

“ TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE HEYKEL FORMU ”

Yard. Doç. Nesrin KARACAN *

ÖZET

Heykel, Arkaik dönemde kazandığı klasik yapısını 20.yüzyılın başına kadar değiştirmeden tekrarlamıştır. Heykel sanatında yapısal bir değişim süreci 20. yüzyılın başından itibaren başlamıştır. Heykel sanatındaki yeni yapılanma 1950-60 yıllarından sonra hem resim sanatında, enstalasyon, asamblaj gibi yönelimlerin hem de disiplinlerarası ilgilerin odak noktası olmuştur. Bugün üç boyut kazanmış hazır nesne, buluntu nesne, asamblaj gibi uygulamalar, Minimal Sanat, Arazi Sanatı gibi hareketler, heykel kavramını öne çıkaran pratiklerdir. Bu çalışmada heykelin en temel yapısında bulunan üç boyut, mekân, hacim gibi kavramların hem heykel sanatının kendi yapısındaki yeri hem de günümüzdeki heykelsi yapılara etkileri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, mekân, üç boyut, resim, heykelsi nesne.

ABSTRACT

Sculpture has repeated its classical structure gained during Archaic period until beginning of 20th century without changing. A structural changing process within sculpture art has begun since the beginning of the 20th century. The structure in the art of sculpture has become focus point both in trends such as art of painting, installation, assamblage and interdisciplinary interests after 1950s and 1960s. Three dimensional applications such as ready-made, found object, assamblage, and movements such as Minimal Art, Land Art are the practices pushing the sculpture notion up to the front today. Effects of concepts such as three dimension, space, volume, which exist in the most basic sculptural structure, will be examined in both in the place of the form of sculpture art itself, and also their effects to the sculptural structures today.

Keywords: Sculpture, space, three-dimension, painting, sculptural objects

*Mersin Üniversitesi G.S.F. Heykel Bölümü, Çiftlikköy Kampüsü, Mersin/TÜRKİYE

GİRİŞ

Heykel Formu ve Günümüzdeki Heykelsi Nesnelere

Primitif, Arkaik, Klasik, Modernizm gibi büyük üslup ve hareketlerdeki kaide, hacim, anıt, mekân gibi heykelle dair ve geleneksel yapısında mutlak sayılan kavramların karşılıkları olan form anlayışlarıyla, günümüzdeki karşılıkları arasında farklı özellikler görülmektedir. Bu farklılıklar; heykelin inanç sistemli toplumlardaki sembolik varlık nedenlerine bağlı olarak geliştirdiği yapıyla, bu nedenlerin 20. yüzyılda geçerliliklerini yitirmesiyle arkaik ve klasik dönemlerde sahip olduğu kaideli kütleli formunun değişimidir. 20. yüzyılın başından itibaren heykelle bu klasik yapı bozulmuş kaidesiz, geleneksel konumları dışında mekâna doğrudan açılan, hareketten, malzeme anlayışına kadar asli değerlerini değiştiren bir açılım sergilenmiştir. Heykelin en arkaik örneğinde bile görülen hacim ve mekân sanatı olma özellikleri 20. yüzyılın enstalasyon, ready-made, asamblaj gibi disiplinlerarası yapıların sergilendiği uygulamalarında da başlıca göze çarpan özellikler olmuştur. Bu çerçevede heykel sanatının tarihsel süreç içinde hacim, madde ve mekân özelliklerini başta resim olmak üzere diğer sanatlarla olan ilişkileri ışığı altında inceleyip günümüz sanatının heykelsi özellikler sergileyen üretimlerine heykelin yapı olarak etkileri ele alınacaktır. Buradaki amaç sanat tarihinin detaylarına girmek ya da arkeolojik bir köken kazısı yapmak değil, heykelin formlarına ulaşarak hem geçmişinde hem de günümüzdeki diğer sanat alanlarına kendi yapısından gelen etkilerini ve kendi değişim sürecini açığa çıkarmaktır. Modernizme kadar heykelin kaideli kütleli yapısının değiştirmedini söylemek sanat tarih ya da arkeolojinin güncel ilgilerinden uzak olan yanları adına subjectif ya da monist bir bakış açısı gibi görünse de heykelin çağdaş ilgileri adına önem taşımaktadır.

Toplumların sahip olduğu dini inanç sistemleri, siyasi ve sosyal özellikleri, dönemin felsefi yapıları, teknolojik birikimi gibi etkiler, heykelin oluşum şartlarını, belli dönemlerde ne olup olmadığını ve formlarını de belirleyen etkenler olmuştur. Heykel, 20. yüzyıla kadar kaide üzerinde, kütleli, genellikle dik yükselen, taş, ahşap gibi maddelerden yontulan ya da döküm yapılan ve yine genellikle figürün hâkimiyetinde sembolik, diriltici bir plastiktir. Heykel, sanat dışı olan pek çok insanda kaide üstündeki kütleli formu ve onun neredeyse resmi karşılığı olan anıt formuyla karşılık bulur. Bunun yanında plastik öneminden çok konularıyla öne çıkan süslemeci, ülkesine göre temsil ettiği şey değişen ama temelinde şaşmayan bir şekilde bu form ve sembolleşen değeri ile akla gelir. Heykel sanatı genel olarak sanat dallarının tümünde olduğu gibi, modernizme kadar din tarihine dayalı bir form anlayışı sergilemiştir, dirilticiliği de buradan kaynaklanır. Heykel dini sembollerin taşıyıcılığı ve kendi var oluşundan çok din düşüncesini hissettirmek ve dini bir şeyi işaret etmek gibi bir görev üstlenmiş, yapım esasları ve geleneği de dini sembollerin yaymacı form anlayışı gibi, kendini tekrarlayan başka bir şey olmuştur. Bu dönemlerde heykelin estetik ve plastik tüm kaygıları dini sembollerin idealize edilmesine hizmet etmiştir. Heykel dini temsillerin taşıyıcısı olmak yanında akıp giden yaşamdan uzak ve geçmişe geleceğe aktaran bir nesne olmuş, yücelik ve ölümsüzlüğün biçildiği aşkın ve ideal olanın karşılığı kavramlarda kendini bulmuştur. Bu nedenle de form anlayışında kaide ve kütle gibi değişmez kalıplar edinip, modernizme kadar da bu kalıpların etrafında beliren bir üretimle kendini tekrarlamıştır.

Laiklik, dünya genelinde yayılan bir kavrayış olup, din ve devlet işleri birbirinden ayrılıp, demokratik bir yaşam düzenine geçildiğinde heykel sanatı da arkaik, primitif ya da klasik dönemlerde üstlendiği dinsel sembolik değerinden sıyrılmıştır. Bu üslup ve dönemlerde dine dayalı işlev heykelin üretim nedeni olmuş ve mimari nasıl din çevresinde biçimleniyorsa heykel de bu döngünün çoğu zaman bir tamamlayıcısı olarak, inanç sisteminin toplayıcısı olan mimariyle koşut bir yaşamaya sahip olmuştur. Din etrafında biçimlenmek, aynı dönemlerde sanat dallarının hepsinin genel yapı ve tarihinde ortak bir yaşayıştır. Heykel, dini ya da toplumsal sembollerin kalıcılığını, somut ve nesnel bir biçimde ortaya koyabilen bir sanat dalı olduğu için tercih edilmiştir. Aynı nedenlerden yani somut fiziki gerçeklik ve kalıcılık özelliklerinden dolayı etkilerinden korkulan, yasaklı bir nesne de olmuştur.

