

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI  
HEYKEL PROGRAMI

ZAMANIN DÖNGÜSELLİĞİ BAĞLAMINDA HEYKELDE HAREKET

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20126089 Can ÖZAL

Danışman:

Yrd.Doç. Ömer Emre YAVUZ

İSTANBUL 2017

Can ÖZAL tarafından hazırlanan **Zamanın Döngüselligi Bağlamında Heykelde Hareket** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 23 / 06 / 2017

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

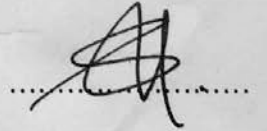
İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ömer Emre YAVUZ (Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)

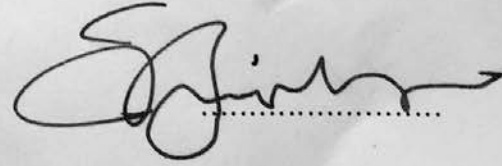


Jüri Üyesi : Prof. Neslihan PALA (Tez İzl.Kom.Üy.)

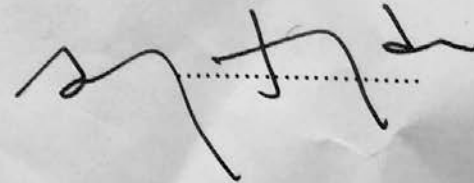
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Seda YAVUZ (İ.Ü-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Önder BÜYÜKERMEN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN  
(Bilecik Şeyh Edebali Üniv.Öğr.Üy.)



## ÖNSÖZ

*Bu süreç boyunca desteğini esirgemeyen dostum Fulya Asyalı Büyükerman'a teşekkür ederim.*

**İÇİNDEKİLER****Sayfa No.**

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

GİRİŞ

1

## 1. ZAMAN VE DÖNGÜSELLİK

3

1.1 Zaman Kavramına Teorik Yaklaşımlar

4

1.2 Zaman, Döngüsellik, Tekrar

10

## 2. ZAMANIN GÖRSELLEŞMESİ

13

2.1 Mekansal ve Zamansal Sanatlar

14

2.2 Farklı Sanat Dallarında Zamanın Görselleşmesi

17

## 3. HEYKELDE HAREKET OLGUSU

27

3.1 Modernizm Öncesi Heykel Sanatında Hareket

27

3.2 XX. Yüzyıl Heykel Sanatında Hareket

32

3.3 1960 Sonrası Heykel Sanatında Hareket

35

## 4. SONUÇ

44

## 5. KAYNAKLAR

46

## 6. RESİM LİSTESİ

49

## 7. ÖZGEÇMİŞ

50

## ÖZET

Zaman kavramı, sanatçının varoluşsal arayışında sonluluk/sonsuzluk bağlamında gerilim yaratan ve düşüncesini önemli ölçüde meşgul eden bir kavramdır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği öznel zaman, bilimin tanımladığı nesnel zamanın kronolojik akışını çoğu zaman devre dışı bırakır. Zamanın doğrusal akışı içinde yaşam/ölüm karşıtlığının birbirini besleyen kusursuz ritmi, doğanın yaratıcı tekrarı, çok boyutlu bu sürecin büyümesini sanat yapıtında ifade etme isteği doğurmuş ve zamanın bazen örtücü, tamir edici bazen ise yıkıcı, yok edici yapısı sanatçıların farklı yaklaşımlarına göre sanat yapıtının teması olmuştur. Plastik sanatların, zamanı, tüm bileşenleriyle ifade etme isteği, tarihsel dönemlerin ruhuna bağlı olarak sembolik imgelerin bir aradalığı ile oluşan zihinsel yolculuklardan, sanat eserine doğrudan fiziksel hareketi dahil eden yapıtlara kadar zengin bir serüven yaratmıştır.

Heykel sanatında da hareket, XX. yüzyıldan itibaren fiziksel hareketin de kullanımıyla çok yönlü yaklaşımlara sahip olmuştur. Bilim ve teknolojinin sanat yapıtına etkileri, bir yandan bizzat makineleşmeyi ve hızı konu alan heykellerin bu dönüşümü kutsadığı bir alan yaratırken, bazı sanatsal yaklaşımlar ise heykelde hareketi duygusal içeriği güçlendirmek adına plastik bir öge olarak kullanmışlardır. Bu eser metinde, bu ikinci yaklaşıma yakın durularak, heykellerdeki duygusal etkiyi arttıracak yönde, gizlenmiş bir mekanik düzene bağlı hareket kullanımı irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler : Zaman, Döngüsellik, Hareket, Heykel, Nesne

## SUMMARY

Concept of time is a concept which causes tension in an artist's existential researches in the context of finity/infinity and mainly occupies his thought. Personal time in which past, present and future are faded into each other, disable the chronologic flow of objective time of science. The perfect rhythm of life/death contrast in the linear flow of time, the creative circularity of the nature arises the wish of expressing the magic of this multidimensional process and so both the curative and destroying effects of time has been the themes of many artworks due to different approaches of artists. This intention of plastic arts has been created a rich adventure of time presentation, which includes mental journeys related to the compositions of symbolic images to artworks that has the physical motion as an plastic element.

Motion in the art of sculpture has also gained multidirectional artistic approaches by the usage of the physical movement beginning from XXth century. The effects of science and technology created an area in art in which mechanics and speed are much appreciated and became the subject of art themselves, on the other hand some other artistic approaches used motion only as a plastic element to raise the emotional content. Throughout this text, by taking position beside this second approach, the usage of motion (in which the source is voluntarily hidden) for arising the emotional context is observed.

Keywords : Time, Circularity, Movement, Sculpture, Object

## GİRİŞ

Sanatçıların sonsuzluk içindeki sonluluğa dair hissiyatları, varoluşsal bir durum olarak zaman kavramını tema olarak içselleştirmelerinde etkindir. Nesnel zamanın sayısal yapısı bir yana, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği öznel zaman, kimi sanatçıyı kendini akışa bırakmaya kimisini ise geçmişe ya da geleceğe kaçmaya yöneltir. Zamanın çizgisel sürekliliği içinde yaşam – ölüm döngüsünün kusursuz ritmi ve tekrar, sanatçıya, bazen aşamadığı dünyevi düzene dair bunaltıyı bazen ise sınırlarını öngöremediği engin bir bütünün içinde küçük bir parça olduğu hissinden kaynaklı haz dolu bir melankoliyi yaşatır.

Zaman akışının ifadesi, resim ve heykel gibi mekânsal sanatlarda sanat tarihi boyunca hem sembolik anlatımların yarattığı zihinsel yolculuklarla hem de hareketin görselleşmesine dayalı biçimsel anlatımlarla yer almıştır. Hareketin temsili, zamanın akışının ve etkilerinin ifade edilmesinde en etkili öğedir. XX. yüzyıla kadar geçen geleneksel yaşam ve onun durağan karelere hapsolmuş sanatında hareket, anlatımcı bir dilin ardışık imgeleriyle yansıtılırken, modern dönemde fiziksel hareket olanağına bizzat sahip nesnelere sanat yapıtına dahil oluşuyla farklı bir boyut kazanmıştır.

Heykel sanatında hareket, XX. yüzyıldan itibaren fiziksel hareketin de kullanımıyla çok yönlü yaklaşımlara sahip olmuştur. Bilim ve teknolojinin sanat yapıtına etkileri, bir yandan bizzat makineleşmeyi ve hızı konu alan heykellerin bu dönüşümü kutsadığı bir alan yaratırken, akıntıya karşı yüzmeyi seçen bazı sanatsal yaklaşımlar heykelde hareketi farklı amaçla kullanmışlardır. Modernizmin yıkıcı yönünü yansıtmak isteyen sanatçılar insanın ruhsallığındaki makineleşmeyi ifade etmek amacıyla hareketin dramatik etkiler yarattığı imgeler seçmiş ve bu yönde kompozisyonlar kurmuşlardır.

Bu eser metin çalışmasının ilk bölümünde, tarihsel süreç içerisinde zaman kavramı üzerine oluşmuş düşünce birikimi incelenmiştir. İkinci bölümde, bu düşünce bütünlüğünün sanat üretimine ışık tutan dönemeçleri ve farklı sanatsal disiplinlerde zamanın ve hareketin temsili,

kendi kronolojik akışı içerisinde ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise, sanat yapıtında hareket ögesi, heykel sanatının kendi alanına özgü dönüşümüyle incelenmiş ve heykel sanatının ilk dönemlerinden günümüz sanatına kadar farklı kullanımları örneklenmiştir.





## 1. ZAMAN VE DÖNGÜSELLİK

Zaman kavramı, tarifi güç doğası nedeniyle insanoğlunu tedirgin etmiş bir kavramdır. Zamanı kontrol altına almak adına bulunan tüm yöntemlere karşın, onu tam anlamıyla tanımlamanın zorluğu, çizgisel bir akışın içinde döngüsel ritimlere sahip olan yapısından kaynaklanır. Her canlı için var olan doğum, değişim, başkalaşım, yaşlanma ve yok olma gibi süreçlerin gözlemlenmesi doğrusal bir zaman algısı yaratır. Öte yandan mevsimlerin, gündüz ve gecenin birbirini takip ettiği, tabiatın kendini durmadan yenilediği ahenkli ritim, tekrarın yaratıcı akışına ait döngüsel bir senfoni vardır.

Zamanın etkisini bulduğumuz bilinç düzeyine, fiziksel koşullara göre farklı biçimlerde algılarız. Aynı mekanda saatlerce beraber vakit geçiren kişilere ne kadar süredir orada oldukları sorulsa her birinden farklı yanıtlar almak mümkündür. Sizi içine çeken bir kitabı okurken geçen zamanla, hastanenin acil servisinde beklerken geçen zaman aynı şekilde deneyimlenmez. Bu durumu William Shakespeare'in bir sözü gayet güzel özetlemektedir: *Zaman türlü türlü insanla, türlü türlü hızlarda dolaşır.*<sup>1</sup>

Zaman, olmuş olan ile olmakta olan arasında bir ayraçtır. Bu açıdan zaman, bölücü, ayırıcı, sınırlayıcı bir kesme etkisine sahip olduğu gibi bütünleştirici, birleştirici bir etkiye de sahiptir. Geçmiş, şimdi ve geleceği bir arada tutan bir yapboz gibidir. Zamanın bu yapboz etkisi geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki 'ben' arasında hem bir araç görevi görür hem de bu üç farklı bellek koridorunu birbirine bağlar.

Zaman kavramının etimolojik kökenine baktığımızda, *Batı dillerinin çoğunda zaman ile ilgili kelimelerin bir Hint-Avrupa kökü olan tem'den türediğini görürüz. : time(ing.), temps(fr.), tempo (it.), tiempo(isp.)... Anlamı: Kesmek! Yunanca temno kelimesi de aynı anlama gelir. Atom (bölünmez) bu yunanca kökten gelen ve yine kesme/bölünme içeren bir kelimedir. Bu*

<sup>1</sup> Robert Levine, Zamanın Coğrafyası, 44.

*kesme meselesinin önemi yadsınamaz. Zira Latince'den gelen, yaratılış fikrini çağrıştıran ve yine etimolojik olarak gökyüzünün yeryüzünden (kesilip) ayrıldığı yer anlamında **templum** (tapınak) vardır. Örnekler çok: **Tome** (Ansiklopedi vb eserlerin ciltleri...) gibi aynı kökten gelen kelimeler de bir şeyi içeren birleştiren ama bunu yaparken ayıran, bölen, öngörölmüş bir yapıya göre bölmeleyen mânâlarına işaret eder...Tahmin ediyorum yine bu sebeple Varlık ve Zaman (Sein und Zeit) adlı devasa eserinde Martin Heidegger Zaman'ın bu Tutkal-Bıçak etkisine şöyle işaret ediyor: Zaman varlığının Hakikat'i dünyevî bir şey olması değildir. Ontolojik ayırımın müşahade edilebilir biçimde kendini bize gösterdiği ufuk çizgisidir.<sup>2</sup>*

### 1.1 Zaman Kavramına Teorik Yaklaşımlar

*Hiç kimse bana sormadıkça onun ne olduğunu biliyorum; fakat bir sorana onu açıklamak istediğimde, bilmiyorum.<sup>3</sup>*

*Augustinus*

Zaman, hayatımızda var olmaması düşünölemez bir olgudur. İnsanoğlu kendini güvende hissetme adına, sistematik olarak herşeyi anlamlandırmak, tanımlamak, konumlandırmak ister. Sahip olduğumuz, karşı konulamaz, doyumsuzca kontrol altına alma isteği evrimsel edinimlerimizden kaynaklanmaktadır. 'Bilinmezlik' her zaman karanlık, tekinsiz ve tedirgin edicidir. Bilinmezleri otopsi masasına yatırıp parçalara ayırdıkça, tanımladıkça ve ona sahip oldukça kendimizi güvende hissederiz. Zaman da bu kavramlardan birisidir. Zamanı parçalara ayırmak daha sistematik ve planlanabilir bir hayat sunar; böylece gelecek planları yapabilir, güvenli bir hayat sürebiliriz. Peki zamanla ilgili bu kadar soru işareti varken nasıl oluyor da onu kesintisiz bir bütün gibi algılayıp yaşıyoruz? Aslında bunun cevabı basit: Zamanın parçalarını bir araya getirmeye çalışırken kendi süregiden yekpare zamanımızı (bütünüümüzü) parçalamamak, dengemizi yitirmemek için.

<sup>2</sup> <http://www.derindusunce.org/2010/09/18/insan-akli-zamani-anlayabilir-mi/>

<sup>3</sup> Saint Augustinus, İtirafılar, II.14.17.

Daha önce bahsettiğimiz gibi, bir şeyi parçalara bölüp onu anlamlandırmak, onu sistematize etmemize olanak sağlar. Planlı ve sistematize uygulamalar toplu yaşam döngüsünde birlikte yaşamayı kolaylaştırır. Bununla birlikte, zaman odaklı planlanan yaşam sanayileşme ile birlikte değişime uğramıştır. Önceleri doğanın ritmi ile kendi kendine senkronize olan geleneksel zaman anlayışına artık başka semboller de yüklenmiştir. Hafta içi ve sonu birbirinden ayrılmış, güneşin doğuşu, yeni bir günün habercisi olmasının yanı sıra işe yetişme gerekliliğinin de habercisidir artık. Dolayısıyla söylenebilir ki; zaman insanın algılamasında onu tedirgin zihinden kurtaracak bir ölçüdür aynı zamanda.

İnsanlık tarihi boyunca zamanı ölçmek için çeşitli yöntemler kullanılmıştır. *İlk Babil takvimleri kamerî Ay'ı, yani birbirini izleyen iki dolunay arasındaki 29,5 günlük dönemi temel alan bir sistemdi. Bu döngüye göre 365,24199 gün olarak gözlemlenen ortalama güneş yılından daha kısa, 354 günlük bir Ay yılı (kameri yıl) ortaya çıktı. Güneş yılına dayalı takvimi ilk geliştirenler, eski çağ Mısırlıları idi. Mısır'da yaşam Nil taşkınlarının etrafında dönüyordu. Gece göğünün en parlak yıldızı olan Sirius, her yıl Nil'in taşıdığı zamanlarda, gün doğumundan hemen önce parlamaktaydı. Mısırlılar takvimlerini bu olayla ilgili yapılandurdular. Mayalar da zaman kaydı tutmakla ilgileniyorlardı ama takvimlerini yıllık bir dönemle ilişkilendirmemişlerdi. Onlar hem geçmişe hem de geleceğe yönelik bir takvim sistemi kurmuşlardı. İlk takvimin Mısırlılar tarafından bulunduğu da söylenmektedir. Modern takvimlerin temeli ise 8. yüzyılda atıldı. Bu takvimler MÖ 46 yılında Jül Sezar tarafından kullanıma sokulan Jülyen takvimine dönüştü. Jülyen takvimi, son şekline MS 8 civarında, imparator Augustus döneminde kavuştu.*<sup>4</sup>

*Yerkürenin kendi etrafında bir tam dönüşünü “Gün” olarak adlandırırız. Fakat bu birimin daha küçük birimlere nasıl bölüldüğü hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. Kısacası bir günün yirmidört saat, bir saatin altmış dakika ve bir dakikanın altmış saniyeye bölünme nedeni tam olarak bilinmemektedir. Günümüzde kullanmakta olduğumuz matematiksel sistemlerde genelde onluk sistemi tercih etmemize karşın oniki, yirmidört ve altmışlık sistemler üzerine çeşitli teoriler bulunmaktadır.*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> <https://tr.wikipedia.org/wiki/Takvim>

<sup>5</sup> <https://www.scientificamerican.com/article/experts-time-division-days-hours-minutes/>

*Zaman nedir? Kimse sormazsa ne olduğunu biliyorum. Ama birisine açıklamaya kalkarsam artık bilmiyorum... Eminim ki geçip gitmiş olmasa “geçmiş” zaman olmayacak. Bir şey gelecek olmasa gelecek zaman da olmayacak. Peki nasıl oluyor da geçmiş ve gelecek var olabiliyor? Geçmiş artık yok. Gelecek ise henüz yok. Şimdiki zaman sürekli var ise, geçmişe karışmayacak ise şimdiki zaman değil sonsuzluk olmaz mı? İyi ama şimdiki zaman var olabilmek için geçmişe karışması gerekiyorsa mevcudiyetini yok oluşuna muhtaç olan bir Şimdi'nin VARlığından nasıl bahsedilebilir? Demek ki zaman yokluğa meylettiği ölçüde var olan şeydir.*<sup>6</sup>

İnsanoğlu kendini sorgulamaya başladığından beri zaman olgusunu kendi düşünce metodları doğrultusunda açıklamaya çalışmıştır. Platon'a göre zaman olgusu, sonsuzluğun devamlı değişen bir temsili, gölgesi, *gerçekten sonsuzluğun bir yansımasıdır.*<sup>7</sup> Platon, buradaki “değişkenlik” ifadesiyle zamanın döngüsel yapısına işaret ederek, zaman kavramının geçmiş, şimdiki ve geleceği bünyesinde barındıran sürekli bir oluş ve sonsuz bir bütünlük içinde olduğunu vurgular. Aristoteles ise, Platon'un zamanı sonsuzluk merkezli bir temele oturtmasına karşın zaman olgusunun merkezine ‘şimdi’ kavramını koyar. Platon'a göre geçmiş ya da gelecek zaman yoktur. *Geçmiş ve gelecek zamanlar zaman içinde açığa çıkan olaylarla kendisini gösterir ve ontolojik olarak birisi ‘artık var olmayan’ olarak kendini gösterirken, diğeri ‘henüz var olmamış’ olarak tanımlanır*<sup>8</sup>. Diğer bir ifadeyle, bir bütün olarak algılanan zaman olgusu, birçok “şimdi”nin peş peşe gelmesi sonucu şekillenir. Geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantıyı oluşturan ‘şimdi’ler zamanın sürekliliğini sağlamaktadırlar. Zamanın özünü anlamanın ‘şimdi’ kavramında gizli olduğuna inanmış, zamanın sürekliliğini öncelik, sonralık ilişkisinde aramış olan Aristoteles, sonrasında zaman'ı sorgulama niyetindeki tüm düşünörlere ilham kaynağı olmuştur.

