

MEKÂNI TEMEL ALAN MİMARİ İLE KÜTLEYİ ESAS ALAN HEYKEL SANATININ ETKİLEŞİMİ

Nevzat ATALAY

Dr.Öğr.Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel bölümü
nevezatatalay(at)gmail.com

Anahtar kelimeler:

*Heykel,
mimarlık,
kütle,
mekân,
Modern*

ÖZ

Mimarlık en genel anlamıyla mekânın sınırlandırılarak, işlevsel hale getirilmesi olarak anlam bulur. Bununla birlikte, heykel sanatı Antikite'den bu yana tikel varlığını sürdürürken, aynı zamanda pek çok dönem içerisinde mimariye eklenmiştir. Alanı belirsizleşen durumları ile mimari ile heykel sınırlarının eridiği görülmektedir. Modernite, gerek mimari gerekse heykel disiplinlerinin sarsıcı değişimlerin-in yaşandığı, tanımlarının çoğaldığı ve birbirlerinin sorunsal alanlarına girdiği bir dizi sarsıcı yeniliği beraberinde getirmiştir. Çalışma temel anlayışları yüzyıllardır etkileşim içerisinde bulunan heykel ve mimarlığın esasına ilişkin sorunsallara değinmektedir. Bununla birlikte, bu çalışma her iki disiplinin kendi sorunlarını bir diğer disiplinin alanına girerek çözümlediği yeni paradigmaları incelemektedir.

INTERACTION BETWEEN THE ARCHITECTURE BASED ON SPACE AND THE SCULPTURE BASED ON MASS

Keywords:

*sculpture,
architecture,
mass,
space,
Modern*

ABSTRACT

Architecture, in very broad understanding, means that narrowing down the particular space. In addition to this, while sculpture since antiquity maintain its particular existence it is also articulated with architecture many times in different layers of the time. Due to the fact that, limits between architecture and sculpture melt down. Modernity brought staggering changes on both discipline. It is also caused increasing number of definitions for sculpture and architecture. Finally, modernity brought also novelties when these two disciplines enter their spaces. This particular research investigates that these two disciplines' basic problems on the one hand. On the other hand, investigates these two disciplines when they enter their spaces for seeking their own problems in each other's zones.

Giriş

Endüstri Devrimi ve 19.-20. yüzyıl başlarında görülen dünyadaki hızlı yenilikler tüm yaşam pratiklerini değiştirip dönüştürürken, insanlığın bilgi ve bilincinde de değişimler yaratmıştır. Bu durum, kent olgusunu değişime zorlarken mimariyi, bilim ve felsefedeki soyut düşünce de etkilemiştir. Dolayısıyla her iki alanı da etkisi altına bu değişimin sanat ve mimarlığı yakınlaştırması kaçınılmaz olmuştur. Bu dalgaanın etkisi ile 20. yüzyıl başından itibaren ortaya çıkan akımların içinde hem plastik sanatları hem de mimariyi etkileyen Kübizm 20.yüzyılın en radikal akımlarından biridir. Geleneksel perspektif kurallarını kullanmadan, doğayı değil, kavramsal bir yorumu önceleyen kübist yaklaşım, resim yüzeyinde üç boyutluluk yanılması yerine, resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulayan, bir nesneyi çeşitli açılardan gösterme ve böylece dördüncü bir boyut elde etme anlayışını geliştirmiştir. Bu anlayışı heykele uyarlayan Alexander Archipenko ve Henri Laurens atık malzeme, ahşap ve metal malzemeler kullanarak üç boyutlu kübizm ortaya koymuşlardır (Antmen,2013:45). Kübizm, heykele dünyanın değişim hızına uygun bir dinamizm kazandırmıştır. Soyut ve Öz'e ilişkin düşünceleri somut ve yalın geometrilerle ifade etme, farklı geometrik biçimleri birlikte kullanma,, asimetri, şeffaflık, hacimsel iç içe geçmeler ve yapının algılanışında zaman boyutunun önem kazanması gibi öz' e dair anlayış değişikliği modern mimariyi de etkilemiştir.

Modernist dönem hemen tüm disiplinleri ile sarsıcı devrimlere açılırken, şüphesiz mimarlık da bu süreç içerisinde pek çok sanat akımından etkilenmiştir. Ancak "İzm'ler" tarihine baktığımızda, heykel disiplini, Konstrüktivizm ve Minimalizm üzerine kapanan sorular sormakta ve bu iki akım heykel disiplini kökten değişimlere uğrattırırken, mimarlık yukarıda belirtilen Kübizm'e ek olarak, büyük ölçülerde bu akımlardan etkilenmiştir. Ayrıca, gelişen teknoloji ve malzeme çeşitliliği mimariye görsel olarak çok farklı ifade olanakları sağlarken, bu durum, son yüzyıllık süreçte mimari ve heykeli, farklı farklı anlayışlara, tekniklere, malzemelere ve görselliğe yöneltmiştir. Sanat ve tasarımı modernleşme sürecinde, endüstrileşme bilimsel ve teknolojik gelişmenin bir parçası olarak gören sanatçı ve tasarımcılar, düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gibi özelliklerin modernizm sürecindeki sanatsal yansımalarını "konstrüksiyonu" modern ideal biçim olarak görmüşlerdir. Yeni bir toplumun yeni bir görünüm kazanması için, toplumun kolektif ruhuna yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkı sağlamanın gerekliliğine inanan konstrüktivist yaklaşım, mimarlık ve mühendisliğe özellikle ilgi duymuştur (Antmen, 2013:104).

Rus Konstrüktivizmin önemli isimleri olan Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko, El Lissitzky, yaratma edimi yerine, inşa etmeyi, bilimsel ilkeleri sanatsal ilkelerin önüne koyan, yaratıcılığın kişisel üslubu yerine toplumsal ihtiyaçlara göre belirlenen kolektif üretimi amaçlayan konstrüktivis anlayışı benimsemişlerdir.

Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak önem kazanmasında öne çıkan Vladimir Tatlin, atık malzemelerin kullanımının önem kazanmasında da öncü sanatçıların başında gelmektedir. Tatlin'in, atık malzemelerle oluşturduğu konstrüktif yapıtları heykel sanatını kütleli etkisinden uzaklaştırırken, gerçek mekan ve gerçek malzemenin etkinliğine vurgu yapmakta olduğu görülmektedir (Antmen, 2013:106).

Konstrüktivizmin diğer önemli temsilcileri olan Noum Gabo, Antonio Pevsner ve Malevich, konstrüktif yaklaşım olan tüme varımcı anlayışı, çağdaş teknolojiyi ve konstrüktif elemanların birer estetik nesne olarak ele alınması görüşünü benimsemişler, bu yönde üretimler gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda mimarideki anlayış, mimariyi, her tür süslemeyi bina estetiğinden uzaklaştırarak, rasyonelliği öne çeken bir yaklaşımla tasarlanan strüktürel elemanlara dönüştürmektedir.

İki disiplinin geleneksel yapılarına göz atıldığında birbirlerini ayıran sınırlar daha iyi kavranabilir. Çünkü geleneksel anlamıyla, heykel kütleyle tasarlanır, mimari ise mekânla. Heykel yaratı yöntemi olarak yontma, modelleme ya da döküm tekniğini kullanırken, mimari ise inşa edilerek oluşturulur. Mimariyle birleşik olduğunda ya da kendi başına ayakta durduğunda heykel, belli kişileri, konuları ve olayları tasvir etmektedir. Ortak noktaları ise zaman zaman aynı malzemeleri kullanmaları ve üç boyutlu olmalarıdır. Ancak 20. yüzyılın başıyla başlayan ve yüzyıl gibi kısa bir süre içerisinde, mimari ve heykelin binlerce yıllık geleneksel yapıları paramparça olmuş ve özenle korunan disiplinler, sınırlar ortadan kalkmaya başlamıştır. Yeniçağ ile birlikte mesleki uzmanlaşmalar başlamış ve endüstri tarafından biçimlenen her iki disiplin de yeni strüktür arayışları içerisine girmiştir (Özertural, 2007:45).

Modern Süreç İçerisinde Heykel ve Mimari Etkileşimleri:

Modern heykel için başlangıç tarihi, pek çok kaynak açısından işaret edildiği üzere Rodin'dir. Kaide, tema, anıt, parçalanmış beden, soyutlama ve modern insanın sorunlarının aktarımı açılarından döneminin en büyük kırılma nok-

tarlarından birini oluşturan Rodin, kendinden önce üretilen heykel ile mesafe aralığını derin bir şekilde açmıştır. Rodin, Modern heykelin başlangıcının en güçlü temsilidir. Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac Heykeli'nin durumları üzerinden modernizme girildiğini belirten Krauss bunu şöyle açıklamaktadır:

“Bence bu iki heykel projesi ile anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denilebilecek bir şeye, bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına, yani modernizme girilir. Zira heykel üretiminin Modernist Dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir. Modernist Heykelin konumunu ve dolayısıyla anlamının ve işlevinin esasen göçebe olduğunu işte bu iki özelliği beyan eder. Modernist Heykel’de yaşanan kaide heykel bütünleşmesini Brancusi’nin “Horoz” yapıtındaki kaide nesnenin figüratif parçasının üreticisi olurken, “Sonsuz Sütun” da kaide heykelin kendisi olmuştur. “Anıtın negatif durumu olan modern heykel, bir tür ideal mekâna, zaman ve mekânsal temsilden uzaklaşmış bir alana sahipken, 1950’lere gelindiğinde daha fazla saf olumsuzluk olarak yaşanmaya başlamıştır. “Heykel artık bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dâhil olmayan, ya da manzaraya dâhil olmayandır” (Krauss, 2002:105).



Resim-1 Rodin, Balzac



Resim-2 Brancusi, Horoz

Modern Heykel tarihinin bir sit, yer, uzam ve ölçünün uyumu olarak tanımlandığında, artık sit’in bulunmadığı gerçeğine dayandıran Thierry De Duve, çağımız heykelini, sit kavramını sitin yok olduğunu kabul ederek yeniden kurma girişimi olarak yorumlamaktadır (De Duve, 2002: 11).

Yerden bağımsızlaştırma yaklaşımı mimari açıdan ele alındığında ise, en az yukarıda belirtilen büyük yeniliklere benzer bir eğilimin ortaya konulduğu görülmektedir. Yer’in kaybı üzerinden, ortaya konulan tasarımlar için, 1933 yılında Le Corbusier’in başkanlık ettiği ve Atina Antlaşması kararlarının alındığı 4.Uluslararası Modern Mimarlık kongresi, ortaya konulan yeni soruların yanı sıra, geleceğin şehirlerini de planlamaktadır. Bu planlamalar salt şehirleri değil, aynı zamanda ideal yurttaşın ne olduğunu da tanımlayıp planlamaktadır. Atina Antlaşması bu yönü ile uzam ile ölçüyü birbirine sıkı sıkıya bağlamaktadır. Ancak tüm bu gelişmeler De Duve’a göre, mekânın aleyhine yapılmakta, bunun da mimarlığı yerel geleneğe, kültüre ve zemine, evrenselci olmayan bir dile ve yerel dillere bağlayan her şeyin bastırılmasına yol açmaktadır (De Duve, 2002:112).

Yerden bağımsızlaştırma amacıyla bir yaklaşım ortaya koyan Le Corbusier Mimarlığı, gerek malzeme, gerekse konumlandırma yaklaşımı bakımından sitle olabildiğince az bütünleşme içindedir. Bu yüzden Le Corbusier evleri zamanın etkisi ile eskimez, hep yeni görünmek zorundadır.. Bu tür eskimemekte direnen mimarlıkla bütünleşmeye çalışan bütün modern heykellerde olduğu gibi, Rotterdam Bijenkorf’taki Noum Gabo heykeli, sit ya da sit olmayan mekâna konulmuş, bu nedenle estetiği algılanamayan bir yapıttır. Gabo ve Pevsner’in yaklaşımlarında Le Corbusier’in stratejisi görülür. Onlara göre heykel nesnesi bir mekânı kütlesi ile somutlaştırmaz. Gabo ve Pevsner, hacimsel heykel anlayışı yerine, heykel nesnesinin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olabilen oylumsal heykel anlayışını ortaya koyarlar. Heykelin uzamı kendisini dışardan biçimlendirmez, heykelin içinden benzersiz, tutarlı ve sürekli bir derinlik olarak biçimlendirir. Bu yüzden her iki sanatçı yapıtlarında; cam, pleksiglas ve metal teller gibi saydam malzemeler kullanmışlardır.



Resim-3 Noum Gabo, Bijenkorf Rotterdam

Bu açılardan değerlendirildiğinde, Le Corbusier'in mimarlıkta ortaya koyduğu yerden bağımsızlaştırma anlayışı Gabo'nun anlayışı ile örtüşmektedir. Gabo ve Le Corbusier'in çalışmaları ile yakınlık kurulabilecek Dan Graham'ın yapıtlarında heykel ile mimariyi yakınlaştıran bir yaklaşım görülen Gabo ve La Corbusier'de görülen tümleştirme yanılması görülmez. Saydam ve yarı saydam malzemeleri kullanmayı tercih eden Graham, mimari nesneleri hatırlatan kurgular oluşturur. Oylumsal olarak tasarlanmış paralel yüz bir yapı olan "Argonne için "Kulübe/Heykel" isimli yapıt, saydam cam ve yarısaydam ayna kullanarak oluşturduğu bölümlerde bir oyundan yararlanır. Bu yapıt bir heykeldir, aynı zamanda, bir binadır. Bu durumun site bağlı sanatla ilgili olduğu düşünülen Graham'ın uzam ve ölçü birliğini yeniden canlandırır, bu da yerin yitimini gösterir (De Duve,2002: 114).



Resim-4 Le Corbusier Evi(Klise)

Bu açılardan değerlendirildiğinde, Le Corbusier'in mimarlıkta ortaya koyduğu yerden bağımsızlaştırma anlayışı Gabo'nun anlayışı ile örtüşmektedir. Gabo ve Le Corbusier'in çalışmaları ile yakınlık kurulabilecek Dan Graham'ın yapıtlarında heykel ile mimariyi yakınlaştıran bir yaklaşım görülen Gabo ve La Corbusier'de görülen tümleştirme yanılması görülmez. Saydam ve yarı saydam malzemeleri kullanmayı tercih eden Graham, mimari nesneleri hatırlatan kurgular oluşturur. Oylumsal olarak tasarlanmış paralel yüz bir yapı olan "Argonne için "Kulübe/Heykel" isimli yapıt, saydam cam ve yarısaydam ayna kullanarak oluşturduğu bölümlerde bir oyundan yararlanır. Bu yapıt bir heykeldir, aynı zamanda, bir binadır. Bu durumun site bağlı sanatla ilgili olduğu düşünülen Graham'ın uzam ve ölçü birliğini yeniden canlandırır, bu da yerin yitimini gösterir (De Duve,2002: 114).

İndirgeme, basitleştirme ve yoğunlaştırma biçimlerinde yatar. Çizgi, mekân ve biçim özsel öğelerine indirgenir. Artık güzellik ve estetik işlevin kendisine dönüşmektedir (Connor,2001:108).

2. Dünya Savaşı'ndan sonra tüketici kapitalizmin kitle kültürü ile doğrudan iletişim kurma düşüncesi olarak

1950'lerde Independent Group (I G) tarafından ortaya konulan Pop Art, teşhir dünyasının ön plana çıkmış görselliğinde, kişilerin ve ürünlerin ikonlaştırılmasında, ürüne dönüştürülmüş insanlarda veya insana dönüştürülmüş ürünlerde esas konusunu bulan Pop Yaklaşım, göstergelerin tüketime yönelik yüzeyliliği ve nesnelerin seri üretimi, hem mimarlık ve şehirciliği, hem de resim ve heykeli derinden etkilemiştir. Richard Hamilton, Lawrence Alloway gibi sanatçı ve sanat eleştirmenlerinin yer aldığı gruba Alison ve Peter Smithson, Reyner Banham gibi mimar ve mimarlık tarihçisi yol gösterir. On yıl içinde Amerika'da yansımaları bulan Pop düşüncesi özellikle Robert Venturi ve Denis Scott Brown tarafından mimarlık tartışmasının içine çekilmiştir. Bu hareket, Michael Graves, Charles Moore ve Robert Stern ve başka mimarların tasarımlarında düşünsel zemin oluşturmuştur. Bu anlayış, tüketim ekonomisinin talepleri esasına dayalı, taşıyıcı sistemin, yüzeyin ve simgenin farklı bir kompozisyon anlayışı ile yeniden düzenlenmesi ve kültürel mekanın yeniden şekillendirilmesidir (Foster, 2013:19).

Buna dayanarak Banham, "Theory and Design in the First Machine" (1960) kitabında, İkinci Makine Çağı'nın değişen koşullarında "imgeleştirilebilirlik'in" ön planda olduğu, modern tasarımı kökten güncelleştirebilecek bir pop mimarlık önermektedir. Bundan bir süre sonra Venturi ve Scott Brown "Las Vegas'ın Öğrettikleri" (1972) kitabında imgeleştirilebilirliğin ortaya çıktığı yapıyı çerçeye geri döndüren bir pop mimarlığı savunmuşlardır. İmgeleştirmenin teknolojik olmaktan çok ticari olduğu bu savunu, modern tasarımın güncelleştirilmesi değil, onun yerini almak için geliştirilmiştir. Modern mimarlığın yenilenme süreci ve postmodern mimarlığın temellerini oluşturan bu iki süreç, popun ilk evresinin sınırlarını belirlemektedir. Le Corbusier, Walter Gropius gibi modern tasarımcılar, tasarıma işlevle başlarlarken, Pop kültürün yeni savunucuları, kullanıp atılan nesnelere ve "pop ambalajlara" esin kaynağı olarak bakmaktaydı (Foster, 2013:21).

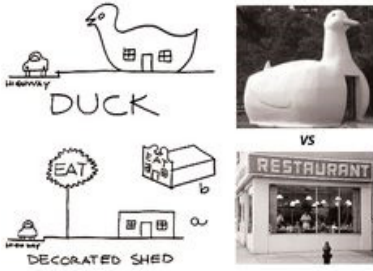
"Theory and Design" kitabında Modern tasarımlardan tarihi bir mesafede durulması gerektiğini belirten Banham, bu tasarımların, formun işlevine veya tekniğe uymalıdır yaklaşımına karşı çıkmaktadır. Bunun yerine tekniğin ekspresyonist ve fütürist bir yaklaşımla, yani çok daha heykelsi, ya da "jestüel" formlarla imgeleştirilmesinin, sadece birinci makine çağında değil, ikinci makine çağında da (Birinci Pop Çağında) ileri tasarımın başlıca itici gücü olduğunu savundu. Böylelikle, aynı zamanda ilk defa fütüristlerin ortaya attığı "atılabilirlik estetiği"ne yaklaşmaktadır. Banham bu yaklaşımın uygulamadaki karşılığı olan "hazır malzemenin ve cuplak strüktürün" kullanıldığı brütalist mimariyi desteklemişti.

(Alison ve Peter Simithson, Geleceğin Konutu (1955-1956).



Resim-5 Alison- Peter Simithson, Geleceğin Konutu

Buna karşın Venturi ve Scott Brown'a göre Modern Tasarım, bezemeci "sembolizmi" reddedip form aracılığı ile ekspresyonizmi benimsemesi nedeni ile popüler zevk içermekten ve mimari geleneği araştırmaktan yoksundur. Böylece, formun binayı neredeyse heykelsi bir tavırla ifade ettiği "ördek paradigması" yerine "süslenmiş hangar modelini" savundular" (Foster, 2013:25).



Resim-6 Ördek ve Süslenmiş Hangar Paradigması

Pop tasarım klasik döneminden sonra yalnızca kağıt üzerinde mimari veya sanat etkinlikleriyle sınırlı kalmadı. Pop tasarımın simgesi olabilecek örnek Pompidou Merkezi'dir (1971-1977) Richard Rogers ve Renzo Piano'nun tasarladığı teknolojik bakımdan Banham'cı, popüler olarak da Venturici'dir. Sürüp giden bu iki anlayış, iki önemli tasarımcı olan Rem Koolhaas ve Frank Gehry'nin tasarımlarında dönüşmüş biçimde görülmüştür. Özellikle Le Corbusier ve Salvador Dali gibi öncü modernistlere atıfta bulunan Rem Koolhaas her ikisine de eleştirel yaklaşarak pürist Form –verici Le Corbusier ile "surrealist arzu tedarikçisi Salvador Dali'yi birleştirmiştir (Foster, 2013:38).



Resim-7 Rem Koolhaas, CC TV Binası

Gerek Pop Sanat'ın açmış olduğu alana, gerekse politik ve siyasi olaylar sonucu dünyada yaşanan özgürlük hareketleri etkileri ile mimari yapıların kabuğu belirgin ölçüde kırılmıştır. Formlar statüden uzaklaşmıştır. Bu etkiler mimarlığı heykele yaklaştırmaktan ziyade, bir heykeli markalaştırmaktadır. Heykelsi mimarlık özel konutlar gibi sivil yapılarda da görüle de, onun kolektif kimlik ve sosyal pres-tij yaratılmasındaki görevi, bu tür yapıların genelde müzeler, konser salonları, hükümet binaları, dini yapılar, iş merkezleri gibi daha çok kamu yapılarında görülmesini sağlamıştır. Mi-marinin değişimi kentlerin öne çıkmasını, ilgi ve cazibeyi bes-lerken, bir başka yönüyle kentler dünyanın pek çok şehrinde ikonik yapıları ile, ulus devlet kavramlarının önüne geçmek-tedir. "Kent sınırları son derece net çizilen özgürlükler sis-temi demektir. Özgürlük ise farklı olabilme iznidir"(Demir-kan, 2014:17).

Çağdaş heykel sanatçısı Caro, yapıtı "Open Secret" için "Bu, kendi çapında kamusal bir heykel olduğu kadar bir kütüphane, sergi veya etkinlik mekânı da olabilirdi" der. Eserinin aynı zamanda bir mimari yapı olabileceğine işaret ederken, aynı şekilde Çağdaş Mimar Utzon, yaptığı Sidney Opera Evi için "bir heykel yaptım, gerekli işlevleri kapsayan bir heykel!" ifadesini kullanıp, yapıtının aynı zamanda bir heykel olduğunu iddia edebilmektedir (Özertural, 2007:60).



Resim-8 Antony Caro, Open Secret



Resim-9 Jørn Utzon, Sidney Opera Evi

Yapıtlarındaki Modernist dili, Los Angeles yerel mimarisine uyarlayan Frang Gehry; daha sonra bu tarzın yerine imgesel bir üsluba yönelmiştir. Claes Oldenburg ve Coosje Van Bruggen ile birlikte tasarladığı Venedik'teki Chiat/Day Binasının girişi için devasa bir dürbün tasarlamıştır. Yaptığı binalara savaş uçağı monte etmesi veya 1992 yılında Barce-

lona'da gerçekleştirdiği devasa balık heykeli gibi manüplatif olarak değerlendirilen bu yaklaşımında Ghery, bir yandan biçimsel ifadenin her şeyden önemli olması bakımından birer modern ördek, binaların önleri ile arkalarının bir birinden koparılmış olması durumu ile de birer süslenmiş hangar olarak değerlendirilmiştir. Birbao'daki Guggenheim'da olduğu gibi binanın formu baskın bir gösterge işlevi görür; bazı durumlarda süslenmiş hangar ördeğe dönüşerek bina yüzeyi sayısal ortamda manüple edilmiş ileri teknoloji malzemelerle, kendine özgü biçim ve medyalıştırılmış kabuklara dönüşür (Foster, 2013:38).



Resim-10 Frang Gehry, Bilbao Gogenheim

Tasarımlarında her bir fonksiyonun mekânsal ve heykelsi bir karşılığını ortaya koyan Ghery, özellikle Bilbao Gogenheim eserinde, sanatı, tasarımının ilham faktörünün vasıtası olarak kullanmıştır (Keskin Alemdar, 2011:160). Tasarımcılar mimarlığın marka olarak kullanılması bağlamında, iç karartıcı çevrede binaların dikkat çekmesini sağlayacak ve kendilerini de markalaştıracak, kendisine özgü formlar üretmişlerdir. Örneğin, Frank Gehry Neo-Barok kıvrımları, Koolhaas kübistvari katmanları, Zaha Hadid ise fütürist vektörleri kullanmışlardır. Norman Foster ise geometrik şekilleri daha ölçülü kullanmıştır. Foster, asal geometrilere sahip olmayan hacimler kullansabile, onun çalışmalarında yumurtamsı ve elips biçimler görülür. Çam kozalağını andıran Londra Blediye Binası veya Swiss Re formunun bir puro, kurşun veya salatalığı andırması gibi.



Resim-11 Norman Foste , Swiss Re

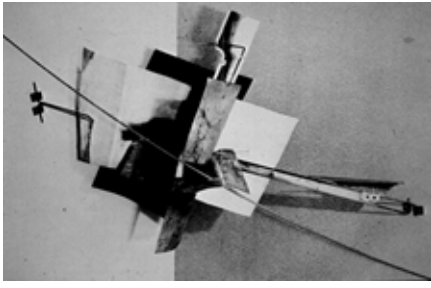
Bu tür binaların soyut sembolizmi, işleyişi bakımından kendisi de soyut ve muğlak olan, hem ileri teknoloji, hem de uluslararası ticarete olan inancı yücelterek temsil etmektedir. Norman Foster'da öne çıkan ve kendi tasarım anlayışı ile de özdeşleşen baklava dilimli cam örtü sistemi, ışık ve cam unsurlarını önceleyerek "demokratik mekanlar" yaratmaya yönelirken; Willis Faber için yaptığı cam perde duvar ile dramatik etkileri öne çıkarır. Reichstag'daki cam kubbe gün içinde gözlem terası, geceleri fener işlevi görmektedir. Londra'daki Milenyum Köprüsü hem bir seyir yeri, hem de bir seyir nesnesidir. Bu yapı, seyirci olduğu düşünülen yurttaşlar için "Yurttaşlık Platformu'dur (Foster, 2013:84).

20.yüzyıl ikinci yarısından itibaren pek çok mimar, sanatı kendine başlangıç noktaları yaptığını görmekteyiz. Özellikle organik form yaklaşımlarıyla heykel sanatı ile mimari disiplinine yaklaşan sanatçıların, modernist süreç içerisinde heykel sorunsallarından yola çıkarak, heykelin kütle algısını, boşluğu kütleyle çeviren konstrüktivistlerden görece çok daha fazla etkilenmiş olduğu görülmektedir. Kariyerine Rus Konstrüktivist ve Süprematizmi inceleyerek başlayan Zaha Hadid, modernist soyutlamada öne çıkan isim olan Maleviç'in süprematist resim düzleminin radikal bir şekilde düzleştirilmesine karşın Hadid, nesnelerini "çatlatacak" mekanlarını "sıkıştırmak ve genişletmek" yapılarını yoğunlaştırmak ve özgürleştirmek ve bunların hepsini aynı anda yapmak için, düzlemi belirsiz bir mekan - zamana giriş olarak harekete geçirir.



Resim-12 Zaha Hadid, Vitra İstasyon Binası

Tasarımlarında Vladimir Tatlin'in konstrüktivist tektonik, Maleviç'in aşkın dilinden yararlanarak, melez bir dil yaratmaya çalışmış ve bu etkiyi mimari tasarım anlayışı olarak sürdürmüştür. Tatlin "malzeme ve çalışma, tekniği öncülerle" savını geliştiriyordu. Bu, sanatçı ile teknisyenin bir bakıma eşit ağırlık noktalarına kavuşması anlamını da taşıyordu (Batur, 1999:194).



Resim-13 Vladimir Tatlin, Corner Counter

Bunun yanında, hız yoğunluk, güç, yön ve dinamizm gibi kavramları barındıran Vitra İtfaiye İstasyonu tasarımı için Hadid, "binanın tümü her an bir eylem halinde, patlamaya hazır, donmuş bir harekettir" demektedir. Fütürist ve ekspresyonist bir durumu ifade eden bu yaklaşımı takiben Hadid, daha sonraki tasarımlarında, geniş hacimli yüzeylerde heykelsi ekspresyonist formları benimsemiştir (Foster,2013: 127).

Sonuç

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başından itibaren, temelleri Aydınlanma ve Rönesans'a dayanan Rasyonalist Düşüncenin etkilerinin sonucu olarak, bir yandan laiklik kavramı yaşama geçirilirken, diğer yandan ekonomideki değişimlerin toplumsal yansımaları kentleşmede ve konut anlayışında da bir değişimi zorunlu kılmıştır. Buna bağlı olarak mimari gelişen koşullara uygun yapı türleri, mekân ve biçim üretme anlayışını geliştirmiştir. Geçmiş öykünmeyen, var olan üsluplardan etkilenmeyen, yalın bir biçimsel dili ifade eden bu gelişme modern mimariyi tarifler.

Mekânla ilişkisi bakımından heykel, tarih sahnesine çıktığı dönemden Rönesans'a kadarki süreçte mimariye bağlı konumda olmuştur. Bu süreçlerde daha çok dinsel, ya da statükoyu temsil etmek gibi bir işlev yüklenen heykel, bulunduğu mimarinin bir parçası konumunda olmuştur. Rönesans'la birlikte başlayan kentleşmedeki değişim sonucu mimaride meydana gelen anlayışa bağlı olarak, mimari yapıdan uzaklaşan heykel, bir yandan konularında meydana gelen değişikliklerle kendi özgül anlam içeriğini oluşturmuş, diğer yandan kent mekânına çıkarak, kendi fiziksel sınırları içerisinde kendi mekânını yaratmıştır. 20. yüzyılda meydana gelen felsefe ve sanattaki değişim ve sanayi devriminin yarattığı gelişmeler, evvelce sınırları net olarak belirlenen sanat ve tasarım(-mimari) disiplinlerinin sınırlarını giderek fuluğlaştırmış ve birbirini etkileyen potansiyel olmuşlardır.

Özellikle düşüncenin önündeki engellerin kalkması ile bilimin gelişmesinin yarattığı "soyut" kavramı, sanat ve

mimarlıkta, etkileri günümüze kadar ulaşan önemli değişimler yaratmıştır. Bu etkiye bağlı olarak 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan sanat akımları içerisinde yer almış olan mimari ve heykeli hem etkilemiş, hem de yakınlaştırmıştır. Yukarıda da değinildiği üzere, evvelce mimarinin mekânını kullanan heykel, kavramsal düzlemde mekân kurgularken; mimarinin heykelin imgesel gücünden yararlanmak istemesi ve böylece fonksiyonun ötesinde, mimariyi bir ifade aracına dönüştürmesi yaklaşımı, "mimari heykel" veya "heykelsi mimari" tanımını ortaya çıkarmıştır.

Özellikle 1960'lardan sonra birçok sanatçının resim, heykel ve filmi, onları çevreleyen mimari ile ilişkiye soktuğu gibi, aynı şekilde birçok mimarın da görsel sanatlarla uğraşmaya başladığını belirten Hal Foster, bazen işbirliği bazen de rekabet şeklinde meydana gelen bu karşılaşmanın, kültürel ekonomide, imge oluşturma ve mekânı şekillendirmenin ana ortamı haline geldiğini öne sürmektedir. Bu birleşmenin yarattığı etki ile birçok şirket ve hükümetler, mimarisi ile öne çıkan ikon binalarla ve bienal, festival gibi sanatsal ve kültürel etkinlikler yoluyla, şehirleri markalaştırmak ve iş dünyasının yatırımlarını çekmek için sanat ve mimarlık ilişkisinden etkin şekilde yararlanmaktadır. Ekonomi ile kültürün iç içe olduğu günümüzde, kültür ile ekonomiyi kaynaştırma taktiğini gündeminde tutan günümüz kapitalizmi, neoliberal ekonomi politikaların hayata geçirilmesinde sanat ve mimarlıktan yararlanmayı bir strateji olarak benimsediği görülmektedir.

KAYNAKLAR

Alemdar Keskin Hale. "Ekspresyonizm Kavramı ve Mimarlıkta Ekspresyonizm'in Frank Gehry Bağlamında İncelenmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Antmen Ahu. 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık,2013

Batur Enis. Modernizmin Serüveni "Yeni Dünya'yı İnşa Etme Tasarısı" İstanbul:Yapı kredi Yayınları.1999

Connor Steven. Postmodernist Kültür, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.2001

Demirkan Tarık. Kent ve Kültürü: Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler" Sayı:8, İstanbul:Yapı kredi Yayınları.2014

Foster Hall. Sanat Mimarlık Kompleksi, İstanbul:İletişim Yayıncılık.2013

Özertural, Rafiye. Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimarlık ve Heykel, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara. 2007

Mervin Jeremy. "Mimarlığı Anlamak" Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. İstanbul. 2009

Leland M.Roth. "Mimarlığın Öyküsü" Kabalcı Yayınları. İstanbul. 2000

Krauss, Rosalind. "Mekana Yayılan Heykel" Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı 82. s. 103-110. Yapı Kredi Yayıncılık. İstanbul. 2002

De Duve, Thierry. "Ex Situ". Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı 82. s.111-121. Yapı Kredi Yayıncılık. İstanbul. 2002

Görsel Kaynaklar

Resim1. <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/rodin/balzac.html>

Erişim Tarihi 26 Ocak 2019.

Resim 2. <https://www.moma.org/collection/works/81692>

Erişim Tarihi 26 Ocak 2019.

Resim3. <https://www.flickr.com/photos/100577909@N02/14187048765>

Erişim Tarihi 26 Ocak 2019.

Resim 4. <http://www.mimdap.org/w/wp-content/uploads/2009/05/r3.jpg>

Erişim Tarihi 26 Ocak 2019.

Resim 5. <http://www.e-skop.com/skopbulten/akilli-telefon-dan-buyulu-haliya-ii-kaldirim-taslarinin-altinda-ag-var/2428>

Erişim Tarihi 29 Ocak 2019

Resim 6. <https://99percentinvisible.org/article/lessons-sin-city-architecture-ducks-versus-decorated-sheds/>

Erişim Tarihi 30 Ocak 2019

Resim 7. <http://www.mimaribilgiler.com/2017/08/cctv-genel-merkezi-cin.html>

Erişim Tarihi 30 Ocak 2019

Resim 8. <http://www.ivorypress.com/en/editorial/anthony-carro-open-secret/> Erişim Tarihi:11 Ocak 2019

Resim 9. <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/sidney-opera-binası-1046> Erişim Tarihi:20 Ocak 2019

Resim 10. <https://blog.ferrovial.com/en/2017/10/guggenheim-museum-construction/>

Erişim Tarihi 20 Ocak 2019

Resim 11. <https://www.glassdoor.co.uk/Photos/Swiss-Re-Office-Photos-IMG68855.htm>

Erişim Tarihi 20 Ocak 2019

Resim 12. <https://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany>

Erişim Tarihi 20 Ocak 2019

Resim 13. <https://theartstack.com/artist/vladimir-tatlin/corner-counter-relief-ca>

Erişim Tarihi 20 Ocak 2019

