

Kavram ve Sorun Olarak Heykelde Mekan

Selçuk YILMAZ

Yard.Doç.,

Anadolu Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Öğretim Üyesi

"Yontu, boşluklar ve kütleli topak parçaların sanatıdır." A. Rodin

Mekan en geniş anlamıyla uzayın sınırlandırılmış parçası olarak tanımlanmaktadır. Mekan kavramı için bu genel tanım dışında çeşitli görüş ve düşüncelerle karşılaşmaktayız.

Newton'a göre; 'mutlak mekan' uzaydır. Uzayda bulunan nesnelere, gezegenler ve yıldızlar kendi aralarında kavramsal mekanlar oluştururlar. Leibniz ise mutlak bir mekanın varlığını kabul etmemektedir. Leibniz'e göre; "mekan bir varlık değildir, bir ilintidir. Varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü, mekanı meydana getirir, bu varlıklar ortadan kalkarsa mekan da ortadan kalkar. Bugünkü bilimin mekan anlayışı da uzayı bir varlık değil, bir ilintiler bütünü olarak kabul etmektedir" (Tekeli, 1979: 21).

Mekan, varlıkların buldukları konumlarıyla birbirleri arasında kurdukları ilişkilerle biçimlenir. "Uzay ya da mekan üç boyutlu ve sınırsız boşluktur. Ama, sınırlanabilir. Ve sınırlandığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekan nesnelere ya da som biçimlere geçtiği zaman sınırlandırılmış olur. Kütlelerin ve cismin var olmadığı boşluk mekansızlıktır, hiçliktir. İlerisi gerisi, aşağısı yukarısı, eni, boyu, yüksekliği ve derinliği yoktur. Boyutsuzluktur. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekanı yaratırlar" (Şenyapılı, 2003: 38).

Bir heykeli oluşturan kütle, boşluk ve yüzey aynı zamanda heykelde mekan oluşturan, heykelle mekan arasındaki ilişkiyi sağlayan elemanlardır.

Heykel ister tek birim, ister çok birimden oluşsun kendi içinde, birimler arasında ve boşlukta kapladığı yer ile mekanlar oluşturur. Çünkü, mekanın varlığı maddi varlığa bağlıdır. Heykel sanatında da yapıt ancak maddi varlıkla mümkün olur. Bu bağımlılık heykelin kendi kütlesi içinde ve heykel kütlesinin dış uzamı olan çevreyle ilişkisi olarak iki farklı biçimde düşünülebilir. Heykeli boşlukta yer alan belirli bir bütün yanında boşluklar, doluluklar, delikler, içbükey-dışbükey yüzeylere sahip bir mekanlar bütünü olarak tanımlayabiliriz.



Resim 1.
Umberto Boccioni,
"Mekanda Form Sürekliliği",
1913.

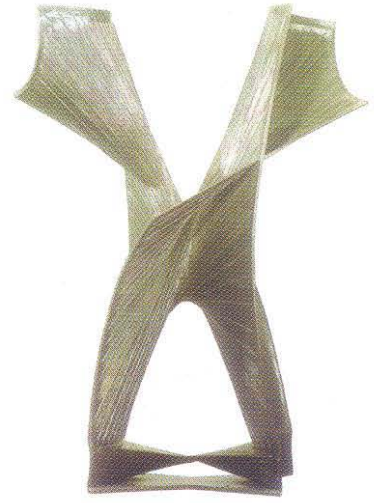
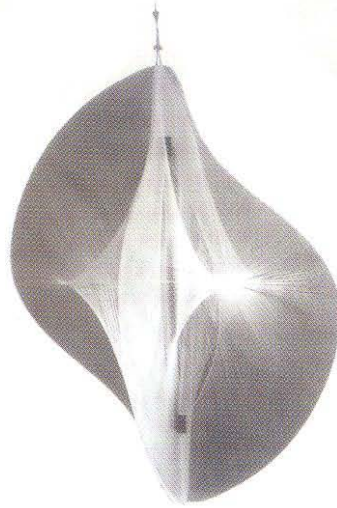
ilişkisinde önemli bir sürece girilmiştir. Örneğin; Boccioni'nin 'mekanda form sürekliliği' adlı heykelinde olduğu gibi figürün hareketi ve parçaların dinamikliği ile ağırlık ve durağanlık ortadan kalkarak, adeta boşlukta ilerli-yormuş izlenimi vermektedir (Resim: 1).

