

“ HEYKEL, KAİDE VE KÜTLE ”

Yrd. Doç. Nesrin KARACAN*

ÖZET

Heykelin değişim süreci 20. Yüzyılın başından itibaren malzeme dağarcığının genişlemesine bağlı olduğu kadar kaideden inip, doğrudan alana açılan formlarını bulguladığı süreçle başlar. Kaide geleneksel heykel formunda fiziksel bir taşıyıcı görevi görmüş ve bu fiziksel elemanın varlığı heykel tarihinde önemli bir dönem varlığını sürdürmüştür. Kaide ve kütleli heykel ilişkisiyle ortaya çıkan üç boyutlu form anlayışı zamanla heykel geleneğinin kendisi haline gelmiştir. Bu heykel tipi 20. Yüzyıla kadar heykel sanatının genel formudur. Heykel sanatı ayakları yerden kesildiğinde, diğer bir deyişle kaidesinden indiğinde formsal dil zenginliğine ve yeni form anlayışlarına kavuşmuştur. Kaidesiz mekâna açılan heykel, geleneksel dik formları dışında mekânla ve yeni malzemeleriyle yeni ilişkiler kurduğu gibi günümüzde mekân ve nesne bağlamına dönüşen çeşitli ilgilerin de temelini oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Kaide, Kütle, Round, Boşluk, Konstrüktivizm.

* Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Mersin / TÜRKİYE nkaracan@mersin.edu.tr

“ SCULPTURE, BASE AND VOLUME ”

Assist. Prof. Nesrin KARACAN*

ABSTRACT

The continuum of change is equivalent in sculpture depending on the expansion of vocabulary in materialistic sense as well as descending from its base to the process of finding forms of the open field. The base in the traditional sculpture form may have taken the attention to the sculpture and served as a physical carrier, yet the presence of this physical factor has an importance in the history of sculpture. The round form apprehension provided by the relationship between the base and the massive sculpture has been the tradition of sculpture itself by the time. This type of sculpture is the general form of the sculpture art. The sculpture art has been gained its formal vocabular richness and new form understandings when it cut its feet from ground in other words it landed from its base. Opening into baseless space, the sculpture has established new relations with space and new materials, and formed the basis of today' s various interests in the context of space and object as well.

Keywords: : *Sculpture, Base, Volume, Round, Space, Constructivism.*

* Mersin University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Mersin / TURKEY nkaracan@mersin.edu.tr

GİRİŞ

Mekân, öncelikle barınma ihtiyacını karşılamış bir kavramdır. Tarih boyunca insanın değişen inanç, ticaret, ulaşım, eğitim gibi çeşitli ihtiyaçlarına bağlı olarak mekânların çeşidi, fonksiyonları ve formu da kültürden kültüre değişmiştir. Aynı sıralama ve gereksinimlerden dolayı insanın günlük hayatındaki diğer nesne yığınının dışında, özel anlam ve içeriklerle ürettiği sanat nesnesi de bu mekânlar içinde ya da dışında yine bu mekânlara yüklenen anlamları tamamlayıcı ya da öne çıkaracak bir biçimde üretilmiştir.

Antik dönemin tapınak ve toplumsal alan karışımı dinsel mekânları, daha sonra yerini katedral, saray, salon gibi mekânlara bırakmış, ardından galeri ya da “O’ Doherty’ nin deyişiyle (2010)” “Beyaz Küp” ve en son olarak da arazi gibi özellikli ve sanata dair mekân kavramları oluşmuştur. Tüm bu yapılanmaların içinde heykel sanatı tabii ki diğer disiplinler gibi kendine bu mekânlar ve yükledikleri anlamlarla beraber bir varlık alanı bulmuştur. Heykelin yer aldığı mekân ve bu alanlarla olan ilişkisi, kütsel yapısı, kaidesi ve maddesinden kaynaklı olarak elbette resim ya da seramik gibi diğer alanlardan farklı olmuştur. Resim ve seramik en genel halleriyle iç mekânlarda yer almışlarken heykel hem iç hem de dış mekânda yer almış ve kütselinden dolayı sembolik değerlerin sergilenmesinde ihtiyaç duyulan bir nesne olmuştur. Kapladığı alan ve yüklediği sembolik değerlerle diğer sanat dallarına göre özgül bir dış mekân hâkimiyeti kurmuştur. Heykel bir taraftan kütsel mekânlarda yapının konseptini tamamlarken, diğer tarafta diğer sanat alanlarıyla hiç paylaşmadığı ve toplumsal sembollerin sergilendiği kent meydanlarında yer almıştır.

Her disiplinin ve her dönemin farklı şekillerde sorguladığı mekân kavramı, sanat nesnesinin varlığı için önkoşuldur. Heykel gibi bir sanat nesnesinin mekânda yer kaplayan hacmi, kendi fiziksel yapısını oluşturan malzemelerin doğasından kaynaklanan bir özelliktir. Heykelin ideal düşünce ve duyguları yansıtmak gibi bir geleneksel işlevi olduğundan nerede nasıl yer alacağı konusu da genellikle olduğu gibi sanatın formunu belirleyen düşünce, inanç sistemleri veya kültür politikalarının da konusu olmuştur. Heykelle mekân arasındaki ilişki de bu düşünceler doğrultusunda farklılık göstermiştir. Heykel, bir kent meydanına kimlik yükleyecek bir değerden, kilise ve diğer kütsel mekân çeşitlerine kadar her mekânda toplumsal değerlerin sembolü olmuştur. Her zaman ve her türlü varlık biçimiyle de bir mekân sanatı olup, deyim yerindeyse mekânın başlıca sahibi olan heykel sanatının, bu kültür politikaları ve inanç sistemleriyle ilişkisi olmuş ve konumlandığı mekâna göre de formu değişmiştir. Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapıyı hem de sunumu için mekân gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekânı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur.

Heykelin sahip olduğu kütseli ve sanat ürünü olarak atfedilen değerinden dolayı seramik gibi üç boyutlu diğer sanat nesnelere göre mekânla ilişkisi farklı olmuştur. Seramik gibi üç boyutlu sanat ürünleri özel örnekleri hariç genel olarak, heykelin iri kütsel yapısına sahip olmadığı ve anıtsal işlevler yüklenmediği için, günlük hayattaki diğer nesne ya da eşyanın varlığına koşut ve çoğunlukla işlevsel amaçlı bir değer ve konum sahibi olmuşlardır. Günlük hayatta eşya gibi işlevsel bir düşüncenin tersine, özel anlamlarla ve sanat nesnesi olarak üretilen

heykelin kütlesi ve bu kütlelerin mekânla olan ilintisi ise tarihi boyunca hem toplumsal hem de dini açıdan büyük bir değer taşımıştır. Bu nedenle sıradan eşyanın mekân içindeki konumlanma biçimiyle heykelin konumlanışındaki farklılıkta, bu yücelik taşıyan değer ayırt edici nokta olmuş ve toplumsal bir plastiğe dönüşmüştür. Heykelin kendisine yüklenen toplumsal ve dini değer gibi, yer aldığı mekânla arasındaki anlam örtüşmesi de ilkel sanattan itibaren aranan ya da gözlemlenen koşul olmuştur.

