

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

Gökhan TAŞ

**TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE ÇEVRENİN HEYKELLE,
HEYKELİN DE ÇEVREYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM - 2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



15/09/2011

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE ÇEVRENİN HEYKELE, HEYKELİN DE ÇEVREYLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

15 /09 / 2011

Gökhan TAŞ



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, Gökhan TAŞ tarafından hazırlanan bu çalışma 15 / 09 / 2011. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Mustafa BULAT

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. İsmail TETİKÇİ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir) / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖN SÖZ	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE KENT VE MEYDANLAR

1.1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE KENT VE MEYDANLARA GENEL BİR BAKIŞ.....	3
1.2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ ÖNCESİ DÜNYADA KENT VE KENTLEŞME	4
1.3. ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI DÜNYADA KENT VE KENTLEŞME	13

İKİNCİ BÖLÜM

ÇEVRE VE HEYKEL İLİŞKİSİ

2.1. GELENEKSEL YAKLAŞIMDAN MODERN ÇAĞA DEĞİŞEN ÇEVRE HEYKEL İLİŞKİSİ	18
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN ÇAĞ SANAT ORTAMINDA ÇEVRE ve MEKÂNİ HEYKELE, HEYKELİ ÇEVRE ve MEKÂNA GÖTÜREN YAKLAŞIMLAR

3.1. DÜŞÜNSEL YAKLAŞIMLAR	25
3.2. TEKNİK YAKLAŞIMLAR	31
3.3. ÇEVRE VE İŞLENEN TEMAYA İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR	37
3.3.1. Görsel Açıdan Heykelin Çevre İle İlişkilenmesi	42

3.3.2. Anlamsal Açıdan Heykelin Çevre İle İlişkilenmesi	44
3.3.3. Fiziksel Açıdan Heykelin Çevre İle İlişkilenmesi	53
3.3.4. Toplumsal Açıdan Heykelin Çevre İle İlişkilenmesi.....	59
3.4. AÇIK ALANDA HEYKELLERİN FİZİKSEL TASARIMI.....	61
3.4.1. Birlik	61
3.4.2. Oran	61
3.4.3. Ölçek	61
3.4.4. Uyum	62
3.4.5. Denge ve simetri	62
3.4.6. Ritim	62
3.4.7. Zıtlık	62

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEKÂN VE HEYKEL

4.1 MEKÂN VE HEYKELE GENEL BAKIŞ	63
4.2. KENTSEL MEKÂNIN OLUŞUMU	75
4.3. MEKÂNDAN KONUMLANDIRILAN HEYKELLERİN GÖRSEL VE PLASTİK DEĞERLERİNİN İNCELENMESİ	77
4.4. BİR SANAT NESNESİ OLARAK MEKÂNIN KONUMU	79

BEŞİNCİ BÖLÜM

BAZI ÇALIŞMALARIMDA ÇEVRE VE HEYKEL İLİŞKİSİNİN YORUMLANMASI

5.1. ÇALIŞMA I, “ÇİFTE MİNARELER”	91
5.2. ÇALIŞMA II, “ŞAKÜL”	93
5.3. ÇALIŞMA III, “DÖRTLÜ ŞAKÜL”.....	94
5.4. ÇALIŞMA IV, “OLİMPİYAT”	95

5.5. ÇALIŞMA V, “DENGİ”	96
5.6. ÇALIŞMA VI, “KARDAN KAZ HEYKELİ”	97
5.7. ÇALIŞMA VII, “DALGA”	97
5.8. ÇALIŞMA VIII, “ÇİFT BAŞLI KARTAL”	99
5.8.1. Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 1	99
5.8.2. Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 2	100
5.8.3. Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 3	100
5.9. ÇALIŞMA IX, “ÂDEM İLE HAVVA”	101
5.10. ÇALIŞMA X, “ZAMAN VE MEKÂN”	102
5.11. ÇALIŞMA XI, “MARCEL DUCHAMP’A GÖNDERME”	103
5.12. ÇALIŞMA XII, “KILÇIKLI TEKNE”	104
5.13. ÇALIŞMA XIII, “YELKENLİ”	105
5.14. ÇALIŞMA XIV, “MÜZİKTE DENGİ”	106
5.15. ÇALIŞMA XV, “ARP”	107
5.16. ÇALIŞMA XVI, “ENSTALÂSYON”	108
5.17. ÇALIŞMA XVII, “İKİLİ FİĞÜR”	109
5.18. ÇALIŞMA XVIII, “RÜZGÂR”	110
5.19. ÇALIŞMA XIX, “GÜNEŞ”	111
5.20. ÇALIŞMA XX, “SANSÜR”	112
5.21. ÇALIŞMA XXI, “CURLING TAŞI”	114
5.22. ÇALIŞMA XXII, “DANS”	115
5.23. ÇALIŞMA XXIII, “İSİMSİZ”	116
5.24. ÇALIŞMA XXIV, “ŞABUT”	117
5.25. ÇALIŞMA XXV, “İSİMSİZ”	118

SONUÇ	119
KAYNAKÇA	123
ÖZ GEÇMİŞ	128

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****ÇEVRE VE HEYKEL****Gökhan TAŞ****Danışman: Doç. Dr. Mustafa BULAT****2011- Sayfa: 130+XI****Jüri: Doç. Dr. Mustafa BULAT****Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR****Yrd. Doç. İsmail TETİKÇİ**

Heykel ve çevre, hızla değişen düşünce anlayışlarına göre insanlık tarihi boyunca varlığını sürdürüp çevresindeki pek çok şeye kattığı özelliklerle duygu, anlam, ifade ve sosyal çözünürlük yükleyip birbirinden bağımsız olmaktan çıkıp toplumsal ve ekonomik gereksinimlere yanıt verebilecek şekilde gelişme kaydetmiştir. Çağdaş sanat ortamında zamanla heykelde oluşan gelişimin çevreyi de aynı paralelde etkileyip her ikisinin de kesiştiği noktada birbirine ivme kazandırarak geleneksel yaratı anlayışları ve biçimleriyle kesin bir çizgi yakaladıkları görülür.

Heykel sanatının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği en önemli dönüşümlerden birisi hiç kuşkusuz sanatsal üretim sürecinin içerisine fiziksel mekân bilgisinin gerekliliğini dâhil etmesidir. 20. yüzyıl yenilikçi ortamının çevreyi heykelin, heykeli de çevrenin alanına yaklaştırdığını öne sürmektedir.

Günümüze kadar düşünsel ve teknik yaklaşımların modern çağ sanat ortamında heykeli çevreye, çevreyi heykele götüren yaklaşımlar iki disiplinin mekân, yeni malzemeler ve teknikler, ölçek, form, denge, simetri, zıtlık, ritim, birlik, oran, uyum ve izleyiciyle kurulan ilişki ortak paydalarının altında birleştiği ortaya koyulmuştur. İşte bu kesişen noktalarla birlikte karşılıklı olarak birbirlerinin bakış açılarından, biçimsel anlayışlarından, teknik yöntemlerinden etkilenen ve birbirinin kavramsal niteliklerine açılan iki disiplinin ortaya çıktığı belirtilmiştir.

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE ASSOCIATION OF ENVIRONMENT WITH SCULPTURE, AND
SCULPTURE WITH ENVIRONMENT IN THE HISTORICAL
DEVELOPMENT PROCESS

Gökhan TAŞ

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

2011- Page: 130+XI

Jury: Assoc. Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Ali Murat AKTEMUR

Assist. Prof. İsmail TETİKÇİ

Sculpture and environment has maintained its existence during the history of humanity according to fast changing concepts and with many features it added to the things around it and it burdened sensation, meaning, expression and social definition and became dependent on each other and made a development to meet social and economic needs. It is seen that the development occurring in sculpture in time in contemporary artistic environment affected environment in the same way and that they both had a certain line with their traditional conceptions of creation and forms quickening each other at the intersection point.

One of the most important transformations the art of sculpture experienced in the historical process is doubtlessly that it included the necessity of the knowledge of physical place in artistic production process. It is suggested that 20.century reformist environment made environment closer to sculpture and sculpture to environment.

The intellectual and technical approaches which have brought sculpture to environment and environment to sculpture until today introduced that the two disciplines has been connected to each other on common grounds of place, new materials and techniques, scale, form, equilibrium, symmetry, contrast, rhythm, union, percentage and accordance. With these intersection points, it was suggested that the two disciplines, which were affected by perspectives, formal conceptions and technical methods of each other, which were opened to conceptual features of each other, appeared.

RESİMLER DİZİNİ

Resim	Sayfa
Resim 1.1 , Babil Şehri	6
Resim 1.2 , San Gimignano delle Belle Tori	7
Resim 1.3 , Roma Antik Kent Forum	8
Resim 1.4 , Rönesans Dönemi, Campidoglio Meydanı	11
Resim 1.5 , Barok Dönemi San Pietro Meydanı	12
Resim 1.6 , Etoile Meydanı, Haussman'ın Paris'te Yaptığı Kentsel Tasarım.....	16
Resim 1.7 , Atça, Abdi Bey'in 'Etoile'den Esinlenerek Yaptığı Kentsel Tasarım.....	16
Resim 2.1 , Willendorf Venüsü	18
Resim 2.2 , Firavun Kefren'in Sfenksi	19
Resim 2.3 , Dakka Seferi'nin anısı için dikilmiş Trajan sütunu	19
Resim 2.4 , Paris'te Place Vendôme	20
Resim 2.5 , Roma'da Trevi Çeşmesi	21
Resim 2.6 , Calais Eşrafları (Burghers of Calais)	21
Resim 2.7 , Constantin Brâncuși, Sonsuz Sütun (Coloana Infinită),.....	22
Resim 2.8 , Doris Chase, Hacimsel Uzay Çerçevesi (The Chelsea).....	23
Resim 2.9 , Robert Smithson, Spiral Ada (Spiral Jetty).....	23
Resim 3.1 , Rodchenko, Mekânsal Konstrüksiyon	28
Resim 3.2 , Stenberg, Mekânsal Aygıt Konstrüksiyonu	28
Resim 3.3 , Gabo, Mekân İçinde Lineer Konstrüksiyon	29
Resim 3.4 , Soto, İçine Sızılabilen (Penetrable)	30
Resim 3.5 , Jacques Lipchitz, Sketch for Our Tree of Life IX.....	33
Resim 3.6 , Vladimir Tatlin, Counter-Relief (Material Selection)	33
Resim 3.7 , Umberto Boccioni, Sürekliliğin Eşsiz Formu	34
Resim 3.8 , Naum Gabo, Kristal Merkeziyle Uzaydaki Yapı	35
Resim 3.9 , Alexander Rodchenko, Uzaysal Yapı	35
Resim 3.10 , Richard Serra, Tilted Spheres	37

Resim 3.11, Donald Judd, Laumeier Heykel Parkı	37
Resim 3.12, Constantin Brancusi, Table of Silence	38
Resim 3.13, Alice Aycock, Spiral (Maze)	39
Resim 3.14, Nancy Holt, Taş Hücre (Rock Rings)	40
Resim 3.15, Robert Smithson, Spiral Dalgakıran (Spiral Jetty)	40
Resim 3.16, Richard Serra, Dayanak (Fulcrum)	41
Resim 3.17, Robert Irwin, 9 Boşluk, 9 Ağaç	41
Resim 3.18, Alexander Calder, “Büyük Hız” (La Grande Vitesse).....	44
Resim 3.19, Frederic Bartholdi, Özgürlük Heykeli	45
Resim 3.20, Statue of Liberty, Bedloe’s Island	45
Resim 3.21, Arnish Kapoor, Bulut Kapısı (Cloud Gate)	47
Resim 3.22, George Sugarman, Federal Court	48
Resim 3.23, George Sugarman, Bank of America, Tapma	48
Resim 3.24, Kuzgun Acar, Soyut Heykel	49
Resim 3.25, Füsun Onur, Soyut Kompozisyon	50
Resim 3.26, Dennis Adams, Otobüs Durağı IV	50
Resim 3.27, Siah Armajani, Irene Hixon Whitney Bridge	51
Resim 3.28, Capitol Commons, Indianapolis	54
Resim 3.29, Grand Arch	56
Resim 3.30, Piazza della Signoria	57
Resim 3.31, Michelangelo Buonarroti “Davud”, Bartolommeo Bandinelli “Hercules and Caco”	57
Resim 3.32, Cosimo Medici, Giambologna's Atlı Heykeli	58
Resim 3.33, Marcus Aurelius, Atlı Heykel	59
Resim 3.34, Otto Herbert Hajek, Sant’ Angelo Kilisesi	60
Resim 4.1, Michelangelo, orijinal Marcus Aurelius	65
Resim 4.2, Viladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı	68
Resim 4.3, Alberto Giacometti, Üç Adam (Group of the Three Men)	69
Resim 4.4, Alberto Giacometti, Köpek (Dog).....	70
Resim 4.5, Henry Moore, Kral ve Kraliçe (King&Quinn)	71
Resim 4.6, Henry Moore, Tepe Kemerleri (Hill Arches)	72
Resim 4.7, İsamu Nogachi, Siyah Güneş (Black Sun)	73

Resim 4.8, Victory Kolonu, Place du Chatelet	74
Resim 4.9, Walter De Maria, Uzun Çizgiler (Mile Long Drawing)	75
Resim 4.10, Gian Lorenzo Bernini, Dört Irmak Çeşmesi	81
Resim 4.11, İsamu Noguchi, Geleceğin Bahçesi	82
Resim 4.12, İsamu Noguchi, Takımyıldızı (Constellation)	82
Resim 4.13, Roberth Smithson, Kırık Daire ve Sarmal Tepe	83
Resim 4.14, Christo and Jeanne-Claude, Çevrelenmiş Adalar	84
Resim 4.15, Christo and Jeanne-Claude, Sarmalanmış Reichstag	86
Resim 4.16, Tutankhamon'un Mezar Başındaki Heykel, Serket Hetyt.....	87
Resim 4.17, Yves Klein, Geçmiş Hatırlatan Boşluklar	88
Resim 4.18, Pierre Fernandez Arman, Pompidou Kültür Merkezi	88
Resim 4.19, M.Merz, "Giap'ın İglo'su"	89
Resim 4.20, Esther Stocker, Taxispalais Galerisi	90
Resim 4.21, Esther Stocker, Contemporaneo Galerisi	90
Resim 5.1, Gökhan Taş, Çifte Minareler	91
Resim 5.2, Gökhan Taş, Şakül	93
Resim 5.3, Gökhan Taş, Dörtlü Şakül	95
Resim 5.4, Gökhan Taş, Olimpiyat	95
Resim 5.5, Gökhan Taş, Denge	96
Resim 5.6, Gökhan Taş, Kardan Kaz Heykeli	97
Resim 5.7, Gökhan Taş, Dalga	98
Resim 5.8, Gökhan Taş,, Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 1	99
Resim 5.9, Gökhan Taş, Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 2	100
Resim 5.10, Gökhan Taş, Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 3.....	100
Resim 5.11, Gökhan Taş, Âdem ile Havva	101
Resim 5.12, Gökhan Taş, Zaman ve Mekân	102
Resim 5.13, Gökhan Taş, Marcel Duchamp'a Gönderme	103
Resim 5.14, Gökhan Taş, Kılçıklı Tekne	104
Resim 5.15, Gökhan Taş, Yelkenli	105
Resim 5.16, Gökhan Taş, Müzikte Denge	106
Resim 5.17, Gökhan Taş, Arp	107
Resim 5.18, Gökhan Taş, Enstalasyon	108

Resim 5.19, Gökhan Taş, İkili Figür	109
Resim 5.20, Gökhan Taş, Rüzgâr	110
Resim 5.21, Gökhan Taş, Güneş	111
Resim 5.22, Gökhan Taş, Güneş	111
Resim 5.23, Gökhan Taş, Sansür	113
Resim 5.24, Gökhan Taş, Sansür	113
Resim 5.25, Gökhan Taş, Curling Taşı	114
Resim 5.26, Gökhan Taş, Curling Taşı	114
Resim 5.27, Gökhan Taş, Dans	115
Resim 5.28, Gökhan Taş, Dans	115
Resim 5.29, Gökhan Taş, İsimsiz	116
Resim 5.30, Gökhan Taş, İsimsiz	116
Resim 5.31, Gökhan Taş, Şabut	117
Resim 5.32, Gökhan Taş, Şabut	117
Resim 5.33, Gökhan Taş, İsimsiz	118

ÖN SÖZ

Çevre ve heykel ilişkisi üst başlığı altında sürdürdüğüm bu araştırma hızla değişen dünyamızda kentsel alan ve heykel neredeyse tüm yaşantımızı kuşatmış durumdadır.

Tezin bakış açısı çerçevesinde iç ve dış mekânda yer alan sanat yapıtının toplumun yaşam görüşü, evrene karşı tutumu, sözcüsü, yorumlayıcısı konumunda yer alan sanat yapıtının zorunlu ilişkiye girdiği bireyi düşünsel algılamalara, fiziksel katılıma davet etmesi, izleyicinin yapıtla kurduğu ilişkide daha iyi gözlemleyebilme ve okuyarak anlamlandırılabilme güdüsüne sahip olacağı vurgulanmıştır.

Bu araştırmada endüstri kentlerinde çevrenin ve çevresel mekânın, ortak kullanım alanlarının sosyolojik ve fiziksel gelişimi üzerinde heykelin geçirdiği anlam ve işlev farklılıkları incelenmiş günümüz heykel sanatının bu anlayışla uygulanmış seçilmiş örnekleri çözümlenmiş, heykelin yeni anlam ve işlevleri işaretlenmiştir.

2009- 2010 öğretim yılında yüksek lisans tezi olarak sunulan bu araştırmanın gerçekleştirilebilmesinde bilgi ve donanımlarını paylaşan tez danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Mustafa BULAT'a, değerli jüri hocalarım Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR ve Yrd. Doç İsmail TETİKÇİ'ye ayrıca manevi desteğiyle yanımda olan ressam Arzu ARTUN'a katkılarından dolayı teşekkür ederim

Erzurum 2011

Gökhan TAŞ

GİRİŞ

Çevre ve heykel ilişkisi şehirlerin varlığından bugüne farklı anlamlar ve sorunları içererek gelişmiş, şehir tasarımcılarının ve heykel sanatçılarının tarihsel süreç içerisinde ürettikleri çeşitli çözümlerle var olmuştur.

Tüm dünyada olduğu gibi heykel sanatında somuttan soyuta kadar değişmekte olan serüven, Türkiye de buna dâhil olmak üzere heykeli çağına göre kent alan içindeki rolü, kamusal alanın, meydanın, parkın ve heykelin şehir insanı üzerinde yarattığı etkiyi analiz edebilmek için şehir ve kamusal alanın tarihsel süreçteki gelişimini araştırmak gerekmektedir. Bu tarihsel süreçteki gelişimi araştıran usta sanatçılarda olduğu gibi, genç kuşak sanatçılarıyla da süreklilik kazanmıştır.

Çağdaş endüstriyel dünyada insan toplulukları, şehirlerdeki yaşam ve sosyal iletişim alanları, bir kentteki toplu yaşama özgü hareketliliğin gözlemlendiği, şehrin ekonomik, sosyal politik yapısının yansıdığı mekânlardır. Bu alanların doğasını belirleyen şey bunlardan meydana gelen etkinliklerin tümüdür. Diğer sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da gelişimlerin en büyük nedeni sosyal, kültürel ve ekonomikselsel değişim ve iletişim bu mekânlarda toplumları, milletleri değiştirdiği gibi, toplum ve milletler de sanattaki değişime ve gelişime neden olmasındır. Meydanlar, kentlerin iletişim ve ticari ilişkilerini sağlayabilmek üzere sivil ve laik bir yaşam anlayışının ürünü olarak doğmuşlardır.

İçinde sanat yapıtları olan mekânlar şehrin insanıyla diyaloga geçip kentsel yaşamda ortak ilişki ve nefes alma imkânı tanır. Kentsel mekân şehir insanının günlük yaşamının bir parçasıdır ve şehirleşme içerisinde insan ile iletişim içerisine giren sanat yapıtları kamusal alanda özel bir anlam kazanır, çeşitli psikolojik tepkimeler ve duyumsamalar yaratır. Heykel şehrin herhangi bir mekânında yer aldığı anda görsel bir obje olmaktan çıkar ve ortak bir düşünceyi oluşturur. Bu andan itibaren kenti süsleyen bir estetik eleman değil sosyal yaşam dinamiği içerisinde mesajlar oluşturan ve yeni algılamalara açık yeni karşılaşmaları kılan ve her defasında yeni üretimlerin birleştiği noktadır.

Hızla büyüyen ekonomi, teknolojinin de ilerlemesiyle 50’li yıllarda kentsel alanlardaki heykeller üzerinde yeniden okumalar, araştırmalar yaptırmıştır. Kentsel alan heykelinde yeni anlamlar, işlevler işaretlenmiştir. Günümüz şehir

yapıları ve şehir insanının yeni istek ve arayışları heykel sanatçıları ve varlığını daha öncesinden koruyan heykel düşüncelerinin ötesine taşımış ve heykel kentsel alanı değiştiren, biçimlendiren yapısını yeniden oluşturan dinamik bir müdahale olmalıdır düşüncesine ulaştırmıştır.

Bu araştırma tarihsel gelişim sürecinde şehir ve meydanlara genel bir bakış, gelenekselden moderne yayılan heykel çağlar içerisinde heykeli çevreye, çevreyi heykele götüren ilişkiler, heykelin açık alanda fiziksel tasarımı gibi kalıcı olan düzenlemeleri tartışmaya açmaktadır.

Bu hususta seçilmiş örnekler değerlendirilerek konuya açıklık getirilirken sanatçıları bu sonuçlara götüren kentsel ve kamusal alanların oluşma süreci ve kent yapısını oluşturan etmenler incelenerek görsel ve mantıksal sonuca götürülecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE KENT VE MEYDANLAR

1.1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE KENT VE MEYDANLARA GENEL BİR BAKIŞ

Kent, öncelikle bir insan ürünü olmakla birlikte, en geniş ölçekli mimarlık ürünü olarak tanımlanabilir. Kentler insanın yaşamını sürdürdüğü ve yeryüzünden yararlandığı ortak noktalardır. Çevresindeki bölgelerin ürünü olan ve buraları etkileyen kentler, toplumsal ve ekonomik gereksinimlere yanıt verecek biçimde gelişirler.

Her kent farklı yönleriyle kendine özgüdür; ancak işlev ve biçim açısından birbirine benzer. Biri üzerine öğrenilen şeyler, diğerleri üzerine yapılan çalışmalara destek olur.

Kent bir gelişme sürecinin ürünüdür ve hiçbir kent birdenbire var olmamıştır. Bu nedenle kentsel yaşam biçimleri, daha önceki yaşam biçimlerinin etkilerini taşıyarak değişip, dönüşmektedirler.

Bir kentten söz edebilmek için sosyolojiye başvurma ihtiyacı duyarız. Kentten, insanların buluştuğu, düşüncelerin yayıldığı, alışverişin yaşandığı, ilişkilerin yoğun olduğu kararlar merkezi olarak da bahsedebiliriz. Böylece kentte değişik faaliyetler bir araya gelmektedir ve içerisindeki unsurların birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu, dışa dönük bir yapı bütünlüğü söz konusudur. Bu açıdan kent, kendine özgü özellikleri olan ve belli bir mekânda yoğunlaşmış; bir yerleşim sistemidir.

Kent, belki de bir bakış açısından meydan demektir. Kent birçok açıdan tanımlanabilir, ama tarihsel ve toplumsal çıkış noktası olarak, kendi kendini yöneten ve bir arada oturan bir topluluğun işgal ettiği ve bu işgalden ötürü iskân ettiği, buna bağlı olarak örgütlediği mekân demektir. (Kılıçbay, 2000)

Toplumbilimsel açıdan kenti tanımlamak gerekirse, genellikle nüfus yoğunluğunun, işbölümünün, sanayileşmenin, uzmanlaşmanın yoğun olarak yaşandığı bir yer olarak söz edilebilir. Gerçekte kent karmaşık bir toplum yapısının, bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine

olanak sağladığı ve yukarıda belirtildiği üzere kendine özgü özellikleri bulunan bir yerleşim sistemidir.

Özetlemek gerekirse kent, günümüz insanına daha büyük oranda iş ve yerleşim olanakları sağlayan bir yer olmanın yanında, aynı zamanda dünyanın en uzak yerlerini kendine çeken, çeşitli bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzen doğrultusunda biçimlendiren, siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamın öncüsü ve denetleyicisi konumunda olan bir merkezdir denilebilir.

Kent heykel ilişkisi tarihsel süreçte değişik evrelerden geçerek günümüze ulaşmıştır. Bu değişimi belirleyebilmek amacıyla, kentlerin gelişiminin tarihsel süreçte ne gibi değişimlere uğradığının anlaşılması gerekmektedir. Tarihsel gelişim içinde kent yapısında önemli kırılma noktası olan endüstri devrimi dikkate alınarak kentler, endüstri devrimi öncesi ve sonrası olmak üzere iki alt başlıkta ele alınmıştır.

Böyle bir ayrımın yapılmasının başlıca sebebi, şehirleşmenin sanayileşmeyle daha belirgin hale gelmesi ve hız kazanmış olmasıdır (İşbir, 1986). Zira şehirleşme 20. Yüzyıl başında sanayileşmesini tamamlamış ülkeler açısından, sanayileşmenin bir tezahürü olarak karşımıza çıkar.

1.2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ ÖNCESİ DÜNYADA KENT VE KENTLEŞME

Kentin pek çok tanımı yapılmıştır. Bazı yazarlar tanım yapmak yerine şehrin özelliklerini saymışlardır. Türk Dil Kurumu Kent Bilim Terimler Sözlüğü'ne göre şehir: sürekli toplumsal gelişme içerisinde bulunan ve toplumun, yerleşme, barınma, gidiş-geliş, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi ihtiyaçların karşılandığı, pek az kimsenin tarım kesiminde çalıştığı, köylere bakarak nüfus yönünden daha yoğun olan küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimidir. Lois Wirth ise kenti, ögelerini sayarak tanımlamaktadır. Wirth'e göre bu ögeler, nüfus yoğunluğu, yerleşmenin büyüklüğü ve heterojenliktir¹. (Wirth, 1969)

Kent, insanlık tarihinde insanların yerleşimi ile ilgili olan ve hayat tarzlarını tespit etmede yardımcı olan bir kavramdır. İnsanlar ilk devirlerde göçebe bir

¹ Heterojen tanımı, aynı veya birbirine yakın değerleri/nitelikleri içermeyen bir bütünlüğü tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu bütünlük (veya diğer bir deyişle "grup"), çevresinden yoğunluk olarak farklılaşmasına ve bu sayede kolayca tanımlanabilmesine rağmen, grubun içinde yer alan nesne veya verilerin kendi içinde çok farklı olduğu durumlarda "*heterojen grup*" olarak tanımlanır.

hayat tarzı ile avcılık ve toplayıcılıkla hayatlarını idame ettiren bir safha yaşamışlardır. Daha sonra insanoğlunun yaşamış olduğu ilk ciddi olay gerçekleşmiş, insanlar toprağa yerleşerek köy hayatına başlamış ve kendi yiyeceklerini kendileri yetiştirmişlerdir. Böylece doğa istismarının yerini insanların kendi üretimleri almıştır. Nüfusun artması ve değişik iş kollarının ortaya çıkması, idari yapılanma ve bunların beraberinde getirdiği sosyal değişimler, köy-şehir farklılıklarının temelini teşkil etmiştir (Tatar, 1997)

En yalın biçimde kent, insanların yaşamlarını sürdürdükleri mekân olarak tanımlanabilir. Kent insanların barınma, eğitim, sağlık, eğlence gibi gereksinimlerini karşılamak üzere kapalı ve açık alanlardan oluşur. Bu alanların düzenleniş biçimi kentlerin kimliğini oluşturur. Kentsel mekânları oluşturan bu alanlar kamusal alanlardır. Kamusal kavramını topluma ait olan, kamusal alanı ise ortak amaca uygun törenlerin yapıldığı ve toplantıların düzenlendiği yer olarak tanımlayabiliriz.

İnsanların yerleşik hayata geçmelerinin tarihi oldukça eskidir. Ancak, bu yerleşme yerlerinin şehir haline dönüşmesi M.Ö.5 bin ile 3 bin yılları arasında Mezopotamya’da olmuştur. Son yapılan araştırmalar Orta Amerika, Peru ve Çin’de aynı dönemlerde toplu yerleşme yerlerinin varlığını ortaya koymuştur (Görmez, 1991). Farklı bölgelerde ortaya çıkan bu tür bir benzerlik elverişli kültür, ekonomi ve çevre şartlarının uygunluğundan doğmuştur (İşbir,1986). Böylece sanayi öncesi ilk şehirlerin ortaya çıkmasında uygun imkânların varlığı önemli olmuştur. Zira şehirleşme kavramı olarak insanların farklı sebeplerle coğrafi bir mekânda bir araya gelerek hayatlarını sürdürmeleri hususunu kapsamaktadır.

Gerçekten şehirlerin kurulmasında ve büyümesinde, şehirleşmenin hızlanmasında tarımsal üre-tim fazlasının önemli rolü olmuştur. Bunu sağlayan ise tarım teknolojisindeki gelişmelerdir. Tarım teknolojisindeki gelişmeler, fazla nüfus ortaya çıkarmasıyla da şehirlerin gelişmesini hızlandırmıştır (Görmez, 1991). Örneğin, M.Ö. 5 bin ile 3 bin yılları arasında Mezopotamya’daki ilk şehirleşmeyi tekerlekli taşıma araçları, karasaban, nehir kayıkları, sulama kanalları ve metalleri işleme sanatının gelişmesi, toplumdaki ekonomik, sosyal ve fizikî değişiklikleri meydana getirerek oluşturmuştur (İşbir, 1986).

Netice itibariyle bu değişiklikler şehirlerin oluşumuna katkıda bulunduğu gibi nüfus yoğunluğunun artmasına da etki etmiştir. Zira M.Ö.5. ve 6. Yüzyıllarda nüfusu 400-500 bine ulaşan şehirlerin varlığına rastlıyoruz. Örneğin M.Ö.6. yüzyılda Babil (Resim 1.1) 350 bin, M.Ö.4. yüzyılda Syracuse 400 bin nüfuslu şehirler haline gelmiştir. (Görmez,1991) Ancak kuşkusuz, antik çağın en büyük nüfuslu merkezi, nüfusu bir buçuk milyona dayanan Roma idi. Eski Yunan ve Roma şehirleri, tutsaklık düzenine dayanan bir medeniyetin ürünüdür (Keleş, 1976). Şehirleşme olayının ortaya çıktığı yerler daha çok haberleşme, ticaret, kültür ve idare merkezi olan şehirlerdir. Bu çağda, şehirleşmeyi doğuran iki temel faktör: Üretilen malların satıldığı pazar ve çarşıların öneminin giderek artması ve belirli bir yerde yaşayanların kendilerini dışarıdan gelecek tehlikelere karşı koruma arzularıdır.



Resim 1.1, Babil Şehri, M.Ö. 612

Ortaçağların surlarla çevrili şehirleri, bir yandan savunma gereksinimlerinin, öte yandan da güzel görünme endişesinin tesiriyle, içlerine kapanık şehirler olmuşlardır. 12. yüzyılda, nüfusu 100 bini aşan şehirler parmakla sayılacak kadar azdır. Sadece Paris, Venedik, Milano ve Floransa, nüfusu bu rakamı aşan şehirlerdir. Londra ile Brüksel'in 15.yy'daki nüfusları 40 bin kadardır.

Ortaçağ şehirlerine ya tümüyle siyasi ve kültürel fonksiyonlar ya da tamamen ekonomik fonksiyonlar egemendi (Keleş, 1976). Kısacası, Ortaçağ şehirleri daha çok tek fonksiyon üzerine yoğunlaşmış bir görüntü çizmektedirler.

Sonuç itibariyle Ortaçağ şehirleri (Resim 1.2), tarıma dayalı olarak ekonomilerinde meydana gelen artı değere bağlı gelişme gösteren, tek fonksiyonlu bir avuç şehirden oluşmuş bir görüntü çizmektedir.



Resim 1.2, San Gimignano delle Belle Tori, Toskana, 13.yy.

Helenistik dönem kent düzeninin çekirdeği olan akropol temelde kendini savunabilmek amacıyla seçilmiş, kenti yukarıdan izleyen, ekilebilir toprağı olan yüksek bir tepeydi. Akropol, kralların oturduğu yer olmasından dolayı saygın ve kutsal bir yer olarak nitelendirilmiştir. Akropol alanında saray, resmi binalar ve önemli tapınaklar bulunmaktadır. Heykel ve mimarının en seçkin yapıtları çoğunlukla akropolde yer almıştır. Kentin diğer kısmı akropolün yamaçlarına dağılmıştır. Bu dönemde kentlerin akropol etrafında daire biçiminde bir yayılma gösterdiğini görmekteyiz. Kentin aşağı bölümünün merkezi ise agoradır. Agora kentlilerin siyasal, ticari ya da toplumsal yaşam için bir araya geldiği açık alanlardır. Antik kentler gelişirken zaman içinde işlevi çok değişen agoranın günümüz kent tasarımcılığındaki karşılığı olan meydan, kent merkezi olarak görülmektedir. Agora toplumsal yaşamın geçtiği bir yer olarak kamusal mekân özelliği gösterir. Kanunlar ve kralın emirleri halka burada iletilmektedir. Agora bilinçli ve organize bir kamu yaşamının başladığı yer olarak görülebilir.