Zaman hakkındaki bilimsel tartışmalarda genel olarak iki ayrı görüş sivrilmiştir. İlk görüşün önemli temsilcilerinden Newton'a göre zaman fiziksel dünyanın nesnel bir ögesidir. Zaman algılanamadığı için doğadaki diğer nesnelere ayrıdır. Diğer bir görüşe göre “zaman, insan bilincinin kendine özgülüğünde temellenen, her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelen bir şeydir. Immanuel Kant'a göre *insan eylemlerinin belirleyici*

<sup>6</sup> Saint Augustinus, İtiraflar, 354,430.

<sup>7</sup> Arslan Topakkaya, Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması, 222.

<sup>8</sup> Arslan Topakkaya, A.g.m., 225.

*nedeni, gücünün dışında olan bir şeyde, kendisinden farklı olan en yüce bir varlığın nedenselliğinde bulunur. İnsanın varoluşu ve nedenselliğinin belirlenmesi, tamamen bu varlığa bağlıdır*<sup>9</sup>. Ona göre zaman insan bilincinin bir tasarımı olup gerçekte var olmamaktadır. Kant zamanı üçe ayırır: *Saf zaman-iç duyunun şeklidir, sübjektif zaman-hayallerin sıralanmasıdır ve objektif zaman-fenomenlerin sıralanmasıdır. Kant'a göre, duyulara ait a priori bir şekil olan zaman, sebeplikten çıkarılamaz. O halde sebeplik teorisi saf zamanla ruhi akış zamanından ayrı olarak objektif zamana tatbik edilebilir.*<sup>10</sup>

Newton'a göre zaman *mutlak bir cevher değil, bir ilişki şuurudur. Olaylar arasında ardardalık ilişkisi vardır. Zaman olayların sıralanmasından doğar. Bu ilişki her türlü referans sisteminden bağımsızdır*<sup>11</sup>. Bu Leibniz'in belirttiği gibi zaman olayların sıralanmasını sağlayan ve onlardan önce gelen bir şuurdur<sup>12</sup>. Bu bakımdan Aristoteles, Kant ve Leibniz benzer noktalara işaret etmektedirler.

*Augustinus geçmişi artık varolmayan, geleceği de henüz olmamış olan diye tarif ettikten sonra yalnız halin ölçülebilir olduğunu söylüyor. Geçmiş ve gelecek vardır, çünkü onları düşünebiliyoruz. Geçmiş ve gelecek tasavvurlarımızda hazır dırlar. Zaman hareket değildir, olsa olsa hareketin ölçüsüdür. Zaman ruhun bir distension'udur. Biz geçmişi zihnimizde hatıra ile ölçüyoruz; geleceği bekleme ile ölçüyoruz. Sonlu varlığımızın uçup giden zamanından sonsuz varlığın ezeliğini çıkarıyoruz. Bu fikir 19. yüzyılda Kierkegaard'la başlayan ve bugün Heidegger ve Jaspers'in geliştirdikleri varoluş felsefesinin varlık zamanının kökleridir. Bu filozoflara göre zaman fizik olguları ölçen ölçü - zaman'değildir. O, insanın varoluşuna aittir. Ne soyut bir kavramdır, ne de tabiatta vardır.*<sup>13</sup>. Görüldüğü gibi varoluşçu düşünürlere göre zaman bilinçten bağımsız bir şekilde varolamaz.

Albert Einstein'ın bulduğu görelilik kuramı, zamanın tüm canlılar ve her yer için değişmez olduğunu iddia eden Newton'un iki yüz yıldır kabul görmüş olan iddasını çökerterek

<sup>9</sup> Immanuel Kant, Pratik Aklın Eleştirisi, 110.

<sup>10</sup> Hilmi Ziya Ülken, Varlık ve Oluş, 405.

<sup>11</sup> Hakan Yılmaz, Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi, 64.

<sup>12</sup> Hakan Yılmaz, A.g.m., 64.

<sup>13</sup> Hilmi Ziya Ülken, A.g.k., 407.

o güne kadar uzay-zaman hakkında bilinenlerin köklü bir şekilde değişmesine neden olmuştur. Einstein'ın kuramına göre zamanın göreliliği maddenin evrendeki hızına göre farklılık gösterir. Bu teoriye göre birbirinden farklı hızlarda hareket eden objeler için zaman değişkendir; diğerine göre daha hızlı hareket eden objeler için zaman daha yavaş akar. Zamanın farklı hızlarda hareket eden objelerdeki değişkenliğinin de bir sınırı vardır. Objeler ışık hızına ulaştıklarında artık titreşemez olurlar ve zaman durur. Zaman ve uzay Einstein'a göre birbirleriyle etkileşim içindedirler. İki nesnede sabit ve birbirlerine göre hareket halinde değillerse zaman her ikisi içinde aynı şekilde akar. Fakat ikisinden birisi hareket halindeyse bu iki nesne için zaman farklı akar. Zaman hareket halindeki nesnelere için daha yavaş geçer. Bu durumu algılayamamız, Dünya'daki hızın ışık hızına kıyasla çok düşük olmasındandır; bu düşük hızın zaman üzerindeki etkisi çok az olduğundan algılayamamız mümkün olamamaktadır. Einstein'ın bu keşfi 1971 yılında yapılan bir deneyle kanıtlanmıştır. Bu deneyi 1971 yılında bilim insanları bir atom saatini dünyanın çevresinde uçurarak yaptılar, sonrasında uçaktaki saat ile yerdeki saat karşılaştırıldı. Einstein'ın da yıllar önce tahmin ettiği gibi iki saat birbirinden farklıydı. Aradaki fark sadece saniyenin birkaç milyarda biri kadardı ancak bu küçük fark Einstein'ın teorisinin kanıtıydı. Bu deney defalarca kez tekrarlandı ve her defasında sonuç aynıydı. Einstein'ın zaman ile uzayı birleştirmesi, aklımızı zorlayan bir şeyi fark etmesini sağlamıştı. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki keskin ayrımlar sadece bir ilüzyon eseri idi. Günlük hayatımızda zamanı sadece akıyormuş gibi algılarız fakat zamanın anlardan ve enstantanelerden meydana geldiğini düşünüp her olayın, onların birbiri ardına dizilmesi olarak düşünülmesi Einstein'ın düşüncesini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Zaman'ı fiziksel ve öznel zaman olarak ikiye ayırabiliriz. Fiziksel zaman homojen olup ölçülebilir ve teorik olarak bizden bağımsızdır. Öznel zaman ise kişiden kişiye farklılık gösterebilen, akışkanlığı değişken ve bize bağlı bir zaman algısı olarak karşımıza çıkar. Öznel (psikolojik) zaman algımızın esnek bir zaman algısı olduğunu söyleyebiliriz.; Yapılan araştırmalar hissettiğimiz sürenin uzunluğunun kişinin yaşına ve yaşanan olayların şartlarına göre değişiklik gösterdiğini işaret ediyor. Hatta aynı şartlar altında dahi, öznel zaman algısı kişiden kişiye değişiklik gösterebiliyor. Tıpkı hissettiğimiz *öznel zaman*'ın *fiziksel zaman* teorilerini tatmin etmemesi gibi *fiziksel*, formüle zaman, yaşanan *öznel zaman*'ı ifade edemiyor. Fransız düşünür Henri Bergson bu fikri savunuyordu. Genel olarak dil ve fizik bilimi ile kısıtlanan insan zekası zaman'ı yeterince ifade edemiyordu. Bergson'a göre Zaman'ı homojen bir boyuta indirgeyerek onun akıp gidişini gözlemlemek yerine bazı gelişigüzel notlar

edinmekle yetiniyoruz. Böyle yaptığımız için zaman'ın akıp gidişi olan sürenin gerçek doğası gözümüzden kaçıyor. Bergson'a göre zaman dilden bağımsızdır. Bunu zamanın arkaikliğine ve dilden daha eski olmasına bağlar.

Benzer bir görüşe Post-Freudyan psikanalist Jacques Lacan'ın düşüncelerinde rastlanabilir: *İnsan evladı doğumuyla beraber imgesel bir dünyaya savrulur, daha sonra dil ile tanışmasıyla imgesel-sembolik düzene yerleşir ve böylece imgesel düzen baskılanmış olur. Simgesel-sembolik düzen dildir ve bu düzenden önceki dönemi anlamak, anlamlandırmak fazlasıyla zordur. Zaman olgusunun dil öncesi bir düzeyde, dilden bağımsız biçimde varolduğu kabulünden yola çıkılmalıdır.*<sup>14</sup>

Bergson, 'gerçek' zaman kavramıyla, gündelik hayatımızda kullandığımız zaman kavramlarını ayrı tutar. Günlük hayatımızda kullanıla gelen zaman kavramı homojen ve fizikseldir ve hareket aracılığıyla ölçülebilir. Bergson'a göre bu fiziksel zamanın gündelik hayatta kazanımları olmasına karşın çalışmalarında bir yeri yoktur ve 'Gerçek zaman' ölçülemez. Ona göre 'süre' bir bilinç fonksiyonudur ve bilincimiz aralıksız olarak çalışır. Birey hareket etmese bile zaman ona yaklaşır ve bilinç buna tanık olur. Gerçek zamanı ölçemeyiz ve ya bölemeyiz, gerçek zaman sadece bireyin saf süre bilincidir. Bergson gerçek zamanı ölçmeyi, ateşi bıçakla kesmeye benzetmiştir. Süre algısının ortaya çıkardığı bireysel bilinç onun için anahtardır. Hareket ile ölçülen homojen ve fiziksel zaman mekana ihtiyaç duyar. Süre ise iç yaşantının bir biçimi olarak ortaya çıkar; mekansal ilişkilerden bağımsızdır. Bergson'a göre süre kavramının içinde bulunuşumuz zamanı ölçmemizden öncesine dayanır. Diğer bir deyişle gerçek zamanı düşünmeyiz, gerçek zamanı yaşarız. Bergson için süre bir akıştır ve kesintisiz bir ilerlemedir. Süre, anların birbirinin yerini alması değil geçmişin genişip uzamasıdır. Geçmiş büyüyerek geleceğe doğru uzar. Zaman gökkusağını oluşturan renklerin birbirleri arasındaki ton geçişleri gibi yumuşaktır; sert bir geçiş değildir. Tecrübe edilen **süre** dahilinde bu yumuşak geçişi sağlayan hafızadır. *Bergson sürenin anlaşılması için bazı metaforlardan faydalanır. Bunlardan en akılda kalanı bir melodinin içsel olarak kavranmasıdır. Bir melodiyi dinlediğimizde onu, içindeki notalara parçalamadan bir bütün olarak algılarız. Bizim yaptığımız bu bütünleştirme içsel olarak yaşadığımız süre sayesinde. Bergson sürenin ancak*

<sup>14</sup> Slavoj Žižek, Welcome to the Desert of the Real, 96.

sezgiyle anlaşılabilirliği kanaatindedir. Aksi halde tek tek notalar bize melodi hakkında bir fikir vermeyecektir.<sup>15</sup>

Sonuç olarak zaman, hareketin sayısıdır, diyen Aristoteles'ten Einstein'a, 'Zaman nedir?' diyen Augustinus'tan Newton'un kesin cevabına, Kant'tan Kierkegaard'a, Spinoza'dan Leibniz'e, Heraklitus'tan Hegel'e, Heidegger'e ve Hawking'e kadar<sup>16</sup> uzanan geniş bir yelpazede, zaman kavramı Antik dönem düşünürlerinin yanı sıra Modern çağ düşünürlerinin de üzerinde çalıştıkları bir fenomen olmuştur.

## 1.2 Zaman, Döngüsellik, Tekrar

Öncelikle, "tekrar" kavramının oldukça aldatıcı ve aynı zamanda doğurgan bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. İlk bakışta "tekrar" aynı şeyi yinelenmeyi veya herhangi bir ilerleme kaydedilmemesini çağırır. Bununla birlikte, "tekrar" çoğunlukla fark ile ilgilidir, ancak aynılık ile ilgili değildir. Çünkü "tekrar" dan bahsedebilmemiz için, en azından iki şey olmalıdır: birşey ve o şeyin yeniden tezahür etmesi. Bu iki şey arasında benzerlikler ve farklılıklar vardır. Bu nedenle, her seferinde bir şey tekrarladığında fark ortaya çıkar. Dolayısıyla, "tekrar" temelde değişim ile bağlantılıdır ki bu değişim, gelişim ve dönüşüm ile beraber aslında ilerlemenin temelini oluşturur.

Felsefede "tekrar" üzerinde farklı yaklaşımlar vardır. Bu yaklaşımların birincil terimleri "aynılık", "benzerlik" ve "farklılık" dır. Plato ve Gilles Deleuze farklı iki görüş olarak nitelendirebileceğimiz iki önemli teoriye sahiptir. Bu teorileri birer taraf olarak kabul edilebiliriz. Platon'un tekrar hakkındaki düşüncelerini "Bellek" teorisinden anlayabiliriz. Ona göre, bilmemiz gereken her bilgi hayatta kalmak zorunda olduğumuz ruhumuzda var, ama onları unutuyoruz. Hayat yolculuğumuz boyunca onları hatırlıyor, anımsıyoruz. Platon'un tekrar üzerine yaklaşımında vurgu "aynılık" üzerine kuruludur. Çünkü bir dış referans noktası ya da dış kaynak ve bir şeyin tekrarı onu andırıyor. Yani, bu anlamda "tekrarlar" kopyalara

<sup>15</sup> Selim Süme, Ergün Turan, Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansıması, 27.

<sup>16</sup> Jay Griffiths, Tik Tak / Zamana Kaçamak Bir Bakış, 133.



dönüşüyor. Unutmadan ve bu unutmanın getirdiği boşluğu doldurmak için yapılan hatırlama eyleminden ötürü bir eksiklik var. Deleuze'ün "tekrar" üzerine düşüncesinde ise, "tekrar" değişimin kaynağını oluşturur. Deleuze, her şeyin "içkin" ve bütün olduğunu, dışsal bir kaynak olmadığını savunuyor. Ona göre tekrarlama yoluyla fark içten gelmektedir ve bu değişim ve gelişmeyi ortaya koymaktadır. Yani, ana vurgusunun "farklılık" üzerine olduğunu söyleyebiliriz.

Felsefede tekrar üzerine aynılık ve farklılık odaklı düşüncelerin yanı sıra tekrarın her seferinde merkeze, kaynağa, yeni bir başlangıca ulaşmamıza olanak sağladığını öne süren görüşler de vardır. Nietzsche'nin "ebedi dönüş" teorisinden etkilenen Martin Heidegger, bir "Yeni başlangıç" teorisi önerisinde bulunur. Nietzsche'nin ebedi dönüşü temelde sonsuz ve olayların kendilerini tekrarlayacakları zamandır. Heidegger metafiziğin üstesinden gelmek ve felsefeye "yeni başlangıç" önermesinde bulunmak ister. O başlangıç, tüm değişimi sağlayacak olan kaynağı kabul eder. Onun görüşüne göre, *kaynağa geri dönüş yeni bir kökeni mümkün kılacaktır*.<sup>17</sup> Heidegger, kaynağa veya başlangıç noktasına dönmenin bize onu değiştirme ve yeni bir kaynağa sahip olma şansı tanıdığını söyler. Belirlenmiş bir kaynak vardır ve ona geri dönmek yeni bir kaynağın oluşmasını sağlar. Heidegger'in varlığın değişen doğasını işaret ederek olmak ve oluş'u birbirine bağladığını söyleyebiliriz.

