

HEYKEL SANATINDA “MEKÂN” PROBLEMİ

Meysem SAMSUN¹

ÖZ

Sanatçı heykelini inşa ederken bir yandan heykelin tüm plastik sorunlarını çözümleyici düşünceler üretirken, öte yandan onun mekân içindeki konumunun ne olacağının yanıtını aramalıdır. Burada konu edilen öncelikle aposteriori bir mekândır ve doğaya aittir. Yapılan; bu mekânı kullanarak formu anlamlandırma ile formun yapısını kullanarak bu mekânı anlamlandırmanın fiziksel ve estetik hesaplarıdır. Heykelin gereci boşluk ve kütledir. Başka bir deyişle heykel, boşluk içinde gerçekleşen, var olan bir sanattır. Heykel gerçekleştikten sonra oluşan mekân apriori bir mekândır ve artık Doğa’ya ait değildir, o; insanın tarihsel ve kültürel varlığına aittir, doğada ancak doğaya karşıttır. Formu oluşturan yapının parçalanması ile elde edilen boşluklarda çeşitlilik kazanan bu mekân, hem heykelin içerisinde bir yerlerde dolaşacak hem de çevresini sınırlandıracaktır. Bu makale, sanat yapıtı ve mekân ilişkisinin tarihini ve bu tarihin verilerinden yola çıkarak heykel ve mekân birlikteliğinin çağlar boyu yaşadığı serüveni ve geçirdiği değişimleri incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, inşa, form, Kütle, Boşluk-Doluluk, Sanatçı

Samsun, Meysem. "Heykel Sanatında “Mekân” Problemi". *idil* 6.32 (2017): 1283-1298

Samsun, M. (2017). Heykel Sanatında “Mekân” Problemi. *idil*, 6 (32), s.1283-1298.

¹ Yrd. Doç. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Bölümü, Resim-iş Eğitimi Programı.

THE ISSUE OF "SPACE" IN THE ART OF SCULPTURE

ABSTRACT

While the artist is constructing his sculpture, he, on the one hand, produces analytical thoughts considering all plastic issues of sculpture, he, on the other hand, should search for possible answers about its location within the space. The space at issue here is primarily an a posteriori space and it belongs to the nature. What is done is the physical and aesthetic calculations of giving meaning to form by utilizing a space as well as giving meaning to a space by utilizing the structure of the form. The necessities of sculpture are emptiness and mass. In other words, sculpture is a form of art taking place, coming to existence within emptiness. The space emerging pursuing the construction of the sculpture is an a priori space and it no more belongs to the nature; it belongs to the historical and cultural being of human; it is situated in nature but it is against nature. This space acquiring variety within the emptiness obtained by fracturing the structure constructing the form will both dwell somewhere within the sculpture and confine its frames. The present article aims to investigate the history of relation between the art object and space and by deriving from the findings of this history, the adventure and transformations of the associations of sculpture and space gone throughout the centuries.

