

SANAT VE BİLİM BAĞLAMINDA İLKER YARDIMCI'NIN HEYKELLERİNE DÜŞÜNSEL YAKLAŞIMLAR

E. Yıldız DOYRAN*

Burhan YILMAZ**

Özet

Bu çalışma sanatçı akademisyen İlker Yardımcı'nın çalışmaları üzerine odaklanmaktadır. Çalışmada ortaya konulan bakış açısı İlker Yardımcı'nın çalışmalarındaki bilimsel ve teknolojik yönlerin estetik durumu üzerinde inşa edilmiştir. Bu bağlamdan yola çıkılarak sanat ve bilim arasındaki ilişkiler üzerine bir araştırma yapılmıştır. Sanat ve bilimin bir bütün olarak görüldüğü, ayrışmadığı zamanlardan çeşitli örnekler verilmiş; bu iki ayrı olgunun gelişimleri ve ayrışması sürecine çeşitli açılardan yaklaşmıştır. Bu şekilde araştırmadan elde edilen bilgiler ışığında bilim ve teknolojinin etkilerine açık olan, teknolojik olanakları geleneksel yapılarla birleştiren bir estetik anlayışın tespitine çalışılmıştır. Bu yol aracılığıyla da İlker Yardımcı'nın heykellerindeki durum üzerine estetik bir anlatı olanağı açılmıştır. Böylelikle bu heykellerdeki bilimselliği de içeren estetiğin izleri deşifre edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Bilim, Heykel, Geometri, İlker Yardımcı

INTELLECTUAL APPROACHES TO İLKER YARDIMCI'S SCULPTURES IN THE CONTEXT OF ART AND SCIENCE

Abstract

This study focuses on the works of artist-academic İlker Yardımcı. The perspective put forward in the study is built on the aesthetic status of the scientific and technological aspects of İlker Yardımcı's artwork. Based on this context, a research has been done on the relationships between art and science. Various examples have been given from the times when art and science were seen as a whole and did not dissociate, and the development and separation process of these two separate phenomena were approached from various angles. In this way, in the light of the information obtained from the research, an aesthetic understanding that is open to the effects of

* Prof. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, eyildizyoyran@gmail.com

** Doç. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, burhanyilmaz12@gmail.com

science and technology, combining technological possibilities with traditional structures has been tried to be determined. Through this way, the possibility of an aesthetic narration was opened on the situation in the sculptures of İlker Yardımcı. Thus, the traces of the aesthetics in these sculptures, including science, were deciphered.

Keywords: Art, Science, Sculpture, Geometry, İlker Yardımcı

Giriş

Sanat ve bilimin ilişkisi çok sıkı, ilk bakışta görünenden daha karmaşık ve daha derin bir ilişki olarak değerlendirilebilir. Bu iki ayrı alanın köken olarak ortaklıklarının, apayrı sistemlere sahip olsalar da farklarından daha fazla olduğu söylenebilir. En genel ilkeler anlamında da zaten bilim ve sanat ilginç bir biçimde ortak ilkelere sahiptir. Bu çalışmada bir “bağlam” oluşturmak adına bilim ve sanatın ilişkisine dair bir anlatı yer almaktadır. Bu durumda şunu ifade etmek gerekmektedir: bir bilim-sanat ilişkisi bağlamı oluşturularak İlker Yardımcı’nın heykellerindeki estetik varoluşların anlamlandırılması çabası taşıyan bu araştırmada sanatın, bilimin, felsefenin belirli yönlerinin izinden gidilmektedir.

İlker Yardımcı’nın heykellerindeki formlar, bilimsel bir bakış açısını içermekle beraber matematiksel bir mevcudiyetin tezahürüne sahiptir. Ancak şunu vurgulamakta fayda vardır bu heykeller “estetik” açısından matematik ve bilim ile ilişki içindedirler ve bu heykellerin asıl varoluşsal ağırlığı heykel sanatının merkezinde yer alan sorunsallarda mevcuttur. Bu heykeller herhangi bilimsel bir öneriyi, matematiksel bir formülü bilimsel ilkelere göre görselleştirip formlara dönüştürmüş değildir. Bu heykeller kendi kulvarlarında oldukça başarılı estetik düzeylere sahip sanat eserleridirler. Bu araştırmada söz konusu olan bilim ve sanat ilişkisini bu heykellerde kurmak, daha çok matematik, geometri ve sanat ilişkisini kurmak gibi düşünülmelidir. Bu türden bir yaklaşım sanat tarihinde çeşitli dönemlerde görülmüştür. Bilinen en açık örneklerden biri Kübizm akımı ile bilimin ilişkisi konusunda yapılmış tespitlerdir. Bilim dünyasında dördüncü boyut ile ilgili hesaplamaların Braque ve Picasso’nun ilk Kübist eserlerine ilham verdiği iddia edilmiştir (Güzel, 2019). Ayrıca Poirier de Kübizmin ilham kaynaklarından birisi olarak Poincare’nin “Bilim ve Varsayım” adlı geometri kitabından söz etmektedir (Poirier, 2007, 27).

Diğer bir örnek İlhan Koman’ın heykellerine bakıldığında görülebilir. Koman’ın heykelleri incelendiğinde Matematik alanından belli durumlar içeren bilgilerin forma dönüştüğü bir evrenin içine girilmiş olur. İlhan Koman’ın Akdeniz heykeli düşünüldüğünde formların birleşiminin

sayısı, yan yana dizilmiş muntazam ölçülerle tekrar eden ancak kendi formları ve ölçüleri açısından özsel farkları bulunan bu birimler birer keşif gibi öne çıkmaktadır. Aynı zamanda Koman'ın diğer çalışmaları da bilimsel- matematiksel bir yönelim içerisindedirler. Koman'ın heykellerinde en azından en genel anlamda bilim ile bir yakınlık bulunmaktadır. Bilim ile sanatın en genel anlamdaki yakınlığıdır bu. Gereksiz ayrıntılar yer almaz bu heykellerde, aşırı form ve biçimle yüklü değil sade bir varlık biçimindedir. Aslında bu da sanatın ve bilimin en genel ortak noktasıdır. “Gereksiz karmaşa” bilimde de olsa sanatta da olsa genel anlamda hoş değildir. Yalınlık hem bilimin hem de sanatın ulaşmak istediği etkili bir noktadır (Nesin, 2012:39). İlhan Koman'ın heykellerindeki bilimsel örgülerin izinden bakıldığında İlker Yardımcı heykellerinde de bir dizgeden söz etmek gerekir. İlker Yardımcı'nın heykelleri izleyiciyi matematikten, geometriden, müzikten, boşluktan, sestem, tekrar ve farktan oluşan bilgi dizgesinden müteşekkil bir formun önüne getirmektedir.

İlker Yardımcı, çalışmalarında doğanın bir taklidine ulaşmakla ilgilenmemektedir. Onun çalışmalarındaki temel prensiplerin oluşturduğu felsefi içerik doğanın güzelliğine alternatif olarak sanat aracılığıyla ortaya konulabilen zihinsel ve edimsel bir estetiği incelemektedir. İlker'in heykellerindeki genel var oluş örgüsü, zihinsel ya da akılcı ilginin kıyılarında örülmüş estetik formlar şeklindedir. Aslında bu nokta, doğadaki geometrinin insan zihnindeki karşılıklarla bir bilgi meselesine dönüştürülmesiyle ilgili olabilir. Bu nedenle doğadaki güzelin dışında tekniğin olanaklarında ve akılcılığın dolayımında edinilen bir güzelliğin ifadesi-teknikle ve akılla iç içe bir analitik estetik- ile karşı karşıya bırakır izleyiciyi bu eserler. Burada sezilen doğa güzelliği ve sanat güzelliği arasındaki ayrım Kant'tan beri var, bilindiği üzere, Deleuze'un aşağıdaki ifadesi tam da bu konu açısından önemlidir:

“O halde bu düzeyde bir ayrışma ortaya çıkıyor: doğadaki güzelle sanattaki güzel arasında bir ayrışma var. Serimleme olarak güzelin Analitiğinde böyle bir ayrışmaya yol açan hiçbir şey yoktu: yalnızca çıkarsama, yani güzele bağlı ilginin meta-estetik bakış açısı bu ayrışmayı işin içine sokar” (Deleuze, 2009:107).

Meta estetik bakışın, yani doğayı da nesneleştiren bir estetik anlayışın karşısında bilgisayar programının olanaklarını içeren ve teknolojinin her tür aşamasından geçerek oluşan bu heykeller, konvansiyonel kaidede yükselen çağdaş biçimler olarak var olmaktadır. Sanatçının çalışmalarındaki bu estetik varoluş yönü bir noktada heykel sanatının geçmişinden aldığı temel nüveleri günümüzün dijital dünyasının ruhuyla birleştirmektedir. Bunun ifade bulduğu malzeme ise genellikle çelik ve alüminyum gibi maddelerdir. Bu maddeler atomik düzeyde ele alındığında

katı, değişimi zor, belki de bir kalıcılık açısından bir ölçü birimi gibi düşündürten cinsten maddelerdir.