Heykel üç boyutlu yapısı ve geleneksel katı maddeleriyle nesne kavramını somut bir şekilde karşılayan bir özelliğine sahip olduğu gibi, yine kendi somut varlığıyla mekânı da somutlaştırarak sorgulatan özelliğe sahip olmuştur. Resimde ise mekân his olarak yaratılan sanal bir unsurdur. Resim sanatında sanal bir unsur olan mekân kavramı elbette en büyük sorgu alanı olmuştur. Ancak heykel sanatında olduğu gibi somut, fiziksel bir sorgulama ve ilişki olmadığı gibi heykelin fiziksel, somut olan mekân kavramına öykünen bir kaygı taşımıştır. Resmi mekânda tanımlayan ya da diğer eşyalardan ayıran özellikli unsuru da çerçevesidir ve mekân duyumsamasına dair her şey bu çerçevenin sınırları içinde gerçekleşmiştir. “O’ Doherty (2010, 39)” resim ve çerçeve, diğer bir deyişle resim ve mekân ilişkisini şöyle ifade eder: “Resim düzleminin üzerinde durulması, boyu ve eni olan, ama kalınlığı olmayan bir varlıkla, organik bir benzetme yaparak söylersek kendi kendine yeten ya da kendi kurallarını kendi koyan bir zarla sonuçlanmıştır.” Mekânın, resim için fiziki bir kavranabilirliği yoktur. Heykel ise diğer üç boyutlu ya da “O’ Doherty’ nin (2010, 39)” deyişle “kalınlığı” olan sanatlardan olduğu için kendi somut fiziksel varlığıyla somut bir biçimde, yine somut bir boşlukta yer alırken sadece kendini değil, mekânı da kavratır bir özellik taşımıştır.

Geleneksel Heykelin Mutlak Mekânı Olan Kaide ve Kütleli Heykel Anlayışı

Heykelin en eski, en uzun soluklu ve belki de ilk mekânı kaidesidir. Klasik heykel formunda üç boyut, heykelin başlıca özelliği olarak vurgulanır hatta kimi zaman malzemeleri ve yapım teknikleri de anılır ama geleneksel heykel formunda heykelin vazgeçilmez yapısal bir unsuru olan kaideden bahsedilmez. Pek dile getirilmese de kaide, geleneksel heykel formunun ana yapısında neredeyse mutlak bir elemandır. Heykelin önemini belirtmek, bulunduğu mekândan ayırmak, günlük hayattaki diğer nesnelere farklı olan anlamını vurgulamak amacıyla kullanılan kaide, aynı zamanda heykelin kütleli ve katı maddeye dayalı yapısını ayakta tutma işlevini görmüştür.

Heykel sanatının diğer sanat dallarından ayrı, sadece kendisine ait olan özelliği heykelin sahip olduğu hacimden önce ve sadece; kaidesidir. Kaide, heykeli ait fiziksel bir özellik olarak üç boyut yanında hemen dikkat çekmese de, üç boyutlu heykelin taşıyıcısı ve başka hiçbir alanla paylaşmadığı tek yapısal elemanıdır. Geleneksel heykelin hem fiziki hem de yansıttığı içerikleri idealleştirme eğiliminin biricik temsili kaidedir. Rölyefler bu genellenmenin dışında tutulursa, kaide demek genel olarak etrafında dönelebilen, kütleli sahip bir heykel demektir. Kaide, geleneksel heykelde işlevsel bir elemandır ve varlık gerekçesi son derece basit bir gerekçe olup, heykelin dik kütlelerinin ayakta durmasını sağlayan bir ağırlıktır. Bunun yanında kaide yüceltilen, ulaşılmaması gereken ideal insan, duygu ve benzeri her içeriği fiziksel bir yükseklığe taşıyıp

idealize etmeye yarayan, hem fiziksel hem duygusal etki sağlayan bir eleman olma özelliği de göstermiştir. Arkaik heykel örneklerinde bile hemen hemen hep soyut biçimde ele alınan kaide, figürle bağ kurulmadıkça genellikle üstündeki heykelden ayrı bir dil taşıyan soyut bir unsur olmuştur. Kaide soyut formuyla hem üstündeki heykelden ayrılmış hem de heykeli bulunduğu ortamdan ayırıp, soyutlamıştır.

Kaidenin ilk işlevi heykelin ağır kütesini ayakta tutacak bir ağırlıkken, zamanla büyük dini ve toplumsal sembollerin idealize edilebileceği dilin bir parçası, yüceltici içerikli heykelin sahip olması gereken ideal düşünce ya da duygunun yansıtıldığı yüksekliğin kendisi olmuştur. Genellikle belli bir yükseklikte ele alınan bu eleman, heykele neredeyse başka mekân gerektirmeyecek şekilde bu ihtiyacı kendisi sağlamıştır. 20. Yüzyıla kadar din tarihi ile paralel giden içeriklerle üretilen heykel, temsil ettiği bu idealleştirilen hatta kutsanan içerikleri yansıtma görevini üstlenmiş ve heykelin kendi formu gibi kaidesi de yüceltmeye hizmet eden plastik bir unsur olmuş ve bu yüceltici etkiyi kaidenin fiziksel yüksekliği desteklemiştir.

Heykeli yükselterek bulunduğu alandan ayırıp, kendi konturlarıyla çevreleyen kaide, bir tür sınırlayıcı görev de üstlenmiştir. Bu kübik eleman heykelin çevresini ve mekânını ilk önce kendisi, kendi sınırlarıyla sağlamıştır. Kaidenin sınırları, heykeli yer aldığı alan ya da boşluktan ayırarak heykelin başladığı ve bittiği sınırı da belirlemektedir. Kaidenin klasik heykel formundaki uzun soluklu bağlayıcılığını ve heykelin çevresiyle olan kopuk ilişkisini çok iyi kavrayan “Lynton (1991, 193)” bunu şöyle ifade eder:

Heykel, fiziksel ve ölçülebilir bir sanat olduğu kadar sanatların en gizlerle dolu olanıdır da. Hemen hemen son zamanlara kadar yapıldığı gibi, bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanımamak demektir: sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekâna ‘heykelcinin yalnızlık çemberi’ diyordu.

Heykel Rilke’ nin deyişiyle “Lynton (1991, 193)” “yalnızlık çemberi”nin sınırlarında ve üstünde asırlar boyunca durmuş ve kaidenin yüksekliğinde tek başına çevreden soyutlanmış, neredeyse dünyevi kavram ve nesnelere uzak içerikli bir nesne olarak yaşamıştır. Kaide üstünde yer alan klasik heykelin yüksek idealli yapısıyla bir aurası vardır ve bu aura heykelin altındaki kaidesinde saklıdır. Katı, uzak, saf ve kendini diğer sanatlardan da ayıran yükseklikteki heykelin ayaklarının altındaki bu yükseklik ortadan kalkınca heykel insanileşip, iletişim kurulan ve mesafenin azaldığı içkin bir yapıya dönüşmüştür. Heykel Rilke’ nin “Lynton (1991, 193)” tanımladığı bu “çemberden” Rodin’ le kurtulmaya başlamış ve kaide gibi heykel de insanın ulaşabileceği bir boyut kazanmış yükseklik ve ulaşılamazlık duygusu kırılmıştır.

Kaidenin yol açtığı bu mesafe, heykelin zor, dayanıklı ve ağır maddeleriyle daha bir gerçekdışı kıldığı kalın kütesini diğer sanatlara göre aşkınlaşan unsurlarını pekiştirmiş ve heykeli özellikli bir sanat kılmıştır. Kaide ve kütesel malzeme ilişkisiyle ortaya çıkan form anlayışı An-

tik dönemden itibaren heykel geleneğinin ilkesel arama noktaları da olmuştur. Bu heykel tipi üç boyutlu bir heykel formudur ve 20. Yüzyıla kadar heykel sanatının genel formu olmuştur. Heykel, kaideli, kütleli yapı ve esaslarına bağlı bir şekilde üretilmek dışında, malzeme özellikleri, yapım sürecinin uzunluğu ve geleneğinden gelen alışkanlıklar kimi zaman da tüm bu etkenlerin toplamından dolayı, yapısında değişim göstermemiş ya da değişimi çok uzun zaman alan bir seyir izlemiştir. Heykel sanatının bu sürecini “Şenyapılı (2003, 23)” da şu şekilde ifade eder:

Karanlık Çağda ve Rönesans’ ta da heykelin işlevinde bir değişim olmamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına gelinceye değin yonut belirli nesnelere ve konuları betimleyen bir sanat dalıdır. Yirminci yüzyıla değin, gerek kendi başına ayakta durabilen, (çevresinde dolaşılabilen) bağımsız yonutlar, gerekse bir zemine yapışık—kabartma (rölyef) yonutlar devinimsiz, kunt kitle ya da oylumlar olarak gerçekleştirilmişlerdir.

