmuş İnsan' adlı heykeline bakarken, o noktaya gelmesindeki aşamalar çok da önemli değildir. Önemli olan izlediğimiz anda bizde uyandırdığı etkilerdir. Dada hareketine Cobra grubundan katılan Asger Jorn'un da söylediği gibi:

"Bir şeyin, ne olduğu onun şimdiki zaman içindeki varlığında yatar. Onun ne olduğu ve ne olacağı beni ilgilendirmez. Önemli olan ve beni ilgilendiren şey gördüğüm nesnelere karşı karşıya (yüz yüze) gelmek, onları tecrübe etmektir." (Genç 1983:167)

İzleyici heykelle karşılaştığı anda, aldığı etkiler de artık izleyici için belli bir kompozisyonun oluşumunda sadece araçtırlar. Bu nesnelere sanatçı için önemlidir ancak önemleri sanatçıya farklı çağrışımlar uyandırmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla izlenme halinde önemli olan, nesnelere kendilerinin değil, bu çağrışımların izleyiciye ulaşmasıdır. Aynı zamanda iyi bir gözlemci olması gereken sanatçı beklenmedik, umulmadık nesnelere faydalanabilir. Birçok sanatçının fotoğraflardan faydalandığı bilinmektedir. Örneğin Francis Bacon birçok eserinde ifadeleri yakalayabilmek için fotoğraflardan yararlanmıştı. Belli ayrıntılar belli enstantaneler birçok farklı ifade olanakları sağlayacaktır. Herkesçe yaşanan bilinen duyguların, klişeleşmiş biçimlerin de silinebileceği görülecektir. Bu konuda verebilecek iyi bir örnek de, nesnelere kendi anlamlarının dışında, birbirleriyle de bir anlam kazanmayan yapısal (estetik-orantısız) bir ilişkide sunan film yönetmeni David Lynch'in sözleridir;

"Şeylere adlarıyla yaklaşmayıp onları resim olarak görebildiğim anda, inanılmaz ölçüde güzel olabilirler. Örneğin bir reklam sayfasındaki bir elması alın; kadife döşeli bir kutu içindeki bir elması; öte yanda uzun süre durmuş domuz yağını alıp, deri hastalığı olan bir kadının sırtına sürün. Sonra bir böceğin ışıldayan, parıldayan başını kesip bu yağın ortasına koyun; sonuç olarak estetik bakımdan tamamen aynı şeyi elde edersiniz; ama elmas resmi insanlara güzel gelirken ötekisi itici gelecektir; oysa hemen hemen aynı görüntüdür ikisi de." (Lynch 1997:37)

III. 2 ANİMİZM

Belirli bir güzellik estetik anlayışı aslında hiçbir zaman olmamıştır. Günümüzde halen hayatını sürdürmekte olan ilkel kabile yaşamlarında, çok farklı güzellik anlayışları vardır. Afrika'da bir kabiledede bir kadın, ölen kocasının kurumuş ayak derisini boynunda taşıyabilmektedir. Bu tip örnekler modern insanda ürkütücü hatta iğrenç gelebilir; ancak bu anlamda animistik (cansız varlığa ruh verme) davranış örneklerini daha günümüze uygun bir düzlemde sürdürmekteyiz. Evlerimiz bu tip atılamaz nesnelere doludur. Freud bu konuda şunları söyler;

"Wundt, ilkel animizmin insanlığın doğal hali'nin bizce gözlenebildiği lde doğal halinin- spiritüel bir ifadesi sayılmak gerektiğini söylüyor. Vaktiyle, Hume da Natural History of Religion'unda cansız olanın canlılaştırılmasını doğru ve haklı bulmakta şöyle demektedir: İnsanoğlunda, bütün diğer varlıkları insana benzer şekilde düşünmek ve alışık olup çok yakından bildiği bütün nitelikleri nesnelere atfetmek yönünde evrensel bir eğilim vardır." (Freud 1996:109-110)

İlkel insanın hayatında animizm belli bir düzeni, sistemi, dinden, bilimden önceki bir yaşayış biçimini temsil eder. Günümüzde belli nesnelere kendi taşıdıklarının dışında ve üstünde değer versek de hayatımızı yönetecek boyutta bir yaşama sistemi olarak görmeyiz. Sanat eserlerinde, bu eserlerin oluşmasına kaynaklık eden doğa formları ya da nesnelere bir canlandırma, onlara farklı anlamda bir hayat verme isteği görülmektedir. Ancak bu animistik sistemdeki gibi gerçek hayatı yönlendirme, değiştirme amacı ile yapılmaz. Zaten özellikle günümüzde kullanılan nesnelere yapısal değişime uğramaları (soyutlanmaları) bu sistemle hiç bağdaşmaz. Yine Freud;

"Gilyak avcısı ormanda bir avın izini sürerken, evde kalan çocukların tahta ya da kum üstüne resim çizmeleri yasaktır; yoksa ormandaki patikalar tıpkı resimdeki çizgiler gibi birbirine karışır ve avcı dönüş yolunu bir daha bulamaz." (Freud 1996:115)

Sanattaki bu canlılık kazandırma, büyüsel bir törenle hayatın yönünü değiştirme amacıyla yapılmaz. Sanat eserleri hayatın gidişatı içinde gördüğümüz şeylerden kaynaklık eden, ancak daha farklı değişime uğramış bir dünya sunar. Daha doğrusu bizim dışımızdaki bir bakış açısını onun iç dünyasına sunar. Gombrich;

"İnsanı insan kılan, onun önem bakımından eşdüzeydeki üç yeteneğidir: Yeni nesnelere üretip, bunlardan birer araç olarak yararlanma, varolan nesnelere yeni amaçlar için kullanma ve doğal nesnelere yerine yapay, çoğu kezde birincilerden daha iyi nesnelere geçirebilme yetenekleri." (Gombrich 1992:107)

Günümüzde sanatçıların bir çoğu kendine ait nesnelere üretmek istemektedir. Bunlar bilinçli bir şekilde belirlenmiş nesnelere yola çıkmamaktadır. O zamana değin kafasında yer etmiş biriktirdiği görüntülerin kendi yaşam tarzları beğenileri doğrultusunda, plansızca oluşturduğu yeni biçimlerdir. Aktarım sırasında belirli genel sanat değerlerinin (denge, boşluk doluluk, kütle...) uygulanmasıyla sanat eserleri oluşmaktadır.

