

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

XX.YÜZYIL HEYKELİNDE MALZEME VE ESTETİK İLİŞKİSİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Nurettin BEKTAŞ

Danışman: Prof.Dr.Mümtaz İŞİNGÖR

İstanbul - 1996

ÖNSÖZ

İçinde yaşadığımız ve sonuna yaklaştığımız 20.yüzyıl, bilimde yeni buluşların, düşün alanında yeni gelişmelerin, büyük savaşların ve bu savaşlardan dolayı korkunun-yıkımın yaşandığı bir dönemdi. Kapsadığı tüm değer ve oluşumları itibarıyla, geçen yüzyılın gerçeklerinden farklı bir dönem... Böyle bir dönemde geçmişin değerlerine aynen bağlı kalarak ve bu değerlerde yaratılacak sanat formuyla, çağın gerçeği, ruhu ve mizacı yansıtılamazdı.

20.yüzyıl'a 'Endüstri Çağı'da denilmektedir. Çağ kavramı, kültür gelişmelerindeki büyük aşamaları belirler. Bu anlamda Endüstri Çağı da, teknolojinin gelişmesiyle varılan bir aşamadır. Bu çağ insanlık tarihinin de yeni bir aşamasıdır. Yeni bir insanlık anlayışının doğduğu, bireylerin bilinçlendiği ve 'yaşam hakkı' nı istediği bir çağ...

20. yüzyıl'ın başlarına kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, bu yüzyılda volkan gibi patlayan teknolojik gelişmeler ve bunun sonucu oluşan endüstri merkezleri ile birlikte, birdenbire kendini makinalaşmış, yapay bir dünyanın içinde buldu. Yaşamını, böyle bir dünyanın koşullarına göre kurmak durumunda kaldı. Böylece, topraktan kopup, endüstri merkezlerinde (metropoller) toplanan insan yığınları, kendilerini adeta yeni bir iklimin içinde buldular. Daha önce hiç de alışık olmadıkları, bu yeni iklimin koşullarını, dayatılarını teneffüs eden yığınların, yeni bir yaşam üslubuna mecbur kalmaları kaçınılmazdı.

Her çağ değişiminde yaşanan değişmez bir gerçek vardır: Geçmişle hesaplaşmak... Bu, aynı zamanda çağ değişimin doğası gereğidir. Aksi halde, çağ değişimine gerek kalmazdı. Bu anlamda, yüzyılımızın =özellikle= ilk çeyreği geçmişle hesaplaşma dönemi olmuştur. Her çağ değişiminde olduğu gibi, kemikleşmiş gelenekler sarsılıyor, donmuş kalıplar kırılıyor, kökleşmiş kültür birikimleri

tasfiyeye zorlanıyordu. Bu köklü değişiklikler de doğal olarak, büyük toplumsal çalkantılara yol açıyordu.

Çağ değişiminin bu bunalımları içinde sanatçılar, kendilerine bir çıkar yol arıyorlardı. Bu arayışlar sonucunda da, ortaya birçok yeni sanat akımları çıkıyordu. Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Kinetizm, Konstrüktivizm...gibi

Geleneksel sanatın en belirgin özelliği (dayanağı) 'doğayı taklit' olduğu için, yeni yüzyılın sanatçıları ilk darbeyi, geleneksel sanatın bu ilkesine vurdular. Böylece sanatı, salt doğayı taklitten ibaret olarak gördükleri, geleneksel sanatın dayatılarından kurtarıp, 'sanatta yaratma özgürlüğü' nün önünü sonuna kadar açabileceklerine inanıyorlardı.

İşte bu inançtır ki, sanata, sanatçının doğaya bakış ve yorum anlayışını değiştiren, yeni bir düşünce boyutu kazandırmıştır. Sanatta "durağanlık gerçeği"nin yerini, akılcı, eleştirel, sorgulayıcı düşünceye dayalı, yeni bir 'gerçek' kavramı almıştır. Bu anlayış, doğayı ve toplumsal gerçekleri başka bir biçimde algılayan, algıladıklarını da özgürce yorumlamak isteyen yeni bir sanatçı tipi yaratmıştır. Bu öyle bir yorumlayıştır ki, hiç bir baskı ve sınır tanımaz! Yüzyılımızın bu yeni sanatçı tipinin geleneğe başkaldırılarını, tepkilerini ve sanat anlayışlarını, kendisi de yüzyılımızın sanatçılarından olan Franz MARC'ın, "*geleneğe uymak değil, gelenek yaratmak gerek*" özdeyişi, çok güzel anlatır.

Bu tepkici tavır, sanatın her alanını etkisine almakla kalmamış, aynı zamanda, sanatçının düşüncesinin yoğunlaştığı malzeme alanına ve yine sanatçının malzemeyle olan diyaloguna da yansımıştır.

Heykel, tamamen bir form sanatı olduğu için, malzeme ve onun olanakları, bu sanatta daha da önem kazanmaktadır. Bu yüzden heykel malzemesi ve onun seçimi hususundaki değişik

tercih ve düşünceler, sanatın başlangıcından bu güne kadar tartışılmalıdır. Bu tartışmalar, yüzyılımızın başlarında biraz daha alevlenerek, bugünkü malzeme anlayışına ulaşacak olan yola, ilk adımlar atılmıştır. Ancak, sanata malzeme olacak nesneler üzerindeki görüş ve düşünceler, herkes tarafından kabul gören sonuca bir türlü ulaşmamış, günümüzde de, sanat çevrelerinin üzerinde hala kafa yorduğu, güncelliğini koruyan bir konu olmaya devam etmektedir.

Benim böyle bir tez konusu saptamaktaki amacım da; heykel sanatında malzeme tartışmalarına yeni ve değişik bir açıdan yaklaşarak, konuya, ışık tutucu bir boyut kazandırmak içindir.

Bugünün sanatı ve sanatçısının ne kadar uçlarda dolaştığını, sanatını bilime yaklaştırdığını ve teknolojinin her olanağından nasıl yararlandığını gösterebilmek için çalıştım.

Bugün, ülkemizde de bu tip düşüncelerle yürüyen, sanatı topluma mal etmeye çalışan, çevre ile ilgilenen pek çok sanatçı var. Bu da, ülkemiz için mutluluk ve gurur verici bir şeydir. Ne var ki: Tezimi hazırlarken ülkemiz sanatçılarından söz etmeyi, bir takım alınganlıklara ve övünmelere neden olmamak için öngörmedim. Bağışlanacağıma umarım.

Tez hazırlık çalışmalarım boyunca benden hiçbir konuda destek ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Sayın Prof.Mümtaz İŞİNGÖR'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nurettin BEKTAŞ

ÖZET

20.yüzyıl heykel sanatında konu, malzeme ve estetik ilişkisi üzerine kurgulanan bu çalışma giriş, sonuç ve bunların dışında beş ayrı bölümden oluşmakta olup, şu şekilde özetlenebilir:

Taş, ahşap ve dönüşümlü olarak da çamur, alçı, bronz gibi geleneksel malzemeler ile heykel çalışma teknikleri hakkında bilgi verildikten sonra, bu klasik malzemelerin günümüzde de hala kullanılıyor olmaları ve bunlarla, bugün dahi modern tarzda heykeller yapılabiliyor olması vurgulanarak 1.Bölüm tamamlanıyor.

Geleneksel malzemelerin dışında, heykel sanatında sonradan kullanıma giren yeni malzemeler, bunların heykel sanatında kullanıma girmesinde =şu veya bu ölçüde= rolü bulunan sanatçılar, bu sanatçıların heykel sanatının düşünce ve malzeme boyutuna kazandırdıkları yeni olanak ve açılımlar... gibi hususlar da 2.Bölümü oluşturuyor.

Bu çalışma; temel esprisi 'hareket' (mobil) olan ve zamanla 'ışık' ve 'ses' gibi öğelerin de katılımıyla, yeni ve daha ileri bir boyut kazanan 'Kinetizm' ve bu sanat anlayışının öncü sanatçılarının anlatıldığı 3.Bölümle devam ediyor.

Doğanın sınırsız olanaklarından yararlanabilmek için, onunla bütünleşmek ve onu, sanatın malzemesi olarak kullanmak şeklinde özetlenebilecek bir sanat anlayışı ve bu doğrultuda yapılan çalışmaların ele alındığı 4.Bölümle sürüyor.

5. ve son Bölümde de sanat disiplinlerinin malzeme boyutundaki karmaşıklıklar ve bu karmaşıklıklardan doğan sanatsal sorunlar üzerinde durularak, çalışma tamamlanıyor.

SUMMARY

This study based on the relationship between subject, material and esthetics begins with an introduction, continues with five chapters. and is achieved by a conclusion.

The first chapter is completed after giving information on the technics of sculpting by traditional such as stone, wood, respectively clay, plaster, bronze and emphasizing the contemporary use of these traditional materials, and sculpting modern statues by these materials today also.

Other than traditional materials, the new ones that are recently used in sculpting art, the artists who have roles -more or less- in employing these materials in sculpting art, the new means and expansions that these artists introduced to sculpting art form the second chapter.

This study continues by the third chapter telling about 'kinetism' of which the main idea is 'action' or 'mobility' and by the time which gains a new and further dimension with the addition of the elements such as 'light' and 'sound', and avangarde artists of this art.

In the fourth chapter, the studies that can be summarized as "Integration with the nature in order to benefit from its infinite possibilities and to use it as a material of art" are mentioned.

With the fifth and the last chapter focused on the complexity of different materials of various art disciplines and the artistic rising from this complexity, the study is completed.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	IV
SUMMARY	V
İÇİNDEKİLER	VI
GİRİŞ	1
1. GELENEKSEL MALZEMELER	5
1.1. AHŞAP VE TAŞ	5
1.1.1. MOTORLU ALETLERİN GETİRDİĞİ KOLAYLIKLAR	6
1.2. DÖNÜŞÜMLÜ OLARAK ÇAMUR (KİL)-ALÇI-BRONZ	7
1.3. TERRAKOTA (PIŞMIŞ TOPRAK)	8
2. YENİ MALZEMELER VE DEĞİŞEN ESTETİK ANLAYIŞI	9
2.1. YENİ SANAT AKIMLARININ DOĞUŞU	10
2.2. KÜBİST VE FÜTÜRİST HEYKELDE ESTETİK	11
2.3. READY MADE, (HAZIR MALZEME) MARCEL DUCHAMP	14
2.4. HEYKELDE METALİN DİREKT MALZEME OLARAK KULLANIMI	15
2.4.1. HURDA MALZEME (METAL)	15
2.4.1.1. ANTHONY CARO	16
2.4.1.2. JULİO GONZALES	18
2.5. YENİ MALZEME (METAL)	18
2.5.1. PASLANMAZ ÇELİK	20
2.5.1.1. ALEXSANDER CALDER	21
2.5.1.2. DAVİTH SMİTH	22
2.5.1.3. OTTO HEBERT HAJEK	23
2.6. POLYESTER-AKRİLİK	23
2.7. CAM	24
2.8. KAĞIT	26

3. IŞIK, HAREKET (MOBİL), SES VE KİNETİZM	28
3.1. NAUM GABO	28
3.2. TAKİS	30
3.3. JEAN TINGUELY	31
3.4. LASZLO MOHALY-NAGY	32
4. DOĞANIN KENDİSİNİN MALZEME OLARAK KULLANILMASI	33
4.1. CHIRİSTO	33
4.2. OLAVİ LANU	35
5. DİSİPLİNLERİN KARIŞMASI (KAYNAŞMASI)	37
5.1. JOSEPH BEUYS	37
5.2. CARL PLACKMAN	39
5.3. DAN FLAVİN	40
SONUÇ	42
RESİMLER LİSTESİ	46
EK - KİŞİSEL ÇALIŞMALAR	47
YARARLANILAN KAYNAKLAR	85

GİRİŞ

Bilimde, sanatta ve buna bağılı olarak insan ilişkilerinde, birbirlerine bağımlı olarak, hiçbir dönemde rastlanmayan gelişmeler çağımızda gerçekleşmiştir.

Bilimsel araştırmalar ve çalışmalar, eskiye göre daha farklı alanlara yönelip yaygınlaşmış, bilimsel verilerin günlük yaşamdaki etkileri, daha fazla hissedilir olmuştur. Bu, gelişmelerin sonucu olarak çağımız insanının doğa-yaşam tasarımı ve kavrayışı içinde yaşadığı dünyayı dışından gören, görebilen bir boyut kazanmıştır. Bu sarsıcı ve köklü değişiklikten, uğraşları içinde yaşadıkları beşeri ve fiziki dünyayı yorumlamak olan sanatçılar da etkilenmişlerdir. Bu gelişmelerin etkisi, ilk önce sanatın tanımlanmasında kendisini göstermiş, buna bağılı olarak da, sanatsal çalışmalarda kullanılan her türlü araç-gereç, teknik ve bu arada, sanatın ve sanatçının zorunlu olarak ilgili olduğu malzeme alanına da yansımıştır.

Önceleri heykel sanatı, somut bir sanattı. O zamanlar heykel, mutlaka somut bir şeyin heykeliydi. O şey, soyut bir şey olsa bile, bu kavram somut bir nesneye dönüştürölür ve bu somut nesnenin heykeli yapılırdı. Heykel, her zaman -ve mutlaka- bilinen bir nesnenin heykeli olmalıydı. Yapılacak heykel, o nesneye şu veya bu ölçüde mutlaka benzemeliydi. Heykele bakıldığında, onun, neyin heykeli olduğu kolayca anlaşılmalıydı.

Dahası, konular da belliydi ve bu da, hep 'üstün', 'yüksek' ve 'kutsal' varlıklardı: Tanrılar, onların yeryüzündeki temsilcileri, krallar ve diğer yöneticiler... gibi.

Bu anlayış, heykel sanatına yüzlerce yıl hakim oldu. Binlerce yıl öncesinden kalan ve yerin altından çıkarılan sayısız heykel, hep bu anlayışın ürünüdür. Çağdan çağa, toplumdan topluma,

sanatçıdan sanatçıya bir takım farklılıklar taşısa da, anlayışta (özde) bir değişiklik yoktur.

Yüzyılımızın başlarından itibaren gerek bilim alanındaki, gerekse sanat alanındaki olumlu-olumsuz değişiklikler heykel sanatına da yansımış, geleneksel heykel sanatı anlayışına zıt olarak, aynı konular, başka başka biçimlerde işlenmeye başlanmıştı. Din ve toplumlardaki diğer egemen kurumlar, eskisi kadar sanata hükmedemiyor, sanat, artık kendi bildiği yolda ilerleme eğilimlerinin ilk adımlarını atıyordu. Böylece sanatın konularında da ilk değişimler kendini göstermeye başlıyordu. Artık, kutsal olmayan sıradan insanlar ve hayvanlar veya somut olmayan özgürlük, adalet gibi kavramlar da, sanatın konuları arasına girmeye başlamıştı. Böylece, düşüncenin kendisi de sanatın malzemeleri arasına girmiş oluyordu. Ne var ki, soyut konu ve kavramların heykelleştirilmesi, heykel olarak 'ifadesi', sanıldığı kadar kolay değildi. Çünkü bu konular, 'eşyanın tabiatı' gereği, elle tutulup gözle görülemiyordu. Bu durumun çaresi de, bu soyut konu ve kavramların, başka somut varlıklarla simgeleştirilmesi yoluna gidilmekle bulunuyordu. Örneğin, heykel dilinde, 'adalet' kavramı bir terazi; 'özgürlük' kavramı ise bir meşale olabiliyordu.

Her insan gibi sanatçı da, içinde yaşadığı zamanı (çağ) seçme şansına ve lüksüne sahip değildir. Bu yüzden o da, herkes gibi üyesi olduğu toplumun kendisinden önce edindiği değerlerle yüz yüzedir. Bu durumda, sanatçının önünde iki seçenek vardır: Ya, geleneğe bağlı kalarak varolan değerler zincirinin halkalarından birisi olmakla yetinip, bunu içine sindirecek; ya da, çağının gerçekleri doğrultusunda, sanatçı kişiliğiyle açtığı yeni bir yolda yürümeyi yeğleyecektir.

Yeniye aramaktan kasıt, eskiye ait ne varsa, bunları inkar olarak anlaşılmamalıdır; anlatılmak istenen, eskiyi aşmak, ondan bağımsız bir 'sanatsal yeterlilik düzeyi'ni yakalayabilmektir. Ayrıca, eskiye ait ne varsa, bunların, kendi zamanı ve koşulları

içerisinde oluşmuş realiteler olduğu ve tarihsel süreç içerisinde yaratılan her bilimsel ve sanatsal değerin, bu anlamda değerlendirilmesi gerektiği de, unutulmamalıdır.

Çok yönlü bir etkinlik olan sanatın bir özelliği de, matematiksel bir kesinlik taşımayıp, görelî ve esnekliğe açık bir doğaya (yapıya) sahip olduğudur. Ki, adına 'özgünlük' dediğimiz sanatsal (öz)kişiliğe, tüm sanatçılar, sanatın bu yönünden yararlanarak ulaşmaya çalışır.

Günümüz heykeltıraşları, klasik heykel malzemelerini kullanmakla birlikte, endüstri ve teknolojinin geliştirdiği yeni olanaklarla, kendilerine yeni malzemeler bulmuşlardır. Heykeltıraşlar, zamanın ve teknolojik koşulların zorlanmasıyla, 'yeni'yi arama çabası içerisine girmişler, bu da, onları yeni biçimlendirme maddeleri bulmaya ve onların olanaklarından yararlanmaya yöneltmiştir.

Bir 20.yüzyıl sanatçısı ve onun yapıtı, bir diğer 20.yüzyıl sanatçısı ve onun yapıtından -anlatılan şey (konu) aynı da olsa-, farklıdır. Bu fark, anlatılan şeyde değil; anlatımdaki farklılıkta belirir. Sanatın ifade gücünü (dilini) zenginleştiren yeni teknik ve malzemelerin olanakları sonucu oluşan yeni anlatımlar, sanatçıya kişisel özgünlüğünü bulma olanağı verir.

Bu bağlamda, yüzyılın tüm sanatçıları ve sanatçı adayları, kendi kişisel özgünlüğünü bulma, bir bakıma da yarışı içindedirler. Bu yarış, 'tek' olan bir yeniyi herkesten önce bulup ortaya çıkarma yarışı değil; kuşaktan kuşağa süregelen ve giderek yükselen gelişme çizgisine, farklı ve güçlü bir özgünlükle katılabilme yarışıdır.

'Özgünlük' kavramı 'sadece kendine benzemeyi' veya 'kendisinden başka hiçbir şeye benzememeyi' ifade ettiğine göre, bir sanatçının, diğerinin özgünlüğünü kapması gibi bir ihtimal de

yoktur. Özgünlük yarışı, henüz varolmayanı bulmaya yönelik bir yarışır.

Buraya kadar değinmeye çalıştığım, çağımız ve öncesine ait sanat anlayışları, sanatın tarihi gidişine nüfuz eden tarihi ve toplumsal olaylar ve bu arada sanatın konuları, malzemeleri, sanatın estetik anlayışındaki gelişmeler ve değişimlerden sonra, belirtmem gerekiyor ki: Ben bu tezimde, yalnızca malzemeleri sıralayıp, onların özelliklerini ve çalışılma tekniklerini anlatmakla yetinmeyip, konuyla ilgili sanatçılardan örnekler vererek, yeni malzemelerle birlikte, yeri geldikçe, yeni düşünceler ve sanatın mantığındaki değişimlerden de söz edeceğim.



1. GELENEKSEL MALZEMELER

1.1. TAŞ VE AHŞAP

Devirden devire, bir medeniyetten diğerine kısaca insandan insana, en çok ulaşabilen çoğunlukla taş (mermer, granit, bazalt vb.) türü heykeller olmuştur.

Sonsuza kadar kalacak sağlam malzeme diye, yüzyıllarca bir çok uygarlıkta heykellerin çoğu bronz yapılmış, (dökülmüş) eserin yapıldığı ve kültürün karşısında yer alanlar, otoriteyi ele geçirdiklerinde bu bronz heykelleri eriterek yok etmişlerdir.

Dağılan Sovyeter Birliği'nde, yerinden sökülüp yok edilen (eritilen) Lenin, Stalin ve diğer Sovyet önderlerinin anıtları, buna güncel bir örnektir.

Taş, eksiltilerek, yontularak çalışılan bir malzemedir. Diğer bir yontulan malzeme de ahşaptır. Ahşabın bir özelliği de, hem yontularak çalışılabilmesi, hem de çeşitli yapıştırıcılarla ve değişik tekniklerle kütleinin büyütülebilmesi, çivilenebilir ve çakılabilir olmasıdır.

