



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**METAL KONSTRÜKSİYONLARIN
RESİMSEL BİR İZLEĞE DÖNÜŞTÜRÜLEREK İNCELENMESİ
VE PLASTİK SÜRECE AKTARIMI**

Hatice KÖKLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Yrd. Doç. Olcay ATASEVEN

ISPARTA-2012

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANATDALI

Bu yüksek lisans tezi 08/08/2012 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

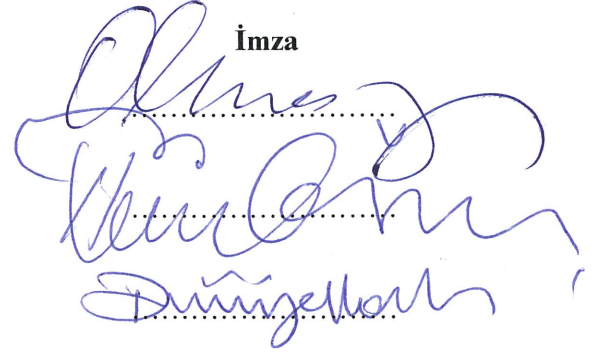
Jüri Üyeleri

Ünvanı, Adı Soyadı

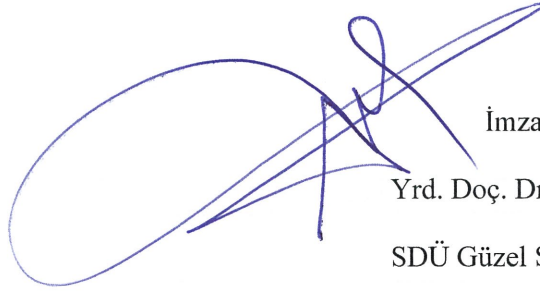
Yrd. Doç. Olcay ATASEVEN (Danışman)

Yrd. Doç. H.Nevin GÜVEN (Üye)

Yrd. Doç. Düriye Kozlu (Üye)

İmza


Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.



İmza ve Mühür

Yrd. Doç. Dr. A. Şevki DUYMAZ

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma Bilimsel Araştırma Koordinatörlüğü tarafından desteklenmiştir.

Proje No: 2892-YL-11

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (08/08/2012).

Hatice KÖKLÜ



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR DİZİNİ	iv
RESİMLER DİZİNİ	v
SUNUŞ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
1. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE YENİ MALZEME DÖNEMİ	4
1.1. Metal Malzemenin Kullanımı ve 1851 Londra Dünya Sergisi.....	5
II. BÖLÜM	
2. ENDÜSTRİYEL BİR ÜRÜN OLAN METALİN KULLANIMI AÇISINDAN KONSTRÜKTİVİZM, DE STİJL VE BAUHAUS' UN İNCELENMESİ 22	
2.1. Konstrüktivizm.....	22
2.2. De Stijl	40
2.3. Bauhaus (1919 – 1933).....	41
III. BÖLÜM	
3. KİŞİSEL YARATIM SÜRECİNDE RESME KONU EDİLEN METAL KONSTRÜKSİYONLARIN ÇÖZÜMLENME AŞAMALARI	43
3.1. Uygulamalar	48
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	64
KAYNAKÇA	65

KISALTMALAR DİZİNİ

T.ü.a.b.	Tuval üzerine yağlı boya
T.ü.k.t.	Tuval üzerine karışık teknik
T.ü.a.	Tuval üzerine akrilik
Çev.	Çeviren

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa

Resim 1.: Joseph Paxton, “Crystal Palace”, 1851, London, England,	8
Resim 2.: Ferdinand Dutert ve Contamin, “Makine Salonu”, 1889.....	8
Resim 3.: Gustave Eiffel, “Eiffel Kulesi”, Paris, 1887-1889.....	9
Resim 4.: Abraham Darby, “İron Bridge”, 1779, Coalbrookdale, England,.....	11
Resim 5.: Gustave Eiffel, “Truyére’de Viyadük”, 1884, Garabit,	12
Resim 6.: Claude Monet, “Saint Lazere Garı” (Gare Saint-Lazare), 1877, Musée d’Orsay, Paris, tuval.....	12
Resim 7.: Victor Horta, “Merdiven”, 1893, Hotel Tassel, Rue Paul-Emile Janson, Brüksel, 15	
Resim 8.: Umberto Boccioni, “Ruh Durumlar”ı, 1911, Uğurlamalar, t.ü.y.b,70x96cm. New York.....	19
Resim 10.: Pablo Picasso, Gitar, Paris, 1914.	26
Resim 11.: Pablo Picasso, “Kadın Başı”, 1931	27
Resim 12.: Pablo Picasso, “Bahçedeki Kadın”, 1930	27
Resim 13.: Vladimir Tatlin, ‘Karşıt Kabartmalar’, 1915, Demir, Çinko ve Alüminyum,78x152x76cm, Londra,	29
Resim 14.: Vladimir Tatlin, “Reliefs”, 1914-15.	29
Resim 15.: Vladimir Tatlin, Tahta, İpek, Mantar, Bilye, 1929.	30
Resim 16.: Vladimir Tatlin, ‘III. Enternasyonal İçin Anıt’, 1920.....	32
Resim 17.: Naum Gabo, “Soyut Başlar”, 1915, Demir ve Selüloit	34
Resim 18.: El Lissitzky, “Konstrüksiyon Proun No. 2”, 1920, Tuval üstüne yağlıboya 60 x 40 cm). Philadelphia Sanat Müzesi, Pennsylvania,.....	35
Resim 19.: El Lissitzky, “Proun 12”, 1920.	35
Resim 20.: El Lissitzky, “Proun R.V. N. 2”, 1923, Tuval Üzerine Suluboya ve Gümüş Boya, 99x99cm.	36
Resim 21.: El Lissitzky, “Güneşe Karşı Zafer’den Yeni İnsan”, 1923, Taş Baskı, Londra... 37	
Resim 22.: El Lissitzky, “Güneşe Karşı Zafer’den Çağdaş Gezgin”, 1923, Taş Baskı, Londra.	37
Resim 23.: Lazslo Moholy-Nagy, “Işık -Uzay Modülatörü”, 1923-30, Çelik, Plastik ve Tahta, yüksekliği 151cm	38
Resim 22.: Lazslo Moholy- Nagy, A II, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x134 cm, New York.....	39

Resim 24. :Lazslo Moholy-Nagy, “Konstrüksiyon”, 1923, Çalışma 4, Litografi (6 x 4,4 m), Özel Koleksiyon,.....	39
Resim 25.: Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1912, Yağlı Boya, 78,5 x 107,5cm.....	46
Resim26.: Piet Mondrian, “Çiçekler İçerisindeki Elma Ağacı”,1912, Yağlı Boya 78 x106 cm.....	46
Resim 27.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2009, t.ü.a.b, 70x100 cm.....	49
Resim 28.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2009, t.ü.a.b, 100x100 cm.....	50
Resim 29.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a.b, 100x120 cm.....	51
Resim 30.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a, 100x120 cm.....	52
Resim 31.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a, 100x120 cm.....	53
Resim 32.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a, 80x100 cm.....	54
Resim 33.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t.ü.a, 100x120 cm.....	55
Resim 34.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t.ü.a, 100x120 cm.....	56
Resim 35.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t.ü.a 80x120 cm.....	57
Resim 36.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t.ü.k.t, 70x100cm.....	59
Resim 37.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012, t.ü.a, 80x120,cm.....	60
Resim 38.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012, t.ü.y.b, , 80x120 cm.....	61
Resim 39.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012 t.ü.a, 80x120cm.....	61
Resim 40.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012,t.ü.a , 80x120 cm.....	62
Resim 41.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012, t.ü.a, 50x120 cm.....	63

SUNUŞ

“Metal Konstrüksiyonların Resimsel Bir İzleğe Dönüőtürölerek İncelenmesi ve Plastik Sürece Aktarımı” isimli tezimde, yapmış olduğu yardımlardan dolayı danışman hocam Yrd. Doç. Olcay ATASEVEN’E teşekkürlerimi sunarken, araőtırmamıza destek sağlayan BAP Koordinatörlüğüne, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, çok teşekkür ederim.

Hatice KÖKLÜ

Isparta 2012

ÖZET

METAL KONSTRÜKSİYONLARIN RESİMSEL BİR İZLEĞE DÖNÜŞTÜRÜLEREK İNCELENMESİ VE PLASTİK SÜRECE AKTARIMI

Hatice KÖKLÜ

Süleyman Demirel Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
Ağustos, 2012, Sayfa: 66

Danışman: Yrd. Doç. Olcay ATASEVEN

Günümüz sanatını biçimlendiren en önemli etkenlerden biri endüstridir. Endüstri devrimi ile yeni bir çağ başlamış ve bu çağın getirdikleri ile biçimlenen yeni dünya görüşü, yaşam biçimi, yapılan icatlar sanatı da etkilemiştir. Endüstri devrimine koşut olarak teknolojinin gelişimi her alanda yeni malzemelerin kullanımına olanak tanımıştır. Bu malzemelerin en önemlilerinden bazıları metal ve türevleridir.

Malzeme olarak metal eşyaya karşı duyulan antipati ve metal eşyanın öznel yaşantıda yarattığı fiziksel ve ruhsal olumsuz etkiler, kişisel yaratım sürecinde söz konusu malzemeden uzaklaşmak yerine bu konu üzerinde yoğunlaşma eğilimi yaratmıştır. Dolayısıyla ele alınan konu üzerinde yapılan çalışma süreci, endüstri devrimiyle gelişen sanat ortamını, ulusal sergileri, modern sanat akımlarından Konstrüktivizm ve De Stijl'i inceleyerek yeni malzeme dönemi hakkında da inceleme yapmayı gerekli kılmıştır. Böylece araştırma süreciyle birlikte metal malzemeye karşı duyulan psikolojik ve fiziksel antipati, korku bu malzemeyi zamanla çekici bir unsur haline getirmiştir. Bu durum endüstriyel bir malzeme olan metal ve ürünlerinin, resimsel konuya dönüşmesinde bir nedensellik oluşturmuştur. Çalışmanın ilk aşamasında; endüstri devrimi ve yeni malzeme dönemi ele alınmıştır, ikinci aşamada; endüstriyel bir ürün olarak metalin kullanımı bağlamında Konstrüktivizm, Bauhaus ve De Stijl' in incelenmesi yapılmış, üçüncü aşamada ise; kişisel yaratım sürecinde resme konu edilen metal malzemenin çözümlenme aşamaları araştırılıp uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Metal, Konstrüksiyon, Konstrüktivizm, Sanat

ABSTRACT

OBSERVATION OF METAL CONSTRUCTIONS BY TRANSFORMING THEM INTO A PICTORIAL THEME AND THEIR TRANSFER IN PLASTIC

Hatice KÖKLÜ

Suleyman Demirel University,
Institute of Fine Arts, Painting Department, Master Thesis
August, 2012, Page: 66

Advisor: Asist. Prof. Olcay ATASEVEN

One of the most significant factors shaping our current art is the industry. A new era started with the industrial revolution and the new philosophy shaped by this era, life styles and the inventions also affected art. Parallel to the industrial revolution, the development of technology enabled the use of new materials in various areas. Some of these most important materials are metal and its derivatives.

Antipathy felt for the metal equipments and the negative physical, mental effects that the metal things created in private life enabled a tendency to concentrate on metal issue, instead of growing away from them in the process of individual creation. Thus, the process of work on this issue, made it essential to investigate this new material period by observing the environment of art developed in industrial revolution, national exhibitions and modern art movements as Constructivism and De Stijl. The physical and mental antipathy felt against the metal materials made them attractive in time. This situation caused the metal and its products return to issue in painting. In the first stage of the work, the industrial revolution and new material period was dealt and in the second stage, Constructivism, Bauhaus and De Stijl were analyzed and the stages of materials analysis entreated in painting in the process of individual creativity were analyzed and the applications were performed in the third stage.

Key Words: Metal, Construction, Constructivism , Art

GİRİŞ

İnsan yaşamını anlamlı kılan temel unsurlardan biri, ne uğruna yaşandığının bilincinde olma durumudur. Bir amaç uğruna yaşayan bireylerin varlığı ile insanlık tarihi oluşmuştur. Bu varoluşsal durum, insanın kendini gerçekleştirme isteği içinde olmasının nedenidir. İnsan biyolojik, psikolojik bütünlüğü ile bir organizma olarak dünyaya gelmekte daha sonra ise tarihsel, kültürel, toplumsal değerle gelişmektedir. Yaşamını sürdürme isteği ve amaçları uğruna insan, kendini var etme süreci içerisindedir.

Bu kaygılarla 20. yüzyılda Batı'da yaşanan Endüstriyel devrim, yeni bir çağ başlatmış ve bu çağın getirdikleri ile biçimlenen yeni dünya görüşü, yaşam biçimi, yapılan buluşlar sanatla sürekli etkileşim içinde olmuştur. Tarihsel süreçte bakıldığında, endüstriyel devrim ile yeni malzemelerin kullanılmaya başlandığı yeni bir dönem oluşur. Özellikle metal ve çelik her alanda kullanılan bir malzemeye dönüşmüştür. Bu çalışmanın ana kaynağını da Endüstriyel devrim, teknoloji, makine çağı ve metalin malzeme olarak bu süreçte kullanımı oluşturmaktadır. Konuya duyulan ilgi, teknoloji ürünü, özellikle metal ve çelik gibi malzemelerin kişisel yaşantıda oluşturduğu antipati duygusunu çözümlene gereksinimi ile açığa çıkmıştır.

Tez kapsamında yer alan uygulama çalışmalarının temelini oluşturan metal malzemenin kişisel yaşantıdaki itici ve fiziksel bazı rahatsızlıklara neden olan etkisi, endüstri toplumunun yarattığı doğayla bağlarını giderek koparan insan modelinin hissettiği yabancılaşma duygusu ile özdeşleştirilerek, bu dönemi araştırmaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Böyle bir eğilimin oluşması ile birlikte malzeme olarak özellikle metal ve ürünlerinin yoğun olarak kullanıldığı alanlar ve konstrüktivist akıma dahil olan sanatçı yapıtları, metal ile ilişkili konuları ele alış biçimleri irdelenmiştir.

Ayrıca, Endüstri Devrimi, buna bağlı gelişen sanat ortamı ve ulusal sergiler ile ilgili bilgiler verilip modern sanat akımlarından Konstrüktivizm ve De Stijl hakkında araştırmalar yapılarak yeni malzeme dönemi incelenmiştir. Bu araştırmalardan elde edilen bilgilerin katkısıyla, çevre yeniden gözlemlenerek, resimsel anlatım biçimleri ile ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Bu alanda eskizler oluşturularak resme ait tekniklerle yeni anlatım olanakları araştırılmıştır.

Endüstriyel olanakların kullanımıyla değişen sanat biçiminin araştırılması, metal malzemenin ve belli metal malzemelerle oluşturulmuş konstrüktif yapıların görsel malzeme olarak kullanılıp, resimsel düzleme aktarımı çalışma sürecini belirleyen bir etken olmuştur. Böylece, “Metal Konstrüksiyonların Resimsel Bir İzlek Olarak İncelenmesi ve Resimsel Sürece Aktarımı” konu olarak belirlenmiştir. Söz konusu doğrultuda, konstrüktif yapılar incelenip, üç boyutta konstrüktif uygulamalar, araştırmalar yapılarak, bu yapıların resimsel düzlemde plastik çözümleme olanakları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra resim düzleminde yeni denemeler, farklı önermeler ortaya koyarak, konstrüktivist anlayışta olduğu gibi gerçek mekân ve gerçek malzemenin kullanımı yerine, gerçek malzemenin (özellikle metalin) resimsel düzlemde yeniden ifadesine yönelik uygulamaların gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Uygulama süreci içinde, çalışmaların nesnesi olarak yüksek gerilim hatları, elektrik pylonları, elektrik trafoları, makine aksamları, demir yığını kuleler gibi konular üzerinden, belirlenmiş olan sorunsal çözümlenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte, kişinin dış dünyayı algılama biçimi, düşünce ve görüntü arasındaki yansıma, yapıta aktarılmaya ve anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Bu araştırma yapılırken, tarihsel süreçten yararlanılarak modernist dönemin sanatı biçimleyişi çalışma bağlamında ele alınarak işlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmaya farklı kütüphanelerde yapılan kaynak taramasıyla başlanarak metnin içeriği oluşturulmaya çalışılmıştır. İlk olarak Bilkent Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi kütüphanelerinde yerli ve yabancı süreli yayınların izlenmesi ile çok sayıda makale elde edilmiştir.

Türkiye’de yayınlanan Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Akdeniz Sanat Dergisi, incelenmiştir. Ayrıca metal yapılar incelenirken Norbert Lynton’ın Modern Sanatın Öyküsü, Ahu Antmen’nin Yirminci Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, N-M. İpşiroğlu’ nun Sanatta Devrim, John Berger’in Sanat ve Devrim adlı kitaplardan yararlanılmıştır.

Mimar Sinan Üniversitesi’nde hazırlanan Deniz Keyvanklı’nın “Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları” konulu yüksek lisans tezinde kavramlara farklı açılardan değinilmiştir.

1. Aşamada; Endüstri Devrimi ve yeni malzeme dönemi ele alınmaktadır. Metal malzemenin kullanımı ve Dünya Sergileri ele alınmaktadır.
2. Aşamada; endüstriyel bir ürün olarak metalin kullanımı bağlamında, Konstrüktivizm, De Stijl ve Bauhaus incelenmeye çalışılmaktadır.
3. Aşamada; kişisel yaratım sürecinde resme konu edilen metal malzemenin resim düzleminde çözümlenme aşamaları ve uygulamalara ilişkin açıklamalar yer almaktadır.

I. BÖLÜM

1. ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE YENİ MALZEME DÖNEMİ

Endüstri Devrimi, 18. yüzyılda İngiltere’de bilimsel yeni yöntem ve teknolojilerin gelişmesiyle makine kullanımının arttığı bir dönem olmuştur. “Fabrikalar, ambarlar, ticaret ofisleri ve tren istasyonları, çağdaş sanayi döneminin önde gelen imgeleri-ve simgeleri-durumuna gelmiştir” (Hollingswort, 2009:436).

Endüstri devriminin oluşumunda, 17. yüzyılda tarımsal yeniliğin yaşanması, ticaretin artması, çalışan kesimin nüfus ve sosyal hareketlerindeki hızlı ve toplu değişim, yatırımcıların paralarını değerlendirmek için yeni sahalar araması, yatırım olanaklarının artması, enerji konusunda yenilikçi yaklaşımlar aranması büyük etkenlerdendir.

Tarımsal reformların ve ticari olanakların artması ile fabrikalar artmış yeni sosyal ve ekonomik anlayışların oluşmasının yolu açılmıştır. Bu gelişmeler ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Yeni yöntem ve teknolojilerin özellikle de makinenin üstünlüğü artmıştır.