Öte yandan, felsefede "tekrar" kavramını tanıtan filozof olarak düşünülen Soren Kierkegaard tekrar'ı bellek'den daha yüksek bir pozisyona koyuyor ve şöyle açıklıyor: *Tekrar ve bellek zıt yönlerde ilerleyen aynı hareketlerdir; hatırlanan şey olmuştur, geriye doğru tekrarlanır; Oysa gerçek tekrar hatırlanır*.<sup>18</sup> Hatırlama, tekrarın bilinmeyen yöne doğru ilerlediği zamanki şeylere geri dönmesidir. Bu bir tür keşiftir. Zizek'in söylediği gibi, *tekrar zaten Kierkegaard için, [...] tekrar ileriye yönelik bir hareket, yeni olanın üretilmesidir; eski olanın yeniden üretilmesi değil*.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Derek Whitehead - <http://castle.eiu.edu/modernity/whitehead.htm#bio>

<sup>18</sup> Søren Kierkegaard, Repetition and Philosophical Crumbs, 3.

<sup>19</sup> Slavoj Žizek, Organs Without Bodies: on Deleuze and consequences, 11.

Kierkegaardcı Amerikalı düşünür Edward Mooney'e göre ise: *Tekrarlama, bilişsel ve manevi duruşumuzun elde edilmesidir. Hatırlamaya teşvik edilmek suretiyle değil, fakat oldukça beklenmedik bir şekilde bilinmezden gelen bir hediye, bir ilham gibidir. Tekrar bazen eskiye yeni olarak bağışta bulunan ve bazen radikal olarak yeni bir şey bağışlayan bir görünüştür.*<sup>20</sup>

Kierkegaard, tekrar'ın mutluluk getireceğini söyler. Hatırayla değil de tekrar ile geçmiş bugüne taşımının mutluluğun yolu olduğunu vurgular. Bu yüzden geçmiş tekrar etmek onu değiştirir ve böylece yeni olan meydana gelir. Ona göre, hatırlamak geçmişe doğru yönlendirir fakat tekrar geçmiş bugüne taşır. Kierkegaard'a göre bu kendini keşfetmenin yoludur. Yani, kişinin geçmişini bugüne getirmesiyle kişi tekrar kendi olur fakat çok daha yoğun bir şekilde.

Bu bağlamda, Kierkegaard ve Nietzsche'nin tekrar üzerinde kuramlarında benzerlikler olduğunu görürüz. *Nietzsche, zamanın sonsuz olduğunu ve maddenin sonlu olduğunu ve bundan dolayı her anın, her yaşamın, sonsuza dek tekrar tekrar yaşanacağını belirtir. Her şeyi tekrar tekrar yaşamının ağırlığının üstesinden gelmek için, insan isteyerek tekrarlamayı benimsemeli. Bu, o insanın bir üstinsan haline dönüşmesine yol açacaktır.*<sup>21</sup>



Resim 1.2.1 Arman, Consigne à vie, 1985

Gilles Deleuze'ün Nietzsche'nin "ebedi dönüş" teorisine yaklaşımı daha ontolojiktir diyebiliriz. Ebedi dönüş, farklılık teorisinin merkezinde durur. Nietzsche'nin ebedi dönüşünde her şeyin tekrarlanacağını, ancak geri dönenin aynılık değil farklılık olduğunu söyler. Başka bir deyişle, her tekrarda geri dönen şey aynılık değil ancak benzerlik ve aynı zamanda farklılıktır.

Yukarıda bahsi geçen tekrar kavramı üzerine farklı düşünce pratiklerinin sanatsal yansımalarını Arman'ın bir

<sup>20</sup> Edward Mooney, "Introduction", Repetition and Philosophical Crumbs, 8.

<sup>21</sup> Esma Akyel, Repetition In Film Form The Case Of Kim Ki-Duk, 9.

işiyi örnekleyebiliriz. Fransız sanatçı Arman, endüstriyel üretime ait bir objeyi çoğaltma yoluyla oluşturduğu yığıntı işleriyle öne çıkar. Birim elemanın sistematik çoğaltımı yeni bir bütünü oluşturken aynı zamanda bütünsel formu oluşturan dokusal bir motif bu forma ritmik bir hareket olarak da yansır. Arman'ın "*Consigne à vie*" adlı eseri de aynı mantıkla üretilmiş bir yığın özelliği taşır (Resim 1.2.1). Paris'te bir tren istasyonu girişinde yer alan eser, bavul formlarının belirli bir kompozisyon endişesiyle çoğaltılması sonucu dinamik, bütünsel bir etki vermektedir. Benzeri örnekleri endüstriyel üretimi över nitelikteki işlerini mümkün olduğunca yapay bir üretimle tamamlayıp, organik formlardan uzak durmayı yeğleyen Minimalizm ekseninde üretim yapan sanatçıların işlerinde de görmemiz mümkündür.

## 2. ZAMANIN GÖRSELLEŞMESİ

Zaman, belirli bir hızda yapılan hareketin gerçekleştiği süreye göre ölçülen bir ölçü biçimidir. Yani zamanın geçip gidişini hareketle kavrayabiliriz. Zamanı hareket sayesinde algılar, hareketi ise hafıza yoluyla algılarız; fakat toplamda objektif bir zaman algısının tıpkı Einstein'ın görelilik teorisi'nde belirttiği üzere kişiden kişiye değiştiği gibi hareketin hızıyla ve hareketen eden şeyin boyutuyla da ilişkisi vardır. Bu yüzden büyük bir petrol tankerinin suyun üstünde adeta onu yararcasına aheste yol alışı, ona kararlı ve vakur bir kişilik kazandırırken, etrafında dönen gündelik hayatın hızına kıyasla bizde bir zaman muhasebesi yaratır. Ayrıca, fiziksel hareket başta görme olmak üzere, işitme, dokunma, koklama gibi farklı duyuşsal algıları tetiklediğinden ötürü daha etkili bir gerçeklik sunar.

Hareketin bilim ve sanat dünyasında farklı karşılıkları olduğunu görürüz. Örneğin; hareket, sosyolojide toplumsal süreçleri tanımlarken, müzikte bir parçanın temposunu belirtir; ya da plastik sanatlarda ışık ve gölge kullanımının oluşturduğu ritimi anlatır. Bahsi geçen hareket algısı çeşitli bilim ve sanat alanlarından bir çok kişinin ilgisini çekmiştir.

## 2.1 Mekansal ve Zamansal Sanatlar

Kant'ın, Saf Aklın Eleştirisi'nde *a priori bilginin ilkeleri olarak duyusal görünümün iki saf biçimi vardır: mekân ve zaman*<sup>22</sup> diyerek sanat nesnesinin zamansal ve mekansal olmak üzere iki farklı gerçeklik tanımladığını belirtmektedir. Deleuze'un, *beliren her şey zaman ve mekânın koşulları altında (...) belirir*<sup>23</sup> diyerek Kant'ın bu kavramsallaştırmasını onayladığını söyleyebiliriz. Edebiyat, müzik, sinema gibi sanatlar yapıları gereği kurgularını bütünselleştiren öğelerin zaman içindeki ardışıklığına dayanarak bir bütünü oluştururken, resim, heykel gibi sanat dalları kullanılan öğelerin eşzamanlılığıyla gerçeklik kazanırlar. Bu bağlamda, eşzamanlılığı sanat nesnelere üzerinden irdeleyerek kavramsallaştıran Lessing önemli bir yere sahiptir. Lessing Laocoon başlıklı çalışmasında, şiirin zaman içinde peş peşe sıralanan, eklemlenmiş seslerden yararlanarak bir bütünü oluşturduğunu, resmin (dolayısıyla heykelin de) ise şiirden farklı olarak, mekân içinde yer alan biçim ve ışığı kullandığını söyleyerek resimde yer alan düzenlemelerin eşzamanlılık içerdiğini belirtir. Dolayısıyla, gerek şiir gibi zamansal, gerek heykel gibi mekansal bağlam olarak kategorize edilmiş olsun, tüm sanat dalları geçirdikleri oluşum süreçleri ve algılanım aşamaları açısından genel zamansal algı bağlamından ayrı tutulamazlar. Zamansal sanatları oluşturan sürecin yanı sıra, ortaya çıkan sanat nesnesinin algılanması da kendi bütünü oluşturulan ard ardalıkların bir araya gelmesi sonucu oluşur. Bu yüzden ki, bir şiiri okurken kendi bütünlüğünü algılamamız bütün dizelerin sonuna geldiğimiz zaman mümkün olur. Heykel de ise kendi bütünü oluşturulan tüm zamansal ard ardalıkların bütünü aynı anda görürüz. Tıpkı Myron'un *Discobolos* heykelindeki gibi (Resim 2.1.1), bir bakıma zamansal olan şiiri oluşturan ard ardalıkların içinden yansıtılmak istenen "o anı", en güçlü ifadenin içinde saklı olduğu anı tüm ardışık zamanlar içinden adeta çeker alır.



Resim 2.1.1. 1 Myrion, Discobolos, M.Ö. 200

<sup>22</sup> Immanuel Kant, Critique de la Rasion pure Frans, 55.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Kant Üzerine Dört Ders, 27.

Zaman olgusunun birbirini takip eden dakikalar, saatler, günler gibi belli bir düzen içinde sıralanarak doğrusal bir şekilde ilerlemediğini; bu süreç içerisinde hatıraların, hafızanın ve bilinç eylemlerinin de etkili olduğunu savunan Fransız düşünür Henri Bergson, öne sürdüğü süreç felsefesiyle geleneksel zaman anlayışına yeni bir bakış açısı getirerek edebiyat başta olmak üzere bir çok alanı etkilemiştir. Zamansal strükture bağlı olan edebiyatta sanat nesnesinin bütünü oluşturarak ard arda gelişler, niteliksel olarak saf süre anlayışını algılamamızı sağlar. Geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada bulunduğu niteliksel saf süre anlayışını benimseyen Ahmet Hamdi Tanpınar Bergson'un bütünsel zaman anlayışına güzel bir örnek teşkil eder. Tanpınar eserlerine zaman ekseninden bakacak olursak aklımıza ilk gelecek eseri adeta Bergson'un süre anlayışını özetler nitelikte olan *Ne içindeyim zamanın* şiiridir:

#### *NE İÇİNDEYİM ZAMANIN*

*Ne içindeyim zamanın,  
Ne de büsbütün dışında;  
Yekpare, geniş bir anın  
Parçalanmaz akışında.*

*Bir garip rüya rengiyle  
Uyuşmuş gibi her şekil,  
Rüzgarda uçan tüy bile  
Benim kadar hafif değil.*

*Başım sükutu öğüten  
Uçsuz bucaksız değirmen;  
İçim muradına ermiş  
Abasız, postsuz bir derviş.*

*Kökü bende bir sarmaşık  
Olmuş dünya sezmekteyim,  
Mavi, masmavi bir ışık  
Ortasında yüzmekteyim.*

Tanpınar'ı sadece bir edebiyatçı olarak tanımlamak yanlış olur. Kültür ve sanat dünyasının her alanında özgün fikirleriyle kalem oynatan bir fikir adamı olan Tanpınar'ın zamansal bir sanat dalı olan müzik üzerine sarf ettiği şu sözler de dikkat çekicidir : *Musiki daima oluş halindedir. Zaman gibi ve onun nizamıyla kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur. (...) Musiki giydirilmiş zamandır. Diğer san'atların hemen*

*hepsinde tabiattan bir şey var. Musiki sadece alır, zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz. Maddesizdir; sestən yani heyecanların en iptidai işaretinden musiki anlayışı, zekasının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcamak tarzıdır. Onun içindir ki değişmesi çok güçtür.*<sup>24</sup>

Müzik, hareket ettiği sürece yaşayan, durduğunda ölen bir sanattır. Bu yönüyle bakıldığında hareket kavramının zamanın algılanması bağlamında kaçınılmaz olduğunu daha net anlarız. Bir anlamda hareketin farkındalığı, zamanı var eden başlıca enstrümandır. Vivaldi'nin Le quattro stgioni “*Dört Mevsim*” adlı dört kemandan oluşan konçertosunda zamanın geçişini İlk bahar, Yaz, Sonbahar ve Kış olarak mevsimler üzerinden tasvir ederken bir yandan da her mevsime özgü, karakteristik ritm anlayışıyla zaman algısının değişimini vurgulamıştır. Vivaldi'nin *Dört Mevsim* konçertosu nasıl farklı ritimlerle mevsimlerin ve dolayısıyla zamanın geçişini kendine has nabız ölçüleriyle bizlere aktarıyorsa, Monet, *Rouen Katedrali* serisindeki çalışmalarıyla benzer bir anlatımı farklı bir üslupla ele almıştır. Monet Rouen Katedral’ni resmettiği bu serisini yılın farklı ayları, farklı günleri ve saatlerinde dolayısıyla ışığın birbirinden farklı onlarca etkisi altında gerçekleştirmiştir. (Resim 2.1.2)

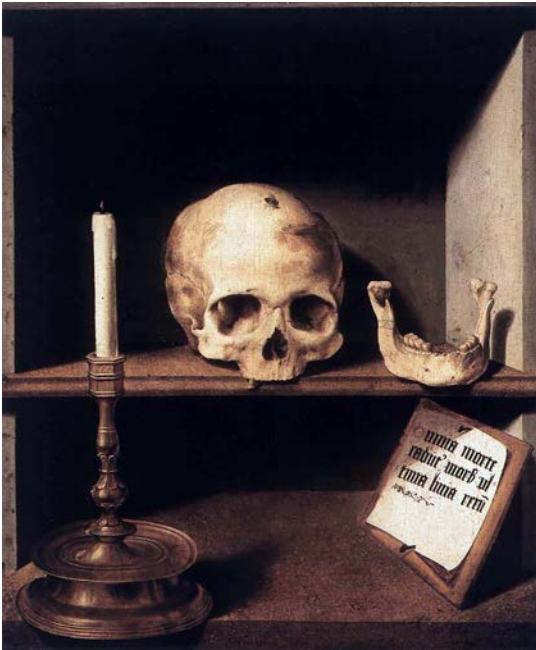


Resim 2.1. 2 Monet, Rouen Katedrali Serisi, 1892-1893

Müzikte zaman olgusu, John Cage gibi XX. yüzyıl avant-garde bestecilerinin ilgilendikleri bir konu olmuştur. Cage 1952 senesinde 4'33" yapıtıyla dört dakika 33 saniyelik bir zaman sürecini sessizliğin sesini duyurma maksadıyla ele aldı. Dönemine göre çığır açan bir yapıt olan 4'33" gerçekleştirildiği mekanlarda mutlak sessizliğin bir süre sonra izleyicilerin kalp atışları, nefes alış verişleri gibi seslerle izleyen topluluğa has bir sese bırakması

<sup>24</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, 37,38.

kaçınılmazdı; ve performe edilen her değişik topluluk karşısında farklı bir sessizliğin sesiyle karşılık bularak zenginleşiyordu. Zaman temalı sanatsal yaklaşımlarda benzer bir örneğe İskandinav ses sanatçısı Leif Inge'nin *9 Beet Stretch* adlı çalışmasında rastlarız. Inge bu çalışmasında Beethoven'ın dokuzuncu senfonisini hiçbir perde oynaması ya da distoriyon müdahalesi yapmadan dijital bir metod kullanarak yirmidört saate yaymıştır.



Resim 2.2. 1 Bartel Bruyn, Vanitas, 1524

## 2.2 Farklı sanat disiplinlerinde zamanın görselleşmesi

Geç Rönesans kültüründe zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde bölünmesi pek de yaygın değildi. *Tarih bir 'yaşam öğretmeni' (Cicero'nun ünlü sözünde olduğu gibi, historia magistra vitae) ve gelecek için örnek ve model hazinesi olarak görülüyordu. Bunun alternatifi ise Leibniz'in formülünde saklıydı: Gelecekteki dünyanın bütünü şimdide saklıdır ve şimdiki dünyada tasarlanır.*<sup>25</sup>

Geç Rönesans dönemi sanatçıları geçici doğada insan tarihinin bir alegorisini görmüşlerdir. Bu dönemde sanatta zamanın temsili alegorik insan

figürlerinden beslenmektedir. Aynı kadraj içinde gençliğe, yaşlılığa, canlılığa ya da ölüme dair figürlerin iç içe geçtiği bütünsel kompozisyonlar hakimdir. Ressam Tiziano'nun 'İnsanlığın Üç Çağı' adlı yapıtı bu tür bir yaklaşımın ünlü bir örneğidir. Bu dönemi takip eden Barok resim sanatının dikkat çeken bir türü olan Vanitas natürmortları (Resim 2.2.1) bizi yaşamın gelip geçiciliği, döngüsellliği ve ölüm üzerine zihinsel bir yolculuğa çıkarır. Fani, geçici, boş anlamlarına gelen 'Vanitas' sözcüğü natürmortlarda karşılaştığımız nesnelere sembolik ifadelerini tanımlar niteliktedir. Bu natürmortların demirbaş elemanları, kafatasları, saatler, halen yanan ya da sönmüş mumlar, solmuş çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler, ortaya saçılmış ziynet eşyaları ve bunun gibi zamanın akıp gidişini, insanın faniliğini ve maddiyatın beyhudeliğini imleyen nesnelere. Vanitas sonsuz döngüsel zaman içinde yer alan sonlu ve çizgisel bir faniliğe sahip olan canlılığın ironisini dillendirirken bazen de estetik bir süzgeçten

<sup>25</sup> Svetlana Boym, Nostaljinin Geleceği, 34



Resim 2.2. 2 Mat Collishaw, Last Meal on Death Row, Texas (Martin Vegas), 2011

geçmiş hayvan leşlerini karşımıza çıkarır. Burada ifade edilmek istenen şey, resmedilen hayvan leşi görüntüsünün ruhumuzda yaratacağı ürpertiden ziyade, sahip olduğu hakikatle birlikte zamanın üzerine kazınmış olduğu sürecin izleridir. Vanitas türü insanlığa dair evrensel sorulara dair oluşu nedeniyle her dönem sanatçıların ilgisini çekmiştir. Günümüz sanatına ait bir örnek olarak Mat Collishaw'ın yapıtını gösterebiliriz. Collishaw'ın, *İdam Öncesi Son Yemek – Texas* ( Last Meal on Death Row, Texas – 2011) (Resim 2.2.2) serisinden *Martin Vegas* adlı bu yapıtı, Amerika'da idam infazı için bekleyen mahkumların son yemek isteklerini 17. yüzyıl Hollanda natürmort etkisiyle paslaşan modern

bir sunumla resmeder. Seriyeye ait olan her bir yapıtın adı, son menüsünü siparişini vermiş, idam sırasını bekleyen mahkumların kendi adlarıyla anılmaktadır.