Ahşap ve taş heykellerin yok edilmesi düşünüldüğünde her hangi bir işe yarar şeye dönüştürülemez. Geçmiş uygarlıklardan günümüze taş (mermer) heykellerin kalması da bu yüzdendir. Yunan sanatının bütün dönemlerinde, heykel malzemesi olarak mermer kullanılmıştır. Ve tümü (arkeolojik kazılarda çıkarılabilenlerin) günümüze kadar kalmıştır. Sadece Yunan sanatı değil, hemen hemen yeryüzünde yaşamış bütün uygarlıklardan günümüze çoğunlukla mermer heykeller kalmıştır.

Heykel yapımında kullanılan her malzemenin fiziksel özellikleri, belirli bir biçim oluşturma olanakları vardır. Ve elinizdeki malzemeye göre gidebileceğiniz sınırlar fiziksel olarak sonsuz değildir. Ahşap yaptığınız bir eseri taştan, taş yaptığınız bir

eseri demirden yapamazsınız. Her malzemenin bir form oluşturma mantığı vardır. Ayrıca her malzemenin fiziksel gücünün de, esere bir şeyler kattığına inanıyorum. Çünkü her malzemenin bir mukavemeti vardır. Ve bu güç görsel efekt olarak kendini hissettirmektedir.

1.1.1. MOTORLU ALETLERİN GETİRDİĞİ KOLAYLIKLAR

Günümüz heykeltıraşının ahşap veya taş çalışmak için yalnızca çekiç ve murcu yok. Bin bir türlü kesici, delici, patlatıcı, istediği oyukları ve oylumları yapabilecek çok çeşitli motorlu aletleri vardır. Ayrıca bu motorlu aletlere takabileceği, mermer için ayrı, granit için ayrı, ahşap için ayrı çok çeşitli elmas uçları, kesicileri ve zımparaları vardır.

Artık, bir heykeli bitirebilmek için yıllarını vermiyor sanatçı, bu motorlu aletler sayesinde çok kısa denebilecek sürede taş heykeller bitirilebilmektedir.

Bildiğimiz kadarıyla Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde gelenekselleşmiş ve sevindirici bir şekilde ülkemizde de bir kaç şehirde ve beldede düzenlenmeye başlanan taş ve ahşap sempozyumlarında, süre yirmi-otuz gün arasında değişmektedir. Bunun sebebi de, bu kadar sürede 1-2 m³ ahşap ve taş eserin bitirilebilmesidir.

Ayrıca geleneksel malzemeler olarak adlandırdığımız taş ve ahşap insanlık varolduğu sürece kullanılacak malzemelerdir. Çünkü, sonuçta bu malzemeleri kullanıyorsunuz diye, gelenekçi olmuyorsunuz. Michel Angelo'da mermer çalışıyordu, Henry Moore'da... ikisi de gelenekçi değildi. (R.1-2) Çünkü sonuçta malzeme bir araçtır.

1.2. DÖNÜŞÜMLÜ OLARAK ÇAMUR (KİL)-ALÇI-BRONZ

Çamur (kil), kolay şekillendirilebilir olması bakımından yüzyıllardan beri kullanılan bir malzemedir. Bir 'ara malzeme'dir, çünkü, pişirip terrakota haline getirilmedikten sonra, her an bozulabilir, kırılabilir. Kalıcılığı yoktur.

Kille istediğiniz boyutta, sınırsız işler yapabilirsiniz. Kolay şekillendirilebilir olması, her an istenilen değişikliğin yapılabilir olması, daha kısa zamanda işin bitirilebilir olması... gibi olanaklarından dolayı yüzyıllardan beri kullanılagelen ve daha da kullanılacak olan kil, heykel sanatı için vazgeçilmez bir malzemedir.

Çizim yapar gibi kolay şekillendirilebildiği için, kütle iş yapan bütün heykeltıraşlar eskizlerini kille yapmaktadırlar.

Dünyada anıt yapan heykeltıraşların büyük bir çoğunluğu, hala, eserlerini kille, çamurla şekillendirmektedirler. Şekillendirme bakımından sınırsız olanakları vardır. Çok küçük eskizlerin dışında, kesinlikle konstrüksiyon kullanılarak ahşap veya demir çalışılabilir.

Bütün dünyada heykel eğitimi veren okullarda, hala çamur şekillendirme dersleri ana derstir. Çünkü, bu malzemeyle öğrenci her istediği etüdü, fiziki olarak kolayca yapabilmektedir.

Rodin'in hayranlıkla izlediğimiz Bronz çağı, Balzac, Kale sakinleri vb. gibi birçok işi kille şekillendirilmiştir. Tabii ki daha sonra, alçı kalıp, alçı model ve sonra bronz dökülmüştür. (R.3)

Henry Moore'un birçok işi yine aynı şekilde... Giacometti, o incecik figürlerini başka hiçbir malzemeyle şekillendiremezdi. İşte her malzemenin olanakları derken, kastedilen budur.(R.4)

Bronz d kt receğiniz bir heykelin formunu dokusunu ve kompozisyonunu bronz d kt receğinizi düşünerek, ona göre modle etmeniz gerekmektedir.      kalıptan orijinalliği ile çıkıp,  ıkmamasıgibi bir sorun vardır. Kuralı yok tabii ki ama, her malzemenin bir enerjisi, gücü ve fiziki mukavemetinden dolayı, insan ruhunu etkilemekte ve eserimize bir şeyler katmaktadır. Bir başka husus da alçı modelin istenilen miktarda (sayıda)  oğaltılabilme olanağına sahip olmasıdır. (Teksir kalıbı)

Bugün dünyanın birçok müzesinde veya meydanında, Degas'ın balerinlerini, Rodin'in Bronz  ağı'nı, Maillol' n birçok heykelini bulmak mümkündür. (R.5)

Yirminci yüzyılda kalıp malzemelerinde de büyük bir gelişme yaşanmaktadır. Silikonun bulunması ve geliştirilmesiyle kusursuz dökümler yapılabilmektedir.

1.3. TERRAKOTA (PİşMİş TOPRAK)

Terrakota, p şmiş topraktan yapılmış heykellere verilen genel addır. Terrakota'nın serbest şekillendirme yöntemleriyle kilden yaptığınız bir biçimin, hiç bir kalıp rizikosu ve şekillendirme sınırı olmaksızın, en grift kompozisyonları gerçekleştirmek mümkündür.

Deri sertliğine gelen kilin içi boşaltılarak, kurutulan ve belli bir ($^{\circ}\text{C}$) de (900°C veya 1000°C) pişirilerek dayanım ve sertlik kazandırılan, malzemenin yüzeyi, çeşitli metal oksitler ve sır hammaddeleriyle renklendirilebilir veya saf kiremit kırmızısı rengiyle bırakılabilir.

Terrakota kırılgan bir malzemedir, ama, basınca sonsuz dayanıklıdır. İnsan kültürünün en eski belirtilerinden olan Terrakota biçimler, bu özelliğinden ötürü, günümüze kadar toprak altında bozulmadan geldiği, arkeolojik buluntulardan anlaşılmaktadır. (R.6)

2. YENİ MALZEMELER VE DEĞİŞEN ESTETİK ANLAYIŞ

İçinde bulunduğumuz 20. yüzyılda, bilimde yeni buluşların yapıldığı, teknolojinin büyük bir hızla geliştiği, düşün alanında birçok fikirlerin çarpıştığı, iletişim teknolojisinin son hızla geliştiği, ülkelerin uzaklıklarının kaybolduğu, dünyanın küçülerek odalarımıza girdiği ve tarih sayfalarının çok hızla çevrildiği bir dönemi yaşıyoruz.

Bütün bu oluşumlar (gelişmeler) etkilerini diğer sanatlarla birlikte heykel sanatında da kendisini hissettirdi. Akla gelebilecek her türlü malzemeden yapay ya da doğal heykel yapılabilirdiği bir dönem başladı. Şimdiye kadar plastik sanatlarda eser yaratanlar, kalıcılığı düşünürlerdi ve yaptıkları eserlerin sonsuza kadar kalacak malzemeden olmasına dikkat ederlerdi. Günümüzde artık herşey o kadar çabuk tüketiliyor ki, -bir kısım- sanatçı da artık eserde kalıcılık aramaktan vazgeçip, tüketilen, izlendiği süre boyunca, yani sergilendiği süre boyunca kalıcı olabilen ürünler vermeye başladı.

Yüzyılımızda sanat objesi olarak yeni malzemelerin kullanılmasındaki etken, bu malzemelerin yeni bulunmasından değil, sanata yaklaşımdaki düşüncenin değişmesindendir. Bu düşüncenin değişmesiyle, eskiden varolan malzemelerle de çağdaş ve modern heykeller yapılmaktadır.

Günümüz plastik sanatçısı, biçim arayışlarını ve gereksinimlerini sonsuz ve özgür bir malzeme arayışı platformundan besleyen, binbir biçim gereksinimini, binbir malzemeden 'esindiren' bir araştırmacıdır. Diğer disiplinlerde olduğu gibi, plastik sanatlarda da bugün tam anlamıyla bir istiladan, malzeme istilasından söz etmek olasıdır. Geleneksel heykelle bağdaşması olanaksız, akla gelebilecek her tür malzeme, bugünün plastik anlayışında kullanılabilir.

Günümüzün sanatçısı, üniform olmaya yol açan kuralları dışlayan, sürekli 'kendi olmak' gereksinimi duyan bir tavrın temsilcisidir; o yüzden de, geleneksel figür bağımlılığı ile onu tümüyle yok eden soyutluk arasında açtığı yolda giderken, kontrol edilmiş bilincin yönlendirdiği rastlantı kurallarını da sanatına dönüştürür. Gereksinimleri doğrultusunda her çeşit malzemedен özgür yararlanışa yönelen sanatçı, geleneksel tavrından oldukça uzaklaşmıştır. Örneğin, kil katmanlarını artıra artıra 'modle etmek'le veya mermer tabakalarını eksilte eksilte 'yontmak'la yetinmez. Sonsuz olanaklar arasından, işinin gerektirdiğini seçe seçe çevre ile uyum içinde 'düzenleyen' yapıştıran, üst üste yığan, vidalayan, kaynak yapan, ışıklandıran, boyayıp-renklendiren, hareketlendiren bir tesisatçı, bir mühendis gibidir. Bu tutumu, sanatın, yalnızca tarihsel temellerinin araştırılması ile yetinmeyip, onu, teknik olanaklar temelinde de araştıran ve yaşamın ayrılmaz bir parçasına dönüştüren bilinç düzeyinin bir sonucu olarak da algılamak gerekmektedir.

2.1. YENİ SANAT AKIMLARININ DOĞUŞU

1897 yılında J.J.Thompson Cambridge'te elektron'u buldu. Artık Atom, Grek asıllı adından sanıldığı gibi bölünmez değildi ve böylece yepyeni büyük bir çağ açılmış oluyor ve Modern Fiziğin temelleri atılıyordu.¹

J.Bronowski, Modern Sanata, Modern Fiziğin aynı zamanda doğduğunu, çünkü ikisinin de aynı düşünceden başladığını söyler.²

20.yüzyıl bilimde yeni buluşların yapıldığı, teknolojinin büyük bir hızla geliştiği, düşün alanında birçok fikirlerin çarpıştığı, korkunun, yıkımın yaşandığı bir dönem. Tüm kurumlarıyla, geçen yüzyılın gerçeklerinden farklı bir dönem... Bu dönemde geçmişin

¹ KORTAN, Enis, XX. yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış, sy:22, Maya Matbaası, Ankara 1985

² BRONOWSKI, J, İnsan Yücelişi, çev: F, Ofluoğlu, Milliyet Yayınları, sy:332, 1975

değerleriyle yaratılacak sanat formu, çağın gerçeğini, ruhunu yansıtamazdı. Bu bilinç, sanatsal anlatımda yeni anlayışlar ve değişik formlar aldı. Kübizm, Fütürizm, Konsrüktivizm, Dadaizm...vb sanat akımları, bu gereksinimden doğdu.

*"Birçok sanatçıya göre, çağın gerçeği, teknolojiydi makineydi. Çünkü makine gücün, dinamizmin, hızın ve mekanize hayat tarzının idealize kavramlarının simgesi durumundaydı. Yeni bir sanat yaratılacaksa ve bu yeni sanata yeni bir işlev yüklenecekse, bu gerçek dikkate alınmalıydı."*³

2.2. KÜBİST VE FÜTÜRİST HEYKELDE ESTETİK

*"Heykel sanatıyla yeni teknolojinin bağlarını kuran Kübist ve Fütürist sanatçılar, eskiye göre, yepyeni plastik bir dil yaratmayı başardılar. Picasso'nun 1909 yılında gerçekleştirdiği 'Kadın Başı' (R.7) resimde ulaştığı, Kübizm heykele uyarlandığı önemli bir yapıttır. Başın volümü birçok yüzeye parçalanmış gibi görünür. Rodin'in ışığından farklı, Maillol'un sağlam byok etkisi veren formlarına zıt bir özellik gösterir. Sonuç, makine imgeleriyle insan yüzünün sentezidir. Picasso'da olduğu gibi, diğer bütün Kübist sanatçıların yapıtlarında teknolojik çağın yansıması görülür."*⁴

*"Teknoloji gerçeğinin heykel sanatına yeni boyutlar katmasında etkinliği olan Fütüristler, 'bundan böyle gerçeklerin makinelerde, kentlerde, teknolojik enerjide hüküm süreceğini, yeni sanatın, yeni imgelerle, yeni teknolojiyle ve yeni malzemelerle gerçekleştirileceğini', manifestolarında sundular."*⁵

³ SAVAŞ, Remzi,Doç., Hacettepe Üniversitesi Yayınları, sy:169.

⁴ Aynı eser.

⁵ READ, Herbert, Historia Mondiale de la Seulpture Art Contemporain, sy:12 Hacheette-Realites, Paris 1980.

Fütürizmin heykel dalındaki temsilcisi U. Baccioni'ye göre *'çağın duyarlılığını yansıtmak için, bu günü kadar bir resmin ya da bir heykelin oluşumunda etkin olan geleneksel değer ve yöntemleri bırakmak' gerekti.*

Kübist yapıtlar bile günün duyarlılığını yansıtmaktan çok Raphael'in, İngres'in formüllerine daha yakındı. Heykelde çevresel değeri de dikkate alan, yeni plastik bir dil yaratılmalıydı. Fütürizmin genel anlayışına uygun olarak, 1912 yılında Umberto Boccioni'nin yayımladığı *'Fütürist Heykel: Teknikle ilgili bildiri'sinde "geçmişin değerlerinin aksine, yeni gerçeklere uygun, yeni heykeli gerçekleştirmek için, heykelde geleneksel konuların, geleneksel malzemelerin çıkarılmasını, bunların yerine yeni malzemelerin bir çoğunun birarada, bir yapıtta kullanılabileceğini önerirken, yalnız çok modern konularla, yeni bir plastik dilin yaratılabileceğini, heykelde bir çeşit iç ve dış plastiğin yaratılması gerektiğini, bir kitabın yaprakları arasındaki çizgide, bir pencere çerçevesinde, Venüs'ün göğüslerinde ya da kahramanların kaslarındaki kadar gerçek olduğunu ilan ediyordu.*⁶

Bu görüş sanatta, dolayısıyla heykelde bütün sınırları kaldırdı. Demirle (yeni ve hurda), çelikle, polyester, akrilik, cam, kağıt..vb. gibi her türlü doğal ve yapay malzemelerle heykel yapılabilmesi düşüncesi doğdu.

Kübist ve Fütürist yapıtlarda, Brancusi'nin 1910'dan itibaren gerçekleştirdiği kuşlarında, (R.8) daha sonraları heykel sanatında belirgin şekilde görülecek olan teknolojik olanakların izlerini görmesek de, bu yapıtlar çağın, bilimsel, teknolojik, düşünsel peyzajının imgeleri gibidir. Doğanın, biçimsel bir anlatımından çok yeni sembolik içeriklerle yüklüdürler.⁷

⁶ KULTERMAN, Udo, *Historie Mondiale de la Sculpture Art contemporain*, sy:12, Hachette-Realites, Paris 1980.

⁷ Aynı Eser

Yüzyılın Fütürizmden sonra heykel sanatında en köklü değişimini gerçekleştiren Konstrüktivizm, sanatsal anlatımda, teknoloji gerçeğini dikkate alan bir akımdı.

*"Konstrüktivizm, heykel sanatında modle etmek, yontmak gibi biçimlendirme yöntemleri yerine, inşa etmeye dayalı bir yöntemi benimsemişti. Başlangıçta malzemeleri birbirine ekleyerek, kaynatarak, yapıştırarak oluşturdukları yapıtlarına 'konstrüksiyon' kendilerine de 'Konstrüktivist teknik mühendis' adını takmışlardı. Konstrüktivist sanatçıların bu yeni yöntemin benimsenmesinde Picasso'nun 1912 ile 1914 arasında yaptığı heykellerin etkisi vardı şüphesiz. Picasso bu dönemde değişik malzemeler kullanarak bugüne kadar sürüp gelen konstrüktivist heykel geleneğini başlatmıştır."*⁸

Konstrüktivist hareketin lideri Viladimir Tatlin *"sanat nesnelerin üllizyona dayanan bir imgesidir, yanılısamadır, yalandır. Hayat ve yeni teknoloji bu tür bir sanatın yerini almalıdır"*⁹ diyordu. Bu düşünceden hareketle, demir, aliminyum, ağaç, alçı vb. somut malzemenin montajıyla figürden bağımsız salt biçim ve malzemenin etkinliği ile varolabilen yapıtlar gerçekleştirdi.

Konstrüktivist akımın teknoloji ile ilişkisini ve anlayışını vurgulayan yapıtlardan en önemlilerinden biri Talin'in 'III. Enternasyonal Anıtı' için gerçekleştirdiği makettir. Sanatçı yapıtını gerçekleştirdiği zamanda değişik alanlarda uygulanan, farklı disiplinleri bir bütünde bağdaştırmıştır. Bu yapıt mimarlık, mühendislik, heykel, resim ve ışık sanatıdır.

Çağın sanatını yaratan, teknolojinin ürettiği araç-gereçlerin sanatçıya sağladığı olanaklar değil, teknolojik araç-gereçlerin, toplumda ve insanda yarattığı bunalımlara sanatçının gösterdiği

⁸ LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, sy:104, İstanbul 1982

⁹ Aynı eser.

tepkidir. XX. yüzyılın tüm sanat akımları, teknolojinin denetimsiz kullanılması sonucu ortaya çıkan dünyaya tepkiden doğmamış mıdır?

2.3. READY MADE, (HAZIR NESNE) MARCEL DUCHAMP

Dada, savaşa karşı cephe almış sanatçıların beylik değerlere karşı bir isyanı idi. Aslında, Dadaizmin amacı sanat değildi. O, Avrupa uygarlığına, savaşa karşı alınmış bir cephe ve protesto idi. Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri, sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlere karşı çıkıyorlardı.

Marcel Duchamp 1913 yılında bu hareketten etkilenerek geleneksel malzemeden vazgeçmiş, bilimsel bir aleti çağrıştıran üç boyutlu nesnelerle, veya kendi fonksiyonu dışında kullandığı, endüstri nesneleriyle (Reary-Made) ile ilgilenmeye başlamıştır.

Duchamp 1914'de, varolan bazı eşyaları sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle 'görsel aldırmazlık' anlayışından yola çıkarak, Paris'ten aldığı bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi. 1915'te bir kar küreği bularak buna 'Kırık Kolun Önü' adını verdi. (R.9) Gene New York'ta, 1917'de Mott Vorks firmasının yaptığı porselen bir pisuarı 'R.Mott' imzasıyla 'çeşme' adıyla bir sergiye gönderdi (R.10), bu sergi herkese açık olduğu halde, düzenleme kurulu, bu parçayı sergilemeyi göze alamadı. İşte toplumun değer yargılarına ters düşmeyi göze alabilen ve kendine güven duyan bu sanatçı, 'pissior'ı bir sanat yapıtı olarak sunma yürekliliğini göstermiştir. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona verdiği yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi. Aslında bu pisuarı sergiye vermesi bir kışkırtma, bir provakasyondur. Neyin provakasyonu? Günün sanatını tartışılır kılmak ve her nesnenin sanat objesi olarak kullanılabileceğini, kabul ettirmek için bir başlangıç yapmak istiyordu.

Bu olay yüzyılımızın önemli olaylarından biridir. Çünkü bu olayla birlikte, hazır nesneler sanat objesi olarak kullanılmaya ve sunulmaya başlanmıştır.

Yine bu görüşe göre, sanat teknolojiden yararlanabilir ve dahası onun ürününü, kendi ürünü olarak kullanabilir. Ama gene de bu, sanatın teknolojiye bağlı olduğu, ya da onunla uzlaşmak zorunda olduğu anlamını taşımaz. Teknolojik nesnelerde, doğa nesneleri gibi bir araçtır. Doğadan heykel yapan sanatçılar, nasıl ki doğayı bir alfebe gibi kullanıyorlarsa, teknoloji dünyası ve onun ürünlerini de kullanabilirler.

