

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

HEYKEL SANATINDA MEKÂNA ÖZGÜLÜĞÜN
GENIUS LOCI KAVRAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20192302002 Işıl Kapu Özsakabaşı

Danışman:

Doç. Ömer Emre Yavuz

İSTANBUL- 2022

İÇİNDEKİLERSayfa No.

TEŞEKKÜR.....	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ	V
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	1
2. GENIUS LOCI.....	2
3. HEYKEL VE MEKÂN.....	5
3.1. Mekân Kavramı.....	5
3.2 Heykelde Mekânın Dönüşümü.....	8
3.2.1 Malzeme Olarak Mekân.....	9
3.2.2 Heykel ve Mimari	17
3.2.3 Heykelde Mekâna Özgülük.....	32
4. HEYKELDE MEKÂNA ÖZGÜLÜK VE GENIUS LOCI	43
5. UYGULAMA	57
5.1. Oksijen I.....	57
5.2. Oksijen II.....	60
6. SONUÇ	62
7. KAYNAKÇA.....	63
8. ÖZGEÇMİŞ	67

TEŞEKKÜR

Araştırma ve tez yazım sürecimde değerli bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren danışman hocam Doç. Ömer Emre Yavuz'a, destek ve yardımlarından dolayı sevgili eşim Ayın Özsakabaşı'na ve tüm aileme sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Tezimi babam Seyfettin Kapu'nun anısına ithaf ediyorum.

ÖZET

Bu çalışmada kentsel mekânlarda açık alan heykelleri tasarlanırken yararlanılacak mekânsal unsurlar araştırılmıştır. Bu doğrultuda kent ölçeğinde toplumsal olarak ele alınan fenomenolojik yaklaşımla mekâna özgü çözümler aranmıştır. Yöntem olarak mimari disiplinde fenomenolojik araştırmalar yapan Christian Norberg-Schulz'un öne çıkardığı Genius Loci (Mekânın Ruhu) kavramı ele alınmış, bu kavramın mekâna özgü heykel sanatıyla ilişkisi irdelenerek elde edilen veriler tasarlanan mekâna özgü heykel projeleriyle sonuçlandırılmıştır.

SUMMARY

In this research, spatial elements to be used while creating public sculptures in urban open spaces were studied. Accordingly, site-specific solutions were sought with the phenomenological approach, which is considered socially at the urban scale. As a method, The concept of Genius Loci (Spirit of Place) that had been put forward by Christian Norberg-Schulz, who performed phenomenological research in the discipline of architecture, has been discussed, and the data obtained by examining the relationship of this concept with the site-specific sculpture have been concluded with the created site-specific sculpture projects.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Pablo Picasso, Gitar, 1912	9
Resim 2. Aleksandr Archipenko, Yürüyen Kadın (Walking Woman, 1912)	11
Resim 3. Umberto Boccioni, Uzamda Bir Şişenin Gelişimi.....	11
Resim 4. Vladimir Tatlin, Köşe Karşı Rölyef (Corner Counter Relief, 1915)	12
Resim 5. N. Gabo, Baş No. 2 (Head No. 2, 1916)	13
Resim 6. N. Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon 2 (Linear Construction No.2, 1970-71) 13	
Resim 7. Antoine Pevsner, Baş (Head, 1923-24).....	14
Resim 8. Antoine Pevsner, Anchored Cross (Demir Haç, 1933).....	14
Resim 9. El Sissitzky, Proun Odası, (Proun Room,1923).....	15
Resim 10. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923	16
Resim 11. Marcus Aurelius Anıtı, M.S. 173-176, Bronz, Capitoline Müzesi, Roma 17	
Resim 12. Donatello, Gattamelata'nın Atlı Anıtı, 1446-1450, Bronz, İtalya	18
Resim 13. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları (The Gates of Hell, 1880 – 1917)... 20	
Resim 14. Auguste Rodin, Balzac Anıtı (Monument to Balzac, 1892 – 1897).....	21
Resim 15. Robert Morris, Galeri Yerleştirmesi, 1964	22
Resim 16. Carl Andre, 144 Magnezyum Kare (144 Magnesium Square, 1969)	23
Resim 17. Dan Graham, Argonne için Pavyon/ Heykel (Pavilion/Sculpture for Argonne), 1978-1981	24
Resim 18. Gordon Matta-Clark, Konik Kesişim (Conical Intersect, 1975), Paris.....	25
Resim 19. Gordon Matta- Clark, Bronx Floors, 1972-73, New York	26
Resim 20. Gordon Matta- Clark, Ayırma, (Splitting, 1974), New Jersey	27
Resim 21. Rachel Whiteread, İsimli (Merdivenler), Untitled (Stairs), 2001	28
Resim 22. Bruce Naumann, A Cast of the Space under My Chair (Sandalyemin Altındaki Mekânın Bir Dökümü, 1965-68).....	29
Resim 23. Rachel Whiteread, Ev (House, 1993), Beton, Doğu Londra	29
Resim 24. Antony Gormley Model, 2012.....	30
Resim 25. Antony Gormley, Oda (Room, 2014)	31
Resim 26. Niki de Saint Phalle, Hon, 1966, Stokholm.....	31
Resim 27. Eduardo Chillida, Rüzgâr Tarağı (The Comb of the Wind, 1977)	33

Resim 28. Carl Andre, Taş Alanı Heykeli (Stone Field Sculpture,1977).....	34
Resim 29. Richard Serra, Eğik Yay (Tilted Arc, 1981).....	36
Resim 30. Richard Serra, Eğik Yay (Tilted Arc, 1981).....	36
Resim 31. Daniel Buren, İki Düzlem (Les Deux Plateaux, 1986), Kraliyet Sarayı, Paris.....	38
Resim 32. Daniel Buren, Bir Dış Kabuk Diğerini Gizleyebilir	38
Resim 33. Ayşe Erkmen, Açık Sütun, 1993, Tünel Meydanı	39
Resim 34. Christo, Jean- Claude, Çevrilmiş Adalar (Surrounded Islands, 1980-83), Miami	41
Resim 35. Christo ve Jean- Claude, Zafer Takı- Sarıldı (L'Arc de Triomphe- Wrapped, 2021), Paris.....	41
Resim 36. Richard Wilson, Mekânı Döndürmek (Turning the Place Over, 2007), Liverpool.....	42
Resim 37. Carl Andre, Taş Alanı Heykeli (Stone Field Sculpture,1977).....	45
Resim 38. Kōmyōin, Kyota'da bir Zen Bahçesi, Japonya.....	46
Resim 39. Carl Andre, Taş Alanı Heykeli (Stone Field Sculpture,1977) Kuşbakışı Çevre Görüntüsü	46
Resim 40. Daniel Buren, İki Düzlem (Les Deux Plateaux, 1986), Kraliyet Sarayı, Paris.....	48
Resim 41. Ayşe Erkmen, Su Üstünde (On water, 2017), Münster	50
Resim 42. Ayşe Erkmen, Su Üstünde (On water, 2017), Münster	50
Resim 43. Ayşe Erkmen, Su Üstünde (On water, 2017), Münster	51
Resim 44. Edoardo Tresoldi, Etherea, 2018	52
Resim 45. Edoardo Tresoldi, Basilica Di Sponto, 2016	53
Resim 46. Steve Messam, Watched Series, 2019, Hanstholm, Jutland, Danimarka .	54
Resim 47. Steve Messam, Spiked, 2021, Fountains Abbey and Studley Royal Water Garden, Ripon, Yorkshire, İngiltere.....	54
Resim 48. Steve Messam, Bridged, 2021, Fountains Abbey and Studley Royal Water Garden, Ripon, Yorkshire, İngiltere.....	55
Resim 49. Janet Echelmann, She changes, 2005, Cidade Salvador Plaza, Porto ve Matosinhos, Portekiz.....	56

Resim 50. Janet Echelmann, She changes, 2005, Cidade Salvador Plaza, Porto ve Matosinhos, Portekiz.....	56
Resim 51. Oksijen I, 2022, Taksim Meydanı	58
Resim 52. Oksijen I, 2022, Taksim Meydanı	59
Resim 53. Oksijen I Kuş bakışı görünüş, 2022, , Taksim Meydanı.....	59
Resim 54. Oksijen I, 2022, , Taksim Meydanı	60
Resim 55. Oksijen II, 2022, Beşiktaş Sahili	61
Resim 56. Oksijen II, 2022, Beşiktaş Sahili	61

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; Christian Norberg-Schulz'un mimari disiplinde öne çıkardığı Genius Loci (Mekânın Ruhü) kavramının geçmişten günümüze oluşumunu inceleyerek, sanat alanıyla, özellikle mekâna özgü (site-specific) eserlerle bağlantısına dair bir araştırma yapmaktır. Bu bağlamda eser metni olarak hazırlanacak bu çalışmada, seçilen belirli mekânlara, Genius Loci kavramıyla ilgili araştırmalar doğrultusunda, mekâna özgü projeler tasarlanacaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Genius Loci'nin anlamı, tarihi, kavramsallaşması ve konuyla ilgili yaklaşımlar yerli ve yabancı kaynaklardan faydalanılarak araştırılacak. Ayrıca mekân kavramı da benzer şekilde araştırılıp, mekâna özgülük ve Genius Loci kavramıyla ilişkisi üzerinden örnekler incelenecek. Son olarak belirlenen bazı mekânların Genius Loci kavramı açısından incelenmesi yapıp, mekâna özgü projeler tasarlanacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın ilk bölümünde, Genius Loci'nin anlamı ve tarihi, kavram olarak kullanıldığı alanlar ve ilişkilendirildiği fikirler çerçevesinde derinlemesine sunularak, kavramın sınırlarıyla ilgili sorular netleştirilecektir. İkinci bölümde, mekânın sözlük anlamlarına genel bir bakış yapıp, mekân kavramına yönelik çeşitli yaklaşımlar ele alınacaktır. Üçüncü bölümde, heykelde mekânın dönüşümü ve mekâna özgü kavramı eser örnekleriyle irdelenecek. Dördüncü bölümde Genius Loci kavramı ve mekâna özgü eserlerin arasındaki ilişkiler heykel sanatından örnekler üzerinden değerlendirilecektir. Son olarak eser metninde, belirlenen bir mekânda Genius Loci kavramına yönelik çözümler üzerinden projeler tasarlanacaktır.

2. GENIUS LOCI

Genius Loci (Mekânın Ruhü) kavramı, genel olarak mekânın benzersiz ve ayırt edici, kendine has özellikleri olarak karşımıza çıkar. Kavramın geçmişi Antik Roma'ya dayanır, inanişâ göre her bir varlığın kendi *genius* u, onu koruyan bir ruhu vardır. Köy, kasaba veya toplulukların yanı sıra, dağ, nehir, vadi vb. gibi doğal alanların da birer genius locisi olur. Genellikle kurban edilen bir adam ya da yılan motifiyle tasvir edilmiştir. “Bu ruh, insanlara ve mekânlara hayat verir ve yaşamları boyunca eşlik ederek onların karakterlerini veya özlerini belirler.”¹

Mekânın kutsal karakteriyle ilgili inanişâlarla ortaya çıkan genius loci kavramı zamanla dinden uzaklaşmıştır. Mimarlık, şehir planlama, peyzaj tasarımı, turizm, seyahat yazıları, vb. birçok alanda bu kavrama rastlanır. Genel olarak mekânın algılanması ve onu hassas bir şekilde tanımaya yönelik çabanın ifadesi olarak belirse de genius loci nin ayrı disiplinlerde farklı kullanım şekilleri ve çok bileşenli olması kavrama ait net bir tanım zorlaştırır. Her mekânın kendine ait bir ruhu olup olmadığı, ruhların hangi sınırlara göre bölündüğü ve mekânda bulunan insanların ruhun oluşmasındaki etkileri gibi sorular da belirsizliklere neden olur. Isis Brook “Yerin Ruhü Etik Yapı İçin Bir Rehber Olabilir mi? (Can Spirit of Place be a Guide to Ethical Building?)” isimli makalesinde, bu karmaşıklığı netleştirmek için mekânların genius loci ile ilişkilendirilen bazı özelliklerini tanımlar:

Isis Brook'a göre bazı yerlerin özel olduğunun hissedilmesinin nedeni, orada tanrılar/ tanrıçalar, ruhlar, periler, vb. gibi varlıkların bulunduğu düşünülmesidir. Bu özellik, Antik Roma düşüncesine paralellik gösterir. Bazı mekânlarda ise mekânlar yerleşim bölgesi olmasalar bile yoğun bir enerji alanı hissedilir. Bu tür mekânlar, arazinin özel yerleşimi veya daha geniş enerji dağılımları içindeki konumları nedeniyle üzerimizde güçlü bir etkiye sahiptir. Enerji dağılımları

¹ Christian Norberg-Schulz, Genius Loci Towards A Phenomenology of Architecture, 18

arazinin formundan veya daha farklı yorumlama sistemleriyle belirlenebilir. Özgünlük de mekânın ruhuyla ilişkilendirilen bir diğer özelliktir, özgünlük genellikle tasarlanmayı ve tesadüfi gelişimi sever. Bir mekân çevresini yansıtarak, ona göre doğal gelişim göstererek bilinçsizce büyüyebilir, bir anlamda bu, inşa edilmiş ortamlara uygulanan vahşi yaşam fikridir. Buna örnek olarak Toskana tepe köyü verilebilir, köy sakinleri doğal çevreleriyle birlikte özgün mimarilerini geliştirerek köyü mekânın ruhuyla bağdaştırmışlardır. Ayrıca, kendi hikâyelerini anlatan ve tarihi katmanlarının belirgin olduğu mekânlarda da genius lociden bahsedilebilir. Bunlar, arazilerinin mevcut yapısıyla, üzerlerinde bulunan evlerin ve kalıntıların özellikleriyle, geçmişlerini günümüze bağlayan ve geleceğe yön verebilen mekânlardır. Şüphesiz her mekânın bir tarihi vardır ancak hikâyenin tutarlılığı ve şimdiki zamanla bağlantısı, mekânın ruhunu aydınlatmak ve pekiştirmek için önemlidir. Bu durumda bir kasabanın artık var olmayan pamuk endüstrisinin motifleriyle bezenmiş sokak mobilyaları o bölgenin ruhuna katkı sağlamayacaktır. Ayrıca, her mekân için onu farklı kılan ayrıntılar incelenerek yerel ayırt edici özellikler tespit edilebilir. Yerel ayırt edici özellikler özgünlük ve tarihi özelliklerden farklı olarak sıradan olanın şu andaki stilini yansıtır. Yerel ayırt edici özellikler yerin ruhu kavramını doğrular, genellemeler ve standart planlama çözümlerinin karşısında durur, örneğin yerel bir aile restoranı aynı bölgedeki McDonalds'tan daha olumlu kültürel bir öğe olarak kabul görür. Ayrıca mekânın ruhuna katkıda bulunan, mekânda bulunan maddelerin her birinin doğası ve nasıl bir araya geldikleriyle ilgili yorumlar, maddelerin özlerine inerek bulunabilir; bunları ölü maddeler olarak düşünmemek, böylece onların içkin niteliklerini kavrayabilmek gereklidir. (Brook, 2000: 140-146)

Genius Loci kavramını mimari disiplinde öne çıkaran ise Norveçli mimarlık teorisyeni Christian Norberg-Schulz'tur. (1926-2000) Schulz, genius lociyi mimaride fenomenolojik açıdan ele alarak, kentte ve doğal çevrede, maddi ve manevi tüm değerleri temsil edecek bir kavram olarak sunar. Schulz'a göre genius loci tüm duyuların birlikteliğiyle oluşan fenomenolojik bir deneyimdir. "Mekânın fenomenolojisi dünyayı dokular, renkler, kokular, sesler üzerinden kavrama

deneyimidir.”² Ayrıca algılar aracılığıyla mekânlar deneyimlenirken, kişi ve mekân arasında bir tür karşılıklı etkileşim olur. Bu etkileşim kültürel, fiziksel ve algısal değişkenlere bağlı olarak çeşitlenebilmektedir (Rapoport, 1987: 82-92).

