ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA
BİRBİRİNE YAKLAŞAN İKİ DİSİPLİN:
MİMARİ VE HEYKEL

Rafiye ÖZERTURAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ŞUBAT 2007
ANKARA

ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA
BİRBİRİNE YAKLAŞAN İKİ DİSİPLİN:
MİMARİ VE HEYKEL

Rafiye ÖZERTURAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

ŞUBAT 2007
ANKARA

Rafiye ÖZERTURAL tarafından hazırlanan ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA BİRBİRİNE YAKLAŞAN İKİ DİSİPLİN: MİMARİ VE HEYKEL adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. Dr. Adnan Aksu
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından oy birliği ile Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : Prof. Dr. T. Nur Çağlar

Üye : Öğr. Gör. Dr. Adnan Aksu

Üye : Doc. Dr. Zeynep Yasa Yaman

Üye : Yrd. Doc. Dr. Hakan Sağlam

Üye : Öğr. Gör. Dr. Neşe Yeşilkaya

Tarih : 14/02/2007

Bu tez, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını ve tüm çevirilerin tarafımdan yapıldığını bildiririm.

Rafiye Özertural

ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA
BİRBİRİNE YAKLAŞAN İKİ DİSİPLİN:
MİMARİ VE HEYKEL
(Yüksek Lisans Tezi)

Rafiye ÖZERTURAL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Şubat 2007

ÖZET

Bu çalışma çağdaş sanat ortamında zamanla mimaride ve heykelde oluşan gelişim ve değişimleri göz önünde tutarak, kesiştikleri noktaları sunmayı ve bu kesişimler doğrultusunda birbirlerinin alanlarına yaklaştıklarını göstermeyi amaçlamıştır. Yani çalışma 20. yüzyılın yenilikçi ortamının mimariyi heykelin, heykeli de mimarinin alanına yaklaştırdığını öne sürmektedir.

Bu amaç doğrultusunda, mimari ve heykelin çağdaş sanat ortamındaki yaklaşım tavrının bu çağa özgü bir durum olduğunu göstermek için, öncelikle çağdaş dönem öncesinde heykelin figüratif bir anlayış çerçevesinde mimari yapının yüzeyinde bir ifade aracı olarak kullanıldığına işaret edilmiştir. Bu bakış açısı doğrultusunda iki disiplinin birlikte varolma sebepleri ortaya konulmuştur.

Daha sonra ise, özellikle soyutlama bilincini kullanan ve teknolojinin imkanlarını arkasına alan çağdaş sanat anlayışının, mimari ve heykelin kendi bünyelerindeki geleneksel kalıpları zorladığına, bundan dolayı da sanat disiplinlerinin, birbirlerinin alanlarına müdahale etmeye başladığına dikkat çekilmiştir.

Bu bağlamda, mimari ve heykeli birbirinden uzak tutan ve bu iki disiplinin geleneksel yapısını oluşturan, düşünsel, teknik, biçimsel ve konumlandıkları yerlere ilişkin unsurlar tespit edilmiştir. Mimari ve heykelin birbirine nasıl yaklaştığı ise yine belirlenen bu unsurlar üzerinden, öncelikle bilindik yapılarına değinilerek, 20. yüzyılın getirileriyle birlikte, aynı başlık altında beraberce incelenmiştir.

Düşünsel, teknik, biçimsel ve yer / bağlama ilişkin yaklaşımlar **başlıklarıyla iki disiplinin, mekan, yeni malzemeler ve teknikler, ölçek, form 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.**

Bilim Kodu : 802.1.099
Anahtar Kelimeler : Mimari, heykel, düşünce, teknik, biçim, yer, yakınlaşma
Sayfa Adedi : 125
Tez Yöneticisi : Öğr. Gör. Dr. Adnan Aksu

TWO DISCIPLINES WHICH ARE APPROACH EACH OTHER AT CONTEMPORARY ART ENVIRONMENT : ARCHITECTURE AND SCULPTURE

(M.Sc. Thesis)

Rafiye ÖZERTURAL

GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

February 2007

ABSTRACT

This study aims to show the closing up of architecture and sculpture to each other's areas through the intersections by considering the developments and improvements occurred in architecture and sculpture in time in contemporary artistic environment. In other words, this study suggests that the innovative environment of 20th century has closed up architecture to sculpture and sculpture to architectural areas.