Arkaizm, Rönesans, Barok dönemleri boyunca heykel genel formu olan dik yapılarında etrafında dönülen, kaidenin taşıdığı ve katı maddelerden oluşan formunu değiştirmemiş, daha çok görsel anlamda ifade edilecek değişimlerini de yine bu kaideli, kütleli yapı üzerinde çözmüş ve yansıtmıştır. Heykel 20. Yüzyıla kadar kaideden inmek, malzeme değişimi yaşamak, konum değiştirmek gibi yapısal değişimlerden uzak ve tarihsel sürecinde de diğer disiplinlerde olduğu üzere, kendi formu içinde, daha çok doğaya uygunluk ve doğanın tıpkıya yakın kopyasını yansıtan bir estetik geliştirmiştir. Doygunluğa ulaşan her içerikte olduğu gibi heykelde de hüküm süren bu form anlayışı zamanını doldurmuş ve 20. Yüzyılın başından sonra bu yapının bozumu olan yeni aramalara girişmiştir. Heykel de maddeye dayalı somut gerçekliğine rağmen, 20. Yüzyıla kadar aşkinci güzellik ve estetik yapı sergilediği süre boyunca, en az resim kadar seyirlik ve optik duyuya hitap eden bir yapı sunmuştur.

Heykelin yapısındaki kaide, kütle ve figür arasındaki bu değişmez ilişki Konstruktivizme kadar süren disiplinli bir tekrar ve alışkanlıktır. Bu alışkanlığa karşın, zaman içinde değişiklik istekleri de çoğunlukla Barok gibi geçiş dönemlerinde dekoratif karşılıklarda ya da kendini yineleyen bir dirilticilikle var olmuştur. Klasisist üretimlerin genel yapılarında heykelin kendisinde ve kaide yüzeylerinde konunun ağır bastığı, aşırı anlatımcı, malzemeyi zorlayan bir beceri sergilerken, maddenin yapısını bozan, dekoratif unsurlar ağır basmıştır. Özellikle klasisist anıtlarda gördüğümüz bu kaideli form, keşiften uzak, heykele değer katmak adına yapılmış dekoratif ve kitsch arasında gidip gelen bir o kadar da anonimleşen bir anlayış sergilemiştir. Milliyet farkı görülmezsizin heykelin dünyanın hemen her yerinde halkın aklına kazınan form dili de bu kaideli, kütleli yapısıdır.

Heykelin asırlar boyu neredeyse sabit kalıp biçimindeki değişmeyen bu formunu belirleyen bir diğer etken, kaidenin fiziki sınırı yanında, malzeme ve biçim anlayışının dayandığı kütleli yapıdır. Klasik heykele hâkim olan formlar genellikle dik, kütleli yapılarıdır. Heykel sanatı var olmak için olduğu kadar, üretmek için de duran, yerleşik bir düzeni, kütleli içine alacak ve oluşturacak teknik donanımlı bir mekân yanında, üretimi için de kütleli yığacak ya da yontacak süreç ister. Özel mekân, süreç ve hazırlıkla ortaya çıkan bu zahmetli kütleli yapı doğal olarak da yine özel mekânlar ve özel içeriklere işaret eden bir başkalıkla diğer sanatlar

ve toplum gözünde ayrıcalıklı bir plastik de olmuştur. Kalıcı malzemeleri böyle bir düzen ve süreci zorunlu kılarken, aynı zamanda heykele toplumsal bir plastik ve bellek olma özelliğini de sağlamıştır. Dayanıklı malzemesi heykeli açık alanlarda, toplumsal mekânlarda, dini ya da milli anıları canlandıran nesne olarak, diğer sanat dallarından daha çok tercih edilmiş ve yanında bu değerleri yansıtmak heykelin görevi olarak benimsenmiştir. Kalıcılık heykeli tanımlayan bir özellik olarak heykelin tanımına eklenirken, diğer sanat dalları arasında ölümsüzlüğe soyunan iddiacı tarafını da oluşturur ve tüm bu özellikler heykelin kütlesi ve kütleli oluşturan maddesinin ağırlığı etrafında biçimlenir.

Kalıcı ve kütleli yapının iddiacı formu tabii ki anıttır. Anıt, bir topluma aidiyet ve inanç duygusu veren toprağa yerleştiği ve o toplumun bellek taşı hale geldiği bir geçmişe sahip olduğu zaman oluşup, ihtiyaç duymaya başladığı, heykelin ölümsüzlük ve kalıcılıkla koşut anlamı ve formudur. Çünkü her dönem ve kültürde geçerli olabilen bir işleyişle, bir toplumun yaşadığı değişimi ya da kendine mal ettiği değerleri diri tutmak adına anıt formuna başvurulmuştur. Heykel sanatının çok etkin bir şekilde varlık göstermediği dönemlerde bile anıt formu hep geçerli bir üretim alanı olmuştur. Bunun yanında anıt, heykelin Antik dönemden, Konstruktivizme kadar süre giden kaideli ve kütleli dik yapısını hem yayan hem de yansıtan formunun, hatta neredeyse heykel tanımının karşılığı olmuştur. Anıt ve sivil içerikli büyük heykel yapımının nedeninden çok, bu formların kendisi, heykelin kendine has bütün özelliklerini tüm tarihi boyunca yansıtması bakımından daha büyük önem taşımaktadırlar. Duygusal olarak yansıttıkları içerikler yanında, anıtlar boşluk içindeki ağır kütleleriyle varoluş biçimleri ve büyük oranlarıyla heykelin mekânla olan ilişkisi için heykelin hem kendi tarihsel süreci bakımından, hem de diğer sanatların heykele öykünen istekleri adına daha büyük önem taşırlar. Daha da önemlisi heykel anıt amacıyla yapılan ya da daha sonradan zaman içinde anıtlaşan büyük ürünleriyle ve bunların yansıttığı oran, kütle ve mekân özelliklerini çok erken bulmuş olmasından dolayı önem taşır. Kalıcılık ve dayanıklılık kavramlarının doğurduğu dik, kaideli, katı maddeli hacimsel heykel geleneği daha Antik dönemde tüm özellikleriyle ortaya çıkmış bir gelenektir. “Turani (1979, 16)” anıt formunu ortaya çıkışını şöyle ifade eder:

...Arkaik üslup, anıtsal sanatların ilk aşaması olarak kabul edilir. Arkaik üslup özellikleri, her işin yapan köy insanı yerine, herkesin iş bölümü yüzünden ayrı bir meslek sahibi olduğu toplum ortamında oluşur. Bu nedenle belli bir teknik yetkinlik, arkaik üsluplu eserin önemli bir isteği olarak belirmiştir. Ölçü birimlerinin tespiti de bu devrede görülür. Geometrik ve matematiksel ölçüler, yapıda geçerli olur.