İlker Yardımcı'nın heykellerindeki temel parçaların yalınlığı ve heykellerin bütünlüğündeki kompleks yapıların katmanlı hali monad düşüncesindeki benzer bir örgüyü çağırıyor. Basit parçalarla oluşturulmuş büyük kompleks yapıların kendi içinde bir paradoks ile bütünleşmiş olması... bu biraz mühendisliği, hatta fiziği akla getirmektedir. Zaten bu heykellerin tasarım süreçlerinde de belli oranda matematik içeren hesapların-oran orantı hesapları- parçaların sayısı- parçalar arası birleşme noktalarının hesaplanması- birleşme yerlerindeki direnç noktalarının hesaplanması- vb. bütün bu hesaplamalar totalde oluşan formun etkisiyle buharlaşmış gibi görünmez olabiliyor ancak temel bir gerçeklik olarak tam orada heykelin bütün varlığında mevcut halde durmaktadır.

Bütün bu bilgilerle birlikte bilim ve sanatın ilişkisine bakmak, bu iki ayrı insan ediminin temel birlikteliğini görmek, ayrımlarını ortaya koymak gereklidir.

Sanat ve Bilim ilişkisi

Yaşadığımız dünya bir sürecin sonucudur ve nedensiz olmadığını bildiğimiz bir sonuç olarak da daha kapsamlı süreçlerin içerisinde. İnsan zihni uzun zamandır bu neden sonuç ilişkisi aracılığıyla anlamlar kurmaktadır ve yine bu yolla kendi uygarlığını sanat, bilim ve felsefe gibi olgular aracılığıyla inşa ettiği bilinmektedir. İnsan, mağara döneminden günümüze şekil ve semboller çizerek iletişim kurmuştur. Bu da sanat ve bilim alanları için temel bir başlangıç konusu olmuştur. Bu temelden hareketle bilim ve sanatın birer insan edimi olarak uzun zaman ayrı tutulmadığını ifade etmekte yarar var. Ancak bu konudan önce birtakım tanımlardan yararlanmak iyi olacaktır. Bilim ve sanatın tanımlarının burada eklenmesi konuya bir yaklaşım biçimi oluşturması bağlamında önemlidir. Bilim evrendeki nesnel gerçekliğe ve bu gerçeklikte yer alan tüm olgulara dair objektif bir gözlem ve sistematik deneye dayalı zihinsel etkinlikler bütünüdür, (Cevizci, 2013:241). Sanat ise doğadaki fiziki araçlarla sezgi ya da bilgiyle öğrenilmiş sistematik bir yaklaşımla yine doğada olmayana yaratma içgüdüdür. Diğer yandan güncel anlamda sanatın bir tanımı da şöyledir “Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelere yardımcıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan bir etkinliktir” (Bourriaud, 2005:177). Burada sanatın ve bilimin birçok farklı tanımları eklenebilir ancak bu araştırma örgüsünün öncelikleri açısından bu tanımlar yeterlidir.

Sanat ve bilim ilişkisel anlamda yakın fenomenler olarak birbirlerini dolaylı/dolaysız biçimlerde etkilemektedirler. Bilim ve sanatın bu ilişkisi sanatçı İlker Yardımcı'nın çalışmalarının çıkış

noktası ve gelişim süreçlerindeki temel yaklaşımları hakkında fikir üretme açısından bir temel olarak alınmıştır. Sanatçının çalışmaları ele alınırken sadece bilim ve sanat değil doğal olarak bu iki fenomeni kapsayan felsefi görüşlere de başvurulmaktadır. Bu bağlamda bilimin, matematik ve geometrinin yasaları ile sanatın kendi iç dinamiklerinin ortaklığının ifade edilmesi gerekmektedir. Burada söz konusu ortaklık da doğrudan İlker Yardımcı'nın heykellerindeki temel formların varlığı üzerinden anlatılabilir.

Modern dönem düşünürlerinden Ernst Cassier'in (1980) ifadesiyle, insanın simge ve görselleştirme yetisinin ürünleri olan bilim ile sanat, dış dünyayı yaratıcı yönden kavramanın biçimleridirler. Cassier'in teşhis ettiği şekliyle ifade edilirse, bilim ve sanat hemen her alanda ortak bir öze ve ortak bir köke sahiptirler. Bu konuda Nejat Bozkurt'un sözleri açıklayıcı olacaktır:

“Eski çağlardaki sanat ile bilgi arasında kopukluk olmadığı düşüncesi, düşünce serbestliğine dayanan ‘serbest sanatlar’ (artes liberales) (trivium: gramer, retorik, diyalektik; Quadrivium: Aritmetik, geometri, astronomi, müzik) ile derin bilgiler gerektirmeyen ‘mekanik sanatların’ yani el sanatlarının birbirinden ayırt edilmediği Ortaçağ boyunca da sürmüştür. Bu bağdaştırma Rönesans'ta da bozulmadı; Leonardo da Vinci ve Dürer sanatı evrene ilişkin bir bilgi türü olarak gördüler. Üstelik 15. Yüzyılda, Yunanlıların ve Aristotelesçilerin doğayı taklit anlayışının ortaya çıkması ve perspektif tekniklerinin de gelişmesi yaratma ediminin düşünsel yanını da pekiştirmiştir” (Bozkurt, 2004. Akt. Alioğlu, 2010:218)

Buradan anlaşılmaktadır ki uzmanlaşmaya dayalı disiplinler bölünmeler sanat ve bilimin ortak köklerinin yok edilmesini gerektirmez, sadece belirli sektörler-bölümler-dallar oluşturur. Bu konuda Karl Popper yaratıcılıkta bilim ve sanatsal yaratışın farklarından söz eder ve bilimin ve sanatın ortaklığını büyük bilimciler ile büyük sanatçıların ortaklığı üzerinden verir: “...yine de dünyayı anlama girişimi; kuralları olmayan bir iştir ve Galileo, Newton ve Einstein, yaratıcı dâhiler olarak Michelangelo, Shakespeare ve Beethoven'le aynı sırada yer alırlar” (Popper, akt. Magee, 1990: 27). Burada Popper'in söylemi genel olarak sanat ve bilimin ortaklığını dünyayı anlama girişimi olarak kurmaktadır. Bilimsel devrimler gerçekleştiren büyük bilim dehalarını sanatın dehalarıyla aynı noktada ifade ederek bilim ve sanatın temel ilişkisini belirlemiştir.

Sanat, felsefe ve bilim, bir temel kök olarak bütünsel bilgi yığınınından kaynaklanır. Ancak belirli arayış ve üretim yöntemleri geliştikçe ayrışmalar ortaya çıkar. Bilim ve felsefeyi doğuran (ve sanattan ayıran) “rasyonel irade, bir neden sunma iradesi” olarak adlandırılır (Husserl, akt. Lingis, 1997: 12). Aslında sanat, bilim ve teknolojinin her bir üretim biçiminin ortak adla ifade edildiği

bir dönem vardır ve bu ortak ad Klasik Yunan’da “techne” sözüyle ifade edilmektedir. Techne, her türlü üretme biçimlerinin temel kavramıydı, heykel yapmak, deney yapmak, sandalet üretmek, elbise yapmak, süsleme yapmak, hepsi techne kavramıyla ifade ediliyordu (Shiner, 2010: 47). Bu da öncelikli olarak sanat yapma ve diğer edimler arasında bir ayrımın olmadığını göstermektedir. Ancak zaman ilerledikçe karmaşıklaşan kültür yapısının ihtiyaçlarıyla birlikte bu bütünsellik parçalanarak bilim, sanat, felsefe bölünmesi ve bu ortaya çıkan öğelerin de kendi içlerinde bölünmesi gerçekleşmiştir. Bu kısım içinde sanat ve bilim ilişkisinde tarihsel süreçte bazı dönemlerde bilgi biçimleri ya da türü bağlamında birliktelik olduğu kadar ayrılıklar da bulunduğu görülmektedir. Ancak yaratıcı etkinlik daha önce varolmayan bir şeyin ortaya konulmasıyla oluşan insan başarısıdır ve buna bağlı olarak bu süreçte izlenen yollar farklı yöntemler gerektirmiş olsa da sanatçı ve bilim insanı için aynı etkinliktir. Yaratıcılığın soruları üzerine çalışmalar üretmiş Rollo May bu etkinliği yaratıcının bilinçli ve bilinç dışı süreçleri ile açıklamaktadır. Bilim insanı kendisinden önce ortaya konmuş geçerli ve ispatlanmış bilgilere dayanarak yapılmış bir konuyu yeni ve kendine ait düşünceyle geliştirmeyi seçerken; sanatçı da tüm içselliği ile kendi bakış açısıyla yorumlamak üzere yeni bir nesneyi ortaya koyabilir. Buradaki farklılığın özünde bilimde gerçekliğin açıklanma çabası, sanatta ise yorumlama edimi yatmaktadır. Bu noktada Deleuze’ün sözü bilim ve sanatın farklılıklarına ışık tutacaktır: “Deleuze’e (2000) göre ise bilim de felsefe ve sanat gibi yaratıcı ve icat eden bir disiplindir. Sanat da bilim de yeni bir şey ortaya koyar”, (Deleuze akt. Alioğlu:2010, 221).