Heykel sanatının 20. yüzyıldan itibaren sivilleşmesi ve serbest bir dille kendi problemleri üzerine eğilip, üretiminde artış görülmesinin nedeni de rastlantı değil, din düşüncesinin yönetim ve sosyal yaşamın düzenleyiciliğinden elini çektiği bir dönem olmasıdır. Heykel formundaki değişiminin ardındaki diğer bir neden de soyut sanatla birlikte doğa ve figürün sanatın başlıca konusu olmaktan çıkmasıyla başlayıp, sanatın tümünde görülen bir yeniden yapılanma sürecine paralel 1960'lı yıllarla birlikte sanatın disiplinlerarası bir özellik göstermesi ve bu etkiden heykelin de beslenmesidir.

Dinin bağlayıcılığı ve toplumsal bir plastik olarak kullanılması gibi nedenlerle 20. yüzyıla kadar heykelin genel formu klasik öğretilerine dayanan bir aynılık sergilemiştir. Dönemden döneme farklılık gösteren biçimsel değişimler, çoğunlukla doğanın optik çözümlemesini esas alan ve estetik odaklı bir noktaya oturtulmuş, kaide üstündeki kütleli yapının yüzeyinde aranmıştır. Bunun dışında mekân, konum, malzeme gibi heykelin asli değerlerinde 20. yüzyılda olduğu gibi yapısal değişimler sergilenmemiştir ve 20. yüzyıla kadar kaide ve kütle ilişkisi heykeli tanımlayan ve neredeyse resmi formu olmuş bir yapıdır. Arkaik ve Klasik üslubun ardından Rodin ve çağdaşlarında modernleşmenin kıpırtıları görülse de form anlayışları kitleleri etkileyen değişimler sergilemediği gibi, antikite hayranlığına bağlı bir romantizmin izlerini taşırlar. Her ne kadar Rodin'le heykelde yapısal bir değişimin göstergesi olarak kaide yüksekliğini kaybetmiş, heykel makul sayılan bir zemine inmiş olsa da bu dönem sanatçıları Kübizm sonrasında olduğu gibi köklü ve yapısal değişimler ortaya koyamamışlardır.

Kübizmle, Picasso'yla demek belki daha doğru olacağı üzere; heykel primitivizmin eklektik ilgileriyle formundan çok dil anlayışı adına değişim sergilemiştir. Yine Picasso'nun gita heykellerinde olduğu gibi hazır ve atık nesne kullanımı heykelin yapım geleneğinde aşama kaydeden keşifler olmak yanında, kübizmin genel olarak yargılandığı gibi doğa ile bağlarını kesemeyen heykellerdir. Malzeme ve tavır farklılık gösterse de bu farklı ele alışla birlikte yine tanımlanıp, açığa çıkarılan bir nesne söz konusudur. Yapısal anlamda resim sanatı adına Kübizm devrim olarak değerlendirilse de, heykel için asıl referans noktası olmaktan uzaktır. Picasso'nun hazır nesne kullanımı ve asamblaj teknikleri malzeme ve teknik bağlamda kendinden önceki heykellerle kıyaslanınca çok önemli deneyimlerdir ve heykelin ele alınışında ciddi fark yaratır. Ancak Kübizm malzeme anlayışına gelen yenilik dışında, heykel için yapısal değişim anlamında

1914’lerde Konstrüktivizm kadar etkili ve köklü bir dönüm noktası değildir. Asamblajların etkileri Konstrüktivistlerden özellikle Tatlin için daha önemlidir. Picasso’nun bu deneyimlerini daha ileri noktalara taşıyan öncü hareket olarak heykelde yapısal değişimin gerçek adresi; konstrüktivizmdir. Heykel, doğasına ve madde esaslarına çok uygun olduğu halde endüstri ile gecenin buluşmasını konstrüktivizmle gerçekleştirmiştir ve geleneğinde yer alan taş, metal ve ahşap gibi malzeme ve teknikleri değiştirmiştir. Tatlin, Gabo, Pevsner gibi sanatçıların öncülüğünü yaptıkları konstrüktivizmle heykel sanatı, özellikle kütsel form anlayışı ve gelenekselleşmiş konu ve konuları dışında, çağdaş yaşam ve endüstriyel ilgilerle çağın dilini kavrayan bir forma kavuşmuştur.

Konstrüktivizm zaten heykelin anıt formuna karşı bayrak açmış, geleneksel her form ve varoluş biçimine karşı bir hareket başlatmış, bunun yanında son derece yatkın olduğu çağın teknik ilgilerini heykelin yapısına sokmuştur. Konstrüktivistlerin yeni teknoloji, malzeme, boşluk, mekân ve hareket kavramları dışında inşa yöntemleriyle bugünkü heykel kavramını halen etkileyen önemli yapısal değerlerdir. Konstrüktivistler heykeli soyut içeriklerle kendi içyapısında değişimi esas alan yeni bir yola sokmuşlardır. Heykel geleneksel formunda benimsediği kaideye dayalı mekân anlayışından sıyrılmış, daha önce figürün doğal hareketinden kaynaklanan boşluk yerine kendi başına biçimlenebilen bir boşluk kavramı fark edilmiş, yine figürün oturmak, yatmak gibi doğal hareketlerinden ibaret olan hareket kavramı yerine makine ve motor gücüne bağlı bir içeriğe kavuşmuştur. Konstrüktivizm akım olarak etkisini belli dönemde tüketmiş gibi görünse de bugünkü üretimlerimize etkisi halen devam eden hatta avangard kuramlarının yeniden ilgilendiği bir kaynak, günümüze kadar heykelin yapım ve dil anlayışını etkileyen bir dönüm noktası olmuştur.

Tatlin’in “karşıt duvar kabartmaları” heykelin geleneksel konum ve mekân anlayışını değiştirdiği gibi, yerleştirme sanatının referansı sayılan bir nokta olmayı Kurt Schwitters’le paylaşmaktadır. Heykel sanatında ortaya çıkan bu yapısal değişimler 1960 sonrasındaki heykel formuna da etki eden yapısal değişimler olup, büyük önem taşırlar. Çünkü heykeli ve heykele benzer asamblaj ve enstalasyon gibi üç boyutlu ilgileri besleyen, aynı zamanda günümüzde mekâna dayalı üretimlerin dayanak noktası da olmuştur. Avrupada plastik sanatlar 2. Dünya savaşıyla



Resim1: Vladimir Tatlin, Karşıt Köşe Kabartması, 1914 State Russian Museum-,St.Petersburg