Büyük boyutlu heykel yapımı için gerekli olan teknolojinin yanında oran, ölçek gibi kavram bilgilerinin oluştuğu Antik üslupla birlikte heykel sanatı da mimaride olduğu gibi Mısır ve Yunan gibi uygarlıklarla anıtsal ürün vermeye başlar. Arkaik toplumlarda heykel, inanç sisteminin sembollerini çoğaltmak gibi bir işlevle sık üretilirken teknoloji ve yapım geleneklerini de oluşturmuştur. Dinsel simgelerin aşkınlığını vurgulamak için heykel boyutları büyümekle kalmamış, sembolik olan her mekâna amacına göre yerleştirilip, yaygınlaşırken malzeme ve uygulama esasları da tekrarından dolayı bir disiplin özelliği kazanmıştır. İnanç kültürlerinde

heykel, tanrı- insan simgesinin koşutu sayıldığı için kütesine duyulan ihtiyaçtan dolayı çok üretilen ve önemi büyük olan bir sanat dalı olma özelliği taşımıştır. Tasvir yasağının olduğu dönemlerde heykeli yasaklayan ve ondan korkulmasını sağlayan etken de yine kütesi ve somutluğu olmuştur. Bu etkenin tam tersi de Arkaizm, Rönesans, Barok ve Klasisist dönem gibi heykele ve kütesel yapısına şiddetle ihtiyaç duyan dönemlerde geçerli olmuş ve bu inanç sistemlerinin yaymacı politikasına cevap veren en önemli araç ya da sembolü de bu kütesel heykel dili olmuştur. Heykel sanatı plastik değerini bile inanç sistemine göre belirleyip, ideal her ölçüsünü ona göre belirlerken plastik problemi simgesel değerlerin tekrarı, çoğalması ve etkili ortaya konması olmuştur. Dolayısıyla da heykelin form dili yayılmış ve teknolojisini bu yaşayışlarla koşut olarak geliştirmiş, ilkelere bağlamıştır. Bu saf ilkesel yapı Rönesans döneminde devam etmiş ve daha da sağlamlaşmıştır. Ancak Konstrüktivizme kadar olan bu büyük zamansal aralıkta da yenilenmeden Antik dönemde bulunduğu yapısını tekrarlamış ve tabii ki figür ve doğa da başlıca ilgisi olmuştur.

20.Yüzyıla kadar tüm sanatların başlıca problemi, doğanın çözümlenmesi ve karşılığını yansıtmak olan bu aralıkta insan formu başlıca konu olurken perspektif ve derinlikli etkisi Rönesans' ın büyük bulgusudur. Ama heykel fiziksel bir gerçekliğe sahip olduğu için, resim sanatı gibi yanılamayla üç boyut yaratmak ve mekâna ait problem çözmek zorunda değildi bu dönemde. Nerede nasıl konumlanırsa konumlanırsa kaidesiyle ve somut kütesiyle oraya taşınan bir nesneydi ve heykel sanatı kendi özelliklerini sorgulamak yerine daha çok geleneğini sağlamlaştırmak ve özellikle insan formlarında doğanın karşılığı olan, maddenin yapısının zorlandığı ve doğadaki kadar gerçekmiş gibi kılmaya çalıştığı bir zanaatkârlıkla ilgilenmiştir. Heykel Konstrüktivizme kadar yapısal değişim çabasından bu yüzden uzak kalırken daha çok yapım geleneklerine bağımlılıktan dolayı benimsediği formunu katılaştırmıştır.

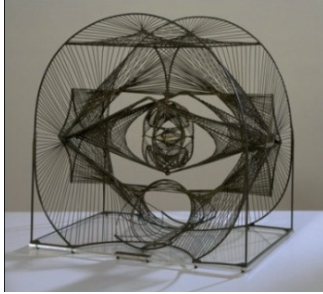
Kaide ve Küteden Sonra Heykel Sanatı ve Değişen Mekân Kavramı

20. Yüzyılın başında tüm sanatlarda ortaya çıkan gelenek karşıtı tavır, maddenin yapısını gözeten eğilimler, buluntu veya hazır nesneye kadar ortaya çıkan diğer eğilimlerin içinde yer alan heykel sanatçılarının tepkilerinin zemininde yatan neden de heykelin sahip olduğu kaideli, kütesel ve gelenekselleşen kalıplaşmış yapısıdır. 20. Yüzyılın başından itibaren gelişen akımların ortaya koyduğu tepkiler güçlü ve ready-made gibi şok edici, hatta kabul görmüş birçok değeri yok etmek yolunda tepkilerdir. Çünkü heykeldeki bu geleneğin hâkim olduğu ve yerleştirdiği kaideli ve küteyle sahip kalıplar da bir o kadar sağlam, dayanıklı ama yeni bir çağın ihtiyaçları karşısında geçerliliğini tartıştıracak kadar da eskidir.

Heykel tarihinde ilk anda geleneğiyle kendi yapısını bağlayan, sınırlarına en çok sahip çıkan, hâkim oldukları süre boyunca heykelin formu da onların dünya görüşüne bağlı olarak sabit kalmış olan sanat, Mısır sanatı gibi görünür. Oysa 20. Yüzyıla kadar dünya genelinde heykelin genel biçimi bu kaideli ve kütesel yapısıdır. Naum Gabo ve Antoine Pevsner' in 1920' de yayınladıkları manifesto heykelin sahip olduğu kalıplarına bir karşı çıkış olmak yanında, o güne kadar süren heykel formuna duyulan tepki ve bu yapının çözümlenmesini başlatan bir uyanıştır aynı zamanda: "Heykelde heykelsi bir öğenin kütesini kabul etmiyoruz... Ama siz bütün eğilimlerin

ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyargıları tekrar etmekteyiz” “Antmen (2009, 116)”.

Manifestoda da, akımın heykellerindeki eğilimde de görüldüğü gibi Konstrüktivizmde (Görsel 1. ve 2) hem kaide hem ağır kütle ortadan kalkmış, kütlelerin planları, ağırlığı ve bu ağırlıkları oluşturan geleneksel malzemeler geçerliliklerini yitirmiştir



Görsel 1: A. Pevsner, 1952,
Liberation of the Spirit.



Görsel 2: N. Gabo, 1937,
Constraction in Space Crystal.

Tatlin inşa ederek elde ettiği “Karşıt Duvar Kabartmaları”nda soyut bir dil kullanmış, daha da önemlisi malzemesi heykelin kendisi olmuştur. Bu çalışmalar çerçeveye sahip olmadığı gibi rölyefin duvardaki geleneksel yerine asılmadıkları ve yapımında yontu ya da modle etme



Görsel 3: Vladimir Tatlin, 1914,
St. Petersburg

gelenegi kullanılmadığından rölyef olmaktan uzak, geleneksel heykelin dik ve kaide üzerinde duran kütleli yapısından çok başkalık taşıyan, boşlukta inşa edilmiş ince metal plakalardır. Tatlin’ in Karşıt Duvar Kabartmaları için belirlediği mekân o güne kadar hiç görülmedik bir heykel mekânı ve formudur. “O’ Doherty (2010, 44)” bugünkü galeri mekânı üzerine yazarken, duvar için; “Sanat için edilgen bir destek olmak yerine adeta sanatın bir parçası olan duvar, böylece çekişen ideolojilerin merkezi haline gelmiş ve her yeni gelişmenin de ona karşı tavrını belirlemesi gerekmiştir”der. O’ Doherty bu belirlemeyi 50-60’ lı yıllar için yaparken aslında Tatlin’ in 1914’ lü yıllarda heykel ve mekânı için başlattığı yeniliği dile getirecek en güzel saptamayı dillendirmemizi sağlar. Çünkü Tatlin (Görsel 3) heykelin mekândaki konumu tamamen değiştirdiği gibi rölyef, asamblaj, düzenleme arasında ve bu teknik ve eğilimlerin tümüne işaret eden bir yapı ortaya koymuş, dikkati mekâna çekmiştir.