Sanat ve bilim arasındaki ilişki Platon ve Aristoteles’ten günümüze her dönemde farklı hızlarda evrim geçirmişlerdir. Tunalı’ya (2009)göre yaşadığımız çağ bir tasarım çağı olmakla birlikte, düşünen günümüz insanı felsefe, bilim ve sanat alanlarındaki yaratımların tamamını kapsayan bir bakışa sahiptir. Sonuçta tasarım bağlamında sanat ve bilim aynı temele bağlanmış ve birbirlerine iyice yaklaşmışlardır. Oysa ortaçağ sanatçısı yaşam gerçekliğinden değil ruhtaki imgelerinden yararlanıyordu. Thomas Aquinas’a göre sanatçı uygulamak üzere seçtiği formu, önceden görmüş olduğu sanat eserleri aracılığıyla kurgular ve bu da sanatçıyı doğayla yüzleşmekten kurtaran bir durumdu. Ancak Rönesans dönemi için tamamen yeni bir durum söz konusudur:

“Rönesans sanat kuramı ise, iki temel sorunla karşı karşıya kalmıştır, biri maddi değeriye biçimsel ya da temsili. Bir yandan, doğa fenomenlerinin kendileri hakkında bilimsel bilgi üretmek zorunda kalmıştır: İnsan bedeninin yapısı ve işleyişi, insani duyguların ifade ediliş biçimleri, bitkiler ve hayvanlara ilişkin belirleyici özellikler, katı gövdelerde ışık ve atmosferin etkileri vs. Öte yandan, bu fenomenlerin bütünü... iki boyutlu yüzeyde en doğru biçimde nasıl temsil edilebileceğine, daha

doğrusu yeniden kurulabileceğine ilişkin bilimsel bir yöntem geliştirmek zorundaydı. Bu yönelimlerden ilki hiç kuşkusuz bugün doğa bilimleri dediğimiz alanın içerisinde ilerliyordu; ama bu bilimler Ortaçağın sonunda henüz varolmadığı için, sanat icracılarının bizzat kendileri ilk bilim adamları olmak durumunda kalmıştır. Profesyonel doktorların Galen ve Avicenna¹ temelli bir eğitim gördüğü bir dönemde Antonio Pollaiuolo cesetleri parçalara ayırıyordu; bu arada Leonardo da Vinci modern anatominin, mekaniğin, jeolojinin ve meteorolojinin temellerini atıyordu. Galileo, Aristoteles'in "Fizik"i üzerinde yapılan yorumlardan daha çok ona borçludur başarısını. İkinci yönelim ise salt matematiksel bir yönelim taşıyordu; özgül Rönesans fenomeni ifadesini her şeyden çok hak eden o bilimin gelişimiyle sonuçlanmıştır bu: perspektif" (Panofsky, 2004:141).

Bu bağlamda Rönesans döneminde bilim insanı ile sanatçı kimlikleri iç içe, birbirlerini etkileyen kimlikler olarak görülecektir. Bu noktada iki örnek açıklayıcı olabilir: bir sanatçı ve bir bilimci örneği olarak Leonardo da Vinci ve Isaac Newton birçok buluşun, makinenin, mühendislik yaratımlarının sahibiydiler. Leonardo'nun resim sanatıyla anatomiye, biyolojiye, mekaniği buluşturması; bir diğer sanatçı Albrecht Dürer'in perspektif ve geometri etkisinde araştırmaları, matematikçi Luca Pacidi'den öğrendiklerini yapıtlarına yansıtma çabası Rönesans dönemindeki sanat ve bilim ilişkisinin niteliğinin göstergesidir (Ekici, 2004:185).

Matematiğin sanat ile ilişkisini İngiliz matematikçi G.H. Hardy "Bir Matematikçinin Savunması" kitabında şöyle ifade etmektedir: "Matematikçinin kalıpları da bir ressamın ya da şairinki kadar güzel olmalıdır. Düşünceler ise renkler ve sözcükler gibi uyum içinde olmalıdır" (Hardy, 2001: 44).Yüzyıllardır resim ve heykel gibi sanat disiplinleri matematiksel orantıyı ve geometriyi tamamen içinde barındırır. Evrenin matematiksel bir düzene sahip olduğu düşünülürse sanatçının öznel bir yaratımla dış dünyasına yansıttığı uyum, denge, oran-orantı, ritim gibi özellikler evrenin gizemi ve armonisinin bir yansımasıdır. Eski Mısırlılar ve Yunanlılar gibi uygarlıklar tarafından keşfedilmiş mimari biçimler ve sanat eserlerinde bir bütünün parçaları arasındaki uyumun çok önemli olduğu bilinmektedir. Bu yapısal ve oransal uyumların en gelişmişisi olarak bilinen oran tipi de "altın oran" olarak adlandırılmıştır. Birçok araştırmaya göre tüm uygulamalar "altın oran" kuralına uymaktadır. Altın Oran'ın matematiksel hesaplanması şu şekilde ifade bulur:

$$A \quad | \quad C \quad | \quad B \quad |$$

Altın Oran; $CB / AC = AB / CB = 1,618033988749894$ (Kuzu, Dağtekin, Bozan, 2017:213)²

¹ İbn-i Sina

² Bir doğru parçasının |AB| Altın Oran'a uygun biçimde iki parçaya bölünmesi gerektiğinde, bu doğru öyle bir noktadan (C) bölünmelidir ki; küçük parçanın |AC| büyük parçaya |CB| oranı, büyük parçanın |CB| bütün doğruya |AB| oranına eşit olsun.

Altın Oran'ın hesaplanmasıyla Klasik Yunan Estetiğinin bir tözü geliştirilmiş oluyor. Doğadaki altın oran ile sanattaki altın oran bir hesaplama üzerinden belirleniyor. Diğer yandan Orta çağın önemli matematikçisi Leonardo Fibonacci kendi ismini alan “Fibonacci Sayı Dizeleri”ni, her sayının kendisinden öncekiyle toplanması olarak tanımlamaktadır. Bu sayı dizelerinin kendi alanlarındaki oranları yaşamın her alanında, bitkilerde ve hayvanlarda bile karşımıza çıkmaktadır.

“1202 yılında tamamladığı Liber Abaci (Hesaplama Kitabı) adlı kitabında onluk sistemde nasıl aritmetik yapılacağını anlatmaktadır. Kitabın üçüncü bölümünde yer alan tavşan problemi Fibonacci sayılarını ifade edip, günümüze kadar yolgösterici olmuştur. Tavşan popülasyonlarının çizelgesinin yapılmasıyla, Fibonacci ardışık sayıların birbirine bölünmesiyle, Altın Oran elde edilir. Dizideki bir sayıyı kendinden önceki sayıya böldüğümüzde genel olarak 1.618'i elde etmemizi sağlayan 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584 Fibonacci sayılarıdır. Bu sayı altın olarak adlandırılır. (Beyoğlu, 2017, <http://efdergi.yyu.edu.tr>)”

Özellikle bitkilerdeki yaprakların diziliş sistemi incelendiğinde dallanmaların periyodlarında aynı geometrik yapının sistematik özelliğini görmekteyiz. Zooloji bilim alanında ise bazı hayvanların boynuz yapılarında, gelişme çizgilerindeki sarmal eğrilerde, bazı hayvanların dişlerinde, tırnaklarında ve gagalarında da aynı dizilim ve yapıya rastlanmaktadır. Bu örneklerin hepsi de çeşitli biçimlerde sanat alanında eskiden beri kullanılmıştır. Estetik bir bitki örneği olarak Akantus yaprakları simetrik olarak stilize edilmiş ve Korint sütun başlıklarını süslemiştir. Yine İyon sütun başlıkları da koç boynuzu kıvrımının bir stilistik biçiminden oluşmuştur (Onur, 2017, arkeopolis.com). Bu örnekler bilim ve sanatın benzer biçimde doğadaki matematiğe farklı açılardan yaklaşılmasına örnek olarak verilebilir. Bilim ve sanatın üretim biçimlerinde doğayı temel aldıkları ortak noktayı göstermeye de yarayan bilgilerdir bunlar.

Fibonacci diziliminin bir izdüşümü şeklinde olmasa da İlker Yardımcı'nın heykellerinde matematiksel bir sıralamanın gerçekleştirildiğini görmek mümkündür. Küre, eliptik küre, kübik formlar ve çokgen köşeli formlardan oluşan heykellere bakıldığında bu heykeller birçok farklı metal parçaların birleştirilmesinden oluşturulduğu görülmektedir. Matematiğin birebir örüntüsünü bulmak, belki de bu heykellerden yola çıkarak belirli matematiksel hesaplara ulaşmak mümkündür ancak bu, estetik anlamda bu çalışmalara yaklaşım geliştirmeyi öteleyebilir.