1800’ler gibi bir tarihte ve insanlık tarihinde ilk kez, toplumların kendi üretici güçlerinin yarattığı zincirlerden kurtulması anlamına gelmektedir; bundan böyle üretici güçler, durmadan, hızla ve bugüne dek sınırsız bir biçimde insan, mal ve hizmet artışı gerçekleştirmeye muktedir olacaktır. (Hobsbawm, 2008:37)

Endüstri devrimi Rönesans ile birlikte gelişen Aydınlanma çağının bir sonucudur. Bu süreçte, bilimsel buluş ve yöntemler yeni araştırmaları doğurmuştur. Üretim ve tüketimin artmasıyla teknolojik yeniliklere başvurulmuştur. Ticaret önemli hale gelmiştir.

Biçer’e (2006:4) göre; büyüme önce tekstil alanında yeniliklerle yaşanmıştır. Çıkrık makinesi ile üretim sağlanmış, su ile çalıştığı için su kenarında konumlanılmıştır. Sonrasında gelişen buhar gücüne başvurulur. Buhar gücünün kullanılması ile demir yolları gelişmiş, ulaşım daha kolay ve hızlı sağlanmıştır.

...Endüstri-çağı da Batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşamadır. ...Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği, uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız

kazanınca, tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişme sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yığınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makineleşmiş yapay bir dünyada yaşamaya zorlanıyor. Sosyal konutları süpermarketleri, otomobil yolları, insanların üst üste yığıldıkları kampingleri, yüzme havuzlarıyla endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyor. 19. yüzyıl sonlarına kadar süren tarımcılık kültürü, yerini topraktan kopmuş endüstri toplumuna bırakıyor (İpşiroğlu, 2009:13).

Yaşanılan değişiklikler mimari alanda da kendini göstermektedir. Hızlı kentleşmenin getirmiş olduğu yeni yapılara duyulan ihtiyaç, kolay ve hızlı kullanılan demiri ön plana çıkarmıştır. Demir ilk olarak taş binaların içinde taşıyıcı olarak yer almıştır. Daha sonra demir ve çeliğin kullanımı artmış ve mühendislik bilgilerine ihtiyaç duyulmuştur. Demirin çeliğe dönüşmesi ile mimaride kullanılan malzemeler çeşitlenmiş ve metal, önemli bir konuma yükselmiştir.

Demir madeninin çeliğe dönüştürülmesi için daha ucuz ve verimli yöntemlerin geliştirilmesi, biçimsel olarak daha büyük yapıların yapılmasını sağlamıştır. Londra Joseph Paxton'ın 1851'deki büyük sergi için tasarladığı büyük salonun yapılandırılmasında, demir çerçevelerin içinde prefabrik cam birimleri kullanılmıştır. Bu yöntemle geniş alanlar daha çabuk, ucuz ve verimli bir biçimde yapılandırılmıştır (Hollingsworth, 2009:436).

Endüstri devrimi, teknoloji, üretim, kültür, ekonomi, toplumun sosyal yapısı, sanat ve mimarlık gibi pek çok konuda önemli değişimlere ve yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanat ve yaşamın birbirinden ayrılmaz alanlar olduğu düşünüldüğünde, Endüstri Devrimiyle değişen yaşam koşullarının sanatı etkilediğini görmek kaçınılmazdır. Bu süreç, yeni bir malzeme dönemini beraberinde getirerek, ulusal sergilerle birlikte endüstriyel dünyanın sanata yeni bir yön vermesine yol açmıştır.

1.1. Metal Malzemenin Kullanımı ve 1851 Londra Dünya Sergisi

Endüstri devrimi Batı uygarlığını tamamen değiştiren gerçek bir devrimdir. Üretimin artması için oluşan kapitalist talepler, yakıtla çalışan daha verimli makinelerin icat edilmesine yol açmıştır. Temel ürünlerin seri üretiminde, basit el aletlerinin ve el emeğinin yerini çok gelişmiş, karmaşık makineler ve işlemler alır. İletişim ve ulaşım alanındaki gelişmelerle birlikte zaman ve uzaklık kavramları, algılama biçimi değişmiş, bu da gündelik yaşamı ciddi bir biçimde etkilemiştir.

Ekonomik zenginliğin temelini tarım yerine sanayi almış nüfus yoğunluğu köylerden kentlere kaymıştır. Bu yapılar, sanayi ile özdeşleşen fabrikalar, ambarlar, ticaret odaları, temel ürünlerin seri üretimine koşut olarak daha pratik malzemelerle hızlı inşa edilebilen mimari çözümlenmeleri beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla metal ve çelik başlıca konstrüksiyon elemanı olarak yapılarda ele alınmıştır. Bu yapılar sanayi ile özdeşleşen çağdaş sanayi döneminin önde gelen imgeleri ve simgeleri durumuna gelmiştir.

Yeni malzeme olarak demir ve 1860'dan sonra çelik her zamandan daha geniş açıklıklara imkân verdiği gibi planların da daha kıvrak olmasını sağladı. Demir ve çeliğin yardımıyla camdan yararlanan mühendisler, tavan ve duvarları tamamen şeffaf eserler yapabildiler. Betonarme de 1860 yılında icat edildiği halde bu strüktürden estetik olarak ancak 20. yüzyılda tam yararlanılabildi. Yüzyılın sonunda betonarme; çeliğin elastikiyetini taşın sağlamlığıyla birleştirdiği için daha fazla kullanılmaya başlandı. Fakat bu çağda mimarlar henüz bu yeni imkânlarla fazla ilgilenmeyerek bunları 1800'den sonra tamamen ayrı bir meslek haline gelen mühendisliğe bıraktılar. Mimarlar hala atelyelerde öğrendikleri eski nizamları artık devlet için değil özel kişiler için yaparlarken, Teknik Üniversitelerde yetişen mühendisler, demir asma köprüler, çalışan binaları, tren istasyonları ve Kristal Palas, Eiffel Kulesi gibi inşaatlarla, yalnız üslup üstünde çalışan profesyonel mimarlara, madeni strüktürün imkânlarını açıkça belirttiler. Fakat Kristal Palas'ın mimari için sağladığı yeni gelişme, başka bir kıt'ada ve başka bir nesil tarafından başarılabilecekti (Mutlu, 2001:195).

XIX. yüzyılın teknoloji ve endüstri alanında yaptığı büyük hamle, eski çağların düşüncelerinden, tartışmalarından, eski stil ve zevk problemlerinden tamamen bağımsız olarak geliyordu. Böylece mimariyi kökünden değiştiren yeni bir alanın unsurları ortaya çıkıyordu. Bu unsurlar demir, cam ve betondur ve yapıya inşa bakımından yepyeni olanaklar getiriyordu... Demir, cam ve beton yeni mimarinin yapı unsurları oldular. Böylece yeni konstrüksiyon metotları ortaya çıkacaktı ve XIX. Yüzyılın ikinci yarısında daha yenileri geniş şekilde mühendisler ve inşaatçılar tarafından araştırılacaktı (Turani, 1999:522-553).

19. yüzyılda yeni yapı malzemeleri ve yapım yöntemlerinin kullanılması ve ülkeler arasındaki teknoloji alanında yaşanan rekabet fuar yapıları adı verilen yeni bir yapı tipinin girmesine yol açar.

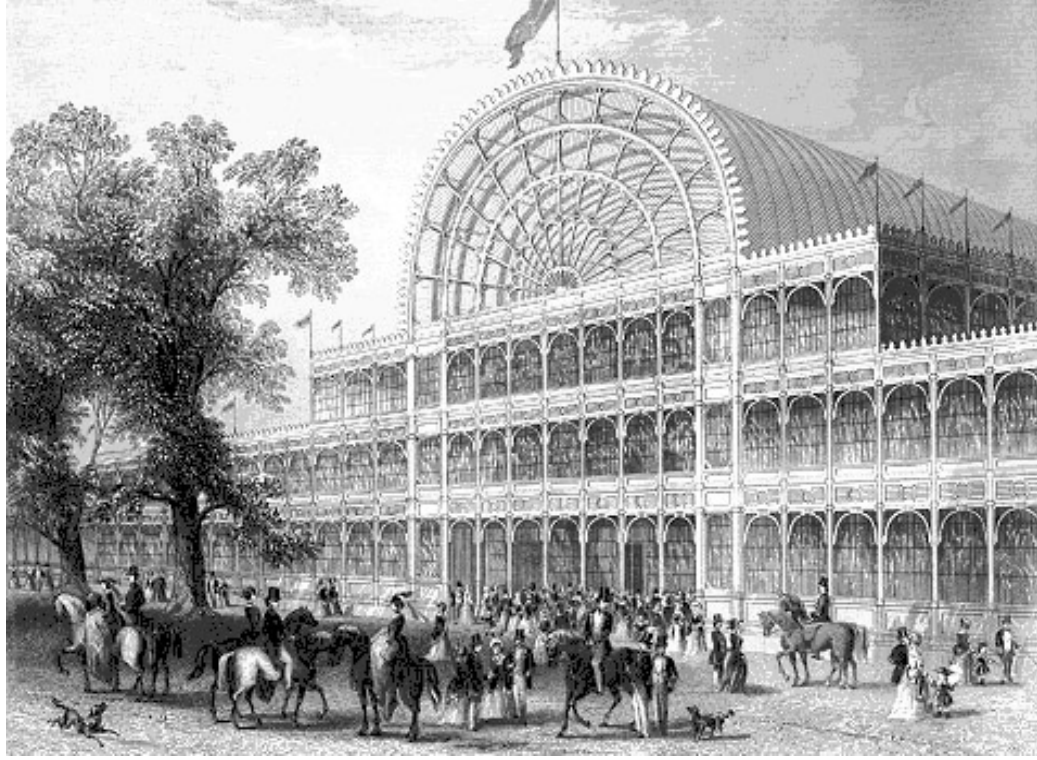
1851 yılında Londra'da açılan ilk dünya fuarında İngiltere'yi temsil eden Kristal Saray, ilk kez dökme demir ve camın birlikte yapı malzemesi olarak kullanıldığı ve böylece teknolojinin biçimlendirdiği bir yapı olduğu için büyük önem taşımaktadır.

İngiltere, Kraliçe Viktorya çağında materyalizm ile idealizm arasında bocalıyordu. 1851 Dünya Sergisi için inşa edilen bu bina yeni olanakları açıkça belirtti. Krisital Saray'ın mimari John Paxton bir bahçivandı ve demirle camı sera binalarında inşaat malzemesi olarak kullanmaya alıştı. Daha evvel birçok camekan ve sera binası yapmıştı. Şimdi ise büyük, aydınlık ve süslü bir sergi binası gerekiyordu. Hyde Park'ta inşaatı 9 ayda tamamlanan bu bina demir ile camın kullanılması için yapılan tartışmaları zirveye ulaştırdı. Büyük bir teknik başarı olan Kristal Saray aynı zamanda mimariyle demirin de uyuşabileceklerini kanıtladı. ...Aslında malzeme olarak demir ile cam yeni değildi. 18. yüzyılda da kullanılmıştı, fakat bu kadar geniş bir mekânın böyle hafif bir malzemeyle örtülmesi ve bilhassa iç ve dış mekânların birbirleriyle karıştırılması yepyeni bir olaydı. Bu sayede daha önce bu yönde çalışanların kanaatleri kuvvetlenmiş oldu (Mutlu, 2001:195).

Turani'ye (1999:524) göre; bu yapı geleneksel bir yapı değildi. Burada taş mimaride olduğu gibi, ayaklar, kirişler, duvarlar, tavanlar yoktu. Dış ve iç mekân birbirinden çok ince saydam bir deri ile ayrılıyor gibi idi. Sanki maddeden uzaklaştırılmış bir yapıydı. Böylece ışık, yapıda kazanılmış yeni bir unsur oluyordu. Yapı, taşın ağır kitesiyle mekân bakımından sınırlayıcı şartlarından kurtulmuştu. Kristal Palas tarihte ilk kez önceden hazırlanmış fabrikasyon inşaat parçalarından kurulmuş bir yapı oluyordu. İngiliz endüstrisi yeni bir yapı elemanı imal etmeye başlamıştı. Turani'nin de belirttiği gibi, tarihte ilk kez önceden hazırlanmış yapı unsurlarının bir yerde imal edilip her tarafa dağıtılma olanağı bulunduğu görülür. Bu yeni standardizasyon yalnız yapıların yapılmasını çabuklaştırmıyor, aynı zamanda daha rasyonel ve ekonomik olmasını temin ediyordu.

Böylece, demir çerçevelerin ve prefabrik camların kullanımıyla daha geniş alanların yapılışı da mümkün oluyor ve yapılar, kısa sürede tamamlanma olanağı ile verimli bir kullanım gerçekleştiriyordu. "Demirin inşaatta kullanılması, kemerden sonra mimaride ikinci büyük ihtilaldir. Zira demirle çelik bina inşaatı kadar kentlerin de yüzünü değiştirdi" (Mutlu, 2001:195).

Makine Salonu 1889 Sergisi için Ferdinand Dutert ve Contamin tarafından yapılan bu önemli binada uzunluk 420 m. açıklık 113 m. ve yükseklik 45 m. Olup çelik kemerler kullanıldı (Mutlu, 2001:197).



Resim 1.: Crystal Palace, Joseph Paxton, London, England, 1851.



Resim 2.: Ferdinand Dutert ve Contamin, “Makine Salonu”, 1889.

19. yüzyılda Neoklasisizm etkisini yitirmeye başlamıştır. Sanayinin gelişmesiyle birlikte demir çelik ön plana çıkmış, mimarlar, mimari alanda demir ve çeliğin kullanımını yaygınlaştırmışlardır. Modern dönemin en önemli simgelerinden biri Eiffel Kulesi'dir.

Yeni teknik imkânların kullanılmasının en iyi örneği, tümüyle sembolik amaçlarla yapılmış da olsa, fikir babasının mühendis ve girişimci Gustave Eiffel (1836-1920) olduğu Eiffel Kulesi'ydi. 1889'da Paris Evrensel Sergisi'nde Fransız Devrimi'nin yüzüncü yıldönümü anısına bir gösteriş abidesi olarak dikilen bu kule, yeni teknolojiye beslenen inancın bir ifadesiydi (Smith, 1996:20-21).



Resim 3.: Gustave Eiffel, Eiffel Kulesi, Paris, 1887-1889.

Aynı sergi için mühendis Gustave Eiffel tarafından yapıldı. Cam ve demir mimarının önem kazandığı bu çağda Eiffel kulesiyle bu akımın en başarılı eseri yaratılmıştır. Mühendis olan Eiffel'i bilhassa teknik sorunlar ilgilendiriyor, temel inşaatı, rüzgâra karşı direnç sorunlarıyla uğraşıyordu. ...Amaç en az ağırlıkla en çok sağlamlığı elde etmektir. Bu kule yeni bir kütle düzenine imkân olduğunu kanıtladı. Eiffel bu üç boyutlu biçimleri yaratırken en büyük engeli olan rüzgâra karşı tedbirler almak için 1910 yılından itibaren aerodinamik inceleme ve deneylerine de başladı (Mutlu, 2001:197).

Mutlu'nun (2001:197) aktardığına göre; bu dönemde mühendisler inşaat konusunda yeni sorunlarla karşılaşmışlardır. Demir ve çelik gibi malzemelerle çözüm aradıkları için, düzenli ve teorik inşaat biçimlerinden ayrılarak strüktürlerin dinamik dengesini ve elastikiyetini yeni biçimlerde bularak iç gerilimlerin sürekli ve homojen olmasını sağlamaya çalıştılar. Köprü inşaatları ile oldukça deneyim kazanan Gustave Eiffel, demirin dökme olarak kullanıldığında ağırlaştığını ve elastikiyetini kaybettiğini fark etmiş, demir ve çelikten verimli olarak yararlanmak için yeni metot ve biçimler yaratılması gerektiğini anlamıştır.

Eiffel kulesi halk tarafından kabul görmez ve eleştiri alır. Ancak endüstri devrimi ile teknolojinin yarattığı etkiyi değişimi kanıtlamak için Fransız hükümeti yapılmasına devam ettirmiştir. Gotik taş bina iskeleti yerine metal konstrüksiyon yöntemlerine geçilmiştir. Metaller sanayileşme sürecinde insan hayatını belirleyici unsurlardan olmuştur. Hayatı ve toplumu tam anlamıyla değiştiren bu mekanikleşme insan hayatını, düşünsel organizasyonu yeni bir sürece itmiştir. Sanatı da kendi içinde yeni yollara yöneltmiştir. Hollingsworth'a (2009:436) göre;

Demir, duvar yapımı ve bina sağlamlaştırılması için asırlardır kullanılırken, yapı malzemesi olarak kullanılabilmesi için yeterli çekme direnci kazandırılmasını sağlayan ileri üretim yöntemlerinin gelişimi ancak 1750 yılı sonrasında gerçekleşmiştir. Maden eritmek için odun kömürü yerine kok kömürünün kullanılması yöntemi, ilk kez 1740 yılında Abraham Darby'nin dökümhanesinde denenmiştir. İngiltere'nin iç bölgelerindeki Shropshire eyaletinde, Coalbrookdale'de bulunan bu dökümhanede ilk defa bir demir köprü yapılmaya başlanmıştır. Köprü çok uzun değildir (yaklaşık 32 metre) ancak yapısal anlamda çok önemli bir yeniliği temsil etmektedir (Resim 4).

Demir ucuz, güçlü ve ateşe dayanıklıdır; ancak geleneğin egemen olduğu bir toplumda estetik açıdan kabul göremeyecek kadar modern bulunmaktadır. Bu nedenle saygın mimari projelerde yaygın bir biçimde kullanılsa da, üstleri her zaman taşlarla kaplanmaktadır. Bu tür kısıtlamalar sanayi ve ticari amaçlı bina türlerini etkilememiştir, bu tür yapılarda demirin kullanım bakımından üstünlüğü, estetik eksiklerine kıyasla ağır basmıştır (Hollingsworth, 2009:436-37).

Demir, Endüstri Devrimi'yle birlikte yaşamı kolaylaştıran bir unsur haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte de pek çok alanda dönüşümleri geliştirilerek kullanımı gerçekleştirilmiştir. Bu sayede yüksek binaların yapımı kolaylaşmıştır. Sennett' in de (1999:78) belirttiği gibi, döküm demirden iskelet, hem duvarlarda hem de tavanlarda tuğla ve kiremit yerine kullanılan camdan panelleri

taşıyabilen bir strüktürdür. Böylelikle demir, mimaride etkin olarak kullanılan bir malzeme haline gelmiştir. Bu yeni teknoloji önce dikey yönde kullanılarak gökdelenler yapılmış ve beraberinde gelişen sorunlarla çeliğin kullanılması gerekli hale gelmiştir. Hollingworth' a (2009:437)göre;

Sanayi çağının doğuşunu simgeleyen en önemli yapı türlerinden biri olarak tren istasyonları gösterilebilir. Sanayi Devrimi'nin yeni malzemeleri yeni bina türlerine tren istasyonlarına köprü ve tünellerin oluşumuna olanak vermiştir. Bu yapılar Sanayi Devrimi'nin bir simgesi durumuna gelmişlerdir. Tren istasyonları İngiltere'de öncelikle kömür taşımacılığı için gelişmiştir. Tren yolları, köprü ve tünel yapımında büyük teknolojik yeniliklere yol açmış ve buna bağlı olarak istasyonların yapımında hızlı bir artışı da etkilemiştir.