1920'li yıllarda Heykel Sanatında ana malzemenin mekanın kendisi olduğu ve boşluğun biçimlendirilebileceğini savunan Konstrüktivistler "Mekan" konusunda köklü ve gerçekçi bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Heykel Sanatını bir 'mekan sorunu' olarak değerlendiren konstrüktivizmle birlikte, kullanılan malzemelerin de değişime uğradığı, çoğunlukla çağdaş malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Malzeme ve mekan konusundaki bu yeniliği Pevsner'in şu sözleriyle anlaşılır kılmak mümkündür: "Giotto olsun, Masac-

Geleneksel heykel sanatının kapalı form anlayışı 20. yüzyılda yerini boşluklu heykellere bırakmıştır. Klasik heykel sanatında boşlukların ve kütleler arasındaki açıklıkların çok az kullanıldığını görmekteyiz. Michalengelo bunu şöyle ifade etmiştir; "Mükemmel bir heykel, bir tepenin yamacından bırakıldığında hasarsız aşağıya yuvarlanabilecek kapalılıkta olmalıdır" (Read, 1974: 169). Heykelde 'mekan' kavramının sorgulanmasını belki de Kübizme dayandırmak yerinde olacaktır. Kübizmle birlikte içbükey, dışbükey yüzeylerin boşluk ve doluluğun yoğun olarak kullanılmasıyla 'mekan' temel sorun olarak ele alınmıştır. Matisse ve Picasso ile başlayan bu hareket Archipenko, Lipchitz, Zadkine gibi sanatçıların çözümlenmeleriyle sürdürülmüştür.

Fütürizmin hızı yücelten görüşüyle ortaya çıkan yapıtlarda hareket ve devingenlik betimlenmeye çalışılırken heykel-mekan

cio olsun, resmi yeni yollara sürüklediler. Heykeltıraşlar ise Praxiteles'in araştırmalarını sürdürüp devam ettirmekten başka bir şey yapmamışlar, da-
ima aynı yönde yürümüşler, malzemeyi hep aynı tarzda ele almışlar, her za-
man aynı mermer bloğu, yani şu öteden beri bildiğimiz kübü yontup dur-
muşlardır" (Özer, 1993: 153). Konstrüktivistlerin 1920'de yayınlanan mani-
festosu şöyledir; "Maddesel hacim, fiziksel kütle mekan ifadesi olamaz. Sa-
nat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır. Heykel zaman ve mekanın canlı
imgesidir. Naum Gabo ve Antony Pevsner'e göre; Heykel nesnesi bir me-
kanı kütlesiyle somutlaştırmaz. Gabo ve Pevsner, hacimsel heykel anlayışı-
nın karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği bir çok potansiyel uzamın yoru-
mu olarak alan oylumsal heykel anlayışını çıkarırlar: Heykel, çevresindeki



uzamla süreklilik içinde onun izdüşümünü oluşturur" (De Duve, 2002: 113).
Bu uygulamaları ilk olarak Vladimir Tatlin, Naum Gabo ve Antony Pevs-
ner'in yapıtlarında görmekteyiz. Bu sanatçılar metal çubuklar ve sentetik-
plastik malzemeler kullanarak mekanı heykele dahil eden, heykel ile çev-
resi arasında yeni ilişkiler kuran açık heykeller yapmışlardır (Resim: 2-3-4).
Boşluğun keşfedilmesi ile kapalı form anlayışı sona ermiş, kütle parçalan-
mış, boşluk-mekan heykelin malzemesi haline gelmiştir. 'Kitleyi olduğu ka-
dar uzayı da beraberinde gör' diyen, heykellerinde boşluğu-mekanı sorun
edinen Henry Moore mekanın önemini şöyle ifade etmektedir: "Delikler da-
ha ilk başlangıcımda heykele olan ve malzemeye olan sevgimin sonucudur.
Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek
bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı.
Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşı-
lık yapıyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur" (Şenyapılı, 2003: 65).