Altın Oran, π gibi bir irrasyonel sayıdır ve ondalık sistemde yazılışı; 1,618033988749894...'tür noktadan sonraki ilk 1 basamak. Bu oranın kısaca gösterimi:

$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1,618$$

Altın oranın ifade edilmesi için kullanılan sembol Φ yani Φ' 'dir (Kuzu, Dağtekin, Bozan, 2017:213).

Matematik ile ilişkisinin gizemli bir noktada tutulması çalışmalardaki matematikseliği yok etmemektedir, aksine bu bakış açısı çalışmalarda bulunan şiirselliği görünür kılmaktadır. Öyle ki sanatçı çalışmalarını adlandırırken şiirselliğe sık sık gönderme yapmaktadır. Sanatçı içsel olarak tasarladığı soyut anlamların kaybolmasına karşı direnç göstermektedir ve bunu da biçimlerin keskinliğinin karşısına koyduğu o sisli sözcüklerle sağlamaya çalışır. Formların yüzeylerin keskinliğini düşünün, Lirik İleti adlı heykellerde (Görsel: 1) metalin parlaklığı, metalin kesin hatları, metalin sivri ve köşeli yapıları, yayvan ve kavisli kısımları- hepsi tekrara uğratarak daha büyük bir açıdan bakıldığında görülecek olan bütünsel yapının oluşturulmasında kullanılan öğelere dönüşmüştür. Bu noktada matematik mevcuttur. Keskinliğin içerisinden çıkarılan ve belirginlikten belirsizliğe doğru incelen bir form dizgesi. Bu dizge, gürültüden müziğe, müzikten sessizliğe doğru inen bir aydınlık düşüncesini çağrıştırmaktadır

Buradaki anlatım matematiğin şu yönüne benzemektedir aynı zamanda. Matematiğin temelinde kesinlik ve doğruluk olsa da doğada görülen uyum, denge, ritim ya da zıtlıkları, tüm görsel estetik yüklü formları matematikte görmek mümkündür. İnsanda ilgi ve beğeni uyandıran bu özellikler doğada olduğu için doğaldır ki sanatta da karşılığını bulmaktadır. Geçmişte tüm bu matematiksel uyum teorilerinin bilincinde olmadan, yapıtlarında tamamen sezgileriyle geometrik formlara yaklaşmış sanatçıların matematik zekâsına sahip oldukları görülmektedir. Örneğin Cezanné'ın eser yüzeylerinde kurguladığı matematiksel formlar denge ve hacim unsurları aracılığıyla izleyenin algısını güçlendirmiştir. Bu noktadan hareket eden Kübistler ise seçtikleri nesnelere yüzeyde analitik çözümlenmeleri yoluyla; geometrik düzenlemelerle eserlerinde hacimsel formlar kurgulamışlardır. Özellikle bu nesnelere görüntülerini parçalara ayırarak yine geometrik biçimleri farklı yönlerde kullanarak matematiği eserlerinde en yoğun kullanan sanatçılar olarak (Kübist sanatçılar) sanat tarihinde önemli bir rol oynamışlardır. Sonrasında bu geometrik yaklaşımlar sadeleşerek Mondrian, Klein ve Malevich gibi sanatçıların uygulamaları (yeni plastisizm) bağlamında soyut sanata doğru evrilmiştir. Kısaca farklı boyutlardaki kare, dikdörtgen formlarının asimetrik birleşimleri yoluyla geometrik bir soyut sanat anlayışına doğru bir evrilmedir bu... Doğadaki geometriyi çözen insan zamanla günlük yaşantı nesnelere logo ve amblemleri olarak; arabalar gibi birçok kullanım nesnesine de geometrik anlamlar yükleyerek göstergeler dünyasını yaratmışlardır. Geometrinin bir soyutlama veya doğrudan sanat eserinde kullanımı teknoloji öğelerinin sanat eserinde bir biçim olarak yer almasını çağrıştırmaktadır. Aslında burada bir doğrudan kullanımın izleri görülmektedir. Teknolojinin sanat eserinde bir öğe olarak yer alması modern sanatın çeşitli örneklerinde görülmekteydi ve günümüzde de hala vardır. İşte bu noktada geometrik formun eserde kullanımı bir teknoloji görüntüsünün veya formunun

‘heykel’in varlığında yer alması olarak alınabilir. Teknolojinin ve sanatın bu ilişkisi bir bellek metaforu içerisinden de içselleştirilebilir.

Bu durumda açıklayıcı ifadelerden birisi, İlker Yardımcı heykelleri üzerine yazılan şu metinde görülebilir: “Metalin tüm o ‘teknolojik’ kullanımından kaynaklanan güç ve şiddet çağrıştıran bellek anlamı, bu heykellerde, sanatın bir meydana getirme faaliyeti anlamında tekne oluşunun logos olarak biçim bilgisi ve yaratıcı düşüncesine evrildiği evrensel bir estetik ifadeye dönüşüyor” (Haşlakoğlu, 2015).

Endüstriyel Tasarımın, Mimari Tasarımın ve Grafik Tasarımın kökeninde nasıl sanatın çeşitli yönleri bulunmaktaysa Yardımcı’nın heykellerinde de bilim ve tasarıma ait varoluşların özünden kesitler bulunmaktadır. Altta sanatçının Lirik İleti adlı serisindeki heykelleri görülmektedir. Bu heykeller bilim ve sanat ilişkisi açısından yaklaşılarak kurulan bir estetik düşüncenin varoluş olarak karşılığıdır.



Görsel 1: İlker Yardımcı, Lirik İleti I - Lyrical Message I, 95x92x65cm - Alüminyum - 2012 a



Görsel 2: İlker Yardımcı, Lirik İleti II - Lyrical MessageII -Alüminyum, 2014- 93x87x85 cm



Görsel 3: İlker Yardımcı, Lirik İleti III - Lyrical Message III - 81x70x25cm- Alüminyum-2014
(Özel Koleksiyon)

Lirik İleti adlı serisinde İlker Yardımcı'nın çalışmalarında öne çıkan bir özelliğinvurgulanması gerekmektedir. Bir karakter belirtisi olarak tayin edilebilecek bu özelliğe ayrıntılı bir şekilde yaklaşıldığında bu eserlerin fiziksel varlıklarındaki özelliklerin müziğe doğru bir geçişin biçimlerini içerdiği gözlemlenebilir. Bunun nedenlerini keşfetmek için Lirik İleti serisi ve diğer heykellerin formlarına yakından bakmak gerekmektedir. Bu heykellerdeki formların müzikle ilişki kurdurmakta olan özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: aralık, ritm, boşluk. İşte bu heykellerde ortaya konan bu kavramların açıklanması doğal olarak müzik alanına çekecektir konuyu. Ancak öncelikle müziğin konuyla ilgili olan yönlerini vurgulamakta fayda vardır. Öncelikle sanatçının bu konudaki sözleri çok önemli ipuçları barındırmaktadır. İlker Yardımcı (2020), “Soyut olarak ifade edilen sesin, formun, rengin yarattığı kalıcı etki, sınırlandırılmış dünya konuları dışında farklı düşünsel bir kategori yaratabiliyor. Üretmeye çalıştığım heykellerdeki bu lirik/müzikal etki, anlatım içeriği olarak temel endişelerimi ifade etmekte” şeklinde eserlerinde müziğin konumlanışı hakkında bilgi vermektedir. Bu nokta bize müzik ve sanatın ilişkisi bağlamı kurma aralığını sunmaktadır.

Müzik ile Plastik Sanatlar arasında birçok konuda ilişkiler kurmak mümkündür. Sanatın genel ilkelerinin uygulanışı konularında, mesela: armoni, zıtlık, birlik, bütünlük, kontrastlık, oran-orantı, azlık-çokluk, kapalılık-açıklık gibi birçok niteliksel sanat öğeleri müzik ve plastik sanatların ortak dili gibidir adeta. Seslerin biçimsel ve renk olarak karşılıkları yine bu türden bir ilişkinin kuruluşunu akla getirebilir. Daha fazla veriler de elde edilebilir inceledikçe. Ancak İlker Yardımcı'nın heykelleri açısından oluşturulan bir bağlam için müziğin en ilginç bağıntısını Pythagoras (Pisagor) üzerinden vermek mantıklı olacaktır çünkü o hem matematiğin ve geometrinin hem de müziğin kökeninde yer alan çok önemli bir isimdir. Pythagoras'ın (Pisagor) bir gün demircinin önünden geçerken örste dövülen demirden seslerin farklı çıktığını fark ettiği söylenmektedir. Şöyle ki farklı ölçülerdeki demirlerden farklı ses çıktığını fark eder ve bunun nedeninin biçim ve kütleyle ilgili olarak düşünerek deneyler yapar. Pythagoras bilindiği gibi matematikçi ve geometrici, aynı zamanda bir müzisyen, lir çalar ve matematik ile müzik aracılığıyla evrendeki bütün şeyler arasında bir bağ olduğunu düşünen bir filozoftur. Pythagoras, çeşitli ölçülerde demir tellerle ses denemeleri yapar ve günümüzdeki notaların ilk halini, doğadaki seslerin sınıflandırması olarak kaydeder. Telin kısalığıyla sesin incelmesinin ilişkisini keşfeder, böylece “uzunlukları tamsayı oranlarında olan gergin tellerin de armonik sesler verdiği”ni keşfeder, (Akdeniz, 2007:11). ‘Demirin biçimi, demirin yapısı ve ses sanatlarının temel bilgisinin’ ortak bir noktada sayıların babası olarak anılan bir bilim insanının zihninde buluşan duyuların bilgiye dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır. Biçimlerin ve şekillerin, sesin ortaya

çıkmasındaki etkisinin keşfinde olduğu gibi formların da insan algısındaki etkileri yine dikkat çekicidir.