Modern çağda insanın doğa karşısında geliştirdiği teknolojiler sayesinde zamanı kontrol etme inancı ve hevesi 'yaratılmış' zamanın yerine 'üretmiş' zaman algısını getirmiştir. Teknolojik gelişmelerin gündelik hayatlarımızda bizlere daha fazla zaman kazandıracacağı kurgusu bir bakıma bizleri kendi kuyruğunu yiyen yılan misali kaotik bir girdaba sürüklemiştir.



Resim 2.2. 3 Caspar David Friedrich, Monk in the Snow, 1808

Tıpkı günümüzde hiçbirimizin elinden düşürmediği akıllı cep telefonlarının büyük bir ihtiyaç olduğu inancı gibi; günlük işlerimizde bizlere vakit tasarrufu sağlayacağı propagandalarıyla gözümüz boyanarak inandırıldığımız teknoloji, tam tersine bizleri içinden çıkılmaz bir vakitsizlik ajandasına sürüklüyor.



Modern kent hayatının yarattığı kaotik zaman algısı sanatçılarda doğaya ve pastoral hayata bir kaçış isteği de yaratmıştır. Romantizm akımı, akıl ile hissiyat arasındaki gerilimden doğmuş ve aklın üstünlüğü karşısında melankoli, sezgi ve hayalgücünün değer kaybına karşı çıkan bir düşünce üzerine temellenmiştir. Baudelaire *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabında, Romantizmin bir sanat akımından fazlası, özneliği yüceltmesiyle farklı üslupların beraber aynı çatı altına girebildiği bir hissetme biçimi olduğunun altını çizer. Bu yönüyle romantizm muhalefet olduğu modernite bir yana, tümüyle ‘modern’ bir tavidir. Pratik işlevselliğe tapan yeni düzen içinde kendini yersiz yurtsuz hisseden, kutsallığa, ütopyalara, sonsuzluğa özlem duyan sanatçının kurtuluşu olan romantik düşünce, keşiflere özgü şiirsel bir yalnızlığı, geçmiş ile geleceğin birbirinin içinde eridiği düşleri kovalarken çoğu zaman manzaranın zamansız imgesine sığınır.(Resim 2.2.3) Yaşamın sonsuz döngüsünün sonluların tekrarı üzerinden ele alınışı, modern öncesi dönemde vanitalarda olduğu gibi, farklı zamanlara ait nesnelerin aynı kadrajda bir araya gelişini kullanırken, romantik dönemde bireyin gündelik hayatın matematiksel zamanından kaçışı, nesneyle bütünleşmesiyle, nesnenin biçimini ruhsal bir etkiyle muğlaklaştırmasıyla, deforme etmesiyle görselleşmiştir.

Romantizmin manzarayı ele alışını güzel kavramından öte Edmund Burke’nin ‘yüce’ olarak tanımladığı kavramı göz önüne serer biçimdedir. İzleyiciyi sonsuzluğun verdiği çift kutuplu duyguyla (korku/huzur) gündelik hayatın sığılığında kurtararak sınırsız, zamansız bir aleme çeker. Sanatçının öznel iç dünyasına ait zaman ritmi olduğuna ilişkin anlayış önem kazanır. *Burke, yücelikle ilgili duyguların kaynağının şiddeti, belirsizliği ve sonsuzluğu hissetmek; güzelliği yaratanın ise bunun tersine “biçimin küçüklüğü, pürüzsüzlüğü, yavaş yavaş değişmesi ve zarafeti olduğunu mükemmel bir şekilde saptamıştır. Sempati, kimi zaman pitoresk tekniklerle tanımlanan yüce bir şiddetten doğar*<sup>26</sup> Romantik yaklaşım ve yüce kavramının çift kutuplu yapısı sanatçılar için diğer çağlar boyunca da cazipliğini korumuştur.

Çağın ötesinde bir ressam olan J.M.W. Turner’ın resimlerinde bu etkiyi güçlü bir şekilde hissederiz. Eserlerindeki ıssız mekanlar, uçsuz bucaksız yerler, kompozisyonun yarısını kaplayan engin gökyüzünü ele alış şekli insanın doğa karşısındaki kaderini vurgulayarak herşeyin geçiciliğini tedirgin edici bir şekilde hatırlatır. Döneminin bir çok Empresyonist ressamını da etkileyen Turner, eserlerinde Empresyonist anlayışı aşan lirik bir soyutlamaya ulaşır. Eserlerindeki manzaranın dinginliğine rağmen çağdaşlarının tersine durağan ve romantik

<sup>26</sup> Richard Sennett, Gözün Vicdanı, 122.

peyzaj anlayışını kendine has tekniği ve duygularını katarak doğadaki çatışmayı lirik bir şekilde ortaya koyar. Doğanın döngüsellliğini uçsuz bucaksız alanlarla ustaca harmanlayarak son derece dramatik ve tekinsiz bir düşselliğin izlerini yüzümüze çarpar.



Resim 2.2. 4 J.M.W. Turner, Snow Storm: Steam Boat off a Harbour's Mouth, 1842

Turner'ın *Snow Storm- Steam Boat off a Harbour's Mouth* eseri (Resim 2.2.4), kendisine neden *ışığın ressamı* denildiğini anımsatır niteliktedir. İzleyeni ustaca kurgulanan kompozisyonun ortasına çeken şiirsel bir ışık kullanımı izleyicide adeta ulvi bir etki bırakır. *Bildiğimi değil, gördüğümü yaparım* diyen Turner, kullandığı gri tonları, flulaşmış bir bakış açısı ile insanın doğanın sonsuz düzeni karşısındaki aciz faniliğini, iç zamanını sorgulatarak romantik bir şekilde vurgular. 'Dışarıda' olanı kopyalamak yerine 'içeride' olanı , 'dışarı' taşıyarak *hakiki* olana ulaşmaya çalışan Turner, aradan 170 yıl geçmesine rağmen hala modern olarak görülmektedir.

Romantik manzaraların ucsuz bucaksız perspektifinde bazen yıkıntılar da göze çarpar. Yıkıntı zamanın yıpratıcı etkisini üzerinde taşıyan bazen de tarihsel şiddetin izlerini üzerinde görselleştiren bir imgedir. Mimari, George Simmel'in *The Ruin* (1911) adlı makalesinde

tanımladığı üzere, insanlığın arzuları ve doğanın kanunları arasındaki mücadelenin bir sonucudur. Bu durumda yıkıntı, doğanın bu mücadelede öne geçtiği zamanların görüntüsüdür, doğanın insan üretimi biçimleri zamanın etkisiyle parçalayan, aşındıran, soyan gücü, dokunaklı, şiirsel yeni bir biçim oluşturmaktadır. Rönesanstan itibaren günümüz sanatına kadar devam eden bir tür yıkıntı fetişizminden bahsedilebilir. Tarihsel olaylar sonucunda oluşmuş yıkıntı toplumsal bellekte bir dokudur ve kültürel bir manzara olarak siyasidir. Walter Benjamin'e göre de, Barok dönemde kafatası imgesinin çöküş içindeki doğa olması gibi, modern dönemde de yıkıntı, benzer şekilde insan medeniyetinin beyhudeliğinin, geçici görkemünün simgesidir. Bu düşüncenin ışığında manzaranın kültürel ve siyasi bir hal kazanması aklımıza Anselm Kiefer'in sanatını getirir.

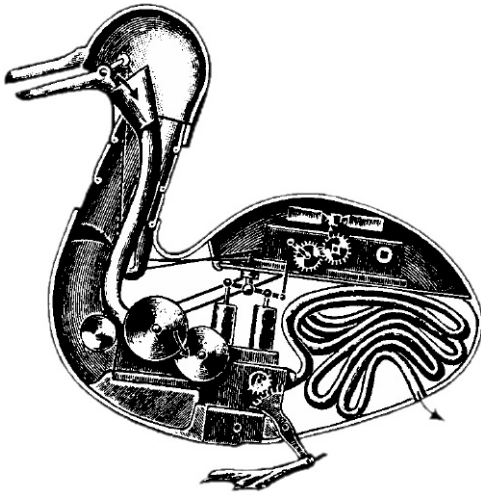
Ülkesinin yakın tarihinin anısını bastırmaktansa onunla yüzleşmeyi seçmiş olan Alman sanatçı Anselm Kiefer'in bazı eserlerinde ucu bucağı belirsiz, sonsuz tarlaları gösteren manzaralar görürüz. Bu manzaralar genellikle siyah, gri ve kahverengi tonlarında, karanlığın hakim olduğu depresif çalışmalardır. Kiefer'in kullandığı kendine has teknik ve aşırı perspektif ile ele aldığı harap manzaralar her ne kadar tarihsel bir süreci imleyen metaforlarla dolu olsa da bu manzaraların ayrıca zamansal bir boyutu da vardır (Resim 2.2.5). Bu manzaralar adeta anılarla yüklüdür. Katmanlar halinde kullandığı boya tabakaları, alabildiğine uzayan perspektif ve işlerin üzerindeki mısırlar adeta zamanın izlerini taşıyan şiirsel oluşumlardır. İşlerinde kullandığı çimento, kül, kum, eritilmiş kurşun, dikenli tel, saman gibi malzemelerin asamblaj mantığıyla oluşturduğu bütünlük, aynı zamanda onlara hareket ve değişim de getirmiştir. Kiefer'in eserlerindeki zengin doku kullanımı ve aşınmışlık geçmişin mührü misali zamanın izlerini taşır. Tıpkı eski nesnelerin sunduğu gibi izleyiciye günlük yaşamdan istemsiz bir zamansal kaçış sunar.



Resim 2.2. 5 Anselm Kiefer, Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht, 2012

Sanat ve bilimin birbirini besleyerek ortaya koyduğu kültür ürünleri, Rönesans döneminde filizlenip daha sonraki dönemde daha da yoğun bir şekilde aklın egemenliği üzerine temellenen Aydınlanma Çağında hız kazanmış ve modern hayatın vitrinini oluşturmuştur. Hızın yüceltilmesi, sanayileşmenin önemini ve hareketin niteliğini tüm tasarımlarda göz önüne serme arzusunun ortaya çıkarmıştır. Bu arzunun XIX. yüzyıldaki yansıması mekanizmanın sergilenmesinin ön planda olduğu ancak estetik niteliği de yüksek olan otomatlar, mekanik müzik kutuları, saat mekanizmaları, yetişkinler için koleksiyon nesnesi türünde hareketli oyuncaklara büyük bir ilgi uyanmasıdır. Durağan görüntülerin izleyicinin önünden film şeridi gibi geçtiği fenakistoskop ve panoramalar, bir XX. yüzyıl icadı olan sinemayı öncüleştirmiştir.

İlk ortaya çıkışları ilkçağlara kadar uzanan bu teknikler sanayileşme çağında yeniden büyük bir iştahla ele alınmıştır. Örneğin tarihi Çin'e dek dayanan ve ağırlık kuvvetiyle hareket eden otomatlar, Aydınlanma çağı otomat ustalarından Fransız Jacques de Vaucanson'un 'Sindiren Ördek' (Resim 2.2.6) adlı amblematic otomat örneğinde olduğu gibi doğal boyutlarında, vak vaklamak, kanatlarını açmak, beslenmek, dışkılamak gibi ördeğin temel yaşamsal fonksiyonlarını taklit edebilen, binden fazla hareketli parçadan oluşan bir otomat örneğine kadar varmıştır. Canlı varlıklara ait fiziksel hareketlerin bir mekanizma sayesinde



Resim 2.2. 6 Jacques de Vaucanson, Digesting Duck, 1738

cansız nesnelere ile görselleştiği, dolayısıyla canlılığın cansızlaştığı ya da cansızın canlandığı fantastik bir dünyaya ait gibi görünen yapılarıyla Freud'a göre *tekinsiz* nesnelere olan otomatlar, modern dönem sanatçıların da geçmişten günümüze ilgisini çekmiştir.

Hal Foster, *Zoraki Güzellik* adlı kitabında, XX.

yüzyıl sanat akımlarından Sürrealizmin,

modernizmin kitleleri büyüleyen parlaltısının altında insanı 'şeyleştiren' yıkıcı yönünü ön plana çıkarmak

için insanın dönüştüğü şey ile lirik bağlantılar kuran psikolojik işlevli nesnelere yöneldiğine dikkat çeker. Freud'un otomatların ölüme dair çocuksu bir kaygı uyandırdığını öne sürmesi yine bu yüzleşme etkisinden olsa gerektir. Sürrealizm, önceki dönemde romantiklerin yaklaşımını hatırlatan bir bakışla, ilerleme olarak sunulan köklü dönüşümün insanın ruhsallığı üzerinde yaptığı tahribatı, işlevini yitirmiş ve yıkıntıya dönüşmüş nesnelere insani metaforlar yükleyerek sunmuştur. Otomatları ele alışında, otomatın çapını aşamayan döngüsel hareketinin modern insan ile yakaladığı lirik bağlantıdan hareketle ortaya çıkan bir eleştiri vardır : *Modern öncesi misalde, makinenin, model aldığı insan (ya da hayvan) bedeninin organik hareketlerini taklit ettiği düşünülürdü (mesela ilk trenin 'demir at' diye tarif edilmesi buradan kalmadır); makine halen ustasına yakışır ve ona itaat eden bir alettir. Modern misalde ise makine model haline gelir; bedense başta mekanik anlamda (XVIII. yüzyıl makine olarak insan modelinde olduğu gibi), sonra da enerjik anlamda (XIX. yüzyılın insan motoru paradigmasında olduğu gibi) onun özelliklerine göre disipline olur; burada işçi giderek makineye benzedikçe, makine ona hükmetmeye başlar ve işçi onun aleti, bir nevi protezi haline gelir.*<sup>27</sup>

Fotoğraf makinesi, sanat alanına ciddi bir hareketlenme getirmiş bir bilimsel buluştur. Özellikle resim sanatının sınırlarının sorgulanmasına neden olan ve hareketin kayıt altına alınmasına olanak sağlayan fotoğraf, genel olarak anı yakalayan, *şimdi*'yi arşivleyen bir sanat dalı olarak görülebilir. Bu bakış açısına göre fotoğrafı, şimdiki zamanın geçmiş ve gelecek arasında yer alan bir köprü ve aynı zamanda birbirinden ayırarak sınır işlevi gördüğünü ileri süren Aristoteles'in zaman anlayışıyla bağdaştırabiliriz. Her ne kadar fotoğraf, çekildiği anı

<sup>27</sup> Hal Foster, *Zoraki Güzellik*, 160.

kusursuz bir şekilde resmetse de, fotoğrafın ve fotoğrafçının anı yakaladığı *şimdi* ile fotoğrafı bir galeride gören izleyicinin *şimdi*'si farklılık göstermektedir. Aslında bu tam olarak Einstein'ın zamanın görelilik kuramıyla ve Bergson'un öznel zaman algısı teorisiyle de örtüşmektedir.

Teknolojik gelişmeler her alanda olduğu gibi fotoğraf sanatında da büyük gelişmelere sebep oldu. Fotoğraf artık sadece anı yakalamaktan kurtulup süreci de gösterebilen imkanlara kavuştu. Günümüz fotoğraf sanatçılarından Michael Wesely tek bir kare fotoğrafa birkaç senenin izlerini kaydetmeyi başarmıştır (Resim 2.2.7). Kendi geliştirdiği özel bir teknik sayesinde yıllarca süren



Resim 2.2. 7 Michael Wesely, 9 Ağustos 2001- 2 Mayıs 2003 Arası Uzun Pozlama, MOMA

pozlama sürelerine sahip Wesely 'nin fotoğrafları, geçmişi ve şimdiyi bir arada barındırarak muhafaza edilmiş tekinsiz süreçle yüzleşmemizi sağlar.



