

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZDE
“HEYKELSİ BİÇİM” KAVRAMININ UYGULAMALI SANAT DİSİPLİNLERİ
KAPSAMINDA İNCELENMESİ
- Endüstriyel Tasarım, Tekstil ve Mimari -

Hazırlayan
Levent AYATA

Danışman
Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR

İzmir-2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Günümüzde “Heykelsi Biçim” Kavramının Uygulamalı Sanat Disiplinleri Kapsamında İncelenmesi - Endüstriyel Tasarım, Tekstil Ve Mimari -**” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

.../.../2016

Levent AYATA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/....../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Levent AYATA'nın "Günümüzde "Heykelsi Biçim" Kavramının Uygulamalı Sanat Disiplinleri Kapsamında İncelenmesi - Endüstriyel Tasarım, Tekstil Ve Mimari –" konulu tezi incelenmiş ve aday .../.../.../ tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra Dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezim dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oyile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ/PROJE VERİ FORMU**

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının**Soyadı:** AYATA**Adı:** LEVENT**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** “Günümüzde “Heykelsi Biçim” Kavramının Uygulamalı Sanat Disiplinleri Kapsamında İncelenmesi - Endüstriyel Tasarım, Tekstil Ve Mimari -”**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** “ Investigation Of Today’s ‘Sculptural Form’ Concept Within The Scope Of Applied Art Disciplines- Industrial Design, Textile And – Architecture”**Tezin/Projenin Yapıldığı****Üniversitesi:** D.E.Ü.**Enstitü:** G.S.E.**Yıl:** 2016**Diğer Kuruluşlar :****Tezin/Projenin Türü:****Yüksek Lisans:**☒

Dili: Türkçe

Doktora:☐

Sayfa Sayısı:68

Tıpta Uzmanlık:☐

Referans Sayısı:10108802

Sanatta Yeterlilik:☐**Tez/Proje Danışmanlarının****Ünvanı:** Yrd. Doç.**Adı:** Gökçen**Soyadı:** ERGÜR**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

- 1.Heykelsi
- 2.Mimari
- 3.Tekstil
- 4.Uygulamalı Sanat
- 5.Melez

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Sculptural
2. Architecture
3. Textile
4. Applied Arts
5. Hybrid

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Özellikle 1960 sonrasında sanatın yol haritasının bulanıklaştığı görülmektedir. Heykelsi biçim kavramının Mimari, Tekstil ve Endüstriyel Tasarım disiplinleri kapsamında ele alınarak incelendiği bu çalışmada; sanatçıları ve üretim metotlarını belli bir kategori/akım içerisinde incelemek yerine, heykel ve bulunduğu alanı sorgulayan dominant aktörler ve üretimleri araştırılmıştır.

Bu bakış açısı ile ilk bölümde yer alan Heykel Alanının Genişleme Süreci' başlığı altında; 1900'lü yıllarda Rodin ve Brancusi'nin anıt heykel mantığının değişiminde öncülük etmesinden söz edilmektedir. Kavramsal sanat ve hazır nesne 1960'larda 'yaygın bir anlayış' haline gelmeden önce Duchamp, 1917 yılına tarihlenen "Çeşme" ile geleneksel heykelin izlediği rotayı değiştirerek; hazır nesne, estetik biçim, sanatçı rolü ve bunun gibi birçok unsuru gündeme taşımıştır. Heykel disiplininin, iki büyük dünya savaşı ve yaşanan sosyal ve kültürel değişimlerin ardından; performans, happening, video sanatı, land art, enstalasyon gibi üretimler ile yaşadığı hareketlilik sonucunda sınırlarının genişlediği gözlenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, heykelle diyalog içerisine olan tasarım ve uygulamalı sanat disiplinlerinin arasından seçilen; mimari, tekstil ve endüstriyel tasarım disiplinlerinin, tanım, kavram ve tarihsel süreçlerinin konuya bir giriş niteliği taşıması hedeflenmiştir.

Sonraki bölümlerde; özellikle 21. yüzyılın günümüze kadarki bölümünde; belirlenen kapsam içerisindeki alanlar incelenerek, "heykelsi" unsurların nerelerde kendini gösterdiği ve bu unsurların heykel ile eş doğrultudaki karakteristik özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Heykelsi, Mimari, Tekstil, Uygulamalı Sanatlar, Melez, Hybrid

ABSTRACT

Especially after 1960, it's observed that the route map of art has blurred. In this study where the sculptural form is analyzed within the scope of Architecture, Textile and Industrial Design disciplines; instead of examining the artists and their production methods in a certain category/ movement, dominant actors and their productions are researched, of which interrogate sculpture and the area it's positioned.

With this perspective, under the heading "Area of Sculpture's Expanding Process" which takes place in the first chapter; Rodin and Brancusi pioneering the transition of monumental sculpture perception in the 1900's is told. Before conceptual art and found object has become extensive in the 1960's, Duchamp has changed the route of traditional sculpture with "Fountain" in 1917 and made found object, aesthetic form, artist's role and many others, current issue. After two world wars, social and cultural changes and as a consequence of productions like performance, happening, video art, land art and installation, limits of the discipline of sculpture has extended.

In the second chapter of the study, architecture, textile and industrial design are chosen among the design and applied art disciplines that are in dialogue with sculpture and their definitions, concepts and historical development processes are aimed to be introductory for the subject.

Next chapters, especially the 21st century up to date includes the study of the specified areas in the content, detecting the "sculptural" elements and trying to reveal the equivalent characteristics of these elements with sculpture.

Keywords: Sculptural, Architecture, Textile, Applied Arts, Hybrid

ÖNSÖZ

Tezin hazırlanışı sırasında, katkılarından dolayı danışmanım Yard. Doç. Gökçen ERGÜR'e, yabancı dildeki çevirileri ve sonsuz desteği için eşim Yard. Doç. Neşem ERTAN AYATA' ya teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	I
TUTANAK.....	II
YÖK DOKÜMANTASYON TEZ VERİ FORMU	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ	VI
İÇİNDEKİLER	VII
KISALTMALAR	VIII
RESİMLER LİSTESİ.....	IX
TABLolar LİSTESİ.....	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL KAVRAMININ GENİŞLEME SÜRECİ	4
--	---

İKİNCİ BÖLÜM

UYGULAMALI SANATLARDA HEYKELSİ BİÇİMLER	20
2.1.1. Limitli Edisyon	25
2.1.2. Kişiselleştirme ve Uyarlama.....	27
2.1.3. İşlevin Anlatım Aracı Haline Gelmesi.....	29
2.2. Tekstil: Giyilebilir Heykeller	34
2.2.1. Dijital Ortam ve Tasarım	39
2.2.2. Kavramsal Yaklaşımlar	44
2.3.Mimari: Heykelsi Mimari	47
2.3.1. Brütalizm	48
2.3.2. Mimaride Anıtsallık Olgusu	50
2.3.3. Teknoloji ve İnşaa Gücü.....	50
SONUÇ	63
KAYNAKÇA	65
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

3B: Üç Boyutlu

Bkz: Bakınız

CAD: Computer Aided Design (Bilgisayar Destekli Tasarım)

CAM: Computer Aided Manufacturing (Bilgisayar Destekli Üretim)

NY MOMA: New York Museum of Modern Arts (New York Modern Sanatlar Müzesi)



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Rodin, “Cehennem Kapıları”, Bronz, 1880-1917.....	5
Resim 2: Rodin, Balzac Heykeli, Bronz, 1892-1897.....	5
Resim 3: Brancusi, Sonsuz Sütun, Demir ve Çelik, 1937.....	7
Resim 4 : M. Duchamp, Çeşme, Hazır Nesne, 1917.....	8
Resim 5: F.Stella, Yerleştirme, Karışık Malzeme, 1964.....	10
Resim 6 : Robert Morris, Yerleştirme, 1964-65.....	10
Resim 7: Robert Morris, Yerleştirme, 1965.....	11
Resim 8: Robert Morris ve Carolee Schneemann, “Site”, 1965.....	12
Resim 9: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	13
Resim 10: Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da beni”, ‘I Like America and America Likes Me”, Performans, 1974.....	14
Resim 11: Robert Smithson, ‘Sarmal Dalgakıran’ ‘Spiral Jetty’, Utah, 1970.....	15
Resim 12: Nam June Paik. <i>TV Rodin</i> . 1976-1977.....	16
Resim 13: Bill Woodrow, “Twin Tub with Electric Guitar (İki Kazanlı Elektrikli Gitar), hazır nesne, 1981.....	17
Resim 14: Jeff Koons, “İki Katlı Yeni Shelton Islak/Kuru”, Hazır Nesne, NY MOMA, 1981.....	18
Resim 15: Christo ve Jeanne Claude, “Paketlenmiş Reichstag” 1971-1995.....	19
Resim 16: Bauhaus Okulu, Almanya’nın Dessau şehrindeki Binası, 1919-1933.....	21
Resim 17: Wilhelm Wagenfeld ve Carl Jakob Jucker ortak tasarımı “Masa Lambası”, 1923-24.....	22
Resim 18: Ron Arad, Beton Pikap, 1984.....	24

- Resim 19:** Zaha Hadid'in imzasını taşıyan "Çay-Kahve Seti", 99 adet, gümüş. Algılanışı her ne kadar zor olsa da set; şekerlik, tepsi, çay demliği ve kahve demliğini içeriyor, 2003.....26
- Resim 20:** Philippe Starck'ın tasarım dünyasında ikon haline gelen limon sıkacağı "Juicy Salif", New York-MOMA'da sergileniyor. Aynı zamanda Alessi firması tarafından üretilen 60 Euro tutarında bir versiyonu ve altın kaplamalı 10.000 limitli edisyonu mevcut, 1990.....27
- Resim 21:** BMW firmasının, "Art Car" projesi, 1975 yılından günümüze kadar aralarında A.Calder, F.Stella, A.Warhol gibi dünyaca tanınan sanatçıların yer aldığı proje. Sol Üst : Robin Rhode, 2009, Sağ Üst: Alexander Calder, 1975, Alt: Jeff Koons , 2010.....28
- Resim 22:** Pier Manzoni, 'Sanatçı Kakası' 'Artist's Shit', 1961.....29
- Resim 23:** Tanzer Kantık, KK1, Kalem Kıracağı, 2005.....31
- Resim 24:** Diller+Scofidio, Ahlaksız Erdem Sergisi, Cam Bardak Serisi, Soldan sağa: Dispanser, Boşaltım ve Çeşme, 1997.....31
- Resim 25:** Leanie Van Der Vyer, "Korkutucu Güzellik" , 2012.....33
- Resim 26:** Ivo Hofste, "Mo ile Yüksek Topuk" (Mo with High Heel), 2009.....33
- Resim 27:** Lygia Clark, 2014 MOMA'da açılan Retrospektif sergisinden bir çalışma; "Yamalı göz ile Abisal Maske", 1968.....35
- Resim 28:** Issey Miyake, "Please Pleats" 1993.....36
- Resim 29:** Alexander McQuenn'in, sahne gösterilerinden bir örnek. Sprey boya robotları, modelin üzerindeki elbiseyi boyuyor. "Elbise- No:13", New York, 1999.....37
- Resim 30:** Alexander McQueen ve Damien Hirst imzalı sınırlı sayıda eşarplar, 2013.....38
- Resim 31:** Chloé Rutzerveld, 'Edible Growth' (Yenilebilir Mahsul), 3B yazıcı ile üretilen mahsul , 2014.....40
- Resim 32:** Iris Van Herpen, "Escapism Couture" serisinden bir örnek, 2012.....41

Resim 33: Gareth Pugh, İngiliz modacının tasarımları, bir heykelin parçalarına aitmiş izlenimi uyandırıyor, 2009.....	42
Resim 34: Iris Van Herpen, tasarımcının, dijital teknik ve el sanatlarını birleştirdiği örnekler, 2012 yılında Paris Moda Haftası, "Hybrid Holism" (Melez Bütünsellik) , 3B Baskı, 2012.....	43
Resim 35: Hüseyin Çağlayan, "Sözlerden Sonra", (Sonbahar/Kış, 2000).....	45
Resim 36 : Tedd Noten, "Turbo Princess", 1995.....	46
Resim 37: Orlan, geçirdiği operasyonlardan bir görüntü, 1993.....	47
Resim 38: Le Corbusier, "Maisons Jaoul" (Jaoul Evi), Paris, 1954-56.....	48
Resim 39: Moshe Safdie, "Habitat 67" , Kanada, 1967.....	49
Resim 40: Renzo Piano, Richardogers Ortaklığı, Pompidou Sanat Merkezi, Paris, 1971-77	
Resim 41: Martin Maurer ördek çiftliği, New York-ABD, 1930 civarı.....	51
Resim 42: Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour'dan çizim örneği, Learning from Las Vegas adlı kitaptan, 1972.....	52
Resim 43: Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao- İspanya, 1997.....	53
Resim 44: Rem Koolhaas (OMA), CCTV Binası, 2004-12, Çin.....	55
Resim 45: Zaha Hadid, Jokey Kulüp İnovasyon Binası, Hong Kong, Çin, 2007 – 2014.....	56
Resim 46: Coop Himmelb(l)au Mimari Tasarım Firması, Martin Luther Kilisesi,. Sol üst: Yapı eskizi, sağ üst: Yapı detay, alt: Genel görünüm. Avusturya, 2008-2011.....	57
Resim 47: Santiago Calatrava, "Turning Torso" , Malmö, 2005.....	58
Resim 48: SOMA Mimarlık, Theme Pavilion Expo Yeosu, Kore, 2012.....	59

- Resim 49:** Tasarımcı Thomas Heatherwick, ‘Yuvarlanan Köprü (Rolling Bridge İng.) Londra, İngiltere, 2010..... 60
- Resim 50 :** Philip Beesley, “Hylozoic Ground”, Yerleştirme-Heykel, Venedik Mimarlık Bienali, 2010.....61
- Resim 51:** Tasarımcı Thomas Heatherwick, “Tohum Katedrali” (Seed Cathedral) İngiltere Pavyonu, Shanghai Expo 2010.....62
- Resim 52:** Güney Avustralya Sağlık ve Araştırma Enstitüsü, Mimarlık Bürosu: Woods Bagot, Avustralya, 2014.....62



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Heykel ve Melez Tanımlamalar.....	65
Tablo 2: Heykel Ve Diğer Disiplinler Arası Ortak Özellikler.....	66



GİRİŞ

“...Oysa sanatçının kendisi, seçtiği yolun herhangi bir seçenektan biri olduğunun bilincine her gün biraz daha fazla varmaktadır. Sanatın akışı genişlemekte ve yatağından taşmaktadır. Bu alandaki her yeni tanım, yeni bir genişlemeye yol açmakta, o tanım da ancak bir önceki dönem için geçerli olmaktadır. Modern sanatın haritasını çizen biri için, farkına varılması gereken en önemli gerçek budur. Böyle biri, bir nehrin deltasının haritasını çıkarmak sorunuyla karşı karşıyadır, ne var ki, kendisi o deltanın üzerinde uçan bir helikopterden aşağıya bakmamakta, nehrin üstünde durarak, önünde ne gibi arazi değişimleri olacağını anlamaya çalışmaktadır. Önünde, bazılarının haber verdiği gibi, denizin olup olmadığını bilememekte, bu yüzden de sanatın bu denize karışıp, kendi özel değerini yitireceği ve bir zamanlar olduğu gibi sıradan bir insan davranışına dönüşeceği konusunda kesin bir karara varamamaktadır...” (Lynton, 2004:127)

Lynton’ın ifadesinde de belirttiği gibi, günümüzde sıklıkla, heykel ile diğer disiplinler arası dinamizmde ortaya çıkan melez (hybrid) yapılarla ve yeni tanımlarla karşı karşıya kalmaktayız. Araştırmanın ana konusu olan bu melez üretimler; “resheymim¹”, “archisculpture²”, “hybrid³”, “kompleks⁴” gibi isimler ile ifade edilmekte (Bkz.Tablo 1, s.65) ve her yeni isim bu organik alanın giderek daha fazla genişlemesine, aynı zamanda girift ve bulanık bir yapıya dönüşmesine neden olmaktadır.

