

ZAMANIN MALZEME OLARAK ELE ALINMASI: DAVID NASH'İN WOODEN BOULDER VE ASH DOME HEYKELLERİ

DISCUSSING TIME AS MATERIAL: WOODEN BOULDER VE ASH DOME SCULPTURE BY DAVID NASH

Arş. Gör. Burcu Erden, Heykel Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
burcu.erden@msgsu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5831-3494

Öz

1970'lerden bugüne kadar yaptığı heykellerde ahşabı kullanan David Nash, malzemenin doğası ile sıkı bağlar kurduğu ve bunun yapıtlarının kavramsal çerçevesini belirlediği bir üretim alanı yaratmıştır. Bu çalışmada ele alınan Wooden Boulder (1978) ve Ash Dome (1977) heykelleri uzun bir döneme yayılan çalışmalar olmalarının yanı sıra mevsimler ve peyzajla kurdukları ilişki açısından hem sanatçının kronolojisinde hem de literatürdeki ahşap heykeller arasında öne çıkmaktadır. Ahşabın zamana ve koşullara bağlı değişimini heykellerinin tasarımına dahil eden Nash, nehirde sürüklenmesini takip ettiği Wooden Boulder ve kubbe formunu alacak biçimde yetiştirdiği ağaçlardan oluşan Ash Dome adlı çalışmalarının gerçekleşmesindeki minimal müdahalelerinin arka planı bu çalışmada irdelenmiştir. Sanatçının yaklaşık 50 yıldır takip ettiği ve gündelik hayatı ile üretim sürecinin doğada içi içe geçmesi anlamına da gelen bu heykeller, zamanla birlikte manzarada hareket etmeye, toprakta formu yetismeye devam etmektedir. Metin içinde iki çalışmanın da günümüzde hâlâ devam etmekte olan süreçleri, heykellerin gerçekleşmesinde zamanın belirleyici rolü çerçevesinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: David Nash, Heykel, Zaman, Malzeme, Doğa

Abstract

David Nash, who has used wood in his sculptures from the 1970s until today, has created a production space where he established close ties with the nature of the material and this creative process informed the conceptual framework of his works. The Wooden Boulder (1978) and Ash Dome (1977) sculptures discussed in this study, as works that were created throughout a long period, stand out both in the artist's chronology of works and in the literature about the wooden sculptures in terms of their relationship with the seasons and landscape. This study focuses on the background of Nash's minimal interventions while designing his sculptures, who included the change of wood depending on time and conditions in his realisation of Wooden Boulder, which he followed drifting in the river, and Ash Dome, which consists of trees he grew to take the form of a dome. These sculptures, which the artist has been following for nearly 50 years and which means that his daily life and production process are intertwined in nature, continue to move in the landscape with time, and their form continues to grow in the soil. The article discusses the ongoing processes of both works within the framework of the critical role time played in the creation process of these sculptures.

Keywords: David Nash, Sculpture, Time, Material, Nature

1. GİRİŞ

David Nash'ın 1964-2019 yılları arasındaki üretimlerini kapsayan, eserleri ve aralarındaki ilişkiye işaret eden heykel haritasındaki tüm çalışmalarının malzemesi ahşaptır (Görüntü 1). Sanatçının çizdiği ve 50 yıldan uzun bir zamanı görselleştiren bu harita, ahşabın sanatçının üretimlerinde ana malzeme olmasının yanı sıra çalışmalarının ana problemi olarak da ele alındığını gösteren bir belgedir. Fotoğraflı üretim sürecini belgelemek için kullanan sanatçı, desene ise bir tür kayıt yöntemi olarak pratiğinde öncelik vermiştir.

Sanatçının *Family Tree* ismini verdiği haritada tüm heykellerin kıvrılan çizgilerle birbirine bağlandığı bir tür ağ, hatta çizgilerin oluşturduğu patikalar vardır. Üzerinde heykellerin sıralandığı bu patikaların, kimi yerde spiral bir form alırken, kimi yerde birbirini keserek yol ayrımlarına dönüştüğü ancak her durumda patikalar üzerindeki heykellerin bir diğerine doğru giderken geçilmesi mecburi birer nokta olarak görselleştirildiği fark edilir. Nash bir röportajında, "Bir tema aramak için yürürüm" demiştir (Andrews, 1999: 167). Yürümenin bütün üretim sürecini tetikleyen rolünü vurgulayan bu ifade, haritayı okumakta, heykellerin birbiri üzerindeki etki ve devamlılığını çözümlemekte önemli bir ipucuna dönüşür. Haritada dikkat çeken bir başka önemli nokta da heykeller arasındaki doğrusal olmayan zaman olgusudur. Eş zamanlılık ve geriye dönüşlerle kronolojik olarak ilerlemeyen, dolayısıyla öyle okunması da gerekmeyen, birbiri içine geçmiş 50 yıllık bir birikim söz konusudur. Bunun yanında Nash'ın günümüzde hâlâ üretmeye devam ettiği düşünüldüğünde, *Family Tree* henüz kesin sınırları çizilmemiş ve ucu açık bir harita olarak izlenmelidir.



Görüntü 1: David Nash, Family Tree

David Nash: *Two Hundred Seasons at Capel Rhiw*. 2019, s.106-108

Sanatçının bir arayış içinde yürüdüğünü ifade ettiği yerler kent hayatına ait alanlar değil, doğa içindeki ormanlık arazilerdir. Surrey'de doğan, Londra'da heykel eğitimi alan İngiliz sanatçı, 1963 yılında Londra'dan günümüze kadar yaşayacağı ve üretimlerini gerçekleştireceği Kuzey Galler'deki Blaenau Ffestiniog isimli köye taşınmıştır. 1965-67 yılları arasında Londra'da Kingston College of Art'ta heykel eğitimi alırken, çocukluğunda yazlarını geçirdiği aile evinin yer aldığı bu bölgeye yerleşmeye karar vermiştir. 1968'de köydeki en büyük yapı ve 19. Yüzyıldan kalan şapellerden biri olan Capel Rhiw'i satın almıştır.