Müzik kuramı, müziği oluşturan bütün düşünsel, matematiksel, fiziksel bilgilerin sistematik olarak toplandığı bir bilim dalıdır. “Bilindiği gibi müzik soyut bir sanattır ve felsefi anlamda özünde bir defaya mahsus bir olaydır. Yani her müzik icrası icra edildiği zamana, ana ait bir gerçeklik içinde anlam kazanmaktadır. Söz konusu bu durumu aşmak için insanlık zihin dünyasında yarattığı sesleri bir biçimde korumanın ve kayda almanın yollarını aramış ve müziğin varlığına endeksli bir yazı sistemine ihtiyaç duymuştur. Sonunda da nota olarak ifade edilen bir müzik yazı sistemi ortaya konmuştur (Satır, Tarihsiz, s.1). Bu temel müzik bilgilerinin ortaya çıkışı ise daha önce de sözü edildiği üzere Pythagoras’a kadar götürülmektedir. Matematiğin bir bilim alanı olarak diğer tüm verilerle, özellikle altın oranın da kompozisyonlarda melodi, ritmik ya da dinamik olarak bir orana göre oluşturularak müzik alanında da yerini aldığı görülmektedir (O’Connor ve Robertson, 2006).

İlker Yardımcı’nın heykellerinde de bu müziksel geometri sistematik olmayan bir şekilde yer alır ancak bu durum bilinçli bir şekilde üretilmiştir. Bu heykellerin amaçları müzik değildir ama müziği formlardaki yapılar aracılığıyla içermektedirler. Küreler, daireler, oval biçimler, üç boyutlu formlar, konkav ve konveks formlar gibi birçok geometrik yapı bu heykellerin en genel karakterini oluşturur. Bu biçimlerin temelinde evrenle ilgili bütünsel bir kavrayışın olduğu açıkça görülebilir. Bu heykellerdeki formları oluşturan alt birimlerin geometrik yapısı da ilginç bir bağlamın oluşmasını göz önüne sermektedir. Nitekim sanatçının kendisi de bir görüşmede çalışmalarındaki geometrik bir biçimin, kürenin açıklamasını şöyle yapmaktadır: “Küre, bana göre form olarak evrenin yapı taşıdır. Bu yapı taşının yarattığı “Evrensel Gerçek” algısı ve küresel vizyon ile kategorik olarak evrensel döngü ve çekimsel dengeye gönderme yapmaktadır,” (Yardımcı, 2020). Burada açıkça görülmektedir ki sanatçı kullandığı formları belli evrensel kodlar aracılığıyla işlemeyi amaçlamaktadır.

İlker Yardımcı’nın heykellerindeki geometrik yapı silsilesi, Pythagoras’ın sayıları, biçimleri, formları ve tüm evreni müzikle ilişki içinde görmesindeki benzer bir şekilde İlker Yardımcı’nın müzikle olan ilişkisini gösterir. Müziğin verdiği bütünsel bakışa ait olan ‘numenler’ heykelde de birer alt birim olarak inşa sürecine dahil edilmiştir. Şöyle açıklanabilir, İlker Yardımcı’nın heykellerindeki geometri onun ilişkili olduğu müziğin dolayımından kurulmuştur. Bu durumda bu heykellerdeki geometri de onun zihninde çalan müziğin etkisiyle biçimlenmiştir. Müziğe geldiğimiz noktayı vurgulamak yerinde olacaktır, Pythagoras’ın müzikle ilgili keşfi demirin form ve kütesine bağlı olarak değişen sesinden gelmişti, İlker Yardımcı’nın formları ise salt geometrik

biçim ile müziğin belirsiz hesaplarla izdüşüm halinde kurgulanmasıyla oluşmaktadır. Sonuç bu bir dizi heykelin yapısında yer alan formların müziksel formlarla örtüşmesine götürmektedir izleyiciyi. Sanatçı bu çalışmalarıyla müziksel aralıkları, ritimleri birer forma dönüştürerek aslında formların evrenselliğinin estetik alanı açısından bir sağlamasını sunar insanlığa. Heykel sanatının bu bağlamda kurduğu en önemli estetik önerilerden birisi böylece tekrar vurgulanmış olur. Müziğin ses olmaksızın görülebilen bir formunu duyuran bu heykeller izleyenin bilgi durumuna göre de şekil almaktadır.

Müziğin temelinde var olan bir olgu olan aralık İlker Yardımcı heykellerindeki temel yapılardan biri olarak görülebilir. Aralık aslında başka türden ya da aynı türden olan şeyler arasındaki yakınlık durumudur. Bir aralıktan söz etmemiz için öncelikle bir çokluk durumunun oluşması gereklidir. Birkaç şeyin arasında oluşan aralık. Şu zaman ile şu zaman arasındaki aralık, aralıklı olarak dağılmış nesnelere birleştiren bir nitelik olarak aralık, sesler arasındaki zamanlar olarak aralık, ritimdeki aralıklar... bu şekilde aralık hakkında örnekler çoğaltılabilir. Ulus Baker aralığı şu şekilde ele almıştır: “Aralık mefhumu: matematikte, fizikte, müzikte, sinema semiyotiğinde, siyasette ve felsefede, birbirinden zaman ve mekan içinde son derece uzak da olsalar, iki şeyin (sesin, imgenin, gerçekliğin, bireyin, düşüncenin) arasındaki yakınlık derecesini ölçen ölçüte aralık denir” (Baker, 2011:210).

Aralık bu haliyle İlker Yardımcı'nın heykellerindeki çelik levhaların yerini tayin eden bir karar anına denk düşmektedir. Her bir levha yerleştirildiği konumda diğer levhaların ve aralıkların varlığıyla içinde bulunduğu büyük formun yapısını belirlemekte. Bu durumda çelik levhalar kadar bu aralıklar da bu heykellerin formlarında malzeme olarak kullanılmıştır. Bunu yine müziğin yapısındaki aralıklı duruma benzetebiliriz. Aralığın fiziksel olarak varlığı belli bir noktanın referans alınmasını ve bu noktaya göre gelişecek bir hareketin imkanını ortaya çıkarır. Aralık birimler arasındaki yakınlığın ve parça bütün ilişkisinin düşünsel düzlemde ele alınmasını sağlar ve hareketi, bütün ve parça üzerine düşünülmesini mümkün kılar:

“Hareket aracılığı ile Bütün nesnelere bölünür ve nesnelere Bütün’de yeniden birleşirler: Aslında Bütün bu ikisi arasında değişir. Bir kümenin nesnelere veya parçalarını hareketsiz kesitler olarak kabul edebiliriz; ama hareket bu kesitler arasında kurulur ve nesnelere parçaları sürekli değişen bir Bütün’ün nesnelere görece değişimini tanımlar: Özellikle hareketin kendisi sürenin hareketli bir kesitidir.” (Deleuze 2001a:11).

Buradan hareketle süre, nesne, aralık, parça, bütün kavramlarının varlık ilkelerinin bir görünümü olarak İlker Yardımcı'nın bu heykelleri madde ve boşluk dokusuyla ince ince dokunmuş fikrinsel

formlardan ve maddesel bağlardan oluşmuştur. Sanatçının bu oluşumdaki tavrı da eserdeki dilimlenmiş birimlerde ortaya çıkıyor. Bu durumu Haşlakoğlu şu şekilde tespit etmektedir:

“Heykellerini oluşturan temel biçimsel eleman olan dilimlenmiş birimlerin izleyicisinde yarattığı ayırt edici bir ‘kinestetik’ etkide ortaya koyuyor. ‘kinestetik’ esasen bir görüngübilim (Fenomenoloji) terimi ve ‘devingen algı’ anlamına geliyor. Husserl bu ismi, algıya her zaman fiziksel anlamda bedensel bir devinimin eşlik ettiğini ve bunun da nesnenin görünüşünü farklı bakış açılarına göre değiştirdiği olgusunu saptamak amacıyla koyuyor. İlker Yardımcı’nın biçimsel kurgu ve tasarım titizliğini sanatsal yaratıcılığıyla bir araya getiren en etkileyici yönlerden biri; izleyicinin heykelinin etrafında dönerek kinestetik duyum yoluyla edindiği bakış açılarının sadece farklı değil tümüyle başka bir boyuta açılması”, (Haşlakoğlu, 2015:12).