Resim2: Kurt Schwitters, Merz Anıtı, 1930-37 Hannover

birlikte duraklayıp, sanatın merkezi Amerika'ya kaydığında artık ilkel sanattan güncel taşıyan eklektik ilişkilerden, buluntu ve hazır nesne kullanımına, makine, motor gücüne, heykelin kendini açıp yoğuracağı yeni bir mekân anlayışını fark etmeye kadar yapısal pek çok yenilik kabul görmüştür. Amerika'nın ve Avrupa'nın yeni öncüleri de Avrupa ve Rus kökenli heykel sanatçılarından ve etkilerinden beslenmiştir. Foster (2009: 30-31) bu geri dönüşü şu şekilde ifade eder:

“Bu yinelemelerin çoğu bilinçlidir. 1950 sonları ve 1960 başlarında yeni akademik programlarda eğitim almış (güzel sanatlar yüksek lisans programları bu tarihlerde ortaya çıkmıştır) çoğu sanatçı savaş öncesi avangardlar üzerine yeni, kuramsal bir titizlikle çalışmış; bazıları güzel düşünüyü veya anlaşılması güç modernist öncüllerden farklı eleştirmenler olarak çalışmaya başlamıştır. (Robert Morris, Robert Rauschenberg, Mel Bochner ve Dan Graham'ın ilk yazılarını düşünün). ABD'de tarih bilinci, avangardın sadece en sık saldırdığı sanat müzesi kurumunu değil, modern sanat müzesine olan tepkisiyle de karmaşık bir hale gelmiştir. Eğer 1950'lerin sanatçıları çoğunlukla avangard araçları yeniden kullanmış, 1960'ların sanatçıları ise bunları eleştirel olarak detaylandırmışsa, bunun sebebi tarihsel bilinç baskısının daha azına izin vermesidir.”

Heykel sanatının yapısal ve teknik anlamda değişimine neden olan Rus Konstrüktivistlerin getirdiği yenilikler yanında gündeme gelen soyut sanat, o dönem akademilerin de karşı çıktığı etkili bir tartışma alanı olmak yanında sanat dallarına kendi yapısal özelliklerini sorgulama yolunu da açan yüzyılın en köklü değişimlerinden birini başlatmıştır. Soyut sanatla asırlardır doğa taklidine dayanan bakış açısı ve figürün terki gerçekleşmiştir. Figürü terk eden heykel, malzeme ve mekân bağlamına indirgenen bir o kadar da sınırı genişleyen bir yapı kazanmıştır. Yansıtma, sanatın problemi olmaktan çıktığı anda heykel kendi dilsel öğelerinin ve yapısının keşfine başlamıştır. Sanatta soyutun yolunu açan nedenlerden biri olarak temelde Paul Klee'nin “dünya korkunçlaştıkça, sanat da soyutlaşmış.” (Antmen, 2009: 84) şeklinde ifade ettiği gibi, para ve iktidar hırsından çıkan dünya savaşlarının insanlığa verdiği zararın korkunç boyutlarını gözleyen sanatçıların sırt çevirdiği maddecilikdir. Bir diğer neden de dönem sanatçısının içinde yaşadığı gerçek dünyaya ve onun yeni yüzüne bakmaya başlamasıdır. Modernizmin eski ustaları sanatı sanat yapan iddialarına sanatı saflaştırarak ele almışlardır. Bu “saf”lık iddiası Kübizmle sahneye çıkan ve pek çok başka akım ve sanatçının başvuracağı bir kaynak olan eklektik yönelimlerin ve etki, tepki şeklinde ilerleyen sanat hareketlerinin yanında elbette yerinde bir tanımlama sayılamaz. Ama sanatın hayattan ve zanaattan ayrı bir alan olduğunu vurgulamak, sanatı özelleştirmek kaygılarıyla ilintili bir arınma girişimidir. Sanat dallarının kendi tanınır formu ve unsurlarına yoğunluk esasa alınır. Modernizmin saflık iddiasını Danto (2010: 97) şöyle açıklar:

“Sanatın her bir kolu ve diğer sanat dalları gibi resim de kendine özgü olanı, salt kendine ait olanı belirlemek zorundaydı. Elbette resim “kendi yetkinlik alanını daraltacak ama aynı zamanda o alanın kendine ait oluşunu çok daha büyük bir kesinliğe bağlayacak”tı. Dolayısıyla, bir sanat dalının pratiği aynı zamanda o sanatın özeleştiriydi; bu ise her bir sanat dalından “herhangi bir diğer sanattan ödünç aldığı ya da her hangi bir başka sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etki”nin elenmesi demektir. Bu yolla her sanat dalı “saf” hale gelecek ve kendi saflığında bağımsızlığının yanı sıra standartlarının da garantisi bulunacaktır. “Saflık” öztanım demektir.”

18. yüzyıldan itibaren kendini gösteren sanat –zanaat ayrımı, güzel sanatlar alanlarının kendi özgün özellikleri üstüne düşünen ve sanatın kendi dilini oluşturma çabalarıyla hayli yol almıştı ve modernizm bir anlamda bu arınma ve sanatların sınırlarını belirleme olarak kabul edilir zaten. Sanatı özerk bir alan yapma çabaları bu modernist bakışın doğal bir yansımasıydı aynı zamanda. Modernizmin tabanındaki endüstri devrimi, bilimsel buluşlar, kent hayatı, demokrasi gibi bir önceki çağın kapandığını ortaya koyan yenilikler sanatın ne olduğu üzerine sanatçılara yeni sorgu alanı açacaktı. Sanatın görevi doğa taklidine dayanırken, fotoğraf makinesinin icadıyla değişen çağın gerekleri görmezlikten gelinemeyecek bir noktaya taşınmıştır. Empresyonizmden itibaren sanat artık başka bir yolla daha çok kendini tanımlamaya ve değişen dünyanın yeni gerçekliklerinin karşılıklarını aramaya koyulur. İşte tam bu noktadan sonra sanat doğadan ve yansıtma geleneğinden kopsa da kendinin ve değişmezlerinin keşfine başlamıştır Gombrich (1986:445) dönem sanatının yönelimi için “...Sanatçılar, “gördüklerini boyamak” gibi basit bir gerekliliğin çelişkili bir şey olduğunu anladıkları için, sanat, yönsemesini yitirmiştir.” demişti. Yönseme değiştiren sanatlardan biri de heykeldir. Dönem sanatçısı asırlardır kendine görev edindiği yansıtmanın artık geçerliliğinin kalmadığını fark ettiğinde, sadece bildiği yönelimleri değil, yöntemlerini de değiştirmek gerekliliği ile yüz yüze kalmıştı. Soyut sanatla birlikte sanatçılar, sanatın o güne kadar kullanmadığı bir biçim dili bulmak yanında, maddenin diline kulak vermek ve sanat dallarının kendi yapılarıyla oynayabilmek özgürlüğünü elde etmişlerdi. Figür ve doğanın sanat içeriklerindeki egemenliği bittiğinde doğal olarak geriye resmin elinde, yüzeyi ve boyası, heykelinse üç boyutu ve maddesi kalmıştır. Bu yeni ve ilk anda dar gibi görünen sınırlarla heykel sanatında daha yapısal değişimler ortaya çıkmıştır. Aynı dönem pek çok yenilik yaşayan sanatta hazır nesneyle başka bir yönelimin yolu açılmış maddenin olduğu gibi sunulmasıyla zanaatkârca oyulan, yontulan ya da boyanan ürün devri de bitmiş ve kendinden sonrayı etkileyen başka keşiflere ulaşılmıştır. Bu kavrayışla Rus sanatçıların ortaya çıkardığı ve sanatın bütününe etki eden bir soyutlama anlayışı sanatı salt kendine özgü değer ve araçlarla üretme ve düşünmenin yolunu açan, sanatla zanaat ayrımının gerçekten son bulduğu nokta olmuştur. Aynı zamanda salt plastik değerler ve sanatın kendi yapısal özellikleri üzerine eğilme dönemi başlamıştır. Yani sanat dallarının kendi özellikleri üzerine eğilmeleri üretimlerinin yeni dayanakları olmuştur ve Danto (2010:97), “Modernizmin tarihi, arınmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın, özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihidir.” der.