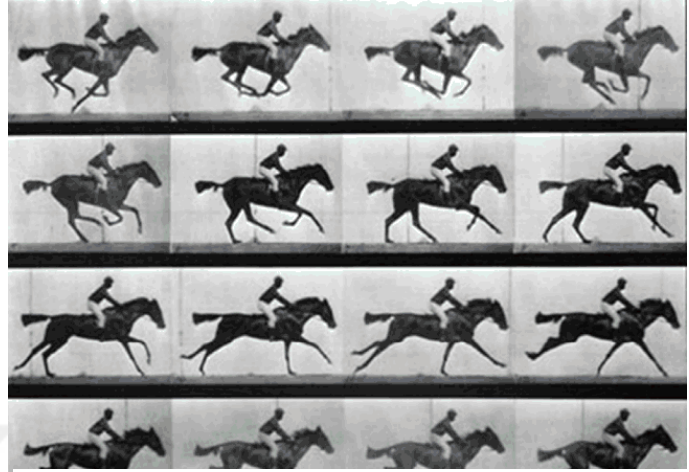
Resim 2.2.8 Anton Giulio Bragaglia, Man playing the double bass, 1911

Hareket tasvirleri ile ilgili önemli

katkılarından biri İtalyan fütüristik fotoğrafının önemli ismi Anton Giulio Bragaglia'nın "fotodinamik" tekniği olmuştur (Resim 2.2.8); Bragaglia'nın açıkladığı gibi: *Fotodinamiklerle, bir mekanla başka bir mekan arasında olanı hatırlayarak, eser insan kimliğini aşıyor ve hareketin aşkın bir fotoğrafı haline geliyor.(...) Şeylerin özünü ararız: saf hareket. Ve biz tüm hareketi görmeyi tercih ediyoruz, çünkü, hareket ile şeyler manevileştiğinde idealleşirler*

*fakat hala gerçeğin güçlü iskeletine derinden sıkıca bağlıdırlar.*<sup>28</sup>

Bragaglia'nın söylemi bize Eadweard Muybridge'nin hareket üzerine yaptığı fotografik çalışmaları anımsatır. Muybridge, 1878 yılında yaptığı çalışmalarda birden fazla kamera kullanarak dönemin çok merak edilen ve üzerine bahisler oynanan, *Bir at dört nala koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?* sorusunun cevabını bulmuştur (Resim 2.2.9). Elde etmiş olduğu *stop motion* fotoğrafları yine kendi üretimi olan ve bilinen ilk film projektör'ü olan *zoopraxiscope* ile animatif bir hale getirmiştir. Bir bakıma sinemanın ilkel halini bulan Muybridge ardından gelen Bragaglia gibi birçok fütürist sanatçıya ilham vermiştir.



Resim 2.2.9 Edward Muybridge, Horse in Motion, 1887



Resim 2.2.10 Andrey Tarkovski, Stalker filminden bir sahne, 1979

20. yüzyıl'ın önemli sinemacılarından Andrey Tarkovski, Auguste Lumiere'in 'Tren Geliyor' adlı filmi üzerine : *Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıkta yeniden yansıtma imkanına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkanına kavuşmuştur. Böylece insana, gerçek zamanın bir kalıbı verilmiş oldu. Artık görülmüş ve kaydedilmiş zaman, uzun bir süre (hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza*

<sup>28</sup> David Oubiña, Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital, 100.

*edilebilecekti.*<sup>29</sup> diyerek zaman kavramının kendisi için önemini vurgular.

Tarkovski film anlayışının temelini zaman kavramını yerleştirir. Şiirsel sinemanın ustalarından olan Tarkovski, maddiyattan çok maneviyata dönük karakterleriyle zaman'ı iç içe harmanlayarak kullanır. Arayış içindeki karakterlerini Modern kent hayatının algılaması zor hızından, bunlatıcı rutin kaotik yapısından kaçıtır. Kırsalın ve doğal olanın kent yaşamının tersine insana duraksama şansı vererek zamanın akışını göstermedeki etkisini kullanır. Tarkovski'ye göre geçmiş, içinde yaşadığımız şimdiki zamandan çok daha sağlam bir zemine oturur; daha gerçek ve süreklidir. Ona göre şimdi, kaybolmaya mahkum, geçicidir ve hakiki etkisini anılarda bulur. Bu bakış açısına göre Tarkovski'nin zaman anlayışıyla Bergson'un zaman anlayışı uyuşmaktadır. *Tarkovski'nin zamanın mühründen anladığı ve anlatmak istediği esas itibarıyla zamanın geçtiği yerlere kendisinden bazı görünen izler bırakmasıdır; yönetmen var olan mührü arar ve gösterir; zorlama bir şekilde kendisi yaratmaya çalışmaz; zamanın büyüleyici izlerini keşfedebilmek için kentten uzaklaşır ve gözleme çok büyük bir önem atfeder.*<sup>30</sup>



Resim 2.2.11 Nuri Bilge Ceylan, Returning Home, 2004

Şehir yaşamlarının koşturmacası içinde yakalamaya çalıştığımız zamanı kırsalda aramanın izlerini Nuri Bilge Ceylan'ın sinemagrofisi içinde de görebiliriz. Tıpkı daha önce bahsi geçen farklı disiplinlerden sanatçılar gibi onun karelerinde de kurmaca zamandan doğanın kadim zamanına pastoral bir kaçış vardır (Resim 2.2.11).

<sup>29</sup> Andrey Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsün Anıt, 48.

<sup>30</sup> Eylem Şevik, Tarkovski'nin Sanat Anlayışı ve Mühürlenmiş Zaman Kavramı Üzerine, 1.



### 3. HEYKELDE HAREKET OLGUSU

#### 3.1 Modernizm Öncesi Heykel Sanatında Hareket

XX.yüzyıla kadar heykel sanatında fiziksel hareketin kullanımından söz edilemez. Hareket, heykelin duygusal içeriğini yansıtacak şekilde, figürün ya da nesnenin estetik açıdan en doygun pozunda yakalanmasının plastik bir dille sunumudur. Bir araya gelen elemanların birbiriyle ilişkisi, hareketlerinin birbirini takibi, anlatımcı bir anlayışın çizgisel bir zaman anlayışı ile görselleşmesi heykelle ait temayı sunar.

Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi* adlı kitabında, Klasik Yunan sanatında heykeltıraşların, beden ile ruhun, biçimsel güzellik ve ruhsal iyiliğin uyumunu ifade eden ideal güzelliğin formunu aradığını belirtir. *Yunan başyapıtlarının temel ve genel özelliği hem duruşta hem de ifadede soylu bir sakinlik ve soylu bir yücelik taşımasıdır. Yüzeyi ne kadar dalgalı olsa da denizin derinlikleri nasıl her zaman hareketsizse, içlerindeki tutkular ne denli güçlü olursa olsun, Yunan yontularının ifadeleri hep sakin ve dengeli bir ruh gösterir.*<sup>31</sup> Heykelle hareket, beden tüm kusurlardan arındırılmış görüntüsünü en gösterişli biçimde ortaya çıkaracak biçimde seçilir. Bu, Avrupa heykel sanatının Rönesans döneminde merakının uyandığı ancak tam olarak XVIII. yüzyıl heykel sanatçılarının canlandırdığı bir yaklaşımdır. Yunan sanatının Helenistik döneminde ise figürlerin hem konu hem de biçim olarak klasik dönemin katı kurallarından sıyrılmaya başladığı görülür. İdeal ve anonim görünümlü üslup çözülmeye, duygu yoğunluğunu yansıtacak daha teatral pozlar seçilmeye başlar, hareketin işlenişini önem kazanır. Konu olarak yüksek erdemlerin taşıyıcısı olan tanrısal figürlerin yanında nadiren de olsa normal boyutlarıyla biçimlendirilmiş sarhoş yaşlı kadın heykeli, pazarcı yaşlı kadın heykeli ve yaşlı çoban gibi figürler de görülür. Mitosları anlatan anlatımcı örneklerden Laokoon Heykeli, Laokoon mitosunun en trajik anını betimler : Vahşet dolu bir ölüm sahnesinin canlandırılışıdır bu (Resim 3.1.1). Mitosa göre, Truvalı rahip Laokoon, Truvalıları, Yunanlıların şehrin girişine bıraktığı, içinde düşman askerlerinin gizlendiği tahta atı vatanlarına

<sup>31</sup> Eco Umberto, *Güzelliğin Tarihi*, Çev:Ali Cevat Akkoyunlu, 47.



Resim 3.1. 1 Hagesander-Athenodoros-Polydorus, Laokoon Heykel Grubu, M.Ö. 42-20

sokmamaları konusunda uyardığı için Truva düşmanı tanrıları çok kızdırır. Bu tanrıların gazabıyla gönderilen deniz yılanları, Laokoon ve oğullarını öldürür. Yaşanan vahşet dolu anın heykel diliyle betimlenişinin izleyiciye verdiği haz, Aristoteles'in *Poetika* adlı çalışmasında belirttiği gibi, gerçekliği ile yüz yüze kalınmak istenmeyecek bir durumun sanatçının dehasıyla estetik bir süzgeçten geçtikten sonra sunulmasıyla alakalıdır. Umberto Eco, Yunan sanatının güzellik anlayışının en kusursuz ifadesini hareketli bir parçanın dengeye ve ahenge

kavuştuğu, anlatım sadeliğinin ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerde bulunduğunu belirtirken Laokoon heykelinde bu kuralın yıkıldığından da bahseder. Heykeltraşın dinamik ve dramatik anlatımı, sadeliğe yer bırakmamıştır. Heykelde hareket, hikayenin tüm şiddetini yansıtmak adına en teatral halindedir. *Sanki birbirlerini dengede tutar gibi çekilen acı ve ruhun yüceliği vücuda eşit ölçüde dağıtılmış*<sup>32</sup> diye tanımlıyor Eco bu kompozisyonun verdiği etkiyi.

Ortaçağa gelindiğinde Avrupa'da Hristiyanlığın kültür dünyası üzerindeki hükümdarlığı heykel sanatının mimariye bağlı olarak varolmasına neden olur. Kilise mimarisine verilen ağırlık, heykeli kilise süslemelerinde kullanılan, dini hikayelere ait figürleri betimleyen bir alana hapseder. Romanesk dönem ve onu takip eden Gotik dönem boyunca heykeltraşlar, izleyiciyi kutsal olana, öte dünyaya, Tanrının sonsuz ve zamansız mekanına özendirmek, ona layık olmaya yöneltmek için yapılan mimari eserlerin ideolojik işlevine dahil olan yapıtlar üretir. Figürlerde hareket, hikayeye ait sahneyi izleyiciye hissettirmeyi mümkün kılacak kadar vardır.

Rönesans döneminde ise kilisenin gücünün sarsılması ve kentli burjuvazinin dünya

<sup>32</sup> Eco Umberto, a.g.k., 47.

görüştürme gücü kazanmasıyla sanat ve sanatçıya yaklaşım kökten değişir. Heykel mimariden bağımsızlaşmaya başlar ve figürlerde doğa gözlemlerine bağlı kalırsa da sanatsal ifadenin yararına yeni biçimler denenir. Rönesans ayrıca ikonik bir örnek olarak Leonardo da Vinci'nin yaratıcı kimliğinde görülebileceği gibi sanatsal ve bilimsel arayışların birbiriyle konuştuğu bir dönem olmuştur. Da Vinci'nin tarihin ilk uçan makinesi arayışı ve farklı alet tasarımları yapması, dönemin özgürleşen dehaya imkan tanıyan yapısını anlamak için yeterlidir.

Rönesansta felsefe anlamında bazı kırılmaların ayak sesleri duyulmaya başlasa da sanatsal anlamda modernizme kadar heykel temalarında ve hareket ile olan biçimsel serüveninde köklü bir kırılma yaşanmış denemez. Figüratif ağırlıklı heykel sanatı, kompozisyonlarda hareketin daha abartılı ve daha durağan olduğu farklı akımların birbirini takibi ile Romantizme kadar devam edecektir. Ancak ışığın ve perspektifin kullanımına olan alakanın bu dönemde heykelle kattığı hareketten söz etmek gerekir. Rönesansın görünürde antikçağ sanatına sadık kalan soylu bir sakinliğe sahip kompozisyonları, ona muhalefet eden teatral kompozisyonlarıyla Barok heykel sanatını doğurduğunda, Rönesansın ışık oyunları, bu dönemde adeta kutsanır. Resim düzleminin iki boyutlu yapısında dahi üç boyut yakalama yanılması veren bu keskin ışık gölge kullanımı ressam Caravaggio ile beraber *Tenebroso* olarak anılır. Aynı dönem heykeltıraş Bernini, bu ışık oyununu, heykel kompozisyonunun sahne yaratma olanaklarını sonuna kadar



Resim 3.1. 2 Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, 1647-1652

kullanarak *Azize Theresa'nın Vecdi* (1647-52) adlı heykelinde harekete dönüştürür (Resim 3.1.2): Heykel öyle tasarlanmıştır ki, Roma'da bulunan Cornaro Şapel'inde figür kompozisyonunun arka fonunu oluşturan yıldızlı bronzdan yapılmış ışın formu, altanın üzerindeki bir pencereden üzerine düşen gün ışığında titreşmektedir. Böylece doğal ışık, dramatik sahnede plastik eleman işlevi görür. Sanatçının kurguladığı

bu 'tanrısal kendinden geçiş' sahnesinde, temasına da uygun düşen bu ışık kullanımı yanı sıra kumaş drapelinin keskinliği ve nişlerin gölgeleri dahi bir fon olmaktan çıkarak hareket oyununa katılmıştır.

Sanat tarihçi Wöflin'e göre Rönesans sanatçısı Michelangelo'da ışık ve gölge kullanımı kurallara bağlı sınırlı plastik değerler iken, *Bernini'de bunlar sınırsız alemindedirler, sanki artık belirli hiçbir şekle ait değillermiş gibi, çekimden kurtulmuş bir eleman gibi yüzeyler ve kıvrımları üzerinden çılgın bir oyunla koşar dururlar. Son söz nesnel olguda değil etkidedir.*<sup>33</sup>

XVIII. yüzyılda Aydınlanma çağıının evrensel değerleriyle beslenmiş Neo-klasik akım ise dini hikayelerin zamansız sahnelerine ağırlık verip dönemin ruhunu yansıtacak güncel kahramanlık hikayelerinden uzaklaşmış gözüken Barok sanatın biçimsel anlatımını aşırı bulmuş ve yeniden antikçağın sembolik figürlerine dönmüştür. Mitolojiye ait figürler ve arkeolojik motifler dönemin güncel ideolojisince sahiplenilmektedir, her zamanlı imgeler olmaları mevcut düşüncenin sağlamlığı açısından propaganda etkisi taşımaktadır. Heykeltraşlar, devrim yıllarında kendilerini kültürün ve siyasi başarının zirvede olduğu Yunanlılar ve Romalılar ile özdeşleştiren politik figürlerin heykellerini o dönemin heykel anlayışıyla sentezlenmiş bir anlayışla yapmaktadırlar. Heykel tarihinde ilk defa sembolik özdeşleşme biçimsel olarak da melezini yaratmakta, nü heykel mitolojik değerlere dair bir metafor olarak ortaya çıkmaktadır. Mitolojik kahramanlar ile bütünleşmiş aristokrat heykelleri, zamanda bir yolculuk yaratır. Bu konuda akla Antoni Canova'nın Napoleon'u elinde zafer heykelciği ve kartallı asa ile Mars görünümünde betimlediği nü heykeli ve Venüs pozunda gerçekleştirdiği Pauline Borghese Bonaparte heykeli gelir. İki farklı zaman dilimine ait iki imge, aynı form üzerinde katmanlanarak izleyicinin zihninde bir zaman koridoru yaratmaktadır.

Sanatta modernizm, kabul görmüş bir düşünceye göre Romantizm ile başlar, Empresyonizm ile taçlanır. Heykelde bu akımların etkileri resme göre daha zor tanımlanır. Bu dönemde biçimsel yeniliklere hız veren en önemli durum tema serbestliğidir. Sanatçının iç gözlemi ile kendi varlığı üzerine düşüncüsü, iç dünyasının dış dünyanın görümleri üzerinde ağır basması doğa nesnesinin biçiminde dönüşüme neden olur. Rosalind Krauss *Mekana Yayılan Heykel* adlı makalesinde heykeli mekanın boyunduruğundan kurtarması ve harekete şiirsel bir özgürlük kazandırmasını nedeniyle Rodin'i modern heykel tarihinin başında konumlandırır. Rodin ve Medardo Rosso heykelin modern anlayışa geçişine imza atan sanatçılardır.

<sup>33</sup> Heinrich Wöflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, 78.



Resim 3.1.3 Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1905

Rodin'in form üzerinde çoğalttığı ışık planlarının bedenini konturlarını yumuşattığı plastik dili ve Medardo Rosso'nun heykellerinde akan ve eriyen hissi veren form anlayışı anın ve akışın biçimi hissi verir. Yarım bırakılmış gibi duran 'Yürüyen Adam' heykeliyle (Resim 3.1.3) Rodin bedenini olağan hareketlerini sanatının konusu yapacağını gösterir ve dönemin ressamlarının ışık ve renk duyularını yakalamaya çalışması gibi heykelde de bir anın görüntüsünü maddeye geçirmeyi dener. Bitmemiş gibi görünen heykelleriyle, bütün – parça ilişkisine getirdiği yeni yaklaşımla fragmanı da bütün bir eser formuna sokmasıyla geleneksel

heykel anlayışını terkettiğini ilan eder. Yürüyen adam heykeli 1879'da Vaftizci Yahya heykelinin etüdüken, sonradan iki metre boy yüksekliğinde bir sütun üzerinde 1907 Salonunda özgün bir heykel olarak yer alır. Rodin'in figür formuna getirdiği yeniliğin çarpıcı bir örneği de 'Miğfer Yapımcısının Bir Zamanlar Güzel Karısı' adını verdiği heykeldir (Resim 3.1.4). Zamanın etkilerini, yılların doğayı dönüştürerek akıp gidişini beden formunun plastik bir ritim içinde akış halindeki form yapısıyla yansıtan Rodin, figürün pozu, biçimsel üslubu, dokusu ve heykelin adıyla zamanı üzerinde taşıyan bir yapı kurmuştur.



Resim 3.1.4 Auguste Rodin, Miğfer Yapımcısının Bir Zamanlar Güzel Karısı, 1887

### 3.2 XX. Yüzyıl Heykel Sanatında Hareket

XX. yüzyılın yaşamın tüm alanlarına getirdiği köklü değişim, sanatta da özellikle hız ve hareketin temsili açısından yenilikçi biçimler deneyen akımlar doğurmuştur. Mekanik dönüşüme kayıtsız kalmayan sanatçı için nesne artık görüldüğü gibi değil öznel bakışı altında dönüşen, alışılmış biçimsel düzenini terkederek parçalara ayrılan ve yeniden kurgulanan bir imgedir.