Giacometti, Henry Moore gibi sanatçılar doğa formlarından yararlandıkları halde tüm eserlerinde model kullanmamışlardır. Gombrich bunu şöyle anlatır;

"Moore, modeline bakıp yapıta başlamıyor, tersine taşa bakarak işe koyuluyor. Daha taşı parçalamadan, ondan birşeyler çıkarmak istiyor. Fakat sakılganlıkla, ilerleyerek, taşın ne "istediğini" bulmaya çalışıyor. Eğer taş insan figürünü sezindiriyorsa, elbette daha iyi. Ama bu figürde Moore, kayanın cisimselliğinden ve yalınlığından bir şeyler korumak istiyor. Taştan bir kadın yapmak istemiyor, kadını sezindiren bir taş yapmak istiyor. XX. yy'ın sanatçılarına, ilkelerin sanatında bulunan değerlere ilişkin yeni bir tavır olmuştur." (Gombrich 1992:467)

Bunun dışında her sanatçıyı bırakmayan belli kendilerine ait biçimler formlar oluşur zaman içinde. Yaptığı eserde kendinden bir parça, onu temsil eden bir elçi gibi görür sanatçı. Sözceliği bolluk, olgunluk, doğurganlık düşünceleri çağrıştıran yuvarlak biçimler Henry Moore için heykellerine insanca doğal bir canlılık katmaktadır.

Her form ,bir sanat çalışması olmadan da canlı olabilir. Örneğin: her hayvan ya da insan, her ağaç ve çiçek canlıdır: Fakat sanat çalışması bu canlılık kuvvetinin

yoğunlaşmış duygusudur. Brancusi'nin çalışmasını oluşturan bu fark, modern heykelin gelişimi için büyük önem taşımaktadır. Read bunu şöyle dile getirir;

"Brancusi 'Taşınızı yontarken; materyalinizin canlılığını ve ona has özelliklerini keşfedersiniz. Eliniz materyalin düşüncelerini sezer ve izler.'" Modern heykelde oluşturulacak biçimin kullanılan materyalin yapısıyla beraber düşünülmesi Brancusi dönemlerinde ortaya konmuştur. Metal istiyorsa metale yönelik ağaç ise ağaca, taş ise taşı biçimlendirmeli heykeltçi. Zenci sanatında materyali anlamak, alet kullanımı ve olanaklarını görmekte içgüdüsel bir ustalık görülür. Brancusi'ye göre "canlandırma" sanatı, ağaç oymacılığında Akdeniz medeniyeti ve Romanya köylüleri etkisinde kalmış Afrika kabileleri tarafından korunmuştur. Animistik bir karakter gösteren Brancusi yine de sanatında yapısal öğeleri göz ardı etmemiş, aksine "canlılığın değerli olması için yapı mükemmel olmalıdır" demiştir." (Read 1984:191-192)

Canlılık kendiliğindenlik demek değildir. Belli bir süreklilik gösteren her nesne ya da kavram belli bir düzen bir yapı içinde hayat kazanmakta ve bu sayede belli bir zaman diliminde kalıcı olmaktadır. Sanat eserleri de sanatçılar tarafından ortaya konulduktan sonra, sanatçıdan bağımsız kendine özgü bir yaşam sürer. Farklı bakış açılarıyla yeni anlamlar kazanır, farklı etkiler sunarlar. Ersoy'a göre;

"İnsan zihninin en kuvvetli ihtiyacı eşya ve olaylara bir düzen vermektir. Düzensizlik zihin için yokluk ifade eder. Düzen ise insanın kendi varlığını anlamasının ana koşuludur. Bu bakımdan sanat bir düzene koyma işidir. Sanatçı dış dünyanın çeşitliliği ve değişikliği ile iç dünyanın çeşitliliği ve değişkenliği bir sentez içinde birleştirir." (Ersoy 1983:13)

Sanatçı bakımından, doğa ile diyalog quanon (kaçınılmaz, vazgeçilmez) durumunda sürer. Sanatçı insandır, doğanın tabanında, doğanın parçası olduğu için, o da doğaldır. İnsanın sanatsal dünyada izlediği yolların, sayı ve çeşit bakımından gösterdiği çeşitlilik, doğada yapılan çalışmada olduğu gibi, onun yalnızca içinde yer aldığı, yararlandığı çevreye karşı duyduğu duruma bağlı kalır.

Doğadaki çeşitliliğin insanın sanatsal çalışmalarındaki çeşitlilikten çok daha fazla olduğu hatta bu çeşitliliğin sınırlarını bilemediğimiz ortadadır. Öte yandan sanatçı her ne kadar büyük bir dünyada yaşıyor ve bu dünyadan teknoloji sayesinde haberdar oluyorsa da onu en çok ve sürekli bir şekilde etkileyen yaşamakta olduğu kent, orman köy ya da her ne isedir. Amerika'da hala söz konusu olan bir zenci sanatı, kızıl derili sanatı vardır. Ve bu sanatçılar Avrupa kökenli olan yerleşeli çok uzun zamanda olsa bu kimliklerini koruyan beyaz sanatçılardan farklı bir şeyler ortaya koymaktadırlar. Yaşanılan çevre ve sahip olunan kültür çizgisinde, yapılan sanat eserlerinden farklı şeyler hayatta tutulmaya çalışılmaktadır ve oluşan kültür farklılıkları sonucu belli nesnelere bazı toplumlarda artık kullanım dışıdır ve kendi içinde anlam kazanan yeni bir nesne gibi görülür.