¹ **Resheymim:** Rusça, “jivskulptarkh” (İlk olarak 1919 yılında, mimarlık, heykel ve resim sentezini hedefleyen, mimar ve sanatçılardan oluşan bir komisyon adı) adlı tuhaf sözcüğün Mimar Uğur Tanyeli tarafından bu kısaltmaya gönderme yaparak türettiği kelime. (TANYELİ, 2006/02,46)

² **Archisculpture:** 2005 yılında Guggenhiem-Bilbao Müzesinde aynı isim ile sergi konusu edilen; Mimarlık ve heykelin İngilizcesinden türetilmiş terim. (<http://www.guggenheim-bilbao.es/en/exhibitions/archisculpture/>) (20.Mayıs.2015).

³ **Hybrid:** Melez, katışık, karışık, iki farklı güç kaynağının bir arada bulunması. (Güncel Türkçe Sözlük, TDK, <http://www.tdk.gov.tr/index.php>,) (20.Mayıs.2015).

⁴ **Kompleks:** Sözcüğü üç farklı anlamla kullanan Foster; ilkinde “Sanatın mimarlık ile yan yana geldiği ve/veya birleştirildiği birçok birliktelik” anlamında, “kapitalist sistemde kültürel olanın ekonomik olana tabi kılınmasıyla birlikte bu tür sanat-mimarlık bileşimlerinin birer cazibe merkezi ve /ve...” manasında ve son olarak ‘....tanısal bir tikanıklığı veya bir belirtiyi..’ izah etmek için kullanmıştır. (Foster, 2011, 14)

Melez yapılanma konusu öncesinde; heykel/sanat alanında postmodernizm dönemi ile birlikte açığa çıkan soru ve sorgulamalar, gerek bu disiplini gerekse bu süreci bulanıklaştırmaktadır. Bu bulanık yapı ile ilgili son zamanlarda yayınlanan kaynakların, sunum ve sergilerin bir hesaplaşma alanına dönüşmüş olduğu gözlenmektedir. Yazarlar ve araştırmacılar her ne kadar etkili bir başlık/manşet arayışında olsalar da konu ile ilgili yayınlarda yer alan; “Sanatın Sonu”, “Postmodern Kırılmalar”, “Yeni Sanat Tarihi”, “Tasarım ve Suç”, “Sanatın Sonundan Sonra”, “Sanatta Alternatif Arayışlar”, “Genişleyen Alanda Heykel”, “Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi” vb. isimler, bir sürecin sonlanması (ölmesi), karmaşık hale gelmesi ya da yeniden başlamasına işaret etmektedir.

Bu çalışmada; olabildiğince kaynak araştırması yapılarak bulanık manzaranın kuşbakışı bir haritasının çıkarılması hedeflenmiştir. Özellikle 1900’lerden sonra heykel kavramının nasıl genişlediği, heykelin “nesnesiz” hale nasıl geldiği, kimi durumlarda “sanat nesnesi”nin “estetik” bir kategori içerisinde yer almamasının nedenleri, “kavramsal yapısı ile zihne hitap etmesi” gibi ifadelerin nasıl ortaya çıktığı sorularının yanıtları bulunmaya çalışılmıştır.

Sürecin devam etmesi, yani dinamik yapısını koruması ve diğer disiplinlerin bakışları, oldukça geniş bir alan taraması yapılmasına sebep olmuştur. Konu başlıklarının artması, tanımlamalara ve alıntılara fazlasıyla yer verilmesini gerektirmiştir. Spesifik bir derinlik yerine, konunun ana hatlarının belirlendiği bir “giriş” niteliği taşıması istenen bu araştırma metninin özellikle birinci bölümünde, bulanık manzaranın yarattığı etki azaltılmaya çalışılmıştır.

Tarih boyunca diğer disiplinler ile diyalog halinde olan heykel sanatının uygulamalarına detaylı şekilde değinmek yerine; kavramın genişlemesine yok açan etkenleri ve sanatçıları bir araya getirmek amaçlanmıştır.

Zamanın kayıtsız ilerleyişine karşın, konu ile ilgili en güncel örnekler bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Endüstriyel tasarım, mimari ve tekstil alanları ile

sınırlandırılan konu içeriğinde fazlasıyla örnek ve çeşitlilik olması nedeniyle, heykeli ve onun unsurlarını barındıran ya da ona paralellik gösteren öğelerin incelenmesi amaçlanmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL KAVRAMININ GENİŞLEME SÜRECİ

Heykel sanatı, ilk çağdan itibaren 19. yüzyılın sonuna kadar; din, siyaset, iktidar üçgeninde varlığını sürdürmüştür. Heykel, özellikle Avrupa’da, ülkenin ileri gelenlerini, savaş kahramanlarını, din adamlarını anmak ve yüceltmek için icra edilen bir sanat kolu olmuştur. Heykelin varlığının bu iktidar üçgeninden çıkıp kendisine hizmet etmesi ve “anma” işlevinden arındırılması, 20. yüzyılda modernizm süreci ile başlamaktadır.

Heykel alanında modernizm başlangıcı sayılabilecek süreçte, geleneksel bakış açısını ardına alarak aşan Auguste Rodin’e (1840-1918) rastlanır. Rodin, Fransız Edebiyatçılar Birliği tarafından sipariş edilen “Balzac” heykeli ile o dönemin kamusal alandaki anıt mantığına ve kalıplaşmış akademik anlayışa ters düşer. Balzac heykelinin haricinde, “Victor Hugo Anıtı”, “Cehennem Kapıları” gibi eserleriyle Rodin, heykel sanatındaki “temsiliyet” ve “anmak için anıtsallık” işlevlerine yeni anlamlar katar. Amerikalı araştırmacı ve sanat eleştirmeni Rosalind Krauss’un “Mekâna Yayılan Heykel” adlı makalesinde; Rodin’in “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” heykellerinden şöyle bahseder; (Antmen,2008,14)

“Bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye -bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına- yani modernizme girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir.” (Krauss,2002:104)



Resim 1: Rodin, Cehennem Kapıları, Bronz, 1880-1917
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Gates_of_Hell (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 2: Rodin, Balzac Heykeli, Bronz, 1892-1897
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Monument_to_Balzac (Erişim tarihi: 24.08.14)

Modernizmle anılan bir diğ er heykeltıraş Constantin Brancusi de gelenekselleşmiş anıt heykel anlayışını bir tarafa bırakmış, salt biçim üzerine yoğunlaşarak nesnel gerçeklik yerine, soyutlamayı tercih etmiştir. Bunun yanı sıra, o döneme kadar plastik açıdan heykelden bağımsız olarak düşünülen kaideyi, heykelin bütünlüğünde bir unsur olarak ele almıştır. Heykelin resme göre üç boyutluluk arz etmesi, onun yaşamın içinde yer alan gündelik nesneler ile aynı şekilde değ erlendirilmesine neden olmaktadır. Bu durumu zayıflat an hatta yok eden unsur kaidedir. Kaide, bir resim çerçevesinin işlevinde olduğu gibi, heykeli sınırlamaktadır.

“Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler. Brancusi’nin sanatı, bunun nasıl gerçekleştiğini gösteren olağanüstü bir örnektir. Horoz gibi bir yapıtta kaide nesnenin fiğ ratif parçasının morfolojik üreticisi haline gelir; Kadın Heykeli şeklinde Taş Sütun ve Sonsuz Sütun’da, heykel kaidesinden ibarettir; Adem ve Havva’da ise heykel, kaidesiyle karşılıklı bir ilişki içindedir. Böylece kaide esasen taşınabilir bir şey olarak tanımlanır; yapıtın, heykelin dokusuna dahil olan evsizliğinin işareti olur.” (Krauss,2002:105).



Resim 3: Brancusi, Sonsuz Sütun, Demir ve Çelik, 1937
Kaynak: <http://www.panoramio.com/photo/62960772>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

19. yüzyılın sonunda Rodin'in anıt heykeldeki temsiliyet kavramına yeni anlamlar yüklemesi; Brancusi'nin heykel-kaide, heykel-anıt, heykel-mekân ilişkileri üzerine çalışmalar yapmasıyla birlikte heykel, ifade alanını genişletmiştir. Ancak bu dönemi takip eden Birinci Dünya Savaşı'nın, sanatçı ve üretimi üzerinde yarattığı etkiler tartışmasızdır. Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia gibi dönemin etkin isimleri, üretimlerini savaş nedeniyle Amerika'da devam ettirmişlerdir. İsimleri, "New York-Dada" ile anılan bu sanatçılar arasında, Marcel Duchamp; 1917 yılında New York'ta düzenlenen "Bağımsız Sanatçılar Topluluğu" sergisine gönderdiği iş nedeniyle ayrı bir yere sahiptir. Duchamp'ın, sergiye "Mr. Mutt" takma adıyla yolladığı, aslında bir endüstri ürünü olan "Fountain" (Çeşme) adlı pisuar; heykelin statüsünün değişmesinde ve "hazır-nesne" kavramının heykel disiplininde yer almasında önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel heykel anlayışındaki bu değişim sadece "hazır-nesne" kavramının literatüre girişi değildir. "Çeşme"; günümüz heykel sanatında da yer alan estetik –anti estetik tartışması, sanat-zanaat ilişkisi, kavramsallık, göze değil zihne hitap

etme, sanatçı kimliği, özgünlük, türünün tek örneği olma gibi birçok kavramı ilk kez gündeme getirmiş ve sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

“Duchamp’a göre; Mr. Mutt’un pisuarını kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz. Ama pisuarı SEÇEN odur. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir; Mr. Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce yaratır.” (Bürger, 2003:20)



Resim 4 : M. Duchamp, Çeşme, Hazır Nesne, 1917
Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)), (Erişim tarihi: 24.08.15)

İki büyük Dünya Savaşı'nın yer aldığı, siyasal, sosyal ve ekonomik alanda radikal değişimlerin yaşandığı, teknolojinin ve sanayileşmenin geliştiği bu hareketli

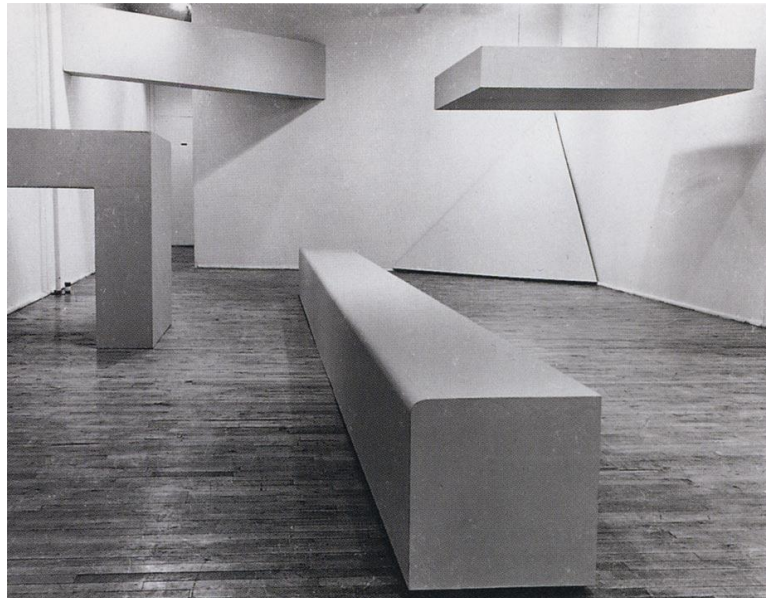
dönem boyunca; savaşa bir başkaldırı niteliği taşıyan ve aynı zamanda dönemin sanat anlayışına muhalif bir yönde konumlanan “Dada”, sanatın o döneme kadar süren geleneksel bakışını reddederek geleceğe atıfta bulunan “Fütürizm”, Rusya’da gerçekleşen devrimi yüceltmek ve savaşın yaralarını kapatmak amaçlı sanatın her kolunda kendini gösteren “Konstrüktivizm” gibi birçok akım ve eğilimlerden söz etmek mümkündür. Ancak bu dönemde göze çarpan en önemli unsur; sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaymasıdır. 1917’de Duchamp’ın hazır nesneleri ile başlayan yapı ve kavram genişlemesi, 1960’larda Amerikan sanat piyasasında yine Duchamp’la birlikte ve daha güçlü bir ivme ile yeniden popüler hale gelmiştir. Üretim metotları ve sanatçı kimliğindeki değişimin yanı sıra sanat izleyicisinin rolü ve beklentisi de bu dönüşüme ayak uyduracaktır.

1964 yılında Amerikalı sanatçı Frank Stella’nın New York- Leo Castelli Galerisinde açtığı “Works” (İşler) adlı sergide, heykel ile resim arasındaki alan sorgulamaları dikkati çeker. Stella’nın işlerinde, görsel illüzyona dayalı resmin, geleneksel teknik ve malzemelerin yarattığı etkinin tam aksine; üç boyutluluk ile ilişkilendirildiği açıkça görülür. Stella örneği, disiplin sınırlarının sadece heykelde değil tüm alanlarda hareketlilik gösterdiğinin bir kanıtı olarak karşımıza çıkar.

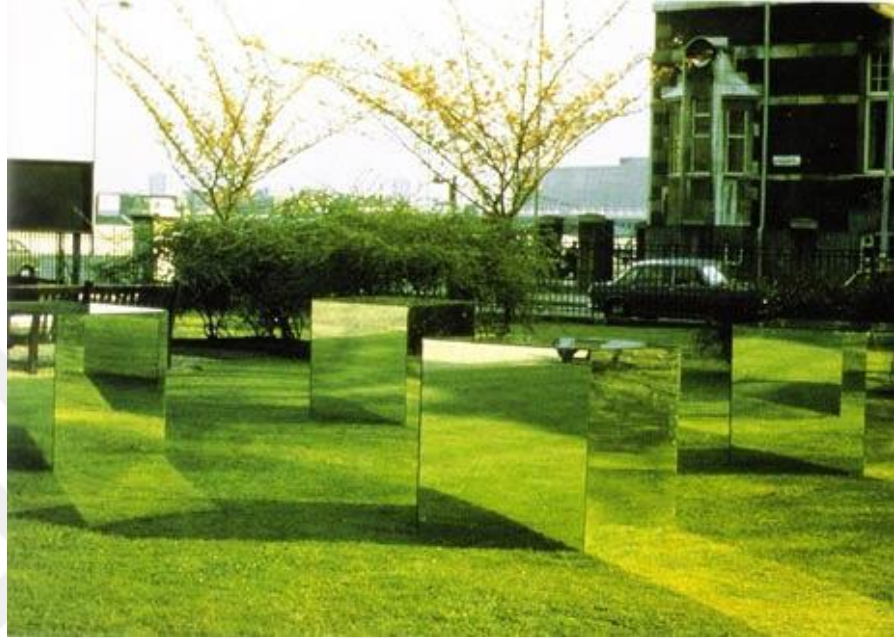
Stella’nın ardından aynı tarihlerde açılan Robert Morris’in sergisindeki enstalasyonlar (yerleştirme) ile yeni bir sorgulama ile karşı karşıya kalınmaktadır. Krauss’un “*heykel odada olup da aslında odaya dahil olmayan şeydir.*” diye tariflendirdiği yerleştirmeler, işlevi olmayan mimari öğelere benzetilmiştir. 1965 yılında New York-Green Galeri’de tartışmaya açılan bu yerleştirmelerden bir diğeri de, açık havada sergilenen aynalı kutular olmuştur. Aynalı kutular, manzara içerisindeki ağaç, çimen ve gökyüzünü yansıttığı halde manzaraya dahil olmayan “spesifik objeler” haline gelmiştir. “Bu anlamda heykel tam tersini oluşturan mantığın içine girip saf olumsuzluk haline, bir dışlamalar haline gelmişti. Denebilir ki heykel bir olumluluk olmaktan çıkmış ve artık mimari-olmayan’a manzara-olmayan’ın eklenmesinin bir ürünü olan bir kategori halini almıştı.” (Krauss, 2002:104)