Gündelik hayatın akışındaki gözle görülür hızlanma, parçalı yapı, üretim ve tüketim hızı; doğal olarak zaman, mekan, hareket, ışık ve sesin doğası ve bunların yarattığı algılar ile ilgili sanat, bilim ve felsefe araştırmalarının birbiriyle bağlantılar kurduğu teorik bir hareketlilik de başlatmıştır. 1890'larda Louis Lumiere'in hareketli görüntülerin kaydını ve tekrar oynatılmasını mümkün kılan sinema sanatının müjdecisi Cinematographe'ı bulması ve 1930'larda Harold H. Edgerton'un yüksek yoğunluklu flaş kullanımına uyumlu kamera kapağı üretmesi gibi gelişmeler plastik sanatlara da hız ve hareketin temsili konusunda yeni bir kulvar açmıştır. Sinemanın ve fotoğrafın yarattığı görsel imkanlar, filozof Henri Bergson'un algı ve bilinç öznelliğinde zaman ve süre konulu bu dönem çalışmalarına ilham olmuş, örnekleme imkanı vermiştir. Bergson'un *Matter and Memory* (1896) ve *Creative Evolution* (1907) adlı çalışmaları, resim heykel alanında özellikle Kübizm ve Fütürizm çatısı altında üreten sanatçıları etkileyen ve üretimlerinin teorik altyapısını besleyen felsefi metinler olmuşlardır. İlk olarak Kübist bazı sanatçıların heykelde buluntu nesnelere kullanması, hazır malzemenin sanatın alanına girdiğini ilan etmiştir. Hazır malzemenin kendi dili, zamanı, dokusu vardır. Heykelin kompozisyonu içinde eş zamanlı olarak bulunarak zamansal ve mekânsal bir karmaşa yaratmakta, durağan bir nesnede zihinsel bir hareket yaratmaktadır.

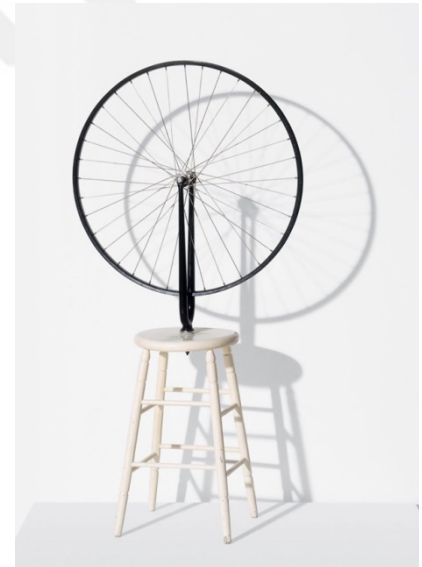


Resim 3.2. 1 Boccioni, Şişenin Boşlukta Gelişimi, 1912



Resim 3.2. 3 Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı, 1919

Fütürizm, endüstriyel dönüşümü adeta kutsayan, sanatın ve diğer tüm alanların klasik öğretileri terkedip, yıkıp, bu yeni makine ve hız çağını yakalaması gerektiğini savunan bir sanatsal harekettir. Fütürizm için Umberto Eco, *biçim işlevi izler* düşüncesinin doğduğu bu zamanlarda akımın kuramcısı şair Marinetti'nin bir yarış arabasını Samothrake Nike'sinden daha güzel bulduğunu manifestoda ilan etmesi üzerine, makine estetiğinin doğduğunu söyler. Heykelde form anlayışını, durağan nesnede hareket yanılması en yüksek biçimde verecek şekilde parçalı ve dinamik plan düzlemleri üzerine temellendirir. Fütürizm, teorisini, nesnelere zaman ve hıza bağlı daimi değişim ve oluş halinde olduğu bir evrenin yeniden inşası olarak sunar. Buna karşın, fütürizmin teorik yapısının başarısının heykel alanında beklenen doygunluğa eriştiğini söyleyemeyiz. Son derece saldırgan bir biçimde geçmişin sanat değerlerinin terkedilmesinin ve müze gibi kurumların yıkılmasının gerekliliğinden bahseden manifestolarında, özellikle üstünde durdukları, objenin kendisinden çok hareket ve dinamizmine önem veren fütürist heykel anlayışından dönemin teknolojik gelişmelerine daha uygun olan kinetik eserler ortaya konması beklenirdi. Bu anlayışın bir örneği olarak Boccioni'nin *Şişenin Boşlukta Gelişimi*, 1912 adlı heykeli gösterilebilir (Resim 3.2.1). Sanatçı, şişe gibi kendi formu simetrik bir yapıya sahip bir nesneyi, izleyicinin algısında süreklilik yaratmak isteyerek, bakışının bir noktada sabit kalmasını engelleyen parçalı planlarla çepeçevre dönen bir plastik dille ele almıştır. Geçen zamanın görselleşmesini, hareketin bu şekilde birbirini takip eden, bakışı heykelin çevresinde döndüren yönlerde sahip parçalamalar kullanarak mümkün kılmıştır.

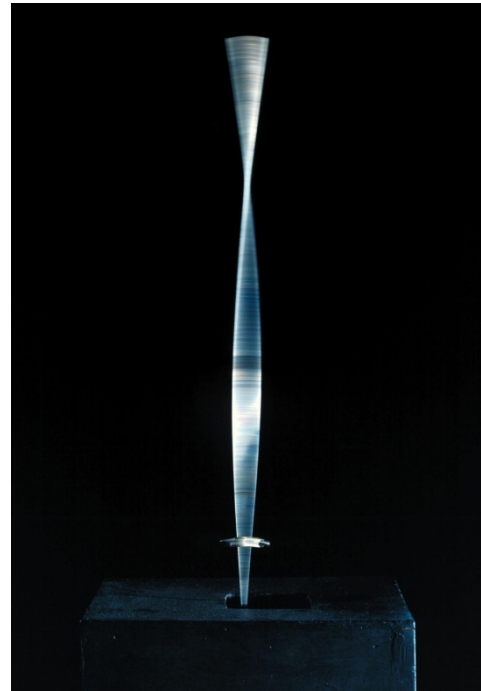


Resim 3.2. 1 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

Kübist ve fütürist yaklaşımlar, izleyiciyi hareketi ve zamanı düşünmeye sevkeden estetik bir deneyime davet ederken, XX. yüzyıl başı sanatsal yaklaşımları içinde

Konstrüktivizm ve Dadaizm fiziksel hareketin heykelde kullanımını öncülerler. Duchamp'ın hazır malzeme deneyimi ile doğrudan sanat nesnesinin içine dahil olan hareket, Konstrüktivizm akımını benimsemiş sanatçıların farklı arayışları ile heykel sanatının bir ögesi haline gelmiştir. Duchamp'ın sanat yapıtında hareket arayışı, *Nude Descending a Staircase (1912)* gibi fütürist etkideki resim çalışması ile sınırlı kalmamış ve 1913'de *Bicycle Wheel* adlı heykeli ortaya çıkarmıştır (Resim 3.2.2). Tabure üzerine yerleştirilmiş bisiklet tekerleği, izleyicinin dokunmasıyla hareket kazanır. 1920 tarihli *Rotary Glass Plates* adlı yapıtında hareket ile beraber oluşan optik etkinin de önemi ortaya çıkar. Bir elektrik motoruyla çalışan bir milin üzerine monte edilen beş adet boyalı cam disk, alet yüksek hızda döndüğünde tek bir düzlemde eşmerkezli daireler yanılması oluşturur.

Konstrüktivistlerin mimari iskeletlere benzer form anlayışı, heykele biçimsel yaklaşımlarının evrenin matematiksel estetiğine dönük olmasından kaynaklanır. Tatlin, mekanların köşelerini ve boşluklarını kullanan ve metal ipler, teller, ahşap ve cam parçalar kullandığı kontr-rölyefleri ile konstrüktivizmin plastik dilini kütle hacmi kadar boşluğun da hacmini kullanan bir yapıya çeker. 1919'da Rus devriminin amblematic bir sembolü olarak düşlediği *III. Enternasyonal Anıtı* (Resim 3.2.3), yapımı gerçekleşmemiş olsa da tasarımıyla heykel tarihi için bir başyapıttır. 400 metre yüksekliğinde olması planlanan kule formu anıt, gün, ay ve yılı temsil edecek spiral parçaların bu süreler içinde üç kademeli olarak kendi eksenlerinde dönmesi ile hareketli bir yapıya sahip olacaktı. Tatlin'in ardından Naum Gabo ve Anton Pevsner kardeşler kapalı kütle yapısı yerine boşluk, ışık, hareket arayışında yapıtlar üretirler. 'Hareketli Heykel' tanımı ilk defa Gabo ve Pevsner kardeşler tarafından kullanılır. Manifestolarında belirttikleri gibi onlar için çağın sanatında en önemli unsur hareketli ritimlerdir. Gabo, zaman ve hareketi saydamlık, ışık, titreşim gibi öğelerle yansıttığı heykellerinin dışında 1920 tarihli *Potansiyel Hareketli Hacim* adlı yapıtında (Resim 3.2.4) elektrik motoruna dikey olarak bağlı çelik bir çubuğun motorun vasıtasıyla yarattığı döngüsel hareketle oluşan



Resim 3.2.4 Naum Gabo, Potansiyel Hareketli Hacim, 1920





Resim 3.2.5 Alexander Calder, Kırmızı ve Mavi Noktalı Anten, 1953

sanal bir hacmi görselleştirir. Bu yapının ‘gerçekleşmesi’ tamamen motorun harekete geçirilmesine bağlıdır, hareket eserin formunun zorunlu bir ögesidir. Aynı dönem sanatçılarından De Stijl akımı etkisinde değerlendirilen Laszlo Moholy-Nagy’nin, 1930 tarihli *Sahne İçin Işıklandırma* adlı heykeli, hareket halinde üç farklı düzlemde oluşmuş bir yapıdadır. Bu düzlemler eş zamanlı olarak dikey, yatay, dalgalı şekilde

hareket ederler. Farklı renklere yüzlerce ampülün eşlik ettiği bu karmaşık hareket, karanlık bir ortamda yarattığı ışık ve gölge oyunları ile tüm mekanı baştan yaratan bir etki bırakır.

1930’ların başlarında, Alexander Calder’in hareketli heykelleri Paris ve New York’ta sergilenmeye başlar. Alexander Calder, çağdaşı Giacometti gibi bir çerçevede asılı duran nesnelere potansiyel hareketi ile yetinmez, öncelikli amacı hareketi görselleştirmek olan heykeller üretir. Bunda kuşkusuz mühendis olarak yetişmesinin payı vardır. Calder, heykellerinde, soyut parçaların bir araya gelişini oluşturduğu esnek ve hafif kompozisyonlarında denge kurmayı esas alır ve sallanma hareketini kullanır (Resim 3.2.5).

### 3.3 1960 Sonrası Heykel Sanatında Hareket

Heykel sanatında fiziksel hareketin kullanılmaya başlandığı bu ilk dönem çalışmalar 1960’larda hız kazanarak fiziksel hareketin, sanat eserinin algılanmasında vazgeçilmez bir unsur olduğu yeni bir sanatsal üretim biçimi oluşturmuştur. 1960 sonrası heykelinde; optik yanılsama ile oluşan hareketi, doğal hareketlerin heykelle etkisini, heykelde izleyicinin kattığı hareketi ve makine hareketini kullanan farklı yaklaşımlar yer almıştır.

Postmodern olarak tanımlanan dönem, 1960’larda tarih, sosyoloji, antropoloji ve dil gibi alanların politik eleştirel süzgeçten geçen yeni yaklaşımlarla, modernist Batı düşüncesini

parçalamaya başladığı dönemdir. Merkeziliği reddeden ve yoruma dayalı parçalı düşüncelerin bütünlüğünden oluşan postmodern dönem, elektronik iletişim ağlarının bilgi edinme ve haberleşme konusunda yarattığı hız ile çok sesli bir ortam yaratmıştır. Farklı kimlikler görünür olmuş, kendi sosyo-kültürel alanlarını yaratmış, totaliter kuramların güvenilirliği sarsılmıştır. Bu etki, 1960 sonrası sanat alanında yaşanan eş zamanlı biçimsel çeşitliliğin de temelidir. Umberto Eco, *bu hoşgörü bolluğunun, eksiksiz bağdaştırmacılığın ve 'Güzelliğin' önüne geçilemez mutlak çoktanrılılığının karşısında teslim olmaktan başka yapacak şey olmadığını*<sup>34</sup> söyler. Bu durum heykel sanatında hareket bağlamında ele alındığında farklı yaklaşımlar görülür : Sanat eserinin üretilme sürecinde doğa etkilerini kullanan ve rastlantısallığın yarattığı etkiyi de esere katan yaklaşımlar, modernizmden devreden bir yaklaşımla makine destekli hareketi kullanan yaklaşımlar ve izleyicinin müdahalesi ile oluşan hareket ile tamamlanan heykeller tasarlanan yaklaşımlar. Bu aşamada postmodern dönemde heykelde hareket unsurunun katettiği yolu, sanat akımlarının muğlak üslupları yerine sanatçıların öznel arayışları üzerinden takip etmek daha yararlı olacaktır.

İlk olarak, 1950- 1960 yılları arasında Avrupa ve Amerika'daki sanatçıların ışık, gölge oyunları yaratan deneysel çalışmaları akla gelir. 1955 yılında Londra ve Paris'te düzenlenen ve heykellerinde hareketin çeşitli biçimlerini kullanan sanatçıları bir araya getiren iki önemli sergi, 'Hareketli (Kinetik) Heykel' kavramının farklı üsluplardan sanatçıları aynı çatı altında birleştiren büyük bir hareket olduğunu ilan etmiştir. Bunlardan Londra'da Institute of Contemporary Arts'da düzenlenen 'Man Machine and Motion' adlı sergiye Duchamp, Calder, Vasarely, P.Bury, J. Soto, Jean Tinguely gibi sanatçılar katılmıştır. Yine Paris'te düzenlenen 'Le Mouvement' adlı sergi de ayrıca Vasarely ve Hulthen'in 'Yellow Manifesto' adını verdikleri manifestoyu sundukları yerdir.

---

<sup>34</sup> Eco, Umberto, a.g.k., 428.

Hareket yaratmak amacıyla optik yanılsamayı kullanan sanatçılardan Victor Vasarely, izleyicinin hareketi ile eş zamanlı şekilde hareket ediyor hissi yaratan soyut düzenlemelerinde iç içe geçmiş geometrik biçimlerin kompozisyonunu kullanır. Bu biçimlerdeki renk geçişleri ve boyut farklılıkları gözün algısına yaptığı etkiyle sabit duran kadrajda hareketli bir nesne varmış hissi yaratır. Bir diğer sanatçı Rafael Soto ise, *Penetrables* adını verdiği seride, optik yanılsamayı yerleştirmeyeyle birleştirerek izleyicinin hareketini de katar. İzleyici içine girebildiği



Resim 3.3. 2 Jesus Rafael Soto, Blue Penetrables, 1999

bu devasa ölçülerde, farklı uzunluklarda naylon ipliklerin tepe noktasından asılı olarak geometrik mekanlar oluşturduğu yapılarda hem titreşimi ve optik yanılsamaları deneyimler hem de harekete şekil vermiştir (Resim 3.3.1).

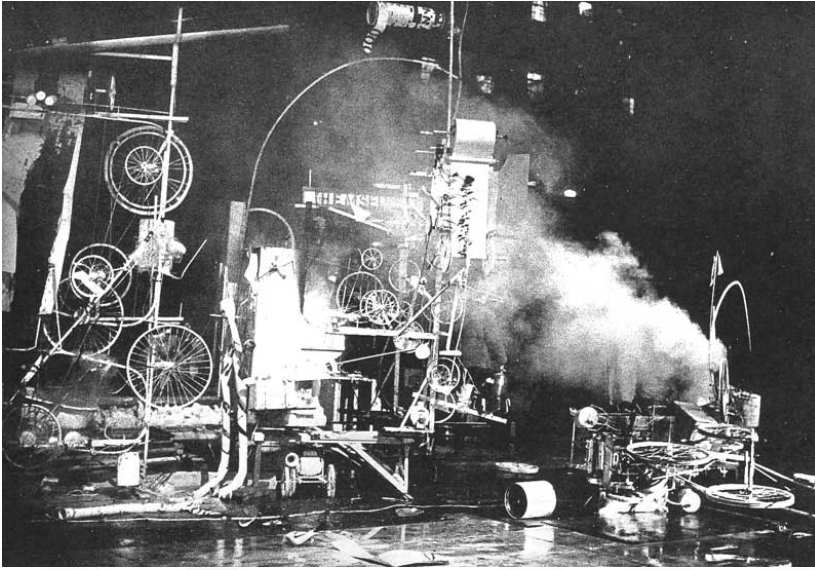
Adı 1959 yılında İtalya’da kurulan T Grubu ile anılan sanatçı Davide Boriani, geleneksel ve deneysel teknikleri bir arada kullandığı yapıtlarına mıknatıs kullanarak zamanı ve değişimi anlık görüntülerle sergileyen bir hareket

katmıştır. Onun kadrajlarında ‘manzara’ asla sabit değildir, izleyicinin hamlesiyle her an



Resim 3.3. 1 Davide Boriani, Superfici Magnetiche, 1960-1962

değişen ve yeniden oluşan bir sonuç çıkar. İzleyicinin sanat yapıtının merkezinde yer aldığı bu interaktif peysajlarından ilkini 1964 yılında Paris’te sergilemiş, bu seriye ait heykellerine 1985 yılına kadar çeşitlendirerek devam etmiştir. Boriani, *Superfici Magnetiche* adını verdiği yapıtında, pleksiglas bir çerçevenin içinde demir tozunun mıknatıs hareketi sayesinde yer değiştirerek devamlı yeni minyatür



Resim 3.3. 3 Jean Tinguely, Hommage to N.Y, 1960

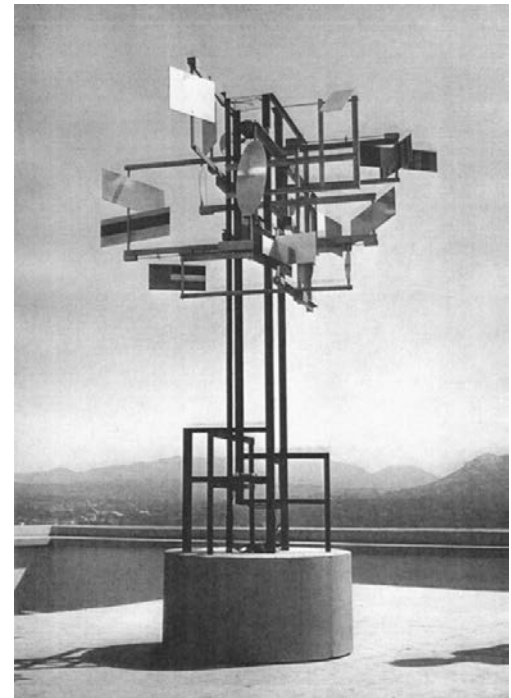
peysajlar yaratan bir kurgu oluşturmuştur (Resim 3.3.2).