Ticaret, dış alım ve dış satım geliştikçe, agora yakınında iş yerlerinin açıldığını görmekteyiz. Zamanla gelişen agora içinde çeşitli küçük anıtlar, çeşme, yapı önlerinde tanrıların, kahramanların ve önde gelen kişilerin heykelleri yer almış ve dinsel, siyasal, günlük yaşam agorada buluşmuş, sanat agorada yoğunlaşmıştır (Ergin, 1998).

Kent yaşamı uzamsal zenginliği ve farklılığıyla sunduğu ya da sunabileceğine inanılan maddi manevi fırsatlarıyla, her türlü bireysel fantazmayı² beslemeye uygun kozmopolit yapısıyla, her zaman için siyasal ve sanatsal imgelemin besleyicisi olmuştur. (Oktay, 2002).

Romalılar Helenistik dönem kültürünün üzerine Roma kent uygarlığını kurmuşlardır. Roma döneminde Helenistik dönem agorasının yerini forum almıştır (Resim 1.3). Romalılar agoralardaki mevcut binaların yanına yeni binalar ekleyip tiyatroyu yeni baştan kurmuşlardır. Eski agoralara gösterişli giriş kapıları ve çeşmeler inşa etmişler ve gösterişli yapılar kamusal alanlarda yükselmeye başlamıştır.



Resim 1.3, Roma Antik Kent Forum, 1.yy.

Roma kentlerinde forum, tıpkı Helenistik dönem agoralarında olduğu gibi kentin toplumsal, ekonomik ve siyasal odağını oluşturan bir meydan olarak ortaya çıkmaktadır. Forum halkın toplandığı ve çeşitli işlerin görüldüğü açık bir meydan, bir pazar yeridir. Şehrin büyüklük veya önemine göre forum bir veya daha fazla olabilmektedir. Etrafları kamu yapıları ile çevrili olan bu alanda

² Az çok bilinçli istekleri dile getiren hayal ürünü tasarım.

tapınaklar, anıtlar, yazıtlar, heykeller veya heykel grupları yer almıştır. Romalılar Helenistik dönemin kentlerini güçlerinin temelinde bulunan düzen ve disiplin ilkeleri doğrultusunda daha da geliştirdiler. Romalıların yeni bir kent kurarken ilk işleri, dikdörtgen biçimindeki kentin sınırlarını saptamak ve onu bir duvarla çevirmektir. Kent bu alanın içinde sıkı bir düzene göre gelişmelidir. Hamamları, arenaları, kemerleri ile bütün kentler birbirine benzemektedir {Bumin, 1990}.

Büyük Göç'e katılan halkların çoğu kent öncesi kültürlerden gelmiştir. Roma modelini izlemeyi başaramayan bu halklar, kent uygarlığını yıkıp yerine, esas olarak tarımsal bir örgütlenmeye dayanan feodalizmi kurdular. Antik fatihlerin tersine, Ortaçağ'ın istilacıları kent devleti kurmamıştır. Kent yapmayıp olanları da yıktılar ve yerlerine şatolar diktiler; bunlar, kırsal alanlarda geniş bir yayılım göstermekte, böylelikle köylüleri denetim altında tutmaktaydılar (Begel, 1996).

Ortaçağ kentlerinde Hristiyanlığın güçlendirilmesi amacıyla dinsel yapılar dikilmekte, kentlere ihtiyaç duyan tüccarlar için ise evler, barakalar, işlikler yapılmıştır. Tüccarların artan zenginliği, onları dış saldırılara karşı koyabilecek sağlam taş duvarlarla çevrili güvenli kentlerde yerleşmeye zorlamıştır. Bütün bu inşa işleri ise plansızdır. Ortaçağ kentleri, ihtiyaç duydukça kendiliğinden gelişen bir fiziksel yapıya sahip olmuştur.

Surlar stratejik rollerinin ötesinde sembolik bir anlam taşımaktadır. Akşam olup kapılar kapanınca, insanlar kötülükten uzak, Jung'un annelik sembolü olarak gördüğü kentte güvenlik içindedirler. Bu kentlerde, katedral ve belediye dışında yapılar büyük boyutta değil, meydanlar geometrik merkezden ve biçimden uzaktır. Bu dönemin estetik anlayışına uygun olarak "sürpriz" aranmaktadır. Katedraller ancak XVI. yy.da önleri açılıp onları saran yapılar yıkılarak uzaktan seyredilebilecek, çevresinden yoksun bir obje haline gelmiştir (Bumin 1990).

10. Yüzyıla kadar kentler az sayıda yaşayanı ile yoksul yerleşimlerdir ve bu, surlar içinde küçük evlerde yaşamayı gerektirmiştir. Birbirine bitişik, küçük camlı, az kapılı, az damlı ve kullanım malzemesi olarak en ucuz yerel malzemenin kullanıldığı konutlar ile günlük yaşamın gerektirdiği yerlerde ve biçimde oluşan kamu alanları, bu dönemin tipik dokusunu oluşturmaktadır.

Ortaçağ boyunca uykuya dalmış olan kamusal alanlar, 10. yy.dan itibaren ticaret ile yeniden canlanmaya başlamıştır. Sosyal yapıdaki katmanlaşmanın artması ile üst kesimde kentleşmiş bir aristokrasi, daha sonra lonca üyesi büyük zanaatkârlar, tüccarlar, bankerler, yargıçlar noterler ve alt sırada küçük zanaatkârlar gelmektedir. Bunlar arasındaki iktidar ve varlık mücadelesinin sürmesi kentlerin fiziki dokusuna yansımıştır.

Surlar içerisindeki sınırlı mekân, kentin ticari merkezine ne kadar yakınsa o kadar değerlidir ve kentliler surları yıkmaktansa kentin iç alanlarını maksimum ölçülerde kullanmışlardır. Kimi zaman yeni surlar yapılarak kent kapılarının dışına izinsiz olarak inşa edilmiş evlerden meydana gelen mahalleler koruma altına alınmış ve yeni açık alanlar, yeni dinsel binalar, pazar alanları oluşturulmuştur.

Bu kendiliğinden yaşamın iç dinamiğine bağlı fiziksel gelişim bugünün çağdaş kentlerinin fiziki gelişimine izler düşürmektedir. Surlar içinde gelişen zorunlu yapılaşma kentsel mekânın sonuna kadar kullanılması gerçeği, dar sokaklarla örülmüş bir fiziki kent dokusunu ortaya çıkarmıştır (Ergin, 1998).

Ortaçağ kentlerinin başyapıtları kiliseler ve katedrallerin önündeki alanlar göz kamaştırıcılıktan uzak, uzun ve kıvrımlı, dar sokakların arasından birden ortaya çıkan ve sürpriz etki bırakan alanlardır. Belediye binaları önündeki sivil meydanlar için de aynı yapı söz konusudur ve bu meydanlar kesin geometrik biçimlere sahip değildirler. Sivil ve dinsel amaçlı meydanlar kentlilerin tümünü kamusal alanlarda kısa surede toplayabilme amacı ile kentlerin merkezlerine yakın yerlerde oluşturulmuşlardır.

Ortaçağda yaratılan kent anlayışı günümüzde hâlâ, yeni kentlerin üzerinde güçlü bir etki bırakmış, kentin yasayan bir varlık olduğu düşüncesi ortaçağdan miras kalmıştır.

Ortaçağ kentinin organik gelişimi yerini Rönesans'la başlayıp Barok dönemde giderek gelişen bir geometrik planlamaya bıraktı ve Rönesans, kentin yeni yapılanma projelerine öncülük etti. Yeni üslup ve anlayışa göre yeni kentsel tasarımlar yaratılmaya başlandı. Teknolojik gelişme, nüfus artışı, artan ekonomik faaliyet, uzmanlaşma, kamunun ve bireylerin yeni çıkarlarının temsiline duyulan

gereksinim ve sanattaki hızlı değişim kentin geniş ölçekte yenilenme sürecine katkıda bulunmuştur.

Rönesans döneminde kentler, etrafı saray ve bazilika³ ile donanmış geniş meydanlar kazandı. Meydanların ortasında kral ve prenslerin heykelleri yer alır, geometrik düzende simetriye önem verilir, aşırı süslemeli yapılar, dinsel gücü ve monarşik düzeni simgelemektedir. Örneğin, 1536'da Papa 3. Paulus, kentin dini ve politik merkezi olarak Kapitolino Meydanını (Piazza Capitolino) (Resim 1.4) Michelangelo'ya düzenletmiştir (Ergüvenç, 2007).



Resim 1.4, Rönesans Dönemi, Campidoglio Meydanı, İtalya, 1536-1546

Barok dönemin tiyatroya duyduğu ilgi mimarların, sanatçıların ve kent tasarımcılarının teatral anlatıma ilgi duymaları sonucunu doğurmuştur. Bu durumda Barok meydan düzenlemeleri bir sahne gibi tasarlanmış ve kentin yaşanan, kentlilerin bireysel alışveriş içine girebildikleri kamusal alanlar olmaktansa süslü buluşma noktaları olmuşlardır. Barok meydanlar önceki dönemlerdeki gibi görsel olarak kentin büyük caddelerinin üstünde dekor oluşturmak üzere ortaya çıkmış hava boşlukları olarak tanımlanabilirler.

³ Aslı Fransızca mimari terimi olan basilique kelimesinden gelen bazilika'nın üç anlamı vardır. Birincisi: içi, ortadaki yüksek, yanlardakiler daha alçak olmak üzere iki sıra sütunla üç salona ayrılmış, dikdörtgen biçiminde büyük kilise. İkincisi: kral sarayı. Üçüncüsü: dikdörtgen biçiminde, uç kısmında yarım çembere benzeyen bir çıkıntısı olan roma mahkemesi.

Sosyal yaşamın gerekli kıldığı geniş ve düz caddeler bu dönemden sonra oluşturulmuştur. Meydanlar caddelerin ulaştığı yapıların önünde, yapının anlamını güçlendiren teatral ve eğlence amaçlı olarak kullanılmıştır. Barok dönem meydanları (Resim 1.5), bir anlamıyla önemli anıtsal yapıların etkisini kentsel dokuda güçlü kılmayı amaçlayan meydanlardır ve üzerlerinde büyük heykel düzenlemelerinin varlığına izin verirler.



Resim 1.5, Barok Dönemi San Pietro Meydanı, İtalya

Rönesans'ın kentsel perspektif kuralları Barok dönem için de geçerlidir ve geniş caddelerin sertliğini yumuşatmayı amaçlarlar. Barok meydanlar için heykeller, çeşmeler, su ögesinin kullanıldığı anıtsal düzenlemeler vazgeçilmez öğelerdir. Amaç, süslü, görsel etkisi güçlü açıklıklar yaratmaktır. Dönemin mimari geleneği olan yumuşak, dışbükey ve içbükey biçimler Rönesans'ın geometrik alan anlayışı ile birlikte meydan düzenlemelerinde kullanılmıştır.

18.yüzyılın kent düzenlemesine egemen olan bahçeler ve parklar bu dönemde ortaya çıkmaya başlamışlardır. Pazaryeri ve halk festivalleri için kentlerdeki ortaçağdan kalma meydanlar kullanılmaya devam edilmiş, soyluların katıldığı teatral gösteriler, şenlikler, dinsel törenler ise kentlerdeki Barok meydanlarda yapılmış ve heykeller bu amacı güçlendiren estetik motifler olarak meydanlarda yer almışlardır.

Feodalizmden Sanayi Devrimi'ne kadar olan süreçte kentler büyümüş ve nüfus yapısı önemli ölçüde farklılıklar göstermiştir. Meslekler ayrılmış, işsizler ve bir işte çalışamayacak durumda olanlar kentlere akın etmiştir.

1.3. Endüstri Devrimi Sonrası Dünyada Kent ve Kentleşme

Şehirlerin asıl gelişmesi ve günümüz anlamında şehrin ortaya çıkışı sanayi devrimi sonrasında olmuştur. Sanayileşme öncelikle İngiltere, Fransa ve Almanya gibi gelişmiş ülkelerde kırsal kesimlerden şehre göçü hızlandırmış ve 2000 yılı itibarıyla dün-ya nüfusunun %48,6'sı şehirlerde yaşamaya başlamıştır (United Nations, 2000). Gerçi gelişmiş ülkelerde nüfusun %75'lere varan bir kısmı şehirlerde yaşarken, az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere bu oran hayli düşüktür. Ama yine de “kentsel bir dünya” da yaşadığımız bir gerçektir. Ülkelerin şehir nüfusu, şehirlerin nüfusu ve yapısı değiştikçe, yöne-tim biçimleri, işlevleri de değişmektedir.

Batılı ekonomilerin tarihinde, devrim diye nitelendirilebilecek en az üç belki de dört-grup olaya rastlayacağız. 15.yy.dan başlamak üzere alış-veriş ve ticaret alanında, ticarî bir devrim olarak da görülebilecek bir büyüme yaşandı. Üç yüzyıl sonra, 18.yy.da ise endüstri devrimi patlak verdi. 19.yy. sonu ile 20.yy. başlarında, elektrik gücünün ve içten patlamalı motorun bulunması ikinci bir endüstri devrimine yol açtı (Rosenberg-Birdzell, 1992). Ancak sanayi devriminin olması için birbiriyle alakalı bir takım değişmelerin olması gerekmiştir. Bunlar:

- * Modern bilim ve tecrübeyle kazanılmış bilginin, Pazar için üretim sürecine geniş ve sistematik olarak uygulanması,
- * Ekonomik faaliyetin aile içi veya mahallî kullanımlardan çok, ülke çapında ve uluslararası Pazarlar için üretime doğru bir ihtisaslaşmaya yönelmesi,
- * Nüfusun kırsal kesimden şehirlere göç etmesi,
- * Tipik üretim biriminin genişlemesi şahsî olmaktan çıkması ve böylece aile ve aşirete daha az, ortaklık ve kamu teşebbüslerine daha fazla dayalı hale gelmesi,
- * İşgücünün temel mallar üretiminden mamul mallar ve hizmetler üretimine kayması,
- * Sermaye kaynaklarının insan çabası yerine veya onu tamamlayıcı olarak daha yaygın ve yoğun şekilde kullanılması,

* Toprak dışındaki üretim araçları yani sermaye sahipliğinin ya da bu araçlarla olan ilişkinin belirlediği yeni sosyal ve meslekî sınıfların doğması (Deane,1998).

Bu nedenlerin hepsi batıda sanayileşmenin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanayi devriminin başlangıcında, şehirlerin ekonomik yapısında başlıca rol oynayan ögeler, burjuvalar, tüccar ve bankacıları. Gelişen bir ticaret yaşamı ile sanayi öncesi bir dönemin izlerini taşıyan zanaat bütünleşebilmişti. Bununla birlikte, sanayi devrimi, yani makineleşmenin ve ussallaşmanın sistemli (düzenli) bir biçimde ve geniş ölçüde sanayide uygulanması, zihniyet ve davranışların bu yeni kapitalist üretim biçiminin isteklerine uydurulmaya başlanması gelenek-sel şehir yapısını sarsmağa, değiştirmeye ön ayak olmuştur. Tüm sanayi dalları eski şehirlerin dışında, enerji kaynakları, ulaşım araçları, ham madde kaynakları ve insan gücü arzının ucuz ve kolay olduğu yerlerde yerleşmeyi yeğ tutmuştur.

Avrupa'da 18.yüzyılın sonlarından itibaren sosyal yaşamın büyük değişikliklere uğradığı görülmektedir. Fransız devrimi krallık ve aristokrasinin siyasi tekeli kırırmış, buna rağmen burjuvazi gerçek bir hâkimiyet kuramamıştır. Kentlerde önceden işi olmayanlar üretimdeki artış nedeniyle iş sahibi olmuşlardır. Sanayide çalışan, sınıf bilinci gelişmeye başlayan işçi sınıfı ortaya çıkmaya başlarken, kentlerdeki işsiz sınıf ortadan kalktı, kente göç sonucu nüfusun artması, sınaî üretim ve üretim sisteminin makineleşmesi İngiltere'den başlayarak Avrupa'ya yayıldı ve kent sisteminin nicel ve nitel boyutlarını değiştirdi. Mevcut kent tiplerine bir yeni kent, sanayi kenti eklendi.

Kentin merkezine bakarak dönemin ideolojisini okumak mümkündür Nitekim XVIII. yy'.da Claude- Nicolas Ledoux'nun kenti de "endüstrinin kızı ve annesi" olan fabrikayı merkeze almıştır; toplumu selâmete çıkaracak kurum, şimdi, kilise ya da "prensın sarayı değil", fabrikadır. (Bumin, 1990).

Bu dönemde az sayıda kişiyi surları içinde koruma altına alan kale kentlerin ortadan kalkması ile savunma kentin değil ülkenin savunması haline gelmiştir. Oy hakkıyla birlikte kentin ve kırsal eşit siyasi haklara sahip oluşuyla üst sınıfların bu anlamdaki egemenliği sona erdi ve kentler, siyasi olarak yerel özerklikleri olan birer idari merkez durumuna geldiler.

Kentler bu dönemden itibaren yaşam koşullarının farklılaştığı yerleşim planı oluşturmaya başlamış ve kentlerdeki fiziki dokuda, görsel etki büyük farklılıklar göstermiştir. Farklı düşünsel ve duygusal temalar sanatsal betimleme alanına girerek Rönesans geleneğinin temel iki unsuru olan perspektif düzen ve klasik örneklerle uygunluk parçalanarak yeni arayışlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Matematikteki optik aletler ve teknolojiye ileriye, arazi yüzeylerinin ölçülebilir hâle gelişi yeni kuralları ortaya koymuştur. Tüm bu etmenler görselliğin kültür ve günlük yaşamdaki rolünü değiştirmiştir.

18.yüzyılda dar sokaklar ortadan kaldırılarak büyük bulvarlar açılmış, kentin işçi mahallelerinde toplu konutlar inşa edilmeye başlanmış, kentsel dokudaki ilk büyük parklar ve bahçeler ortaya çıkmıştır. Bu dönem kamu hizmetlerinin önem kazandığı yeni kentsel yönetim organizasyonlarının ortaya çıktığı dönemdir. Kamusal mekân ile özel mekânlar kesin biçimde ayrılmaya başlamış, yapıların cepheleri bulundukları yerin artan değerine göre yenilenmiş, dar sokaklar genişletilmiş ve düzensiz tasarımlar yok edilmiştir.

Kentte yaşayan her bireyin belleğinde yer etmiş, geçmişlerinde yaşamları içine girmiş mekânsal yapı ve mekânsal yapı içindeki yaşam örgüsü modernleşmeyle baş gösteren kâr elde etme ve daha fazla rant kazanma kaygısıyla ya tümüyle yıkılarak yeni bir yapılanmaya girmiş ya da o mekânı anlamlı hale getiren geleneksel yaşam örgüsü terk edilerek yeni düzenlemelere boyun eğilmiştir (Rapoport, 1977).

Baron Haussman'ın Paris'te yaptığı kentsel tasarım anlayışı dönemin başlı başına incelenmesi gereken bir modeli olmuştur. Dolambaçlı fakat canlı sokakların yerine kente karakteristik ve kalıcı iz bırakan uzun ve düz caddeleri geçirmektedir. Bütün bu değişim kente güzel bir görünüm vermenin ya da ileriye görmenin dışında askeri kaygıların ön planda tutulmasıyla yapılmıştır. 1800'lerin sonunda endüstrinin kentlerde yoğunlaşmasıyla köylere göç eden köylü nüfusun kent merkezine yerleşerek işçi sınıfını oluşturması bu siyasi tehdidin kentin dışına itilip kent merkezinin yeniden kazanılabilmesi, kenti iç savaşa karşı güvenceye alabilmek için oluşturulmuştur. Haussman planı tüm Avrupa kentleri için örnek oluşturmıştır. Paris'in bu en meşhur "Etoile" (Yıldız) Meydanı (Resim 1.6) ünlü

Arc de Triumph (Zafer Takı) etrafındaki 12 caddenin birleştiği yıldız formundadır.



Resim 1.6, Etoile Meydanı, Haussman'ın Paris'te Yaptığı Kentsel Tasarım, Fransa, 1853-1870

Türkiye’de de cumhuriyetin ilânından sonra uzun zaman Avrupa'da kalan ve Fransa'da şehir plancılığı konusunda eğitim alan Abdi Bey, belediyede Fen Memuru olarak çalışan Hafız Bey'in yardımlarıyla, düşlerinin kenti Paris'deki “Etoile” Meydanını örnek alarak onun minik bir kopyası olan Aydın’ın Sultanhisar Beldesi’ne bağlı Atça'yı (Resim 1.7) yaratmıştır. Etoile Meydanı'na bağlanan 12 caddeye karşılık Atça'ya da 45° açı ile 8 simetrik ana cadde ve bunları dik kesen yüzlerce düzenli sokaklar yerleştirmiştir.



Resim 1.7, Atça, Abdi Bey'in ‘Etoile’den Esinlenerek Yaptığı Kentsel Tasarım, Türkiye, 1924

Kentsel yaşamın yeni dinamizmi, farklı yönlerde hızla ulaşma gereksinimi büyük bulvarları ve trafiğin akışını düzenleme amacını taşıyan meydanları zorunlu kılmaktadır. Bu durumda meydan, önceki dönemlerde olduğu gibi kentlilerin karsılaşma, iletişim ve birlikte düşünme, üretme noktası olmaktan hızla uzaklaşmış, kentlerin sanayi çağında yaşadığı aşırı büyüme, o tarihe kadar kırsal alan ile sürdürdüğü ilişkiyi kesintiye uğratmıştır. Çözüm olarak, kentsel merkezlerde trafiğe kapalı alanlar, parklar, bahçeler oluşturularak kırsal alanlar kente katılmaya çalışılmış; meydanlar, merkezleri heykellerle süslenmiş parkları içine alan, çevresinde trafiğin aktığı eliptik ve dairesel oluşumlara dönüşmüştür.

Birinci Sanayi Devrimi insanın fizik gücü el emeği yerine makinelerle yapılan yeni üretim ilişkileriyle kentsel dokuyu oluştururken, İkinci Sanayi Devrimi 1980'lerden itibaren bilgisayarlar, bilgi işlem düzeneklerinin simgelediği, geleneksel kentsel dokudan soyutlanmış iş merkezlerinin varlığı ile tanımlanabilir. Bu durum klasik kent şemasını değiştirmekte, daha az sayıda ama daha nitelikli bir emekçi tipini gerektirmekte ve fabrikalar niteliksiz emek istihdam etmekten çıkmakta ve kentin kenar mahallelerinde yaşayanlar iş bulabilmek için merkezdeki geçici hizmet sektörüne yönelmektedirler. Bu durumda post-endüstri toplumlarının büyük kent merkezleri, merkezlerin dışına itilmiştir.

Bugün metropollerin alacağı karakteri eski kentliler ile yeni kentlilerin uyumu belirleyecektir. 1980'lerden itibaren kent artık eşitsizliklerin keskinleştiği bir mekân hâline gelmiş, kentsel mekânda, yüksek refah düzeyindeki bir azınlıkla, sürekli yoksullaşan bir çoğunluk yan yana yaşamaya başlamıştır. Böylece bugün kentler, siyasal, ekonomik, sosyal olarak birbirinden uzak toplumsal kesimlerin bir arada yaşadığı ve gerilimlerin sürekli arttığı bir eşitsizlikler mekânı hâlinindedir.

Kentlere, kentin sosyal, ekonomik ve kültürel oluşum sürecine ve kentlilerin ortak yaşam alanlarına yapılan bu genel bakış, bugünün kentini, sosyal kültürel dokusunu buna bağlantılı olarak toplu yaşam alanlarına sanatçıların, heykeltıraşların yaptıkları müdahalelerin nedenlerini kavrayabilmek için gerekli olmaktadır. Bugün heykelin kentsel alandaki yerinin ve insanla ilişkisinin nedenleri ve günümüzün uygulamaları, içinde yaşadığımız metropol ve megapollerin ekonomik ve sosyal ilişkilerinin bir yansımasıdır, sanatçıların bir anlamıyla yaşananlara karşı müdahalesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇEVRE VE HEYKEL İLİŞKİSİ

2.1. GELENEKSEL YAKLAŞIMDAN MODERN ÇAĞA DEĞİŞEN ÇEVRE HEYKEL İLİŞKİSİ

Dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ. Ö. 50 000 sıralarında ortaya çıkmıştır. Buzul Çağı'nda yaşamış olan ve “Cro-magnon⁴” olarak adlandırılan insan tipi, ilk kez heykel ve resim yapmıştır. Buzul Çağı'ndan sonraki Orta Taş ve Yeni Taş çağlarında kadın, su ve boğa figürleri bereket sembolü olarak tasvir edilmiş, pişmiş toprak ve taştan mezarlar ve bir takım figürler oluşturulmuştur. Bu çağlarda figür oluşum sürecinde soyutlama ve biçim titizliğinden söz edilebilir (Resim 2.1). Aynı dönemde ataların ruhlarını kutsallaştırma dini olan Manizm⁵ ile birlikte primitif⁶ halk sanatı olarak büyük heykeller ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerde totemizm de sanatsal çalışmalara olanak vermiş, totemlere tapanlar tarafından önemli heykeller yapılmıştır.



Resim 2.1, Willendorf Venüsü

⁴ Bilim insanlarına göre, dünyada oluşan ilk kabile olduğuna inanılmaktadır. 130.000 ila 60.000 yıl önce yaşamışlardır. Beyin hacimleri 1200-1700 cm³ civarındadır. Çeneleri ufaktır ve henton belirginleşmeye başlamıştır. Avlanmak için Harpon, bız, ok ucu, zıpkın, vs. ve tapınmak için de kilden küçük kadın putlar yapmışlardır.

⁵ Ruhlara tapma. Ölen atalarının ruhlarının aileyi koruduğuna inanmak. Birçok dinde olduğu üzere ölümden sonraki yaşam üzerine temellendirilmiş bir inanış.

⁶ Basit, yalın, karmaşık yapıda olmayan anlamındadır. İlkel, dokunulmamış, kültürü gelişmemiş, sınırlı, geri kalmış.

Mısır heykel sanatının ilk örnekleri de firavun ve tanrı heykelleri, obeliskler (dikilitaşlar) ve rölyefler olarak ortaya çıkmıştır. İ. Ö. 2550 yılında yapılmış olan firavun Kefren'in büyük piramidindeki heykeli blok anlatım ve tam vücut biçiminin en güzel örneğidir (Resim 2.2). Mısır uygarlığında olduğu gibi, tarihi İ.Ö. 5000 - 4000 yıllarına uzanan Mezopotamya uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına yerleştirilmiştir (Turani, 1992).



Resim 2.2, Firavun Kefren'in Sfenksi, İ.Ö.2500

Grek sanatında heykel mimari içerisinde yerini almış, mimari de heykel özelliği taşımıştır. Roma Dönemi'nde ise adeta Roma'nın kudretini belgeleyen anıtsal nitelikte zafer takları ve hükümdarların zaferlerinin anısına sütunlar yapılmış, daha sonra bu eserler 1500 tarihinden itibaren bazı Avrupa ülkelerinde (İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya gibi) taklit edilmişlerdir (Resim 2.3 ve Resim 2.4). Ayrıca dünyada ilk kez hükümdarların atlı heykelleri Roma Dönemi'nde yapılmış ve açık alanda sergilenmiştir.



Resim 2.3, Dakka Seferi'nin anısı için dikilmiş Trajan sütunu, M.S.102



Resim 2.4, Paris’te Place Vendôme. 1810’da Napolyon zaferleri anısına dikilmiştir.

Gotik Dönem’de heykel, yapının içinde ve cephelerinde yer alan nişlerde görülmüştür. Bu dönemde mezar heykelciliği de gelişmiştir. Rönesans Dönemi’nde heykel, meydanların merkezinde, bina girişlerinde, kimi zaman da mimari ile bütünleşik olarak görülmüştür. Özellikle katedrallerde dini figürleri konu edinen heykellere bolca yer verilmiştir. Atlı kahraman heykeli geleneği bu dönemde de devam etmiştir.

Barok Dönem’deki heykeller, bir yapıya son görünüşünü vermek üzere süsleme amacıyla yapılanlar ve kelimenin gerçek anlamıyla tek başına bir eser olarak yapılanlar olmak üzere ikiye ayrılır. Rönesans Dönemi’nde de görülen, bir dizi heykelin genellikle yapının çatı kısmına yerleştirilmesi olayı bu dönemde geleneksel bir üslup şeklini almış, bu durum bahçe duvarı ve köprü korkuluklarında da uygulanmaya başlamıştır (Resim 2.5).



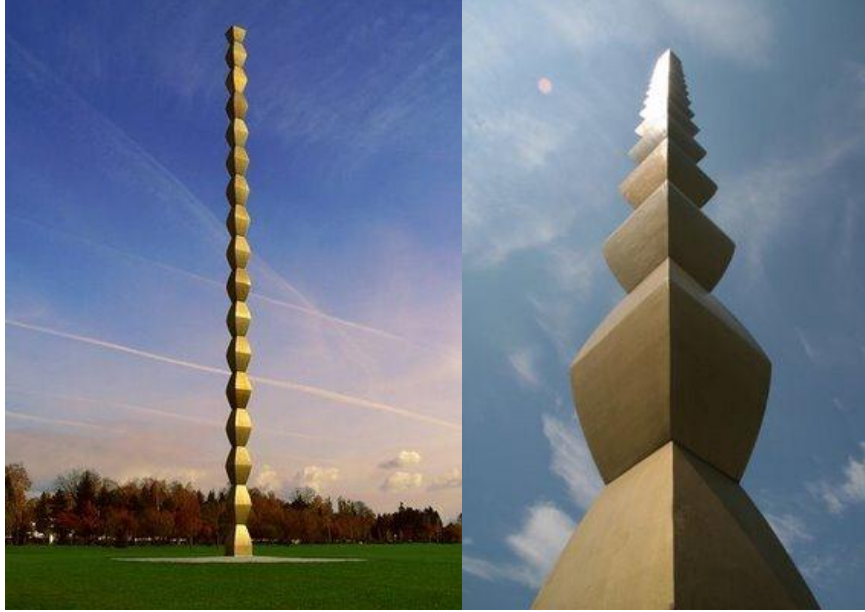
Resim 2.5, Roma’da Trevi Çeşmesi (Barok Dönem), Nicola Salvi, 1732-1762

“XIX. yüzyılda heykel artık halk arasında yer alan bir sanattır ve bünyesi bakımından daha çok halka açık olan meydanlarda ve büyük aristokratik yapılarda yer alabilmektedir. Bu yüzden gerek kilise, gerekse devlet sanatçının yanında değildir. Ancak henüz çağın ve ulusların önemli kişileriyle ilgili heykellerin meydana konulması, bir devlet görevi olarak benimsenmiştir” (Turani, 1992). Dönemin heykeltıraşlarından Auguste Rodin, ilk kez Fransa’da bir kent olan Calais Kenti’nin belediye başkanının siparişi üzerine, geçmişte yaşanan bir olayı anıt olarak tasarlamıştır. “Calais Burjuvaları” adlı bu ünlü anıt bugün Calais kent merkezinde yer almaktadır (Resim 2.6).



Resim 2.6, Calais Burjuvaları (Burghers of Calais), Auguste Rodin, 1884-89

“Böylece binlerce yıldır süregelen heykel sanatı içinde ilk kez anı yaşatan bir anıt halkın içinde yer alacak, bu anıt sıradan bir tasvir değil, bir yaşam olayının dökümü olacaktır” (Turani, 1992). XX. yüzyıl heykeltıraşlarından Constantin Brancusi’nin “Sonsuz Sütun”u ise figüratif akımlara zıt, yalın ve ileri derece soyutlamanın görüldüğü bir anıt niteliğindedir. 37 m yüksekliğindeki heykel Romanya’da Tirgu Jiu Parkı’ndadır (Lynton, 2004). Brancusi Sonsuz Sütun heykelinde Batı heykelinin simgesel ve görsel gücünü öne çıkararak, etnik sanat ile halk sanatını birleştirmiştir. Sonsuz Sütun’un temel tasarımı, Brancusi’nin vatanı Romanya’ya özgü giriş kapısı direkleri üzerindeki tahta oymaları çağrıştırır. Bir anlamda mezar direklerini akla getirir. Heykel göz seviyesinde başlar. Bu temel ilke nedeniyle, hiçbir iki öge tıpatıp eş olarak görülemez. İşte heykel, kendine özgü varlığını bu gerçeğe borçludur. Sanki yere sadece tabanından değıyormuş gibi, yerle gök arasında havada salınmaktadır. (Resim 2.7). Yapılan bu öncü çalışmalar daha sonraki dönemlerde görülecek olan heykel çalışmaları için önemli birer adım olmuşlardır.



Resim 2.7, Constantin Brâncuși, Sonsuz Sütun (Coloana Infinită), Romanya, 1938

Buzul Çağı’ndan itibaren farklı biçimlerde heykel uygulamaları görülmektedir. Heykeller XIX. yüzyıla kadar daha çok figüratif uygulamalar olarak ortaya çıkmışlardır. Bu heykeller, tarihi gelişim süreci incelendiğinde estetik yönleri göz ardı edilememekle birlikte öncelikle dini ve sembolik amaçla oluşturulmuştur. Öyle ki; örneğin klasik Yunan sanatı başarısını mitolojik kişiler,

tanrı ve yarı tanrı heykellerine borçludur. XIX. yüzyıldan itibaren heykel birincil olarak estetik kaygıyla oluşturulmaya başlanmış, yeni malzeme ve teknolojilerle desteklenerek gelişimini sürdürmüş, kamuya açık alanlarda daha sık sergilenmeye başlamıştır (Resim 2.8).