Resim 5: F.Stella, Yerleştirme, Karışık Malzeme, 1964
Kaynak: <http://www.castelligallery.com/history/4e77.html>, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 6 : Robert Morris, Yerleştirme, 1964-65
Kaynak: <http://bestamericanart.blogspot.com.tr/2011/06/minimalism-specific-objects-and.html>,
(Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 7: Robert Morris, Yerleştirme, 1965

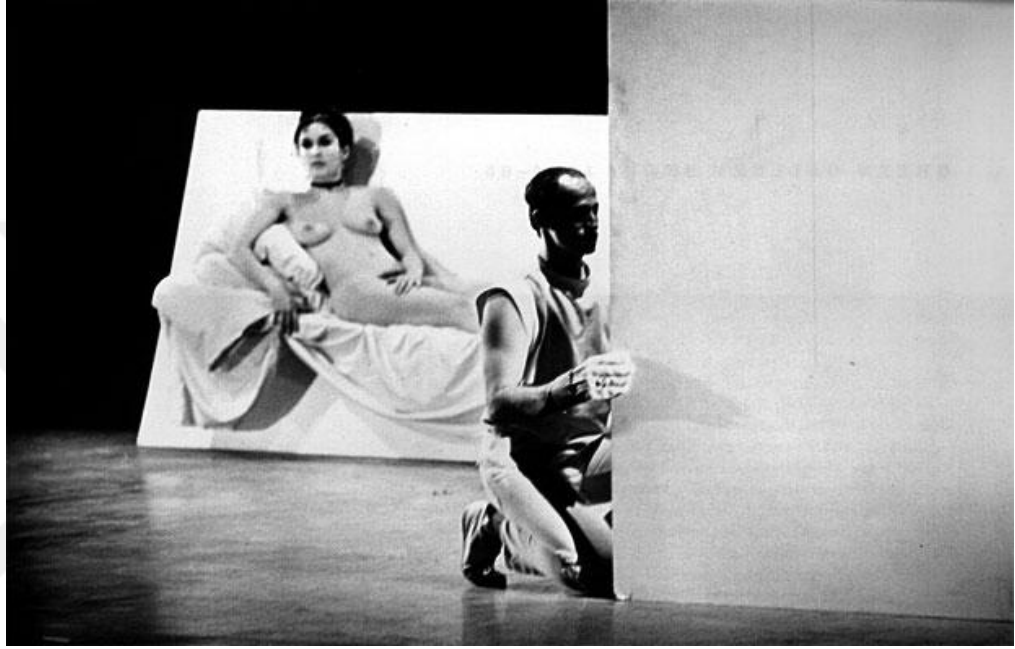
Kaynak: <http://fernandozanforlin.blogspot.com.tr/2010/03/escultura-no-campo-expandido.html>

(Erişim tarihi: 24.08.15)

Bu dönemde, heykel alanında biçimsel yaklaşımların yerini alan “performans”, “happening” (oluşum), “land art” (arazi sanatı) ve “video sanatı” göze çarpmaktadır. 1960’lı yıllarda, Duchamp’ın sanat piyasası tarafından yeniden popüler hale getirildiği ve bahsi geçen alternatif ifade biçimlerinin ortaya çıktığı dönem, “kavramsal sanat” ile anılır. İzleyiciyi, görsel estetikten ziyade zihinsel bir süreç eylemine iten kavramsal üretimler ile “Alışılmışın dışındaki sunuş yöntemleri, yapıt ve metin, sergi ve katalog arasındaki sınırların netliğini yitirmesine neden olmuştur”. (Atakan, 2008:25)

Kavramsal sanatçı Robert Morris ve performans sanatçısı Carolee Schneemann’ın birlikte ortaya koydukları, canlı modelin heykelin kendisi olarak yer aldığı “Yer” (Site) isimli happening ile 1965 yılında heykelin yapı bozumu (de-

konstrüksiyon) amaçlanarak bir “heykelsi performans” gerçekleştirilmiştir. Bu heykelsi performans, dönemin geleneksel biçimlendirme dili ve malzemesinin giderek zayıflamış olduğuna ve hatta biçim arayışının, kimi zaman yaşayan bir bedende kimi zaman da video çalışmalarında sürdüğüne işaret etmektedir.



Resim 8: Robert Morris ve Carolee Schneemann, “Site”, 1965

Kaynak: http://www.variablemedia.net/f/introduction/case_morri_site.html

(Erişim tarihi: 24.08.15)

Sanatla ilgili irdelemeler için nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için nesnenin gerekli olmadığını ifade eden Atakan, heykel- biçim ilişkisini, Kosuth örneği üzerinden şöyle aktarır; “Mantıklı bir yaklaşımla biçim bilimine önem vermeyen Kosuth, insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini görmüştür.” (Atakan, 2008:55)

Kosuth’un, “Bir ve Üç Sandalye” (1965) adlı yapıtı; nesnenin kendisi olan sandalye (meta), sandalyenin tanımı (dil) ve sandalyenin fotoğrafı (imge) ile insan zihninde sandalyeyi meydana getiren unsurların farklı ifade biçimlerini barındıran bir anlatımıdır.



Resim 9: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965
Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth (Erişim tarihi: 24.08.15)

Kavramsal sanat, happening, performans ve yerleştirme gibi uygulamalarıyla heykelin genişleme sürecinin en etkili isimlerinden biri de, II. Dünya Savaşı sırasında gönüllü savaş pilotu olarak görev yapan ve Kırım yakınlarında geçirdiği bir uçak kazası sonucu ölümden dönen Joseph Beuys'tur. Kazadan sonra Kırım yerli halkı tarafından keçe ve iç yağı ile sarılarak donması engellenen Beuys, sonrasında kızakla kaza yerinden kurtarılmıştır. Bu kaza, Beuys'un yaşamını derinden etkilemiş ve düşünce yapısını tamamıyla değiştirmiştir. Çoğu kaynakta “Modern Şaman” olarak anılan Beuys, gerek savaşın bir parçası olması, gerekse savaşın bedeninde ve ruhunda bıraktığı izler sebebi ile; nesne üretimi yerine topluma ve bireye odaklanmayı tercih etmiştir. O'nun için insan, biçimlenebilir ve biçim verebilir düşünen bir heykeldir. Bu bağlamda, sonuç yerine sürece göre hareket etmiş ve Fluxus hareketinin önemli bir temsilcisi haline gelmiştir.

“Kullandığı gündelik nesneler, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi sertifikalar ya da eskizler, ilginç müzik aletleri ve o günün ‘Performans, Happening’ gibi sanatsal sunumlarını bünyesinde birleştiren Fluxus, bu çoğulcu arayışlarıyla 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı önemli ölçüde etkisi altında almıştır. Bu anlamda, sadece bir sanat hareketi değil düşünsel bir devrim sürecidir de...” (Şahiner,2008:49)



Resim 10: Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni”, “I Like America and America Likes Me”, Performans, 1974

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys , (Erişim tarihi: 24.08.15)

Fluxus akımı kapsamında, Sanat nesnesinin sorgulanmasının yanı sıra heykelin sunumu, yeri ve yersizliği, sergileme alanı ve sergilemenin geçiciliği üzerine deneysel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu aşamada sanat galerilerinin ve müzelerin de geleneksel sergileme anlayışının ötesine geçmek istediği görülür. “Beyaz Küp” olarak bilinen galeri ve sergi salonları haricinde sanatçılar şehirde ve doğada üretim yapmayı ve üretimlerini sergilemeyi tercih etmişlerdir.

Galeri dışı üretim arayışlarının yansımalarından biri de, “Arazi Sanatı”dır. 1960-1980 yılları arasında etkin olan sürecin önde gelen isimlerinden Amerikalı sanatçı Robert Smithson, dönemin galeri ve izleyicilerinin elitist tavrına ve gelişen sanayinin

çevreye olan olumsuz etkilerine karşı bir tepki olarak yüzünü doğaya çevirmiştir. “Sarmal Dalgakıran” adlı çalışmasıyla tanınan Smithson, biçimlendirme eylemini doğa üzerinde gerçekleştirerek hem ölçeği hem de heykel kavramını genişletmiştir. (Antmen, 2008:251)



Resim 11: Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran” “Spiral Jetty”, 1970, Utah
Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Robert_Smithson, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Aynı yıllarda, teknolojik ürünlerin (televizyon, video, bilgisayar vb.) çoğalması, medya ve iletişim kültürünün yaygınlaşması ve halk arasında geniş bir ölçekte kullanılması nedeniyle sanatçılar, sorgulayıcı üretimleri ile bu yeni gerçeklik algısı üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu dönemin en önemli isimlerinden Güney Koreli Nam June Paik, toplumun çok hızlı adapte olduğu bu kitle iletişim araçlarını kullanarak, kimi zaman monitörlerle sanat nesneleri inşa ederek, kimi zaman da monitörlerden yayınladığı görüntüleri manipüle ederek üretimde bulunmuştur. Sanatçı, TV Rodin, TV

Buda, TV Çello gibi serilerde üç boyutlu gerçeğin ekrandaki görüntüsünün yüzeyselliğini vurgulamaktadır.



Resim 12: Nam June Paik, “TV Rodin”, 1976-1977
Kaynak: <http://www.aktionsart.org/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

1980 sonrası sürece gelindiğinde, çoğunlukla geleneksel anlayış ve üretim metodu yerine hazır nesne kullanımının arttığı; mekân ile diyalog haline geçen enstalasyonların yer aldığı ironik ve kavramsal yaklaşımlar, “postmodernizm” süreci olarak nitelendirilmektedir. Bu dönem, yaklaşımı ve çeşitliliği ile heykel alanını genişletmiş ve aynı zamanda disiplinler arası etkileşimi de arttırmıştır. Ali Artun, “Çağdaş Sanat Nedir?” adlı derlemesinde Postmodern sürecin, karakteristik yapısından şöyle bahseder;

“Artık bir atölyede üretilmesi veya “beyaz küp” mekânında sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ya da resim becerilerini bile gerektirmeyen –ki bunlar da “alanlarını genişletme” sürecinden geçiyor, heykel

“kaide üzerindeki figür”, resim “duvardaki tablo” olmaktan kurtuluyordu–görsel sanatlar, yeni, keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu. Aynı sıralarda, yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayırım aşınıyor veya çözülüyordu. Böylece insan önce bir “sanatçı” (kavramsal sanatçı, yeryüzü sanatçısı, Pop Art sanatçısı, performans veya süreç sanatçısı) oluyor, kimi zaman bir mecradan diğerine geçiyordu. Görsel sanatları geleneksel olarak sınırlandıran hatları aşan bu rol, sanatlar arasında yeni bir kesişme ve deney alanı açıyordu” (Artun, 2013:27)

1981 yılında Londra’da açılan, Tony Cragg, Anthony Gormley, Anish Kapoor, Bill Woodrow, Richard Deacon gibi heykeltıraşların yer aldığı “Nesneler ve Heykeller” sergisi akım olarak değerlendirilmese de, bir İngiliz birlikteliğinin var olduğu dikkati çekmektedir. Tony Cragg endüstriyel ürün ve nesneleri yeniden tasarlayıp biçimlendirmekte ve Bill Wood ve Richard Deacon da benzer yaklaşımlarla üretim yapmaktadır. Anish Kapoor ise üretimlerini gerçekleştirirken maddi dünya ötesi çağrışımlara kulak vermektedir.



Resim 13: Bill Woodrow, “Twin Tub with Electric Guitar (İki Kazanlı Elektrikli Gitar), hazır nesne, 1981

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/woodrow-twin-tub-with-guitar-t03354>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Amerika’da ise; popüler imge ve popüler kültürü konu edinen ve sıradan nesnelerin yeniden üretimini ve sunumunu gerçekleştiren Jeff Koons; nesnenin böldüğü, kapattığı, yarattığı mekânın izleyici tarafından algılanışını sorgulayan Richard Serra; yapı ve mekânlara uyguladığı devasa projeleri ile Christo ve Jeanne Claude gibi isimler dikkati çeker. (Antmen, 2008: 291)



Resim 14: Jeff Koons, “İki Katlı Yeni Shelton Islak/Kuru”, hazır nesne, NY MOMA, 1981
Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81090, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 15: Christo ve Jeanne Claude, “Paketlenmiş Reichstag”, 1971-1995
Kaynak: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag>

İKİNCİ BÖLÜM

UYGULAMALI SANATLARDA HEYKELSİ BİÇİMLER

Araştırmada sıkça sözünü edeceğimiz “tasarım” kavramı; “Alışlagelmiş günlük nesnelerden, mobilyadan, mimarlık ve peyzajdan kentsel planlamaya kadar uzanan ve insan yaratıcılığına dayalı olarak çevreye estetik bir uyum getirmeyi amaçlayan üretim etkinliği; tasarımlama işi, dizayn.” olarak tarif edilmektedir. (Hasol, 2014,450) “Latince *designare* sözcüğünden gelen dizayn, aynı zamanda, ‘bir sorunun çözümü için bir plandır, bir ide’dir.” (Tunalı, 2002:12)

“Endüstriyel tasarım (seri üretim için ürünlerin fikir ve planlamasının yapılması) mühendislik, teknoloji, malzeme ve estetik gibi yardımcı faktörlerin sentezi ile kullanıcı ihtiyaçlarını ve isteklerini teknik ve sosyal sınırlar içerisinde makine ile üretilebilir çözümlerini aktaran yaratıcı ve yenilikçi bir süreçtir.

Mühendislik (bilimsel prensiplerin tasarıma ve yapıların konstrüksiyonuna, makinelere, aparatlara ya da üretim süreçlerine uygulanması) endüstriyel tasarımın asli ve tanımlayıcı yönüdür. Her iki disiplin de belirli problemlere optimum çözümleri bulmakla ilgileniyorsa da, endüstriyel tasarımın ana ayırıcı karakteristik özelliği, “estetik kaygı”dır. Endüstriyel tasarımın kökenleri, İngiltere’de 18. Yüzyıl ortalarında başlayan ve makineleşme çağını haber veren endüstri devrimine uzanmaktadır. Bundan önce objeler, fikir ve üretimi tek bir kişi tarafından emek-yoğun olarak üretilmiştir. Yeni endüstriyel üretim süreçlerinin gelişimi ve iş gücünün bölünmesiyle, tasarım (fikir ve planlama) yapım fiillinden giderek ayrılmıştır. Ne var ki, bu erken aşamada tasarımın entelektüel, teorik veya felsefi dayanağı yoktur ve mekanik üretimin birbiriyle ilgili olan pek çok yönünden sadece biriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla, 19.yüzyıla kadarki endüstriyel ürünler, bir endüstriyel tasarımcıdan ziyade, teknik, malzeme ve üretim alanlarındaki uzmanlar tarafından yaratılmışlardır. 19. yüzyılın sonuna doğru üreticiler, ürünlerinin yapısal sağlamlığını ve estetik görünümünü iyileştirdiklerinde, rekabette kritik bir avantaj sağlayabileceklerini fark etmeye başlamışlardır. Sonuç olarak tasarım sürecine katkıda bulunmak üzere diğer disiplinlerden (en dikkat çeken mimarlar) uzmanlar davet edilmeye başlanmıştır.” (Fiell, 2006:100)



Resim 16: Bauhaus Okulu, Almanya'nın Dessau şehrindeki binası, 1919-1933
Kaynak: <https://aehistory.wordpress.com/1919.10.08.1919-bauhaus-school/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Tasarımcı, sanatçı, mimar kimlikleri ile sanayi ve ticaret kurumlarını bir araya getirmeyi amaçlayan, 1907'de Almanya'da kurulan Deutsche Werkbund, İngiltere'de Bauhaus fikrinin temellerini oluşturan Arts & Crafts, (Sanat ve Zanaat) gibi hareketler tüm Avrupa'da bir akım haline almıştır. Devrin sorunsalı haline gelen Endüstriyel ürünler ve sanat arasındaki etkileşim, ürünün 'estetik boyutunu' ön plana çıkarmıştır. "Bauhaus, Arts and Crafts'ın dekoratif sanatlarda gerçekleştirdiği, sanatsal tasarıma dayalı sanat anlayışını alır ve onu bireysel üretim düzeyinden çıkararak seri üretim yapan endüstriye aktarır ve seri olarak üretilen sanatsal-estetik nitelikli ürünlerine dönüştürürken, ürünlerin işlevselliğini estetik değerlerle bütünleştirmiş olur". (Tunalı,2002:62)

Sanatçı ve zanaatkârı aynı kurumda birleştirerek 'tasarım' ve 'işlev'in birlikteliği sağlanmıştır, Antmen'in de belirttiği üzere; "Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesneler genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik

bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir.” (Antmen, 2008:104)



Resim 17: Wilhelm Wagenfeld ve Carl Jakob Jucker ortak tasarımı “Masa Lambası”, 1923-24

Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=4056, (Erişim tarihi: 24.08.15)

1900’lü yılların başında “estetik kaygı”ya karşıt bir görüş olarak, Amerikalı Mimar Sullivan’ın savunduğu; “Biçim, işlevi izler” (“Form follows function.”) tanımı, dönemin mimari ve endüstriyel tasarım alanlarındaki en tartışmalı sorunlardan biri haline gelmiştir. Makine çağında, nesnenin ya da yapının var oluşundaki öncelik; “amaca hizmet”tir. Bezemeci yaklaşımı, tasarım “kurallarına” ihanet olarak algılayan belli bir kesimin haricinde, diğer taraftan yüksek rekabetçi yeni yüzyıl; seri üretim

pazarı için tasarımı meydana getiren; kişiselleştirme, estetik beğeni, moda gibi tüm stratejik unsurları kullanarak satış ve karlılık gücünü arttırmaya yönelmiştir.