Nash, bu yıllarda Anthony Caro'nun yaptığı gibi metalleri kaynatarak heykel yapmanın çok popüler olduğu ve bunun heykelin temel ilkesi gibi savunulduğundan bahseder (Hooker, 1995: 261). Eğitiminin hemen ardından satın aldığı ve atölyeye dönüştürdüğü eski Metodist kilise, bu sava katılmadığı anlaşılan sanatçıya, büyük boyutlu iç mekân çalışmaları yapma olanağının yanında, metropol sanatının rekabetçi ortamından uzakta bireysel çalışmalarını yürütme şansı da vermiştir.

Atölye içi çalışmaları zamanla çevreye yayılmaya başlayan sanatçı, malzeme konusunda bağlı olduğu bir ilkeden söz eder: "Sanatçının eliyle yaptığı, insanın eliyle yaptığı şeyle ilgilendim her zaman. Ama çelik, fiberglas, alçı gibi bir süreçten geçerek elde edilen malzemelerden kaçındım. Doğrudan yeryüzünden gelen malzeme ile ilgiliyim, ahşap, çamur, taş vb." (Hooker, 1995: 201). Buraya taşındıktan sonra sadece yıkılmış (ya da yıkılmak üzere olduğundan kesilmesi gereken) ağaçlarla çalışan sanatçı, 1970 yılında yaptığı *Nine Cracked Balls* heykelini de yıkılmış bir dişbudak ağacından yapmıştır (Görüntü 3). En büyüğü 40 cm çapında olan 9 küreyi, ahşabı balta ile yontma egzersizi olarak çalışmış olan sanatçı, bir süre sonra atölyede tekrar bulduğu bu kürelerin çatladığını fark eder (Görüntü 2). Nash, sonraki 50 yıl boyunca çalışmalarını etkileyecek bir başlangıç noktası olan bu çatlaklar

hakkında: “Ne kadar hareketli olduklarına şaşırdım ve bu hareketlilik benimsemem gereken yönün bu olduğunu anlamamı sağladı. *Nine Cracked Balls*, 50 yıldır izlediğim yoldaki ilk adımdır” demektedir (2019: 66). Sanatçı ahşap malzemenin negatif özellikleri olarak değerlendirilen dönme, burkulma, ağacın suyunu bıraktıkça çatlaması gibi özellikleri sahiplenip, bunlardan faydalanmıştır. Malzeme üzerinde tam bir hakimiyet kurup, onun sesini kısarak davranmaktansa malzemeye kendi olma izni verdiği bir iş birliği içinde heykellerini gerçekleştirmiş, tıpkı dönemin rekabetçi sanat ortamından uzakta üretmeyi seçmesi gibi, malzeme ile de yarışmadığı bir dil kurmaya çalışmıştır.

Sanat okulunda yaş (fırınlanmamış) ahşap kullanılamayacağı çünkü bunun çatlayıp, eğilip, yamulacağı öğretilirdi. *Nine Cracked Balls*’da çatlamaların o küreleri benim için heykele dönüştürdüğü gerçeğini keşfettiğimde; bu durum, onları gerçekten ilginç bir hale getirdi. Dolayısıyla, yaş ahşabın davranış biçimine yönelik negatif değil de pozitif bir tutum almak, benim açımdan kavramsal bir karardı. Ve tabii ki bazı işleri çatlayacak ahşap ile yapmak doğru olmaz çünkü çatlaklar fikre uygun değildir. Ancak fikrim bu gerçeği yani ahşabın gerçekliğini kapsarsa bunu yapabiliydim. Ayrıca, benim açımdan, malzeme üstünde tam bir hakimiyete sahip olmaktan bir adım geri atma fırsatının var olduğunu da fark ettim. Böylelikle malzemeye konuşma fırsatı verebilir ve onunla diyaloga girebilirdim (Hooker, 1995: 160).

Bu yaklaşımla nem, ısı, ışık gibi etkenler sonucunda ağacın kaçınılmaz olarak çatlamasının, heykellerinin içeriğine dahil olduğunu ve zamanın ahşapla olan etkileşiminin tasarımlarında formu belirleyen ögeye dönüştüğü gözlemlenmektedir. Malzemede zamanla oluşacak değişimleri önleme ya da gizleme gibi bir tutumu reddeden sanatçı için zamanın çalışmalarındaki varlığı bir iz ya da etkinin ötesine uzanır. Yaş ağacın zamanla kurduğu birlikteliğin, Nash için birbirinden ayrı ele alınamaz karakteristik bir işleyiş olduğu görülmektedir. Heykelin başlangıç noktası, belli ölçülerde kesilmiş ve fırınlanmış geometrik formlar değil, yetiştiği yer ve koşulların katkısıyla oluşan özelliklerini bilmenin de önemli olduğu ağacın kendisidir. Bu, ahşabın kereste olarak bir işletmeden temin edilmesinden çok farklıdır. Nash’in tercihlerine bakınca, heykel yapma süreci daha ağacın yetiştiği topraktan ve onun koşullarından başlamaktadır. Nash için ağacın kaynağına dair sahip olunan bilgi, sanatçı için avantaja dönüşebilecek olasılıklar sağlamaktadır.