Resim 2.
Vladimir Tatlin,
"3. Enternasyonal Anıt Projesi"
(sonradan yapılan maketi),
1979.

Resim 3.
Naum Gabo,
"Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon",
1949.

Resim 4.
Antony Pevsner, "Sütun", 1946.

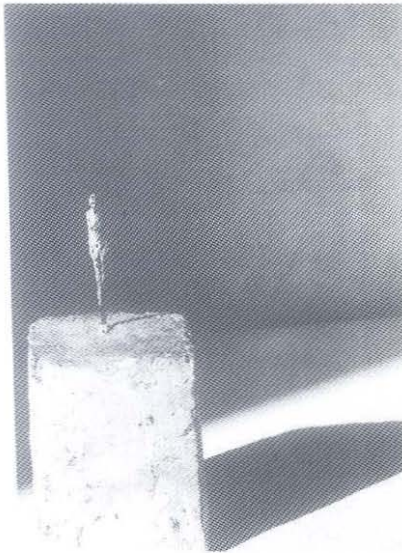


Resim 5.
Henry Moore, "Uzunmuş Figür",
1986.

figür çıkışlı, soyuta varan organik form yorumlarında, taştan kütelere delikler açarak boşluklara yer vermiştir" (Lynton, 1982: 202).

Mekanda yer alan bir nesneyi görüldüğü gibi vermeyi amaçlayan Alberto Giacometti'de Moore'un tersine heykel mekanı oluşturmaz, mekan heykeli yok eder (Resim: 6). "Plastik biçimle mekan arasındaki ilişkinin olumsuzluğunu göstererek, figür ya da anıt olarak heykeli, en uç noktasına vardırmıştır. Giacometti'nin çizim ve resimlerinde figür, onu eriten ve yok eden bir perspektif içine sokulmuştur. Heykellerinde ise, biçimle mekan arasında tek tür bir ilişki, karşıtlık ilişkisini olanaklı görür Giacometti. Mekan sonsuza dek kaçır, figür kendi içine çekilir, nerdeyse bir ipe dönüşür; öyle ki, madenin en son bir kalıntısı onu hiçliğin eşliğinde tutmasa, tümünden yok olabilir de. Giacometti kısaca bir 'olmak', 'varoluş' değil, 'olmamak' koymaktadır ortaya" (Cömert, 1976: 19-20).

Resim 6.
Alberto Giacometti,
"Bir Temel Üstündeki Figürün",
1944.

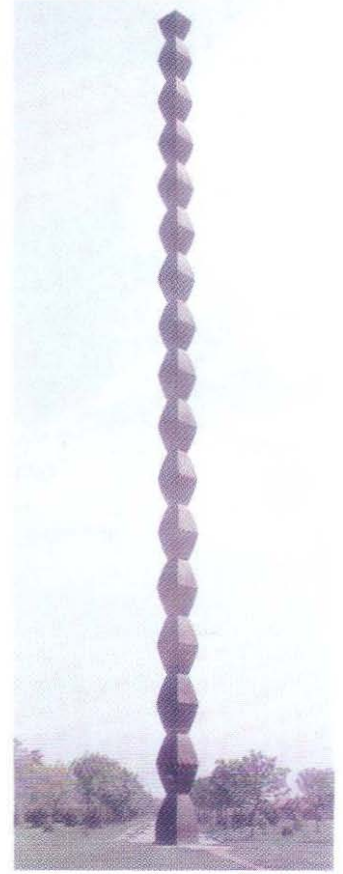


Heykellerinin isimlerinde 'boşluk', 'sonsuz' gibi kavramlara yer veren Constantin Brancusi için mekanın önemi yeterince ortadadır. Brancusi'nin Tirgu Jiu parkındaki 17 simetrik parçadan oluşan 'sonsuz sütun' adlı heykeli 36 m.'lik uzunluğuyla yerle ilişkisini kesercesine gökyüzüne doğru yükselmektedir (Resim: 7).