Heykel artık kaide üzerinde veya rölyefin sınıрыyla, ilk önce bu sınırların karşıladığı bir boşlukta değil, iki duvarın kesiştiği bir noktada yer almıştır. Bu boşluğa açılan heykeller daha yakın tarihte Dan Flavin, Donald Judd gibi sanatçılardan, duvarda çalışan ressama kadar herkesin mekân anlayışını sorgulamasına yol açan öncü heykellerdir.

Kurt Schwitters' in Merz anıt yerleştirmelerine de (Görsel 4) etki eden bu heykeller, heykelin eski biçimleme esasları, malzemesi ve konumlanışından iz bile kalmayan örneklerdir.



Görsel 4: Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1943, Hanover, Almanya

Konstrüktivizm ve Kurt Schwitters gibi örneklerin 1960' larda ve günümüz sanatının mekân üzerine aşırı düşen eğilimlerin yeniden hatırlattığı değerler olduğunu anlarız;

Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği- estetik modeli sağlamıştır. Kent, hem kolağın hem galeri mekanının olmazsa olmaz bağlamıdır. Merzbau bir atölyeden köklenmiştir. Yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe zamanda uzamıştır. Saatlerle ve yıllarla dönüşen, çeşitli konular, işlevler, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur. Schwitters' in Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılarda vardır içinde- ki bunlar içinde yer aldıkları çevre gibi değişime açık olan kendine dönük birer değerler sistemidir. Bu Dışavurumculuk ve Dadacılık temelli fantezi kavramlarının çoğunun üzeri, suçluluk duygusu gibi, Merzbau' yu melez bir ütopyaya dönüştüren Konstrüktivist katman tarafından örülmüştür: bir yönüyle pratik bir tasarım, bir yanıyla heykel, bir yanıyla da mimari-dir. Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışarıdaki kent ile içerideki mekân arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: bu da, Dönüşümdür "O' Doherty (2010, 60-63)".

Daha önce Picasso' nun Boğa Başı ve Gitar gibi asamblaj heykellerinde buluntu ve hazır nesne kullanımını görmüştük. Ancak Picasso' nun boğa başında ya da gitar heykelinde (Görsel 5) nesne tanınan ve doğaya dayanan bir yaklaşımdır.



Görsel 5: Picasso, 1914.

Picasso' nun asamblajlarla geliştirdiği ve kendinden sonra pek çok sanatçıya yeni çıkış yolu sağlayan malzeme anlayışındaki değişim, heykelde kullanılan geleneksel malzemenin dışında bir fark yaratmak yanında, heykelin fiziksel yapısında çok büyük bir değişim de öne getirmez. Çünkü duvar heykelin geleneksel yapısında da rölyefle kullandığı bir mekândır ve mekân kullanımında bir değişiklik sergilenmez yani duvardaki heykelin konumu aynıdır. Üstelik bu malzemeler yine doğadaki bir nesneyi yansıtmak gibi bir kaygıyla kompoze edilmişlerdir. Oysa ne Tatlin, ne de Schwitters de heykeli doğadaki herhangi bir şeye benzetme çabası yoktur. Onlar sadece heykel, mekân ve bu sanatın özgül değerleri üzerine düşünmeye ve bu değerleri başka ve yeni bir değere dönüştürmeye başlamışlar bunun içinde yüzyılın bulgusu kılacakları, neredeyse fetişleşen nesne tutkusunu ve mekân kavramını öne getirmişlerdir. Heykelde yaptıkları en köklü değişiklik de kaideli kütleli yapısını yıkmak ve heykel formunun değişim sürecini başlatmak olmuştur.

Konstrüktivizmle birlikte heykel sanatı ayakları yerden kesildiğinde, diğer bir deyişle kaideden indiğinde formsal yenilenmenin yolunu bulmuştur. Heykel kaideden vazgeçtiğinde üç boyutlu ve kütleli yapısından da vazgeçmiş ve kaide-kütle ilişkisi yıkılmış ve bu değişen yapıya bağlı olarak mekân anlayışı da değişmiştir. Heykelin kaideyle sınırlanan ya da kaide aracılığıyla doğrudan ulaşamadığı mekânla olan ilişkisi, aracısız ve sınırsız bir ilişkiye dönüşmüştür. Daha önce kaidenin üst yüzeyinde merkezlenip, odaklanan maddesini ya da kütesini parçalayarak gerçek mekân içine dağıtmıştır. Heykel daha öncesinde salon, galeri mekânı, kent meydanı vb. nerede yer alırsa alsın, kaidesiz gitmezken, bu oluşumlarla birlikte daha önceki yapısında kütesini oluşturan plan ve kesitlerle mekâna serpilmeye, dağılmaya başlamıştır. Aynı mekânlarda bu mekânların daha önce akla gelmeyen ve el değmeyen noktalarıyla heykeli bir araya getiren deneyimler baş göstermiştir.

Heykel kaide yüksekliği yerine zeminlere, duvar yüzeylerine, hatta kaideli tipik formuyla asla yer alamayacağı tavana, havaya asılmış ve ortadan kaldırdığı ağır kütleli saye-

sinde mekân içinde yeni yerleşim noktaları ve ilişkileri keşfetmiştir. Heykel yontu ya da döküm yerine üst üste eklenen birimlerin inşasına ya da hazır ve bulunmuş bir nesneden ibaret bir forma kadar sınırlarını başkalaştırmıştır. Başkalaştırmak demek daha doğru olacağı üzere, yapım biçimi gibi yansıyan özellikleri yanında bu saydığımız özellikler heykelin geleneksel kütleli yapısında da varlığı geçerli olan ama ilişkileri yeniden ele alınan ve ya konum değiştiren ama hep heykelin özgül değerleri olmuş özelliklerdir. Yani hacim mermer kütleden, bir plakanın kalınlığına inse de yine hacimdir, malzeme nesnenin kendisi olsa da, yine heykele ait malzemedir ve kütleli olmayan bu hacimli nesnelere yine gerçek ve mekân içindeki var oluş biçimi somuttur. Aynı zamanda mekân, aracısız olsa da heykelin öteden beri varlık alanıdır. Tıpkı evrendeki maddelerin biçim ve hal değiştirmesi gibi en temelde bulunan, yok olmayan ve sadece biçim değiştiren halleri gibi heykelin Arkaik halinde bile olan özelliklerdir. Sadece tek tek bu özelliklerin farkına varılmış, heykelin başlıca problemi de kendi özellikleri üzerine eğilmek olmuştur.

1915 - 20' lerden beri heykel sanatı biçim ve malzeme değiştirmekten dolayı klasik özelliklerini sergilemese de heykelin her plastik elemanı, mekânı, maddesi, boyutu, hacmi her zaman her haliyle gerçek nesne ve eklenerek ya da yığılarak yapılan gerçek bir yapım sürecine dayanmış, aynı şekilde tüm gerçekliğiyle somut bir şekilde var olmuştur. İşte bu günkü Arazi Sanatı ve Enstalasyon gibi yapılanmaların pek çoğunu tanımlarken heykeldir deyip dememek arasında gidip gelen kararsızlıklar da heykelin bu özgül değerleri ve bu değerlerin biçim değiştirmesinden ileri gelir.

