

Heykelin Dış Mekana Çıkmasıyla Gelişen Yeni Anlayış

Nurbiye UZ

Öğr.Gör.,

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Öğretim Görevlisi

Heykel sanatı, varoluşundan günümüze kadar, diğer sanat dallarına göre biçimlendirildiği malzeme yapısından kaynaklanan bir özellikle dış mekan sanatı olabilmeye ayrıcalığına sahiptir. Tarihsel gelişim sürecinde sanatsal, toplumsal ve bilimsel açıdan heykel sanatı, kitlelerle iletişimini en yoğun kent ortamında yaşayabilmektedir. Ancak bugün uçabilen, uzaya gidebilen insanın heykelle iletişimi bu açıdan oldukça genişlemiştir; heykel, kapalı mekanlardan meydanlara, meydanlardan doğaya, dağlara, denizlere, göllere, vadilere, gökyüzüne hatta uzayda sanat yapma düşüncesine kadar varabilmiştir. Bu nedenle, heykelin çevre-mekan ve diğer tüm varolanlarla ilişkisi oldukça geniş boyutludur ve ilişkiler her farklı ortamda, farklı şekillerde anlatılabilmektedir. Elbette ki doğal çevrede ve fiziksel çevredeki değişim ve gelişim, tarihsel açıdan anlam ve önem olarak farklılıklar taşımaktadır. Örneğin, Mısır Sanatı'ndaki doğal ve kent mekanında yapılan heykellerle bir Yunan Sanatı ya da Rönesans dönemi ya da günümüzdeki yerleşimler, heykel-çevre, heykel-mekan, heykel-kitle bağlamında; toplumsal yaşam biçimleri, inanışlar, teknoloji ve bilimsel gelişmeler arasındaki farklılıklar kaçınılmazdır.

İnsanın sanat yapma yetkinliğine ulaşmasından bu yana, mekansal ve yaşamsal kaygılar kendini göstermiştir. Ancak mekanın estetik bir değer olarak kullanılmaya başlaması çok sonraları gerçekleşebilmiştir. Bunda toplumsal yaşamların değişmesi, yeni buluşlar, teknoloji büyük etken olmuş, sanatçıların mekan kavramı üzerindeki düşünceleri yenileşmeye başlamıştır. Yüzyılımıza gelindiğinde yepyeni mekan ya da heykel-mekan önerme-

leri ortaya çıkmış, boyutlar büyümüş, farklı teknik ve malzemeler denenmiş, farklı anlam ve biçimler kazanılabilmektedir.

Heykel sanatının mimari ile binlerce yıldır sürdürülen beraberliği, belli bir döneme kadar, heykelin mimari bağımlı olma zorunluluğu taşıyan bir anlam yüklenmiş gibidir. Oysa heykel, mimari ile son derece uyumlu bir birliklilik oluşturabildiği gibi, aynı zamanda bağımsız, tek başına anlam kazanabilme, hatta bulunduğu mekanda kendine özel mekan oluşturabilme özellikleri olan bir faaliyettir. Tarihte bunun örnekleri çok sayıda vardır.

İlk anıtlar, açık arazilerde yer almıştır. Doğal çevredeki insanın izini gösteren bu yapıtları bugün insanın yaratısının sınır tanımaması anlamında değerlendirmek mümkündür.

İlk çağlarda büyüsel amaçlı yapılan heykeller doğurganlığı, bereketi simgeler. Tanrısal güçlerle kötülüklerden korunulur. Bu dönemde yapılan heykeller doğadaki aynısı ya da tam doğru yansıtmaya gereği duyulmamış, heykeli yapan kişinin görüş biçimi, vermek istediği mesaj, büyüsel güç ve ifade önem kazanmış, böylece simgesel heykeller ortaya çıkmıştır.

İnsan vücudunun güzelliğini ilk keşfeden Mısır Sanatı'nda heykel, blok ve durgun yapılı, sakin görünüşte, gereksiz ayrıntıdan uzaktır. Frontaliteden vazgeçilmeyen Mısır Sanatı'nda heykel, mimarlığın bir elemanı olarak görülür. Asıl amacın tapınak süslemek olduğu Yunan Sanatı'nda ise, tanrıların insanlar arasında insan şeklinde yaşadığı inancı ile insan tanrılaştırılarak anlatılmıştır. Mimari ile iç içe olan heykel, hem bu amaçla hem de kolay taşınabilmesi, hasar görmeden bina içine sokulabilmesi için boyut olarak fazla büyüklükten uzaktır. İnsan ölçüleri esas alındığı için dini ya da yaşama amacıyla yapılmış bütün yapılar heykeli yok edebilecek büyüklükte değildir. Yunan Sanatı'nda heykelin asıl amacı tapınak süslemektir. Ancak heykelin mimariden ayrılması yine bu döneme denk gelir.