Norberg-Schulz'un genius loci tanımındaki dört tematik özellik, yüzeyin topografyası; kozmolojik ışık koşulları ve gökyüzü, nesnelere ve binalar; kültürel alanın sembolik ve varoluşsal anlamı olarak sıralanır. Schulz'a göre doğal çevre ve inşa edilmiş mekânlar bu özellikler çerçevesinde benzeşirler ve doğal çevre bileşenlerinin yansımalarının yaşam alanlarına dâhil edilebildiği ortamlar belli bir ruh barındırır. Böylece o mekâna, çevreye ait olma duygusu öne çıkar ve özne-nesne arasındaki bağ güçlenerek genius lociyi oluşturur. (Norberg-Schulz, 1980: 42-69)

Bir mekânda bulunan doğal veya inşa edilmiş her bir nesne mekânı tanımlayıp ona kimlik kazandırır. Bu nedenle insanlar kendilerini mekândan ayırt edip, daha sonra mekânı zihinlerinde soyut olarak yaratabilirler. Kimlik, bir mekânı ayırt edici ve özel kılar, dolaysız şekilde açıklanamaz ancak varlığı doğrudan algılanır. Özellikle, bir mekânda genius loci tanımlanırken, o mekândaki mimari ve peyzaj öğeleri gibi nesnelere ve sembolik anlamlara yönelik çözümlenmelerle mekâna özgü kimlik araştırmaları, oradaki topluluğun kültürel yorumunu ifade etmek için de gereklidir.

Bir mekâna ait genius loci, tarih, coğrafya ve kültür katmanlarıyla birlikte ele alınır ancak diğer taraftan şimdiki zamanı da göz önünde bulundurmaya gerekir. Çünkü genius loci değişkendir, hava koşulları, ışığın yoğunluğu ve rengi, mevsim gibi durumlardan etkilenir, doku, renk, koku ve ses açısından da değerlendirilebilir. Ayrıca deneyim, iletişim, güvenlik, aidiyet gibi öznel durumlar da genius loci çözümlemesinde ayırt edici olur.

² Juhani Pallasmaa, *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*, 60

3. HEYKEL VE MEKÂN

Heykel sanatının mekânı onun bulunduğu alan olması nedeniyle, heykelin çevresiyle kurduğu ilişki diğer sanat dallarına nazaran daha farklı olmuştur. David Martin, *Heykel ve Canlandırılmış Mekân: Estetik ve Tarih (Sculpture and Enlivened Space: Aesthetics and History)* adlı kitabında, heykelin uygun bir şekilde yerleştirildiği takdirde bulunduğu mekânda yaşamaya başladığını ve o mekândan kaldırılmaya karşı koyduğunu söyler. Bir heykelin yeri değiştiğinde uzamsal ilişkileri de değişir. Bir oturma odasının köşesine yerleştirilmiş güçlü bir fiziksel varlığı olan heykel mekânın merkezi haline gelerek mekândaki yaşam düzenlemelerinin, uzamsal algıların tamamını bozabilir. Böyle bir bozukluk, heykelden daha büyük boyutlu olsa bile aynı odadaki bir resim ile pek mümkün değildir, çünkü heykel çevresini işgal ederken resim bundan kaçır (Martin, 1981: 94). Bu çalışmada, heykelin mekânla olan ilişkisi incelenirken öncelikle mekân kavramının tanımları yapılmış, daha sonra da heykelin mekânda dönüşümüne değinilmiştir.

3.1. Mekân Kavramı

“Mekân kelimesinin kökeni Arapça ‘kevn’ sözcüğüdür, *kevn* “oluş, varoluş, olmak” anlamına gelir. Mekân ise “olayın geçtiği yer, oluş yeri, varoluş yeri” olarak tanımlanır, Türkçede ise “uzam” ya da “yer” olarak karşılanmaktadır.”³ “Mekân sözcüğü, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde ise “yer, bulunulan yer, ev, yurt “olarak açıklanmıştır.”⁴

Mekân, uzayın sınırlanmış bir parçası olarak tanımlanabilir. Bahsedilen sınırların her taraftan net bir şekilde belirli olması şart değildir. Uzayın sınırlanması

³ İsmet Zeki Eyüboğlu, Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü, 479

⁴ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>

somut öğelerle olabileceği gibi başka duyarlarla algılanabilecek şekilde de olabilir. Örneğin, ışık herhangi somut engel niteliği taşımadığı halde bir mekânı belirleyebilir. Mekân yalnızca bir yapının “içi” değildir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir “dış mekândan” da söz edilebilir. (Sözen ve Tanyeli, 1986: 203). Mekânı sınırlandıran öğelerin farklılığına göre peyzaj ve inşa edilmiş uzam ayırımı yaparız. Mekânı sınırlandıran öğeler yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar gibi doğal elemanlar olabilirken, duvar, tavan, giriş, kolon gibi inşa edilmiş elemanlar da olabilir. Ayrıca doğal ve inşa edilmiş öğeler bir arada karma bir yapıda da bulunabilirler. (Altan, 2012: 79)

Michel Foucault, 1967 tarihli “Başka Mekânlara Dair” adlı makalesinde:

“On dokuzuncu yüzyılın büyük saplantısı, tarihi... On dokuzuncu yüzyıl, mitolojik kaynaklarının özünü termodinamiğin ikinci ilkesinde* buldu... İçinde bulunduğumuz dönemse, daha çok mekân dönemidir. Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koymanın dönemindeyiz”⁵

diyerek mekânın gelişen önemine dikkat çeker ve mekânın çağında olduğumuzu belirtir.

Descartes (17. yy) ile birlikte mekâna dair belirli bir bakış hâkim olmuştur. Zamanın ve mekânın hissedilir olgularını adlandırmak ve sınıflandırmak için kullanılan, salt usa dayanan Aristotelesçi geleneğe Descartes son vermiştir. Artık mekân, mutlak olanın alanına girmiş, Öklid geometrisindeki koordinatlar, doğrular ve düzlemler üzerinden düşünülerek formüle edilmiştir. Lefebvre’ye göre, sonrasında

* *Termodinamiğin İkinci Yasası*, (diğer adıyla Entropi Yasası) madde ve enerjinin sadece bir yöne doğru değişebileceğini, bu yönün ise kullanılabilir olandan kullanılamaz olana ve düzenliden düzensize doğru olduğunu söyler.

⁵ Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, 291

Kant ise (18. yy) mekânı ve zamanı bütün deneyimleri yapılandıran duyarlılık biçimleri olarak kavramsallaştırarak bu kartezyen düşünceyi pekiştirmiştir. (Elden, 2019: 20)

Buna karşın Heidegger, *Varlık ve Zaman* isimli kitabında mekânın sadece geometrik olarak ele alınmasını, zamanın saate indirgenmesine benzetir ve Descartes'ın eleştirel bir çözümlemesini yapar. Heidegger'e göre ise, mekân ne bir nesne ne de sadece soyut bir düşüncedir, bu durumda bir mekândaki yaşantıyı bize bölünebilir, parçalanabilir, düzenlenebilir yüzeylerin ya da noktaların veremeyeceği açıktır. Dolayısıyla mekân, çok boyutlu davranış katmanları ile ortaya çıkan dinamik bir yapı olmalıdır. (Heidegger, 2018: 145-148) Böylece mekân, olayların meydana geldiği, uzayın ve nesnelerin birbiriyle ilişkilendiği, GPS koordinatlarına indirgenmiş salt soyut bir kavram olarak görülememektedir.

Diğer yandan Lefebvre, mekânı çok yönlü ve bütünlüklü olarak anlama çabasıdır. Mekânın fiziksel, zihinsel ve toplumsal olarak ele alınması gerektiğini belirtir. Bu bağlamda mekân ilişkiler ve biçimler bütünü olarak belirterek, canlı, değişken ve akışkan bir yapıda karşımıza çıkar. Sürekli diğer mekânlara uzanır ve geri döner, onlarla birleşir ya da çatışır. Bu akışlar, birleşmeler ve çatışmalar bir diğerinin ya da öncekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı üretir. (Lefebvre, 2014: 111-113)

Norberg-Schulz'un da belirttiği gibi, mekân bir anlamlar bütünüdür ve bu belirli bir çevre yaratan somut ve soyut şeylerden oluşan bir bütünlüktür. (Norberg-Schulz, 1980, 8) Önemli olan mekânın net veya net olmayan sınırlarının algılanabilir olmasıdır. Algılamının birçok duyunun etkisiyle oluştuğu ve mekân algısının da tüm duyuların yardımıyla oluştuğu göz önünde bulundurmak gerekir.

3.2 Heykelde Mekânın Dönüşümü

Heykel, uzunca bir dönem mimari yapının bir parçası ya da dikey kaidesiyle şehir meydanlarında iktidarın propaganda aracı olarak görülmüştür. Mekân ise gösterilen ya da temsil edilen bir öge şeklinde ele alınırken, yapının sergilendiği gerçek mekân ikincil bir öneme sahiptir. Ancak 20. yüzyıldaki değişimlerle birlikte, geçmiş dönem değerleriyle heykel yapmak artık yeni dönemin ihtiyaçlarını karşılayamaz hale gelir. Heykel, kaidesinden iner, mekânı kendine dâhil eder ve mimari yapıdan kurtulur, hatta mimari yapıyla sınırlarını kaldırarak kendi mekânını oluşturur. “Bu ortamda, sanatçılar da sadece zamanlarının sismografi olarak değil, aynı zamanda oluşmasında yardımcı oldukları değişikliklerin aktif temsilcileri olarak ortaya çıkarlar.”⁶

Heidegger'in yayınlanan 1969 tarihli son metni “*Sanat ve Mekân*”, heykeltıraş Eduardo Chillida'ya ait bir sergide eserlerine eşlik eden, heykel ve mekânın etkileşimini incelediği kısa bir denemedir. Heidegger burada, yer açmak [Räumen] kilit kavramını sunar, anlamı derleyip toparlamak [clearing away], yerleşen [dwelling]* insan için bir açıklık yaratmak olarak belirir. Bu kavram, heykel ve mekânsallık anlayışı çerçevesinde, mekânı algılamaya ve dolayısıyla yerleşmeye zemin hazırlar. Heidegger'in burada ima ettiği şey, heykelin karşılaştığımız alanı nasıl yarattığıdır ve heykelin bizi bu alanla kendine çektiğini belirtir. Çevredeki alan, sanat eserinin bir parçası haline gelir. Bu durum, heykel ile onu çevreleyen mekânın birbirine geçmesi anlamındadır, mekân heykelin kendisinin ilişkisel bir parçası haline gelir. Heykel ve onu çevreleyen birbirine bağlı alan arasındaki bu ilişki, yeni belirli [specific] bir mekân hissi yaratır. (Heidegger, 1969: 3-8)

* Martin Heidegger'in insanın mekansallığının varoluşsal bir durumunu ifade eden Almanca “*wohnen*”, İngilizce “*dwelling*” kavramı, Türkçe'ye genellikle “*ikamet etmek*” ve “*oturmak*” olarak çevrilmiştir. Oysa bu kavram “*yer*”e ilişkindir ve Türkçe'ye en iyi “*yer*”leşmek olarak çevrilebilir. *Dwelling*, insanın dünyada olma biçimidir. (Hisarlıgil, 2007: 1)

⁶ Roy Mcmullen, *Art Affluence and Alienation – The Fine Arts Today*, 4

3.2.1 Malzeme Olarak Mekân

1912'de Pablo Picasso, modern heykel tarihinde yeni bir dönemin müjdecisi olan *Gitar*'ı yaratır. (Res. 1) Bu çalışma, sıradan bir günlük nesneyi tasvir eden ilk heykellerden biridir. Bununla birlikte, *Gitar* gerçek bir gitarın basit bir kopyası değil, gitar kavramını temsil etme ve aynı zamanda kendi içinde bir nesne olarak bir gitar yaratma girişimidir.

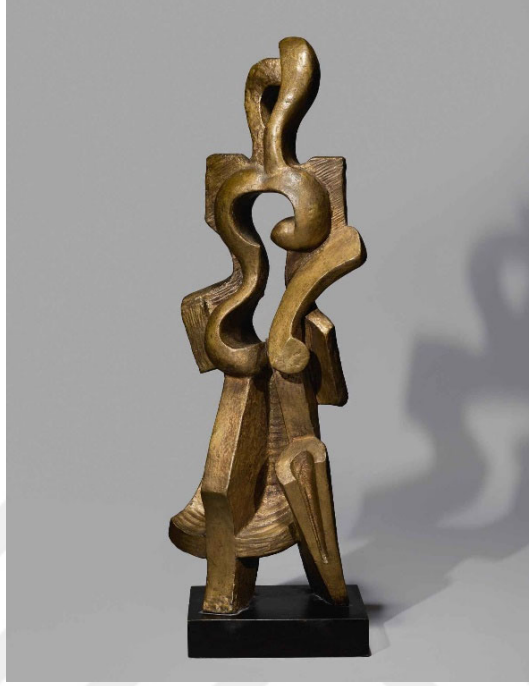


Resim 1. Pablo Picasso, Gitar, 1912
Metal levha ve tel
66,3x 33,7x 19,3 cm
MOMA, New York

Gitar'daki bir başka yenilik ise malzeme ve mekân arasında ortaya çıkan yeni ilişkiden kaynaklanır. Daha önce, geleneksel anlamda bir heykel sağlam ve kapalı bir kütle oluşturmaktaydı. Mekân, heykeli içerir, içine çeker ve hatta bazen onunla daha

karmaşık ilişkilere girer - Barok heykelde olduğu gibi - heykel mekânda güçlü ve dinamik bir şekilde serbest kalır ve aynı zamanda mekânın forma nüfuz etmesine izin verir. Bununla birlikte, *Gitar*'a kadar, boyutları abartılmış, bükülmüş veya vurgulanmış olsa bile, nüfuz eden alan her zaman gerçek alandır. Picasso'nun *Gitarında*, mekân, ilk kez gerçek bir maddeye sahip olmayan, ancak yine de heykelsi formu oluşturan yeni bir malzeme türü olarak 'Negatif Uzam' veya 'Negatif Boşluk' şeklinde katı kütleyle nüfuz etmiştir. Aynı yıl, 1912'de, Archipenko, figürün onu çevreleyen malzeme tarafından tanımlandığı bir boşluktan oluşan *Yürüyen Kadın* (*Walking Woman*) isimli heykelini yapar; burada boşluk heykelin önemli bir parçasıdır ve mekân heykel formuna nüfuz eder. (Res. 2) Yine 1912'de Boccioni, *Uzamda Bir Şişenin Gelişimi* (*Development of a Bottle in Space*) adlı yapıtında negatif boşluk kullanır. (Res. 3) Bu örneklerden referansla 1912'nin modern heykelde önemli bir kilometre taşı olduğunu söyleyebiliriz; böylece mekânla çevrili katı kütleli heykel yerine, heykel, malzeme ile çevrili bir boşluk haline gelir ve uzam yeni bir materyal olarak ortaya çıkar. Bu dönem, heykelin kütleliliğini kaybettiği bir sürecin başlangıcıdır. (Markus, 2003, 305-309)

Öte yandan Tatlin 1913-14 yıllarında geleneksel resim ve heykel tekniklerini bırakarak, tahta ve demir parçalarıyla boşluğu şekillendirdiği ilk konstrüksiyonlarını ve köşe rölyeflerini gerçekleştirmeye başlar ve bu çalışmalar konstrüktivizmin başlangıç noktası olarak kabul edilir. *Köşe Karşı Rölyef* (*Corner Counter Relief, 1915*) isimli çalışması, çok yönlü düzlemlerin ve çizgilerin karmaşık bir etkileşimidir. Burada kompozisyon sınırlarını kaybeder ve havada asılı kalır. (Res. 4) Çalışma bir duvardan diğerine serbestçe hareket eder. Dahası, iki duvar düzlemi, sadece bir arka plan olarak değil, nesne tarafından oluşturulan gölgeleri de üstlenen, yapıta ait önemli birer parça olarak algılanır. (Mamedova, 2014: 52-53) Tatlin, heykelin mekândaki konumunu tamamen değiştirir ve rölyef, asamblaj, düzenleme gibi eğilimlerin tümüne işaret eden bir yapı ortaya koyarak dikkati mekâna çeker.



