

YÜZEY BOYUT HAREKET ÜZERİNE DENEYSEL ÇALIŞMALAR

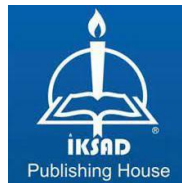
ARŞ. GÖR. MUSTAFA YASİN AYDOĞAN



YÜZEY BOYUT HAREKET ÜZERİNE DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Arş. Gör. Mustafa Yasin AYDOĞAN

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.18142141>



Bu kitap çalışması yazarın; Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı'nda ve Doç. Dr. Serap KARAMANOĞLU danışmanlığında, 2020 yılında bitirdiği "Yüzey Boyut Hareket Üzerine Deneysel Çalışmalar" adlı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

Copyright © 2025 by Iksad Publishing House

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social

Researches Publications®

(The Licence Number of Publisher: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules. Iksad Publications – 2025©

ISBN: 978-625-378-554-3

Cover Design: Mustafa Yasin AYDOĞAN

December / 2025

Ankara / Türkiye

Size: 21x29,7cm

ÖNSÖZ

Bu çalışmada modernizmle birlikte dönüşen resim ve heykel anlayışının, özellikle yüzey, boyut ve hareket ekseninde nasıl yeniden tanımlandığı ele alınmaktadır. Sanat disiplinlerinin giderek birbirine yaklaşmasıyla, iki boyutlu yüzeyin sınırları ile üç boyutlu kütlenin imkânları arasındaki geçişler incelenmiş; resim, heykel ve kinetik sanat arasındaki ilişkiler kuramsal ve görsel örnekler üzerinden tartışılmıştır.

Bu bağlamda yüzey, hacim, kütle, mekân, düzenleme, form ve hareket gibi kavramların tarihsel süreçte kazandıkları anlamlar değerlendirilerek, bu kavramların güncel sanat pratiğinde nasıl yeni karşılıklar bulduğu araştırılmıştır. Çalışma boyunca, özellikle hareketin yalnızca bir temsil değil, doğrudan bir biçim ve ifade aracı olarak nasıl ortaya çıktığı gözlemlenmiş; resmin sınırlarını aşan deneysel yaklaşımın günümüz sanatındaki yeri sorgulanmıştır.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: YÜZEYDE HAREKET.....	3
1.1. Hareketin Görüntüsü.....	5
1.2. Malzemenin Dönüşümü.....	8
1.3. Azın Yeterliği.....	11
2. BÖLÜM: RİTİMLİ NESNELER.....	16
2.1. Ritmik Düzendeki Yanılsama.....	17
2.2. Üç Boyut ve Hareket.....	21
3. BÖLÜM: HAREKETE OLAN DOYUMSUZLUK.....	32
KAYNAKLAR.....	44

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Leonardo da Vinci. Helikopter Tasarımı / Helicopter (Aerial Screw).....	4
Görsel 2. Leonardo da Vinci. Paraşüt Tasarımı / Leonardo's Parachute.....	4
Görsel 3. Leonardo da Vinci. Makineli Tüfek Tasarımı / Leonardo's Machine Gun.....	4
Görsel 4. Umberto Boccioni. Ruh Durumları; Uğurlamalar / States of Mind; The Farawells. 1911. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x94 cm).....	6
Görsel 5. Umberto Boccioni. Ruh Durumları; Gidenler / States of Mind; Those Who Go.. 1911. (Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x94 cm).....	6
Görsel 6. Umberto Boccioni. Mekanda Devinen Biçimlerin Sürekliliği / Unique Forms of Continuity. 1913.....	7
Görsel 7. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit. 2012. (Tuval Üzerine Akrilik, 180x350 cm).....	8
Görsel 8. Viladimir Tatlin. III.Enternasyonal Anıtı'nın Modeli / Monument to the Third International. 1919.....	10
Görsel 9. Alexander Rodchenko. Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi / Pure Red, Pure Yellow, Pure Blue. 1921. (Tuval Üzerine Yağlıboya).....	10
Görsel 10. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Karışık Teknik, 70x174cm)....	11
Görsel 11. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Karışık Teknik, Blacklight 70x174cm).....	11
Görsel 12. Frank Stella. Harran II.1967. (Tuval Üzerine Sentetik Boya).....	12
Görsel 13. Frank Stella. Hint İmparatoriçesi / Empress of India. 1965. (Tuval Üzerine Metalik Boya).....	13
Görsel 14. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Biçimlendirilmiş Tuval, Tuval Üzerine Akrilik Boya).....	13
Görsel 15. Donald Judd. İsimsiz / Untitled. 1989. (10 Adet Kırmızı Kutu).....	15
Görsel 16. Donald Judd. İsimsiz / Untitled. 1966. (12 Adet Yeşil Kutu).....	15
Görsel 17. Donald Judd. İsimsiz / Untitled. 1969. (10 Adet Bakır Kutu).....	15
Görsel 18. Victor Vasarely. Sign Sculpture. 1977. (Porselen, Karo).....	17
Görsel 19. Victor Vasarely. Renault Logosu / Logo of Renault. 1972-1991 Yılları Arasında Kullanılmıştır.....	18
Görsel 20. Victor Vasarely. Ambigu-B. 1970. (56x50 cm. Kağıt, Tempera, Guaj Boya).....	19

Görsel 21. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2012. (120x120 cm, Mekanik Aksam).....	20
Görsel 22. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2012. (120x120 cm, Mekanik Aksam, Blacklight).....	20
Görsel 23. Naum Gabo. Yükselen Duran Dalga / Standing Wave. 1920. (Kinetic Construction).....	22
Görsel 24. Marcel Duchamp. Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel. 1913.....	23
Görsel 25. Jean Tinguely. New York'a Saygı / Homage to New York. 1960. (Kendi Kendini İmha Eden Makine).....	24
Görsel 26. Alexander Calder. Mobile / Mobile. 1941 (Sac, , Tel, Boya).....	25
Görsel 27. Alexander Calder. Üçlü Gong / Triple Gong.1948. (Pirinç Saç, Tel, Boya).....	26
Görsel 28. Reuben Margolin. Nebula. 2010. (228x127x355 cm. Bisiklet Reflektörü, Alüminyum Kasnak, Elektrik Motoru).....	28
Görsel 29. Reuben Margolin. Nebula (Detay). 2010. (228x127x355 cm. Bisiklet Reflektörü, Alüminyum Kasnak, Elektrik Motoru).....	28
Görsel 30. Naum Gabo. Uzayda Doğrusal Yapı No.2 7 Linear Construction in Space No.2. 1949. (49 cm. Akrilik Cam, Alüminyum, Çelik).....	29
Görsel 31. Reuben Margolin. Yağmur Bulutu / Limbus. 2011. (864 Adet Profil, 471 Adet Mavi Boncuk).....	29
Görsel 32. Reuben Margolin. Konturlar / Contours. 2009.....	27
Görsel 33. Theo Jansen. Uminami. 2018. (Plastik Tüp, Kumaş).....	31
Görsel 34. Theo Jansen. Gubernare.2011. (Plastik Tüp, Kumaş).....	31
Görsel 35. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2012. (470x250 cm, Biçimlendirilmiş Tuval Üzerine Yağlıboya).....	32
Görsel 36. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Biçimlendirilmiş Tuval Üzerine Karışık Teknik, Mekanik Aksam).....	33
Görsel 37. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2013. (Biçimlendirilmiş Tuval Üzerine Karışık Teknik, Mekanik Aksam).....	34
Görsel 38. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit I. 2012. (Tuval Üzerine Akrilik, 180x350 cm).....	35
Görsel 39. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2014. (Karanlık Oda Yerleştirme).....	35

Görsel 40. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2014 (Karanlık Oda Yerleştirme Detay).....	36
Görsel 41. . Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2014 (Karanlık Oda Yerleştirme Detay, Blacklight).....	36
Görsel 42. . Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2014. (Karanlık Oda Yerleştirme).....	25
Görsel 43. Mustafa Yasin Aydoğan. Daktilo. 2018. (Mekanik Aksam).....	37
Görsel 44. Mustafa Yasin Aydoğan. Daktilo. 2018. (Mekanik Aksam).....	38
Görsel 45. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit II. 2019. (200x200 cm, Biçimlendirilmiş Tuval)	39
Görsel 46. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit II. 2019. (200x200 cm, Biçimlendirilmiş Tuval)	39
Görsel 47. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit II. 2019. (200x200 cm, Biçimlendirilmiş Tuval)	39
Görsel 48. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2019. (150x150cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Mekanik Aksam).....	40
Görsel 49. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2019. (150x150cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Mekanik Aksam, Blacklight).....	40

GİRİŞ

Modernizm ile birlikte klasik resim anlayışı değişmeye başlamıştır. Bu değişim hem resmin konusu hem de plastik arayışlar bağlamında gerçekleşmiştir. Modernizmin bu dönüştürücü etkisi sanatçıları farklı bir ifade biçimi aramaya yöneltmiştir. Değişen içeriğe karşı yeni bir biçim dili oluşturulmalıdır. Sanatçı görünen gerçeklikten uzaklaştıkça bunu karşılayacak yeni plastik gerçeklikler yaratır. Böylelikle resmin temsil ettiği şey de farklılaşır.

Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar- yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri- eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkca kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü (Greenberg, 1997, s. 358).

Modernizmin başlattığı bu değişim resimden düzenlemeye kadar olan sürecin temelini oluşturmuştur. Bu süreç dâhilinde araştırma kapsamında yüzey, boyut ve hareket kavramlarının sanattaki kullanımları incelenmiştir.

20. yüzyılın başından itibaren makineleşmenin insana ve topluma getirdiği olumsuzluklara değinilmiş ve bunu yadsıyan yaklaşımlar yer almış olmasına rağmen, makine doğru kullanıldığında insanın ihtiyacını karşılayan ve yaşamı kolaylaştıran bir yapı olmuştur. TDK'da makine: "Herhangi bir enerji türünü başka bir enerjiye dönüştürmek, belli bir güçten yararlanarak bir işi yapmak veya etki oluşturmak için çarklar, dişliler ve çeşitli parçalardan oluşan düzenekler bütünü olarak tanımlanmıştır" (TDK. <https://sozluk.gov.tr/>). Bu tez çalışmasında ise endüstri ve makine karşısında oluşan çoğu olumsuz düşüncenin aksine fütüristlerin yaklaşımında olduğu gibi makineleşmeye ve endüstrileşmenin olumlu yönlerine yer verilmiştir.

Çalışmalarda kullanılan biçimler geleneksel resim anlayışının dışında yeni bir plastik dile işaret etmektedir. İki boyutlu resim dili, süreç içinde, anlatılmak istenen içeriğe karşılık vermemiştir. Sınırlı olan iki boyutlu yüzeyden, başka biçim yolları aranmaya

başlanmıştır. Hareket kavramı üzerinden geliştirilen bu biçim dili, çalışmaları kinetik sanat alanına dâhil etmiştir. Bu süreçte ilk olarak dikdörtgen tuval üzerine mekanik parça resimleri çizilerek hareket konusu işlenmeye başlanmıştır. Daha sonra tuvalin dörtgenliğinin sıradanlığından kurtulmak için önce asimetrik şekilli tuvaler kullanılmış daha sonra da bu tuvalerin bir araya gelmesiyle oluşan üç boyutlu yüzeyler oluşturulmuştur. Makina kavramını daha iyi ifade edebilmek amacıyla bu üç boyutlu yapılar hareketli kılınarak deneysel çalışmalar yapılmıştır. Sonrasında makine çağrışımı yapan parçalar –çark, dişli, vb.- kullanılarak asamblajlar oluşturulmuştur. Yine sıradanlıktan kurtulma bağlamında yeni sergileme yöntemleri arayışına girilmiştir. Bunun için dörtgensel olmayan şekillendirilmiş tuvaleri ve mekanik aksamları neon boyalar ve farklı ışıklandırma teknikleri-karanlık oda, uv ışık vb.- sergilenmiştir.

BÖLÜM 1: YÜZEYDE HAREKET

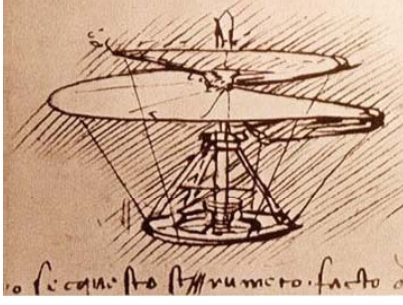
Bütün sanat akımlarında hareket ögesine rastlamak mümkündür. Hareket, sanat eserlerinde boyut, form, renk, mekân gibi en temel biçimsel öğelerden birisidir. Her ne kadar sanatçıların algılama ve yaratımlarında kullandıkları diller birbirinden farklı olsa da hareket algısı her zaman var olmuştur.

20. yüzyıla kadar hareketin çeşitli görüntüleriyle varlığı, sanat eserlerinde süregelmiştir. Bu hareketin tasviridir. Statik sanat eserlerinde yaratılmak istenen hareket izlenimidir. Doğa gerçekçiliğine dönük olmayan sanat devirlerinde, Mezopotamya, Mısır, Orta Çağ Avrupa, İslam sanatlarında hareket simgesel bir şematizm ile gösterilmiştir (Ögel, 1977, s. 26).