Sanatçı Jean

Tinguely'nin makine ile onun hareketini heykelde kullanmaktan öte içerik olarak da bir bağı vardır. Tinguely için makine, yüzyılın ilk yarısında Fütüristler için olduğu gibi

doğrudan bir temadır, ancak Tinguely'nin makineye yaklaşımı biçimsel kurgularından görülebileceği gibi fütüristlerdeki gibi bir kutsama içermez, aksine onun distopik öngörülerinin ifadeye döküldüğü bir biçim olur. Motor hareketiyle mekanda çeşitli optik hareketler üreten ilk çalışmalarından sonra, meşhur yapıtı *Homage to N.Y* (1960) gibi heykellerinde *kendilerinin benzerlerini oluşturan, birbirlerini yutan, çalışan ya da grev yapan, sanat eserleri yaratan, intihar eden, doğaçlama müzik yapan, sinir krizleri geçiren*<sup>35</sup> makineler üreterek, insan üretimi makinelere insana ait eylemler yani psikolojik bir metafor yüklemiştir. 'Homage To N.Y (N. York'a Saygı)' 1960 yılında, çalıştırıldığında 27 dakika süresince değişik sesler ve dumanlar çıkararak hareket edip sonunda kendi kendini imha eden bir makine olarak tasarlanmış ve New York Modern Sanatlar müzesinin bahçesine yerleştirilmiştir (Resim 3.3.3). Karmaşık mekanik yapısında, yangın söndürücüden piyanoya, testerelerden şişelere kadar bir çok farklı nesne bir bütün içerisine yerleştirilmiştir.

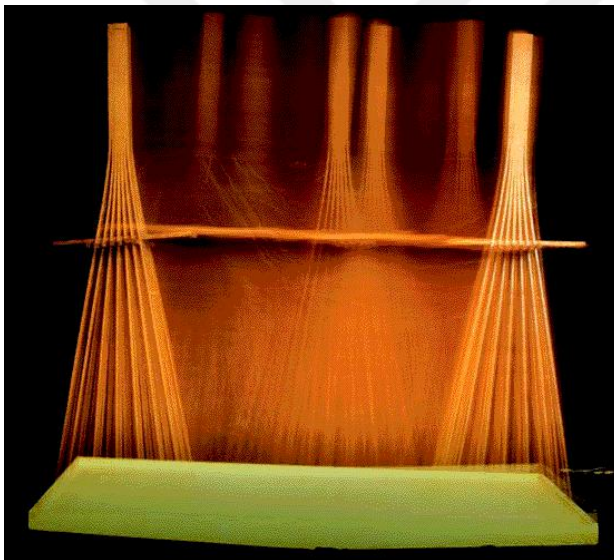
Sanatçılar yeni teknolojileri kendi biçimleri ile harmanlayarak kullanır. Siberetik ve robotik terimleri 60'lı yıllarda heykel sanatında duyulmaya başlar.



Resim 3.3. 4 Nicolas Schöffer, CYSP, 1956

<sup>35</sup> Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, 245.

Sibernetik, makineli sistemlerle canlı organizmaların ilişkilendirilmesi olarak kısaca tanımlanabilir. Sanatçı Nicolas Schöffer, boşluk ve hareketin yarattığı optik olanakları araştırdığı ilk çalışmalarına *spatiodinamik* (boşluk dinamiği) adını vermiştir. Bu çalışmalarda farklı boyut ve formlarda metal parçalar, pleksiglas plakalar vb. malzemeler monte edilmiş metal konstrüksiyonlar insan gücü ya da motorla hareket ettirilerek çoklu yanılsamalar yaratır. Schöffer'in sibernetik yapıtları, konstrüktivizme ve kübist-fütürizme ait biçimsel yapılara ait dinamik potansiyeli düşledikleri fiziksel harekete kavuşturmuştur : Schöffer'in elektronik firması Philips ile işbirliği içinde gerçekleştirdiği 1959 tarihli CYSP adlı yapıtı, kaideye yerleştirilmiş elektronik bir beyin tarafından yönetilen bir konstrüksiyondur. Sibernetik/ Spatiodinamik olarak tanımlanan bu yapıtta, sensörler ve motorlar vasıtasıyla ses ve harekete göre şekil değiştiren konstrüksiyon, izleyiciye de rol verir (Resim 3.3.4).



Resim 3.3. 5 İlhan Koman, Derviş, 1970

Türkiye heykel sanatının önemli isimlerinden İlhan Koman, heykelde hareket bağlamında önemli yapıtlar üretmiş bir sanatçıdır. Koman, genel olarak konstrüktivist bir biçimsel geleneği benimseyen heykellerinde geometrik yalınlığa sahip öğelerin düzenlenişi ile plastik bir ritim oluşturmuştur. Abidin Dino, bir yazısında<sup>36</sup> simyacıya benzettiği İlhan Koman'ın, heykellerinde dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak, ölümün yataylık

eğilimine sürekli meydan okuduğunu ve yer çekimi yasasıyla kıyasıya çekiştiğini söyler.

Rüzgar ve merkez kaç kuvveti arasındaki dengenin yarattığı hareketi kullandığı *Rotor* adlı heykellerinden başka, ahşap malzemenin esnekliği ile yürüme hissi veren 1970 tarihli *Derviş* adlı heykeli de hareketi heykele katmasının özgün bir örneğidir (Resim 3.1.4). Koman bu heykeli şöyle anlatır : *Hafif bir itme sonucunda hareket etmeye başlarlar. Burada da tahtanın esnekliğinden gelen bütün avantajları kullanıyorum. Bu heykellere 'yürüme' yeteneğini ve yapılarındaki tahtaların her birinin bağımsız hareket edebilmesi özelliğini kazandırdığımdan*

<sup>36</sup> Abidin Dino, Kim Bu İlhan Koman, Milliyet Sanat Dergisi, Ocak 1987

*beri, tahtanın esnekliği benim için birbirinden bağımsız parçalara sahip olmasından kaynaklanmaktadır.*<sup>37</sup>

Theo Jansen, günümüz sanatında heykelde rüzgarın hareketini kullanan bir sanatçıdır. Jansen, plastik boru, pet şişeler ve yelken kullanarak ürettiği heykelleri ‘hayvan’ olarak tanımlar. İskeletimsi bir yapıya sahip olan bu heykeller, rüzgarın hareketinden ve rüzgar sayesinde elde edilen elektrikten faydalanır ve *yürürler*. Bu yürüyüş, pet şişelerin içine hava pompalanmasıyla yelken biçimli kanatların hareket etmesi ve bunun sonucunda bacak formunu andıran ince plastik boruların da ilerlemesiyle oluşur. Jansen’in hayvanları, deniz kıyıları boyunca yürür, dinlenir, farklı yönlerde yola devam eder ve bu şekilde sanatçının onlar için



Resim 3.3. 6 Theo Jansen, 28 Animaris Percipere Rectus, 2005

kendinden bağımsız ‘tek başına hayatta kalabilecek canlılar’ olarak düşlediği duyguyu ve görüntüyü verir. Burada ilginç olan, heykelin mekanda sabit olup hareket eden öğelere sahip olmayışı, tüm kütlenin yer değiştirerek harekete etmesi ve mekanını her an kendi yaratmasıdır. George Rickey, Jeffrey Laudenslager, Anthony Howe, Lyman Whitaker ve Janet Echelman gibi sanatçılar ise soyut etkideki düzenlemelerinde rüzgarın hareketi ile farklı biçimler yakalamayı seçmişlerdir.

<sup>37</sup> Mine Haydaroglu, Fany Torre, İlhan Koman Retrospektif, 86.

İngiliz sanatçı Mat Collishaw, *All Things Fall* (2014) adlı heykelinde, Batı sanatının en dramatik temalarından biri olan *Masumların Katli* diye bilinen sahneyi, kökü Victoria dönemine dayanan *Zoetrop*<sup>38</sup> adlı aygıtın çağdaş bir yorumuyla canlandırmıştır.



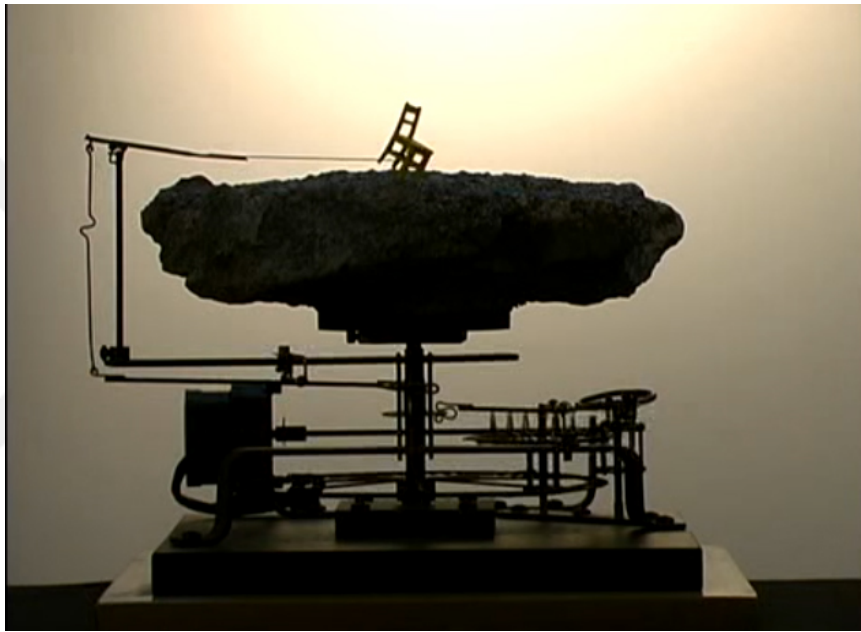
Resim 3.3. 7 Mat Collishaw, *All Things Fall*, 2014

Collishaw'un zoetropu kubbeli bir tapınak formundadır (Resim 3.3.7), ve Rafael'in *The Marriage of Virgin* adlı tablosundaki Bramante tapınağının modelini andırır. Bu vahşet sahnesinde, sadist eylemlerdeki figürler, kadınları ve çocukları öldürmektedir. Tapınağın tepelerinden aşağıya fırlatılan bebeklerin, acımasızca dövülen kadınların zemindeki ceset yığına eklendiği bu korkunç sahnenin etkisi, motor çalıştırıldığında iyice dramatik bir hal alır. İlk başta flulaşan görüntünün ardından zoetrop gözün görüntüleri seçebileceği bir hıza sabitlenmekte ve hareket optik yanılsamasını yaratmaya başlamaktadır. Figürlerin eylemlerinin şiddeti ve sahnenin izleyiciye verdiği ürperti, hareket ve tekrar dolayısıyla artmıştır.

Kendisini bir mühendis ve kareografin birleşimi olarak tanımlayan Amerikalı sanatçı Arthur Ganson'un işleri fiziksel hareketin dramatikliğine odaklı mekanik jestlerle ilgilidir. Vaucanson'un ördeğinde gördüğümüz, doğanın özenle işlenmiş mekanik bir kopyasının tersine, onun işlerinde daha imalı, sezgisel olarak duygulara inandırıcı bir şekilde geçen esprili bir

<sup>38</sup> Zoetrop durağan resimleri deviniyormuş gibi gösteren bir aygıttır. Zoetrop terimi Yunanca ζωή (canlı, etkin) ve τροπή (dönüş) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Yanlarında küçük delikler bulunan bir silindirden oluşur. İç kısmı resimlerle kaplı olan bu silindir döndürüldüğünde hareketli bir görüntü meydana gelir.

yaklaşım söz konusudur. Ganson *Thinking Chair* (2007) adlı heykelinin (Resim 3.3.8) çıkış noktasını şöyle açıklamıştır: *Atölyemin yakınlarındaki ormanlık arazide bulunan küçük bir kaya çıkıntısı var. Sıklıkla kendimi bu kaya yığınının üstünde yavaşça daireler çizerek derin düşüncelere dalmış bir halde bulurum. Bana göre bu, her döngünün beni aynı fiziksel yerde fakat kısmen değişik duygusal bir yerde yakaladığı meditatif bir yürüyüş. Bir gün bulduğum düz yüzeyli bir kaya parçası yaşamış olduğum deneyimin otoportresi olan "Thinking Chair" i doğurdu.*



Resim 3.3. 8 Arthur Ganson, *Thinking Chair*, 2007

Mekanik ve elektronik yeni yaşam formları yaratmak üzerine işler üreten Güney Kore’li sanatçı U Ram Choe, işlerinde genellikle bilimi ve mistisizmi bir arada kullanır. Yunancada kendi kuyruğunu yiten anlamına gelen *Ouroboros* (2012) (Resim 3.3.9) dögüsel bir zaman anlayışı içinde başlangıç ve sonun olmadığına değinerek yaşam ve ölüm arasındaki sınırı belirsiz kılar.





Resim 3.3. 9 U Ram Choe, Ouroboros, 2012

#### 4. SONUÇ

Zaman kavramı; bilimsel tanımı, ölçülebilirliği, kısmen kontrol altına alınabilen maddi etkileri ve sonuçları bir yana, felsefe ve sanat için her zaman varoluşsal sorunlara dahil edilmiş bir kavramdır. İnsanoğlunun gözlemleyebildiği ve deneyimleyebildiği dünyevi gerçeklik, zamanın sonsuz görünen çizgisel akışı içinde doğanın yaratıcı tekrarını, kesintiye uğramayan döngüsel ritmini algılaması için yeterlidir. Öte yandan insanın manevi bir varlık oluşuna bağlı olarak bu dünyevi gerçekliği aşan, gördüğü maddi gerçekliğin ötesinde bir aleme taşan, zaman katmanları arasında gezinebilen düşünce yapısı vardır. Geniş açıdan bakıldığında, tarihsel süreç içinde medeniyetlerin, değerlerin, kavramların da döngüsel bir gelişimi, kökü kadimliğe bağlı olup zamanın sürekliliği içinde dönüşen dalları vardır.

Zamanın bu çok boyutlu kapsayıcı durumu, sanatçıyı onu betimleme çabasına iter. Plastik sanatların, zamanı, tüm bileşenleriyle ifade etme isteği, tarihsel dönemlere bağlı olarak sembolik imgelerin bir aradalığından, sanat eserine fiziksel hareketi dahil eden yapıtlara kadar zengin bir serüven yaratmıştır.

Heykel sanatında da zamanın akışına ve etkilerine dair duygular, yakın dönem sanatında farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Arte Povera ve Süreç Sanatı gibi sanatsal hareketlerin başını çektiği türde, doğa nesnesinin dönüşüm sürecini ön plana çıkaran ve zamanın madde üzerindeki rastlantısal etkilerini kullanan örnekler vardır. Burada zamanın doğrusal yapısı temadır ve sanatçı devamlı dönüşümün her an farklılaşan ve öngörülemez hareketini kullanır. Öte yandan sanat yapıtının durağanlığına, heykelin bütünlüğüne çeşitli yollarla fiziksel hareketin katıldığı örneklerde, sanatçı, temasına uygun, aktarmak istediği etkiyi vurgulayacak hareketi seçer. Bu hareketin kaynağı her ne kadar doğa ya da mekanik temelli olsa da, sanatçının öngörebildiği döngüsel bir yapısı vardır.

Bu süreç içinde gerçekleştirdiğim heykeller, zamanın sonsuz sürekliliği içinde insan varoluşunun sonluluğunun önüne geçemediği trajedisi üzerine kuruludur. Heykellerimde durağan kompozisyon tıpkı varoluşumuzun her anını yönetmek isteyen bu yumuşak dehşeti çekilir kılmak için sığındığımız bir boşluk, bir nefes alanı işlevi görenek kullanılan uysal ve gösterişten uzak hareketin yarattığı lirik duyguyu güçlendirmektedir. Bir anlamda dinginlik ve hareketin karşıtlıkları birbirlerini besleyerek ve var ederek yeni, bütünsel bir anlam ifade etmesi



Resim 4.1 Can Özal, As Time Goes By (1), 340x185x60 cm, kompozit, elektrik motoru, 2017

amaçlanmaktadır.