19. yüzyıl ve 20. yüzyılda gelişen teknik bilgi ile yeni teknolojinin sağlayabileceği imkânlar, metalin nasıl kullanılacağına ilişkin bilgilerin çoğalması, hızla değişen hayata ayak uydurmak için yeni yapılara duyulan ihtiyacı artırmıştır. Endüstri devrimi sonucunda gerçekleşen yeni buluş ve yöntemlerin özellikle de metal ürünlerinin kullanımı tren yolları ve istasyonlarının çoğalmasına neden olmuştur.



Resim 4.: Abraham Darby, "İron Bridge", Coalbrookdale, England, 1779.



Resim 5.: Gustave Eiffel, Truy re'de Viyad k, Garabit, 1884.



Resim 6.: Claude Monet, 'Saint Lazare Garı' (Gare Saint-Lazare), Mus e d'Orsay, Paris, Tuval, 1877.

1900 yılları eklektik zevkin en çok yaygınlaştığı çağdır. Demir iskeletin kullanıldığı hallerde dahi bunun üstü taklit süslerle maskelendiğinden, binaların hepsi cepheden eskinin kopyasıdır... ‘Sanat için sanat’ formülü 19. yy sanatçısının yaşayan ve gelişen toplumla bağlantısını keserek onu taklitçi ve hikâyeci yapmış, böylece mimaride, fonksiyon-strüktür-biçim ilişkilerinin gevşemesine sebep olmuştur... 1851 yılı Büyük Dünya Sergisi’nde teşhir edilen eşyalar Ünlü Kristal Saray’ın aksine, o çağ uygarlığının fazla süslü, duygusal ve kaba fabrikasyon ürünlerinden örneklerdi. Buna karşı ilk tepki William Morris ile arkadaşlarından geldi. (Mutlu, 2001:203).

Bu hareket Arts And Crafts’tır. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde (1997:141) bu hareketten şöyle söz etmektedir;

19. yy’ın ikinci yarısında İNGİLTERE’de endüstrileşmenin getirdiği makineleşmeye ve seri üretime tepki olarak gelişmiş bir hareket. İngiltere, dünyada endüstrileşmenin en erken başladığı ülke olmakla birlikte 1851’de ki 1. Londra Dünya Sergisi’nde yer alan endüstri ürünleri izleyenleri, özellikle de aydınları düş kırıklığına uğratmıştı. Makinenin insanın emeğinden ekonomi sağlamadığını, tersine işini çoğalttığını ve insanın yaratıcı emeğine aracılık etmediğini öne süren Arts and Crafts’ın kurucularından W.MORRIS, seri üretim karşısında kaybolmakta olan el işçiliğini ve zanaatçılığını (DEKORATİF SANATLAR) yeniden canlandırmaya çalışmış ve bunun ancak Ortaçağ geleneklerine dönülerek sağlanabileceğini savunmuştu.

Mutlu’ya (2001:203) göre; William Morris makineye ve onun ürünlerine karşı bir görüş geliştirmiştir. Sanatçının yeniden zanaatçı olması ve endüstrinin olumsuz etkilerine karşı mücadele etmesinden yanadır. Makinenin getirmiş olduğu basit el işçiliğine taklitçiliğe karşı bir tutum sergilemiştir. Sonrasında Art Nouveau benzeri bir eleştiri geliştirir. Sanayi devrimi ile mimarlar önce işlevselliğe önem vererek gereksinimler doğrultusunda tasarımlar yapmış ve önceki dönemlerdeki üslupların süsleme anlayışını kullanmışlardır. Daha sonra bu durumdan rahatsızlık duyulmuş ve Art Nouveau sanatı ortaya çıkmıştır.

1800-1910 arasında Avrupa’da önce GRAFİK TASARIM, kitap resmi (İLLÜSTRASYON) ve UYGULAMALI SANATLAR, ardından da MİMARLIK, İÇMİMARLIK ve MOBİLYA alanlarında yaygınlaşan akım, 19. yy’ın EKLEKTİSİZM’ine (seçmecilik) ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı bir tepki olarak doğmuştur. Romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan Art Nouveau, konularını doğadan almış...(Eczacıbaşı, 1997:141).

Çizgi vurgulandığı için daha çok grafik sanatında gelişmiştir. Amaçları sanatta tarihsel olandan uzaklaşmaktır. Güzellik ve süs önemli öğeleridir.

“Art Nouvueu” öncelikle sanayileşmiş, yeni bir üretim biçimini geliştirip sahiplenmiş ülkelerde görüldü. Akımın düşünsel arka planı,

sanayileşmenin ve büyüyen ekonomilerin problemleriyle ilişkiliydi. Örneğin sınav üretimdeki gelişmeye veya yapı alanındaki yeni malzeme ve tekniklere karşın geleneksel kalıplara ve formlara bağımlı olmanın yol açtığı tutarsızlıkların sorgulanmasıyla başladı. Ama sanayileşmenin ve ekonomik büyümenin olanaklarıyla da beslendi; örneğin basım, yayım veya ulaşım teknolojisindeki gelişmelerden yararlandı (Batur, 1996:94-116).

Mutlu'ya (2001:205) göre, 1892 – 1900 sergisi daha önce belirilmiş olan demir mimari ve fonksiyonalizm eğilimine karşı kompozit ve eklektik üslubun bir tepkisi, direnişi olmuştur. Bu tepki Art Nouveau ile birlikte 1892 yılında Brüksel'de Victor Horta'nın kendisi için yaptığı evle başlamıştır. Art Nouveau 1900 yıllarının öncü bir üslubu olup, tarihi örnekleri reddetmesi yönüyle modern bir harekettir, eklektik üslubun aksine, orijinal ve eskisiyle ilişkili olmayan bir yeni sanat yaratılmak isteniyordu.

Dekoratif bir zevk anlayışına dayanan eklektizm ile aslında aynı nitelikte olduğu halde, biçimsel yönden tarihte bir eşi olmadığı gerekçesiyle onu alt etmek istemiştir. Art Nouveau özellikle dekoratif alanlardaki araştırma ve çalışmalarda başarılı olduğundan mimari sanatına da bu çerçevede içinde sokuldu. O çağa kadar yalnız mühendislerin kullandıkları cam ve demir bu üslupta dekorasyonda da kullanıldı. Bu tip yüzey dekorasyonu sonradan ekspresyonist çağda üç boyutlu olarak yeniden ele alındı. Genel olarak her alanda eklektik anlayışı çürütüp, onun yerine orijinal bir üslup getirmeye çalışan Art Nouveau, mimaride nispeten az tutunmuş fakat eşya ve sanat biblolarında daha başarılı olmuştur... (Mutlu, 2001:205).

Sanayi devriminin üretimi öne çıkarıp unuttuğu güzellik duygusu yeniden aranmalı, bulunup yaşanmalıydı. Hem de her şeyde. Tasarımın kalitesi yalnız mimarlık veya resim, heykelde değil günlük kullanım eşyasında da gözetilmeli, sınav üretim mallarının utanç verici çirkinliği düzeltilmeliydi. “Her şey de sanat” aranmalıydı (Batur, 1996:95).

Modern sanatın ilk yeni üslubu olan “Art Nouveau”, biçim özellikleri açısından en genel tanımla, klasik/neoklasik/akademik olandan farklı olarak asimetriye, geometrik olarak tanımlanması zor olan atipik plan öğelerine, cephe düzenlerinde frontaliteden kaçışa, kitlelerde serbest çıkımlar ve eklemelere, bezemede ve resimde coşkunun bir eğrisellik ve çizgiselliğe, kıvrım ve bükümlere, nakış esprisine, uçuculuğa, doğaya ve doğanın akıcılığına eğilimli bir tasarım anlayışı geliştirmiştir (Batur, 1996:96).

Art Nouveau'nun en önemli temsilcisi Victor Horta'dır. Bu yeni stili mimariye başarılı bir biçimde aktarmıştır. Demiri hem kullanışlı hem de dekoratif olarak uygulamıştır. Yeni bir tasarım anlayışı ve yeni malzemelerin olanaklarıyla farklı bir bakış açısı getirilmiştir.

Horta simetriye önem vermemeyi ve doğu sanatından hatırladığımız dolambaçlı eğrilerden haz almayı Japonya'dan öğrenmişti. Ama sadece bir taklitçi değildi o. Bu eğrileri, modern gereksinimlere de uygun düşen, demir strüktürlere aktarmayı da bilmişti (Gombrich, 1997:536).



Resim 7.: Victor Horta, Merdiven, Hotel Tassel, Rue Paul-Emile Janson, Brüksel, 1893.

20. yüzyılda üretim biçimlerinin ve birey-toplum problemlerinin çözümlmelerine yönelik yeni açıklamalar üretilmeye çalışılmıştır. Sosyal anlamda yeni değerler ve yaklaşımlar üreten insan ve sanat bu yeni değişimlerin etkisinde kalmaktadır.

Endüstri Devrimi modern süreci başlatan en önemli etkeni oluşturmaktadır. Yaşam ve üretim biçimleri değişmiştir. Çağlar boyunca ortaya çıkan sanat akımları ve sanat dalları incelendiğinde, hem toplumsal ve kültürel yapıların hem de ekonomik söylemlerin yansımaları görülmektedir. Gelişen teknoloji ve değişen yaşam biçiminin sanata yansması da kaçınılmaz olmuştur. Sanayi Devrimi ve sonrasında gelişen teknoloji modernist sürece yol açmış ve sanata da yeni bir yön vermiştir. Bu dönem 19. yüzyıl ile başlayıp 20. yüzyıl ile devam eder.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonraki döneme Endüstri Çağı denilmeye başlanmıştır. Bu dönemin kent olgusu üzerinde yarattığı değişimlerin psikolojik etkileri yeni bir insan tipinin oluşumuna yol açmıştır. Makine insana hâkim olmaya başlamıştır. İnsanlar makinenin ya esiri olmuşlardır ya da ona isyan eder bir durumdadırlar. Böylelikle Endüstri çağının yarattığı ortam insanı kendine yabancılaşmaya götürmüş, dolayısıyla onu yeni çözüm arayışlarına yöneltmiştir. Endüstri devrimiyle insanın dünyası yeniden biçimlenmektedir. Sanatsal, kültürel ve toplumsal alanda da yeni üslup çeşitliliği oluşmuştur. Teknik gelişmenin olanaklarıyla insanın elinde dünya yeniden biçim alacaktır.

Araz'a (2008:9-15) göre; Avrupa'da 19. yüzyıl ortalarında, geleneksel sanat kavramının, teknolojinin de etkisi ile değişmesi, modernizm serüvenini başlatmıştır. Modernizm ile başlayan yaşamsal ve sanatsal sorgulamalar hem günümüz felsefesi, hem de sanata ait yeni sorunsalların çözümleneceği bir dönemi oluşturmaktadır.

Modernizmle birlikte gelenekselden bir kopuş gerçekleşmektedir. Gelenekten ayrılmanın yarattığı tepkiye karşı izlenimcilik yeni ve özgür araştırmalara olanak sağlamıştır. Modern sürecin getirdiği aydınlanma, sanatın izlenimcilikle başlayan modernizm serüveni, Kübizm ve sonrasında gelişen Dada, Konstrüktivizm Sürrealizm, Fütürizm gibi hareketlerle devam etmiştir. Bu olayların gelişmesi süresince I. Dünya Savaşı'nın etkisi olmuştur. Savaşa karşı olan tepkiyle yeni arayışlar ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde sanat insanların dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan konumdadır. Yeni yaşam üslubunun oluşumunda Konstrüktivistler, De Stijl, Bauhaus sanatçılarının ve Dada hareketinin etkisi büyüktür. Teknik gelişmeler yeni akımların doğmasına neden olur. Bunlar Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Fütüristler, Sürrealistlerdir.

Endüstrileşmeye başlayan bir Avrupa toplumu içerisinde, sanatının merkezinin Paris olması, artan ilgi ve sanatçılar arasındaki rekabet, modern sanatın biçimsel üretkenliğinin nedenleri arasındadır. Modernizmin yarattığı genel imaj ülkelerin sosyokültürel yaşamını etkilediği gibi sanatın geçmişten gelen geleneksel "gerçekçi" yapısını da özellikle ekspresyonizmi izleyen kübizmle birlikte yoğun bir değişim sürecine doğru sürüklenmiştir (Özderin, 2009:57-65).

İnsanın yarattığı makine bir süre sonra insanı kendine köle yapmıştır. Dolayısıyla bu durum, insanın insani duygulardan uzaklaşmasına neden olmuştur. Onu adeta bir robota dönüştürmüştür.

Lynton'a (1982:13) göre; insanın doğayla ve kendi içyapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak bir biçimde kopardığı yolundaki kuşkular da artmaya başlamıştır. Teknoloji kendi yıktıklarının üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek; bolluk da, insanların birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucunu doğuracaktı.

20. yüzyılda Endüstri Devrimi sonrasında birçok akım ortaya çıkmıştır. “Sanat alanında bu büyük devrim 1910’larda Kübizmle başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor” (İpşiroğlu, 1993:9).

Yenilikçi akımlardan biri olan kübizmle birlikte geleneksel sanattan bir kopuş yaşanmıştır. Rönesans’tan bu yana doğa olduğu gibi resmedilmektedir. Kübizmle birlikte ise nesnenin özüne yapısına inilmiş biçim yüceltilmiştir. Nesnenin duyuyla algılanan yapısı değil değişmeyen yapısı yansıtılmaya çalışılmıştır. Böylelikle ilk olarak doğadan uzaklaşma ve soyut olana yönelmeye başlanmıştır. Kübizm nesnenin gerçek yapısına yönelik bir sanat olmuştur. Nesnenin dış görünümü üzerinde çalışılırken nesne tamamen duylardan arındırılmıştır. Önemli olan hacmi yakalamaktır.

Kübizm resim ve heykelin nasıl yapılacağı ile ilgili kural ve beklentileri değiştirmiştir. Resimler artık birer pencere değil, her şeyin olabileceği bir forum gibiydi. Heykellerse katı ve masif objeler olmak yerine açık ve şeffaf olabilecekti. Her türlü malzeme, ne kadar mütevazı veya gündelik olursa olsun sanat için kullanılabilirdi. Kübistler için sanat gözlemden ziyade, deneyimlerin birikiminden oluşuyordu (Cumming, 2008:350).

Kübizm’in doğduğu yıllarda Avrupa’da sanat ortamını etkileyen ilerici sanatçılar, “İtalya’da Fütürizm, Fransa’da Orfizm, Almanya’da “*Der BlaueReiter*” adları altında gruplar oluşturmuşlardı (İpşiroğlu, 2009:33). Bunlardan Endüstri devriminin etkilerini en iyi gösterenlerden biri Fütürizm’di. Fütüristler endüstri çağının getirmiş olduğu tüm yenilikleri, teknik ve bilim alanında çığır açan bulguları yüceltir. Modern makine dünyasının getirmiş olduğu devrim ve hızı en önemli unsur olarak görürler.

Hız ve devinim endüstri çağını anlatmaktadır. Bunun sanata yansımaları Fütüristler resimlerine, devinim ve eşzamanlılık ile yansıtmışlardır. Çizginin hızlı ritmi, bağırarak renkleri ve biçim çarpıtmaları resimlerde belirgin bir biçimde görülmektedir. Krausse (2005:95) göre;

Ressamlar gözümüzün önünden saniye hızıyla geçmeye başlayan uçucu imajları tuvallerine aktarmak için uğraşıyorlardı. Birkaç kez üst üste çekilmiş bir fotoğraf karesindeki gibi görüntüleri üst üste bindirerek birçok izlenimi aynı resme sığdırmak istediler... Bugün bize çizgi filmleri hatırlatan bu üslubun arkasında, durağan resim sanatını zamanın hızına ulaştırma, resimleri harekete geçirme arzusu yatar.

Lynton'nun söz ettiği örnekte nesne olarak lokomotif, teknolojiyi ve hızı simgeleyen bir figür olarak şöyle betimlenmektedir. (Resim8)

...bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alan ve bu insanların kimini trenle uzaklaşırken, kimini de evlerine dönerken gösteren önemli bir yapıttır. Rönesans mihrap süslemesi olarak yaygınlık kazanan üçlü pano biçimi bura da dramatik, hatta operavari bir senaryo havasına sahiptir. Kesin, gözle görünebilir ayrıntularla birtakım genel duyguların anlayabileceğimiz ölçüde ayrıntılı ve duygusal katılımımızı sağlayacak kadar açık bir görüntüye dönüşmesi gerekiyordu. Resmin kahramanı Victoria dönemi teknolojisinin önemli buluşlarından buharlı lokomotif. Lokomotifin biçimi kübist üsluba uygun olarak dağılmıştır, hemen göze çarpan numarası ise Picasso ile Braque'ın tablolarındaki harfleri ve sayıları anımsatmaktadır. Çizgiler ve lokomotifin sağındaki bazı gölgeler vagonları, solundaki çizgiler ise elektrik direklerini belirler ve bir manzara izlenimini yaratır (Lynton, 1982:90-91).

Resim 8'de nesnelere parçalara ayrılmış, parçalar farklı şekillerde üst üste yerleştirilmiştir. Kübizmin etkisi tam olarak görülmekte fakat kübizmden ayrı olarak çizgiler köşeli değil kıvrıktır.

Sanatçılar konularını çağdaş dünyadan seçmişler gerçek yaşantıdan yola çıkmışlardır. Fütüristler, konularını Endüstriyel çevreden seçerek dönemin gerektirdiği koşulları sergilemişlerdir. Makinenin her alanda egemen olması, hız ve devinim vurgulanmıştır. Resimlerde hareket, biçimlerin üst üste veya yan yana getirilerek biçim çarpıtılarak sağlanmıştır. Sanayideki hızlı ilerlemeler resimlerde konu olmuştur.

...devinim olarak yorumladıkları hız kavramaları vardı. Bergson'dan öğrendiklerine göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelere birbirine karışması demektir (Lynton, 1982:89).



Resim 8.: Umberto Boccioni, Ruh Durumları I: Uğurlamalar, 1911, t.ü.y.b, 70x96 cm, New York.



Resim 9.: Fernand Léger, Yapı İşçileri, 1950.

İpşiroğlu'na (2009:37) göre; konunun yerini renk ve biçim patlamaları alır. Hız çağrışımı uyandıran makine ve makine parçaları da bu dönemde resim sanatına girer. Fernand Lger ark, dişli gibi makine parçaları ile metal konstrüksiyonlu inşaat imgelerini çağrıştıran ve giderek silindir, koni, prizma vb. geometrik biçimlere dönüşen resimlerini bu sırada yapmaya başlar.

Lger, nesnenin plastik değer olarak yeniden yaradılışına önem vermektedir ve yapı işçileri adlı çalışması için söyle söylemektedir;

Bunu vermek istedim: İnsanla buluşları arasındaki karşıtlığı, işçi ile tüm bu metal mimari arasındaki karşıtlığı. Bu karşıtlığı, bu demirleri, bu cıvataları ve bu perçinleri. Bulutlar, onları da teknik olarak koydum resme. Bulutlar metal kirişlerle bir karşıtlık oluşturuyordu. Duygusal hiçbir özveri söz konusu değil. Figrlerim çok çeşitli ve fazla bireyselleştirilmiş olsalar bile. Sorunu unutmadan kendimi yenilemeye çalışıyorum. İnsan olgusu gelişti bende, gökyüzü gibi. Kişilerin üzerinde daha ağır basıyorum, ama aynı zamanda onların devinimlerini ve tutkularını denetim altında tutuyorum. Bana yle geliyor ki gerçek böylece daha iyi dile geliyor, daha dolaysız daha kesintisiz... (Edgü, 2008:97).