Osman Dinç'in ayrı bir anlam yüklemekten sadece kendi işlevlerinden arındırdığı saban, çorba kepçesi, yoğurt kabı gibi nesnelere işlevi ve bu işleve yönelik biçiminin özünden koparmadan heykelleştirir. Böylece nesne, heykel formunda yeni bir anlam ve yaşam kazanır. Bu heykellerin sergilendikleri değişik mekanlarda tarım kültürünü, artık geride bırakmış olan toplumlar bu eserlere çok daha farklı bakabilmektedir.

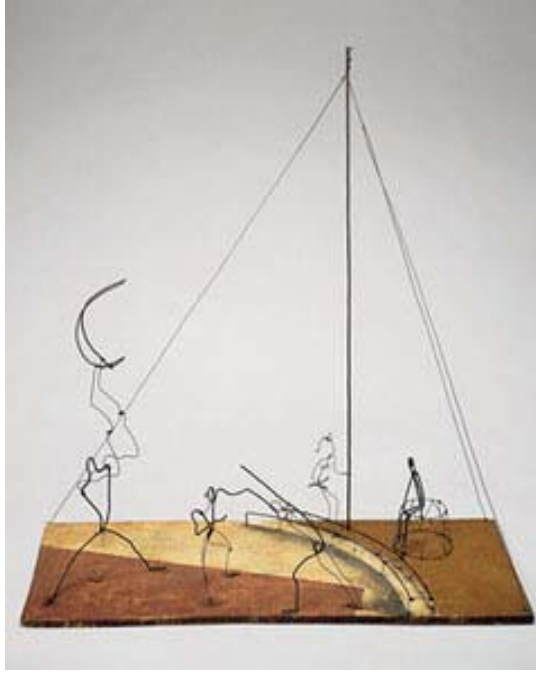
Nesnelerin kendi anlamları ya da işlevleri dışında, hareket yoluyla yeni bir canlılık ve anlam da kazandıkları görülür. Kinetik heykel çalışmaları, bilinen doğa formları ve nesnelere heykel plastiğinin kazandırdıklarının dışında, hareketin yarattığı etki ile yeni bir anlayış getirir.

IV. BÖLÜM

IV. 1 HAREKET VE HEYKEL

“Hareket duyumsamanın açıklamasını vermez, buna karşın hareketin açıklaması duyumsamanın esnekliğinde, vis elastica’sında bulunur. Kafka’nın veya Beckett’in yasasına göre, hareketin ötesinde hareketsizlik olacaktır; ayakta durmanın ötesinde oturmak, oturmanın ötesinde uzanmak, en sonunda dağılmak olacaktır.” (Deleauze 2009: 46)

Heykel diğer plastik sanat dalları ile karşılaştırıldığında içinde en fazla hareket barındıran daldır. Sadece etrafında bile dönülse ışığın üzerinde nasıl dans ettiği fark edilir. Klasik döneme ait son derece gerçekçi bir heykel,sözgelimi Michelangelo’nun Musa heykeli duruşuyla ve ifadesiyle izleyiciye adeta dondurulmuş ya da taşlaşmış canlı bir insan gibi görünür. Bu canlı ifadenin ve duruşun oluşumunda heykeltıraşın taşı yontarak yönlendirdiği, adeta yönettiği ışığın rolü büyüktür. Ancak tüm bu hünere rağmen daha fazla beklentileri vardı belki de sanatçıların. Bu beklentiyi en güzel anlatacak örnek Donatello’nun Zuccone’si üzerine çalışırken,”Konuş, konuş artık!” şeklindeki yakarışıdır. Tüm bu beklentiler,sanatın doğanın etkisi dışında arayışlara girdiği 20. yüzyılda farklı cevaplar buldu. Duchamp New York’ta 1919’la 1925 yılları arasında desenleri gramafon üzerinde dönerken bir hareket oluşturan kartondan plaklar, helezonlar çizen elektrikli bir “optik makine” tasarladı. Rus konstrüktivistler Gabo ve Pevsner de gelecekte sanatta hareketin hakim olacağını düşünüyorlardı. Alexandre Calder ise heykelde hareket olgusunu çok daha farklı noktalara taşıyacaktı.