Burada söz konusu olan, tekrar eden aralıkların arasından algılanan gerçek dünyaya dair imgelerin, izleyen hareket etmesiyle yönlere göre değişen yapısı aracılığıyla izleyiciyi heykelin hareket ettiği simülasyonuna sokmakta ve heykelin kendisi de kinestetik bir eyleme dönüşmektedir. Sinemanın kayıt pratiğinde olduğu gibi yukarıda söz konusu edilen aralıktaki yaşantıları, görüntüleri, kaosu ancak insan gözünün açılıp kapanması ve yine izleyen yana, ileriye, geriye belli hızla hareketine bağlı olarak hareket ediyormuş izlenimi yaratma sürecine benzetilebilir bu durum. Çünkü burada söz konusu olan maddi, biyolojik zaman değildir. Bergson’a göre zamansal kesitler mekânsaldır. Bu kesitler birbirine yakın da olsalar birinden diğerine elinizden kaçan sıçramalardır. O’nun zaman ya da süre olarak tanımladığı şey bir kesitten, bir durumdan başka bir duruma geçmektir. Yani yaşanmış bir geçiştir. Süre ise iki kesit arasında olup bitendir. Zaman bir birikim olarak, geleceğin asla geçmişin bir benzeri olamayacağı be bilinçli bir varlık için var olmak değişmek ise burada da her adımda, her sıçrama arasında yeni bir birikim ortaya çıkar (Bergson, 1998:306). O’na göre sadece soyut zaman ve mekân ayrı parçalara önce ve sonralara ayrılabilir. Bergson şöyle devam eder “Sanatçı için...zaman sadece bir süs değildir. İçeriği değiştirilmeksizin uzatılacak ya da kısaltılacak bir aralık değildir” (Bergson, 1998:369-370).

Zamansallığın dışında diğer bir fiziksel durum açısından bakıldığında heykellerdeki boşluklu yapılar sanatçının kurduğu bir hafiflik durumu olarak görülebilir. Bu hafiflik doğrudan maddesel olarak ağır olmama durumudur (Yılmaz, 2019:55). Masif bir demir kütle şeklinde olsaydı bu heykellerin ağırlığı gerçekten çok fazla olurdu. Ancak aralıklı yapı tercihiyle kullanılan boşluk sayesinde bu durum alternatif bir türün ortaya çıkışını sağlamıştır.



Görsel 4: İlker Yardımcı, Şiirsel Döngü, “Poetic Circle”, 600x600x600 cm. 2019, Minqin, Çin.



Görsel 5: İlker Yardımcı, Mistik İleti, Mystical Message, 350x350x350 cm. 2019, Hengshui, Çin

Bu metal heykellerde görülen boşlukların yapısı heykellerin hafifleşmesini sağlamaktadır. Bu boşluk meselesine bakıldığında iki yönlü bir boşluk tasavvuru görülmektedir. İlki neredeyse karakteristik bir şekilde İlker Yardımcı'nın birçok heykelinde görülen çelik plakalar arasında bulunan boşluklardır bunlar. Bütün formun her tarafını kaplayan, bütün bu formları oluşturan bir öge olarak kullanmıştır sanatçı boşluğu. Boşluğun kendisi bir malzeme olarak kullanıldığı anda metal ile ilginç bir zıtlığın oluşturulduğu fark edilecektir. Boşluğun bu heykellerdeki ikinci varoluşu ise zaman ve mekân ile kurulacak ilişkide yer almaktadır. Bu durumda boşluğun zaman ve mekân ile ilişkisi ele alınmalıdır.

Evrendeki bütün oluşumlar, değişimler, gelişimler, zaman ve mekân çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu tespit en azından insan varoluşunun perspektifinin kanıtı gibidir. İnsanın algısında zaman ve mekân boşluğun olanağında yer almaktadır. Burada ele alındığı biçimiyle boşluk, varlığın zıt kutbunda olduğundan zaman ve mekân varlığın iki temeli olarak görülebilir. Mekân, nesnelerin varoluş ve açıklanmalarının ön koşulu olarak düşünülmektedir. Mekân, zamanla birlikte ontolojik ve epistemolojik bir değer taşımaktadır. Bilindiği gibi klasik fizik biliminde Newton'un mekân, zaman ve hareket anlayışı öne çıkmıştır. Yine aynı kuşağın bilim insanı ve filozofu Gottfried Wilhelm Leibniz'in mekân ve zamanı metafizik ve teolojik açıdan ele alış biçimi de Newton'a karşı bir duruş içermektedir. Leibniz'e göre zamanın kendisi bir varlık olamaz. Zaman, nesnelerin art arda gelişlerinin sistematik bir düzen formudur ve art arda gelişen olayların ardında mutlak gerçek aramaya gerek yoktur. Çünkü evrenin içinde maddelerin birlikte var olduğu ve bu maddelerin ilişkilerinin, kurallarının dikkate alınmasıyla, uzam dediğimiz alanların algılanışının yeterli olacağı düşünülmektedir. Mekân sadece sınırları olan, tasarlanmış bir boşluk değil, görsel ve sembolik boyutları da olan; yaşanan ve deneyimlenen üç boyutlu bir olgudur.

L.M. Roth mekânı üç şekilde ele alır, bunların birincisi sınır ve hacimden teşekkül fiziki mekândır. Diğerleri ise görünenin en uç noktasına uzanan algısal mekândır. Üçüncü olarak bellekte yer eden kavramsal mekânı ele alır. Diğer yandan Schulz da mekânı daha detaylı biçimde "pragmatik, algısal, kavramsal, soyut ve varoluşsal mekân" şeklinde ayrıştırmaktadır.

"Bu tanım benzerliklerinden yola çıkarak mekânı sınıflandırmada en önemli aracın zaman kavramı olduğu görülür. Fiziksel olarak görülen mekânın deneyimsel ya da varoluşsal mekâna dönüşmesini sağlayan tüm şartlar zaman bağlamında gerçekleşir. Mekânın fiziksel sınırlarını yitirip, kimlik kazanması ve zihinde bir imaja dönüşmesi o mekânda zaman geçirmekle, farklı zamanlarda o mekânda deneyimler

elde etmekle ilişkilidir. Bu nedenle mekânı tanımlayabilmek ve anlayabilmek için zaman kavramını okuyabilmek gerekir (Erdoğan, Yıldız, 2018:3)”

Mekânın kavramlaşma sürecinde yer ve mekân ilişkisi, ortaklık ve farklılıklar bağlamında özellikle mimarlık alanında düşünceler üretilmesine zemin hazırlamıştır. Yer ve mekân ilişkisindeki pratikleri inceleyen Michael de Certeau (1984)’a göre mekân eylemler tarafından üretilirken, yer, üzerinde eylemlerin meydana geldiği boş bir sistemdir. Heidegger ise aradaki farka dair şöyle bir çıkarımda bulunur

“Mekân doğrusal yönelmelerin, ölçülebilir, hesaplanabilir boyutlarını içerir. Mekânın tözü bu boşluk içinde yer alan uzantıdır. Yer kavramı ise, ait olma duygusunu bilinç durumuna getiren pratik bilgilerle mekânı anlama-kendi dışına çıkararak gerçekliğini anlama-modunu yansıtır. Yer kavramında geometri ve diğer rasyonalize edilen şeylerden önce mekân gelir veya kasılır; uzar veya kısılır” (Erdoğan ve Yıldız, 2018).

Post modern süreçte zaman-mekân etkileşimine iki varsayım hakim olmuştur. Birincisi her iki kavramın da tekil ele alınabileceği soyut kavramlar olduğu; ikincisi varsayım ise tekil olarak alınsalar bile mekân niceliksel, zaman ise nitelikselidir. İnsan zihninde oluşan algı verileri, fiziki mekân oluşturmak için yeterlidir; zaman boyutu mekâna dahil olduğunda ise mekân birden çok katmanlı olan ve deneyimlenen bir mekâna dönüşür. Çünkü zaman mekân ve hareket kavramlarını içinde bulundurmakta ve mekândaki değişimler ve hareketlerle algılanabilmektedir.

Bu bilgilerle mekânın fiziki yapısı ve düşünce dünyasındaki etkileri bilim ve felsefe yönüyle irdelenmiştir. Bu bilgilerden hareketle İlker Yardımcı’nın heykelleri aracılığıyla mekân ile kurduğu ilişkilere bakıldığında bir fiziki mekânın bir düşünsel platforma dönüşme macerası görülebilecektir. Aşağıdaki görselde yer alan heykel, büyük bir boşluğu içeren bir dış mekânda yerleştirilmiş, tamamen kamusal alanda, bulunduğu mekâna özgünlük katacak bir noktada yer almaktadır. İnsanların o mekânda dolaştıkları, hatta heykellerin üzerine çıktıkları görülmektedir. İnsanlar heykelin boşluklu yapısına dahil olmuş, aralıklardan görünmekte, mekâna karıştıkları gibi heykelin varlığına dahil olmuşlardır. Bu durumda mekânın bir uzantısı gibi yerleşmiş olan bu heykel, mekân ile sınırların ortaya konulduğu bir noktayı da belirlemiştir.