Duchamp'ın 1925'te Paris'te yaptığı 'Dönen Yarımküre Mercekler' adlı yapıtı, modern kinetik sanatın öncü bir yapıtıydı. Onun optik deneylere olan ilgisi, 1930'ların ortalarında Rotorölyeflerle sonuçlanmıştır. Bunlar bir plak gibi döndürüldüklerinde, üç boyutlu nesne illüzyonu oluşturacak biçimde, renkli çizgilerle desenlenmiş disklerdir. Bu tip deneyler, önce Gabo'nun ilgisini çekmiş ve Pop-Art ile kinetik sanatı müjdelemiştir.

Duchamp, hayattayken de bir efsane haline gelmişti. Sanatıyla olduğu kadar, hayatıyla da 20.yüzyılda sanat kavramını herkesten fazla etkilemiş ve değişikliklere yol açıcı olmuştur. Duchamp, kendi kuşağında, sanat kavramlarında devrim yapanlar arasında, en önde gelir.

2.4. HEYKELDE METALİN DİREKT MALZEME OLARAK KULLANIMI

2.4.1. HURDA MALZEME (METAL)

2. Dünya savaşı sonrası heykel sanatında endüstri artışı döküntü malzemeler, bronzdan ve mermerden daha çok ilgi gördü. Bu dönemde, savaşın yıkımı, en belirgin temaydı. Artık, hurda

malzeme, bu temayı yansıtmakta daha elverişliydi. Ayrıca, demir de, hem zamanın psikolojik yapısını yansıtmaları bakımından, hem de biçimlenmesinde ki teknolojik olanaklar açısından çok ilgi gördü. Kolay bulunuyordu. Çünkü yaşanan uygarlık, büyük ölçüde metalürjiye dayanmaktaydı. Bu dönem yapıtlarının büyük bir kısmı metalden gerçekleştirilmişti. Sentetik madde endüstrisinin polyester, plexi ve türevlerinin, geniş bir kesimde kullanılmasına olanak sağlamışsa da, demir-çelik, alüminyum, bu dönem uygarlığının simgesi olmuştur.¹⁰

Picasso ve Braque 'sanatta soylu ya da soysuz gerek yoktur' derler ve kolaj tekniğini yaratırlar. Ayrıca Picasso'nun hurda malzemelerle (demir, tahta, karton vb.) yaptığı pek çok heykelini de burada anmak gerekir.

2.4.1.1. ANTHONY CARO

Anthony Caro, 1960'lı yılların başlarında önemli bir heykeltıraş olarak çıkış yapınca, radikal ve yepyeni türden soyut ve kaynakla yapılmış çelik heykeltıraşlığın öncüsü olarak ortaya çıktı. Heykelleri imge olduğu kadar, kelimenin tam anlamıyla da, geleneksel anlayışı inkarcı düşüncedeydi. Heykeltıraşlığın 'kendinden ve kendi başına bir şey olması' fikrini merkez alan, yeni gelenekler yerleştirmeye çalışıyordu. Onun uyduğu gelenek, temelleri Picasso ile Braque'nin kübist kolajlarına dayanan ve Gonzeles ile, Amerikalı David Smith'in heykelleri vasıtası ile Henri Matisse'in kağıttan kesilmiş eserlerine kadar giden, uluslararası modernizmin ana çizgisi idi. Çeşitli şekilleri iki veya üç boyutlu bir şekilde biraraya getiren bu birleştirme metodu, heykellerin tek parça olduğu ve ahşap, taş veya kilden yapılması gerektiği fikrini yıkmıştır.

Caro'nun ilk eserlerinin başarısı, heykeltıraşlığı dış dünya ile ilgili nesne ve imajlar, özellikle de insan figürü ile olan ilişkisinden

¹⁰ KULTERMANN, Udo, *Historie Mondiale de la Sculpture Art Contemporain*, sy:12 Hachette-Realites, Paris 1980

kurtarmaktan oluşuyordu. Evet, heykel hala potansiyel olarak endüstriyel çağrışımlarla dolu, elle tutulabilir fiziksel bir maddeden, çelikten yapılıyordu, ama eserlerin yüzeyi boyanmakla, heykellerin maddi özelliği bir tarafa itilmekle, seyirci, her kısmın diğer kısımlarla ve eserin tamamıyla olan 'iç ilişki'ye çekiliyordu. Bu açıdan Caro, fiziksel hislerle insan duygularını saf heykel şeklinde ifade etmeye çalıştı.

Caro'nun öncü soyut heykellerinin cüreti ve coşkusu, İngiltere'de savaş sonrası endişeye ve özellikle Henry Moore'un heykellerine karşı bir tepkiydi.

Caro, 1950'li yılların ortalarında Moore'un yanında asistan olarak çalışmıştı ve kendisi de, 'Kadın' (1955) ve "Gömleğini Çıkaran Adam" (1955-1956) gibi neredeyse Expresyonist olan bronz eserlerin üzerindeki etkisini ve 'Sanatsal Baba Figürü'ne olan borcunu, kabul ederdi. Ancak sonuçta Moore, tepki gösterilecek bir kişiydi ve eğer Caro'nun sanatçı olarak hassasiyeti Avrupalı bir karakter taşımaya devam ettiyse de, ilk esin kaynağı okyanusun karşısından, Amerika'dan gelmiştir. Amerikalı modernist eleştirmen Clement Greenberg Caro'ya "*Sanatını değiştirmek istiyorsan metodlarını değiştir*" dedi.¹¹

Caro daha sonra geriye dönük bir gözlem yaparak, Amerikan resmine ilgi duydu. Amerikan resmi, duygu soyutluğu yolunda daha ileriye gitmişti ve insana ne yapılacağı konusunda fikirler veriyorsa da, nasıl yapılacağı konusunda doğrudan talimatlar vermiyordu.

Sonuçta Caro'nun sanatında hacimli şekiller, basit çizgilerle yüzeylere indirgendi, çeliğin maddesini ve ruhi durumunu ima eden renk eklendi. Bu şekilde heykeltraşlığın, yer çekimi, ağırlık, kütle ve hacim ile olan geleneksel ilgisi yıkıldı. (R.11-12)

¹¹ AKSANAT, Akbank Kültür Sanat Eğitim Merkezi, Anthony Caro, Şelaleler sergi katoloğu, Tim Marlov, Londra 1993

Caro, tahta, kağıt, kurşun, gümüş, kil ve bronzla da çalışmış ve bu malzemelerle birçok deneyler yapmıştır.

2.4.1.2. JULIO GONZALES

1927 ve 1942 yılları arasında tüm sanatını üreten Julio Gonzales, heykelde Avant-Garde sanatın öncülerinden biridir.

Metal levhalarla kübist maskeler, kafalar ve natürmortlar yapmaya başladığında Gonzales elli yaşına yaklaşmıştı. Ancak yine de, arada bir betimlemeci çalışmalara dönüyor, bir türlü, kendini modern sanata tam anlamıyla bırakamıyordu. Nihayet Picasso onun bu çekingenliğini kırmayı başardı. Büyük bir gerçek üstü metal heykel için gereksinimi olan Picasso, bir kaç yıl Gonzales ile birlikte çalıştı, ondan metal teknikleri öğrendi. Picasso bu çalışmaların ardından, Gonzales'in, metali, bir tereyağı gibi işlediğini söylemişti. Picasso'nun yanındaki yılları Gonzales'e tüm düş gücünü gerçeğe çıkarabilme ve metal ile çizgiler çizebilme gücü kazandırmıştır. Heykelin kütsel bütünliğini unutarak, kavisler ve çizgilerle soyut bütünler bir araya getirilebilmiştir. (R.13)

2.5. YENİ MALZEME (METAL)

Heykel yapımında hurda malzeme kullanılacağı gibi, yeni malzemeler de kullanılabilir.

Yapacağınız kompozisyonda demirin eskiliği veya yaşanmışlığıyla ilgili bir mesajınız yoksa, rahatlıkla kompozisyonunuzu yeni malzemelerle de yapabilirsiniz.

Malzeme özelliklerinin, formun karakteri ile bütünlüğü önemlidir. Malzeme formunun da bir pratik fonksiyonu ve kolaylığı vardır.

Malzemelerin kendi iç yapılarından gelen özelliklerini, diğer malzemelerle taklit etmek son derece estetik dışı bir olaydır. (Kompozisyonunuzda izleyiciyi şaşırtmak istemiyorsanız tabii..)

Malzeme, kendi iç yapı özelliklerine uyumlu form karakteri ile bütünleşebilir. Malzeme, forma karakterini veren önemli bir etmendir. Malzemenin konstrüktif özellikleri, dokusu, yapım yönteminin getireceği veya formdan götüreceği değerlerin seçimi, farklı yerlere götürebilir.

Malzeme form için bir çıkış da olabilir. Malzeme aynı olduğu halde, doku (aynı form dokulu malzeme), forma farklı bir karakter yükler. Farklı malzemelerin yanyana getirilmesiyle uygunluk-uyum-zıtlık özellikleriyle büyük bir dinamizm etkisi yaratılabilir.

Konstrüktivist hareketin lideri Viladimir Tatlin "Sanat nesnelerin illüzyona dayanan bir imgesidir, yanılsamadır, yalandır. Hayat ve yeni teknoloji bu tür bir sanatın yerini almalıdır" diyordu. Bu düşünceden hareketle, demir, alüminyum, ağaç, alçı vb.gibi somut malzemelerin montajıyla figürden bağımsız, salt biçim ve malzemenin etkinliği ile varolabilen yapıtlar gerçekleştirildi.

Sonuçta malzemenin eskisi, yenisi fark etmemektedir. Yeni malzeme kullanıyorsanız, kompozisyonunuzu tamamen siz yönlendireceksiniz demektir. Halbuki hurda malzemede kullandığınız malzemenin yaşanmışlığı, kullanılmışlığı ve eskiliği ve daha önceki formu, yapacağınız kompozisyonda sizi süprizlere götürebilir. Çünkü kullandığınız o malzemenin (bu bir cıvata, bisiklet tekerleği, somun, vida vb olabilir) bir formu vardır.Onu, oluşturacağınız bir formun yerine koyacaksınız.

Yeni malzemede ise, kullanacağınız her formu kendiniz oluşturacaksınız. Size bir silindir lazımsa, silindiri boyutuna göre siz kesip yapacaksınız, üçgen bir plaka lazımsa, bu plakayı istediğiniz ölçüde siz keseceksiniz. Yani süprize yer yok.

"1920'li yıllarda teknolojik çağla uzlaşabilen her sanatçı, tekniğe mahkum olmamak için, teknikle beraber"¹² sloganını benimsemiştir.

*"Konstrüktivistler (inşacılar), Gerçeküstücüler ve Dadacıların büyük bir bölümü metal, ahşap, plastik ve makine parçalarından yararlanarak, modern duyarlılığa yeni bir boyut kazandırmışlardı. Plastik sanatlarda ilk kez, ham malzeme yerine, işlenmiş sanayi malzemelerinin estetik değeri keşfediliyordu."*¹³

2.5.1. PASLANMAZ ÇELİK

Paslanmaz çelik, günümüzde çok kullanılan bir malzemedir. Ama pahalı bir malzemedir. Argon kaynağı ile çalışılabilmektedir. Elektrik veya oksijen kaynağı ile çalışırsanız, onun parlak yüzeyini ve mükemmelliğini bozar, malzemeyi öldürmüş olursunuz. Bu malzeme genellikle perfect, düzgün ve disiplinli birleşebilen işler için kullanılır. Dış yüzeyinin pürüzsüz oluşu, parlaklığı, çevresindeki görüntüyü yansıttığı için, çevresiyle ayrıca bir bütünleşme ve kontrast oluşturabilmektedir.

Yine bu metal malzeme, özellikle geometrik işlerde kullanılmaktadır. Bu metal, yeni ve pırıl pırıl görüntüsü, karışık malzeme işlerde ahşabın, taşın veya diğer doğal malzemelerin yanında bir zıtlık, sağlamlık ve mükemmellik alameti gibi ihtişamıyla, adeta çağımız teknolojisinin görkemini yansıtan bir simge gibi de kullanılabilmektedir. (R.14)

¹² İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, Sanatta Devrim, Ada Yayınları, sy:8, İstanbul, 1978

¹³ GENÇ, Adem, Makine Uygarlığı ve Plastik Sanatlar, Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

2.5.1.1. ALEXSANDER CALDER

"Yıl 1930, Calder soyut heykellerini sergiler. Madeni telden oluşturulmuş, kendi deyişiyile havadar heykeller. Havada ya da boşlukta yükselen, kıvrılan, dönüp dolaşan bir çizgi gibi... Ama bu çizgi, mutlaka bir temele ya da bir yere bağlanıyordu. Bu heykellerin tedirgin edici bir durgunluğu vardı. Arp bunlara 'stabile' (yerinde duran) adını verdi."¹⁴

*"Yıl 1932, Calder aynı türdeki yapıtlarını sergiler. Bu kez bunların bir kısmı,minik bir araçla, bir kısmı da kendiliğinden ya da en küçük bir hava akımıyla, hatta nefesle hareket etmektedir. Duchamp, bunlara 'Mobiles' (hareket eden) adını vermeyi uygun görür."*¹⁵

Calder yolunu bulmuştur artık; heykellerine hareketi veren makineleri, araçları fırlatır atar bir yana. Artık birbirine incecik tellerle bağlanmış geometrik renkli şekiller, kıvrılıp yükselen, şahlanıp yayılan, boşluğu yaran, bir o yana bir bu yana, bir aşağı bir yukarı gidip gelen, büyüyüp küçülen çizgiler, doğanın itici gücüyle ya da yaratıcının matematiksel denklemler yoluyla sağladığı enerjiyle hareket edecekler ve bu hareketi asla yitirmeyeceklerdir.(R.15)

Bundan böyle Calder'in anıtsal nitelikler taşıyan 'stabile'leriyle, doğanın şiirselliğini yansıtan "mobile'leri bir arada oluşur.

Calder'in 'stabile' adını verdiği bu dev çelik heykeller, bugün, dünyanın birçok metropol şehrinde görülmektedir.(R.16)

¹⁴ ORAL, Zeynep, Milliyet Sanat, sayı:206, sy:4, Kasım 1976.

¹⁵ ORAL, Zeynep, Milliyet Sanat, sayı:206, sy:6, Kasım 1976.

2.5.1.2. DAVİTH SMİTH

Paslanmaz çeliği ilk kullanan sanatçılarından birisi de Davith Smith'dir. Smith, önceleri bir otomobil fabrikasında ve sonra da lokomotif imal eden bir fabrikada çalıştığından, çelik ve çeliğin kullanımı konusunda, son derece bilgili bir sanatçıdır. Smith önceleri çelik malzemeden yararlanarak, havada duruyormuş izlenimi veren çizgisel nitelikte heykeller yaptı. Smith'in bu elle yaptığı heykelleri ne anlamsızdır, ne de aşırı anlam taşırlar. 1950'li yılların sonuna doğru çizgisel yapıtların yerini, kendi kendilerine destek olabilen, daha geniş malzemelerden yapılanlar aldı. Başlangıçta düz ve eğri düzlemler şeklinde olan bu ögeler, zaman zaman yaprak halindeki çelikten oluşan küpler, silindirler, kirişler ve başka üç boyutlu biçimlere dönüştü. Açık düzlemler parlak renklere boyandı. Üç boyutlu biçimler paslanmaz çelikten yapılmışlardı. Smith, bunların yüzeylerini, güneş ışığının parlaklığını ve çeşitli yansımalarını yakalayabilecek biçimde düzenlemişti. Her iki durumda da, ele aldığı malzemenin, ağırlık izlenimi verme gibi doğal özelliklerine karşı koyma çabasındaydı. Smith'in küpler dizilerini hacim düzenlemeleri olarak görürüz. Onları ağırlığı olan kütlelerden çok, havada duran bir takım hayaletler, kırsal yaşama özgü güzelliği sunan hayali görümler olarak algılarız. Smith, heykellerin açık havada sergilenmesini isterdi. Hiç ağırlık taşıymıyormuş gibi görünmeleri, yarattıkları hafiflik etkisi, saçtıkları parlaklıkla yok edilen, maddesellikleri, geçici bir süre için boşlukta duruyormuş izlenimi verirler. (R.17)

Davith Smith, Picasso ve Gonzales'in demir heykellerinin fotoğraflarını görerek, demirden heykel yapmaya başlamıştır. Çağdaş heykelde demir potansiyelini herkesten çok geliştirmiş olan sanatçıdır.

2.5.1.3. OTTO HERBERT HAJEK

O.H.Hajek 27 Haziran 1927'de Kaltebach Böhmen'de doğdu. Hajek, "İnsanları çevreleyen mekan, onlar için yaşanılabilir hale getirilmelidir. Mekan sözcüğünden, insanın ulaşabileceği yani sonlu bir alanı anlıyorum. Bu bilimin sonsuzlukla uğraşması ve bunun sürüp gitmesi beni ilgilendirmiyor, çünkü yaptığım şey, bir mekanın illüstrasyonu değil, doğrudan insanın içinde bulunduğu belirli mekanla ilgilidir.

...Şehir işaretleri yapıyorum, anıtlar, uyarı işaretleri iletişim merkezleri, şehir ikonografileri, meydan ve alan işaretleri yapıyorum" diyor.

Hajek'in 'yol kenarlarındaki işaretler' üzerinde durması bir rastlantı değil. Hajek insanlara yer bırakmayan mekanları sevmez. *"Toplum olabilmek için, kişiselliği sevmek gerekir" demektedir.*¹⁶

Hajek, yapıtlarında demir, çelik, alüminyum, ahşap, bronz gibi çok çeşitli malzemeleri kullanır ve zaman zaman kompozisyonlarında renk çok önemli bir yer tutar. (R.18-19-20)

2.6. POLYESTER-AKRİLİK

Polyester ve akrilik işleme rahatlığı, hafiflik ve dirençlilik nitelikleriyle üç boyutlu sanat nesneleri alanında hemen kabul gördü. Malzemenin özgül görsel nitelikleri de, çeşitli katkı maddeleriyle mukavemeti daha da artırılarak kullanılır. Polyester içine mermer tozu katarak dolu döküm yapılabilir, şeffaf kullanılabilir, renklendirilebilir ve cam elyafı ile içi boş döküm yapılabilir veya yine cam elyafı ile birlikte direkt olarak şekillendirme malzemesi olarak kullanılabilir. Polyester ayrıca kalıp malzemesi olarak da kullanılır. Alçı kalıp gibi deforme olmaz ve uzun zaman kullanılabilir. Bunun gibi sentetik ve plastik esaslı

¹⁶ HAJEK, O.H., Werke Und Dökümante Printed in Germany.

malzemeler (poliakrilik ve polyesterler) yaygın olarak kullanılmaktadır.

"Poliakrilik reçinelerin fiziksel nitelikleri, optik nitelikleri, saydam, yarı saydam, saydam olmadan renklendirilebilme olanakları, hafifliği, mekanik dirençliliği kazımaya, kesmeye, delmeye, parlatmaya yatkınlığı, ışık aktarma/yönlendirme niteliği vardır.

Polyester reçinelerin fiziksel nitelikleri alçak basınçta ya da basınçsız oda sıcaklığında, saydam, yarı saydam, mat ve renkli döküm olanakları, dolgulandırıldığında aynı dirençte, aynı perfectsiyonda (çelik, alüminyum, bronz vb.) çok daha hafif oluşu tercih nedenlerindendir.

Saydam malzemelerle oluşturulan yapıtlar espas doldurucu değil, espas yaratıcıdır. Espasın değerlendirilmesinde (görselleştirilmesinde) saydan malzemelerden yararlanılmaktadır. Dış ışığın devinimi yapıtlarda bir iç ışık devinimi yaratır. Saydamlık, yapıtı oluşturulan planların, yüzeylerin bakış açısı değiştirilmeksizin bütünüyle görülmesine olanak verir; örtme-gizleme ortadan kalkar."¹⁷

Yüzeylerin birbirini örtmemesi, bakış açısı değiştikçe, yapıtta sürekli görsel değişkenlik yaratır.

2.7. CAM

Cam özellikle belirsizliği olan bir kütledir. Sert madde olmasına karşın, genellikle yumuşak bir görünümü vardır. Transparan veya opak olabilir. Işığı özel bir şekilde kullanır. Işık camın içinden geçebildiği gibi dışından da yansıyabilir. Eski

¹⁷ ATA, Mustafa, Sentetik Plastik Malzemeler Biçimlendirme Yöntelleri Sanatta Kullanımı, İst.Güz.San.Ak.Yayınları, Yayın no:65, 1978.

katedrallerdeki vitraylarda camdan geçen ışığın gücü kullanılmıştır.