Resim 2.8, Doris Chase, Hacimsel Uzay Çerçevesi (The Chelsea), Seattle, 1972

1960'lı yıllarda “arazi sanatı” olarak anılan, sanatın lüks sayılan özelliklerine karşı bir düşünce olarak ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalar alışlagelen sanat eserlerinden oldukça farklıdır. Buna göre araziye yeni biçimler verilebilir ya da bir tarlada tırmıkla çeşitli şekiller oluşturulur. Oluşturulan eserler ancak uçaktan kavranabilir; fotoğraf, video aracılığı ile görülebilir, sanatçı ise bunların satışı ile kazanç elde eder. Burada doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı bir tepki söz konusudur (Lynton, 2004). (Resim 2.9).



Resim 2.9, Robert Smithson, Spiral Ada (Spiral Jetty), USA Utah, 1970

Genel bir tanımlama ile, Rönesans'tan başlayarak oluşturulmuş anıt heykeller meydana baskın etkiye sahiptir. Modern sanatla birlikte heykel bu özelliğini kaybetmiş ve kentten adeta dışlanmış. Çünkü modern sanat birdenbire sanatın kendi iç sorunlarına yönelmiş, XX. Yüzyıl'ın başında ise kent sorunu ile uğraşma olanağı kalmamıştır (Tanyeli, 2000).

Türklerin tarihine bakıldığında ise zafer kuleleri, kule türbeler, dikilitaşlar ve gözetleme kuleleri anıtsal yapılar olarak ortaya çıkmaktadır. Camiler ve kümbetlerin de aynı anıtsal etkiyi oluşturdukları söylenebilir. Selçuklu Dönemi'nden beri mimaride görülen taş yontu süsleme ve kabartmalar ya da Anadolu'da Şamanizm etkisi ile oluşturulmuş hayvan biçimli mezar taşları da heykel kapsamında değerlendirilebilirler. Batı anlamında heykel sanatı ise Osmanlı'da Tanzimat Dönemi'nden sonra gelişmiş, Lâle Devri'nde Barok ve Rokoko üsluplarından etkilenen mimaride geleneksel bezeme motifleri kabartma heykellere dönüşmüştür. Bu dönemde özellikle çeşmeler birer meydan heykeli görünümündedirler. Aynı dönemde padişahlar için heykel özelliğinde nişan taşları dikilmiş; yapıların dış duvarlarında, bahçe ve bulvarlarda hayvan figürleri yer almıştır. Daha sonraki dönemlerde ise kentlerde bir dizi saat kulesi ile figürsüz mimari anıtlar ortaya çıkmıştır (Renda, 2002).

Modernleşme ile birlikte Türkiye'de anıt-heykeller ortaya çıkmış, Yunan ve Roma uygarlıklarında olduğu gibi odak noktası özelliği kazanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde yapılmış olan atlı hükümdar heykelleri kentsel mekânda yer almamış, siyasi liderin kentsel mekânda temsili Atatürk ile gerçekleşmiştir (Yeşilkaya, 2002). Cumhuriyet Dönemi'nin yeni kent anlayışı içinde parklar ve meydanlar kamusal yaşamın önemli merkezleri olarak ortaya çıkmış; bu alanlara ek olarak bulvarlarda ve dönemin kamusal yapılarının bahçelerinde Atatürk heykelleri yer almıştır. Söz konusu alanlar Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet, çağdaşlık ve laikliğin birer göstergesi olmuştur (Yaman, 2002).

Batı'da anıtlarla simgeleşen meydan anlayışı ülkemize ancak XX. Yüzyıl'da gelebildiğinden ülkemiz hem anıt hem de diğer açık alan heykelleri konusunda olması gereken yerde değildir (Baydoğan, 2002).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN ÇAĞ SANAT ORTAMINDA ÇEVRE ve MEKÂNI HEYKELE, HEYKELİ ÇEVRE ve MEKÂNA GÖTÜREN YAKLAŞIMLAR

Çevre kavramı insanlığın var oluşu kadar eski bir olgu olup çevresiyle sürekli etkileşim içerisinde olan insan, yaşadığı ortamı kendi ihtiyaçları doğrultusunda sürekli biçimlendirme ve değiştirme eğiliminde olmuştur. İlk insanın çevreyi biçimlendirishi öncelikle doğaya karşı mücadele ederken yaşamsal faaliyetlerini devam ettirme şeklinde gelişmiş sonraları ise bir yerlerde barınmanın gerekliliğini keşfetmesiyle bu şekilleniş daha da organik bir yapı haline gelmiştir. Önceleri sadece barınmak için korunaklı bir mekân yaratma düşüncesiyle başlayan bu süreç, sonrasında insanı barınılan mekânı çevresiyle de ilişkili düşünmeye sevk etmiştir. Bu durum ise açık mekân olgusunun ortaya çıkışı şeklinde nitelendirilebileceği gibi insanın dış mekânlara yeni anlamlar yüklemesi biçiminde de değerlendirilmiştir. Toplumsal yaşama geçiş ile dış mekânlara olan gereksinimler daha da önem kazanmış, bu durum ise farklı mekânsal kurgulamaların oluşmasına ve çevrenin heykele, heykelin de çevreye yaklaşmasına neden olmuştur.

3.1. DÜŞÜNSEL YAKLAŞIMLAR

“Bazı insanlar sanatçıyı öyle pek düşünen bir kişi gibi görmek istemezler. Onları bir araç gibi; tanrıların oyuncağı ya da kendi iç tedirginliklerinin oyuncağı gibi görürler. Ama gerçekte sanatın, başka nelerle ilgisi olursa olsun, en azından bilinçlilikle bir ilgisi vardır ve buna bağlı olarak da bugün sanatçıların kendilerine özgü yolda düşündükleri kabul edilmektedir. Kuşkusuz sanatsal düşünme pek çok düzeyde sürüp gider.” (Rogers, 2002, s.74)

Rogers’ın da değindiği gibi her sanat dalının kendine has bir düşünce biçimi vardır ve bu, o sanat dalının temelini oluşturup diğer sanat dalları arasında ki farkı ortaya çıkarır. Heykelin ve çevrenin birbirlerine düşünsel bazda nasıl yaklaştıklarını tanımlayabilmemiz için öncelikle heykelsi düşünceyi yani; bir heykeltıraşın eserini yaratırken bu eserin niteliğini belirleyen, kullandıkları düşünsel yöntemleri tanımlamak gerekir.

Rogers, *Heykelsi Düşünme* adlı makalesinde, “*heykeltıraşlar kütle aracılığıyla düşünür. Yüzeydeki hareketler, formun yüzeyi gibi şeyler kütle içinde devam ettiği düşünülmesi gereken devinimin dışsal göstergeleridir. Bir işin üç boyutlu bir yapı olarak duyumsanmasında içsel bir yapı vardır heykelde*” ifadesini kullanır. (Rogers, 2002, s.75)

Mehmet Yılmaz ise sanatçıların neden heykel yapmaya ihtiyaç duyduğunu ve heykelin işlevini “*İnsanlar niçin heykel yaparlar? Bugün birçok heykeltıraş, bu soruya, ‘kendimi ifade etmek için’ diye yanıt verir. Bu oldukça genel bir yanıt. Öyle ya, bir müzikçi de kendini ifade eder, ressam da. Peki, ‘kendi’ mizi ifade ediyoruz etmesine de bu ‘kendi’ miz dediğimiz şey, sanıldığı gibi tekil bir şey mi? Ayrıca, kendimizi ifade etmeye niye bu kadar hevesliyiz? İletişim eksikliğinden mi? Yoksa şu ya da bu biçimlerde zaten var olan iletişim yollarına bir yenisini daha eklemek için mi? Sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlerde ya da doğrudan sözcüklerle anlatmak istemediğimiz konularda başvurduğumuz bir kurtarıcı, bir kaçamak, inançlarımızı dışa vurduğumuz bir araç mı heykel?*” bu ifadelerle sorgulamaktadır (Yılmaz, 2006, s. 39).

Yılmaz’ın sorgulamalarından da anlaşıldığı gibi bir ifade aracı olarak heykel sanatını seçen sanatçıların asıl amacı, duygu ve düşüncelerini diğer insanlara aktararak, bir mesaj vererek insanlarla iletişim kurmaktır. Heykeltıraş Giacometti bir iletişim aracı olarak heykeli “*Yontu, benim için, güzel bir nesne değil, başta beni çeken, beni büyüleyen, gördüğümü biraz daha iyi anlamaya çalışmak için bir araç; bir heykel biraz başarılı olmuşsa ancak, benim gördüğümü başkalarına anlatmaktan, başkalarıyla iletişim kurmaktan başka bir şey değildir.*” sözleriyle açıklamaktadır (Giacometti, 2005, s.117).

Giacometti’nin belirttiği gibi heykel sadece biçimsel bir yaratı değil, özünde düşünsel bir alt yapısı olan biçimsel bir bütündür. Bir nesneye heykel denilebilmesi, biçim açısından tek başına yetersiz bir kavramdır. Yani heykel sadece bir nesne değil, mesaj taşıyan bir nesnedir. Heykeli oluşturan düşünce ve biçim arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Heykel ne salt biçimdir ne de salt düşünce. Bu anlamda heykel için kısaca; üç boyutlu bir form (gösterenler) aracılığıyla, bir içeriği (gösterilenler) gösterme sanatı denebilir (Yılmaz, 2002).

Kısacası; heykel kütlesiyle düşünür. Düşüncesini güçlü bir kütleye anlatarak, kütlesinden gelen güçle, sanatçı ve izleyici arasında bir iletişim aracı olur.

20. yüzyılın başlarıyla birlikte her iki sanat dalı kendi geleneksel düşünce sistemlerinden uzaklaşıp, kendilerine yeni düşünce sistemleri oluştururken, aynı zamanda birbirlerinin düşünce sistemlerine yaklaşıp aralarındaki düşünsel farklılıklardan kaynaklanan sınırları eritmeye başlamışlardır. 20. yüzyılın sanat akımlarıyla birlikte çağa damgasını vuran oluşturma bilinci, heykeli düşünsel anlamda büyük ölçüde etkilemiş, çevre ve mekânı heykelin de düşünsel yöntemlerine eklemiştir.

Heykel sanatına gerçek anlamıyla soyut anlayış, ilk defa Konstrüktivistlerle girmiştir, fakat getirdiği tek yenilik bu değildir. Heykel, mekânsal anlamda ilk büyük gelişimi de Konstrüktivizm akımının etkisi altında yaşamıştır. Konstrüktivizm⁷, 1913 ve 1922 yılları arasında Rus sanatçılar tarafından yayınlanan çeşitli manifestolara dayanmaktadır ve ilk olarak 1914'te Vladimir Tatlin tarafından önerilmiştir. Onlara göre yaşamın gerçeğini anlatacak olan sanat, mekân ve zaman gibi iki temel unsura dayanmalıdır. Öyle ki *“heykel, zaman ve mekânın canlı imgesidir”* diyen Konstrüktivistler kütlenin değil mekânın biçimlenişini esas problem olarak ele almışlardır (Ögel, 1977). Rogers, Konstrüktivistlerin yeni mekân anlayışındaki büyük etkilerini *“Kütleye tasarlamak heykelin geleneksel ilgi alanı olmuştur. Uzamla tasarlamaksa mimarlarla mühendislerle bırakılmıştı. Fakat son elli yıldan bu yana uzam, heykeli de kapsamaya başladı. Heykel sanatının bu açılımını, inşacıların ve belki de Naum Gabo'nun görüş ve ısrarlı tavırlarına borçluyuz.”* sözleriyle ifade etmektedir (Rogers, 2002, s.77).

⁷ 1914'te Rusya'da ortaya çıkmış bir sanat akımı. Resim, heykel ve mimari alanlarında egemen olmuş, Sosyalist Gerçekçilik resmi tutum olarak benimsenince ortadan kalkmış, yandaşlarının bir bölümü batıya göçmüştür. Genelde çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutumdur. Ekim Devrimi'yle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Tatlin'in önderliğinde ilk olarak mimarlıkta ortaya çıkmışsa da bu alanda tasarımdan öteye gidememiştir, hiçbir uygulanmış örneğe sahip olmamıştır. Fakat Pravda gazetesinin yönetim merkezi olarak tasarlanan yapı başta olmak üzere, çoğu konstrüktivist tasarımlar Modern Mimarlık gelişiminde etki yapmışlardır. Resim ve heykel alanında konstrüktivizm çok daha verimlidir.

Konstrüktivistler için mekân kavramı çok önemli bir araştırma konusudur. Mekânı heykelde bütünleyici ve somut bir hale sokmak için büyük çaba harcamışlardır. Başta Gabo olmak üzere Tatlin, Rodchenko ve Stenberg’ler gibi sanatçılar mekânı heykelin içine, heykeli de mekânın içine sokarak heykele yeni anlamlar kazandırmışlardır. Örneğin Rodchenko yaptığı metal konstrüksiyonları çevresindeki mekânla birlikte tasarlamakta, eserleri bir kaldıraç yardımıyla kaldırmakta ve inşaat iskelesine benzer desteklerle mekânın içine uzatmaktadır (Resim 3.1). Stenberg’ler ise mühendislik yapılarına benzer yapılarını serbest bir biçimde mekânın içinde mekânla birlikte tasarlamıştır (Resim 3.2) (Bilge, 2000).



Resim 3.1, A. Rodchenko, Mekânsal Konstrüksiyon, 1920



Resim 3.2, V. Stenberg, Mekânsal Aygıt Konstrüksiyonu No:4, 1919-20

Mekânsal algının psikolojimizin temel duyularına ait olan ilk doğal duyu olduğunu söyleyen Gabo'ya göre mekân, başlı başına biçimlendirilebilen bir heykelsi elemandır. Kütlenin hacmiyle mekânın hacmi aynı şey değil, aksine tamamen farklı ve somut malzemelerdir (Gabo, 1971). Düşünceleri doğrultusunda Gabo şeffaf malzemelerle yaptığı çalışmaları parçalara bölerek, içine ışık ve mekânı sokmuş (Resim 3.3), çalışmalarını mekânla birlikte düşünerek de heykellerini mimariye yaklaştırmıştır. Öyle ki Gabo Konstrüktivist heykelin zamanla mimarlığa kayacağına inanmaktadır (Bilge, 2000).



Resim 3.3, N. Gabo, Mekân İçinde Lineer Konstrüksiyon No:1, 1943

Konstrüktivist sanatçıların genel amacı sanatı yaşama dâhil etmektir (Gan, 2003). Tatlin gibi çağdaş sanatçılar, kendilerini sanatçıdan çok teknisyen olarak görmüş ve gerçek mekânda gerçek malzemelerle çalışmayı tercih etmişlerdir. Çağın büyük ustası olarak görülen Tatlin, resim ve mimarlık kültürü olmadan heykelden bahsedilemeyeceğini vurgulamakta, modern bir anıtın tasarımında mimarın, ressamın ve heykeltıraşın beraberce çalışması gerektiğini ileri sürmektedir. Ama bunun mimarın yapıyı yapması, ressamın boyaması, heykeltıraşın da süslemesi şeklinde olamayacağını söyleyen Tatlin, bunun ancak tasarım aşamasında bu üç disiplinin beraberce çalışmasıyla gerçekleşebileceğini belirtmiştir (Punin, 2003).

Çağın heykeltıraşları konstrüktivist öncülerinin mekân anlayışını bir adım daha ileri taşıyarak, hem mekânı içine alan, hem kendi mekânını yaratan, hem de mimarının mekânını kullanan heykeller tasarlamaya başlamışlardır. İzleyici artık

bu mimari bilinçle oluşturulmuş heykellerin içine girebilmekte ve iç mekândan dışarıyı izleyebilmektedir. Mimarideki mekân yaratma düşüncesi ve çevre bilinci artık iyiden iyiye heykelin yaratı sürecine girmiştir. Artık heykeltıraş masif bir kütleyi biçimlendirmek yerine mekânı biçimlendirmeye başlamış, böylece klasik tanımıyla üç boyutlu olup sadece etrafında dönülerek kavranabilen heykel kavramından uzaklaşmıştır. Bu konuya Raphael Soto “*Bir zamanlar sanatçı dünyaya dıştan bakan bir tanık idi.. Bugün kendimizi sudaki balık gibi buluyoruz. Artık sadece seyirci değiliz, gerçeği oluşturan parçalarız. İnsan burada olup dünya orda değildir. Tam içindeyiz ve insanı çeviren, içine alan yapıtlarımla bunu duyurmak istiyorum. Mekân-zaman-madde üçlüsü içinde nasıl yüzdüğümüzün bilincine varmalıyız.*” sözleriyle vurgu yapmaktadır (Resim 3.4) (Ögel, 1977, s. 79).



Resim 3.4, R. Soto, “İçine Sızılabilen” (Penetrable), 1990

Heykellerinin, bulunduğu yerde bir mekân yarattığını ve bulunduğu yeri tanımladığını düşünen Judd da, birçok mekânı içine aldığından beri, çalışmalarının çevrelerinde bir mekân oluşturduğunu, bunun sanatta yeni mimarlıkta ise zaten var olan bir şey olduğunu belirtmektedir (Langager, 2002).

Çevre, mekân ve heykel 20. yüzyılın yenilikçi ortamında düşünsel anlamda birbirlerinin bakış açılarından yararlanarak birbirlerinin alanlarına yaklaştırmaya başlamışlardır. Malevich'in de belirttiği gibi, *"her yeni düşünce ona uygun yeni bir biçim ister"* (Malevich, 1991, s.74). Biçimsel değişimler teknik gelişmelerin desteğiyle düşünsel değişimin hemen ardından kendini gösterir ve bu ikisi ayrılmaz bir bütün oluşturur.

3.2. TEKNİK YAKLAŞIMLAR

Endüstri Devrimi ile birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısı düşünsel alanda bir çok değişime ev sahipliği yaptığı gibi, aynı zamanda teknolojik gelişmelerin hızla geliştiği ve ardı ardına pek çok bilimsel buluşun yapıldığı bir dönem olmuştur. Bu teknolojik gelişim göz ardı edilemez bir gerçek olduğundan, doğal olarak yeni çağın sanatçısı, değişen bu yaşam şartlarında ve toplum düzeninde geleneksel olanın daha fazla tutunamayacağını görerek, geleneksel yöntemleri bırakıp teknolojik gelişmeler doğrultusunda ilerlemeyi tercih etmiştir.

Bush, *"Bilim ve teknolojinin heykel üzerindeki direkt etkileri; yeni malzemelerin kullanımı, yeni araç ve metotların kullanımı, yeni imgelerin görünmesi, sanat objelerinin yaratımında insan gücünün ve makinenin birleşmesidir."* şeklinde yorumlamıştır (Busch, 1974, s.17).

Sadece heykeltıraşlar değil, diğer disiplinlere mensup birçok sanatçı da, artık çağın gerçeğini teknoloji olarak nitelendirmektedir. Yaşadığı her dönemde çağının düşüncesini, yine çağının tekniği ve malzemesiyle somutlaştıran heykeltıraşların 20. yüzyılın devrim niteliğindeki düşüncelerini, yine 20. yüzyılın tekniği ve malzemesiyle gerçekleştirmesinden daha doğal bir şey olamazdı. Ögel bu durumu *"İnsanın en eski çağlardan bugüne kadar sanat ifadesi için çevresindeki malzemeden yararlandığı düşünülürse teknolojik malzemeyi yadırgamamak gerekir. İlk insan malzeme seçiminde içgüdüsel ve aklını kullanmıştı. Topraktaki renklerden resim yapmak için yararlanılmış, kili, taşı, eli ile, ilkel araçları ile biçimlemişti. Endüstri devriminden bu yana makine çağı ve onu izleyen elektronik çağda yaşıyoruz. Sanatçının makineyi, elektroniği ifade aracı olarak kullanması en doğal yoldur, bu çağa sanatçının vermesi gereken cevaptır."* ifadesiyle açıklamaktadır (Ögel, 1977, s.64).

Ögel'in de işaret ettiği gibi yeni teknikler ve malzemeler, beraberinde yeni biçim yaratma olanaklarını ortaya çıkarmış ve özellikle yeniçağın eğilimi olan soyutlamanın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Yeniçağın heykeli öncelikli olarak çağın oluşturma bilinci doğrultusunda, gelişen teknolojinin sunduğu malzeme ve bu malzemelerin öngördüğü yeni yapım yöntemlerinin belirleyiciliğinde biçimlenmeye başlamıştır. Çelik, cam, pleksiglas vb. birçok endüstriyel malzeme heykelin yaratı sürecine girmiştir. Geleneksel malzemelerden çok farklı olan bu malzemelerin, geleneksel yapım yöntemleriyle oluşturulması söz konusu değildir. Teknik ve yöntem kullanılan malzemeye göre değişir. Başka bir deyişle, her malzeme kendi teknik ve yöntemini gerekli kılar (Yılmaz, 2006).

Bu bağlamda yeni malzemelerin ve tekniklerin ışığında, mimarının yapım yöntemleriyle beslenen heykel, yontulmuş olandan, inşa edilmiş olana doğru kayarken, bu doğrultuda ölçeği de büyümeye başlamış ve artık teknik olarak da mimariye yaklaşmaya başlamıştır. Bunun doğal sonucu olarak da kendini yeni biçim olanaklarına açmıştır.

Mimar Eliel Saarinen *“Biçimin doğasını var eden şey malzemenin doğasıdır.”* ifadesini kullanır (Calatrava, 2000, s. 97). Yani malzeme, tasarıma sonradan giren bir öge değil, aksine strüktürü kuran ve tasarımı amacına ulaştırarak onu anlamlandıran ana öğedir. Malzeme tasarımının kimliğini belirleyen yegâne unsur olduğundan, yeni keşfedilen her malzeme yeni tasarımlara ön ayak olur.

Heykel sanatının yeni malzemelerle ilk bağlarını kuran Kübist ve Fütürist sanatçılar olmuş (Savaş, 1988), Kübizm, heykel için çok geniş bir özgürlük alanı açmıştır. Geleneksel malzemeleri tamamen terk eden Kübistler yeniçağın oluşturuca bilincini, hazır nesnelerle ve yeniçağın endüstriyel malzemeleriyle birleştirerek yeni imajlar ortaya koymuşlardır (Resim 3.5). Böylece metal, ahşap, cam ve birçok buluntu malzeme heykelin yaratı sürecine girmiştir (Resim 3.6).



Resim 3.5, Jacques Lipchitz, “Sketch for Our Tree of Life IX”, 1970-72



Resim 3.6, Vladimir Tatlin, “Counter-Relief (Material Selection)”, 1916

Makine çağına övgüler yağdırarak, bundan böyle gerçeklerin makinelerde, kentlerde, teknolojik enerjide hüküm süreceğini, yeni sanatın yeni imgelerle, yeni teknolojide, yeni malzemeyle gerçekleşebileceğini ilan eden Fütüristler ise geleceğin sanatını “hız, kuvvet, enerji, gürültü, hareket, dinamizm” olarak tanımlayarak, kübizmin statik tavrına karşılık hareketi savundular. Yaşamın kendisinin hareket olduğunu, evrende her parçanın hareket ettiğini söyleyerek, zamanda oluşan hareketi heykelde tasvir etmeye çalışmışlardır (Resim 3.7) (Savaş, 1988).



Resim 3.7, Umberto Boccioni, “Sürekliliğin Eşsiz Formu”, 1913

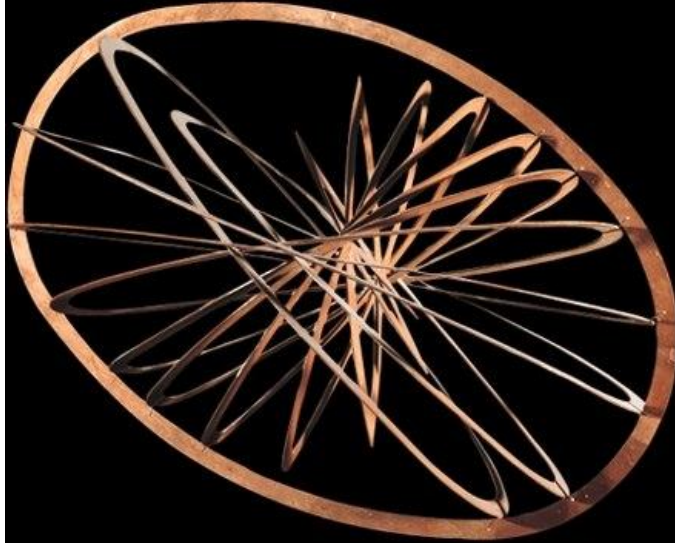
Birinci Dünya Savaşı makineye tepkiyi doğurmuş ve kısa sürede Fütüristlere karşı duyulan ilgiyi azaltmıştır. Onlardan etkilenen konstrüktivistlerin teknolojiyle kurdukları bağ ve bu doğrultudaki düşünceleri ise, çok daha büyük etkiler yaratmıştır. Heykelin mekânla ilişkisinin kurulmasında çok büyük çabaları olan ve hatta mekânı da bir malzeme olarak gören konstrüktivistlerin getirdiği diğer büyük yenilikse, heykellerini adeta sanayinin ve teknolojinin bir yansıması olarak oluşturmalarıdır.

Özer’ e göre konstrüktivizmde mekânın ön plana geçmesi bu ana malzemeyi; yani mekânı taşıyabilecek, değerlendirebilecek, bir anlamda onu destekleyecek bir malzemeye gereksinimi gündeme getirmiş ve eski malzemelerin bir kenara itilmesini gerektirmiştir. Tatlin, Gabo ve Rodchenko gibi heykeltıraşlar

malzemeyi, mekânı yüceltmek için bir araç olarak kullandıklarından, uygun malzemeyi bulduklarında geleneksel heykeldeki donukluğun, sağırlığın ve kaskatılığın yerini nefes alan kütleler almaya başlamıştır (Resim 3.8), (Resim 3.9). Konstrüktivizmle birlikte cam ve pleksiglas gibi şeffaf malzemelerle birlikte birçok metal teknolojilerin heykele girdiğini görürüz (Özer, 1986).



Resim 3.8, Naum Gabo, “Kristal Merkeziyle Uzaydaki Yapı (Construction in Space with Crystalline Centre)”, 1938-40



Resim 3.9, Alexander Rodchenko, “Uzaysal Yapı (Spatial Construction)”, 1920-21

Mekânın en iyi şekilde hissedilmesini sağlayan bu yeni endüstriyel malzemeler aynı zamanda heykelin geleneksel konuları betimlemekten kurtulmasına da yardımcı olmuştur. Bu malzemeler çağın soyutlama eğiliminin gelişimine büyük katkı sağlarken, soyutlama eğilimiyle de malzemeye verilen önem artmıştır. Soyutlama, malzemeye verilen önemin artmasına da büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Nitekim soyut heykel, çoğu kere meydana geldiği malzemenin gerçek hakkını verir. Başka bir deyimle, malzemeyi, fazla gevezeliğe kaçırmadan, en az detay ve ipucuyla ortaya koymaya bakar. Figürasyondan sıyrılan bir heykeltıraş için, malzeme yalnızca programlanmış bir formun gerçekleştirilmesine yarayan, daha doğrusu yaraması gereken bir madde olmaktan çıkıp eserden beklenen etkiye büyük bir rol oynayacak duruma gelir (Özer, 1986).

Çağdaş heykel sanatında materyaller heykellerdeki etkiyi en yüksek seviyeye çıkarmıştır. Özellikle de demir ve çelik gibi metallerin girmesi, kesitlerinin ince olmasına rağmen sağlam olmaları ve kolay şekil alabilmeleri heykeltıraşlara büyük kolaylık sağlamaktadır. Doğal olarak heykelin hem biçimi değişmekte hem de ölçeği büyümeye başlamaktadır.

Hafifliğin illüzyonu ile uğrasan çağdaş heykeltıraşlarından Serra, hemen hemen bütün heykellerini çelikle gerçekleştirmektedir. Serra'ya göre beton çok mimari bir malzemedir ve beton çalışmaların özgür bir alan içinde var olmalarına izin vermemektedir (D'Souza, 2000). Çelik onun kıvrımlı hareketler yapan heykellerinin yapımını kolaylaştırırken, Serra da bu, tonlarca ağırlığındaki çelikleri donmuş hareketlere dönüştürebilmektedir (Resim 3.10). Daha sert çizgili heykeller yapan Judd ise, betonu heykellerinde kullanmaktan çekinmemektedir (Resim 3.11). Modern heykeltıraşlardan Serra ve Judd kendi düşüncelerini somutlaştırmak ve kendi mekânlarını yaratmak adına, vermek istedikleri etkiye göre malzemeyi etkili bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bir anlamda malzeme, onların heykellerinin kimliklerini belirlemektedir.



Resim 3.10, Richard Serra, “Eğik Spheres (Tilted Spheres)”, Pearson Uluslararası Havalimanı, Terminal 1, Mississauga, Canada, 2002-04



Resim 3.11, Donald Judd, Laumeier Heykel Parkı, St. Louis, Missouri, 1984

Görüldüğü gibi yeni malzemelerin keşfi heykelde biçimlerin gelişimini sağlayan, görsel etkiyi arttıran ve anlamı tamamen değiştirebilen önemli bir unsurdur. Bu sayede kendi bilindik kalıplarından sıyrılırken aynı zamanda başka alanlara da müdahale etmektedirler.

3.3. ÇEVRE VE İŞLENEN TEMAYA İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR

Heykeltıraşlar kentsel mekânla mutlak ilişki kurma zorunluluğu taşımazlar. Geleneksel heykel sanatında, heykelin üzerinde konumlandığı kaide, heykelin mekânını oluşturmakta ve kaidenin çizdiği sınırla eser, izleyiciyi kendinden ayırmaktadır. Bu da, izleyicinin, çizilen bu sınırlar dâhilinde sanatçının verdiği mesajı algılamakla sorumlu tutulmasına neden olmaktadır. Bu durum 20. yüzyıla

damgasını vuran Kübizm, onu takip eden Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarıyla sarsılarak, heykel geleneksel kaideden sıyrılıp boşluğu içine alarak gerçek mekâna açılmakta ve var olduğu mekânla kaynaşmaya başlamıştır (Kedik, 1997).

20. yüzyılın devrimci sanat akımlarıyla birlikte heykel hem galeri ve müzelerden çıkıp kentsel mekânda konumlanmaya, hem de kendini çevresinden soyutlayan ve “görüntüsünü gerçek dışı bir düzeye yükselten” kaideyi terk etmeye başlamıştır. 20. yüzyıl heykeli kaideyi terk ederken, aslında geleneksel değerleri terk etmeye ve çevresel bir anlayış benimsemeye başlamıştır. Çünkü *“kaide; Kübizmin, sanatla doğanın gerçekliklerini uzlaştırma, Fütürizmin izleyiciyi sanat yapıtının içine çekme, Konstrüktivizmin sanatı günlük endüstri hayatının etkin bir öğesi yapma çabalarını engelliyordu”* (Lynton, 2004, s.58).

Krauss’a göre heykelin kaideyi bünyesine katması en iyi biçimde Brancusi’nin sanatında örneklenebilir. Çünkü Brancusi’nin heykellerinde artık kaide heykelin bir parçasıdır (Krauss, 1985). (Resim 3.12).



Resim 3.12, Constantin Brancusi, “Table of Silence” (Sessizliğin Masası), Targu-Jiu, Romanya, 1938

Heykeltıraşın, kaidenin yarattığı soyutlanmış özel mekândan, gerçek mekâna dâhil olması özellikle Konstrüktivistlerin mekânı heykele sokma ve sanatı yaşama dâhil etme çabalarıyla gerçekleşmeye başlamıştır. *“Yaşamın aktığı ve hareket ettiği her yerde sanat bize katılmalıdır”* (Senie, 1992, s.63). Bu sözlerin sahibi olan Gabo’dan sonra birçok sanatçı, özellikle 1960’ların sanat ortamında kamusal mekânda sergilenen çarpıcı örnekler vermeye başlamıştır.

Sokak, yaşama, buluşma, görüşme, hareket, gösteri alanı, pazar, bayram, tiyatro, siyaset, sanat mekânı olarak toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünüdür. Çok yönlü, çok boyutludur. Görsel çevre olarak yüzyıllardan beri sanata konu, ilham kaynağı olmuştur. Tasvir edilen sokaktan sonra, şimdi mekân olarak sanatçının yaratma alanıdır (Ögel, 1977).

Galeri ve müzelerin hegemonyasından kurtularak kamusal mekânda konumlanan heykel, artık bilindik tanımlarından çok uzaklaşmış ve alanını çok genişletmiştir. Yeni heykel, modern öncesi örneklerinden her yönüyle çok farklıdır ve diğer disiplinlerin alanlarına kaymıştır. Krauss, modern heykeli, mimarinin üzerinde ya da önünde yer alan fakat mimari olmayan, peyzajda yer alan fakat peyzaj olmayan bir olgu olarak tanımlar. Heykeli ne mimari ne de peyzaj olan diye tanımlarken, bunun tersini söylememek için hiçbir neden olmadığını, yani heykelin hem mimari hem de peyzaj olabileceğini belirtir (Krauss, 1985).