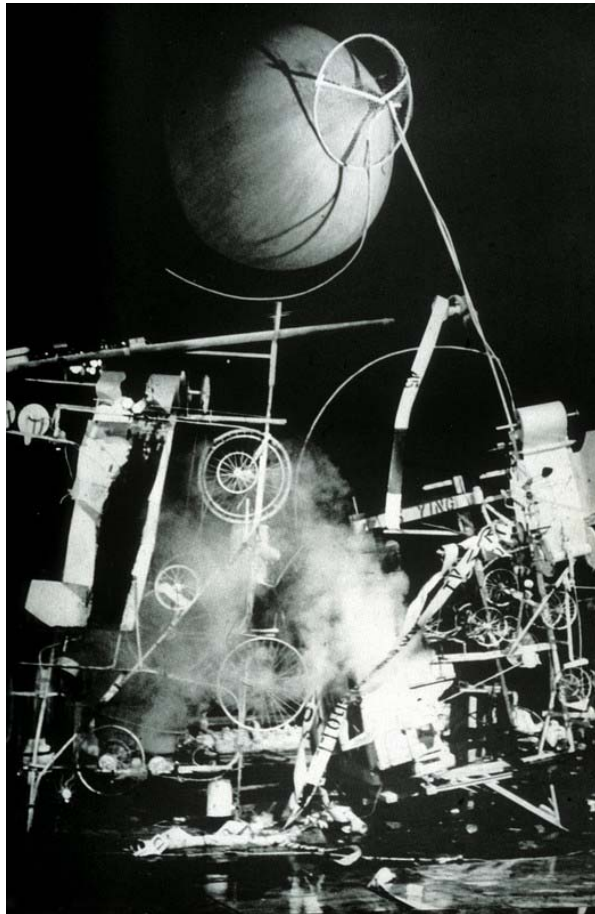


Resim 2 : Alexander Calder, Sirk, Tel ve Ahşap, 1926-1930



Resim 3 : Alexander Calder, Örümcek, Metal, 1940

“Benim amacım köpek ya da alevler gibi bir şey yapmak, yani kendi yaşamı olan bir şey yapmak” diyordu Calder (Nilgün Bilge156). Calder önce teller ve atık malzemelerle oluşturduğu sirk serisiyle başladı yaşam arayışına (Resim2). Küçük bir sirk oluşturmuştu, aslanlar, cambazlar, dansçılar, trapez, bir sirkte olması gereken her şey vardı bu sirkte.Figürler ufak mekanizmalarla el yardımı ile hareket ettirilebiliyordu. Kendine ürettiği bu oyuncaklarla bir çocuk gibi onları seslendirip oynuyordu Calder.Bu devinim arzusu farklı çalışmalarda farklı enerji kaynakları deneyerek devam etti. Ama en çok rüzgar gibi doğal olan enerjiler yoluyla hareketlendirdiği kinetik heykelleri, mobilleri ile istediği etkiye ulaşmıştır. (Resim3)



Resim 4 : Jean Tinguely New York'a Saygı, 1960

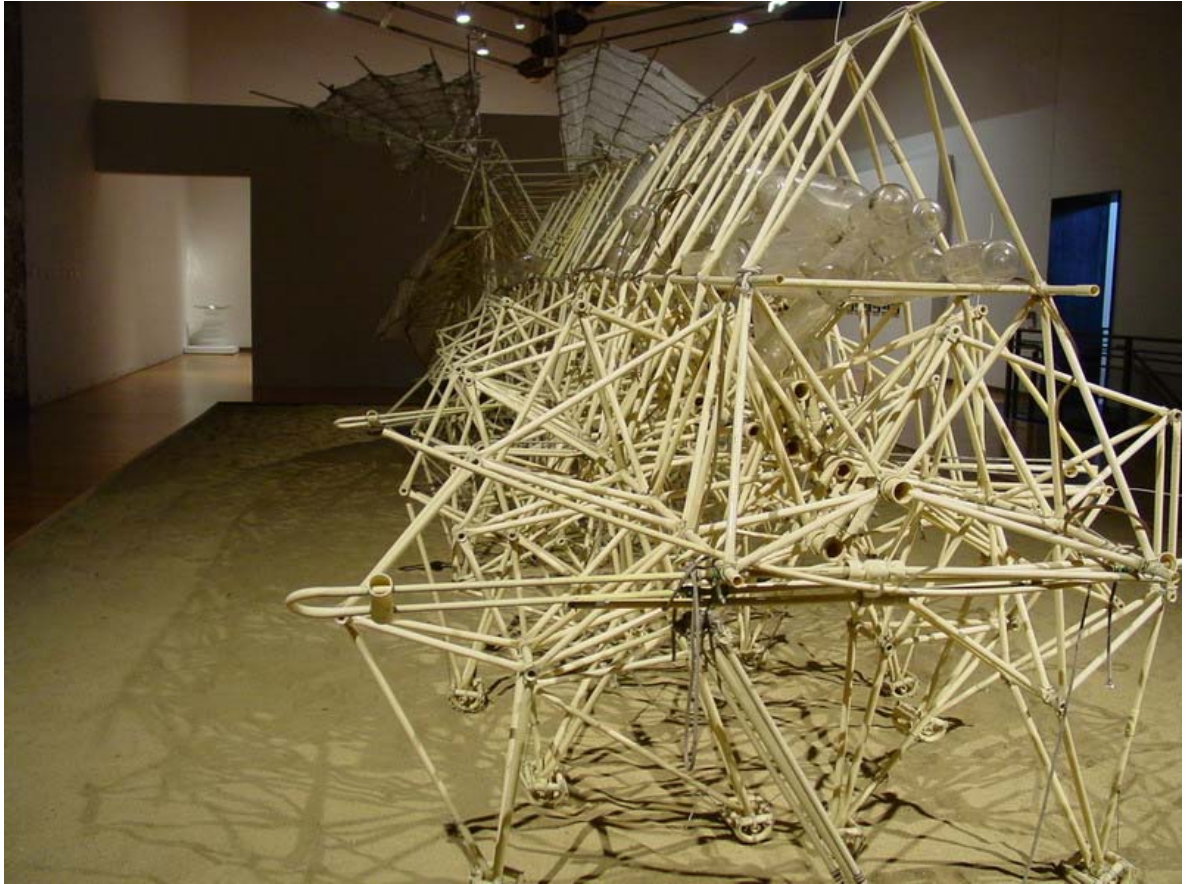
Daha sonraki yıllarda ise kinetik heykele farklı boyutlar kazandıran, teknolojiyle bütünleşen Jean Tinguely'in çalışmalarının öne çıktığı görülür. Önce renkli kabartmaların arkasına yerleştirilmiş ufak motorlarla başlayan çalışmaları, New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde tanıtılan kendi kendini yok eden ve belki de yaşam kavramını da en iyi vurgulayan, kendisinin "metamekanik" diye adlandırdığı yararsız makine ile büyük bir başarı yakaladı (Resim4). Türk heykeline baktığımızda ise kinetik sanata en yakın duran isim kuşkusuz İlhan Koman olacaktır. Kendi deyimiyle sıradanlığa, özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görünen kuramlara meydan okuyan yanı, yeri geldiğinde uzay mühendisliğinin yararına kullanılabileceğini öngördüğü çalışmalar üretmesine yol açmış ve bu arayışları heykellerine de aktarmıştır. Ahşap malzemenin esneklik özelliğini kullanarak bir çok çalışma yapan İlhan Koman, yine aynı mantığı kullanarak Derviş adında bir de kinetik heykel yapmıştır. (Resim5)



Resim 5 : İlhan Koman, Derviş, Ahşap, 1970

Bir çok çalışması zaten kendi içinde hareket barındıran Koman'ın da heykelin diğer temel problemleri ile uğraşırken, arayışlarının kinetik çalışmalara kadar uzanmış olduğu görülür.