*"Kandinsky cam üzerine yaptığı pentürlerde aynı etkiyi kullanmıştır. Bu çabalar maddi dünyada 'manevi ruh'un maddesizlik illüzyonuyla oluşturulmasına yöneliktir. Moholy-Nagy 1940'da gerçekleştirdiği uzay modülatörlerinde, pitoreks yönü, materyal kontrüksiyonunun kavramsal bir sonucu olarak ifade eder. Asıl olan geçirgenlikle ilgilenilir. Yarı trasparan pleksiglas ve süper trasparan havayı yan yana sergileyerek camda maddesizliğin illüzyonunun mümkün olduğunu gösterir."*¹⁸

Camdaki üçüncü belirsizlik camın varlığının bilincinde olup-olmamasıyla ilgilidir. Cam bilinç ve bilinçsizlik arasındaki gerilimi uyandırır. Camın bilincinde olmayıp, onu bir şekil ve imaj için herhangi bir araç olarak görmek kolaydır; ancak, ışığın camı özel bir şekilde enforme etmesiyle kendimizin farkına varırız. Gerçekten ona bakmak, kendi bilincimizin görüntülenmesi gibi, kendimize 'öteki' olarak bakmaktır. Aynı zamanda camdan karşı tarafı görmek de mümkündür. Cam, maddesizlik bilinçsizlik gibi görünürken, bu özelliği onun bir madde olarak daha çok bilincine varmamızı sağlar.

Cam, modern heykelin gelişimini gösteren görme ve dokunma arasındaki gerilimi özel bir yolla oluşturmaktadır. Modern heykelde 'öz' cisimsiz, ağırlıksızdır ve bir serap gibi yalnızca optik olarak varolur. Modern heykel en az dokunma yüzeyi kullanılarak, mümkün olan en fazla görmeyi hedefler. Cam şiddetle optik ve kinetiktir. Kinetik mobilitesi onun, dokunma aracıdır. Cam sanattaki en eski zıtlık olan 'görme' ve 'dokunma'nın ayrılmazlığını ifade eder. 'Görme'ye, 'dokunma'ya oranla ne kadar ayrıcalıklı davranılırsa davranılsın, 'dokunma'nın da kaçınılmaz, değiştirilemez olduğunu gösterir.

¹⁸ DEXTRA, Frankel- DONALD, Kuspit, Cast Glass Sculpture

Cam heykeltçiliğindeki çağdaş gelişmelerin merkezinde modern stil ve yaklaşımları cam ortamla -medium- bağdaştırma çalışmaları yer alır. Bu bağdaştırma cam ortamından ne kazanmaktadır? Ortama ne vermektedir? Cam heykelin estetik meşruiyeti bu bağdaştırmanın sonuçlarına bağlıdır.

Diğer materyallerle olan çalışmalarıyla tanınmış ressam Libensky, "cam, tüm duyguları ifade edebilecek yetenehtir" diyerek, eritilmiş cama ekspresif bir tarzla yaklaşır. Therman Statom, iç taraftan boyadığı cam kalıplarla, dış yüzeydeki lekeleri birleştirip, başka bir materyalle sağlanamayacak, güçlü-soyut bir ekspresif etki yaratır.

Steven Weinberg'in işlerinde, camın ışığı geçirgenliğiyle, kübik-minimalist estetiğin daha enerjik ve dramatik bir etki kazanması mümkün olmuştur. Lynda Benglis, lav püskürtülerini andıran cam eriyikleriyle soyut, erotik bir ritüel yaratmıştır. (R.21-22)

Sonuçta, "camın saflığı ve kinetik mobilitesi, metaforik potansiyelinin diğer maddelere göre üstünlüğü plastik sanatlara malzeme olarak kabulünü sağlamıştır"¹⁹ diyebiliriz.

2.8. KAĞIT

Kağıdın sanat eserlerinde malzeme olarak kullanımı kolaj tekniğiyle başlamıştır. Picasso ve Braque bir dönem resimlerinde gerekli gördükleri yerlere, bir şekli veya lekeyi boyayla oluşturma yerine, o şeklin ve lekenin kağıt veya benzeri malzeme üzerindeki resmini kesip, kompozisyonlarına yapıştırarak yeni bir görsel dil oluşturdular. Önce yadırgandı , sonra değişik şekillerde bir çok sanatçı tarafından kullanılmaya başladı.

¹⁹ Aynı Eser.

Picasso ve Braque yeniliklerine devam ediyorlardı. Heykel de çalışan bu sanatçılar, kağıdın başka bir özelliğini daha yakalamışlardı. Üç boyut oluşturma, kesip, kıvrırma ve bükme kolaylığı...

İlk kağıt heykeli Braque ve Picasso yapmıştır. Picasso dekupe tekniği ile kartonları keserek, negatif-pozitif ilişkileriyle, başka malzemelerde ekleyerek bir çok 'gitar' yaptı.

Yapıtlarında çeliği kullanan Anthony Caro'da, katlama, bükme ve kesme yöntemiyle kağıt heykeller de yapmıştır. Bunlar dev çelik heykellerinin küçük bir eskezi gibidir.

Şimdiye kadarki anlattığımız bu kağıt eserler hazır kartonlar ve kağıtlardan yani bildiğimiz kağıtlardan yapılmıştır..

Günümüz heykelinin çağdaş malzemelerinden kağıt, kullanılış biçimi ile yeni ve çağdaş bir malzemedir. Artık kağıt çok çeşitli şekillerde kullanılmaktadır. Plaka halinde kullanıldığı gibi, hamur haline getirilip her forma girecek hale sokulabilmektedir. Boyayabilir veya içerisine boya koyarak renklendirebilirsiniz. Kağıdın, oluşturduğu kütlelere göre hafifliği ve uçucu etkisi, en büyük özelliğidir. Ve kalıcı olmakta aşırı iddiası yoktur. Kolay ve pratik olan çalışma tekniği ile çok sayıda üretmele elverişlidir.

Son yıllarda Avrupa ve Amerika'da sanatta kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Sanat okullarında bu konuda çalışmalar yapılan atölyeler oluşturulmuştur. Bu konuda sempozyumlar ve paneller düzenlenmektedir.

Bildiğimiz kadarıyla kağıtla heykel yapan günümüz sanatçıları şunlardır. Andreas Von Weizsacker, Karenstahlecker, Tony Cragg, Davith Mach.

Ülkemizde de son yıllarda kullanılmaya başlamıştır.

3. IŞIK, HAREKET (MOBİL), SES VE KİNETİZM

20.yüzyılda elektrik ve elektroniğin pratik uygulamasındaki hızlı ilerleme sese, ışığa, harekete duyarlı hassas, kinetik heykellerin yapılmasını sağlamıştır.

Kinetik heykel için gerekli hareket, bir elektrik motorundan veya düzensiz bir etki sağlayabilecek olan hava akımından sağlanabilir.

Kinetik heykel için gerekli hareket, içinde bulunduğu çevrenin koşullarına bağlı olabilir. Bu çevre faktörleri ısı, basınç, ışık yoğunluğu, rüzgar kuvveti ya da izleyicinin heykele olan yakınlığı olabilir.

Kinetik sanat, optik sanatın durağan-devingenliği yerine, makinelerle yapılan ve yaratılan bir devingenliği önermektedir. Kinetik sanat üç ya da daha çok boyutlu bir gösteriyi içine almaktadır. Örneğin hava akımlarıyla hareket eden Calder'in mobilleri, ses etkisiyle titreşen ve birbirine değerek sesler çıkaran Yacav Agam'ın metal tuvaleri, Le Parc'ın aynaları bunlar arasındadır. Ancak dinamik-kinetik yapıtlar doğrudan doğruya elektromanyetik araçlarla çalışan yapıtlardır.

İlk bakışta 'karmaşa' gibi görünen bu durum, bir bakıma çağımızın genel karakterini de yansıtmıyor mu?

3.1. NAUM GABO

Gabo, Malevich'in sanatın bağımsız bir etkinlik olduğu görüşünü savunuyordu. Mühendislik eğitimi almıştı. Batıda gördüklerinin ve kardeşi heykeltci Antoine Peusner'in etkisinde kalarak sanatçı oldu. Devrim başlayınca iki kardeş Rusya'ya döndüler. Moskovo'da diğer öncü sanatçılarla birlikte onların kurduğu kurumlarda çalıştılar.

"Konstrüktivizmin önemli temsilcileri Gabo ve Peusner 1920 yılında ünlü 'Gerçekçi Bildiri'lerini yayınladılar. Bu bildiri konstrüktivizmin programı olarak nitelendirilir. (Burada gerçekçilik, simgeciliğin yer almadığı, kullanılan malzemenin gerçekliği ile ilgili bir gerçekçiliktir.) Bildiride kitle ve volümün, plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiğini, çizginin işlevinin, betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirtici olması gerektiğini, mekanın biçimlenebilirliğini, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiğini, sanat yapıtının dinamik bir ritm ve enerjiye sahip olması gerektiğini" ²⁰ savunurlar. Gabo'nun 1912'de gerçekleştirdiği 'İnşa Edilmiş Baş No:2' ile Picasso'nun 'Kadın Başı' (R.23-7) karşılaştırıldığında, Picasso'nun yapıtının, gerçeği güçlendirmek için, yumuşak ışık geçişlerini ortadan kaldıran yüzey parçalarına rağmen, naturalist bir yanı vardır. Oysa Gabo'nun yapıtında amaç, mekansal bir etki yaratmaktır. Bir volüm üzerinde çalışılmamıştır. Mekan yüzeyler arasında biçimlenmiştir. Baş motifi mekansal biçimlemeyi gerçekleştirmek için bir araçtır. Bu yapıtta dikkati çeken en önemli nokta, planların düzeniyle ve inşasıyla mekanın ritmik düzenlemesi ve dinamiğinin biçimlenmesidir. Konstrüktivizm genellikle, yalın geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanmıştır. Gabo ve Peusner'in yapıtları 20.yüzyıl insanı tarafından gerçekleştirilmişliğin özelliklerini taşırlar. Geometrik formlardaki düzgünlük, (kütle değil yüzeydir) bileşimlerdeki netlik, plastik, naylon, cam, çelik, alüminyum gibi malzemelerin kullanımı zamanın endüstriyel ve teknolojik gelişimiyle yakından ilgilidir.

Gabo'nun 1920'lerdeki kendine özgü heykelleri, çoğu biçimsel bir çekirdekten bir bitki gibi açılan ya da bir fıskiye gibi yükselen, saydam malzeme kullanılarak yapılmış heykellerdi. Genellikle ince bir yapıları olan bu heykeller, somut varlıklarıyla

²⁰ READ, Herbert, Historia de la Sculpture Moderne, s:111, Arted Edition d'art, Paris 1985.

değil de, ışığı yansıtışlarıyla göze çarpıyorlardı. Gabo daha sonra kinetik fikrini göstermek için, mekanik olarak titreşen bir çelik yay üretti. Bu yay bir motor sayesinde hareket ediyor, mekanda hayali bir hacim oluşturuyordu. Fütüristlerin tezi olan, hızın kütleyi çözmesini, yeni bir mekan oluşturup, mekan tanımlamasını savunmuştur. Gabo'nun konstrüktivist kavramları, 1922'de Rusya'yı terkedip, Berlin'e geldiğinde Rus konstrüktivistlerin kavramlarından farklı bir boyut kazandı. Berlin'de on yıl kalmış ve Laszlo Moholy-Nagy ve Lissitzley ile konstrüktivist fikirleri savunmuştur. Gabo savaş yıllarında Cornwall'de Nicholson'la birlikte çalıştıktan sonra 1946'da Amerika'ya göç etti. Mondrian ve Moholy-Nagy gibi soyut sanatçıların da batıya gitmiş olmaları, meslek hayatları ile ilgili bir gelişmeyi gösteriyordu. Böylece, sağlam temelleri dayanarak ve ortak bir etkinlik olarak doğan soyut sanat, özellikle de konstrüktivist sanat, çeşitli ülkelerden sanatçıların kaynaştığı, Orta Avrupa'dan önce Fransa'ya, oradan da İngiltere'ye ve Amerika'ya kaymış oluyordu. Konstrüktivist heykel geleneğini ayakta tutan, her şeyden önce Gabo'nun çabasıydı.

3.2. TAKİS

Kendi kendini yetiştiren bir heykeltıraş olarak, yirmi yaşında kilden objeler yapmış, 1948'den 1953'e kadar uzun yıllar ahşapla çalışmıştır. Bu çalışmalar insan figürleriydi, git gide soyut hale geldi. Takis, soyutlamayı bilim ve teknolojinin modern dünyasının objektif algılanışının ayrılmaz bir parçası olarak görmüştür. Takis daha sonra esnek tel boyunlu, bronz idoller, yahut mil ve piston başlı çiçek heykellerinden 'Signals' adılı bir dizi heykelle, kesin olarak kinetik heykel yapmaya başladı. (R.24)

1959'da yapmaya başladığı topların, konilerin ve iğnelerin bir manyetik veya elektromanyetik alan içine asıldığı heykelleri, geleneksel anlamda bir heykel formu vermez; görülmez bir enerji onları hareket ettirir ve değiştirir.

"Belli bir yerde yoğunlaşmış, daha güçlü bir manyetik enerjinin nesneleri yerçekiminden kurtaracağı düşüncesi, onu heyecanlandırıyordu ve Takis 1960'da şair Sinclair Bailes'i bir ipe bağlayarak uzaya bir insan yerleştirmiş oldu. Ertesi yıl 'Manyetik Baleler'ini üretmiştir. Bu yapıtlar yerçekimini ve manyetizmayı biraraya getiriyordu. Yukarı doğru konulmuş elektromıknatısların üstünde ipe bağlı toplar, kozmik bir dans yaparak dönüp sallanıyor ve etrafımızda bulunan, dünyaya egemen güçleri görünür kılıyordu.

Bunun daha gelişmiş bir durumu da, bu kinetik enerji, heykelinin merkezindeki gerilimi arttırmak üzere, elektromıknatısın güç kaynağına bağlı, bir de mavi civa buharlı ampül kullanma yoluna gitmiştir. Göz kırpan civa buharlı lamba şiirsel bir havaya sahiptir. Takis onu, enerjisini yayan kozmik bir çiçek olarak görüyordu. Takis, sürekli yeni kaynaklar bulan bir yaratıcılık sürdürmüştür. Takis'in yapıtları, teknolojik aletlerin parodileri değil, doğanın temel gizemli güçleriyle, izleyicileri ilişkiye geçiren eserlerdir. Bir anlamda Takis'in sanatı, teknolojinin aletlerine ya katışıksız bir zen... anlayışıyla ya da totemci bir bakış açısıyla bir saygı gösterisidir."²¹

3.3. JEAN TINGUELY

Tinguely, gerçekten günümüz sanatının 'hareketçi'lerinden, Duchamp, Gabo, Moholy-Nagy ilk olarak hareketi, sanatsal ifade olarak kullanmışlardır. Calder'in havada süzülen, titreşen, dönen nesnelerinden sonra (ki, böylece hareketi hep tesadüfi oluyordu) Tinguely, bunlara yeni bir elemanı, mekaniği ekledi. Onun çalışmaları anlamsız bir aktiviteyi gözler önüne seren, mühendisvari ve ustalıkla çalışan aletlerdi. Bütün çalışkanlığıyla, dönüşleriyle, görüntüleriyle, ezişmeleriyle tepinmeleriyle bu aletler sürekli boşa çalışıyorlar ya da sonunda kendilerini yok

²¹ BURNHAM, Jack-BRAZİLLER, George, Beyond Modern Sculpture, sy:269, New York

ediyorlardı. Günümüz endüstrisinin değer verdiği üretim prensibinin tersine, Tinguely'nin materyallerini, bütün makine jenerasyonunun mezarlığı olan, hurda demir yığınları, paslanmış, eğilmiş, kırılmış kaldıraçlar, tekerlekler, zincirler oluşturyordu. Kullanılmaz halde değersiz hurda maddelerden 'Grotesk Makine Canavarları' oluşuyor ve harekete geçiyorlardı. (R.25)

3.4. LASZLO MOHOLY-NAGY

Moholy-Nagy'nin en önemli yapıtı, bir kaç yılda geliştirilip 1930'da sergilediği kinetik bir heykeldi. Bugün 'Işık-Uzay Modülatörü' diye bilinen bir yapının ilk adı, 'Işık Donatımı'ydı. Çelik, cam, plastik ve ahşap malzemelerden oluşan bu motorlu yapıtı, sadece mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösterici aracı olarak görmek mümkündü. (R.26)

Moholy, Bauhaus'ta çeşitli deneyler yaptı. Bunların hepsi de makine estetiğine ve Elementarist görüşe öncelik veren, biçim ve malzemeyle belirlenmiş temel biçimleri ve birincil renkleri kullanan deneylerdi. Moholy'nin endüstri tasarımındaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda parmağı vardı. Bu girişimler sonucu meydana getirilen yapıtların çoğu çoğaltılarak satıma sunulmuş ve bir hayli de alıcı bulmuştur.

4. DOĞANIN KENDİSİNİN MALZEME OLARAK KULLANILMASI

Yaratıcı çalışmanın her türlüünün özgürleşmesi, öte yandan geçicilik duygusu, sanatın kullanılan eşya olarak da kabul edilmesi düşünceyi özgürleştirmiş ve her türlü denemeye olanak sağlamıştır.

Christo ve Olavi Lano gibi sanatçılar, doğayı kendi eserlerinin bir parçası haline getirmişlerdir.

4.1. CHIRİSTO

Christo'nun 1958'den günümüze değin yaptığı sanata şöyle bir bakacak olursak, göreceğimiz uzun çitler, çevrelenmiş adalar, okyanus sahası, sarılı kıyı (Le Pont Neuf) ve son eseri, Eski Almanya Parlamento Binası olarak karşımıza çıkar. (R.27)

Bu yapıtlar belki de hayalimizde hemen canlandıramaya-çağımız kadar büyük ve hayal sınırlarımızı zorlayacak derecede de uzundurlar. Bunlar son teknoloji harikası plastik ve metalden yapılmış olmalarına karşın, sanatçının profesyonel yardımcılarının sezgi ve yaratıcılıkları sayesinde gerçek dünya ile bir ve eşsiz görünürler.

Christo 20.yüzyılda, sanat ve teknoloji yeniliklerini büyük bir orjinalite (yaratıcılık) ile sindiren (kullanan) yeni bir çalışma kolu meydana getirdi. Projelerini genellikle mimar, yaratıcı ve üretici bir ekiple çalıştı. Orjinalitesi 20.yüzyılın yani endüstriyel çağın teknolojik gelişmelerini, post-endüstriyel (endüstriyelden hemen sonraki) çağı, doğa ve güzellik için duyulan açlığı birleştirmesinden oluşur.

Christo gerçek dünyayı (doğayı) sanatının bir parçası haline getirmiştir. 1953 Bulgaristan doğumlu olan Christo, 1976'da Amerika'da Petaluma'nın kuzeyinde California tepelerinden, Pasific

kiyilarına kadar olan kesime bir baştan bir başa 'Yürüyen Perde' inşa etmiştir. Perde olarak kullandığı naylon paneller, 2050 adet çelik direğe bağlanmıştır. Bu perdeden oluşan çit 24 mil uzunlukta olup, -iki hafta gösterimde kaldıktan sonra- sökülüp toplandığı zaman, dünyada bir sanatçı tarafından yaratılmış, en büyük çalışma ünvanına sahip olmuştur.

Christo'nun gayesi sanat ve doğa arasındaki en çarpıcı, en renkli ilişkiyi yakalayabilmektir. İşin yenilikçi karakteri, estetik yaratıcılığın üstündedir. Christo'nun işlerinin asıl yeniliği estetik değerden çok, sosyal yönden üstlendiği görevdir. Bünyesinde birçok insanın çalışmasına olanak sağlayan bu işler, artistik bir görevin çok daha fazlasını gerçekleştirmiştir.

Sayırsız fotoğraflar, iki dökümanter sinema filmi, üç kitap, bir dökümanter (belgesel) nitelikte sergi, çeşitli üretimler ve kartpostalların tümü "Yürüyen Perde'nin dünya kamuoyunda bilinirliğini ve devamlı gündemde kalmasını sağlamıştır. Belki de çağdaş sanatta en fazla bilinen yapıtlar arasına girmiş ve de söküldükten sonra, parçaları yapılan anlaşmalarla satılmıştır. Meydana gelen eserler, sanattaki 'kalıcılık', 'temellilik' kavramını sorgular. Çünkü bu heykellerin sınırlı bir ömrü vardır; birkaç gün veya iki hafta...

Christo, sanatın temeli olan, form, biçim ve dokuyu çok ileri bir seviyeye götürmekle kalmadı, rengi de birlikte kullandı. Kullandığı plastik, naylon ve sentetik materyaller, bazen yarı şeffaf, bazen şeffaf, bazen de yansıtıcıdır.