Binlerce yıl önce neredeyse taş kelimesiyle özdeşleşen heykel ve mimari beraberliği, bugüne kadar birçok toplumda benzer gelişimini göstermiştir. Yunan, Roma, Uzak Doğu, Mısır, Rönesans, Barok gibi birçok uygarlık ve dönemde; bezeme, kabartma, insan ya da hayvan figürleriyle mimari-heykel geleneği uzunca bir dönem sürmüştür. Geçmiş dönem uygarlıklarının çoğunda heykel ve mimarinin ilişkiye girdiği en yoğun ortam "tapınak" ortamıdır. Helenistik dönemde oluşturulan başarılı şehir mekanlarında uygulanan yapıtlarda heykel sanatı, bir ölçüde tapınak bağımlılığından kurtularak daha farklı ve geniş amaçlara hizmet vermiştir.

Rönesans dönemine gelindiğinde gerçek hayat olduğu gibi heykelle yansıtılmış, anıtlar çoğalmıştır. Din egemenliği heykelde insanın merkez olmasına engel değildir. Ortaçağda gelişemeyen bu sanat, Yunan Sanatı incelenerek üst düzeylere çıkarılmıştır. Biçim teknikten uzaklaştırılıp düşünce yan-

sıtılmaya başlanmıştır. Anatomi, ideal görünüş önemlidir ve sanatçı eserine imzasını atmıştır.

Klasik dönemde heykelin asıl amacı, görünür ya da görünmek istenen şeylerin yapılmasıdır. Kapalı bir form anlayışı vardır. Rönesans'ın en önemli sanatçılarından biri olan Michelangelo bunu "mükemmel bir heykel, tepenin yamacından bırakıldığında hasarsız aşağı yuvarlanabilecek kapalılıkta olmalıdır" (Çeliker, 1992, s.33) sözleriyle anlatmıştır. Rönesans sanatçısının kaçındığı bu boşluk anlayışı klasik dönemde, çok önemli bir öge olmamakla birlikte, kütleler arasında açılmayla farklılaşır.

Çağlar boyunca toplumsal baskıların altında kalan heykel, Modern sanatla yeni boyutlarına ulaşmıştır. Heykelin gelişimi incelendiğinde yeni boyutlara ulaşmada özellikle Rodin'in, büyük rolü vardır. Rodin'le başlayan bu yenileşmenin en önemli noktası formlardaki açılmalardır. Kapalı ve hareket-siz formlar açılmış ve formun boşlukla beraberliği vurgulanmıştır.

Konstruktivizmin lideri olan Vladimir Tatlin "ideal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır. Plan ve anıtın tasarısı, parçalarında değil bütününde, hem mimarın hem heykeltcinin hem de ressamın isteklerine cevap verilmelidir" (Punin, 1994, s.167) düşüncesiyle heykelin inşa edilmesi fikrini öne çıkarmaktadır. Tatlin'in "III. Uluslararası anıt projesi için maket" çalışması, mimarlık, mühendislik, heykel, resim ve ışık sanatı olup, heykelin yaşamsal bir mekan olma özelliği için önemli bir örnektir (Resim 1). Soyut heykelde ilk fark edilen şey, boşluk ve formun birbiri içine girmesidir. Plan, planlar arası boşluk ve her boşluğun algılanabilecek nitelikte olması gibi özelliklerle, geleneksel heykelin kütle ve kapalı form anlayışından ayrılır. Aynı şekilde figüratif heykel de bu durumdan yararlanmıştır.

Tatlin'le başlayan soyut heykel ve diğer çalışmalar tek inşa halindedir. Bu tutumu değiştirmek, yeni yönler vermek gerektiğini fark eden Naum Gabo ve Antoine Pevsner bir bildiriyle "kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiğini, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirtici olması gerektiğini, mekanın biçimlendirilebilirliğini, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiğini, sanat yapıtının dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerektiğini" (Savaş, 1988, s.172) açıklamışlardır. "Antoine Pevsner ve Naum Gabo yapıtlarında kitle değerlendirmesinden uzaklaşmayı, boşluğu, mekanı temel yapısal öğeler saymayı amaçlamışlardır. Mekanı hacim değil,

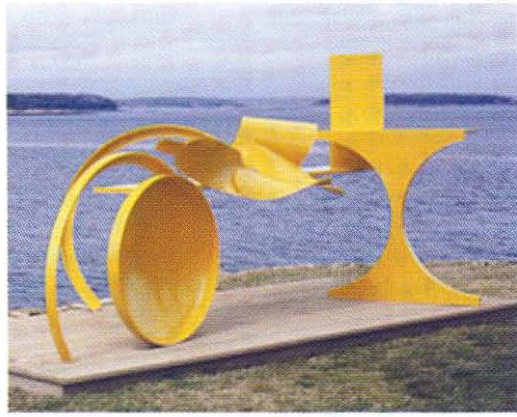
Resim 1.
Vladimir Tatlin,
"III. Uluslararası Anıt Projesi",
1970





Resim 2.

Naum Gabo, "Mekanda İplerin Yapısı", 1957-8



Resim 3.

Anthony Caro, "Sarı Boyalı Heykel", 1970

derinlik verebilir inancındadırlar" (Kınay, 1993, s.295).

Gabo, mekanik hareketi kullanarak boşluğu hafifletmiş, bunun da estetik unsur olduğunu kanıtlamıştır. Hareketle heykele dördüncü boyut olan zaman boyutu girmiştir (Resim 2).

XX. yüzyılda Strüktüralizmle birlikte sanatçılar, büyük boyutta dış mekan heykelleri yapmaya başlamışlardır (Resim 3). Yüzyılın ikinci yarısında heykel, toplum yaşamındaki değişen ve gelişen gereksinmeler paralelinde sürekli gelişmiş ve değişmiştir. Yapıtlar mekan içinde yabancı bir öge değil, yapıya, mekana özgü bir hal almaya başlamıştır. Artık sanatın işlevi yeni gerçekler bulmak, olası dünyalara açılmaktır.

Çevreyi insanın yaşamı için en az sıkıntılı hale getirmek bu yüzyılda önemli toplumsal zorunluluk olmuştur. Pop-Art Heppening gibi yeni akımların çıkmasıyla kalıcılıktan çok görsel olarak bir etki verme amaçlanmış ya da insan davranışlarına direkt yönelerek kısa ömürlü çalışmalar yapılmıştır. İnsan-doğa ilişkileri değerlendirilip, mantıksal olmayan düşüncelerle, mekanseyirci katılımıyla mekan-nesneler-ışıklar-kokularla oluşturulan süreç yaşanmaya ve yaşatılmaya çalışılmıştır.

Heykelin dış mekana çıkarılarak bir "dış mekan yapıtı" haline dönüşebilmesinde toplumların kültür ve inançlarının yanı sıra, teknolojik, ekonomik, siyasal, coğrafik yapıları da önemli etkenlerdir.

Heykel, düşünsel ve biçimsel özgürlüğüne modern sanatla kavuşmuştur. Bilim, psikoloji, doğa, bireysel duygular ve düşüncelerle yeni denemeler yapılmıştır. Bu değişime en büyük etken kuşkusuz teknolojik gelişmelerdir. Farklı malzeme kullanılarak, sanatçılar sadece kalıcı iş yapma düşüncesinden uzaklaşıp, gündelik kullanıma yönelik eşyalar, atık maddeler, teknoloji, elektrik, bilgisayarla yeni denemeler gerçekleştirmiş, yaşamsal alanlar

oluşturulmuş, seyirci yapıtın içine katılarak onun bir parçası haline getirilmiştir. İlk dönemlerde insan, doğanın hazırladığı ortamla ilişki kurarken, şimdi endüstrinin hazırladığı çevreyle bu beraberliği aramaktadır.

Heykelin dış mekana çıkmasıyla değişen en önemli şeylerden biri, boyuttur. Özellikle 1960'lardan bu yana yapılan bazı heykeller mimari yapıyla yarışabilecek boyuttadır. Resim 4'de görülen Richard Serra'nın çalışması bunun için önemli bir örnektir. Paris'te bir meydana yerleştirilen "Clara-Clara" adlı bu çalışma, büyük boyutlarda metal, konik iki parçadan oluşturulmuştur. Heykel, insanların geçiş alanına yerleştirilmiştir. Her gün alışkanlıkla geçilen meydana insan, birden bire bir engelle karşılaşmaktadır. Zorunlu olarak yön değiştirmesi ve etrafında dolanması gerekir. Böylece heykel, insanı zorlayarak davranışını belirler. Serra, "mimari, bir boşluğa bakmamızı, içine girmemizi ve onu değiştirmemizi mümkün kılan tek plastik dildir ... Mimarlar bu önemli işlevi artık sağlayamadığında, heykeltıraşlar onu, nesneyi boşluk için engelleyen işlerde yeniden kullanmaya başlarlar. İki ters döndürülmüş, konik bölümden oluşan 'Clara-Clara', kademelerin hareketliliğini ve hızını kavramamızı sağlayan bir anlam yaratır. Yeni heykel, sütun tabanından aşağı doğru inerek, başka işlevi olmaksızın sadece izleyiciye potansiyelinin ve gerçekliğinin değerini yükseltme ihtiyacını gösterebilmek için bir yaşama alanı haline gelir" (Pingeot, Hohl, Daval, 1996, s.289) der.

Buna göre bu çalışma;

-Mimari özelliğiyle yaşanılan alan içinde yeni yaşam alanı oluşturmuştur.

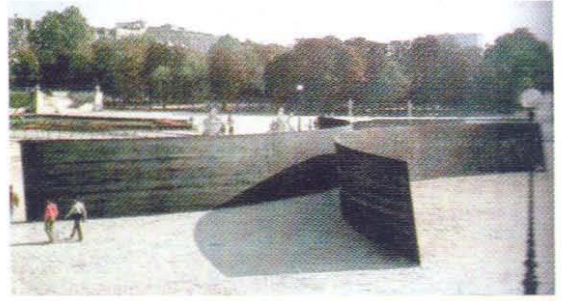
-İnsanların günlük yaşamlarını değiştirerek, alışkanlıkları dışına çıkarmıştır.

-İnsanlara yeni mekan yaratmış ve bu mekanda yaşamlarına izin vermiştir.

-Genel boşluk sınırlanarak parçalanmıştır. İki benzer elemanın yan yana konmasıyla iç ve dış mekan oluşturulmuş böylece denetlenebilir alan elde edilmiştir.

-Heykelin uzak ve yakın algısındaki farklılık, psikolojik etiler oluşturmuştur.

-Heykel çevreden soyularak ele alındığında o sadece bir engeldir. Belli bir



Resim 4.
Richard Serra "Clara-Clara",
1983

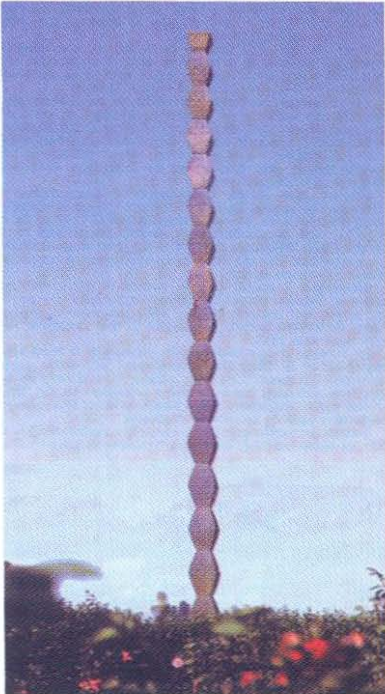


Resim 5.
Hermann Haller,
"Çelik Kollar", 1955



Resim 6.
Ossip Zadkine, "Yıkılmış Şehir", 1947-1953

Resim 7.
Constantin Brancusi, "Sonsuz Sütun", 1937



malzemesi, rengi, biçimi, büyüklüğü, duruş şekli olan varlıktır. Ancak Jardin des Tuileries Meydanı'na konmasıyla, konumu, fonksiyonu olan bir çevre bileşenidir. Buna göre, heykel ve heykel-insan, heykel-nesne, heykel-mekan, heykel-çevre ilişkileri ortaya çıkmıştır.

-Heykel bulunduğu yere göre anlamlar üstlenebilmiştir. Bu, yer gösteren, yön bildiren olabilirken; yeni mekan yaratma, yaşanabilecek alan oluşturma, alışkanlıklardan kurtulma gibi yeni ilişkiler ortaya çıkmıştır.

-Klasik düşünce, teknik ve malzeme dışında yeni teknik denenmiştir.

Hermann Haller'in çalışmalarındaki figürler çevrelerini kendileri boşaltır. Yaptıkları hareket onların ne kadar boşluk istediklerini gösterir (Resim 5). Böylece nasıl bir mekana konulması gerektiği işleniş tarzıyla belirlenmiştir. Aynı şekilde Zadkine'nin "Yıkılmış Şehir" adlı heykeli iç mekanda dursaydı, mekana sığmayan ve yok etmeye çalışan rahatsız edici bir heykel olacaktı. Bacakları açık elleri yukarı doğru kalkmış gökyüzüne doğru haykıran bu heykel, anıtsal bir nitelik taşımaktadır. Özellikle gökyüzüne açık olduğu bir alan istemektedir (Resim 6).

Brancusi 'Sonsuz Sütun' adlı heykelinde birim elemanları tekrarı ile ritmik bir hareket yakalamıştır. En sondaki birimin açık bırakılmasıyla heykel sonsuz uzaya uzanan bir mekan oluşturmaktadır (Resim 7).