Modernizm bir “safılık”, sanatı sanat yapan özelliklerin tanımlanışı ve arayışırken, Postmodernizmin başlangıç noktası olarak kabul edilen Marcel Duchamp, sanatın yön ve kavram değişimine neden olan ve sanatın artık bir daha asla eskisi gibi olamayacağı gerçeğini ortaya koymuştur. Duchamp’tan sonra saf sanat söylemleri gibi modernist form da geride kalan kavramlar olmuştur. Duchamp geçmiş zamanların sanat, estetik ve form anlayışının bittiğinin ilanı olan, çeşme, bardak asacağı gibi hazır nesnelere üretmeye başlamıştır. Bu son derece sıradan nesnelere sanat, sanatçı, izleyici ve bütün bu anlam çiftlerinin birbiriyle o güne kadar süren tüm ilişkilerinin içini boşaltmıştır. Duchamp’ın yarattığı şok yanında resim ve heykel gibi plastik sanatların başlıca aktörlerinin rollerini elinden alan bir etki, geçmişe dair sanatın her ilişkisinin anlamını yitirdiği bir travma gibi sanata etki etmiştir. Sanat alanında bir travma değilse de derinden gelen bir farkındalık, fotoğraf makinesinin icadıyla geleneksel sanat ve sanatçı kavramlarının işlev ve

anlamalarını yitirip, sanatçıların kendilerine yeni işlev ve bağlam bulma çabaları yaşanmıştı ve Duchamp bu farkındalığın başka bir karşılığını ortaya koymuştur. 1970'lerde Beuys modernizmin arınmacı ve formalist anlayışı karşısında travmatik sayılacak bir sanat olayını başlatmış ve "herkes sanatçı olabilir" iddiasını ortaya atmıştır. Tüm bu değişim süreci heykel sanatını da etkilemiştir. Heykel antik dönemlerde kazandığı ve kübizme kadar yinelediği, Konstrüktivizmle yeniden yapılandığı esaslı yapısal değişimlerini yakın geçmişimizde olduğu gibi, güncel sanattaki üç boyut hâkimiyetine kadar taşıyacak yeni bir serüvene girmiştir.

Bu iki sarsıcı etkiden biri Arkaik dönem ya da Rönesans'tan kalma usullerle heykel ya da resim yapma devrinin bittiğini söylerken, diğeri herkes heykel yapabilir, her şey heykel olabilir diyordu. "Sanat Öldü", "Yaşasın Sanat", "Sanatın Sonu" gibi söylemlerle sanatı öldürüp, diriltten, belirleyenlerinin Duchamp, Beuys, Buren, Malevich, Mondrian, ... gibi seçilmiş aktörleriyle uzayıp giden, sanatta tarihsel kırılma noktaları oluşturan bir üretim süreci ve gerçekliği söz konusudur. Duchamp ve Beuys'tan sonra sanatta alan sınırlarının ortadan kalktığı disiplinlerarası ya da disiplinlerin birlikteliğini yansıtan bir anlayış ve üretim ortamı doğurmuştur ve heykel bu ortamdan kendisi etkilendiği gibi yapısı gereği çok sesli ve çok disiplinli üretimlerin, sanattaki sınır aşımının da en önemli aktörü olmuştur. Çünkü 1950 ve 60'lı yıllardan itibaren kendini gösteren mekân ve nesne ilgisinin, heykelsi özellikler gösteren üretimlerin öne çıktığı bir dönemdir ve hacim, mekânsal olma gibi özellikler de heykelin tarihi boyunca yok olmayan sadece biçim değiştiren özgül değerleridir. Konstrüktivizmle birlikte kütlelerini dağıtan ve doğrudan mekâna açılan heykel hacim, malzeme ve mekânla olan ilişkilerini yeniden yapılandırmıştır. Heykelin kendi içindeki bu değişim süveni resim sanatını da etkilemiştir. Resim ve heykel genel tarihleri boyunca birbirini etkilemiş, değişim süreçlerinde biri diğerine ışık tutmuş ya da gölgelemiştir. Geleneksel ya da çağdaş tüm üretim biçimlerinde şaşmayan bir ilişkidir. Heykel yapısına ilişkin değişimlere 20. yüzyıla kadar pek açık olmamış ve resim kadar her değişime ayak uydurmamış, kendi içine dönük, katı hareketsiz bir kütleyle, ağır başlı ya da umursamaz bir yapıya sahip olmuşsa da, bu etkilenme halinin etkileyen tarafı olmuştur her zaman. Heykel kendi içine kapalı yapısına yani kütleline rağmen bu etkiyi nasıl yapmıştır sorusunu şöyle yanıtlamak mümkündür:

"...(Celline çizim yapmanın, heykelin sınırlarını göstermekten müteşekkil, resmin de renkli çizimden ibaret olduğunu, dolayısıyla ilerlemenin temel aktörünün heykel olduğunu savunuyordu).6 Yine de resmin başarmak zorunda olduğu şeye heykel hali hazırda sahiptir: Gerçek ışık ve gölgelerin yanı sıra gerçek ya da fiziksel uzamda var olan nesnelere." Danto (2010: 74).

Görüldüğü üzere Resim Empresyonizme kadar yanılısama yöntemiyle tüm tarihsel süreci boyunca temsili bir mekân duygusu, derinlik ve hacim elde etmenin arayışı içinde olmuştur. Danto'nun (2010) işaret ettiği gibi, heykel de bu özelliklere "zaten" sahip olduğu için yapısını değiştirecek deneylere çalışmamıştır. Ama Duchamp ve Beuys örneklerinden ve sanatta sınırların ortadan kalkmasından sonra resmin heykele öykünen yönelimi daha açık bir boyuta taşınmış, sadece geçmişinde kalan bir öykünmeden ibaret olmamıştır. 1900'lerin başında kolaj gibi yöntemlerle boyut kazanan ve heykelin alanına nüfuz eden resim 50'li yıllar sonrasında bu kez heykelin malzemelerine el atmış ve rölyef gibi dışa taşan, yükselen formlara dönüşmüş, üç

boyut aramalarında boyanın, yüzeyin ezikliğini aşarken heykelin kaidesinden inişini, mekân ve malzeme anlayışlarını değiştirmesini takip etmiştir. Resim de heykel de geleneksel formlarından, olmazsa olmazlarından vazgeçtikleri anda özgürleşmiş yapılarını bozmuş ve heykel de geleneğinden gelen form anlayışını değiştirip, kendine özgü olan özelliklerinin yeni açılımlarını yaratmaya başlamıştır. Heykel hacmini ve hacimden dolayı mekâna ilişkin varlığını hep korumuştur. Ama kaideden inişle birlikte mekânla ilişkisi dolaysızlaşmış, malzeme anlayışı kübizme başlayıp konstrüktivizmle genişlemiş geleneksel kütesini, genellikle kaide ile sınırlanan mekân anlayışını terk etmiştir. 1900'lerin başından itibaren kendini gösteren her harekette olmasa da çoğunda görülen değişimi yapısına sindirmiştir ve heykel artık kaide üzerindeki kütle ve her problemini de bu kütle üzerinde çözen bir sanat nesnesi değildir.