Bu resimde, 1945 sonrası Fransız filmlerinin en iyi örneklerinde gördüğümüz insancıl bir g dile geliyordu. *İnşat İşçileri* tablosunda ağdaş dünyadaki elik konstrüksiyonunu yüceltmek için, geçmiş resim geleneğine daha az gereksinme duyduğunu gösteriyordu. (Bu resmi geçmişe bağlayan öğeler, resimde İsa'nın armıhtan indirilişini çağrıştıran özelliklerdir). Masmavi bir göğe karşı, sıradan insanlar bir elektrik pilonu dikmeye çalışmaktadırlar (Lynton, 1982:220).

Endüstri devrimi ile yeni bir sürece girilmiş ve teknolojinin gelişimi ile yeni malzeme dönemi başlamıştır. Bunlardan biri olan metal ve türevleri her alanda kullanılır hale gelmiştir. Bu durum sanat alanında da yeni malzeme dönemini başlamıştır. Sanat alanında 1851'de yapılan Paris Dünya Sergisi, metal konstrüksiyonların yer aldığı, teknolojiyi yücelten ilk örnekleri ortaya koymaktadır.

Sanat yaşamla i içe hale gelmiştir ve sanat endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim verme ve insanın yaşam üslubunu oluşturma görevi üstlenmiştir. Kendini bulma isteği kişiyi yeni yaratım sürecine yöneltmiştir. Bu endişe bireyde ruhsal birikimlere neden olmuş ve psikolojik etkilerini sanata yansıtmiştir. Sanata yansımaları farklı malzemeler kullanımı ile gerçekleşmiştir. Plastik sanatlarda endüstri atıklarıyla yapılan düzenlemeler oluşturulmuştur. Her türlü malzeme

kullanılmıştır. Bu dönemde yabancılaşma ve kentleşme kavramları içinde birey ve sanatçı yeniden tanımlanmıştır. Gelenekselden kopuş ve yeni arayışlar, endüstri ürünleri, endüstrileşen sanat ve üretim çeşitliliği, bakış ve düşünce tarzının değişimi özellikle heykel sanatına yansımış ve yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Özellikle bu çalışmanın konusunu oluşturan metal malzemenin kullanımına yönelik örneklerin oluşumuna zemin hazırlayan sanatsal eğilimlerden, Konstrüktivizm, De Stilj, Bauhaus, dikkati çeken diğer konular olmuştur.

II. BÖLÜM

2. ENDÜSTRİYEL BİR ÜRÜN OLAN METALİN KULLANIMI AÇISINDAN, KONSTRÜKTİVİZM, DE STİJL VE BAUHAUS' UN İNCELENMESİ

Endüstri Devrimi ile metal malzeme her alanda görülür hale gelmiştir. Özellikle mimaride etkin olmuştur. Sanatta da yansımaları modern sanat akımlarından biri olan Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus akımlarında görülmektedir. Endüstri Devrimi ile gelişen teknolojiyi ve onun ürünlerini kullanan akımlardan biri olan Konstrüktivizm, yeni plastik öğelerle birlikte sanat nesnesini yeniden inşa etmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana büyük bir gelişim gösteren endüstri, toplumların tümünü etkisi altına almış, yaşam biçimlerini değiştirmiştir. Buna paralel olarak İtalya'da Fütüristler, Hollanda'da De Stijl topluluğu, Almanya'da Der Blaue Reiter, İngiltere'de Vorticistler gibi yenilikçi sanat akımları oluşmaya başlamış, Rusya'da Konstrüktivizm akımı ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist sanatçılar endüstriyel malzemelerden biri olan metali kullanarak konstrüktif yapılar ortaya koymuşlardır.

2.1. Konstrüktivizm

1917 Ekim Devrimi ile 1920'lerin sonundaki Sosyalist Gerçekliğin etkili olduğu yıllar arasında Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan konstrüktivizm, köklü mimari akımların en uzun vadede etkilisi olmuştur (Melvin, 2007:102). Konstrüktivizm, gereç ve yapı (materyal ve konstrüksiyon) gibi iki elemanın birliği için oluşturulmuş bir sanatsal sistemdir (Beykal, 1985:18-22). Konstrüktivizm 1920'lerde Moskova'da gelişen bir soyut sanat akımıdır (Eczacıbaşı, 1997:1924). "Resim, heykel ve mimarlık alanlarında egemen olmuş, sosyalist gerçekçilik resmi tutum olarak benimsenince ortadan kalkmış, yandaşlarının bir bölümü Batıya göçmüştür. Genelde çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik bir kompozisyon anlayışı benimseyen bir tutumdur" (Sözen, 2001:40).

Konstrüktivizm, bir düşünme, davranma, kavrama ve yaşama tarzıdır. Endüstri devrimi ve modernizmin etkileri ile ortaya çıkan çağın ruhunu yansıtan

endüstriyel malzemeyi ön plana çıkartan bir sanat akımıdır. Konstrüktivizm akımı ile yapı ve biçim üzerinde durulmaktadır. Malzeme ve strüktürün birlikteliğini gözeterek bir bütünlük içerisinde düzenlemeler yapılarak boşluk yapının içine dahil edilmiştir.

Konstrüktivizm, sanatta en kökten değişimin gerekliliğini vurgulamış ve başarmış bir sanat anlayışı getirmişti. Spekülatif eylemi alaşağı ederken gerek kuramsal olarak, gerekse uygulamada yağlı boya resmin tüm işlevine ve anlayışına karşı çıkmayı öneriyorlardı (Beykal, 1985:18-22).

Geometrik biçimlerle yüzey üzerinde matematiksel bir düzen oluşturulmaktadır. “Konstrüktiv sanatçı, bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmasında kılavuzluk ederler. Bundan ötürü non-figüratif ya da konstrüktiv sanat yapıtları, birer matematiksel yasal biçimlenmeyi gösterir” (Tunalı, 2008:177). Bunu yaparken heykelin geleneksel öğelerini değil, malzeme ve mekânın kendisine gönderme yapan bir tavır sergilenmiştir.

... Akım, döneminde “gerçek mekânda gerçek gereçlerle” ilkesini getirmiş, resim sanatını sehpa üzerinden ve yağlı boya, fırça tutsaklığından kurtarmış, sanatların bütünlüğü için çabalamış ve hemen hemen her dalın içinde aynı ilkelerle 1920’lerde ülkenin resmi sanatı olarak onaylanmıştır. Konstrüktivizm adına ilk kez yazılı olarak Tatlin’in yönetiminde Svomas ve Vhutemas’ta öğrenci olan, Obmokhu-Genç Sanatçılar Grubunun 1921 Ocağında açtıkları sergi bildirisinde rastlanır.” (Beykal, 1985:18-22).

Bir başka deyişle, Konstrüktivizm Malevich, Tatlin, ve Rodjenko’nun dikdörtgen, çember ve doğruların düzenlenmesine dayanan resimlerini 1913’te Moskova’da sergilemeleri sonucu ortaya çıkmıştır (Turani, 1998:45).

Erken Sovyet gençlik hareketinin bir parçası olarak konstrüktivistler sanatsal perspektiflerini ve amaçlarını “bilme, kavrama, malzeme çeşitliliği, insanlığın tüm manevi değerleri” olarak belirlediler. Sanatçı bir yapıt yarattığında, izleyiciyi geleneksel edilgen konumundan çıkarmalı, yapının etkin bir katılımcısı haline dönüştürmeliydi. Bu anlamda çoğu tasarım, sanatsal ve politik kabullerin birleştirilmesi, devrimci bir çağın değerlerinin yansıtılması, gereçlerinin kullanılması amacını güdüyordu. Sanatçılar bu söylemden etkileniyor ve cam, metal plakalar gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak genellikle geometrik nesnelere yaratıyorlardı (Türkhan, 2007:4).

Böyle bir anlayışta, sanatçı her türlü teknik ve yöntemi kullanmakta özgürdür. Endüstrinin getirisi olan farklı türden malzemeleri (plastik, cam, tahta vb.) kullanmışlardır. Sovyet devrimiyle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve tekniklerini yücelten bir biçimlendirme çabası

içinde olmuştur (Sözen, 2001:40). Little'ın (2008:114) ifadesiyle sanatsal ile endüstriyel olan arasındaki engelleri yıkmak için 'yapım' terimini almışlardır.

Krausse (2005:97), Konstrüktivizmin, sanatın gündelik yaşamı nasıl ifade edebileceği ile ilgili soruna çözüm arayan bir yanı olduğunu belirtirken şöyle söylemektedir;

İnsanlığı sanat aracılığıyla uyuma ve birliğe ulaştırma rüyasının gerçekleşebilmesi iki temel koşulun yerine getirilmesi gerekiyordu: birincisi, sanatın kendisi de uyumlu, net ve saf olmalıydı. İkincisi, bu sanat toplumsal bir etki yaratabilmek için hayatın içine girmek, müdahale etmek zorundaydı. ...soyut düşünce mimaride ve ürün tasarımında kendine yer buldu veya daha net bir ifadeyle onların işlevselci yönlerinden ilham aldı...bu yaklaşım, görsel sanatlarda "Konstrüktivizm" adı alırken "işlevselcilik" olarak tanımlanmıştır.

Konstrüktivist sanatçılar Endüstriyel malzemeler kullanılarak geometrik nesnelere yaratmışlar ve soyut bir anlatım dilini benimsemişlerdir. Kübizm ve Fütürizmden örnek aldıkları heykel elemanlarını, mimari makine estetiği ve teknoloji ile birleştirmişlerdir. Bu form ve malzemelerle amaçladıkları, modern dünyanın bir parçası olan makinenin üstünlüğünü kanıtlamaktır.

Endüstriyelleşme ve makineyi, kendi özgürlük sınırları içerisinde kullanan bu akımın sanatçıların amacı, soyut tasarımlar ortaya koymak yerine, komünist kültürün kendilerine yüklediği işlevi yerine getirmektir (Aydoğan, 2003:54-57).

Endüstri Devrimi ile birlikte yeni malzemelerin kullanımı ilk olarak mimarlık alanında gerçekleşmiştir. Mimarlığın yeni toplumu yansıtacağı düşüncesi de konstrüktivizm akımının gelişimini sağlamıştır. Geleneğe karşı yeni bir sanatsal düzen oluşturulmuştur. Mimarlık sosyal gelişim ile ilişki içinde gerçek olarak gözüken gereksinimlerin karşılanmasına yardımcı olmakta ve geleneğe bağlı olmayan yeni formlarla anlatım dili oluşturulmaktadır.

Konstrüktivizm, bilimsel ve teknolojik yeniliklere sanatsal üretimde çok geniş anlamda açık olan bir akımdır. Bu teknolojik imkânlar içerisinde kaynak tekniği, demirin malzeme olarak kullanım olanakları ve makine önemli yer tutmaktadır. Yapı incelenmiş işlev sorgulanmıştır.

Uluslararası bir akım olarak Konstrüktivizm, sanatın sınırları içinde kalan bir gelişmeydi. Konstrüktivizm, genellikle yalın geometrik biçimler ve

endüstriyel malzemeden yararlanan heykelticiliğin bir kolu sayılır. (Lynton, 1982:112).

Konstrüktivist sanat yapıtları için kullanılan teknikte, akılcı ve yararlı yaratıcılığın etkileri araştırılmaktadır. Daha çok heykel alanında kendini göstermekte ve malzeme olarak her türlü teknik ve yöntem denenmiş, özellikle metal malzeme kullanılmıştır. Yılmaz'a (2006:56) göre Konstrüktivizm;

Geleneksel yöntemlerin modası geçmiştir. Önemli olan çağdaş olmaktır ve artık hep inşacı yöntemi kullanılmaktadır. Sanatçı amacını gerçekleştirebilecek her türlü teknik ve yöntemi kullanmakta özgürdür. Asıl çağdaşlık budur. Gerçi; inşacı (konstrüktivist) heykelin neredeyse bir asırlık bir geçmişin olduğunu hesaba katarsak, onun da çoktan gelenekselliğini pek ala söyleyebiliriz. Ayrıca 20. yüzyılın o kadar hızlı yaşanan bir çağ ki dönüşüm yoğunluğu açısından geçmişteki düzinelerce çağa bedeldir diyebiliriz (Yılmaz, 2006:56).

Konstrüktivistler, sanatın yaşama girmesini istemekte, sanatçıdan taklit etmesi değil, gerçeği yansıtmasını beklemektedirler. Onlara göre, Endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın, teknikle beraber sorunlara çözüm araması gerekiyordu. Hareket ve zaman birbirinden ayrılmayacağı için, zaman kavramı da dördüncü bir boyut olarak sanat yapıtına Konstrüktivistlerce dahil edilmiştir.

Konstrüktivist sanatçılar arasında iki farklı eğilim vardır. Bunlardan ilki, Rus konstrüktivistleridir. Rus konstrüktivist sanatçılarının çalışmalarında düşün-formları, dinamik uzay kompozisyonuna dönüşüyordu. İkincisi ise 20. yüzyılın ikinci yarısında De Stijl'in etkili olduğu eğilimdir.

Yılmaz'a (2006:57) göre;

Inşacı (konstrüktivist) heykelin temelleri, bir 20. yüzyıl resim sanatı akımı olan Kübizm ile atılmıştır. Braque ve Picasso bu anlayışın yaratıcılarıdır. Nesnel görüntüleri tuval yüzeyine parçalar halinde dağıttıkları *çözümsel (analitik) Kübizm* (1909-1910) döneminden sonra, kübizmin ikinci dönemi olan *Bireşimsel (sentetik) Kübizm* başlar (1912). Bu dönemde, nesnel tuval üzerine tekrar birleştirilir. Ancak bunlar *doğalcı (Naturalist)* bir betimlemeden çok, geometrik soyutlamalardır. Picasso ve Braque resimde ilk kolaj denemelerini gerçekleştirdikten sonra sanatta yeni bir kapı daha aralanır. Ressamlar, o güne kadar boya kullanarak tuval yüzeyi üzerinde, diyelim ki bir şişe, bez, gazete vb. yanlısaları yaratıyorlardı. Oysa kübist sanatçılar, resim yaptıkları yüzey üzerine bir nesneyi yapıştırarak gerçek bir devinim başlattılar. Özellikle Picasso bu yeni yöntemi oyun oynarcasına geliştirir. Üç boyutlu denemeler yapar. Taşı ya da ağacı yontma, kil ya da alçıyla çalışıp daha sonra bunları bronzdan dökme yolu yerine, eline geçirdiği ve heykelle

ilgisiz her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi Picasso'nun deneysel tavrının rastlantıları kendi amaçları doğrultusunda kullanma eğiliminin bir göstergesidir (Yılmaz, 2006:57-58).

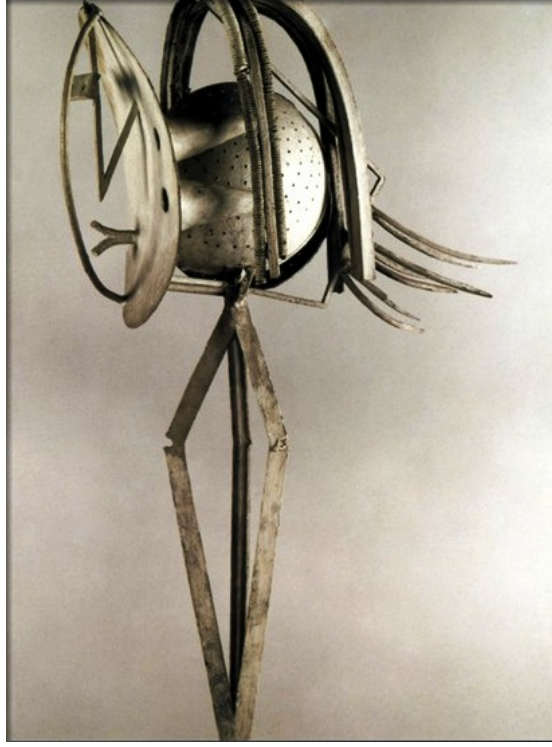
“Gitar” isimli çalışma bu işlerine örnek olarak gösterilebilir. (Resim 10)



Resim 10.: Pablo Picasso, Gitar, 1914, Paris.

...kübizm, kendi alanında, belli bir dönemin sonuna nokta koyuyordu; bu da Rusya'nın yaşamadan aşacağı anlaşılacak kapitalizm, burjuva bireyciliği ve faydacılık dönemi idi. Üstelik bu dönemin sonuna, geçmişe değil, zaferle daha yeniye, daha açığa, daha karmaşığa geniş olanaklar tanıyarak nokta koyuyordu (Berger, 1974:29).

Picasso 1928-31 yılları arasında metalden çalışmalar yapmıştır. Bunlardan biri 'Bahçedeki Kadın', metal heykellerinden biridir. Bu çalışma sarmaşıklar arasında çılgın atan bir kadını simgelemektedir. Kadın ağız açık büyük gözleri, çivilerden oluşan gözbebekleri uçuşan saçlarıyla adeta çılgın atmaktadır. Diğer bir metal heykeli "Kadın Başı"dır. Süzgeç, yaba çatalı, mandal gibi sıradan metal parçalardan oluşturulan bu heykelle Picasso kaynakla birleştirilen modern heykelin temelini atmış oluyordu (Bitmez, 2008:39).



Resim11.: Pablo Picasso, “Kadın Başı”, 1931.



Resim 12.: Pablo Picasso, “Bahçedeki Kadın”, 1930.

Tatlin bu çalışmalardan etkilenmiştir. Picasso geleneksel malzemenin dışına çıkarak, eline geçirdiği her türden malzemeyle heykel yapmayı ve resimde de resimle ilgisi olmayan malzemeleri kullanarak konstrüktivist bir anlayış ortaya koymuştur. Bu yönüyle Rus konstrüktivizminin ortaya çıkmasında önemli etken olmuştur.

Yılmaz'a (2006:59) göre; Konstrüktivist sanatçıların kullandıkları yöntem, kendi dünya görüşlerinin dışavurumudur. Yaptıkları işler tamamen soyut ya da doğal biçimleri andıran geometrik soyutlamalardır. Bu farklılaşmanın yanı sıra yapılan işler sanayi ve teknoloji dünyasının birer yansımalarıdır. Görselliği geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarmaya çalışmışlar yeni tanımlar geliştirmişlerdir. Endüstriyel malzemenin birleştirilmesine dayanan yeni konstrüktivist nesnelere bilimsel anlamda birer deney olarak görmüşlerdir. Malzemeleri birbiri üstüne bindirerek, kaynak ile tutturarak kesip birbirine geçirerek, yani inşa ederek heykel yapan bu sanatçılar, aynı zamanda birer mühendis ve teknisyen gibi çalışırlar.