*Resim 2. Aleksandr Archipenko, Yürüyen Kadın (Walking Woman, 1912)
Bronz
Yükseklik: 67 cm
Donald Karshan Koleksiyonu*



*Resim 3. Umberto Boccioni, Uzamda Bir Şişenin Gelişimi
(Development of a Bottle in Space, 1912)
Bronz döküm, 1950, MOMA, New York
39,4x 60,3x 39,4 cm*

Kaynaklar Tatlin'in bu çalışmalarına başlamadan bir süre önce Picasso'nun Paris'teki stüdyosunu ziyaret etmesinin ve Boccioni'nin fütürist heykel manifestosunun gerek bu çalışmalarda gerekse konstrüktivizm kavramının meydana çıkışında büyük payı olduğunu belirtir. Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzeme ile baş başa bırakmasıdır. (Antmen, 2017: 105-106)



*Resim 4. Vladimir Tatlin, Köşe Karşı Rölyef (Corner Counter Relief, 1915)
Metal levha, bakır, ahşap, metal bağlantı elemanları
71x 118 cm
Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg*

Konstrüktivistler, heykelin ana malzemesinin uzamın kendisi olduğu ve heykel sanatının gerçekte bir mekân problemi olduğu görüşünü öne sürer. Gabo ve Pevsner kardeşler geliştirdikleri mekân anlayışı üzerine görüşlerini 1920 yılında yayınlanan “Gerçekçi Manifesto” ile belirtirler: Heykelin uzayda kapladığı yer, yani uzamı

kendini dışarıdan biçimlendiremez, buna bağlı olarak heykelin uzamını belirleyen, kütleleri değildir; heykelin uzamı kendini içeriden, benzersiz, tutarlı ve sürekli bir derinlik olarak biçimlendirir. (Baan, 1974: 10) Bu bağlamda, Gabo ve Pevsner, şeffaf malzemeler ve metal teller gibi çeşitli materyaller kullanarak, düzlemsel ve çizgisel formlarla heykellerine farklı bir derinlik kazandırır. (Res. 5-8) Mekânın, başka herhangi bir katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahip olduğunu iddia ederler. Onlara göre sanat, mekân ve zamana dayanır. Heykelin canlı imgesi, mekân ve zaman olarak ele alınmalıdır çünkü heykel, mekânın içinde varlığını sürdürür ve ancak mekân, heykeli geleceğe taşır.



Resim 5. N. Gabo, Baş No. 2 (Head No. 2, 1916)

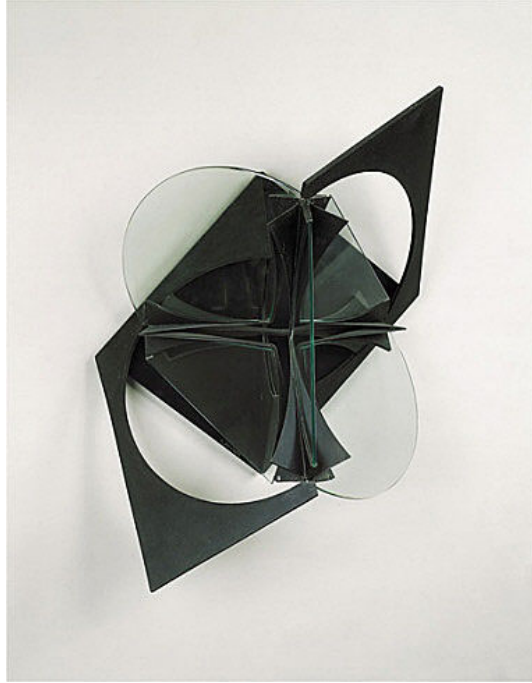
Metal, 76 × 124 × 124 cm, Tate Modern, Londra

Resim 6. N. Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon 2 (Linear Construction No.2, 1970-71)

Plastik, Naylon İplik, 113 × 60 × 59 cm, Tate Modern, Londra

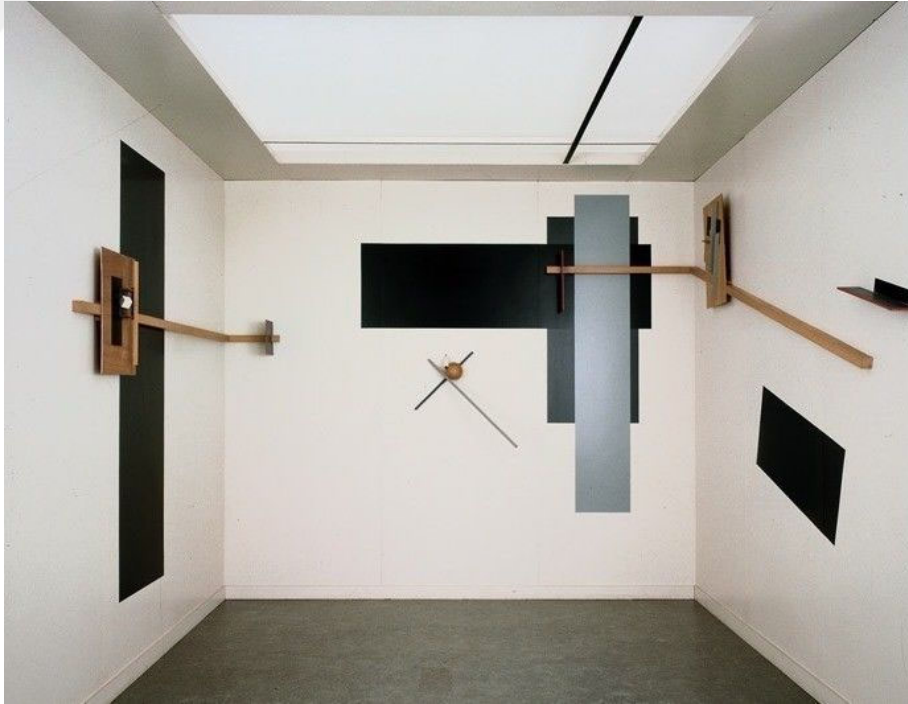


*Resim 7. Antoine Pevsner, Baş (Head, 1923-24)
Plastik, 77 × 59 × 92 cm, Tate Modern, Londra*



*Resim 8. Antoine Pevsner, Anchored Cross (Demir Haç, 1933)
Mermer, siyah boyalı pirinç ve kristal
Yük.85 cm
Guggenheim Müzesi, Venedik*

Mekânın malzeme olarak kullanıldığı örneklere El Lissitzky'nin 1923 Berlin sergisindeki *Proun Odası (Proun Room)* adlı çalışması da verilebilir. (Res. 9) Bu yapıt kurgulanmış bir odadır, yapıt sınırlarını aşıp içinde buldukları mekâna doğru taşarak, mekân ve sanat eserinin birbiriyle olan etkileşimini sorgular. Benzer bir çalışma ise daha çok Dada akımının içinde yapmış olduğu kolaj ve asamblajlarla bilinen Kurt Schwitters'in, 1920'den 1936'ya kadar üzerinde çalıştığı ve bitiremediği *Merzbau* adlı eseridir. (Res. 10) *Beyaz Küpün İçinde* adlı kitabının yazarı Brian O' Doherty, Schwitters'in *Merzbau*'suna ilişkin; "*Merzbau*'nun yapıldığı dönemde enstalasyon sanatına daha kırk yıl vardır, mekânı deneyimlemek fikri henüz ortaya çıkmamıştır, burada mekânın işgal edildiği açıktır ancak bu işgalin arkasındaki dürtü pek net değildir." demiştir.⁷ Schwitters, bu çalışmasında atölyesinin duvarlarına müdahaleler yapmış, mekânı yontulan, eklenen ve biçimlendirilen bir değer olarak ortaya koymuştur.



Resim 9. El Sissitzky, *Proun Odası, (Proun Room,1923)*

Boyalı ahşap
320 x 364 x 364 cm,
Tate Modern, vd.

⁷ Brian O' Doherty, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi**, Çev. Ahu Antmen, 62



*Resim 10. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923
(1943 yılında yıkılmıştır)
1981-83 yıllarında yapılmış rekonstrüksiyonu Sprengel Müzesi'nde sergilenmektedir.
Hannover*

3.2.2 Heykel ve Mimari

20. yüzyıla kadar açık alanlara yerleştirilen heykeller, bir olayın ya da kişinin anısını canlı tutmak ve geleceğe aktarmak üzere kilise, devlet ya da soylular tarafından yaptırılan anıt heykellerdir. Bu gelenek, Yunan Uygarlığının Klasik döneminde başlamıştır. Agoralar, tapınaklar, tiyatrolar gibi alanlara ya da yapılara dini, sosyal ya da politik işlevi olan heykeller yerleştirilirdi. (Turani, 1992: 127) İlk kez Roma Dönemi'nde hükümdarların mimariden bağımsız atlı heykelleri de yapılarak açık alanda sergilendiler. (Res. 11) Sonrasında Rönesans dönemine kadar olan dönemde ise heykel kilise mimarlığına yardımcı bir unsur olarak işlevselliğini sürdürdü. Rönesans döneminde yeniden canlanan Roma Dönemi'ndeki anıt heykel geleneği yüzyıllar boyunca dönemin felsefesine, anlayışına ve biçimsel özelliklerine göre değişim ve gelişim göstererek varlığını sürdürdü. (Res. 12)



Resim 11. Marcus Aurelius Anıtı, M.S. 173-176, Bronz, Capitoline Müzesi, Roma



Resim 12. - Donatello, Gattamelata'nın Atlı Anıtı, 1446-1450, Bronz, İtalya

19. yüzyılın başlarında endüstri devrimi ve sanayileşme, geleneksel anıt anlayışının değişmesine yol açan bir süreci de beraberinde getirdi. Teknoloji, malzeme gibi olanaklar kamusal alanda yapılan heykellere kolaylıklar getirerek, teknik olarak farklılaşmalara zemin hazırladılar. Rosalind Krauss, 1979 yılında yayınlanan “Mekâna Yayılan Heykel” adlı * makalesinde; Batı sanatında heykelin yüzyıllardır belli bir yere özgü bir anlamı olan, figüratif ve dikey, kaideyle yerden yükseltilmiş anıtlar şeklinde uygulandığına değinir. Fakat 19. Yüzyılın sonundan itibaren anıt mantığının kademeli olarak güç kaybettiğini ve modernist heykelle

* Türkçe kaynağın başlığı aynen alınmıştır fakat İngilizce aslı “*Sculpture in the Expanded Field*” olan makale başlığının “*Genişleyen Alanda Heykel*” olarak çevrilmesi daha uygun görülmektedir.

birlikte de artık heykelin mekândan koptuğunu ve kaidenin de heykelin bir parçası haline geldiğini belirtir. Krauss, anıt mantığı eşiğinin geçilip onun negatif durumu denebilecek bir hale girilmesini Rodin'e ait iki heykelle örnekler:

“Rodin'in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* (Res. 13-14) adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı, ilki 1880 yılında yapılması planlanan bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına yerleştirilmek üzere; ikincisi ise 1891 yılında, edebiyat dehasının anısına Paris'te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması -ikisi de çökmüştür- bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder. Başarısızlıkları bu yapıtların yüzeylerinde bile kodlanmış bir halde mevcuttur: Kapılar o derece oyulmuş ve işlenmiştir ki kapı olarak bir işe yaramadıkları adeta yüzlerinden okunur; *Balzac* heykeli de öyle bir öznellik içerir ki Rodin'in kendisi bile (yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere) yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır.”⁹

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise, artık salt form olarak heykelin önemini yitirdiği, formun bağlamıyla birlikte değerlendirildiği bir dönem devam eder. Mekânsal algı ve izleyiciye yönelik tavır farklı bir boyuta çekilir, artık heykelin mekânıyla birlikte değerlendirilmesi zorunlu hale gelir. Böylelikle, Krauss'a göre, 19.yy sonunda anıt mantığının terk edilmesiyle, kaideyi içselleştirerek yersiz yurtsuz olan modernist heykel ne manzara ne de mimariyken, 1960'lı yıllardan itibaren hem manzara hem de mimariyi kapsayacak biçimde bir dönüşüm süreci yaşamaktadır. (Krauss, 2002: 103-110) Artık bu tarihsel kopuşu adlandırmak için *postmodernizm* terimi kullanılmaya başlanır.

⁹ Rosalind E. Krauss, **Mekâna Yayılan Heykel**, Çev. Tuncay Birkan, 105

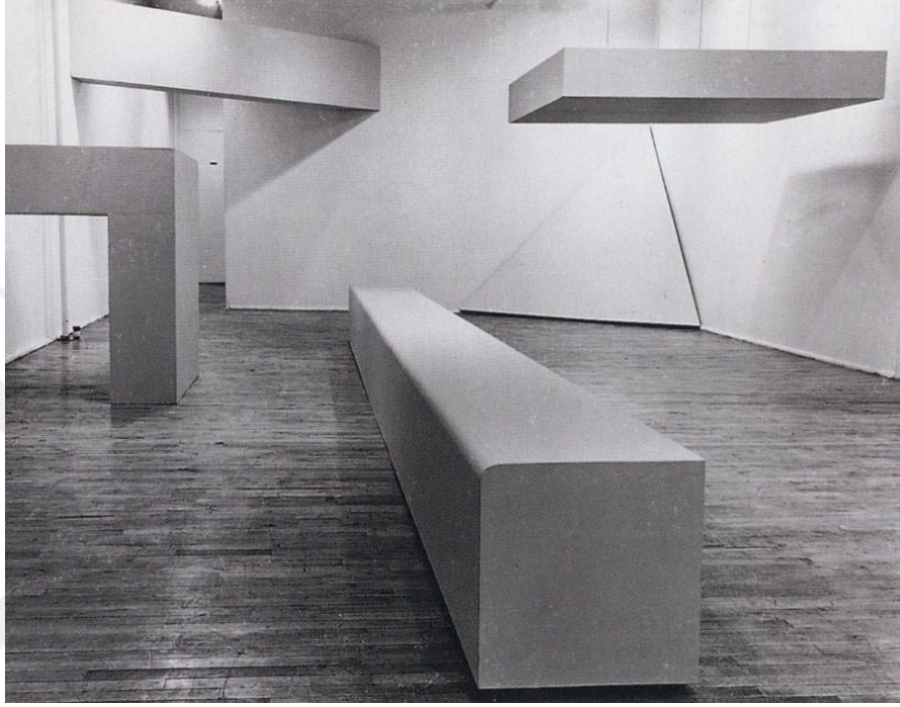


Resim 13. Auguste Rodin, *Cehennem Kapıları* (*The Gates of Hell*, 1880 – 1917)



Resim 14. Auguste Rodin, Balzac Anıtı (Monument to Balzac, 1892 – 1897)

1964 yılında New York, Green Galeri'nin bir bölümünde gerçekleştirdiği yerleştirmede, Minimalizmin önemli sanatçılarından Robert Morris, mimariye özgü ama işlevsel olmayan geometrik elemanlarla galeri mekânını bölerek mekânda farklı algı alanları oluşturmuştur. (Res. 15) Morris, mimari ve heykel arasındaki mekânsal ilişkileri iç içe geçirerek bu alana izleyiciyi de dâhil etmiştir.