Krauss oluşturduğu Klein Diyagramı'na göre hem peyzaj hem mimari olan yapıları 'alan konstrüksiyonları' olarak ele almış, Alice Aycock'un 'Labirent'inin (Resim 3.13) ve Nancy Holt'un 'Taş Hücreleri'nin (Resim 3.14) bu kategoriye yaklaştığını belirtmiştir.



Resim 3.13, Alice Aycock, “Spiral” (Maze), New Kingston, Pennsylvania, 1972



Resim 3.14, Nancy Holt, “Taş Hücre” (Rock Rings), Batı Washington Üniversitesi, Bellingham, Washington

Hem peyzaj olup hem olmayan çalışmaları ‘işaretli alanlar’ olarak gruplandırıp ‘Spiral Dalgakıran’ı (Resim 3.15) gibi yeryüzünde geçici bir iz bırakmaya yönelik çalışmaları bu gruba dâhil etmiştir.



Resim 3.15, Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” (Spiral Jetty), Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970

‘İşaretlenmiş alanlar’ geçiciliklerinden kaynaklanan nedenle, çoğu zaman izleyici tarafından doğrudan değil, ancak fotoğraflar aracılığıyla görülebilmektedir. Krauss, hem mimari olup hem olmayan çalışmaları ise, mimarinin gerçek mekânına müdahale ettikleri için ‘belitsel⁸ yapılar’ olarak nitelemiştir. Krauss’a

⁸ Belit “tanıtlanmayı gerektirmeyecek kadar apaçık ilke” olarak tanımlanırken, belitsel ise “belit niteliği taşıyan olarak açıklanmaktadır [Hançerlioğlu, 1979]

göre burada mimarinin mekânına bir müdahale söz konusudur. Bu yüzden Richard Serra (Resim 3.16) ve Robert Irwin (Resim 3.17) gibi sanatçıların çalışmalarını bu gruba dâhil etmiştir (Krauss, 1985).



Resim 3.16, Richard Serra, “Dayanak” (Fulcrum), Liverpool, Londra, 1987



Resim 3.17, Robert Irwin, “9 Boşluk, 9 Ağaç” (Nine Spaces, Nine Trees), Washington Üniversitesi, Washington, USA, 1983

Krauss’un burada işaret etmek istediği, artık tek bir heykel kavramından söz edilemeyeceğidir. Heykel sınırlarını çok genişletmiş ve artık başka alanlara kaymaya başlamıştır.

Kullanılan endüstriyel malzemeler ve teknoloji doğrultusunda büyüyen ölçek, artık özel mekânlar için uygun değildir. Ölçüleri nedeniyle anıtsal çalışmalar, galerilerden ve müzelerden çıkarak, kamusal mekânlara doğru taşınmışlardır (Busch, 1974). Bunun yanı sıra artık sanatçılar galeri mekânlarını soğuk, yabancı ve sıkıcı bulduklarını belirterek eserlerini, ‘Sanat Hastaneleri’nden kamusal mekânlara doğru kaydırmaya başlamışlardır. Heykeltıraş Caro’ya göre ise, çevre ve heykel arasındaki disiplinsel sınırların erimesi, öncelikle heykelin objeler dünyasından sökülüp dış mekâna açılmasıyla gerçekleşmiştir (Porter, 1997).

Kamusal mekânda var olmaya başlayan yeni heykelin en önemli özelliği çevreleriyle yeni ilişkiler içine girmeleridir. *“Heykel, eğer hiçbir potansiyele sahip değilse bile, kendi mekânını ve yerini yaratan ve yaratıldığı yer ve mekâna bir bütün oluşturacak potansiyele sahiptir.”* (D’Souza, 2000, s.90). Serra’nın heykel için kullandığı bu tanım, heykelin çevreyle olan ilişkisini ortaya koyan bir tanımdır. Çünkü bulundukları mekânı, çevrelerinden çok farklı olan dinamik yapılarıyla, görsel olarak değiştiren bu eserler, aynı zamanda çevrelerindeki yaşantıyı içlerine çekerek kendi yaşam çevrelerini yaratmaktadır.

Öyle ki; heykelsi nitelikteki bir yapı terk edilmiş bir çevreyi dahi hayata kazandırabilecek güce sahipken, aynı şekilde bir kamu heykeli de bomboş mekânları canlı mekânlara dönüştürebilecek bir etkiye sahiptir. Bunu başarabilmelerini sağlayan en büyük etken ise birbirlerini düşünsel ve biçimsel olarak besleyebilmeleridir.

3.3.1. Görsel Açıdan Heykelin Çevre ile İlişkilenmesi

Kent önceden kararlaştırılmış veya rastlantısal buluşmaların yeridir. Kent, her zaman ve kültürde, insanların insana ait olan her konuda fikir yürüttükleri mekân olmuştur. Kentler, insan için vazgeçilmez önem taşıyan felsefe, din ve sanatların vücut bulduğu, var olduğu, yaratıldığı yerler olmuşlardır (Hajek, 1998). Kentsel mekânın gelişimine ve değişimine büyük katkısı olan, kentsel mekânın vazgeçilmez öğeleri mimari ve heykel, yarattıkları fiziksel çevreyle sadece kullanılan değil aynı zamanda bakılan ve görülen bir olgudur. Doğal olarak bir yapıyı görmek durumunda kalan kişi sayısı, o yapıyı kullanan kişi sayısından kat

kat fazladır. Bu yüzden kentsel mekânın görsel olarak çekici ve yaşanabilir olması gerekir.

Bir heykel kentsel mekânda biçimsel olarak çok zengin perspektifler sunabilir. Bu yüzden onu tamamıyla algılayabilmek için etrafında dolaşp, dört bir yanından bakmamız gerekir. Heykelin böylesi dinamik ve enerjik bir yapısı vardır.

Şehirlerdeki değişmez perspektiflerin arasında heykelsi bir yapıyı ya da dinamik bir heykeli ilk bakışta çevresinden ayıran en büyük özelliği, çevresinin monoton ve durağan yapısına karşılık, heyecan verici ve şaşkınlık uyandıran, yani çevresine zıt bir görsellik sunmasıdır. Sunduğu ifade zenginliğiyle kentlerdeki görsel katılığı biraz olsun yumuşatarak estetik duyarlılığı kente sokan bu eserler, kent silüetine yeni bir soluk ve gündelik hayata yeni bir duyguyu getirebilme potansiyeline sahiptirler. Kentsel mekândaki fonksiyonelliğe ve durağanlığa karşı bir denge kurarlar. Onların görsel olarak gücünü arttıran en önemli olgu çevrelerindeki sıradanlıktır.

Görsel dengeyi en iyi biçimde yakalayan heykel sanatçılarından biri Calder'dir. Calder'in heykelleri her zaman önlerine koyuldukları katı geometrili modern binalarla zıtlık oluşturmaktadır. En bilindik heykellerinden olan ve Michigan'da bulunan on üç metre uzunluğundaki kırmızıya boyanmış metal *La Grande Vitesse* (Büyük Hız) adlı heykeli, boşluklarıyla, boyutuyla, dinamik formuyla ve hatta rengiyle konumlandığı mekânın görselliğini tamamen değiştirmiştir. Kendi mekânını yaratan heykel, çevresindeki sert, soğuk ve durağan yapılaşmayla tamamen zıt bir tutum sergileyerek, çevresine görsel zenginlik katmıştır (Resim 3.18). Öyle ki heykelin şehre yeni bir imaj verdiğini düşünen yerel bir iş adamı heykel için: "*Kimliğimizi kaybetmiştik. Calder büyük bir kalp gibi bizi yeniden hayata bağladı.*" demiştir (Senie, 1992, s. 103).



Resim 3.18, Alexander Calder, “Büyük Hız” (la Grande Vitesse),
Michigan, 1969

Senie’ ye göre Calder’in ve diğer birçok heykeltıraşın yapıtları, konumlandıkları mekânla kontrast içindedir. Bu heykellerin amacı formlarıyla mimariyi insancıllaştırmak ve kentsel kimliğin iyimser amblemi olarak hizmet etmektir (Senie, 1992). Özellikle mekânsal kurguları ve büyüyen ölçekleri, bu heykellere görsel olarak daha etkili bir nitelik kazandırmaktadır. Tüm bu heykeller öncelikle yoksul bir manzaranın görselliğini değiştirir ve heyecan verici biçimiyle tamamen ona zıt bir görsellik katar. Ancak bu görselliğin kent insanı ve kent dokusuyla olan ilişkisi, bu oluşumların asıl kimliğini belirleyen olgudur.

3.3.2. Anlamsal Açıdan Heykelin Çevre ile İlişkilenmesi

Yeni anlayışa göre heykel kentsel mekânda estetik bir obje olmanın yanı sıra, konumlandığı alanı değiştiren ve onunla anlamsal bir ilişkiye girerek mekânsal bellek oluşturan işaretlerdir.

Çağdaş heykel sanatçısı Carl Andre “*Benim bildiğim sanatın üç aşaması var*” diyor ve Özgürlük Heykeli’ni örnek göstererek devam ediyor (Foster, 2004, s. 51).

“İnsanlar bir dönem, Özgürlük Heykeli⁹’nin (Resim 3.19) atölyesinde şekillendirilen bronz kaplamasıyla ilgilendiler. Sonra sanatçılar, Eyfel Kulesi’nin demir iç strüktürüne, heykele destek oluşturan strüktüre ilgi gösterdi. Şimdiyse Bedloe Adası’yla (Resim 3.20) (heykelin bulunduğu mekânla) ilgileniyorlar” (Foster, 2004, s. 54).



Resim 3.19, Frederic Bartholdi, “Özgürlük Heykeli” (Statue of Liberty), New York, USA, 1884-86



Resim 3.20, “Özgürlük Heykeli” (Statue of Liberty), Bedloe’s Island, New York , USA

⁹ 1884-1886 yılları arasında inşa edilen heykelin yaratıcısı Frederic Bartholdi'dir. Çelik iskeleti Gustave Eiffel, kaideyi Richard Morris Hunt yapmıştır. ABD'nin New York şehrindeki Özgürlük Adası'nda yer alır.

Heykelin evrimini kısaca anlatan Andre'nin de belirttiği gibi, heykeltıraşlar artık heykelin konumlandığı mekâna ve o mekânla olan ilişkisine daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Dış mekânda heykel yapmakla iç mekânda heykel yapmanın çok farklı şeyler olduğunun farkına varan heykeltıraş, heykelin insanlarla olan ilişkisini ön planda tutmaya başlamıştır. Örneğin Caro'ya göre eğer bir heykeltıraş kamu sanatı yapmaya çalışıyorsa, eserini nereye koyacağı ve halkın onla nasıl etkileşime geçeceği hakkında çok bilinçli olmalıdır. Yapılan çalışma halka, şehrin neresinde olduklarını tanımlamalarında yardım etmelidir (Langager, 2002).

Daha önce müzede ya da kentsel mekânda kaide üzerinde sergilenen heykelin izleyiciyle doğrudan bir etkileşime girmesi söz konusu değildi. Çağdaş sanat ortamında artık heykeller sadece farklı kompozisyonları ya da büyüyen boyutları gibi biçime ilişkin unsurlarıyla değil, konumlandığı çevrede izleyiciyle kurdukları ilişkiyle de varlıklarını hissettirmeye başlamışlar ve seyirciyi, çevreyi kendileri ile birlikte yeni mekân olanakları içinde görmeye yöneltmişlerdir (Ögel, 1977). Ancak oranları ve boyutları onların fiziksel çevreyle daha iyi ilişkilennmelerini sağlayan büyük bir adımdır. Örneğin Serra, ölçeğin onun için direkt olarak geometrik bir sonuç olmadığını, kendini mekâna yerleştirmesine ve mekânı fiziksel hareketlerinin kavramlarıyla anlamasına izin veren bir oluşum olduğunu belirtmektedir (Serra, 1992).

Mimarinin mekânsal kurgusunu ve tekniğini içine alarak mimari ölçeğe yaklaşan heykel, artık mimarinin mekânını da işgal ederek kentsel mekânın yapısına müdahale eden bir fonksiyon kazanmıştır. Bu durum da, onun izleyiciyle yeni ilişkiler içine girmesini sağlamıştır. İzleyici müzelere gitmeden sanat eseriyle yüzleşebilmekte hatta onun mekânsal çekim alanına girip dokunsal temaslarda bulunarak yeni deneyimler yaşayabilmektedir. Artık sanat özel mülkiyetin elinden çıkarak sokakta, yani yaşamın aktığı yerde ve yaşamla birlikte var olmaya başlamıştır. (Resim 3.21)



Resim 3.21, Arnish Kapoor, “Bulut kapısı¹⁰” (Cloud Gate), Chicago, USA, 2004

George Sugarman’ın Baltimore Federal Binası’nın önüne yaptığı kıvrımlı formlarıyla ve boyutuyla, bulunduğu mekânı büyük ölçüde kaplayan renkli heykeli, bulunduğu mekânı değiştirmekten daha fazlasını yaparak işlevsel bir heykel niteliği kazanmıştır (Resim 3.22). Heykelin kıvrımlı formları hem gölgelik hem de oturma mekânı oluşturmaktadır. İnsanlar heykelin içine girebildikleri gibi üzerini de oturma mekânı olarak kullanmaktadırlar. Heykel özellikle binada çalışan işçilerin öğle yemeklerini yediği, oturup sohbet ettiği bir mekân halini almıştır. Kent mobilyası olmadığı halde kendi mekânını yaratarak çevresiyle olumlu bir ilişki kurmuştur. Tabi ki bunda Sugarman’ın tasarım felsefesinin büyük payı vardır, çünkü *“İnsanların varlığı kompozisyonu tamamlıyor. Onlar olmadan bu sadece gizli bir enerji olarak kalır. Onlarla birlikte yaşam bulur.”* diyen Sugarman heykelin çevresiyle ve insanlarla ilişkili olmasına büyük önem vermektedir (Resim 3.23) (Senie, 1992, s. 176).

¹⁰ Kapoor, canlı renklerle saf toz boya, kireç taşı ve yansıtımlı yüzeyler dahil olmak üzere çeşitli dışavurumcu malzemelerle çalışan heykeltıraşların çarpıcı bir örneğidir. Bunlar, izleyiciyi insanın durumunun fiziksel ve tinsel bileşenleri üzerine düşünmeye sevk eden malzemelerdir. Kapoor’un “olma halinin göstergeleri” olarak da tanımlanan çalışmaları, kendisinin 1990’da açıkladığı üzere, genellikle boşlukları da içermiştir.

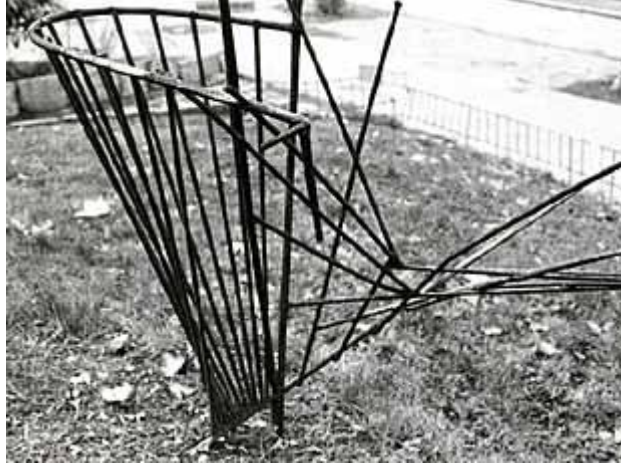


Resim 3.22, George Sugarman, Federal Court, Baltimore, USA, 1977



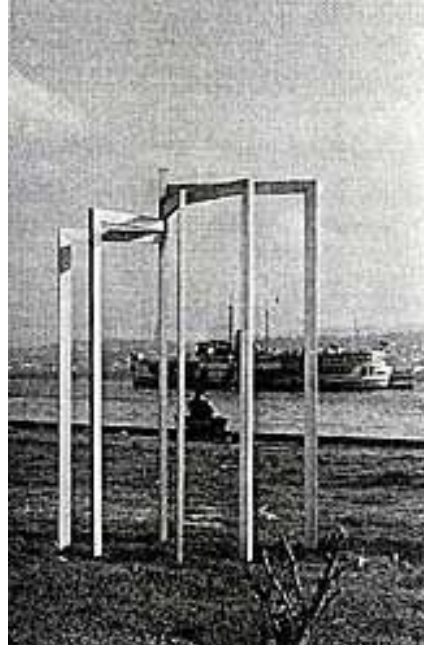
Resim 3.23, George Sugarman, Bank of America, Tampa, Florida, USA, 1988

Önemli ve çağdaş Türk heykeltıraşlarından birisi olan ve heykelin insanlarla olan ilişkisini önemseyen Kuzgun Acar, heykelin sadece süs amaçlı var olmasını istemeyen bir sanatçımızdır. Gülhane Parkı'nda yaptığı *Soyut Heykel*'in (Resim 3.24) daha göz önünde olmasındansa piknik yapmaya gelen insanlarla birlikte olmasını tercih ettiğini belirten Kuzgun Acar, *“Piknik için gelenlerin eşyalarını üzerine asabileceği bir heykel, sadece süsleyen, başka bir işe yaramayan bir heykel olmasın, insanların oradaki amaçları ve yaşamı ile bütünleşsin.”* demektedir (Ural, 1997, s. 82). Kuzgun Acar, heykeli mekânla, insanla bütünleşsin ister istemesine de heykel, 1970'lerin sonunda Park ve Bahçeler Müdürlüğü'nün kırımına uğrayarak bulunduğu mekândan kaldırılır.



Resim 3.24, Kuzgun Acar, “Soyut Heykel”, Gülhane Parkı, İstanbul, 1973

1970’li yıllarda Türkiye’deki heykel sanatının dönüşümüne büyük katkısı olan sanatçılarımızdan Füsun Onur’un Fındıklı Parkı’na yerleştirilen *Soyut Kompozisyon* (Resim 3.25).adlı eseri, mekânı öne çıkaran bir yapıya sahiptir. İzleyicinin dolaşma eylemini yapıtlarından ayrı tutmayan Füsun Onur, zihninde tasarladığı işi yaptıktan sonra onu adeta terk eder ve izleyicinin onu yeniden ve yeniden anlamlandırması ile varlığını sürdürmesini ister (Akyürek, 2004). Bu anlamda çevresiyle yeni ilişkiler tanımladığından söz edilebilir. Ancak heykel 1985 yılında bulunduğu yerden kaldırılmıştır.



Resim 3.25, Füsün Onur, “Soyut Kompozisyon”, Fındıklı Parkı, İstanbul, 1973

Bu tür oluşumların yanında, Bruce Nauman ve Dennis Adams gibi sanatçılar bizzat kamu mekânında konumlanan otobüs bekleme durakları tasarlamışlardır (Resim 3.26).



Resim 3.26, Dennis Adams, Otobüs Durağı IV, New York, 1983

Halk kısa bir süre için olsa da bu mekânları kullanmaktadır. Daha uğta bir örnek ise mimarının işlevsel anlamını araştıran heykeller yapan Armajani'nin Minneapolis'te tasarladığı köprüdür (Resim 3.27). Havadar ve ağırlıksız gibi görünen köprü Minneapolis Heykel Bahçesi'yle Loring Parkı'nı birbirine bağlamaktadır (Senie, 1992).



Resim 3.27, Siah Armajani, “Irene Hixon Whitney Bridge”, Minneapolis, USA, 1988

Heykel güçlü bir iletişim aracıdır ve bu gücünü hem biçiminin hem de biçiminin ardında yatan düşüncesinin gücünden alır. Diğer bütün sanatlar gibi o da simgeseldir. Mimari bilinci tasarım yöntemine sokan heykel, mimarının mekânını kullanarak, modern kentlerin monoton görselliğinde ve yaşantısında simgeselliğiyle insanlarla birebir iletişim şansı yakalamaktadır. Yani simgeselliğini şehirlere taşımaktadır.

“Simge, insanın günlük yaşamda kullandığı ya da tükettiği nesnelerin, pratik amacı dışında taşıdıkları ek anlamı tanımlamada kullanılan bir kavramdır.” (Nalkaya, 2001, s. 42). Hegel’e göre simge bir düşüncüyü gösteren bir imgedir. Yani nesnenin zihinde çağrışımını sağlayan bir araçtır. Simgesellik insan yaşamı için vazgeçilmez bir unsurdur ve çevresel tasarım ürünleri de bu simgeselliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Çevresel tasarım ürünleri sadece temel biyolojik ihtiyaçların karşılanması için değil, onun kadar önemli olan ve insan yaşamının

önemli bir parçasını oluşturan duygusal ihtiyaçların karşılanması için de vardır. Yani simgesellik insanların yapıları ve çevreyi, duygu ve düşünceleriyle ifade etmeleriyle ilgilidir.

İnsanoğlu tarih boyu süren uzun deneyimleriyle çeşitli yapısal form, karakter ve modellerin yaratıcısı olmuştur ya da yalnızca onlarla karşılaşmıştır. Bu sayede onlardan şu veya bu biçimde etkilendikçe, benzer olanlarını diğerlerinden ayırarak, bunlar arasında iç yapılanmaları birbirinden farklı kategorilerde yer alan biçimler oluşturmuştur. Kuskusuz bu kategorilerden her biri belirli bir adla özdeşleşmiş anlamlar dizisinin ifadesidir ve ister istemez belli sosyal değerlerle bütünleşmiş anlamlar çağırıştır (Nalkaya, 2001).

Krauss'a göre heykel konumlandığı yere ait olur. Eğer heykelin yeri değiştirilirse, objenin, bağlamın ve izleyicinin ilişkisi tamamen değişir (Krauss, 1986).

Mehmet Aksoy, heykeli, konumlanacağı mekân göz ardı edilerek tasarlamamanın form ya da ışık düşünmeden tasarlamakla aynı şey olduğunu ileri sürmekte, *“Ancak bu şekilde heykel artık lekesi, proporsiyonları, büyüklüğü, küçüklüğü, yatay ya da çapraz duruşu, organik ya da geometrik formlarla örtülü olması, iç ışığı, ritmi, kontrastları ile durduğu mekânla özdeşleşir, yeni bir boyut ve anlam kazanarak plastik mekâna dönüşür. Plastik mekânın armonisini duyabilmek ise ancak o mekânın çekim alanına girmekle mümkündür; bu alana giremez isek o mekânı kavramamız ve yasamamız söz konusu olamaz.”* düşünceleriyle konuya açıklık getirmektedir (Şenyapılı, 2003, s. 38).

Her heykelin iletmek istediği bir duygu ya da düşünce vardır fakat şu bir gerçek ki obje, bulunduğu çevrenin etkisine göre değişir. Çünkü yeni heykel çevresiyle birlikte algılanır, bulunduğu mekânı tanımlarken aynı zamanda bulunduğu mekândan etkilenir.

Yaptığı heykellerin, bulunduğu yerin görselliğini aktif hale getirdiğini, çevresine referans vererek izleyiciyle fiziksel ve görsel bir bağ kurduğunu belirten Maki ise, bu konuyu, *“Bir eser yerleştirdiğimde çevredeki her şeyi düşünürüm. Heykel bulunduğu yeri, bulunduğu yer de heykeli değiştirir. Ben her zaman heykellerimi çevresi tarafından tamamlanan birer parça olarak görürüm.”* sözleriyle ifade etmektedir (Langager, 2002, s. 20).

Görüldüğü gibi artık heykel sanatçıları kentsel mekândaki yaşantının bir parçası olmak istemekte ve giderek insanın fiziksel çevresini olumlu bir şekilde değiştirmektedirler. Yani artık heykel de kendi çevresini yaratmaktadır. Üstelik yaratılan entelektüel çevre algıya açıktır, üzerinde düşündürür ve izleyicinin üstünde duymusal ve duygusal bir etki yaratır. Yarı fonksiyonel olan ya da fonksiyonel olmayan bu oluşumların insan çevresinde yarattığı duygusal atmosfer, yaşanılan çevrelerin daha insani olmasını sağlamaktadır.

Yani “bugünkü anlayışa göre heykel, bulunduğu, yerleştirildiği mekânı değiştirecek, daha anlamlı kılacak, günlük işlevlerin sıradanlığından kurtaracak; giderek kendine özel bir mekân yaratacak bir plastik nesne”ye dönüşmektedir (Şenyapılı, 2003).

3.3.3. Fiziksel Açıdan Heykelin Çevre ile İlişkilenmesi

Heykelin çevre ile olan ilişkisinde fiziksel bir bileşen olan *hacim*, “ölçek” ile doğrudan ilişkilidir. Gestalt psikolojisine göre, bir bütüne anlam veren, onu oluşturan parçalar değil, parçaların ne şekilde bir araya geldikleri bir diğer anlamda parçalar arasındaki ilişkidir (Baydoğan, 2002). Bu sadece ölçek ve oranlarla değil, diğer tüm tasarım bileşenleri ile de ilgilidir. Yatay ve düşeydeki oransızlığın insan sağlığı ve psikolojisi açısından olumsuz etki yarattığı düşünülmektedir.

Mekâna ölçeği ve biçimsel özellikleri dikkate alınmadan yerleştirilen heykel; aşırı büyük olması halinde bunaltıcı ve ezici bir güç yaratırken, aşırı küçük olması halinde ise algılamayı güçleştirmektedir (Karaaslan, 1993). Heykeli hacmi yerleştirildiği kentsel mekânın ölçeği ile uyumlu olduğu zaman o mekânda bir birlik ve dengeden söz edilebilir. Büyük hacimli bir heykelin etkisi ise sadece hacim ile değil, heykelin dinamizmi ve ritmi ile birlikte kendini hissettirmektedir.

Amerika’nın Indiana eyaletinde XIX. Yüzyıl’a ilişkin kamusal bir yapı olan Capitol Commons binasının önünde, kültürel bir merkez konumunda olan kamusal bir açık alanda yer alan heykel düzenlemesi, hacim açısından iyi bir örnektir (Dixon, 1999) (Resim 3.28). Eşit hacimlerin tekrarı ile oluşan oran, kompozisyonda denge oluşumunu desteklemiştir. Heykel kompozisyonu, çevresinde yer alan yüksek binalarla hacim açısından uyumludur.



Resim 3.28, Capitol Commons, Indianapolis, USA

Heykelde *biçimi* tanımlayan; çevrenin fiziki niteliklerinin yanında, konu ve malzemedir. Kentsel bir mekânda örneğin yatay elemanların yer aldığı bir mekânda yine yatay biçimlerin kullanılmasının monotonluk oluşumu açısından uygun olmadığı söylenebilir. Yatay ve dikey biçimler birlikte kullanıldığında zıtlık ilkesinden doğan bir çeşitlilikten ve uyumdan söz edilir. Aynı şekilde kentsel mekânda binaların oluşturduğu statik ve geometrik biçimler daha dinamik ve organik biçimlerdeki heykellerle zenginleştirilebilir. Klasik Yunan tapınaklarında sütunlar ve geniş merdivenler kullanılarak biçimler arasında bir “denge” oluşturmaya çalışılmıştır. Biçim aynı zamanda kütle ile birlikte değerlendirilen bir konudur. Heykel masif bir yapının önüne yerleştirilecekse boşluklu bir kütleye sahip olmalıdır. Böylece büyük bir heykel yapılacak ise varsa binanın ilgi çekici dokusu örtülmemiş olacak, zıtlık etki ile algılama kolaylaştırılacaktır. Işık da heykelin kütle ve biçimi üzerinde etkili olan bir unsurdur. Masif özellikteki heykellerde ışık parçalanma olanağı bulamadığından bu heykellerde anıtsallık artmaktadır. Boşluklu heykellerde ise ışık farklı algılama olanakları yaratarak heykele enerji ve hareket kazandırır (Karaaslan, 1993).

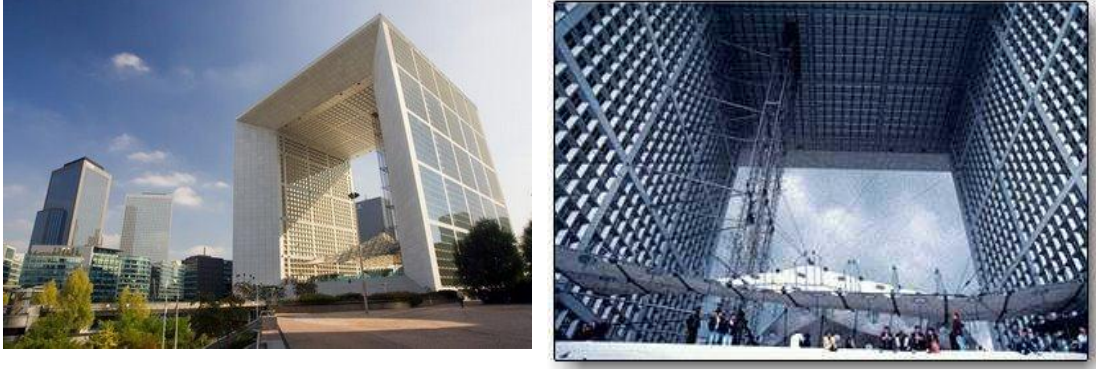
Bu heykel kompozisyonundaki tekrarlanan biçimler tasarımda “denge” “simetri” ve “birlik” oluşturmaktadırlar. Havuzun çevresinde yer alan dört adet

biçim, Capitol Commons binasının köşelerinde yer alan dört adet kubbesinin biçiminden yola çıkılarak oluşturulmuştur, dolayısıyla bina ile bir “uyum” yakalanmıştır. Söz konusu biçimlerle birlikte havuzun kenarlarında yer alan fiskiyeler de binanın kubbelerinin soyut hatırlatmalarıdır. Ortadaki büyük su kütlesi ise binanın merkez kubbesini temsil etmektedir (Dixon, 1999). Capital Commons binasının çevre yapılar ile biçim açısından oluşturduğu zıtlık, bu heykeller aracılığı ile de tekrarlanmıştır. Ayrıca kompozisyonda tekrarlanan biçimlerin ritmi söz konusudur.

Malzeme, heykelin hacim ve biçiminin oluşumunda etkili olan bir bileşendir. Seçilen malzemenin ışıklılık, matlık ve şeffaflık gibi özellikleri heykelin hacim etkisini değiştirir. Parlak yüzeyler daha yakın ve büyük görünürken, mat yüzeylerde durum tam tersidir. Heykelin yerleştirileceği mekânın büyüklüğüne uygun olarak malzeme seçimi de bu açıdan önem kazanmaktadır. Malzemenin rengi ve dokusu çevredeki mimari yapı ile uyumlu olmalıdır. Bazen de malzeme ve çevrenin dokusu arasında zıtlıktan doğan bir uyum da söz konusudur.

Heykel kompozisyonunda kullanılan malzemenin sıcak renkleri, çevre yapıların malzemelerinin soğuk renkleri ile dengeli bir zıtlık oluşturmaktadır. Parkta kullanılan tuğla malzeme ile oluşturulmuş döşemeler ile heykelin malzemesi renk açısından uyumludur. Alanda parkın çevreleyen alanlarda da tuğla kullanıldığından, heykelin de uyumlu renk etkisi ile kompozisyonda malzeme açısından birlik oluşmuştur.

Yerleştirme konusunda, geometrik ve geometrik olmayan mekânlarda farklı ilkeler gözetilmektedir. Rönesans ve Barok dönemlerinde genellikle geometrik biçimli geniş meydanlarda vistalar; anıtsal binalar, dikilitaşlar ya da heykellerle sonlandırılmaktadır. Böylece hem meydan hem de heykel vurgulanmış olmaktadır. Bu ilke günümüz kentlerinde de zaman zaman uygulanmaktadır. Paris’teki Grand Arch Binası da dev bir heykel niteliğinde bir bina olup, bir bulvarın sonunda yer almaktadır (Moughtin, 1999) (Resim 3.29).



Resim 3.29, Grand Arch, Johann Otto von Spreckelsen&Paul Andreu, Paris, 1982-1989

Rönesans tasarımcıları anıt ve heykelleri aynı zamanda binaların aksları üzerine de yerleştirmişlerdir. Böylece paralellik kuralı gözetilerek, izleyici binaya yaklaşırken alanın büyüklüğü ile bina arasında karşılaştırma yapabilecektir (Moughtin, 1999).

Camillo Sitte'ye göre, plastik elemanlarca belirlenen ilgi odakları geometrik olarak tanımlanmamalıdır. Bu elemanların yerleştirilmeleri yaratıcı bir duyarlılıkla yönlendirilen artistik bir aktivitenin sonucudur. Sitte'ye göre yine de kentsel tasarımcıya rehberlik edecek bir takım kuralları olmalıdır. Örneğin heykeller, Ortaçağ ve Rönesans kentlerinde olduğu gibi trafik sirkülasyonunun olmadığı meydanlarda sergilenmelidirler. Bu dönemlerde heykeller yerleştirilirken geometrik bir takım ilkelere uyulmuştur. Örneğin Floransa'daki Piazza della Signoria'da heykel ve anıtlar, L şeklindeki meydanda, birbiri içine geçmiş iki mekân gözün algılamasına yardım etmektedir (Resim 3.30). Bu meydan, heykelin oluşturduğu optik bir bariyer ile sınırlandırılmıştır. Meydanın kuzeybatısındaki sarayın girişini vurgulamak üzere, girişin iki yanına heykeller yerleştirilmiştir (Michelangelo'nun Davud ve Bandinelli'nin Hercules ve Cacus Grubu) (Resim 3.31).