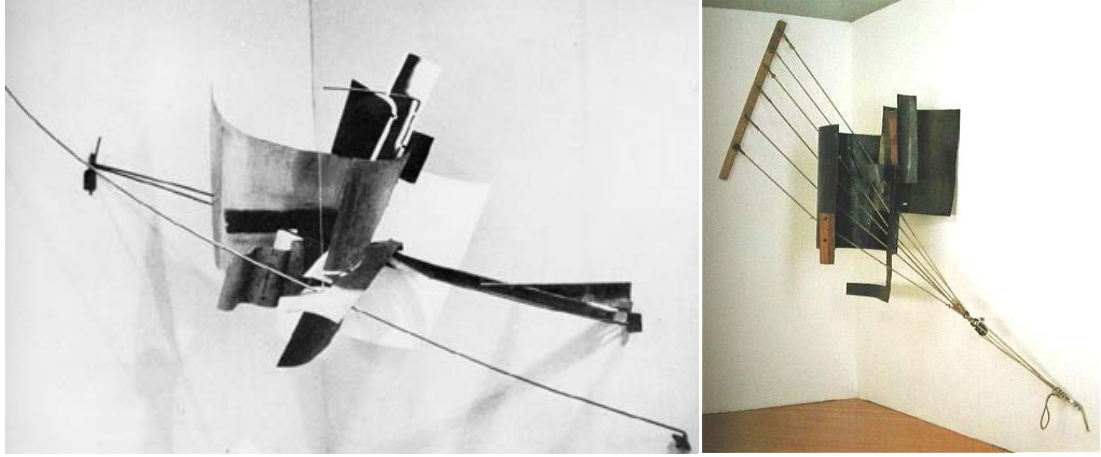
Konstrüktivizm akımı için Tatlin'in önderliğinde gelişmiş bir akımdır demek yanlış olmaz. (Antmen'e (2008:106) göre;

Tatlin'nin çalışmalarında temel sorun mekândır. Resimsel boşluktan daha çok gerçek boşlukla ilgilenmiştir. Boşluk kavramının yeniden ele alınmasının, geleneksel perspektife dayalı resimsel mekânın yerine gerçek mekân olarak boşluğun kullanılması, çalışmalarının ana kaynağını oluşturmaktadır.

Tatlin, kaynaklı çelik, tel ve cam gibi endüstriyel materyallerle heykelimsi mimari yapılarla bu fikri ileri götürmüştür. Rus devriminin yaşandığı dönemde konstrüktivizm yeni bir hareket oluşturmuştur. Rus konstrüktivistler boşluğu sadece geometrik formlar ve benzeri yollarla şekillendirmenin heykeldeki olanaklarını keşfetmişlerdir. Daha çok farklı malzemelerle mekân üzerinde çalışılmış bununla ilgili yapısal çözümler aranmıştır. Konstrüktivistler, gelenekten ve nesnelere ilişkin ilişkilerinden hareketle soyut geometrik formlarla yeni bir anlayışla çalışmalar üretmişlerdir.

Lynton'a (1982:105) göre; Tatlin'in yaptığı ilk kabartmalar, değişik malzemelerin bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Sanayi devriminin günlük yaşama kattığı ürünler ve malzemeler kullanılmıştır. Endüstrinin etkilerinin sanata

yansımaları gösteren önemli örneklerdir. Bireşimsel Kübizmin etkileri de görülmektedir. Tatlin burada gerçekliği günlük yaşamın içinde aramaktadır. Beykal'a (1985:20-21) göre;



Resim 13.: Vladimir Tatlin, 'Karşıt Kabartmalar', Demir, Çinko ve Alüminyum, 78x152x76 cm, 1915, Londra.



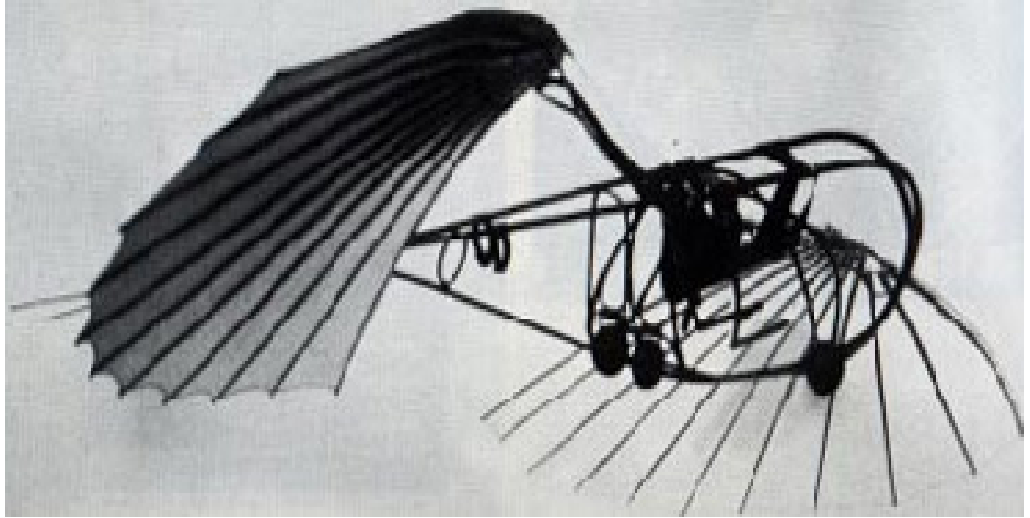
Resim 14.: Vladimir Tatlin, 'Reliefs', 1914-15.

...Tatlin "gerçek boşlukta gerçek gereçlerle" diye özetlediği kuramını geliştirdi. Bu ilkelerle gerçekleştirdiği konstrüksiyonlarında temel geometrik formların düzeni içinde kişisel gereçlerine odaklanmak istiyordu... O, sanatçı anlatımının gerçek bildirisi olarak gereçlerin fizik

varlığını eylem alanına çağırmayı yeğledi. Bu tür bir gerçeklik anlayışının altında kuşkusuz ki, daha önceki batı sanatının kendi ülkesinin sanatının etkisine karşın kendilerine özgü yeni bir biçim formüle etmeyi istiyordu.

Lynton'a göre (1982:105) göre; Tatlin'in yaptığı ilk kabartmalar, değişik malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanır duygusu veren tümüyle soyut, metal heykellerdir. O, giderek gerçekliği, kullandığı malzemede ve daha çok da günlük sorunlarda aramaya başladı, kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak Konstrüktivizmin gerçekliğine önem verdi. (Resim 14)

Tatlin'in "Rölyef Resim" adlı çalışmasında Picasso benzeri soyutlamalar vardır. Ancak daha köktenci bir tutum gösterir. Üç boyutlu biçim arayışında, kapalı, heykelsi kütleden açık, dinamik, boşluğu boyutlandırın konstrüksiyonlara ilk adımlardır yaptıkları. İlk kez Tatlin'in bu konstrüksiyonlarında, biz resimsel bir öge olarak gerçek boşluğu kavrarız. İlk kez bu rölyef resimlerinde, Tatlin değişik gereçler arasındaki ilişkileri sınar (Beykal, 1985:20).



Resim 15.: Vladimir Tatlin: *Letatlin*, 1929-31, Tahta, İpek, Mantar, Bilye.

Sanatçı artık sadece inşacı bir teknisyendir. Tatlin tamamen işlevselliğe önem vermiştir. Tasarlanan nesne bir amaca ve yararlılığa yönelik belirlenmektedir (Resim15).

Lynton 'a (1982:106) göre;

1929-31 yılları arasında Tatlin, insan gücüyle çalışan ve bir gün insanların bisiklet gibi sahip olabileceklerini umduğu bir uçan makine geliştirmeye çalışıyordu. Bir operatörle pilotun danışmanlığında, eğri tahta, balina kemiği, ipek ve başka malzemeler kullanarak bir araç yaptı. Bu araç içine yatan insanın dirseklerini ve kollarını kaldırıp indirmesiyle kanat çırparak hareket edecekti. Tatlin modernizmin üslup kaygısından burada kurtulmuş, aracını insan vücudunun organik yapısına, kemiklere ve adalelere bakarak tasarlamıştı.

Tatlin'in dinamik bir anlatıma sahip olan spiral şeklindeki kulesi, III. Enternasyonal'e bir anıt olarak ısmarlanmıştı. Aynı zamanda bu, Paris'teki Eiffel kulesine bir yanıtıdır (Lynton, 1982:107).

... Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir iş birliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonale bir Anıt olarak ısmarlanan Tatlin'in Kulesi, Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in Kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktı. Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay bir girişin taşıdığı sarmal yapı üzerinde üç hücre yerleştirecekti: Küp biçimindeki mekân toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekân sekreterlik bürosu, üzerinde yarımküre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekân da danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştığı bu yapı, çelik ve cam malzemeden oluşacaktı. Asansörler, yapının giriş omurgasına yerleştirilecek, iki sarmal rampada araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Tümüyle bir gözlemevine benzeyecek olan bu yapının, son zamanlarda açıklandığına göre, eğik eksenli Kutup Yıldızına doğru yönelecekti. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarımın bir parçası olduğu düşünmek hiçte aşırı bir yaklaşım değildi. Bir geminin kaptan köprüsü ya da bir uzay gemisinin komuta bölümü gibi, Tatlin'in Kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti (Lynton, 1982:106-108).

Zamanının diğer pek çok iddialı projesi gibi gerçekleştirilememesine karşın maketiyle de olsa tarihe mal olan bu anıt, resim, heykel ve mimarının bileşimini öngören dev bir propaganda merkezi olarak tasarlanmıştır (Antmen, 2008:106).

Tatlin'in bu çalışması, dönemin olanakları el vermediği için gerçekleştirilememiş, sadece maketi sergilenmiştir. Antmen'in (2008:105) de belirttiği gibi, bu dönemde devrim sonrası ilerici atılımlar yapılmış, yeni malzemenin kullanım biçimleri araştırılarak işlevi olabilecek alanlara aktarılmıştır. Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır.

Devrimden sonra sanatçların, toplumsal gereksinimlere odaklanarak sanattan çok tasarıma yönelmeleri bu sürecin bir sonucudur. Örnek olarak Tatlin, ahşap, metal, karton, tutkal gibi malzemeler kullanarak üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktivist yapıtlarının en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır.



Resim 16.: Vladimir Tatlin, 'III. Enternasyonal İçin Anıt', 1920.

Beykal'ın ifadesiyle Tatlin, teknoloji ve sanatı birleştiren işler de yapmıştır. Daha çok işleve önem vermiş toplum yararına çalışmıştır. 1932 yılında sergilediği, teknoloji ve sanatı birleştiren yapıtı için şöyle demektedir; "Benim aracım" der organik biçimlerin ilkeleri üzerine kurulmuştur. Bu biçimlerin incelenmesiyle en estetik biçimin, en ekonomik biçim olduğu sonucuna ulaştım (Beykal, 1985:22). Tatlin, Rusya'nın önemli sanatçılarından biri olarak yaşamını ve sanatını ülkesine adanmış, yapıtları ve tasarımlarıyla konstrüktivizmin öncü isimlerinden biri olmuştur.

Konstrüktivizm akımında metal malzemeyi kullanarak makineyi yücelten diğer bir sanatçı Naum Gabo'dur.

Rusya'daki devrim sanatçıları etkilemiştir. Yeni teknik ve buluşlar geliştirerek yeni bir sanat dili yaratmışlardır. Yaşanan devrim ile sanatçı ön plana çıkar ve halka yol gösteren bir özellik kazanır. Rus heykeltıraş Naum Gabo, bu ortamın içinde yetişen en önemli sanatçıları arasında yer alır. Devrim, sanatçıları destekleyerek yenilikçi ve köklü değişiklikler getirir. Rus Konstrüktivistleri olarak anılan bu sanatçılar, üç boyutlu çalışmalarında yeni teknik ve malzeme kullanımıyla hareketin gösterilmesi üzerine yoğunlaşırlar. Zaman kavramının da yer aldığı mekân konstrüksiyonları, dinamik uzay kompozisyonları, havayla ya da dokunmayla kımıldayan, biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan mobiller yaparlar. Makine üretimi önemli bir ifade aracıdır.

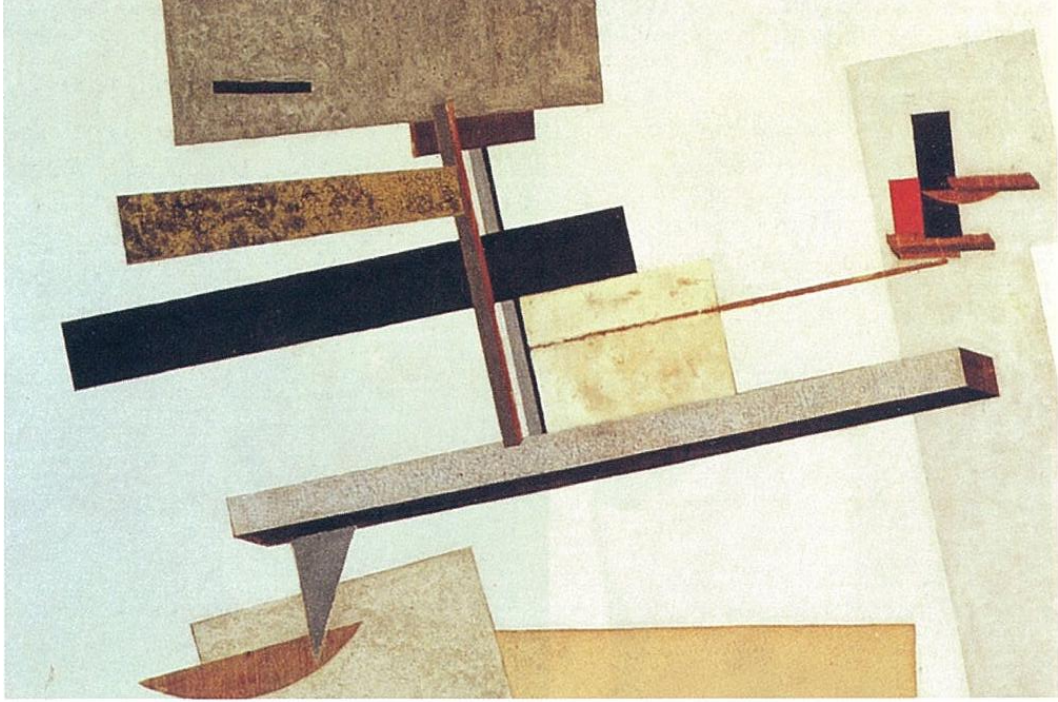
Lynton'ın belirttiğine göre, Naum Gabo'nun, ilk heykelleri ise demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başları betimliyordu. Bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içindeydi, iç ve dış uzayı birbirinden ayırmıyordu (Lynton, 1982:122). Endüstriyel bir malzeme olarak metal ve çelik sanatçının çalışmalarında etkin rol oynamaktadır.

Gabo'nun çalışmaları başlangıçta plastik, cam, metal plaka, tel, karton, tahta vb. malzemelerden inşa edilmiş ve ilk denemeleri figüratif karakterdeyken, daha sonra yaptıkları tamamen soyut bir özellik taşımaktadır.

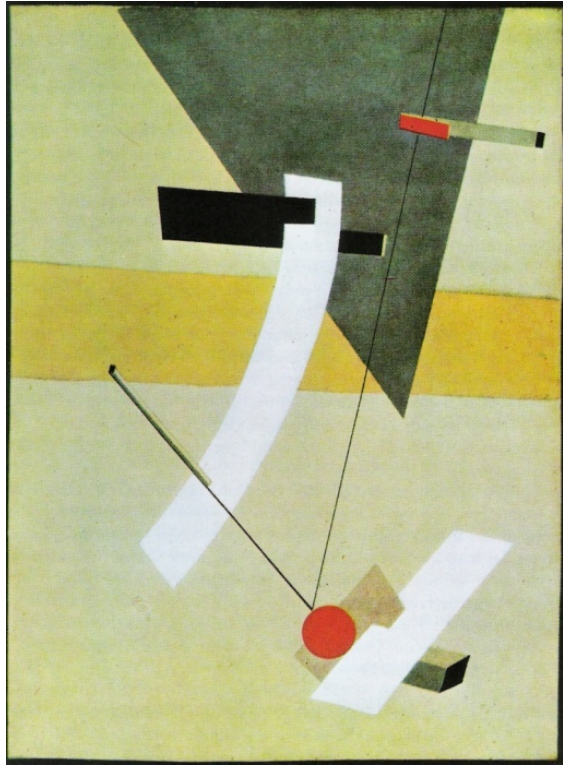


Resim17.: Naum Gabo, 'Soyut Başlar', Demir ve Selüloit, 1915.

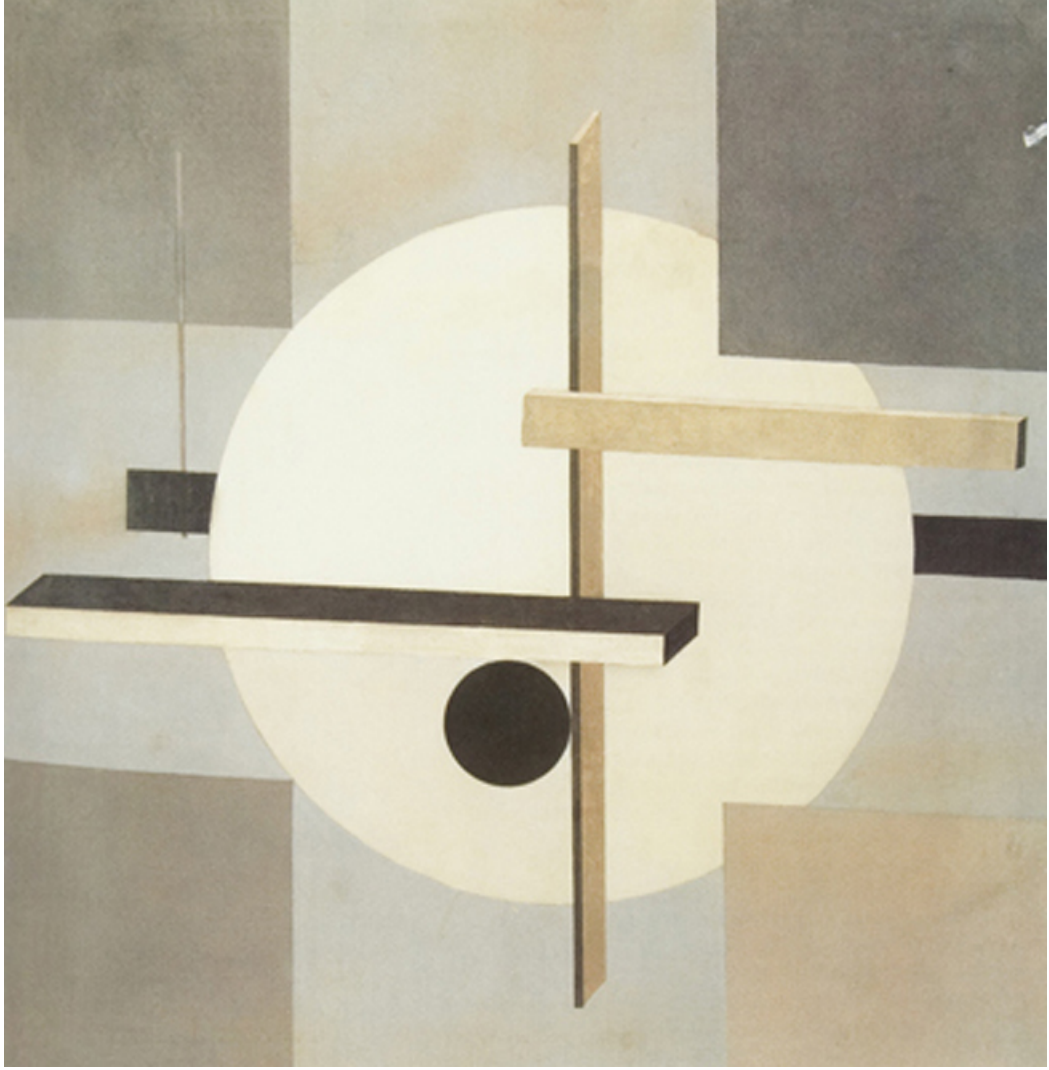
“...Lissitzky için de resim ve öbür sanat yapıtları, amaçlarını açıklamanın yollarından yalnız biriydi” (Lynton, 1982:114). Çalışmalarını oluştururken teknolojiden faydalanmıştır. Lissitzky'nin bu dönemlerde yapmaya başladığı 'Proun' dizisi, iki boyutlu resimden üç boyutlu mekân düzenlemelerine geçiş aşamasını temsil etmektedir. “Sağlam fakat maddeden arınmış bir görünümü olan *Proun* resimleri onun bu görüşünü yansıtıyordu. (*Proun* 'yeni sanat için' anlamına gelen sözcüklerin baş harflerinden uydurma bir sözcüktü.)” (Lynton, 1982:115). “*Proun* biçimleri, mimari verilerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu... Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek hem de boşluk duygusu yaratıyordu” (Lynton, 1982:115). El Lissitzky, 'mimari ile resim arasındaki bir ara durak' olarak 'Proun' kavramını geliştirmişti (Smith, 1996: 125).