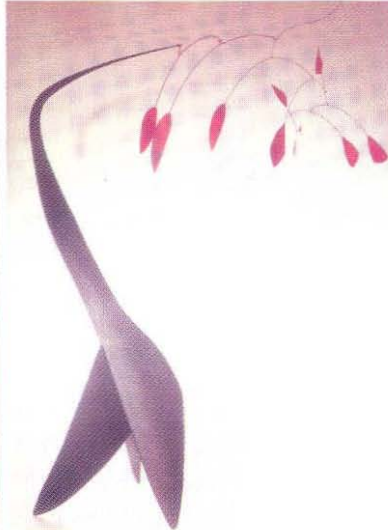
Isamu Nogushi heykelin doğayı, çevreyi, insanı değiştirdiğini, mekana anlam kazandırdığını ve yapıtların düşünüldüğü mekanda kalmasını savunur (Resim: 8). Nogushi'ye göre; "Herhangi boş bir alanın bir anlamı yoktur. Çünkü, gözle görünen bir boyuttan, bir görecelikten yoksundur. Bu alana bir çizgi, bir 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: 21).

'Mobil' ve 'Stabil' heykelleriyle bilinir Alexander Calder (Resim: 9). "sanatın yüzünü güldüren adam ... 'heykele dördüncü boyutu, hareketi katan sanatçı', 'rüzgarla konuşan heykeltıraş' ... ve daha buna benzer çok çok şey söylendi, söylenirdi Alexander Calder için. Madeni telden oluşturulmuş, kendi deyişiyile 'havadar' heykeller. Havada ya da boşlukta yükselen, kıvrılan, dönüp dolaşan bir çizgi gibi. Ama bu çizgi, mutlaka bir temele ya da yere bağlanıyordu. Bu heykellerin tedirgin edici bir durgunluğu vardı. Arp, bunlara 'Stabile' (yerinde duran) adını verdi. ... birbirine incecik tellerle bağlanmış geometrik, renkli şekiller, kıvrılıp yükselen, şahlanıp yayılan, boşluğu yaran, bir o yana bir bu yana, bir aşağı bir yukarı gidip gelen, büyüyüp küçülen çizgiler" (Oral, 1976: 4-5). Yine Antony Caro'nun 1960'larda yaptığı boyalı metal levha ve çubukların boşluğa uzamasıyla oluşturduğu heykellerde konstrüktivistlerin mekanı kullanımlarıyla benzerlik görülmektedir. Caro'nun heykellerinde renkli geometrik birimler boşluğu parçalayıp biçimlendirmektedir (Resim: 10). Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte mekanın sanat nesnesine dönüşmesiyle heykel geleneksel anlamıyla tanımlanamayacak bir sürece girmiştir. Bu değişim sürecinde üretilen yapıtları tanımlamak yeni kavram ve terimleri doğurmuştur. "1968 yılında yaptıkları bir söyleşide Frank Stella ile Donald Judd, ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için 'spesifik nesne' terimini üretmişlerdi. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların



Resim 7.
Constantin Brancusi,
"Sonsuz Sütun," 1938.



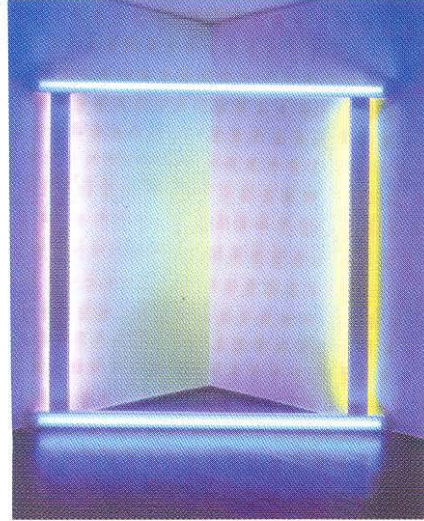
Resim 8.
Isamu Noguchi,
"Siyah Güneş", 1961.

Resim 9.
Alexander Calder,
"Kırmızı Yapraklar",
1942.

heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtlarını 'çevre sanatı' diye adlandırdık. Gilbert ve George'un kendi gövdelerini birer heykel olarak sunan performanslarının eklenmesi çerçeve, 'gövde sanatı' oldu. Beuys daha da geniş bir çerçeve getirdi, 'sosyal heykel' dedi. Üretimleri mimariyle paralellikler taşıyan Mary Miss, Alice



Resim 10.
Antony Caro, "Gün Ortası,"
1960.



