

HEYKEL VE MEKAN

Yrd. Doç. Suat KARAASLAN

Ç.Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

ÖZET

Tarih öncesi çağlarda inançların, korkuların anlatımı olan heykel, sayısız temalarla tüm kültürlerde değişik roller üstlenmiştir. Ortaçağda mimari bir yapının organik bir parçası olmuş, dinsel inançlarla ilgili gerçekleri öğretmek gibi de bir rol üstlenmiştir. Rönesans hareketiyle oluşan kent kültürü sonucu, mimari yapıdan koparak bağımsızlaşan heykel, Michelangelo'nun Marcus Aurelius heykeliyle kentsel mekana taşınmıştır. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren boyutların mimariye eşdeğer büyümesiyle kendi mekanını yaratarak izleyici ile yeni ilişkiler kurmuştur.

ABSTRACT

From the very first day of human existence on earth, sculpture has adopted different roles in different cultures covering numerous themes. While it is a means of expressing beliefs and fears in the pre-historic era, in the middle ages, it has become an organic part of the architectural structure fulfilling a role of teaching the realities of religious beliefs. As a result of urban culture formed with the movement of Renaissance, the sculpture, now independent from the architecture, has moved to the city together with Micheal Angelo's Marcus Aurelius. In the second half of the 20th century, in particular, it has created its own space establishing new relationships with the audience.

Heykel sanatçısı Dale Elderred 1974 de yaptığı bir konuşmada şöyle der; "...olanaklar çoğalıyor. Artık dünyanın her hangi bir yerinde durup yepyeni şeyler düşünebilirim. Benim asıl akrabalarım Giza'yı, Sanchi'yi ve Nepaldeki tapınakları yapanlardır. Benim yaratıcı kuvvetime yol veren yeni bir bakış tarzıdır. Dışarda araziye, toprağa yakın olmalıyım. Ancak bu şekilde istediğim bilgileri toplayabilir ve kendimi yetiştirmiş aydın bir kişi olabilirim. (Westphal 1982)

Kuşkusuz Elderred'in bu sözleri bizi sanatın köklerine, dolaymsız ve yoğun duygulardan doğan saflığına, yalnlığına kadar götürür. Doğanın gücü karşısında aciz kalan ilkel insanın bu çaresizliğinden kurtulması için gösterdiği çaba ve etkinlikler Elderred'in araziye ve toprağa yakın olma düşüncesine denk düşer ve sanatın geçmişle gelecek arasında hiçbir ayrılık gözetmeyen evrensel bir sürekli etkinlik olduğunu gösterir.

Bu makale, sanat yapıtı ve mekan ilişkisinin tarihini ve bu tarihin verilerinden yola çıkarak heykel ve mekan birlikteliğinin çağlar boyu yaşadığı serüveni ve geçirdiği değişimleri incelemeyi amaçlamaktadır.

Heykel, insanın varoluş öyküsünde, kültürler arası serüveninde hep önemli bir anlam oluşturma aracı olmuştur. Dinsel açıdan insanların taptığı tanrıların, toplumsal açıdan bereketin-bolluğun, estetik açıdan ideal güzelliğın, siyasi açıdan ölümsüz kahramanların simgesi olmak gibi sayısız temalarla bütün kültürlerde değişik roller üstlenmiştir.

Mekanla ilişkisi bağlamında incelendiğinde Rönesans'a kadar gelişmiş tüm uygarlıklarda heykel, kimi zaman bir yapıda tavandan zemine inen bir kolonun taşıyıcı yükünü üstlenirken kimi zaman da bir katedralin nişinde bezeme olmuştur. Daha çok dinsel inançları, bir statükoyu benimsetmek gibi bir işlevle donatılan heykel ait olduğu mimari yapının alıntısı ya da organik bir parçası konumundadır.

Rönesans, Batı Kültürü'nün tüm alanlarında olduğu gibi mekan yaratma sorunsalına yaklaşımı açısından bir dönüm noktası sayılır. Rönesans hareketiyle birlikte, kent kültürünün yaşam alanlarının yeniden tanımlanması sonucunda, mimari yapıların insani özellikleri de tartışılır hale gelmiştir. Retorik olarak kutsaldan uzaklaşmaya başlayan mimari yapılardaki heykel de kutsal mekanlarla olan bağını koparmaya başlamıştır. Mimari yapıdan giderek kopan heykel, fiziksel sınırlarının içine çekilerek kendi bağımsız anlam çerçevesini belirlemiştir. Din dışı ve mitolojik sahneler heykelle konu olurken artık kentsel bir mekanın odağı durumuna gelmiştir. O döneme kadar mimari bir yapının içinde onun organik bir parçası olarak düşünülen heykel, bu ilişkiden koparak ilk kez kendi mekanını yaratmış ve dış mekana açılmıştır.