In accordance with this aim, in order to show the uniqueness of approach style of architecture and sculpture within contemporary artistic environment, it is indicated that the sculpture was used as a tool of expression on the surface of the architectural structure within a figurative understanding before the contemporary period. For the aims set out here the reasons of the two disciplines' being together are introduced.

Then, especially the contemporary artistic understanding leaning upon the technological opportunities and using abstraction consciousness, architecture and sculpture's forcing traditional forms within their constitution and therefore the art disciplines' starting to interfere each other's areas are the subjects drawing the attention.

In this sense; intellectual, technical, formal and aspects concerning the environments that they have positioned are determined as they keep architecture and sculpture away from each other and they form the traditional structure of the two disciplines. Firstly by dealing with their known structure; coming closer to each other and how is this happened and the earnings of the 20th century are examined together over these aspects under the same heading.

With the headings*; Intellectual, technical, formal approaches and approaches concerning place/context,* it is stated that the two disciplines united under common aspects of environment, new materials and techniques, scale, form and the relationship built with the viewer. Now together with this intersection points there occurs two disciplines affecting each other by their point of views, formal understandings, technical methods and conceptual characteristics mutually.

Science Code : 802.1.099
Key Words : Architecture, sculpture, idea, technic, form, place, approach
Page Number: 125
Adviser : Inst. Dr. Adnan Aksu

TEŞEKKÜR

Çalışmalarımı kapsayan süreç içerisinde, değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren danışmanım Öğr. Gör. Dr Adnan AKSU'ya ve kıymetli tecrübelerinden faydalandığım hocam Prof. Dr. Nur Çağlar'a teşekkürlerimi sunarım. Onların çalışmama olan inançları, bu süreç boyunca çalışmamın ilerlemesini sağlayan en büyük etkendir. Yine değerli görüşlerini sunarak tezimin ilerlemesini sağlayan jüri üyeleri Doc. Dr. Zeynep Yasa Yaman, Yrd. Doc. Dr. Hakan Sağlam ve Öğr. Gör. Dr. Neşe Yeşilkaya'ya, ayrıca bazı konularda önerilerini aldığım Doc. Dr. Refa Emralı'ya teşekkürlerimi sunarım.

Maddi ve manevi desteklerini eksik etmeyen sevgili aileme, bu zorlu süreçte gösterdikleri büyük anlayış, sabır ve en önemlisi eğitimime verdikleri değer için en derin hislerimle teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, çalışmam süresince değerli yardımlarını sakınmayan amcam Mustafa Özertural'a, arkadaşlarım; Arzu Öztürk, Ezgi Yavuz, Selami Ekinci'ye ve özetin İngilizce çevirisini yaparken yardımcı olan sevgili Şahin Ekinci'ye teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv

ABSTRACT vi

TEŞEKKÜR.....viii

İÇİNDEKİLER.....ix

ŞEKİLLERİN LİSTESİ xi

RESİMLERİN LİSTESİ.....xii

1. GİRİŞ 1

2. GELENEKSELDEN ÇAĞDAŞA, DEĞİŞEN MİMARİ – HEYKEL İLİŞKİSİ 5

2.1. Çağdaş Dönem Öncesi Mimari ve Heykel İlişkisi.....5

2.2. Çağdaş Sanat Ortamında Değişen Mimari ve Heykel İlişkisi.....9

3. ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA MİMARİYİ HEYKELİN, HEYKELİ MİMARİNİN ALANINA GÖTÜREN YAKLAŞIMLAR 18