Savaşlar, krizler ve göç gibi köklü değişimlere tanık olan 20. yüzyılın ötesinde günümüze odaklandığımızda; teknolojik doğurganlığın, küresel kültürün, iletişimin hat safhada hareketlilik gösterdiği bir seri üretim ve tüketim kültürü içerisinde yaşadığımız gerçeğiyle karşı karşıyayız.

Tasarlanan obje, endüstriyel ana akımın dışında üretilmesi vasıtasıyla tasarımda Postmodern yaklaşıma işaret eden Post Endüstriyalizm ile tanımlanmaktadır. 1910'lardan 1960'lara kadar Fordizm'in seri üretim yöntemleri, ürünlerin tasarım ve üretimlerine hakimdi. Ancak, 1970'ler ve 1980'lerde Batı ekonomileri, üretim endüstrisine daha az bağımlı ve daha çok servis merkezli hale geldiklerinde, çoğu tasarımcı özel (tek üretim) veya sınırlı sayıda (limitli edisyon) tasarımlar üretmeye başladı. Bu tip üretim, sadece dönemin endüstri sonrası doğasını yansıtmakla kalmadı, aynı zamanda tasarımcıların bireysel yaratıcılıklarını daha özgürce keşfetmelerine izin verdi çünkü artık endüstriyel sürecin kısıtlamalarına bağımlı değildi. Ron Arad ve Tom Dixon gibi tasarımcılar standardize edilmiş endüstriyel olarak üretilmiş ürünlerin hassasiyetinden bilinçli olarak uzaklaşan el yapımı "kaba ve hazır" ürünler ürettiler. Arad'ın 1984 yılına ait "Concrete Stereo" (Beton Pikap) adlı tasarımı, Bang&Olufsen gibi firmalar tarafından üretilen audio ekipmanlarla bütünleşmiş "İyi Formlar"a (Good Forms) tamamen tersti ve ironi içeren postmodern tasarım retorüğini içermekteydi. Post Endüstriyalizm "Kullanılabilir Sanat Eseri" (Usable Artwork) ve benzer kavramları müjdeleyerek hem deneysel hem de şiirsel olan yeni bir tasarım alanına yol açtı. (Fiell, 2006:148)



Resim 18: Ron Arad, Beton Pikap, 1984

Kaynak: <http://design.designmuseum.org/design/ron-arad>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Günümüzdeki Endüstriyel üretim metotlarından biri olan “Esnek Uzmanlaşma Sistemi” Fordizm’in aksine üretim bandı üzerinde belirli bir çerçevede de olsa ürün çeşitliliğini, üretim devam ettiği esnada değiştirip başka bir ürüne geçiş yapabildikleri esnek bir sistemdir. Üretimin hacminden ziyade yenilik gereksinimini harekete geçirmeye dayalı bu sistemin, araştırma konusunda yer almasının sebebi; tüketim kültüründeki farklılaşma ve yenilik anlayışının, üretimi çeşitlendirerek sanat eserindeki “biriciklik” olgusuna doğru yönelen bir boyuta ulaşma çabasıdır.

Özellikle otomotiv, moda, gıda, sektöründe açıkça yaygınlaşan “esnek uzmanlaşma” hakkında Farshid Moussavi şu somut örneklerle karşımıza çıkar;

“Daha önceleri dünyanın pek çok yerinde kahvenin ne kadar tek düze ve yavan olduğunu unutup Starbucks’ın küresel büyümesinden yakınabiliriz. Günümüzde siparişler müşterinin damak zevkine göre hazırlanabiliyor: geniş bir kahve çekirdeği menüsüne, kahvenin çekilme şekline, içine katılacak aromaya, kahve miktarına ve pişirme seçeneklerine göre Starbucks’ta 70 bin çeşit kahve yapılabilir. Otomobil endüstrisinde, müşteriye sunulacak seçenekleri çoğaltmak için araba tasarımına ve farklı duyulara seslenen birçok özellik kazandırılıyor. Fiat 500’ün görünümü, müşterinin isteğine göre eklenecek aksesuar ya da iç ve dış renklerle 500 binden fazla farklı çeşitte üretiliyor.” (Moussavi, 2009:13)

2.1.Endüstriyel Tasarım: Heykelsi Biçimler

2.1.1. Limitli Edisyon

Endüstriyel ürünlerde limitli edisyon, seri üretim haricinde satılan, alıcıları sahip olmak için özendiren ve tüketim için harekete geçiren bir pazarlama yöntemidir. Alım gücünün sınırı ile paralel bu ürünler, toplum yapısında; seçkinliği (exclusive), saygınlığı (prestige), itibarı (status) temsil etmektedir. Limitli üretimin kullanım amacı; fonksiyonundan ziyade, sahip olan kişiye ya da zümreye kattığı değerdir. Genel olarak limitli edisyon, özel edisyon, koleksiyoner edisyonu gibi farklı pazarlama metodları ile çeşitlenmektedir.

Şarap, mobilya, dergi, araba gibi geniş ürün yelpazesine sahip olan limitli edisyon üretiminin en önemli özelliği sınırlı sayıda imal edilmesidir. Ürün, tek bir adet üretilirkin binlerce üretim adedine de ulaşabilir. Sanat eserinin niteliğinde barınan “biricik” (Unique, Unicum) olma durumu, yapımındaki sayı sınırlamasının yarattığı algı ile eşgüdümlülük göstermektedir.

Küresel pazarın yüksek rekabetinde, bir seri üretim nesnesinin sınırlı ve özel imalatı ile “biricik” hale gelmesi ve sağladığı fonksiyondan ziyade estetik beğenin ve plastik unsurların ön plana çıkması, nesneyi “heykelsi” olarak ifade edilen bir biçime

dönüştürür. Kullanım amacı narenciye suyu elde etmek olan Philippe Starck tasarımı “Juicy Salif” adlı limon sıkacağında ya da İranlı Mimar Z.Hadid’in çay-kahve setinde bahsi geçen unsurlar ile ürünü sanat nesnesine dönüştürme çabası açıkça görülmektedir.



Resim 19: Zaha Hadid’in imzasını taşıyan “Çay-Kahve Seti”, 99 adet, gümüş, 2003. Algılanışı her ne kadar zor olsa da set; şekerlik, tepsi, çay demliğı ve kahve demliğini içeriyor.

Kaynak: <http://zaha-hadid-design.com/collection/tea-coffee-piazza-set>, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 20: Philippe Starck'ın tasarım dünyasında ikon haline gelen limon sıkacağı "Juicy Salif", New York-MOMA'da sergileniyor. Aynı zamanda Alessi firması tarafından üretilen 60 Euro tutarında bir versiyonu ve altın kaplamalı 10.000 limitli edisyonu mevcut. 1990

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Lemon_squeezer, (Erişim tarihi: 24.08.15)

2.1.2. Kişiselleştirme ve Uyarlama

Günümüzde tüm dünyada moda haline gelen kişiselleştirme ve uyarlama; seri üretim nesnesinin tüketicinin kullanım amacına, beğenisine göre ürünün biçim, işlev ve karakteristik yapısını değiştirmesi ya da geliştirmesidir. Bizzat tüketicinin kendisi ya da alanında uzman firmalar tarafından ürüne uygulanan bu değişim, tüketicideki farklılaşma ve özgün hale getirme arzusunun dışavurumudur.

Haberleşme kaynaklarının yaygın kullanımı, iletişim ve sosyal medyanın bireye ulaşabilirliği sayesinde kişiselleştirilen ürün, üretimi yapan firmanın marka

değerini bile aşabilmektedir. Kimi zaman firma, kullanıcının yaptığı uyarlamayı geribildirim yolu ile dikkate alarak ürününün tasarımını geliştirebilmektedir.



Resim 21: BMV firmasının, “Art Car” projesi, 1975 yılından günümüze kadar aralarında A.Calder, F.Stella, A.Warhol gibi dünyaca tanınan sanatçıların yer aldığı proje.

Sol Üst : Robin Rhode, 2009 Sağ Üst: Alexander Calder, 1975 Alt: Jeff Koons, 2010

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/BMW_Art_Car, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Endüstriyel tasarım ürünlerine, tıpkı heykeldeki ikon olma (iconic), anıtsallık (monumental), biriciklik (unique) gibi değerler katılarak sanat eseri niteliği kazandırılmaya çalışılmaktadır. Bununla birlikte her ne kadar sanatsal olduklarına ilişkin bir ölçüt ve biçimsel bir veri olmasa da, dünyaca ünlü Alman araba markası BMW’nin “Art Car”ın (“Sanat Arabası”), sanat nesnesi kategorisine taşıma çabası, dünyaca ünlü sanatçılarla çalışarak firmanın reklam yapma stratejisidir.

2.1.3. İşlevin Anlatım Aracı Haline Gelmesi

1961 yılında, Manzoni'nin, doksan adet, otuzar gram halinde paketlenmiş “Sanatçı Kakası” (Artist's Shit) isimli işi, döneminin popüler tartışma konusu olan sanat- meta ilişkisi bakımından oldukça sansasyonel bir örnektir. Heykel alanında, birçok hazır-nesne veya buluntu nesne kullanılmış, nesneye müdahaleye edilmiştir. Geniş kapsamlı bir çerçevede kavramsal alt yapısı olan bu çalışmalar, endüstriyel tasarım alanında da aynı alt yapıya sahip melez unsurlar olarak değerlendirilebilirler. Bu hususta, fonksiyonun bir anlatım aracına dönüşmesi; genellikle yiyeceklerin bozulmaması ve saklanması için tasarlanan konserve kutusunun işlevini başka bir yöne kaydırmış, bu eserin özelinde metaforik bir biçimlendirme dili oluşmuştur. Bu örnekteki gibi işlevi değiştirilen nesnelerde, tıpkı heykeldeki gibi bir alt metin, kavramsal yapı ve ironik bir yaklaşım veya bir öykülemeye tanık olunabilir.



Resim 22: Piero Manzoni, “Sanatçı Kakası”, “Artist's Shit”, 1961

Kaynak: <http://bitsandpieces.us/wp-content/uploads/2010/09/imagesartist-shit.jpg>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

““Metafor”, genellikle, istihare veya eğretileme sözcükleriyle açıklanmaya çalışılır. Ancak “benzetme” olarak kolayca tanımlanabilmesi, içeriğine haksızlık olacaktır. Lakof ve Johnson’un birlikte yazdıkları “Metaforlar” isimli kitabın çevirmen önsözünde, metaforun, çoğu kez mecaz veya eğretilemeyle karıştırıldığı ve konusu, bir anlamı ödünç alma veya kelimenin anlamını geçici olarak başka bir kelime yerine kullanma, bir sözün gerçek anlamını kaldırarak benzerliği olan bir diğer anlamı iğreti olarak verme gibi içerikleri olan bu kavramlarla ilgisi olmadığı, metaforun özellikle bir düşünce ve anlam sorunu olduğu vurgulanır.” (T.Dökeroğlu,2013:13)

Günümüzden bir örnek vermek gerektiğinde; Heykeltıraş Tanzer Kantık’ın 2006 yılında “Doxa Sanat” dergisinde yayınlanan “KK1” adlı işi, seri üretim nesnesi niteliğinde tasarlanmış bir çalışmadır. Çalışmanın içeriği hakkında dergide yer alan metinde bu işle ilgili;

- “-Belirlenmiş bir işleve sahip
- Size bu işleviyle pratik herhangi bir fayda sağlamayan
- Resimli ‘Kullanıcı Kitapçığı’ ile kullanımı daha kolay
- Ömür boyu garantili
- Şık saklama kutusu ile birlikte kullanımınıza hazırdır.” (Doxa, 2006:14)

ifadesi, “KK1”in detaylı kullanma kılavuzu ve taşıma/saklama kutusu, “belli bir amaca” hizmet ettiği fikrini kuvvetlendirir. Kalem kırma işlevini yerine getiren bu melez “makine-heykel”, kalem kırma eyleminin ortaya çıkardığı metaforik anlatıma yol açar.



Resim 23: Tanzer Kantık, “KK1”, 2005

Kaynak: <http://tanzerkantik.com/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Mimarlık ve disiplinler arası (görsel sanat, performans, endüstriyel tasarım) faaliyetlerde bulunan Diller+Scofidio adlı stüdyo, 1997’de Hollanda’da gerçekleştirilen “Ahlaksız Erdem” (Vice Virtue) adlı sergide yer alan cam bardak serisi ile seri üretim nesnesi olan bardakların olağan işlevlerini dönüştürerek; günümüz insanın, yaşamdaki zevk alma ve sağlığa kavuşma arzularını ironik bir yaklaşım ile ifade etmiştir.



Resim 24: Diller+Scofidio, Ahlaksız Erdem Sergisi, Cam Bardak Serisi, soldan sağa: Dispanser, Boşaltım ve Çeşme, 1997

Kaynak: <http://designandviolence.moma.org/vicevirtue-water-glass-series-dispensary-exhaust-and-fountain-diller-scofidio/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Ünlü filozof S.Kierkegaard, doktora tezinde incelediği ironi kavramını şu şekilde açıklamaktadır;

“...Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünürsek; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki her şeyi, (her varoluşu) seçen keskin bir göz olduğunu öne sürebilirdik. Bu bağlamda ironinin satir, taşlama ve alayla aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemlerini ortaya koyma bakımından farklıdır. Gördüğü boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığı tavır gibi bir tavrı yoktur. Komiklikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip değildir. Tam aksine boşluğu kendi boşluğu içinde güçlendirir ve deliliği daha da deli kılar. Buna ironinin bağımsız uğraklar arasında arabuluculuk yapma çabası diyebiliriz, ama daha yüksek bir birliktelikte değil daha yüksek bir delilikte.” (Kierkegaard, 2009:12)

Bir diğer örnek ise Hollandalı tasarımcı, Leanie Van Der Vyer, “Giyilemez” ayakkabılarıyla, acı çekme ve zevk almanın, uyumu ve uyumsuzluğunu sorgular. Çin kültüründe, kadınlara küçük yaştan itibaren estetik ve sosyal kontrol adına ayak bağlama geleneği uygulanmıştır. Bu uygulamanın sonucunda ayakların aşırı derecede deforme olduğu görülmektedir. Bu uygulamaya atıfta bulunan Vyer’in çalışmasında, vücut ağırlığını taşıyan topuklar havada kalır, tüm ağırlığı ayak parmak uçları ve kaval kemiği taşır. Bunun sonucunda, ayakkabıyı giyen kişinin dengesi bozulur ve yürüme eylemi zorlaşır. Böylece kadınların, toplum baskısı uğruna yaşadıkları; zoraki güzellik ve bedensel acı görselleşir.