Bilimde ve sanatta mekân, zaman, nesne vb. kavramlar her döneme göre tartışılırken “boşluk” kavramı diğer kavramlardan ayrı tutulmayarak her birinin varlık gösterebilmesi için gerekli olduğundan tüm savlarda yer almıştır. İlk çağ felsefesinde, içinde hiçbir nesnenin bulunmadığı mekân olarak metafiziksel bir yaklaşımda tanımlanan boşluk; İslam filozoflarının görüşlerine de yansımıştır. İslam düşünürlerine göre “boşluk” mekân, zaman ve hareket gibi kavramlarla ilişkisi

üzerinden düşünülmesinin doğru olacağı, evrenin sınırlı bir mekân olarak düşünülmesinin ötesinde boşluğun ve doluluğun olup olmadığının tartışılması gerekliliğidir.

20. Yüzyıla kadar sanatta “boşluk” kavramı nesneyi sarmalayan bir şey olmanın ötesine geçememiştir. Boşluğun da herhangi bir varlık yani nesne kadar önemli bir eleman olduğu düşüncesi kübizmin öncülüğünde başlamıştır. Buna göre 20. yy. sanatçısı evrenin görünen bölümleriyle değil; görünenlerin arkasında var olanlar ile de yeni ilişkiler oluştururken; zaman, mekân, boşluk, denge ve uzay gibi kavramlar üzerinden yeni bir gerçeklik yaratma yoluna gitmiştir. Çünkü varlığın gerçekliğini boşluğun algısı güçlendirmektedir. Hegel, diyalektiği tanımlarken varlığı tanımlayabilmenin yolunun evrendeki karşıtlıkları kullanarak akıl yürütme yoluyla olabileceğini savlar. Hegel, gerçekliğin bir tür neden sonuç ilişkisi içerisinde bulunduğunu ve bunun ancak diyalektikle çözümlenebileceğini söyler (Hegel, akt. Cevizci, 2010:757).

Sanat alanında çok derinden gelen bir farkındalık, “heykel”in bilindik kaidelerinden inışı, zaman, mekân, boşluk, form gibi kavramların ve malzeme anlamındaki yeniliklerin ortaya çıkması ile oluşmuştur. Heykel, eski bilindik mekânlardan, kabul gördüğü noktalardan dışarıya, araziye çıkmış, kısaca yeni bölgelerde tüm somutluğuyla yer almaya başlamıştır. Çağdaş heykel konstrüktivizm, minimalizm ve land art (arazi sanatı) gibi temel oluşumları, form ve mekân yaklaşımları bakımından kaidesizliğe bağlı bir heykel kavramına evrilmiştir. Hareketin dahil olduğu heykeller, televizyon, saat, motor gibi kendi kapalı devre sistemlerine sahip nesnelere dahil olduğu heykeller, silikon, pvc, plastik gibi malzemelerle üretilen aşırı gerçekçi ve alternatif gerçekçi heykeller, tamamen bilgisayar ortamında görülebilen projeksiyonda var olan heykeller ve bilgisayar programlarıyla oluşturulup üç boyutlu yazıcılarla üretilen heykeller günümüzdeki heykel sanatı evrenini oluşturmaktadır. Bu heykel türlerini saymak bile bize yaklaşık yüz yıl önceki fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmasının bir devamını hatırlatmaktadır. Bu durum Walter Benjamin’in makalesinde ele aldığı şekliyle buraya not düşülmelidir. Benjamin, “Tekniğin olanaklarıyla üretilbildiği çağda sanat yapıtı” adlı makalesinde büyük bir düşünsel alan açmıştır. Bu alandan yaklaşıldığında bugünün teknik olanaklarıyla üretilen heykeller olarak İlker Yardımcı’nın heykelleri de günümüz heykel evreninin bir ögesi olarak ele alınabilmektedir. Araştırmanın konusuna temel olan sanatın heykel disiplini, gerek malzeme ve teknik, gerekse kültür ve yaşam biçimleri bağlamında kitle ile olan ilişkisinde dönemlere göre çok sayıda farklılık ve yeniliği beraberinde getirmiştir. Örneğin geçmiş dönemlerde simgesel, büyüsel ve estetik olan heykel, sanatın diğer disiplinlerinde de olduğu gibi gerçeği açıkça göstermek yerine izleyeni düşündürmesi, izleyenin bilgisini kullanabilmesini ve kendi yaşamına alabilmesini amaçlar

olmuştur. Heykel sanatçıları günümüzde geleneksel anlayıştan uzak, kendine özgü biçim, malzeme ve tekniklerle, endüstriyel yeni dünyanın verilerinden faydalanarak bulunduğu çevrede sosyal rolü olan bir konuma gelmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde plastik sanatlarda, heykel disiplininde hızlı bir ivme alan değişimler, yenilikler, görsel etkilerin gerçek algılama ve görsel yanılığının birbirine karıştığı bir dönemdir. Burada önemli olan heykelin temel zorunluluğu olan mekâna farklı boyutlarda egemen olacak bir kütleyi yerleştirmek olmadığı gerçeğinden bakıldığında: bu heykeller ve yarattıkları durumlar klasik anlamlarından ve alışıldık malzemelerden uzak metal konstrüksiyonlarla oluşturulmuş bir yapıyla mekânın yeniden biçimlenmesi temel alınmış; çevresiyle farklı ilişkiler kuran ve toplumsal olanlarla ilişkili olduğunu anlatan bir ifade biçimi olmasıdır. Kısaca mekân tüm nesnelere gibi bu heykellerin var oluşlarıyla şekillenmektedir. Burada Merleau-Ponty’nin “mekân varoluşsaldır, varoluş ise mekânsaldır” savını hatırlamak yerinde olacaktır. Çünkü mekânın varlığını doğrulayan şeylerden birisi de sanat eseridir. Sanat eserinin şimdi-burada olması mekânın kendisini anlamlı kılmaktadır. Ancak mekân heykel olmadan da mekândır. Mekânın varoluşsallığı heykelin özne ve öznenin kendisiyle kurduğu ilişki yolu ile gerçekleşen bir canlanmadır. Bu nedenle İlker Yardımcı, insan, toplum, dünya gibi bilindik doğal elementler ilişkisini sorgulayan, sanat nesnesi olma dışında işlevselliği olmayan, düşündüren, minimize, anlatımcılıktan uzak heykelleriyle tanınmaktadır.

Sonuç

Bir nesnenin görüntüsünde var olan sınır, sonsuzluğun doğasını bize anlatan bir olgudur. Bu durumda sonsuzluk sınırlandırıldığında bile sonsuzdur; çünkü bir bilgi meselesi olarak, sınır bir bitiş değil, sonsuz olan şeyin sınırına ait bir bilgidir. Kısaca sonlu/sonsuz ilişkisinde geometriye göre sınırın doğasına sahip başka bir olgu olmayışıdır. Nokta ve çizgi geometrik biçimlerin sınırıdır. İlkinde sonsuz olduğu düşünülen bütünün ardışık elemanları, daha önce de var olan başka bir bütünün elemanlarıyken; ikinci aşamada ise sonlu kısmi bütünlüğün dışında aranır. Birisi sonsuza bölme iken diğeri sonsuza toplama. Yardımcı bu zihinsel bölme ve sonsuza toplama işlemini tasarımlarında, ardışık aralıklarda, her bir aralığın sonsuz sayıda çoğalarak küreyi oluşturma kurgusunu gerçekleştirmektedir. Sonuçta bu sınır, sınırlanandan aşkın olmaktadır. İzleyen ilk başta algıladığı zihinsel imge daha sonra parçalara bölünerek çoğalan ardıl parçaların oluşturduğu parçalı imgeye dönüşmektedir. Bununla birlikte kendi içlerinde oran-orantı ilkesine bağlı oluşturulmuş bu parçalar zaman zaman simetrik. Bu da yine mekâna dayalı doğada var olan (hayvanlarda, bitkilerde...) simetrik düzeni hatırlatan bir biçimdir. Formel bir

organizasyona bağılı bir çizgisellikte kurgulanmış bu heykeller uzaktan bakıldığında okunamayan kara delikler, üst üste, iç içe, yan yana geçen bir enformasyon durumunu içermektedir. Söz konusu heykellere yine uzaktan bakıldığında tek bir yüzey gibi algılanan, yaklaştıkça dünyanın tüm geçmişini ve geleceğini, oluşturulmuş aralıklar ve boşluklardaki görüntüler yoluyla düşündüren tek bir kütle olmaktadır. Bu kütleli oluşturulan ardıl zaman aralıkları, o da görülen gerçek dünya, bu zamanın donduğu film kareleri gibidir.