Tarihsel süreçte yaşanan düşünsel ve imgesel değişimleriyle sanatçıların doğayı algılayış şekilleri farklılıklar göstermiş, bu farklılıklar onların sanatsal üretimlerindeki düşünce ve teknikleri etkilemiştir. Rönesans dönemine bakacak olursak “perspektif” çalışmaları hareket algısını mekân içerisine oturtarak çalışmalara yeni bir boyut ve hareket kazandırmıştır. Daha sonrasında Barok dönemin mimarisinde kıvrılan, dönen belirli ritimlerden oluşan yapılar gözlemlenir.

Barok anlayış, bir üslup aşaması olarak, her klasik dönemi izleyen zamanlarda, sanattaki bir biçimleme şekli olarak görülür. Bu üslup, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbiriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin sakin ve duruk figürü, barokta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir (Turani, 1992, s. 442).

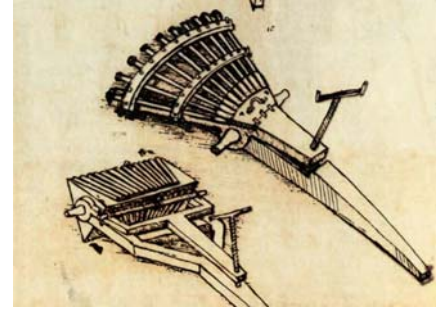
Rönesans'ta başta Leonardo da Vinci'nin çalışmalarında, onun buluşları ve tasarlamış olduğu birçok makine, döneminin çok ilerisine işaret etmektedir (Görsel 1, 2, 3). Nitekim günümüzde Leonardo'nun tasarımlarının çoğundan ilham alınarak yapılmış olan birçok makine ve araç kullanılmaktadır. Leonardo 15. yüzyılda yaptığı makine ve robot çizimlerini, bireysel bir sanat eseri olmaktan çıkarıp insanlığa bir hizmet olarak tasarlamıştır. Bu düşünce ile 20. yüzyıldaki konstrüktivistlerin toplumsal gereklilik için üretim yapma düşüncesi birbirine benzetilebilir.



Görsel 1: Leonardo da Vinci. Helikopter Tasarımı / Helicopter (Aerial Screw).
<https://bit.ly/2sQ7FJU>



Görsel 2: Leonardo da Vinci. Paraşüt Tasarımı / Leonardo's Parachute.
<https://bit.ly/35IFQGp>



Görsel 3: Leonardo da Vinci. Makineli Tüfek / Leonardo's Machine Gun.
<https://bit.ly/2s4tyoc>

Hareket algısının sanat eserlerinde nasıl yer edindiğinin temelleri neredeyse bütün sanat akımları içerisinde kendine yer bulur. Hareket, bulunduğu akımların ilke ve görüşlerine göre farklı şekillerde hissedilir. Çünkü her sanat çalışması kendi içinde az ya da çok miktarda hareketliliği gerektirir. Tuvalin üzerinde gezinen fırçadan yontulmuş heykele, günümüzde devasa boyutlarda tasarlanmış mekanik eserlere kadar her nitelikteki çalışma, küçük veya büyük oranda hareketi içinde barındırır.

Hareket kavramının, somut olarak temellerinin atıldığı dönem olarak Fütürizm dönemi gösterilebilir. Bu döneme kadar yapılan çalışmalarda sanatçıların, hareket olgusunu dünyanın dinamizmini taklit ederek ortaya koyduğu görülür. Fütürizmin öncesinde, minimal hareketler sezilebilir durumdadır ve asıl tema hareket değildir. Fütürizm bir başlangıç olarak ele alınırsa, üretilen eserlerin merkezine hareketi alır.

Fütüristler, çalışmaları ve yayınladıkları manifestolarla, hareketi artık bir plastik değer olarak ele almayıp, üretim amaçları olarak savunmuşlardır. Fütürizmin bu düşüncesi sayesinde hareketin dinamizmi ve anlamı somutlaşmıştır. İlerleyen dönemlerde ise, hareket kavramı, teknolojinin ve yeni arayışların etkisiyle sanat eserlerinde somut halini koruyacaktır. Temelini oluşturduğu hareket kavramı, bu tez çalışmasında, geçmişten bugüne detaylandırılmış ve hareketin sanattaki yeri araştırılmıştır.

1.1 Hareketin Görüntüsü

Makine çağının belki de şimdiye kadar en önemli övgüsünü yapanlar “Fütürizm” akımı sanatçılarıdır. Fütürist sanatçılar, “Geçmiş sanatın dünyayı sayısız mezarlar gibi kaplayan müzelerden kurtarmalıyız” deyip, müzeleri yok etmekten kütüphaneleri yakmaktan söz etmişlerdir. Gelecek sanat, hız-kuvvet-enerji-gürültü-dinamizm-hareketir ve aktüel olana hizmet etmelidir” görüşünü savunmaktaydılar. Filippo Tommaso Marinetti’nin 1909 yılında Paris’in “Le Figaro” adlı edebiyat gazetesinde Fütürizm’in Manifestosu yayınlamıştır. Bu manifestoda Marinetti, inandığı ilkeleri açıklamış ve bu sayede 20. yüzyılın başlıca akımlarından biri olarak Fütürizmi hayata geçirmiştir (Ögel, 1977, s. 29).

Marinetti’nin edebiyat alanındaki bu manifestosu geleneksel değerlerin reddedilmesi, teknolojinin yüceltilmesi ve gelişen sanayileşmeyi yansıtacak çalışmaların yapılması için bir çağrı niteliği taşımaktadır. Bu akımı benimseyen Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Gino Severini, Carlo Carrà, Giacomo Balla gibi sanatçıların imzasını taşıyan Fütürizm’in biçimsel ifadesini oluşturan resim ve heykel manifestoları 1910 yılında yayınlanmıştır. Evrende her şeyin hareket ettiğini ve yaşamın hareketli olduğunu savunan yazıları, akımın plastik sanatları kapsayan kısmını oluşturmuştur.

Fütüristler geçmişin sanatına karşı koyulması gerektiğini belirtse de, yine onların kültürlerinden faydalanmışlardır. Fakat hala eserler, Kübizm’in etkilerini taşımaktaydı. Birbirini tekrarlayan formlarla yaptıkları çalışmalar fiili bir hareket olmadan yine durağan kalmıştır. İzleyiciye aktarılan hareket daha çok bir yanılsama oluşturarak, hareket izlenimi uyandırılmıştır.

Fütürizm’in resim ve heykeli ilgilendiren manifestosunu açıklayan sanatçıların başında gelen Umberto Boccioni akım için yazdığı yazıda şunları dile getirmiştir: “(...) doğruya olan artan ihtiyacımız artık bundan önce anlaşıldıkları şekliyle biçim ve renk tarafından tatmin edilmiyor. Tuvalimizde çoğaltacağımız jest artık evrensel

dinamizmin içindeki sabit bir an olmayacak sadece dinamik duyumun kendisi olacak” (C. Harrison, P. Wood, 2011, s. 176).



Görsele 4. Umberto Boccioni. Ruh Durumları; Uğurlamalar / States of Mind; The Farewells . 1911.
(Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x94 cm). <https://bit.ly/2R1ZhPg>



Görsele 5. Umberto Boccioni. Ruh Durumları; Gidenler/ States of Mind; Those Who Go. 1911.
(Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x94 cm). <https://bit.ly/36BqoaE>

Boccioni'nin "Ruh Durumları; Uğurlamalar" adlı tablosunda (Görsel 4), buharlı bir lokomotifin, kübist üslupla resmin yüzeyine dağıldığı görülmektedir. Plastik değer olarak hareket ilkesinin ele alındığı çalışmada, birbiriyle vedalaşan insanların hareketi, tabloda doğrudan seçilemez durumdadır. Boccioni'nin bu eserinde, üçgenler ve dairesel formlar, birbiri içine geçmiş şekiller bütünü olarak görünür. Daha çok geometrik formların ve deniz kabuklarına benzeyen çizgilerin yer aldığı bu tablo, "Gidenler" (Görsel 5) tablosunda gösterilen "hız" ögesinin aksine "hüzün ve mekanik enerjinin" kullanıldığı bir çalışmadır.

Boccioni'nin hareket halindeki nesnelerin dinamizmini yansıtabilme çabası, üç boyutlu olan "Biçimlerin Sürekliliği" adlı çalışmasında da (Görsel 6) karşımıza çıkmaktadır. Hareket algısını, fırça vuruşlarına benzer bir üslupla, birbirinin tekrarı olan formlar halinde aktarmaya çalıştığı görülmektedir. Bu soyutlanmış figürde hareket, yüzeylerin şekli ve yönü ile ima edilmiştir. Figürün anlık hareketi izleyiciye aktarılmak istenmiştir.



Görsel 6. Umberto Boccioni. Mekanda Devinen Biçimlerin Sürekliliği / Unique Forms of Continuity in Space. 1913. <https://bit.ly/2N6klha>

Geçmiş sanatın izlerini kabul etmeseler de fütüristlerin de geçmişte olduğu gibi doğadan esinlendikleri görülür. Çünkü doğadaki her şey aslında hareket halindedir. Eleştirdikleri ve ulaşmak istedikleri gerçeklik, hareketin kendisi ve dinamizmidir. Fütüristler için, hareket, tüm evrenin ve buna bağlı olarak insan doğasının temel kavramıdır. Atmosferin ve izleyicinin çalışmalara dâhil olmasını istemeleri bu sebeptendir.

1.2 Malzemenin Dönüşümü

Fütürizmi izleyen, onlardan etkilenen Konstrüktivizmin, diğer adıyla “inşacılık” akımının, kimi görüşleri, bu tez süresince üretilen çalışmalara esin kaynağı olmuştur. “Üretim olarak sanat” sloganını benimseyen konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararını tüm ilkelerin üzerinde tutmuşlardır (Ögel, 1977, s. 30). Çünkü sade ve hayatın içinden biçimler, işlevi çok doğru taşımaktadır.



Görsel 7. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit I. 2012. (Tuval Üzerine Akrilik, 180x350 cm).

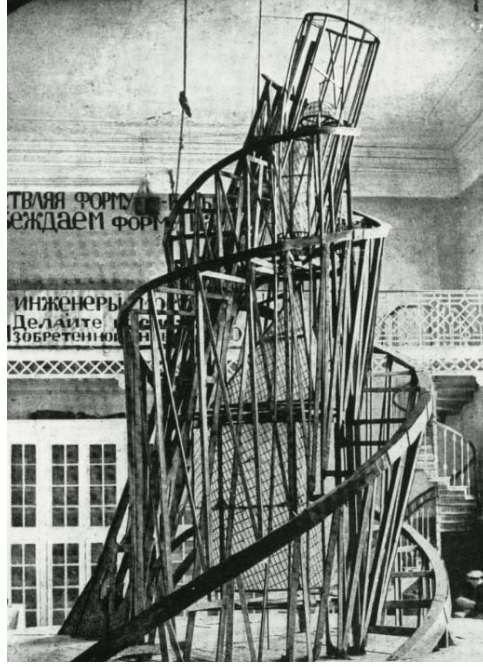
Konstrüktivizm, yeni malzeme ve teknik arayışların öne çıktığı bir akımdır. Yaratıcı birey kişisel üslup yerine, toplumsal gereksinimlere göre yaşamı bütünüyle kavrayan hatta yaşamın kendisi ile beslenen çalışmalar sunmaktadır. Konstrüktivizmi benimseyen sanatçılar çalışmalarında, taklit edilen görüntünün yerine doğrudan malzeme kullanımını tercih etmiştir. Kısaca gerçeğin iki boyutlu temsili yerine, gerçeğin kendisini temel alan üç boyutlu yapılar ön plandadır. Üç boyutlu yapının malzemesinin, işlevsel ve yaratıcı olmasına özen göstermişlerdir. Demir, ahşap, karton, cam gibi birçok malzemeden yararlanarak görsel imgeyi tuvalden çıkarıp, gerçek mekânın içine dâhil etmeye çalışmışlardır. Burada resimlere heykel özellikleri kazandırılmaya çalışılmıştır (Görsel 7). İçerik olarak ise, önceleri olduğu gibi doğa nesneleri değil, insan üretimi olan endüstriyel nesneler seçilmiştir.

Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı Vladimir Tatlin'dir. 1913-14 yıllarında Paris'e yaptığı bir ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını, ya da 'köşe rölyefleri'ni üreten Tatlin, ahşap metal, tel, kağıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da helkelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Birçok kaynak, Tatlin'in geliştirdiği alternatifi Picasso'nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği asambrajlarına ya da Boccioni'nin heykeltıraşlara alternatif malzemeler öneren Fütürist heykel manifestosuna bağlanmaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun, Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küreselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır (Antmen, 2008, s.106).

Vladimir Tatlin, "Malzeme kültüründen bahsederek, malzeme ve çalışma, tekniği incelemeli" savını geliştirmiştir (Batur, 2015, s. 222). Sanat yapıtı konstrüksiyona, sanatçı da bir mühendise, matematikçiye, teknisyene dönüşmüştü. Konstrüktivist sanatçıların endüstriye olan övgüleri çalışmalarını etkilemiş, eserlerini resim sehпасından alıp bir makineye dönüştürmüşlerdir. İşleyen makinenin sanat nesnesi haline gelmesi, konstrüktivizm ile temellendirilmiştir. Bu anlamda endüstri sanatsal karşılığını en iyi Konstrüktivizmde bulmuştur.