Resim 25: Leanie Van Der Vyver, “Korkutucu Güzellik”, 2012

Kaynak: <http://www.25thcenturyyy.com/scary-beautiful-by-leanie-van-der-vyver>, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 26: Ivo Hofste, “Mo ile Yüksek Topuk” (“Mo with High heel”), 2009

Kaynak: <http://www.kunsthawien.com/en/exhibitions/archive/54-2014/234-shoetingstars>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Özetlendiğinde, günümüz post-endüstriyel sürecinin içerisinde endüstriyel tasarım, seri üretim sınırlarının esnek hale gelmesi, tasarım nesnesinde fonksiyonun yapı bozumuna uğraması, işlevsel amacın “hedef şaşırtması”, aşırı biçimlendirme, varlık sebebini yeniden uyarlama, kişiselleştirme ve sanat nesnesine dönüştürme çabaları ürünü, olağan dışı konuma iter ve böylece “melez” bir yapı ortaya çıkar.

2.2. Tekstil: Giyilebilir Heykeller

1960'lara kadar Giyilebilir- Sanat, performans sanatındaki oluşumlar (Joseph Beuys, Helio Oiticica, Louise Borgeois, Rebecca Horn...) haricinde sanat dünyasında estetik bir kategori olarak yer almamıştır. 1970'lerdeki dinamik sanat hareketlerinde, feminizm, kadın-erkek hiyerarşisinin yapı bozumu, eşcinsel hakları gibi birçok sosyo-kültürel alanda giysi sanatı ve performans-sanatı birlikteliği görülmüştür. İnsan saçından metale uzanan malzeme çeşitliliğiyle ve neredeyse sınırsız sayıda üretim metotlarıyla (dikiş, örgü, dokuma gibi geleneksel yöntemlerin yanı sıra endüstriyel ürünler vb.) üretimler gerçekleştirilmiştir. Cinsiyet, cinsel görünüm, iktidar, sosyal sınıflar, üretim ve tüketim gibi dönemin dinamiğini oluşturan unsurlar giysilere taşınmıştır. (Sculpture Today, 2007:300)



**Resim 27: Lygia Clark, 2014 MOMA’da açılan Retrospektif sergisinden bir çalışma;
“Yamalı Göz ile Abisal Maske”, 1968**

Kaynak: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1462>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

“Orijinal formunda giyilebilir sanat (wearable art), geleneksel yöntemlerle üretilmiş el yapımı kumaşlardan, tekstil sanatçısının türünün tek örneği olarak ürettiği giysidir. Temelleri hem sanatta hem de stüdyo lif sanatında yer almakta ve kumaş yapımının geleneksel tekniklerine, etnik giysi formlarını değerlendirmeye ve tek bir elden çıkan ya da bir tasarımcının vizyonundan uzak, bazen iki ya da daha fazla sanatçının ortak çalışmalarıyla oluşturulan özgün parçaları vurgulamaya odaklanarak, kendini modadan ayrı tarif etmektedir. Çoğu, resmi ya da günlük kullanım için iken, aynı zamanda performans ve kavramsal sanatla da bağlantıları bulunmaktadır ve bu durumlarda aslında giyilebilir olabilmekte ya da olamamaktadır.” (Leventon, 2005:8)

1970’lerin sonunda Japon moda tasarımcıları, kendi gelenek ve disiplin anlayışlarını Avrupa’da ve Amerika’da avant garde ve yenilikçi bir yaklaşım ile sunmuşlardır. Issey Miyake, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto gibi isimler batı

dünyasında tasarım ve moda anlayışında devrim niteliğinde ilham verici örnekler ortaya koymuşlardır. Devrim niteliği diye tanımlanmasının sebebi batılıların ilk kez karşı karşıya geldiği biçimsel yaklaşımlardır; insan vücudunu giydirme sanatı, kâğıt, plastik gibi farklı malzemeler kullanımı, giysiyi bir heykel gibi vücut üzerine inşa etmek yenilikçi yaklaşımlar olarak görülmektedir. (Cruz, 2004:4)

Issey Miyake, Giyilebilir Heykel/ Sanat konusunda yapılan araştırmalar ve yayınlarda; tasarımlarındaki deneysel yaklaşımları ve heykel disiplini ile paralel doğrultudaki biçimsellik kaygısı ile sıklıkla rastlanan bir isim olarak dikkat çekmektedir. 1938 doğumlu modacı, bulunduğu yerin ve zamanının ötesinde anlayış ile moda ve sanat dünyasına katkıda bulunmuştur.



Resim 28: Issey Miyake, “Please Pleats” 1993

Kaynak: <http://indulgy.com/post/Vx39pSFEI1/issey-miyake>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Giyim ve aksesuar firmalarının belirli aralıklarla tüketicilere tasarladıkları koleksiyonları sergilemesi ve bu koleksiyonların yenilikçi yapısı; türünün tek örneği olma, avangart niteliği ve sanatsal tavırları ile (performans, teatral gösteri, kavramsal içerik vb.) sanat kategorisinde yer alabilecek “Haute Couture⁵” koleksiyonlarda dikkati çeker.



Resim 29: Alexander McQuenn’in, sahne gösterilerinden bir örnek. Sprey boya robotları, modelin üzerindeki elbiseyi boyuyor. “Elbise- No:13”, New York, 1999

Kaynak: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

⁵ **Haute Couture:**, Varlıklı ve sosyal ortamlarda bulunan kişilere el işi, tam ölçülerde ve yalnızca bir tane hazırlanan giysilerin prestiji ve başarısı üzerine kurulmuştur, pazarın en yüksek segmentidir ve en yüksek fiyatları talep eder. Aslında bu tip moda tasarımı doğası gereği yavaş yavaş değişen, müşteri merkezli bir moda türüdür. Bununla birlikte 1947’de Christian Dior tarafından oluşturulan devrim niteliğindeki ‘New Look’ tan sonra koleksiyonlar bireylerin kişisel isteklerinden ziyade gittikçe tasarımcının kendi vizyonuna göre hazırlanmaya başlandı. Haute couture koleksiyonları, Paris’te aynı sezonun pret a porter (hazır giyim) gösteriminden sonra gösterilir. Biletler kesinlikle davetiye usulü verilir. Kıyafetler daha az müşteri için yapıldığından pret a porter ya da kitlesel üretimin gerektirdiğiyle aynı zaman kısıtlamasına ya da teslimat süresine sahip olması gerekmez. (Jones,2009:66)



Resim 30: Alexander McQueen ve Damien Hirst imzalı sınırlı sayıda eşarplar, 2013

Kaynak: http://www.alexandermcqueen.com/tr/alexandermcqueen/on_line/women/skull-scarves, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Damien Hirst gibi günümüz sanatçılarıyla yaptığı ortak çalışmalarla ve sahip olduğu farklı moda anlayışıyla, sanat kategorisinde yer alabilecek tasarımlar yapan çok yönlü moda tasarımcısı Alexander McQuenn, bu konuda örnek gösterilecek en iyi isim olabilir. Gelecekte, 21. yüzyılı içeren sanat yayınlarında yer alacak ünlü tasarımcı, ulusal ve uluslararası birçok başarıya ve tasarım ödülüne layık görülmüş ve 2010 yılındaki ölümünün ardından 2011 yılında New York-Metropolitan Sanat Galerisinde

açılan retrospektif sergi “Vahşi Güzellik”in (Savage Beauty) kataloğunda; “Bay McQueen, moda anlayışına meydan okudu ve sınırlarını genişleterek gereksinimin ötesinde kültür, politika ve kimliğin kavramsal ifadeleri haline getirdi. O’nun ikonik tasarımları, ifade ortamı moda olan bir sanatçının çalışmalarını oluşturuyordu.” yorumlarıyla kendisine atıfta bulunulmuştur. (Mcqueen, 2011:3)

2.2.1. Dijital Ortam ve Tasarım

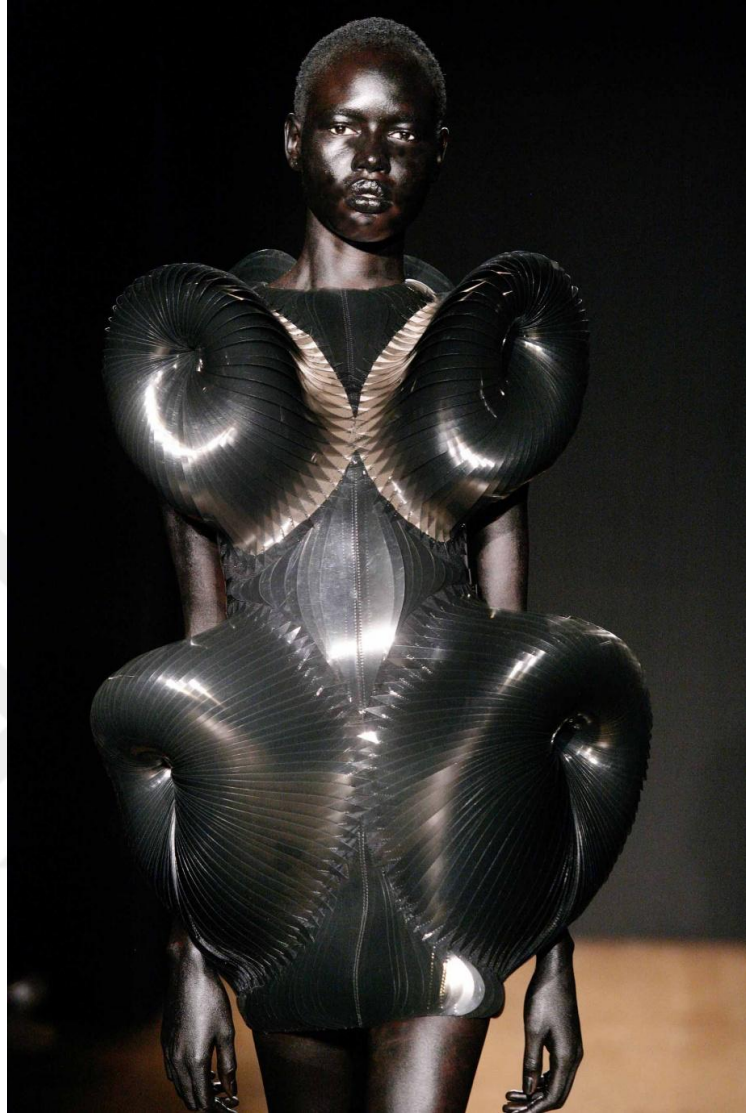
Günümüzde bilgisayar destekli programlar ve yazıcılar sayesinde üç boyutlu nesne üretimi her geçen gün çeşitlilikleri ile birlikte artmaktadır. Heykel ve diğer uygulamalı sanatlarda; tasarım aşamasındaki ve üretimindeki birçok teknik sorun, (maliyet, zamanlama, boyutlandırma vb.) üç boyutlu yazıcılar, tarayıcılar ve programlar sayesinde çözümlenebilmektedir. Bireysel alım gücüne kadar indirgenmiş bu teknolojinin kullanımı; tasarım fikrinin iddiasını arttırmasına sebep olmuştur. En karmaşık, yaratıcı fikirler ve biçim zorlamaları nesneleşmiş, tekstilde ‘giyilebilir’ ve hatta bu çalışmanın konusunun dışında da olsa bu teknoloji ile üretim ‘yenilebilir’ hale gelmiştir.

“CAD programları vasıtasıyla ekrana grafiksel olarak yansıtılan modelin herhangi bir fiziksel model için geçerli olamayacak bir süratle ve kesinlikte değiştirilebilmesi, bir kez modellendikten sonra istenilen miktarda çoğaltılabilmesi, farklı açılardan görünmesine olanak verecek şekilde döndürülebilmesi vb. pek çok özellik bu programları günümüz tasarımcıları için vazgeçilmez kılar. “ (Çelikel, 2015:26)



Resim 31: Chloé Rutzerveld, “Edible Growth” (“ Yenilebilir Mahsül”), 3B yazıcı ile üretilen mahsül , 2014
Kaynak: <http://www.chloerutzerveld.com/#/edible-growth-2014/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Hollandalı moda tasarımcısı Iris Van Herpen, 2010 Venedik Mimarlık Bienalinde Kanadalı mimar/ heykeltıraş Philip Beesly’nin sergilediği “Hylozoic Ground” adlı çalışmasından ilham alarak, geleceğin giyilebilen “yaşayan biçim” fikrini 3B teknolojisinin de yardımı ile 2012 Paris Moda Haftası’nda sergilemiştir. (Herpen, 2015:3)



Resim 32: Iris Van Herpen, “Escapism Couture” serisinden bir örnek, 2012

Kaynak: <http://www.irisvanherpen.com/haute-couture>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Van Herpen’in uyguladığı üç boyutlu teknolojik üretim olanaklarını kullanan bir diğer modacı, İngiliz Gareth Pugh’dur. Bu olanakların yanı sıra Pugh, defilelerini performans sanatındaki kavramsal yapılarla bütünleştirip bir gösteri haline getirmektedir.



Resim 33: Bir heykelin parçaları izlenimi uyandıran Gareth Pugh tasarımları, 2009

Kaynak: <http://k00172824.blogspot.com.tr/2013/09/designers-im-obsessing-over-right-now.html>, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 34: Iris Van Herpen, tasarımcının, dijital teknik ve el sanatlarını birleştirdiği örnekler, 2012 yılında Paris Moda Haftası, “Hybrid Holism” (“Melez Bütünsellik”), 3B Baskı
Kaynak: <http://xsead.cmu.edu/works/87>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

2.2.2. Kavramsal Yaklaşımlar

Sanatta malzeme ve teknik ne olursa olsun biçimin ötesinde belirli bir metin ve anlatı yoluyla ortaya çıkan kavramsal yapı, modayı da yakından etkilemiş ve yapılan çalışmaları bir anlatım aracına dönüştürmüştür. Düzenlenen defile, moda gösterileri ve koleksiyonlar bu kavramsal yapı üzerine kurulmuştur.