Konstrüktivizm ve Minimalizm heykel sanatında bulunan bu asli değerlerin sınırlarını zorlayan ve bu özelliklerin başka ilişkilerle ortaya çıkmasını sağlayan dönüm noktalarıdır. Her iki eğilim de heykelin asli değerlerinin altını oyarken Konstrüktivizmin heykelin özgül değerleri ve teknolojisi üzerine yaptığı sorgulamayı bıraktığı noktadan, Minimalizm devam ettirmiş ve kendileriyle birlikte heykelin yer aldığı kategori hakkında da söz sahibi olmuşlardır. Bu kategoriye yani heykelin yaratıcılık alanı olduğunu "Elliot (1979' dan aktaran Shiner 2004, 341)" şöyle dile getirir:

...Fakat ilk konstrüktivistler, aynı zamanda, kendi yaptıklarını hem el sanatlarından hem de uygulamalı sanattan -fırça yahut iskarpela virtüozitesinin yerini kusursuz tasarım ve makine aletler alacağı için el sanatlarından ve konstrüktivizmin mevcut bir nesnenin dekorasyonu olmayıp bütüncül bir tasarım meselesi olduğu için de uygulamalı sanattan- tamamen ayrı tutuyorlardı.

Heykelde form ve mekân ilişkisindeki değişimle birlikte heykelin diğer sanatlar karşısındaki bu değişimine göre de yerini sorgulamak, bunun yanında Minimalizm gibi kendi geleneksel yapısından başkalığına ilişkin kaygıları "Foster (2009, 76)" şu şekilde desteklemektedir:

Morris heykel kategorisini muhafaza ederken, minimalizmin kökeni konusunda kesinlikle Judd ile aynı görüşte değildir. Her ne kadar resimsel [pictoral] bir kategori olsa da heykelin "yanılsamacılıkla ilgisi" yoktur; minimalizmin de öyle: Minimalizm heykelden kopmanın tersine "kendine has, aynı ölçüde gerçek bir uzama sahip olan...heykelin özerk ve gerçeğe uygun doğasının" farkına varır.

Konstrüktivizm de Minimalizm de maddeyi heykelin kendisi kılmak yolunda bir eğilim sergilenmek yanında, heykelin kendine özgü değerlerini açığa çıkarmak söz konusudur. Tabii ki Soyut Sanatın bir getirisi olarak da heykel özgün temel özellikleri üzerinde dururken yansıtma ve doğayla duygudaşlık gibi yaklaşımları asla barındırmamışlardır. Heykelin madde-si ve mekândaki var oluş halinin ve heykelin tanımsal özelliklerinin kırıldığı tarihsel noktalar Konstrüktivizm ve Minimalizmdir.

Heykelin Konstrüktivizm ve Minimalizmle açığa çıkan değerlerinden başta geleni mekândır ve geleneksel formuyla da heykel hacim ve mekân sanatı olduğu halde, yerleştiği uzay parçasıyla arasına giren kaide nedeniyle heykelin mekânla olan dolaylı ilişkisi, kaideden sonra dolaysızlaşmıştır. Yani dolaysız boşluk ve mekân kavramının farkındalığı ortaya çıkmaktadır. Bu yeni ilişkiyi Konstrüktivistler şöyle dile getirir: “Mekân ve zaman bizim için bugün yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir” “Antmen, (2009, 115)”. Klasik aşkını heykelde boşluk değil dolu olan kütle ve kütlelerin konturları esas problemdir ve iç boşluk kavramı kendi başına gözetilen bir değer de olmamıştır. Kaidesiz heykel yapımı, sadece mekânın kendisini değil genel olarak boşluk kavramını açığa çıkarmıştır. Kaidesiz heykel anlayışı, sonradan çeşitlenen ilgilerle heykelin insanla doğrudan ilişkiye geçtiği, dokunulur, mobil ya da kinetik hareket sağlanmış, kimi örneklerinde içine girilebilir, üstünde yürünebilir kavramsal ve form açılımı sürekli genişleyen bir nesneye dönüşmesinin yolunu açmıştır. Büyük gelenekleri olan resim ve heykel gibi sanatların genel kategorik özelliklerinin yok olduğu, özgül değeri denilen özelliklerinin birbirine karıştığı, heykel, resim bitti, sanat öldü noktasında heykel için başvuru olan iki kaynaktır Konstrüktivizm ve Minimalizm. “Huelsenbeck... “Doğal olarak sanat ölmedi, ama korkunç bir hevesle kendi kendini yıkıma kaptıran bir çağda, ilkelerinin açıklığa kavuşturulması için yeni bir çabaya ihtiyacı var” “Kuspit (2006, 186)” der. Heykelin öldüğü ya da güncel eğilimlere kendi özelliklerini feda ettiği ileri sürülen söylemlere karşın bu iki hareket de heykelin tam da “Kuspit (2006, 186)” tarafından belirlendiği gibi “ilkelerini açıklığa kavuşturmak için çabaya girdiği” alanın kendisi olmuştur. Öteden beri mekân sanatı olan heykel, kaide sonrasında kapalı alanda yeni sorgulamalar ortaya koymuş, yine asli alanlarından biri olan açık alanı da kent meydanından araziye kadar uzatmıştır.

Konstrüktivizmin inşacı yönünün tersine, daha çok blok maddeyi tercih eden Minimalizm, heykeli, mekânı hacmiyle kaplayacak, konusuz, salt nesne ve madde bağlamına indirgerken, bu yalınlık içinde kendi varlığını vurgulayan, salt var olamaya dayalı üretim sergiler. “Tunalı (1992, 184)” bu nesnesiz ya da içeriksiz sanatı şu şekilde tanımlar:

Yeni sanat, sanat için nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı reddeder. O, insanı nesnelere ile ilgili şeyler düşünmekten kurtarmanın yolunu gösterir. ”64 Buna göre, sanat ‘içeriksiz’ olacaktır... Ama bu genelde sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez. “ Yeni sanat, ‘sanatın içeriği sanatın kendisidir’ ilkesini savunur.

Kendinden başka bir şey ifade etmeyip öylece mekânda duran nesne betimlemeyen Minimalist heykeller yalınlıklarını ortaya koyabilmek için de duru bir mekân gereksinirler. Kai-

de gibi tek noktalı bağlayıcısı olmayan bu heykeller, geleneksel heykelin hemen hiç ele almadığı yatay heykel kavramı gibi, yassı ve yere paralel formlarla geleneksel heykelin dik kütesine tezat bir yapı ortaya koyarlar. Kaidesiz, yerde ya da duvarda yer alan bu minimal nesnelere var olabilmek için ihtiyaç duydukları zemin ya da duvarı daha da öne çıkarırlar. “O’ Doherty (2010, 16)” bu yeni mekân kavrayışına “dönüşüm” der:

Modernist biçimci anlayışların bir devamı gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı ters yüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini ‘sahneleştiren’ çeşitli örneklerle 1960’ larda ‘beyaz küp’ ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etmenler arasındadır. Amerikalı Minimalist Carl Andre’ nin ‘heykel’ kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili, “Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum.” 2 sözlerini mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür.

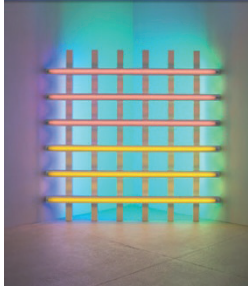
Mekânın keşfi ya da kavramın geleneksel sınırlarının aşımı, resim ve heykel sanatlarını hem besleyen hem de bu sanatları geleneksel formlarından koparan ilgiler olmuştur. Resim boya dışında heykelsi maddelerin peşine düştüğünde, heykel kütesini dağıttığında, heykelde kaide, resimde de çerçeve ortadan kalkıp duvar ve zemin, çerçeve ve kaidenin yerini aldığı anda, resimle heykel birbirine benzemiştir. “Anlayabildiğim kadarıyla, bunun anlamı boyanın üç boyutlu bir hal aldıkça heykel kimliğine bürünmesi ve uzamın bir kez daha aldatıcı bir hale gelmesidir” “Danto (2010, 133)”. Uzamın aldatıcılığı resmin, heykel gibi kütesel olmaya başlamasıyla ve ona özgü boşluğa açılmasıyla, heykelin de kütesini parçalayıp, dağıtarak mekânın hemen her noktasına açılımla başlar.