Christo'nun sanatı dünyada ilk haberler içerisinde yer alır. Yavaşça yok olan heykelleri, dünyada yeni bir görsel dil yaratırlar. Geçicidirler. Şekiller ve kompozisyonlar mimari, geometrik ve soyuturlar, fakat duvar, perde ve yol kuşatmalarını andırırlar. Onlar koruyucu ve aşılmaz olan sınırlardır. (R.28)

4.2. OLAVI LANU

Modern heykeldeki en önemli gelişmelerden birisi de, doğal ve yapay bir malzemenin birlikte veya ayrı ayrı kullanımıdır. Finlandiyalı bir sanatçı Lanu, kendine göre ilginç bulduğu bir doğa parçasını; bir göl, bir sazlık, bir kayalık kenarı...gibi yerlere doğa ile uyum içinde heykeller yapmıştır. Lanu şöyle der: *"Çalışma odamdan çıktığımda, işlerimle ilgili imgeler kafamda, gözlerimde beynimde kalıyor. Biçilmiş çimeni, çam ağacını iğneleriyle görüyorum, bütün gördüklerimi kendi eserimmiş gibi algılıyorum."*²² Lanu eserlerini ya direkt olarak bu doğal malzemelerden ya da ahşap, demir, polyester ve cam elyafıyla konstrüksiyon yapıp, üzerini doğal malzemelerle kaplıyordu.

"Lanu kendi algıladığı marjinal değerlerle benliğindeki, şimdiki zamana ve geçmişine ait ögeler, bir taraftan doğa, temel değerler, sakin kalıcılık, hayatı korumak, diğer taraftan insan doğanın bir parçası, bilinç ve yaratıcılık sahibi bir yenileyici, statik mekanları sarsan, değiştiren, yok eden, yaratan biri. İnsan öyle bir zamanda ki, bir yandan efsaneyi korumak istiyor, bir yandan da hareketin emici gücüne boyun eğmek istiyor; harekete katılmak, onun nereye götüreceğini görmek istiyor. Hareketin yönünü değiştirmek kendi unsurunu koparmak istiyor. Yani hem yaşayan, hem yıkıcı. Bir insan için fazla alternatif kalmadığını, doğaya katılmak ve işe girişmek gerektiğini belirtiyor. Aynı zamanda ruhunun ve yaşam ile ölüm genlerinin derinliklerine, temel imgelerine, doğanın ahengine dalmalı, ait olduğu koya, ait olduğu sazlığa, ait olduğu ormana.. Çelişkiler keskinleşiyor, gerilimler, bir eğrinin iç tarafındaki teğetler gibi zorlanıyor. Yeniyi ve eskiyi anlamlı bir şekilde eritip, birbirine karıştırarak bir bütünleştirilecek, kuvvet ve esrar yaşamın tüm simgeleri,

²² SUOSALMI, Kerttu-Kaarina, Çev:Raisa Alatan, Yeni boyut Plastik sanatlar Dergisi, sy:17, Mayıs1983.

muntazam ve disiplinli bir düzende korunacak; sakın, gerilimli, gerçek..."²³

Olavi Lanu, yaptığı heykellerde naylon, sunta demir, alüminyum, kumaş, plastik, elek teli..vb her türlü halzemeyi kullanıyordu. Ama yapıtlarının dışını, doğal bir örtü ile (çimen, kum, kaya parçaları gibi) kaplıyordu. Eserlerini en sonunda doğayla bütünleştirerek, doğal ortamın bir parçası haline getiriyordu. Çünkü belirlediği mekana göre iş yapıyordu. (R.29)



²³ Aynı Eser sy:20.

5. DİSİPLİNLERİN KARIŞMASI (KAYNAŞMASI)

5.1. JOSEPH BEUYS

XX.yüzyıl sanatından bahsedipte Joseph Beuys'tan bahsetmemek mümkün değildir.

1950 sonrası Avrupa sanatına verdiği yönle, gündeme getirdiği konu ve tartışmalarla ölümünden on yıl geçmesine rağmen (1921-1986) çağdaş sanat üzerindeki etkisini kaybetmedi. 1947-52 yılları arasında Düsseldorf Akademisi'nde ünlü Alman heykeltıraş E. Mataer'in yanında eğitim gören sanatçı, 1961'de bu akademiye Profesör atanınca, önce kendisine başvuran herkesi 'öğrenci' olarak kabul edip ünlü Alman sistemi 'numerus classus'u etkisiz hale getirdi. 1973 yılında ünlü 'Freie Internationale Hochschule für Kreativität' i kurdu. Beuys'un yaşamına sığdırdığı etkinlikleri sıralayarak onun sanatını daha iyi anlamak mümkündür. Çünkü yaşam ile sanat arasındaki çizgiyi birbirine karıştırarak bireyin üretimini, düşüncelerini her türlü kuralın, sistemin üzerinde tutan sanatçının, çalışmalarında ele aldığı konular, teknikler ve getirdiği açıklamalar, birbirinin içine girmiş olan 'bütüncül' bir yapıya sahiptir.

Savaş pilotuyken 1943 Kırım üzerinde uçağının düşmesi Beuys'un hayatını ve sanatını belirleyen en önemli etkenlerden biridir. Ölümün eşiğinden dönen Beuys, daha sonra İngiliz savaş tutuklusu olarak vatanına geri döner ve sanatla ilgilenmeye başlar.

Düsseldorf Akademisi'ndeki öğrencilik çalışmalarında Beuys, mistik özellikleri de olan haç formunu özellikle desenlerinde kullanarak belli 'kavramlar' üzerinde yoğunlaşmaya başlar. 1960'lardan itibaren 'happening'lerle büyük boyutlu heykelleri ve kendisinin düzenlediği eylemleriyle Beuys külliyatını, yazılı, sözlü, görsel, işitsel olarak çok geniş bir alana yaymış ve bu alanlarda video, radyo, telefon gibi teknik gelişmeyi gösteren elemanlarla taş,

toprak, turnak, kan, saç gibi doğal malzemeleri birlikte yorumlayarak 20.yüzyılda yaşamış olan hiç bir sanatçının ulaşamadığı denli bütünselliğe, aynı zamanda kesin olarak açıklanamazlığa ulaşmıştır. Özen göstermeden serpiştirilmiş, bir çırpıda tamamlanmış gibi görünse de Beuys'un yapıtlarının tamamında belli düşüncelerin, kavramların bir zincirin halkaları gibi birbirine girdiği ve sonuçta mükemmel bir düşünselliği ileri sürdükleri görülür. Belirli sergilerden ya da önemli toplu gösterilerde (bienaller, documante sergiler vb.) sanatçı kendi biyografisinden yola çıkarak, genelde tüm insanlığı yakından ilgilendiren konuları, sorunları kendine özgü bir mitoloji kurarak sanat ortamına taşımıştır. Beuys mitolojisinin elemanları antik kültürlerin, Şamanizm'in, belirli ritüellerin çevresinde geliştiği için bir çırpıda okunamayacak olan simgeleri, birbirinin içine girmiş olan imgeleri ansiklopedik olmayacak bir şekilde kapsar. Beuys mitolojisinin akla gelen ilk elemanları şapka, piyano, tavşan, keçe, kürk, haç işareti, bakır, radyo, televizyon, nota sehпасı, baston ve tebeşirle yazılmış kara tahtadır. Bu malzemeleri işlerinde sıklıkla kullanan sanatçının, hemen hemen her elemanının arkasında duran teorilerini kısaca ele almaya imkan yoktur, ama onun teorilerini son derece yetkin biçimde özetleyen 'Denken ist Plastik' (Düşünmek Heykeldir) isimli cümlesi Beuys'u anlayabilmek için gerekli olan anahtar-kavramları içinde barındırır. (Almancada 'plastik' kelimesi yalnızca heykeli değil, aynı zamanda bir üç boyutluluğu, içinde, zaman, mekan, derinlik gibi kavramların yoğunlaştığı, elle tutulur, gözle görülür bir gerçekliği içeriyor.) Burada tam olarak anlatamamamıza rağmen, (çevirinin yetersiz kaldığı için) sanatçının tüm eylemlerini 'düşünme' üzerine yoğunlaştırdığını ve bunu bazen filozof sistematığında geliştirdiğini belirtmek bir zorunluluktur. Beuys'un eserlerinin zengin çağrışım gücü ve güncel hayatın içinden seçtiği malzemelerinin kırılabilirliği, bozulabilirliği yüzünden sahip olduğu 'bir kerelik' 20.yüzyıl sanatı içinde bir tür 'Bumerang' etkisine sahiptir. Atıldığı yere geri döner ve etkisini zamana karşı bir aysberg gibi korur.

1985'de Londra'da gerçekleştirdiği (1958'de tasarladığı düşünceleri geliştiren) heykellerini içeren çevre düzenlemesi büyük ölçüde onun düşüncelerinin de bir özetiydi. Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekan, kül rengi keçe tomariyle kaplanmış ve üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyanodan başka hiç bir eşyanın olmadığı bir yerdi. Keçe kaplı duvarlar mekana belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyordu. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de, insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu yapıtına Plight (Kötü durum) adını vermişti. (R.30) Bu sözcük ona yalnızca insanlığın durumunu anımsatmıyor, aynı zamanda türevi olduğu Almanca Pflicht sözcüğünün bir yankısı olarak belli bir ödev ve sorumluluğu akla getiriyordu. Beuys bu tutumuyla, bir çok başka sanatçıyı da önemli sorunlara yöneltmiş, daha da önemlisi, sanatın insanın hayatındaki yerini ve ciddiyetini vurgulamıştı."²⁴

5.2. CARL PLACKMAN

İngiliz heykeltıraş Carl Plackman üzerinde dikkatle düşünülmüş grupları, ya da oda dolusu biçimleri biraraya getirir. Bazen sözcükler ve imgeler de kullanır. Bu malzemeler simgesel amaç taşırlar. Sorulduğu takdirde Plackman, her bir parçanın bütüne olan ilişkisini bize açıklayabilir. Ancak onun yapıtları bizi, bu soruyu sormaktansa, kendi duyarlığımızı ve anılarımızı kullanmaya çağırır. (R.31)

Plackman'ın heykelleri, herhangi bir sanat hareketi içerisine yerleştirilmesi en güç yapıtlardır. Plackman'ın kendine özgü sembolizm anlayışı ile Sürrealizm arasında bir bağ kurulabilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri yapılan resimlerin pek çoğu üç

²⁴ LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, sy: 355, İstanbul 1993.

boyutludur. Hatta çeşitli malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

Larry Bell'in cam parçaları ve Plackman'ın çok çeşitli kompozisyonları yüzyılımızın birçok sanat eserinde olduğu gibi bize, onların heykel olup olmadıkları sorusunu sorduruyor.

5.3. DAN FLAVİN

Amerikalı heykeltıraş Dan Flavin, belirli alanlarla bağlantılı olarak, floresan tüpleriyle çalışmaktadır. Simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır. Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uyguladılar. Bunlarda alışık olduğumuz anlamları belirten hiç bir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler, alan ve hacim yerine, oldukça denetlenebilmiş bir parıltı alanı vardır. (R.32)

Böylece (bu sanatçılarla birlikte) heykel, bir efsane sanatı olur çıkar. Artık bir heykelin fiziksel özellikleri, salt kaçınılmaz olan bir gerçektir ve yapıtın uyandırdığı tepkide çok az rol oynar. Başka bir deyişle, bir heykelin dış görünüşü, boşlukta yer alan biçim olarak varlığı, o heykelin en az güvenilir yanını oluşturur.

Biçim yerleştirme düzeni ve kullanılan malzemeye geçici, iğreti bir görünüm verilmiştir. Bu nedenle, seyirci olarak heykelin başka yanlarıyla meşgul olmaya zorlanırsınız. Artık değerlendirmede 'ne' sorusu değil, 'neden' sorusu ağırlık kazanmıştır.

Modernizmin başlangıcında, her sanat yapıtının, bağımsızca varolması üzerinde ısrarla durmuş, tartışmalara yol açan, anlam yükünden kurtulmak için, özel çabalar harcanmıştır. Bu tür çabaların sonucudur ki Bary Flanagan, Eva Hesse gibi sanatçıların işleri ile karşılaştığımızda. bu zorunluluk iyice belirginleşir. (R.33-34)

Bunlarla karşılaştığımızda, Caro'nun yapıtları gibi çağdaş-soyut heykelin seçkin yanlarını küçümseme eğiliminde olan biçimler karşısında hayrete düşeriz. Bu yapıtlar sanki gelişigüzel düşünülmeyen yapılmış gibi görünürler. Bu heykellerin taşıdığı anlam, eninde sonunda seyircinin bireysel olarak sorup-soruşturmalarına açıktır. Sanıyorum bu olay, heykellerin taşıdıkları anlamın, kesinlikle bir parçasını oluşturur. Çünkü estetik ve biçimsel işlevlerini araştırmamızı reddederek bizi, heykelin taşıdığı anlam üzerinde tartışmaya zorlar, sanatın eğitici ve iyiye yöneltici işlevi olmaksızın düşünölemeyeceğini kanıtlamaya çağırır. Bu yönü son derece güçlü ve etkilidir. Böyle bir sanat yapıtına baktığımızda, onu yapan sanatçının iç gözlemiyle değil de, neredeyse, içinde gerçek payı olan allegorik bir mesajla karşılaşırız.

SONUÇ

Son yıllarını yaşamakta olduğumuz 20.yüzyıl, tam anlamıyla bir bunalımlar çağı olmuştur. İnsanlık, hiçbir dönemde geçirmediği sarsıntıları bu dönemde geçirmiş, hiçbir dönemde karşılaşmadığı gelişmelere bu çağda tanık olmuş ve hiçbir dönemde uğramadığı değişimlere bu dönemde uğramıştır. İki dünya savaşı bu dönemde yaşanmış, makina uygarlığına ve tüketim toplumuna bu dönemde geçilmiş, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, uzayda başka dünyalar arayabilecek boyutlara kadar ulaşması bu dönemde gerçekleştirilmiş, iletişim teknolojisinin akıllara durgunluk veren olanakları ile, dünyanın küçülerek odalarımızın içine kadar girmesi de, yine bu dönemde gerçekleşmiştir.

Bu oluşumlardır ki, çağımız sanatçısını, hiçbir şekilde kayıtsız kalamayacağı bir gerçeklikle karşı karşıya bırakmıştır: Bu gerçekliğin adı 'teknoloji'dir. Bu oluşum sanatçının iradesi dışında varolduğuna ve yine, onun istenci dışında sürüp gittiğine göre, sanatçıya düşen iş, onu, bir biçimde yadsımak veya teknolojinin bu dayatmacı formunu olduğu gibi benimsemek değil; ona karşı tam bir objektif tavır belirlemektir. Ki, 20.yüzyıl sanatçısı da bunu yapmaya çalışmıştır.

Teknolojik gelişmelerin, insan yaşamına getirdiği rahatlık ve kolaylıkları görmezlikten gelmek, olanaklı değildir; mantıklı da değildir. Bugün, teknoloji bilgisayara kadar ulaşabildiyse, buralara kadar ulaşılmasının ilk adımının, tekerleğin bulunması olduğu unutulmamalıdır.

Ancak, bu teknolojik araç-gereç dünyası, kendi ekonomik, sosyal ve hatta politik sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Artan nüfus ve işsizlik, kırdan kente göçler, büyük endüstri merkezlerinin oluşması, trafik, gürültü, hava-çevre kirliliği ve giderek bozulan ekolojik denge... Bütün bu sorunlar, çağımız insanını kısıracına alan, bunalımlara iten, duyarlılıklarını bir yana

itip, başı telaşasına düşmesine neden olan, böylece insanın toplumsal bilincini körelterek bireysel kaygılarını ön plana çıkaran ve onu, bırakın çevresine veya toplumuna, kendisine bile zaman ayıramayacak bir duruma ve hızlı bir yaşam biçimine zorlayan faktörler olmuştur. Böyle bir yaşam temposuna ayak uydurmaya çalışan yüzyıl insanı, bu hızlı tempo içerisinde ezilip yok olmamak için, zamana karşı bir yarış içerisinde olmak zorunda kalmıştır. Bu zorunluluk da onu, yine bir 20.yüzyıl oluşumu olan 'tüketim toplumu'nun acımasız çarkları arasında öğütürerek, bu yeni toplumsal şekillenmenin tüm dayatmalarına karşı, mukavemeti olmayan uysal ve tabii bir üyesi (nesnesi) konumuna itmiştir.

Tüketim toplumu, hızlı üretimi ve tüketimi zorlamış, bu zorlama da makineleşmeyi ve fabrikasyon üretimi getirmiştir. Bu tür fabrikasyon tüketim maddelerini kullanmaya şartlandırılan insan yığınlarının, ortak kültür ve estetik değerleri de, değişecekti elbet... Böylece, insandan çok makineye değer veren maddi bir dünya oluşacaktı. İşte 20.yüzyıl sanatındaki gelişmeler ve değişimler, bu makine uygarlığının, insan düşüncesine geçen izdüşümünden başka bir şey değildir.

Yüzyılımızın ilerleyen yıllarında, günlük yaşam ve teknoloji alış-verişinin giderek yoğunlaşması, tüketim toplumu olmanın gereklerinin de, daha fazla zorlayıcı ve hissedilir hale gelmesi sonucu olarak, toplumlarda, yaşamın hızlı temposuna ayak uydurabilme, yani 'yarın'a es geçip 'gün'ü kurtarabilme; ya da onu yaşayabilme duygusunu öne çıkarmıştır. Sanatçılar da bu noktadan hareketle, sanatı, günlük yaşamın içine sokmaya, teknolojiyi ve onun olanaklarını kullanarak, sanatı yaşamla bütünleştirmeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de, geleneksel sanatın'temelli' ve 'kalıcı olma' ilkesine aldırış etmeksizin, sanatta, yaşamın 'değişkenlik' ve 'geçicilik' özelliklerine denk düşebilecek karakterde, formlar ve anlatımlar denemeyi göze alabilmişlerdir. Belki de, bu tercih, bilinçli bir tercihti; tüketim toplumuna sanat üretiyor olmanın gerektirdiği bir tercih...

Teknolojiyi ve onun olanaklarını sonuna kadar kullanmayı yeğleyen yüzyılımızın sanatçıları, bunu yaparken teknolojiyi, geleneksel estetik kavramları bir takım yeni biçimlere aktarmak için değil; çağın gerçekleriyle organik bağlar kurarak, yeni bir estetiğin temelini atmak için kullanmışlardır. Hiç de kolay olmayan bu sanatsal olgunluğa ulaşabilmekte zorlandıkları söylenemez. Henry Moore'un 'sanat teknoloji değil, bir insan ifadesidir' derken işaret etmek istediği de bu husus olmalı.

Yukarıda, kapsadığı oluşumlar ve toplumsal koşulları bakımından, ana çizgileriyle özetlenmeye çalışılan 20.yüzyılın, son yıllarını yaşamaktayız. Yüzyıl boyunca süregelen bunalım bitmiş değildir; aksine, artarak devam etmektedir. Bugünkü kuşakların tıpkı, yüzyılın başındaki veya daha sonraki kuşaklar gibi sarsıntılar içinde olduğu, yadsınmaz bir gerçektir. Yüzyılın, önceki kuşaklarının yaşadıkları sorunları, farklı kisveler altında ve değişik versiyonları ile, bugünkü kuşaklar da yaşamaktadır. Bugün eğer çok çabuk bir imge, duygu, heyecan tüketimi varsa, bu günümüzün olağan yaşamı ile ilgilidir.

Bugün sanatçıların sinemayı, videoyu, graffitiyi, reklamı ve diğer popüler anlatımları, benzer konular için kullandıklarını görüyoruz. Bu, günümüz sanatçısının teknik, araç-gereç ve iletişim bakımından ne denli ileri olanaklara sahip olduğunu gösterir. Günümüz sanatçısı bu yeni teknik ve anlatım olanaklarını daha iyi anlaşılabilirlik için değil, onlar, yaşadığı çevrenin en kolay ulaşılabilir öğeleri olduğu için kullanır. Bunlar, yalnızca araçtır. Önemli olan sanatın ne şekilde ve hangi malzemeyle ifade edildiği değil, bir yapıtta ne söylendiği ve ne anlattığıdır.

Günümüz sanat dalları arasındaki anlatım biçimi ve tekniğe dayalı sınırlar kalkmakta, içiçe geçmeler görülmektedir. Birçok yapının resim mi, heykel mi, grafik mi yoksa başka bir alana ilişkin bir deneme mi olduğu, kolayca ayırtedilememektedir. Bu karmaşık görünüm içinde, bir bütünleşme ve kalıplaşmış sınırları kaldırma

vardır. Bu, çağın bilinen ve düşünce alanlarındaki gelişimine paralel olarak, sanatı da yeni bir bilinçle kavrama ve onu yeniden yaratma ve boyutlarını genişletme çabaları olarak görülmelidir.