Günümüzde ise teknolojinin gelişimi ile hareketli görüntü günlük yaşamın da bir parçası olduğu gibi, sanat alanında da çokça kullanılır olmaya başlamıştır. Daha çok mekan kullanımını da ön plana çıkaran düzenlemelerde ya da bilgisayar destekli video düzenlemelerde hareket etkisi artmıştır. Ama yine de eskiyle bağını koparmayan ,yeni biçim ve etkiler yakalamaya çalışan, heykeltıraşlar vardır. Bunlardan birisi de Theo Jansen'dir. (Resim6)



Resim 6 : Theo Jansen, Animaris, Plastik Borular, Pet Şişeler, Naylon, 1990

Rüzgar enerjisi ile hareket eden heykellerinin, son yıllarda oldukça ilgi çekmesi, esas olanın yeni ve orijinal çalışmalar üretmek olduğunu göstermektedir.

IV. 2 CANLANDIRMA VE HEYKEL

Sanatın görüneni yansıtmaya serüveninde, hareketli olanı hareketli bir biçimde yansıtmaya da farklı türde çalışmalarda görülmektedir. Bir anlamda tiyatrunun da uzantısı olarak kuklalar, hareketli sanat çalışmalarının ilklerinden sayılabilir. Gölge tiyatrosu ise perde kullanımı yönü ile sinemanın ve canlandırma sinemasının köklerinden başlıcası olarak görülebilir.

Canlandırma ya da daha yaygın adıyla animasyon, animizmden türemiş bir kelimedir. Yani Canlı olmayan bir şeyleri canlı göstermek, nesnelere ya da sanatsal bir takım yaratımlara hayat vermek anlamındadır. Muybridge'in bir hareketi gösteren seri fotoğrafları ile sinema tarihi de başlamış oldu. Canlandırma tekniği de tamamen bu bir seri fotoğraf tekniğine çok benzemekle beraber hareket ettirilen, genellikle çizimler ya da kuklalardır. Kukla ile yapılan animasyonların çekiminde uygulanan tekniğe tek resimli hareket (stop-motion) denilmektedir. Bu tekniğin hemen hemen ilk örneklerini üretenlerden biri Ladislas Starewitch'dir (Resim7). Starewitch canlandırma sinemasında hareketlerin yansıtılma anlayışındaki farkı şu sözleri ile anlatıyor.

“İnsan dört nala giden bir atın bir film makarasını inceleyince kabul eder ki zamanın yaklaşık üçte birinde atın bacaklarının konumu tuhaf görünür. Karelere bölünmüş harekette neredeyse yapay görünen sarsaklık, sekans perdeye yansıtılınca ortadan kaybolur. Tersine, eğer sanatçı aynı atı dört nala koşarken çizerse, gözüne garip görünen konumları arka planda tutmaya çalışacak ve böylece hareketin farklı evrelerine bir tür uyum getirecek. Böylece, her ikisi de aynı konuyu resimledikleri, çizimin hayattan çekilmiş fotoğrafa göre belli bir zarafeti olacak.” (Collombo 2009: 50)



Resim 7 : Ladislas Starewitch kuklaları ile, 1930

Rusya ve Doğu Avrupa'daki köklü kukla geleneğinden ötürü, stop motion tekniği ile üretilen filmler bu bölgeden çıkmıştır. 1960'lı yıllarda yine kukla tiyatrosu kökenli biri olan Jan Svankmajer canlandırma filmler çekmeye başlar. Çek sürrealist grubu üyesi olan Svankmajer aynı zamanda resim ve heykel çalışmalarını da sürdürür. Tiyatro,film,plastik sanatlar hepsi bir potada erir ve kendine has bir tat oluşturur Svankmajer'de. Özellikle nesnelere canlandırarak yaptığı çalışmaları ile insanda dokunma hissi yaratacak, adeta filmin ötesinde her bir kare ya da obje sergilenebilir bir estetik oluşturmuştur.

Jan Svankmajer çocuklukla diyalog içinde olmak, bunu dışa vurmak ya da bir düşe görsel gerçekliğini kazandırmanın en önemli yollarından birinin canlandırma olduğunu söyler. Dimensions of Dialogue adlı kısa bir dizi film çalışmasının bir bölümünde ,insanlar arasındaki ilişkileri kullanılmış nesnelere, atık gıda ürünleriyle

Arcimboldo tarzında yarattığı tiplerin canlandırılması ile anlatır. Birbirlerini giderek öğütür tüketirler (Resim8). Bu anlatımı canlandırma dışında bir teknikle bu derece etkili anlatmak zordur.



Resim 8 : Jan Svankmajer, Diyalogun Boyutları'ndan bir kare, 35 mm film,1982

Svankmajer'in plastik sanatlara doğru kayan film diline yakın, hatta bir filmi ile gönderme de yapan ikili Quay kardeşler de İngiltere'de son derece güçlü plastik değerler içeren filmler üretmişlerdir. Ancak bu örnekler daha çok sinema salonlarına yönelik üretimler olarak kalmıştır. William Kentridge, Kara Walker, Blu, Carlos Amorales, Tabaimo gibi sanatçılar ise daha çok canlandırmayı sergilenmeye

yönelik işlerinde çalışmaların bir parçası olarak kullanmışlardır. Canlandırma böylelikle artık sadece bir sinema filmi üretimi olmaktan çıkmış, sergilenabilir bir sanat ürününe de dönüşmeye başlamıştır(Resim10). William Kentridge yer yer füzenle kendine ait bir teknikle oluşturduğu, bazen de üç boyutlu modellemelerini kullandığı canlandırmaları sahne düzeni, oyuncular ve mekanik düzenlemeler ile oluşturduğu melez bir anlatım oluşturmuştur. Sergilenmek için maket boyutunda bir kopyası da oluşturulan sihirli flüt operasının yorumu bunun güzel bir örneğidir. (Resim9)