Günümüzde popüler hale gelen nesne ilgisi ve gerçek malzeme kullanımı, buluntu nesne gibi yönelimler heykelin Antik dönemlerdeki popüleritesini de geri getirmiştir. Heykel geleneksek dik kütesiyi değil, tek tek özelliklerinin açılımlarıyla ve bu özellik açılımının diğer sanat eğilimlerinde de görülmeye başlamasıyla yeniden popüler olmaya başlamıştır. Çünkü resim, enstalasyon hatta video art gibi eğilimlerin kimi ürünleri de dâhil, hemem hemen tüm sanatlar kütle kazanmış ve mekâna açılmıştır. Bu da “Danto (2010, 79)” nun tanımladığı gerçeklik arayışından kaynaklanmaktadır. “Bu yüzden, sanatçılar “formu taklit etmeye değil, form yaratmaya; yaşamı taklit etmeye değil, yaşamın bir muadilini bulmaya çabalyorlar... Aslında, yanılmayı değil gerçekliği hedefliyorlar” der. Çağ gerçekliğimiz de sanatın hiç olmadığı hallerini ya da hep var olup da, görmediğimiz taraflarının avlandığı bir alana benzemeye başlamıştır. Yani sanatın bütününde olduğu gibi heykel de hayatın içinde, hayatla birlikte ve buna rağmen önce kendisi üzerine düşünmektedir.

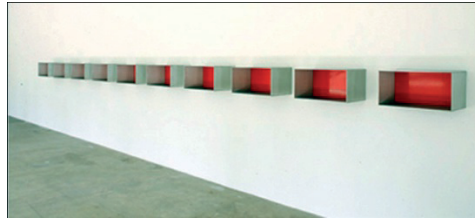
Heykelin üstüne düştüğü kendi özelliklerinden biri olan kütle değişen mekân kavramıyla birlikte başkalaşan bir kavram olmaya başlamıştır. Diğer sanat dalları boyut kazanıp, “O’ Doherty’ nin (2010, 39)” deyişiyle “kalınlığı” olan nesnelere dönüşürken, heykel madde dayanaklı kütesini çağ teknolojisi ile besleyip mekâna ve yine çağ ölçüğü olan kente göre büyütülmüştür. Konstrüktivizmle dağılan kütle, Minimalizmde mekânın her noktasına dağılmaya başlamış ama dağılırken de plaka kalınlığına bile inse büyüklükten dolayı yine bir kütle kavramı oluşmuştur.

R. Serra ve A. Calder gibi örnekler akla getirilirse kaidesiz, plakaya indirgenmiş ama maddenin yoğunluğunun ortaya çıktığı yeni bir kütle kavramıyla karşılaşırız.

Heykel adına geçmişin alışkanlıklarından kurtulan ilk öncülerin, Konstrüktivistlerin heykelleri maketi andıran ve büyüklük hissi veren anıtsallık yansıtmışlardır. Bu örnekler hem geleneksel heykelin kütesini zayıflatan, kimi zaman şeffaflaştırılan bir tavır sergiler, hem de büyümeyi isteyip, büyüyememiş sanki gerçek kütlelerini bulamamış heykellerdir. Konstrüktivizmin yarım bıraktığı bu boyut anlayışı ve kütle hesaplaşması Minimalizmde gerçek boyut ve oranlarını bulur. Minimalizm büyük boyutları esas alan ve heykelin mekânla olan oransal ilişkisini de irdeleyen bir yapı ortaya koyar. Dan Flavin ve Donald Judd gibi iki önemli kimlikte de (Görsel 6., 7.) resimle heykel arasında gidip gelen yapı yanında, büyüyen anıt etkili ve mekânın da heykelin de oranlarını ortaya çıkararak mekânın heykeli, heykelin mekânı vurgulayıp ayrı düşünülemez şekilde birbirinin gereksindiği bir bütün ortaya çıkar.



Görsel 6: Dan Flavin, 1977,
untitled (in honor of Harold Joachim).



Görsel 7: Donald Judd, 1974.

Büyük boyut, tarihi içinde genellikle çeşitli içeriklerini idealize etmek için kullandığı, katı maddeleriyle de bu oranları somutlaştırdığı için heykele özel bir özellik olarak kabul görmüş bir vurgudur. Heykel açık alanda şehir meydanlarında, yapılarda, park ve bahçe süslemelerinde dekoratif ya da artistik her haliyle açık alanın sahibi olup, bu büyük boyutlu mekânlara hâkim olabilmek için iri kütesini kullanmıştır. Minimalizmde de büyük boyut, hem kendi nesnesine hem de mekâna dikkat çeken form anlayışının doğal bir çıktısıdır. Bu boyut ve oran anlayışı genişleyen mekân algısının doğurduğu bir heykel formudur ve “Foster (2009, 76 -77- 78)” bu yeni heykel anlayışını şöyle açıklar:

Heykel Üzerine Notlar’ın birinci bölümü şöyle biter: “Heykelin bu önemli özelliğinin büyütülmesi heykel için hem yeni bir sınır hem yeni bir özgürlük alanı inşa eder” Bu değişim çelişkili doğası minimal söylem içerisindeki gerilimleri yansıttığı kadar, dönemin estetik kategorilerindeki kararsızlığı da gösterir. Çünkü minimalizm heykelin bir taraftan modern saf nesneye doğru daralması, bir taraftan da tanınmayacak şekilde genişlemesidir... Önce, insan bedeni ölçü olarak alındığında minimalist eseri nesne ve anıt arası bir yere konumlandıran Tony Smith’ in düşüncesine gönderme yaparak heykel için “yeni sınırı” tanımlar. Ardından, isabetli bir yaklaşımla bu ölçeği (kişisel nesne-neden kamusal anıta kadar) alımlama açısından yeniden tanımlar.

Minimal Sanat ve Arazi Sanatının boyut üzerinde aşırı duruyor olmasının nedeni Amerikan kanından geliyor olmalarından ileri gelir aynı zamanda. Bu gökdelen diyarının genişleyen kent ölçekleri ve kent dışında mekânlar doğan ilgi büyük boyutlu heykel yapımını zorlayan aynı ölçeklerden dolayı değişen oran duygusu ve heykelle yerleştiği alanla arasındaki karşılacak ilişkiden ve kültür politikasından türeyen bir ihtiyaçtır. Geleneksel anıt heykel formunda da gözetilen bu ilişkinin güncel mekân ve kent ölçeğindeki karşılıklarıdır. Minimalizmin öncü heykelleri gibi örnekler incelenirse çevre ve heykel arasındaki ölçek aramasının güncel karşılıkları oldukları görülecektir. "...Bu genel senaryo içerisinde minimalizm sanat için diyalektik bir "yeni sınır ve yeni özgürlük anıdır". Heykel burada "nesne ile anıt" arasındaki bir şeyin bir anlık konumuna indirgenir ve sonraki anları "tasarlanmış": fakat "halka açılmamış" mekânların deneyimine çevirir" "Foster (2009, 84)". Heykelle ilişkin "nesne ile anıt" arasındaki bir şeyin bir anlık konumuna indirgenir" "Foster (2009, 84)" ifadesi sadece Minimal sanatı değil, Arazi sanatının pek çok ürününü de karşılar bir nitelemedir. (Bknz, Görsel 8.,9).



Görsel 8: Robert Smithson, 1970, Spiral Jetty



Görsel 9: Richard Long, 1981.