Konstrüktivizmin işlevselci yapısını en güçlü anlatan eser olarak Tatlin'in tasarladığı III. Enternasyonal Anıtı gösterilir (Görsel 8). Reklam ve eğlence amacıyla inşa edilen Eyfel kulesine karşı tepki olarak tasarladığı, 600 metre yüksekliği olan anıt Eyfel kulesinin simetrisinin aksine 60 derecelik bir eğimle burgu şeklinde gökyüzüne uzanmaktadır. Yapı kendi içerisinde bölümlerden oluşmaktadır ve bu bölümler durağan değildir. "Yapıtın içine yerleştirilmesi düşünülen hareketli hücreler, insanın

zaman içinde var oluşunu simgeleyerek evrenle uyumlu olarak dönen yıllık bir saat işlevini yerine getirmesi planlanmıştır” (Lynton,1982, s. 107).



Görsel 8. Viladimir Tatlin. III.Enternasyonal Anıtı'nın Modeli / Monument to the Third International. 1919. <https://bit.ly/35bpi3S>

Konstrüktivizm akımının bir diğer üyesi olan, Alexander Rodchenko Konstrüktivizmin altında yatan inşacı ve üretimci düşüncüyü benimsemiştir. Rodchenko'nun ulaşılmış olduğu nesnede sadelik (Görsel 9) ilerleyen dönemler için yeniden var olacak Minimalizmin habercilerinden biri olmuştur (Yılmaz, 2006, s. 90).



Görsel 9. Alexander Rodchenko. Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi / Pure Red, Pure Yellow, Pure Blue. 1921. (Tuval Üzerine Yağlıboya). <https://bit.ly/36AmoY3>

Mekânsal ilişkide denge, sadelik ve işlevselliğin ön plana çıktığı çalışmalar sonraki dönemler de Minimalizm, Op Art, Kinetik Sanat'ın temellerini oluşturmuştur.

1.3 Azın Yeterliği

Sergileme biçimi, kullanılan malzeme ve çalışmaların arkasında yatan sadelik göz önünde tutulursa, Minimalizm'in altında yatan düşüncenin de Konstrüktivizm'in düşüncesiyle benzer olduğu fark edilir. Minimalizm, her doğaçlama fırça darbesine yüklenen varoluşsal anlamları karşısına alarak, sanatta "ne görüyorsan odur; ötesi yoktur" düşüncesiyle nesnel bir sessizliği benimsemiştir (Antmen, 2008, s. 181). Tez sürecinde üretilen çalışmalarda, nesnelerin ve renklerin sadeliği hâkimdir. Nesne, seyircide anlamlar bütününe dönüşmek zorunda değildir. Çalışma görünenin ötesiyle ilişki kurmayı hedeflemez. Aslında amaç biçimin ve rengin en sade haline ulaşmaktır. Burada önemsenen unsur süreçtir, çünkü sadeliğe ulaşmak, sadeleştirmek ve soyutlama yapmak için çaba ve zaman harcamak gereklidir.



Görsel 10. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Karışık Teknik, 70x174cm).



Görsel 11. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Karışık Teknik, Blacklight, 70x174cm).

Minimalizm sanatçılarından Frank Stella'nın tuvalerde benimsediği sadelik, İsimsiz adlı çalışmayla (Görsel 10-11) fikren aynı temelleri taşır. Yapmış olduğu "Siyah Tablolar" Minimalizm'in temeli olarak gösterilebilir. Stella'nın bu akımla ilgili çalışmaları, soyutun minimal sanata doğru dönüşümünde büyük rol oynamıştır. Yaptığı sıra dışı tablo tasarımları ile döneminde şaşırtıcı çalışmalar sergilemiştir. İlk kez sıradan dikdörtgen, kare tuvallerinin sınırlarını yıkıp, farklı kesitlerden oluşan tuvaler tasarlayarak çalışmalar üretmiştir. "Biçimlendirilmiş Tuval" deyimini ilk kez bu çalışmalar (Görsel 12-13) için kullanılmıştır. Bu sayede "Resim, biçimsel bir kompozisyona bağlı olmaksızın, sürekli bir düzenle bütünleşmiş olur" (Germaner, 1997, s. 43).



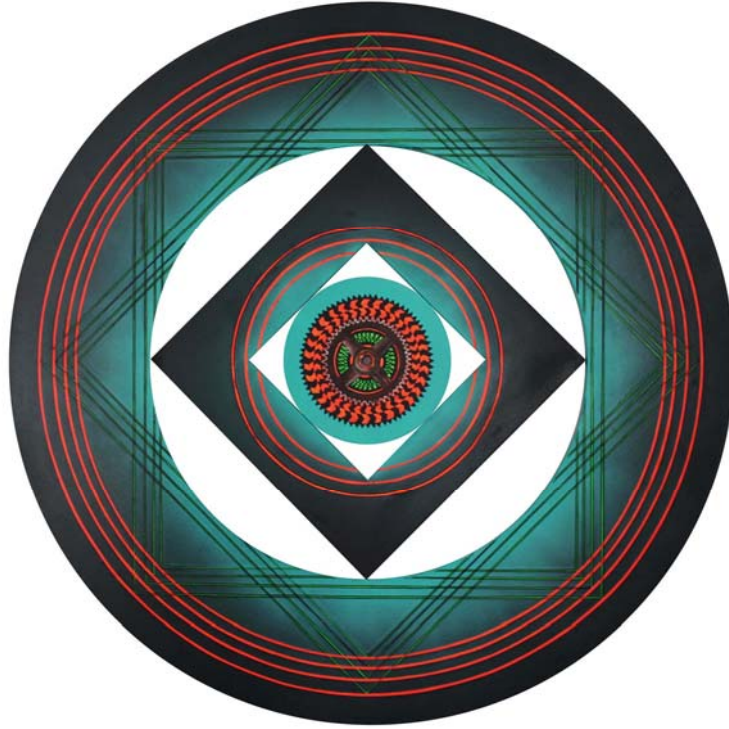
Görsel 12. Frank Stella. Harran II.1967. (Tuval Üzerine Sentetik Boya). <https://bit.ly/2Fyfwhl>

Stella'nın tasarımları düşünce ve çıkış noktası bakımından konstrüktivistlere benzese de üretim ve teknik olarak tamamen farklıdır. Biçimsel olarak ele alındığında, Konstrüktivizmde tamamen karmaşık form ve inşalar görmektedirken, Minimalizm'de tam tersine sade ve basit formlar görmektediriz. Bu sadeliğe ulaşmak adına kat edilmesi gereken süreç Minimalizm'in temelini oluşturur. Üretim sürecinde sadelik için harcanan zaman, çaba ve yapılan karmaşık hesaplar, eserlerde açıkça görülür haldedir.



Görsel 13. Frank Stella. Hint İmparatoriçesi / Empress of India. 1965. (Tuval Üzerine Metalik Boya). <https://bit.ly/2tkrM2L>

Minimalistler, izleyicinin kompozisyon, konu, anlatım gibi öğelerle boğuşup dikkatlerinin dağılmasını engellemeye çalışmak için, endüstriyel malzemeleri (cam, pleksiglas, çelik, alüminyum vb.) en saf halleriyle kullanmışlardır.



Görsel 14. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Biçimlendirilmiş Tuval, Tuval Üzerine Akrilik).

Stella'nın biçimlendirilmiş tuvallerindeki üç boyutluluk içeriğini anlayan ilk kişi, yenilikçi heykel anlayışını benimsemiş olan Donald Judd'dır (Germaner, 1997, s. 42). Judd daha çok endüstriyel malzemelerle çalışmalar üreterek gelenekselciliği

aşmış eserlerini “Spesifik Objeler” olarak tanımlamıştır. Bu sayede yapıtları heykel ve resimden ayırmıştır.

Judd, spesifik objeleri o dönemde sanat yapmaya uygun olmadığı düşünülen malzemelerden üretmiştir. Çalışmaları formları bakımından çok basittir ve herhangi bir şeyi betimlemezler. Judd da diğer minimalist sanatçılar gibi aynı görüşü savunmaktadır. Ona göre de mavi pleksiglas, mavidir ve arkasında başka bir anlam aramamaktadır (Akgün, 2018, s. 22).

Judd, gelenekselci çalışmaların bir illüzyon yaratma çabası içinde olduğundan ve buna duyduğu antipatiden bahsetmektedir. Bu yüzden hiç bir şey ifade etmeyen sade ve çoğu kişi için anlamsız gelen biçimleri tercih etmektedir. Birim tekrarından oluşan “İsimsiz-Raf” adlı çalışmasında (Görsel 15, 16, 17) duvara belirli aralıklarla yerleştirdiği birbirinin aynısı olan formlar sergilemiştir. Bu çalışma, biçiminden kaynaklı bir rafı andırmaktadır. Judd’ın burada, eleştirel yaklaştığı geleneksel resim sanatının altında yatan düşüncedir. Geleneksel resimde, her bir fırça vuruşunun biricik ve eşsiz olduğunun, üzerine yüklenen anlamların demode olduğunu vurgulamıştır.

Judd’ın “İsimsiz-Raf” isimli çalışmasının birçok örneğini, farklı form ve materyallerle yapılmış hallerini, dünyanın çeşitli galeri ve müzelerinde görebiliriz. Judd için eserin tekrarlanması ve biricikliğini kaybetmesi önemli değildir. Varyasyonları üretilebilir olarak tasarlanmıştır. Sayılarının onun için bir önemi yoktur. Müzelerin duvar yüksekliği ne ise ona göre sayılarında değişiklik göstermiş, parça sayısında değişiklik yapmıştır. Onun için en altta yer alanla en üstte yer alan parça arasında hiçbir fark yoktur.



Görsel 15. Donald Judd.
İsimsiz / Untitled. 1989. (10
Adet Kırmızı Kutu).
<https://bit.ly/36ENL32>



Görsel 16. Donald Judd.
İsimsiz / Untitled. 1966. (12
Adet Yeşil Kutu).
<https://bit.ly/2SMpTpZ>



Görsel 17. Donald Judd.
İsimsiz / Untitled. 1969. (10
Adet Bakır Kutu).
<https://bit.ly/2Fzdef>

Fütürizmden Minimalizm'e kadar geçen bu zaman, biçimin değişimini göstermektedir. Birbiri ardına gelen bu akımlar, bugünün sanat anlayışında, fikirlerin gelişmesini sağlamışlardır. Her bir düşüncenin temellendiği akım, bir sonrakinin yaratılmasına olanak tanır. Geniş açıdan bakıldığında, Fütüristlerle başlayan hareketin görünür hale gelme süreci, Konstrüktivistler ve sonra Minimalistler tarafından anlamlandırılmaya ve boyutlandırılmaya çalışılmıştır. Bu çözümleme süreci, kimi sanatçıların, görüntüde hareketi araştırmasına sebep olmuştur. Görüntünün hareketini önemseyen ve en merkeze "hareket" kavramını koyan Op Art ve Kinetik Sanat belki de buradan temellenmiştir.

BÖLÜM 2:

RİTİMLİ NESNELER

Doğanın dinamizmini ifade etme isteği, hareket sorununu çözememiş olan Empresyonistlerle başlamıştır. Fütürizm, Konstrüktivizm gibi sanat akımları bu klasik sanat anlayışına karşı temellerini hıza ve harekete dayandırmaktaydı. Ancak hareket safhalarının peş peşe gösterilmesi hareketi aktarmak için yine yeterli olamamıştır. Hareket, gerçek hareket olmadan statik kalmıştır (Ögel, 1977, s. 29).

Buna rağmen hız ve harekete karşı oluşan duyarlılık kendinden önde gelen birçok akımla beslenerek gerçek kimliğine kavuşmuştur. 20. yüzyılın ilerleyen teknolojisi sayesinde, temel unsurlardan biri haline gelen enerji, sanatı da etkisi altına alarak onu birçok noktada etkilemiştir. İlerleyen teknoloji malzemeyi, yapısından içeriğine kadar birçok alanda değişime uğratmıştır. Klasik sanat anlayışında heykelde kullanılan kil, mermer gibi geleneksel malzemelerin yerine birçok endüstriyel malzeme ve hazır nesne kullanımı tercih edilmiştir. Resim alanında ise boyanın yerini kolajlar ve asamblajların aldığı, bu sayede sanatçıların farklı yaratımlara gittiğini görebiliriz. Bu imkânlar sanatçıların hareket olgusunu daha iyi kavrayıp, daha güçlü anlatım olanağına kavuşmalarını sağlamıştır.

Modern sanatçılar için karşılığı yetersiz olan hareket, 1960 sonrasında büyük değişimlere uğramıştır. Teknolojinin gelişmesiyle makinelerin yaygın olarak kullanılmaya başlandığı bir dönem gelmiştir. Bu da hem figüratif hem de soyut sanatta giderek hızlanan bir değişimi peşinde getirmiştir. Geçmişe, gerçekçi ve doğalcı sanata, güncel akımlar tarafından tepki gösterilmiş bu yüzden onları tekrar canlandırmak söz konusu değildir (Pischel, 1981, s. 718). Yeni bir nesnelliğin kurulması, sanatçıları yeniden biçim arayışına sürüklemiştir. Yaşanılan bu değişimler sayesinde yeni ve belirgin iki akım olan Op-Art ve Kinetik Sanat doğacaktır.