Günün sanatçısı artık, biçimci olmaktan çok kavramcı, estetik olmaktan çok araştırmacıdır. Disiplinler arası etkileşim, farklı ilgi alanları ile, sanatçılara yeni ufuklar açabilecek bir olgudur.

Her an değişen, birçok açıdan uluslararası boyutluluğa ulaşmış bir dünyada, konsepti önceden belirlenmiş sergiler düzenlenmekte ve akla gelebilecek eski-yeni her malzeme, kavramı öne çıkarabilmek için, büyük bir özgürlükle kullanılabilir. Kavramsal sanat denilen şey budur.

Denilebilir ki: Heykelde malzeme, sanatta malzemeye dönüşmüştür. Eskiden üç boyutlu malzemeleri yalnızca heykeltıraşlar kullanırlardı; şimdi ise üç boyutlu malzemeler, tüm plastik sanatlar için geçerli hale gelmiştir.

Günümüz plastik sanatlarında, sonsuz bir konu ve malzeme özgürlüğü vardır. Çünkü, belirlenmiş ve kısıtlanmış tüm kıstaslar ortadan kalkmıştır. Tüm denenmiş malzemelerle çalışılabileceği gibi, sanatçı, kendisi de malzeme yaratabilir. Konu da, malzeme de bütün dünyadır. Böyle olunca işin ayağa düşürüldüğü sanılsın! İşini ciddiye alan ve 'yeni'yi bulmaya çalışan sanatçı için iş, daha da zorlaşmaktadır. Artık, anlatımda konu, malzeme ve teknik sonsuz sayıdadır.

RESİMLER LİSTESİ

1. Michel Angelo "Esir", Mermer
2. Henry Moore "Aile", Bronz
3. A.Rodin "Bronz Çağı", Bronz
4. Giacometti "Orman", Bronz
5. Maillol "Akdeniz", Bronz
6. (M.Ö.221-210)"İmporatorluğun yer altı ordusu "(Çin) Terrakota 1974'de bulunmuştur.
7. P. Picasso "Kadın Başı"
8. Brancusi "Kuşlar"
9. M.Duchamp "Kırık Kolun Önü"
10. M.Duchamp "Çeşme"
11. Anthony Caro "Velur", Paslı ve cilalı çelik
12. Anthony Caro "Yol Serbest", Paslı ve cilalı çelik
13. Julio Gonzales "Hombre-Cactüs No2" 1939-40
14. Stephen Gilbert "Strusture", Paslanmaz Çelik
15. Alexsander Calder "Bougainvillea" 1947 (Mobil)
16. Alexsander Calder (Stabil) Paslanmaz Çelik
17. Davith Smith "Cubi IX" Paslanmaz Çelik 1961
18. Otto Herbert Hajek "İşaret", Paslanmaz Çelik
19. Otto Herbert Hajek "İşaret", Alüminyum
20. Otto Herbert Hajek "İşaret", Alüminyum
21. Steven Weinberg "Untidled" Cast Crystal, 1985
22. Lynda Benglis "Voile Humine" 1981 Cast Glas
23. Naum Gabo "İnşa Edilmiş Baş No2"
24. Takis "Signal", 1974
25. Jean Tinguely "Monstranz", 1960
26. Laszlo Moholy-Nagy "Işık, Uzay Modülatörü"
27. Christo "Le Pont Neuf"
28. Christo "Yürüyen Perde"
29. Olavi Lanu "Kaya Yüzü", Cam elyafı ve doğal malzeme
30. Joseph Beuys "Kötü Durum" Detay Keçe, piano, karatahta, termometre 1958-85

31. Carl Plackman "Şapkanızı Herhangi Bir Yere Asabilirsiniz"
Evlilik. 1977-78, Tahta, alçı, kumaş, cam, taş,
siyah mermer.
32. Dan Flavin "Adsız", 1966-68, Pembe, altın, gün ışığı ve floresan ışık
33. Barry Flanagan "Kumaş ve Ağaç" 1969
34. Eva Hesse ön plandan itibaren: şema, şans 1, sekel, stratum
1968

EK - ÇALIŞMALARIM

1. Nurettin Bektaş "Figür" Bronz 1991
2. Nurettin Bektaş "Hız" Demir 1991
3. Nurettin Bektaş "Tercihlerimiz ve Önceden belli Sonuçları"
(Ahşap, Mdf, Demir, Kumaş) 1995
4. Nurettin Bektaş "Şehitlik Anıtı" 1996 Bronz, Beton (Granit
Kaplama) Aksaray-İstanbul
5. Nurettin Bektaş "Adını Siz Koyun" Enstallasyon, Toprak, Renkli sunta, 1996



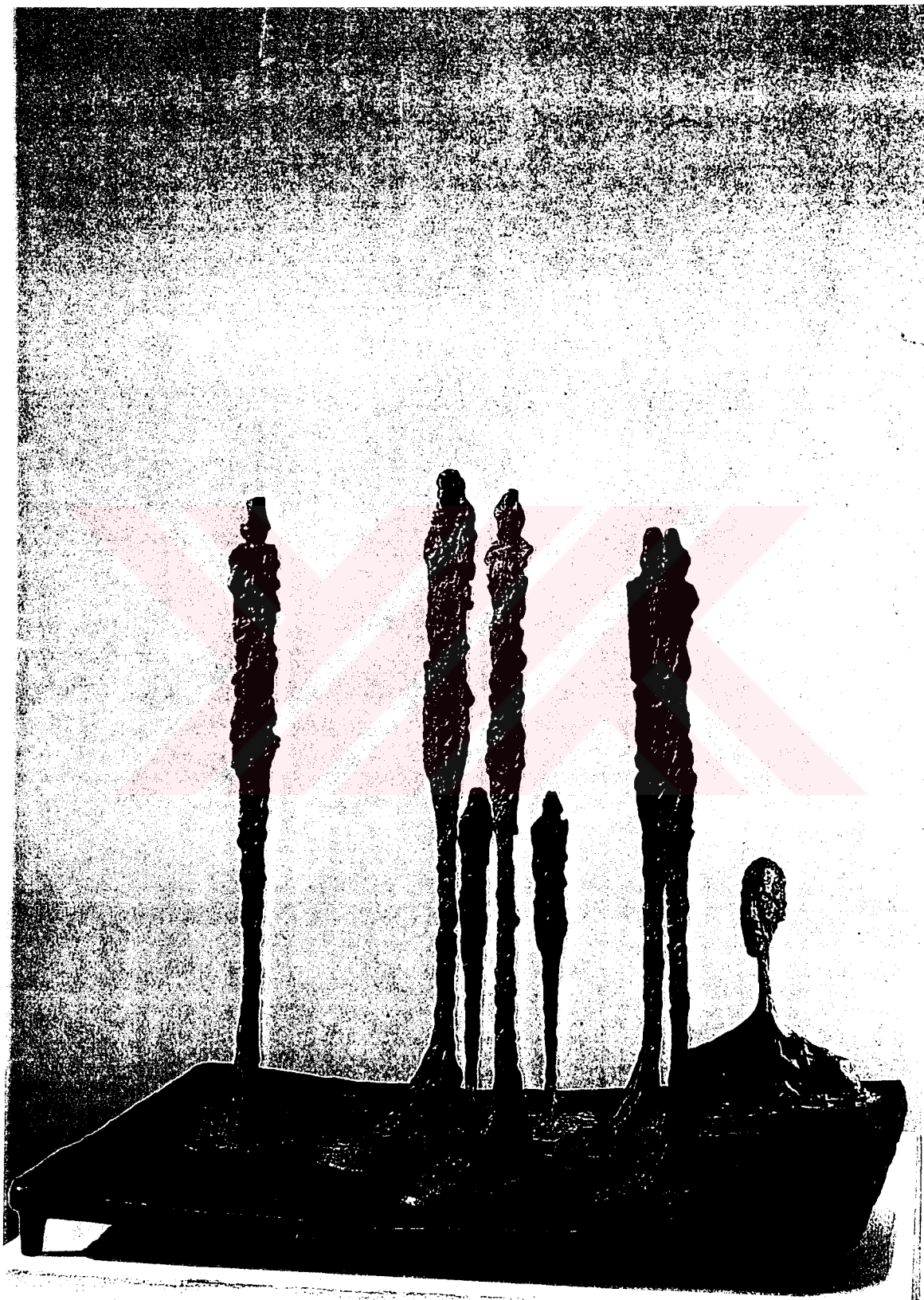
R.1



R.2

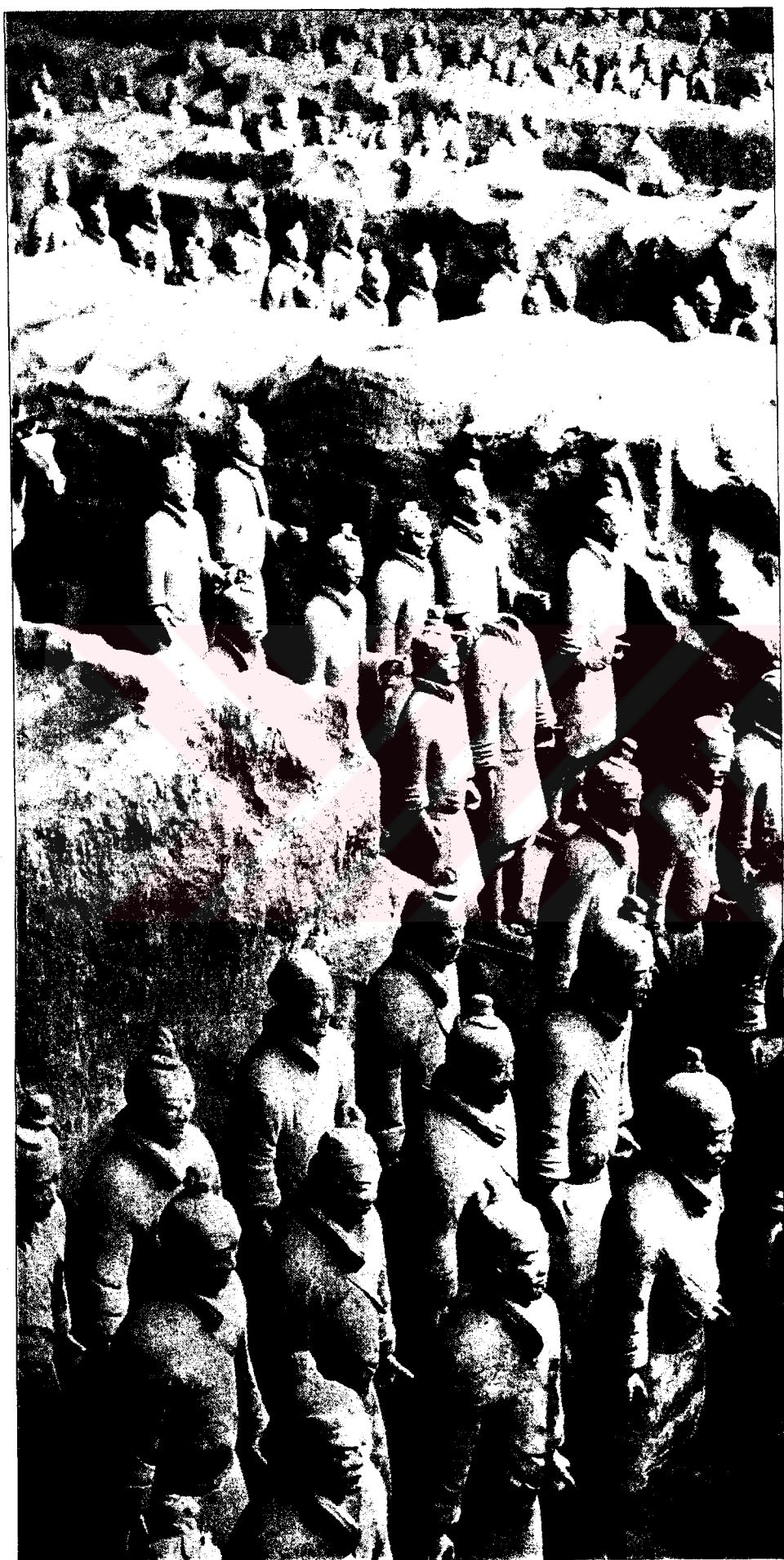


R.3



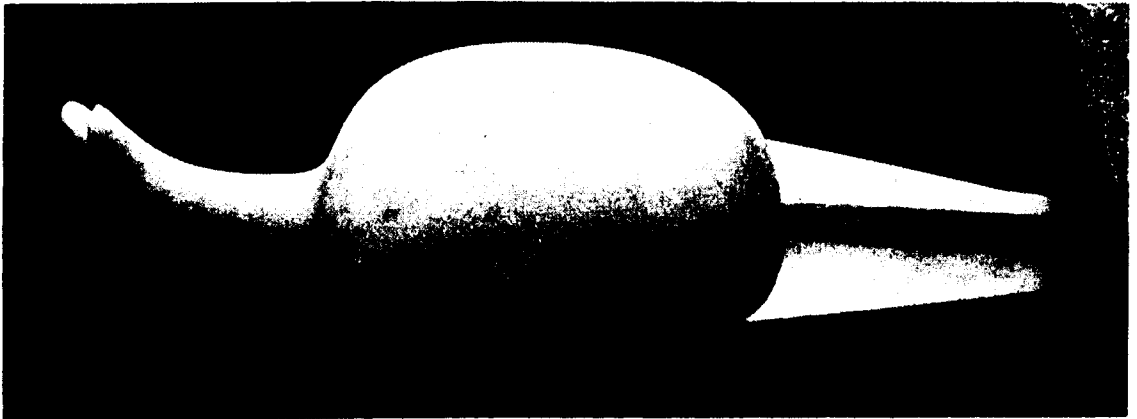
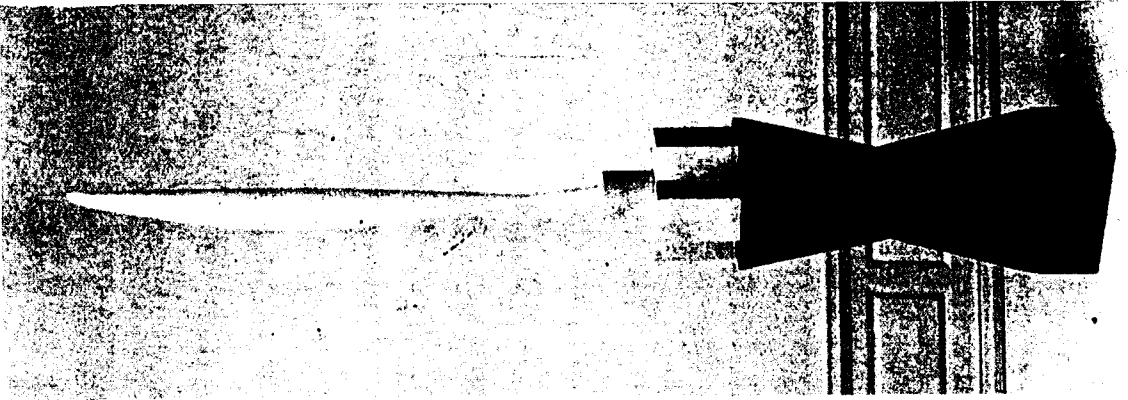
R.4