Görüntü 2: David Nash, 1970, *Nine Cracked Balls*

David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. 2019, s.67

Görüntü 3: *Nine Cracked Balls* (yapım süreci)

The Sculpture of David Nash. 1999, s.35

Salt okulda aldığı sanat eğitimi açısından baktığımızda sanatçının ahşap kullanımının daha baştan başarısız bir uygulama olarak sonuçlanacağı öngörülebilir. Her malzeme yapılabilecek ve yapılamayacak şeylerle bir sınır çizer ve bu sınır, o malzemenin karakteristiği olarak tarif edilebilir. Bu karakteristiğin zorlanması da bir yoldur ama Nash, materyali domine ettiği değil, ona izin verdiği bir yol seçmiştir. Sanatçının 1978’de Galler’in kuzeyindeki Dwyrdd nehrine bırakarak takip etmeye başladığı *Wooden Boulder* (Görüntü 6) ve 1977 yılında bir ormanın içinde yetiştirmeye başladığı *Ash Dome* (Görüntü 10) heykelleri, başlangıç tarihlerinden günümüze kadar yaşamaya, oluşmaya devam etmiştir. Heykellerin biçim almasında sanatçının aktif rolünün farklı yoğunluklarda olduğu bu iki heykel sanatçıyla anılan, en bilinen çalışmaları olmasının yanında zamanla ilişkileri açısından istisna iki örnektir.

2. HEYKELİN YERYÜZÜNDE SÜRÜKLENMESİ: WOODEN BOULDER

1977 yılında yaşanan bir fırtınada zarar görmüş ve yıkılma tehlikesi bulunan dev meşe ağacını edinme karşılığında ağacı kesmeyi ve alandan taşımayı teklif eden Nash, sonraki 2 yılda bu ağaçtan 8 tane heykel yapar. Bu heykellerin

ilki olan *Wooden Boulder*, sanatçının ağacın köklerine yakın kısımdan kestiği parçaya 97,5 cm çapında bir küre formu vermesi ile başlamıştır (Görüntü 4). Genelde kütsel formlar kullandığı bir biçim dili olan, raspa ya da zımpara ile heykelin yüzeyini çalışmaktan kaçınan sanatçı, ilk çalışmalarını balta ile biçimlendirirken, çalışmalarının büyüyen boyutlarıyla birlikte form vermek için motorlu testere kullanmaya başlamıştır. *Wooden Boulder*'ın küre formu da yüzeyde testere ile yapılmış geniş düz planlardan oluşur.



Görüntü 4: David Nash, 1978, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3Kodm5a>

Görüntü 5: *Wooden Boulder* (yapım süreci)

The Sculpture of David Nash. 1999, s.106

Sanatçının tasarladığı süreç, küreyi atölyesine götürüp *Nine Cracked Balls*'un parçalarında olduğu gibi çatlamasını beklemektir (Hooker, 1995: 208). Nash'in yakınlardaki Dwyrdd nehrini ahşap küreyi atölyesine taşımak için kullanmayı planladığı süreç sanatçının kontrolünden çıkmış ve küre nehrin içinde kalmıştır. Zaman geçtikçe heykelin su içindeki hareketini belgelediği desen ve fotoğraflarıyla birlikte sergilemeyi planlamış ancak daha sonra küreyi atölyesine götürmekten tamamen vazgeçerek heykelin olmaya devam etmesine izin verme kararı almıştır (Andrews, 1999: 107). *Nine Cracked Balls*'daki çatlakların varlığı, ahşap malzemenin koşullar içindeki davranışının yarattığı form değişikliği olmasının yanında insanın niyeti ile doğa arasındaki ilişkiye işaret eden bir metafor olarak da değerlendirilebilir.

Küreyi oluşturan düz planların birleştiği kenar ve köşeler, kürenin nehir içindeki yolculuğunda yumuşamıştır. Zamanla gerçekleşen form ve renk değişiklikleri heykeli zamanı kaydeden bir nesneye dönüştürür (Görüntü 6). Burada önemli bir nokta da küre formunun hareket kabiliyetidir. Eğer gerçekleşseydi, bu form Nash'in ahşap küreyi atölyeye yuvarlamasında da ona yardımcı olacaktı. Kürenin formu yıllarca nehirdeki sürüklenişini kolaylaştırmış, su içindeki ilerleyişini desteklemiştir. Ancak su izin vermeyince hiç hareket etmeden nehir içinde 8 yıl aynı noktada kaldığı zaman dilimleri de olmuş ve sanatçı buna müdahale etmemiştir. Suyun ritmine ya da sığılığına göre kimi zaman manzarada bu şekilde hareketsiz kalmış ya da sel ve taşkınların etkisi ile sürüklenmiş, kimi zaman kendini göstermiş kimi zaman kaybolmuştur.



Görüntü 6: David Nash, 1996, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3Cx0uYy>

Görüntü 7: David Nash, 2003, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3co0YW3>

Görüntü 8: David Nash, 2013, *Wooden Boulder*

<https://bit.ly/3ciGoGK>

Bu zaman sürecinde çekilen fotoğraflara bakıldığında kadrajdaki her şey, doğada kendiliğinden öyle olan, tasarlanmamış, hep oradaymış hissi uyandırır. Kürenin, her kadrajda manzaranın bir parçasına dönüşmüş olduğu görülür (Görüntü 6,7,8). Bulunduğu çevre ile aynı koşullara maruz kalan ahşap, manzaradaki renk skalası içinde uyumlu bir noktada durmaktadır. Nash, 70'li yıllarda yapılan büyük boyutlu metal heykellerin çoğunlukla nereye koyulduğunun umursanmadığını oysa bunun tam aksine *Wooden Boulder*'ın yer ile ilişkisinin heykelin yüzde 90'ı olduğunu vurgulamıştır (Hooker, 1995: 211). Su içinde olduğu süre boyunca renginin siyahlaşmasının da etkisi ile sanki insan eliyle kesilmiş bir ahşap parça değil de doğada zaten o haliyle var olan bir kaya gibi görünmesinin de manzarayla bütünleşmesine katkısı vardır. Suyun varlığı bu noktada heykelin fiziksel varlığı için de önemli bir yerde durur. Kuruyup, yarılmayı ve bütünlüğün parçalanmasının (hatta birbirinden bağımsız parçalara ayrılmasının) önüne geçer. Sanatçı ahşabın çatlamasını engellemek için bir işletmeden fırınlanmış ahşap almasına gerek olmayan, üstelik açık havada da uzun yıllar kalabilen alternatif bir yol bulmuştur. Bu anlamda *Wooden Boulder*, suyun ahşap içindeki yolculuğunu, ağaçların su emme kapasitesini ve tüm bunların yeryüzündeki rolünü de hatırlatan bir çalışmadır.