3.1. Düşünsel Yaklaşımlar 20

3.2. Biçimsel Yaklaşımlar 36

3.2.1. Yeni tasarım davranışlarının benimsenmesi.....42

3.2.2. Değişen ölçek kavramı 67

3.3. Teknik Yaklaşımlar 69

3.3.1. Yeni malzemelerin kullanımı 71

3.3.2. Yeni araçların ve tekniklerin kullanımı 78

3.4. Yer ve Bağlama İlişkin Yaklaşımlar 87

3.4.1. Görsel olarak çevreyle ilişkilenme durumu.....92

3.4.2. Anlamsal olarak çevreyle ilişkilenme durumu.....95

Sayfa

4. SONUÇ 111

KAYNAKLAR 114

ÖZGEÇMİŞ.....125

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil **Sayfa**

Şekil 3.1. Gabo, Radyo İstasyonu Projesi……...28

Şekil 3.2. Markus, Form Dehası…….……48

Şekil 3.3. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi……...…83

Şekil 3.4. R. Krauss, Klein Diyagramı……89

Şekil 3.5. L. Hellman……..……..100

Şekil 3.6. L. Hellman…….....102

Şekil 3.7. L. Hellman……..……..102

Şekil 3.8. D. Libeskind, Denver Sanat Müzesi.....106

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 2.1. Chartres Katedrali.....8

Resim 2.2. Chartres Katedrali, Ayrıntı.....8

Resim 2.3. P. Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort.....10

Resim 2.4. G. Braque, Keman ve Palet……...…...11

Resim 2.5. V. Kandinsky, Doğaçlama 13……..12

Resim 2.6. P. Mondrian, Kırmızı Sarı ve Maviyle Kompozisyon……12

Resim 2.7. K. Malevich, Siyah Kare…….....13

Resim 2.8. P.Picasso, Gitar……13

Resim 2.9. V.Tatlin, Karşıt Kabartmalar……13

Resim 2.10. C.Brancusi Boşlukta Bir Kuş……..14

Resim 3.1. Caro, Millbank Steps……18

Resim 3.2. Rodchenko, Mekansal Konstrüksiyon……..…24

Resim 3.3. Stenberg, Mekansal Aygıt Konstrüksiyonu No:4……24

Resim 3.4. N. Gabo, Mekan İçinde Lineer Konstrüksiyon No:1……25

Resim 3.5.Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı……26

Resim 3.6.Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı……26

Resim 3.7.Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı……27

Resim 3.8. Le Corbusier, Villa Savoye……...28

Resim 3.9. Le Corbusier, Ronchamp Şapeli…….....30

Resim 3.10. Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, İç Mekan……30

Resim 3.11. Frank L. Wright, Guggenheim Müzesi…….……..31

Resim **Sayfa**

Resim 3.12. Frank L. Wright, Guggenheim Müzesi, İç Mekan……..……31

Resim 3.13. R. Soto, Penetrable…….33

Resim 3.14. Serra, Torqued Ellipses……...34

Resim 3.15. H. Moore, Tepe Eğrileri……..39

Resim 3.16. Max Bill, Sonsuz Burulma.....40

Resim 3.17. Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon…….….45

Resim 3.18. Gerrit Rietveld, Schroeder Evi.....45

Resim 3.19. F.L. Wright, Şelale Evi.....46

Resim 3.20. E. Mendelsohn, Einstein Kulesi.....46

Resim 3.21. Le Corbusier, İsviçre Pavyonu.....49

Resim 3.22. Le Corbusier, Unite d'Habitation.....49

Resim 3.23. Yannis Xenakis, Philips Pavyonu.....52

Resim 3.24. J. Utzon, Sydney Opera Binası.....53

Resim 3.25. N. Gabo, Sütun.....54

Resim 3.26. K. Malevich, Alpha.....54

Resim 3.27. D. Judd, Box.....55

Resim 3.28. R. Irwin, Dokuz Mekan Dokuz Ağaç.....56

Resim. 3.29. M. Goeritz, Ciudad Sateliti Kuleleri.....57

Resim 3.30. A. Caro, Octagon Kulesi.....57

Resim 3.31. D. Karavan, Negev Anıtı.....58

Resim 3.32. D. Karavan, Negev Anıtı.....58

Resim 3.33. R. Serra, Torqued Ellipses.....60

Resim 3.34. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi, Fish Gallery.....60