Resim 11.
Dan Flavin, "İsimsiz",
1971.

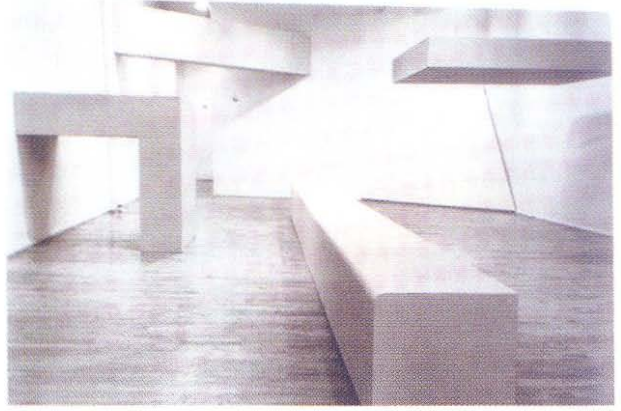
Aycock gibi sanatçıların yapıtları, 'mimari heykel' başlığı altında belirmeye başladı. Bütün bu gelişmelerin gösterdiği bir şey vardı: Hacim, yüzey, ışık – gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekanla bağlantısını koruyan kütle değildi artık heykel. Minimalistler, kütleyle değil, sergiledikleri nesnelere boşluğu yonttuklarını söylemişlerdi. ... 1960'lı yıllarda giderek çoğalan mekan – bağlantılı üretimleri tanımlamak için kullanılmaya başlanan 'mekan düzenlemesi' ya da 'yerleştirme' gibi terimler, bir değişim süreci içine giren heykel sanatının da adeta eklenmesi bir alanı tanımlar oldu" (Antmen, 2002: 201-202).

Işığın mekanı sınırlayan, biçimlendiren etkisini kullanan Dan Flavin sınırlarına dokunulamayan ancak, görülebilen yapıtlar ortaya koymuştur (Resim: 11). "1963'den beri mekanı strükture etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde neon lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekânın sınırlarını belirler, mekânı örgütler ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratır" (Gemaner, 1997: 43).

Bir hacim sanatı olan 'heykel' tanımının bu derece köklü bir değişime uğradığı 1950'li yıllarda Barnett Newman; "heykel bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığımız şeydir diyordu. Ama altmışlı yılların başında karşımıza çıkan yapıtlar söz konusu olduğunda, heykelin kesin bir 'no man's land'e' girmiş olduğunu söylemek muhtemelen daha doğru olur: Bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldi" (Krauss, 2002: 105). Bu anlamda ilk akla gelen örnek Robert Morris'in heykelleri olmaktadır. Morris'in 'Gren Gallery Yerleştirilmesi' adlı heykeli iç mekanda,

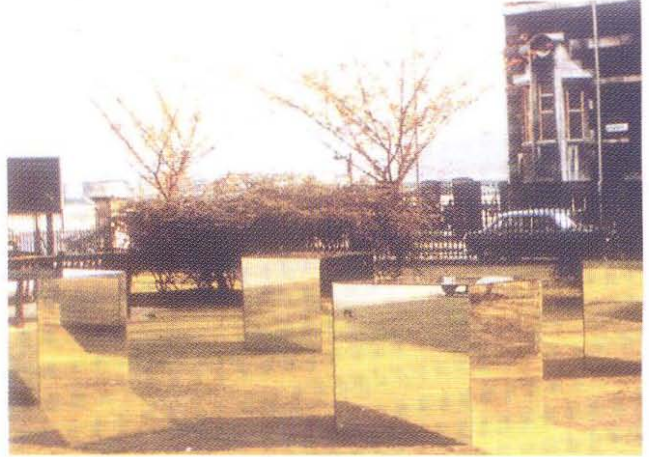
duvarlar ve zeminde yer almakta ancak, mekana dahil olmayan dikdörtgen prizmalardan oluşmaktadır (Resim: 12). Morris'in açık alanda yer alan 'İsimsiz' adlı yapıtlarında ise, ayna yüzeylerdeki yansıma ile çevresindeki nesnelere uyum içinde olmasına karşın, bulunduğu mekânın bir parçası olamamaktadır (Resim: 13).