Resim 9 : William Kentridge, Sihirli Flüt, ahşap sahne üzerine video projeksiyonu, 2005



Resim 10 : William Kentridge, Geçit ,Bronz heykeller ve silüetleri,1999-2000

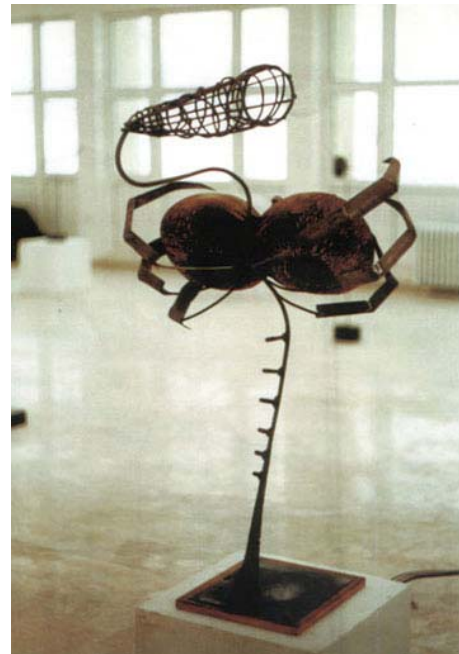
IV.3 UYGULAMA SÜRECİNDE DOĞADAN ETKİLENİMLER, CANLANDIRMA VE HEYKEL

Daha önce anlatılan bölümlerde canlılığın sanatsal çalışmalara yansıtılmasının farklı biçimleri olduğu görüldü. İlk çağlardan günümüze doğa formlarının önce ihtiyaca yönelik araç gereç üretimlerinde, daha sonra ise sanatsal üretimlerde etkileri bulunmuştur. Zamanla bu etkiye insan üretimi nesnelere de katılması ile sanatsal kaynaklar çoğalmıştır. İnsan dünyasına dahil olan herşey canlı ,cansız insan için yaşamının bir parçası haline gelir ve sanatsal çalışmalarda yerini alır. Sanatçı gördüklerini ve duyduklarını birleştirerek farklı imgeler yaratır ve yeni sanatsal yaşamlar oluşturur.

1994-1996 yıllarında yapılan heykel çalışmalarında, organik formların etkileri hazır malzeme kullanımıyla güçlendirilerek aktarılmaya çalışılmıştır. (Resim 11) (Resim12) Tüm ayrıntılardan arındırılmış bir canlılık ifadesi aktarılmaya çalışılan bu işlerin ardından zamanla masa, sandalye gibi gündelik eşya formları ile de birleştirilerek insanın doğal yaşamda kendini konumlandığı yer sorgulanmak istenmiştir. (Resim13)



Resim11: Nefes 1, Metal, Somun, 1994, 34x120x104 cm.



Resim 12 : Nefes 2, Metal, Ahşap, Somun, Vida, 1996, 76x103x163cm.



Resim 13: Kadın, Erkek, Ahşap 2005

“Kendimizle diğer hayvanlar arasında bir uçurum olduğunu söyleyen hümanist kanı sapıklıktır. Normal olan, doğanın geriye kalanına ait olduğumuzu söyleyen animist duygulardır.”
(John Gray 2008 : 27)

İnsan kendisini doğadaki türlerin en üstünde görür, bir yandan çevresini tanımaya ve tanımlamaya çalışırken bir yandan da hem kendi türü hem de diğer canlılar üzerinde hakimiyet kurabileceğini düşünür. Eşya formlarından yola çıkılarak oluşturulmuş figürler (Resim15), gemi kelepçe parçaları ile oluşturulmuş 'Aile heykeli'(Resim14), hem hazır malzeme kullanımı, hem de bildiğimiz bizim için sıradan günlük eşyaların kişileştirilmesi ya da insan figürlerinin eşyalaştırılması yeni imgeler üretilmesiyle birlikte insan ilişkilerinin, kimliklerinin irdelenmesinde araç olmuşlardır.



Resim 14 : Aile, Metal, Hazır Malzeme, 2005,
32 x14x 43cm.



Resim 15 Masa Adamı, Ahşap, 2005, 92x75x173 cm.



Resim 16 : Çarpışma, Metal, Polyester, 2005, 30x60x87 cm.

2005 yılında üretilmeye başlanmış ‘vızvız serisi’ canlılık etkisinin daha çok arttırılmasına olanak sağlamıştır. Yay formunda bir gövde, kanatlar ve yayın uzantısının oluşturduğu bu heykeller yine benzer şekilde insanlığın farklı durumlarına göndermeler yapmaktadır. Yay formu bir anlamda önceki çalışmalardaki kaburga formunu çağrıştırarak insani durumların anlatımına güçlülük katar. (Resim16,17)



Resim 17: Vızvız,
Metal Polyester, 2005,
30x36x117 cm.



Resim 18: Pleksi Böcekler, Metal, Pleksiglass 2006

Hareketin izini oluşturan demir çubuk aynı zamanda taşıyıcı görevini üstlenerek metal kaideye bağlanır. Böylece heykelin ufak bir sarsıntı ile bile harekete geçtiği görülür. Bu özellik pleksi glass ile oluşturulan üçlü heykel grubunda bilinçli bir şekilde uygulanmış, izleyiciyle interaktif bir ilişki kurulmasına olanak

tanınmıştır(Resim18). Konstrüktivizm akımının öncülerinden Vladimir Tatlin de bir böceğin uçarken ki kanat hareketleri ve biçimini incelemiştir,böylece dev bir böceğe benzeyen Letatlin'i yapmıştır.(Resim 19)



Resim:19 Tatlin, Letatlin, 1929-31, Roger Fulcher ve Chris Mc Conway tarafından yapılan rekonstrüksiyon,1969. Ahşap, İpek, Mantar , Bilye.