Mekanın kendi içinde konumlandırılan bir heykelle anlam kazanmasına en iyi ve beklide ilk örnek Michelangelo'nun tunçtan yapılan Marcus Aurelius heykelidir. Heykel, Roma'nın Campidoglio meydanının tam ortasına yerleştirilerek onu kentsel mekanın odağı durumuna getirmiş ve mekana yeni bir rol vermiştir. Merkezi bir mekan ancak merkezi olarak konumlandırılmış bir heykel aracılığıyla varlık kazanmıştır. (Tanyeli 1997)

Doğaldır ki heykelin üstlendiği bu yeni rol, içinde bulunduğu bağlamdan koparak kendi özerk varoluşunu getirmiş bir anlamda yüzyıllardır süregelen heykel, tarihiyle de bağını koparmıştır.

Heykel sanatının tarihsel süreç içinde geçirdiği en önemli dönüşümlerden birisi hiç kuşkusuz sanatsal üretim sürecinin içerisine fiziksel mekan bilgisinin gerekliliğini de dahil etmesidir.

En genel anlamıyla uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlayabileceğimiz mekan kavramı heykelle girdiği ilişki açısından incelendiğinde iki yönüyle önemlidir. Bunlardan birincisi, içerisinde belirli eylemlerin yer aldığı fiziksel çevre parçalarıdır. Bu yönüyle mekan maddeseldir ve çevresindeki nesnel öğelerle ilişki içerisindedir. (Bulca 1982: 99) Mekansal çevreyi oluşturan bu nesnelere, biçimiyle, rengiyle o çevrede yaşayan kişiyi uyarıcı, yaşama ritmini belirleyici nitelikler kazanırlar. Örneğin, bir kent meydanında sanat nesnesi veya benzeri işaretler aracılığıyla insan, içinde yaşadığı mekanı bilinçli olarak kavrar. Böylece mekan boyutu nesne ve işaretlerle anlatılmış olur. Sanat nesnesi ve işaretler ise mekandan ayrı ve soyut olarak değil belli bir mekansal yapı içinde algılanıp anlaşılırlar.

Mekanın bir diğer özelliği de öznel öğelerle olan ilişkisidir. Öznel öğeler buldukları mekana özne tarafından katılırlar ve varlıkları öznenin varlığına bağlıdır. Daha açık bir deyişle mekanın öznel öğeleri, insanın o mekanı algılaması sırasında ya da bu algılama sonucunda o mekana kattığı özellikler, nitelikler, duygu-düşünce ve değer yargıları gibi ölçülemez değerlerdir. Mekan bu yönüyle insanı sadece maddi varlığı ile içinde barındıran bir yer değil aynı zamanda onun duygu-düşünce ve değer yargılarıyla anlam kazanan bir olgudur.

O halde heykelin mekan içindeki konumu, onunla girdiği ilişkide ortaya çıkacak sorunların çözümü, sanatçının denetimi altında gerçekleşmek durumundadır.

Yani sanatçı heykelini inşa ederken bir yandan heykelin tüm plastik sorunlarını çözümleyici düşünceler üretirken, öte yandan onun mekan içindeki konumunun ne olacağını yanıtını aramalıdır. Burada konu edilen mekanı kullanarak formu anlamlandırma ile, formun yapısını kullanarak mekanı anlamlandırmanın fiziksel ve estetik hesaplarıdır. Heykelin gereği boşluk ve kütedir. Başka bir deyişle heykel, boşluk içinde gerçekleşen, var olan bir sanattır. Formu oluşturan yapının parçalanması ile elde edilen boşluklarda çeşitlilik kazanan mekan, hem heykelin içerisinde bir yerlerde dolaşacak hem de çevresini sınırlayacaktır.

Mekanla girilen bu diyalogda sanatçılar, bir yandan içinde buldukları çevreyi görsel elemanlarla estetize etmek, zenginleştirmek, yeni ilişkiler oluşturmak gibi etkinlikler içerisine girerken diğer taraftan kavramsal düzeyde kendi söylemleri için bir zemin oluşturmuşlardır.