Resim 18.: El Lissitzky, Konstrüksiyon Proun No. 2, 1920, t.ü.y.b. 60 x 40 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Pennsylvania.



Resim 19.: El Lissitzky, Proun 12, 1920.



Resim 20.: El Lissitzky, *Proun R.V.N. 2*, 1923, Tuval Üzerine Suluboya ve Gümüş Boya, 100x100 cm.

“Mimari özellikler taşıyan "Proun" şekilleri, Malevich'in dörtgenlerinin üç boyutlu örneklerini andırmakta, sınırsız bir boşlukta yüzüyormuş izlenimi vermektedir” (Lynton, 1982:116).

Lynton'a (1982:116) göre; Lissitzky'nin 'Güneşe Karşı Zafer' isimli tasarımı hem Tatlin'in Kulesine bir saygı belirtisiydi, hem de ışıkları, ses düzeni, hareketli kuklaları ve bütün bunları denetleyen gösteri yönetmeniyle bir sirk çadırını andırmaktadır.

Lynton, Lissitzky'nin teknoloji konusundaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir;



**Resim 21.: El Lissitzky, Güneşe Karşı Zafer'den
Yeni İnsan, 1923, Taş Baskı.**



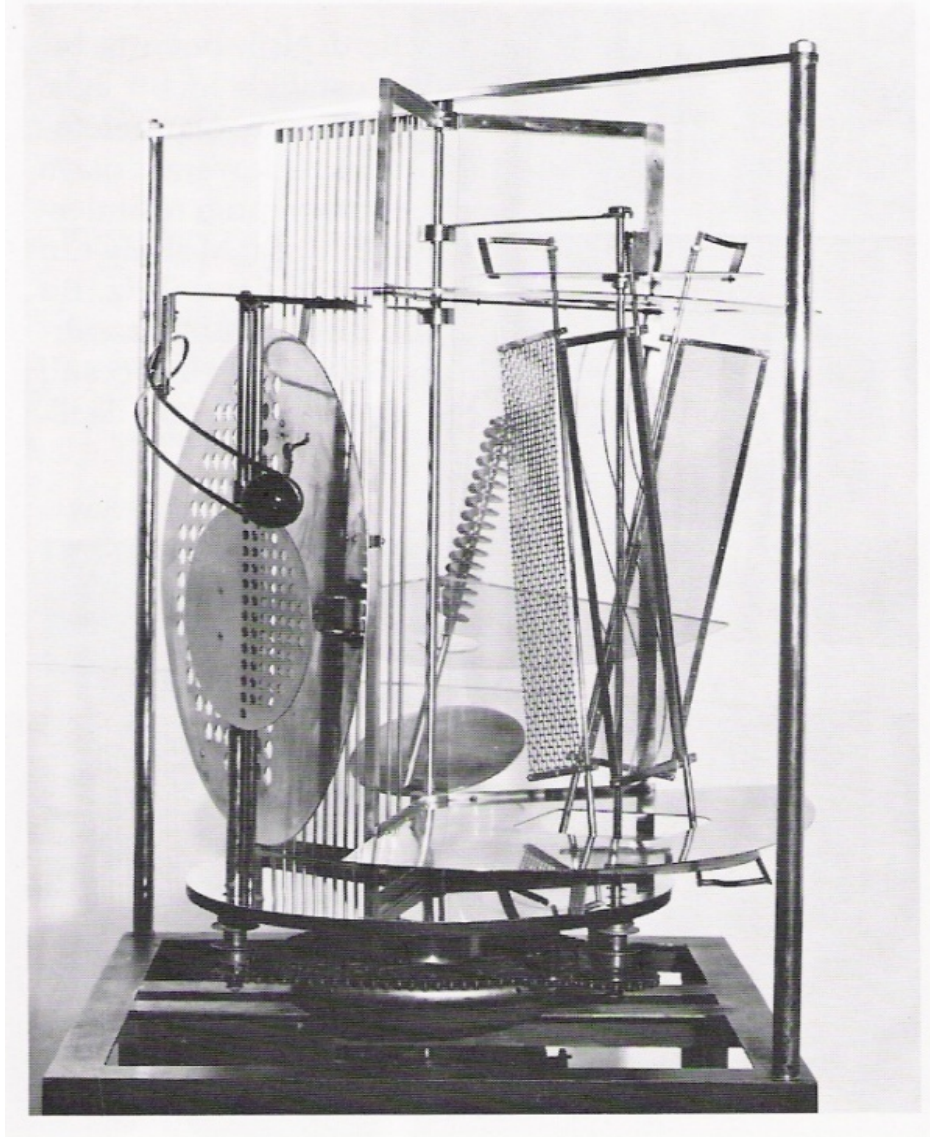
**Resim 22.: El Lissitzky, Güneşe Karşı
Zafer'den Çağdaş Gezgin, 1923, Taş Baskı.**

Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır. Buhar makinesi artık fosili bulunan büyük deniz canavarının sınıfına girmiştir. Makinenin artık iç organlarla dolu koca karınları yoktur. Çağımız artık içinde elektronik beyinin bulunduğu dinamolü kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir yerçekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır (Lynton, 1982:114).

Konstrüktivist sanatçılardan bir diğeri Moholy-Nagy, sanatla toplum arasındaki ilişkiye yeni bir açıdan bakmaya çalışmış, bunun için tüm modern teknikleri (fotoğraf, film, elektrik ışığı, metal, plastik vb.) denemiştir.

Moholy-Nagy'nin ışık tutkusu, onun farklı türdeki yapıtlarına bir bütünlük kazandırmıştır. Lynton'ın (1982:114) aktarımıyla, Moholy Nagy'nin en ünlü eseri, 1930'da sergilediği Uzay Modülatörü adındaki kinetik heykeldir. İlk adı Işık Donatımı olan bu motorlu yapıt, çelik, cam, plastik ve tahta malzemedен oluşun, ışıklı bir gösteri aracıydı. Moholy, çeşitli ışık oyunlarını ve değişik ışık deneylerini içeren altı bölümlük bir film yapmayı planlamıştı. Bu filmin son bölümünde Işık Donanımı ile Uzay Modülatörü'nün oluşturduğu gölgeler ve ışıltılar inceleniyordu.

Moholy, Bauhaus'da makine estetiğine ve Elemtarist görüşlere öncelik veren çeşitli deneyler yapmıştı. Bauhaus'un endüstri tasarımı konusundaki girişimlerinde genellikle Moholy'nin katkısı bulunmaktaydı. Bu girişimlerin en başarılısı öncelikle çeşitli ışık donanımlarıydı.

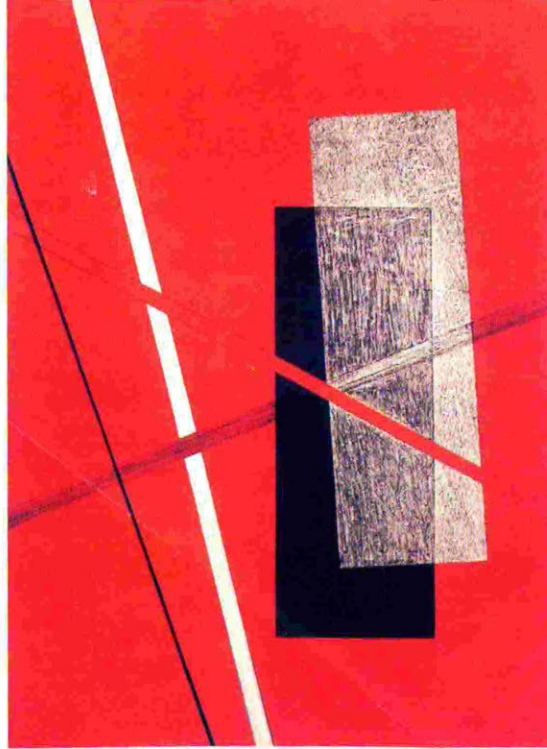


Resim 23.: Lazslo Moholy-Nagy, Işık -Uzay Modülatörü, Çelik, Plastik ve Tahta, y. 151 cm, 1923.

Moholly-Nagy de daha önce modern dünyadaki teknik harikaları yücelten demiryolları, elektrik ve benzeri konularda resimler yapmıştır.



Resim 22.: Laszlo Moholy- Nagy, A II. 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x134 cm.



Resim 24. :Laszlo Moholy-Nagy, Konstrüksiyon, Çalışma 4, Litografi (6 x 4,4 m), Özel Koleksiyon, 1923.

Konstrüktivizm akımının sanatçıları yeni bir dünyanın inşası olarak geleneksel formların yerine işlevin ön planda olduğu topluma daha çok yönelen bir amaçla hareket etmişlerdir. Sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ele almışlardır. Konstrüktivizm akımıyla birlikte yeni eğilimler oluşmuştur. Bunlardan biri De Stijl'dir.

2.2. De Stijl

“De Stijl Hollandaca’ da “stil, tarz” anlamının yanı sıra “dikme, söve, destek” anlamına da gelir” (Eczacıbaşı, 1997:432). 1971’de Hollanda’da Teo Van Doesburg’un çevresinde toplanılarak “De Stijl” dergisi çıkarılır. Derginin amacı yeni sanat hakkında sanatçıların yeni düşüncelerini açıklamak, halka tanıtmaktır. Sanat ve yaşamın bütünlüğü vurgulanmış, ayrılmaz bütün halinde düşünülmüştür.

Sanattan insanın yaşamına girmesi ona yön vermesi beklenmektedir. 1930’ da Doesburg ilk olarak “Somut Sanat” deyimini kullanır. Çünkü sanatçıların düşünme ve oluşturma biçimi yapıtlarda biçim alıyor somutlaşıyordu. Ona göre soyut olan doğa biçimleridir, resme aktarılınca soyut oluyordu. Düşünce resimde biçim alıyor somutlaşıyordu.

“Stijl” sanat anlayışı, “De Stijl” adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetik’i beraberinde getirir. Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır... Bu anlayışın temsilcileri olarak Teo Van Doesburg, Piet Mondrian, ve Van der Leek görünür. Anti-natüralizm’ e ve soyuta dayanan bu sanat anlayışı, getirdiği estetik’i “*neo-plastisizm*” adı altında savunur (Tunalı, 2008:178).

Savundukları sanat anlayışı konstrüktiv soyut anlayışıyla özgünlüğe ulaşmıştır. De Stijl’de temel görüş plastik sanatlarda gerçek, yalnızca biçim ve rengin dinamik devimlerinin dengesi ile belirlenebilmektedir. Mondrian bu alanda denemeler yapar. Eroğlu’na (2007:382-383)göre;

Her türlü yeniliğe açık olan bu Hollanda’lı sanatçı, daha 198’den başlayarak, giderek daha stilize hale gelen ve hep aynı konuyu işleyen bir dizi transkripsiyon (ağaç, kumul, çan kulesi) yapmıştır... ünlü kübist sanatçılarla karşılaşması, sanatında kesin dönüm noktası olmuştur. Ele aldığı konuyu giderek daha fazla soyutlayan, plastik anlatımı giderek yatay ve dikey doğru parçalarına, renkleri ise ölü tonlara indirgeyen Mondrian’ın resmi 1912’de bütünüyle soyut nitelik kazanmıştır.

De Stijl’de yayımlanan ilk bildiride, makineleşmenin modern yaşam içindeki anlamı dile getirilerek, işlev ve strüktür bütünlüğüne değinilmiş, Rusya’daki oluşum Hollanda’da De Stijl içinde tekrarlanmıştır (Tunalı, 2008:179).

De Stijl’de aşağı yukarı çağdaşı Bauhaus gibi tasarım, mimarlık uygulamalı sanatlar, heykel ve resmi bir araya getiren evrensel bir amaca yönelmiş, derginin ilk sayılarında ressamlarla mimarların bir arada sunularak disiplinlerarası bir yaklaşımla ve genel üslup birlikteliğinin vurgulanmasına özen gösterilmiştir (Eczacıbaşı, 1997:433).

Endüstriyle yakından ilintili ‘topyekûn’ bir sanata ilişkin benzer düşünceler, Rus Konstrüktivistleri ve özellikle Theo van Doesburg başta olmak üzere De Stijl’e yakın kişilerle de bağları olan Bauhaus okulunda da karşımıza çıkar (Smith, 1996:126).

2.3. Bauhaus (1919 – 1933)

Gropius’un 1919’da kurduğu Bauhaus, Moholy-Nagy sayesinde konstrüktivist fikirlerin öğrenciler üzerinde etkili olduğu bir okul olmuştur. Bauhaus sanatsal yaratılar için makinelerden yararlanmayı benimsemiş, endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi öngörmüştü.

Bauhaus’un eğitim programının temelini, her öğrencinin alması gereken zorunlu genel hazırlık dersleri oluşturuyordu. Bu derslerde güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasında bir ayırım yapılmıyor, öğrenciye olabildiğince fazla sayıda aracın ve tekniğin deneyimini kazandırmak amaçlanıyordu. Öğrenciler, ellerine geçen bütün malzemeleri kullanarak hem iki boyutlu hem de üç boyutlu çalışmalar yapmaya, dokuyla, renklerle, tonlarla oynamaya özendiriliyordu. Bu tür alıştırılmalar bugün sanat eğitiminde olağandır, ama o dönemde devrimci nitelikteydiler. Öğrencilere, gözlem güçlerini geliştirmeleri için doğadan çizimler yaptırılrsa da, temel eğilim soyut formların çalışılması yönündeydi; formların renklerle nasıl bir etkileşim içinde olduğu da özellikle inceleniyordu (Smith, 1996: 126).

Bauhaus, Alman mimar Gropius tarafından kurulan bir mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okuludur ve “yapı evi” anlamına gelmektedir. Bauhaus’un diğer sanat anlayışlarından ayrılan yönü sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstrinin olanaklarını yadsımayarak endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesidir (Eczacıbaşı, 1997:203-204). Bu okul, Almanya’nın önemli bir kenti olan Weimar kentinde açılmıştır. Mümkün olduğunca açık görüşlü demokratik bir yönetim anlayışı vardır.

Krausse'a (2005:97) göre; Bauhaus'un başlıca amacı sanatla gerçek, nesnel üretimi yeniden buluşturmadır. Bauhaus, sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanarak, endüstrinin olanaklarını yadsımadan, endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesiyle diğer tasarım okullarından ayrılmakta, bu da onu ilk gerçek endüstri tasarımı okulu durumuna getirmektedir.

Modern resimle birlikte modern mimari de kendi söylem ve kurallarını ortaya koymuştur. İki alan arasında sıkı bir bağlantı vardır. Antmen'e (2008:104) göre;

Rus Konstrüktivizmi 20. yüzyılın ilk yarısında görülen başka avangard sanat akımları gibi 'soyut estetik' hareket olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade görsel bir dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir 'görünüm' kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir.

Bu nedenle Konstrüktivistlerin mühendisliğe ve mimarlığa eğilimleri olmuştur. Sanatçılar endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yönelmiştir.

... Konstrüktivist mimarlık bir yandan estetik gerçeğin tek doğrucusu doğrudan inşa gerçeğinin kendisidir savıyla işlevselliğe bağlanırken, bir yandan da modern yaşamda makinenin önemini vurguluyor ve bir inşa modeli olarak makineyi öneriyordu (Tanyeli, 2000:114).

Bu okul, geometrik soyut anlayış temelinde, mimari, resim ve endüstriyel ürünlerde, eşyaya estetik biçim vermeye çalışıyor ve üç temel kural üzerinde duruyordu: *Rationalisme (akılcılık)*, *Fonstionalisme (işlevcilik)* ve *Standardisation (normlaştırma)* (Demirkol, 2008:67).

19. yüzyıl teknik ilerlemelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu ilerlemelere bağlı olarak toplumun yapısı değişmiştir. Teknoloji her alanda etkin hale gelmiştir. Teknolojinin etkisine aldığı alanlardan biri olan sanatta yeni bir yola girmiştir. Sanatın malzemesi değişmiştir. Her türlü malzemenin sanata girmesi ile konu ve üslup sorunu ortaya çıkmıştır. Sanatçı kendini ortaya çıkarmak için yeni yöntem ve malzemeleri denemiştir. Farklı malzeme ve yöntemleri kullanan akımlardan olan Konstrüktivizm akımına dahil sanatçılar, metal ve türevleriyle yeni bir biçim dili ortaya koymuşlardır.

III. BÖLÜM

3. KİŞİSEL YARATIM SÜRECİNDE RESME KONU EDİLEN METAL KONSTRÜKSİYONLARIN ÇÖZÜMLENME AŞAMALARI

Bu tez kapsamında oluşturulan kişisel çalışmalarda, belli bir soyutlama süreci takip edilmiştir. Soyutlama kavramından ve sürecinden söz ederken kastedilen ve izlenen şey nesneden uzaklaşmadır. Soyutlama kavramı açıklanırken Mondrian'ın soyutlama sürecinden etkilenecek benzeri yönde çalışmalar yapılmıştır.

Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirmiştir. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti (Turani, 1999:550).