2.1 Ritmik Düzende Yanılsama

Op Art dediğimiz sanat akımı özellikle resimde, iki boyutlu bir yüzeyde hareket algısını gerçek anlamıyla bize sunan bir akım olmuştur. Gözün yanılabilirliği üzerine araştırmalar yapan sanatçılar, sabırla yürütülen yoğun deneyler sonucu ortaya çıkan eserler üretmişlerdir. Bu eserler geometrik soyutlamanın katı düzeninin yeniden canlandırılmasıdır.

Akımın öncüsü olarak Victor Vasarely de Konstrüktivist sanat akımında olduğu gibi çalışmalarının toplumda işlevselci bir amaca ulaşması gerektiğini düşünmüştür. Sanatını mimarlık ve geometriyle harmanlamış, belirli hesaplamalar sonucu eserler üretmiştir. Mimari için özel olarak tasarladığı kendi tarzındaki duvar resimleri (Görsel 18) ve bazı büyük markalar isteği üzerine logo tasarımı yapmıştır (Görsel 19). Bu çok amaçlı çalışmaları sanatının kullanım alanları hakkında da fikir vermektedir. Yaptığı duvar resimlerine tekniği sayesinde bir rölyef izlenimi kazandırmıştır. İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutu algılama hissi yaratmıştır. Buradan Vasarely'in yüzeydeki hareketi ortaya çıkardığı anlaşılır.



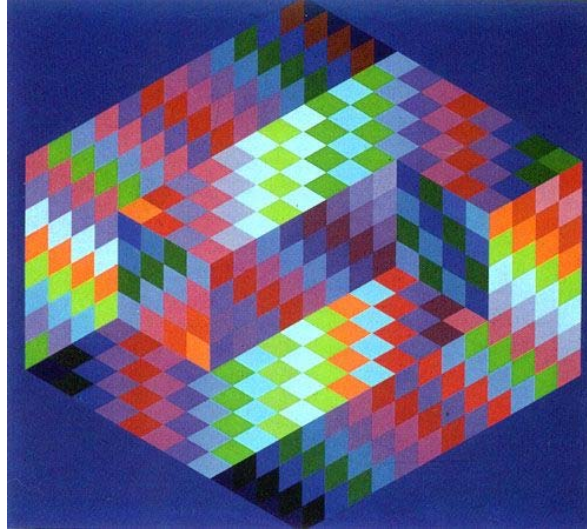
Görsel 18. Victor Vasarely. Heykel İşareti / Sign Sculpture. 1977. (Porselen, Karo).
<https://bit.ly/2T6DB7k>



Görsel 19. Victor Vasarely. Renault Logosu / Logo of Renault. 1972-1991 Yılları Arasında Kullanılmıştır. <https://bit.ly/2QGe4ir>

Optik Sanat yapıtlarında seyircinin katılımı büyük önem taşımaktadır. Bu katılım isteyerek ya da istek dışı olsun seyirci üstünde fiziksel bir bilinçlenme yaratır, göz görüntüyü kavrar, seyircinin yer değiştirmesiyle yapıt hareketlenir, gözün algıladığı bir renk, bir biçim ya da titreşen bir ritm gerçekte yoktur, bunlar ancak gözün retina tabakasında bir araya gelerek varlık kazanırlar. Böylesi bir düzen içine alınmış olan seyirci hiçbir ön bilgiye gereksinimi olmaksızın, katıldığı bu olayı yalnızca fiziksel bir gerçek olarak kavramaktadır. Optik sanat yapıtları seyirci üzerinde fizyolojik etkinin yanı sıra psikolojik etkiler de yaratmaktadır (Germaner, 1997, s. 29).

Optik Sanat, anlatımını en güçlü yolla izleyiciye aktarabilmek için ifade yollarını en aza indirgeyerek, geometrik soyut sanatın belirgin özelliklerini benimser. İzleyici gözünün, soyut geometrik şekilleri kavramasını sağlar ve hareketi bir bakıma bireyselleştirir. Her bir seyirci kendi gözünde ve doğal olarak zihninde, yüzeydeki hareketi algılamış olur. Sanatçı, görsel kavramaya engel olabileceğini düşündüğü formlardan yüzeyi arındırmaya çalışır. Bunun için Optik Sanat Matematiksel hesaplamalara ihtiyaç duyar. Matematiksel hesaplama doğan ihtiyaç ise sanatçıların kişisel ifadelerinden arınma istediğindendir (Görsel 20). Yüzeyde hesaplamalar yapan, geometrik formlarla gözdeki hareketi sağlayan öncü sanatçılardan biri Victor Vasarely'dir. Vasarely'nin sanatının bir diğer özelliği ise, her sanat yapıtının biricikliğine ve tek bir kez yaratılmasına ilişkin ortaya koyduğu tepki eserlerinin çoğaltılabilir olması düşüncesiyle işlerini üretmesidir. Bu yönüyle kendinden önceki akımlar arasından Minimalizm ile fikir benzerliği dikkat çekmektedir.



Görsel 20. Victor Vasarely. Ambigu-B. 1970. (56x50 cm. Kağıt, Tempera, Guaj Boya).

<https://bit.ly/36AUuN>

1969 yılında Victor Vasarely'nin kaleme aldığı manifestosunda, Op Art ya da Kinetik soyutlama'yı şöyle açıklamıştır;

OP ART devinimin. Uzayın ve zamanın, heykelin dünyasına sokulmasından başka bir şey değildir. Hala düz bir yüzeydeyizdir, ama derinliğin ve mikrozamansal devinimin yanılsaması o kadar güçlüdür ki, yanılsama neredeyse gerçek gibi görünür; hepsi de göz retinasının düzeyinde, kuşkusuz. Optik bir görüngüyle karşı karşıyayız (Vasarely, 2001, s. 10).



Görsel 21. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2012. (120x120 cm, Mekanik Aksam).



Görsel 22. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2012. (120x120 cm, Mekanik Aksam, Blacklight).

Op Art sanatçıları, üç boyutlu bir hareketten ziyade gözün hareketine odaklanmışlardır. Ayrıca Mehmet Yılmaz'ın ifade ettiği gibi, Op yapıtların, aslında betimlemeci resmin perspektif, renk ve biçim deneyimlerinin soyut-geometrik bir resim diline uyarlanmış halleri olduğu söylenebilir (Yılmaz, 2005, s. 197).

İsimsiz adlı çalışmada (Görsel 21, 22), tıpkı Op Art'ta olduğu gibi soyut geometri, renk ve biçim denemeleri açıkça görülür. Bunun yanında çalışma, yüzey üzerine yalnızca geometrik formların gözde yarattığı illüzyon ile sınırlı kalmamıştır. Teknoloji de çalışmaya dahil edilmiştir. Işık ve renklerle hareket daha da gerçek bir biçimde ifade edilmeye çalışılmıştır. Asamblaj tekniği ile iki boyutlu yüzey üzerine monte edilmiş birbirine bağlanan çarklar, ritmik döngüler oluşturur. Seçilen renklerle ve kullanılan karanlık ışık sayesinde ise, göz bir başka hareketi daha kavrar hale gelir. Böylelikle, hem gözün yanılgısından, hem de gerçek bir hareketlilikten söz edilebilir.

2.2 Üç Boyut ve Hareket

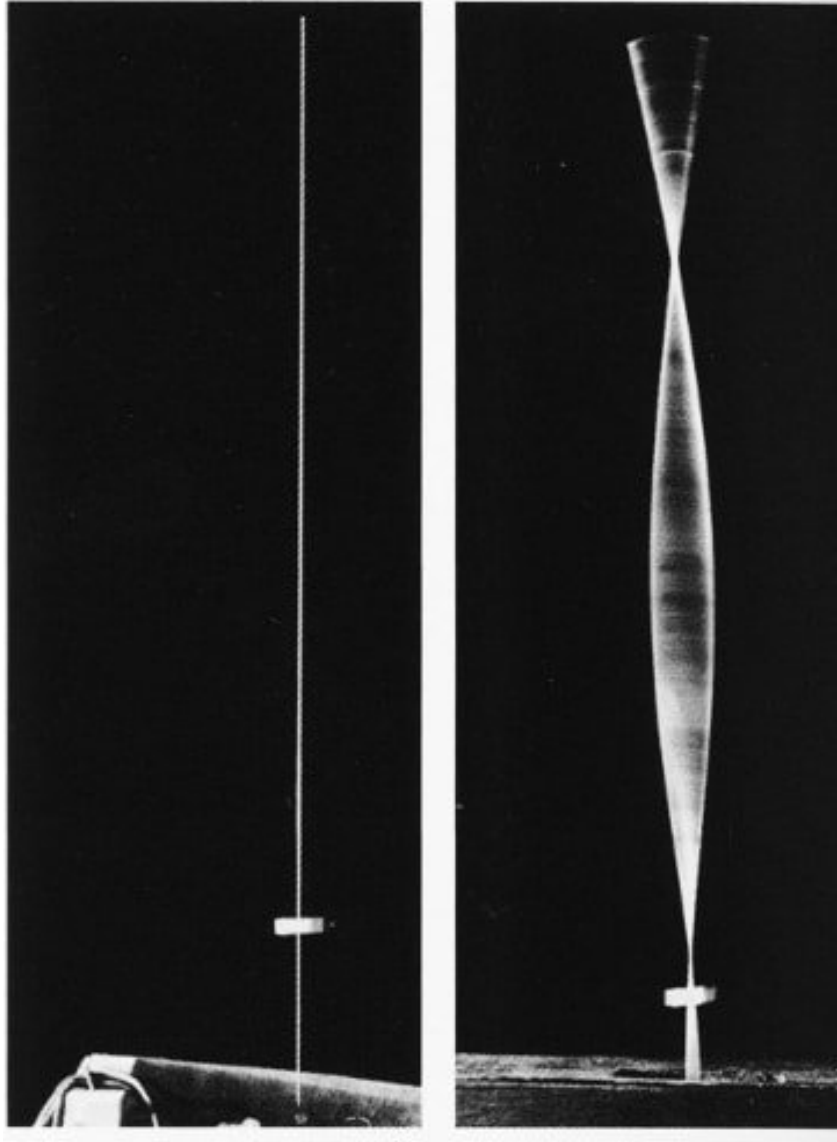
Op Art'la sanat tarihinde gerçek anlamda kendine yer edinen hareket, aslında 1920'lerdeki Fütürizmle başlayıp gelişerek bugünkü algısını oluşturmuştur. Op Art'ın hareket etkisini göz aldatmasıyla sağlamasına karşın, kinetik sanat endüstriyel olan birçok malzemeler sayesinde eserlerinde gerçek devinimi kullanmıştır (motor, elektronik devreler, ışıklar vb.).

“Önceleri yalnızca fizik ve kimya dallarında hareketle ilgili olayları tanımlamak için kullanılan Kinetik (Kinesis) sözcüğü, 1954'ten sonra sanat alanına geçmiş ve 1960 yılında bir Kinetik Sanat kronolojisinin yayımlanışıyla sanat dilinde yer etmişti” (Germaner, 1997, s. 32). Kinetik Sanatın ilk temellerinin atıldığı ve görüşlerini savunan en önemli yazılarını, Pevsner ve Gabo kardeşlerin yayınlamış oldukları **“Realist Manifesto”**da görebiliriz. Konstrüktivizm döneminde yayınlanan bu Realist Manifesto Konstrüktivizm akımının prensiplerini formüle ederek, zamanının ilerisini işaret etmiştir. Pevsner ve Gabo, kinetik sanatın tanınmasına katkı sağlamış ve hatta 1960'larda yerini eden Kinetik Sanatın temellerini oluşturmuştur.

Gabo ve Pevsner'in manifestolarındaki bazı görüşleri şu şekilde kaleme almışlardır.

Yaşamın gerçeğini anlatabilmek için sanat iki temel unsura, mekân ve zamana dayanmalıydı. Zamanın gerçek niteliğini kinetik ve dinamik unsurlar ifade edebilirdi. Statik ritimler yeterli değildi. Sanat taklitten vazgeçmeli, yeni biçimler bulmalıydı. “Sanatın Mısır'dan gelme bin yıllık yanılgısından, sadece statik ritimlerden oluşabileceği yanılgısından, kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyusunun ana formu olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunu biliyoruz” (Ögel, 1977, s. 31).

Realist Manifesto'da savunulan bu görüşler heykeli, zaman ve mekânın canlı imgesi haline getirir. Metal veya plastik elyaftan çizgisel konstrüksiyonları, açık formları ile mekânı heykele dâhil eden, sanat eseri ile çevresi arasında bir bağ kuran yapıtlar üretilmiştir. Birçok kaynağa göre ilk kinetik heykel olarak “yükselen ve duran dalga” gösterilir (Görsel 23) (Ögel, 1977, s. 31). Bir motor sayesinde ufak titreşimler yaparak bir görüntü elde edilen konstrüktivist yapıda, geleneksel heykeldeki kütle yok edilmiştir. Geleneksel kütle yerine eserlere mekânsal öge, boşluk ve zaman dâhil edilmiştir.