Sanat dallarında 1960 sonrası geleneksel formlarına göre tamamen başkalaşan yapılar sergilenmiştir. Hatta 1960 sonrasındaki sanat üretimleri için resim, heykel, ya da nesne mi? gibi tartışmalar ve D. Judd'un "specific objects" gibi yeni kavramları öne gelirken, heykelle dayanan veya ortaya çıkan bu yeni eğilimlerle heykel arasındaki sınırı belirlemeye çalışılan çabalar söz konusu olmuştur. Arazi sanatı, Minimalizm gibi yeni eğilimler ve yerleştirme yöntemleri, yerleştirilen nesne ve ya malzemelerin heykelle bağı ya da heykelden uzak oluşumlar olarak ne oldukları tartışılmıştır. 1950-60 sonrasındaki bu oluşumlar pek çok disiplinin kendisine has kabul edilen özelliklerini bir araya toplayan ya da belirgin birkaç yönünü öne çıkarabilen özellikler taşımaktadırlar. Bu nesnelerin kimi zaman tartışma, kimi zaman heyecanla karşılaşma nedeni, çoğunlukla malzemeye ve somut nesneye ağırlık veren bir kavrayış, asamblaj, yerleştirme ve ya bunun gibi yapılanmaların birden çok sanat alanının özelliklerinin bir araya gelerek öne getirdiği yeni form anlayışları olmuştur. Ancak nesneye olan ilgi ve bu nesnenin boşlukta kapladığı alan heykelsi özellikler ortaya koymaktadır.

Açık alanda ve galeri ya da değil, farklı iç mekânlarda, mekânın o güne kadar kabul gören noktaları dışındaki yeni bölgelerinde yer alan heykel, mekân kavramını da genişletmiştir. Şehir, hatta ıssız arazilere taşınan doğal malzeme, endüstri ürünü, hazır nesne, hayvan, meyveden, sebzeye kadar sanatın daha önce yalnızca çizgi, boya ya da yontuyla ele aldığı nesnelerin kendisi, gerçek mekânlara taşınmıştır ve heykel öteden beri gerçek mekânlarda gerçek malzemelerle ve tüm somutluğuyla yer almıştır. Kolaj, asamblaj, yerleştirme ve benzeri yöntemlerin bazen birkaç özelliğinin bir araya geldiği, kimi zaman aralarındaki etkinin açık edildiği, kimi zaman da her birine karşı çıkan farklılık iddialarıyla ortaya konan yapılanmalar söz konusudur. Asamblaj, kesyap, yerleştirme gibi yönelimlerle elde edilmiş heykelsi yapılar genellikle üç boyutlu, mekânın her hangi bir yerine yerleşmiş, yer kaplayan uzanan ya da yükselen yapılanmalar mekân, malzeme, sanatçı ve sürecin toplamını yansıtan pratiklerdir. Akla gelecek her malzemeyle yapılan bu nesne ya da düzenlemelerin heykelle dair pek çok özellik sergilediği de açıktır ve malzeme anlayışı, hacim ve nesnellikle ifade yoluna gitmeleri onları heykelle paydaş kılar. Giderek hacim ve boyut kazanan bu oluşumların başında enstalasyon gelir ve heykelin öteden beri sahip olduğu temel nitelikleri aramakta ve yansıtmaktadır. Aynı değişim sürecinde heykel de eski kavram ve biçimciliğinden, kaideli kütesel yapısından oldukça uzaklaşmış bir objeye dönüşmüştür zaten. Geleneksel formunda bulundurduğu her öğesini yine geleneğin bir kabuk

gibi koruduğu formunun içinde saklarken modernizmle birlikte heykelin bu kabuğu çatlamıştır. Heykel daha önce geleneksel formunda da barındırdığı her formal öğesini kaideden inip, mekâna açıldığında çözmeye, giderek genişleyen bir sınıra itmeye, boyut, mekân ve malzeme anlayışlarında Antikiteden beri ihmal ettiği yapısal özelliklerini yeniden ele almaya başlamıştır. Minimalizm bu açılımın en uç sınırlarından biridir. Kraus (Foster 2009: 79) minimal sanat için “...“heykelin genişlemiş alanının” kuyusunda bulunuyoruz.” derken, kimi eleştirmen ve sanatçılar Minimalistlerin ürettiklerinin heykel olmadıklarını söyleseler de minimal sanat heykelin antik formunda bile olan üç boyut, hacim ve madde somutluğunu en ileri taşınmış örneklerinden biridir. Arkaik dönem ve Rönesans heykelin en çok üretildiği dönemlerken, Rönesans’tan sonra geçmişi tekrarlayan klasisist bir tavır sergileyip tarihi adına çok büyük değişim sergilemeyip, gündemden uzaklaşmışken, günümüzdeki üretimler içinde Antikitede ya da Rönesans’taki popülerliğine tekrar kavuşmuştur ve heykel yeni form ve mekân sınırlarıyla yeniden özgün, üretken bir döneme girmiştir.

Resim sanatının “öz tanımını” Greenberg (Danto 2010: 95) ortaya koymuştur ve “yassı”lıkla belirlemiştir. Heykelin “saf”, “öztanım”ı ve diğer alanlardan ayırıcı özelliği ise üç boyutudur. Üç boyut heykelin mimari ve seramikle paylaştığı ortak paydadır ama bu iki alanın işlevselliğinin öne çıkmasından dolayı, üç boyutun plastik olarak daha çok heykelle dair bir özellik gibi algılanması söz konusudur. Heykeldeki hacim kavramı çoğunlukla mimari ile uzlaştırılacak bir özellik de göstermez. Mimarideki hacim kavramı öncelikle işleve hizmet eder ve barınmayı işaret eder. Hem mimaride hem de heykelde hacim ve boyut birbirine koşut ve fiziksel olarak kavranabilen bir gerçeklik ifade eder. Seramik ve mimari çoğunlukla günlük hayattaki işlevleriyle algılanırken, heykel bu iki alanın yanında saf sanatı daha çok işaret eden bir alan olarak varlık bulur. Heykel sanatında işlev sadece heykelin ne amaçla yapıldığı, oluşturacağı etki ve düşünce çevresinde beliren bir kavrama dönüşür. Günümüz seramiğinin endüstri ürünleri dışındaki üretimleri de zaten malzemesi değişmiş heykel gibidir ve heykelden beslenip, heykel çizgisıyla kabul görürler. Seramik ve mimari mi yoksa heykel mi daha plastik tartışması ya da araştırmasından çok hangisinin tarih içinde saf sanat kabul edilen çizgiye dair bir yaşantı sürdürdüğünün önemli olduğu noktasından bakarsak, burada heykel paye vermemiz gerekir. Bunun yanında heykelde de işlevci bir yan yok değildir. Heykelin işlevci yanı da anıttır ve heykelin ticari ve hegemonist olan bu formu her dönem üretilmiş, üstelik heykel daha çok anıt formlarıyla yaygın ve bilinen bir sanat dalı olmuştur. Diğer bir taraftan heykelde anıtle bile olsa işlev düşüncesi seramik ya da mimari kadar kullanmaya yönelik olmadığı gibi heykelin bu işlevinde ve en realist örneklerinde bile sürreal bir taraf öne çıkar ve işlev gölgede kalır. Primitif dönemde büyü objesi, Antik dönemde hatta Rönesans’ta dine hizmet eden aşkın bir nesne olduğu zaman bile bu işlevleri yine sürreal bir içerik taşımıştır.