.Keywords: Space, construct, form, mass, emptiness-fullness, artist

Giriş

Mekân en geniş anlamıyla uzayın sınırlandırılmış parçası olarak tanımlanmaktadır. Mekân kavramı için bu genel tanım dışında çeşitli görüş ve düşüncelerle karşılaşmaktayız. Newton'a göre; 'mutlak mekân' uzaydır. Uzayda bulunan nesneler, gezegenler ve yıldızlar kendi aralarında kavramsal mekânlar oluştururlar. Leibniz ise mutlak bir mekânın varlığını kabul etmemektedir. Leibniz'e göre; "mekân bir varlık değildir, bir ilintidir. Varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü, mekânı meydana getirir, bu varlıklar ortadan kalkarsa mekân da ortadan kalkar. Bugünkü bilimin mekan anlayışı da uzayı bir varlık değil, bir ilintiler bütünü olarak kabul etmektedir" (Tekeli,1979:21). Kant'a göre mekân 'deneyimin' apriori formudur ve zaman elbisesiyle birlikte oluşun varoluş koşullarını belirler. Bir başka görüşe göre mekân, varlıkların bulundukları konumlarıyla birbirleri arasında kurdukları ilişkilerle biçimlenir. "Uzay ya da mekân üç (Einstein'a göre dört) boyutlu ve sınırsız boşluktur. Ama sınırlanabilir. Ve sınırlandığı zaman, gerçek anlamda görünür kılınır. Mekân nesnelere ya da som biçimlere değdiği zaman sınırlanmış olur. Kütlenin ve cismin var olmadığı boşluk mekânsızlıktır, hiçliktir. İlerisi gerisi, aşağısı yukarısı, eni, boyu, yüksekliği ve derinliği yoktur. Boyutsuzluktur. İşte bunun için kütleler aynı zamanda mekânı yaratırlar" (Şenyapılı, 2003: 38). Ancak böylesi bir görüşte mekân 'yayılsal' (yani Descartes'a göre tözsel) özelliğini kaybeder. Bir heykel bir kütle değildir, o kütsüz bir kütle ve boyutsuz bir boyutluluktur, bir heykel maddenin insani yayılımıdır; o artık doğaya ait değildir, insanın doğasına aittir. Heykel, Schopenhauer'a göre 'İde'nin deha aracılığıyla kendini 'güzel'de göstermesidir; bir heykel 'çirkin'i gösteremez, resimden farkı budur. İşte bu nedenle, görüşümüze göre, bir heykeli oluşturan kütle, boşluk ve yüzey aynı zamanda heykelde apriori mekân oluşturan, heykelle kendi oluşturduğu mekânı arasındaki ilişkiyi sağlayan elemanlardır. Savımız şudur: bir heykel bir sanat eseri olana kadar aposteriori yani doğanın bir parçası olan bir mekândır, ancak; bir sanat eseri olduktan sonra apriori yani insan doğasının bir parçasıdır. Burada değerlendirme 'izleyici süje'ye göre yapılamaz, çünkü güzel idesi kavramının içeriği her türlü dış determinasyona kapalıdır, 'güzel' sadece 'güzel'dir. Bir ikinci savımız; heykel oluşturulurken sanatçı(lar)nın çoğunlukla dış determinasyona bağlı kaldıkları yani aposteriori mekânı izleyici süjenin olası beklentilerine göre oluşturduğudur. Bunu yanlış buluyoruz, çünkü heykel, bir sanat eseri olarak, kendi iç determinasyon ilkesine göre oluşturulmalıdır; bu ilke onun tarihsel ve kültürel varlığıdır.

Heykel ister tek birim, ister çok birimden oluşsun kendi içinde, birimler arasında ve aposteriori boşlukta kapladığı yer ile apriori mekânlar oluşturur; bunun bir sonuç olduğunu kesinlikle reddetmiyoruz, çünkü mekânın varlığı maddi varlığa

bağlıdır. Heykel sanatında da yapıt ancak maddi varlıkla mümkün olur. Bu aposteriori zorunluluk heykelin kendi kütlesi içinde ve heykel kütlelerinin dış uzamı olan çevreyle ilişkisi olarak iki farklı biçimde düşünülmelidir. Heykeli boşlukta yer alan belirli bir bütün yanında boşluklar, doluluklar, delikler, içbükey-dışbükey yüzeylere sahip mekânlar bütünü olarak tanımlayabiliriz.

Geleneksel heykel sanatı kapalı form anlayışındaydı ve 20. Yüzyılda yerini boşluklu heykellere bıraktı. 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, 1974:69).