Görsel 23. Naum Gabo. Yükselen Duran Dalga / Standing Wave. 1920. (Kinetic Construction).
<https://bit.ly/2QV1goJ>

Kütleye hareket kazandıran ve biçime farklı bir bakış açısı getiren bir diğer öncü sanatçı ise Marcel Duchamp'tır. Kinetik sanata ilham kaynağı olmuş eserler arasında Duchamp'ın tabureye yerleştirdiği ters bisiklet tekerleği gösterilir (Görsel 24). Tekerlek gibi hazır bir nesneyi ele alıp, tekerleğin gerçekliğini değiştirmiştir. Duchamp'ın tekerleği, artık işlevini yitirmiş üç boyutlu ve hareketli bir heykel olarak karşımıza çıkar. Böylece tekerlek, yeni bir gerçeklikle karşımıza gelir ve seyirciyi de bu yeni gerçekliği deneyimlemeye davet eder. Duchamp, eserin izleyici ile ilişkisini düşünsel yüzeyde tutmayıp esere müdahale hakkı tanıyarak izleyicilerin fiziksel temasta bulunmalarına katkı sağlamıştır.

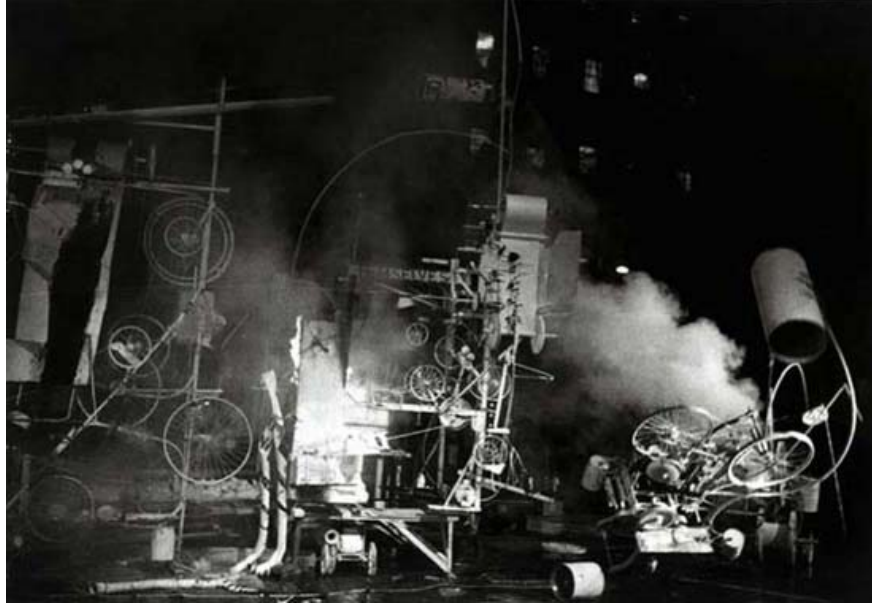


Görsel 24. Marcel Duchamp. Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel. 1913. <https://bit.ly/36zCr8d>

Duchamp'ın öncüsü olduğu bu dinamizmin temellerinde, teknolojinin büyük bir önemi vardır. Teknolojinin gelişmesi, hareket kavramıyla ilgili birçok materyalin yapılara eklenmesine olanak sağlamıştır. Yeni pek çok malzeme, yapılacak eserlere dinamik ritimle birlikte yeni bir mekân duygusu ve yaratıcı olanaklar sunmuştur. Bu olanaklar doğrultusunda ilk başta Fütüristlerle başlayan hareket kavramı, daha yakın tarihlerde birçok sanatçının öncülüğünde yalnızca teoride kalmamıştır. Formlar, hareketlendirme fikriyle, durağanlıktan kurtarılmaya çalışılmıştır.

Fütürist ve konstrüktivist sanatçılar, hareketi matematiksel hesaplarla sunuyorlardı. Çünkü yapının amaçlanan hareketi için hesaplama gerekliydi. Fakat ardı sıra gelen sanatçılar, üretim sürecindeki rastlantısallığın değerini keşfetmişlerdir. Üretim sürecinde, kimi zaman hesaplananın dışında hareketler oluşabiliyordu. Rastlantısal şekilde oluşan bu hareketleri, sürecin bir getirisi olarak gören ve bu rastlantısallığı eserlerinde açıkça görebildiğimiz sanatçılardan biri de Duchamp'ın çağdaşı Jean

Tinguely'dir. Kinetik sanatın öncülerinin aksine, Jean Tinguely rastlantısal hareketler üzerine incelemeler yapmıştır. Tinguely endüstriyel atıkları bir araya getirerek, makinelerin üstünlüğüne meydan okurcasına onları birer sanat eserine dönüştürmeye çalışmıştır. Genel olarak belli bir mekana uygun olarak tasarlanmış konstrüksiyonlar üreten Tinguely, devinen eserlerinde kullandığı endüstri ürünlerin yanı sıra tanımlanamayan ses, koku, gürültü, patlama, buhar gibi birçok unsuru çalışmalarına dâhil etmiştir. Bu unsurlarla karmaşık makineler üreten sanatçı New York'a saygı adlı eserinde kendi kendine yok olan bir makine tasarlamıştır (Görsel 25). Son derece karmaşık olan bu eseri, hem bir nesne olarak sunmuş, hem de bir olay olarak kendi kendini yok etme eylemini izleyiciyle buluşturmuştur.



Görsel 25. Jean Tinguely. New York'a Saygı / Homage to New York. 1960. (Kendi Kendini İmha Eden Makine) <https://bit.ly/2ZMjxIJ>

Tinguely'in makineleri, anti makinelerdir. İnsan, makinelerde düzen ve hassasiyet bulmak ister. Tinguely, mekanik bozukluğu araştırır. Resimlerindeki dişlilerin keyfi kullanımdan başka bir amacı yoktur. Bu sanat, tekerlek döngüsünün tekrarı ve sonsuz değişim fikrine dayanır (Pontus, 2019, <https://bit.ly/383KH0D>).

Mekânsal konstrüksiyonlar yapan bir diğer sanatçı da 1898 doğumlu, Amerikalı Alexander Calder'dir. Calder, çalışmalarında almış olduğu mühendislik eğitiminin ona kazandırdığı teknik bilgiyle eserler üretmiştir. Pek çok çalışmasında, doğanın eserlerine müdahale etmesiyle hareketi sağlamıştır. Buna ek olarak, motorla çalışan

işler de üretmiştir. Calder için, doğa gözlemleri üzerine yaptığı çalışmalar, evrenin içindeki yıldızları anımsatmaktadır. Evrende var olan düzen ve işleyişe büyük hayranlık beslemiştir. Bu yüzden, evren gibi, rüzgâr, elektronik motor ya da insanlar tarafından bozulan ve tekrar düzene giren eserler tasarlamıştır (Görsel 26).



Görsel 26. Alexander Calder. Mobil / Mobile. 1941. (Sac, Tel, Boya). <https://bit.ly/2FcGJq6>

Calder, mobillerini, reaksiyon gösterme tarzları dışında yaşamdaki hiçbir şeye benzemeyen çalışmalar olarak tanımlamıştır. Calder'in mobillerindeki biçimsel soyutlamalar, evrenin işleyişindeki matematiğin bir modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Calder, kendine özgü mizah anlayışıyla evrenin mekanize işleyişini taklit ederek mobiller üretmiştir. Birçok çalışmasında motorize parçaları bir araya getirmiştir. Bir araya getirdiği parçalar, belirli bir kompozisyonu oluşturmakta ve sürekli aynı düzlem üzerinde devinimi sağlamaktadır. Fakat ileriki çalışmalarında görülür ki, doğanın hareketiyle kendiliğinden hareketlenen mobiller üretmiştir. Çünkü aslında Calder daha çok evrenin işleyişine duyduğu hayranlığı önemsemiştir.

Rastlantısal hareketler sonucu ortaya çıkan, sayısız hareket ve ivme kazanabilecek motorsuz mobillerini daha ilginç bulmuştur (Finenberg, 2014, s. 51).

Daha çok boşluğa asmış olduğu telleri şekillendirerek yaptığı heykeller, kinetik sanat üslubunun mekânı işe dâhil etme düşüncesiyle örtüşmektedir. Tellerin formlarıyla sınırlılıklarını çizerek, boşluğu, çalışmaların bir parçası olarak karşımıza çıkarmaktadır (Görsel 27).



Görsel 27. Alexander Calder. Üçlü Gong / Triple Gong. 1948. (Pirinç Saç, Tel, Boya).

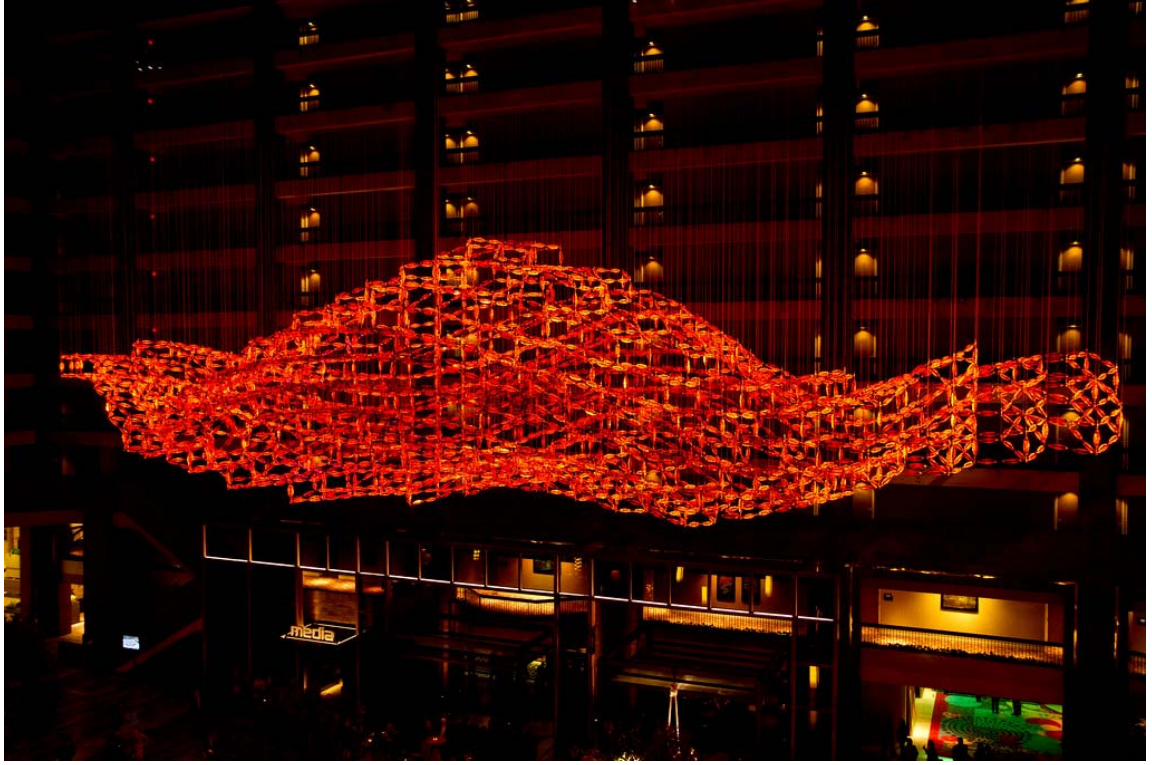
<https://cnn.it/2u6Bh5N>

Calder'in rüzgâr yardımıyla hareket eden eserlerini dönemin sanatçısı Marcel Duchamp "mobiller" olarak adlandırır ve bu isim Calder'in çalışmalarında yer etmeye başlar. Calder çoğu çalışmasında rüzgârla hareket eden mobilleri tercih etmiştir. Motorla çalışan mobillerinin tekdüzeliğinin aksine, şans eseri ortaya çıkan sayısız düzenlemeler gösteren eserlerini "reaksiyon gösterme tarzları dışında yaşamdaki hiçbir şeye benzemeyen soyutlamalar" olarak tanımlamıştır (Finenberg, 2014, s. 53).