Heykelin kendine has bir diğer tanımlı özelliği maddelerinden gelen, somut yanıdır. Resim boyayı yüzeyinde ezerek, yayıp biçimlerken yanılısamayı somutlaştırmaya çalışmıştır, heykel tam tersi bir varlık biçimiyle her zaman yanılısamadan uzak, somut ve fiziksel varlığını hem dokunma yoluyla hem de gözle kavranabilen girintili ve ya yüksek formlarla kendini göstermiştir. Geleneksel heykelin diğer sanatlardan ayırt edici ve hiçbir alanla paylaşmadığı bir diğer özelliği

ise resmin çerçevesi ile özdeş olan, kaidesidir. Çerçeve resmi ne kadar sınırlamışsa, kaide de heykeli o kadar sınırlamış ve bu iki alan da bu iki özellikleriyle uzun süre kısıtlanmıştır. Resim çerçeveden çıktığında “ resim öldü”, “ resmin sonu” gibi noktalara taşınırken heykel kaidesinden indiğinde kendi özelliklerinden dolayı ne sonu gelmiş, ne de ölmüştür. Tam tersine kaideden indiğinde Rönesans sonrasındaki ölgün form ve mekân anlayışını yeni noktalara taşımış ve çoğalan malzeme dağarcığı da sınırlarının daha bir genişlemesine yardım etmiştir. Resmin sonunun geldiği ve ya heykelle karıştığı nokta da bu noktadır zaten. Resim sanatı üzerine daha çok yazılıp, üretilir de, sanatçıları saymaya gerek olmaksızın, eleştirmen ve tarihçiler çerçeve kavramını, düğüm ya da çözümlenme noktası gibi ele alınırken de, çerçeveye koşut bir eleman olan kaideye Gombrich dışında pek dikkat çeken olmamıştır. Oysa çağdaş heykelin Konstrüktivizm, Minimalizm ve Arazi sanatı gibi kilit üretimleri, form ve mekân anlayışı açısından çoğunlukla kaideszliğe bağlı bir heykel kavramının açılımlarıdır.

Heykel sanatı en arkaik örneklerinde bile kendini tanımlayan boyut, kaide gibi özellikler ve kütesel bir varlık olma ayrıcalıklarına sahip olmuştur. Primitif dönem heykeli büyük boyut ve teknolojiye sahip olmasa da geleneksel formunda tanımlanan bu özelliklerinin erken hallerini bulmuştur. Dönem insanı ve inanç sistemi korktuğu, ihtiyaç duyduğu ve yarar beklediği duygularını heykelle somutlaştırmaya başlamıştır. Bilgi ve birikimi az olan bu dönem insanının adını koyamadığı güç ve düşünceleri somutlaştırmak ihtiyacının biricik göstergesi heykel olmuştur. Çünkü somut bir nesnedir ve insanın gerçeklemeye çalıştığı içeriklerin fiziksel bir karşılığına heykel formu cevap vermiştir.

Antik dönemde özellikle Mısır ve Yunan gibi kültürlerde heykel sanatı çağına özgü inanç sisteminin başlıca sembolü olduğu gibi, kendini tanımlayan tüm içeriklerine yine sahip olmak yanında öğretiyi aktarılan bir gelenek de oluşturmuştur. 20. yüzyıla kadar heykel daha çok gelenek ve teknoloji geliştirmiştir. Gelenek, heykelin esaslarının daha sıkı bir şekilde yerleşmesine, hatta kimi durumda değişim göstermeyen bir katılığa neden olmuş, gelişim seyri heykelin daha çok kendine dönük round yapısını ve bu formun istemi olan teknolojisini sağlamlaştırma yolunda ilerlemiştir. Heykel için Rönesans bunun tam karşılığı olan bir dönemdir çünkü Primitif dönemde beliren, Arkaik dönemde neredeyse temellenen yapısını bu üslupta sağlam esaslara bağlamıştır. Rönesans heykeli, dönem üslubunun gerçeklik ve yansıtma kaygılarının neredeyse bire bir karşılığı olmuştur. Rönesans heykeli, figürün ten dokusundan, kas, damar yapısına kadar kopya edilmiş insan yansımalarına dönüşmüş, sadece taş ya da metalin soğukluğuna çare bulunamamış dediterecek kadar madde yapısı başkalaştırılacak kadar teknoloji üretilmiştir aynı zamanda. Rönesans, resim sanatında ise yansıtma ve benzetme yöntemlerinde heykelin somutluğuna sahip, heykel kadar gerçek bir boyut arayan bir alan olma çabasının en ileri aşamasıdır. Resmin illüstrasyonla elde etmeye çalıştığı üç boyut, somut ve elle tutulur bir gerçeklik duygusu, resmin düz yüzeyinde sadece maddeyle yaratılan bir etkiye dayalı derinlik hissinin, yüzeyden içe ya da dışa doğru yöneltilerek oluşturduğu bir yanılısamadır. Resim sanatının heykelle öykünen ve ya heykelden beslenen formals sürecine ilişkin Danto'nun (2010:95) aşğıdaki saptamasından hareketle ilerleyip heykelin süreç içindeki formals seyrini de açığa çıkarmış oluruz:

“Malum, resmin özünü yassılık ile özdeşleştirir Greenberg: “Resimsel sanatın modernizm altında kendi kendini eleştirdiği ve tanımladığı süreçler bakımından diğer her şeyden daha temel nitelik olma özelliğini...koruyabilmiş olan özellik, yüzeyin o kaçınılmaz yassılığının vurgulanışydı.” Yassılığa vurgu, temsili değil: ama kendisi de başka bir sanattan almış olduğu için saf halde tasavvur edilen resmi kirlettiği varsayılan yanılmayı dışlıyordu. Vassarici proje, gerçekte bir gasp projesiydi: Resim gelişmeci ve ilerlemeci bir tarihe ancak heykelin öncelikli haklarına el koymak suretiyle kavuşmuştu.”