Resim 4.2 Can Özal, As Time Goes By (1) detay, 340x185x60 cm, kompozit, elektrik motoru, 2017

Hayatın ana eksenini olan doğum- ölüm ritmini, zamanı ve zamansızlık hissini, beyhudeliği, özlemi, gelip geçiciliği, yıpranmışlığı, aşınmışlığı artık işlevini yitirmiş nesne imgeleriyle görselleştirmekteyim. Doğa imgeleri, yeniden doğuşu ve sürekliliği içinde barındırdığından daimi oluş ve akışı temsil ederken, insan üretimi nesnelere vadedilen ömrü, bu ikisinin bir arada ele alındığı kompozisyonlarda sonsuzluk/sonluluk arasında zamansal bir cereyan yaratır. Doğa nesnelere işaret ettiği bu sonsuz döngü sembolizması, ölüme dair imgelerde de mevcuttur. Ölüme dair imgeler, yaşam süresince birey tarafından anlamlandırılmış ve bilinmez bir öte dünyaya ait oluşuyla iki alana da yayılmıştır. Bu bağlamda manzara ve yıkıntı, enkaz imgeleri bir arada kullanıldığında döngüsellik ve ebedi tekrara dönük vurguyu güçlendirir. Can çekişen bir uçak, karaya vurmuş susuzluktan ölen bir deniz altı ya da tökezlemiş bir bisikletin dinmek bilmeyen sızlamaları... *Zaman geçtiği yerlerde kendine has bazı izler bırakır* diyen Tarkovski'yi destekleyen, her biri zamanın patinesi olan yaşanmışlığın izlerini taşıyan bu nesnelere bedenlerine ölümsüz bir hayat nüfuz ettirmeye çalışmaktayım. Hareket etmek için üretilen miadı dolan nesnelere ironisini kullanmaktayım.



Resim 4.3 Can Özal, As Time Goes By (2) detay, 80x55x25 cm, kompozit, elektrik motoru, 2017



Resim 4.4 Can Özal, As Time Goes By (2), 80x55x25 cm, kompozit, elektrik motoru, 2017

Bu süreç içinde fiziksel hareketi, aktarmak istediğim lirik duyguya yataklık eden bir ‘malzeme’ olarak kullanmaktayım. Hareket kaynağı, heykellerimde, düşünel yapının ve duygusal etkinin önüne geçen bir plastik etki olmaması adına görünmeyecek şekilde tasarlanmıştır. Heykellerdeki mekanik düzenek, odak noktası olan nesneye döngüsel ve durdu duracak hissini veren kırılğan bir hareket katmaktadır. Fiziksel hareketin kullanımı, başta görme olmak üzere işitme, dokunma, koklama gibi farklı duyuşsal algıları tetiklemeşinden dolayı daha etkili bir gerçeklik sunar. Statik bir kompozisyon üzerinde tek bir noktada kullanılan hareket, yaşadığımız alışlagelmiş düzenin içinde zamanın akıp gidişini anımsatır, içsel zamanımızı delerek bu akışı farketmemizi sağlar.



Resim 4.5 Can Özal, As Time Goes By (3), 150x45x30 cm, kompozit, elektrik motoru, 2017



Resim 4.6 Can Özal, As Time Goes By (3), 150x45x30 cm, kompozit, elektrik motoru, 2017





Resim 4.7 Can Özal, As Time Goes By (4), 110x40x90 cm, kompozit, saat mekanizması, 2017



Resim 4.8 Can Özal, As Time Goes By (4) detay, 110x40x90 cm, kompozit, saat mekanizması, 2017

## 5. KAYNAKLAR

AUGUSTINUS, Saint, 2010, İtiraflar, Kabalcı Yayınları, İstanbul

BOYM, Svetlana, 2009, Nostaljinin Geleceği, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayıncılık, İstanbul

BURNHAM, Jack, 1973, Beyond Modern Sculpture, New York, George Braziller, 3.Baskı, New York

DAVID, Oubiña, 2009, Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital, Manatíal, Buenos Aires

DELEUZE, Gilles, 2004, Difference and Repetition, Continuum, 1.Baskı, New York

DELEUZE, Gilles, 2000, Kant Üzerine Dört Ders, Çev: Ulus Baker, Öteki Yayınları, 1.Baskı, İstanbul

ECO, Umberto, 2016, Güzelliğin Tarihi, Çev: Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, 2.Baskı, İstanbul

FOSTER, Hal, 2011, Zoraki Güzellik, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, 1.Baskı, İstanbul

GRIFFITHS, Jay, 2003, Tik Tak / Zamana kaçamak bir bakış, Çev: Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yayınları, 1.Baskı, İstanbul

KANT, Immanuel, 1968, Critique de la Rasion pure Frans, Çev: A. Tremesaygues, B. Pacaud, Paris

KANT, Immanuel, 1999, Pratik Aklın Eleştirisi, Çev: Ülken Gökberk, Ioanna Kuçuradi, Gertrude Durusoy, Füsün Akatlı, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 3.Baskı, Ankara

KIERKEGAARD, Søren, 2009, Repetition and Philosophical Crumbs. Oxford University Press, 1.Baskı, New York

LEVINE, Robert, 2013, Zamanın Coğrafyası, Çev: Özgür Umut Hoşafçı, Maya Kitap, 1.Baskı, İstanbul

MOONEY, Edward, 2009, "Introduction", Repetition and Philosophical Crumbs, Oxford University Press, 1.Baskı, New York

SENNETT, Richard, 2013, Gözün Vicdanı, Çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, 1.Baskı, İstanbul

- SHAKESPEARE, William, 2002, Size Nasıl Geliyorsa, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1.Baskı, İstanbul
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, 1998, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınları, İstanbul
- TARKOVSKI, Andrey, 2008, Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsun Ant, Agora Kitaplığı, 3.Basım, İstanbul
- ÜLKEN, Himi Ziya, 2014, Varlık ve Oluş, Doğu Batı Yayınları, İstanbul
- WÖFFLIN, Heinrich, 1985, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ZIZEK, Slavoj, 2002, Welcome to the Desert of the Real, Verso, 1.Baskı, London
- ZIZEK, Slovoj, 2004, Organs Without Bodies: on Deleuze and consequences, Routledge, 1.Baskı, Oxford

## MAKALELER

- FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2012 Bahar, sayı: 13, s. 219-231
- SÜME, Selim / TURAN, Ergün, Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansıması, Sanat-Tasarım Dergisi 2015, Kasım Sayı: 6 ISSN: 1309-2235 ss. 27-32)
- ŞEVİK, Eylem, Tarkovski'nin Sanat Anlayışı ve Mühürlenmiş Zaman Kavramı Üzerine, Patika Dergisi, 94. Sayı, 2016
- TOPAKKAYA, Arslan, Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2012 Bahar, sayı: 13, s. 219-231
- WHITEHEAD, Derek, Martin Heidegger's Technites, Paul Klee's Gestalt, and "starting from the very beginning, 2005 - <http://castle.eiu.edu/modernity/whitehead.htm#bio> – 13.03.2017
- YILMAZ, Hakan, Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi, Sosyal Bilimler Dergisi / Cilt: XIII, Sayı 2, Aralık-2011

## SÜRELİ YAYINLAR

DİNO, Abidin, Kim Bu İlhan Koman, Milliyet Sanat Dergisi, Ocak 1981, Sayı:20, Sayfa:14-17  
 HAYDAROĞLU, Mine, TORRE, Fany, İlhan Koman Retrospektif, İstanbul, YKY, 2005, s. 86.

## TEZLER

AKYEL, Esmâ (2015), Repetition In Film Form The Case Of Kim Ki-Duk, yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi İletişim ve Tasarım Fakültesi, Ankara

## İNTERNET

<http://www.derindusunce.org/2010/09/18/insan-akli-zamani-anlayabilir-mi/> 4.01.2017  
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Takvim> 11.4.2016  
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Zoetrop> 27.04.2017  
<https://www.scientificamerican.com/article/experts-time-division-days-hours-minutes/>  
 17.04.2016

## 6. RESİM LİSTESİ

- 1- Resim 1.2.1 Arman, Consigne à vie, 1985 -  
[https://farm2.static.flickr.com/1506/24519849965\\_a3ea9c0ea6\\_b.jpg](https://farm2.static.flickr.com/1506/24519849965_a3ea9c0ea6_b.jpg)
- 2- Resim 2.1.1 Myrion, Discobolos, M.Ö. 200 -  
[https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky\\_Institute/courses/greekpast/4889.html](https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/greekpast/4889.html)
- 3- Resim 2.1.2 Monet, Rouen Katedrali Serisi, 1892-1893 -  
<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/>
- 4- Resim 2.2.1 Bartel Bruyn, Vanitas, 1524 - <https://sisartbangkok.wordpress.com/315-2/>
- 5- Resim 2.2.2 Mat Collishaw, Last Meal on Death Row, Texas (Martin Vegas), 2011 -  
<http://matcollishaw.com/works/last-meal-on-death-row-texas/>

- 6- Resim 2.2.3 Caspar David Friedrich, Monk in the Snow, 1808 -  
<http://epigrammeoeil.blogspot.com.tr/2013/05/caspar-david-friedrich.html>
- 7- Resim 2.2.4 J.M.W. Turner, Snow Storm: Steam Boat off a Harbour's Mouth, 1842 -  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>
- 8- Resim 2.2.5 Anselm Kiefer, Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht, 2012 -  
<https://hyperallergic.com/71315/flowers-of-retrenchment-anselm-kiefers-alternate-history/>
- 9- Resim 2.2.6 Jacques de Vaucanson, Digesting Duck, 1738 -  
<http://www.neatorama.com/2012/08/07/The-Pooping-Duck-Automaton/>
- 10- Resim 2.2.7 Michael Wesely, 9 Ağustos 2001- 2 Mayıs 2003 Arası Uzun Pozlama, MOMA -  
<https://pocketmemories.net/ideas/features/michael-wesely-experience-time-longest-exposed-photographs>
- 11- Resim 2.2.8 Anton Giulio Bragaglia, Man playing the double bass, 1911 -  
[http://www.luminous-lint.com/\\_\\_phv\\_app.php?f/\\_photographer\\_bragaglia\\_brothers\\_introduction\\_01/](http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?f/_photographer_bragaglia_brothers_introduction_01/)
- 12- Resim 2.2.9 Edward Muybridge, Horse in Motion, 1887 -  
<https://equineink.com/2008/07/22/the-horse-in-motion-courtesy-of-edward-muybridge-and-occident/>
- 13- Resim 2.2.10 Andrey Tarkovski, Stalker filminden bir sahne, 1979 -  
<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/stalking-stalker-geoff-dyer-tarkovsky>
- 14- Resim 2.2.11 Nuri Bilge Ceylan, Returning Home, 2004 -  
<http://www.nuribilgeceylan.com/photography/turkeycinemascope2.php?sid=2>
- 15- Resim 3.1.1 Hagesander-Athenodoros-Polydorus, Laokoon Heykel Grubu, M.Ö. 42-20 -  
<http://www.wikiwand.com/de/Laokoon-Gruppe>
- 16- Resim 3.1.2 Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, 1647-1652 -  
<https://kotosozluk.com/ecstasy-of-saint-teresa--2042058>
- 17- Resim 3.1.3 Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1905 -  
<http://www.clinicalgaitanalysis.com/art/sculpture.html>
- 18- Resim 3.1.4 Auguste Rodin, Miğfer Yapımcısının Bir Zamanlar Güzel Karısı, 1887 -  
[http://www.rodin-web.org/works/1884\\_helmetmakers\\_wife.htm](http://www.rodin-web.org/works/1884_helmetmakers_wife.htm)
- 19- Resim 3.2.1 Boccioni, Şişenin Boşlukta Gelişimi, 1912 -  
<http://www.aaronartprints.org/boccioni-developmentofabottleinspace.php>

- 20- Resim 3.2.2 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913 -  
<https://www.gagosian.com/now/duchamps-bicycle-wheel--a-timeline>
- 21- Resim 3.2.3 Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı, 1919 -  
<http://fourcornerstwodimensions.tumblr.com/post/33699920813/tatlins-tower-or-the-monument-to-the-third>
- 22- Resim 3.2.4 Naum Gabo, Potansiyel Hareketli Hacim, 1920 -  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>
- 23- Resim 3.2.5 Alexander Calder, Kırmızı ve Mavi Noktalı Anten, 1953 -  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-antennae-with-red-and-blue-dots-t00541>
- 24- Resim 3.3.1 Jesus Rafael Soto, Blue Penetrables, 1999 -  
<http://pix.alaporte.net/suprasensorial/h35d5e562>
- 25- Resim 3.3.2 Davide Boriani, Superfici Magnetice, 1960-1962 -  
<https://www.farsettiarte.it/it/asta-0166-1/davide-boriani-superficie-magnetica.asp>
- 26- Resim 3.3.3 Jean Tinguely, Hommage to N.Y, 1960 -  
<https://tr.pinterest.com/pin/492159065505670995/>
- 27- Resim 3.3.4 Nicolas Schöffer, CYSP, 1956 -  
<https://tr.pinterest.com/pin/204069426840736092/>
- 28- Resim 3.3.5 İlhan Koman, Derviş, 1970 -  
<https://tr.pinterest.com/pin/507147608014838544/>
- 29- Resim 3.3.6 Theo Jansen, 28 Animaris Percipiere Rectus, 2005 -  
<http://newatlas.com/strandbeest-beach-art/29726/#gallery>
- 30- Resim 3.3.7 Mat Collishaw, All Things Fall, 2014 - <http://matcollishaw.com/works/all-things-fall/>
- 31- Resim 3.3.8 Arthur Ganson, Thinking Chair, 2007 -  
<http://arthurganson.com/project/thinking-chair/>
- 32- Resim 3.3.9 U Ram Choe, Ouroboros, 2012 - <http://www.bitforms.com/choe/ouroboros>
- 33- Resim 4.1 Can Özal, As Time Goes By (1), 2017
- 34- Resim 4.2 Can Özal, As Time Goes By (1) detay, 2017
- 35- Resim 4.3 Can Özal, As Time Goes By (2) detay, 2017
- 36- Resim 4.4 Can Özal, As Time Goes By (2), 2017
- 37- Resim 4.5 Can Özal, As Time Goes By (3), 2017
- 38- Resim 4.6 Can Özal, As Time Goes By (3), 2017

39- Resim 4.7 Can Özal, As Time Goes By (4), 2017

40- Resim 4.7 Can Özal, As Time Goes By (4) detay, 2017

## 7. ÖZGEÇMİŞ

### Can Özal

1979, İzmir

**2017** - MSGSÜ Heykel Bölümünde Araştırma Görevlisi Olarak Görev Yapmaktadır.

### Eğitim

**2012** - Sanatta Yeterlilik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü

**2002 – 2005** Yüksek Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü

Yüksek Lisans Tezi: Mıknatısın Heykelde Alternatif Bir Malzeme Olarak Kullanımı

**1997 – 2002** Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü

**1993 – 1997** İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

### Kişisel Sergiler

**2000** – İzmir Adnan Franko Sanat Galerisi

### Karma Sergiler

**2017** – “Atış Serbest III” MSGSÜ Tophane-i Amire Sanat Galerisi

**2017** – “Bir Arada” Araştırma görevlileri sergisi MSGSÜ

**2016-** 26. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı / ArtIst / Katastrof

**2016-** “RIHTIM” Karma sergi – Derinlikler Sanat Galerisi

**2016-** CMAP (Charlot Miller Art Project) sergisi – London

**2016** – “Atış serbest II” MSGSÜ Tophane-i Amire Sanat Galerisi

**2015** – Mixer Art Gallery grup sergisi



- 2014-** “Kış ortası” karma sergi Galatea sanat galerisi
- 2014-** “Mülksüzleş” 24. Tüyap İstanbul Sanat Fuarı
- 2013 -** “Üçleme” karma sergisi
- 2012 –** “Residence Kadıköy” karma sergi (Kabine Nadire)
- 2009 –** İzmir Çetin Emeç sanat galerisi karma resim sergisi
- 2005 –** “İttihat Sigorta” karma sergi - İstanbul
- 2005 –** İzmir K2 sanat galerisi karma sergisi
- 2002 –** İzmir İşbank sanat galerisi aile sergisi
- 2002 –** Teşvikiye Örümcek Sanat Galerisi bronz heykel sergisi - İstanbul
- 2002 –** “Buluşma-Begegnung” heykel sergisi - Münster/ Almanya
- 2002 –** Maltepe Sanat Galerisi heykel sergisi - İstanbul
- 1999 –** Teşvikiye Oda sanat galerisi karma Bronz heykel sergisi - İstanbul
- 1999 –** Çemberlitaş Balkan Göçmenleri Derneği karma resim sergisi - İstanbul
- 1998 –** Tüyap "Genç Etkinlik" resim sergisi

### **Sempozyumlar**

- 2016-** Köyünü Yaşat Heykel Sempozyumu - Gölpazarı
- 2016-** Köyünü Yaşat Heykel Sempozyumu - Gölpazarı
- 2015-** Kyzikos Uluslararası Heykel Sempozyumu - Erdek
- 2004 -** Birinci Alanya uluslararası metal heykel sempozyumu - Alanya
- 2001 -** Mimar Sinan Üniversitesi Birgi heykel sempozyumu – Ödemiş

### **Ödüller**

- 2006:** Efes Pilsen Maket ve Obje Yarışması Mansiyon ödülü
- 2004:** Türkiye Jokey Klübü Resim Yarışması 3. Ödülü
- 2002-** Sabancı Vakfı MSGSÜ Heykel Bölümü Birincilik Ödülü
- 2001:** 62. Devlet Resim ve Heykel Yarışması 1. ödülü