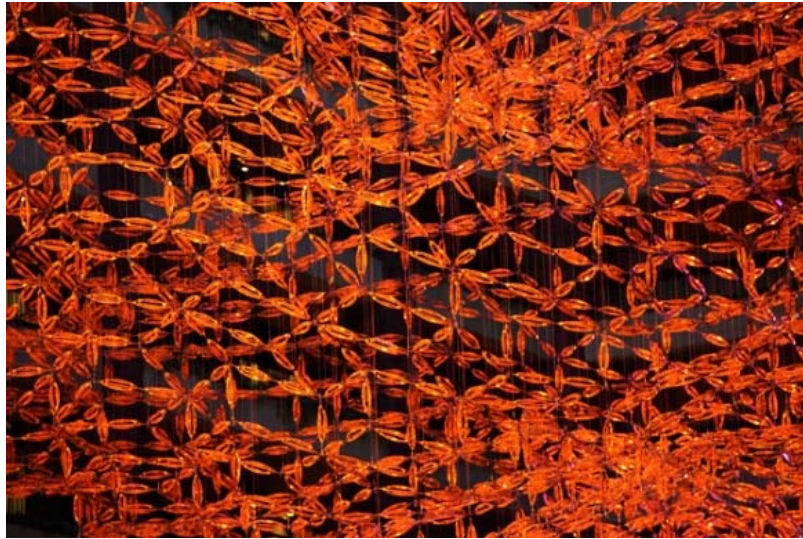
Calderin mobillerine benzer çalışmaları günümüzde sergileme ve çıkış noktası olarak ele aldığımızda örnek olarak Reuben Margolin gösterilebilir. Margolin de tıpkı Calder gibi eserlerinde boşlukları kullanır ve evrendeki nesnelerin hareketini önemser. Calder'in evrenin matematiksel hareketine dayandırdığı mobilleri üretirken temalandırdığı görüş, Margolin'de doğanın dalgalı hareketi olarak karşımıza çıkar. Margolin, doğanın mantığını matematikle birleştirerek üç boyutlu hale getirmiştir. Fakat Calder'in ilk hareketli eserlerinde olduğu gibi, eserlerine elektronik devreler ve motorları dâhil etmiştir. Margolin, doğada yaptığı gözlemler sonucu, konstrktivizist düşünceleri barındıran eserler üretmiştir. Bir konuşmasında eserleri hakkında, doğadaki her şeyin prz söz bir su dalgası şeklinde hareket ettiğini ve hayatının su dalgası gibi inişli çıkışlı olduğunu söylemiştir. Bu ivmeli hareketi, ilkbahar, yaz, sonbahar, kış gibi sürekli birbiri ardına gelen mevsimsel değişikliklere benzetmiştir (Reuben, 2012, <https://bit.ly/30nSKmj>).

Margolin doğada kusursuz bir şekilde hareket eden yeşil tırtılın hareketine hayranlık duymuş ve bunu matematikle birleştirerek sanatıyla taklit etmeye çalışmıştır. Hurdalıktan aldığı bir motor ve ahşap parçalarıyla bu hareketin denklemini çözmeye çalışmış ve sonuçtan pek memnun olmasa da ilk kinetik heykelini yapmıştır.

Margolin boşlukta sergilediği çalışmaların çoğunda ahşap malzeme tercih etmiştir. Bunun yanında bisikletlerde yer alan kedigz gibi farklı malzemeleri de bir araya getirerek eserler üretmiştir. Nebula adlı eseri 14.064 adet bisiklet reflektrnden oluşmaktadır (Görsel 28, 29). Mekanın yapısı göz önünde bulundurularak yapılan karmaşık eser, boşlukta dalgalandıka ışığında etkisiyle parlayacak ve tavanın karanlık olmasıyla kontrast oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. ışığın belirli noktalarda sürekli parlaması izleyiciyi hareketin içine daha hızlı çekmektedir. Sürekli hareket halinde olan bu eserde, ışık da yansımalar sonucu yer değiştirmekte ve harekete katılmaktadır. Bu sayede izleyiciye devamlı değişen bir algı sunmaktadır.



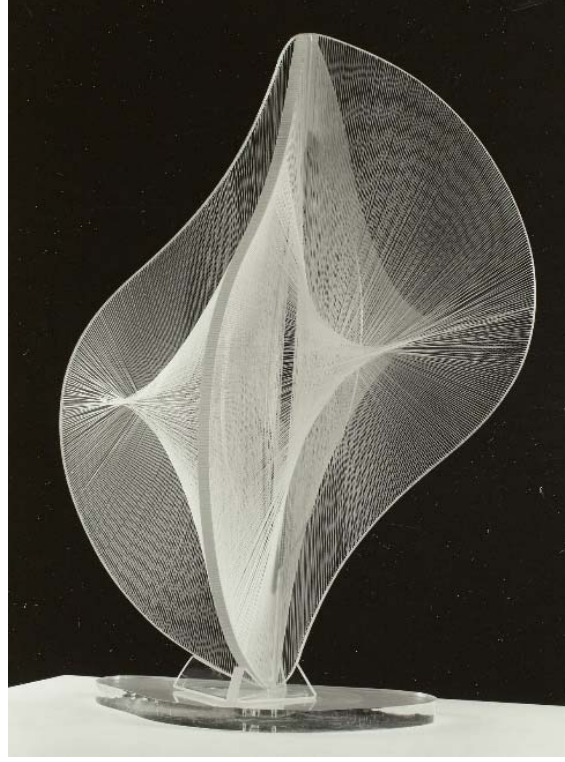
Görsel 28. Reuben Margolin. Nebula. 2010. (228x127x355 cm. Bisiklet Reflektörü, Alüminyum Kasnak, Elektrik Motoru). <https://bit.ly/36klldr>



Görsel 29. Reuben Margolin. Nebula (Detay). 2010. (228x127x355 cm. Bisiklet Reflektörü, Alüminyum Kasnak, Elektrik Motoru). <https://bit.ly/36CsOFN>

Margolin'in eserlerinde, birlikte çalışan Naum Gabo ve Pevsner'in çalışmalarında gördüğümüz ışık oyunlarına benzer etkiler görülmektedir (Görsel 30). Margolin de eserlerini boşlukta sergilemiş ve farklı materyalleri bir araya getirerek, ışığın etkisini

yakalamıştır. Havada dalgalanan ahşap eserleri, parlak metal parçalar, cam tüpler, pleksi ve boncuk gibi birçok malzemeye destekleyerek ışığın yansımaları eserlerine dâhil etmiştir. Bu tarz ışık oyunları çoğu çalışmasında, suda oluşan dalgalanmalardaki yansımaları ve ışık kırılmalarını anımsatmaktadır (Görsel 31).



Görsel 30. Naum Gabo. Uzayda Doğrusal Yapı No.2 / Linear Construction in Space No.2. 1949. (49 cm. Akrilik Cam, Alüminyum, Çelik). <https://bit.ly/2FjRRkU>



Görsel 31. Reuben Margolin. Yağmur Bulutu / Limbus. 2011. (864 Adet Profil, 471 Adet Mavi Boncuk). <https://bit.ly/36AoreH>

Margolin'in yaptığı çalışmalar sadece bir su ya da tırtılın yürürken oluşturduğu dalgaya değil, gökyüzünde göç eden kırlangıç sürüsünü anımsatmaktadır. Bu etki yapmış olduğu eserlerin, sadece yukarı aşağı hareketinden ziyade sağa-sola, ileri-geri hareketine de vermesinden kaynaklanmaktadır (Görsel 32).



Görsel 32. Reuben Margolin. Konturlar / Contours. 2009. <https://bit.ly/35ilq0X>

Kinetik sanatı kendine temel alan sanatçıların çoğu aslında yaptıkları hareketli eserlerle kendi eğlence dünyalarını tasarladıklarını görebiliriz. Calder'in sirkleri bunlara örnek gösterilebilir. Günümüzde sahilde kendi kendine yürüyen yaratıklar tasarlayan Theo Jansen'in yaptığı çalışmalar da buna örnek olabilir. Jansen plastik borularla yaptığı, sahilde, rüzgâr gücüyle yürüyen yaratıkları onun için yeni bir yaşam şeklini ifade etmektedir. Sanatçı, eserlerinin sürekli evrimleşip sürüler halinde sahilde hareket etmesini istemektedir (Görsel 33). Jansen yeni yaşam formları olarak adlandırdığı heykellerini gücünü kanatlarından alacak şekilde tasarlamıştır ve bu enerjiyi plastik şişelerde depolayarak muhafaza etmiştir. Eserlerini genetik kodlara göre çeşitlendiren sanatçı, her biri birbirinden farklı olan heykeller üretmiştir (Görsel 34). Heykelleri için sahilde tehlike oluşturabilecek

güvenlik unsurlarını dahi düşünmüştür. Bu yüzden eserlerine, mekanik beyinler ve algılayıcılar tasarlamıştır. Bu algılayıcılar, onların denize girmesine izin vermeyen, suya değdiği anda ters yöne hareketi sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Eserin ters yöne hareketi, hava yollarıyla, şiddetli bir fırtınada, kendi kendine sahile kazık çakan parçalarla sağlanmaktadır. Bu parçalar sayesinde onları kendi kendini koruyan hareketli eserler haline getirmiştir (Jansen, 2018, <https://bit.ly/2QiBRpC>).



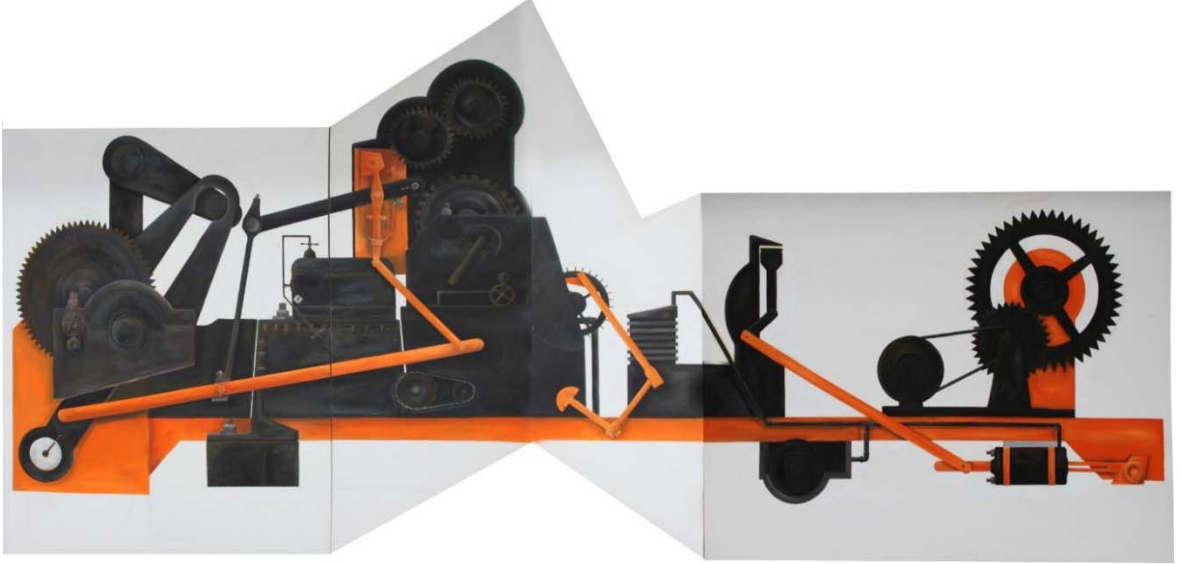
Görsel 33. Theo Jansen. Uminami. 2018. (Plastik Tüp, Kumaş). <https://bit.ly/35pJSha>



Görsel 34. Theo Jansen. Gubernare. 2011. (Plastik Tüp, Kumaş). <https://bit.ly/2MQip1n>

BÖLÜM 3: HAREKETE OLAN DOYUMSUZLUK

Yapılan çalışmalarda makineye olan tutku ve makinelerin güçleri, her zaman ilgi çekici nokta olmuştur. Hareketli çalışmalara başlamadan önce hareketi sağlayan motor ve mekanizmaların resmedilmesiyle standart bir görsel elde edilmiştir. Fakat sergileme ve kişisel arayışlar yeni biçimleri doğurmuştur. Makineler, çarklar, bunların çıkardığı gürültü çoğu kişi için çirkin ve soğuk kavramlardır. İlk başlarda bir demir yolu fabrikasından esinlenerek resmedilen çalışma (Görsel 35) geleneksel resim izlerini taşımaktadır. Sıradan bir tuval üzerine gücün ve makine estetiğinin resmedildiği çalışmada gözlemler ve izlenimler sonucu, resimsel değerlerin yetersizliği bazı yeni fikirleri doğurmuştur.



Görsel 35. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2012. (470x250 cm, Biçimlendirilmiş Tuval Üzerine Yağlıboya).

Makinaların gücünü, klasik bir resim üslubuyla makine resimleri yaparak anlatmak yetersiz kalmıştır. Sıradanlığın kırılması gerektiği düşüncesi, tuvalerin biçimlerinin değiştirilmesiyle somutlaşmıştır. Burada amaç, makinelerin gücünü insanlara sunmak değildir. Makinenin temsili altında yatan fikrin, biçimsel olarak nerelere gideceği araştırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda deneysel çalışmalar üretilmiştir. İlk çalışmalarda tuval biçimleriyle oynanmıştır. Tuval yapısının dikdörtgenliğinin bozulup yan yana getirilmesiyle resmin değil, resmin yer aldığı biçimler ele alınmak istenmiştir.

İlerleyen dönemlerde tuvalin sınırlılıklarıyla yüzleşilmiştir. Tuvalin sınırlılıklarıyla karşılaşma süreci, çalışmaları daha deneysel bir sürece sürüklemiştir. Makinelere olan ilgi ve hareket duygusunu anlatma isteği, iki boyutlu yüzey dışında bir hareket ihtiyacı doğurur. Bir makine çalışmalı ve hareket etmelidir. Çünkü doğada her şeyin hareket halinde olduğu görülmektedir; belki doğal yollarla belki insan yapımı makinelerle. Makine resimlerinin hareketsiz kalması ve sınırlılığı sonucu, çalışmaları makineleştirmeye yönelik araştırmalar ve denemeler yapılması gereği doğmuştur.