Resim 3.30, Piazza della Signoria, Floransa, İtalya, 1565



Resim 3.31, (sol) Michelangelo Buonarroti “Davud”, 1504, (sağ) Bartolommeo Bandinelli, “Hercules and Caco”, 1565, Uffizi Müzesi, Piazza della Signoria, Floransa, İtalya

Cosimo Medici atlı heykeli (Resim 3.32) L şeklindeki meydanı ikiye bölen aksın orta noktasına yerleştirilmiştir. Bu aks Vecchio Sarayı'nın doğu cephesine paraleldir. Neptün Çeşmesi ise sarayın köşesi ile 45° açı yapacak şekilde yerleştirilmiştir.



Resim 3.32, Cosimo Medici, “Giambologna's Atlı Heykeli”, Piazza della Signoria, Floransa, İtalya, 16.yy.

Bir meydanda merkeze yerleştirilen heykel, çevresindeki mekânı organize etmektedir. Bu heykel insanları çevresine çekerek meydan üzerinde güçlü bir çevresel etki yapmaktadır. Farklı yazarlara göre değişken olmakla birlikte meydanın merkezi, aktiviteler için boş bırakılmalıdır. Ancak bazı mekânlarda merkez, heykel için kaçınılmaz pozisyon olabilmektedir. Bu duruma en güzel örneklerden biri Floransa'daki Campidoglio Meydanı'ndaki heykeldir (Moughtin, 1999). (Resim 3.33).



Resim 3.33, Marcus Aurelius, “Atlı Heykel”, Piazza del Campidoglio, Roma, İtalya, 2.yy.

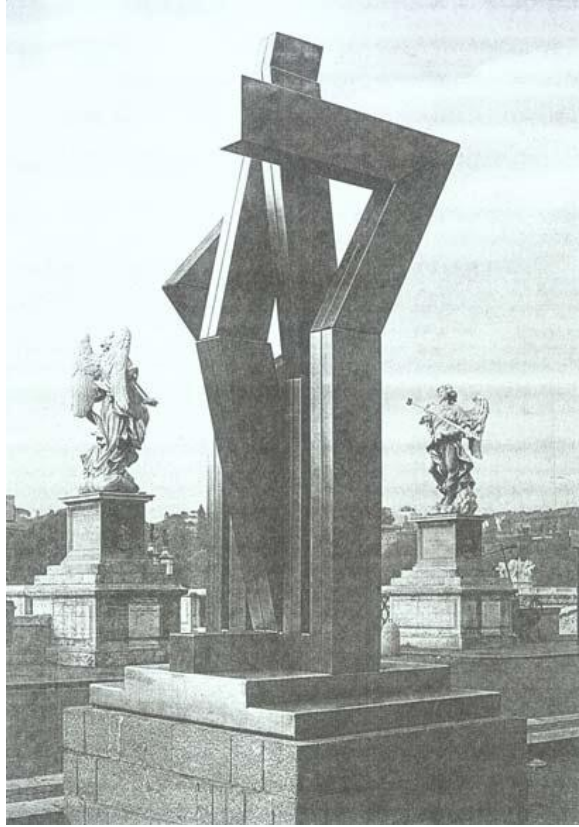
Gerek kentsel tasarımda, gerekse heykelin içinde yer aldığı kentsel çevre ile olan ilişkilerinde belirleyici olan birlik, oran, ölçek vb. tasarım ilkeleri; heykelin çevre ile ilişkisi konusunda değinilen bileşenlerden (konu, kronoloji, hacim, biçim vb.) birinde ya da bir kaçında ortaya çıkabilir. Örneğin açık alanda yer alan heykelin hem biçiminde hem de malzemesinin rengi ya da dokusunda zıtlık ilkesi ortaya çıkabilir. Ya da sadece bir bileşende birden fazla tasarım ilkesi ön plana çıkabilir. Örneğin heykelin biçimi ve çevresinde yer alan biçimlerle olan ilişkisi konusunda zıtlık, ritim, oran gibi ilkeler aynı anda etkili olabilir. Burada önemli olan tasarımcının estetik duyarlılığı ile bütünsel olarak çevre ile uyumlu bir ürünün oluşumudur.

3.3.4. Toplumsal Açıdan Heykelin Çevre ile İlişkilenmesi

Heykelin konusu onun anlattığı bir hikâye, temsil ettiği bir olay ya da kişi olabilir. Genellikle anıtlar bir anıdan yola çıktıkları için bir konuya sahiptirler. Konusu olan heykel anlaşılır olduğundan toplum tarafından daha çabuk kabul görmektedir. Bununla birlikte bir heykelde her zaman konu aranmamalıdır, çünkü sadece plastik kaygı ile oluşturulan heykeller de mevcuttur (Alkar, 1991). Ayrıca

heykel örneğın bir bina önüne yerleştirilecek ise heykelin konusu binanın işlevi ile uyumlu olmalıdır.

Kronoloji; heykelin temsil ettiğı dönemi tanımlamaktadır. Ülkemiz açık alan heykellerinin büyük bir çoğunluğı konulu olup, Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi'ni temsil etmektedir. Kronoloji aynı zamanda bir heykelin temsil ettiğı belirli bir dönemi simgeleyen sanatsal akımı da ifade etmektedir. Bir kentsel mekân ile heykel arasında kronolojik açıdan uyum olabileceğı gibi zıtlık da söz konusu olabilir. Örneğın klasik bir yapının önüne soyut nitelikteki modern bir heykel yerleştirilebilir. Heykeltıraş Otto Herbert Hajek'in 1981 yılında tasarladığı ve Roma'da Sant' Angelo Kilisesi'nin bahçesine yerleştirilen heykeli bu duruma iyi bir örnektir (Resim 3.34).



Resim 3.34, Otto Herbert Hajek, Sant' Angelo Kilisesi, Roma, İtalya, 1981

Yarar; açık alan heykelinin sergilendiğı yerde insanlara kazandırdıklarıdır. Sanatsal ifade yoluyla fiziksel çevreyi, insan ve toplumun bakış açısı ile duygu ve düşüncelerini olumlu yönde değıştirmek, kültür alışverişini sağılamak, insanlar

üzerinde birleştirici-kaynaştırıcı etki yapmak, kentsel ve mekânsal imge oluşturmak, estetik yaşantılar ile daha yaşanabilir çevreler oluşturmak bilinçli olarak tasarlanmış ve yerleştirilmiş heykelin yararlarıdır. Yararlı heykel izleyici ile iyi iletişim kurabilen heykeldir.

Sosyo-kültürel kabul edilebilirlik konusu tartışmaya açık bir konu olmakla birlikte, toplumun değer yargıları ve beğenilerine uygunluk ile ilişkilidir. Burada, varsa heykelin konusu önem taşımaktadır. Ya da örneğin figüratif bir heykelin, temsil ettiği ve topluma mal olmuş bir kişiye olan benzerliği önemli olabilir. Bu bağlamda yine de sanatçı özgünlüğünü korumalı, toplumun bir adım önünde yer alarak onu geliştirmeye yönelik eserler sergileyebilmelidir (Alkar, 1991).

3.4. AÇIK ALANDA HEYKELLERİN FİZİKSEL TASARIMI

Açık alanda heykel tasarımında dikkate alınacak olan fiziksel tasarım ilkeleri birlik, oran, ölçek, uyum, denge, simetri, ritm ve zıtlık olarak sıralanabilir (Moughtin, 1999).

3.4.1. Birlik

Birlik (unity): Tasarımı oluşturan elemanların birbirleri ile ilişkisiz ve dağınık olmaması durumudur. Özellikle kentsel tasarımda elemanların görsel çeşitliliğinden öte, görsel bir birlik oluşturmaya çalışılmalıdır. Lynch'e göre kentin beş bileşeni (yollar, kenarlar, bölgeler, kavşaklar, düğüm noktaları) kenti bir bütün yapmak için önemlidir (Lynch, 1959). Bu bileşenlerin entegrasyonu ile güçlü bir imaj yaratılarak kentsel tasarımın asıl amacına ulaşılabacaktır.

3.4.2. Oran

Oran (proportion): Oran, tasarımı oluşturan elemanlardan birinin ölçü, konum ve miktarının diğer elemanlarla karşılaştırılması ile oluşur. Buna göre, tasarımdaki bir eleman ya da birbirleri ile ilişkili elemanlar bütün kompozisyonda baskın olarak yer alabilirler. Kentsel tasarımda bu baskın unsur, örneğin, etrafında kamusal yapıların yer aldığı bir kent meydanı olabilir.

3.4.3. Ölçek

Ölçek (scale): Kentsel tasarım insan ölçeği ile ilgilenmektedir. İnsanın algılayabileceği ölçeğin yaratılmasında heykel de önemli bir elemandır. Klasik yazarlara göre, bir yapı ya da yapının algılanabilmesi için yapının (ya da yapının) boyunun, izleme mesafesinin yarısı kadar olması gerekmektedir. Böylece obje

yatayla 27°'lik bir açı ile izlenmiş olur. Blumenfeld'e göre 1/2 olan bu oran 9/22 olmalıdır.

3.4.4. Uyum

Uyum (harmony): Bir yapı, yapıt ya da mekânın tasarlanmasında benzer düzenlerin tekrarlanması ile bir veya birden fazla bileşenin baskın unsur olarak kullanılması sonucu oluşur. Örneğin aynı ya da aynı tondaki renklerin, yatay ya da dikey biçimlerin; aynı ya da benzer ölçü, biçim ya da dokuların tekrarı uyum yaratır (Moughtin, 1999).

3.4.5. Denge ve Simetri

Denge ve simetri (balance and symmetry): Denge, bir eksene göre öğelerin aynı durumda tekrar etmesi sonucu oluşturulur (Aydınlı, 1992). Kompozisyonun bileşenlerinin (biçim, renk, doku vb.) makul değişimi ile sağlanır. Dengeli bir yapı görsel olarak iyi tasarlanmış bir yapıdır.

3.4.6. Ritim

Ritim (rhythm): Kompozisyonda yer alan elemanların vurgu, aralık ve yönleri açısından sınıflandırılmaları ile oluşur (Moughtin, 1999). Ritim duygusu mekânda, ölçekte, dokuda ve renkte etkin olarak ifade edilebilen bir örüntüyü açıklar. Yaratılan ritmik hareket, devinim ve enerji duygusu verir (Aydınlı, 1992).

3.4.7. Zıtlık

Zıtlık (contrast): Tasarım elemanlarının birbirlerini daha vurgulu hale getirebilmelerine olanak veren zıtlık, tasarımı monotonluktan uzaklaştıran, ilgi uyandıran bir ilkedir (Moughtin, 1999). Zıtlık çoğu zaman uyumsuzluk yaratırken aynı zamanda kompozisyona canlılık kazandırır. İlgi çektiği ve heyecan yarattığı için önemli bir ilkedir (Aydınlı, 1992). Ayrıca zıtlıkların dengelenmesi kompozisyonda uyum oluşturmaktadır (Kortan, 1982).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEKÂN VE HEYKEL

4.1 MEKÂN VE HEYKELE GENEL BAKIŞ

Mekân en yalın haliyle uzayın (boşluğun) sınırlandırılmış bir parçasıdır. İnsanların içerisinde çeşitli eylemleri, etkinlikleri gerçekleştirebileceği bir alandır. Mekânda varlıklar birbirleriyle bir etkileşim içerisinde. Mekân kavramı değişik uzmanlık alanlarında çeşitli anlamlar içerebilir. Örneğin, mimar için farklı, toplumbilimci için farklı, sanatçı için ise daha farklı anlamlar içermektedir. Mimar yapısını inşa edeceği bir alan, heykel sanatçısı yapıtıyla buluşturacağı bir alan, çevre olarak ele alabilmektedir.

Mekân bazı durumlarda, canlı varlıkların belirlediği (örneğin toplumsal mekân), bazı durumlarda mimari öğelerin maddi elemanların duvarların vs. çevrelediği, bazen de sanat yapısının metafizik bir iç dünyayı kendi dış varlığıyla çevrelediği, ama her durumda (belli sınırlama öğelerine) belli bir dizge/sisteme bağlı olarak oluşmaktadır. Mekân, maddi varlığın, kütlenin doğurduğu bağıl bir kavramdır (Ataseven, 2000).

Diğer bir anlamda, nesnelerin boşluk içerisindeki birbirleri ile olan ilişkilerinden mekân kavramının oluştuğunu vurgulayabiliriz. Ayrıca insanların ve diğer canlıların ilişkileri ve eylemleri çeşitli mekânlar içerisinde oluşabilmektedir. Ancak bu mekân doğaldır ki nesnelerin ilişki içerisinde olduğu, sınırlandırılmış uzay parçasıdır ve mekânı oluşturan öğeler nesnelerle sınırlı kalmaz, ışık gibi görsel öğelerle de mekân, kendini var edebilir.

Mekân, bir yapının dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik, bir mekâna sahip olmasıdır. Yani, mekân içerisinde var olan yapılar o mekânın bir ögesidir.

Mekân nesnelerin, hacmin ve kütlenin birleşiminden oluşan bir olgudur. Bu öğelerin birbirleri ile ilişkilerinden ve birbirlerine etkilerinden oluşmaktadır. İnsan, mekândaki öğelerin ilişkisini çeşitli adlandırmalarla (yukarıda, aşağıda, arkada, önde gibi) ortaya koyabilir.

Konstrüktivistlerin 1920'de yayınlanan manifestosu mekân olgusuna; *"Maddesel hacim, fiziksel kütle mekân ifadesi olamaz. Sanat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır. Heykel zaman ve mekânın canlı imgesidir. Mekân somut bileşenlerin çeşitli gereçlere uygun bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşur. Görsel sınırları sağlanmış çevrenin - mekânın ayırıcı görsel niteliklerini bileşenleri, bileşenlerin yer alış düzeni, mekânsal ilişkileri belirler."* İfadesiyle açıklık getirir. (Emrali, 1994, s. 58)

Mekân kavramı çağdaş sanatçılar tarafından heykel kavramı ile birlikte düşünülmüş ve uygulamaya konmuştur. Heykel ve mekân birlikteliğinden doğan estetik olgu bütünsel olarak irdelenmektedir. Şüphesiz ki, mekânla buluşan heykel çevreye katacağı olumlu etkilerin yanı sıra yanlış bir mekânla buluşturulduğunda o mekâna olumsuz etkiler de katabilir.

Mekânın olumlu kılınabilmesi, iyi bir araştırmaya, çevre etüdünün doğru bulgularla yapılabilmesine bağlıdır. Örneğin; kent içerisinde yer alan mekânlara yerleştirilecek heykellerle, kent dışındaki mekânlara yerleştirilecek alan heykellerinin biçimi, rengi, konusu, vb. birbirinden farklılıklar gösterebilir.

Mekânla ilişkisi bağlamında incelendiğinde Rönesans'a kadar gelişmiş tüm uygarlıklarda heykel, kimi zaman bir yapıda tavandan zemine inen bir kolonun taşıyıcı yükünü üstlenirken kimi zaman da bir katedralin nişinde bezeme olmuştur. Daha çok dinsel inançları, bir statükoyu¹¹ benimsetmek gibi bir işlevle donatılan heykel, ait olduğu mimari yapının alıntısı ya da organik bir parçası konumundadır.

Rönesans, Batı Kültürü'nün tüm alanlarında olduğu gibi mekân yaratma sorunsalına yaklaşımı açısından bir dönüm noktası sayılır. Rönesans hareketiyle birlikte, kent kültürünün yaşam alanlarının yeniden tanımlanması sonucunda, mimari yapıların insani özellikleri de tartışılır hale gelmiştir. Retorik olarak kutsaldan uzaklaşmaya başlayan mimari yapılardaki heykel de kutsal mekânlarla olan bağını koparmaya başlamıştır. Mimari yapıdan giderek kopan heykel, fiziksel sınırlarının içine çekilerek kendi bağımsız anlam çerçevesini belirlemiştir. Din dışı ve mitolojik sahneler heykele konu olurken artık kentsel bir mekânın odağı

¹¹ Latince bir deyiş olan "status quo" ile ilgilidir. Şu anda ve eskiden beri içinde bulunulan, değişmesi beklenmeyen ve istenmeyen, mevcut durum anlamındadır. Statükoyu sürdürmek var olan durumu olduğu gibi korumak anlamına gelir.

durumuna gelmiştir. O döneme kadar mimari bir yapının içinde onun organik bir parçası olarak düşünülen heykel, bu ilişkiden koparak ilk kez kendi mekânını yaratmış ve dış mekâna açılmıştır.

Mekânın kendi içinde konumlandırılan bir heykelle anlam kazanmasına en iyi ve beklide ilk örnek Michelangelo'nun tunçtan yapılan Marcus Aurelius heykelidir. (Resim 4.1) Heykel, Roma'nın Campidoglio meydanının tam ortasına yerleştirilerek onu kentsel mekânın odağı durumuna getirmiş ve mekâna yeni bir rol vermiştir. Merkezi bir mekân ancak merkezi olarak konumlandırılmış bir heykel aracılığıyla varlık kazanmıştır (Tanyeli, 1997).



Resim 4.1, Michelangelo, orijinal “Marcus Aurelius”, Capitoline Müzesi, Roma, İtalya, 2.yy.

Doğaldır ki heykelin üstlendiği bu yeni rol, içinde bulunduğu bağlamdan koparak kendi özerk varoluşunu getirmiş bir anlamda yüzyıllardır süregelen heykel, tarihiyle de bağını koparmıştır.

Heykel sanatının tarihsel süreç içinde geçirdiği en önemli dönüşümlerden birisi hiç kuşkusuz sanatsal üretim sürecinin içerisine fiziksel mekân bilgisinin gerekliliğini de dâhil etmesidir.

En genel anlamıyla uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlayabileceğimiz mekân kavramı heykelle girdiği ilişki açısından incelendiğinde iki yönüyle önemlidir. Bunlardan birincisi, içerisinde belirli eylemlerin yer aldığı fiziksel çevre parçalarıdır. Bu yönüyle mekân maddeseldir ve çevresindeki nesnel öğelerle ilişki içerisindedir (Newman, 1972). Mekânsal çevreyi oluşturan bu nesneler, biçimiyle, rengiyle o çevrede yaşayan kişiyi uyarıcı, yaşama ritmini belirleyici nitelikler kazanırlar. Örneğin, bir kent meydanında sanat nesnesi veya benzeri işaretler aracılığıyla insan, içinde yaşadığı mekânı bilinçli olarak kavrar. Böylece mekân boyutu nesne ve işaretlerle anlatılmış olur. Sanat nesnesi ve işaretler ise mekândan ayrı ve soyut olarak değil belli bir mekânsal yapı içinde algılanıp anlaşılırlar.

Mekânın bir diğer özelliği de öznel öğelerle olan ilişkisidir. Öznel öğeler bulundukları mekâna özne tarafından katılırlar ve varlıkları öznenin varlığına bağlıdır. Daha açık bir deyişle mekânın öznel öğeleri, insanın o mekânı algılaması sırasında ya da bu algılama sonucunda o mekâna kattığı özellikler, nitelikler, duygu-düşünce ve değer yargıları gibi ölçülemez değerlerdir. Mekân bu yönüyle insanı sadece maddi varlığı ile içinde barındıran bir yer değil aynı zamanda onun duygu-düşünce ve değer yargılarıyla anlam kazanan bir olgudur.

O halde heykelin mekân içindeki konumu, onunla girdiği ilişkide ortaya çıkacak sorunların çözümü, sanatçının denetimi altında gerçekleşmek durumundadır. Yani sanatçı heykelini inşa ederken bir yandan heykelin tüm plastik sorunlarını çözümleyici düşünceler üretirken, öte yandan onun mekân içindeki konumunun ne olacağının yanıtını aramalıdır. Burada konu edilen mekânı kullanarak formu anlamlandırma ile formun yapısını kullanarak mekânı anlamlandırmanın fiziksel ve estetik hesaplarıdır. Heykelin gereci boşluk ve kütledir. Başka bir deyişle heykel, boşluk içinde gerçekleşen, var olan bir sanattır. Formu oluşturan yapının parçalanması ile elde edilen boşluklarda çeşitlilik kazanan mekân, hem heykelin içerisinde bir yerlerde dolaşacak hem de çevresini sınırlayacaktır.

Mekânla girilen bu diyalogda sanatçılar, bir yandan içinde bulundukları çevreyi görsel elemanlarla estetize etmek, zenginleştirmek, yeni ilişkiler

oluşturmak gibi etkinlikler içerisinde girerken diğer taraftan kavramsal düzeyde kendi söylemleri için bir zemin oluşturmuşlardır.

Marcus Aurelius heykeli ile başlayan serüvende heykel sanatı ile sürekli bir diyalog içerisinde olan mekân olgusu, yer yer tarihsel kimliği ile sanatçıların ilgi odağı olurken yer yer de öznel öğeleri ile sanatçılara çeşitli yaratım olanakları sunmuştur.

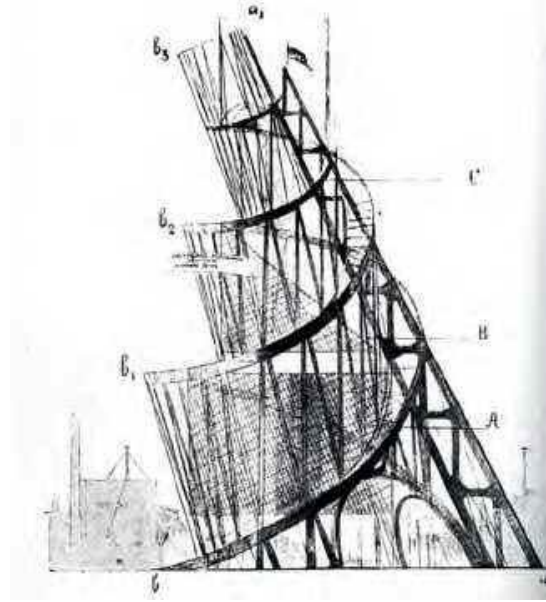
20. yy'ın ilk yarısında, hayatın tüm alanlarında yaşanan büyük değişimle birlikte heykel sanatında da köklü değişimler görülür. Heykelin uzamlarıyla boşluğun şekillendirilebileceğini savunan Konstrüktivistler; “*bir kütle ve bir boşluk iki ayrı maddedir. İkisi de somuttur ve ikisi de şekillendirilebilir.*” (Savaş, 1977, s. 171) görüşünü Konstrüktivist Bildiri ile ortaya koymuşlardır. Özellikle bu bildiriyle “mekânın biçimlendirilebilirliği” anlayışı ortaya atılmış, heykelin merkezi bir kütesellikten çıkarılarak, volümün¹² plastik bir öge olarak heykelden çıkarılması gerektiği görüşü savunulmuştur.

Bu savla mekân sorununu köklü ve rasyonel bir açıdan ele alan konstrüktivistler heykel sanatında ana malzemenin mekânın kendisi olduğu ve heykel sanatının gerçekte bir *mekân problemi olduğu* görüşünü öne sürerler. Bu akımın öncülerinden Pevsner; “*Mekân belirlendikten sonra, artık o geleneksel heykeldeki donukluktan, sağırlıktan, kaskatılıktan eser kalmıyor, kütle çözülüyor, her yandan düpedüz nefes almaya başlıyor.*” ifadelerini kullanmıştır (Özer, 1993, s. 409).

Heykellerinde mekânsal etkiler araştıran bir başka konstrüktivist sanatçı Gabo mekân konusunda; “*Bir konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi bir katı malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir.*” düşüncesini ortaya koyar (Bilge, 2000, s. 143). Gabo, volüm değil yüzey araştırmaları ile heykellerini oluşturmuş, mekânı adeta yüzeyler arasında biçimlendirmiştir. Mekân ve plastik olanakları yönünden heykelin yeni şartlarını özümseyen Tatlin’ in plastik alandaki anlayışı heykeli alışılmış düzeninden çıkarıp yeni boyutlara ulaştırmayı amaçlamıştır. Artık heykel sadece kilin yoğrulup biçimlendirilmesi ya da taş/ahşap bir kitlenin yontularak belirli nesne ya

¹² İngilizce “volume”den gelen kelime dilimizde hacim, yoğunluk, oylum anlamında kullanılmaktadır.

da konuların betimlenmesi için değil, onun yerine boşlukta bir mekân içerisinde çeşitli plastik elemanların inşası yoluyla oluşturulmalıydı. Geleneksel malzemelerin terk edilerek, endüstri ürünü yeni malzemelerin kullanımı ile yeni bir heykel yaratmanın mümkün olabileceği görüşünü benimseyen Tatlin'e göre gerçek mekânda gerçek malzemelere ilgi duyulması adeta çağın getirdiği bir zorunluluktur. Böylece geleneksel kaideden kurtulan heykel, gerçek mekânda yer alan bir varlığa, saf anlamda bir var oluşa sahip olmakta, mekâna açılmakta boşluğu içerisine dâhil ederek mekânla kaynaşmaktadır. (Kedik,1997) Üçüncü Enternasyonal için sipariş edilen anıt bir yerde, Tatlin'in bu düşüncelerini uyguladığı bir çalışma olmuştur (Resim 4.2).



Resim 4.2, Viladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” (Monument to the Third International, 1919-20

Kuşkusuz çağdaş heykelin gelişim sürecinde konstrüktivistler dışında çoğu modern heykel sanatçısı da mekân olgusunun heykel plastiğinin en önemli elemanlarından birisi olduğunu kabul etmiş ve mekân-heykel ilişkisine kişisel çözümler aramıştır.

Mekânı, psikolojik bir yaklaşımla ele alan Giacometti'nin mekân anlayışı tamamen kendine özgü bir gerçeküstü özellik gösterir. Heykellerini incelediğimizde mekân içindeki ikinci bir mekânın yaratıldığını sezinleriz. Giacometti kendince yarattığı atmosferde inceltip uzattığı figürleri, içinde

bulunduğu mekânla adeta bir çatışma içerisinde. Bu öznel mekânda figürler birbirlerinden izole edilmişçesine kopuk, ilgisiz bir biçimde hareket eden ve birbirleriyle bağlantıları olmayan yoğun bir yalnızlık duygusunu yaşarlar. Giacometti ip gibi inceltip uzattığı figürlerinde yüzeyleri dokulandırarak âdeta bütün yüzeylerde bir ışıklılık etkisi yaratmak istemiştir. Bu da heykelin volümsel özelliğini yok ederek boşlukta adeta bir gölge, bir siluet¹³ etki vermesine olanak sağlamıştır (Resim 4.3) (Resim 4.4).



Resim 4.3, Alberto Giacometti, “Üç Adam” (Group of Three Men), 1943-49

¹³ Fransızca "silhouette"den gelen kelime. Bir şeyin yalnız kenar çizgileriyle tek renk olarak beliren görüntüsü, gölge anlamındadır.



Resim 4.4, Alberto Giacometti, “Köpek” (Dog), 1952

Giacometti, heykellerinde biçimle mekân arasındaki karşıtlığı ortaya koyar. Mekânın etkili ve sonsuzluğu karşısında figürler kendi içine çekilir ve neredeyse bir ipe dönüşür. Öyle ki maddesel bir varlık olarak heykeller çözülür ve giderek yok olur. Bu nedenle Sartre, onun heykellerinde “varlık”la “hiçlik” eşiğinde çağdaş insanın varoluş durumunun imgesel anlatımını bulmuştur (Argon, 1970)

Heykelin hem dış formu hem de kapsadığı mekânın algılanması bakımından mekânın özelliği heykelden edindiğimiz izlenimde önemli bir rol oynar. Mekân-heykel etkileşiminde heykelin mi mekânı yarattığı, yoksa mekânın şeklinin mi heykele bir hacim kazandırdığı sorusunun yanıtı kuşkusuz girilen bu ilişkide birbirlerinin varlık nedeni olmalarında yatmaktadır.

Yirminci yüzyılın önemli heykel sanatçısı olan Henry Moore’un ‘Uzanmış Figür’lerinde böyle bir nedensellik ilişkisi kurmamız mümkündür. Moore’un uzanmış figüründe mekân figürün etrafında, içinde ve dışında dolaşarak adeta figürü kuşatır. (Resim 4.5)



Resim 4.5, Henry Moore, “Kral ve Kraliçe” (King&Queen), Glen Kiln, Wilmington, USA, 1952-53

Heykelin iç ve dış formu arasındaki ilişki, çevresinde hareket edildiğinde değişen ve yeni formlara dönüşen bir özellik kazanır. Bu da heykelin mekân içerisinde hareket ettiği ve duruşunu değiştirdiği hissini uyandırır. Moore’un heykelleriyle ilgili olarak sanat tarihçisi Lowry; *“Moore’un uzanmış figürlerindeki mekân, sanatçının maddi malzemedeki gördüğü özellik ve şekil derecesinde somutluğa sinmiş bir güçtür. Moore nesneyi hem iç mekân hem de dış şekil yönünden açıkça görme kabiliyetindedir. Nesnenin bu iki görüntüsü arasındaki görüntüyü yakalamak bizim için her zaman kolay değildir.”* İfadeleriyle düşüncelerini ortaya koymuştur (Turani, 1992, s. 268).

Kuşkusuz Lowry’ nin bu düşüncesi, Moore’un heykellerine kattığı mekânsal algının, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenmesine işaret eder. Moore’un uzanmış figürlerinde mekân, kütlenin etrafında dönülmekle hissedilen bir öğe olmanın yanında, heykelin önünden arkasına kadar kütlenin içine işleyen plastik bir elemandır. (Resim 4.6)



Resim 4.6, Henry Moore, “Tepe Kemerleri” (Hill Arches), Ulusal Müze, Canberra, Avustralya, 1973

Mekânla heykeli bir bütün olarak gören yirminci yüzyılın bir başka önemli sanatçısı da Isamu Noguchi'dir. Heykeli, değişmeye zorunlu, doğayla-insan arasındaki, mekânla-düşünce arasındaki, hareketle-zamanla-duygu arasındaki bir ilişki olarak gören, niteleyen Noguchi “*Benim için bir heykelin özü bir alanın yorumlanmasıdır.*” Der (Oral, 1992, s. 21). (Resim 4.7) Noguchi için nasıl ki taşlar, dağlar, tepeler doğanın heykellerinden başka bir şey değilse, bir heykelin tek başına taşıdığı görünümünden çok onun mekânıyla olan ilişkisidir önemli olan. Yine Noguchi'ye göre her hangi boş bir alanın bir anlamı yoktur. Çünkü gözle görünen bir boyuttan, bir görecelikten yoksundur. Bu alana bir çizgi, bir renk, bir biçim katarak burada bir ölçü, bir görecelik oluşturabilir, bir anlam, bir değer verebilirsiniz. Bu nedenle heykel herhangi bir boş alanı gerçek bir alan yani anlamı olan bir alana çevirebilir.



Resim 4.7, İsamu Nogachi, “Siyah Güneş” (Black Sun), Seattle Asya Sanat Müzesi, Seattle Park, Seattle, Washington, USA, 1969

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendi mekânını yaratabilen, izleyicinin ve kendisinin devingenliğine bağlı olarak değişen, yeni mekân yaşantıları oluşturabilen heykel, gündelik yaşamın içine katılarak onunla yeni ilişkiler kurar. Özellikle boyutların mimariye eşdeğer ölçüde büyümesiyle mekânı ve çevresini karakterize eden, fiziki çevresini zorlayan, aşan ve bu anlamda içinde bulunduğu mekâna estetik ve düşünsel bir boyut kazandırmanın yanında kolektif yaşamı düzenlemeyi de amaçlayan bir anlayışın geliştiği söylenebilir.

Kentsel mekânlara sosyal müdahale diye adlandırabileceğimiz bu anlayış, 1969’da Paris Place du Chatelet’de (Resim 4.8) düzenlenen “Escape Kolektif” sergisinde yeni çevre yaratan ürünler olarak kendisini gösterir. Sergide gerek mekânın kendine özgü nitelikleri belirlenip vurgulanarak, gerekse mekânın tümünü içeren gösterilerle ayrıntıları silip değiştirerek yeni çevreler yaratma, yeni araçlarla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Işık, hareket ve renk ile mekânların kentsel açıdan olumsuz yönlerini değiştirerek sanatçılar, hayallerini kurdukları kenti sınırlı bir alanda da olsa gerçekleştirmişlerdir. (Ögel, 1977)



Resim 4.8, Palmier Fountain, Place du Chatelet, Paris, Fransa, 1808

Kentsel mekânlara uygulanan bu tür düzenlemeler geniş ölçüde çevreye varlığını koyan, onu kısmen de olsa biçimleyen, değiştiren ve etkileyen ya da yeni bir çevre yaratarak insanlarla yeni ilişkiler kurabilen ürünlerdir. Mekân yaratma sorununa yönelik başka bir anlayış da çevresel sanat çabalarıdır. Bazı çevresel sanat ürünlerinde karşımıza çıkan mekân yaratma kaygısı kent sınırlarını aşıp uçsuz bucaksız arazi parçalarında gerçekleşebilen bir ölçeğe dek uzanabilmıştır. Örneğin, Land Art olarak bilinen arazi sanatı anlayışı içerisinde sanatçılar, geniş doğa parçaları üzerinde büyük çaplı değiştirmeler, müdahalelerle, doğal mekâna yeni bir anlam ve kimlik kazandırma çabası içerisine girmişlerdir. Örneğin, Walter de Maria'nın California'daki Mojave çölünün bitimsiz zemini üstüne çizdiği yüzlerce metre uzunluğundaki birbirine paralel iki çizgi doğal mekânı tanımlama çabasının bir ürünüdür. (Resim 4.9) Çölde çalışan sanatçının arazideki uygulamaları şüphesiz çevrenin belli bir değişikliğe uğradığı müdahalelerdir. Ancak doğa şartları nedeniyle kalıcı olmaktan uzak bu tür müdahalelerle sanatçı, doğanın içinde insanın ve bütün canlıların geçiciliğini, doğadaki değişimi de vurgulamak istemiştir.