I. Heykelde Mekân Kavramının Sorgulanması

Heykelde “mekân” kavramının sorgulanmasını, ilk kez Kübizme dayandırmak yerinde olacaktır. Kübistlerin ‘mekân’ anlayışlarında apriori-aposteriori ayırımına girmedikleri ve eserlerinde özellikle dış determinasyon ilkelerine bağlı kaldıkları kolayca anlaşılır. Ancak bu onların eserlerinin tarihsel boyutu olmadığı anlamına gelmez. Kübizm ile birlikte içbükey-dışbükey yüzeylerin boşluk ve doluluğun yoğun olarak kullanılmasıyla “mekân”, izleyici süje açısından ele alınmamış olmasına rağmen, temel sorun olarak ele alınmıştır. Matisse ve Picasso ile başlayan bu hareket Archipenko, Lipchitz, Zadkine gibi sanatçıların çözümlemeleriyle sürdürülmüştür.

Mekânla ilişkisi bağlamında incelendiğinde Rönesans’a kadar tüm uygarlıklarda heykel, dış determinasyona bağlı olarak, 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, insani yaşama alanlarına ait mekân yaratma sorunsalına yaklaşımı açısından bir dönüm noktası sayılır. Rönesans hareketiyle birlikte, kent kültürünün yaşam alanlarının yeniden tanımlanması sonucunda, mimari yapıların insani özelliklerinin de yeniden belirlenmesi zorunlu hale gelmiştir. Rönesans ‘insan nedir’ sorusunu ‘insani, insan yapan nedir’ biçimine sokmuş ve temelde insani olanın sanatsal olduğu sonucuna ulaşmış yüksek bir dönemdir. Bu dönemde ‘hümanizma’ sanatla eşdeğer anlaşılmıştır. Heykel kutsal mekânlarla olan bağına koparmaya başlamış, mimari yapıların bezeme unsuru olmaktan kopmuş ve kendi fiziksel sınırlarının içine çekilerek kendi bağımsız anlam çerçevesini belirlemiştir. Mitolojik konuların heykele konu olması ve onun kentsel bir merkezi belirleyen bir mekân olması artık heykelin aposterioriden, aprioriye geçişinin başlangıcının bu döneme rastladığı gerçeğini değiştirmez; heykel, bu dönemde ilk kez kendi mekânını yaratmış ve dış mekana açılmıştır. Ancak bu

yinede bir heykelin bir mekân olarak anlam kazanması anlamına gelmemelidir; bu dönemde mekânlar heykeller aracılığıyla anlam kazanıyordu. Fakat yinede bu dönem eserlerinde heykelin artık kültürün asli bir ögesi olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Mekânın 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 mekânın odağı durumuna getirmiş ve mekâna yeni bir rol vermiştir. Merkezi bir mekân ancak merkezi olarak konumlandırılmış bir heykel aracılığıyla varlık kazanmıştır. Aşağıda bunlardan örnekler veriyoruz.



Resim 1,Umberto Boccioni, "Mekânda sürekli form", 1913.

Fütürizim aposteriori olan 'hız' ögesini heykel sanatının içine sokmuştur. Bu suretle, fütürizmin hızı yücelten görüşüyle ortaya çıkan yapıtlarda hareket ve devingenlik betimlenmeye çalışılmış ve heykel-mekân ilişkisinde önemli bir süreç girilmiştir. Örneğin Bocconi' nin "mekânda form sürekliliği " adlı heykelinde, figürün hareketi ve parçaların dinamizmi ile ağırlık ve durağanlık ortadan kalkarak, adeta boşlukta ilerliyormuş izlenimi verilmektedir (resim 1). Bunun heykel sanatında bir dönüm noktası olup-olmadığı tartışma konusudur, ancak bir yeniliktir de.