Biçimlendirilmiş tuval serisinin bir üst basamağı olarak, bir yapı şeklinde inşa edilen, duvara asılmayan resimlerin kendi içindeki konstrüktivist havası yine durağan kalmıştır. Bu yüzden tuvale belli eklemelerin yapılması ve tuvalin hareket ettirilmesi gerekiyordu. İsimsiz adlı (Görsel 36-37) çalışma, bir elektronik motor sayesinde belirli bir hızla 360 derece dönecek şekilde tasarlanmıştır. Bu çalışmada hareket algısı gerçek anlamına kavuşmuştur. Kendi içerisinde hala etkileşime giren gerçek pas ve demir oksit kullanılarak yaşamsallık izlenimi çalışmaya dâhil edilmiştir. Aslında hareketin yanı sıra, yaşama dair duygular da çalışmaların teması arasındadır. Çalışmaların bir makine ve doğadaki her şey gibi zamanla yıpranmasına olanak sağlanmıştır. Anlatımı güçlü kılan gerçek hareket olgusu çalışmaların farklı bir boyutta algılanmasına ve değerlendirilmesine sebep olmuştur. Aslında hepsi bir şase üzerine gerilmiş bezlere yapılmış resimlerken, biçimlerinin değiştirilmesi ve bunlara işlevsellik eklenmesiyle resimlere farklı boyutlar katılmıştır.



Görsel 36. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2013. (Biçimlendirilmiş Tuval Üzerine Karışık Teknik, Mekanik Aksam).



Görsel 37. Mustafa Yasin Aydoğar. İsimsiz (Detay). 2013. (Biçimlendirilmiş Tuval Üzerine Karışık Teknik, Mekanik Aksam).

Deneysel olarak devam eden çalışmalarda sonraları makine, süreç, hareket ve yaşam gibi olgular sorgulanmıştır. Tıpkı yaşamın kendisi gibi bu çalışmalarda önemli olan üretim sürecidir.

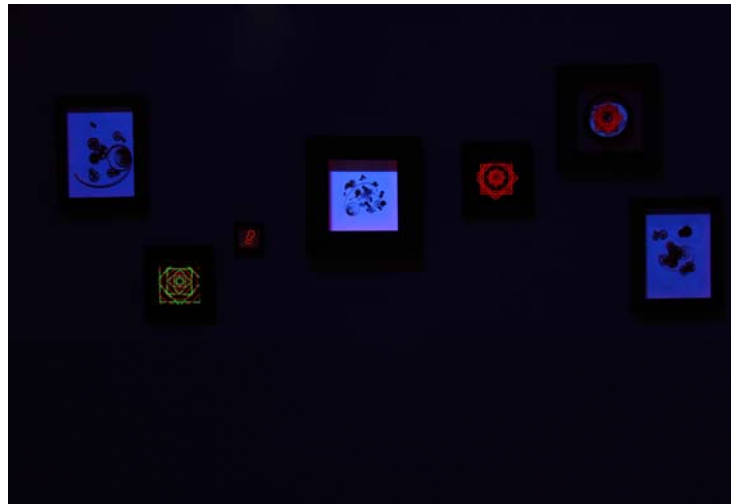
Rasyonalist avangardın gözünde ideal formların en kusursuz bileşimi makinelerdir. Makinenin tasarımı tamamıyla mantıklıdır, gerçektir, işlevseldir, süssüzdür, yani saftır (pür'dür), dinamik, üreticidir vb. Dolayısıyla bu gibi özellikleri nedeniyle makine bir estetik ilan halini alır. Sanatın ideali artık makinedir (Artun, 2010, s. 47).

Süreç, çaba ve çalışma gerektirmektedir. Hazır olanın değil, çalışarak üretilenin sergilenmesi söz konusudur. Bu sürece matematiksel hesaplamalar ve makineye dair pek çok teknik konu dâhil olmuştur. Süreç sonunda ortaya çıkan çalışmaların sergilenme biçimleri de oldukça önemsenmiş ve alternatifler aranmıştır. Piramit adlı çalışmada (Görsel 38) tuvallere tamamen üç boyut kazandırılmıştır. Üzerlerindeki çark görselleri, bir makinenin oluşum sürecinin temsili olarak resmedilmiştir.

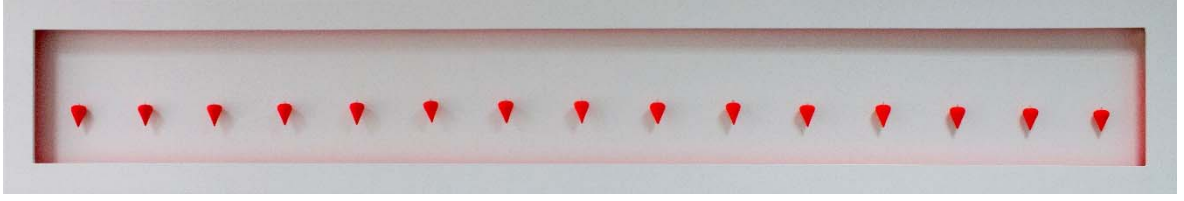


Görsel 38. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit I. 2012. (Tuval Üzerine Akrilik, 180x350 cm).

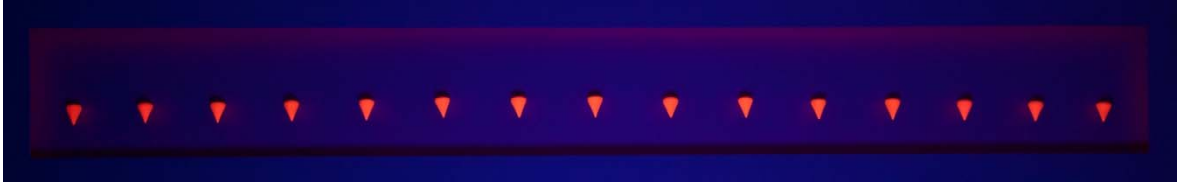
Farklı sergileme biçimlerinin yer aldığı bu dönemde çalışmalar hem karanlık odada hem de gün ışığında sergilenerek çeşitli etkiler elde edilmeye çalışılmıştır. Buradaki çalışmalar, alternatif bir sergi arayışı sonucu ortaya çıkmış çalışmalardır (Görsel 39, 40, 41,42).



Görsel 39. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2014. (Karanlık Oda Yerleştirme).



Görsel 40. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2014 (Karanlık Oda Yerleştirme Detay).



Görsel 41. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2014. (Karanlık Oda Yerleştirme Detay, Blacklight).



Görsel 42. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz (Detay). 2014. (Karanlık Oda Yerleştirme).

Makinenin estetik anlamda fetişleştirilmesi, sanatın da bir mühendislik gibi idealleşmesine yol açar. Öyle ki, Moholy-Nagy, Tanrı'nın yerini mühendisin aldığını öne sürer. Naum Gabo ve kardeşi Pevsner de, 1920'de yayınladıkları manifestolarında sanatla mühendisliği özdeşleştirirler: "Elimizde şakül, gözler cetvel kadar keskin ve ruhumuz pergel kadar düzgün,... bir mühendis nasıl köprüleri inşa ediyorsa biz de kendi eserlerimizi inşa ederiz" (Artun, 2015, s. 81).

Yazı yazmanın iyi gitmediği, uzun bir süre sadece sanatsal üretimde bulunup yazı yazmaktan uzaklaştığım dönemlerden sonra daktilo çalışması sancılı bir içsel sürecin sonucu oluşmuştur (Görsel 43, 44). Tamamını kendi yapmış olduğum mekanizma ile işlevsel bir hale getirdiğim daktilo, aslında geçirilen sancılı sürecin bir ifadesidir. Çalışmanın, ismi ve kendisi, yaşanan kişisel bir soruna cevap aramaktadır. Yazıya dökülemeyen düşüncelerin temsili olarak daktilo seçilmiş ve tıpkı zihin gibi kendini tekrar eden bir yapı olarak kurgulanmıştır. “Eser kendini nasıl anlatırdı?” sorusuna cevap aranmıştır. Böylece çalışmanın, izleyici ile direkt olarak diyaloga geçtiği bir kurgu oluşturulmuştur.



Görsel 43. Mustafa Yasin Aydoğan. Daktilo. 2018. (Mekanik Aksam).

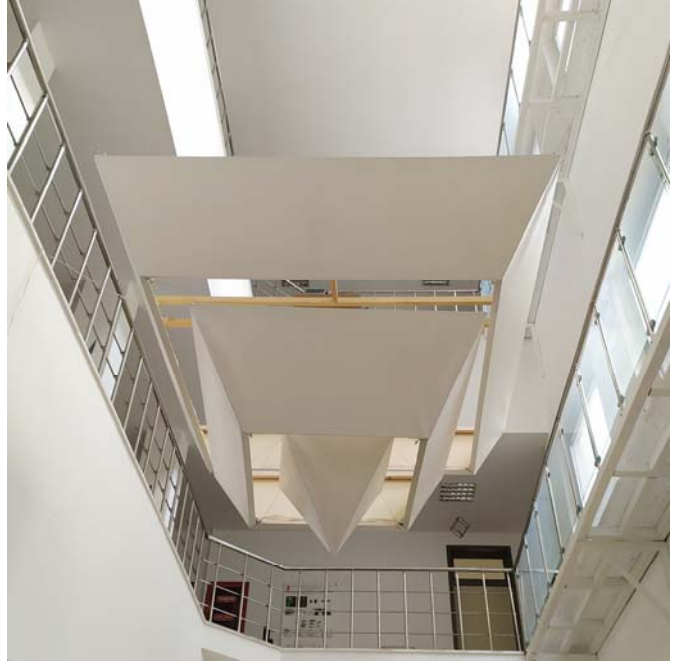


Görsel 44. Mustafa Yasin Aydoğan. Daktilo. 2018. (Mekanik Aksam).

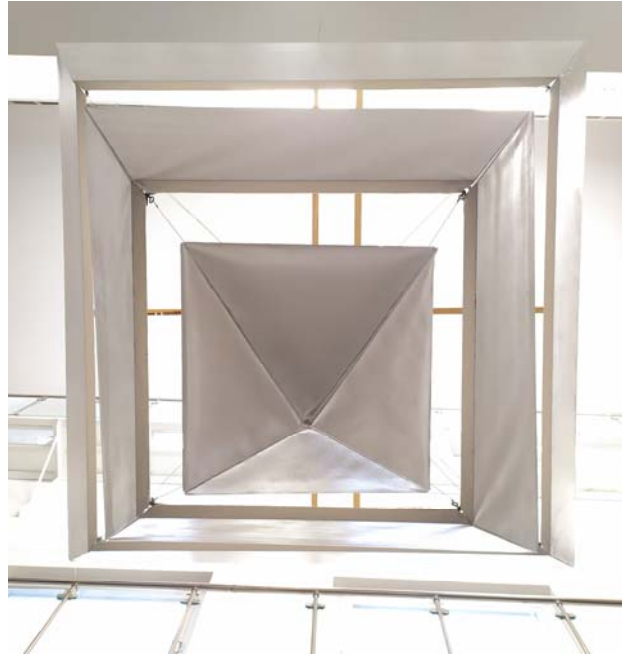
Piramit adlı çalışma, boşlukta ters bir şekilde asılacak şekilde, kendi içerisinde üç bölümden oluşarak inşa edilmiştir (Görsel 45, 46, 47). Doğadaki bir su damlasının oluşturduğu, merkezden dışarıya doğru giderek büyüyen dalgalanmadan esinlenilerek yapılmıştır. Su yüzeyinde oluşan bu doğal etkinin aksine, daha çok kübist formlarla ve endüstriyel dokunuşlarla bu hareketin taklidi inşa edilmeye çalışılmıştır. Biçimlendirilmiş tuvallerin bir araya getirilmesiyle inşa edilen bu yapıda, düz beyaz tuvallerin kullanılması, biçim ve hesaplamalara verilen titizlikten kaynaklanmaktadır. Burada vurgulanmak istenen, su damlasının oluşturduğu etkinin taklididir. Resimsel öge olan tuvallerin biçimlendirilerek bir araya getirilmesi ve bunların endüstriyle birleşmesi doğadaki bu hareketin saflığına zıt olarak geometrik yapıyla taklit edilmiştir.



Görsel 45(sol). Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit II. 2018. (Biçimlendirilmiş Tuval, Mekanik Aksam).



Görsel 46(sağ). Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit II. 2018. (Biçimlendirilmiş Tuval, Mekanik Aksam).



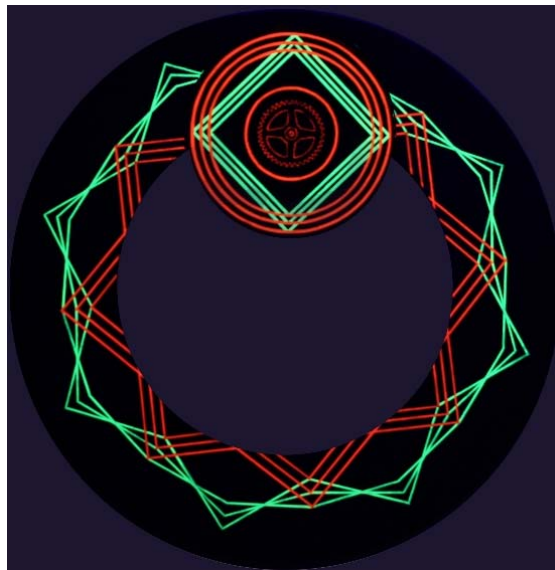
Görsel 47. Mustafa Yasin Aydoğan. Piramit II. 2018. (Biçimlendirilmiş Tuval, Mekanik Aksam).