Biçimsel araştırmalar çalışmalarda içeriği destekleyen bir şekilde devam eder. Böcekten yola çıkılan çalışmalarda insanla ve insanın doğayla uzlaşmaz davranışları ve iktidar hırsına yönelik bir tavır sergilenir. İktidarı betimlemek amacıyla zaman zaman hazır malzemeden de faydalanılmış, kanatlar polyesterle sertleştirilmiş dantellerle oluşturularak hükümdar imgesini güçlendirmiştir. (Resim21) İktidar (Güç) adlı çalışmada ise kendi yarattığı kahramanlar, efsanelerle yarattığı mitler, anıtsal çalışmaların bir parodisi biçiminde yansıtılmıştır.(Resim20)



Resim : 20 İktidar, Metal, Polyester, 2006, 60x44x96 cm.



Resim: 21 Hükümdar, Metal , Polyester, Dantel 2006, 42x55x98 cm.

Çalışmaların hareketle olan ilişkisini arttırmak isteği ile sesi ve seyirci etkileşimini de içine alacak biçimde, kinetik heykel araştırmalarına başlanmış, titreşimli motorlar ve kurmalı oyuncak mekaniği ile bir dizi heykel ortaya çıkmıştır. Titreşimle sac levhadan oluşturulmuş mekan içine yerleştirilen heykeller izleyicinin yaklaşması ile sensor sayesinde gürültü çıkararak gezinmeye başlarlar. (Resim 22)

Heykellerin kontrolsüz hareketleri birbirlerine çarpma olasılığı yarattığından, mekan içinde her heykel için sınırlandırmalar oluşturularak giderilmiştir.



Resim: 22 Kinetik Heykel Çalışmaları , Mekanik Oyuncak Parçaları, Metal, Ahşap, Karton ve Titreşimli Motor , 2007

Heykelleri canlandırma isteği, sonunda üç boyutlu tasarım ve nesnelerin hareketlendirilerek film haline getirilmesine olanak tanıyan, çalışmaları stop-motion tekniği ile canlandırma filmi yapmaya götürdü. Çalışmaların sonucunda ortaya çıkan işler daha çok video sanatına yaklaşan, plastik öğeleri de içinde barındıran işler oldu.



Resim : 23 Cv filminden bir kare, DVD, 2008

İlk çalışma CV’de insan hayatının izdüşümü bir böceğin dünyaya gelişi ve dünyanın ritmine ayak uydurmaya çalışmasıyla anlatılır. Böcek formu kağıt ve telle oluşturulmuştur. Dünya ise hazır küre üzerine müdahale ile oluşturulmuş anlatılan konu belli bir bölgeyle ilgili olmadığı için kara parçaları tek renge boyanarak ,yaşadığımız gezegen olarak algılanması istenmiştir. Daha sonraki çalışmalar gibi bu çalışma da döngü (loop) oluşturma özelliğindedir. (Resim 23)

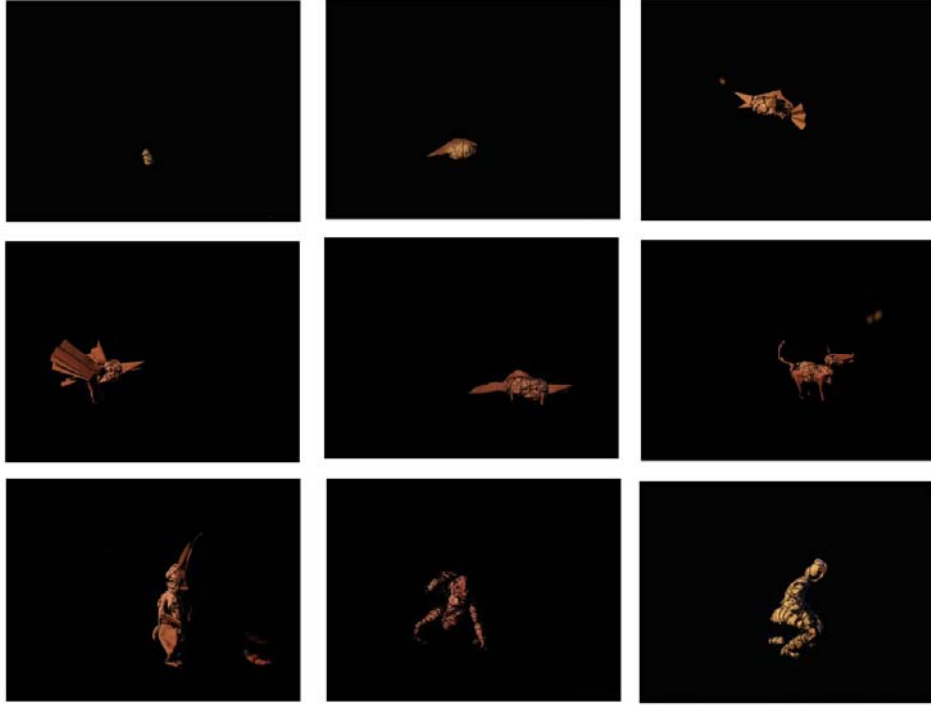
‘Teşkilat’ adlı geri dönüşüm nesnelere de içinde barındıran çalışma; değerlerin yerini markaların aldığı, büyük küresel şirketlerin yedirip, içirip, giydirerek oluşturmaya başladığı tüketim düzenine eleştirel bir bakış getiriyor (Resim24). Bok böceğinin dış kabuğu kullanılmış meşrubat kutularıyla oluşturuldu. Dünyaya ise eski gazete ve bez parçaları ile form kazandırılarak böceğin yuvarlayarak oluşturduğu pislik formuna yaklaştırılmaya çalışıldı. Daha sonra bu çalışmanın da döngü şeklinde bir canlandırması yapılmıştır.



Resim: 24 Teşkilat, Metal, Polyester, Kağıt, Atık teneke kutular, 2009,
55x61x93 cm.