Süreç, heykeli biçimlendirmeye devam eder. Heykelin nasıl yapıldığı meselesi, eserin büyük bir bölümünü oluşturur. Zamanın heykel üzerinde çalışmaya devam ettiği bu eser, sanatçının karar verici rolünü törpüleyerek, onu bir noktada izleyici rolüne itmiştir. Sanatçı bu durumda, hakimiyetini doğaya ve onun işleyişine bırakır. Bunun sanatçı tarafından bilerek yapılan bir hamle olduğunu dolayısıyla formun kontrollü bir rastlantısallık içinde geliştiğini söylemek mümkündür. Doğa ile ortaklaşa çalışmanın söz konusu olduğu bu üretim biçimi günümüzde insanın kendini doğaya üstün konumlandığı tutumunun aksine doğa karşısında geri adım attığı bir pozisyonudur. Onun koşullarının bilincinde, ona cimrice müdahale eden bir sanatçı ile karşı karşıyayız. Beyaz küp içinde değil, dağlar ve gökyüzünü arkaya aldığı bir peyzajda ve nehir boyunca sürüklenirken belgelenmiş kürenin fotoğraflarının şiirselliği Nash tarafından fark edilmiş olmalıdır.

Sanatçı hem Britanya'da hem de uluslararası sanat sahnesinde 20. Yüzyıl heykeli ile özdeşleşen, yaşarken büyük bir üne sahip olmuş Henry Moore'un heykele yaklaşımı ile ilgili ne düşündüğü sorulduğunda:

Heykele yaklaşımım hiçbir zaman Henry Moore gibi olmadı. Bazı insanlar bu anlamda gerçek bir heykeltıraş olmadığımı düşünüyorlar, yani heykelin etrafında dolaşırken her açıdan farklılaşmasının üç boyutun olağanüstü bir gizemi olması anlamında. Hiçbir zaman bununla ilgili değildim. İlgilendiğim daha çok bir tablo gibi, cephesel görünüşü (Hooker, 1995: 133).

Heykelden önce resim eğitimi alan sanatçının burada kastettiği cephesel görünüşün kadraj olma ihtimali kuvvetlidir. Fotoğraf ve desenin ötesinde çalışmasını peyzaj içinde, yeryüzü ile birlikte düşünen sanatçı için geniş açıyla ele alınmış şiirsel bir kadraj, zihnindeki anlatımın en iyi temsili olabilir. Moore da heykelin arkasındaki peyzajı önemsemesine karşın daha nesne odaklıdır ve formun “üç boyuta cevap verebilme yeteneğine bağlı” olduğunu dile getirir (2010: 24). Moore üzerine pek çok metin yazmış olan Herbert Read, “The Discovery of Space” isimli yazısında heykel sanatının ayırt edici özelliğinin uzamda üç boyutlu nesne yaratmak olduğu, dokunsal değerlerin iki boyutlu bir düzlemde yaratılacak bir yanılsama ile değil, heykelin kütlesi ile doğrudan aktarılan bir gerçeklik oluşturduğunu ve heykeli (hatta her üç boyutlu nesneyi) duyumsamanın tek yolunun ona dokunmak olduğunu anlatır (1969: 48-49). “Gerçek bir heykeltıraş, yüzey kalitesini test etmenin dışında, nesnenin biçimini ve hacmini anlamak ve değerlendirmek için sürekli olarak ellerini devam eden işin üzerinde gezdirir” (Read, 1969: 50).

Moore ve Read'in heykel tanımına göre Nash'in, heykel sanatında ortaya iyi örnekler koymayı başarmış bir sanatçı olmadığı değerlendirilebilir. Nash'in heykelin yüzeyi ile hiçbir dokunsallık ilişkisi, bunu inşa etmeye yönelik bir girişimi yoktur. Burada bahsi geçen iki heykeli dışındaki üretimlerinde de ahşabın tüm hamlığını, yıpranmışlığı ile geçen zamanın somut bir nesnesi olarak ele alır ve bunun devam edeceğini bilerek, olduğu gibi kullanır. Hatta daha radikal bir ifade ile, onun heykelinde esas meselesinin form olmadığı dahi söylenebilir. Form, söz hakkı vermek istediği ahşap ve hayal ettiği kadraj için bir araçtır. Moore'un tüm açılara cevap vermeyi amaçlayan form birliğine karşılık, Nash'in heykel dili buna benzer bir cevap arayışında olmadığı gibi, silueti Moore'dan daha fazla heykelinin merkezine aldığı söylenebilir.

Read'in “The Discovery of Space” metninin yer aldığı *The Art of Sculpture* kitabının yayımlanmasından 23 yıl sonra 1979 yılında Rosalind Krauss'un heykel alanında niş kabul edilen “Sculpture in the Expanded Field” makalesi yayımlanmıştır. Nash'in *Wooden Boulder* ve *Ash Dome* heykelleri, Krauss'un makalesinde, 1970'li yıllara

gelindiğinde heykel teriminin neyi ifade ettiğinin bulanıklaştığını öne sürdüğü döneme denk gelmektedir. Makalede yer alan isimlerden ve Nash ile aynı kuşak olan Richard Serra, Michael Heizer, Robert Morris gibi sanatçıların şehir içi ve dışı arazi uygulamalarına bakıldığında doğaya hükmeden bir anlayışta, güncel teknolojiyi cömertçe kullanan örnekler oldukları görülür. Yine yazıda bahsedilen ve Nash'in de çalışmalarını etkileyici bulduğu Richard Long, doğa içindeki üretimlerinde araziye mütevazı müdahalelerde bulunurken, Hamish Fulton sadece izleyerek dolaşır ve çevreye herhangi bir müdahalede bulunmadan fotoğraf çeker. Nash çalışma pratiğinde fotoğrafı "başka yerde olan bir şeyi temsil etme" amacıyla kullandığını ve bu konuda bildiklerini tamamen Long ve Fulton'dan aldığını ifade eder (Hooker, 1995: 198). Nash'in çektiği fotoğrafları sanat eseri olarak değerlendirip değerlendirmediklerini bilmiyoruz ama fotoğrafların bu iki heykelin peyzajla bütünleştirilerek şiirsel bir anlatıma dönüşmesini sağladığı açıktır. Kaldı ki fotoğraf, bu iki iş özelinde eserin izlenebilmesinde çoğunlukla tek yoldur.

Açık alana heykel yerleştirme açısından alışılmış yöntemler, heykeli zaman ve dış koşullardan izole etme çabası ile biçimlenirken *Wooden Boulder*, tamamen zaman ve koşullar içinde yol alan, zamanın akışının dışına çıkartılmaya çalışılmamış bir projedir. Ahşap heykeli açık alanda görmeye alışkın olmayışımız, burada tanıdık bir malzemenin yeni ilişkiler ağı (bağlam) içinde yer alması bakımından da şaşırtıcıdır. Ahşabın atölyede çatlayıp tamamlanmasındansa, sürecin sanatçının kontrolünden çıkması ile ortaya çıkan tesadüf, Nash'in heykelin doğa ve zaman tarafından yapılmaya devam etmesi yönünde karar vermesini sağlamıştır. Bu karar, Krauss'un bahsettiğine benzer bir bulanıklığı bu noktada eserin tamamlanması ile ilgili de gündeme getirmektedir.

Nash, Ağustos 2015'ten beri *Wooden Boulder*'in nerede olduğunu bilmemektedir (Fox, 2019: 59).

3. FORMUN TOPRAKTA YETİŞTİRİLMESİ: ASH DOME

1970'lerin başında Nash, teknikle malzemeyi domine ettiği çalışma tarzının sonuna geldiğini hissetmiş ve bu hissin temelinde ise bu yaklaşımla ortaya koyduğu heykelin ahşap olması gerekmediği, başka bir malzeme de olabileceği düşüncesinin yarattığı soru işaretleri olduğunu dile getirmiştir (Hooker, 1995: 137). Malzemenin doğası özelinde çalışmak, sadece bu malzeme ile yapılabilecek olanın arayışında olan sanatçının ağaç dikerek heykeli toprakta yetiştirmeye başlamasına uzanmıştır. Bu anlamda *Ash Dome* sanatçının kendisine ahşap malzemenin kaynağı olan ağaçtan başka bir şeyle yapılamayacak bir yol bulmasının sonucudur. Sanatçının ailesine ait olan bir arazide kesilmesi gereken bir kısım hasta ağaç yerine o alandaki tüm ağaçları kesmek için verilmiş yanlış bir karar üzerine Nash, kesim yapılan alanı tekrar ağaçlandırmak ister. Capel Rhiw'in güneyinde Cae'n-y-Coed bölgesindeki ormanın içinde çalışacağı alan bu şekilde belirlenmiştir. Ağaçlandırmaya başlamadan önce ağaçları dikerken aralarında nasıl bir ilişki olacağı sorusunun cevabı toprakta bir form yetiştirmek olmuştur.



Görüntü 9: David Nash, 1976, Ash Dome için eskiz
David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. 2019, s. 51

Sanatçının 1976'da projeye başlamadan önce çizdiği eskizde alanın izin verdiği genişlikte bir çember oluşturacak biçimde, ağaçların aralarında ihtiyaç duyulan boşluklar bırakılarak dikilmesi gerektiğini gösterir (Görüntü 9). Bu eskizden hareketle eşit aralıklarla dikilen 22 fidan, 9 metre çapında bir daire oluşturmuştur. Ancak üçüncü denemesinde (1977 Mart ayında) ektiği dışbudak fidanları tutmuş ve daire hacim kazanmaya başlamıştır. Mimaride sıkça kutsallığı temsil eden kubbe formu ve uygarlık tarihindeki megalitik tapınma yapılarının dairesel geometrisini taşıyan bu kompozisyon, *Ash Dome*'un izleyici nezdinde bir tür mistik ritüel alanı çağrışımı yaratmasına sebep olmaktadır.

David Nash projedeki ağaç seçimini Britanya’da oldukça yaygın olan dişbudak olarak yapmıştır. Mukavemetinin yüksek olmasının yanı sıra esnek bir ağaç olan dişbudak, bu özellikleriyle gövdesi ve dalları kırılmadan uzun mesafelere eğilebilen bir ağaçtır. Gemicilerin ağaçları ihtiyaçlarına göre belli eğrileri ve kıvrımları olacak biçimde yetiştirmek için ağaç büyürken dal ve gövdenin yönlerine müdahale ederek eğitmelerinden ilham alan sanatçı, bu bilgi ile dişbudağın uzanma kabiliyetini bir adım ileri taşımıştır (Andrews, 1999: 98). Nash, dalda çapraz iki kesik açarak, daldan üçgen bir parça alır ve iki yüzeyi birleştirip üçgen boşluğu kapatarak, zamanla kaynamasını bekler. Çiftçilerin kullandığı bu tekniği uygulayan sanatçı, temiz bir kesik elde etmek için Japon testere kullanmıştır. Bu teknikle Nash, ağaçların yukarı doğru büyürken dairenin merkezine doğru da uzanarak, kubbenin üstünü örtmeyi başarmış ve yıllar içinde toprağın üstünde kubbe formunda bir boşluk yetiştirmiştir (Görüntü 10). Ağacın eğilmesini istediği yön ve açığı dikkate alarak tüm ağaçlarda aynı işlemi uygulamıştır. *Ash Dome*’un belli aralıklarla kayıt altın alınmasını sağlayan fotoğraf ve desenlere baktığımızda çakma işleminin merkeze doğru eğilen her bir ağaca jest kazandırdığı görülür.



Görüntü 10: David Nash, 1977 ilkbaharından günümüze (çekim 2018)

Ash Dome. <https://bit.ly/3AnOR5d>

Görüntü 11: David Nash, 2021. Ash Dome

<https://bit.ly/3ABTmXU>

Ahşap heykelin uygulama çözümlerinde genellikle marangozluk alan bilgisinden faydalandığı görülür. Nash’in bahçıvanlık, gemi yapımı gibi alanların bilgisinden faydalanarak geliştirdiği heykel dili, günümüzde disiplinler arası üretimin zenginleştirdiği bir alan olarak ahşap malzemenin heykelde kullanıldığı örneklerle bakıldığında çarpıcı bir yerde durmaktadır. Sanatçı, ağaçların büyüme aşamasında ihtiyaç duydukları mineral ve nemi sağlamaya yardımcı olması için çemberin etrafına huş ağaçları dikmiş, etrafında var olan kayın ağaçlarının dişbudakları merkeze doğru büyümeye iteceğini öğrenmiştir (Andrews, 1999: 100). Bunlar heykel eğitimi sırasında okulda öğrendiği bilgiler değil, atölyesini doğa içine kurması ve malzemenin peşinde doğada üretmeye başlaması ile elde ettiği ‘alan dışı’ deneyimlerdir. Atölyesi gibi heykel dilini de tam da farklı alan ve tecrübelerin kesiştiği bir noktaya kurmuştur.



Görüntü 12-13: 1983, David Nash’in Ash Dome heykelinde dalları eğmek için uyguladığı teknik
The Sculpture of David Nash. 1999, s.102-103.

Erik Koed, 2005 yılında yayımlanan “Sculpture and Sculptural” makalesinde, Krauss’un dile getirdiği heykel kategorisinin genişlemesi tartışmasına heykelsi değerlerin (başlangıç noktası olarak bir eserin heykel olup olmadığı sorusu ile yola çıkmadan) tarihsel örnekler üzerinden değil, malzemenin heykelsi kullanımında aranması önerisini getirmiştir. Literatür içinde kendi heykel kategorisine yer açtığı iddia edilebilecek bu iki projeye ve Nash’in *Family Tree* üzerinden külliyyatını ele alışına bakıldığında, gündelik hayatta doğrusal ilerlediğini kabul ettiğimiz, buna uyum sağlamaya çalıştığımız zamanın üç boyutlu kullanımı ile karşılaşılır. Heykellerin gerçekleşmesi için sanatçının yaptıkları dışında hıza etki edemeyeceği zamanın geçmesine ihtiyaç duyulur. Sanatçının eş zamanlı olarak yürüttüğü diğer heykeller, bu bekleyişi çok katmanlı hale getirir. “*Ash Dome*’un kavramsal olarak en önemli yönlerinden biri, zaman içinde onunla kalmayı taahhüt etmiş olmamdır” (Grande, 2004: 2). Bilinçli verilmiş bir karar olarak çalıştığı yerde yaşayan sanatçı ancak bu koşullarda mümkün olabilecek bir heykel dili bulmuştur. *Ash Dome*’un araziye ekilmiş ağaçların büyümesi ile oluşması, takip edilirse oluşturduğu kubbe formunu tamamlayacak, koruyacak olması sanatçının başka bir yerde yaşamasına ve üretmesine olanak vermemiştir. Bu çalışmanın mekâna özgülüğü, arazinin eğimi gibi biçimsel özelliklerinden öte arazinin toprak özellikleri ve bölgedeki hava koşullarının kendisini temel almasından kaynaklanır. Nash, *Ash Dome*’un toplumsal anlamda arka planını şöyle açıklar:

1977’de dışbudakları diktiğimde Soğuk Savaş hâlâ bir tehditti. Ekonomik buhran, yüksek bir işsizlik oranı vardı ve nükleer savaş gerçek bir olasılıktı. Ağgözlülüğümüz yüzünden gezegeni öldürüyorduk. Britanya’da hükümetler çok hızlı değişiyor, bu yüzden de çok kısa vadeli siyasi ve ekonomik politikalar uygulanıyordu. 21. yüzyıl için bir şeyler yaparak bir jest yapmak *Ash Dome*’un asıl meselesiydi. Uzun vadeli bir bağlılık bir inanç eylemi gibiydi” (Grande, 2004, s.3).

Nash’in bu sözleri hem onunla benzer kaygıları taşıması hem de uzun dönem bir proje olması açısından Joseph Beuys’un 1982 yılında başlattığı ve Almanya’nın Kassel şehrine gönüllülerle birlikte 7000 meşe dikilmesini amaçladığı *7000 Oaks* heykelini hatırlatmaktadır. Ağacı yenilenmenin simgesi olarak gören Beuys, ekolojik ve toplumsal problemlerin çözümü için kolektif olarak yapılacak bu ağaç dikimini sembolik bir başlangıç olarak değerlendirir (Cooke, 1995). Beuys’un politik tutumunu ve çalışmalarını bundan ayrı ele almayı düşünülürken insanlarla birlikte yürüttüğü bu ağaçlandırma projesi politik aktivizm niteliği de taşır. Nash’in heykelinde de doğrudan okunmayan eleştirel bir yaklaşım sanatçının heykel yapma biçiminin egemen sanat dili, mekânları ile uyumlu olmayışından kaynaklanır ve bu durum bir anlamda Nash’in heykelini politik bir düzleme çeker.

20. ve 21. yüzyıl sanat üretimlerinde topografyaya müdahale eden uygulamalar içinde David Nash’in çalışmasına baktığımızda doğa ile uyum içinde olan yaklaşımı göze çarpar. Sanatçı mekânda yabancı bir malzemeyi gündeme getirmeyi, bir ağacın yetişmesi için gereken zaman ve koşullara sadıktır. Ahşap için yaşayan malzeme tanımı sıklıkla kullanılır ancak bununla kastedilen toprakla bağı kesilmiş malzemenin koşullara bağlı yaşadığı form ve renk değişimleridir. Nash’in *Ash Dome* çalışmasında ise yeryüzü ile sınıksız bağları olan, yaşayan ağaçlar söz konusudur. Nesnesi olan bir materyal olması ile pek çok malzemedan ayrılan ahşap, David Nash’in *Ash Dome* çalışmasında ahşabın kökeni ile olan bu bağı korur. İlginç olan bir başka nokta da ağacın doğal yaşam sürecini yerine getirmesi, kendi olarak projede yer alması ile Nash’in katkısını minimal düzeye indirir ve bu da sanatçının ahşaba söz hakkı vermek için kaçındığı hakimiyetin yönünü değiştirmiştir. Süreçteki rollerin ötesinde mevsimlerle tıpkı ağaçlık alanın kendisi gibi değişen, mekânın ayrılmaz bir parçasına dönüşen ağaç grubunun ortaya koyduğu kubbe doğal ve üretilmiş olanın sınırında durmaktadır. Ağaçların kıvrılarak dairenin merkezine ulaşmaları, organik bir kubbe formu oluşturmalarını sağlar. İçinde bulundukları ağaçlıklı alanla bütünleşir ve kısmen görünmezleşirler.

Nash, *Ash Dome*’un da yerini ağaçlık bölgede gizli tutar, izleyicinin kendi başına gidip bulma, görme şansı yoktur. Özel arazi içinde yer alması durumu da heykeli görmek için bir başka engeldir. Günümüzde heykelin deneyimlenmesinin çoğunlukla fotoğraf ve video üzerinden olduğu gerçeğine rağmen heykelin fiziksel mekân içinde deneyimlenmesi ile kıyaslanamaz. Ancak buradaki ilginç noktanın heykelin izleyici ile buluşturulmasının Nash için bir gereklilik olarak düşünülmediğidir. Pek çok kişisel sergi yapan ve müzelerde eserleri görülebilen sanatçının *Ash Dome* ve *Wooden Boulder* eserleri, belgeler üzerinden bir sanat deneyiminin izleyici ile paylaşılması olarak sonuçlanır. Örneğin *Wooden Boulder*’ın görülebilmesi, doğada bir kayaya rastlamanızla aynı olasılığa sahiptir. Nash, ahşap özelinde bir çalışma yolu ararken sergilemenin kendisi de hâkim uygulamalardan kopmuş, hatta bahsedilen bu iki çalışma özelinde gündemden çıkmıştır.

Sanatçının açık alan koşullarında var olabilen, dışarıda çürümeyen bir ahşap heykeli olanaklı kıldığı bu projesinde sabır ve çoğunlukla bekleyiş ile geçen zaman bir yontu gibi işlev görmüştür. Geçen zamanın somut birer nesnesi olan bu ağaçlardan oluşan kubbe formu, zamanla boşluğu görünür kılmaya başlar. Süreç içinde heykele bir

müdahalede bulunmadan beklenen zaman, heykelin kendisinden ayrı düşünülemez. Read, "The Discovery of Space" yazısında heykeli nesne ve boşluk ilişkisi içinde ele alırken, Nash'in heykeli yer ve boşluk ilişkisi içinde varlık gösterir. Zamanla büyüyen, form alan, gelişen heykel için ağaçların döngüsünün tamamlanması ve toprağa karışması ile gerçekleşecek son, heykelin tamamlanması anlamına gelmektedir. Ancak Nash, bu noktada heykelin nasıl ve ne zaman tamamlanacağı ile ilgili soruyu daha da bulanıklaştıracak bir hamle yapmıştır. 2011 yılında tehlikeli bir mantar bulaşan dişbudak ağaçlarının hepsinin 10 yıl içinde öleceğini düşünen Nash, 2019 yılında *Ash Dome*'un etrafına 3 metre daha geniş çapa sahip bir daire oluşturacak şekilde 22 meşe ağacı ekerek başka bir kubbe katmanı (Görüntü 11) yetiştirmeye başlamıştır (Fox, 2019:62). Bu kadar uzun süren yapım süreçleri sanat alanında değil de mimarlık alanında karşımıza çıkmaktadır. Kubbe formu ve günümüzde *Ash Dome*'un geldiği noktada yeniden inşası denebilecek durumun söz konusu olması, bu heykelin mimarlık disiplini hatırlatmasındaki diğer sebeplerdir. Uygarlık tarihinde doğal felaketler, saldırılar ya da zamanla yıpranma gibi sebeplerden mimari yapıların yerine aslına sadık kalarak yenilerinin yapıldığı ve hala aynı yapı ismi ile çağrıldıkları görülmektedir. Hatta aralarında çok bilinen örneklerin de olduğu bu yapıların literatürde ikinci, üçüncü şeklinde bir sıralama ya da arkaik, klasik biçiminde dönemlere dayanan adlandırmaları ile karşılaşılır. *Ash Dome*'un durumunda ikinci katmanın bir başka heykel olacağı iddia edilebileceği gibi bu katmanın heykelin devamlılığını sağladığı ve heykelin form gelişiminin devam ettiği değerlendirilmesi de yapılabilir.

4. SONUÇ

Nash, *Family Tree* ismini verdiği deseninde sanatının yer ile olan kuvvetli bağı bir harita ile görselleştirerek, tüm ahşap heykellerini aynı aileye mensup elemanlar olarak ele almış ve birbiri ile hiyerarşik olmayan bir soyağacı olarak haritalandırmıştır. Sanatının yerle olan ilişkisi sanatçının atölyesini yaşadığı yerden, ürettiği zamanı üretim dışı gündelik hayatından ayırmayı olanaksız kılar. Nash'in gündelik hayat ve üretim sürecinin doğada iç içe geçtiği yaşamını da kapsayan soyağacı, toplamda bir sanat eseri olarak değerlendirilebilir. Yazıda ele alınan, sanatçının yaşadığı yerin ürettiği yer olmasını seçimden öte zorunlu kılmış *Wooden Boulder* ve *Ash Dome* heykelleri, 1970'lerin sonunda Capel Rhiw'de başlamış ve o yıllardan günümüze devam etmektedir. 50 yıla yakın bir zaman sanatçının bu çalışmalarla aynı yerde bulunması ve onları takip etmesi, bu heykellerin zamanına tabi olması anlamını taşımakta ve bu bekleyişin kendisi de heykelin gerçekleşmesinde aktif rol almaktadır.

Çatlaklar, ham yüzeyler, formların kuvvetli silüet etkileri, ahşap özelinde bir biçim dili kurmak ve malzemenin koşullara verdiği tepkinin heykelde korunması David Nash'in çalışmalarında tekrar eden unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurların heykel dilinde oluşturduğu birikim bu iki çalışmada pik noktasına ulaşır ve zaman bu heykellerin biçim kazanmasında başat rolü üstlenir. Çağımızda da gündelik hayatın merkezinde yer alan ve günümüzde heykel sanatının da teknolojiyen faydalanması ile edindiği hız olgusunun aksine Nash'in *Wooden Boulder* ve *Ash Dome* projeleri heykel yapmanın son derece yavaşlatılmış uygulamalarıdır. Heykellerin sahip olduğu hız ve hareketin sanatçı tarafından belirlenemiyor olmasının da bunda etkisi vardır. *Wooden Boulder*'ın suyun debisi ile zaman zaman izlenebilir bir hızla gerçekleşen hareketi, *Ash Dome*'da bununla kıyaslanamaz bir şekilde yavaşlamakta ancak heykel mekânda genişlemeye, hareket etmeye devam etmektedir. Biri manzara içinde sürekli hareket halinde iken, diğeri ise bulunduğu konumdan kıpırdamadan büyümekte ve değişmektedir.

Heykellerin zamana yayılan gerçekleşme süreçlerinde sanatçının müdahalesi minimaldir. Özellikle *Wooden Boulder*'da Nash'in müdahalesi o kadar geriye çekilmiştir ki, kayalaşan ahşap küre sıkıştığı yerden fırtına yardımıyla çıkmak için senelerce beklemiştir. Gelinek noktada sanatçısı olmadan da heykelin kendini gerçekleştirmeye devam etmesiyle eserler zamanı görünür kılan heykellere dönüşmektedir. Bu iki çalışmadaki bir diğer ortak nokta da sanatçının bu çalışmalara ne zaman başladığı ile ilgili bir tarih bilgisi olması ancak bitiş tarihinin doğa ve zamanın belirleyeceği bir nokta olmasıdır. Eserin doğaya karışması yok olması durumu eserin tamamlandığı en kuvvetli olasılık olarak görünmekte, artık fiziksel olarak var olmadığı bu anın çalışmanın bittiği tarih olacağı sonucuna varılmaktadır.

Nash'in bu iki çalışmasını arazi sanatı, kavramsal sanat, performans sanatı gibi başlıklar altında ele alan metinler mevcuttur ancak Nash, üretiminin kaynağını çiftçilik, gemi yapımı gibi zanaatlar ve insan- doğa ilişkisi üzerinden açıklamaktadır. Sanatçının heykellerinin konumlarının bilinmezliği ve ayrılmaz unsuru olan manzara ile deneyimlenebilmeleri, bu iki heykeli sanatçı izleyici buluşması konusundaki hâkim uygulamalardan uzakta konumlandırır. Cephesel görünüşün heykelde esas ilgilendiği mesele olduğunu dile getiren Nash, heykelini manzara ve zamanla birlikte ele aldığı kadrarla gerçekleştirmektedir.

Kaynakça

Andrews, Julian. (1999). The Sculpture of David Nash, Londra: Henry Moore Foundation

Fox, James. (2019). Coming and Going: Ash Dome and Wooden Boulder. Thornton, Nicholas. (Ed.). David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. s. 50-62. Cardiff: National Museum Wales Books

Grande, John K. (Ed.). (2004). Art Nature Dialogues: Interviews With Enviromental Artists, Albany: State University of New York Press

Krauss, Rosalind. (2005). Mekâna Yayılan Heykel (Çev. Tuncay Birkan). Sanat Dünyamız. Sayı 82, s.103-110.

Moore, Henry. (2010). On Being A Sculptor. Londra: Tate Publising

Nash, David. (2019). Fifteen Key Works. Thornton, Nicholas. (Ed.). David Nash: Two Hundred Seasons at Capel Rhiw. s. 66-113. Cardiff: National Museum Wales Books

Read, Herbert. (1969). The Art Of Sculpture. New Jersey: Princeton University Press

Elektronik Kaynaklar

Cooke, Lynne. (2005). 7000 Oaks. 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3RiZsDZ> adresinden erişildi

Hooker, Denise. (Ed.). (1995). National Life Stories, Artists' Lives: David Nash, British Library Board. 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3KnUc8> adresinden erişildi.

Koed, Erik. (2005). Sculpture and Sculptural. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 13 Eylül 2022 <https://bit.ly/3U3nXqu> tarihinde adresinden erişildi.

Krauss, Rosalind. (1979). Sculpture in Expanded Field. October, 13 Eylül 2022 tarihinde <https://bit.ly/3Cw2hgm> adresinden erişildi.