1920'li yıllardan itibaren heykel sanatında köklü değişiklikler başlamıştır. Bu dönemde ana malzemenin mekânın kendisi olduğu ve boşluğun biçimlendirilebileceğini savunan Konstrüktivistler "mekân" konusunda köklü ve gerçekçi bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Heykel sanatını bir "mekân sorunu" olarak değerlendiren konstrüktivizm ile birlikte, kullanılan malzemelerin de değişime uğradığı, çoğunlukla çağdaş malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Malzeme ve mekân konusundaki bu yenilik, heykeli klasik formundan uzaklaştırmıştır. Ancak bu

çok büyük bir sorunu da birlikte getirmiştir; her türlü malzemenin heykelin formunu yaratan biçim olabileceği görüşü ile 'böylesi de olabilir yahut olur' kabulü yapılan her türlü ucube çalışmanın heykel sanatı olarak kabul görmesini sağlamıştır. De Duve'ye göre Konstrüktivistlerin 1920'de yayınlanan manifestosu şöyledir:

"maddesel hacim, fiziksel kütle mekân ifadesi olamaz (yani; mekân eni, boyu, derinliği olan ve maddesel olan değildir), sanat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır (yani; sanat devingendir, oluşun açılımında bulunur) ve heykel zaman ve mekanın canlı imgesidir (yani; heykel her zaman bir yaratma ve hatta Hume'a göre yapay bir icattır). Naum Gabo ve Antony Pevsner'e göre; heykel nesnesi bir mekânı kütleyle somutlaştırmaz; heykel birçok potansiyel uzamın yorumu olarak bir 'alan'dır (De Duve, 2002:113).

Burada bizi ilgilendiren Konstrüktivistlerin mekân anlayışındaki pozitif yaklaşımları ile ulaşılan sonuçtur. Michelangelo Carrera ocağındaki mermerin içinden Musa'nın kendisine seslendiğini söylemişti. Heykel sınırların ucunda gezinmez, fantasmaların, imgelemin kendi içindeki oyunlarının sonucudur. Her heykelin anlamını onların düşüncelerimizin sınırlarındaki gezintileri belirler. Aşağıda bunlardan bazı örnekler veriyoruz.



Resim 2, Vladimir Tatlin. '3. Enternasyonal Amt Projesi" (sonradan yapılan maketi). 1919.



Resim 3,Naum Gabo. Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon 1949



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

Bu uygulamaları ilk olarak Vladimir Tatlin, Naum Gabo ve Antony Pevsner'in yapıtlarında görmekteyiz. Bu sanatçılar metal çubuklar ve sentetik-plastik malzemeler kullanarak mekânı heykele dâhil eden, heykel ile çevresi arasında yeni ilişkiler kuran açık heykeller yapmışlardır (Resim. 2,3,4,5)

Boşluğun keşfedilmesi ile kapalı form anlayışı sona ermiş, kütle parçalanmış, boşluk-mekân heykelin malzemesi haline gelmiştir. "Kütleyi olduğu kadar uzayı da beraberinde gör" diyen, heykellerinde boşluğu-mekânı sorun edinen Henry Moore mekânın önemini şöyle ifade etmektedir:

"Delikler daha ilk başlangıcında 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 karşıtlık oluşturuyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur" (Şenyapılı,2003,65).

Moore heykellerinde "mekân" malzemenin zorlanarak büyük delikler açılması ve incelen formların oluşmasıyla kendini göstermektedir.



Resim 5, Henry Moore uzunmuş figür, 1986

Moore, boşlukta kütlenin en güzel anlatımını sağlayan çağdaş sanatçılardandır. Moore'un yapıtlarına kaynaklık eden Kiklad Adaları ile Meksika ilkel sanatıdır. O, yapıtlarında klasikle ilkeli, taşla eti, soyluyla doğalı, boşlukta kütlenin dengeli birleşimini sağlamıştır. Moore figür çıkışlı, soyuta varan organik form yorumlarında, taştan kütlelere delikler açarak boşluklara yer vermiştir. (Lynton,1982:202)