Resim **Sayfa**

Resim 3.35. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi.....61

Resim 3.36. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi.....61

Resim 3.37. F. Gehry, Chiat Day Building.....62

Resim 3.38. S. Calatrava, Bird 1.....64

Resim 3.39. S. Calatrava, Lyon Havaalanı Tren Terminali.....64

Resim 3.40. S. Calatrava, Twisting Torso.....65

Resim 3.41. S. Calatrava, Turning Torso.....65

Resim 3.42. M. Fuksas, Niaux Mağara Girişi Projesi.....66

Resim 3.43. M. Goeritz, Ciudad Sateliti Kuleleri.....66

Resim 3.44. M. Sei Watanable, K-Müzesi.....66

Resim 3.45. R. Serra, Carnegie.....68

Resim 3.46. R. Westphal, ODTÜ Heykeli.....68

Resim 3.47. J. Lipchitz, Figür.....71

Resim 3.48. U. Boccioni, Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri.....72

Resim 3.49. N. Gabo, Sarmal Konu.....73

Resim 3.50. N. Gabo, Havaalanı İçin Anıt.....73

Resim 3.51. K. Tange, St. Mary Katedrali.....75

Resim 3.52. S. Calatrava, Alamillo Köprüsü.....75

Resim 3.53. Z. Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi.....75

Resim 3.54. R. Serra, Charlie Brown.....77

Resim 3.55. D. Judd, İsimsiz.....77

Resim 3.56. N. Gabo, Bijenkorf Binası İçin Konstrüksiyon.....80

Resim 3.57. N. Gabo, Bijenkorf Binası İçin Konstrüksiyon.....80

Resim **Sayfa**

Resim 3.58. F. Gehry, Nationale Nederlanden.....83

Resim 3.59. A. Kapoor, Bulut Kapısı.....85

Resim 3.60. A. Kapoor, Bulut Kapısı.....85

Resim 3.61. R. Serra, Clara Clara.....86

Resim 3.62. R. Serra, Balast.....86

Resim 3.63. Brancusi, Sonsuz Sütun.....88

Resim 3.64. Nancy Holt, Taş Hücre.....90

Resim 3.65. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran.....90

Resim 3.66. R. Serra, Fulcrum.....90

Resim 3.67. Zaha Hadid, Vitra Yangın İstasyonu.....93

Resim 3.68. A. Calder, La Grande Vitesse.....95

Resim 3.69. A. Calder, La Grande Vitesse.....97

Resim 3.70. A. Kapoor, Bulut Kapısı.....97

Resim 3.71. G. Sugarman, Baltimore Federal.....98

Resim 3.72. F. Onur, Soyut Kompozisyon.....99

Resim 3.73. Dennis Adams, Otobüs Durağı IV.....99

Resim 3.74. E.Saarinen, Uluslararası Hava Yolları Terminali.....104

Resim 3.75. D., Libeskind, Yahudi Müzesi.....105

Resim 3.76. N. Foster, Swiss Re London Headquarters.....108

1. GİRİŞ

Heykel ve mimari, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdüren ve bu süreç içerisinde kütle ve mekanı konu alan iki sanat dalıdır. Disiplinel bazda temel değerleri benzer olan bu iki dal [Aksungur, 1997] tarihsel süreç içerisinde ister istemez bir etkileşim içinde olmuştur. Gombrich sanatın tüm tarihini, gelişen teknik yetkinleşmelerin değil, değişen düşünce kurallarının tarihi olarak betimlemektedir [Gombrich, 2004]. Dolayısıyla mimari ve heykel arasındaki etkileşimin boyutu da temelde, çağların ve toplumların düşünce anlayışlarına göre değişiklik göstermiştir. 20. yüzyıla değin bu değişken ilişkide kimi zaman ayrılmayacak kadar birleşseler de, değişmeyen durum, hala heykelin heykel, mimarinin de mimari olduğu gerçeğidir. Henüz büyük bir özenle korunan geleneksel disiplinel sınırlar aşılmış değildir. Yani geleneksel yaratı anlayışları, yöntemleri ve biçimleri kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılmıştır.

İki disiplinin geleneksel yapılarına göz atıldığında birbirlerini ayıran sınırların ne kadar katı olduğu daha iyi kavranabilir. Çünkü geleneksel anlamıyla, heykel kütleyle tasarlanır, mimari ise mekanla. Heykel yaratı yöntemi olarak yontma, modelleme ya da döküm tekniğini kullanırken, mimari ise inşa edilerek oluşturulur. Mimariyle birleşik olduğunda ya da kendi başına ayakta durduğunda heykel belli kişileri, konuları ve olayları tasvir etmektetir. Ortak noktaları ise zaman zaman aynı malzemeleri kullanmaları ve üç boyutlu olmalarıdır.