*Resim 15. Robert Morris, Galeri Yerleştirmesi, 1964
Griye boyalı kontrplak
Green Galeri, New York*

Diğer taraftan, 1960'dan itibaren oluşturduğu *Element Serisinde* Carl Andre yeni ve provoke edici bir heykel sunum şeklini ortaya koyar. (Res. 16) Andre'nin heykelleri zemin dőzeyinde, yatay ve izleyici tarafından neredeyse fark edilemeyen yerleştirmelerdir. Genel olarak Minimalizmde, Rus Konşrktivistlerin ve Duchamp'ın hazır nesnelere etkileri gőrőlmektedir, Duchamp'ın hazır nesnesi Minimalistlerce en sade haliyle algılanmıştır. Mekānsal yanılısamalar yaratmaksızın gercek mekānı gőrőnőr hale getirmişlerdir. (Antmen, 2008: 184-185) Bu bağlamda Andre'nin çalışmalarının izleyiciyle paylaştığı mekānla etkileşimini daha kuvvetli kılan, illőzyonizmin kaybolması ve sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir dőřőnsel pratiği sorgulatmasıdır. Carl Andre, alışmalarını "Heykel" kavramının sınırlarını genişleten yapıtlar olarak tanımlarken:

“ Benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur... Yapıtlarımın çoğu bir tür tercihtir, yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirir. Bana göre heykelin sonsuz bakış açıları sunması gerekir. İzleyicinin onu görmek için durması gereken tek bir yer, hatta birkaç yer bile olmamalıdır” diye belirtmiştir.¹⁰



Resim 16. Carl Andre, 144 Magnezyum Kare (144 Magnesium Square, 1969)
Magnezyum Levhalar
10 × 365,8 × 365,8 cm
Tate Modern, Londra

Öte yandan, yapıtları heykel ile mimarlığı birleştiren çizgi üzerinde yer alan sanatçılardan bir diğeri Dan Graham, Naum Gabo'ya benzer şekilde sık sık saydam ve yarı saydam malzemeler kullanır ve bunlarla mimari yapıları andıran kurgular oluşturur. Argonne Ulusal Laboratuvarı'ndaki parkın ortasında yer alan *Argonne için Pavyon/ Heykel (Pavilion/Sculpture for Argonne, 1978-1981)* adlı çalışmasında sanatçı, saydam cam ve yarı saydam aynadan kısımlarla kaleydoskopik yansımalar elde etmiştir. (Res. 17) Bu yapıya yaklaşan izleyici, manzaranın görüntüleriyle örtüşen kendi görüntüsüyle karşılaşır. Graham'ın yapıtı bir heykeldir, ama aynı zamanda bir binadır ve izleyicinin mekân algısıyla oynamaktadır. Bu yüzden, içeri girdiğinizde, yapının tam olarak insan ölçüsünde olduğu hissine kapılsanız bile, yansımaların oyunu tam olarak nerede olduğunuzu asla bilmiyormuşsunuz izlenimi

¹⁰ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 189

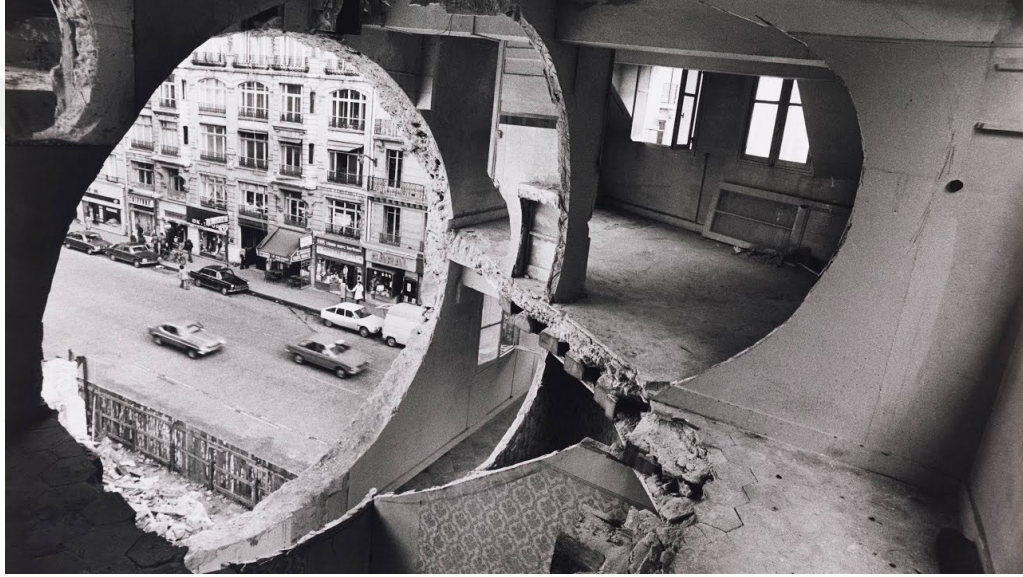
yaratır. (De Duve, 2002; 114) Sanatçı bu şekilde heykel ile mimari arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır.



*Resim 17. Dan Graham, Argonne için Pavyon/ Heykel (Pavilion/Sculpture for Argonne), 1978-1981
Argonne Ulusal Laboratuvarı, Chicago*

Bu süreçte, yapıtın mimari mekâna dâhil edilmesi ya da mekâna dönüşmesinin yanı sıra, mimari mekâna doğrudan farklı müdahaleler yapıldığı, mekânların mimariyi bölmek, parçalamak, değiştirmek amacıyla kullanıldığı yapıt örnekleri de görülür. Gordon Matta-Clark, bina kesikleriyle ve terk edilmiş binaların bazı katlarını, tavanlarını ve duvarlarını çıkarmak suretiyle oluşturduğu çalışmaları ile tanınır. (Resim 18-20) Dan Graham'ın Gordon Matta-Clark üzerine yazdığı metinde Graham, Matta-Clark'taki kötümserliği ve onun yapı kurmayı reddedişini vurgulamıştır. Graham gibi mimari ve heykel ilişkisine inşa etmek ya da tasarlamak açısından yaklaşmak yerine Matta-Clark var olan yerleri yok etmiş ya da yapı söküme uğratmıştır. (De Duve, 2002; 114) Diğer bir yandan, sanatçının oluşturduğu

kesiklerden doğal ışığın içeri dolması, kentlerin sürekli düzensizliğe (entropi) yatkın hareketliliğine işaret eder. Kesikler, kentin bu enerjisini mekâna dolduran boşluklardır. Ayrıca, Matta- Clark sadece yıkılmak üzere olan binalarda çalışmış ve o yapılar üzerinde gerçekleştirdiği değişikliklerle o mekânların geçmişlerine de göndermelerde bulunmuştur.



Resim 18. Gordon Matta-Clark, Konik Kesişim (Conical Intersect, 1975), Paris

Matta Clark'ın kesik yapılarının temas ettiği kavram olan dekonstrüksiyon (yapı sökümü), Jacques Derrida'nın post modern felsefeye kazandırdığı önemli bir kavramdır. Dekonstrüksiyon, Platon idealizminden itibaren batı felsefesinin gramerine kök salmış, rasyonel gibi görünen tüm us dışı metafizik eğilimleri metni (text) parçalara ayırmak suretiyle, tüm parçaların tek tek ele alınarak altlarında yatan asıl anlama kadar ulaşılmasını sağlayan sistematik bir yaklaşımdır. Matta-Clark da, kesik yapılarında dekonstrüksiyon yöntemini mekâna ve forma uygular. Mekâna yüklenen toplumsal ve biçimsel anlamları aşındırarak, görünmeyeni göstermeye girişir. (Hiçyılmaz ve Gürel, 2019: 205)



Resim 19. Gordon Matta- Clark, Bronx Floors, 1972-73, New York

Matta- Clark bu yapıtlarında mekân olarak binayı sadece heykel olarak kullanmakla kalmaz, mekânı, ışığı, heykeli ve politikayı birleştirir. Matta-Clark çalışmalarındaki mimari ve heykel ilişkisiyle ilgili:

“Heykeltıraşlıkla ilgili fikirleri mimarlık üzerinde kullanmakla alakalı değil bu; daha çok, mimarlık aracılığıyla heykel yapmak. Çalışmalarında mimarlık ve heykel arasında sabit bir ilişki var ve biri diğerine karşı üstün gelmiyor, aslında birini yapmak için diğeri gerekiyor”¹¹ demiştir.

¹¹ Baran Bilir ve Perihan Usta, **Gordon Matta- Clark**, 13



Resim 20. Gordon Matta- Clark, *Ayırma*, (*Splitting*, 1974), New Jersey

Sonrasında, mevcut mimari mekân aracılığıyla heykel yapmanın farklı bir örneğini Rachel Whiteread'ın kalıp olarak mimariyi kullandığı yapıtlarında da görürüz. Sanatçı mekânın içini doldurup boşluğu kütle haline getirerek sergiler. Böylece, mevcut nesnenin (ev, oda, koridor, vb...) hacimsel bir negatifi alınmış olur, boşluk ve doluluk yer değiştirir. (Res. 21) Whiteread'ın çalışmalarında en belirgin anlatımına kavuşmuş olsa da, fikir ilk olarak Whiteread'ın öncülü olan Bruce Naumann tarafından ortaya konur. Naumann'ın 1965'te yaptığı *Sandalyemin Altındaki Mekânın Bir Dökümü* adlı çalışması, Whiteread'ın algı ve üslubunda esas ilham kaynağı olarak görülebilir. (Res. 22) Whiteread 1993 yılında, Londra'nın Tower Hamlets bölgesinde gerçekleştirdiği *Ev (House)* isimli çalışmasında tarihsel bir dönemin izlerini taşıyan bir evin içinin kalıbından beton döküm yaparak onu yeniden üretir ve evin yıkıldıktan sonraki boş mekânına yerleştirir. (Res. 23) Bu şekilde Whiteread, evin terk edilmişliğini, boşluğunu, mekânın işlevsel değişikliğini ve artık var olmayan gündelik yaşamını vurgular. Bir mekânın değişiminin hafızasına gönderme yaparak, o mekânın yok oluşunun altını çizer. Whiteread bir röportajında:

“Bilirsiniz, kimse binalardaki boşlukları pek önemsemez. Yalnızca pencereleri ve bir kapıları vardır ve hiçbir güzel yanları yoktur, orada öylece dururlar. Sadece işleve yönelik alanlardır. Aslında bu işlerin kalıbını alırken en çok ilgimi çeken şey duvarlar arasındaki boşluktu, sonuçta da kalıpta duvarlar hiç yokmuş gibi oldu, öyleyse duvarlar yalnızca boşluktu ve bu durum on yıl önce yapılan *Ev* isimli eserde ortaya çıkmıştır. *Ev* ile ilgili beni hayal kırıklığına uğratan birçok şey vardı elbette* ama beni onun görüntüsü ile ilgili hayal kırıklığına uğratan tek şey, sonuçta heykelde duvarların yine heykele dâhil olmuş olmasıydı" diye belirtmiştir.¹²



*Resim 21. Rachel Whiteread, İsimsiz (Merdivenler), Untitled (Stairs),
Alçı, Fiberglas, Ahşap
375 × 220 × 580 cm
Tate Modern, Londra*

¹² John Tusa, **Interview with Rachel Whiteread**, BBC.

* *Ev* isimli çalışma 25 Ekim 1993'te tamamlandı ve 11 hafta sonra 11 Ocak 1994'te Belediye tarafından yıkıldı.

Böylece, binaların yerleşim alanları tüm izleriyle heykellerin yüzeylerine taşınmıştır. Whiteread'ın dökümleriyle bir bakıma mimari ters yüz olmuş ve içini doldurduğu yapıların işlevselliği yok edilmiştir.



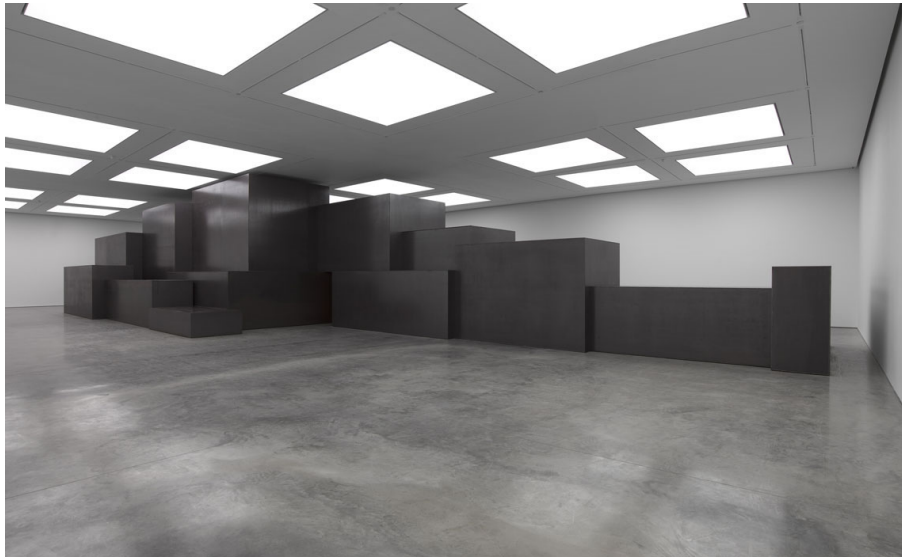
*Resim 22. Bruce Naumann, A Cast of the Space under My Chair (Sandalyemin Altındaki Mekânın Bir Dökümü, 1965-68)
45 x39x 37 cm, Beton, Kroller-Muller Müzesi, Hollanda*



Resim 23. Rachel Whiteread, Ev (House, 1993), Beton, Doğu Londra

Öte yandan, Dan Graham'ın heykeli mimari mekân gibi kurgulayan tavrına benzer olarak, heykel aracılığıyla içine girilebilecek mekânlar yaratmaya dayanan yapıtlar üretmiş olan Antony Gormley, çoğu kez heykeltıraşların sadece metallerla, nesnelere ve bedenlerle uğraştıklarının düşünüldüğünü ama kendisinin mekân yaratmakla ilgilendiğini belirtmiştir. Yıllar geçtikçe de, beden mekânını daha geniş mekânlar ile bağdaştırmayı denemenin onda bir saplantı haline geldiğini vurgular. Bu bağlamda, *Model (2012)* ve *Oda (Room, 2014)* isimli çalışmalarında beden, doğrudan doğruya mimari muamelesi görür. Küplerden yapılmış yapılar, genel ana hatları ile figürleri anımsatır. (Res. 24-25) Yapılar o kadar büyüktür ki ziyaretçiler içlerine girip dolaşabilirler. Başka bir deyişle, Niki de Saint Phalle'in, *Hon (1966)* isimli eserindeki gibi hem mekân hem de heykeldirler. (Kotchetko, 2017: 5) (Res. 26) *Room*' da ise dev figürün içindeki boşluk, fonksiyonel olarak Londra'daki Beaumont Oteli'nin konforlu sülitlerinden birine bağlı ayrı bir yatak odası halini alarak otelin planına dâhil olur. Böylece, heykel olarak karşımızda duran bedenin içindeki boşluk artık yaşayan bedeni ve mimari mekânı da bünyesinde barındıran farklı bir alana dönüşmüştür.

Bunlarla birlikte, heykel ve mimari ilişkisi açısından, heykelin genişleyen alanında mimari mekân, izleyici ve süreç arasındaki ilişkiler çeşitlenerek sorgulanmaya devam etmektedir.