Resim 4.9, Walter De Maria, “Uzun Çizgiler” (Mile Long Drawing), Mojave Çölü, Las Vegas, Nevada, USA, 1968

Mekânla girdiği ilişki bakımından Marcus Aurelius heykeli ile başlayıp günümüze dek evrimleşerek gelen heykel sanatı bugün artık dar anlamı ile bir form problemi olmaktan çıkmış, mekânın kendisini tanımlayan ona yeni anlamlar katan, farklı kimlikler kazandıran bir yapıya bürünmüştür. Gerek kentsel bir çevre gerekse tarihsel bir yapı olarak mekânlar, sanatçıyı sürpriz bir karşılaşmaya, giderek hesaplaşmaya çağıran özellikler taşırlar. Bu özellikler aynı zamanda sanatçıların düşünsel etkinliklerini uygulayabilecekleri bir hammadde niteliğindedir. Günümüz sanatçısı var olan bu hammaddeyi işlerken ortaya çıkan görüntünün salt estetik bir değer oluşturmasının ötesinde doğayı, çevreyi, giderek insanı ve insanın bakış açısını, düşünce, duygu ve algılayış şeklini de değiştirmesine özen gösterir.

4.2. KENTSEL MEKÂNIN OLUŞUMU

Kentsel mekân, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, düşey-yatay elemanların sınırlandırdığı bir kavram olarak tanımlanmaktadır (Gür, 1996). Kavramı, iç mekânların uzantısı olarak ortaya çıkan, insanların fiziksel ve psikososyal gereksinimlerini karşılayan ve içinde insanlar arası ilişkilerin bulunduğu yerler biçiminde tariflemek de olasıdır

(İnceoğlu, Uraz ve arkadaşları, 1995). Tanımlardan da anlaşılacağı üzere, kentsel mekân fiziksel olduğu kadar sosyal, kültürel ve psikolojik boyutları da olan bir kavramdır. Bu anlamda, kentsel mekân kavramına ilişkin tartışmalarda bu “çok boyutluluğun” kavranması, oluşan mekânların “niteliği” açısından önemlidir.

Kentsel mekân kavramına ilişkin çok boyutluluğu (ve aynı zamanda göreceliliği) tarihsel süreç içerisinde mekân oluşumuna yön veren etmenler açısından da görmek olasıdır. İki bin yıl önce Vitruvius’un, “faydalılık”, “sağlamlık” ve “zevklilik” kavramları üzerine kurguladığı Mekânda Kalite kavramı Antik Yunan kentlerinde simetri ve aksiyalitede, Ortaçağ kentinde (büyük ölçüde savunma kaygısının yön verdiği) dar ve organik yol dokusunda, Rönesans ve Barok dönemlerinde ise Ortaçağ’ın aksine geniş yolların, vistaların ve meydanların yön verdiği bir estetik anlayış içerisinde aranmıştır (Günay ve Selman, 1994).

Söz konusu dönemler içerisinde, kentler önemli ölçüde estetik değerler üzerine kurgulanırken, “Endüstri Devrimi” ile birlikte ortaya çıkan hızlı kentleşme olgusu “estetik”-“nitelik” kavramlarına ilişkin yeni arayış ve düşünceleri de beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede, sanayileşme sürecinin ortaya çıkardığı hızlı kentleşme olgusunun getirdiği olumsuzluklara ve sağlıksız yaşama alanlarına çözüm üretme adına ortaya çıkan ve modern mimarinin de temelini oluşturan CIAM (*Congr s Internationaux d’Architecture Moderne*) hareketi ile bu harekete karşı Takım 10 (*Team 10*) öncülüğünde başlayan süreç, kentsel mekânda nitelik arayışlarına farklı boyutlar kazandırmıştır.

Yine bu süreç içerisinde şekillenen, insan ögesini ve ölçeğini gözetten mekân arayışları üretilen mekânları güvenlik ve mahremiyet kavramları açısından sorgulayan çalışmalar ile bu sorgulama ışığında kamusal - yarı kamusal - özel mekânlar arasındaki sürekliliği sağlamaya yönelik çabalar, ayrıca kentin simgesel değerlerini algılamaya ve ortaya çıkarmaya yönelik yaklaşımlar “kent mekânının” fiziksel olduğu kadar, sosyal, psikolojik ve görsel değerleri de içeren bir kavram olduğunu vurgulama adına önemli açılımlar sağlamıştır (Ayıran, 1995).

Farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklenen ve temel amacı yaşanabilir kentsel mekânlar üretmek olan bu sürecin, kavramsal tanımlamalar ışığında bir “tasarım” sorunu olduğu açıkça görülmektedir. Bu çerçevede, üretilecek kentsel

yapılı çevrenin mimarisi, görsel ve estetik değerleri ile birlikte kütle-mekân-biçim ilişkileri tasarım sürecinin bileşenlerini oluşturmaktadır (Günay, 1997). Ayrıca, görsel ve estetik değerlerle birlikte tasarımın denetlenmesine ilişkin kurumsal yapılanmanın da süreç açısından önem taşıması, tasarım sürecinin hangi kurumlar ve meslek alanlarınca kontrol edileceğini ve bu süreçte ne tür politikalar üretileceğini önemli hale getirmektedir (Hall, 1996). Sürece bu veriler ışığında bakıldığında, Türkiye’deki mekân üretme anlayışı ile yabancı uygulama örnekleri arasında oluşan farklılığın algılanması kolaylaşmaktadır. Özellikle Batı Avrupa ve Amerika’da kentsel yapılı çevrenin oluşumuna tasarım rehberleri ve tasarım kılavuzları ile yön verilirken Türkiye’de bu sürecin niceliksel denetim anlayışı içerisinde şekillendirilmesi sözü edilen farklılığın temel nedenini oluşturmaktadır (Ünlü, 2006).

Bu anlamda, Türkiye’deki süreç açısından vurgulanması gereken iki temel sorun gözlenmektedir. Bunlardan ilki, planların uygulanmasının, yaşanabilir kentsel mekânlar üretmek yerine parselasyon planı oluşturma amacına odaklanmasıdır. Kadastro¹⁴ parsellerinden kamusal kullanım alanları için düzenleme ortaklık payı alınması, kesintiden sonra kalan miktarın imar mevzuatının öngördüğü en alt sınırlarda imar parseline dönüştürülmesi biçiminde ortaya çıkan bu mekanik anlayış mekân oluşumunun önündeki en büyük engellerden biridir. Buradaki temel açmaz, mülkiyetin düzenlenmesini kolaylaştırma adına kentsel mekânı tanımlayan boşlukların parsel çizgileri ile şekillenmesidir. Sürece ilişkin ikinci sorun ise kentsel yapılı çevrenin oluşumuna yön veren bir sürecin harita mühendislerinin müellifliğinde yasallaşmasıdır. Mekânın bir tasarım kurgusu olarak oluşumunu engellediği gibi süreç içerisinde belirleyici olması gereken kent planlama ve mimarlık alanlarının etkinliğini de ortadan kaldıran bu yapılanma disiplinler arası çatışmanın önemli nedenlerinden birini oluşturmaktadır.

4.3. MEKÂNDA KONUMLANDIRILAN HEYKELLERİN GÖRSEL VE PLASTİK DEĞERLERİNİN İNCELENMESİ

Kent, bizleri kırsal yaşam tarzından farklı ve yeni bir yaşam biçimine hazırlayan ve bizleri bu yeni yaşam biçimine zorlayan bir yapı/organizmadır.

¹⁴ Bir ülkedeki her çeşit arazi ve mülklerin yerinin, alanının, sınırlarının ve değerlerinin devlet eliyle belirlenip plana bağlanması işidir.

Kentleşme sorunu kentin çekiciliğinden değil, kırsal yaşantının iticiliğinden olagelmektedir. Kentlerdeki bu oluşumun sağlıklı ve boğucu havasından bizi kentin estetik köşeleri, anıt yapıları kurtarabilir ancak.

Kentsel mekânlarda yapılan düzenlemelerde sanatsal nitelikler göz önüne alınmalıdır. Buna dayanarak, estetik değerlerden yoksun olarak fiziksel çevreyi oluşturmak mümkün değildir. Açık alan heykellerinin kentsel mekânları görsel açıdan estetize eden, daha yaşanılır kılabilen öğelerden önemli biri olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Diğer yandan açık alanlara yerleştirilecek sanat yapıtları, toplumsal yaşamın biçimlenmesinde önemli bir konuma sahip olurken, aynı zamanda bireyi ve toplumu uyarmak ve tinsel yönden harekete geçirmek gibi bir işlevi de yerine getirirler.

Kentlerdeki açık alan heykelleri, insanların yaşamlarını görsel/estetik açıdan olumlu etkileyerek, kamusal alanların anlamlandırılmasında aktif bir biçimde rol almaktadırlar.

Heykel artık kentte günlük yaşamın davranış ve işleyişine katılan bir plastik açık sistem olarak tanımlanmakta ve kent insanının yaşamına katılarak geleneksel anlamlarını daha ötelere taşımaktadır. Heykel sanatının yeni anıtsal boyutları ve amaçları, yunan agorasından günümüze kentsel meydan geleneğinin, kentlilerin ortak üretme sürecine girebildikleri dinamik kamusal alan anlamının yeniden var edilebilmesi noktasında tartışılmaktadır. (Ergin, 1998)

Heykel geleneği olmayan toplumlarda, bir gelenek yaratma ve çağdaş sanatı tüm kurum ve koşullarıyla yerleştirmek ancak, toplumsal gelişmeye paralel olarak o toplum insanının sanat birikimi ve sanat kültürünü oluşturmakla mümkündür.

Heykelin mekâna kazandırdığı nitelikleri irdelediğinde, boşluğun canlanmasına, hareket kazanmasına olanak sağladığını görürüz. Yani, zaman içerisinde çoğalan sorunlarıyla boğuşan, beton yığını haline gelen kentlerin organik yapısına aktif bir şekilde etki/nüfuz ederek, onun hayat bulmasını sağlar.

Kentsel mekânlarda yer alan sanat yapıtları, toplumun sorunlarını yansıtan, kültürel birikimlerin iletilmesini, kentin çevresi ile bütünleşmesini, kent ve çevre birlikteliğinin anlam kazanmasını sağlayan bütünsel bir yapıya sahiptir. Açık alan heykelleri, çağdaş bir çevre oluşumunda büyük rol üstlenen plastik elemanlardır.

Heykel bir konuya sahip olabilir, hatta bir olayı veya olguyu irdeleyebilir/ifade edebilir. Ancak, günümüzde çağdaş heykeltıraşlar alan heykellerinin konusundan öte, plastik etkileri, boşlukla ve mekânla olan ilişkisi üzerine yoğunlaşmaktadırlar. Heykelin yerleştirildiği mekânın çevresinde yaşayan insanlar psikolojik olarak pozitif yönde etkilenecektir. Estetik etkileri ise, kentte yaşayan insanlar üzerinde birleştirici, kaynaştırıcı etkiler yaratmaktadır. Heykel, birbirinden farklı kültüre sahip toplumlarda farklı etkiler oluşturmaktadır. Ancak, bu aşamada sanatçı, toplumu iyi tanıyan, çağa uyum sağlayabilen, yeniliklere açık bir anlayışa sahiptir.

Alan heykelleri görsel açıdan yerleştirileceği mekâna fiziksel ve psikolojik olarak uyum sağlamalıdır. Bu noktada heykelin alandaki boyutlarını (genişlik, yükseklik, hacim, renk, vs) düşünmek yerinde olacaktır. Alana göre küçük yerleştirilen heykel istenilen etkiyi, yani bütünlüğü sağlayamayacak ve mekânda kaybolacaktır. Diğer yandan yerleştirildiği mekâna göre çok büyük ölçülere sahip heykellerde yine olumsuz etkiler bırakacaktır. Bu durum izleyicilerde (çevrede yaşayanlarda) rahatsızlık yaratan, bunaltıcı, can sıkıcı bir etki oluşturabilir. Her iki durumda da heykel, gerçek anlam ve amacını yitirir. Ancak doğru tasarlanmış ve mekâna uyum sağlamış doğru oranlara sahip, çevre değerlerine uzak düşmeyen heykeller istenilen görsel ve psikolojik etkiyi sağlayacak ve çevreye gereken dinamizmi getirecektir.

Bu nedenle, belli bir alana yönelik heykel tasarlanırken, görsel ve plastik etkileri kentin mimarisiyle, mekânı ile birlikte düşünülmelidir. Çevre ve mimari ile heykel arasında orantılı bir ilişki sağlamak yerinde olacaktır.

Bir resmi, bir heykeli yapan kişi de hangi bütünün parçası olduğunu, hangi çevreye oturduğunu, hangi toplum ve üretim biçiminin, nasıl bir tarih uzantısı ve parçası olduğunu bilmek ister. Çünkü heykelle duvarın, duvarla sokağın, sokakla meydanın, meydanla kentin bütünleştiği devirler vardır. (Kabaş, 1976)

Alana yerleştirilen heykelin oluşturduğu form, çevreyle ilişki içerisine girerken uyum ve zıtlıklar da göz önüne alınmalı ve bunları oluştururken ışık ve boşluk gibi öğelere de yer verilmelidir.

Günümüzde kamuya açık heykellerdeki değişiklik açıkça ortadadır. Alan heykellerinde yirminci yüzyıl öncesine kadar belirli nesne ve konuları

betimlerken, yirminci yüzyılın ilk yarısında soyut ifadelerle gidilmiştir. Böylece, alan heykelleri büyük form kitlelerini kudret ve kuvvet kaynağı haline getirme yönünde bir görselliğe kavuşmuştur. Ayrıca bulunduğu yeri zenginleştirerek toplumun yaşam niteliklerine görsel ve yaşantısal katkıda bulunma işlevini üstlenmiştir.

4.4. BİR SANAT NESNESİ OLARAK MEKÂNIN KONUMU

Mekân, heykeli bütünleyici bir unsur olarak görülebilir. Çünkü bu mekânda varlıklar birbirleri ile etkileşim içerisindeyler. İçerisinde çeşitli etkinliklerin, eylemlerin yer alabildiği mekânı, sanatçılar, özellikle açık alan uygulayıcıları ürünlerini tasarlarırken bütünlüğü sağlayan bir öge olarak projelerine dâhil ederler. Böylece sanatçılar yaratımlarını mekânın katkısı ile gerçekleştirme olanağı bulurlar. Dolayısıyla mekân tarih içerisinde sanatçılar tarafından farklı biçimde yorumlanmış ve farklı bir dilde ele alınmıştır.

Her çağın, her dönemin kendine özgü bir mekân anlayışı, onu biçimlendiren bir yaşam biçimi-politik, etik, estetik, inanç, ilke ve ideleri vardır. (Aydınlı, 2002)

Günümüzde kentlerin ve kentlerde yaşanan mekânların çağdaş ve estetik görünümlere kavuşmasını amaçlayan sanatçılar, mekânı boş bir alan olmaktan çıkarıp onu anlamlı kılmış, sanatın içerisine dâhil ederek farklı bir işlevsellik kazandırmışlardır.

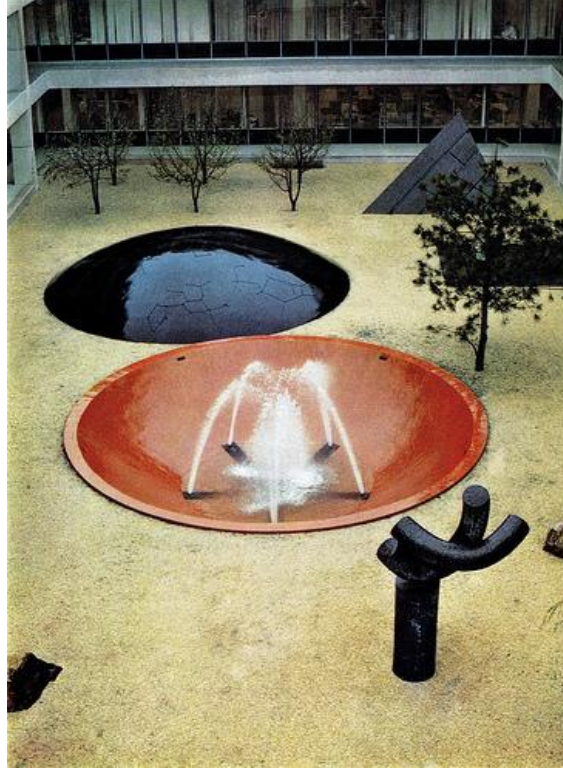
Mekân, sanat nesnesi olarak sanatın etkinliğine dâhil olduğundan bu yana farklı ifadelerle bürünebilmiştir. Bunda sanatçıların görüşünün, üslubunun yanı sıra çevresinin, sosyal, kültürel ve fiziksel konumunun etkileri vardır.

Her dönemin sanat anlayışı ve alandaki gelişimler sanatçıların mekânı farklı açılardan ele almalarına etken olmuştur. Rönesans'tan önceki dönemlerde heykel açısından mekânın sanat etkinliğine dâhil edildiğine pek rastlayamayız. Rönesans'la birlikte heykel, bağımsız bir alana, mekâna çıkarak tek başına sanat yapıtı olduğunu göstermekle birlikte, mekânında sanata etkin bir biçimde katılımını sağlamıştır. (Resim 4.10)



Resim 4.10, Gian Lorenzo Bernini, “Dört Irmak Çeşmesi” (Fountain of the Four Rivers), Piazza Navona, Roma, İtalya, 1648-51

Mekân, fiziki konumuyla, içerisinde barındırdığı yapılarıyla sanatçılara eylemlerinde çeşitli olanaklar sunmuş, dekor olmaktan öte, aktif olarak ürünün gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur. (Resim 4.11) (Resim 4.12)



Resim 4.11, İsamu Noguchi, “Geleceğin Bahçesi” (Garden of Future), IBM Garden, Armonk, New York, USA, 1964



Resim 4.12, İsamu Noguchi, “Takımyıldızı” (Constellation), Kimbell Sanat Müzesi, Fort Worth, Texas, USA, 1980-83

Mekân, bazı dönemlerde sanat etkinliklerinin doğrudan ögesi konumuna da gelmiştir. Bu duruma özellikle 1960-70' li yıllarda, alternatif akımlarda (Avangard¹⁵ Sanat) rastlayabiliriz. (Resim 4.13)



Resim 4.13, Robert Smithson, “Kırık Daire ve Sarmal Tepe” (Broken Circle and Spiral Hill), Emmen, Hollanda, 1972

Sanatçılar projelerini gerçekleştirme uğruna kimi zaman uzunca kıyıları kumaş ile kaplamış, kimi zaman ise, mekândaki toprağı şekillendirerek mekânı sanat eyleminin baş materyali haline getirmiştir. (Resim 4.14)

¹⁵ Avangard (*Fransızca*: avant-garde), Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik sözcüğünden gelir. Bu terimi sanat alanında kullanan ilk kişi Saint-Simon dur. Avangart sanat, kültür, gerçeklik tanımları içindeki kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir. Bu normlar sosyal reformdan estetik deneyimlerin değişimine kadar çeşitlilik gösterebilir.



Resim 4.14, Christo and Jeanne-Claude, “Çevrelenmiş Adalar” (Surrounded Islands), Biscayne Körfezi, Greater Miami, Florida, 1980-83

Mekân, açık alan uygulamalarında sanatçılar ve çevre düzenleyicileri için daima vazgeçilmez, ürünün oluşmasında somut katkıları olan bir unsurdur. Günümüzde kent planlamasında sanatçılar mekânı bu anlamda önemli bir konuma oturtmaktadırlar.

Bazen sözcüklerin sözlük anlamlarını aşan, kullanım alanınca belirlenen anlamları vardır. Günümüz sanat ortamında sıkça kullanılmaya başlanan enstalasyon - installation, Türkçe çevirisiyle yerleştirmenin sözlük anlamı içinde sanatla doğrudan ilintili bir tanımı yoktur. Bir yere koyma, bir yeri tertip, tanzim, tesis etmek, tesisatını kurmak hatta memuriyete atamak gibi anlamları vardır ama mekânla bağıntılı sanat yerine kullanılan enstalasyonun sanatsal anlamı, sözlükte bulunmaz. Örneğin, 'Avangard' terimi sözlükte tümüyle askeri bir tanım olarak vardır, ancak modernizmle birlikte avangard -öncü tanımının sözlüklerde de geçen ikincil anlamı doğrudan sanatla ilintilidir. Ve tanım, bu anlamıyla geçerlik kazanmış, kullanım alanında bu anlamıyla üstünlük kurmuştur. Dünyada 1950 -

1960'ların sonuna doğru, ülkemizde de 1980'ler sonunda enstalasyon bazen yabancı dildeki, bazen de Türkçe kullanımıyla 'yerleştirme' olarak sanat alanında görülmeye başlanmıştır. Her yeni terim gibi enstalasyon -yerleştirme de 'sergi' karşılığı olarak yanlış biçimde de kullanılmıştır. 'Enstalasyon Sergisi', 'Yerleştirmeler Sergisi' gibi.

Daha geniş boyutlu düşünüldüğünde, doğrudan mekâna göndermede bulunan enstalasyon sözcüğünün; mekân kurgulama olarak anlamlandırılmasıyla, içinde yer alan 'o yer için, 'o yere ait', 'oraya özel' gibi anlamlara gelen site - spesifik tanımının da yerli yerine oturmaktadır. Hatta mekân kurgulaması ve oraya özel tanımlar daha boyutlu, daha yaşama dair, sosyal, siyasal bir tanımlı da çağrıştırmaktadır, yaşam-alanı gibi. Eğer sanatta bir nesneye yaşam alanı hazırlamak için, nesnenin içinde yer alacağı alanın dikkate alınması gerekiyorsa, mekân kurgulamasının hedefi bir yaşam alanı oluşturmaya yöneliyor demektir.

'Yaşam alanı' kavramı; Nazi Almanyası'nda, başka ülkelerin topraklarını işgal etmek üzere, 2. Dünya Savaşı'nın Almanlar nezdindeki yegâne bahanesi olmuştur. Bir ulusun kendi yaşam alanını, diğerinin yok olması pahasına elde etme girişimi, çokluk vahim sonuçlar vermiştir. Ama insanlar, canlılar mekân olmaksızın yaşamlarını sürdürememektedirler; onların var olma koşulları ancak yaşayabilecekleri bir mekânın oluşturulmasına bağlıdır. Bu mekân, bir toprak parçasından bir çatı altına kadar boyutlarını büyütebilir, küçültebilir. Sanatsal bir yapının mekânının büyüklüğü ya da küçüklüğü değeriyle orantılı değildir. Bu boyut, Ayasofya Müzesi duvarındaki mozaikte avuç içi kadar büyük bir mekânda sunulan bir yapı maketi olabildiği gibi, Christo'nun sarıp sarmaladığı bir müze binası da olabilir. (Resim 4.15)



Resim 4.15, Christo and Jeanne-Claude, “Sarmalanmış Reichstag” (Wrapped Reichstag), Berlin, Almanya, 1971-95

Mekân sorunu sanatın öteden beri en önemli sorunlarından biri, hatta en önemlisi olmuştur. Geniş boyutlu düşünecek olursak, mekânın, hatta bununla bağlantılı, 'oraya özel'in bile öteden beri sanatçıların kafalarında var olduğunu ileri sürebiliriz. Örneğin; 'o yer için' talebini ısrarla ileri sürmek genç Michalangelo'nun da sorunu olmuştur. 'Davud' adlı heykelini yaptığında, heykelin yerleştirileceği açık alanda iklim koşullarından etkileneceği varsayılarak heykelin içeri konulmasını ileri sürenlere Michalengelo kızgınlıkla “*Davud, kara, yağmura, çamura, fırtınaya dayanacak kadar genç bir erkektir*” diye direktmiştir. Heykel başta istenen yere konmuş, ancak daha sonra bir müzeye kaldırılarak yerini bir kopyasına terk etmiştir. 'O yer için' yapılan başka heykeller de vardır kuşkusuz. Ancak alana dikilen her heykelin bir enstalasyon ya da site-specific tanımıyla bağlantılı açıklanamayacağı kuşkusuzdur. Çünkü heykelin ve alanın birlikte aynı anlamları iletmeleri gerekmektedir.

Aynı nedensel ilişkileri taşımak zorunluluktan vardır. İşte Tutankhamon'un mezar odası önünde bulunmuş olan bir kadın heykelinin (Resim 4.16), bu ilişkileri taşıyanlar arasında az rastlanır cinsten olduğunu görürüz. Arkeologlar piramidin her köşesini didiklemişlerdir. Ancak, asıl zenginliğe ulaşamadıkları konusunda kuşkuları vardır. Mezar soyguncularını şaşırtmak için yapılan odalar ünlü firavunun mezar odası olacak denli zengin gelmemiştir onlara.



Resim 4.16, Tutankhamon'un Mezar Başındaki Heykel, "Selket Hetyt¹⁶", Mısır, Selket'in varlığı 1922 yılında Tutankhamon'un mezarındaki altın heykeliyle bulunmuştur.

Ancak çözemedikleri bir şey daha vardır: Sanki biri tarafından yüzü duvara döndürülerek sonradan konulmuş gibi görünen, ayakta, kolları iki yana açık tam boy bir kadın heykelinin bu duvarın önünde ne işi olduğu. Oysa bu heykel 'o yer için' son derece anlamlıdır. Duruşu, kollarının açılışı, konumlanmasıyla bir yeri korur gibidir. Heykelin koruduğu duvar yıkıldığında Tutankhamon'un gizli mezar odasının, yine gizli girişini koruduğu anlaşılır.

Mekânın sanat nesnesini içeren değil, kendisinin sanat nesnesi haline dönüştürülmesine ise 1960'lara yaklaşıırken girildi. Yves Klein'in Paris'te bir galeriyi sanat nesnesi olarak kullandığı 'Boş' (Resim 4.17) ve buna yanıt olarak aynı galeride Arman'ın 'Dolu' (Resim 4.18) adlı mekân kurgulamalarını, Christo'nun bir müze binasını sarıp sarmalamasını bugünün enstalasyonlarının ilkleri saymamız gerekir.

¹⁶ Boğazdaki nefese neden olan. Selket (ya da: Selchis, Serket, Selkis, Selkhit, Selkit, Selqet, Serket-hetyt) Mısır mitolojisinde akrep tanrıçadır. Büyülü güçleri vardır. Bu büyülü güçleriyle hastalıkları iyileştirme ve kötü niyetli insanlara ölüm verme gücüne sahiptir. Ayrıca firavunları ve organları korur. Doğumlara ve akrep tarafından sokulan insanlara yardım etme gibi görevleri de vardır. Ayrıca iç organ koruyucularından biri olan Qebehsenuefi de korur. Kafasında akrep bulunan güzel bir kadın olarak tasvir edilir. Selket'in varlığı 1922 yılında Tutankhamon'un mezarındaki altın heykeliyle bulundu.



Resim 4.17, Yves Klein, “Geçmişi Hatırlatan Boşluklar” (Voids, a Retrospective), Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Fransa, 1958



Resim 4.18, Pierre Fernandez Arman, Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Fransa, 1961

Bugünün görüntüsel dünyası ve teknolojik gelişmeler düşünüldüğünde T.S.Eliot'ın “*İnsanlar gerçekliği çok fazla sevmeyiz*” sözüne hak vermemek elde değil. Ekrandaki maddesel olmayan, salt görsel görüntünün çekici dünyası, giderek bir 'doxa'¹⁷ sanatına yönlüyor insanları. Hayali mekânlara dalıp tanıdığımızı sandığımız nesnelerin, bir zamanlar deformasyon ve metamorfoz¹⁸ diye adlandırdığımız biçim değiştirmelerini masum kıldırarak denli, tuhaf değişimleri izlenebiliyor. Kişilerle bu hayali mekânlarda karşılaşp, konuşulabiliyor. Platon gerçeğe ulaşamayan sanata 'doxa' diyordu. Bugünse 'en fazla doxa haline nasıl getirilebilir' çabası veriliyor, teknolojik gelişme buna yöneliyor. (Resim 4.19)



Resim 4.19, M.Merz, “Giap’ın İglo’su”, 1968

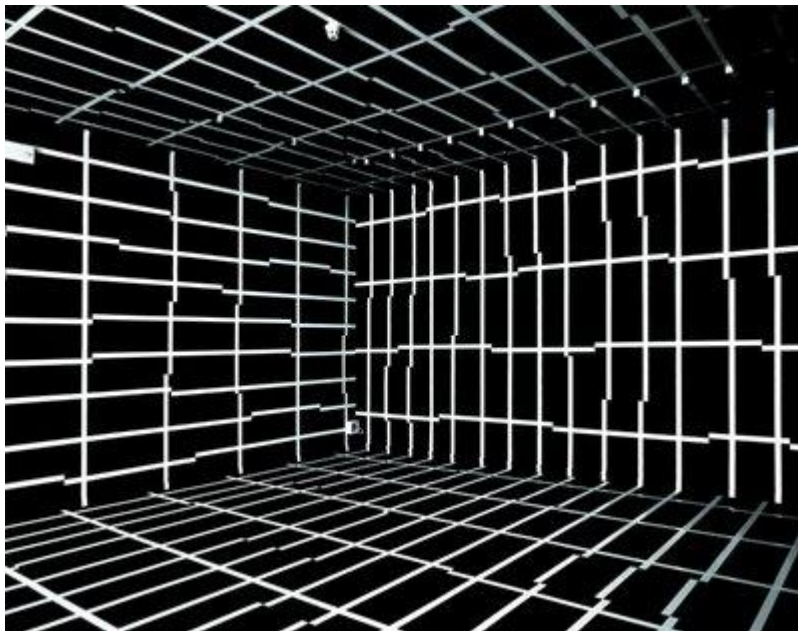
Mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyiciyi şaşkına çeviren enstalasyon çalışmaları olanlardan biri de Esther Stocher’dir. Dünya genelinde birçok galeride kabul görmüş çalışmalarında kullandığı malzemelerin sıradanlığına rağmen, ulaştığı boyut oldukça etkileyicidir. (Resim 4.20) (Resim 4.21)

¹⁷ Grekçe "kanı" anlamına gelen sözcük. Platon’un yaklaşımına göre sanılar (doxa) ideaların yansıması, gölgesidir. Buradaki varlıklar değişir ve doxa sadece yansımadır. Platon’un aksine sofistler, doxanın tek bilgi biçimi olduğuna inandılar; çünkü onlar için sadece kişisel kanıların bilgi olma şansı vardı.

¹⁸ Latinceye, yunanca kökenli metamorphosis den aktarılmıştır. Fiziksel formda, alt veya üstyapıda, doğa ötesi, anlaşılamayan veya beklenilmeyen nedenlerle oluşan dönüşüm, başkalaşım anlamındadır.



Resim 4.20, Esther Stocker, Taxispalais Galerisi, Innsbruck, Avusturya, 2006



Resim 4.21, Esther Stocker, Contemporaneo Galerisi, Mestre, Venedik, İtalya, 2008

BEŞİNCİ BÖLÜM

BAZI ÇALIŞMALARIMDA ÇEVRE VE HEYKEL İLİŞKİSİNİN YORUMLANMASI

5.1 ÇALIŞMA I, “ÇİFTE MİNARELER”, Alçı, 60x40x20 cm., 2009

Yaşadığım kente ait tarihi mimari bir yapı olan Çifte Minareli Medrese’den yola çıkarak oluşturulan üç boyutlu bu kompozisyonda, antik çağdan bu yana, mimari yasaları da kullanılan şakül formu, heykelin bir elemanı olarak kullanılmıştır. Şakül biçiminden yola çıkarak meydana getirilen bu kompozisyonda örf ve geleneği de içine alarak biçim gerçekçi bir dille anlatılmaya çalışılmıştır. Burada şakül formu dengeli bir şekilde gökyüzüne süzülür vaziyette ele alınmış ve estetiği de dâhil edilerek güçlü formlarla ortaya konulmuştur. (Resim 5.1).



Resim 5.1, Gökhan Taş, “Çifte Minareler”, Alçı, 60x40x20 cm., 2009

Yaşadığım şehrin tarihi eserleri birer denge ve sanat şaheseri olarak göze çarpmaktadır. Buradaki çalışmayla mimarinin dengesine müdahale edilmeden forma dönüştürülmüş ve kompozisyon ortaya konurken şakül formu yorumlanarak oluşturulmuştur.

Şakül yeni biçimlerle ele alınırken, şehrin silüetini oluşturan mimari yapılar etkili olmuştur. Şehrin doğasına uygun form uygulaması için alçı malzeme tercih edilmiştir. Formlarda mimari biçimleri etkileyici ifade edebilmek için hareketli biçimler seçilip kullanılmıştır. Doğada nereye barksak bakalım, bu tür hareketli formlara rastlarız. Ortada oluşturulan iç boşluklu form, şehrin mimari silüetine gönderme yaparken mimariyle de bütünlük sağlamaktadır.

Bilindiği üzere, Çifte Minareli Medresenin yorumunu iki uzun sütunun dikeyliğini yatay formlardan gelen kontrast formlar oluşturmaktadır. Böylece oluşan bu kontrastlıkla güç elde edilmiş ve estetik görünüm ortaya çıkartılmıştır. Bulunduğu mekân ve çevreye uygunluğu ise şakülün vermiş olduğu iç boşluğun güç ile birleştirilmesiyle sağlanmıştır. Bu kompozisyonda çağdaş biçimleme hâkimdir. İki sütun dikey ve yatay formlarla daha güçlüdür ve sütunlarla boşluk bir aradayken güçlü bir etki bırakmakta, tek başına ele alındığında ise formun gücü azalmaktadır. Doğaya, insan beyni eklendiğinde, ortaya çıkan ürünle doğayı yorumlamak, ikinci bir doğayı ortaya koyar.

5.2. ÇALIŞMA II, “ŞAKÜL¹⁹”, Mermer, 50x25x25 cm., 2009

İnsanoğlu insana ve doğaya yönelimlerinde yaşamın tüm alanlarına varıp gerçekliğe yeni bir bakış açısı katarak kendi doğasının süzgecinden geçirir. Ortaya konan gerçek gerçeğin gerçeğidir. (Resim 5.2)



Resim 5.2, Gökhan Taş, “Şakül”, Mermer, 50x25x25 cm., 2009

Bu yaratılan obje doğadan alınmıştır ancak doğanın tam kendisi değildir, sanatçının yordaladığı ikinci bir doğadır. Ortaya konan bu çalışmada amaç şakülü yapmak değil, şakülü gerçek formlarından uzaklaştırmadan izleyiciye şakülü sezinletmektir. Şakül aslında doğaya insanoğlunun hükmetmesinde önemli bir aygıt ve gerçek bir güçtür. Buradaki formla anlatılmak istenen ide de, yaşamı ve doğayı dengelediği ve onsuz insanlığın doğa üzerinde bir hâkimiyet

¹⁹ Çekül. Yerçekimi doğrultusunu belirtmek için ekseri yapı ustaları tarafından kullanılan, ucuna ağırlık bağlanmış bir ipten meydana gelen âlet.

Bu âlet yerçekimi kânununa göre çalışır. Ağırlığı olan bütün cisimler dünyanın merkezi tarafından çekilir ve bırakıldığında oraya doğru yönelir. Çekülün doğrultusu yere inen dikey doğrultuyu gösterir. Çekülün ucu, açık havadaki durgun suyun yüzeyine diktir. Birbirinden uzak olan çeküller hiçbir zaman birbirine paralel olmaz. Birbirlerinden uzaklaştıkça aralarındaki açılar artar. Yalnız aynı odadaki iki çekül birbirine paralel kabul edilir. Güney kutbunda uzatılan bir çekül ile ekvatorda bırakılan çekül arasında 90 derecelik bir açı vardır. Bu çeküllerin uçları dünya merkezine doğrudur ve orada kesişirler.

kuramayacağı, bir adımın atılamayacağı gerçeğine vurgu yapılmak istenmektedir. Şakül simgesi burada güç, şakül formu denge, şakül fikri ise orduyu yöneten bir general gibidir, her şey onun koordinatlarında hayata katılmaktadır.

Şakül formunu ortaya koymada malzeme olarak mermeri yontarak oluşturmayı seçmenin nedeni daha etkili duracağındandır. Şakül biçimi direk doğadan alınıp mermer bir bloğun içinden çıkar vaziyette yorumlanmış, bu çalışmayla doğanın içinde var olan denge şakülün kendine has formlarıyla ele alınmıştır. Şakül fikrinde esas olan şey denge balans olgusudur. Böylece şakül formu ile verilmek istenen mesaj, doğanın her gerçeğinde denge balans ilişkisinin olduğudur.

Bu yüzyılımızdan Fransız bir heykeltıraş siyah bir taştan uzun bir kule yapmış ve siyahın toplumun yaşayışının, yükselişinin sembolü olarak ele almıştır. Şaküle bakıldığında bu düşünceye gönderme yapıldığı ve aynı şekilde işleyişin, bir anlatımın olduğu fark edilecektir.

5.3. ÇALIŞMA III, “DÖRTLÜ ŞAKÜL”, Alüminyum-Taş, 2009

Bu çalışmada gene şakülün formsal özellikleri bozulmadan değişik yaklaşımlar içinde Erzurum’un tarihsel süreciyle bağdaştırılarak şehre mâl olmuş kümbetiyle, kapısıyla, medreseleriyle v.b pek çok şeyin bir arada görsel açıdan nasıl bir ivme kazandığı yatay ve dikeylerle anlatılmaya çalışılmıştır.

Dörtlü kompozisyonda taşın alüminyum dökümle bütünleşmesi ve esas obje gene şakülün insan hayatındaki önemi ve gelebileceği noktayı göstermektedir.

Doğayı insanla, insanı doğayla bir araya getirip her şeyin bir başlangıcı olduğu gibi, bir de sonu olacağını, dengeyi bozan ve dengeyi denge içinde tutan büyük ve küçük formların sistemli bir şekilde doğasal taşlar üzerinde kişi üzerinde bıraktığı etki esas alınarak yapılmıştır.

Tüm çalışmalar ortak bir sorunu, şakül üzerinde amacına uygun bir şekilde çözmek için yapılmıştır (Resim 5.3).



Resim 5.3, Gökhan Taş, “Dörtlü Şakül”, Alüminyum-Taş, 2009

5.4. ÇALIŞMA IV, “OLİMPİYAT”, Mermer, 75x40x40 cm., 2009

Şakülün doğasal gücü genişleterek olimpiyatları çağrıştıran formlarla beslendi. Üst üste 5 ayrı şakül keskin hatlarla boşluk oluşturularak mermerin içine dizildi. İçte üst üste dizili 5 şakül bize beş ayrı kıtanın birleştiği ve gelenekleştirdiği spor karşılaşmalarını anlatmaktadır.

Mermer şakül doğanın bir simgesi gibidir çünkü yaşama doğadan gelip insanın hayatına ortak olan bir malzemedir (Resim 5.4).



Resim 5.4, Gökhan Taş, “Olimpiyat”, Mermer, 75x40x40 cm., 2009

5.5. ÇALIŞMA V, “DENGİ”, Mermer-Hazır Malzeme, 90x80x40 cm., 2010

Şakül yerçekimi kanununa göre çalışır. Ağırlığı olan bütün cisimler dünyanın merkezi tarafından çekilir ve bırakıldığında oraya doğru yönelir. Şakülün doğrultusu yere inen dikey doğrultuyu bir anlamda dünyanın merkezini gösterir. Ucu, açık havadaki durgun suyun yüzeyine diktir. Birbirinden uzak olan şaküller hiçbir zaman birbirine paralel olmaz. Birbirlerinden uzaklaştıkça aralarındaki açılar artar. Yalnız aynı odadaki iki şakül birbirine paralel kabul edilir. Güney kutbunda uzatılan bir şakül ile ekvatorunda bırakılan şakül arasında 90 derecelik bir açı vardır. Bu şaküllerin uçları dünya merkezine doğrudur ve o merkezde kesişirler (Resim 5.5).



Resim 5.5, Gökhan Taş, “Denge”, Mermer-Hazır Malzeme, 90x80x40 cm., 2010

Günümüzde şakülün malzeme olarak ilginçliği heykelde değişik bir etki ve anlama büründüğü, üzerine gidildikçe düşündürücü bir obje, can alıcı nokta olduğu anlaşılmaktadır. Dünyanın, şakülünün olmadığı ve gün geçtikçe toplumun ve sanatın bir çıkmaza yöneldiği, bununla da kalmayıp sanat dışında da düzen içinde düzensizliğin sancılı bir şekilde hissedildiği yerde, sanatçının teknik analiz

ve estetik görüşüyle tüm sorunları mesaj niteliği taşıyan denge objesiyle yeniden anlamlandırılmış ve topluma pozitif yansımalarıyla önderlik etmesi planlamıştır.

Eserden de anlaşıldığı gibi toplumsal alana konulmuş olan şakül heykeli o mekânın dengeleyici unsuru olmaktadır. İçinden eksenini etrafına açısal dağılımı dengesizliğin içinde düzeni oluşturduğunu ve dünyanın merkezinde toplumu ve çevreyi dengeleyen çok önemli bir yapı unsuru olduğunu göstermektedir.

5.6. ÇALIŞMA VI, “KARDAN KAZ HEYKELİ”, Kar, 5x6x5 m., 2008

Doğayı beyaza boyayan kış ayları toplumu ve çevreyi olumsuz etkilerken heykeltıraş tüm olumsuzluklar içinde kendine çalışma ortamı yaratmayı ve pozitif enerji yaymayı başarır. Daha önce dış mekânı gözlemleyerek oraya en uygun formu bulmaya çalışırken, kafasında planladığı etkiyi hayata geçirmek için istediği kütleyi yığıp kendine çalışma ortamı oluşturacaktır. Çevreyi rahatsız etmeyecek ve yaşamın birer parçası olan insanlığı karın sıcaklığıyla tanıştıırıp görsel bir şölenle yapmış olduğu çalışmanın dinamizmini ve heykelsi etkisini sunacaktır.

Doğa harikası olan beyaz hem yöresel konulara hem de modern heykel anlayışıyla dünyaya yeni bir perspektif kazandırır. Bu çalışmada yörenin simgesi haline gelen kümes hayvanını ele alınmış ve çok fazla değişime uğratmadan form ve biçimlerle oynayarak doğadan yaşama sunulmuştur (Resim 5.6).



Resim 5.6, Gökhan Taş, “Kardan Kaz Heykeli”, Kar, 5x6x5 m., 2008

5.7. ÇALIŞMA VII, “DALGA”, Mermer, 40x30x30 cm., 2003

Yapılmış olan çalışma, sonu bilinmeyen bir yolun devamının gizemlilikten çıkıp başladığı yere geri döndüğünü algılayabilmekle birlikte zamana yolculuk anlamını da içermektedir. Boşluklar, dalgalanmalar, bu dalgalanmaların son getirisinde boşluktan aşağı doğru akan bir yarıma ardından uzun bir yolla çatlaklar yer yer devam etmektedir. Yuvarlak bir silindirin ansızın güneş gibi doğup kendini göstermesi ise geçmişin, geleceğe bağlanmasıdır. Bunu duygularla da anlatabiliriz. Heykeltıraş yapmış olduğu eserini kâğıda, tuvale, kile vb. her şeye yükleyebilir ve mantığı mantıksızlıkla, mantıksızlığı da mantığa yükleyerek cesaretlendirir.

Sanatçının ortaya koymak istediği eser, çözülmesi doğanın verdiği eşsiz güzelliklerde saklı olan üç bilinmeyenli denklemdir ve her eserde konu ne kadar açıklanırsa açıklansın yine de yarım kalmış bir şeyler vardır. Bu bir iç mekân heykel çalışmasıdır. Zeminin duvarla, duvarın da tavanla orantısına bağlı olarak yapılmıştır (Resim 5.7).



Resim 5.7, Gökhan Taş, “Dalga”, Mermer, 40x30x30 cm., 2003

5.8. ÇALIŞMA VIII, “ÇİFT BAŞLI KARTAL”

Çift başlı kartal, Hitit'ten, Bizans'a ve Selçukluya kadar Anadolu da yaşamış birçok medeniyetin simgesi olmuş. Orta Asya'da yaşayan Türkler çift başlı kartalı iki dünya arasındaki köprü ve şehirlerin koruyucusu olarak görmüşler ve yenilmez, fethedilemez gibi anlamlar vermişler. Bu yüzden Selçukluların yaptığı surlarda çift başlı kartal koruyucu olarak betimlenmiştir. 1253–75 yılları arasında Hunat (Huand) Hatun tarafından yaptırılan ve İlhanlı dönemine ait eserler arasında sayılan, Erzurum Çifte Minareli Medrese veya diğer ismiyle Hatuniye Medresesi portelinin sağında ve solunda bulunan hayat ağacı tepesinde çift başlı kartal bulunmaktadır.

Hızla büyüyen ve gelişen Erzurum şehrinde insanı ve doğasıyla bütünleşmiş olan çift başlı kartal, yaşam felsefesi, tarih süzgeci, gelenek ve görenek olarak yaşamaya başlamıştır. Atatürk Üniversitesi ve Erzurum Sporu tanımlayan baş faktör olarak tabiatın yerle bir olacağı güne kadar devam edeceği açık ve nettir.

5.8.1. Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 1

Sanatçı yaşadığı ve soluduğu ortamı teknik analizleriyle, psikolojik etmenleri de içerisinde barındırarak şehrin ve üniversitenin yaşam pınarı ve giriş kapısı olarak gördüğü kartalı tüm doğa faktörüyle insandan yaşama bir suret olarak kazımak istemiştir. Buradan yola çıkarak çift başlı kartalın geometrik açılımlarla ifadesini güçlendirip 3 boyutlu görselliğiyle tarihte yeni bir pencere açmıştır (Resim 5.8)

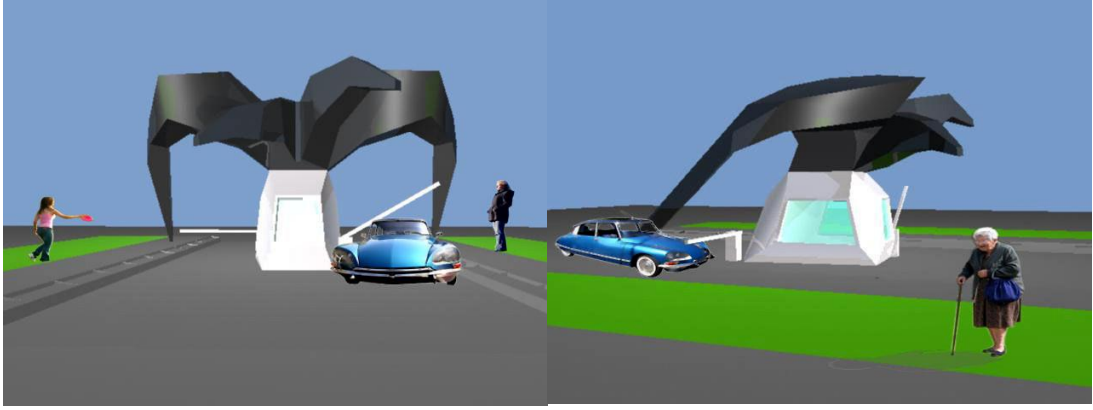


Resim 5.8, Gökhan Taş, “Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 1”, Beton, 1/10 Ölçeğiyle 40x80x20 cm.,

2009

5.8.2. Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 2

Gene çift başlı kartal değişik formlarla hacimlendirilerek anlatımı güçlendirilip şehrin koruyucusu, gölgesi ve atan kalbi olarak sanata ve sanatseverlere sunulmuştur. Atatürk üniversitesi giriş kapısı projesidir (Resim 5.9)



Resim 5.9, Gökhan Taş, “Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 2”, Çelik, 1/10 Ölçeğiyle 40x80x20 cm., 2009

5.8.3. Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 3

Çift başlı kartal kapıda çeşitli formlar sonunda gelinen nokta şehrin tarihiyle örtüşen mimarisini çift başlı kartal ile destekleyerek farklı bir pencereden Selçuklu mimarisini ve önemini gözler önüne sunmuştur (Resim 5.10).



Resim 5.10, Gökhan Taş, “Çift Başlı Kartal Kapı Projesi 3”, Beton, 1/10 Ölçeğiyle 50x80x40 cm., 2009

5.9. ÇALIŞMA IX, “ÂDEM İLE HAVVA”, Beton, 200x80x40 cm., 2004

İnsanlar modern sanattan bahsederken genellikle gelenekleriyle bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşlemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünmektedir. Bazıları gelişmeden yanadır ve sanatın da kendisini yenilemesi gerektiğini ileri sürer, kimileri ise eski güzel günler sloganını tercih edip modern sanatın yanlış olduğunu düşünür.

Toplum ve çevre sanatla birleştiği günden bu yana heykel günümüzün vazgeçilmez ihtiyacı haline gelmiş ve bu şekilde yaşamaya alışılmıştır. Heykeli çevrenin boşluk, doluluk esasına göre yerleştirip düzenlemek gerekliliğini düşünen sanatçı, tüm teknik düşüncelerini çevrenin etnik yapısıyla üretime sunmuştur.

İkili kompozisyonda, toplumun yaşam kaynağını ve varoluştan bu yana dürtüsel ihtiyaçların dışıyı erkeğe yakınlaştırmış fizyolojik ve etnolojik duyarlılıkla çevreden yaşama akıtmıştır. Kütle olarak birbirinden ayrılan ikili kompozisyonda değişik formlar, yatay ve dikeylerle boşluğa yayılmıştır (Resim 5.11).

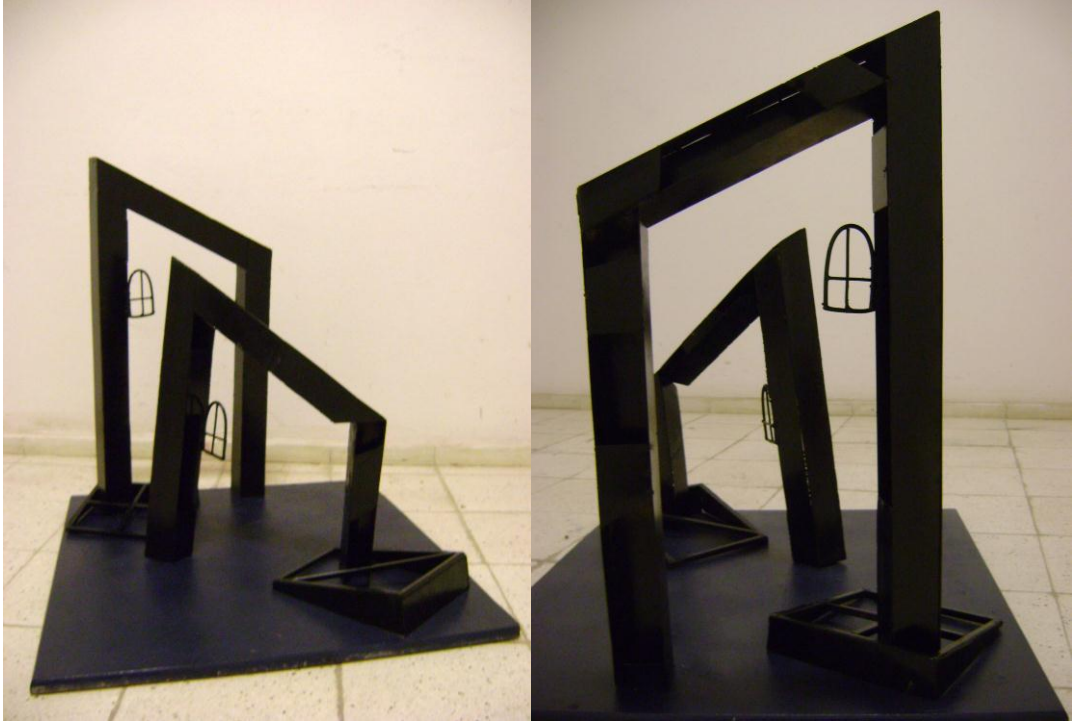


Resim 5.11, Gökhan Taş, “Âdem ile Havva”, Beton, 200x80x40 cm., 2004

5.10. ÇALIŞMA X, “ZAMAN VE MEKÂN”, Metal, 70x50x50 cm., 2009

Zaman dediğimiz algı, aslında bir anı bir başka anla kıyaslama yöntemidir. Mekân ise çeşitli yaklaşımlarla farklı ele alınmakla beraber geniş bir çerçeve ile insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanabilir

Bu çalışmada zamanı kapı, mekânı ise pencere olarak yorumlayan sanatçı zaman içinde yeni bir pencere açarak insanları düşünmeye sevk etmiştir (Resim 5.12).



Resim 5.12, Gökhan Taş, “Zaman ve Mekân”, Metal, 70x50x50 cm., 2009

5.11. ÇALIŞMA XI, “MARCEL DUCHAMP’A GÖNDERME”, Hazır malzeme, 190x50x60 cm., 2003

Sanatçı bu çalışmada hazır malzemeleri kullanarak yorumlamalara gitmiştir. Boşluğu ve kütleyi endüstrinin hızla gelişen dünyasında teknik parçalarla birleştirip sürekliliği olan, mesaj niteliği taşıyan, örnek olabilecek biçimlemeler ve hayal gücüyle tamamlamıştır.

Sanatçı eserini ortaya koyarken bu tarz çalışmaların öncüsü Marcel Duchamp’a göndermede bulunmayı da tercih etmiştir (Resim 5.13).



Resim 5.13, Gökhan Taş, “Marcel Duchamp’a Gönderme”, Hazır malzeme, 190x50x60 cm., 2003

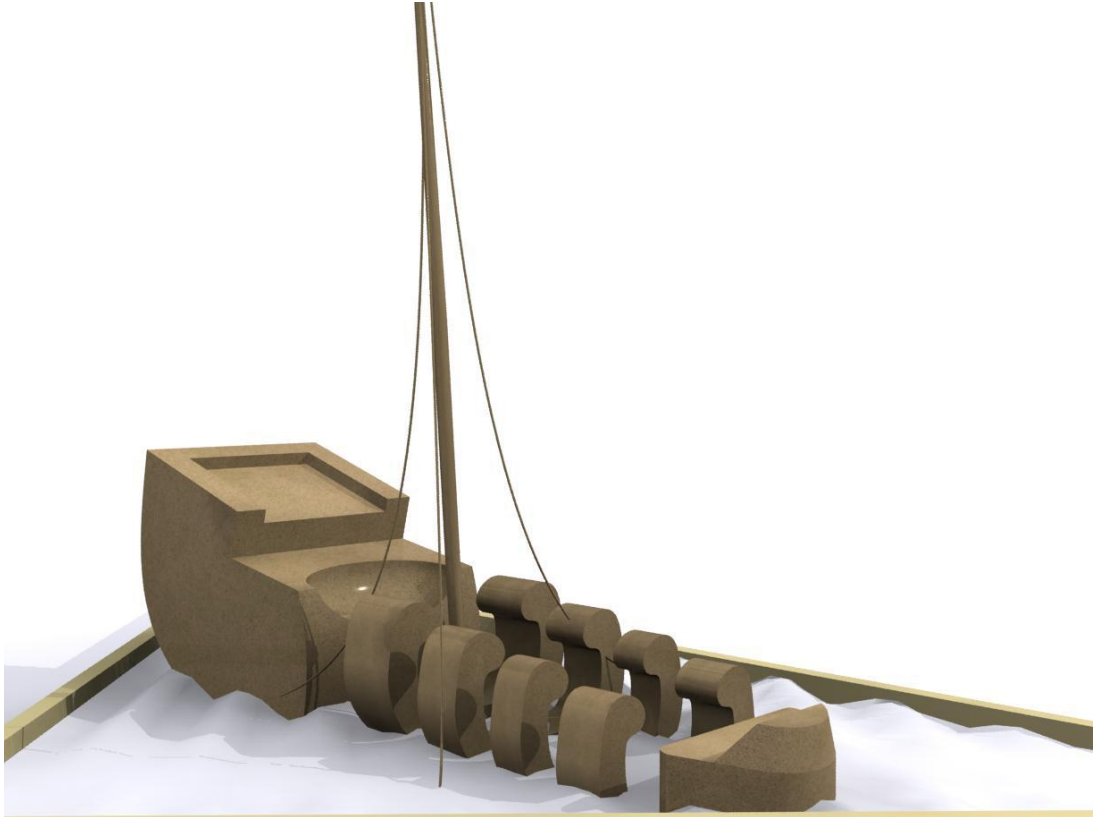
5.12. ÇALIŞMA XII, “KILÇIKLI TEKNE”, Bayburt Taşı, 1/10 Ölçeğiyle 30x60x30 cm, 2010

Geçmişle bağlarını günümüze yorumlayamayan, kültürel anlamda değerlerine ivme kazandıramayan kent insanı çevrenin de gelişimine ve görselliğine pek katkı sağlayamamaktadır.

Kent ve insan yaşamında önemli bir yere sahip olan ekonominin ve ticaretin yapılmasında kolaylık sağlayan liman ve marinalar, aynı zamanda turistik merkezlerdir. Dolayısıyla bu alanları sanattan ayrı düşünmek imkânsızdır.

Liman ve marinalara yaklaşan teknelerdeki turistler için büyük boyutlu tekne heykeli gündüz başka bir görsel keyif, gece ışıklar altında ise bambaşka görsel keyif verecektir.

Kılçıklı tekne bu bakış açısından yola çıkılarak tarihle günümüzü birleştiren, aynı zamanda da deniz ve deniz canlılarını da çağrıştıracak bir yorumla tasarlanmıştır (Resim 5.14).



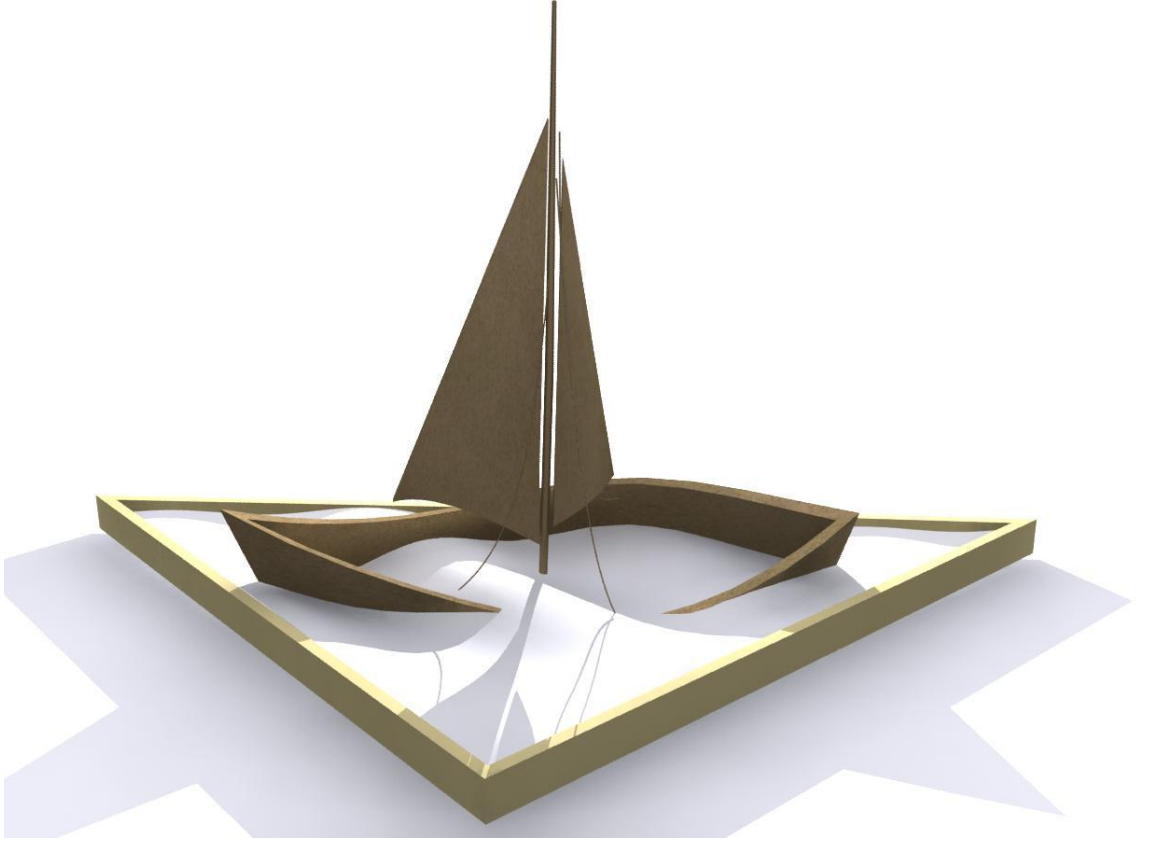
Resim 5.14, Gökhan Taş, “Kılçıklı Tekne”, Bayburt Taşı, 1/10 Ölçeğiyle 30x60x30 cm, 2010

5.13. ÇALIŞMA XIII, “YELKENLİ”, Bayburt Taşı, 1/10 Ölçeğiyle 30x30x20 cm., 2010

Bu yelkenli projesinde de gene marina ve limanların kendi amaçlarının doğrultusunda verdikleri hizmetlerle birlikte, kültürel etkinliklerinin yanı sıra sanatsal görselliği de arttırması planlanmıştır.

Yelkenli, bulunduğu atmosferde kütleli formların alana uygunluğu ve oluşan derinliğin içinden süzülen plastik etkisiyle zengin bir görsellik sunacaktır. Yelkenlerin açık oluşu rüzgârın etkisiyle oluşan hızı, dalgaların bir bütün olarak gösterilmesi ise deniz içinde ilerleyen yelkenliyi anımsatır.

Yelkenli tamamen özgün düşünce örneğidir, bakıldığı zaman dengeyi ve ritmi, yatay ve dikey etkiyi çevreyle bütünleştirir (Resim 5.15).



Resim 5.15, Gökhan Taş, “Yelkenli”, Bayburt Taşı, 1/10 Ölçeğiyle 30x30x20 cm., 2010

**5.14. ÇALIŞMA XIV, “MÜZİKTE DENGE”, Ahşap-Metal,
40x195x40 cm., 2004**

Müzik özü bakımından estetik temelli olup, bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik, eğitimsel nitelikler taşır. İşlevlerinin insan yaşamındaki yeri ve önemi nedeniyledir ki, müzik, insanlık tarihinin en eski çağlarından beri, hem çok etkili bir eğitim aracı, hem de çok önemli bir eğitim alanıdır.

Evrendeki hareket-ritim-denge üçlemesi tüm alanların ortak paydasıdır. Bu üçlemenin olağanüstü uyumu, insana, insanın beğenilerine kadar her şeye şekil verir. Müzikte de denge söz konusudur, dil ve ritmik kalp atışlarıyla beyne nakşedilir ki bu da ritmik algılamayı besler.

Bir müzik aleti çalmak, bedeni dengeli tutmayı, iki eli bağlantılı ve dengeli çalıştırmayı ve tüm duyuları birlikte çalıştırmayı beraberinde getirdiği için bütünsel bir zihinsel faaliyettir. Bir çalgıya kumanda etmek, iç disiplin geliştiren ve iyileştirici yanı olan bir diğer durumdur. Aynı bağlamda şarkı söylemek de insana yücelme, yüceltme duygusu tattırır, birlikte şarkı söylemekse, insan beynini kirlilikten temizleyen en büyük arındırıcı etkinliktir.

Evrende var olan hareket-ritim-denge üçlemesi insan için de aynen geçerli olduğu içindir ki bu çalışmada çalgı aletiyle, insan bir bütün olarak yorumlanmış ve müziğin yüceltme duygusu yansıtılmaya çalışılmıştır (Resim 5.16).



Resim 5.16, Gökhan Taş, “Müzikte Denge”, Ahşap-Metal, 40x195x40 cm., 2004

5.15. ÇALIŞMA XV, “ARP”, Ahşap-Metal, 60x200x50 cm., 2004

Eski ve evrensel bir müzik aleti olan arp tarihin her döneminde, hemen hemen her kıtada insanlar tarafından kullanılmıştır.

MÖ 13. yüzyıla ait Thebes gömündündeki rölyeflerde ilk örneğine rastlanmaktadır. Eski roma ve yunan dünyasında da kullanılan bir müzik aletidir. Arp, kimileri için çizgi filmlerde meleklerin çaldığı mitolojik enstrüman, kimileri içinse senfonik orkestraların dev cüsseli, kalın telli, görkemli müzik aletidir.

Yaşadığımız gerçeklikten daha "gerçek" bir şeyler olduğuna "an"lık bir şekilde insanı inandırışı ve deniz kıyısında meltemin yüzü yalayıp geçmesindeki gibi mutluluk vaat eden tınısıyla kimi zaman uzun, lepiska saçlı kadınlarla özdeşleşmiştir.

Bu çalışmada kullanılan dokular kıtaları, değişik kültür insanların aynı müzik aletinde özdeşleştikleri anlatılmaya çalışılmıştır. Teknik olarak da yatay, dikey ve diyagonallerle güçlendirilen bu çalışma bulunduğu çevreye uygunluk ve kendi dinamizmiyle hareket getirecek şekilde yorumlanmıştır (Resim 5.17).