Kendini gerçekleştirme isteği, yeni araştırmalar yeni yöntemler geliştirmeye neden olmuştur. Resimlerde bitmemişlik ve çeşitli ayrıntıların üzerine yoğunlaşarak, kesit üzerinde durulması ve bitirilmeden bırakılması bilinçli bir tavidir. Resimsel kurgulamada biçim ve renklerin lekeler halinde tuvale aktarılması amaçlanmaktadır. Nesnenin biçimsel olgularından yola çıkılarak, farklı bir bakış ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Genel olarak çalışmalarda, daha çok çizgi ön plandadır, zaman zaman da renk ve çizgi iç içedir. Ritim ve denge ise biçimle renk arasındaki ilişkiyi düzenleyen tekdüzeliğe izin vermeyen bir yöneliş olarak yer almaktadır. Renk yoğunlaşması, biçimin parçalanması, dokuların titreşimi ve yayılımı uygulanmaya çalışılmıştır. Gerçek olan kişinin gerçeğidir. Gerçeğe ulaşılırken karşıtlıkların dengesinden yararlanılmıştır. Bu karşıtlıklar renklerin ve çizgilerin karşıtlığıdır. Böylece soyuta ulaşılacak istenmektedir. Bazen beyaz bazen de siyah baskındır. Nesne ve mekân ilişkileri yeniden kurgulamaktadır. Renk, çizgi gibi biçim öğelerinin kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik imgeler oluşturarak düzenlemeler yapmak amaç edinilmektedir. Nesne, soyutlama sürecinde yeni anlam kazanmaktadır.

Empresyonizmde sanatçılar doğadan yola çıkarak, doğayı duyularıyla kavradığı gibi resmetmişlerdir. "Oysa, şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir

yana itiliyor, ilgi nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına kayıyor” (Tunalı, 2008:122).

Çalışmalarda metal konstrüksiyonların görsel etkilerinden yola çıkılarak soyutlama sürecine gidilmiştir. Görünenin anlamını daha kuvvetli bir hale getirebilmek için sadeleştirilmektedir. Amaç nesnenin basitleştirilmesi değil, ayıklanmasıdır, bilinen formların yorumlanmasıdır.

...nesne ile nesnelerinin anlamının ayrılığını belirtmek gerekir. Nesne, duyusal olarak kavranan gerçekliktir, empirik varlıktır. Buna karşılık, nesnenin anlamı, empirik bir gerçeklik, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır (Tunalı, 2008:122).

Doğa ve nesnelere farklı bir biçimde, geometrik formlarla kavranmak istenir. Bu yaklaşım ile doğa ve nesnelerin görünüşleri giderek parçalanır ve görünmez hale gelir. Bu süreçten sonra resim sanatı doğanın dış görünümünden kurtulmakta ve yeni biçimler almaktadır.

Sanatta en somut görünüşler bile soyutlamalarla elde edilmiştir ve yakından bakarsak görüldüğü kadar somut değildir, ama görüldüğü kadar soyut da değildir. Bu belki de ne bir güvercindir, ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir, der Picasso. Resimde gördüğümüz kuş hem kuştur hem değildir, somut olarak vardır oradadır ama yine de bir soyutlamadır. O bir simgedir ya da simgeler karmasıdır.” (Timuçin, 1998:23).

Bireyselleşen ve yalnızlaşan insan iç dünyasının çatışmasını plastik dilin olanaklarıyla sorgulamaktadır. Yüzeydeki parçalanmalar, renk tuşları, sıcak-soğuk renk kontrastlıkları, biçimler arasındaki hareket, kişisel iç dünyayı yansıtmaktadır.

Resimde biçim sorunu, taşıdığı özden, içerikten sıyrılarak ele alınmaz. Genellikle resim biçimleri ya organik, yani doğadaki oluşu sıkı sıkıya izler, ya da semboliktir. Sembolik biçim bir bakıma mutlak, geometrikleşmiş, değişmez kılınmış biçimdir. Aslında, resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir. (Tansuğ, 1995:15).

Bu yeni biçimle, nesnenin görünümünden uzaklaşarak içsel olan ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu, resimde yeni bir gerçeklik ortaya koyar. Bu gerçeklik, biçimin tasviri yerine renk ve çizgilerle ortaya konur. Amaçlanan değişmez olana ulaşmaktır. Asıl amaç varlığın derinliğini, özünü yakalamaktır.

Mondrian düşey ve yatay öğelere dayanan resim dilini kullanmış, kübizmden etkilenmiş ve geometrik soyutlamaya gitmiştir. Soyut sanatı yeni bir biçim dili görmektedir. Soyutlamayı “yok etme” ve “yıkma”

olarak tanımlamaktadır. Dünyayı karşıtlıkların dengesi olarak görmektedir. Denge ve oran arayışları vardır. “Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları Mondrian’ın çıkış noktasıydı; bu sanatın ereği ise uyum ve dengeye ulaşmaktır” (İpşiroğlu, 1991:52).

Mondrian dengeyi karşıtlıklarla sağlamıştır. Kübizmden yararlanmıştır. İlk önce kompozisyonlarını renkli dikdörtgenlerin düzenlemesine indirgemıştır sonra dikdörtgenleri bir araya getirerek resim düzlemini yeniden düzenlemiştir. Mondrian, çalışmalarında fırça darbelerini, bireyselleşmiş teknik öğeleri, resminde tamamen ortadan kaldırmıştır. Renkleri bilinçli olarak sınırlı kullanmıştır. Sadece beyaz, siyah ya da griyi ve üç ana rengi, kırmızı, sarı ve maviyi kullanmıştır. Çizgiler yatay dikey olarak birbiriyle kesişirler.

Düşey ve yatay çubuklar, (değişik tonlarda) ana renkler, bazen bir köşesinden asılan dikdörtgen biçiminde tualler, trajik ya da güler yüzlü olmadan dikkatleri asıldıkları duvara çeken bakışsız kompozisyonlar... açık ve değiştirilmesi gerekmeyen bir formüldü bu (Lynton, 1982:216).

Mondrian kübist resimlerini 1911-1914 yılları arasında yapmıştır. Bu resimlerde ağaç ve evler resimlenmiştir (Turani, 1999:603). Kompozisyonlarında yatay ve dikey kesen eğik çizgilerle çalışmış son aşamada bu çizgileri en aza indirgemıştır. Mondrian’a göre yatay ve dikey çizgiler karşıtlık oluşturmaktadır.

Mondrian’ın 1912 den sonra yapmış olduğu ‘ağaçlı manzara’ resminde siyah çizgileri resmin yüzeyinde duran ızgaralar gibi kullanmaya başladı. Ona göre çizgiler resmin çizgisi olmaya başlamıştı. Cisimleri cam çatlaklar gibi bir araya getirerek; yüzeyi siyah çizgilerin ağ yapısıyla sonlandırıyordu. Yüzeye yazı yazıyormuş gibi cisimleri çizgilerin arasına yerleştiriyordu (Biryen, 2006:33).

Gri Ağaç resminde yaprak kümelerini ve elma bahçelerindeki gri puslu havayı anlatmak istemiştir. Gerçek bir bahçe kokusu anlatılmaya çalışılmıştır. Çiçekler Arasında Elma Ağacı ise ‘Gri Ağaç ile aynı yıl resmedilmiştir. Renklerdeki katman daha transparandır. Ağacın yeri tesadüfi olmaya başlamıştır. Resmin yapısı ağacın üzerindeki çiçekten meyve oluşması yoluyla, getirilmiş gibi görünmektedir. Kompozisyonda dört köşeden merkeze ulaşmaya çalışılmıştır. Beyaz yüzey üzerine yeşil, sarı gri ve pembeyi kullanarak renklerde sınırlılık getirmiştir (Biryen, 2006:36).



Resim 25.: Piet Mondrian, 'Gri Ağaç', 1912, Yağlı Boya, 78,5 x 107,5 cm.



Resim 26.: 'Çiçekler İçerisindeki Elma Ağacı', 1912, Yağlı Boya, 78 x106 cm.

Modern ızgara hiçbir şeyin değişmediği, tekrarlayan öğeler düzenlemesidir. Modern kentsel ızgara, bir sanayi makinesinin çalışmasına çok benzeyen, sırf tekrarlardan oluşan merkezsiz ve sınırsız bir biçimdir...bir çok sanatçı, biçimi tekrarlarlarken onda değişiklikler de yaratmaya çalışarak bu mantığa karşı çıkmıştır. Bu tür sanat, dönüşüme, yani Spencer'in "dönüşebilirlik" düşüncesinin modern versiyonuna dayanır. Diğer pek çok ressamın yanısıra Picasso, Mondrian, Jasper Johns da tekrarlarla değişim arasındaki ilişkiyle hep ilgilenmişler ve bir imgenin tekrarlanarak nasıl değiştirileceğini deneyen ızgara biçimleri uygulamışlardır (Sennett, 1999:241)

Çalışmalarda Mondrian'ın bu soyutlamaya geçiş sürecinden etkilenilmiştir. Metal konstrüksiyonlar üzerinde çalışırken elektrik direkleri ele alınıp inceleme yapılmıştır. Mondrian'ın ağaç isimli çalışmalarında yapmış olduğu soyutlama aşaması kişisel uygulamalarda denenmiştir. Mondrian'da çizgiler birbirini yatay ve dikey çizgilerle kesmektedir. Uygulamalarda çizgiler benzeri şekilde oluşmuştur. Mondrian'dan farklı olarak uygulamalarda perspektiften yararlanılmıştır. Mondrian ağacın dallarının karmaşık yapısını, resmin yüzeyinde siyah çizgilerle göstermiştir. Siyah, çizgiler nesnelere görümlerini verir. Kişisel uygulamalarda da elektrik direklerinin karmaşık yapısının görünümü biçimlendirilirken, Mondrian'da olduğu gibi birbirini kesen siyah çizgiler kullanılmıştır. Bu çizgiler gerek renkle gerekse biçimle karşıtlıklar yaratılarak, makinenin çalışması gibi tekrarlanan öğelerle oluşturulmaktadır. Mondrian renk ve biçimleri matematiksel bir düzlem ve geometrik bir düzen içerisinde kurgulamıştır. Biçim soyutlanarak, ana renkler, siyah beyaz ve gri renkler kullanılmaktadır. Renkler planlarla oluşturulmakta biçimler ise, dikey ve yatay karşıtlıklarla uyum elde edilmektedir. Kişisel uygulamalarda da buna benzer bir tavır içerisinde, siyah, beyaz ve gri kullanılmakta, tek rengin çeşitliliği yer almaktadır.

Mondrian; denge ve uyumun, sadece renk ve biçimin hareketi ile sağlanabileceğini düşünmektedir. Bu denge karşıtlıkların dengesi ile oluşmaktadır. Denizi, gökyüzünü ve yıldızları gözlemleyip; yatay ve dikey çizgileri birbiriyle kesiştirmiştir. Bu çalışma kapsamındaki uygulamalarda da Mondrian'ın eserlerinde olduğu gibi bir etki araştırılmaya çalışılmıştır. Gözlemlenen elektrik pylonlarının yapısından yola çıkılarak birbirini yatay ve dikey kesen çizgiler kullanılmaktadır.

3.1. Uygulamalar

Bu çalışma Modernizmle birlikte Endüstri devriminden günümüze kadar olan süreçte, endüstriyel bir ürün olarak metal konstrüksiyonların resimsel bir izlek olarak plastik süreçte araştırılmasını konu edinmiştir. Buradaki amaç, endüstriyel bir ürün olan metal konstrüksiyonların estetik öge haline getirilip, resimlerle birlikte yeniden yorumlanmasıdır.

Kişisel yaratım sürecinde metal malzemeye duyulan antipati, resimsel düzlemde plastik araştırmaların oluşmasına yol açmıştır. Çalışma süreci içinde metal konstrüksiyonlar incelenerek, mekân çözümlmelerine gidilmekte ve yapı üzerinde durulmaktadır. Çoğunlukla elektrik direklerinin formundan yola çıkılarak, resim düzleminde plastik çözümlmeler yapılmaktadır.

Amaç, Endüstri ürünü malzemelerin, sanatta kullanılmasının tarihsel gelişimini inceleyip bunun kişisel yaratım sürecine etkilerini ortaya koyarak, plastik alanda uygulamalar gerçekleştirmektir. Bunu yaparken de resim düzleminde yer alan çizgilerin sıklaşıp seyrelmesi, durağan dengenin bilinçli olarak bozulması amaçlanmıştır. Renk ve lekelerle çalışmalar denenmektedir. Resimde renkler ve şekiller zaman zaman rastlantısal bir etki yaratmaktadır. Yapılmak istenen nesnelere geometrik biçiminden yola çıkıp, değişiklik yapmak ve biçim bozmadır. Bazı detaylar ayıklanmakta nesnenin dış görünümü yani biçimi bozuma uğramaktadır. Bu elektrik direklerine farklı açılardan bakışlar ile perspektiften yararlanılarak gerçekleştirilmektedir.

Endüstrinin ürünlerinden biri olan metal malzemenin öznel dünyada yarattığı izlenimler ruhsal birikimlere neden olmakta ve psikolojik etkileri uygulamalara yansımaktadır. Bu etkilerin yansması resim yüzeyinde parçalanmalar, renk tuşları, sıcak soğuk renk kontrastlıkları ve biçimler arasındaki hareketler ile gösterilmektedir.

Kırmızının yoğun olarak etkin olduğu Resim 27'deki uygulamada, elektrik trafolarındaki makine parçalarının etrafındaki elektrik direkleri ve kabloları, sürekli hareket halinde küçük parçalar ya da lekeler halinde espas duygusu yaratır. Mekân nesne ilişkisi üzerinde kurgulanan elektrik direkleri soyutlamalarında resmin

bilinmeyenlerini bulmak, kavramlarını oluşturmak amaçlanmaktadır. Bu, elektrik direklerine farklı açılardan kesitler alınarak sağlanmıştır. Nesnel dünya ile öznel yaşam arasındaki gerilimin ruhsal etkileri, sanal bir atmosferle simgelenerek, birbirinden ayrılan ya da yaklaşan çizgilerle somutlaştırılmaya çalışılmıştır.



Resim 27.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2009, t.ü.a.b, 70x100 cm

Çizgi, resim düzleminde plastik ve renkli bir düzenlemenin geometrisi içinde oluşmaktadır. Gerçeğe ulaşmak için doğayla iç içe olmak gerekmektedir. Konstrüktivistler gerçeğe ulaşmak için gerçek malzeme ve gerçek mekânı kullanmışlardır. Yapılan uygulamalarda konstrüktivistlerde olduğu gibi yapı üzerinde durulmuş; fakat gerçek malzeme gerçek mekân yerine resim düzleminde gerçeğe

ulaşılmak istenmiştir. Mekân, yapı, zaman gibi kavramlardan yola çıkılarak, bu kavramlar kişiselleştirilip içselleştirilmeye çalışılmıştır.



Resim 28.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2009, t.ü.a.b, 100x100 cm

Yapılan ilk uygulamalardan Resim 27 ve Resim 28’deki örneklerde, elektrik trafolarındaki makine parçalarından bazı kesitlerin görünümü ele alınmıştır. Bu uygulamalarda, Mondrian’ın çalışmalarındaki soyutlama sürecine benzer bir süreç izlendiği gözlemlenir. Çizgiler ve renk bir arada kullanılmıştır; ayrıca rahat fırça darbeleri vardır, rastlantısallık söz konusudur. Korku ve ölümü çağrıştırdığı

düşünülen kırmızı yoğun olarak kullanılmıştır. Bu resimlerde beyaz alanlar ışık etkisini arttırmaktadır.



Resim 29.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a.b, 100x120 cm

Resim 29'daki uygulamada, elektrik direklerinin aşağıdan yukarıya doğru bakış ile çizgilerin daralışı ve sıklaşmasıyla derinlik etkisi yakalanmaya ve çizgiler karmaşası ile bir hareket etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Nesnenin gerçek yapısından yola çıkılarak, farklı açılardan bakışlar ile perspektif yöntemleri kullanılmıştır. Yüzey biçimi sınırlamakta ve nesnenin gerçek yapısından

uzaklaştırılmaktadır. Böylece biçim içsel olanın dışavurumunu simgeleyen bir duruma kavuşmaktadır.



Resim 30.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a, 100x120 cm

Bu çalışmada yapıyı yüceltmesi açısından konstrüktivist etkiye bir öykünme söz konusudur. Tatlin'in Kulesine bir gönderme olarak planlanmıştır. Tatlin'in kulesi, Eiffel kulesine bir göndermedir. Aynı zamanda Endüstri Devrimi ile gelişen

teknoloji yuceltilmektedir. İlk olarak bu gelişmeler mimari alanda yaşanmiş metal ve çeliğin endüstri ürünü olarak kullanımını artımiş ve modern dünyayı temsil eden bir simge durumuna gelmiştir.



Resim 31.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2010, t.ü.a, 100x120 cm

Giderek nesne kişisel bir nesneye dönüşmektedir. Metal malzemenin vermiş olduğu etki araştırılırken çizgiler birbiri ile kesişmekte zaman zamanda yarıda bırakılmaktadır. Konstrüktivist anlayıştakine benzer bir şekilde, biçim öğelere ayrılıp tek tek yeniden birleştirilmektedir. Form, üstün durumdadır ve geometrik birer yapı

olarak tekrar ele alınmaktadır. Metal, yapının oluşmasında yardımcı bir iskelettir. Bu nedenle çağdaş mimarinin yaygınlaşmış bir yapı malzemesi olarak hayatın içindedir.



Resim 32.: Hatice Köklü “İsimsiz”, 2010, t.ü.a, 80x100 cm

Resim 32’deki uygulamada, bir elektrik direği üzerinde ışığın ve gölgenin yansımalarının oluşturduğu hareket, dikey ve yatay çizgilerle birlikte sağlanmaktadır. Boşluk ve derinlik, yüzey üzerinde birbiriyle ilişkili çizgilerle bağlantılar kurularak

oluşturulmaya çalışılmıştır. Çizgiler, derinlik içerisinde ışık ve gölge farklılıkları ile yüzeyde gerçekleştirilmektedir.



Resim 33.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t.ü.a, 100x120 cm

Endüstriyel hızın artması, tekniklerin gelişmesi ile yaşam alanında kullanılan araç ve gereçler de buna bağlı olarak teknolojik ilerlemelerle değişmektedir. Gündelik hayatın değişen ihtiyaçlarına göre teknoloji bağımlılık oluşmaktadır. Resim 33-34'deki uygulamalarda, yine yaşamın ana kaynağını oluşturan elektrik

direklerinin alttan iç görünümü yansıtılmaya çalışılmıştır. Direklerin formunu oluşturan çizgiler giderek uzaklaşarak derinlik yaratmakta ve birbirinden koparak azaltılmaktadır. Bu çalışmada, Mondrian'ın 'Gri Ağaç' isimli resminde olduğu gibi biçim arayışlarına yönelme vardır. Çizgiler yüzeyde parçalanarak birbirini yatay ve dikey çizgilerle kesmektedir. Fakat Mondrian'dan farklı olarak çizgiler zaman zaman birbirinden ayrılmakta ya da yaklaşmakta veya yarım kalmaktadır.