Calder'in hareketsiz heykellerindeki önemli özellik, eğri ve düz çizgilerin ritimli düzenidir. 'Büyük Hız' isimli çalışması mekan içinde, mekanla iç içe ve yeni mekan oluşturan bir heykeldir (Resim 8).

Christo, vadilere dev perdeler çekerek, binaları paketleyerek, kayalıkları, deniz kenarlarını dev kumaşlarla örterek doğal mekana, insanın mekansal katkısını göstermiştir (Resim 9). Robert Smithson, bir göl kıyısına taşlarla spiral ritim yaparak doğada organik büyümenin simgesini göle kabul ettirmiştir (Resim 10). Gök sanatıyla ilgilenen Otto Piene içi hava dolu balonları şehir üzerinde uzun silindirik gövdeleriyle hareketlendirerek yeni heykel-mekanı denemiştir (Resim 11). Görülüyor ki, dış mekanda heykel her farklı ortamda farklı anlamlar yüklenmektedir. Bu, yer gösteren yön bildiren şekilde olabilirken,



Resim 8.
Alexander Calder, "Büyük Hız", 1969

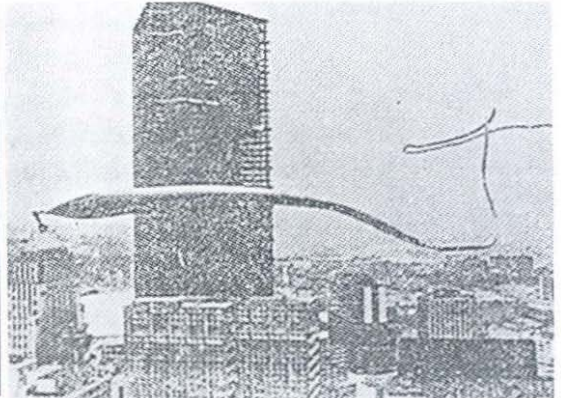


Resim 9.
Christo Javacheff, "Vadi Perdesi", 1970-72

bir yerde mekan yaratabilme ya da yaşanabilecek alan oluşturma yönleriyle de, bir binanın heykel olarak düşünülmesi gibi ya da heykelin üzerinde oturabilmek, altından geçebilmek içine girebilmek gibi, anlamlar da oluşturmaktadır. Bir "mekan formu" olan heykel, dış mekanda özellikle boyut olarak özgürlüğünü yakalamış durumdadır. Kuşkusuz mekan kavramı ve dış mekanda heykel, gelecek dönemlerde insanların, toplumsal, bilimsel gelişmeleri sayesinde yeni anlam ve boyutlarına ulaşacaktır.



Resim 10.
Robert C. Smithson, "Spiral Dalgakıran", 1970



Resim 11.
Otto Peinne, "Şehir Manzarası", 1970

Kaynakça

- BEYKAL, C. (1994, Ağustos). "Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere". Hürriyet Gösteri, s.38-42.
- ÇELİKBER, H. (1992). "Espas-Form İlişkisi" Sanatta Yeterlik Eser Çalışması M.S.Ü. Sos. Bil Enst.
- GÜVEMLİ, Z. (1992). Sanat Tarihi. (3. baskı)?: Varlık Yayınları.
- GERMANER, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- İPŞİROĞLU, N. ve İPŞİROĞLU, M. (1993). Sanatta Devrim. (3. baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- KINAY, C. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- LOWRY, B. (1972). Sanatı Görmek. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları (Çev: Yurtsever, N., ve Güvemli, Z.).
- LYNTONN, N. (1991). Modern Sanatın Öyküsü. (2. baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi. (Çev: Çapan, C., Öziş, s.).
- MÜLAYİM, S. (1994). Sanata Giriş. (2. baskı) İstanbul: Bilim Teknik Kitabevi.
- PINGEOT, A., HOHL, R. ve DAVALJ.L. (1996). Sculpture. Taschen, Köln,Cilt:4.
- PUNIN, N. (1994). "Anıtlar" Modernizmin Serüveni-1 s.157-159. Yapı Kredi Yayınları (Çev: Rifat M.).
- RFAD, H. (1964). Modern Sculpture. New-York: Thames and Hudson.
- SAVAŞ, R. (1988). "Modern Heykel ve Teknoloji" Çağdaş Teknoloji ve Sanat. s. 169-174.
- ZELANSKI, P., ve FISHER, M.P. (1987). Shaping Space. New-York (U.S.A): Holt, Rinchart and Winston Inc.