2009 yılında yapılmış olan evrim adlı çalışmada insanın gelişimi ve uygarlığına ironik bir yaklaşım vardır. Baştan sona tüm canlıların film boyunca yemek yemeleri, insanın da en büyük ihtiyacının diğer canlılar gibi doyma olduğunu anlatmak içindir. Sonuçta ise kendimizi en başta buluruz ve döngü devam eder.(Resim24)

Kağıt ve telden oluşturulan, aynı zamanda eti (bir anlamda canlılığı) çağrıştıran figürler hem kendi içlerinde bir bütünlük yakalar, hem de dönüşümlerde kolaylık sağlarlar. İnsanlı yemek sahnesi dışında herhangi başka hiçbir nesne kadraja girmez. Doğası gereği bir tek insan masa, sandalye, tabak, çatal, bıçak kullanmak durumundadır. İnsan tüm bu gereçlerin kaynağını doğadan aldı ve kendi serüveninde hayatını kolaylaştırmak için kullandı. Sanatsal yaratımlarda da sanatçıların kendine has yaşamlar kurgulama isteği farklı biçimlerde ve sanatın farklı dallarında, yaşamdan etkileşimlerle devam etmektedir. Sanatsal çalışmalardaki değişimler, günlük yaşamımızı etkileyen bilimsel ve teknolojik gelişmelerden uzak kalması mümkün değildir. Daha iyi ya da gelişmiş gibi sıfatlar sanatta söz konusu olmaz, ancak yeni tatlar,yeni plastik anlayışların çıkması sanata zenginlik katar. Yaşamımızın televizyonla, bilgisayarla ve hatta artık telefonla içine yerleşen hareketli görüntülerin etkileri, tıpkı bize ait yaşantıların fotoğrafla, videoyla belgelendiği gibi, canlandırılmış figürler de sergileme esnasında döngü biçiminde oynayan filmin önünde sergilenecekler.



Resim :25 Evrim filminden kareler, DVD, 2009

KAYNAKÇA

BİLGE, Nilgün. Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, (1900-1950). İstanbul:Boğaziçi
Yayıncılık, 2000.

CHILDE, Gordon. Tarihte Neler Oldu. (Çev: Mete Tunçay, Alaeddin Şenel),
İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

CLAIRE, Colebrook. Gilles Deleuze. (Çev :Cem soydemir), Ankara : Doğu Batı
Yayımları , 2009.

COLLINGWOOD, Robin George. Doğa Tasarımı.(Çev : Kurtuluş Dinçer), Ankara:
İmge Yayınevi, 1999.

COLOMBO,Paola. Gölgeye Övgü Sergi Kataloğu.(Çev:Sevin Okyay,Kıvanç Güney,
Handan Akdemir,Ahmet Fethi yıldırım,Çiçek Öztekin), İstanbul: İstanbul
Modern Sanat Müzesi ,2009.

DELEUZE , Gilles . GUATTARI , Felix . Felsefe Nedir ? . (Çev: Turhan Ilgaz) ,
İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,1992.

ERSOY ,Ayla. Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul:Beta Basım Yayın Dağıtım,1983.

FISHER , Ernst. Sanatı Gerekliliği. (Çev : Cevat Çapan), İstanbul : Payel Yayınevi,
1995

FREUD, Sigmund. Totem ve Tabu. (Çev : K. Sahir Sel), İstanbul: Sosyal Yayınları,
1996

GENÇ, Adem . Dada. İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Resim Bölümü Doktora Tezi, 1983.

GRAY, John .Saman Köpekler . (Çev : Dilek Şendil) ,İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008

GOMBRICH,E.H.Sanat ve Yanılsama.(Çev:Ahmet Cemal),İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992

GOMBRICH,E.H. Sanatın Öyküsü.(Çev:Bedrettin Cömert),İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992

KAGAN, Moissej. Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat . (Çev : Aziz Çalışlar) , İstanbul:Altın Kitaplar Yayınevi, !982.

KLEE,Paul. Çağdaş Sanat Kuramı. (Çev: Mehmet Dündar), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları ,2006.

ÖZBEK , Metin. Dünden Bugüne İnsan. Ankara: İmge Yayınevi,2000.

READ, Herbert. Modern Sculpture. Londra: Thames and Hudson,1964.

SARTRE,Jean Paul. Estetik Üzerine Denemeler . (Çev: Mehmet Yılmaz), İstanbul : Doruk Yayınları,2000.

STORR, Anthony. Yaratma Dürtüsü . (Çev : İpek Babacan) , İstanbul : Yayınevi Yayıncılık, 1992.

TUNALI, İsmail. Estetik, İstanbul:Remzi Kitabevi ,1989.

WEBER, Jean Paul. Sanat Psikolojisi . (Çev: İlhan Cem Erseven) , Ankara: Karşı Yayınları,1993.

WORRINGER, Wilhelm.Soyutlama Özdeşleyim . (Çev :İsmail Tunalı) , İstanbul: Remzi Kitabevi,1983.

..... 25. Kare Ocak- Mart sayısı. Ankara,1997

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Aykut Öz
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 07 . 06 .1970

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı diller: İngilizce
Sanatsal Faaliyetleri : 2009 Kurye Video Festivali,Akbank Sanat
İstanbul
2007 Opera Ressam ve Heykeltıraşları Sergisi
Çankaya Çağdaş Sanatlar Merkezi Ankara
2006 Başkent Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi Ankara.(Kişisel Sergi)
2006 Dışişleri Bakanlığı Suna Çokgür Ilıcak
Sanat Galerisi Ankara.(Kişisel Sergi)
2005 Çankaya Çağdaş Sanatlar Merkezi
Ankara (kişisel Sergi)

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : 2005 Öğretim Görevlisi,Başkent Üniversitesi
Güzel Sanatlar Birimi Ankara.
2005 Sahne Ressamı Ankara Devlet
Opera ve Balesi.

İletişim Bilgileri

E.Posta: aykutozz@gmail.com
Web : www.aykutoz.com

Tarih : 25 Ocak 2010