Marcus Aurelius heykeli ile başlayan serüvende heykel sanatı ile sürekli bir diyalog içerisinde olan mekan olgusu, yer yer tarihsel kimliği ile sanatçıların ilgi odağı olurken yer yer de öznel öğeleri ile sanatçılara çeşitli yaratım olanakları sunmuştur.

20. yy' ın ilk yarısında, hayatın tüm alanlarında yaşanan büyük değişimle birlikte heykel sanatında da köklü değişimler görülür. Heykelin uzamlarıyla boşluğun şekillendirilebileceğini savunan Konstrüktivistler “bir kütle ve bir boşluk iki ayrı maddedir. İkisi de somuttur ve ikisi de şekillendirilebilir”. (Savaş 1977) görüşünü Konstrüktivist Bildiri ile ortaya koymuşlardır. Özellikle bu bildiriyle “mekanın biçimlendirilebilirliği” anlayışı ortaya atılmış, heykelin merkezi bir kütesellikten çıkarılarak, volümün plastik bir öğe olarak heykelden çıkarılması gerektiği görüşü savunulmuştur.

Bu savla mekan sorununu köklü ve rasyonel bir açıdan ele alan Konstrüktivistler heykel sanatında ana malzemenin mekanın kendisi olduğu ve heykel sanatının gerçekte bir mekan problemi olduğu görüşünü öne sürerler. Bu akımın öncülerinden Pevsner “ Mekan belirlendikten sonra, artık o geleneksel heykeldeki donukluktan, sağırlıktan, kaskatılıktan eser kalmıyor, kütle çözülüyor, her yandan düpedüz nefes almaya başlıyor. (Özer 1993) demiştir.

Heykellerinde mekansal etkiler araştıran bir başka Konstrüktivist sanatçı Gabo mekan konusunda şunları söyler “Bir konstrüktivist heykelde mekan, nesneyi çevreleyen evrensel mekanın bir parçası değildir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekan, başka herhangi bir katı malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir”.(Bilge 2000) Gabo, volüm değil yüzey araştırmaları ile heykellerini oluşturmuş, mekanı adeta yüzeyler arasında biçimlendirmiştir.

Mekan ve plastik olanakları yönünden heykelin yeni şartlarını özümseyen Tatlin' in plastik alandaki anlayışı heykeli alışılmış düzeninden çıkarıp yeni boyutlara ulaştırmayı amaçlamıştır. Artık heykel sadece kilin yoğurulup biçimlendirilmesi ya da taş/ahşap bir kitlenin yontularak belirli nesne ya da konuların betimlenmesi için değil, onun yerine boşlukta bir mekan içerisinde çeşitli plastik elemanların inşası yoluyla oluşturulmalıydı. Geleneksel malzemelerin terk edilerek, endüstri ürünü yeni malzemelerin kullanımı ile yeni bir heykel yaratmanın mümkün olabileceği görüşünü benimseyen Tatlin'e göre “Gerçek mekanda gerçek malzemelere ilgi duyulması” adeta çağın getirdiği bir zorunluluktur. “...Böylece geleneksel kaideden kurtulan heykel, gerçek mekanda yer alan bir varlığa, saf anlamda bir var oluşa sahip olmakta, mekana açılmakta boşluğu içerisine dahil ederek mekanla kaynaşmaktadır”.(Kedik1997)

Üçüncü Enternasyonal için sipariş edilen anıt bir yerde, Tatlin' in bu düşüncelerini uyguladığı bir çalışma olmuştur.



Fotoğraf 1

Kuşkusuz çağdaş heykelin gelişim sürecinde Konstrüktivistler dışında çoğu modern heykel sanatçısı da mekan olgusunun heykel plastiğinin en önemli elemanlarından birisi olduğunu kabul etmiş ve mekan-heykel ilişkisine kişisel çözümler aramıştır.

Mekanı, psikolojik bir yaklaşımla ele alan Giacometti' nin mekan anlayışı tamamen kendine özgü bir gerçeküstü özellik gösterir. Heykellerini incelediğimizde mekan içindeki ikinci bir mekanın yaratıldığını sezinleriz. Giacometti kendince yarattığı atmosferde inceltip uzattığı figürleri, içinde bulunduğu mekanla adeta bir çatışma içerisindedir. Bu öznel mekanda figürler birbirlerinden izole edilmişcesine kopuk , ilgisiz bir biçimde hareket eden ve birbirleriyle bağlantıları olmayan yoğun bir yalnızlık duygusunu yaşarlar. Giacometti ip gibi inceltip uzattığı figürlerinde yüzeyleri dokulandırarak adeta bütün yüzeylerde bir ışıklılık etkisi yaratmak istemiştir. Bu da heykelin volümsel özelliğini yok ederek boşlukta adeta bir gölge, bir silüet etki vermesine olanak sağlamıştır.