İlker Yardımcı'nın heykellerinde sıklıkla gördüğümüz söz konusu aralıklar metal malzemelerle belli bir geometrik dizinlerdir. Öncesinde belli matematik ölççeklerine göre büyük metal levhaları eşit parçalara ve art arda, yan yana gelişleriyle kurgulayarak mekânı da heykele dâhil eder. Boşlukta kütleli başarılı bir anlatımını sağlayan sanatçı bu metal plakaları birbirine eşit mesafede yine metal vidalarla birleştirmektedir. Tüm heykellerinde sanatçı bu metal plakaların boşluğu enine ve dikey hareketlerle uzantılarını yukarıya yükselen kıvrılarak küreyi oluşturan bir çizgiymiş gibi "havadar" heykellere dönüştürmekte. Bu küre biçimleri uzay cisimlerini akla getirmektedir. Sanatçı belli ki mekân ile ilişkisini genellikle her anlamda sorguladığı dünya formu ile kurmaktadır. Evrenselliği, yani dünyayı yakaladığı temel biçimsel ve kinestetik olan öge küre; ancak bu küreyi metal birimlere oluşturmakla izleyende devingen algılar yaratmakta. Sanatçının 2015 Yılında gerçekleştirdiği Orada Olmak adlı sergisinde Oğuz Haşlakoğlu'nun yazmış olduğu "Gerçeği Düşleyen Kinestetik" başlıklı katalog yazısında şunlar ifade edilmektedir:

"İlker yardımcı metal malzemeyle kurduğu bağın derinliği, onu dilimlenmiş birimlerin yapısal dinamizmi içinde oluşan oval ritmik formlarda adeta yekpare akan bir an gibi ortaya koyarken gösteriyor... Aynı heykelin, belli bir açıdan, dilimli birimlerin arka arkaya oluşturduğu katı ve hacimli görünüşü, diğer bir açıdan tümüyle sanki boşlukta yüzen 'bir anlık' bir belirleme (manifestation) haline gelebiliyor. İzleyicisini düşünsel boyut ve ruhsal tecrübeye taşıyan bu anlık 'kinestetik' kabiliyetin İlker Yardımcı heykellerinin bir tür alamet-i farikası olduğu söylenebilir. Bu sayede İlker Yardımcı bizi sanatın 'hayalleri süsleyen' değil, aslında 'gerçeği düşleyen' bir etkinlik olduğuna ikna ediyor" (Haşlakoğlu, 2015:12).

İlker Yardımcı, heykellerine kattığı bilimsel nüveler ve yapıtlarındaki matematiksel, geometrik öğeler aracılığı ile yaşadığımız dünyanın devinen kavramsal ikizlerini oluşturmaktadır. Sanatçı, sanatta karşıt kavramların diyalektik ilişkisinin bir versiyonunu oluşturmakta ve boşluk/var olmayan, doluluk/boşluk ya da doluluk/varlık gibi temel kavramları ortaya koyduğu formlarla izleyiciye yeniden sorgulatmaktadır. Sanatçının eserlerinde bilinçli olarak oluşturulmuş boşluklar

varlık- yokluk ve boşluk doluluk bilgisinin kurulmasını mümkün kılmaktadır. Bu noktada sanatçı eserlerinde izleyiciyi bir yeni basamağa davet ediyor. Bu da fenomenler aracılığı ile eserlerin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Boşluk ve varlık kavramları bu eserlerde bir tür eş anlamlılık kazanmaktadır. Zaman kavramını içeren bu eş anlamlılık aynı zamanda var oluşun simetrik bir görünümünü içermektedir. Zaman aralıkları adeta heykellerdeki boşluklardan görünmekte, akan anlık yaşantılar heykelin geriye kalan biçiminin de farklı boyutlarda algılanmasına neden olmaktadır. Üstelik bu durumun bilinçli sürekliliği bizi anlık yaşantılarımızı sorgulamaya iten ürkütücü bir izlek oluşturmaktadır. Akademisyen, sanatçı İlker Yardımcı'nın müzik ile ilgilenmesinin etkileriyle tüm tasarımlarında birlik, uyum, ritim, tartım, aralık gibi unsurları çok boyutlu bir şekilde kullandığı vurgulanmalıdır. Kişisel yaşantısında üzerinde önemle durduğu “iletişim” konusunu heykelleriyle olduğu kadar müzik aracılığıyla da ifade etme yolunu seçmiştir. Sanatçı, son on yıldır özellikle büyük boyutlu açık alan heykelleri üretmektedir. Bu şekilde de yapıtları aracılığıyla izleyen toplumun fiziki ve duygu- düşünsel varlığına olumlu değişimler kazandırmaktadır. Mekânsal imgeler şeklinde tasarladığı bu heykellerle daha estetik ve yaşanabilir çevreler yaratma çabasındadır

Kaynakça

- AKDENİZ, F., (2007), Pisagor (Pythagoras) ve Pisagorculuk Felsefesi, Türkoloji Dergisi, 2007, Ç.Ü.
- ALİOĞLU, N., (2010), Sanat ve Bilim İlişkisi, Folklor/Edebiyat, Cilt 16, Sayı:62, 2010, CIU/CYPRUS International Üniversitesi/KIBRIS
- BAKER, U., (2011) Beyin Ekran (Der: Ege Berensel), Birikim Yayınları, İstanbul
- BERGSON H., (1998) “Creative Evoluation”, Arthur Mitchell (çev.) Dover Pub., Inc, New York, 1998
- BEYOĞLU, A., “Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi”, Y.Y.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:XII, Sayı:1, s:360-382, 2016
- BOURRIAUD, N., (2005), İlişkisel Estetik, Çev: Saadet Özen, BağlamYayınları: İSTANBUL
- CEVİZCİ Ahmet, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yay. 8. Baskı, 2013, İSTANBUL
- DELEUZE, G., 2009, Issız Ada ve Diğer Metinler, Çev: Ali Akay, Bağlam Yayınları -İstanbul
- DELEUZE G., (2001) “Cinema 1: The Movement Image, Hugh Tomlison and Barbara Habberjam (Çev.) University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001

- EKİCİ A., Bilim ve Sanat: Aklın Halleri, Sanat Dünyamız, Sayı:60. S. 184-190, İSTANBUL, 2004
- ERDOĞAN E., YIDIZ Z., “Zaman ve Mekan Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişki”, METU JFA, 2018/1, (35:1) 1-25
- HARDY G.H., A Mathematician’s Apology, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Pro-Mat Basım Yay. A.Ş., 1999
- HARDY, G.H: (2001), Bir Matematikçinin Savunması, Çev: Nermin Arık, TUBİTAK Yayınları
- HAŞLAKOĞLU O., “Gerçeği Düşleyen Kinestetik”, Sergi Katalog, 2015 Yılı Bozlu Sanat Ve Yayıncılık. S. 12.
- KUZU, DAĞTEKİN, BOZAN, Geometrinin Resim Sanatına Yansımaları, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt.10, Sayı:49, 2017
- MAGEE, BRYAN, 2001, Büyük Filozoflar: Platondan Wittgenstein’e Batı Felsefesi, Çev: Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları
- MAGEE, BRYAN, 1990, Karl Popper’in Bilim Felsefesi ve Siyaset Kuramı, Çev: Mete Tunçay, Remzi Kitabevi: İstanbul
- NESİN,A. (2012), Matematik ve Doğa, Nesin Yayınları, İstanbul
- PANOFSKY, E., Bir Sanat Kuramcısı Olarak Dürer, (Çeviren) Efe ÇAKMAK, Sanat Dünyamız, Sayı 60, s. 138-149, Yapı ve Kredi Yay., İSTANBUL
- POIRIER, H. (2007). Picasso- Einstein: Çağdaş Devrim Sürecinde İki İsim, *Artist dergisi*,(Çev. Kaya Özsezgin) s. 25-27 Kasım, 2007.
- SATIR, I. (tarihsiz), Müzik Ders Notları
- SHINER,L., (2010), Sanatın İcadı, Çev: İsmail Türkmen, Ayrın Y. :İstanbul
- YARDIMCI, İ., Sanat Üzerine Konuşmalar, Yüz yüze Görüşme, Mart, 2020.
- YILMAZ, B., (2019), *Ağırlık ve Hafiflik Bağlamında Çağdaş Sanata Bir Bakış*, Güzel Sanatlar alanında Araştırma Makaleleri, Gece Kitabevi:Ankara

İnternet Kaynakça

- GÜZEL, Erhan, 2019,4. Boyut, Kübizm, Zaman ve Matematik, <https://www.matematiksel.org/4-boyut-kubizm-zaman-ve-matematik/> (Erişim Tarihi: 12.04.2020)
- J.J. O’CONNOR ve E.F. ROBERTSON, (2006), Pythagoras of Samos, <http://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Pythagoras.html> (Erişim Tarihi: 13.04.2020)

KARAÇAY, T. (2008), <http://www.baskent.edu.tr/~tkaracay/etudio/agora/sanat/estetik.htm>

(Erişim Tarihi: 14.04.2020)

ONUR, F., (2017), Geçmişten günümüze sütun başlıkları, <http://arkeopolis.com/gecristen-gunumuze-sutun-basliklari-dor-ion-korinth/> (Erişim Tarihi: 15.04.2020)

Görsel Kaynakça

Tars (InterstellarFilminde yer alan Robot):

<https://3dwarehouse.sketchup.com/model/u0e8d4dd5-3352-4382-b5654039e3bda725/TARS-Interstellar> (Erişim Tarihi: 18.04.2020)

NOT: İlker Yardımcı'nın eserleri, sanatçının izniyle kullanılmıştır.