Çok parçalı tuvallerin birleşiminden oluşan tuvalin üzerine hiçbir işlem yapılmadan, sadece biçimlerin ve hareketin ön planda tutulduğu çalışmada, yine bir resimsel öge olan tuvalin farklı bir biçimde sergilenmesiyle yapıta bir anlam yüklenerek izleyiciyi anlam kargaşasına sürüklenmekten arındırma çabasıdır.

... Kuşkusuz, İnsan'ın yaratıcı dehası Doğa'nın sadece bir parçasıdır; ama bu parçadan, kendi muazzam ruhsal ve maddi çatısını inşa etmek için gerekli olan bütün enerjiyi de tek başına sağlar. Doğa'nın bir ürünü olarak, kendi geleceğini inşa etme konusunda her türlü yetkiye sahiptir. Yaratıcı dehanın amacı, Doğa'ya boyun eğerek onun efendisi olmak, Doğa'nın yasalarına kulak kabartarak kendi yasalarını yapmak, Doğa'nın biçimlerini izleyerek de onları 'yeniden-biçimlendirmek'tir... (Yılmaz, 2001, s. 94).



Görsel 48. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2019. (150x150cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Mekanik Aksam).



Görsel 49. Mustafa Yasin Aydoğan. İsimsiz. 2019. (150x150cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Mekanik Aksam, Blacklight).

Işığın var olan nitelikler, hele hareketle düzenlenirse, son derece plastiktir. Işığın iki tezatlı fakat ahenkli yönü vardır. Fiziksel anlamda ölçülebilir, gerçek unsurdur. Şiirsel anlamda, hareketle akıcı ve değişkendir, yani maddesel değildir. Tekrarlanan hareket monotondur ama tesadüfe değişmeye bırakılırsa ışık ve hareket bilinmeyen ve önceden görülmeyen sürprizler etkisi ile zenginleşir (Ögel, 1977, s.70).

Kendi eksenini etrafında dönen yuvarlak tuvallerden oluşan bir diğer çalışmada ise izleyici duvarda sürekli dönen bir tuval görmektedir (Görsel 48, 49). Klasik resim değerlerinin dışında yine farklı tuvalerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan kompozisyonda, elektronik motorla gerçek hareket elde edilmiştir. Her ne kadar klasik resim anlayışını taşımasa da oluşum sürecinde resimdeki gibi boşluk-doluluk, renk ve kompozisyon öğeleri göz önünde bulundurularak üretilmiştir. Resim yüzeyinden farklı olarak gerçek boşluk, gerçek hareket kullanılmıştır. Renk ve ışık etkileri neonlu boyaların parlaması sayesinde çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu sayede aslında yapılan çalışmalar da bulunan resim anlayışının temel öğelerinden faydalanarak yeni deneysel yüzey araştırmaları ortaya koymaktadır.

SONUÇ

20. yüzyılda yaşanan bilim ve teknoloji alanındaki büyük gelişmeler sanat alanında büyük değişimlere sebep olmuştur. Bu değişimlerden en çok etkilenen hareketlerden biri olan kinetik sanatın nasıl başladığının ve kendisinden sonra gelen akımlara ne tür etkilerinin olduğunun araştırıldığı bu tezde, fütürizmden sonra gelişen ve birbirini etkileyen akımların, kinetik sanatın temellerini oluşturduğu görülür. Bu temellere dayanan gelişim sürecinin etkileri günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Bu süreçte, endüstrileşmenin getirmiş olduğu icat ve yeniliklerin, sanat eserlerinde de etkisi kaçınılmaz olmuştur. Bu sayede gücün ve makine övgüsünün yapıldığı fütürizm döneminde, önceleri sanatta bir plastik öge olarak görülen hareket kavramı yeni üretilen çalışmalarda gerçek anlamına kavuşmuştur.

Bu tez kapsamında yaratılan çalışmalarda, resim yüzeyinin sıradanlığının bozulup, belirli hesaplamalar sonucu yeniden biçimlendirilmesi ve boyutlandırılması, süreç olarak konstrüktivizmin ilkelerini çağrıştırmaktadır. Konstrüktivistler inşacı anlayışlarıyla, malzemeyi ve çalışma sürecini önemsemişlerdir. Sanatçı eserlerini yaratırken hem bir mühendis hem de bir matematikçi konumunda olabilmektedir. Konstrüktivizmin ardıllarından biri olan Minimalizmde ise yine yapı ön plana çıkmaktadır. Yapının biçimi ve kendine has nitelikleri eserin kendisi durumundadır. Bu tezde özellikle üzerinde durularak örneklendirilmiş olan bu iki akım, tez sürecinde üretilen çalışmaların bir bakıma temel düşüncelerini desteklemektedir. Ortaya çıkan çalışmalarda, sade ve geometrik şekiller birim tekrarı oluşturmaktadır. Birim tekrarıyla oluşan çalışmalar, Minimalizm üslubundan temellenerek sergilenmiş sade formlar olarak görülür. Süreç olarak ise, inşacı bir yaklaşım olan konstrüktivizmin temelleriyle örtüşmektedir.

Tez çalışmasında, Konstrüktivizm ve Minimalizm temelleri düşünsel boyutlarıyla değil, sergileniş biçimleriyle benimsenmektedir. Bununla beraber hareket ve hareketin kendisi tez çalışmalarının düşünsel boyutunun somutlaştırılmasıdır. Çünkü hareket, var olan mekâna zaman kavramını dâhil eder. İnsan, zamanı hareketli ve değişen bir kavram olarak tanımlar. Buna paralel olarak, izleyicinin karşılaştığı çalışmalar da sonsuza dek aynı kalamayacak biçimde tasarlanmıştır. İki

boyutlu yüzeylerle üç boyutlu oluşumların bir arada kullanıldığı çalışmalarda, ışık, çark ve motorun sağladığı hareketle, zaman kavramının sezdirilmesi amaçlanmıştır. Sadece endüstriyel bir üretim olarak hareket değil, aynı zamanda resim yüzeylerinin biçimlendirilmesiyle, iki boyutlu yüzeyin dışında deneysel çalışmalar üretilmiştir. Biçimlendirilmiş tuvaler ile karanlık odada ışık etkileriyle oluşturulan çalışmalarda olduğu gibi, alternatif arayışlarla oluşturulan çalışmalarda, hareket ve yüzey araştırmaları yapılmıştır. Hareket ve hareketin içinde var olan süreç kavramı, tıpkı üretim süreci gibi sürekli devam eden bir olgu olarak ortaya çıkmıştır.

KAYNAKLAR

Akgün, Süleyman. (2018). Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd'un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi. Erişim: 30.01.2019.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/761171>

Antmen, Ahu. (2008). 21. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık

ArtNet. Donald Judd. İsimsiz. Erişim: 06.12.2019.

<https://news.artnet.com/market/donald-judd-birthday-10quotes-304729>

ArtNet. Naum Gabo. Uzayda Doğrusal Yapı No.2. Erişim: 26.12.2019.

<http://www.artnet.com/artists/naum-gabo/linear-construction-in-space-no-2-mugWdAbRSQfiB8l0iYIVxg2>

ArtNews. Alexander Calder. Üçlü Gong. Erişim: 27.12.2019.

<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/retrospective-calder-1973-5530/>

ArtNews. Frank Stella. Harran II. Erişim: 04.12.2019. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/his-ability-to-change-has-been-amazing-a-review-of-momas-frank-stella-survey-from-1970-5233/>

Artun, Ali. (2010). Sanat Manifestoları. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2015). Sanatın İktidarı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Blogspot. Alexander Rodchenko. Saf Kırmızı, Saf Sarı, Saf Mavi. Erişim:

27.11.2019. <http://arch365bilgi.blogspot.com/2018/04/alexander-rodchenko.html>

Britannica. Victor Vasarely. Sign Sculpture. Erişim: 08.12.2019.

<https://www.britannica.com/biography/Victor-Vasarely>

Britannica. Viladimir Tatlin. III.Enternasyonal Anıtı'nın Modeli. Erişim: 24.11.2019.

<https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>

DesignWeek. Victor Vasarely. Renault Logosu. Erişim: 13.12.2019.

<https://www.designweek.co.uk/issues/27-april-3-may-2015/renault-updates-identity/>

DetroitArtReview. Frank Stella. Hint İmparatoriçesi. Erişim: 04.12.2019.

<https://detroitartreview.com/category/prints/page/4/>

Erdoğan, Ahsen. (2001). Victor Vasarely. (A. Ova, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

E-Skop. Marcel Duchamp. Bisiklet Tekerleği. Erişim: 24.12.2019. <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>

Finenberg, Jonathan. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. (S. Atay-Eskier, Çev.). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları

GerçekBilim. Leonardo da Vinci. Helikopter Tasarımı / Helicopter (Aerial Screw). Erişim: 09.10.2019. <https://www.gercekbilim.com/leonardo-da-vinci-bolum-2-icatlar/>

GerçekBilim. Leonardo da Vinci. Makineli Tüfek Tasarımı / Leonardo's Machine Gun. Erişim: 09.10.2019. <https://www.gercekbilim.com/leonardo-da-vinci-bolum-2-icatlar/>

GerçekBilim. Leonardo da Vinci. Paraşüt Tasarımı / Leonardo's Parachute. Erişim: 09.10.2019. <https://www.gercekbilim.com/leonardo-da-vinci-bolum-2-icatlar/>

Germaner, Semra. (1997). 1960 Sonrası Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Greenberg, Clement. (1997). Modernizmin Serüveni. Enis Batur (Ed.). Modernist Resim (D. Şahiner, Çev.). s.357-363. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Hulten, Pontus. Tinguely Museum. Erişim: 03.12.2019. <https://www.tinguely.ch/en/tinguely/tinguely-biographie.html>
İrodalMiradio. Victor Vasarely. Ambigu-B. Erişim: 13.12.2019. <http://www.irodalmiradio.hu/femis/vasarely/6gestalt/08gestalt.htm>

İstanbulSanatEvi. Umberto Boccioni. Ruh Durumları; Gidenler. Erişim: 18.11.2019. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/boccioni-umberto/umberto-boccioni-bilinc-devleti-ii-gidenler/>

İstanbulSanatEvi. Umberto Boccioni. Ruh Durumları; Uğurlamalar. Erişim: 18.11.2019. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/boccioni-umberto/umberto-boccioni-bilinc-devleti-i-ugurlama/>

Jansen, Theo. TED Talks. (2007). Erişim: 08.10.2019. https://www.ted.com/talks/theo_jansen_my_creations_a_new_form_of_life?language=tr

KrollerMuller. Umberto Boccioni. Mekanda Devinen Biçimlerin Sürekliliği. Erişim: 18.11.2019. <https://krollermuller.nl/en/umberto-boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space>

Lynton, Norbert. (1982). Modern Sanatın Öyküsü. (Prof. Dr. C. Çapan, Prof. S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Margolin, Reuben. (2012). TED Talks. Erişim: 09.11.2019. https://www.ted.com/talks/reuben_margolin_sculpting_waves_in_wood_and_time?language=tr

MasterWorksFineArts. Alexander Calder. Mobile. Erişim 26.12.2019. <https://news.masterworksfineart.com/2017/10/19/the-mobiles-of-alexander-calder>

Ögel, Semra. (1977). Çevresel Sanat. İstanbul Teknik Üniversitesi Matbası.

ReubenMargolin. Reuben Margolin. Konturlar. Erişim: 26.12.2019.
<https://www.reubenmargolin.com/waves/contours/>

ReubenMargolin. Reuben Margolin. Nebula. Erişim: 26.12.2019.
<https://www.reubenmargolin.com/waves/nebula/>

ReubenMargolin. Reuben Margolin. Yağmur Bulutu. Erişim: 26.12.2019.
<https://www.reubenmargolin.com/waves/nimbus/>

Strandbeest. Theo Jansen. Gubernare. Erişim: 28.12.2019.
<https://www.strandbeest.com/genealogy>

Strandbeest. Theo Jansen. Uminami. Erişim: 28.12.2019.
<https://www.strandbeest.com/genealogy>

Sutori. Naum Gabo. Yükselen Duran Dalga. Erişim: 16.12.2019.
<https://www.sutori.com/story/the-rise-of-kinetic-art--Kg2DUxp1F1estsWF8LPdHAPj>

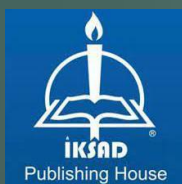
Tinguely. Jean Tinguely. New York'a Saygı. Erişim: 25.12.2019.
<https://www.tinguely.ch/en/tinguely/tinguely-biographie.html>

Turani, Adnan. (1992). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitap Evi

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Erişim: 03.10.2019. <https://sozluk.gov.tr/>

Yılmaz, Mehmet. (2001). Hayali Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.



ISBN: 978-625-378-554-3