İngiltere’de yaşayan, Kuzey Kıbrıs doğumlu Modacı Hüseyin Çağlayan; 2000 yılında İstanbul’da gerçekleştirdiği “Sözlerden Sonra” adlı moda gösterisinde; kendisi ve ailesinin 1974 yılında Kıbrıs’ta yaşanan etnik ayrım ve savaşa tanık olması ve zorunlu göçe maruz bırakılmalarının izlerini yansıtmıştır. Koleksiyonunda, bu acı olaya tanıklıklarını ve göç ederken sahip oldukları eşyaları, giysileri yanında götürme arzusunu ifade etmek ister. Mekân içerisinde yer alan koltuklar ve yuvarlak bir sehpa ile bir oda yaratılmış ve odadaki giysiler koltuk kılıfına; bavullar koltuğa ve etek bir sehpa dönüştürülmüştür. Odaya giren mankenler, eşyaları, mobilyaları üzerlerine giyerek mekândan ayrılırlar ve oda boş ve yaşam izlerinden arınmış olarak kalır. (Eşkinat (Editör),2010:38)

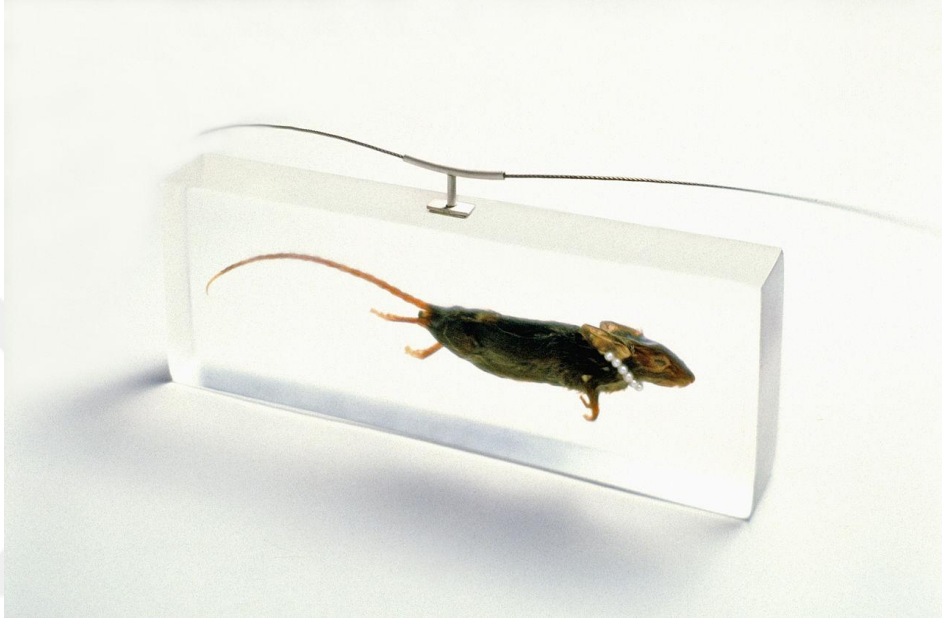


Resim 35: Hüseyin Çağlayan, “Sözlerden Sonra”, (Sonbahar/Kış, 2000)

Kaynak: <http://chalayan.com/art-projects/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Moda dünyasında yer alan kavramsal yaklaşımlara verilebilecek bir diğer örnek, Hollandalı tasarımcı ve kavramsal sanatçı Ted Noten’in çalışmaları olabilir. Kendine özgü kavramsal çalışmalarıyla bilinen Ted Noten, ürettiği aksesuarlarda sanatta yer alan ironi kavramını öne çıkarmaktadır. Tasarımcının en çok tanınan çalışmalarından bir tanesi, “Turbo Princess” adını verdiği kolyedir. Bu çalışmada, akrilik döküm kolyenin içinde; inci kolye takmış küçük bir fare bulunur. Normal koşullarda kadınların en itici bulduğu hayvanlardan olan farenin boynunda taşıdığı inci kolyeyle akrilik içerisine hapsolmuş bir takı haline gelmesi, ironik bir unsur olarak kullanılmıştır. Endüstriyel tasarım ve heykelsi biçim bölümünde bahsi geçen ironik

anlatım biçimi (bkz. sayfa 25), bir takı haline gelmiştir. Marcel Duchamp, Damien Hirst gibi sanatçılardan etkilenen Noten, estetik kavramına atıfta bulunan takı ve çanta gibi pek çok aksesuar üretmektedir.(Noten, 2015:3)



Resim 36 : Tedd Noten,"Turbo Princess" 1995

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Ted_Noten#Turbo_Princess, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Giysi ve aksesuarlar, bireyin kendini farklılaştırma ve kendini ifade etme arzusunun ilk basamağında yer almaktadır. Bu içgüdü günümüzde sadece takı, giysi ve saç şekli seçimini değil, bireyin vücudunu kendi isteğine göre tasarlayarak modifiye etmesini dahi kapsamaktadır. Estetik operasyonlar, vücuda entegre edilen takılar, dağlama, dövme gibi bezeme ve biçimlendirme yöntemleri ile insan bedeninin tasarım unsuru ve malzeme haline geldiği görülmektedir. Estetik olgusunun kavramsal olarak sorgulanması kapsamında bedenini bir medyum olarak estetik operasyonlar ile biçimlendiren performans sanatçısı Orlan, bu konuda en aşırı örneklerdendir.



Resim 37: Orlan, geçirdiği operasyonlardan bir görüntü, 1993

Kaynak: <http://www.orlan.eu/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

2.3.Mimari: Heykelsi Mimari

İncelenen diğer disiplinlerdeki gibi mimarlık tarihi de, insanoğlunun varoluşundan itibaren günümüze kadar uzun bir süreci kapsar. Heykel alanındaki süreçle paralel gelişim gösteren mimari, günümüzde, modernizm sürecinde olduğu gibi ana akımın takip edilmesi yerine, “bireyselleşmenin” çabası içerisinde devinimini sürdürmektedir. Ünlü Japon Mimar Tadao Ando son dönem mimarisini şöyle özetliyor;

“Mimarlıkta 1960’ların ikinci yarısında başlamış olan dünya çapındaki karanlık dönemin nihayet sonuna geliyoruz. Modern akıma bir karşı tez olarak temel bir tarihsel öneme sahip bu kaos dönemi boyunca, post modern duyarlılık, gerçek (genuine) mimarlığın dürüst izlerinin ortadan kalktığı ve mimarların kendi arzularına göre kurallar yaratmasının mümkün

kılındığı bir atmosfer oluşturmaya başlayan bir yönelim olarak hemen uluslar arası bir ün kazanmaya başlamıştı.” (Ando,2002:411)

2.3.1. Brütalizm

Erken dönem 20. yüzyıl mimarisinde sıkça isminden söz ettiren Brütalizm, 1960’larda bir akım haline gelmeden önce İsviçreli ünlü mimar Le Corbusier’nin kullandığı bir terim olmuştur. Fransızcada “brüt beton” kelimelerinden türemiştir ve dönemin mimari estetik anlayışı haline gelir. Le Corbusier’nin Paris’teki “Jaoul Evi” bu anlayışın başlangıç noktasında yer almaktadır. Dış ve iç cephede kullanılan yatay ve dikey beton ve kiremitin kaba ve çıplak görüntüsü, farklı boyutlarda sıralanmış pencereler, endüstriyel yapılarda kullanılan mimari elemanlar, yapıyı dönemin “sıra dışı” bir örneği olarak heykelsi bir varlığa dönüştürür.



Resim 38: Le Corbusier, “Maisons Jaoul” (“Jaoul Evi”), 1954-56, Paris
Kaynak: http://en.wikiarquitectura.com/index.php/Maisons_Jaoul, (Erişim tarihi: 24.08.15)

“Jaoul Evi” ile temellendirilen Brütalizm akımında, yapı içeriğindeki çıplaklık ve saydamlığının yanı sıra yapıda bulunan özgül mekânlar ve “Habitat 67” örneğindeki gibi mekânların modüler düzeni ya da düzensizliği, yapıyı biçimsel anlamda heykelsileştirir.



Resim 39: Moshe Safdie, “Habitat 67” , Kanada, 1967

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Habitat_67, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Yüzyılın en önemli mimari projeleri arasında yer alan “Pompidou Merkezi”, Foster’ın belirttiği üzere; “...çelik ve beton strüktüre taşıtılan cam bir kutu, her cephede prefabrike kolonlardan ve çapraz payandalardan oluşan oyuncu bir ızgara, ön cepheye kıvrılarak geçen şeffaf tüp bir asansör, diğer cephelerde de temel renklere boyanmış servis bacaları...” (Foster, 2011:47) içeren mimari öğelerin her cephede hissedilen saydamlığıyla hem brütalist bir yapıdır, hem de post-modern-High Tech⁶ mimari karakterini içinde barındırmaktadır.

⁶ **High-Tech:** İngilizce “High Technology”nin (ileri teknoloji ya da yüksek teknoloji) kısaltılmışı. 1970’li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan, endüstri teknolojisine özgü malzeme, öge ve donatının tasarımda yoğun olarak kullanıldığı mimarlık yaklaşımı. High-Tech bir akımdan, bir tarzdan çok bir yaklaşım niteliğinde kalmış, ağırlıklı olarak camdan ve metalden yararlanırken strüktürü açıklığıyla ortaya koymuş ve yapılara bir endüstri ürünü görünümü vermiştir. (Hasol, 2014:208)

Richard Rogers ve Renzo Piano ortaklığındaki bu yüksek teknolojik tasarım, yıllık milyonlarca ziyaretçisi ile Foster'ın Bahsettiği gibi “kentsel yenilemenin” ve Pop tasarımın simgesel örneği haline gelmiştir. (Foster, 2011:32)



Resim 40: Renzo Piano, Richard Rogers Ortaklığı, Pompidou Sanat Merkezi, Paris-Fransa, 1971-77

Kaynak: http://www.richardrogers.co.uk/work/buildings/centre_pompidou/completed, (Erişim tarihi: 24.08.15)

2.3.2. Mimaride Anıtsallık Olgusu

Anıt kavramı; “hatırlatan şey, yadigâr” olarak tanımlanmaktadır. (Oxford 1984.42) İtalyan mimar Aldo Rossi ise anıtı “başka yolla söylenemeyecek bir şeyin okunması için bir sembol” olarak açıklar.

Sanat, kilisenin, devletin ve soyluların kontrolünden çıktığında ve tarihi kamusal rolünü kaybettiğinde; güç, zafer ve fedakârlık adına verilen anıt siparişi talebi azalmıştır. Ancak 20. yüzyılın 2. yarısında, yeni bir gelir kaynağı olarak ve nitelik değiştirerek tekrar talep görmeye başlamıştır. Özellikle büyük ölçekli kamusal heykellerin üretimi için, “anıtsal” terimi, anıtın yerini almıştır. (Sculpture Today, 2007:322)

1919'da Rusya'da "Komün Sanatı" (İskustvo Kommuni) adlı dergide yayımlanan, N. Punin'in 3. Enternasyonal Anıtı için yazdığı "Anıtlar" makalesinde heykel alanındaki figüratif anıt mantığının diğer disiplinlerle beraber ortak bir unsur haline geleceğine dair şu sözleri kaleme almıştır;

"Tatlin'e göre artık insan figürlerini kesin olarak bir yana atmak gerekir. İdeal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemlediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır. Mekânsal ve kimi zaman da plastik form anlayışı olmadan, resim diye bir şey olamaz. Nitekim resim ve mimarlık kültürü olmadan heykel; resim ve mekan olmadan da mimari söz konusu olamaz. Modern bir anıtın tasarısına ve gerçekleştirilmesine, mimar, ressam ve heykeltci eşit ölçüde katılmalıdır. Ama bu, mimarın evi yapması, ressamın bunu boyaması, heykeltcinin de süslemesi demek değildir. Bu durumda bir sentez söz konusu olmaz. Plan ve anıtın tasarısı, parçalarında değil bütününde, hem mimarın, hem heykeltcinin hem de ressamının isteklerine cevap vermelidir." (Punin, 2002:202)



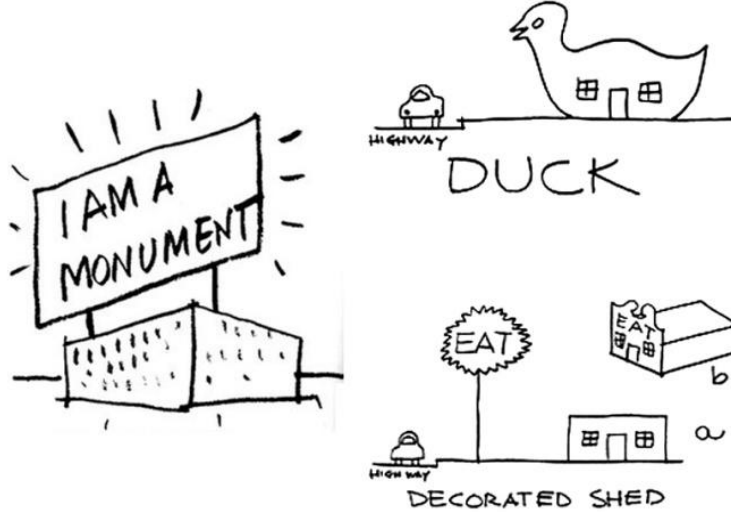
Resim 41: Martin Maurer Ördek Çiftliği, New York-ABD, 1930 civarı

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Big_Duck#mediaviewer/File:The_Big_Duck.JPG, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Long Island- New York'ta ördek çiftliği sahibi Martin Maurer, 1930 civarında inşa ettiği "Ördek Ev"i'nin ileride mimarlık tanımlamalarında yer alacağını belki de

öngörmemiştir. Simgenin bir işlev aracı olarak kullanıldığı bu basit yapı 1972 yılında Robert Venturi ve ortakları tarafından yayınlanan “Learning from Las Vegas” (Las Vegas’ın Öğrettikleri) adlı kitapta bir çizimle karşımıza çıkar. Venturiler bu çizimle mimarinin geleneksel bezemeci üslubu ile tartışma başlatırlar;

“Formun binayı neredeyse heykelsi bir tavırla ifade ettiği bu paradigmanın yerini post modern ‘süslenmiş hangar’ (decorated shed) modeline bırakması gerekliliğini savundular. Bu binanın ‘retorik bir ön cephesi, alışıldık bir arka tarafı’ olacaktı; mekan ve strüktür, programın doğrudan hizmetinde olacak, süsleme ise bunlardan bağımsız olarak binaya uygun olacaktı. Venturiler, yaptıkları o ünlü tanımlamada ‘Ördek, kendisi simge olan bir özel yapı, süslenmiş hangar ise üzerine simgelerin sonradan eklendiği alışlagelmiş barınaktır (shelter)’ diye yazdılar. Venturiler de kuşkusuz, Pop’taki imgeleştirilebilirlik kriterini savunuyorlardı: Bizim için kentsel yayılmanın otomobil yönelimli ticari mimarisi, anlamlı bir kent ve konut mimarisi için geçerli bir esin kaynağı haline gelmiştir.” (Foster, 2011:27)



Resim 42: Robert Venturi, Denise Scott Brown ve Steven Izenour’dan çizim örneği, Learning from Las Vegas adlı kitaptan, 1972

Kaynak: <https://beaksofeagles.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/08/robert-venturi-duck-vs-decorated-shed.jpg>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Müzeler, müze mağazalar, galeriler, küresel şirketler, devlet binaları ve hatta şehirler, görünürde bu basit denklem-şemadan yola çıkarak bulundukları yerel coğrafyada kendi temsiliyetlerini sağlamak istemişlerdir. Bu anlamda, Mimarlık literatürüne geçen en çarpıcı örneklerden biri; “Bilbao Etkisi”dir. İspanya’nın kuzeyinde yer alan eski bir sanayi şehri olan Bilbao, 90’ların başında neredeyse terk edilmiş bir yerleşimdir. Amerikalı Mimar Frank O. Gehry’nin tasarladığı müze ile kent 20. ve 21. yüzyılın en radikal değişimine sahne olmuş, kültürel aktivitelerin ve turizmin çekim merkezi haline gelmiştir. Foster, “O halde Gehry’nin binaları bir taraftan biçimsel ifadenin her şeyden öncelikli olması ölçüsünde birer modern ördek; diğer taraftan, binaların önleri ile arkalarının birbirlerinden koparılması ölçüsünde, birer süslenmiş hangardır” der. (Foster, 2011:77)



Resim 43: Frank O. Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao- İspanya, 1997

Kaynak:

http://en.wikipedia.org/wiki/Bilbao#mediaviewer/File:Guggenheim_Museum,_Bilbao,_July_2010_%2806%29.JPG, (Erişim tarihi: 24.08.15)

“Bordeuux’da şarap sürahileri, Cardiff’te yelkenli külahları, çağdaş mimaride önemli bir soruya dikkat çeker: Mimari kentsel rolü ile ikonik gücü arasında nasıl bir ilişki vardır? Günümüzde ikonik binaların neredeyse kentsel alanı temsil etmesi bekleniyor; hatta kimi zaman, bu alandan arda kalan ne varsa hepsinin yerine geçebilecek bir etki yaratıyorlar; sanki yurttaşların günümüzde politikacılardan ve tasarımcılardan bekleyebileceği tek şey, bu imgesel tanım.” (Foster, 2011:61)

2.3.3.Teknoloji ve İnşa Gücü

21. yüzyılın ikon mimari ve ikon şehirlerini meydana getiren güçlü sermayenin yanı sıra teknolojik imkân ve inşa gücünün gelişimi, bu yapıların ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Daha önce “Tekstil: Giyilebilir Heykeller” başlığı altında bahsedildiği gibi mimari yapının tasarım süreci de bilgisayar ve teknoloji desteğiyle, yapının biçim ve yararlılığını geliştirmede sınırsız olanak sağlar. Yapı teknolojisinin gelişmesi ile mimarideki biçimin, hacmin ve yerçekimi kanununun, taşıyıcı sistemlerin, malzemenin sınırları zorlanır. Günümüzde; Brütalist yapılardaki strüktürel biçimlendirme estetiği ile eşdeğer plastik unsurlara sahip “dekonstrüktivist”⁷ ve “high-tech” örnekler, teknolojinin mimari ve tasarım dünyasına sağladığı katkılar ile inşa edilmektedir.