Resim sanatında modernist değişim sürecinin kilometre taşı kabul edilen Cezanne ile resmin geometrik esaslara taşınması ise Danto'nun (2010: 95) öne sürdüğü “resmin gelişmeci ve ilerlemeci” mantığının bir ileri aşamasıdır diyebiliriz. Braque ve Picasso'nun Analitik Kübizm döneminde renkten arınan, nesnenin birkaç planının eş zamanlılıkla yüzeye yayıldığı ve keskin konturlarla rölyef etkisi kazanan resimlerinde de bu “ilerlemeci” ve heykel gibi olmak isteminin yeni bir boyutu gözlemlenebilir.

Sentetik Kübizm döneminde resim yüzeyine eklenen nesnelere yapılan kolajlar yine rölyef gibi yassı yüzeyden yukarı doğru kabaran, maddeleri değişmiş rölyefsi yapılarıyla tam da bu iddianın karşılıklarını oluşturmuşlardır. Kübizmde ilkel toplu lukların sanatları sanatçıların çıkış yollarından birini oluştururken, kendini bağlayan klasik ezberlerinden heykel de kurtulmaya başlamıştır ve malzeme dağarcığına mermer, ahşap, metal dışında maddeler katmaya başlamıştır. Aynı dönem resminde eş zamanlılığa duyulan ilginin yarattığı yan yana yer verilen planlarla da heykelin açılımı gibi bir etki ortaya çıkarken yine heykele dair özelliklerden sinen izler görülür. Geometrik esas, zaten heykelin kütsel yapısına has bir özellik olup Kübizmin bütün alanlardaki üretimlerinde derin etkidir.

Danto'nun (2010;95) saptaması doğru bir saptamadır çünkü resim asırlar boyu heykelin kendi yapısında olan üç boyutu kavramaya ve yansıtmaya çalışmıştır. Çerçevesinin dışına çıkamayan resim (Konstrüktivizme kadar heykel de kaidelerinden inmemişse de), yüzeyin derinliğine gelişen bir boyut üzerinde durup, asırlar boyu “yassı” yüzeyin içinde gelişen bir yapıya sahip olmuş ve heykelsi bir boyut aramıştır. Resmin diğer sanatlardan ayrılan temel yanı bu özelliğidir ve Greenberg'e göre bu “saf” halinde heykele özgü üç boyut istemini tüm tarihine yaymıştır. Resim 20. yüzyılda heykelin malzemeleriyle yüzeyin üstünde kabaran boyayla, kesilip yapıştırılan nesnelere, zamanla çerçeve dışına çıkan uygulamalarla tam da bu iddianın kanıtlarını üretir olduğu gibi heykelin de değişen yapısıyla beliren yeni sınırlarında eriyen ve ya heykelleşen ama heykel de olamayan bir çizgiye dayamıştır sınırlarını. Aslında Minimalizm, Arazi Sanatı, asamblaj, yerleştirme, hazır nesnenin girdiği birçok uygulama, Pop Art, Arte Powera gibi birçok hareket heykele özgü özelliklerden yararlanan ya da kendi ifade ihtiyaçlarından dolayı madde, boyut, mekân gibi öğelerle hesaplaşırken heykele dair özelliklerde cevap bulan veya heykelsi değerlerden beslenen oluşumlardır.

Özellikle 1950-60 yılları sonrası geleneksel heykel tanımlarının dışında ama heykele dair özellikleri fazlasıyla taşıyan pratiklerin dönemidir. Hazır ve buluntu nesne, asamblaj kavramlarının ciddi katkıları olan oluşumlardır. Günümüz sanatı, alanların kesin çizgilerinin kaybolduğu, nesne ve malzeme isteminin çokça öne geldiği, aynı biçimde üç boyutun egemen olduğu bir

üretim alanı olmuştur. Mekân ve nesne ilişkisi günümüzün en öne çıkan kaygısı haline gelirken mekânda yapılan yerleştirme ya da kurgulanan nesnelere, bir sahnenin canlandırılması (Segal, Keinholz) veya nesneye dikkat çeken popüler ve realist vurgu (Oldenburg) madde, nesne ağırlığının ve yine nesneyle açığa çıkan mekânın hâkimiyetini ortaya koyar. Aynı anda mekân içine dağılan nesnelere kapladıkları yer ve bu yeri nasıl kapladığı gibi pratikler heykelle dair kaygı ve değerleri yeniden öne getirmektedir. Çünkü öteden beri heykel bir mekân sanatıdır ve boşluğun en eski sahiplerinden biridir.

Resmin kendi düz yüzeyi gibi yine düz bir yüzey olan duvardaki döngüsüne karşılık heykel hem yassı yüzeylerde hem de açık ya da kapalı alanlarda ortada, meydana ya da cüssesine göre belirlenen herhangi bir boşlukta, tüm fiziksel kavranabilirliğiyle round yapıyla yer almıştır. Ama heykel kaidesiz varlık biçimini ve düz yüzeye olan ihtiyacını klasik formunda başvurduğu rölyefle sağlamıştır ve rölyef günümüz sanatının duvarda dışa çıkan, yükselen nesne ve malzemelerle ele aldığı uygulamalarla, asamblajın doğrudan bağ kurulacak yapısal dayanağıdır.

Heykel malzemelerinin yer kaplamaya yönelik kütle içindeki kurgu ya da inşası diğer sanatlardan farklılığının sebebi olmak yanında bazı içeriklerle uzlaşmazlık noktası da olmuştur. Katı malzemeleri ve fiziğine ters gelen anlatı ve hikâyenin öne çıktığı Romantizm, Sürrealizm gibi akımlarda hatta 20. Yüzyılın başında görülen pek çok akım ve eğilimde bile edebiyat ve resim gibi alanlarda etkin bir üretim görülürken, heykel sanatında baskın karşılıkları görülmemiştir. Heykel sanatı böyle dönemlerde hep klasik ve aşkın yapısına sığınmış ve geleneksel yapısını yinelenmiş aynı zamanda da anıt formunun egemen olduğu bir varlık biçiminde kendini göstermiştir. Heykel döneme hâkim olan ama kendi maddesinin yapısına uymadığı akım ve hareketlerle klasik yapısından beslenmiş, malzemenin biçimlenebilirliğinin sınırıyla var olmuştur. Klasik yapısında sınırlayıcı görünen madde dayanıklı olmak ve üç boyut gibi yönlerine 1950-60 sonrasında uyanan ilgi ve farkında olma hali heykelin ve heykelle özgü değerlerle üretilen her eğilimin biçim dilindeki farklılığının ve üretim çeşitliliğinin nedenini de oluşturmuştur.