Fotoğraf 2

Giacometti, heykellerinde biçimle mekan arasındaki karşıtlığı ortaya koyar. Mekanın etkili ve sonsuzluğu karşısında figürler kendi içine çekilir ve neredeyse bir ipe dönüşür. Öyle ki maddesel bir varlık olarak heykeller çözülür ve giderek yok olur.

Bu nedenle Sartre, onun heykellerinde “varlık”la “hiçlik” eşiğinde çağdaş insanın varoluş durumunun imgesel anlatımını bulmuştur.(Argon 1970)

Heykelin hem dış formu hem de kapsadığı mekanın algılanması bakımından mekanın özelliği heykelden edindiğimiz izlenimde önemli bir rol oynar. Mekan-heykel etkileşiminde heykelin mi mekanı yarattığı, yoksa mekanın şeklinin mi heykele bir hacim kazandırdığı sorusunun yanıtı kuşkusuz girilen bu ilişkide – birbirlerinin varlık nedeni olmalarında – yatmaktadır.

Yirminci yüzyılın önemli heykel sanatçısı olan Henry Moore’ un ‘Uzlanmış Figür’lerinde böyle bir nedensellik ilişkisi kurmamız mümkündür. Moore’un uzanmış figüründe mekan figürün etrafında, içinde ve dışında dolaşarak adeta figürü kuşatır. Heykelin iç ve dış formu arasındaki ilişki, çevresinde hareket edildiğinde değişen ve yeni formlara dönüşen bir özellik kazanır. Bu da heykelin mekan içerisinde hareket ettiği ve duruşunu değiştirdiği hissini uyandırır. Moore’un heykelleriyle ilgili olarak sanat tarihçisi Lowry düşüncelerini şöyle ifade eder: “Moore’un uzanmış figürlerindeki mekan, sanatçının maddi malzemede gördüğü özellik ve şekil derecesinde somutluğa sinmiş bir güçtür. Moore nesneyi hem iç mekan hem de dış şekil yönünden açıkça görme kabiliyetindedir. Nesnenin bu iki görüntüsü arasındaki görüntüyü yakalamak bizim için her zaman kolay değildir.”

(Lowry 1972)

Kuşkusuz Lowry’ nin bu düşüncesi, Moore’un heykellerine kattığı mekansal algının, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenmesine işaret eder. Moore’un uzanmış figürlerinde mekan, kütlenin etrafında dönülmekle hissedilen bir öge olmanın yanında, heykelin önünden arkasına kadar kütlenin içine işleyen plastik bir elemandır.



Fotoğraf 3

Mekanla heykeli bir bütün olarak gören yirminci yüzyılın bir başka önemli sanatçısı da Isamu Naguchi’ dir. Heykeli, değişmeye zorunlu, doğayla-insan arasındaki, mekanla-düşünce arasındaki, hareketle-zamanla-duygu arasındaki bir ilişki olarak gören, niteleyen Naguchi “Benim için bir heykelin özü bir alanın yorumlanmasıdır.” der. Naguchi için nasıl ki taşlar, dağlar, tepeler doğanın heykellerinden başka bir şey değilse, bir heykelin tek başına taşıdığı görünümünden çok onun mekanıyla olan ilişkisidir önemli olan. Yine Naguchi’ ye göre “ Her hangi boş bir alanın bir anlamı yoktur. Çünkü gözle görünen bir boyuttan, bir görecelikten

yoksundur. Bu alana bir çizgi, bir renk, bir biçim katarak burada bir ölçü, bir görecelik oluşturabilir, bir anlam, bir değer verebilirsiniz. Bu nedenle heykel herhangi bir boş alanı gerçek bir alan yani anlamı olan bir alana çevirebilir.” (Oral 1976)



Fotoğraf 4

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendi mekanını yaratabilen, izleyicinin ve kendisinin devingenliğine bağlı olarak değişen, yeni mekan yaşantıları oluşturabilen heykel, gündelik yaşamın içine katılarak onunla yeni ilişkiler kurar. Özellikle boyutların mimariye eşdeğer ölçüde büyümesiyle mekanı ve çevresini karakterize eden, fiziki çevresini zorlayan, aşan ve bu anlamda içinde bulunduğu mekana estetik ve düşünsel bir boyut kazandırmanın yanında kolektif yaşamı düzenlemeyi de amaçlayan bir anlayışın geliştiği söylenebilir.