Resim 34.: Hatice Köklü "İsimsiz", 2011, t.ü.a, 100x120 cm

Amaç matematiksel bir düzlem değil renk ve duyguları hakim kılmaktır. Resme özgü bazı detaylar ayıklanmakta zaman zaman da belirtilmektedir. Resimde konu olarak makine parçalarından kesitler kullanılmış ve elektrik trafolarındaki

direklerden yola çıkılmıştır. Elektriğin iletimini sağlayan büyük makinelerden kesitler resme dahil edilmiştir. Elektrik tellerinin oluşturduğu dokular ile de resimde plastik çözümlerler aranmıştır.



Resim 35.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t..a 80x120 cm

Gerçekleştirilen uygulamalarda metal konstrksiyonlardan yola çıkılarak, düzlemsel alanda, resimsel bir çözüm oluşturulmaya çalışılmıştır.

Ressam teknolojiden konstrüksiyon anlayışının bütün öğelerini değil, ancak genel yapısını alabildi. Resimdeki konstrüksiyon kavramı teknolojideki aynı kavramdan tamamen farklı öğelerden oluşuyordu. Biçiminden ve amacından bağımsız olarak anlaşılan konstrüksiyon kavramı, belli türden bir ilkeyle bir bütün halinde birleşmiş ve bu haliyle

bir sistemi temsil eden ögeler karmaşasını (complex) anlatır (Batur, 2002:96-116).

Resim yüzeyinde oluşturulan konstrüksiyonların çıkış noktası metal malzemedan üretilmiş yapılardır. Söz konusu uygulamalar, metal malzemenin yarattığı konstrüktif etkinin resim düzleminde, resmin biçimlendirme olanakları çerçevesinde yeniden inşası olarak tanımlanabilir.

Amaç, endüstri ürünlerinin, sanata yansımalarını tarihsel gelişimi içinde inceleyip, kişisel uygulamalarda metal malzemeyi yapıtın nesnesine dönüştüren araştırmalar yapmaktır. Bunu yaparken de resim düzleminde yer alan nesnelere yoğunlaşp seyrelmesi ile durağan dengenin bilinçli olarak bozulması istenmiştir. Renk ve lekelerle çalışmalar denenmiştir. Resim 35'deki uygulamada renkler ve şekiller zaman zaman rastlantısal bir biçimde tuvale aktarılmaktadır. Bazı detaylar ayıklanmakta dış dünyaya ait görüntüler biçim bozmaya uğratılmaktadır.

Sanat tarihine ilişkin incelemeler sonucunda görülmüştür ki, insanlar yaşadıkları sürece doğadaki varlıklarını ispatlama isteği duymuşlar, bu ispatlama uğraşı içinde de sanatsal ifadelerle başvurmuşlardır. Doğanın parçası olan insanın doğa ile ilişkisi sonucu ortaya sanat çıkmıştır. Sanatçıyı soyutlamaya iten neden, doğayı değiştirme ya da yeniden düzenleme arzusudur. Sanat, insanın doğayla hesaplaşmasıdır ve soyutlama nedeni, insanın dış dünya olayları karşısında hissettiği büyük iç huzursuzluğudur.

Resim 36'daki kompozisyonun çıkış noktasını, yine metal malzemedan üretilmiş olması nedeniyle elektrik direğinin kişisel yaşantıdaki antipati duygusuna kaynaklık etmesi oluşturur. Bu antipati duygusu söz konusu konstrüksiyonlara farklı bir bakış açısıyla bakma gereksinimini doğurmuştur. Bu süreç, konu edilen nesneye olağan konumundan farklı bir bakış noktasıyla elde edilen perspektif görünümünün resimsel düzleme yansıtılmasıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Uygulamada teknik olarak farklı malzemeler de kullanılmıştır. Alçı ile doku araştırmaları yapılmıştır.

Teknolojinin yarattığı yeni dünya ona bağlı bir yaşam gerektirmiştir. İlk dönemler çıkan yeni ürünler kullanmak tercih sebebiyken bir süre sonra tercih etmeme gibi bir durum kalmamıştır. Endüstri çağı ile hızla değişen yaşama ayak

uydurmak zorlaşmıştır. Üretimin artması ile tüketim de artmıştır. Sanat artık yeni dünyanın gerçeğini yansıtmaktadır.



Resim 36.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2011, t.ü.k.t, 70x100 cm

Teknoloji ürünü olmadan yaşayamıyoruz artık. İlk çıktığı yıllarda, bu ürünleri kullanmak tercih sebebiyken şimdi, tercih etmeme gibi bir hakkımız bile yok. Olsa olsa, bize sunulan markalar arasından bir seçim yapabiliyoruz. Dört bir taraftan kuşatılmış durumdayız. Doğaya ve ya geçmişe özlem duyan biri olduğumuzu varsayarsak, rahatsız olduğumuz bazı ürünlerden kaçsak bile, yine de binlercesine maruz kalıyoruz (Yılmaz, 2006:78).

Endüstrinin gelişimi ile her şey hız kazanmış sanatçılar yeni arayışlar içine girmiştir. Resim biçimsellikten anlama doğru bir kayma gösterir. Nesnenin önemi kalmamıştır. Biçim bir kenara bırakılır nesneye yüklenen anlam, kavram önemli olmuştur. Kavrama anlamlar yüklenmiştir. Resim 37’ de yine bir elektrik direğinin

görünümünden yola çıkılarak, farklı açıdan bir perspektif ile çalışılmıştır. Yapıdaki çizgilerin karmaşıklığı ile endüstri dünyasına bir gönderme yapılmak istenmiştir.

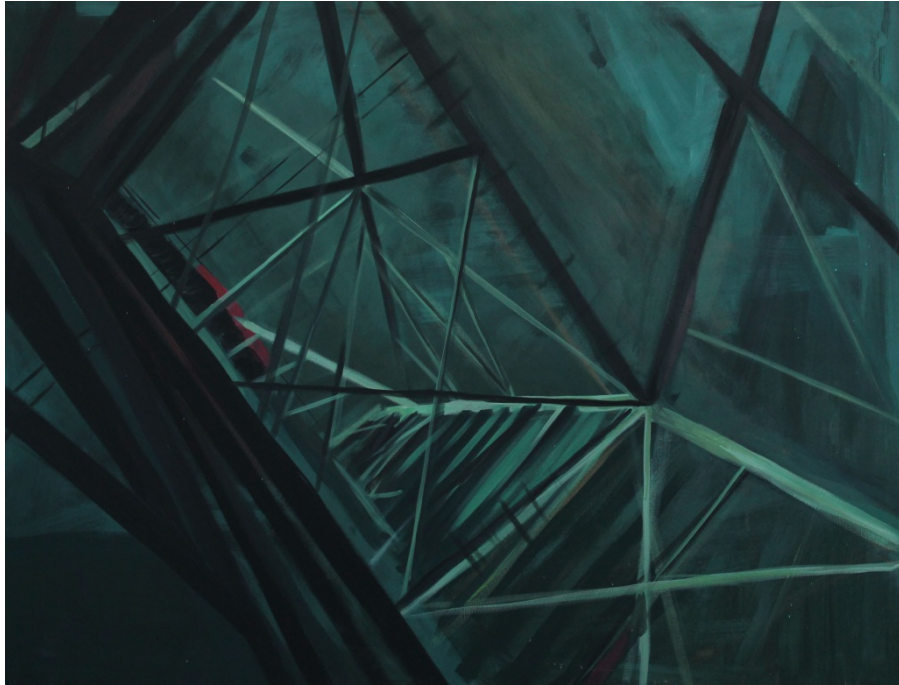


Resim 37.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012, t.ü.a, 80x120 cm

Kişisel yaratım süreci içerisinde Konstrüktivistler gibi kendini yeniden inşa ediş, yeni bir dünya amaçlanmaktadır. Monokrom renk, rengin yansımaları, hareket ve form, kişisel yaratım sürecinde merkez olmak ve boya yüzeyini yeni bir yönetime dönüştürmek, henüz ulaşılmamış, yeni bir soyut forma ulaşmak amaçlanmaktadır. Elektrik direkleri, rastlantı, yapı kavramları sürecin içinde yer almaktadır.



Resim 38.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012, t.ü.y.b, , 80x120 cm



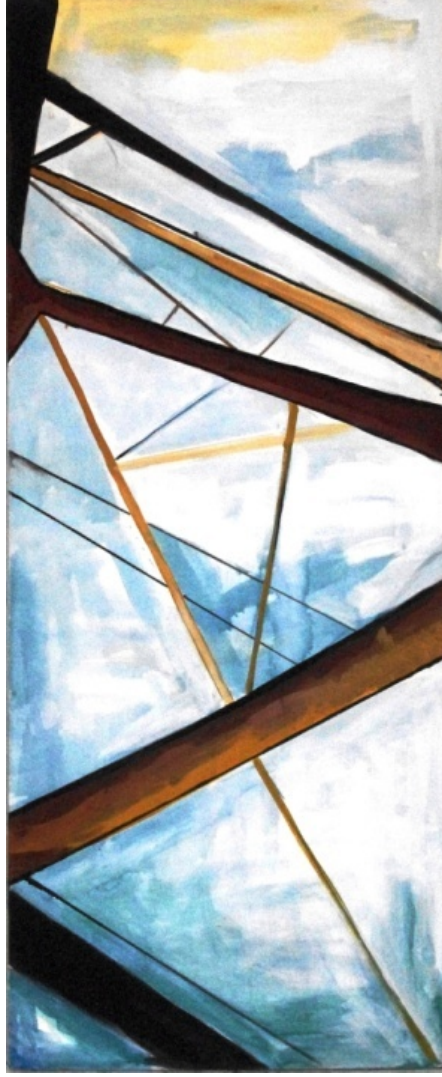
Resim 39.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012 t.ü.a, 80x120 cm

Resim 38 ve Resim 39'daki uygulamalarda, demir bir malzeme olan elektrik direği, farklı bir açıdan kesit alınarak, yatay ve dikey çizgilerle oluşturulmaktadır. Resimlerde çizginin önemi vurgulanmaktadır. Uygulama sürecinde, yüzeyleri doldurmak yerine çizgilerle yüzeyi akıcı hale getirmek amaçlanmıştır. Fırça kalem gibi kullanılmaktadır. Bu çizgilerle bir bütünlük, akıcılık sağlamak amaçlanmıştır. Çizgilerin yatay ve dikey oluşumu, ışık ve gölge ile birlikte derinlik, devinim ve üç boyut aranmıştır. Bu yapılırken uzayan kısalan çizgilerle karşıtlık sağlanarak denge sağlanmaktadır. Karşıt çizgilerin birleştiği nokta sonsuzluk içinde derinlik yaratarak gözden kaybolmaktadır. Çizgilerin ritmi ve hareketi biçimci bir anlayışla, içsel dünyayı yansıtmakta, tuvalde görsel bir hareket sağlamaktadır. Soyutlamaya eğilim vardır. Mavi, yeşil ve siyahın yoğun olduğu çalışmada, kontrast renkler de kullanılmıştır. Kırmızı burada yine korku ve ölümü çağrıştıran bir konumdadır.



Resim 40.: Hatice Köklü, "İsimsiz", 2012, t.ü.a , 80x120 cm

Resim 40'daki uygulamada, diğer çalışmalardan farklı olarak yatayda ilerleyen bir mekân anlayışı oluşturulmuştur. Mekân, uzam algısı yatay düzlemde araştırılmıştır. Giderek çizgilerin azalması ile mekân sonsuza ulaştırılmaya çalışılır. Çizgiler renk ve lekeler haline dönüşerek, boşlukta derinlik algısı yaratılması amaçlanır. Diğer resimlerde olduğu gibi elektrik direğinin alttan bir görünümü değil, belli bir bölümünden kesit alınarak farklı bir kurgu görselleştirilmiştir. İlk önce resme dikey konumda başlanmış, fakat çalışma süreci içerisinde yatay konumda mekân etkisinin çok daha etkili bir şekilde belirdiği fark edilmiştir.



Resim 41.: Hatice Köklü, “İsimsiz”, 2012, t.ü.a.b, 50x120 cm

Günümüzde mekân kavramı artık dört duvar arasından ibaret değil. İnternetin ve siber ortamın gelişmesiyle beraber insanlar oldukları yerden başka yerlere gidip seyahatler yapabiliyor, farklı alanlarda ticaret yapabiliyorlar. Bütün bu oluşumlar aslında bir dizi elektrik yükünün elektronik devreler yoluyla ağlar üzerinden seyahatiyle mümkün olabiliyor... Burada önemli bir devrimden ve değişimden söz ediyoruz. Bilgiler, görüntüler, sesler artık fiziki bir ortama ihtiyaç duymadan dünyayı dolaşıyor (Alışır, 2011:84-85).

Mekânlar gittikçe yaşam içinde kaybolmanın, yabancılaşmanın bir eleştirisidir. Sürekli değişen bilgi yaşam alnımızı daraltmakta ele geçirmektedir. Yeniçağ dünyayla mesafemizi her geçen gün biraz daha aralamaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Uygar toplumları soyutlamaya götüren nedenlere baktığımızda, toplumdaki, dünyadaki değişimler, gelişimler, endüstrileşme, gibi olaylar göze çarpar. Yaşamda ve teknolojiye oluşan bu çok hızlı ilerleyiş, toplumu ve sanatçıları etkilemiş; değer yargıları ve gereksinimleri değişen insan, sanatsal anlatımında tek yönlü bakış açısını kırarak, yeni bir biçim dili oluşturmaya başlamıştır.

Birinci bölümde endüstriyel bir ürün olan metal malzemenin konstrüksiyon elemanı olarak ilk kez mimaride kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır. Teknolojiyi ve modernizmi temsil eden, öven bir simge durumuna gelmiştir. Endüstri devrimine koşut olarak teknolojinin gelişimi her alanda yeni malzemelerin kullanımına olanak tanımıştır. En önemlilerinden biri metal ve türevleridir. Metal eşyanın öznel yaşantıda yarattığı fiziksel ve ruhsal olumsuz etkilerin, yaratım sürecinde bu malzemedan uzaklaşmak yerine, bu irritasyonun üzerine gitme isteğinden kaynaklı, malzemeyi konu edinmeye doğru bir yönelim oluşmuştur. Bu durum Modernizmle birlikte ortaya çıkan sanat akımlarından olan Konstrüktivizm üzerinde çalışmayı gerektirmiştir. Konstrüktivistlerin yapıtlarında geleneksel olanın dışında farklı malzemeler kullanılmıştır. Bu dönemde kullanılan malzemelerden biri olan metal, endüstri devriminin etkisiyle çağın bir yansıması olarak kullanılmıştır. Konstrüktivistler, gerçek malzemeyi gerçek mekânı kullanmışlardır. Kişisel uygulamalarda bunun tersi bir durum söz konusudur. Gerçek malzeme gerçek mekân yerine, tuval düzleminde plastik çözümlenmeler yapılmıştır.

Sonuç olarak, metal yapı ve makine parçalarından kesitler alınarak, Mondrian'ın soyutlama sürecine benzer bir yol izlenmeye çalışılmıştır. Metal yapıların doğaya hükmedişi hayatın bir parçası haline gelerek öznel yaşantıda bir antipati oluşturmaktadır. Bu durum metal malzemenin kullanımı ile ilgili araştırmaları çekici kılmıştır. Yöntem olarak nesnenin görünümünden yola çıkılarak, soyutlamaya doğru bir yöneliş gelişmiştir.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2010). **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BATUR, A. (1996). **Mimari akımlar 1 “Art Nouveu” Mimarlığı ve İstanbul**, 1. Baskı, YEM Yayıncılık.
- BATUR, E. (2002). **Modernizm Serüveni, Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990 Nikolai Trabukin Sehadan Makinaya**, 5.Basım, YKY
- BERGER, J. (1974). **Sanat ve Devrim**, 1. Baskı, Yankı Yayınları, İstanbul.
- CUMMING, R. (2008). **Sanat, Resim, Heykel, Sanatçılar, Üsluplar, Ekoller**, 1. Baskı, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- DEMİRKOL, C. V. (2008). **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, 1.Basım, İstanbul.
- ECZACIBAŞI, N. F. (1997). **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1. ve 3.cilt, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- EDGÜ, F. (2008). **Biçimler Renkler Sözcükler**, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- EROĞLU, Ö. (2007). **Sanatın Tarihi**, Kolaj Kitaplığı 1, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H. (2002). **Sanatın Öyküsü**, 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- HOLLINGSWORTH, M. (2009). **Dünya Sanat Tarihi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, N. M. (1991). **Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru**, 2. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- KINAY, C. (1993). **Sanat Tarihi**, 1. Basım, Gaye Film Matbaacılık, Ankara.
- KRAUSSE, A-C. (2005). **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**. 1. Basım, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür: Yayıncılık, Almanya.
- LYNTON, N. (1982). **Modern Sanatın Öyküsü**, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MELVİN, J. (2007). **...İzmler Mimarlığı Anlamak**, 1. Baskı, Yem Yayın, İstanbul.
- MUTLU, B. (2001). **Mimarlık Tarihi Ders Notları**, 2. Basım, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayınları, Mimarlık Tarihi Ders Notları 1:1, İstanbul.
- SMİTH, E. L. (1996). **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 72, İstanbul.
- SENNETT, Richard. (1999). **Gözün Vicdanı: Kentin Tasımı ve Toplumsal Yaşam**, Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SÖZEN, M.(2001). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 6. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, S. (1988). **Sanatın Görsel Dili**, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, S. (1995). **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul,

- TANYELİ, U. (2000). **Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi, Zaha Hadid ve Dekonstrüktif Söylemin Eleştirisi**, Ekim, 2000 Ekim Basım, İstanbul.
- TİMUÇİN, A. (1998). **Estetik**, İnsancıl Yayınları, İstanbul
- TUNALI, İ. (2008). **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 7.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ, A. (1999). **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ, A. (1998). **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 7. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- YILMAZ, M. (2006). **Heykel Sanatı**, 2. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul.

Makaleler

- ALIŞIR, A. (2011). **Katedrallerin, Gökdelenlerin İzleri**, Artam Global Art Sayı: 11, 2011/03 Nisan/Mayıs, İstanbul, 84-85).
- ARAZ, G. (2008). **Modernizm ve Çağdaş Sanatın Kökleri**, Akdeniz- Sanat Dergisi, 1.Sayı, 9-15
- BEYKAL, C. (1985). **Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm**, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi 31, 4, 18-22
- ÖZDERİN, S. (2008). **Modern Resim Sürecinde “Soyut” ve “Soyutlayıcı” Yaklaşımlarda Biçimsel-Eleştirel Yapılanma**, Akdeniz- Sanat Dergisi, 3.Sayı, 107-116

Tezler

- BİÇER, K. (2006). **Modernizm ve Endüstriyel Devrim Işığında Çağdaş Tasarımın Temeli**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bilim Dalı İç Mimarlık Yüksek Lisans Programı, İstanbul.
- BİTMEZ, M. H. (2008). **Modern Çağda Kolaj, Asamblaj Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri**, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- BİRYAN, M. (2006). **Piet Mondrian’ın Renk ve Biçim Sorunları**, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.
- KEYVANKLI, D. (2006). **Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları**, Y. L. Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı, Hatay.
- TÜRKHAN, M. B. (2007). **Kübist ve Konstrüktivist Yorumdan Günümüze Nesnenin Soyutlama Sürecinde Form ve Algı**, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara.