

30758

**İÇ MEKÂNDAN MEKÂN PROBLEMLERİYLE BİRLİKTE  
YENİ PLASTİK ARAYIŞLAR**

**Refa Emrali**

**Hacettepe Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

30758

**Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin  
Heykel Anasanat Dalı İçin Öngördüğü  
SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU  
olarak hazırlanmıştır.**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**Ankara**

**Şubat, 1994**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan : .....  
Prof. Remzi Savaş

Üye : .....  
Doç. O. Mete Demirbaş (Danışman)

Üye : .....  
Doç. Zafer Gençaydın

Üye : .....  
Doç. Aytaç Katı Marmara

Üye : .....  
Doç. Veysel Günay

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../1994

Prof. Dr. Hüsnü Arıcı  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

"İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar" konulu çalışmada heykel sanatı mekân kavramıyla birlikte araştırılmıştır. Heykel-mekân ilişkisi açıklanmadan önce mekân, mimari açıdan incelenmiştir. Dış ve iç mekân tanımlamaları, mekânın plastik özellikleri, bileşenlerinin katkıları... gibi tanımlamalar yapılmıştır. Sonraki bölümde heykel sanatı tarihinden tipik örnekler seçilip, mekân anlayışları incelenmiştir.

Bu çalışmada I. ve II. bölümlerde konuya paralel olarak teorik alt yapı oluşturulmuş, daha sonra heykeller anlatılmıştır. Çalışmalar için idealize edilmiş bir galeri mekânı varsayılmış, bu mekân içinde mekân-heykel problemleri çerçevesinde heykeller tasarlanmıştır. Malzeme olarak; ağaç, taş, metal, deri, post, ip kullanılmış, bunlar minimalist anlayışla mekânın fiziksel ve plastik yapısı gözetilerek düzenlenmiştir. Çalışmalarda mekânın tümü -duvar, taban, tavan- kullanılmış yeni mekân düzenlemeleri denenmiştir.

## SUMMARY

This research entitled "New Plastic Alternatives in the Interior Settings and the Problems of Space" attempt to study sculpture and space in relation to each other. The first step to do this is to make an analysis of setting from an architectural basis. It is also important to define concepts such as exterior and interior setting; plastic characterization of the place and its combinations as related to the topic. The next step has been to exemplify certain aspects of planning a setting by coosing a number of sculptures in certain places.

The first and the second chapters of this paper offer a theory in this regard and then the sculptures are defined in a related manner. For the works of art, an idealized gallery has been assumed, and in this hypothetical gallery the sculptures have been planned considering the problems of gallery. Materials such as wood, stone, metal, leather, fur and rope have been used, and these have been designed from the viewpoint of minimal art considering the physical and plastic structure of the gallery.

For every one of the sculptures the whole gallery -the wall, the ceiling, the floor- has been used and new designs have been experimented on.

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

İç Kapak.....	
Jüri Üyeleri imza Sayfası.....	
<b>ÖZET</b> .....	i
<b>SUMMARY</b> .....	ii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	iii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>I. BÖLÜM</b>	
<b>ÇEVRE, MEKÂN VE MİMARİNİN TANIMLARI</b> .....	1
Doğal Çevre ve Bileşenleri.....	4
Fiziksel Çevre ve Bileşenleri.....	4
İç Mekân, Dış Mekân .....	5
Çevre Bileşenlerinin Görsel Özellikleri .....	6
Çevre İmajı .....	7
Kavram Olarak Mekân Ve Çevre .....	9
<b>II. BÖLÜM</b>	
<b>HEYKEL-MEKÂN İLİŞKİSİ</b> .....	10
Arte Povera, Minimal Art, Enstalasyon .....	14
<b>III. BÖLÜM</b>	
<b>HEYKELLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR</b> .....	30
<b>SONUÇ</b> .....	67
<b>KAYNAKÇA</b> .....	69

"Bir yapının enine, boyuna ve yüksekliğine üç boyutlu varlığı onun plastik değeridir."

Wright



## GİRİŞ

İnsanın yaşadığı çevreyle ilişkisi insanlık tarihiyle birlikte başlar. Çeşitli doğal etkenlerden ve tehlikelerden korunmak amacıyla mağaraya sığınması, onun çevreye karşı ilk tepkisel ve mekânsal davranışı olmuştur. Giderek, çevresini ihtiyaçlarına uygun biçimde düzenleyerek çevrenin inşa edicisi rolünü üstlenmiştir.

Bir insanın ya da toplumun zamanı, mekânı, araziyi kullanma tarzı sosyal yapısına, kültürel özelliklerine, değer yargılarına, teknolojisine, ekonomisine yansır. Dolayısıyla kültürel örtüyü, bu özellikler ihtiyaç olarak çevre elemanı haline dönüştürür. Bu durumda kültürel örtü bileşenlerinden olan binaların da özellik kazanmaları, çeşitlilik ve değişim göstermeleri insan, toplum, çevre kültürel ilişkilerinin niteliğine bağlanmaktadır. Bu ilişkinin evriminin ilk aşaması olan göçebelikte insan, varlığını araziye değil, zamanı kullanarak sürdürür, dolayısıyla kültürel örtü yoktur. Evrimin ikinci aşamasında, tarımsal yerleşik düzende artık ilk konutlar, ilk köyler inşa edilmeye başlanır.

İnsanın doğadaki yerini koruyup daha iyiye götürüp mekân edinmesi, toplumsallaşması ve yaşamına yeni boyutlar kazandırıp biyolojik varlığının ötesinde sosyalleşmesi yeni kavramlar ortaya çıkarır. Şehirlileşen insan için; artık o'nun için tasarlayan bir alan; "mimarlık", bunu gerçekleştiren "mimar" vardır.

Her çağın insan ve toplulukları kendilerine en uygun çevreyi yaratmaya çalışırlar. Zaman içinde gereksinimler değişmekte, yeni çevreler yaratma zorunlulukları ortaya çıkmaktadır. Bu evrimleşme "eski olan" değerlerin yerine "yeni olan"ları getirmektedir. Artık ev'den apartman dairesine, tramvaydan otomobile, radyodan televizyona uzanan bir değişim sözkonusudur. Yirminci yüzyıl başlarında beliren endüstri çağının getirdiği toplumsal değişim ve teknoloji de kendine özgü çevreyi, mimariyi, mekânı getirir. Geleceğin kentleri, uzay çağının insan barınakları, yeni çevre önerileri, mekânları içinde bulunduğumuz zaman boyutunda bizi ürkütebilecek, şaşırtabilecek projelerdir.

İnsan çevreyi, çevre de insanı yaratır. Bu etkileşim karşılıklıdır. En geniş kentsel ölçekten en küçük kişisel mekân ölçeğine kadar insan, çevresine; kişiliğinin, kültürünün belirgin damgasını basar. Büyük ya da küçük her çevre bir kültürün üç boyutlu simgesidir.

Mekân mimar için başka, sosyolog, psikolog, antropolog, ...ve sanatçı için başka anlamlar taşır. Bu anlam her sanatçı için de farklıdır.

Günümüzde izleyici artık sanat yapıtını gökyüzünde, hava alanında, arazide izlerken, müzeye ya da galeri mekânına girdiğinde; geleneksel, kaide üzerinde heykellerle karşılaşmamakta, bazen bir odanın mekân olarak düzenlendiğini görmekte, ya da resim, heykel ayrımını yapamadığı sanat eserini duvarda, belki de tavanda bulmaktadır. Bu yeni mekân tasarımlarıyla, izleyici mekândaki düzenlemenin içinde, doğrudan esere katılıp onun öznesi bile olabilmektedir.

"İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar" konulu tez çalışmasında galerinin kendisi; bütün elemanlarıyla, bileşenleriyle birlikte -duvar, tavan, taban- çalışma alanı olarak düşünülmüştür.

Düzenlemeler için var olduğu düşünülen, ideal ölçülerde, konkav yapıda galeri mekanı deneysel mekân olmuştur.

## I. BÖLÜM

### ÇEVRE, MEKÂN VE MİMARİNİN TANIMLARI

Çevre, mekân, mimari gibi kavramların tanımları disiplinlerin ihtiyaçlarına göre, bilim adamlarına, mimarlara, sanatçılara göre çeşitlilik göstermektedir.

"Her kültür sistemi; yaşama biçimini, görülür veya saklı bir semboller dizisiyle yansıtır. Bu görülür sembollerin başında, mekân kavramı bir mimar için inşa edilecek, yaratılacak bir değişken olduğu halde, bir eğitimci ve antropolog için sosyal yapıyı ve ilişkileri, kişiliği belirleyen bir eğitim ortamı ve sürecidir." (Güvenç 1970).

Ressam için mekân -espas- yüzeyde üç boyut etkisi vereceği illüzyondur. Heykeltıraş için ise heykelini koyacağı maddi, zorunlu alandır.

Mekân, en geniş anlamıyla uzayın sınırlanmış bir parçası, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluktur. Mimari mekân yaratmanın ise, doğadan insanın kavrayabileceği bir bölümü ayırmak olduğu söylenebilir.

Mimari; insan faaliyetleri için yapılan barınak, mimar ise kullanıcının özel mekânını düzenleyen, mekânı isteğine göre bir malzeme gibi kullanan uzmandır. Mimarlar mekân birimi olarak "oda"yı, en büyük mekân olarak da yeryüzünü,hatta uzayı, kosmos'u alırlar. Hastanın yatağını, gördüğümüz rüyayı bile mekân olarak kabul eden kuramcılar da vardır.

Tanımlamalarda "çevre" sözcüğünün karşılığı olarak verilen muhit, etraf, dolay, havali sözcüklerinin içerdiği ortak ve benzer anlamlar çevrelemek, sarmak, kuşatmaktır. Ancak çevrenin tek özelliği yalnızca bir nesneyi, bir yeri sarmak, çevrelemek değildir. "Çevre"yi bir organizmanın yaşam ve gelişimini etkileyen tüm dış koşul ve faktörler toplamı olarak anlamak gerekir. Çevre, yaşayan varlığın duyarlı olduğu ve tepkide bulunabildiği tüm nesnelere, koşullardan, güçlerden ve ayrıca uyarıcılardan oluşur.

### **Doğal Çevre Ve Bileşenleri:**

Bulduğumuz zaman içinde, yerkürenin evrimini tamamlayıp bize sunduğu görünüm doğal çevredir. Doğal çevrenin, iki ana bileşen grubu; arazi formu ve arazi örtüsüdür.

-Arazi formu: Topografik verilere dayanan dağlar, vadiler, ovalar, denizler, göller, buz tabakaları, kıyılar vb.

-Arazi örtüsü: İklim ve atmosfer koşullarının ürünü olarak gelişen yüzey örtüsü, ağaçlar, bitkiler vb.

### **Fiziksel Çevre Ve Bileşenleri:**

Fiziksel çevre; insanın, araziye müdahalesiyle yapay yapılar yaratma faaliyetlerinin ürünüdür. Amaç insana hizmet edecek yapılar ortaya koymaktır. Fiziksel çevrede sistemler, yerleşim yerleri, tek yapılar, yapı grupları; kurumsal yapılar, konut yapıları, ticaret yapıları, ulaşım sistemleri, enerji üretim ve iletim sistemleri...vb. olarak sıralanabilir.

Çevre, çeşitli bileşenlerin oluşturduğu bir bütündür. Yaşadığımız çevreyi, mekânı oluşturan, ona biçim ve nitelik kazandıran her nesne ve unsur çevrenin bileşeni içine girer. Her bileşenin çevre bütününe az ya da çok katkısı vardır. Bu katkı, bileşen özelliklerine bağlı olduğu kadar, bileşenler arası ilişkilere, bileşenlerin bütünüle ilişkilerine de bağlıdır.

Çevrenin ele alınışında; farklı yazarlar ve gruplar, farklı bileşenleri seçmekte, birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Bileşen seçiminde farklılığa rağmen bileşenlerin sınıflanmasında "biçim, renk ve doku" özellikleri esas olarak alınmaktadır. Her çevrenin mekânsal ilişkileri değişkendir. Bileşenlerin bütünüle ilişkileri, bileşenlerin bileşenlerle ilişkileri, mekânsal düzenleri yalnız o yere özgüdür.

Fiziksel çevre, insanın kısa ya da uzun sürelerde, içinde yaşadığı, karşılıklı etkileştiği ve eylemlere katıldığı fiziksel "yer"i belirleyen karmaşıklık demektir.

### İç Mekân, Dış Mekân:

Yeryüzü şekilleri ile ortaya çıkan sınırlar, görme alanımızın ötesinde kaldığında, bulunduğumuz yerin boyutlarını algılayamayız. Bu nedenle biçimlenmemiş bir genel boşlukla karşı karşıya olduğumuz duygusuna kapılırız. Uzayın ya da okyanusların algılanamayan sınırları böylesi bir duyguya yol açabilir. Yeryüzü şekilleri ile ortaya çıkan sınırlar, algılama alanımız içinde kaldığında ise, doğal çevremiz boyut kazanarak biçimlenir. Doğal engebelerle ya da ağaçlarla sınırlı bir alanda, bu doğal nesnelere yükseklikleri biçimlendirdikleri boşluğun üçüncü boyutunu belirleyen bir etki yaparlar.

Genel boşluk içinden bir parçanın ayrılarak sınırlandırılması sonucunda sınır elemanlarının dışında kalan genel boşluk kesintisiz bütünlüğünü kaybederek parçalanır, biçim kazanarak bir mekân etkisine sahip olur. Sınır elemanlarının kısmen veya tamamen kapanması halinde bir yandan mekân etkisi, sağlanan konkavlıkla kuvvetlenirken aynı zamanda da "iç" ve "dış" kavramları ortaya çıkar. Çoğunlukla iç ve dış mekân deyimleri, genel boşluğa kapalı ve açık boşluk parçalarını tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Genel boşluktan bütünüyle ayrılmış sınırlı boşluklar iç ya da kapalı mekânlardır. Boşluğu sınırlandırarak ona biçim vermenin amacı denetlenebilir bir alan elde etmektir. Kavram olarak sınır, en genel anlamda, iki nesne arasındaki ayırıcıdır. Sınırlar insanları, nesnelere ayıran ya da onları bir yer içinde tutmak üzere çevreleyen fiziksel öğelerdir. Sınırlar; duvarlardan çeşitli seperasyonlara, tabelalara kadar çoğaltılabilir. En katı bölücü elemanlar ise duvarlardır. Ayrımın niteliği duvarların malzemesine, boşluk-doluluk oranına ve diğer ölçütlere bağlıdır.

Büyük ölçekteki bir mekânın çeşitli amaçlara uygun olarak düzenlenmesi için; iç bölme duvarlarına, ara kat döşemelerine ihtiyaç vardır. Bunlar yatay ve düşey yüzeylerdir. Yatay ve düşey yüzeyler pozisyonları ile, iç ile iç veya iç ile dış arasında

yer olarak, mekânları çevrelemek suretiyle çevre sisteminin fiziksel ve mekânsal özelliklerini oluştururlar. Yatay sınırlayıcılar olan taban ve tavan arasındaki kolon -kiriş sistemi- ana mekân içinde daha başka mekânlar da oluşturabilir.

### Çevre Bileşenlerinin Görsel Özellikleri:

"Her problemin başında, iki kendiliğin birbirine uygunluğunun sağlanması çabası vardır, bu kendilikler 'biçim ve çevresidir'. Biçim problemin çözümü demektir, biçimi belirleyense çevredir. Bir başka deyişle tasarlamadan söz ettiğimizde, asıl tartışma konusu yalnız başına biçim değil, fakat biçimi ve onu çevresini kapsayan bütündür." (Yücel 1971:1).

Çevremiz doğal olarak birçok nesneden oluşmuştur. Bu nedenle nesne çevrenin bir parçası, bir bileşeni, yani çevreye ait bir unsurdur. Ancak, bir nesneyi çevreyle olan ilişkileriyle birlikte ele alırsak bu nitelik geçerlidir. Varlığı, çevreden soyutlayarak, kendi özellikleriyle ele aldığımızda artık o bir nesnedir. Çevre, nesneye oranla çok daha karmaşık bir yapıdadır. Nesne, çevrenin birçok bileşeninden bir tanesi, çevre ise hepsinin toplamıdır.

Sınırları saptanmış çevrenin -mekânın- ayırıcı görsel niteliklerini; bileşenleri, bileşenlerin yerleşim düzeni, yani mekânsal ilişkileri belirler. Bunlar yatay ve düşey elemanlar olarak; görsel yoğunlukları, boşluk dolulukları, oranları ile estetik ve mekânsal ilişkiler sağlarlar.

İnsan çevresinde görsel nitelikler; tek tek nesnelerin, nesnelere arası ilişkilerin, nesnelerin yer aldıkları çevre ile ilişkilerinin özellikleriyle belirlenir. Nesnelere arası ilişkiler ve nesnelerin yer aldıkları çevre ile ilişkileri çevre bileşenlerinin mekânsal ilişkileridir.

Bileşenlerin çevre bütününe görsel katkıları araştırılırken, belirli özellikleri değerlendirilir. Bileşenler "biçim", "renk" ve "doku"ları ile görülürler.

Bu özelliklerden biçim, bazı durumlarda; arazide, harita, plan, kesit, ya da fotoğraf üzerinde sayısal olarak değerlendirilebilir. Bu değerlendirme için kriterler,

plan ya da kesitte kaplanan alan, çevre boyu, yükseklik, diğer bir bileşenle arakesit boyu, köşe ve kıvrım sayısı vb. olarak sayısallaştırılabilir.

Ancak hissedilebilen özellikler olarak tanımlanan "renk", "doku" ve "biçim"e sayısal değer vermek zordur. Bu özellikler ancak çevre bütününden edinilen kişisel izlenimlere dayanan değerlendirmelerle, sezgi yoluyla dikkate alınabilmektedir.

Çevre bileşenlerinin ölçülmesini amaçlayan yaklaşımlar, bileşenlerin varlık-yokluk, kapladıkları alan yüzdesi, uzunluk genişlik gibi özelliklerini değerlendirebilirler.

Belli işlevler için tasarlanan mekân, boyutları, ışığı, akustiği, statüğü ve bileşenleri ile bunların renk, doku ve biçimleriyle karmaşık bir bütün oluşturur.

### **Çevre İmajı:**

"İnsanın çevre içinde davranışları geliştirdiği çevre imajına dayanır. Çünkü insan çevre imajı ile, çevreden edindiği bilgileri yorumlayarak eylemlerini düzenler. Gerçek çevre ile, çevre imajı arasında birebir bir ilişki yoktur." Zihinde yerleştirilen imajı uzaklıklar, açılar ile tanımlanan değişmez bir ilişki modeli yerine; yakınlık, ayrıklık, peşpeşelik, kapalılık ve süreklilik gibi topolojik ilişkilere dayandığından, şekil ve ölçüler saptırılmış, mekânsal ilişkiler değiştirilmiş, uzaklıklar farklılaştırılmıştır". (Yürekli 1977:51).

Mekânı algılama, görsel, işitsel, tinsel duyularımızın birleşimi olarak belirlemekte, anlamlandırma ise, algılanan olgu ile ilişkiye, eylem türüne ve duyularımıza göre değişmektedir. Farklı kültürlerde mekânların kullanım biçimleri, mekânda kişisel temaslar, formel mekân kalıpları, kişiler arasındaki uzaklıklar ve kişisel mekânlar farklı olmaktadır. Örneğin; Güney Amerika ülkelerinde kişisel ilişkiler uzaklığının Kuzey Amerika'ya oranla daha kısa olduğu mimarlar tarafından saptanmıştır.

İnsan, mekân alıcılarının topladığı verileri, görüş alanıyla birlikte görüş dünyasından da geçirip algılamakta, bütünleştirmekte, değerlendirmektedir. Örneğin, hacim olarak büyük bir mekânda daha yavaş davranırız. Gürültülü ya da sağır bir mekânda o kadar iyi göremeyiz. Kötü kokulu bir mekânda iyi işitemeyiz. Soğuk bir

mekânda iyi düşünemez, çok sıcak bir mekânda çevremizdeki eşyalara dokunmak istemeyiz.

Bir mekândaki bileşenlerle ya da elemanlarla oynayarak değişik etkiler yaratabiliriz. Örneğin gece kulüplerinde, eğlence yerlerinde, diskoteklerde sıcak bir atmosfer sağlamak için tavan çeşitli tekniklerle alçaltılır ya da alçalmış gibi gösterilir. Yine yönetici masaları ve masa ile giriş arasındaki uzaklık büyük tutularak yönetici ile odaya girenler arasında davranış uzaklığı sağlanır.

Yine restoranda sırt sırta oturan iki insanın birbirlerine uzak mı, yakın mı olduklarını, parmaklıklar arkasında konuşan insanların birbirlerine uzaklıklarını tartışmak gerekir.

"Antropolog Hall insanlarda bir mesafe ayarlama mekanizmasının varlığından söz ederek kişisel mekân kavramını getirir. İnsanlar arası sosyal uzaklık ile mekânın kullanılması arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışır. Bireyin çevresinde var olduğunu savunduğu görünmez korunma çemberinin çapını araştırır." (İmamoğlu 1979:35).

Sommer ise;

"Kişinin çevresinde amorf bir tinsel alanın varlığını kanıtlamıştır. Bu mekânın sınırlarını kişinin ruhsal yapısına; çevreden beklentilerine, çevrenin kişiden beklentilerine, kişinin insanlarla ne kadar yakın olduğuna, birlikte olduğu insanların cinsine bağlar. Bu alan duruma bağlı olarak genişleyip daralan ve birey tarafından denetim altında tutulmak istenen bir alandır. Sözü edilen bu alanın kültürel boyutu vardır. Farklı kültür insanların duyusal, deneyimsel, algısal boyutları değişiklik gösterir." (Gür 1985:72).

Görsel mekân, işitme mekânı, koku mekânı, dokunma mekânı gibi şartlanmış algılar birleşerek kültürel mekân kavramını oluştururlar.

Tüm nesnelere, en geniş mekân olan uzay içinde varlıklarını sürdürürler. Tüm yaşantımız, ilişkilerimiz, eylemlerimiz bir takım sınırlandırılmış çevrelerde -mekânlarda- geçer.

"Her konunun bir mekânı, bir tekno-fiziksel ve toplumsal bağlamı vardır. Örneğin bir derslik bir okul yapısı içinde yer alır, okul ise bir kentte yer alır. Derslikteki insanın bir işitsel uzamı, bir algısal uzamı, bir davranışsal uzamı vardır. İşte bu katmanlı uzam içinde bir derslik düzeni davranışsal ve fiziksel özellikler taşır." (Gür 1985: 131).

## Kavram Olarak Mekân Ve Çevre:

"Mimari çevrede fiziksel ve matematiksel mekân kavramları, insanın çevredeki oryantasyonu için gereksinmelerinin ancak bir kısmını açıklayabilir. Bu kavramların insan davranışının duygusal yönlerini kapsayan başka mekân kavramları ile tamamlanması gerektiğini belirten Norberg-Schulz 'varoluşçu mekân' ya da 'çevre imajı' kavramını önerir. Çevre biçiminin davranışsal açıdan ele alınması, insanların kendilerini yönetme ve yönlendirmede dayandıkları zihinsel şematizasyonların taşıdıkları çevre imajının sistematik açıklamasını zorunlu kılar" görüşüyle Burnet'te de buna katılmaktadır. Çevre üzerindeki araştırmaların çevre imajı kavramına dayandırılması görüşünü 'fiziksel ve kavramsal' olmak üzere iki tip mekânın varlığından söz eder." (Yürekli 1977:51).

Mekân, maddi varlığın, kütlenin, hacmin doğurduğu bir kavramdır. Nesnelere boşluk içinde dizilmelerinin oluşturduğu ilişki, mekân kavramını doğurur. İnsan, nesnelere durumları arasındaki ilişkiyi ve varlıklarını ancak bu zihinsel mekân kavramı ile tanımlayabilir. Bu kavram, bizzat nesnel olarak varolan durumdan, nesnelere arasındaki gerçek ilişkilerden (önde, arkada, yukarda, aşağıda, vb. olma) doğmuştur.

Mekân, varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının kurduğu ilişkilerin bütünüdür.

Mekânlar bir kişinin, bir grubun veya nesnelere fiziksel ve anlamsal bağ kurdukları sınırlı yerlerdir. Kısaca mekân boşluktan öte bir kavramdır.

"Yaşanan gerçeklik ve yaşama çevresinin diyalektik bağımlılığı 'işlev adı altında belirtilen toplumsal-örgütsel süreç, ilişki ve nesnelere bütünüyle bunların koşullandırılmış' mekânsal çevrelerini birbirine bağlamakta, mekânın bağımsız bir kendilik olarak incelenmesini güçleştirmektedir. Burada bir çözüm, toplumsal pratiklerle, işlevler örgütlenmesiyle -onların potansiyel mekân çevrelerinden oluşan sistemi, mekânın asli özünden ayırma gibi bir kolaylıkta bulunmaktadır.- Bu ayırım bir yanda toplumsal, kültürel, iktisadi, politik vb. gibi 'kavramsal başvuru mekânları'nı, öte yanda algılanabilir bir fiziksel gerçeklik olarak 'gerçek mekân'ı karşı karşıya getirmektedir." (Yücel 1979:385).

Buraya kadar olan bölümlerde mekân daha çok mimari plastik içinde imaj ve kavram olarak irdelenmiştir. Bundan sonraki bölümlerde; heykel sanatı tarihi içinde mekânın kullanılışı; heykel-mekân ilişkisi içinde, mekânın nasıl bir imaj kazandığı, kavramlaştığı görülecektir.

## II. BÖLÜM

### HEYKEL-MEKÂN İLİŞKİSİ

Yüzyılımızın başında yeni heykel anlayışının değişimini gösteren en belirgin özellikler; geleneksel, monolitik anlayışın bozulmuş olması ve dış gerçeğin, görünenin kopye edilmesi yerine, heykelin kendi plastik problemleri üzerine daha çok gidilmiş olmasıdır. Bu değişim sürecinde gelenekler yavaş yavaş çözülürken, heykelin temel zorunluluğu olan mekân anlayışı da değişikliklere uğramıştır. Mekânın boşluğa görsel bir araç olarak katılımı, yüzey ve yapının çözülmesi, ayrışması, heykelin yavaş yavaş statik, içe dönük karakterini kaybetmesine sebep olmuştur. Artık gerçekte olan ilişkisi yalnız ideallere bağlı, temsil eden, taklit eden olarak değerlendirilmemiş, bunlar yerine özerk mekânsal problemler gelmiştir.

Heykel ve onu çevreleyen mekân arasındaki ilişki tarih içinde devamlı bir gelişim ve değişim göstermiştir.

"İnsan figürü batı heykelinin Yunan-arkaik devrinden beri geçerli olan formal/stilistik değişimler geçirmiş ve ondokuzuncu yüzyılın birbiri ardına sıralanan stilleri içinde klasik ilhamla ve idealist bir şekilde tasvir edilen insanla hiçbir ortak yanı bulunmayan yeni insan tasviri vücut bulmuştur. Bu aynı zamanda etnik sanatın keşfinden etkilenen yeni dizaynda sonuçlanmıştır. Geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru Gaugin primitif heykeli ilk keşfeden olmuştur. Bu primitif heykel, sanat-heykel anlayışının taklitçi olmayışı sebebiyle geleneksel batı heykelinden temelde ayrılmıyordu. Bu heykellerde ifade edilen mekân kavramı da klasik, ayrık mekân/madde anlayışından radikal bir şekilde ayrılmıyordu." (Foncé 1987:150).

Heykelin doğası gereği, temelinde yatan eski prensiplerden, kurallardan kopuşu daha yavaş olmuştur. Carpeaux'dan Rodin'e kadar yapılan heykeller görüntü olarak; insanın psikolojik dramını ön plana çıkaran, hava ve ışığı çeken formlar, hacimler olarak tanımlanmıştır.

Rilke, Rodin'in heykelleri için, "onun işleri sanki havayı emiyor gibiydi, hava yoluyla mekânı taşlara, mermere çekiyordu" Hammacher (1988:163) demiştir.

1906'larda Rosso'nun öncülüğüyle Fransız ve İtalyan sanatçıları form ve anatomi sınırlarının daha serbestleşmesiyle hacmi, kesin kayıtsız şartsız kapalılıktan kurtarıp, yüzeyini ışığa daha duyarlı hale getirdiler. Yapı ve formlar arasındaki bağlantılar değişti. Figürasyonun ikinci plana düştüğü, hatta yok olmaya başladığı bir mekân anlayışı gelişti.

Ondokuzuncu yüzyılda mekân anlayışı değişerek çoğul mekânlara dönüştü. Bu yeni anlayış, alışkın olduğumuz mekân anlayışımızı altüst etti. Estetik, plastik disiplinler statikten dinamiğe dönüştüler. Heykel, kapalı formlardan, açık formlara dönüşüp, kendi mekânıyla geçişme yolunu buldu. Bu yeniliği ilk önce Marcel Duchamp ve kardeşi Duchamp Raymond Willon onayladılar.

Raymond Duchamp'ın 1914'te yaptığı "Cheval Majeur" (Heykel I) adlı yapıtı ilk bakışta hemen anlaşılamayacak bir yapıtı. Kavrayabilmek için değişik açılardan bakmak gerekiyordu. Heykelin üç boyutlu etkisi oldukça kompleksti. Mekânın içinde bir vida gibi hareket etmek istiyormuşçasına duran objeye hareket izlenimi eklenmişti.

Mekânın kendi dinamik potansiyeli vardır. Bu dinamik boyut bütünü oluşturan parçaların içi ve dışı arasındaki ilişkileri daha çok ortaya çıkarmalarına daha çoğul algılamalara yardımcı olmuştur. Umberto Boccioni'nin "Bir Şişenin Boşlukta Gelişimi" (Heykel II) adlı yapıtı izleyiciye ilk görüşte sentetik izlenim veren zaman ve mekânda geçen bir olayı sunar. Duchamp Willon'un "Grand Cheval" heykelinin zıttı olarak Boccioninin işi neredeyse ön görünüşdür, kabartmadır. Çeşitli şişe şekilli profiller üst üste geçmiş gibi heykelin ortasında imajiner bir eksen dönüyor gibidir. Picasso'nun "Gitar"ında olduğu gibi, yüzey düzlemi yırtılmış ve mekân serbestçe objenin içine girmiştir. Artık statik bir çözümleme yoktur.

Kübist ve kübist eğilimli heykeltraşlar da objeye analitik yaklaşımlarıyla üç boyutlu ortamlara yeni çözümler getirdiler:

Picasso "Gitar" (Heykel III) rölyefinde ayrıntılı bir mekân anlayışına sahiptir. Objelerin gerçekte bildiğimiz somutluk ve sonluluğu açılmış, parçalara ayrılmıştır. Rölyef her ne kadar bize frontal ve düzlemsel bir gitar görüntüsü sunuyorsa da izleyici bu gitarda gerçek müzik aletinde görebileceğinden daha fazlasını görüp, daha ayrıntılı bir bakışa sahip olabilmektedir. Gördüğümüz; gerçek bir mekânda, gerçek bir gitara benzeyen, gerçek bir gövdedir. Eğimli yüzeyinde ve onun altındaki gerçek bir gitarda asla görünmeyen çınlayan, yankılanan gövde açılarak ortaya çıkar ve yanyana durur. Kutunun öne doğru eğimli kenarları, bizim mekâna doğru, içeri bakma imkânı verip, mekân içinde yeni bir mekâna bakmamızı sağlamıştır. Bu heykelin en çarpıcı özelliği maddesel yoğunluğundaki kayıptır. Kübist bir resimde olduğu gibi "gitar" artık dış özellikleriyle çevrelenmiş, içine girilemez bir obje değildir. Perspektivist ayrıştırmaya uğramış, mekân tamamıyla sonuna kadar değerlendirilmiş, heykelsi bir hacim olarak işlem görmüştür.

1930'da Picasso ilk tel heykelini yapmıştı (Heykel IV). Maddesel olmayan görüntüsüyle bu ipliksi heykel Rus Konstrüktivistleriyle yakın ilişkiliydi. Herbert Read Picasso'nun tel heykelini "Mekânı tel sınırlarla tanımlamak, mekânda çizim yapmak" Foncé (1987; 153) şeklinde değerlendirmiştir. Bu tel heykel, geleneksel, sağlam kütle anlayışına tamamen karşıydı. "Gitar"da olduğu gibi Picasso üç boyutlu ortama resimsel, grafiksel açıyla yaklaşıyordu. Bu heykel mekân tarafından çevrelenmiyor, kağıt üzerine çizilmiş bir desen gibi mekânda yer alıyordu. Heykelle mekân arasındaki klasik ilişki bunların tam karşıtıydı. Objeye negatif boşluğa karşı durmuyor, heykelin içinde ve dışında kalan mekânlar arasındaki ayırım tamamen ortadan kalkıyordu.

Konstrüktivistlerin 1920'de yayınlanan manifestosu şöyleydi. "Maddesel hacim, fiziksel kütle mekân ifadesi olamaz. Sanat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır. Heykel zaman ve mekânın canlı imgesidir."

Rus konstrüktivistlerden Gabo ve Pevsner daha hafif, plastik elyaftan, transparan, açık formları ile mekânı heykele dahil eden, sanat eseri ile çevresi arasında yeni ilişkiler kuran sanatçılardır.

Brancusi ise hiçbir zaman hacmi delmeyi denemedi, geleneksel malzemelerle çalıştı. Formları fazlasıyla parlatıyordu. Parlatılmış yüzeyler mekândaki objeleri, çevrenin görüntülerini veriyordu. Brancusi bunu bilinçli olarak heykelin bir parçası olarak düşünüyordu. Bu yansımaların kaideyle problemler yarattığını düşünerek, kaideyi de heykelin bir parçası gibi tasarlamaya başladı. Böylece yer duygumu mekân duygumuna dönüştü. (Heykel V)

Mekânın kavranmasının heykelin ana problemi olması, onun teknik imkânları, Noguchi'nin de sorunu oldu. Noguchi hareket, ışık ve zamanın mekânın özellikleri olduğunu düşünüyordu. "Heykeltraş mekâna hayat verir, ona anlam kazandırır, aynı zamanda hayaletlerin, görüntülerin, canların kıpırdaması için heykele girebileceği bir kanal oluşturur" diyordu. Yapılan çalışmaların kesinlikle o mekânda kalmaları gerektiğini savunuyordu. New York'ta yaptığı "Bahçe Galerisi" gibi.

1960'lardan sonra heykel yapmak daha popüler oldu. O dönemde sorun iki boyuttan üç boyuta ustaca geçebilmektir. Heykel ve resmin geleneksel disiplinlerini ayıran çizgi bulanıklaşıyordu. Yani malzeme ve malzemeyle ilgili klasik tekniklerden ayrılma, herşeyin denendiği bir özgürlük görülüyordu. Bilim ve endüstrinin yapay dünyası kültürün içine giriyor, sanatsal imgelemi harekete geçiriyordu.

Schoffer ve Tinguely de mühendis ve üreticilerin dünyasına, kullanım ve ticaret için yapılmış makinalara sanatsal hareket kazandırdılar. Schöffer mekânda, kendi mekânsal dinamizmi yoluyla eyleme geçirilebilecek potansiyel kaynaklar görüyordu. Makinanın hem görünüşünden, hem de teknolojisinden sanatsal duyarlılık bekliyorlardı. Dinamiği, sesi, hızı ve kinetik kuvvetleri görkemli olmalıydı. Tinguely makine için şöyle diyordu; "Benim için makina, herşeyden önce şair olmama izin veren

bir alettir. Makineye saygı duyarsanız, onunla bir oyuna girişerseniz, gerçekten özgür olursunuz." (Hammacher 1988:389).

Tinguely ile aynı kuşaktan olan Takis, 1946'da heykel yapmaya başladı. Tel yapılarla manyetik etkiler yaratmak üzere baştan beri hacmi yok kabul etti. Bu ilginç kombinasyonlarda sanatsal yetenek ve radar sistemleriyle yapılmış, sanatta, mekânsal etkiler üretmek için nasıl kullanılabileceklerini araştıran, uzmanlaşmış bir çaba vardı. Yarı bilimsel ilgiyi, estetiğe birleştiren bu çalışmalar zaman-mekân boyutunu ustaca değerlendiriyordu.

Bundan sonra mekânsal özellikleri daha ağırlıklı olan -mekân sanatı olarak tanımlanan- grupları ve sanatçıları bir arada ele almak, tasnif açısından ve hazırlanan "tez"e paralelliği açısından daha uygun olacaktır.

### **Arte Povera, Minimal Art, Enstalasyon:**

1960'ların sanatçılarının yaptıkları heykeller sadece heykelin problemlerini değil, mekânın içe ve dışa genişletilmesi problemini de taşıyordu. Bu yıllarda heykelin dili yeniden gözden geçirilip, mekân fikirleri formüle edildi. Mekânın sabitliği kabul edilmesine rağmen "o" değişmez değildi. Mekân aslında her zaman değişiyordu. Yeni mekânlar daha yeni mekânların doğmasına kaynaklık ediyordu.

Altmışlardan sonra arte povera, minimal sanat, kavramsal sanat ve enstalasyonlardan günümüze kadar gelmek gerekir. Bundan sonra sözü edilen sanatçıların bazıları aynı zamanda hem minimal, hem kavramsal, hem de sergileme açısından enstalasyon sanatçılarıdır. Bunların içinden de tipik olanları seçilip, mekânı kullanışlarına dikkat çekilmiştir.

1969'da Tübingen ve Milano'da "Arte Povera" kuruldu. Arte Povera'da Eva Hesse, Walter De Maria, Robert Smithson, Robert Barry, Dennis Oppenheim, Joseph

Kosuth, Egon Winer, Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra, Michael Heizer,... vardı.

Arte Povera sanatçılarının çalışmaları biçim, yerleştirme düzeni ve kullanılan malzemelerle geçici, eğreti bir görünümüdür. Bu yapıtlar çağdaş soyut heykelin seçkin yanlarını küçümseme eğiliminde, sanki gelişi güzel, düşünülmeden yapılmış gibidirler. Fakirliği akla getirir göçebe bir topluma ait gibi görünürler.

1965 yılında ise henüz önemli bir sergisi yapılmamışken, minimalizm olarak adlandırılan radikal geometrik sanatın makaleleriyle karşılaşırız. Aralarında Richard Serra, Carl Andre gibi sanatçıların olduğu grubun öncülüğünü, teorisyenliğini Donald Judd yapıyordu.

Minimal sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde sade, en basit, en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşisıra yer verildiği görülür. Bu sanat eğiliminin kapsadığı alanlar; bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük boyutlu yapıtlar ve boşluğa karşı biçim oyunları ya da basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural veya sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş düzenlemelere kadar giden modüler, nesnel bir anlayıştır.\*

Minimalizm en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır. Minimalist sanatçıları bir araya getiren şey; heykelin tabanını reddetmeleri, tabanı, tavanı, duvarları sanatlarının alanı olarak kullanmaları, sonuç olarak sanat eserini gerçek mekânına yani izleyicinin mekânına koymalarıdır. Bu iç mekân düzenlemelerinin her biri tüm dünyayı üç boyutlu bir hale getirmek, izleyiciyle aynı uzay boyutunda yer almak, onu bu dünyaya sokmak hatta kendi bedenlerinin farkına vardırarak ve onların sanatçının görüşü içerisinde yaşamalarını sağlamaktır.

---

\* ...minimal sanat gibi sanatı bir görüntü şenliği olmaktan çıkarıp, bir düşünce, mantık ve nesnellik terazisine oturtması... (Baykam 1990:40).

Son yılların çok görülen sanat formu olarak, "enstalasyon"u görmekteyiz. Dada'daki ve Tiyatro'daki kökleriyle bu tarz aslında bir düzenlemedir. Enstalasyon çalışmaları ilk olarak altmışlarda ve yetmişlerde başarı kazanmıştır. Hiç bir sanat formunun yakalayamadığı böyle bir total deneyimi başarmak için çoğul mekânlar kullanılmıştır. Burada verilen örneklerde bu tarzda çalışan sanatçıların mekân anlayışları açıklanmıştır.

Jannis Kounellis:

Arte Povera içinde anılan Jannis Kounellis çelik, pamuk, kömür, atlar... vb. gibi değişik malzemelerle ve konularla çalışmıştır. Onun mekânsal denemelerinde bir süreklilik yakalamak mümkün değildir. Kounellis imajların şairi olduğunu söyler. O üç boyutlu tiyatrosal sahnelerle, yirminci yüzyılın karmakarışık, altüst olmuş kültürünü realize eder. Onu harekete geçiren kültürel imajlardır. Tarihsel perspektifi ileri geri hareket ettirerek mekânda dramatik bir happening yapmayı başarıyordu. Onu ilgilendiren sonuçtan çok kültürel tutku, kültürel işlem, kültürün doğuşuydu. Roma'da yaşadığı için harabelere tutkuyla bağlıydı. Tiyatrosuz bir tiyatro adamıydı. 1969'da Galleria L'Attica in Rome'da onbir tane atı bağlamıştı. Bu atlar hareketsiz bağlı bir şekilde beklerken; homurdanan, tepinen, kışkırtılmış birer varlık sergiliyordu. Onun isleri insan hayatının tüm tarihsel yönleriyle ilgili günümüzde ve geçmişteki diyaloglar, açıklamalar, düşünceler ve yorumlardır.

Lucas Samarros:

Samarros'u 1966'da (Room 2) adını verdiği düzenlemesindeki mekân anlayışı ile anmak yerinde olur. Bu çalışmada bir odanın dört bir yanını, taban ve tavanını tamamıyla aynalarla kaplamıştır. Kendimizi sonsuz sayıda imajlar halinde görmek, şaşırtıcı bir psikolojik etki yaratmıştır. Nerede olduğumuzu bilemez, kendimizi havaya yükselmiş gibi görürüz. Sonsuzluk etkisi veren bu odada Samarros Yunanlıların ölülerle ilgili eski bir geleneğini tekrarlıyordu.

Samarros'ın mekânı ayna, ışık ve sınırsız görselliğiyle seyirciyi içine alır, izleyiciyi işin öznesi haline getirir. Görünüşte soyut olan çevre, figüratif hale dönüşmüş, bizim kendi imajlarımızla insanlandırılmış olur.

Fontana:

Sanatçının heykel çalışmaları 27 yaşındayken başlayıp 1968'de ölümüne kadar sürmüştür. Fontana'nın en çok bilinen ve sözü edilen yapıtları düz tuallerin üzerinde gerçekleştirdiği kesiklerdir. Foucault'nun "Merkezi" ve "Arkeolojik" olarak tanımladığı bu kesikler bizi bir anlamda iç mekân kavramın götürür. Bu yapıtlarda mekân artık salt bu dünyaya, bu perspektife ait değil, çok boyutlu kozmik bir mekândır.

Sanatçı 1949'dan sonra mekân kavramlarını, üç boyutlu mekân düzenlemelerine aktarır ve ilk çevresel sanat tarzının örneğini verir. Bu karanlıkta samanyolunu çağrıştıran, fosforlu ışıklarla düzenlenmiş küçük bir odadır.

Robert Morris:

Altmışlı yıllarda hem minimalist sanatın öncülerinden, hem de kavramsal sanatla ilgilenmiş bir sanatçıdır. Yaptığı çalışmalarla heykel problemlerine yeni yanıtlar aramıştır. Kendisiyle devamlı yarış halinde olması ve modern heykelin mekânsal sorunlarını devamlı irdelemesi hep gündemde kalmasını sağlamıştır. Seksenli yılların sanatının pek çoğunda görüldüğü gibi Morris'in de son on yıllık çalışmaları heykel, mekân, yer ve üç boyutlu formların geleneksel anlayışı yerine yeni çözümlerle ilgili olmuştur. Onun kübik formları, erken minimal düzenlemeleri bile içinde sergilendikleri mekâna ne yaptıkları ve mekânla ne yaptıkları şeklinde düşünülmektedir. Onun mekânsal düzenlemeleri mekânsal bütünden koparılırsa ve yalnız başlarına incelenirlerse, çok az bir zevk ve heyecan verirler. Basit küpler, dikdörtgen döşemeler, temel üçgenler aslında çok kabul gören sevimli formlar değildir.

Morris izleyicinin yeni bir üç boyutlu durumla nasıl ilişkiye girdiğiyle de ilgilidir. Sadece onlara bakmamızı istemez, hareket yoluyla onların etrafında ve arasında yürüyerek, onlara dokunarak denemeye, tartmaya, mekânın bütünlüğü içinde düşünmeye davet eder.

Bu basit fakat mekânsal olarak karmaşık işlerle Morris, geleneksel heykeli sarmalayan mekânı ortadan kaldırmayı amaçlar. Çünkü biçimin basitliği, deneyimin basitliğine denk düşmek zorunda değildir. O heykellerin nasıl yapıldığını görmemizi, anlamamızı ister. Hiçbir hile olmadan basit, dümdüz yapım teknikleri gizem taşırlar, fakat bu gizem onların nasıl yapıldıklarında değil, ne anlama gelebileceklerinde ve bizim varlığımızla ne hale dönüştüklerinde yatar. Zihinlerimiz onları alt üst eder, sadece basit formları incelemekle kalmaz, içinde buldukları ve harekete geçirdikleri tüm mekânı inceler.

1974'te 8 feet yüksekliğinde, çapı 30 feet olan, 50 feet yürüyüş uzunluğu, içindeki koridor genişliği 18 inç olan bir labirent yapmıştır (Heykel VI). Bunun içinde dolaşan izleyiciler çekingen davranmış, ürkmüş, geri kaçmış değişik tepkiler göstermişlerdir. Bu tepkileri diğer izleyiciler salonun ikinci katından izleyebilmiştir.

Morris bütün işlerinde karşı koyma ve transformasyonla -dönüşüm- uğraşır. Bunlar yoluyla; görüntü bir şeyin iç yüzünü anlamaya, formun algılanması mekân kavramlarına, izleyicinin rolü de katılımcıya dönüşür.

Donald Judd:

Diğer minimalist sanatçılar gibi Judd'ın çalışmaları da matematiksel planlara, düzenlemelere dayanır. Açık kutu biçimli, galvaniz levhaları duvarlara yerleştirir. Bunlar duvarların üzerinde gizli bir şekilde tutturularak, yüzüyor gibi görünürler. Heykellerini yerleştirirken Judd, insan vücuduna göre oranlar, göz seviyesinin üzerine

çıkılmaz. Judd çalışmaları için, "Bu mimariye uygulanmış bir heykel değil heykele dönüştürülmüş mimaridir" der.

Carl Andre:

Minimalistler içinde yer alan sanatçıyı, Los Angeles'ta 1968'de gerçekleştirdiği "Fall" (düşüş) adlı yapıtı, en iyi anlatan tasarımlarından biridir. Bu düzenlemede; izleyici 49 feet  $\approx$  14.7 m uzunluğundaki, 90° açıyla bükülmüş, duvar ve zeminin birleştiği köşeye yerleştirilmiş, kalın, çelik levhalar üzerinde yürürken levhalar sarsılır ve beton zeminde yankılanır. Böylece izleyici ağır, çelik levhalar üzerinde kendi ağırlığının etkisiyle birlikte heykelin, malzemenin ağırlığını da bedeninde hisseder.

Richard Serra:

Richard Serra'da Carl Andre gibi metal levhalarla iç mekânda düzenlemeler yapmıştır. On-In "üzerinde-içinde" adlı çalışmaları 2 inç ( $\approx$  5 cm) kalınlığında 10 feet karelik ( $\approx$  0.92m<sup>2</sup>) çelik dilimlerden oluşmuştur. Bu çelik dilimlerden bazıları sanki bütün ağırlığıyla betona dalmış gibi, bazıları da uzaktan bakıldığında zemin üzerinde yüzüyormuş gibi görünüyordular. Serra'nın ağırlık ve genişlik etkisi veren plakaları iç mekânı yoğun olarak baskıları altına almış görünüyordular.

Daniel Buren:

70'lerden itibaren mekânın fiziksel ve sosyal kişiliğini araştıran renkli bantlarıyla mekân düzenlemesi çalışmaları yapan Buren, 1965'te Fransa'da bir pazarda gördüğü iki renkten oluşan şeritli eski bir bezin kendisi için bir çıkış noktası oluşturduğunu belirtir.

Buren, bir beyaz çizgi ve onun karşısında yapıta ve mekâna göre rengi değişen kalın şeritli formu temel alarak dünyanın dört bir yanında, galerilerde, müzelerde, caddelerde, Süleymaniye Külliyesinde, Mahattan sokaklarında mekân düzenlemeleri

gerçekleştirmiştir. O yapıtlarının yalnızca var oldukları mekânla birlikte anlam ve içerik kazandıklarını, tek başlarına hiç bir anlam taşımadıklarını, sıradan bir niteliğe sahip olduklarını söyler.

Buren mekân düzenlemelerinde kullandığı kontrplak malzemenin narinliğini, güzel kokusunu hissettirdiği gibi galerinin sağlam ve dik açılı mimarisinin de farkına vardırılmayı amaçlar (Heykel VII).

Mekânın kendisini bir "sanat yapıtı" olarak değerlendiren sanatçı nesne diye de adlandırılabilir yapıtlarının, bir takım mimari ve kamusal kısıtlamalar, sınırlamalar sonucu ortaya çıktığını, buldukları mekânla bütünleşen yapıtlarının o mekânın işlev ve boyutlarını da değiştirebildiğini söyler.

Dan Flavin:

Amerika'lı heykeltıraş Dan Flavin 1963'ten beri endüstriyel floresan tüpler, neonlar kullanmıştır. O'nun neon tüpleri duvarlara vurdukları gölgelerle, ışıklı ve gölgeli alanların karşılıklı giriştikleri bağlantılarla, duvarları çözümlenerek sınırsızlık etkisi oluşturan çevreler yaratır (Heykel VIII).

Dan Flavin mekânı renkli ışıklarla boyar, izleyiciyi rengin içinde bırakır, rengi izleyiciye yaşatarak farklı psikolojik ortamlar oluşturur.

Alice Aycock:

Sanatçı, hem iç mekânda hem de dış mekânda mimari özellikler taşıyan çalışmalar yapmıştır. Bu işler aynı zamanda korunma, barınma imkânları sunarlar. Sanatın sınırlarını algılayabileceğimizin ötesine taşırlar. Gezilebilen, içine girilebilen mekânlar oluştururlar. Bu mekânlarda sanatçı, izleyiciyi dış dünyadan tamamen koparıp sanatçının kendi zihnine, içsel, psikolojik mekânına girmesini ister.

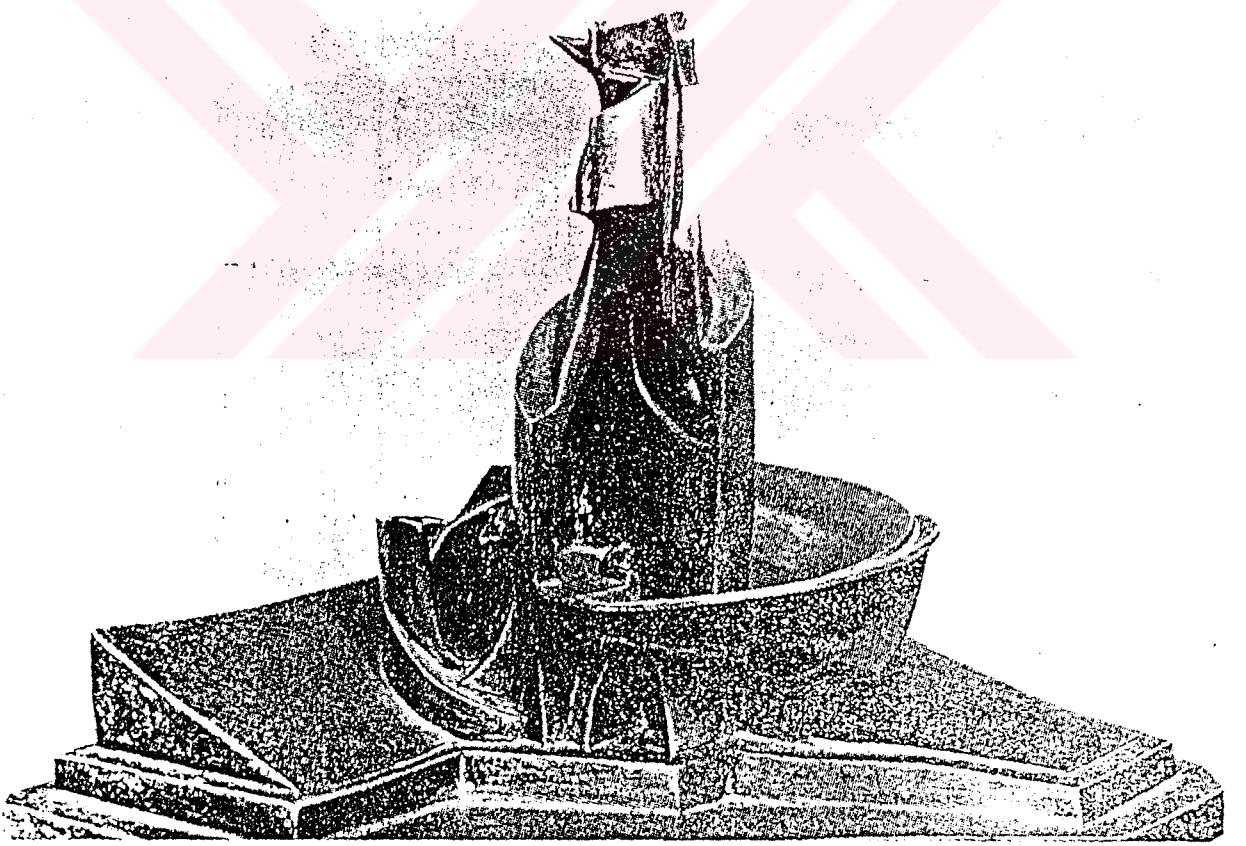
Aycock'un "Low Building With Dirty Room" adını verdiği iç mekânı yer yer sürünerek, yatarak gezmeyi gerektirir. Bu eserde iç mekânın sıkışıklığı ile dış mekânın rahatlığının birlikte, yanyanalığı bir etki yapar. Bu mekânda sürünürken toprağın nemini derinliğini hissettirir. Bu kanallardan çıkarken de güneş ışığı bizi heyecanlandırır.

Aycock çalışmalarındaki mekân etkilerini arkeolojik mekânlarda da yakalamıştır. Ona göre bu arkeolojik mekânlar boş tiyatro gibidir. Aycock bu tiyatro mekânlarına yeni fonksiyonlar yükleyerek dramalar yaratmayı amaçlamıştır.

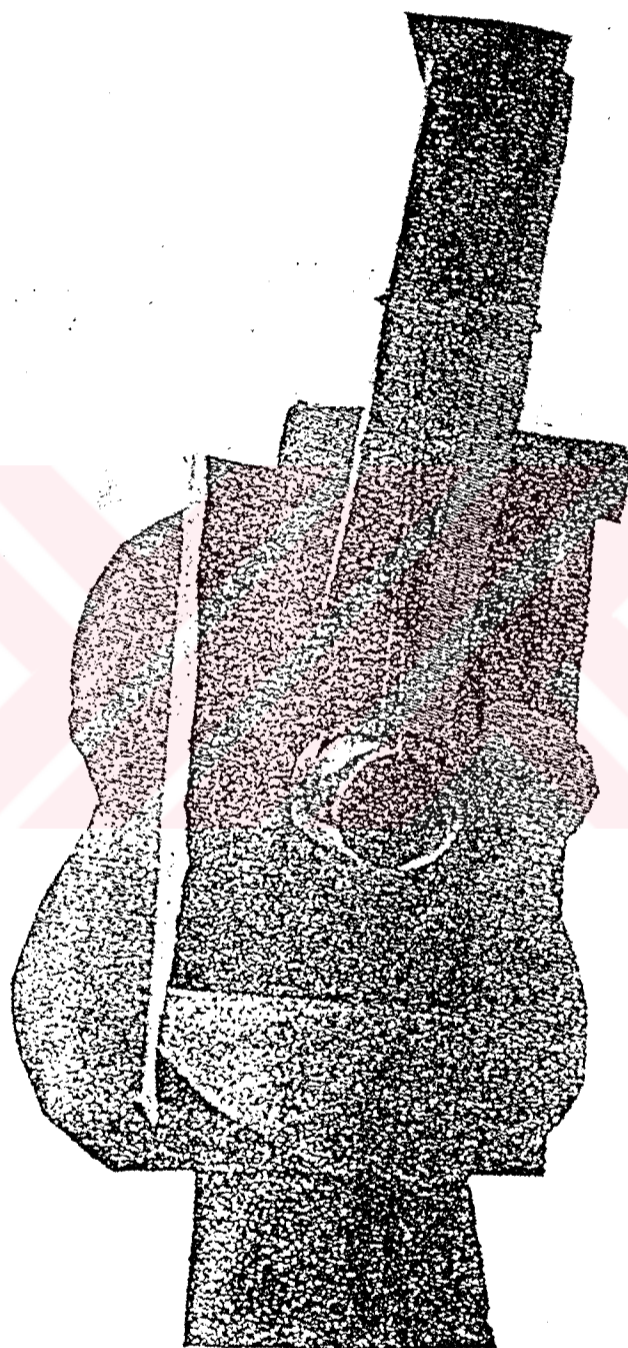




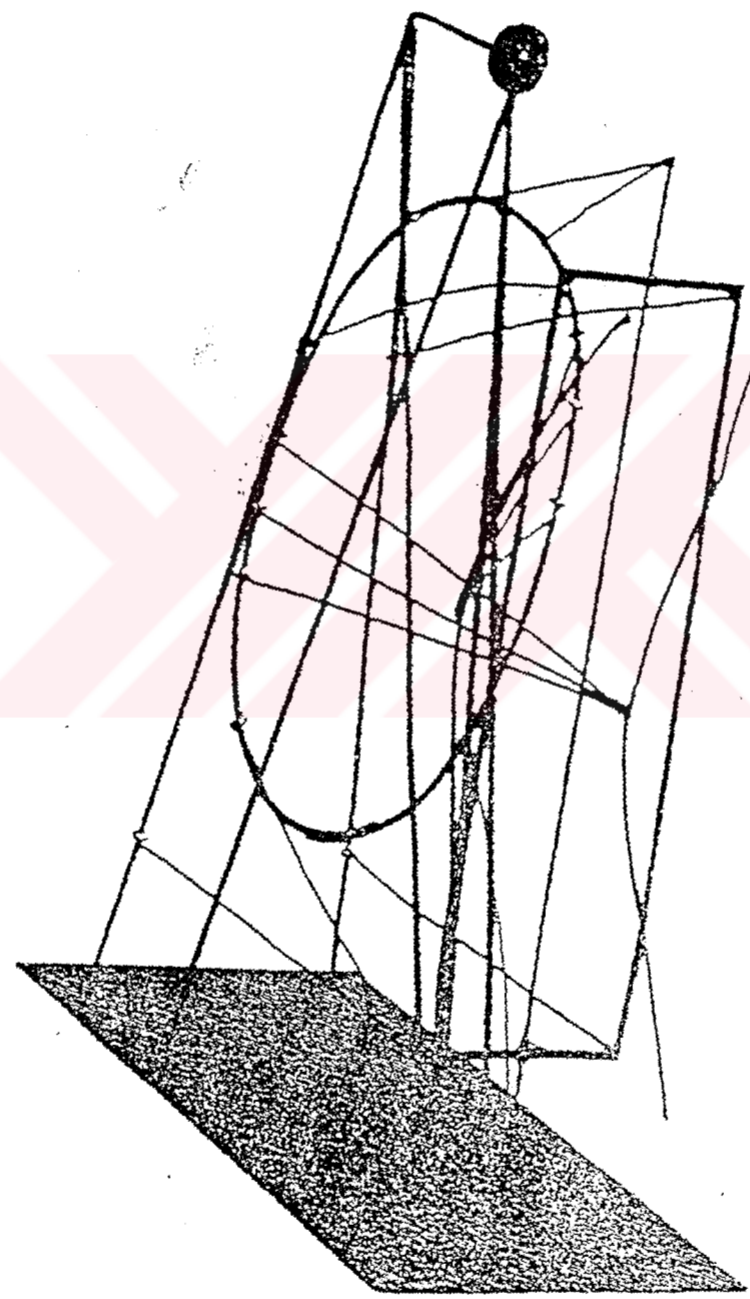
Heykel I: Duchamp Villon, "Le Grand Cheval", 1914.



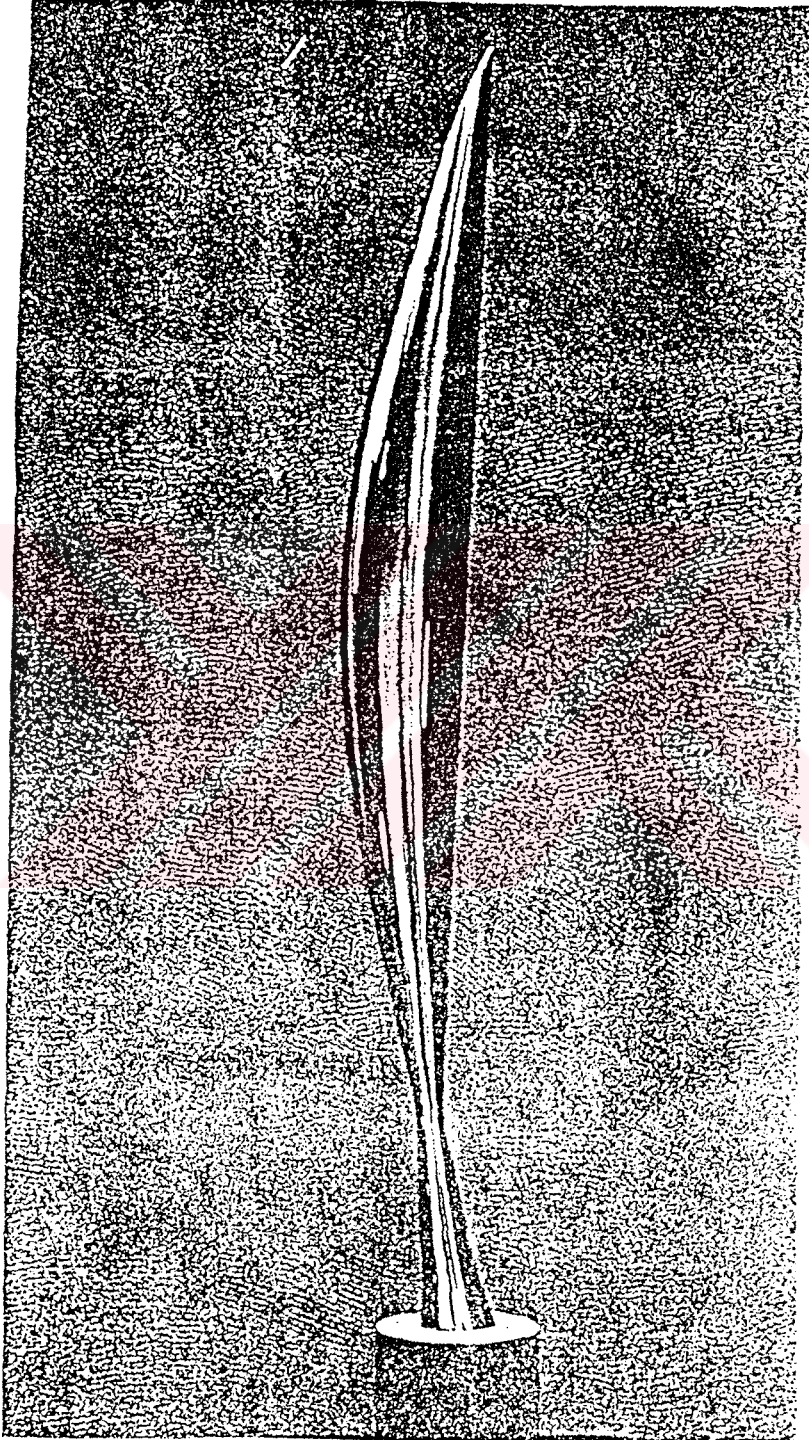
Heykel II: Boccioni Umberto, "Bir Şişenin Boşlukta Gelişimi", 1912.



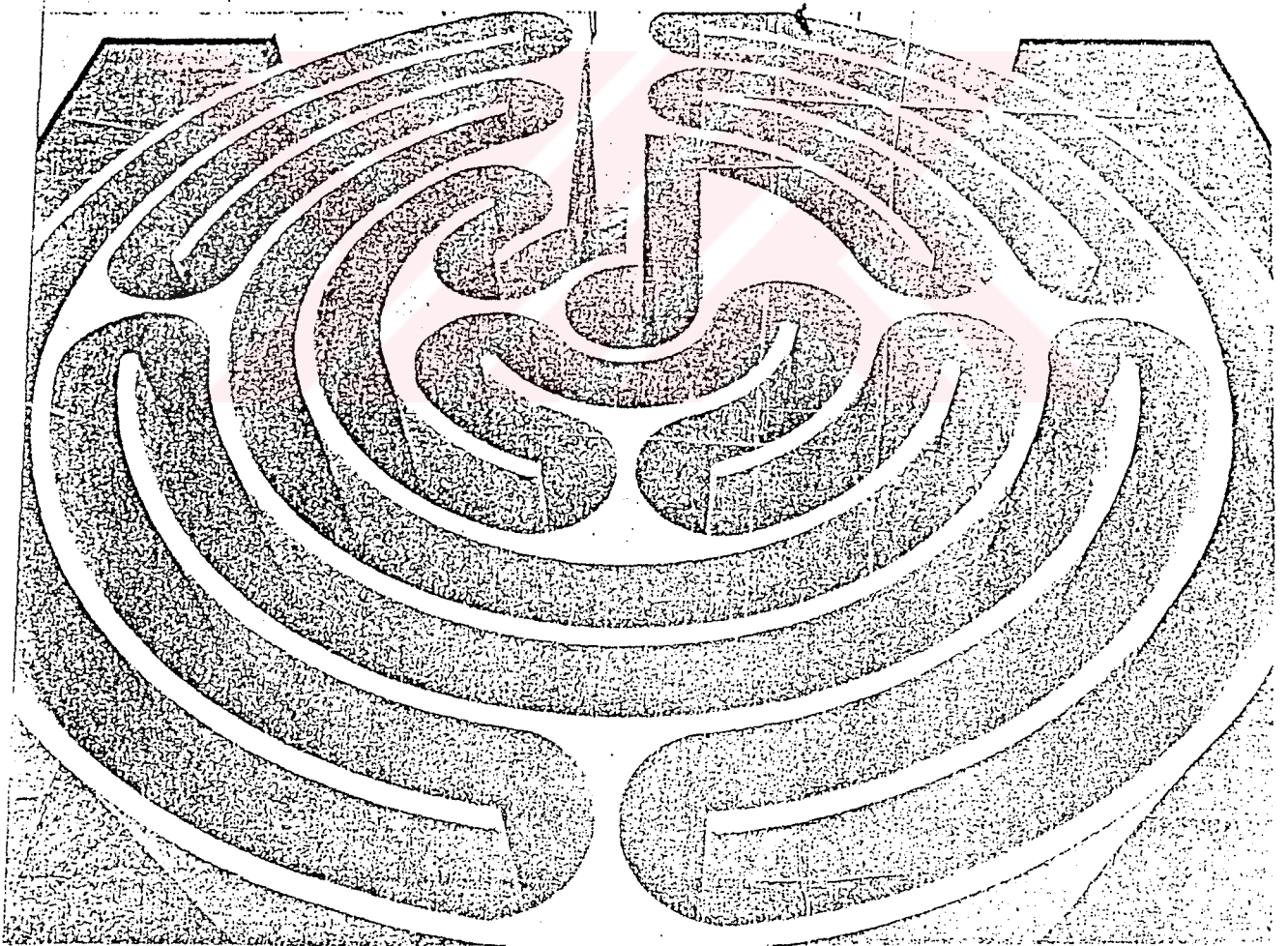
Heykel III: Picasso Pablo "Gitar", 1912.



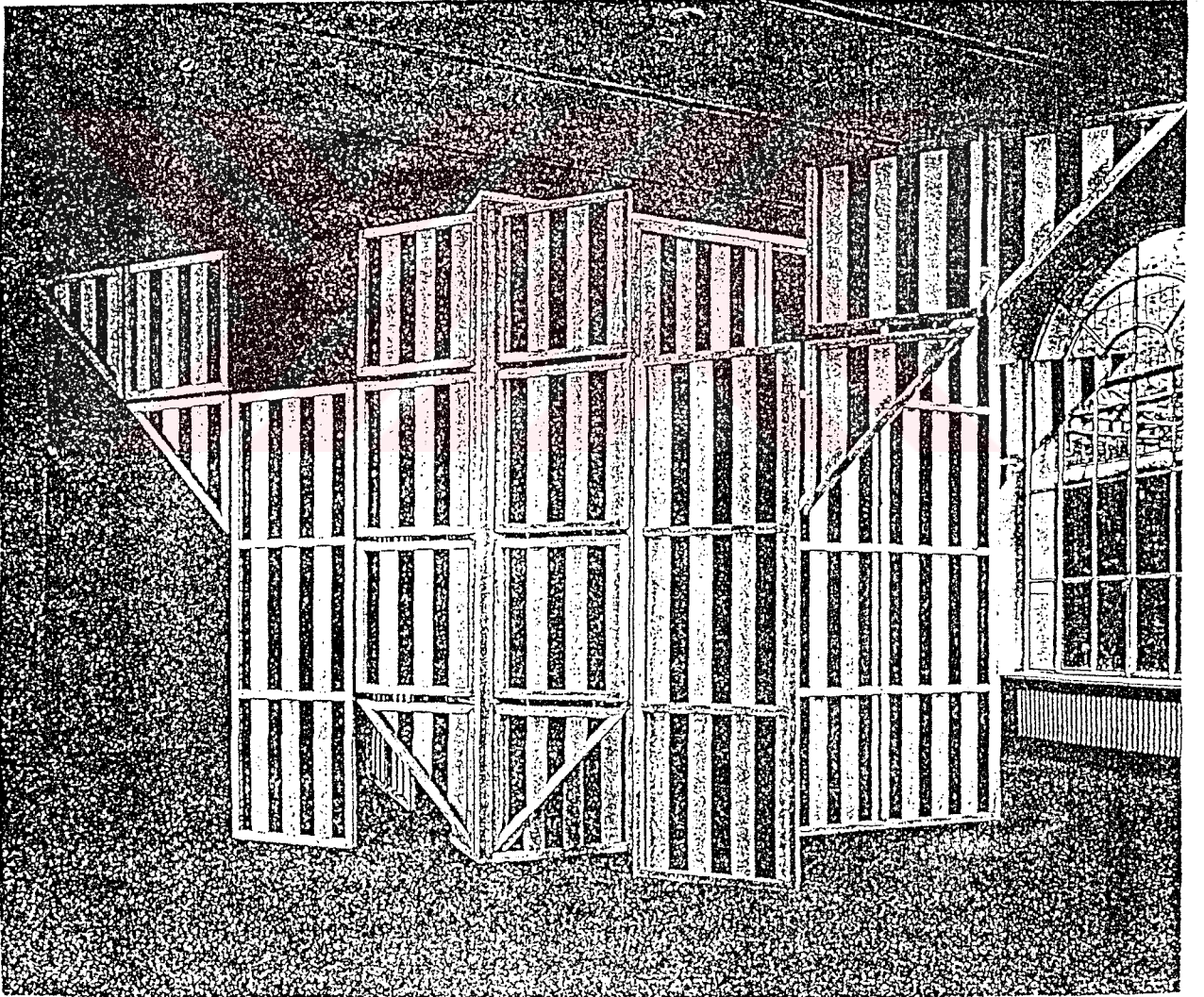
Heykel IV: Picasso Pablo, "Konstruksiyon", 1930.



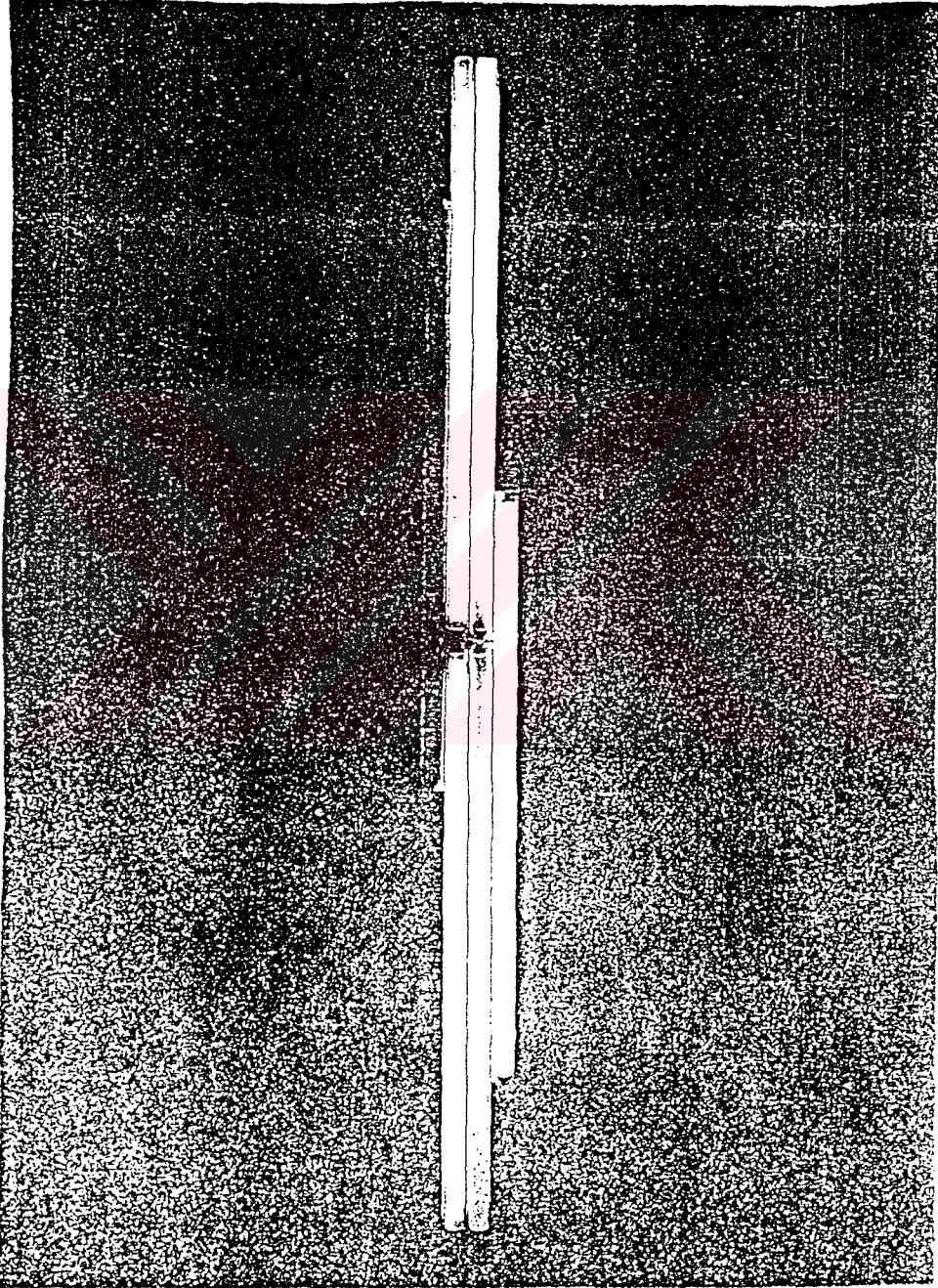
Heykel V: Brancusi Constantin "Boşlukta Kuş", 1919.



Heykel VI: Morris Robert, "Labirent", 1974.



Heykel VII: Buren Daniel, "Ayrılmış Kabin", 1989.



Heykel VIII: Flavin Dan, "Charlotte İçin", 1987.

### III. BÖLÜM

#### HEYKELLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Çevre, dış etkenlerin tümü ya da zaman-mekân koordinatları içinde organizmanın yer aldığı ilişkiler ve ortamlar bütünüdür. İnsan tüm gerçekleri, dış dünyayı bu iki zihinsel kategori yoluyla kavrayabilir.

Zaman-mekân problemi hayatımızın her boyutunda vardır. Daha doğrusu yaşamımız bu koordinatlar içinde geçer. Sanat dallarını zaman boyutlu ya da mekân boyutlu; bazılarını da hem zaman hem de mekân boyutlu olarak sınıflandırmak mümkündür.

Zamansal eylemler zaman sürecinin modle edilmesi, biçimlendirilmesiyle ilgilidir. Ses bantları, plaklar... gibi. Kütle ve hacim düzenlemeleri olan mimari, heykel gibi plastik sanat dalları da üç boyutlu mekânsal çalışmalardır. Dans, tiyatro, sinema gibi çok boyutlu sanat dalları ise zaman süreci içinde modle edilmekle beraber mekânsal nitelikler de taşırlar. Günümüzde ise yeni anlatım, olanaklarıyla bu sınırlar erimekte, bazı etkinlikleri sınıflandırmakta zorluk çekmekteyiz.

Mekân problemi resimde "espas" olarak geçer. İki boyutun mekân problemleri ile, üç boyutun mekân problemleri birbirinden farklıdır. İki boyutta, örneğin; bir kağıt üzerine koyduğumuz bir işaret yada çizgi ile mekân -espas- problemi başlamış demektir. Heykelde de volüm olarak ortaya koyduğumuz "şey" ile problem başlar.

Belirli etkinlikler için belirli mekân biçimlerine ihtiyaç vardır. Mekân, etkinliğin doğasına göre, kullanıcı sayısına göre, donanım elemanlarına, bileşenlerine, ihtiyaç duyulan ışığa ve daha birçok özelliğe göre tasarlanır. Bu ihtiyaçlar da zorunlu ölçüleri doğurur. Ölçüler mekânın iki niteliği, döşeme alanı ve tavan yüksekliği ile ilgilidir.

Gelenek olarak bir dikdörtgenler uygarlığından geliriz. Biçim ihtiyacı açısından dikdörtgenler prizması hemen hemen bütün etkinlikler için fonksiyonel kabul edilir. Mekân olarak dikdörtgen prizma biçim, genellikle etkinliklerin değil, daha çok yapı sisteminin gereği olmaktadır. Ancak birçok etkinlik için de kabul edilen ideal, mutlak hacimdir. Yani bu tür mekân biçimleri her tür ihtiyacı karşılayabilecek, aslında amaçlı olarak tasarlanmamış dikdörtgen prizmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Burada Mies van der Rohe'ü hatırlamak gerekir. Mies von der Rohe'un saf biçimleri sürekli aradığı bilinmektedir. Özellikle dikdörtgen prizma biçimindeki binaları, O'nun bu biçimi en saf ve doğru olarak kabul ettiğinin göstergesidir.

Sanatta yeterlik konusu olarak "İç Mekan Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar" konusu seçilirken idealize edilmiş galeri mekânı, yani sanat eserleri -özellikle heykel- sergilenebilecek bir mekân düşünülmüştür. Bu ihtiyacı karşılayacak, çalışmaların sergilenebileceği, en uygun mekân da, dikdörtgen prizma şekilli, konkav bir mekândır.

Temel yönlerin -yatay/düşey- bizim algılamamız üzerindeki etkisi; insanın düşey duruşu; yerçekimi koşulları, gözlerin konumu gibi nedenlere bağlanmaktadır. İnsanın görsel algılama sisteminin işlevsel özelliği, yerçekimi yönüne göre ayarlama yapma, denge kurma eğilimindedir.

"Dikilitaş, piramit ve diğer spiral yapılardan da anlaşıldığı gibi, mimarlar, izleyicilerin doğal algılamalarına esas olan dinamikleri göz önüne alarak ve dünyamızda tüm nesnelerin aşağı doğru çekilmekte olduğundan yola çıkarak, yapılarında aşağıdaki ağırlığı vurgulamak suretiyle onları daha güvenilir ve sağlam görünümlü olarak inşa etmişlerdir." (Genç, Sipahioğlu 1990:78).

Yaşadığımız dünyada birçok nesnenin yukarıdan çok aşağıda kümelenmiş olduğunu görürüz. Bu nedenle normal görsel deneyimlerimizde aşağı kısmı daha ağır görmeye eğilimliyizdir. Modern resim, heykel ve bir ölçüde mimarlıkta da görsel ağırlığın kompozisyonun tümüne dağıtımını suretiyle yerçekiminden kurtulma girişimlerine rastlanmaktadır.

Mekân içinde yapılan çalışmalarda bazıları yerçekimiyle uyumlu olarak tabanda sergilenmiş ya da tabandan destek almışlardır. Bazıları da ağırlıklarına rağmen tavana asılmışlardır.

Çalışma mekânında heykeller mekânın bütün bileşenlerinde -duvarlar, taban, tavan- var olmuşlardır.

Heykel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8'deki çalışmalar döşeme üzerinde yer çekimine sadık olarak yükselmektedir. Heykel 1, 2, 3'teki çalışmalar bütün bir parça boru ve bunların açık uçlarına geçirilen kabukları soyulmuş ağaçlardır. Bunlar zemini düz ve açık renkli bir mekân üzerinde sergilenmiş, demir ve ağaç doğal renklerinde bırakılmıştır. Galeri mekânında yerleştirilirken köşelere göre diyagonal konarak ve ağaçların kesitlerinden planlar elde edilerek mekânda hareketlilik yakalanmıştır.

Çalışmalar boyunca mengenede sıkıştırılıp, rendelenen ağaçlar bir an heykelin elimizin altında var olduğunu farketmiştir. Heykel 6'daki çalışma sanatın bir süreç eylemi olduğunun göstergesi, bir anının getirilip sergilenmesidir.

Heykel 7'deki andezit taşlar ise kendi sert, yontulması güç yapılarıyla üst üste konmuş, yalın geometrik ağırlıklardır. Çalışmaların bütününde görülen yalınlık; malzemeyi neredeyse olduğu gibi, fazla müdahale etmeden kullanma tercihi, en çok bu taşlarda hissedilmektedir.

Heykel 8'de ise boru ve ağaçlar yer döşemesine dikey ve paralel kompoze edilmiş, çok parçalı bir çalışmadır.

Mekân somut bileşenlerin çeşitli gereklere uygun bir düzen içinde biraraya getirilmesiyle oluşur. Görsel sınırları saptanmış çevrenin -mekânın- ayırıcı görsel niteliklerini bileşenleri, bileşenlerin yeralış düzeni, mekânsal ilişkileri belirler. Bunlar yatay ve düşey elemanlardan oluşur ve belirli hareket, akım kapasitesi, hızı ve boyu ile;

yapıların görsel yoğunluğu ve yapılar arası oransal ilişkileriyle estetik ve mekânsal ilişkiler sağlarlar.

Mekânların iç düzenleri topolojik ilişkilere dayalıdır. Topoloji değişmeyen uzaklıklar, açılar ve alanlar yerine; yakınlık, peşpeşelik, kapalılık ve süreklilik gibi ilişkilere dayanır.

"Yatay ve düşey temel mekânsal koordinatları oluşturmaktadır. İnsanın içinde yaşadığı mekânın tümü, geniş ölçüde bu iki temel yön tarafından belirlenmiştir. Ufuk çizgisi, düşey ağaçlar, göğe doğru yükselen yapılar, ayakta duran insanlar, düşen nesnelere, konutlardaki odaların yatay genişlemesi, düşey oda köşeleri, sütunlar, tavana asılı lambalar..." (Erhan 1978:114).

"Göz görsel açıdan etkin çabaları hep en kısa yoldan birbirleriyle bağlamaktadır. Göz çevre çizgisinin belirlediği biçimlerle, mekânlara ilişkin ana çizgileri ve yönleri birbirleriyle ilişki içerisine koymaktadır. Bunun dışında kalan bütün çizgiler ana çizgilere ve ana yönlere -yatay/düşey- göre değerlendirilmektedir. Örneğin; bir mekânda mobilyaların çevre çizgileri mekânın ana çizgilerinden önemli ölçüde ayrılırsa, bir düzensizlik ve karmaşıklık izlenimi doğabilir." (Erhan 1978:126).

Heykel 9, 10, 11, 12'deki çalışmalar, mekânın ana çizgisini oluşturan yatay-dikey koordinatlarından, dikey koordinatı duvarların üzerinde tasarlanan levha şekilli düzenlemelerdir.

Heykel 9'daki üçlü pano, derilerin ağaç üzerine kenarlarından kıvrılıp, bir kordonla duvara asılmasıyla oluşturulmuştur. Buradaki esin kaynağı Osmanlı Fermanlarıdır. Deri üzeri boş bırakılıp, yazı kullanılmamıştır. Boşluğun izleyicilerin imgelem gücüyle doldurulması amaçlanmış, herkesin kendi fermanını yazması düşünülmüştür.

Heykel 10, 11, 12'deki çalışmalar ise duvarda yer alan metal levhalardır. Çıkış noktası kasaba arastalarındaki dükkanların kepenk ve kilitleridir. Günümüzde kullanılmayan asma kilitler aslında tek başlarına da oldukça heykelsi yapıdadır. Burada kilitlerle demir levhalar, mermer plakalar bir araya getirilmiştir.

Heykel 12'deki çalışmada metal kare şeklinde açılarak duvarın beyazlığı siyah demirin içine alınmış, boşluğa asılan kilitte boşlukta etkisini daha çok arttırmıştır.

Ölçek, oran, denge, bütünlük ...vb. gibi kavramlar ağırlık, en, boy, yükseklik gibi kesin tasarım elemanları olmaktan çıkıp, görelî tasarım elemanları olmuşlardır. Bir şekil, onun boyutları, diğêr şekillerle olan ilişkisi, durumu gözle görölüp, anlaşılabilen niteliklerdir. Ancak tek başına şekil, bize hiç bir zaman bir nesnenin nerede olduğunu, düz, eğri veya ters olup olmadığını bildiremez.

Gözün sayısal ayarı, metrik ölçebilme yeteneği yoktur. O ancak oransal bir karşılaştırma yaparak büyük, küçük, kısa, uzun, eğri, düz gibi yapısal ve görelî oranlar biçiminde ölçümler yapabilir.

Sınırlı bir boşluk -mekân- bir biçime ve dolayısıyla belirli bir geometrik düzene sahiptir. Mekansal düzenin kuruluşunda boyutlar arasındaki oranlar, bütünüñ oranlarına, biçimine katkıda bulunur.

Sınır elemanlarının yatay, düşey ya da her iki yönde oluşturdukları hareketlerle mekânın bölünmesi, başka mekânlarla bütünleşmesi, insan gözünün ya da bedenî hareketleriyle zaman içinde algılanabilecek bir sürekliliğe sahip olabilmesi ve değişik noktalardan, değişik görsel etkilerin yaratılabilmesi mümkündür.

"Oran kavramı tarihsel bir denemeden geçmiş kurallara dayanır. Oran'ın somut matematiksel niteliği yanında, ölçek daha soyut kalmaktadır. Fakat her ikisinde birimi insandır." (Denel 1970:92).

Bir mekânın boyutsal özellikleri, insan ölçeği ile ilişkilendirilmelidir. Ayrıca o mekâna konan nesnelere de -bizim mekânımızda bu nesnelere heykellerdir- insan, mekân, bileşenler ilişkisi gözönüne alınarak düzenlenmelidir. Burada insanın görüş, göz hizası, algılama koşulları galeri mekânındaki dolaşım, sirkülasyon hesaba katılmalıdır.

Üç boyutlu temel tasarımda, herhangi bir hacmin mekânlaşabilmesinden önce; o mekânın tanımı, görsel yapısı, fiziksel yapısı, ışığı, ölçeği, içinde yer alacak elemanlar, önce ayrı ayrı, sonra da hepsini içerecek bir biçimde temrinlerle ele alınır.

Galeri mekânında, heykellerin yerleştirileceği alanın boyutsal ölçülendirilmesi, heykellerin boyutuyla sıkı sıkıya ilişkilidir. Heykelleri yerleştirirken formlar arasındaki uzaklık, sıkışıklık, birbirlerini etkileme alanları, heykellerle mekân bileşenlerinin; duvar, tavan, taban uzaklıkları etüd edilmelidir.

Mekânı, kendisini oluşturan bileşenlerle birlikte -bunlar her ne kadar değişmez, taşınmaz sınırlayıcılar olsalar da- tecrit edilmiş yerler olarak görmemek gerekir. Mekânın dinamik, mobil bir atmosferi vardır. Bu bakış açısıyla heykel, tecrit edilmiş mekânlarda sergilenen bir salon sanatı değildir. O mekâna ait, orada kendine yer arar durumdan kurtarılmış, o mekânın tavanından duvarlarına, yer döşemesine kadar, her santimetre karesinden yararlanma hakkına sahiptir.

Mimarlık tek başına ölçek-oran sanatıdır. Enstalasyon, mekân düzenleme çalışmaları da mimari mekân içinde ölçekle, oranla yapılan çalışmalardır. Yani ölçek içinde ölçek, oran içinde oran hesabı yapmak gerekir.

Yapılan düzenlemelerde heykellerin mekânın bütününe oranları, bileşenlere oranları, mekânsal ilişkileri; heykeller arasındaki boş alan ve yüzeyler, alan-hacim ilişkileri, mekân-ölçek ilişkileri düşünülmüştür. Heykeller galeri mekânı içinde mekân, kendi içlerinde de mekânlar oluştururlar. Heykeller mekân içinde düzenlenirken hem formların kendi iç dizilişlerindeki; uzaklık, ağırlık, büyüklük gibi oransal ilişkilerine hem de birbirlerini etkileme alanları dikkate alınmıştır. Bu nedenle duvarlarda sergilenen işlerde her duvarda bir düzenleme yapılmıştır.

Heykel 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19'daki çalışmalar; duvara dayanan, yerden, döşemeden destek alarak, duvarın dikliğine açı yapan birbirlerine paralel, yan yana getirilerek dizi oluşturmuş düzenlemelerdir.

Heykel 13, 14'deki çalışmalarda ağaçların kabukları soyulmuş, kendi yalın halleriyle kullanılmıştır. Heykel 13'teki çalışmada ağaçların uçlarından kesit alınıyor

gibi kesilmiş, bu işlem yapılırken de kesitin çizeceği desen, şekil düşünülmüştür. Daha sonra bu kesite metal plakalar yapıştırılmıştır. Ağacın kesiti metalmiş gibi bir etki yakalanmıştır. Kesilen ağacın, kesitinin metal oluşunun sürpriz bir tezat yaratacağı düşünülmüştür.

Heykel 14'deki çalışmada kabukları soyulmuş ağaçların başlarına budaklı ve kabuklu ağaçlar monte edilmiş, bu ağaçların üst kısmında canlılık, yaşam, yeşerme etkisi yakalanmaya çalışılmıştır.

Heykel 15'deki düzenlemede demir çubuklar kalın ağaçları, duvardan destek alarak, bir noktadan, dengeli, dinamik bir şekilde taşımaktadırlar.

Heykel 16, 17, 18'deki çalışmalarda uzun ağaç parçaları ve onları taşıyan demir çubuklar vardır. Bu çalışmalarda ağaçların kendi yapıları korunmuş, ancak uçları sivriltilerek dinamik bir yapı kazandırılmıştır.

Duvara dayanan çubuklar, ağaçları bir noktadan hem taşıyor, hem de itiyor gibidir. Eylem olan "dayama, dayatma" sözcükleri görselleştirilse, plastik dille anlatılması istense böyle yapılabilirdi diye düşünülmüştür.

Heykel 17'deki çalışmada ağaçlar arasındaki boşluğa, demir çubuk dokunmaktadır. Bu üç noktanın oluşturduğu manyetik alanda olabilecekler -taşıma, itme, dokunma, çekme- bizim imgelem gücümüze bırakılmıştır.

Heykel 18'deki düzenlemede ise ağacın üzerine post sarılmıştır. Burada postun tüylü yüzeyi üzerine denk gelen demir çubuk hem ağaca destek olmakta, hem de demir ve post gibi tezat oluşturan iki malzemeyi yan yana getirmektedir.

Heykel 19'daki yastıklarda ise demir çubuklar yastıkları duvarla demir arasında sıkıştırıp "batıyor"lardır.

Heykel 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26'daki çalışmalarda mekân kuvvetlerinin bir araya geldikleri ve denge kurdukları merkez, odak noktası yer olarak seçilmiştir.

Heykel 20, 21, 22'deki tavandan asılmış taşlar, ağaç kütükleri, kendi ritmik yapılarıyla, ağırlıklarına karşın havada kalmayı başarmış, yerçekimine karşı direnmeyi sürdürmüşlerdir.

Heykel 23'te ise ağaç parçaları menteşelerle tutturulmuş, tavandan başlayıp yerde de yarım daire şeklinde devam ederek; hem boşluğu hem de döşemeyi mekân olarak değerlendirmişlerdir.

Heykel 24, 25'deki çalışmalarda ise mekân; taban ve tavan sanki kilitlenmiştir.

Heykel 26'daki çalışmada ise, bu sefer mekân düğümlemiş gibidir. Bu çalışmadan önce gemici ve dağcı düğümleri incelenmiş, bunlardan boşlukta en etkili olanları tercih edilmiştir. Bu çalışmada Batı Orta Amerika yerlilerinin bildirişim amacıyla kullandıkları "Quipu" adını verdikleri ip bağlama şekli esin kaynağı olmuştur.

"Önemli tarihleri ip üzerine atılmış düğümlerle saptayan, belirleyen yerliler için ip üzerine belli aralıklarla atılmış sembolik bir dizi düğüm ve dokunulduğunda bu dizinin mesaj olarak algılanması ve anlam kazanması, bu kültürde yazı ile bildirişimin ilk biçimi olmuştur." (İlhan Erhan 1978: 28).

Bir sanat eseri her zaman için onun varolduğu, önceden yapılmış bir model üzerine inşa edilmiş, düzenlenmiş olan yeni bir modeldir. Geçmişten gelen, mirasçısı olduğumuz bir heykel plastiği, heykel tarihi vardır. Çalışmalarda mekânda bir sözlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Burda da sergileme şekliyle minimalist, malzemelerdeki yalınlıkla Arte Povera'ya yakın olunduğu görülür.

Heykellerin mekânda sergileme şekli minimalisttir. Aslında özellikle minimalist bir tavır seçilmemiş, hatta formlar ilk önce tek olarak düşünülmüştür. Ancak bu "tek"

formların mekân içinde zayıf, etkisiz kalmaları ve bunların çoğaltılarak oluşturduğu dokunun avantajı diziler, seriler tasarlanmasına neden olmuştur.\*

Heykeller mekân içinde, mekânla daha disiplinli, onun bileşenleriyle orantılarını gözeterek mekânı kullanan, ancak bunu kullanırken de diziler, seriler halinde oluşturduğu dik açılarla, mekânda dağınık olmayan statik, bir yapıdadır. Paralel duruşlarıyla, tavandan sarkıtılışlarıyla mekânı delerek, kendilerine yer açıp, boşlukla ilişkiye girerler. Ancak bu boşluk-mekân ilişkisi futuristler ya da konstrüktivistlerdeki gibi geçişken, onu sonuna kadar zorlayıcı değildir.

Heykeller minimal özellikleriyle -bütün minimalist işlerde olduğu gibi- kendi kendilerine göndermede bulunurlar. Anlatımcı değildirler, doğrudan mesaj vermeye çalışmazlar.

Yalın nesnelere birçok ihtiyacı karşılayarak bizi tatmin edebilirler. Fakat sanat yapıtları yalın görünseler bile, aslında oldukça karmaşıktırlar.

Heykellerin sergilendiği dikdörtgen prizma şekilli galeri de yalın bir hacimdir. Dik açı, dar açıdan daha yalın olarak algılanır; çünkü dik açı, kendisini tekrarlamak suretiyle mekânı alt bölümlere ayırmaktadır.

Yalınlık, "tutumluluk" ve "düzenlilik" ilkelerini içerir. "Charli Chaplin'in Jean Cocteau'ya dediği gibi; "Bir kişi filmi çektikten sonra ağacı sallamalı ve dallarda kalan yapraklarla yetinmeli." (Genç, Sipahioğlu 1990:51).

\* ...Emrali, çağdaş minimal sanat anlayışı düzeyinde oluşturduğu heykel düzenlemelerinde, primitif kültürlerden aldığı esinlerle hareket ediyor, kabuğu soyulmuş kavak ağaçları ve bunlara geçirilmiş metal kılıflarla ya da bir duvar boyunca dizilmiş tahta başlıklı metal çubuklarla, kökenini tarih öncesi insan toplumlarının ya da günümüz yerli halklarının kültüründe bulan çağdaş mitoslar peşinde koşuyor, primitivizmin günümüz kültürü ve sanatı açısından hangi anlamları içermesi gerektiği sorusuna kendince bazı göndermeler yapıyor. (Özsezgin 1991:52).

Newton'un deyimiyle de "tabiat lüzumsuz hiç bir şey yapmaz. Azın yapabileceğini çokla yapmak gereksizdir. Çünkü tabiat sadelikten hoşlanır, debdebeli hallerden müteessir olur."

Görüldüğü gibi sadelik bir görüş tarzıdır.

Heykellerde kullanılan malzemeler yalındır, doğaldır, kabadır. Ağaçların, taşların, malzemenin fazla müdahale edilmeden bırakılması onlara kabalık ve aynı zamanda primitif bir etki vermiştir.

Heykeller de çoğunlukla geleneksel malzemelerin -ağaç, metal,taş- farklı kullanımları denenmiş, bunlarla yeni imgeler yakalanmaya çalışılmıştır.

Sanatçının çalışma sürecinde görsel düşünce sanat yapıtını, sanat yapıtı da düşünsel yapıyı oluşturur. Sanatçının imgelem gücü yaşantısıyla, belleğinde yer alan imgelerle ilgilidir. Yapılan mekân düzenlemelerinde Anadolu yaşamından izler vardır. Heykellerin zanaatla, el işçiliğiyle yakınlığı görülür. Kullanılan postlar, deriler, saraçlığı; mengene marangozluğu hatırlatır. Kapı menteşeleri, asma kilitler ise bizi taşra yaşamına götürür.



Heykel 1: 150x30x25 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 2: 120x30x25 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 3: 250x30x25 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 4: 150x30x25 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 5: 120x30x25 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 6: 150x35x25 cm. Metal-Ağaç.



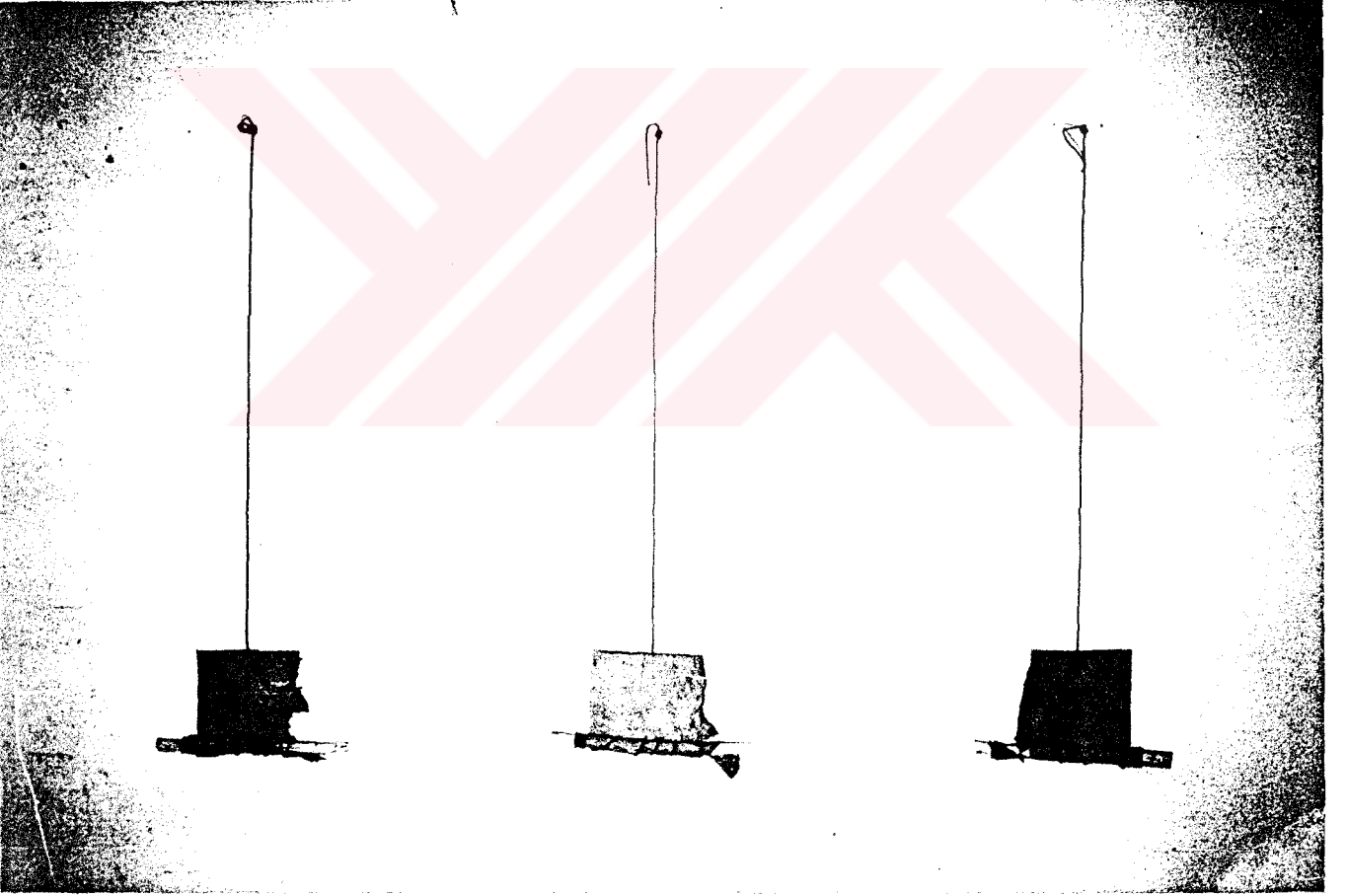
Heykel 7: 110x40x50 cm. Andezit.



Heykel 8: 450x250x300 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 8'den Ayrıntı.



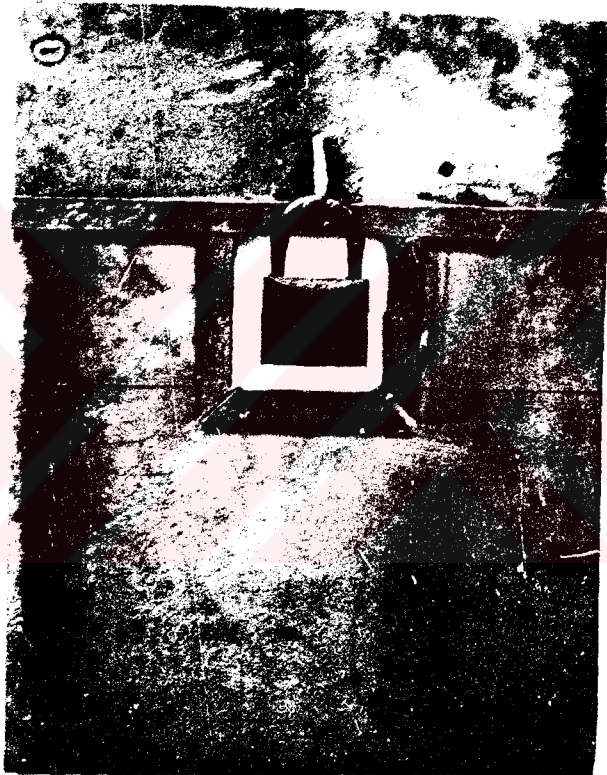
Heykel 9: 350x150 cm. Deri-Ağaç.



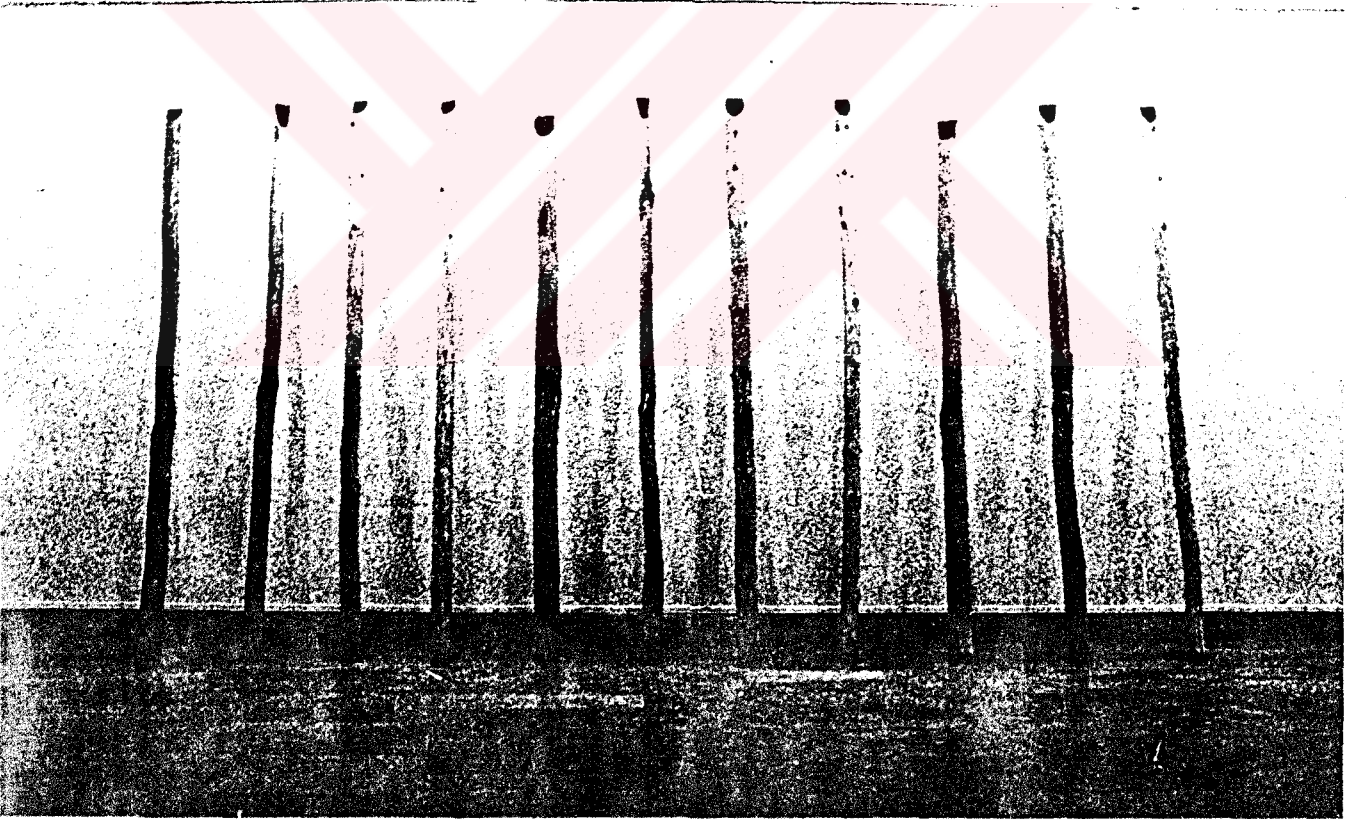
Heykel 10: 320x30x5 cm. Mermer-Metal.



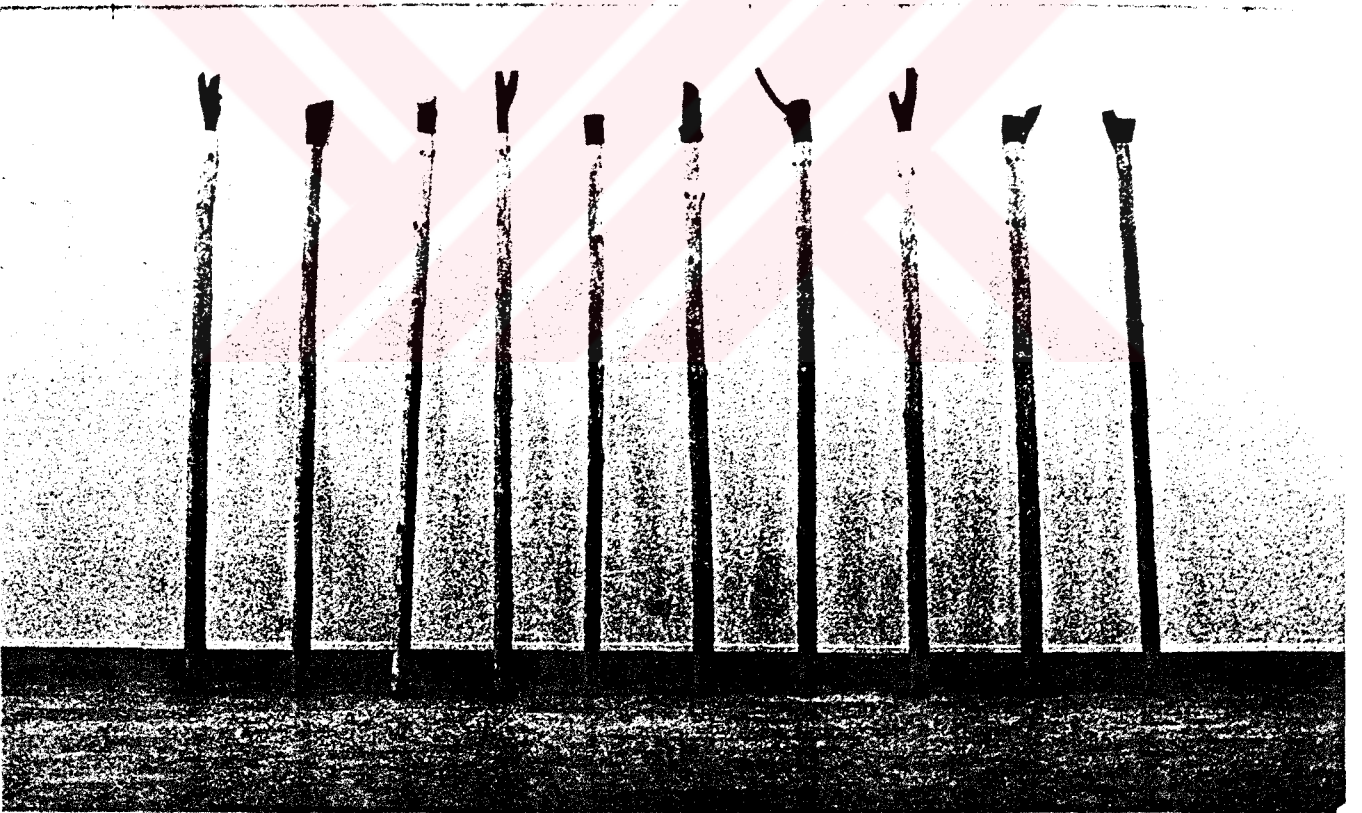
Heykel 11: 350x70 cm. Metal.



Heykel 12: 60x40 cm. Metal.



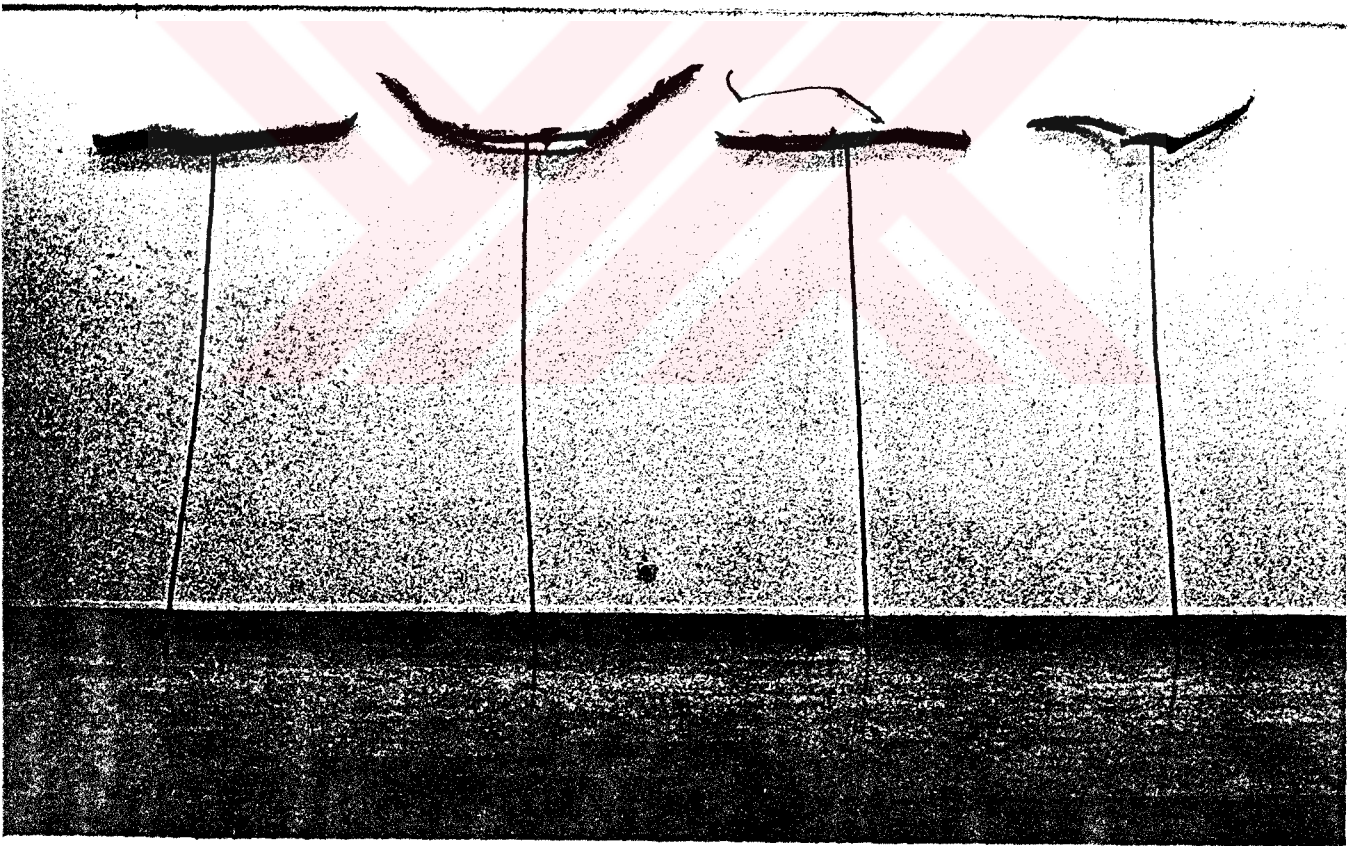
Heykel 13: 450x220x70 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 14: 450x220x70 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 15: 450x220x70 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 16: 450x220x70 cm. Metal-Ağaç.



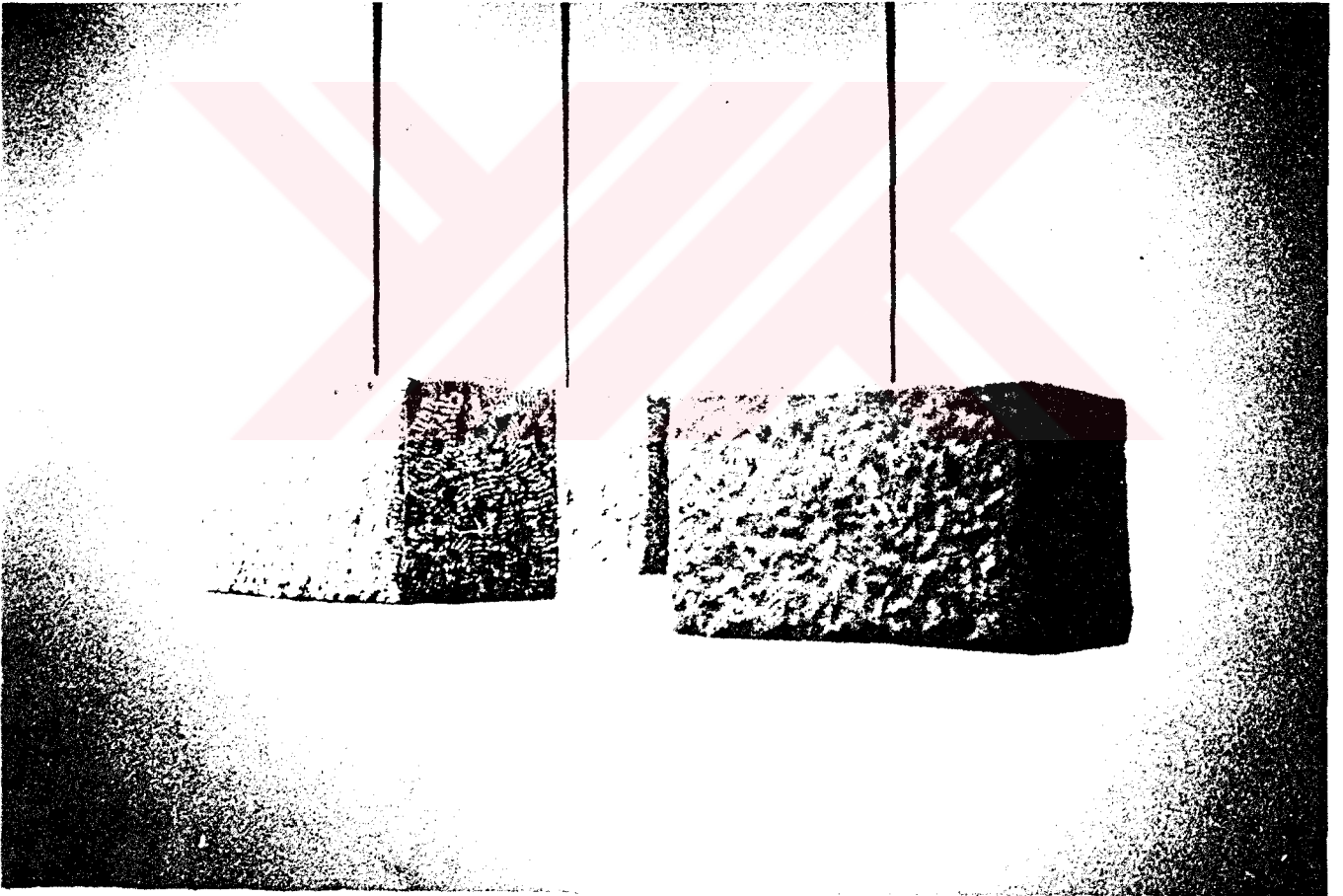
Heykel 17: 450x220x70 cm. Metal-Ağaç.



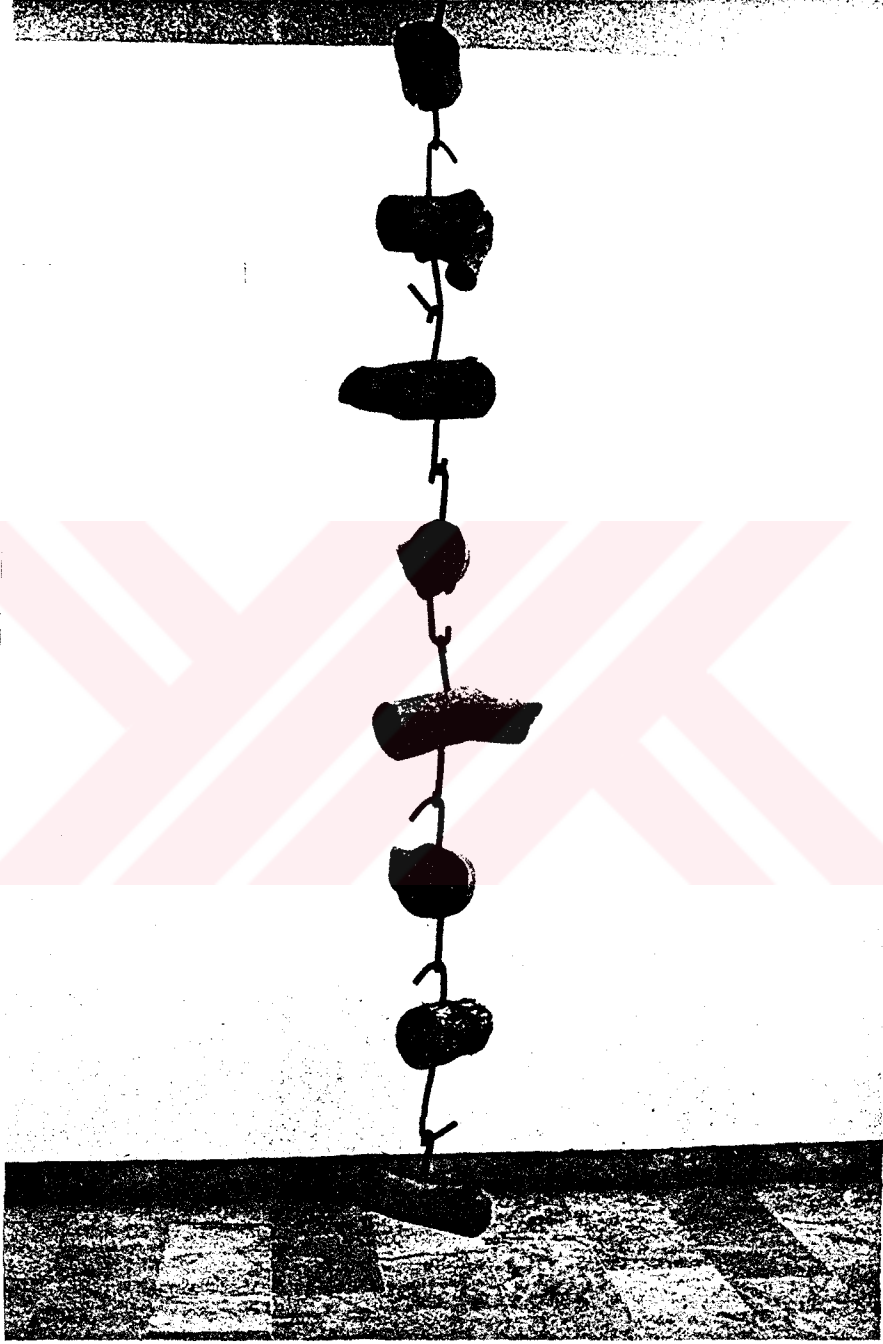
Heykel 18: 450x220x70 cm. Post-Metal-Ağaç.



Heykel 19: 450x220x70 cm. Karışık Malzeme.



Heykel 20: 100x170x60 cm. Andezit.



Heykel 21: 270x40x25 cm. Metal-Ağaç.



Heykel 22: 270x25x10 cm. Mermer-Metal.



Heykel 23: 270x100x10 cm. Ağaç.



Heykel 24: 270x10x3 cm. Metal.



Heykel 25: 270x40x40 cm. Metal-Taş.



Heykel 26: 270x20x4 cm. İp-Metal.

## SONUÇ

Her sanat dalının kendine özgü bir dili ve formu vardır. Heykel formuda görsel olduğu kadar, fiziksel bir özelliğe sahiptir. Heykeli mekân kavramı ile birlikte düşünmek, mekân-heykel ilişkisini incelemek bu çalışmada zorunlu olmuştur.

Heykelin boşlukla ilişkisi herhangi bir objenin sorunundan farklıdır. Heykel boşluğa anlam katacak şekilde düşünülür. Heykel sanatı boşlukla, mekânla doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki tasarım aşamasından başlayıp, uygulama sürecine kadar kendisini gösterir. Bu nedenle sanatçı mekânı önce kavramsal düzeyde ele alıp, daha sonra onu somutlaştırarak sanatsal mekâna dönüştürür.

Bu çalışmada bir kabuk olarak ele alınmamış, dikdörtgen prizma biçimli, dik açılı, idealize edilmiş bir galeri mekânı varsayılmış; bu mekân sanatsal mekâna dönüştürülmüştür.

"İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar" konulu çalışmada öncelikle kuramsal olarak mekân kavramı tanımlanmış, daha sonra heykeller için uygun olan -dik açılı, konkav yapılı- galeri mekânına ihtiyaç olduğu sonucuna varılmıştır. Mekânın fiziksel boyutları heykellerde zorunlu ölçüler doğurmuştur. Heykel formları galeri mekânında düzenlenirken konumlarının, oran-ölçek ilişkilerinin, mekân bileşenleri ile ilişkilerinin, formların kendi iç dizilişlerindeki; uzaklık, büyüklük, ağırlık... gibi ilişkilerin mekân düzenlemede plastik yapıyı doğrudan etkilediği görülmüştür. Heykelin çevresiyle girdiği ilişkide çevresini değiştirip, kendi plastik dili ile mekânı sanatsal bir ortama dönüştürdüğü, yeni duyu ve algılarla izleyiciye yeni mekân ilişkileri yaşattığı gözlenmiştir.

Bu çalışmada Anadolu kültüründen izler taşıyan primitif unsurlar, halk sanatından esinler taşıyan görsel imgeler, düşünceyi en iyi nesnelleştirecek malzeme ve biçimlerle anlatılmıştır. Bunun için de geleneksel heykel malzemesi olan taş, ağaç ve

metalde fazla müdahale edilmeden yalın halleriyle sıcak duyarlılıklar yakalanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma için galeri mekânı deney alanı olarak seçilmiş, heykel-mekân ilişkisi sorgulanmıştır. Heykelin doğası gereği varolan heykel-mekân ilişkisi özel olarak daha fazla irdelenmiştir. İzleyicinin mekânı daha çok algılaması, farkına varması amaçlanmıştır. Çalışmalardaki heykeller mekânda yer alışları, düzenleme anlayışları, mekânı kullanma biçimleri ile izleyiciden uzak, kaide üzerine yerleştirilmiş, dokunulmazlığı olan formlar değil; boşlukta asılı olan, elimizin altında, dokunma, içiçe olma olanağı sağlayan, bizimle aynı mekânı paylaştığını hissettiren formlar olmuştur.

Bazı mekânlar heykeller sunarlar, bazı heykellerde kendilerine yer ararlar. Yapılması gereken, mekânın o heykelin ortamı olduğunu, heykelin o mekân için yapıldığını hissettirmektir. Çalışmada bu görüşten yola çıkılarak mekânın ve düzenlemelerin fiziksel olanakları, sınırlılıkları, oran-ölçek ilişkileri, heykelin mekândaki etkileri düşünülerek tasarlanmıştır.

Sonuç olarak heykelin emrine verilen olanaklar eskiye göre çok daha geniştir. Gelecekte galeri mekânlarında sınırsız sayıda ve çeşitlilikte yeni denemeler yapılacak, yeni duyarlılıklar yakalanacaktır.

## KAYNAKÇA

AKSOY, Erdem

1975 Mimarlıkta Tasarım İletim ve Denetim,  
İstanbul.

BAYKAM, Bedri

1990 Boyanın Beyni,  
İstanbul.

BOZKURT, Orhan

1962 Bir Mekân Anlayışı, Wright Üzerine,  
İstanbul: İ.T.Ü.

DENEL, Bilgi

1970 Tasarım Üzerine Bir Deneme,  
İstanbul.

1981 Temel Tasarım ve Yaratıcılık,  
Ankara: O.D.T.Ü.

ERHAN, İlhan

1978 Endüstri Tasarımında Görsel Bildirişim,  
İstanbul: İ.D.G.S.A.

ERKMAN, Uğur

1982 Çevre Analizi  
İstanbul: İ.T.Ü.

FONCÉ, Jan

1987 Inside Outside Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen.

GENÇ, A. ve SİPAHİOĞLU A.

1990 Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç",  
İzmir.

GÜR ÖYMEN, Şengül

1985 Toplumsal İlişki ve Tasarım,  
Trabzon.

GÜVENÇ, Bozkurt

1970 Mekan ve Eğitim Sorunları, Mimarlık Dergisi.

HAMMACHER, A.M.

1988 Modern Sculpture,  
New York.

İMAMOĞLU, Olcay

1979 Tasarım ve İnsan Bilimleri, İstanbul

NORBERT, Lynton

1982 Modern Sanatın Öyküsü,  
(Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş),  
İstanbul.

ONAT, Esen

1982 Mekânsal Düzenin Kuruluşu ve Mimarlıkta Tasarlama Üzerine  
Kavramsal Bilgiler.

ÖGEL, Semra

1977 Çevresel Sanat,  
İstanbul: İ.T.Ü.

ÖZSEZGİN, Kaya

1991 "Sergiler", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 263, İstanbul.

PUTLAR, Mustafa

1979 Çevre Yapı ve Tasarım, Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği (Derleme),  
Ankara.

SELZ, Peter

Art in Our Times a Pictorial History.

YÜCEL, Atilla

1971 Tasarlama ve Çevre Sorunları,  
İstanbul: İ.T.Ü.

Yürekli, Ferhan

1977 Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması,  
İstanbul: İ.T.Ü.

1983 Mimari Tasarımda Belirsizlik; Esneklik/Uyabilirlik İhtiyacının  
Kaynakları ve Çözümü Üzerine Bir Araştırma,  
İstanbul: İ.T.Ü.