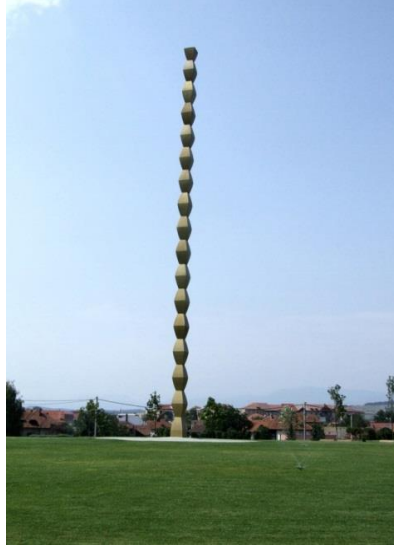
Mekânda yer alan bir nesneyi görüldüğü gibi görmeyi amaçlayan Alberto Giacometti Moore'un tersine heykel mekânı oluşturmaz, mekan heykeli yok eder (resim, 6).



Resim 6, Alberto Giacometti, Figür, 1956

Giacometti plastik biçimle mekân arasındaki ilişkinin olumsuzluğunu göstererek, figür ya da anıt olarak heykeli, en uç noktasına vardirmiştir. Giacometti'nin çizim ve resimlerinde figür, onu eriten ve yok eden bir perspektif içine sokulmuştur. Heykellerinde ise, biçimle mekân arasında tek tür bir ilişki, karşıtlık ilişkisini olanaklı görür. Mekân sonsuza dek kaçır, figür kendi içine çekilir, neredeyse bir ipe dönüşür, öyle ki, maddenin en son bir kalıntısı onu hiçliğin eşiğinde tutması, tümünden yok olabi. Giacometti kısacası bir varoluş değil aksine bir varolmayış koymaktadır ortaya (Cömert,1976:19-20).

Heykellerinin isimlerinde “boşluk”, “sonsuz” gibi kavramlara yer veren Constantin Brancusi için mekânın önemi yeterince ortadadır. Tigu Jiu parkındaki 17 simetrik parçadan oluşan sonsuz sütun adlı heykeli 36m.2lik uzunluğuyla yerle ilişkisini kesercesine gökyüzüne doğru yükselmektedir. (resim 7)



Resim 7, Constantin Brancusi,

İsamu Nogushi heykelin doğayı, çevreyi, insanı değiştirdiğini, mekâna 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).



Resim 8, isamu noguchi,siyah Güneş,1961



“Mobil” ve “sabit” heykelleriyle bilinen Alexander Calder için (resim 8) sanatın yüzünü güldüren adam, heykele dördüncü boyutu, hareketi katan sanatçı, “rüzgarla konuşan heykeltraş” ve daha buna benzer çok şey söylenmiştir. Madeni telden oluşturulmuş, kendi deyişiyle “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 heykellerdi bunlar (Oral,1976:4-5).



Resim 10, Antony Caro, Gün Ortası, 1960

Yine Antony Caro’nun 1960’larda yaptığı boyalı metal levha ve çubukların boşluğa uzamasıyla oluşturduğu heykellerde Konstrüktivistlerin mekânı kullanımlarıyla benzerlik göstermektedir. Caro’nun heykellerinde renkli geometrik birimler boşluğu parçalayıp biçimlendirmektedir. (Resim 10)

II. Heykelde Sanat Nesnesi Olarak Mekân

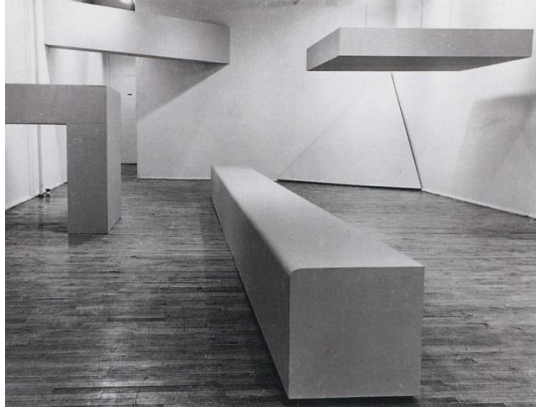
1960’lı yıllarla birlikte mekânın sanat nesnesine dönüşmesiyle heykel geleneksel anlamıyla tanımlanamayacak bir sürece girmiştir. Bu değişim sürecinde üretilen yapıtları tanımlamak yeni kavram ve terimleri doğmuştur. 1968 yılında yaptıkları bir söyleşide Frank Stella ile Donald Judd, ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için “Spesifik nesne” terimini üretmişlerdi. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtlarını “çevre sanatı” diye adlandırmışlardır. Gilbert ve George’un kendi gövdelerini birer heykel olarak sunan performanslarının eklemlendiği çerçeve “Gövde Sanatı” oldu, Beuys daha da geniş bir çerçeve getirdi ve buna “sosyal heykel” dedi. Üretimleri mimariyle paralellikler taşıyan Mary Miss, Alice 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 mekânla bağlantısını koruyan kütle değil heykeldi artık (Antmen, 2002:201-202).