Heykel için “zor sanat”, “saf sanat” gibi tanımlamaların nedeni somutluğundan ileri geldiği gibi ressamların heykel yapımları gibi ilgililerin nedeni de üç boyut, maddenin biçimlenebilirliği ve sağladığı somutlaştırma ihtiyacıdır. Meslek şovenizminin tamamen dışında bir tavırla heykelin üç boyut ve maddeye dayanan yapısının 1960 sonrasında başlayıp günümüze kadar gelen asamblaj, yerleştirme, Arazi Sanatı, Minimalizm, Pop Sanat gibi akım ya da hareketlere kadar pek çok üretimi etkilediği söylenebilir. 1960 sonrası elbette pek çok sanat dalının kendine özgü



Resim3: George Segal, Sokak Geçışı 1992 - Manhattan



Resim4: Claes Oldenburg, 1984 - Almanya

kabul edilen özelliklerinin bir başka alanın içerikleriyle karıştığı bir dönemdir. Var olan tüm oluşumların heykelden ödünç alınmış madde tutkusu ya da ilgisine dayattığını, başkalıklarını heykelin üç boyut ve plastiğiyle beslediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Figürün ortadan kalkmasıyla heykelin sadece malzeme ve mekânla ilişki düzlemine indiği konstrüktivizm ve minimalizm gibi örnekleriyle bilinen formlarıyla çevresiyle ilişkisinin boyutları da değişmiştir. Heykel artık kaide üzerindeki dik kütle olmaktan çok uzak bir kavram ve forma dönüşmüştür. Heykelin dönüştüğü formlar kimi zaman sadece malzeme ve mekân ilişkisine indirgenen bir form anlayışı, kimi zaman anıt ve round heykelde görülen yapısal özelliklerin bir arada yansımaları ya da kimi özelliklerin indirgendiği yeni yorumlardır. Kimi zaman monokrom resimle, rölyef arasındaki duvar işleri, kimi zaman asamblaj, kolaj arasındaki yapılarıdır (Schwitters) ya da günlük hayattaki her hangi bir insanın bir anını canlandıran, o anı sahneye, bir resmi üç boyuta döken George Segal, Duane Hanson gibi örneklerdir. Kimi zaman heykelin özünden gelen bir tavrın çağdaş yansımaları olan madde ve formalist yapısının geçmişten gelen uzak çağrışımları yani gelenekten beslenen çağdaş yorumlardır. Kimi zaman da popüler olanın hemen göz önünde olanı kolaycı ve cazip bir şekilde kavrayarak indirgemeye yüceltme, basitle anlamlı olanın arasındaki çizgiyi aynı anda sunabilme becerisiyle kendini gösteren pop nesnelere. Yani heykel kendi temel niteliklerini yeniden ve başka biçimlerde kurgulayan bir açılım kazanmış ve bu açılımı Minimalizm, Arazi Sanatı, Pop Art ve Kavramsal Sanatın başka ilgileriyle de örneklemiştir. Tüm bu örnekler birbirinden ayrı yönelimler olsa da yolları heykelin en temel yapısal özelliklerinde yani hacimle ve boşlukta, kendi başına yer alan somut bir nesne olmak noktasında çakışır. Heykelden beslenen hazır, buluntu nesne, asamblaj ve enstalasyon gibi üç boyutlu ilginlerin ortak noktaları heykelsi değerlerin, ayrıcalık ve özelliklerinin iyi birer farkında olma hali ve aynı zamanda heykelin geçmişinde kendini tekrarlamaktan göremediği; mekan kavramının açılımı, çağa göre yenilenen malzeme anlayışı gibi unuttuğu noktaların ele alınışı ve heykelin ayrıcalıklı yanlarına bizi yeniden ikna etmeleridir.

Üretmek ya da bir sanat nesnesini sınıflandırmak gibi amaçların hangisiyle bakarsak bakalım, bir sanat dalının tanımından ve diğer sanatlara göre kendisini ayrıcalıklı kılan özelliklerinden hareket etmek gerekliliğiyle de bugünkü sanatın fazlasıyla heykelsi özellikler sergilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Heykelin somut, fiziki yapısı ve malzemeye dayanan hacmi ve tüm bu özelliklerinden dolayı da mekân sanatı olma özelliği resimden, seramiğe, bugün modle edilmiş denecek kadar form arayan mimariye kadar tüm alanlarda ve ready-made, asamblaj, düzenleme gibi disiplinlerarası yönelimlerin hepsinde de görülen heykele ait etkilerdir. Heykel bugün yapısını ve biçimini değiştirirse, artık kaide üzerindeki bir kütlede ibaret olmasa da tüm bugün diğer alanların irdelediği mekân, hacim ve madde tutkusu gibi değerleri öteden beri yapısında taşımak ayrıcalığına sahip olmuştur. Bu değerler öteden beri heykelin asli değerleridir çağ ya da dönem ilgileriyle kimi zaman kimi özellikleri öne çıksa ya da özellikleri gölgede kalsa da hep yapısına ait heykele dair özellikler olmuştur.

Heykel geleneksel yapısında olduğu gibi dik, kütleli yapısı yerine Carl Andre gibi örneklerde yatay ve zeminde, D. Judd gibi örneklerde duvarda, A. Calder'in heykellerinde olduğu gibi havada yer alsa da yine hacim, mekân ve malzeme anlayışından dolayı diğer sanatların yanında,

kategorisini ve özelliklerini yine de belli etmiştir. Heykel kendine ait özelliklerini tarihsel sürecinde değişen form anlayışlarıyla ortaya koyarken, diğer sanatların tersine; kendine ait özelliklere ilişkin bir bellekle ve o belleğin zaman içinde önem taşıyıp öne çıkan ya da geride kalan ama hep kendi sınırları içinde yeniden yapılandırmıştır. Diğer sanatlarda ise örneğin hacim kazanan resmin yapısında, işlevini terk edip, malzeme değilse de, endüstri ürünü olmaktan çıkıp, dizge değiştirerek sanat olarak üretilen seramiğin değişen yapılarında bu sanatların geleneksel tanımlarından uzaklaştıkça heykele yaklaşan tarafları açığa çıkıp, heykelsi olmaya başlayan sanat nesnelere dönüştükleri gözlenmektedir. Akio Takamori ve Marilyn Levine’ın aşağıda örnekleri görülen seramik çalışmalarında olduğu gibi. Arazi sanatı, asamlaj, kesyap ve yerleştirme gibi günümüz sanat üretimleri de doğrudan heykel kategorisine girmemek yanında heykelsi özellikler ortaya koyan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim5: Donald Judd, 1969, Hirshorn Müzesi - Washington



Resim6: Carl Andre - 1970



Resim7: Marilyn Levine, R.D. Gloves-1987



Resim8: Akio Takamori
Child in Ocher Pants
2007



Resim9: A. Calder
Nineteen White Discs - 1961

KAYNAKLAR

Aşıcıoğlu A.Elif (2006). "Küreselleşen Kentlerin Kamusal Olamayan Kentsel Alanları", *Sanat ve...*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı, HÜ GSF Yayınları, Ankara, Sayfa: 201-215.

ANTMEN Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 399 Sanat Kitapları: 01. 2. Baskı, İstanbul.

DANTO C. Arthur (2010). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı:552 Sanat ve Kuram Dizisi: 26: İstanbul.

FOSTER Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı: 533 Sanat ve Kuram Dizisi: 24 Mart Matbaacılık Sanatları: İstanbul.

GOMBRICH E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü Başlangıçtan Günümüze Sanat Tarihi; Resim, Heykel, Mimarlık* (Çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi Yayınları: İstanbul.

LYNTON Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Prof. Cevat Çapan, Prof Sadi Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları: İstanbul.