⁷ **Dekonstrüktivizm (Yapıbozumculuk):** 1988 yazında New York’ta düzenlenen bir sergi ile gündeme gelen ve ayrılmış konstrüktivizm olarak yorumlanan mimari bir akımdır. Fransız düşünür J. Derrida’nın edebiyat ve felsefe alanında ortaya attığı “dekonstrüksiyon” düşüncesi ‘Rus Konstrüktivizmi’nin’ etkileri ile oluşturulmuş denilebilir. Biçimlerin çoğunda 1920’lerin konstrüktivistlerinden esinlenilir, biçimde ağırlık verilen dinamizm, değişkenlik, çelişkiler, sürprizler bütünü oluşturur. Yaklaşım, saf mimari/ geometrik biçimlere kırma, delme, dilimleme parçalara ayırma gibi işlemler uygular ve bu işlemler sonucunda özgün biçimler farklılaşır. Başka bir deyişle ‘biçim işlevi izler’ anlayışını reddederek, biçimleri bozmaya ve denetimli bir kaos görüntüsü vermeye yönelir.(Hasol, 2014:138)



Resim 44: Rem Koolhaas (OMA), CCTV Binası, Çin, 2004-12

Kaynak: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=37018504>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Daha önceki bölümde, endüstriyel tasarım alanında örneklendirdiğimiz Zaha Hadid, multidisipliner bir kimliğe sahiptir. Gehry, Koolhaas gibi yıldız mimarlar arasında yer alan Hadid'in tasarım ve yapılarında Dekonstrüktivist biçim tavrını Tanyeli şöyle ifade eder;

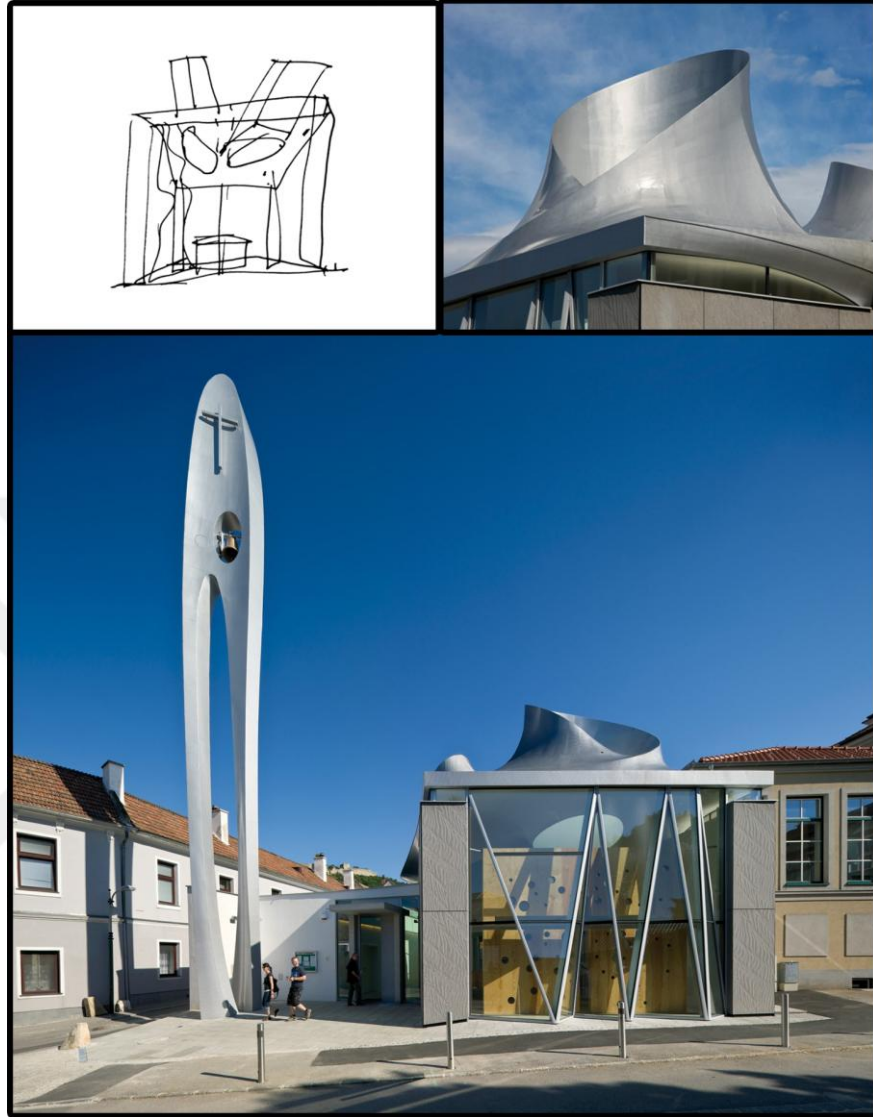
“Çalışmalarına daima soyut, anlamsız ve işlevsel olarak gerekçesiz Kandinsky’vari resimsi çiziktirmelerden başlar. Modernizm’in akılcı penceresinden bakılırsa buradan başlayıp mimarlığa giden bir yol olmamalıdır. Salt ussal paradigmalar doğrultusunda ele alındığında resimsel bir kompozisyon mimarlığa dönüştürülemez. İki boyutlu bir estetik yaşantıyı ‘n’ boyutlu bir yaşantı haline getirmek olanaksızdır; aradaki kategorik ayırım

giderilemez. Oysa Hadid bunun sonuçta başarılabilirliğini projeler ve sonra da yapılar ortaya koyarak kanıtlar.” (Tanyeli, 2000:11)



Resim 45: Zaha Hadid, Jokey Kulüp İnovasyon Binası, Hong Kong, Çin, 2007 – 2014

Kaynak: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/jockey-club-innovation-tower/#>, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 46: Coop Himmelblau Mimari Tasarım Firması, Martin Luther Kilisesi, Avusturya, 2008-2011.

Sol üst: Yapı eskizi, sağ üst: Yapı detay, alt: Genel görünüm.

Kaynak: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/martin-luther-church>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Sanatçı/ mimar/ mühendis kimliği ile heykelin biçimsel dilini mimari yapılarında kullanan Santiago Calatrava, yıldız mimarlar arasındadır. 2008’de Metropolitan Sanat Müzesinde gerçekleşen “Heykelden Mimariye” (Sculpture into Architecture) adlı sergide; heykelleri, mimari maketleri, desenleri ile özgün bir sanatçı

kimliği ortaya koymuştur. İspanyol Mimarın yapılarına konu olan doğa ve insanın fiziksel yapısı ile ilgili Selçuk ve Sorguç; C.Jencks'in; "Architecture 2000 Predictions and Methods" adlı kitabından yaptıkları alıntıda;

"Mimari kavramları tartışırken 20. yüzyılın son on yılının biyolojik mühendislik etkisi altında biyomorfik kavramının mimarlık üzerinde çok etkili yıllar olacağını vurgulamıştır. Yeni yüzyıl mimarlığına dair bu ve benzeri birçok görüşte ortak olarak altı çizilen, biyolojik verilerin mimarlıkta yeni paradigmalar yaratacağıdır. Ancak anlaşılacağı gibi görüşler hala form ve şekiller üzerine yoğunlaşmaktadır." vurgusunu yapmışlardır. (Selçuk, Sorguç, 2015:4)



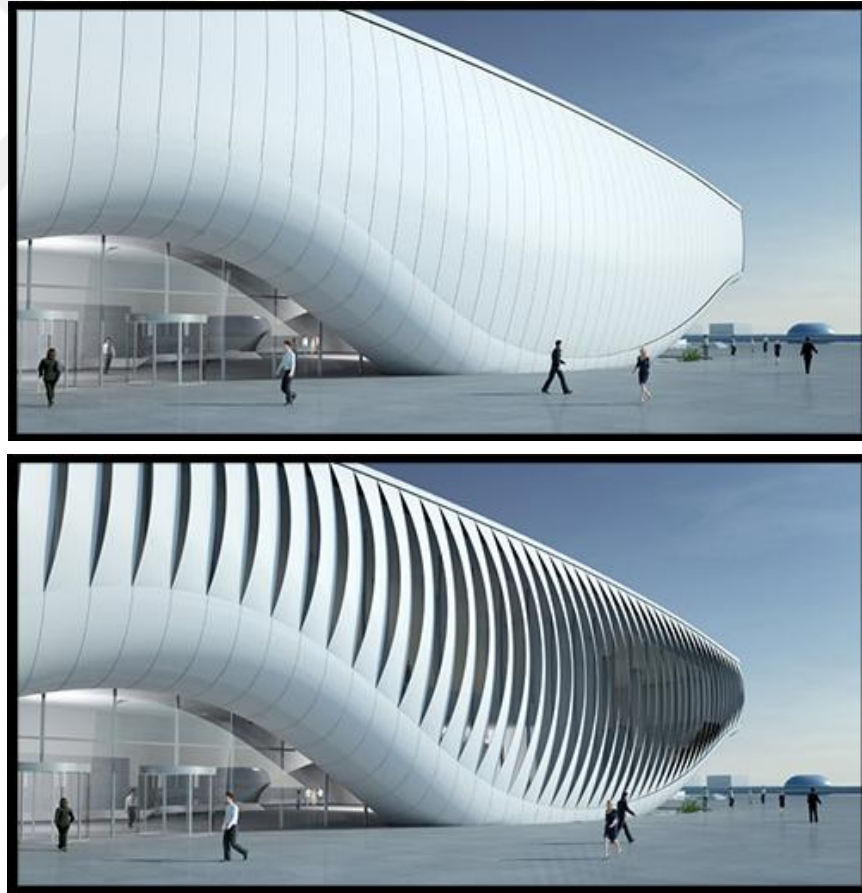
Resim 47: Santiago Calatrava, "Turning Torso" , Malmö, 2005

Kaynak: https://brklyngirl.files.wordpress.com/2014/09/arh_110_m01_14_image2.jpg, (Erişim tarihi: 24.08.15)

Mekânın ve yapının taşınabilir, isteğe göre uyarlanabilir olma yeteneği ölçek sorunu olmadan günümüzdeki teknolojik imkânlar ile kolayca gerçekleştirilmektedir.

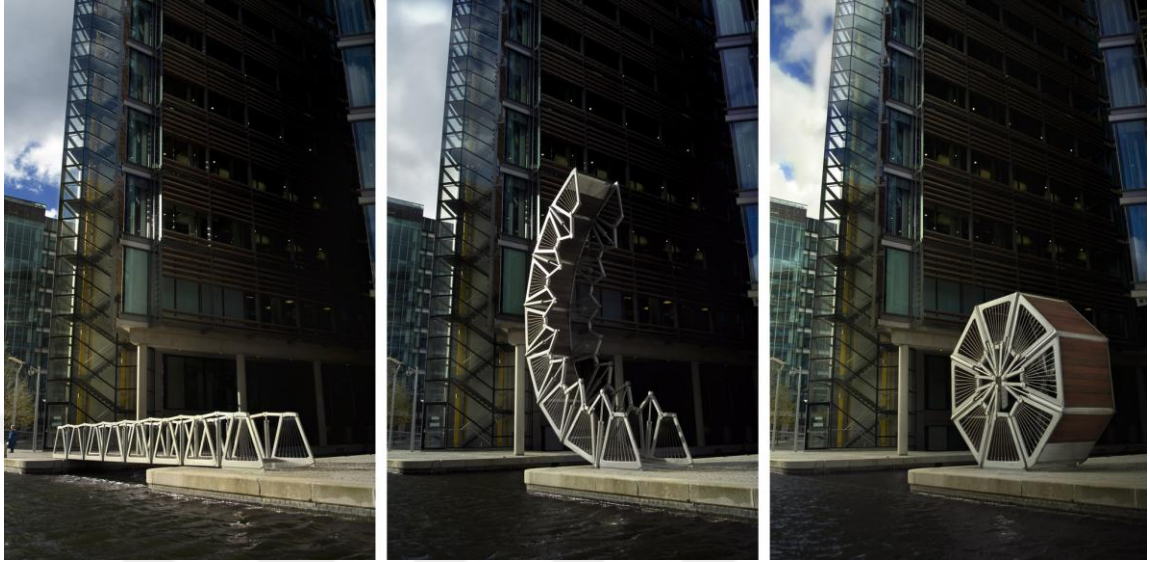
Güneş ışığından daha fazla yararlanma, enerji tüketimi gibi çevreci yaklaşımların haricinde mekanik ve robotik olanaklar yapıyı ya da mekânı hareketli ve taşınabilir hale getirmiştir. Özellikle “kinetik heykel” deki unsurlardan; denge, fiziksel kuvvet (rüzgâr, ısı, su vb.), yerçekimsizlik hissi mimaride bir akım haline dönüşmektedir. Hasol’un ifadesiyle kinetik mimari;

“Mimarlığın kalıcı durağan biçimlerinin bugünkü toplumsal ve teknolojik değişimler karşısında artık geçersiz kaldığı, bunların yerini hareketli çözümlerin alması gerektiği görüşü günümüzde yaygın bir anlayış halini almıştır. Kinetik mimarlığın dinamik, uyarlanabilir, eklenebilir ya da azaltılabilir hatta ortadan kaldırılabilir türden ürünler verebileceği düşünülmüştür.” (Hasol, 2014:265)



Resim 48: SOMA Mimarlık, Theme Pavilion Expo Yeosu, Kore, 2012

Kaynak: http://www.soma-architecture.com/index.php?page=theme_pavilion&parent=2#, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 49: Tasarımcı Thomas Heatherwick, “Yuvarlanan Köprü” Londra, İngiltere, 2010
Kaynak: <http://www.heatherwick.com/rolling-bridge/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)

2010 yılı Venedik Mimarlık Bienali’nde sergilediği “Hylozoic Ground” adlı yerleştirme/ heykel işi ile Mimar/ Heykeltıraş Philip Beesley, kinetik mimarinin gelecekteki ipuçlarını gözler önüne sermiştir. Bir mimari yapı ile karşılaştırıldığında daha küçük ölçekli olan bu çalışma, içinde bulundurduğu mikro işlemci ve yakınlık sensörü ağlarıyla izleyicilerin fiziksel hareketlerine tepki göstermektedir. Kinetik mimari örneği sayılabilecek bu deneysel proje, sergilendiği Kanada pavyonunu yapay bir ormana dönüştürmüştür. (Beesley, 2015:01)



Resim 50 : Philip Beesley, “Hylozoic Ground”, Yerleştirme-Heykel, Venedik Mimarlık Bienali, 2010
**Kaynak: http://philipbeesleyarchitect.com/sculptures/0929_Hylozoic_Ground_Venice/index.php,
 (Erişim tarihi: 24.08.15)**

“Günümüzde mimarlık alanının ve tasarımın daha şimdiden bir farklılaşma içine girdiği ve bilişim ve bilgisayar teknolojilerinin farklı alanları bir araya getirerek, tasarım olgusunu bir sonuçtan çok etkileşimli sürece dönüştürdüğü gerçeği kabul edilmektedir. Bu değişim aşamasında, süreci de belirleyen “Biyomimetik” parametreleri sürece katmak, tasarımların eniyilenmesi anlamında çok önemli bir rol oynayacaktır. Form-strüktür-malzeme üçlemesinde doğadan öğrenmenin yolu, algoritmik düşüncenin mimarlık tasarımının bir parçası olmasında ve yapılacak olan bu benzeşimlerin sayısal ve/veya analitik modeller üzerinden geliştirilmesinde aranabilir.” (Selçuk, Sorguç, 2015:02)

Teknoloji aynı zamanda ; mimari yapının kimliğini oluşturan “doku” ögesi de, tasarım aşamasında kurgulanabilir ve öngörülebilir hale getirmiştir. İç mekân ve dış mekânda yapının kabuğunu oluşturan yüzeyler, kullanılan malzemenin karakteristiğine bürünmektedir. Bununla birlikte malzemenin yüzeydeki (ardışık, ritmik, aritmik, asimetrik vb.) dağılımı, heykeldeki plastik etki ile aynı doğrultuda yer alan bir öğedir.