Resim 11, Dan Flavin, İsimsiz, 1971

Işığın mekânı sınırlayan, biçimlendiren etkisini kullanan Dan Flavin sınırlarına dokunulamayan ancak, görülebilen yapıtlar ortaya koymuştur. (**Resim 11**) 1963'den beri mekânı strüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde neon lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekanın sınırlarını belirler, mekânı örgütler ya da mekan içinde görsel bir olgu yaratır (Germaner,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 çarptığınız 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 dâhil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dâhil olmayan şey heykeldir (Kraus,2002:105).



Resim 12, Robert Morris, Gren Gallery Yerleřtirmesi, 1964.

Bu anlamda ilk akla gelen örnek Robert Morris’in heykelleri olmaktadır. Morris’in “Gren Gallery yerleştirmesi” adlı heykeli iç mekânda, duvarlar ve zeminde yer almakta ancak, mekâna dâhil olmayan dikdörtgen prizmalardan oluşmaktadır. Morris’in açık alanda yer alan “isimsiz” adlı yapıtında ise, ayna yüzeylerdeki yansıma ile çevresindeki nesnelerle uyum içinde olmasına karşın bulunduğu mekânın bir parçası olmaktadır. (Resim 12)

Barnett Newman’ın heykel tanımının tersine, Carl Andre’nin otuz altı adet çinko levhayla oluşturduğu “Çinko Magnezyum Düzlem” adlı yapıtıyla heykel, yerden yükselen konumunu yitirmiştir.

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 imkân vermez; uzam yalnızca bir eklentiyle, standart öğelerden oluşmuş bir düz değışmece zinciriyle oluşturulur”(De Duve,2002:119).

Mimimalizm sonrası yaşanan bu belirsizlik ortamını “mekâna yayılan heykel” adlı makalesinde Krauss şöyle açıklamaktadır: “son on yıldır şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı; iki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağı çizilmiş geçici patikalar... 1960’lardan 1970’lere geçilince ve heykel denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılalağaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaştı” (Krauss, 2002:103-104).

Sonuç

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 mekân anlayışı da değişikliklere uğramıştır. Malzeme kullanımındaki çeşitlilikte, günümüz heykel- mekân ilişkisini farklı boyutlara taşımıştır. Bu anlamda bir heykelin çevresinde dolaşılabilirdiği gibi içine de girilebilmektedir. Böyle bir yapıt, klasik anlamda bir heykel boyutunu aşır, mimari boyutlara ulaşmaktadır. Bu durum klasik anlamda bir heykelden uzak, çağdaş teknoloji, malzeme ve konstrüksiyonlarla yapılan heykeller olmaktadır. Bu heykellerde mekânın biçimlenmesi temel problem olarak görülmüş, yer aldığı mekânın bir parçası olmak yerine, çevresiyle farklı ilişkiler kuran, kendi mekânını yaratan bir yapıt olma özelliğine ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

TANYELİ, Uğur. *Heykel ve Mekan*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. cilt, Yen Yayınları, İstanbul:1997

ANTMEN, Ahu. *Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü?*. 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, sayı: 175, İstanbul: 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