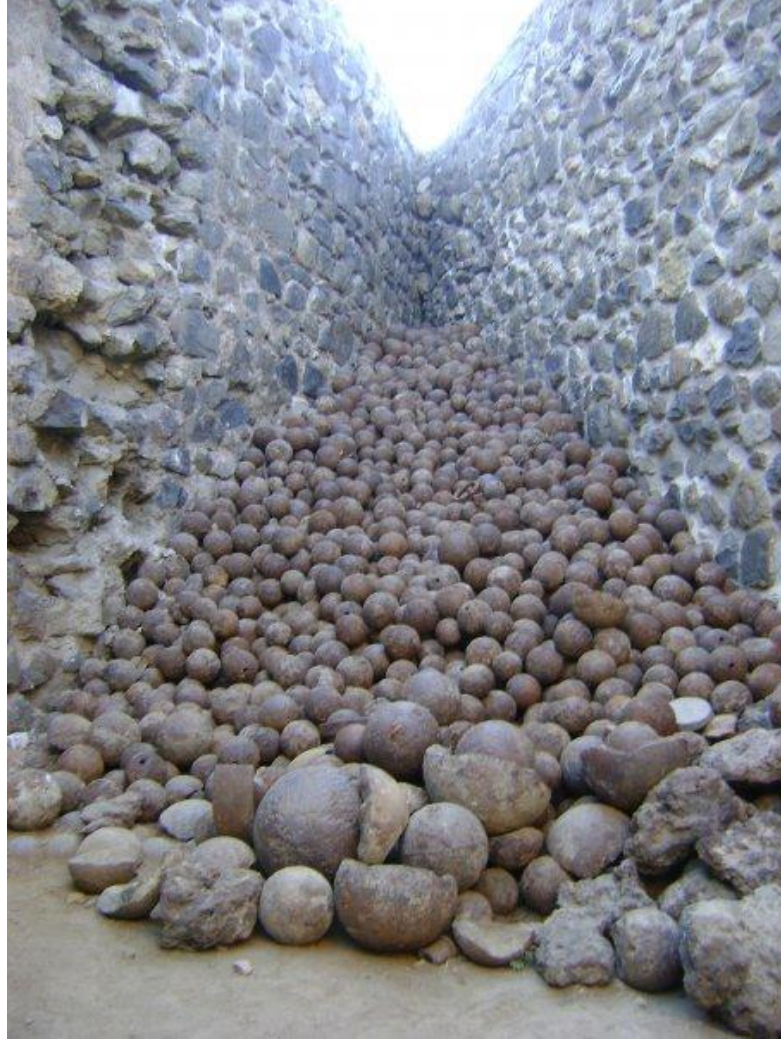


Resim 5.17, Gökhan Taş, “Arp”, Ahşap-Metal, 60x200x50 cm., 2004

5.16. ÇALIŞMA XVI, “ENSTALÂSYON”, Hazır Malzeme, Dik dikim, 300x150x50cm., 2009

Bu gerçek, etkili ve kavramsal bir enstalâsyondur. Yeniden keşif yeni bir heyecanla kavramı kavramsallaştıran bu doğal güller, aynı zamanda toplumun kavramsaldan ziyade görselliğe bile duyarsız kaldığının açık delili olarak gösterilmek istenmiştir.

Bu kurgu her sanatçı ve izleyicinin yüreğinde değişik bir sorgulama ve değişik bir yorum getirecektir (Resim 5.18).



Resim 5.18, Gökhan Taş, “Enstalâsyon”, Hazır Malzeme, Dik dikim, 300x150x50cm., 2009

5.17. ÇALIŞMA XVII, “İKİLİ FİGÜR”, Alçı, 80x50x40cm., 2009

Doğanın yaratıcılığının kadınla özdeşleşmesi. Her ne kadar doğadaki yaratıcılığın içinde acı ve sevinç bir arada olduğu gibi kadının yaratıcılığında da bunu görüyoruz. Her üretimin içinde bir sancılı dönem vardır ama bu ortaya çıktıktan sonra yarattığı mutluluk da hiç bir şeyle tarif edilemez.

Doğadan yola çıkıyorum yani doğada oluşan bir çiçek bir sürü sancıyla oluşmaktadır ve oluşacak olan çiçek sonuçta mutluluğu ve zarafeti doğaya ve bizlere sunmaktadır. Üreyen ve üretilen her şeyin başında sancılı bir dönem vardır ama gideceği yer dengeli bir şekilde ritmik değerlerin içine katışarak formsal özellikleriyle doğaya ve insana bir mesaj içeriklidir, her zorluğun sonu acıyla bitmez.

Yapılan ikili kompozisyonda yatayları dikeylerle birleştirip diyagonal formlarla karelere bölüp her açıdan farklı bir tat alınması sağlandı. Heykel üç boyutluluk özelliğini koruyarak izleyiciyle bütünleşti (Resim 5.19).



Resim 5.19, Gökhan Taş, “İkili Figür”, Alçı, 80x50x40cm., 2009

Doğada genelde sert ve kendiliğinden oluşmuş nice formlar vardır. Üreten, doğanın üretkenliği içinde var olan gerçek biçimleri yaşama katmak zor olduğu kadar işlevsellik kazandığı süreçte de bir o kadar zevkli bir denge kaynağı olur. Burada değinilmek istenen doğadaki üretkenliğin insan yaşamında da sürdüğü ve her şeyin kolay olmadığı, yaşadıkça ve öğrendikçe üretebilir bir hale gelindiği ve sancılı sürecin yerini huzurlu bir döneme bırakacağıdır.

5.18. ÇALIŞMA XVIII, “RÜZGÂR”, Ahşap-Metal, 40x20x20 cm., 2008

Bu çalışmada insanın yaradılışından günümüze kadarki zamanda geçirdiği evrimler irdelenip yaşama dâhil olan tüm gerekliliklere doğasal etmenler katılarak yorumlanmıştır.

Kentsel mekânın derinliğinde kaybolmadan toplum içinde sürekliliği vurgulamıştır (Resim 5.20).



Resim 5.20, Gökhan Taş, “Rüzgâr”, Ahşap-Metal, 40x20x20 cm., 2008

5.19. ÇALIŞMA XIX, “GÜNEŞ”, Bayburt taşı-Metal, 80x50x30 cm., 2004

Üçlü kompozisyonlu taş çalışmasında kent, insan ve doğasal güçler ifade edilmiştir ve hiç biri birbirinden bağımsız değildir.

İnsanın yaşamı güneşle ay arasına sıkışmıştır ve her ikisi de birbirine yer vererek yaşam döngüsünü sürdürür. Canlılar, bu döngü içerisinde, ancak güneşin varlığıyla yaşamsal faaliyetini gerçekleştirebilir.

Bu çalışmada doğadan doğaa aktarılan taşın ritmi bozulmadan bir takım değişikliklerle, konulan mekânda alansal ve boşluksak değerler göz önüne alınarak yorumlar izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır (Resim 5.21) (Resim 5.22).



Resim 5.21, Gökhan Taş, “Güneş”, Bayburt taşı-Metal, 80x50x30 cm., 2004



Resim 5.22, Gökhan Taş, “Güneş”, Bayburt taşı-Metal, 80x50x30 cm., 2004

5.20. ÇALIŞMA XX, “SANSÜR”, Karışık Teknik, 190x80x80 cm., 2009

Yaptığım bu çalışmaya tekniksel açıdan bakıldığında malzemeyi en iyi şekilde kullanarak topluma yeni bir ivme katmayı ve düşselliğini yitirmiş bakar kör olduğumuz toplumda devlet içinde adaletsizliği, devlet içinde devletlerin gücünü ve bilinçli, toplumsal yaraları saracak esas güçlerin susturulmasındaki gayeyi gözler önüne sermek için sanatçı kimliğimde şeffaf ama soyutlaşmış düşünceyi yeniden somut gerçeklerle ama kendime has ifadelerle anlatmayı uygun gördüm.

Demir bir kafese asılı bir daktilo aslında devletin sansür uyguladığı gerçeğine, gerçek katacağı kişilere hüküm giydirmesi o daktilonun sihirli kelimeleri arasında gizli. Kimi idam, kimi ömür boyu hapis, kimi de şehrini terk edip Türkiye gerçeğiyle rahat bir hayat yaşayamaz durumda. Bu bizim toplumca haykırıp baş kaldıracağımız bir gerçek ama koyun gibiyiz devlet nereye sürüyorsa oraya gidiyoruz ama güçlü kalemler bugün hala demir parmaklıklar arasında hazineleriyle birlikte ölüme terk ediliyor. Devleti adaletiyle yönetecek kaç kişi yükseldi, canımız Türkiye’de var mı parmakla sayabilir miyiz? Başını kaldırıp bir doğru cümle kuranın başını direk eziyorlar. Gel de bu devletin adaletsizliğinde gerçeğini yaşa, aslında bizler de işte bu demir parmaklıklar arasındayız.

Onlar güneşi göremeden mahkûm hayatını sansürlü bir şekilde yaşarken bizler güneşi görüp sırtımızı ısıtıp doğa içinde harika manzaralar içinde kafesler arasındayız.

Kafesi kırmızıya, daktiloyu maviye, kaidesini siyaha boyadım. Her rengin verdiği mesaj ayrıdır. Daktilodan aşağıya doğru asılı olan harflerin kimi uzun, kimi kısa ve her birinin misyonu var. Doğruları ve adaleti sağlayacak gerçek kimlikler ve o sembolik harfler düzensiz devlet içindeki düzeni kuracak asil insanlar, neredeler? Kimi Adnan, kimi Türkân, kimi Nazım, kimi Uğur, yarın belki de ben.

Sansürün olmadığı, düşüncelerin özgürce paylaşıldığı, adaletin bol olduğu sansürsüz bir hayat istiyorum ve derdimi bu şekilde dışa vurdum. Malzemeler benim dışı vurduğum, topluma mâl ettiğim bir araçtır (Resim 5.23) (Resim 5.24) .



Resim 5.23, Gökhan Taş, “Sansür”, Karışık Teknik, 190x80x80 cm., 2009



Resim 5.24, Gökhan Taş, “Sansür”, Karışık Teknik, 190x80x80 cm., 2009

**5.21. ÇALIŞMA XXI, “CURLING TAŞI”, Mermer, 190x200x250 cm.,
2010**



Resim 5.25, Gökhan Taş, “Curling”, Mermer, 190x200x250cm., 2010



Resim 5.26, Gökhan Taş, “Curling”, Mermer, 190x200x250cm.,
Curling Spor Salonu, Erzurum, 2010

5.22. ÇALIŞMA XXII, “DANS”, Metal, 250x100x100cm., 2010

Resim 5.27, Gökhan Taş, “Dans”, Metal, 250x100x100cm., Atatürk Üniversitesi
Rektörlüğü, Erzurum, 2011



Resim 5.28, Gökhan Taş, “Dans”, Metal, 250x100x100cm., Atatürk Üniversitesi
Rektörlüğü, Erzurum, 2011

5.23. ÇALIŞMA XXIII, “İSİMSİZ”, Metal, 210x100x100cm., 2010



Resim 5.29, Gökhan Taş, “İsimsiz”, Metal, 210x100x100cm., Curling Spor Salonu İçi, Erzurum, 2011



Resim 5.30, Gökhan Taş, “İsimsiz”, Metal, 210x100x100cm., Curling Spor Salonu İçi, Erzurum, 2011

5.24. ÇALIŞMA XXIV, “ŞABUT”, Taş, 250x70x40cm., 2011



Resim 5.31, Gökhan Taş, “Şabut”, Taş, 250x70x40cm., Halfeti, 2011



Resim 5.32, Gökhan Taş, “Şabut”, Taş, 250x70x40cm., Halfeti, 2011

5.25. ÇALIŞMA XXV, “İSİMSİZ”, Ahşap, 270x55x45cm., 2011



Resim 5.33, Gökhan Taş, “İsimsiz”, Ahşap, 270x55x45cm., Akçakoca, 2011

SONUÇ

Çevre, heykel ve alan ilişkisi kentlerin oluşumundan bu güne içerisinde farklı anlamlar ve sorunlar barındırarak gelişmiş, heykel sanatçılarının ve çevre tasarımcılarının tarihsel zaman tüneline, an ve an ürettikleri ile çeşitli çözüm önerilerine varılmıştır.

Tarihsel gelişim sürecinde heykelin kentsel alan içindeki rolü, kamusal alanın, parkın, meydanın ve heykelin kent insanı üzerinde yarattığı etkiyi detaylı inceleyebilmek için, öncelikle kentlerin ve kamusal alanın tarihsel süreçteki gelişimini analiz etmek gerekmektedir.

Çevre ve heykelin tarihsel gelişim süreci içinde endüstri devrimi öncesi ve sonrası dünyada kent ve kentleşmeyle ilgili araştırma yapılmış, ikinci bölümde geleneksel yaklaşımlardan modern çağa değişen çevre-heykel ilişkisi ile ilgili araştırmalar örneklemelerle tartışmaya açılmıştır. Üçüncü bölümde modern çağ sanatı ortamında çevreyi heykele, heykeli çevreye götüren yaklaşımlar düşünsel ve teknik yaklaşımlarıyla incelenip görsel, anlamsal, fiziksel ve toplumsal açıdan heykelin çevreyle olan ilişkisinin örnekleriyle araştırması yapılmıştır.

Çevre heykelinde birlik, oran, ölçek, uyum, denge, simetri, ritim ve zıtlık açık alan heykelinin fiziksel tasarımı olarak irdelenip daha sonra kentsel mekânın oluşumu iç ve dış mekân olarak tüm plastik ve görsel değerleriyle incelenmiştir. Bir sanat nesnesi olarak mekânın konumunun kent insanıyla bağımlı olarak tüm süreci etkilediği ve insanoğlunun var olduğundan bu yana sanat, çevre ve insan üçlemesinin iç içe olduğu ve birbirlerini destekledikleri sonucuna varılmıştır.

Çağdaş sanat ortamının heykeli çevreye, çevreyi de heykelin alanına yaklaştırdığını savunan örüşümüzde, zamanla bu iki disiplinde oluşan gelişim ve değişimler sunularak, bu değişimlerle birlikte birbirleriyle kesiştikleri noktalar işaret edilmiş ve bu kesişimler doğrultusunda iki disiplinin birbirinin alanına yaklaştığı gösterilmiştir.

Birbirlerine yaklaşması yönüyle incelediğimiz modern çağın çevre ve heykeli, farklı iki disiplin olmasına rağmen artık ortak kaygıları taşımaktadır. Benzer malzemeler, ölçek kavramı, form anlayışı, mekân kaygısı ve izleyiciyle kurulan ilişki bu ortak kaygılar arasındadır. Bu ortak kaygılar ise çevreyi ve heykeli ortak paydalarda birleştirmiştir.

İnsanın heykelle ilişkisi; iç ve dış dünyasının bilincine varması, kendini tanıyabileceği ve tanıtılabileceği düşüncesiyle dış dünyayı iç yaşantısına dönüştürürken iç yaşantısını da kendi bilgisinin ulaşabileceği düzeyde dışarı çıkarıp bilgilerini, duygularını nesneleştirerek sanata yönelme şeklinde ortaya çıkarmaktadır. Sanat eseri insanın estetik yaşamına doyumluk kazandıran nesnedir. Eser karşısında kendini açıklanmış bulan insan yeni edinimler kazanmakta ve kişiliğine yönelik uyarımlar alabilmektedir. İnsan eserle, kendi zenginliklerini, sanat eserinin zenginlikleriyle bütünleştirerek iletişim kurmaktadır. Bir esere sahip olmak, onu yaşamak isteği insanları sanata ve sanat eserine götürür. Tüm bu ilişkiden yola çıkarak kişi en basit örnekle heykeli bulunduğu ortamda kendiyile ve çevresiyle bütünleştirdiğinden dolayıdır ki, insanoğlu buluşmalarını açık alan heykeller önünde gerçekleştirmektedir.

Hızlı bir değişimi içeren çağımız, bu değişimin en belirgin özelliklerini toplumsal kültürün bütün katmanlarında yaşamaktadır. Hızlı değişim çağımızın en önemli özelliği olduğundan düşünürlerin çağımız için yaptığı tanımlar da hızla değişmektedir. 1980'li yıllar “Uzay-Endüstri-Teknoloji” çağı olarak tanımlanırken, 1990'li yıllar “Bilgi-Anlam, İletişim ve Siberetik” çağı, 2000'li yıllar ise “Vizyon” çağı olarak isimlendirilmiştir.

Son yüzyılın ikinci yarısından sonra, ortalama her on yılda bir kültürel değişimi yaşayan dünyamız, bu değişimin başlangıcını aklın ve bilimin dogmatizme yeğ tutulduğu aydınlanma düşüncesine borçludur. Bu düşüncenin somut görünümü olan “Endüstrileşme” ve “Sanayileşme” ise, çağımızın başında görmeye başladığımız kültürel değişimin itici gücü olmuştur.

“Her çağın sanatı, içinde yaşanan çağın soluğunu taşır.” ifadesi günümüz sanatı içinde geçerliliğini korur. Modern sanat, çağın başında seri yaşanan birçok olayların etkisi altında biçimlenirken, yaşanan teknolojik gelişim sadece endüstriye ekonomik yarar sağlamamış, sanatta ve özellikle heykel sanatında üretimi kolaylaştırıcı ve teknolojik strüktür açısından nitelik artırıcı sonuçlar da doğurmuştur. Ortaya çıktığı yıllarda belli bir hareketi yineleyen basit geometrik formlardan oluşan kinetik sanat ürünleri, son yıllarda birkaç öncü sanatçının çalışmalarıyla kendisini çevreleyen peyzaja, hatta izleyicilerine tepki veren daha karmaşık ve teknolojik heykellere dönüşmüştür. Hatta bazı heykeller, mekânı

içlerine alarak, içlerine girilebilen bir yapıya bürünmüş ve artık yalnızca izlenen değil, seyirciye yeni mekân deneyimleri yaşatan bir olgu olmuştur. Aynı zamanda heykel taş, bronz gibi geleneksel malzemelerinden ve yontma eyleminden uzaklaşırken, yaratı sürecine giren cam, pleksiglas, metal gibi endüstriyel malzemelerle, montaj, kaynakla birleştirme gibi inşa yöntemini kullanmış ve heykel sanatı giderek yontulmuş olandan, inşa edilmiş olana doğru kaymıştır.

Heykel ve mekân birlikteliğinin, kent yapılanmasında da birlikte düşünülmesi gereken olgular olduğu bir gerçektir. Kentsel mekânlarda heykel uygulamaları ortaya çıkışından günümüze kadar biçim ve konu açısından çeşitli değişikliklere uğramıştır.

Sanayileşme, ekonomik anlamda ilerleme sağlarken, çevreyi olumsuz bir biçimde etkilemekte, insanları da çevreden koparmakta ve çevreye karşı duyarsız kılmaktadır. Günümüzde kentleri kuşatan varoşların yarattığı kültür, özgün kent kültürünü neredeyse azınlık durumuna getirmiştir. Sürekli çatışma ve uyumsuzluk içinde olan bu iki yaşam biçimi, zaman içinde birbirlerinin sivri yanlarını törpüleyecek yeni bir kültür yaratacaktır.

Sanat yapıtlarından yoksun bir kent tasarımı beraberinde bozulmayı, çirkin bir yapılanmayı getirebilir. Ancak, alana yerleştirilecek heykellerin o çevredeki sorunları tek başına çözeceği de beklenmemelidir. Bunun için kentin kültürel, sosyal ve ekonomik anlamda gelişmesi söz konusudur. Bununla birlikte sanat ürünleri, çağdaş düşünceye sahip, eğitim almış, donanımlı ve estetik kaygılar taşıyan insanların yaşadığı bir toplumda gerçek anlamını bulacaktır. Bu anlamda kentin yöneticilerine, eğitimcilerine, sanatçılara ve diğer çevre düzenleyicilerine büyük görevler düşmektedir.

Birkaç kişinin, araştırmacının ya da görevlinin bir eseri tanımlaması ve değer veriyor olması önemli olsa da, bu durum toplumun genelinde yeterli kabul görmezse, tarihi eser ve alanların varlıklarını sürdürmeleri zorlaşır. Bu değerler bazen bir yol, kanal veya yapı çalışmasının, olmadı hoyrat bir darbenin kurbanı olabilir. Bir de bunları yalnızca para kazanılacak bir tür ticari mal gibi gören kaçakçılık olayı vardır ki, eserlerin nereye ait olduğunu bile bir daha tespit edemeyeceğimiz duruma sokup ait olduğu yere yabancılaştırır; başka ellere kaymasına neden olur. Hatta toplumsal bir kıymet bilmezliğin gittikçe işin

uzmanlarını dahi etki alanına çekip, tahribat ve kaçakçılığın bir parçası haline getirmesi mümkündür.

Sonuç olarak kentsel alanlara yerleştirilecek sanat yapıtları, bulunduğu mekâna, çevresine olumlu etkiler kazandıracak, estetik açıdan yerleştirildiği ortamı zenginleştirecek, doğal çevre ve insanlarla karşılıklı etkileşim içinde olacak ve gelecek yüzyıllara çağın mirası olarak kalacaktır.

Öyleyse sahip olduğumuz modern sanat yapıtlarının ve tarihi mirasın kıymetini bilen ve onları korumaya yönelik yaygın bir toplumsal bilinç, tarihi ve arkeolojik eserlerimizin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için mutlaka gereklidir.

KAYNAKÇA

Akyürek, Fatma. “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsün Onur.” *Kadın Çalışmalarında Disiplinler arası Buluşma*, Yeditepe Üniversitesi Sempozyum Katalogu, cilt 2, İstanbul, 2004, S. 355-362.

Alkar, Burhan. “2000’li yıllarda Ankara Kentinin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır?” *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, Ankara, 1991, S. 21,30, 77, 78.

Argon, G.C. *L’arte Moderna*, Floransa, 1970, S. 18

Ataseven, Olcay. *Heykelde İç-Dış Sorgulamaları Yöneliminde Araştırmalar ve Uygulamalar*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000, S. 29

Aydınlı, Semra, *Mimarlıkta Görsel Analiz*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul. 1992, S. 41, 44, 48.

Aydınlı, Semra. “Estetik: Öznel Bir Beğeni mi, Yoksa Nesnel /Çevresel Değerler Temsili mi?”, *Mimarlık ve Felsefe Toplantıları 2 – Etik & Estetik*, YEM Yayınları, Sayı: 77, İstanbul, 2002, S. 32

Ayran, N.” Mimari Çevre Problemlerine Geniş Açıdan Yaklaşım Gereği”, *Mimari ve Kentsel Çevrede Kalite Arayışları Sempozyumu*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Çevre ve Şehircilik Uygulama Araştırma Merkezi, İstanbul, 1995, S. 12

Baydoğan, Ç. Murat. *Kayseri Cumhuriyet Meydanı’nın Mekânsal ve Sosyal Anlamını Yitirme Süreci ve Nedenleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Müh. Mim. Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, 2002, S. 51, 55, 99, 100, 103, 117, 121.

Begel, E.E. “Kentlerin Doğuşu”, *Kent ve Kültürü. Cogito 8*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, S. 61

Bilge, Nilgün. *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, S. 139, 143,144, 157.

Bumin, Kürşat. *Demokrasi Arayışında Kent*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, S. 102-127

Busch, M. Julia., *A Decade of Sculpture The 1960*, Associated University Presses, London, 1974, S. 17, 23, 24, 27, 28.

Calatrava, Santiago. “Tasarım Felsefesi”, Çeviren: Meral Ekincioğlu, *Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Serisi 3*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2000, S. 97, 98.

Deane, Phyllis. *İlk Sanayi İnkılâbı*, Çev: Güran Tevfik, Türk Tarih Kurumu Basımı, Ankara, 1998, S. 77-103.

Dixon, J. Morris. *Urban Spaces*, Visual Reference Publications, New York, 1999, S. 251.

D'souza, Aruna-MCDONOUGH, Tom, *Sculpture in the Space of Architecture*, Art in America 88(2), 2000, S. 84-90.

Emrali, Refa. *İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1994, S. 57-60.

Ergin, Nilüfer, *Heykel ve Cevre İlişkisi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, S. 20-26.

Ergüvenç, Yılmaz. *Kent Meydanları*, www.kenthaber.com Köşe Yazısı, Ocak, 2007.

Foster, Hal. *Tasarım ve Suç*, Çeviren: Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, S. 45, 46, 50, 51, 54, 55, 60.

Gabo, Naum. "Carving and Construction in Space", *Circle*, Editörler: J.L. Martin, Ben Nicholson, Gabo, Praeger Publishers, New York, 1971, S. 105-108.

Gan, Aleksei, "Konstrüktivizm, 1922", *Modernizmin Serüveni*, Derleyen: Enis Batur, YKY, İstanbul, 2003, S. 187.

Giacometti, Alberto. *Yazılar*, Çeviren: Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, S. 117.

Görmez, Kemâl. *Şehir ve İnsan*, M.E.B. Yay. İstanbul, 1991, S.76-82.

Günay, Baykan. *Kentsel Tasarım Kültürü ve Yaratıcılığın Sınırları*, Planlama, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayınları, Sayı: 2, 1997, S. 54-61.

Günay, B., Selman, M. "Kentsel Görüntü ve Kentsel Estetik Örnek Kent: Ankara", *Kent, Planlama, Politika, Sanat*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara, 1994, S.19-22.

Gür, Ş.Öymen. *Mekân Örgütlenmesi*, Gür Yayıncılık, Trabzon, 1996, S. 75.

Hajek, H. Olaf. *City, Living Space and Art*, Yayınlanmamış Panel Notları, Stuttgart, 1998, S. 9.

Hall, A.C. *Design Control: Towards a New Approach*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 1996, S. 88.

İnceoğlu, M., Uraz, T.U., Paker, N. “Konut Yakın Çevresi Açık Alan Tasarımında Nitelik Boyutunun İrdelenmesi”, *Mimari ve Kentsel Çevrede Kalite Arayışları Sempozyumu*, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, Çevre ve Şehircilik Uygulama Araştırma Merkezi, İstanbul, 1995, S. 13.

İşbir, Eyüp G. *Şehirleşme ve Meseleleri*, Ankara, Ocak Yayınları, 1986, S. 17-22.

Kabaş, Özer. *Tüm Çevresel Gerçekçilik Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Yayın No: 69, 1976, S. 25.

Karaaslan, Suat. *Kentsel Doku İçinde Yer Alan Açık Alanlarda Heykel Tasarımları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1993, S. 41-48.

Kedik, A.Sibel. *Heykelin Teslimiyeti ve Mekânla İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış*, Türkiye’de Sanat (Plastik Sanatlar Dergisi), Sayı 29, 1997, S. 50, 51.

Keleş, Ruşen. *Kent Bilim İlkeleri*, Sos. Bil. Der.Yay., Sevinç Matbaası, 1. Baskı, Ankara, 1976, S. 8-10.

Kılıçbay, Mehmet Ali. *Şehirler ve Kentler*, Ankara, İmge Kitabevi, 2000, S. 193-210.

Kortan, Enis, *Heykel mi Mimari mi? Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Cilt no:1, Sayı no: 5. 1982, S.16.

Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London, 1985, S. 276-290.

Krauss, Rosalind. *Richard Serra/Sculpture*, The Museum of Modern Art, New York, 1986, S. 43- 45.

Langager, C. Sarah. *Sculpture in Place*, Western Washington University, 2002, S. 14, 17, 20, 25.

Lynch, Kevin. *The Image of the City*, M.I.T. Press, U.S.A., 1959, S. 46-48.

Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004, S. 19, 49, 58, 61, 77, 81, 102, 103, 105, 106, 120, 190, 306.

Malevich, Kasimir. *Süprematist Manifesto*, Çeviren: Sevinç Yavuz, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Derleyen: Ulrich Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991, S. 74.

Moughtin Cliff, OC. Taner, Tiesdell, Steven, *Urban Design: Ornament and Decoration*, Great Britain, 1999, S. 7-11, 103-114, 117, 119.

Nalkaya, Saim. *Çevresel Tasarımda Simgesellik*, Yapı Dergisi 233, 2001, S. 41-46.

Newman, Oscar. *Defensible Spaces, People and Design in Violent City*, Architectural Press, London, 1972, S. 66, 67.

Oktay, Ahmet. *Metropol ve İmgelem*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, S. 207.

Oral, Zeynep. *Çok Yönlü Heykel Ustası Noguchi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 175, 1992, S. 19-21.

Ögel, Semra, *Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İ.T.Ü. Mühendislik - Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1977, S. 6-8, 12, 29-31, 64, 79, 120-123.

Özer, Bülent. *Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1986, S. 93, 115.

Özer, Bülent, *Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık*, YEM Yayınları, İstanbul, 1993, S. 408-412.

Porter, Tom. *The Architect's Eye*, E & Fn Spon, London, 1997, S. 39-42.

Punin, Nicolai, "Anıtlar", *Modernizmin Serüveni*, Çeviren: Mehmet Rıfat, YKY, İstanbul, 2003, S. 187, 203.

Rapoport, Amos. *Human Aspects of Urban Form, Toward A Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, Pergamon Press Ltd., Oxford, 1977, S. 74-77.

Renda, Günsel. *Osmanlılarda Heykel*, Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, İstanbul, 2002, S. 139-144.

Rogers, L.Richard. *Heykelsi Düşünme-1*, Çeviren: Adem Genç, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 4, 2002, S. 73, 79.

Rosenberg, Nathan-Birdzell, L.E.Jr. *Batı Nasıl Zengin Oldu*, Çev: Güven Erdal, Form Yay., İstanbul, 1992, S. 51, 52.

Savaş, Remzi. *Modelaj*, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu (Yaykur), Ankara, 1977, S. 49.

Savaş, Remzi. "Modern Heykel ve Teknoloji", *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 8, 1988, S. 169-173.

Senie, F. Harriet. *Contemporary Public Sculpture*, Oxford University Press, New York, 1992, S. 56, 62, 63, 94, 95, 103, 121, 176, 198, 199, 210, 211.

Serra, Richard, *Weight and Measure 1992*, Richter Verlag , Düsseldorf, 1992, S. 15, 19.

Şenyapılı, Önder. *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ Geliştirme Vakfı, Ankara, 2003, S. 17, 23, 38, 39, 42, 65.

Tanyeli, Uğur. *Heykel ve Mekân*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. cilt, Yen Yayınları, İstanbul, 1997, S. 947-950.

Tanyeli, Uğur. *Kent: Hazır-Yapıt*, Sanat Dünyamız Dergisi (Söyleşi), Kış, Sayı: 78, İstanbul, 2000, S. 121-122.

Tatar, Tane. *Şehirleşmenin Siyasi Katılıma Etkisi ve Malatya Örneği*, Türk Sosyoloji Dergisi, Genç Sosyologları Derneği Yay. Sayı:3, İstanbul, 1997, S. 8, 9.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, S. 30, 35, 37, 41, 43, 78, 109, 127, 189, 267, 268, 269, 244, 360, 361, 442, 453.

United Nations. *World Population Trends, Population and Developmend Interrelations and Population Policies*, New York, 2000, S. 16.

Ural, Murat. *Kuzgun Acar: Bir Heykeltıraş, Bir Öncü*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, 1997, S.82.

Ünlü, Tolga. *Kentsel Mekânda Değişimin Yönetilmesi*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, Sayı: 2, 2006, S. 63-92.

Wirth, Louis. *On Cities and Social Life*, Chicago, 1969, S. 233-248.

Yaman, Y. Zeynep. *Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel*, Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, İstanbul, 2002, S. 157.

Yeşilkaya, G. Neşe. *Osmanlıda ve Cumhuriyette Anıt Heykeller ve Kentsel Mekân*, Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, İstanbul, 2002, S. 149, 152.

Yılmaz, Ercan. *Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2002, S. 5, 9.

Yılmaz, Mehmet. *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, S. 16, 39, 47, 51, 178.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gökhan TAŞ
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 25.04.1979
Eğitim Durumu	
Y. Lisans Öğrenimi	2009 – 2011, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Lisans Öğrenimi	2000 – 2004 (Fakülte İkindiliği), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	• 2011 – I. Halfeti Taş Heykel Sempozyumu, Halfeti, Şanlıurfa • 2011 – I. Ulusal Akçakoca Ahşap Heykel Sempozyumu, Akçakoca, Düzce • 2011 - 25. Dünya Kış Oyunları " Spor Salonları Heykelleri Sergisi", Erzurum • 2010 - II. Uluslararası "Taş Çeşme Heykel" Sempozyumu, Erzurum • 2010 - III. Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, Erzurum • 2010 – Adıyaman Üniversitesi II. Workshop Açık Alan Mermer Heykel Çalışması, Adıyaman • 2010 - Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Sergi, AVM Erzurum • 2010 - Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Üstü Öğrencileri Sanat Etkinliği Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum • 2010 - Workshop&Panel, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum

	• 2009 - Karma Heykel Sergisi, Eski Hükümet Konağı, Elazığ • 2009 - Kara Kuvvetleri Komutanlığı 4' Zırhlı Tugay Komutanlığı Laleli Kayak Eğitim Alanı, Açık alan Kar Heykel Anıt Çalışması – Erzurum • 2009 - Lösev Yararına Sanat Etkinliği, Erzurum • 2009 - Karma Heykel Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara • 2009 - G.S.F. Heykel Bölümü Master Öğrencileri Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, Erzurum • 2008 - 1. Ağrı Dağı Kar Şenlikleri – Iğdır • 2008 - Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması, Sarıkamış • 2008 - Sarıkamış Harekâtı Şehitlikleri Anıtı, Erzurum • 2008 - G.S.F. Heykel Bölümü Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, Erzurum • 2007 - Yol Sergileri Sanat Projesi Final Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara • 2007 - Palandöken Kar Heykel Yarışması ve Sempozyumu, Erzurum • 2004 - Mezuniyet Sergisi, Mimar Sinan Resim Heykel Müzesi - Halil Dikmen Sergi Salonu, İstanbul • 2004 - G.S.F. I. Mezuniyet Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, Erzurum • 2003 - Karma Heykel Resim Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Erzurum • 2003 - Karma Resim ve Heykel Sergisi, O.D.T.Ü Kongre Merkez Salonu, Ankara
--	--

	• 2002 - Palandöken 1.Kar Heykel Festivali, Erzurum • 1999 - Karma Resim Heykel Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Erzurum • 1998 - Karma Resim Heykel Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi, Erzurum
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	• 2009, 1. Laleli Kar heykel Çalışması Organizasyonu, Erzurum • 2009, 1. Sarıkamış Kar Heykel Organizasyonu, Sarıkamış • 2008, 1. Iğdır Kar Şenlikleri Organizasyonu, Iğdır • 2007, 1. Kars Kar Heykel Organizasyonu
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
İletişim	
E-Posta Adresi	Heykeltrass@hotmail.com
Tarih	14.09.2011