Barnett Newman'ın heykel tanımının tersine, Carl Andre'nin otuz altı adet çinko levhayla oluşturduğu 'Çinko Magnezyum Düzlem' adlı yapıyla heykel, yerden yükselen konumunu yitirmiştir (Resim: 14). Andre; "bütün yaptığım, Brancusi'nin Sonsuz Sütun'unu gök yerine yerin üstüne koymak demiş ve kendi ideal heykel yapıtının yol olduğunu sık sık öne sürmüştür. Bu yüzden, Andre için gök ve uzam artık önemli değildir; önemli olan, yerdir. ... Uzam ve yer bir otoyol ağının göçebe kayıtsızlığında iç içe geçer. Hiçbir genelleme ve hiçbir eğretileme uzamın tanımlanmasına imkan vermez; uzam yalnızca bir eklentiyle, standart öğelerden oluşmuş bir düz değişmece zinciriyle oluşturulur" (De Duve, 2002: 119).



Resim 12.
Robert Morris,
"Gren Gallery Yerleşirmesi",
1964.

Minimalizm sonrası yaşanan bu belirsizlik ortamını 'Mekana Yayılan Heykel' makalesinde şöyle açıklıyor Krauss; "son on yıldır şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı: iki ucunda TV monitorleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar; ... 1960'lardan 1970'lere geçilince ve 'heykel' denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılgaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaştı" (Krauss, 2002: 103-104).



Resim 13.
Robert Morris, "İsimsiz",
1965.

Heykel sanatı tarih içinde sürekli bir gelişim ve değişim göstermiştir. Bu değişim yüzyılımızın başlarına dek süren görünenin veya görülmek istenen şeylerin üç boyutta ifadesi değil, heykelin kendi plastik sorunları üzerine gidilmiş olmasıdır. Bunun sonucunda heykelin temel zorunluluğu olan mekan anlayışı da değişikliklere uğramıştır. Malzeme kullanımındaki çeşitlilikte, günümüz heykel - mekan ilişkisini farklı boyutlara taşımıştır. Bu anlamda bir heykelin çevresinde dolaşılabilirdiği gibi içine de girilebilmektedir. Böyle bir yapıt, klasik anlamda bir heykel boyutunu aşmış, mimari boyutlara ulaşmaktadır. Bu durum klasik anlamda bir heykelden uzak, çağdaş tek-



noloji, malzeme ve konstrüksiyonlarla yapılan heykeller olmaktadır. Bu heykellerde mekanın biçimlenmesi temel problem olarak görülmüş, yer aldığı mekanın bir parçası olmak yerine, çevresiyle farklı ilişkiler kuran, kendi mekanını yaratan bir yapıt olma niteliğine ulaşmıştır.

Resim 14.
Carl Andre,
"Çinko Magnezyum Düzlem",
1969.

Kaynakça

- ANTMEN, Ahu, "Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:82, İstanbul, 2002.
- CÖMERT Bedrettin, "Giacometti ...", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:203, İstanbul, 1976.
- DE DUVE, Thierry, "Ex Situ", Sanat Dünyamız, Çeviren: Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:82, İstanbul, 2002
- KRAUSS, Rosalind, "Mekana Yayılan Heykel", Sanat Dünyamız, Çeviren: Kemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:82, İstanbul, 2002.
- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- ORAL, Zeynep, "... Nogushi ...", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı:175, 1976.
- ORAL, Zeynep, "... Calder", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:175 İstanbul, 1976.
- ÖZER, Bülent, Yorumlar, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1993.
- READ, Herbert, Sanatın Anlamı, Çeviren: Güner İnal, Nuşin Asgari, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1974.
- ŞENYAPILI, Önder, Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları, Ankara, 2003.
- TEKELİ, İlhan, Mekan Organizasyonlarına Makro Yaklaşım, ODTÜ Yayınları, Ankara, 1979.