Resim 24. Antony Gormley Model, 2012
502 x 3240 x 1360 cm, White Cube, Londra



Resim 25. Antony Gormley, Oda (Room, 2014)

*Paslanmaz Çelik, Meşe ağacı
1006 x 650 x 790 cm
Beaumont Oteli, Londra*



Resim 26. Niki de Saint Phalle, Hon, 1966, Stokholm

*Demir, kumaş, tutkal, boya
25m. Uzunluk, 9,1 m Genişlik*

3.2.3 Heykelde Mekâna Özgünlük

Mekâna özgü [*site-specific*] kavramı, en genel anlamda, belirli bir konum için özel olarak tasarlanmış ve konumla ilişkisi olan sanat eserini ifade eder. Burada yapıt, bulunduğu yerin ilişkisel yönü ile aynı şartlarda yaşar, dolayısıyla sanat eseri ve mekân tamamen ayrılamaz. Bu çalışmada mekân olarak belirtilen, İngilizce ‘site’ kelimesi, yerel konum, belirli bir şey tarafından işgal edilen yer veya konum anlamındadır. Bu konum, derinlik, uzunluk, genişlik ve ağırlığın yanı sıra coğrafi özellikler de dâhil olmak üzere her türlü özel fiziksel ayrıntıyı kapsar. Konumlar ayrıca tarihle, sosyal yapıyla ve siyasi ve kültürel özelliklerle çevrilidir ve bunlar genellikle mekâna özgü çalışmaların geliştirilmesinde etkili faktörlerdir. (Frock, 2015: 9)

Bununla birlikte, bölümün başında bahsedilen Heidegger’in “*Sanat ve Mekân*” adlı metninde belirttiği heykel ve onu çevreleyen birbirine bağlı alan arasındaki ilişkiyle oluşan özel karakterli mekân, *mekâna özgü* çalışmalarda kendini gösterir. (Crowther, 2007: 19) Ancak bu durumda mekâna özgülüğün parametrelerini dikkatli okumak gerekir. Örneğin, bir açık alan heykeli olan Chillida'nın, *Rüzgâr Tarağı* (*The Comb of the Wind*, 1977) isimli çalışması, İspanya'nın kuzey kıyısında her zaman rüzgârlı ve büyük çoğunlukla dalgalı sahil şeridinde yükselen doğal kayalara yerleştirilmiş üç adet çelik heykel grubundan oluşturulmuştur. (Res. 27) Okyanus rüzgârları, dalga vuruşlarının da etkisiyle heykellerin boşluklarından geçerek bir akım oluşturur ve böylece heykeller, yeni bir çevre yaratırlar. Bu şekilde Chillida'nın eserleri Heidegger'in düşüncesini fiziksel açıdan ifade eder. Heykel bizi kendine çeker çünkü etrafındaki alanı kapsar ve mekânın özel karakterini belirler. Heykel şiddetli kıyı ortamında izleyici ve manzara ilişkisini araştırırken çevresine gömülüdür. Heykelin ortaya koyduğu şey, bir yapının sadece şekli ya da konturları değil; daha ziyade, mekânsallığa ve oraya ait olmanın temel karakterine dikkat çeker. (Lorentzen, 2019: 632-633) Fakat bu heykel grubu, açık alanda mekânla kurduğu ilişki açısından sadece mekânın özel fiziksel karakteriyle ilgilenmiş görünmektedir,

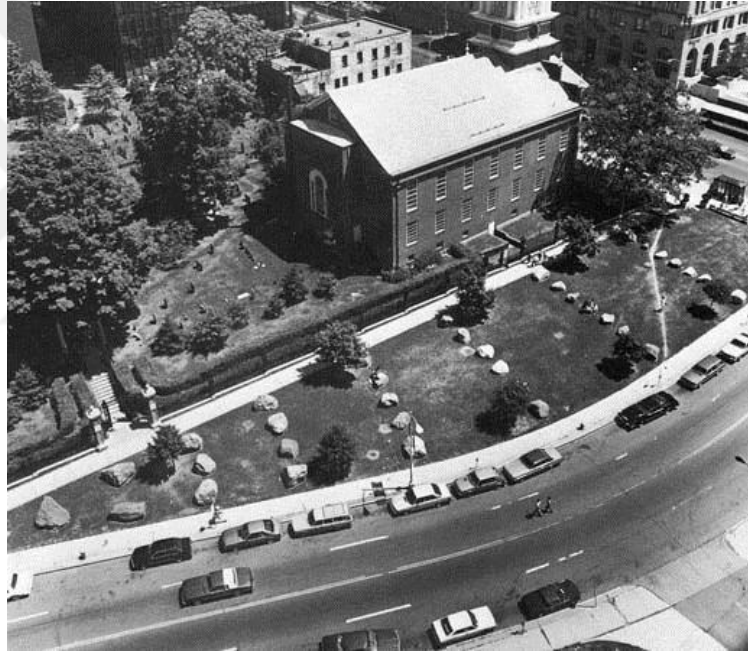
bunun dışında, mekâna özgü heykellere ait sosyal, kültürel ve tarihsel göndermeleri ya da ilişkileri içerdiği söylenemez.



Resim 27. Eduardo Chillida, Rüzgâr Tarağı (*The Comb of the Wind*, 1977)
Çelik, San Sebastián, Guipuzkoa, İspanya

Sonrasında durumu netleştirerek, açık alan heykellerini çevreleriyle olan ilişkisel yoğunluğuna göre kategorize eden sanatçı Robert Irwin, “Varlık ve Koşul: Koşullu Sanat Üzerine Notlar (Being and Circumstance: Notes on Conditional Art)” isimli metninde, ilk kez *mekâna özgü* heykel kavramının tanımını yapmıştır. Böylece, Irwin, mekâna özgü heykelin mekân hesaba katılarak tasarlandığını, mekânın koşulları belirlerken aynı zamanda heykelin de kısmen sebebi haline geldiğini, bu süreçte de heykelin çevresiyle bütünleştiğini belirtmiştir. Ancak heykeli tanımamız ve anlamamızın yine de sanatçının eserlerine gönderme yapma biçiminde olduğunu, sanatçının tarihi, geldiği nesil, sanat yaklaşımı, stili, malzemeleri ve teknikleri gibi özelliklerine aşinalığın bir tür ön koşul oluşturduğunu öne sürer. Bu bağlamda, Richard Serra’ya ait bir çalışmanın her zaman için öncelikle bir Richard Serra olarak tanınacağı örneğini gösterir. (Irwin, 1996: 573)

Diğer yandan, Brian McAvera'ya göre mekâna özgü heykel özellikle yerleşim, ölçek, malzeme vb. açılardan, mekânın mimari yapılandırması ile ilgilenmelidir. İkincisi, yerel tarihin öğelerini kullanarak özellikle mekânın ruhuyla ilişkili olmalı ve son olarak, yerel toplumun veya toplulukların dini, laik, ekolojik veya başka bir şekilde ihtiyaçlarına duyarlı olmalıdır. Tüm bunları dikkate alarak mekâna özgü heykelin mekânı yeniden tanımlaması gerekir. (McAvera, 1998: 36)



Resim 28. Carl Andre, Taş Alanı Heykeli (*Stone Field Sculpture*, 1977)

1977 yılında Hartford'da Carl Andre tarafından oluşturulan *Taş Alanı Heykeli* (*Stone Field Sculpture*), ilk sırada bir büyük, sekizinci sırada ise daha küçük sekiz adet kaya bulunan üçgen şeklinde dizilmiş otuz altı adet kayadan oluşmaktadır. (Res. 28) Bu yerleştirme düzeni oradaki çimlik alanın sınırlarına uyum sağlar. Taşlar o bölgenin kayalarındandır, yerel bir ocaktan çıkarılmıştır ve taşların miktarları arasındaki oran bölgedeki kaya yapısını yansıtacak şekilde seçilmiştir. Örneğin, heykeldeki metamorfik kaya oranı Hartford bölgesindekiyle aynı orandadır. Taş

sıraları mezar taşlarını andırmaktadır, Carl Andre bitişikte bulunan kilisenin arkasındaki mezarlığın huzurunu, önde çok katlı ofis binalarının olduğu daha hareketli bölgeye doğru genişletmek istemiştir. Ayrıca, yerel taşlar binlerce yıl önce buzullar tarafından bu bölgeye taşınmıştır. Sanatçı, bu taşları Hartford'daki en eski tarihi alan olan mezarlığın yakınına yerleştirerek izleyicinin insanın varoluş zamanı ile jeolojik zaman arasındaki büyük farkı düşünmesini umut ettiğini belirtmiştir. Ancak, heykel yerleştirildiği yıl figüratif bir kamu heykelini tercih ettiklerini belirten Hartford sakinlerinin itirazlarıyla karşılaşsa da, hala yerinde bulunmaktadır ve günümüzde hem bölge vatandaşları hem de turistler için anlamlı bir alan haline almıştır. (Locke, v.d., 2013: 169) Böylece mekân yeniden tanımlanmış ve o şekilde kabul görmüştür.

Bunlara karşın, Richard Serra yapıtları ile mekânı yeniden tanımlamanın da ötesine geçerek mekâna özgülüğü yeniden tanımlamıştır. Serra'ya göre mekâna özgü heykel, mimarlığa ve yaratıldığı mekâna karşıt bir çevre oluşturmalıdır ki ancak bu şekilde etki yaratabilsin. Serra, 1981 yılında ABD Hükümeti tarafından düzenlenen *Mimarlıkta Sanat* projesi kapsamında New York Foley Meydanı için yaklaşık 36,5 metre uzunluğunda, 3,6 metre yüksekliğinde korten çelikten eğri bir levha biçiminde olan *Eğik Yay (Tilted Arc)* isimli yapıtını gerçekleştirdi. (Res. 29-30) Heykel, meydanadaki kaldırım taşlarının dizilimine ters yönde bir yay oluşturuyordu ve izleyicinin kamusal alandaki hareketlerini fark etmesini amaçlıyordu. Ancak meydana kullanan çalışanların bazılarının yürüyüş rotalarının heykel tarafından engellendiği yönündeki şikâyetleri sonucunda *Eğik Yay* 1989'da mahkeme kararıyla yerinden kaldırıldı. Serra, heykelinin o meydana özgü tasarlanmış olması sebebiyle başka bir mekâna taşınmasına izin vermedi çünkü Serra'ya göre mekâna özgü heykel taşınabilir ya da ikinci kez satılabilir olmamalıdır, bu zorlama bir durumdur ve heykelin etkisini yok eder. (Yılmaz, 2006: 247) Ayrıca, bulunduğu konumdan kaldırılan mekâna özgü heykel o mekânın bir nevi eleştirisini de içerdiği için başka bir mekâna uyum sağlayamayacaktır.



*Resim 29. Richard Serra, Eğik Yay (Tilted Arc, 1981)
36,5m boy x 3,6m en, 6,4 cm kalınlık
Korten Çeliği, New York*



Resim 30. Richard Serra, Eğik Yay (Tilted Arc, 1981)

Diğer yandan, çalışmalarının başlangıç noktası öncelikle sanat eserinin bulunduğu mekâna dikkat çekmek olan Daniel Buren, eserlerinin ölçeğini ve malzemesini yerleştireceği mekânın özelliklerine göre belirlemektedir. Mekâna özgü olarak, Paris’deki Kraliyet Sarayı’nın (Palais Royale, 17.yy) üç bin metrekairelik avlusuna *İki Düzlem (Les Deux Plateaux, 1986)* isimli kamusal yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. (Res. 31) Eser, sanatçının kendiyle özdeşleşmiş şeritleriyle kaplanmış *Buren’in Sütunları* olarak da bilinen çeşitli boyutlarda tasarlanmış sütunlardan oluşur. Sarayın mimarisiyle tamamen zıtlık oluşturan Buren’in kolonları burada mimariyi kullanarak geleneksel sanat anlayışına gönderme yapar ve mekândaki baskın kültürel ve mimari role karşı çıkar. Bununla birlikte, sütunlar, izleyiciyle karşılıklı ilişki halinde olmalarıyla, avlunun gündelik hayata dâhil olarak yaşayan sosyal bir alana dönüşmesini sağlamışlardır. Ayrıca, Buren’in mimariyi kullanarak karşıtlık yarattığı ve mekânı dönüştürdüğü bir diğer yapıtı da 1846’da müze olarak inşa edilen Cenevre’deki Rath Müzesi’nin ön cephesini çapraz olarak kapattığı *Bir Dış Kabuk Diğerini Gizleyebilir (Une Enveloppe peut en cacher une autre, 1989)* adlı çalışmasıdır. (Res. 32) Burada Buren, müzeye ait belirli mimari özellikleri vurgulamanın yanı sıra müze olarak yapılmış olan binanın sanat için bir “dış kabuk” işlevi gördüğüne de dikkat çekmiştir. Karşıt bir yaklaşımla durumu tersine çevirerek bu sefer sanat yapıtının müzeye benzer şekilde bir kabuk olması halini sorgulamıştır.

Mekâna özgü heykelin çevresindeki mimari özelliklerle ilgilenmesine bir diğer örnek de Ayşe Erkmen’in 1993 yılında İstiklal Caddesi’nde Tünel’in önüne yerleştirdiği *Açık Sütun* isimli heykeli olabilir. Sanatçı kariyeri boyunca mekânla birlikte var olan ve dönüşen yapıtlar üretmiştir. *Açık Sütun* heykeli, çevredeki 19. yy’a ait binaların ferforje balkon korkuluklarından ve kapıların iççiliklerinden esinle oluşmuş, Erkmen’in deyişiyle bir kolaj kuledir ve o bölgenin tarihi mimarisine özgü parçaları bünyesinde içermektedir. Erkmen’in eserlerinde mekânda yer değiştirme ve yeniden yerleştirme kavramları kendilerini tekrar tekrar gösterir. Bu örnekte de heykelin barındırdığı mimari öğeleri bulabilmek için izleyicinin çevreyi keşfe çıkması gerekmektedir. (Erkmen ve Schaschke, 2019: 377) (Res. 33)



Resim 31. Daniel Buren, İki Düzlem (Les Deux Plateaux, 1986), Kraliyet Sarayı, Paris



Resim 32. Daniel Buren, Bir Dış Kabuk Diğeri Gizleyebilir

(Une Enveloppe peut en cacher une autre, 1989)

Rath Müzesi, Cenevre



*Resim 33. Ayşe Erkmen, Açık Sütun, 1993, Tünel Meydanı
750x150x150 cm, Metal, Çimen*

2002 yılında, Miwon Kwon, 1970'lerden itibaren sanatçıların mekâna özgü çalışmalarıyla ilgili üç çeşit yaklaşımı tanımlamanın mümkün olduğunu öne sürer: *fenomenolojik, sosyal / kurumsal ve söylemsel*. İlk yaklaşımda, mekâna özgü çalışmalar, çalışma ile mekân arasında bölünmez bir ilişki yaratmaya çalışır ve izleyicinin fiziksel varlığını gerektirir. İkinci yaklaşım mekâna toplumsal/politik süreçler ve yerel fikirler aracılığıyla oluşan bir olgu olarak odaklanır. Böylece sanat eseri, mekânını sadece bir yer olarak değil, bunun ötesinde duruma göre siyasi bir

davaya ya da haklarından mahrum edilmiş bir sosyal veya etnik gruba dikkat çekerek oluşturabilir. Buna karşılık, Kwon'un üçüncü yaklaşımı, gerçek konumu ve sosyal/kurumsal bağlamı, entelektüel paylaşım veya kültürel tartışma alanı olarak belirlenmiş bir mekâna tabi olarak görür. Bu şekilde farklı kültürel tartışmalar, teorik bir kavram, toplumsal bir mesele, politik bir sorun, kurumsal bir çerçeve (mutlaka bir sanat kurumu değil), bir mahalle veya mevsimsel olay, tarihsel bir durum, hatta belirli arzu oluşumları mekân olarak işlev görebilir. Bu anlamda, son otuz yılda sanat uygulamaları ilerledikçe, mekânın tanımının fiziksel sabit bir konumdan, yersiz, akışkan, sanal bir vektöre dönüştüğü sonucuna varılır. Ancak Kwon, bu yaklaşımların tarihsel olarak gelişen aşamalar olmadığı konusunda uyarır. Aksine, bunlar birbirleriyle örtüşen, hatta bir sanatçının tek projesi içinde aynı anda görülebilen tanımlardır. (Kwon 2002: 28-30)

Mekâna özgü heykel kentsel teoriler, sanat ve mimarlık üzerine yapılan göndermelerle artık biçimsel bir problemden fazlası olmuştur. Modern heykeldeki mekânın yokluğuna itiraz ederek çevresine bağlanmıştır. Ayrıca mekâna özgü heykelin disiplinler arası bir yapıya doğru ilerleyişiyle günümüzde bu kavrayışı benimsemiş olan sanatçılar, tasarım ve mimari alanlarına ait verileri kullanarak bu alanlardan profesyonellerle birlikte projeler üretmektedirler. Kent alanlarında ve peyzajda mekâna özgü büyük boyutlu çalışmalar gerçekleştiren ve mekânı sanat eserinin doğrudan malzemesi olarak kullanmış olan sanatçılar Christo ve Jean-Claude, sanat kurumlarının mesafe oluşturan sınırlarını aşarak sanatı ve yaşamı iç içe geçirmişlerdir. Köprü, bina gibi mimari öğeler ile ağaçlar, kıyı şeritleri ve ada parçaları gibi doğal elemanları geri dönüştürülebilir kumaşlarla geçici olarak paketleyerek ya da çevreleyerek mekânlara müdahale etmişler böylece bu mekânları bozmadan yeniden yaratmışlardır. (Res. 34-35) Ayrıca sarılan ve örtülen bu mekânlar doğrudan odak merkezi haline gelip, izleyicilerde merak uyandırmışlardır.



Resim 34. Christo, Jean- Claude, Çevrilmiş Adalar (Surrounded Islands, 1980-83), Miami



Resim 35. Christo ve Jean- Claude, Zafer Takı- Sarıldı (L'Arc de Triomphe- Wrapped, 2021), Paris
Proje, tasarlanmasından 60 yıl sonra sanatçıların vefatı ardından gerçekleştirilebilmiştir.

Bu ölçekte çalışmalar, yeni teknolojinin kamusal alanda heykel reformunda nasıl hayati bir rol oynadığını da göstermektedir. Gordon Matta Clark'ın önceki bölümde bahsedilen çalışmalarına benzer şekilde ancak en güncel ekipmanları kullanarak mevcut mimariyi dönüştüren Richard Wilson'ın, 2007'deki *Mekânı Döndürmek (Turning the Place Over)* adlı çalışması Liverpool'daki boşaltılmış bir binaya geçici bir müdahale olarak düşünülmüştü. (Res. 36) Ancak büyük ilgi odağı haline gelmesi sebebiyle üç buçuk yıl boyunca yerinde kaldı. Çalışma, binanın duvarının dairesel olarak kesilip, etrafında döndürülmesiyle binanın içinin ve iç duvarının döngüsel olarak gözler önüne serilmesine olanak tanıyan mekâna özgü kinetik bir heykeldi. Çalışma ayrıca yapımı için kullanılan ileri teknolojinin yanı sıra, heykel projelerinin izleyiciyle nasıl etkileşimde olabileceği konusunda da hayati bir değişime işaret eder. *Turning the Place Over'* in 100'den fazla videosu YouTube' a yerleştirildi ve yarım milyondan fazla izlendi. Bu ayrıca, heykelin izleyicisiyle olan ilişkisinin elektronik olarak nasıl genişletildiğini ve izleyici-mekân etkileşiminin de artık internette bulunan hemen erişilebilir filme alınan görüntülerle sanal olarak nasıl yaygınlaşabildiğini de göstermektedir. (Moszynska, 2013: 199-200)



Resim 36. Richard Wilson, *Mekânı Döndürmek (Turning the Place Over, 2007)*, Liverpool

4. HEYKELDE MEKÂNA ÖZGÜLÜK VE GENIUS LOCI

Çalışmanın ilk bölümünde, *genius loci* (mekânın ruhu) kavramını, genel olarak mekânın benzersiz ve ayırt edici, özgün özellikleri olarak ele almıştık. Mekânların bu ayırt edici özelliklerinin bazıları önemli değişiklikler uygulandıktan sonra bile var olmaya devam edebilen baskın özelliklerdir. Norberg-Schulz, *genius loci*yi mekândaki maddi manevi tüm öğelerin insana hissi olarak yansımaları şeklinde tanımlarken, doğanın insanların anlayışının temeli olduğunu, nesnelere ve mekânların anlamlarını doğayla ilişki içinde kazandığını belirtir. Örneğin, bazı mekânlarda yeryüzünün kuvvetleri ya da gökyüzünün düzenleyici etkisi veya inşa edilmiş çevrenin baskın karakteri güçlü bir şekilde hissedilebilir. Özellikle doğal koşullarla ilişkiyi göz önünde bulundurarak Schulz, *genius loci* anlayışında dört temel yerleşim alanı karakterinden bahseder. Bunlar, doğal kuvvetlerin düzensiz çeşitliliğinin ve gizeminin hissedildiği gökyüzünün baskın olmadığı romantik alan (İskandinav); Gökyüzüyle yeryüzüne ait kuvvetlerin ağırlık kazandığı kozmik alan (K. Afrika / Hartum); Doğal kuvvetlerle yapıların dengede olduğu klasik alan (Yunanistan, Roma) ve tüm bunların farklı oranlarda birleştiği karmaşık alandır. (Venedik, Napoli) (Norberg-Schulz, 1980: 42-69.) Schulz incelediği her bir kenti, imge (image), mekân (space), karakter (character) ve *genius loci* başlıkları altında ele almış ve bu incelemelerinden o yerleri oluşturan bileşenlerin anlam, kimlik ve tarih olduğu yorumunu yapmıştır. Analiz yöntemi olarak, kentin doğal çevresi, inşa edilmiş alanları, tarihi, politik, coğrafi ve toplumsal yönlerinin kente kazandırdığı karakteri ve bunlar arasındaki ilişkiler sonucunda ortaya çıkmış olan *genius loci*yi değerlendirmiştir. Ayrıca, Schulz, kavrama dair bakış açısını netleştirmek için yerel örnekleri incelerken sadece kent manzarasını kullansa da, *genius loci*den bahsedilme alanı binalardan sokaklara, şehirlere ve hatta bazen ülkelere kadar her ölçekte daraltılıp genişletilebilmektedir.

Diğer taraftan, mekâna özgü heykelin *genius loci* ile bağlantısı ise Norberg-Schulz'un değerlendirme yöntemine benzer şekilde oluşturulabilir. Nick Kaye,

Mekâna Özgü Sanat- Performans, Mekân ve Dokümantasyon (Site-Specific Art-Performance, Place and Documentation) adlı kitabında mekâna özgülüğün tanımını yaparken, sanat eseriyle eserin yorumlandığı mekânlar arasındaki alışverişin temel alınabileceğini belirtmiştir. Kaye'e göre eğer genel olarak ifadelerin, eylemlerin ve olayların anlamlarının yerel konumlardan ve içinde bulunulan durumlardan etkilendiği önermesi kabul edilirse, o zaman bir sanat eseri de konumuyla ilişkili olarak tanımlanabilir olmaktadır. Böylece, mekâna özgü bir eserin yorumlanması politik, estetik, coğrafi, kurumsal ya da diğer söylemlere göre semiyotik sistem içindeki yerinin fark edilmesiyle mümkün olacaktır. (Kaye, 2000: 1) Bu yöntem ile Norberg-Schulz'un genius loci analizi arasındaki paralellik dikkate alındığında mekâna özgü heykelin bulunduğu mekânın ruhuyla birebir ilişkide olduğu sonucuna varılabilir.

Ilya Kabakov, "Kamusal Projeler veya Mekânın Ruhu (Public Projects or the Spirit of Place)" isimli makalesinde, mekâna özgü bir heykel projesinin önceden hazırlanıp teslim edilerek seçilen herhangi bir yere yerleştirilemeyeceğini belirtir. Heykelin konumlandırılacağı alanla birlikte oluşturulması gerektiğini belirtirken, bunun sadece o mekâna ait tarihsel arka planı, olayları ve oradan geçen akarsuları incelemekle başarılamayacağını söyler. Ek olarak, mekândaki çok katmanlı ve çok sesli rezonansı yaratan hafızanın yeniden etkinleştirilerek sıkıştırılıp somutlaştırılması gerektiğinden bahseder. Kabakov'a göre, sadece hafıza değil, aynı zamanda birbirine karışan ve kesişen tüm katmanları geri getiren hayal gücü de etkin olmalıdır. Bunun için, mekânda bulunan malzemenin (örneğin: taş veya çeliğin) içine kazınmış olanın yanı sıra, başımızın üstündeki gökyüzünü, ayaklarımızın altındaki zemini ve yakındaki çimleri de içeren mekânın benzersiz atmosferi (genius locisi) de algılanmalıdır. Ayrıca, sadece görünenin değil, aynı zamanda görmediklerimizin, örneğin, nesnelere arasındaki boşlukların da en az nesnelere kadar mekânın ruhunu etkilediğini göz önünde bulundurmak gerekir. Öte yandan, Kabakov, heykelin çevresiyle bütünleşirken tüm dikkatleri üzerine toplamadan izleyicinin de kendini o çevrenin bir parçası olarak görmesini önermesinin de önemli olduğunu belirtir. (Kabakov, 2003: 404-406)

Mekâna özgü heykellerin bazıları insanların etkileşimini ve mekânın ruhunu keşfetmesini teşvik ederek mekâna katkı sağlarken, kimi sanatçılar ise genius loci kavramını doğrudan merkeze alarak üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bir önceki bölümde bahsedilen 1977 yılında Hartford’da Carl Andre tarafından oluşturulan *Taş Alanı Heykeli (Stone Field Sculpture)* yerleştirildiği mekânın ruhunu keşfe yönelik katkı açısından iyi bir örnektir. Heykelin bölgenin doğal alanı ve tarihiyle ilişkisi, oranın jeolojik yapısına uygun taşların kullanımıyla ve en eski tarihli mezarlığın yakınına yerleştirilmesiyle kurulmuştur. Doğanın sağlamlığı ve dayanıklılığına karşı insan varlığının geçici niteliğine işaret ettiği düşünülen heykelin, bu anlamda da bulunduğu alanın ruhunu yansıttığı söylenebilir. Heykelin, etrafındaki inşa edilmiş alanların dikey yapısına ve karmaşasına denge getirecek şekilde yatay ve dizili şekilde oluşturulması ile huzurlu bir atmosfer sağlanmıştır, bu yönüyle Japon Zen tapınaklarındaki kaya bahçelerini andırır. (Res. 38-39) Ayrıca, güneşin hareketiyle doğal olarak taşların gölgeleri de yer değiştirir, böylece bu çoğul ve düzenli yerleştirme, alanda güçlü değişken bir karakter meydana getirir. Diğer taraftan, Andre’nin heykeliyle insanları keşfetmeye ve rahatlamaya davet ederek izleyici deneyimini sağladığı ve aidiyet hissine de katkıda bulunduğu söylenebilir. Oluşan atmosfer (genius loci) aracılığıyla çevresel karakter ve alanda gezinen topluluk arasındaki ilişkiler yönlendirilmiştir. (Res. 37)



Resim 37. Carl Andre, Taş Alanı Heykeli (Stone Field Sculpture, 1977)



Resim 38. Komyoin, Kyoto'da bir Zen Bahçesi, Japonya



Resim 39. Carl Andre, Taş Alanı Heykeli (Stone Field Sculpture, 1977) Kuşbakışı Çevre Görüntüsü

Diğer taraftan, çağdaş mimarlıkta Norberg-Schulz'un genius loci ile ilgili teorilerine yönelik bazı eleştirel bakış açıları gelişmiştir. Genel olarak Schulz'un fenomenolojik çağrısının kent projelerinin tasarımcıları için faydalı tavsiyeler olduğu ancak etrafında tanımlanabilecek çok az şey sunan bir mekânda durumun zorlaştığı düşünülmektedir. Genius lociyi şekillendiren tarih katmanlarına ulaşmanın her durumda mümkün olamayabileceği, ayrıca Schulz'un her ne kadar genius lociyi gerçekleştirmede zamanın ve değişimin önemini vurgulasa da, argümanlarının çoğunun, hızlı kentleşme karşısında pek yardımcı olmayan korumacı bir bakış açısına sahip olduğu şeklinde fikirler ortaya atılmıştır. Bu durumda, çağdaş parametrelerin sürekli değişime zorladığı kentin karmaşık yapısında, tarihsel bir birikimden çok belleksele bir çağrışımın öneminin arttığı düşünülmektedir. (Prominski, 2016: 4)

Öte yandan, mimarlığın net ve işlevsel analizlere olan ihtiyacının mekâna özgü heykelde geçerliliğini yitirmesi, heykele Schulz'un genius loci ile ilgili teorileriyle olan ilişkisinde daha geniş bir değerlendirme alanı sağlamaktadır. Örneğin, heykelin bulunduğu yerin ruhuna zıt bir karakterde yaratılması, mekânın ruhunun daha net bir şekilde vurgulanmasına yardımcı olabilmektedir. Bu durumda, bulunduğu çevrede tanıdık olmayan bir alan yaratan heykel, izleyicinin mekân algısını sorgular, bu şekilde tarih ve kültürel hafızanın da yeniden gözden geçirilmesini sağlayarak daha dinamik ve değişken bir atmosfer oluşturabilir. Benzer şekilde, heykelin yaratıldığı mekânla karşıt bir çevre oluşturması gerektiğini savunan Richard Serra, *Tilted Arc*'la birlikte kamusal yaşama katkı sağlamayan, sert mimarının gölgelediği, estetik ve sosyal işlevi çok az olan "artık" bir alana yarık açarak meydan okumaktadır. Bu durumda Serra, etrafında genius locinin analizine yönelik çok az parametre bulduran bir mekânda yerin ruhuna [ruhsuzluğuna] yönelik bir eleştiri sunmuştur. Mekân, Serra'nın müdahalesiyle özelleşerek aceleyle üzerinden geçilen bir meydandan, insanların çevrelerini ve yürüdükleri alanı düşünmelerini sağlayan, kendini sorgulatan bir alana dönüşmüştür. Böylelikle, *Tilted Arc*, kentte bulunan fiziksel, psikolojik ve sosyal olarak baskıcı bir kamusal meydanın ruhunu izleyiciye fark ettirmeyi amaçlamıştır ve bulunduğu yerden

kaldırılmış olsa da ardında bıraktığı tartışmalarla bunu bir şekilde başarmış olduğu söylenebilir. Bir diğer taraftan, Daniel Buren'in Palais Royale'e yerleştirdiği sütunları da çevrenin karakterine zıtlık oluşturarak mekândaki kültürel ve mimari olarak baskın, sıkıcı ruha karşı çıkmıştır ancak bunu gerçekleştirirken Carl Andre'nin Taş Alanı Heykeliindeki gibi izleyiciyle yakın ilişki kurmuştur. Böylece, mekânın baskıcı ruhunun izleyiciye fark ettirilmesiyle birlikte, Buren'in *Sütunları* alternatif sosyal bir alan oluşturarak gündelik hayatın içine dâhil olmuş ve mekânın ruhuna katkıda bulunmuştur. (Res. 40)



Resim 40. Daniel Buren, İki Düzlem (*Les Deux Plateaux*, 1986), Kraliyet Sarayı, Paris
<https://gfphotographiesblog.wordpress.com/2016/05/08/paris-colonnes-de-buren-les-tuileries-1er/>

Benzer şekilde, Ayşe Erkmen'in 2007 yılında Almanya'nın Münster şehrinde gerçekleşen Münster Heykel Projeleri kapsamında şehrin iç limanına yerleştirdiği *Su Üstünde* isimli çalışması da mekâna farklı bir sosyal alan kazandırmaktadır. Erkmen burada, gemiler tarafından nadiren kullanılan Dortmund-Ems Kanalı'ndaki belediye limanının kuzey ve güney kesimlerini gözlemleyerek aralarında bir bağlantı kurmak istemiştir. Erkmen, bölgeyi şehir planlaması ve sosyolojik açıdan ele alarak, haritalardaki sınırların nasıl çizildiği, sosyokültürel erişim için mevcut engellerin nasıl aşılabileceği gibi sorulara odaklanmıştır. Kuzey bölge hareketli bir gezinti yeri olan bar ve restoran alanı, güney kesim ise pek çekici olmayan bir sanayi bölgesidir. Erkmen, limanın şehrin bu bölümünü, biri çoğunlukla haz, diğeri ise çoğunlukla çalışmayla ilgili olmak üzere nasıl bu kadar çarpıcı şekilde iki farklı dünyaya bölmüş olduğunu sorgulamıştır. (Volk, 2019: 263) Erkmen birbirine tezat ruhta olan bu iki kentsel alanı birleştirmiş, yük konteynerleri kullanarak su seviyesinin 10-15 cm altında kalan gizli bir iskele oluşturmuştur. Burada insanlar, ayakkabılarını çıkarıp karşıya geçerek suda yürümeye davet edilmişlerdir. (Res. 41-42) Bu anlamda ziyaretçiler de Erkmen'in kurduğu mekâna dâhil olarak eserin tamamlayıcı bir parçası haline gelmektedirler. Özellikle akşam saatlerinde insanların su üzerindeki silüetleri etkileyici bir atmosfer yaratmaktadır. (Res. 43) Erkmen'in eseri gün içerisinde sürekli değişiklik gösteren dinamik ruhuyla kentin karmaşık yapısına da uyum sağlamaktadır. Konteynır ve çelikten oluşmasının yanı sıra su, gökyüzü, fabrika binaları, gezinti yeri, hava durumu ve limanda geçit töreni yapan insanlar da eserin ana bileşenleridir. Böylelikle Erkmen, mekânı coğrafi, mimari, sosyolojik, politik ve kültürel açılardan analiz ederek mekânın ruhunu ortaya çıkarmış ve mevcut zıtlıklar arasında son derece sade bir şekilde bağlantı kurarak bu ruha denge getirmiştir. Ilya Kabakov'un önerdiği gibi gökyüzünü ve ayaklarımızın altındaki zemini de içeren mekânın benzersiz atmosferi algılanmış ve sadece görünenler değil, aynı zamanda görmediklerimiz de eserin içine dâhil edilerek, basit bir yürüme eylemiyle birlikte mekândaki tüm öğelerin insana hissi olarak yansımaları sağlanmıştır.



Resim 41. Ayşe Erkmen, Su Üstünde (On water, 2017), okyanus yük konteynerleri, çelik kirişler, çelik ızgaralar, 6400x 640 cm yürüme yolu, Münster



Resim 42. Ayşe Erkmen, Su Üstünde (On water, 2017), Münster



Resim 43. Ayşe Erkmen, Su Üstünde (On water, 2017), Münster

Fransız mimar Jean Nouvel bir projeye başlarken, inşa edilecek yerin şiirsel karakterini algılamaya çalıştığını söylemiştir. Böylece mimarın yaşam kültürünü sunan ve kaydeden bir anlam yaratabileceğini belirtmektedir. İtalyan Mimar Renzo Piano ise, bir projeye başlamadan önce, oradaki genius lociyi kavrayabilmek için projenin gerçekleşeceği arazide saatler harcadığını ve hatta hiçbir şeyin olmadığı soyut bir yerde bile az da olsa mutlaka bir genius loci bulunabileceğini öne sürmektedir. (Frampton, 1998: 90-118) Mekâna özgü heykelde ise benzer şekilde genius loci kavramını araştırma konularına dâhil ederek gerçekleştirilen projelere rastlanmaktadır. Örneğin, Edoardo Tresoldi, Steve Messam ve Janet Echelman çalışmalarında doğrudan mekânın ruhu ve mimari öğeler arasındaki bağlantıları konu etmektedirler. Edoardo Tresoldi, eserlerini açıklarken genius loci kavramı ile mekâna özgü üretilen heykelleri arasında kurduğu birebir ilişkiye değinerek Norberg-Schulz'dan çeşitli alıntılar yapmaktadır. Tresoldi, genellikle klasik dönem yapı kalıntılarının üzerine tel kafes kullanarak o yapıları yeniden inşa eder. (Res. 44-45)



Resim 44. Edoardo Tresoldi, Etherea, 2018

Bu çalışmalar, çevreyle bütünleşerek antik ve çağdaş arasında yeni bir diyalog oluşturup, tarihi ve arkeolojik mirasın korunması ve geliştirilmesi için yeni senaryolar açarak mekânın hafızasına doğru bir köprü kurmaktadır. Saydam bir etki bırakan eserler, mekânda tarihi binaların rekonstrüksiyonları olarak değil, her an ortadan yok olabilecek hayaletleri gibi belirmektedir. Eserlere gökyüzünün, bulutların ve yerin de dâhil olması ayrıca şiirsel bir anlatım yakalanmasını sağlamaktadır.



Resim 45. Edoardo Tresoldi, Basilica Di Sponto, 2016

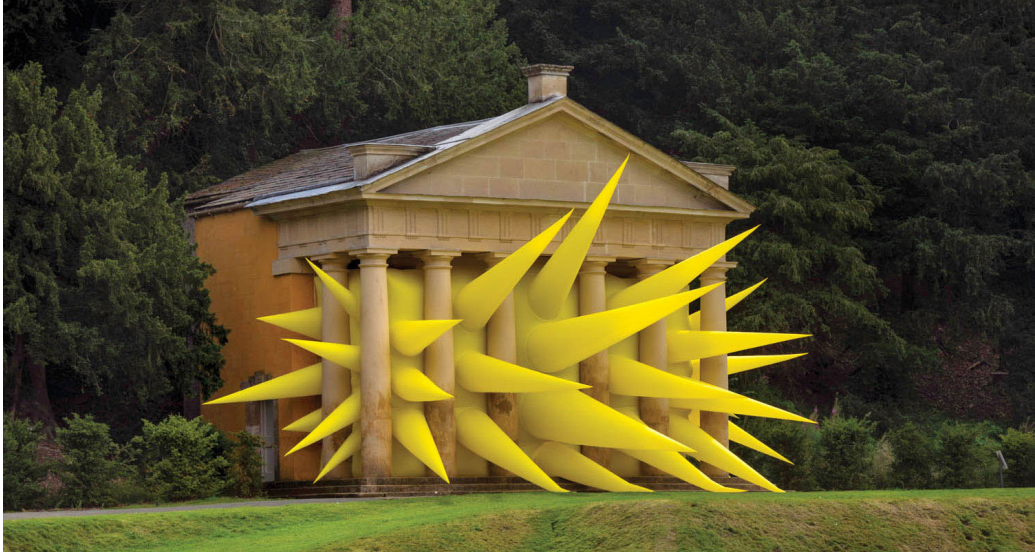
Archaeological Park of Siponto, Manfredonia (FG), Italya

Steve Messam ise genellikle mimari mekânlara yerleştirdiği geçici çalışmalarıyla o alanların ruhuna doğrudan müdahalede bulunmaktadır. Böylece, hem dikkatleri seçtiği bina, köprü, vb. öğeye çekip oralara özgü hikâyeleri oluşturan anlatı katmanlarını ortaya çıkarmayı amaçlamakta, hem de tanıdık manzara ve mimariyi

kesintiye uğratıp beklenmedik, geçici yeni bir boyut katmaktadır. Ayrıca şişme tekstilden heykelleri renk ve ölçek özellikleriyle işgal ettikleri alanlarda sihirli birer atmosfer oluşturarak mekânın ruhunu canlandırmaktadırlar. (Res. 46-48)



*Resim 46. Steve Messam, Watched Series, 2019, Hanstholm, Jutland, Danimarka
Ripstop Kumaş ve Hava fanı*



*Resim 47. Steve Messam, Spiked, 2021, Fountains Abbey and Studley Royal Water Garden, Ripon,
Yorkshire, İngiltere, Ripstop Kumaş ve Hava fanı*



Resim 48. Steve Messam, Bridged, 2021, Fountains Abbey and Studley Royal Water Garden, Ripon, Yorkshire, İngiltere, Çelik iskelet üzerine polyester kumaş

Janet Echelman'ın Portekiz, Porto'nun balıkçılık ve sanayi merkezi olan Matosinhos kasabasındaki gerçekleştirdiği She Changes (2005) isimli çalışması ise mekânın karakteristik özelliklerini yansıtmak üzere tasarlanmıştır. Renk ve malzeme kullanımıyla bölgeye özgü tarihi ve kültürel özelliklerin vurgulanması amaçlanmıştır. Rüzgârla birlikte akıcı bir şekilde hareket eden çok katmanlı ağ malzemeden oluşturulan eseri, yükseklikleri 25 ila 50 metre arasında değişen çevrede bulunan bacalara ve deniz fenerlerine atıfta bulunmak için kırmızı-beyaz boyanmış üç çelik direk dengelenmektedir. Sanatçı, tasarımını gerçekleştirmeden önce bölgenin ruhunu algılamaya özen göstermiş, yöredeki gemilerin açılı direklerine ve kablolarına, balık ağlarının desen ve biçimlerine ve Portekiz dantellerine göndermeler içeren bir çalışma gerçekleştirmiştir. Tresoldi örneğinde olduğu gibi şeffaf bir yapıda olan heykel gökyüzünü, hatta bu sefer rüzgârın şeklini de görünür kılmaya odaklanarak etkileyici bir atmosfer yaratmıştır. Echelman, kullandığı malzemeyle rüzgârın görünmeyen dansını görünür kılarak onun koreografisini yapmasına izin vermek istediğini belirtmektedir. İnsanları çalışmasına ayırık bir nesneye gözlemci olarak değil, iki değişken varlığın birbiriyle olan ilişkisi şeklinde dâhil etmeyi amaçlamıştır. (Echelman, 2012, Andy Butler ile söyleşi) Böylece heykel

çevresinin değişken ruhuna uyum gösteren dinamik bir yapı kazanmaktadır. (Res. 49-50)



Resim 50. Janet Echelmann, *She changes*, 2005, Cidade Salvador Plaza, Porto ve Matosinhos, Portekiz, Boyalı Galvanizli Çelik ve Düğümlü, Örgülü Elyaf



Resim 49. Janet Echelmann, *She changes*, 2005, Cidade Salvador Plaza, Porto ve Matosinhos, Portekiz, Boyalı Galvanizli Çelik ve Düğümlü, Örgülü Elyaf

5. UYGULAMA

5.1. Oksijen I

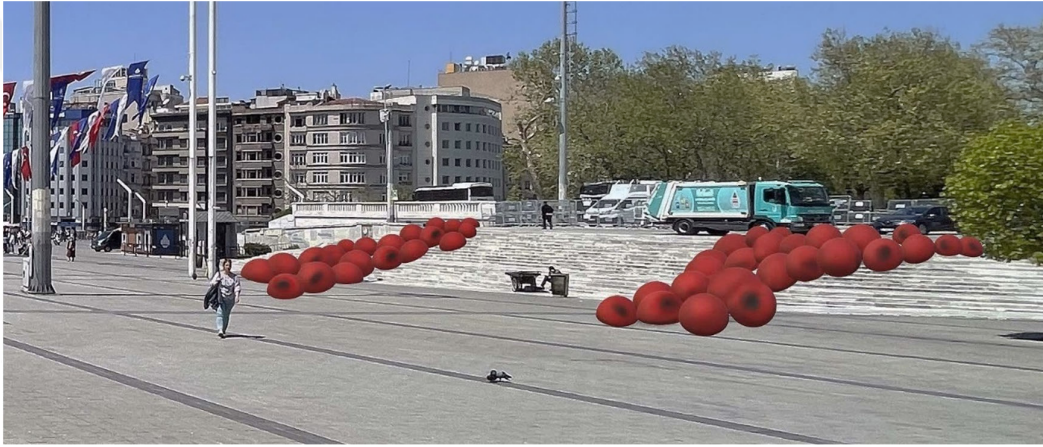
Kamusal alanlarının özellikle de meydanlarının kullanım şekli o kentin kimliği ile ilgili ipuçlarını da bünyesinde barındırır. Taksim Meydanı esaslı bir geçmişe sahip olmasının yanı sıra günümüzde de İstanbul için hem değerli bir ticari merkez, hem transfer merkezi, hem de buluşma noktası özelliği taşımaktadır. İstanbul'un genel topografyası engebeldir ve özellikle Beyoğlu bölgesinde bu durum oldukça belirgindir, Taksim'in buradaki düz nadir yerlerden olması, tarihi yarımada ile ilişkisi, sırtın üzerinde konumlanması ve erişilebilirliği, İstanbul'un merkezini tutma karakterine sahip olmasını sağlamıştır. Bölge 18. Yüzyıla kadar mezarlıklardan oluşan kırık bir bölgedir. O dönemde su dağıtım merkezi olarak kullanılmaya başlanmış ismini su taksimi için kullanılan maksimden almıştır. 19. yüzyılın başında Topçu Kışlası'nın yapımıyla askeri bir işlevi olmuş, 20. yüzyılda ise hızla yenilenecek Cumhuriyet'in simge meydanlarından biri haline gelmiştir. Sonrasında da her iktidar kendi varlığını görünür kılmak ve iz bırakmak için meydana kendisini temsil eden yapılar, projeler gerçekleştirmektedir. Bunun sonucu olarak mekânda sürekli ve çeşitli değişiklikler meydana gelmekte ve toplumun belleği de buna bağlı olarak hızla değişmektedir. Ayrıca Taksim Meydanı tarihsel süreçte geçirdiği fiziki değişimlerin yanı sıra toplumsal hareketlerin simgesi olarak da belleklerde yer almaktadır. Bölge, 1950'lerde Türkleştirme politikalarıyla birlikte 6-7 Eylül olayları (1955), sonrasında 1 Mayıs mitingleri ve Kanlı 1 Mayıs (1977), Gezi Parkı direnişi (2013) gibi birçok olayla birlikte çeşitli sosyal kırılmalara sahne olmuştur. 1980 sonrasında Taksim Meydanı toplu gösterilere, mitinglere ve yürüyüşlere kapatılmıştır. Günümüzde de meydan aktif olarak kullanılmayan, yalnızca insanlar için transfer işlevi gören sıradan bir yol kavşağına benzer şekilde ruhsuz, dümdüz ve insan ölçeğinden uzak gri bir açıklık halini almıştır.



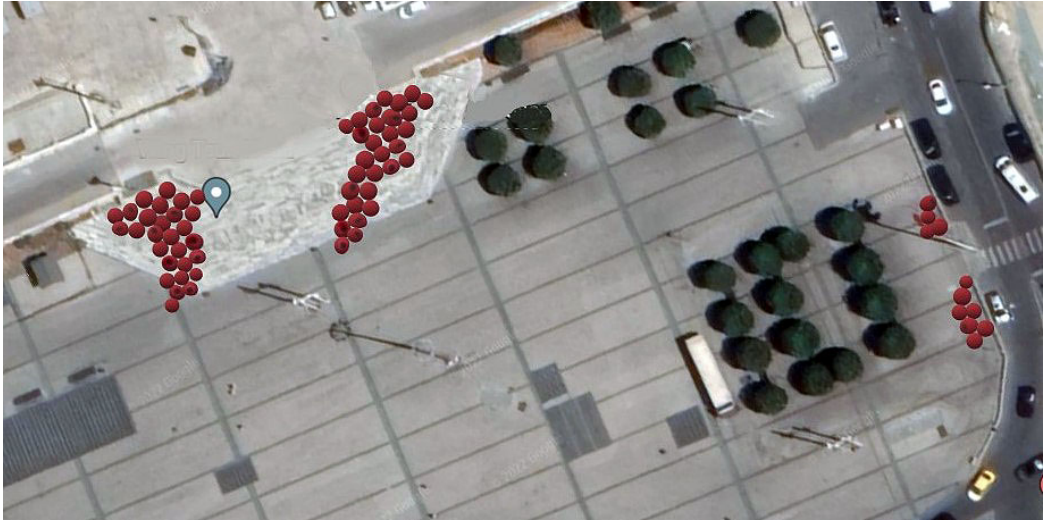
Resim 51. Oksijen I, 2022, Ripstop Kumaş ve Kum, Taksim Meydanı

Oksijen I isimli projede, öncelikle Taksim Meydanının bu ruhsuz ve sıkıcı hali dikkate alınmış, sonrasında ise özellikle Gezi Parkına çıkan merdivenlerin atıl bir alan olarak bırakılması ve insanlar tarafından genellikle tercih edilmemesinden yola çıkılmıştır. Bununla birlikte, meydanın son dönem değişikliklerinden biri olan, yeni inşa edilen AKM'nin iç mekânına sıkıştırılmış dev küreden hareketle, bu küre formunun açık havada serbest bırakılarak çoğaltılıp, insan ölçeğine uygun ve eşit birimlerde olacak şekilde merdiven bölgesine dağıtılması tasarlanmıştır. Böylece alan renklendirilerek insanların dikkatini oraya çekmek ve bir geçiş koridoru oluşturmak amaçlanmaktadır. Ayrıca kürelerin aralarına üzerlerinde oyuklar olan alyuvar benzeri şekiller de eklenerek esere beton zeminden taşan kan etkisi verilmiş, böylece sürekli yenisi eklenen mimari unsurlarla (örneğin: AKM ve dev küresi) unutturulmaya çalışılan meydanın hafızasının şehirlerin beton çatlaklarından filizlenen bitkiler gibi yüzeye çıkması sağlanmıştır. Böylece meydanın, hem kentleşmeden önce mezarlık bölgesi olmasına, hem de günümüze kadar iktidarların izlerini bırakmaya çalıştıkları, direniş için toplanılan ve ardında birçok kanlı olay bırakan bir merkez olmasına değinilir. Eserin malzemesi üzerlerine uzanıp oturulması mümkün içleri kum dolu, su geçirmez ve dayanıklı kumaş olarak tasarlanmıştır. Eğer kumaş kesici bir aletle zorlanır ve delinirse içerisindeki kırmızı kum dağılacak ve şiddetin izleri böylece artmış olacaktır. İnsanların kürelerin

üzerinde rahatlaması, eğlenmesi ve sosyal bir alan oluşturulması sağlanarak mekânın sıkıcı ruhunun canlandırılması amaçlanmaktadır, bir diğer taraftan da burada çekilen acılar ve dökülen kanların ne kadar kolay unutturulabildiğine değinilmektedir. Eser, içerisindeki kumlar dağılmaya başlatılmasından belirli bir süre sonra kaldırılmak üzere geçici olarak tasarlanmıştır, bunun için de geri dönüştürebilir malzeme kullanımı tercih edilmektedir.



Resim 52. Oksijen I, 2022, Ripstop Kumaş ve Kum, Taksim Meydanı



Resim 53. Oksijen I Kuş bakışı görünüş, 2022, Ripstop Kumaş ve Kum, Taksim Meydanı



Resim 54. Oksijen I, 2022, Ripstop Kumaş ve Kum, Taksim Meydanı

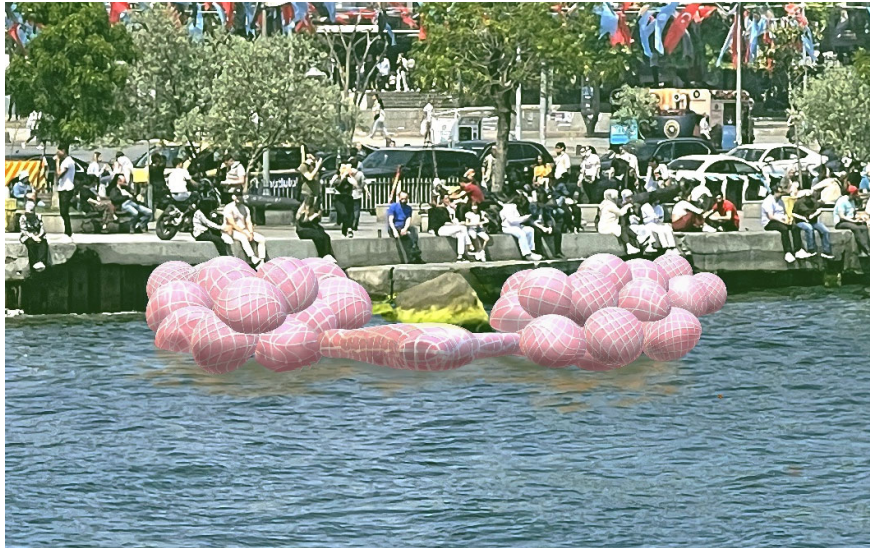
5.2. Oksijen II

Marmara Denizi ve İstanbul Boğazı, diğer denizlerle bağlantılarının sınırlı olması, artan nüfus yoğunluğu, evsel ve endüstriyel atıklar, aşırı ve kontrolsüz avcılık, habitat kaybı, kıyasal düzenlemeler ve iklim değişikliğine bağlı sıcaklık artışı gibi nedenlerle yoğun kirliliğe maruz kalmaktadır. Özellikle son yıllarda artan çöp yığınları ve müsilajla birlikte bu kirlilik gözle de görülebilir hale gelmiştir. *Oksijen II* isimli heykel için müsilajın ve çöp yığınlarının yoğun olarak görüldüğü bölgelerden biri olan Beşiktaş sahili seçilmiştir. Sahil yapısının özelliklerine uygun olarak yerleştirilen, akciğer içerisinde bulunan ve kana oksijen sağlayan alveol keselerinden yola çıkılarak biçimlendirilen heykelle denizin ve İstanbul'un oksijen ihtiyacına dikkat çekilir. Ayrıca denizlerdeki ticari avcılık faaliyetleri oradaki canlılarla birlikte dolaylı olarak diğer tüm canlıların oksijenini de bloke etmektedir. Bu bağlamda heykel yüzeyinde kullanılan balıkçı ağları, balıkçılık malzemelerinden özellikle ağlardan kaynaklanan deniz kirliliğinin ve deniz canlılarına verilen zararın antroposentrik karakterini vurgular. Böylece heykel kendi bedenlerimiz ve doğaya

olan ihtiyacımız hakkında farkındalık uyandırmayı amaçlar, bir diğer taraftan da gri ve kirlı kıyı şeridini renklendirerek mekânın ruhunu canlandırır.*



Resim 55. Oksijen II, 2022, Geri Dönüştürülebilir Vinyl ve Balık Ağı, Beşiktaş Sahili



Resim 56. Oksijen II, 2022, Vinyl ve Balık Ağı, Beşiktaş Sahili

* İki projede de gece görünürlük için gerekli aydınlatmalar, güneş enerjisinden yararlanılacak şekilde oluşturulacaktır.

6. SONUÇ

Kentsel mekâna tasarlanan heykel sadece bağımsız şekilde mekânda bulunan bir estetik nesne olarak değil mekânın belleğini ve ruhunu göz önüne alan, mekâna sızan, orayı dönüştüren bir yapıda olduğu sürece eser, mekân ve kentli arasında daha etkili bir ilişki kurulabilmektedir. Uygulama bölümünde oluşturulan projelerde mekânların öncelikle fiziksel özellikleri dikkate alınarak buldukları yerlerle bütünleşen yapıda olmaları sağlanmıştır. Bu doğrultuda üretilen mekâna özgü heykellerin bulunduğu mekânın ruhuyla birebir ilişkisinde ise ayırt edici unsurlar belirlenirken Norberg Schulz'un kentsel mekâna ait genius lociyi belirleme yöntemlerinden faydalanılmıştır. Böylece mekân coğrafi, mimari, tarihi, sosyolojik, politik ve kültürel açılardan ele alınarak bunların kente kazandırdığı karakterden yola çıkılmaktadır. Kentin karmaşık yapısında bulunduğu çevreyi dönüştüren heykel izleyicinin mekân algısını sorgular, bu şekilde belleğin de yeniden gözden geçirilmesini sağlayarak mekânda daha dinamik ve değişken bir atmosfer oluşturabilmektedir.

7. KAYNAKÇA

ALTAN, İlhan (2012), **Mimarlıkta Mekân Kavramı**, Psikoloji Çalışmaları, Cilt: 19, 75-88. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iupcd/issue/9414/118010> (Erişim Tarihi: 2021).

ANTMEN, Ahu (2017), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 8. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.

BAAN, Stephen (1974), **The Tradition of Constructivism**, The Viking Press, New York. Erişim Adresi: <https://www.academia.edu/1606895/gabo.the-realistic-manifesto.lib-iss> (Erişim Tarihi: 2021).

BİLİR, B.- USTA, P. (2012), **Gordon Matta-Clark**, Lemis Yayın, İstanbul.

BROOK, Isis (2000), "Can 'Spirit of Place' be a guide to Ethical Building", Ed. Warwick Fox, **Ethics and the Built Environment**, Routledge, London, 139-151.

CROWTHER, Paul (2007), **Space, Place, and Sculpture: Working with Heidegger**, Jacobs University, Bremen.

DE DUVE, Thierry (2002), **Ex Situ**, Sanat Dünyamız, Çev. Kemal Atakay, 82.

ECHELMAN, Janet (2012), **Andy Butler ile Söyleşi**. Erişim Adresi: <https://www.designboom.com/art/janet-echelman-interview/> (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

ELDEN, Stuart (2019), **Henri Lefebvre ve Mekânın Üretimi**, Çev. Soner Torlak, Önce Mekân Vardı, Edebi Şeyler Yayıncılık, İstanbul.

ERKMEN, Ayşe (2019) **Şimdilik Hepsi Bu**, Ed. Ayşe Orhun Gültekin, Dirimart, İstanbul.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (2020), **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, 2. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

FRAMPTON, Kenneth (1998), **Technology, Place & Architecture: The Jerusalem Seminar in Architecture**, Rizzoli International Publications, New York.

FROCK, Christian L. (2015), **Unexpected Art**, Chronicle Books, San Francisco.

HEIDEGGER, Martin (1969), **Art and Space**, Çev. Charles H. Seibert, Coras Collage. Erişim Adresi: <https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf> (Erişim: 2021)

HEIDEGGER, Martin (2018), **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan Ökten, 2. Basım, Alfa Basın Yayım Dağıtım, İstanbul.

HİÇYILMAZ, G.-GÜREL A. A. (2019), **Mimarinin Heykelle Postmodern Kesişimi: Gordon Matta Clark'ın 'Kesik' Yapıları**, 3. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Her Yer, Her Şey ve Sonrası. Erişim Adresi: https://www.academia.edu/40755703/Mimarinin_Heykelle_Postmodern_Kesişimi_Gordon_Matta_Clark_in_Kesik_Yapıları (Erişim Tarihi: 2021).

HİSARLIGİL, Bolak (2007), **"Yer"leşmenin Düş(üm)lenmesi: Geleneksel Anadolu Yerleşmelerinde "Ara"lar**, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Doktora Tezi.

IRWIN, Robert (1996), **Being and Circumstance Notes Towards a Conditional, Art (1985)**, Theories and Documents of Contemporary Art, Ed. Kristine Stiles and Peter Sels, University of California Press.

KABAKOV, Ilya (2003), **Public projects or the spirit of a place**, Third Text Journal, Volume 17, Issue 4, 401-407, DOI: 10.1080/0952882032000182779

KAYE, Nick (2000), **Site-Specific Art- Performance, Place and Documentation**, Routledge, London & New York.

KOTCHETKO, Katherina, (2017, Nisan), **Antony Gormley: Redefining the Body, Restructuring the Space**, Senzacornice. Erişim Adresi: http://rivista.senzacornice.org/#!/articolo/101_ (Erişim Tarihi: 2021)

KRAUSS, Rosalind E. (2002), **Mekâna Yayılan Heykel**, Sanat Dünyamız, 82, s. 101-110.

KWON, Miwon (2002), **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**, MIT Press, Cambridge.

LEFEBVRE, Henri (2014), **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.

LOCKE, A. -SHANE, R. - BOWDITCH, L. (2013), **Art & Place: Site-Specific Art of the Americas**, Phaidon Press, New York.

LORENTZEN, Jacob Due (2019), **Experience in a New Key: Sculpture and the Sense of Place**, Open Philosophy, Vol. 2, Issue 1.

Erişim adresi: <https://www.degruyter.com/view/journals/opphil/2/1/article-p629.xml>
(Erişim Tarihi: 2021).

MAMEDOVA, Ellada (2014), **An Artistic Image of Space in Sculpture**, Moscow State Art Industrial University, Art and Literature Scientific and Analytical Journal Texts, 50-56, Bruxelles.

MARKUS, Ruth (2003), **Sculpting with Line and Space in Modern Sculpture**, 305-309, Tel Aviv University Department of Art History.

MARTIN, David (1981), **Sculpture and Enlivened Space: Aesthetics and History**, The University Press of Kentucky, Kentucky.

MCAVERA, Brian (Nisan, 1998) **Site sensitivities**, Art Monthly, 215, United Kingdom.

MCMULLEN, Roy (1968), **Art Affluence and Alienation – The Fine Arts Today**, Pall Mall Press, London.

MOSZYNSKA, Anna (2013), **Sculpture Now**, Thames & Hudson, New York.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1980), **Genius Loci Towards A Phenomenology of Architecture**, First Edition, New York: Rizzoli, New York.

O'DOHERTY, Brian (2013), **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi**, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık. 2. Basım. İstanbul.

PALLASMAA, Juhani (2011), **Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, YEM Yayın, İstanbul.

POMINSKI, Martin (2016), **Urbanization and Locality: Strengthening Identity and Sustainability by Site – Specific Planning and Design**, Springer Media, Berlin.

RAPOPORT, Amos (1987), **Pedestrian Street Use: Culture and Perception, Public Streets for Public Use**, New York, Colombia University Press, 82-92.

SÖZEN, M.-TANYELİ, U. (1986), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (1992), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUSA, John (2004), **Interview with Rachel Whiteread**. BBC. UK. Erişim Adresi: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00ncxzw> (Erişim Tarihi: 2021).

VOLK, Gregory (2019), **Walking on Water at Skulptur Projekte Münster**, Şimdilik Hepsi Bu, Ed. Ayşe Orhun Gültekin, Dirimart, İstanbul.

YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya yayınları, Ankara.

8. ÖZGEÇMİŞ

Işıl Kapu Özsakabaşı

2019 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümünden mezun oldu. Öncesinde, 2007 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Gemi İnşaatı ve Deniz Teknolojisi Mühendisliği Bölümünü tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel Ana Sanat Dalında Yüksek Lisansına devam etmektedir. Çalışmalarını İstanbul'da sürdürüyor.

Sergiler

- 2021 "Summer Olympics" Karma Sergi, Arton Bodrum
- 2020 Step Istanbul, Arton İstanbul Galeri
- 2020 "Elementler" Karma Sergi, Akfen Bodrum Loft, Bodrum
- 2020 "Kozayı Örmek " Karma Sergi, Caccoon by CIF, İstanbul
- 2020 "Ebedi Yaz" Karma Sergi, Arton İstanbul Galeri
- 2019 "She" Karma Sergi, Four Seasons Hotel Bosphorus, İstanbul
- 2019 Elgiz Müzesi, "Dünyada Hayat Var mı?" Teras Sergisi, İstanbul
- 2019 "Eşsürem II" Artsürem Galeri, Ankara

Ödüller

- 2019 Sakıp Sabancı Sanat Ödülleri, Birincilik Ödülü
- 2019 Lions Kulübü, Yeni Arayışlar Resim Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü
- 2018 Genç Bisanthe Taş Heykel Sempozyumu, Geleceğin Umut Veren Heykeltıraşı Yarışması, Mansiyon Ödülü, Tekirdağ