Kentsel mekanlara sosyal müdahale diye adlandırabileceğimiz bu anlayış, 1969 da Paris’ in Place du Chatlet’ in de düzenlenen “escape kolektif” sergisinde yeni çevre yaratan ürünler olarak kendisini gösterir. Sergide gerek mekanın kendine özgü nitelikleri belirlenip vurgulanarak, gerekse mekanın tümünü içeren gösterilerle ayrıntıları silip değiştirerek yeni çevreler yaratma, yeni araçlarla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Işık, hareket ve renk ile mekanların kentsel açıdan olumsuz yönlerini değiştirerek sanatçılar, hayallerini kurdukları kenti sınırlı bir alanda da olsa gerçekleştirmişlerdir. (Ögel 1977)

Kentsel mekanlara uygulanan bu tür düzenlemeler geniş ölçüde çevreye varlığını koyan, onu kısmen de olsa biçimleyen, değiştiren ve etkileyen ya da yeni bir çevre yaratarak insanlarla yeni ilişkiler kurabilen ürünlerdir.

Mekan yaratma sorununa yönelik başka bir anlayış da çevresel sanat çabalarıdır. Bazı çevresel sanat ürünlerinde karşımıza çıkan mekan yaratma kaygısı kent sınırlarını aşmış uçsuz bucaksız arazi parçalarında gerçekleşebilen bir ölçüde dek uzanabilmiştir. Örneğin, Land Art olarak bilinen arazi sanatı anlayışı içerisinde sanatçılar, geniş doğa parçaları üzerinde büyük çaplı değiştirmeler, müdahalelerle,

doğal mekana yeni bir anlam ve kimlik kazandırma çabası içerisine girmişlerdir. Örneğin, Walter de Maria' nın California' daki Mojave çölünün bitimsiz zemini üstüne çizdiği yüzlerce metre uzunluğundaki birbirine paralel iki çizgi doğal mekanı tanımlama çabasının bir ürünüdür. Çölde çalışan sanatçının arazideki uygulamaları şüphesiz çevrenin belli bir değişikliğe uğradığı müdahalelerdir. Ancak doğa şartları nedeniyle kalıcı olmaktan uzak bu tür müdahalelerle sanatçı, doğanın içinde insanın ve bütün canlıların geçiciliğini, doğadaki değişimi de vurgulamak istemiştir.

Mekanla girdiği ilişki bakımından Marcus Aurelius heykeli ile başlayıp günümüze dek evrimleşerek gelen heykel sanatı bugün artık dar anlamı ile bir form problemi olmaktan çıkmış, mekanın kendisini tanımlayan ona yeni anlamlar katan, farklı kimlikler kazandıran bir yapıya bürünmüştür. Gerek kentsel bir çevre gerekse tarihsel bir yapı olarak mekanlar, sanatçıyı sürpriz bir karşılaşmaya, giderek hesaplaşmaya çağırın özellikler taşırlar.. Bu özellikler aynı zamanda sanatçıların düşünsel etkinliklerini uygulayabilecekleri bir hammadde niteliğindedir. Günümüz sanatçısı var olan bu hammaddeyi işlerken ortaya çıkan görüntünün salt estetik bir değer oluşturmasının ötesinde doğayı, çevreyi, giderek insanı ve insanın bakış açısını, düşünce, duygu ve algılayış şeklini de değiştirmesine özen gösterir.

KAYNAKLAR

- Argon, G.C., 1970, L'arte Moderna, Florensa
Bates, L., 1972, Sanatı Görmek ,T. İş Bankası Yayınları, İstanbul.
Bilge,N., 2000, Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul.
Bulca,A.,1982, Mimarlık-Kent Planlama-Çevre-İnsan ve Çevre, Türkiye Çevre Sorunları Vakfı, Ankara.
Kedik, A.,S.,1997, Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi, Türkiyede Sanat, sayı 29, İstanbul.
Oral, Z., 1976, Isamu Naguchi, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 175, İstanbul Ögel, S.,1977, Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama”, İ T Ü Yayınları, İstanbul.
Özer, B.,1986, Yorumlar Resim-Heykel-Mimarlık, MimarSinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
Read, H., 1966, A Concise History of Modern Sculpture, Thames and Hudson, London.
Savaş, R., 1977, Modelaj, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara.
Tanyeli, U., 1997, Heykel ve Mekan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,2. cilt, Yen Yayınları, İstanbul
Westphal,R. 1982, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi,1-1, Ankara