Büyük boyut eskiden anıtlara özgü bilindik gereklerden dolayı gözetilen bir oran kavramı ve din ya da diğer toplumsal sembol aramalarını yansıtarak üreten sanat üsluplarında bir aşkınlık göstergesiydi. Bugün ise "Brian O' Doherty' nin (2010)" "Beyaz Küp" ile ifade ettiği büyük yalıtılmış boş galeri mekânları, bienaller için seçilen yine büyüklük gözetilen farklı kimlikli mekânlar, açık araziler, büyüyen kent ölçekleriyle genişleyen kent meydanları, alışveriş merkezleri gibi kendisi de büyüyen kent mekân ölçekleri ve sınırlarının gereksindiği bir kavramdır. (Bknz, Görsel 10).



Görsel 10: Anish Kapoor, Millennium Park, Chicago.

Nesne ya da oluşumun kurgulandığı bu mekânlardaki yüz ölçümü kadar mekân ve nesne arasında kurulmaya çalışılan oran ilişkisinin çıktısı olan oransal ve plastik bir büyüklüktür. Aynı zamanda geçmişte olduğu gibi, politik bir göstergedir bu oran kavramı. Büyük boyut aynı zamanda günümüz teknolojisinin yetebildiği bir olanak olduğu gibi çağımızın ilahi gücü olan teknolojinin yansıtıldığı bir çağ getirisidir. Heykel, yapısının yatkın olduğu teknolojiden geçmişinde olduğu gibi bugün de doğrudan yaralanmaktadır ve büyük boyut diğer alanlar yanında heykelin varlığını baskınlaştırmak için vurguladığı ve çevresine hâkim olmak için çok iyi kullandığı bir özelliktir aynı zamanda. Geçmişin din ve devlet idealleştirme politikalarının sık sık başvurduğu bu kültürel özellik günümüz heykelinin yeniden öne çıkardığı bir unsurdur.

Günümüzdeki üç boyut ve madde dayanaklı heykelsi diğer üretimlerden reklam unsurlarına kadar kent mobilyaları bile güncel ilişki ve varlıklarının vurgusunu tıpkı heykel gibi büyük ölçeklerle kurgulamaktadır. Heykel yapısının yatkın olduğu teknoloji ve sanayi üretimlerinden beslendiği kadar günlük hayattaki pop nesnelere, doğal malzeme, buluntu ve hazır nesne gibi geniş bir alandan malzeme ve bağlam olarak beslenmektedir ve sonucu olarak da kitschle teknoloji harikası arasında gidip gelen nitelermelerin üretimleri söz konusudur. Tüm bu oluşumlar heykelin kaide yerine bulduğu ve kullandığı yeni mekânlarında yeni maddeler ve ilişkileriyle oluşturduğu kütle anlayışlarının yansımalarıdır.

Günümüzde Yükselen Değer: Mekân Kavramı ve Heykel

Mekân ve sanat ürünü arasındaki ilişkileri güncel sanat ortamının gereklilikleriyle her alanın ve sanatçının var olmak adına gözettiği mevcut durum belirlemektedir ve bu mevcut durumda, günümüz sanatının en belirgin özelliği mekân ve nesne odaklı bir üretim olduğudur. Bugün sadece heykel sanatı değil, sanatın birçok üretimi mekân sanatı diyebileceğimiz özellikler taşımaktadır. Günümüz sanatının mekânın kendisini biçimleme ve mekânı sanatın üretim sürecine dâhil etmek eğilimiyle, geleneksel sanatın mekâna yüklediği sanat nesnesini korumak, saklamak ve sunuma dönük işlevleri arasında büyük bir anlayış farkı görülmektedir. Günümüzde mekân geleneksel sanatta olduğu gibi seyirlik bir sanat için ortam olmaktan çok, sanatın var oluşuna koşul haline gelmiştir. Örneğin Happening gibi eylem üretimlerinde her hangi bir noktaya dikkat çeken olayın sunulduğu sahne özelliği kazanmış bir kavram olabildiği gibi, Enstalasyon gibi üretimlerde nesnenin bulunduğu düzlemle organik bağlarının gözetildiği ve nesnenin varlığını ortaya çıkaran bir içeriktir. Mekân kavramı sanat nesnesi ya da eylemin kendisi kadar önem taşıyan günümüz pratiklerinde en yalın haliyle bile özel bir yapılanma içeren bir boyutu kazanmıştır. Dan Flavin, Daniel Buren gibi sanatçılarla mekân kavramı, dizge değiştiren, bir başka anlam kazanmış ve geleneksel algısının tersine sanat nesnesiyle mekânı ayrı düşünülen ya da birbirinin tamamlayan kavramlar olmaktan çok bir bütün haline gelmiştir.

Öncelikle resim ve heykeldeki kaide ve çerçeveden kopuşla başlayan hızlı form ve kavram değişimlerinin yarattığı yapısal farklılıklarla sanatın fiziki yapısı değişmiştir. Resimde temsili mekân anlayışının ve çerçevenin ortadan kalkması, heykelde de kaidenin önemini yitirmesiyle mekân yeniden sorgulanıp, sanatın başlıca problemlerinden biri olarak önem kazanmış bir değer olmuştur. Bugün resmin çerçeve içinde bir boya sanatı ya da heykelin kaide üzerin-

deki kütleli form olması gerektiği gibi fiziki yapılarına ilişkin beklentiler ve sınırlar ortadan kalkmıştır. Ayrıca 1950'lerden sonra özellikle kavramsal sanatın etkileriyle geleneksel sunum alanı olan müzelere alternatif mekân yaratma arayışı ve sanatın değişen formunun gereksindiği sergileme-sunum ve oluşum koşullarının ihtiyacı, sanatı hayatla yan yana getirme kaygıları, sonraki 60 yılda da çok belirgin bir konu olduğu gibi son yarım yüzyılın özelliği haline gelmiştir. 1900'lerin başından itibaren sanatın değişen yüzüyle birlikte mekân algısı özellikle heykel için değişmeye başlamış 1950'lerden sonra özellikle kavramsal sanatın etkileri, disiplinlerarası ilgiler hem sanatlar arasındaki sınırları eritmiş, hem de mekân kavramını daha öncelikli bir yapıya dönüştürmüştür. Bu yapılanmayı etkilemesi yanında kendi yapısını da bu mekân kavramına göre başkalaştıran başlıca sanat dalı da heykel olmuştur.

SONUÇ

20. Yüzyılın başından itibaren görülen değişimlerle klasik heykel formunun dik kaideli ve kütleli yapısı bozulmuştur. Bugün artık heykel formunda bu kaideli, geleneksel yapıyı aramak gibi bir gereklilik ortadan kalkmıştır. Ancak teknoloji, malzeme çeşitliliği ve başkalaşan mekân algısı gibi değişen çağ getirilerine göre yeni form anlayışlarına rağmen, heykel sanatı halen bir mekân sanatıdır.

Günümüz sanatının neredeyse güncel tüm eğilimleri de heykel sanatının maddesel ve kütleli özellikleri etrafında biçimlenmektedir. Çünkü günümüz sanatının yükselen değerleri mekân, üç boyut ve madde tutkusudur. Heykelin hem maddeye dayanan yapısı, hem de bu maddeden kaynaklanan, diğer sanatların öykündüğü kütlesi, geleneksel yapısında olduğu gibi bugün de koruduğu özellikleridir. Heykel sanatı tüm tarihi boyunca taşıdığı bu özelliklerini biçim değişimlerine rağmen bugüne taşıyıp, vurgulayarak, sergilemektedir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık: İstanbul.

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

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

O' DOHERTY, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi* (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık Sanat Kitapları: İstanbul.

KUSPIT, Donald (2006). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları: İstanbul.

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

SHINER, Larry (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları Sanat ve Kuram Dizisi: İstanbul.

ŞENYAPILI, Önder (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık: Ankara.

TUNALI, İsmail (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi: İstanbul.

TURANİ, Adnan (1979). *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara.