R.7





R.9



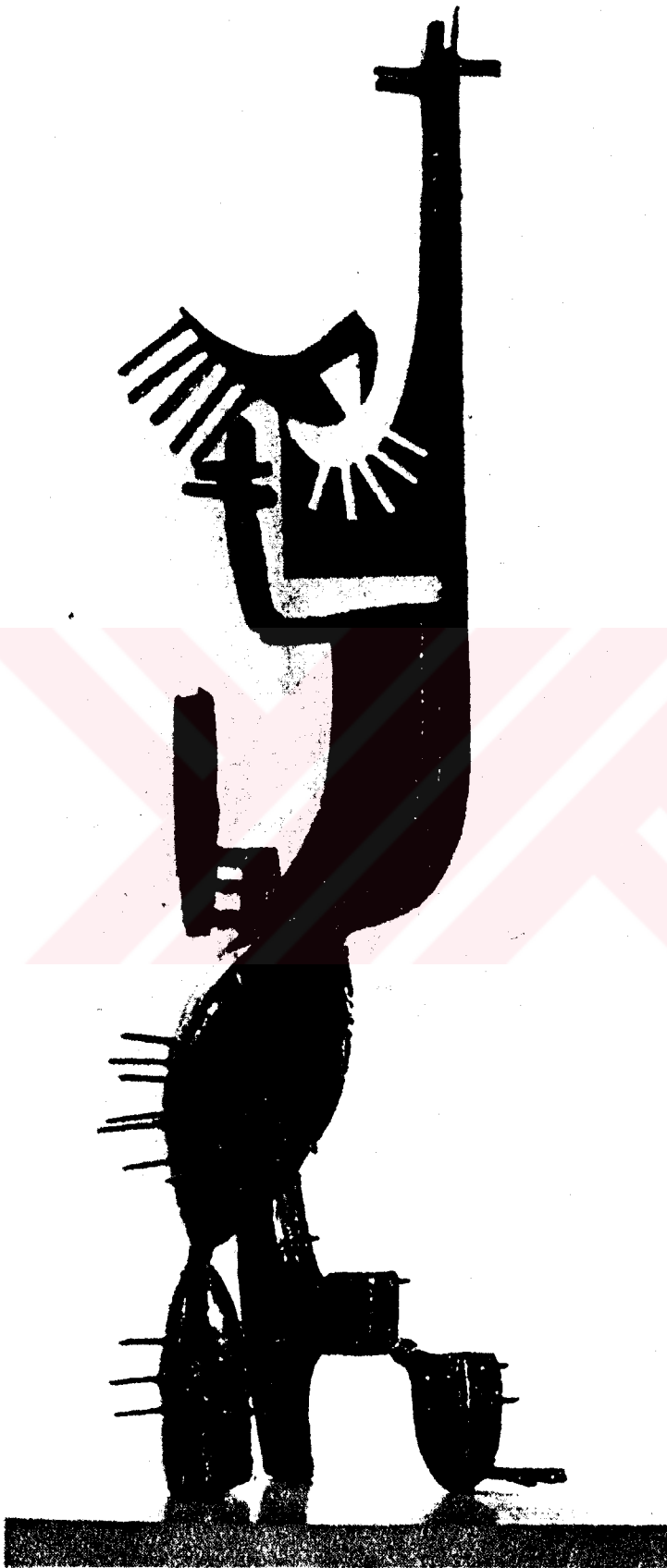
R.10



R.11



R.12



R.13





R.15



R.16



R.17



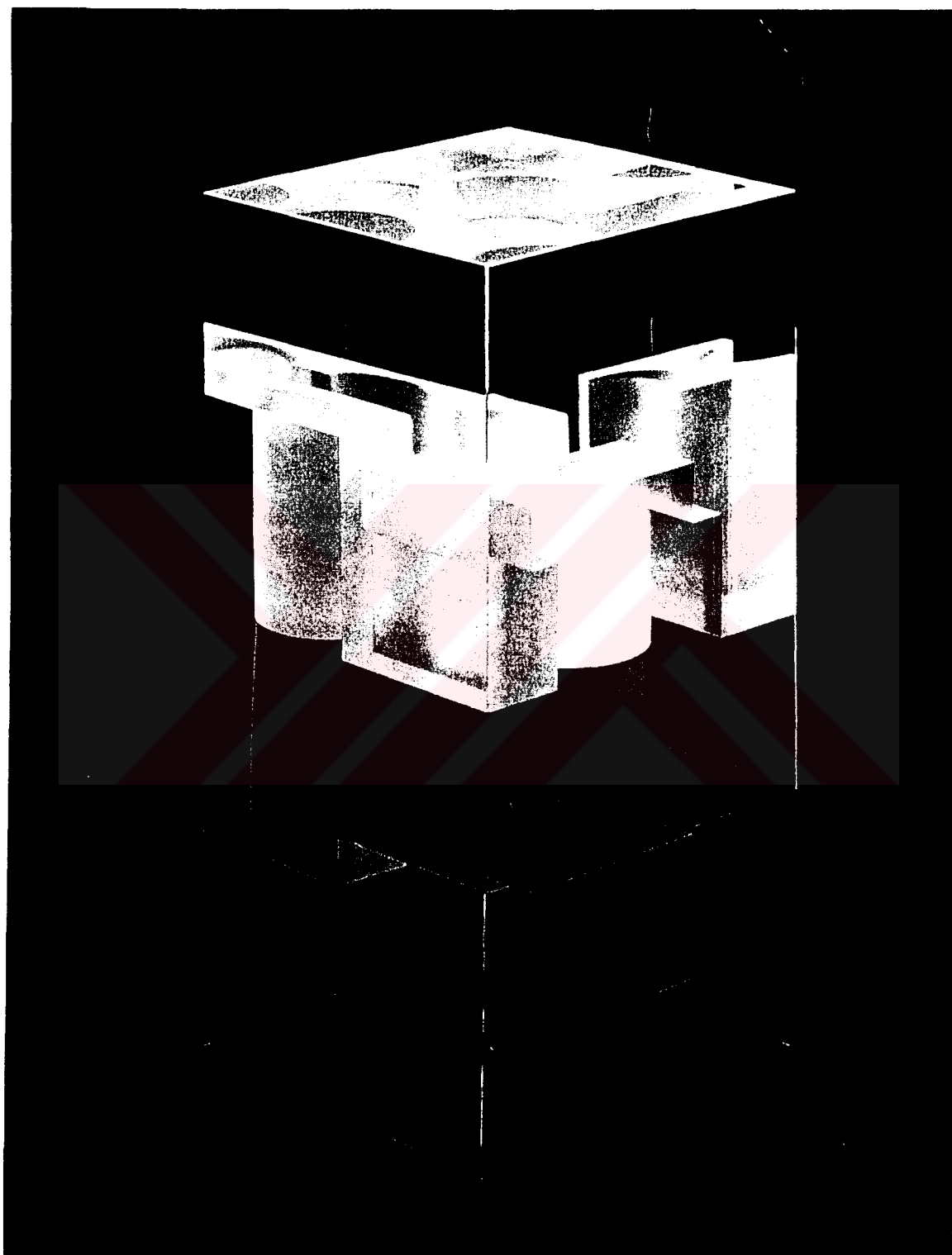
R.18



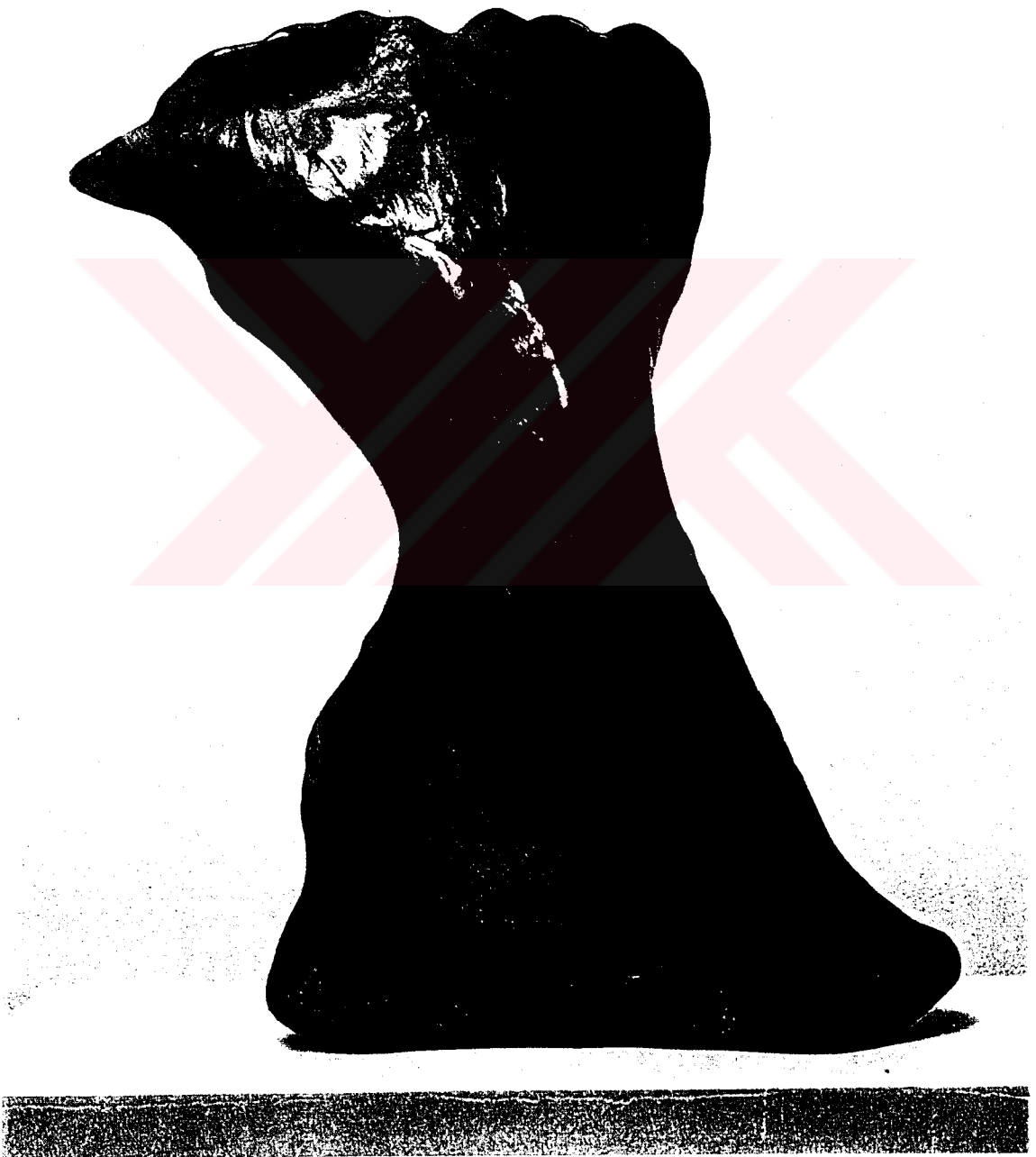
R.19



R.20



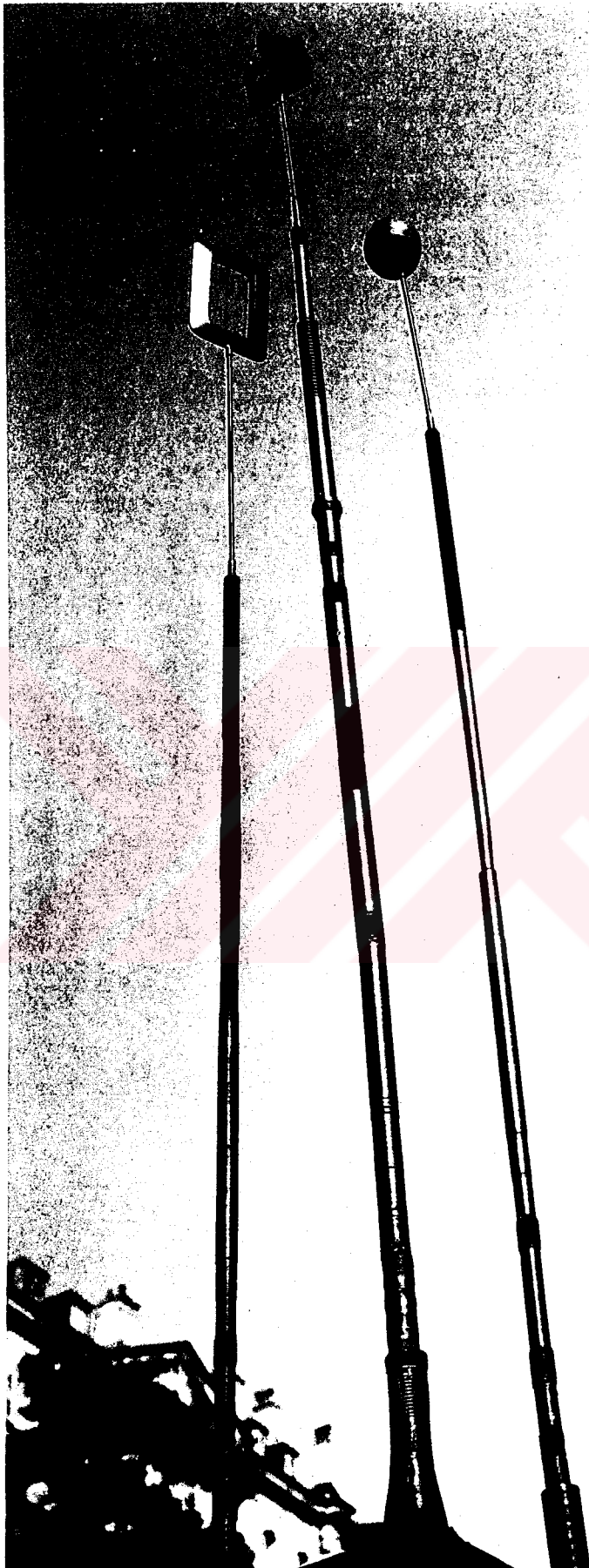
R.21



R.22



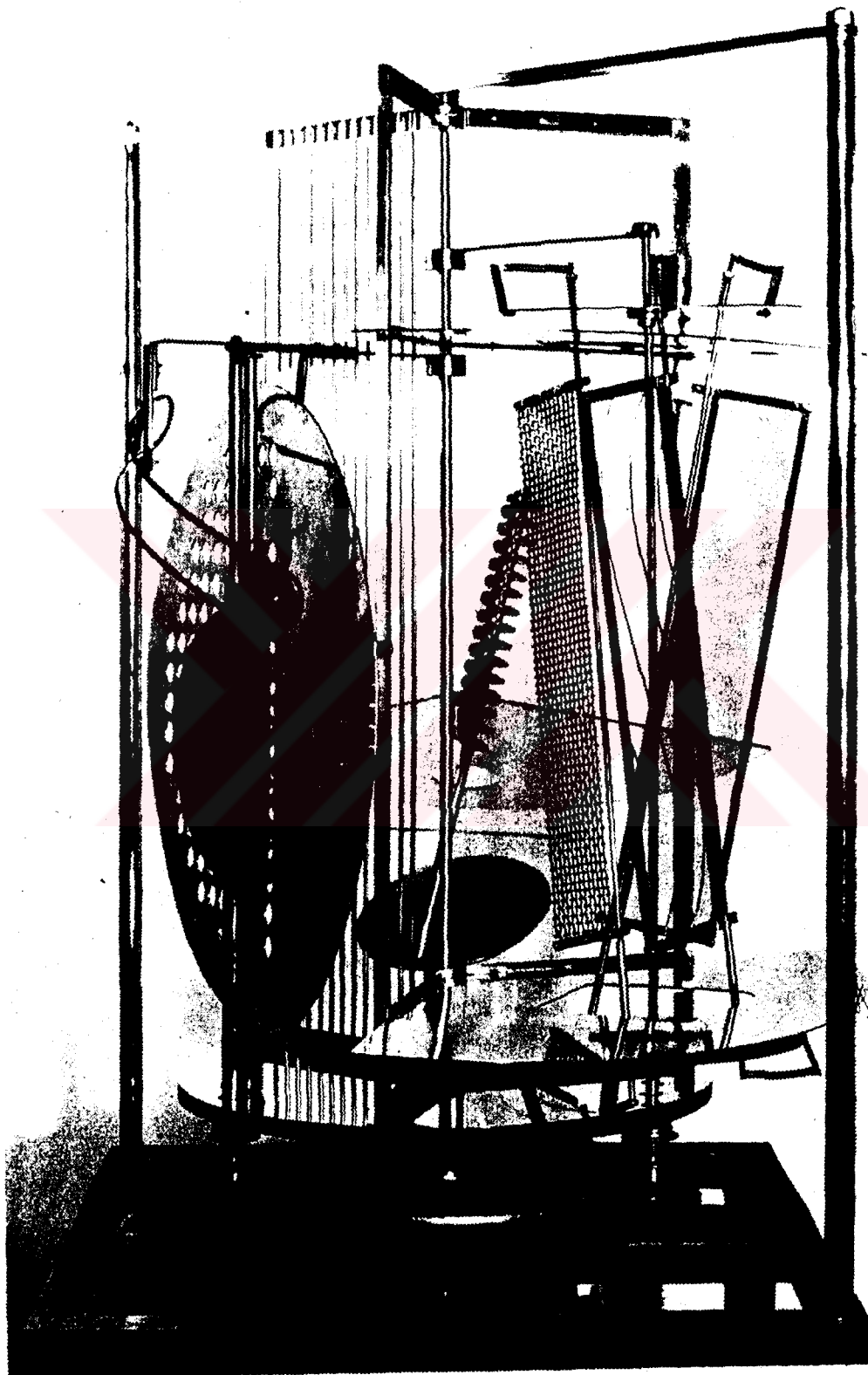
R.23



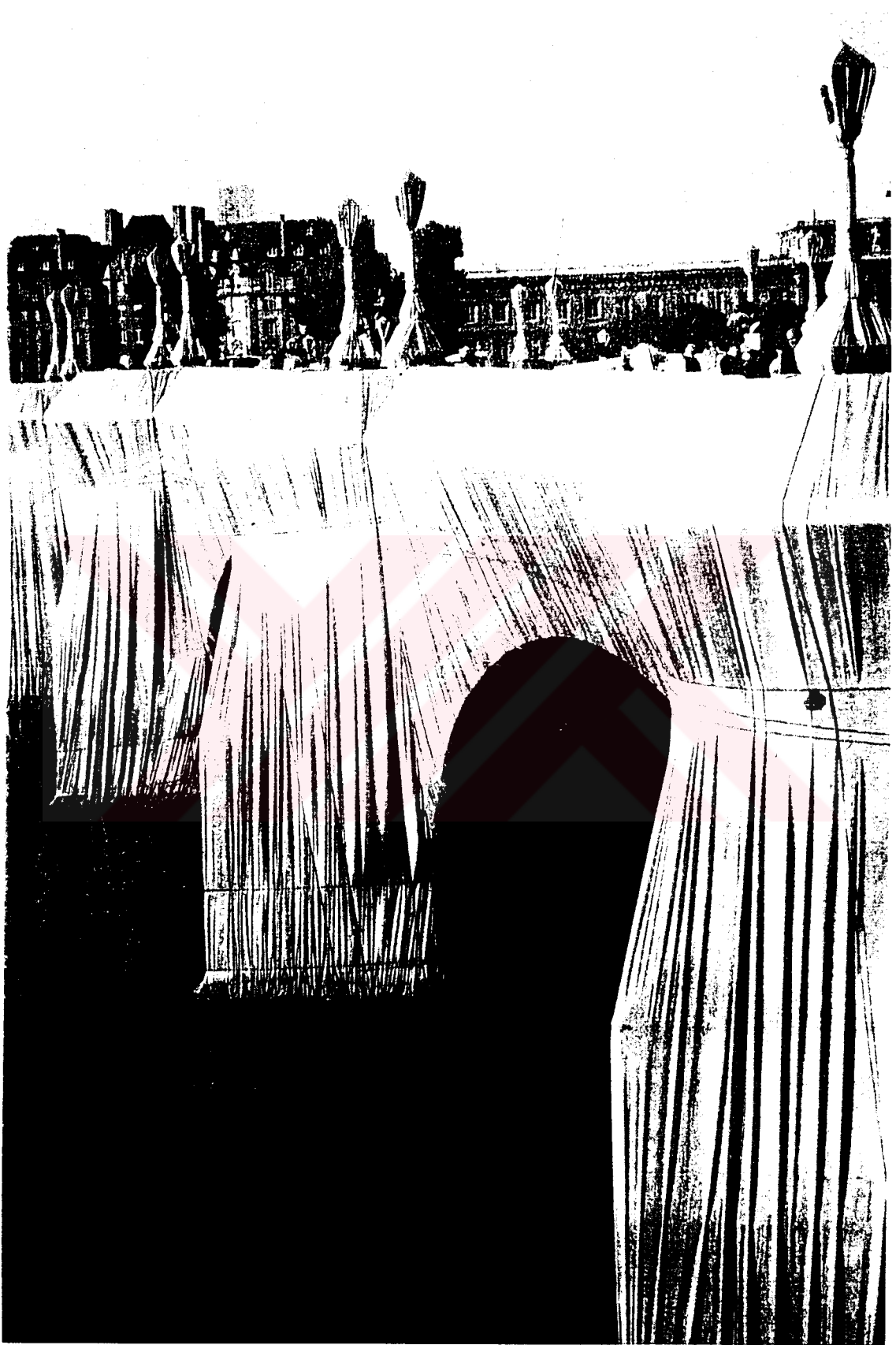
R.24



R.25



R.26



R.27

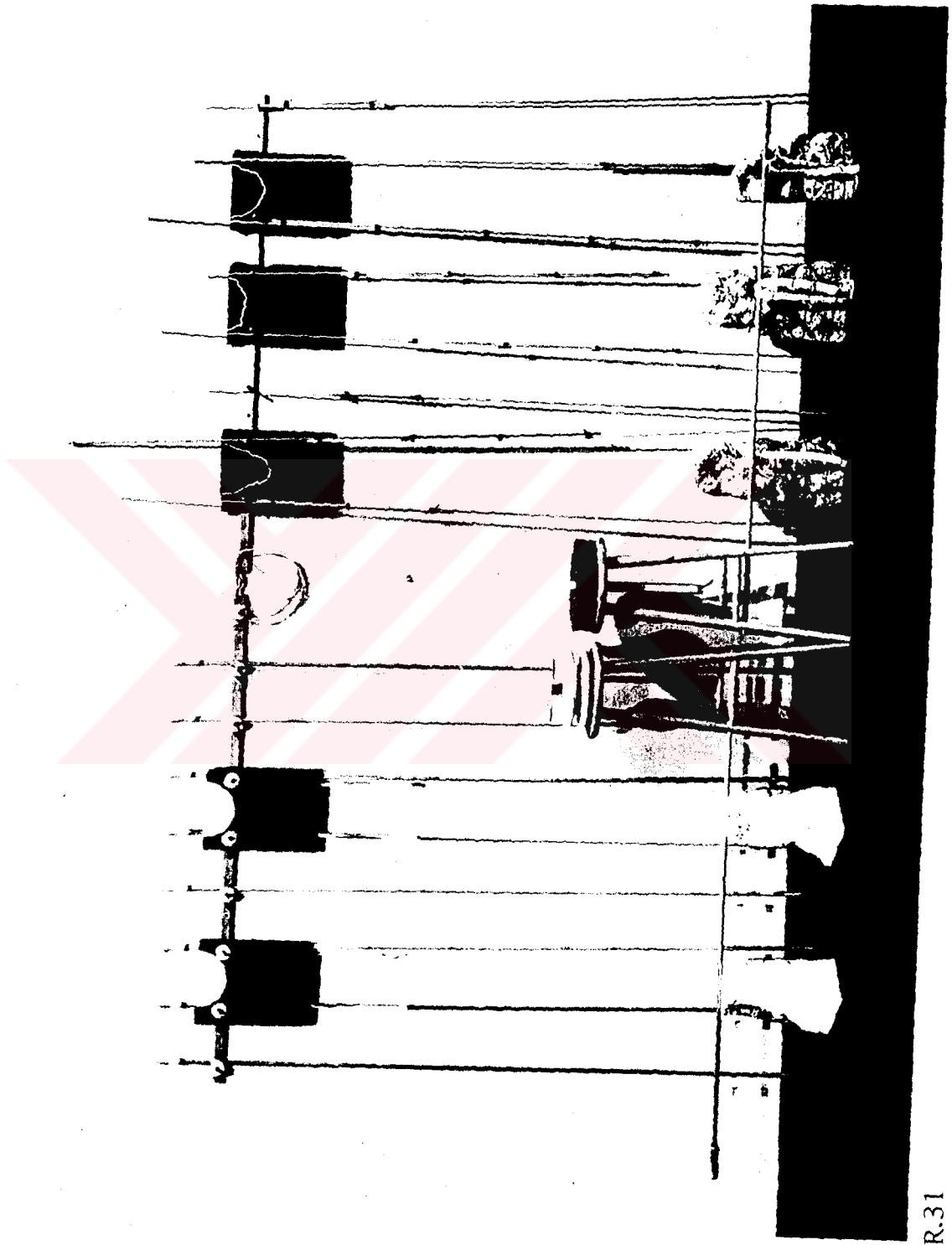


R.28

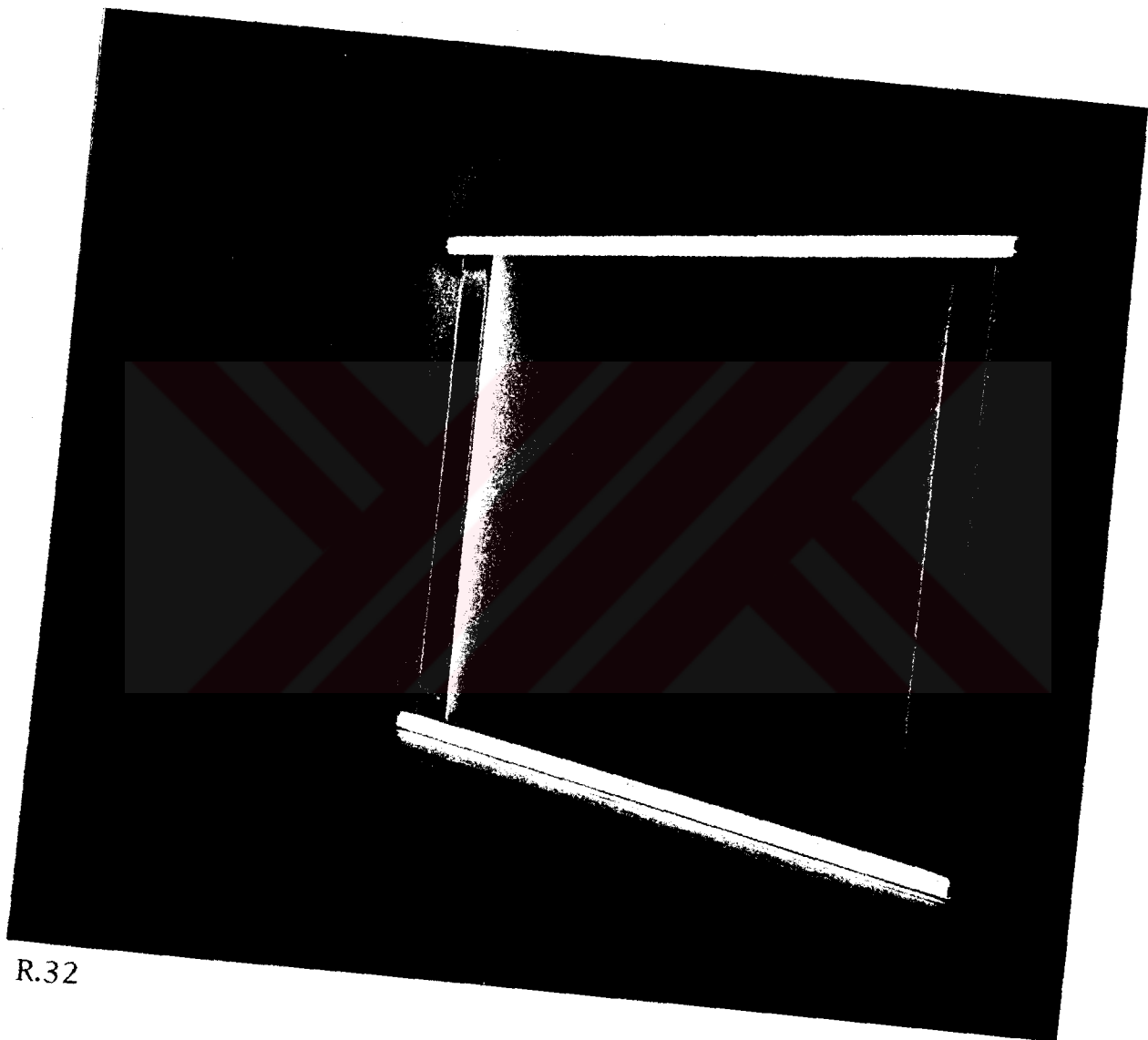


R.29





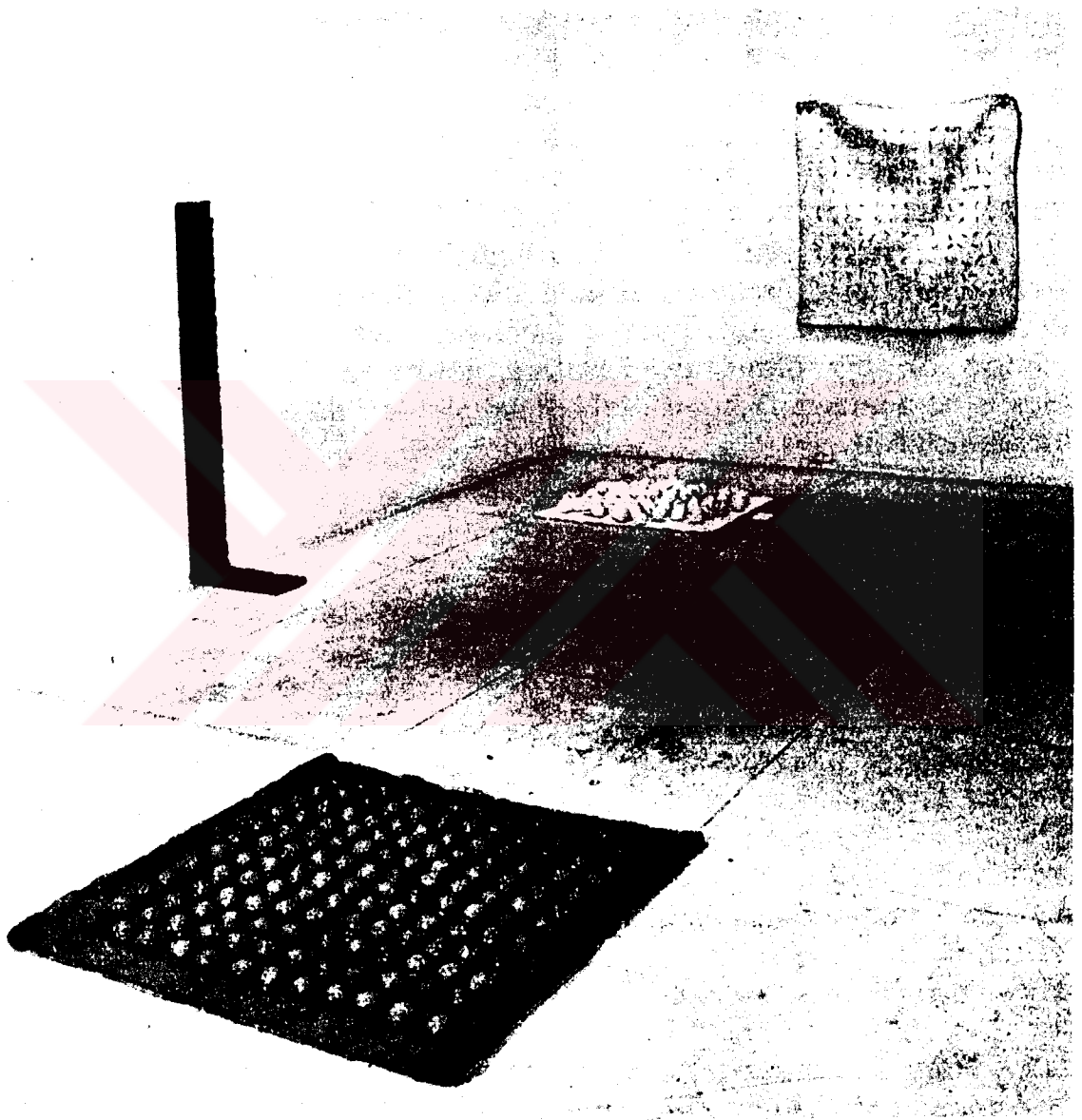
R.31



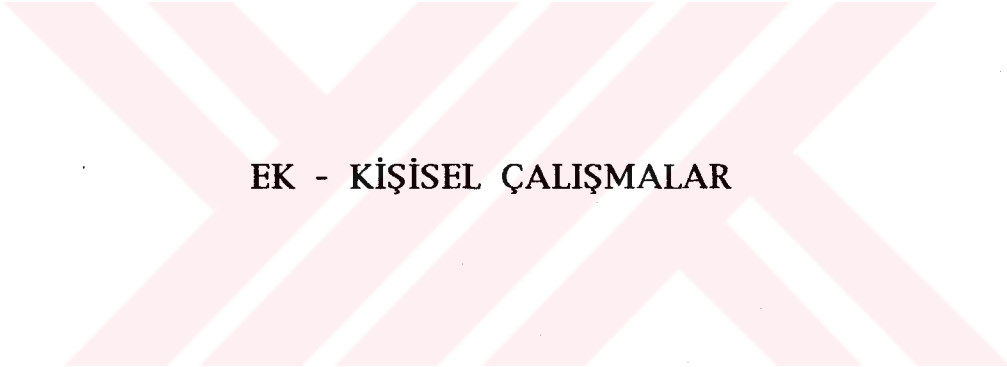
R.32



R.33



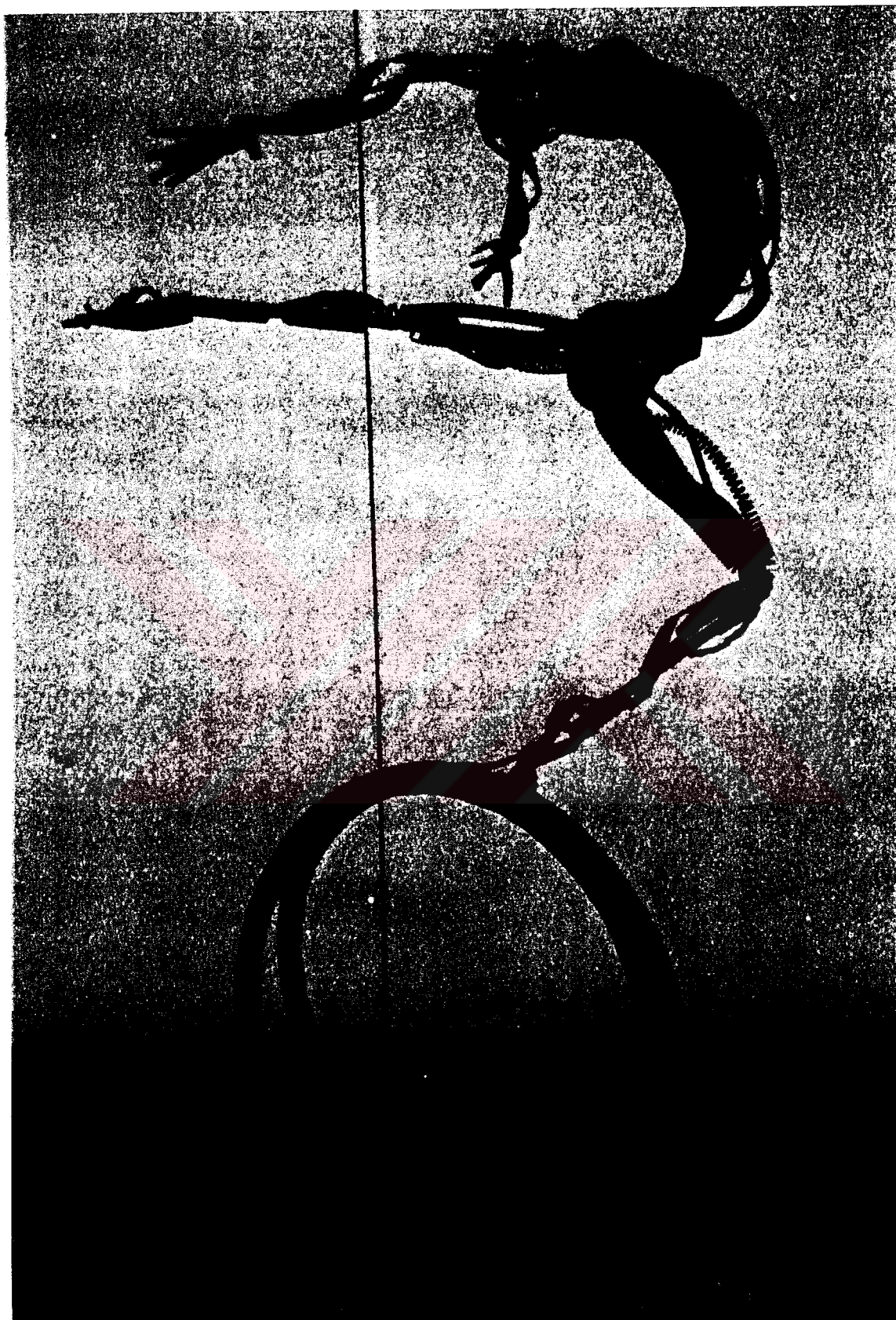
R.34



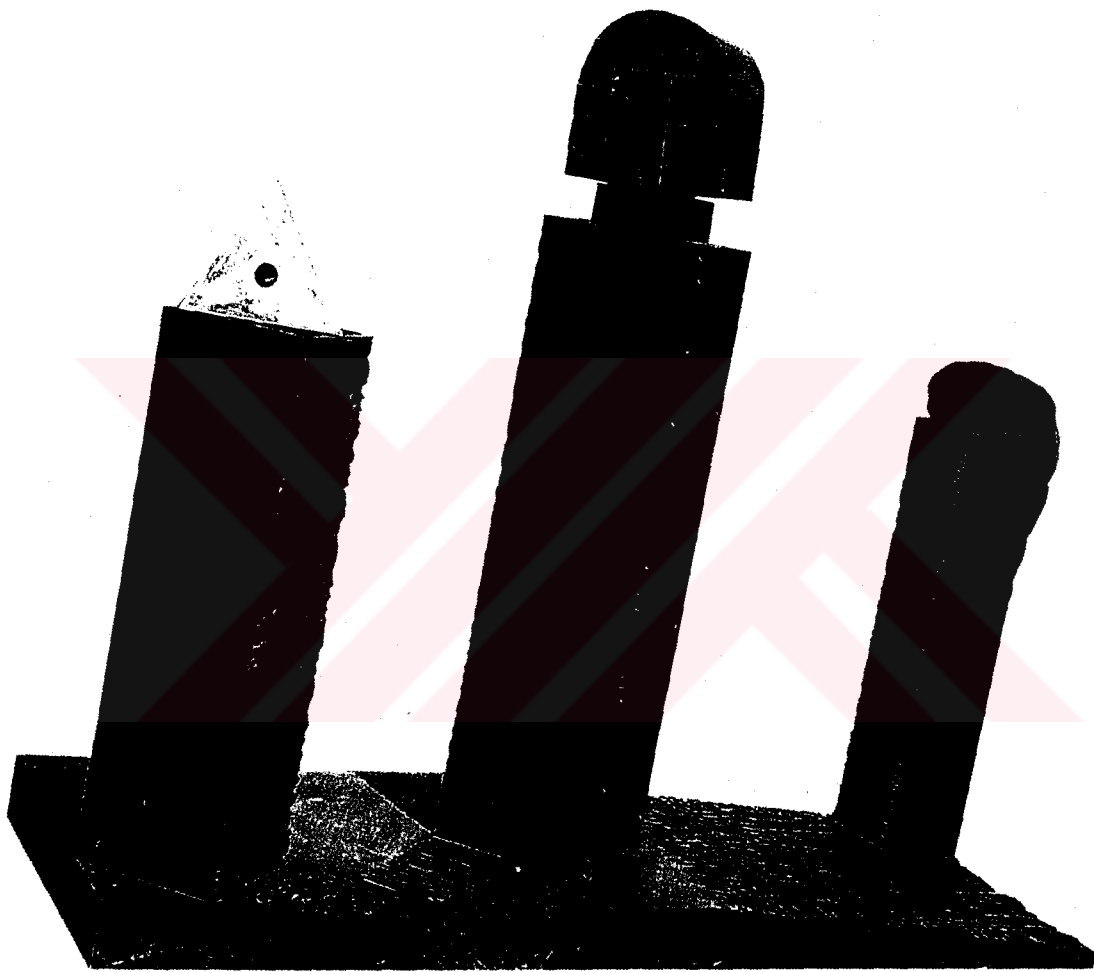
EK - KİŞİSEL ÇALIŞMALAR



R.1



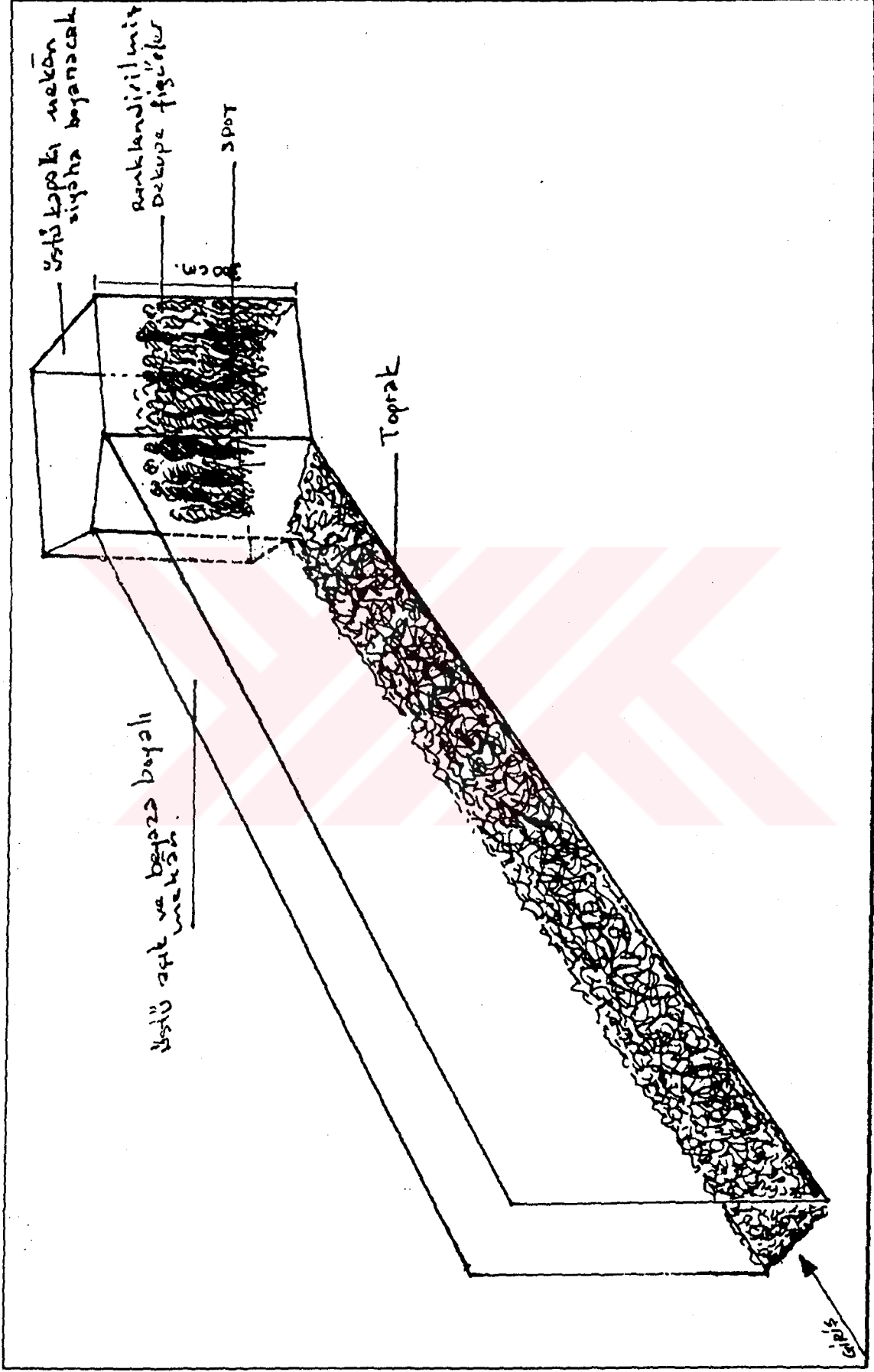
R.2



R.3



R.4



YARARLANILAN KAYNAKLAR

APOLLINAIRE, Guillaume, Die Maler des Kubismus 1913 Germany, Edition Zurich 1956

ATA, Mustafa, Sentetik Plastik Malzemeler Biçimlendirme Yöntemleri Sanatta Kullanımı, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, no:65, İstanbul 1978

BOZKURT, Nejat, Heykel Sanatı Üzerine Düşünceler, Artı Bilim ve Kültür Dergisi, Ocak 1993

BURNHAM, Jack- BRAZILLER, George, Beyond Modern Sculpture, New York

EIMERT, Dorothea, Paper Art History of Paper Art, Vienand 1994

FRANKEL, Dextra-KUSPİT Donald, Cast Glass Sculpture, Washington 1986