Resim 51: Tasarımcı Thomas Heatherwick, “Tohum Katedrali” , İngiltere pavyonu, Shanghai Expo, 2010
Kaynak: <http://www.heatherwick.com/uk-pavilion/>, (Erişim tarihi: 24.08.15)



Resim 52: Güney Avustralya Sağlık ve Araştırma Enstitüsü, Mimarlık Bürosu: Woods Bagot, 2014
Kaynak: <http://www.woodsbagot.com/project/south-australian-health-and-medical-research-institute-sahmri>
, (Erişim tarihi: 24.08.15)

SONUÇ

Biçimci geleneksel bir anlayıştan kavramsal bir varlığa dönüşüm geçiren hatta kimi zaman “**nesnesizleşen**” heykelin genişleme süreci ile ilgili tartışma her ne olursa olsun, sanatçının bakış açısıyla ortaya çıkan nitelikli eserler ömrünü devam ettirecektir. Sanatçının üretimleri; hayata dair soru sorma ve gözler önüne serme çabası, bir nevi özgürce düşünme pratiğidir. Oysa ki tasarımcı ya da mimarın, mutlak işveren ve tüketim (pazar) kaygısı olacaktır. Bu anlamda disiplinler arası sınırlar her ne kadar bulanıklaşsa da var oluş sebepleri ile netliğini korur.

İncelediğim her üç disiplinde bünyesinde bulundurdıkları ‘işlev’ unsurunu ardına alarak tasarımı, “sanatsal boyuta” getirme çabası görülür. Bunun haricinde, heykeldeki; öncü ve sıra dışı olma denklemi, tasarım ürünün izlenme oranını ve tüketimini pozitif anlamda etkiler.

Sanatçı kimliği ile özdeşleşen “yaratıcı olma” ve “yaratma” eylemi tasarımcı ve mimarın öne çıkarma gereksinimi duyduğu bir diğer ortak paydadır. Tasarım ürününün ya da mimari yapının çalakalem bir eskiz çizimi, hızlıca bir araya getirilmiş bir maketi, içinde ‘sanat’ kelimesinin geçtiği bir reklam sloganı ile satış oranlarını arttırma amacı günümüzde yaygın bir anlayış haline gelmiştir. Reklam stratejileri, iletişim ve medya, pazarlama gibi güçlü endüstriyel kollar, tasarım ürünün ya da mimari yapının gerek görsel gerekse maddi tüketimi için beraber çalışırlar.

Bununla birlikte, araştırmada geçen mimar ve tasarımcının adı, kişiye ait bir isimden ziyade büyük bir marka, kurumsal bir şirkettir. Biçimsel araştırmaların ve özgün sanat çalışmalarının yapıldığı; içinde sanatçıların, mühendislerin ve konusunda uzman kişilerin yer aldığı kompleks bir yapıdır.

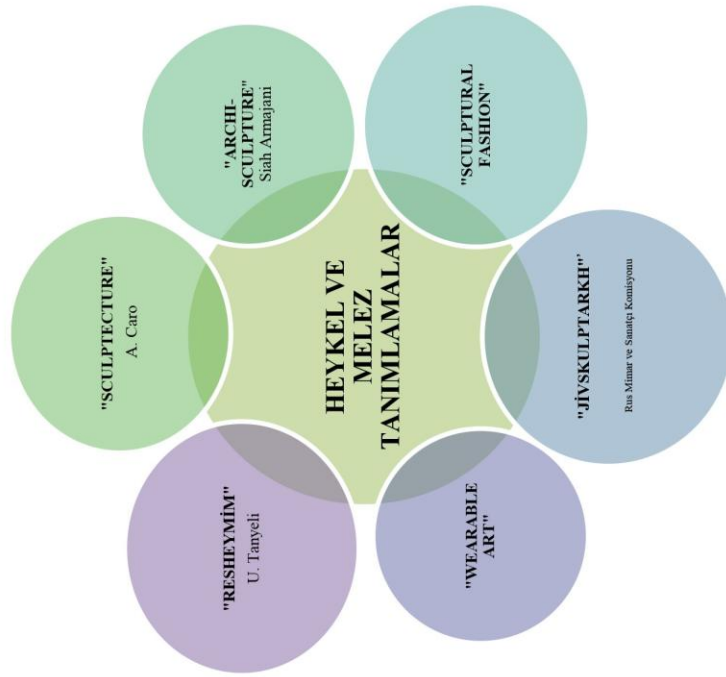
Biçimsel yaklaşımlar özellikle mimari uygulamalarda; transparanlık, ritim, hiyerarşik düzen, malzeme karakteristiği, dönüştürme, hacim ve ışık oynamaları, boşluk doluluk, zıtlık, bulunduğu alan ile ilişkisi gibi heykelle ortak görülen birçok

unsur vardır. Lakin günümüz heykel sanatı, biçimsel yaklaşımların yanı sıra ifade alanını genişleterek kavramsal bir yapıya ve sürece dönüştüğü gözlemlenmektedir. Araştırma konusunda heykel ve diğer disiplinlerin kesişim noktaları; kavramının genişlemesi sebebiyle ortak biçimsel unsurlarının incelemesi ile yeterli kalmamış kavramsal unsurlara değinmeğe, sanat nesnesinin niteliklerin de ortaya konulmasına gerek duyulmuştur (Bkz Tablo 2, s.66). Bunun yanı sıra günümüzde üretim metodu ve alanı ne olursa olsun teknolojinin getirdiği kolaylıklar ve açtığı geniş yol ile disiplinlerin bu ortak paydada buluşabileceği fikri, bu araştırma ile tekrar vurgulanmıştır.

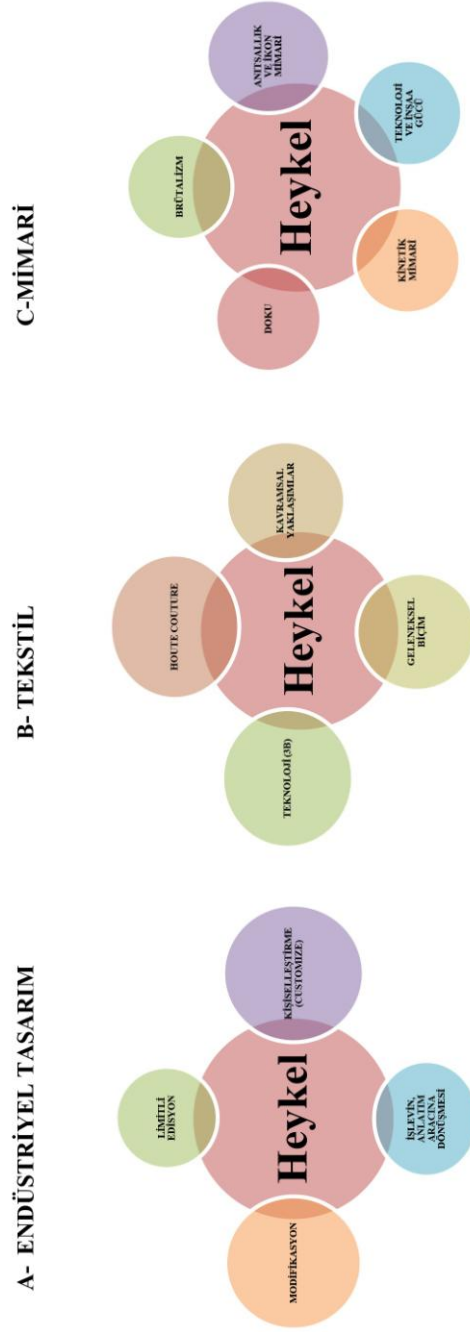
Küresel dünya sistemi ve bu sistemin tüketim odaklı yapısı ile ilintili olan sanat ve tasarımın birlikteliği, günümüzde iç içe geçmiş durumdadır. Bununla birlikte teknolojinin ve iletişimin sağladığı imkân, Duchamp ve Beuys'un "herkes sanat yapabilir" anlayışı ile eşgüdümlüdür. Sanat, hayat, kültür ve zanaat birbirleri ile sürekli olarak etkileşim ve paylaşım içerisinde varlıklarını farklı yüzlerle sergilemektedirler.

Sonuç olarak, 1900'lü yıllardaki, endüstriyel alanda görülen bezemeci üslup ve estetik kaygının, günümüzde yeniden alevlendiği görülmektedir. Tasarım ve tasarım kültürü, tüketim sayesinde bireyi fiziki ve manevi dürtülerle biçimlendirmeye ve yönlendirmeye çalışan bir unsur haline gelmiştir.

TABLO 1: HEYKEL VE MELEZ TANIMLAMALAR



TABLO 2 – HEYKEL VE DİĞER DİSİPLİNLER ARASI ORTAK ÖZELLİKLER:



KAYNAKÇA

ANDO, Tadao, (2002). “*Modern Akımdan Birşeyler Öğrenmek*”, **Modernizmin Serüveni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.411.**

ANTMEN, Ahu, (2008). “*20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*” , **Sel Yayıncılık, s. 104**

ARTUN, Ali – ÇAVUŞOĞLU, Esra (Der), (2009). “*Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*”, **İletişim Kitabevi, s.100.**

ARTUN, Ali- Öрге, Nursu (Der), (2013). “*Çağdaş Sanat Nedir?*” , **İletişim Yayınları, s. 27.**

ATAKAN, Nancy, (2008). “*Sanatta Alternatif Arayışlar*”, **Karakalem Kitabevi, s. 25.**

BÜRGER, Peter, (2003). “*Avangard Kuramı*”, **Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, s. 20.**

COLLINS, Judith, (2007). “*Sculpture Today*”, **Phadion Yayınları, s.322.**

ÇELİKEL, S. BENAN, (2015). “*Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları: Bruno Lataour’a Özel Bir İlgiyle*”, **Nobel Yayın, s. 26)**

FIELD, Peter, (2006). “*Industrial Design A-Z*”, **Klotz Yayınevi, s.100**

FOSTER, Hal, (2011). “*Sanat Mimarlık Kompleksi*”, **Çev: S. Özaloğlu (İletişim Kitabevi), s. 27**

GOETZ, Joachim, (2000). *“Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus”*, P Dünya Sanatı Dergisi, (Sayı:16) s.128.

HARRISON, Charles - Wood, Paul, (2011). *“Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi”*, Küre Yayınları, s.1149

HASOL, Doğan (2014). *“Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü”*, Yem yayınevi, s.450

JONES, Sue Jenkyn, (2009). *“Moda Tasarımı”*, Çev. Hüseyin Kılıç, Güncel Yayıncılık, s.49

KIERKEGAARD, Soren, (2009). *“İroni Kavramı”*, (Çev. Sıla Okur), İmge Kitabevi, s.12

KUSPİT, Donald, (2006). *“Sanatın Sonu”*, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, s.77

LEVENTON, Melissa, (2005). *“Artwear:Fashion and Anti-Fashion”*, Fine Arts Museum of San Francisco, Thames&Hudson Ltd. Yayınevi, Londra, s.8

LYNTON, Norbert, (2004). *“Modern Sanatın Öyküsü”*, Çev: Prof. Cevat Çapan – Prof. Sadi Öziş, Remzi Yayınları, s.127

MOUSSAVİ, Farshid, (2009). *“Biçimin İşlevi”*, Yem Yayınevi, Çev. Pelin Derviş, s.13

PUNİN, Nikolai, (2002). *“Anıtlar”*, Modernizmin Serüveni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.202

ŞAHİNER, Rıfat, (2004). “Postmodern Kırılmalar” ,Ütopya Yayınevi, s.49

TUNALI, İsmail, (2002). “Tasarım Felsefesine Giriş” , Yapı yayınları, s.12

TEZ

DÖKEROĞLU, TEKDEMİR, Özlem, (2013). “Sanatta İroni Ve Öyküleme Pratikleri”, Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, s.13

KATOLOG VE SÜRELİ YAYINLAR

Doxa, mekân, tasarım, eleştiri dergisi, Norgunk Yayıncılık, Sayı 2, Mayıs, s.14

ÇAĞLAYAN, Hüseyin, (2010). 1994-2010, İstanbul Modern Sergi Kataloğu, Mas Matbaacılık,

KRAUSS, Rosalind, (2002). “Mekâna Yayılan Heykel”, Çev: Tuncay Birkan, “Sanat Dünyamız”, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:82, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kış, s.104.

TANYELİ Uğur, 2006/02. “Dosya: RESHEYMİM”, Arredamento Mimarlık Tasarım Dergisi, (Boyut Yayıncılık,), s. 46.

İNTERNET ADRESLERİ

BEESLEY, Philip, (2015). “Hylozoic Ground”,
http://philipbeesleyarchitect.com/sculptures/0929_Hylozoic_Ground_Venice/index.php,
 (25.Nisan.2015).

BRÜDERLİN, Markus, (2015).
<http://www.guggenheim-bilbao.es/en/exhibitions/archisculpture/>,
 (20.Mayıs.2015).

CRUZ , Elyssa Da, (2004). “Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century”,
http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm , (20.Mayıs.2015).

HERPEN, Van Iris, (2015). “Wilderness Embodied Haute Couture” ,
<http://www.irisvanherpen.com/haute-couture#hybrid-holism-haute-couture>,
 (25.Nisan.2015).

MCQUEEN, Alexander, (2011). “Savage Beauty”
<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/alexander-mcqueen>,
 (25.Nisan.2015).

NOTEN, Ted, (2015). “Portfolio” <http://www.tednoten.com/work/portfolio/>,
 (25.Nisan.2015).

SELÇUK, Semra Arslan, GÖNENÇ Sorguç Arzu, “Mimarlıkta Doğanın En İyi Fikirlerinden Öğrenmek”
<http://v3.arkitera.com/spotlight.php?action=displaySpotlight&ID=146&year=&aID=2677>, (25.Nisan.2015).

Türk Dil Kurumu, (2015). <http://www.tdk.gov.tr/index.php>, (20.Mayıs.2015).

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: LEVENT AYATA

Doğum yeri ve yılı: ANKARA, 1981

Yabancı Dil: İNGİLİZCE

Eğitim:

Lisans: 2003-2007, DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ, HEYKEL ANASANAT DALI

İş Tecrübesi: 2013- DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ, GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ

Alınan Burs ve Ödüller:

2004-2007- Türk Eğitim Vakfı Bursu

2005 - 4.EÇEV Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü – İZMİR

2007 - Turgut Pura Vakfı (mansiyon)- İZMİR

2007 - 6.EÇEV Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü - İZMİR