GENÇ, Adem, Dada, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir 1983

HAJEK, Otto Herbert, Werke Und Dokumente Printed in Germany

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991

KAGAN, Moissev, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982

KORTAN, Enis, XX.Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açidan Bakış, Maya Matbaası, Ankara 1985

LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982

MARLOV, Tim, Aksanat, Akbank Kültür Sanat Eēitim Kerkezi
Anthony CARO Şelaleler Sergi Kataloēu, Londra 1993

Milliyet Sanat, sayı:206, Kasım 1976

MİLLS, John, The Encyclopedia of Sculpture Techniques, London

NORMAND Romain, Antoniette, Historie D'un Art La Sculpture,
L'aventure de la sculpture Moderne-XIX^e et XX^e Siecles, Sxira,
Ceneve 1986

READ, Herbert, Historia Mondiale de la Sculpture Art Contemporain,
s.12 Hachette-Realites, Paris 1980

READ, Herbert, The Art of Sculpture, New Jersey 1969

READ, Herbert, Historia de la Sculpture Moderne Arted Edition
d'Art, Paris 1985

READ, Herbert, Modern Sculpture a Consice History, 1964

SAVAŞ, Remzi, I. Ulusal Sempozyumu 17-19 Nisan 1985, Hacettepe
niversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Bildiriler

TUCKER, William, The Language of Sculpture 1974 Thames And
Hudson, London

Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 2/13 Mayıs 1983