Ancak 20. yüzyılın başıyla başlayan ve yüzyıl gibi kısa bir süre içerisinde, mimari ve heykelin binlerce yıllık geleneksel yapıları paramparça olmuş ve özenle korunan disiplinel sınırlar ortadan kalkmaya başlamıştır. Çalışmada 20. yüzyılla başlayarak 21. yüzyıla doğru uzanan bir süreci tanımlayan çağdaş sanat ortamına odaklanılmasının sebebi, bilimde, teknolojide, felsefede ve sanatta en radikal değişimlerin bu süreçte yaşanmasıdır. Yeni çağ ile birlikte mesleki uzmanlaşmalar başlamış ve endüstri tarafından biçimlenen her iki disiplin de yeni strüktür arayışları içerisine girmiştir.

20. yüzyılın başıyla birlikte ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm, Dadaizm gibi pek çok sanat akımı heykeli, yeni anlayışlara, yeni kurgulara, yeni malzemelere ve mekan kavramına açmıştır. Bu akımların ardından, özellikle 1960'ların çoğulcu ortamında sanatçıların farklı üretim yaklaşımları, heykeli farklı tanımlara yönelterek, heykelin kavramsal alanını çok fazla genişletmiştir. Böylece Rosalind Krauss'un 1979 tarihli *Sculpture in the Expanded Field* (Genişletilmiş Alanında Heykel) adlı makalesinde ifade ettiği gibi, özellikle 1960'larla başlayan bir süreçte heykel kavramı büyük bir esneklikle, neredeyse her şeyi kapsayacak şekilde genişlemiştir [Krauss, 1985]. 1960'lardan itibaren çok şaşırtıcı şeylere heykel denilmeye başlandığını belirten Krauss şöyle devam eder [Krauss, 1985];

"Uçlarında TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara garip açılarla yerleştirilmiş aynalar; çöl zeminini ayıran geçici çizgiler... 1960'lardan 1970'lere gelince ve 'heykel', zemine yığılmış iplik atıkları, galerinin içine yuvarlanmış kızılağaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşle çevrili kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaştı".

Günümüzde artık geleneksel heykel tanımına sığmayan tüm 'iş'ler böyle bir sürecin sonucudur. Eski kimliğinden sıyrılan tek disiplin tabi ki sadece heykel değildir. Mimari de 20. yüzyılın başıyla birlikte hızlı bir değişimin ve gelişimin içine girmiştir. 20. yüzyılın başından günümüze kadar heykelin gelişimini etkileyen pek çok akım mimariyi de etkilemiş, bunun yanı sıra üretilen bir çok mimari dil ve gelişen teknoloji, mimariye görsel olarak çok farklı ifade olanakları sağlamıştır. Diyebiliriz ki, bu son yüzyıllık süreçte mimari ve heykel, farklı farklı anlayışlara, tekniklere, malzemelere ve görselliğe yönelmiştir. Yani artık "sanatı, mimarlığı, tasarımı ezberimizdeki terimlerle konuşamaz ve üretemez olduğumuz bir çağda yaşıyoruz" [Tanyeli, 2006]. Öyle ki günümüzde sıkça bazı yapılar için 'heykelsi', bazı heykeller için de 'mimari' ifadelerinin kullanıldığına tanık olmaktayız.

İşte çalışmanın amacı, anlattığımız bu çoğulcu ortamda diğer oluşumları ve eğilimleri dışarıda bırakarak 'mimari heykel' ve 'heykelsi mimarlık' kavramlarını

tartışmak, yani heykeli, mimariye kayan tasarım anlayış ve yöntemleri, mimariyi de, heykele kayan tasarım anlayış ve yöntemleri açısından incelemektir. Çalışmada peşine düşülen durum, son yüzyıllık süreçte bu iki disiplinin birbirlerinin niteliklerine açıldığını göstermek ve de günümüzde sıkça kullanılan 'heykelsi' ve 'mimari' kavramlarının oluşmasını sağlayan etkenleri su yüzüne çıkarmaktır. Çalışma, çoğunlukla düşünüldüğünün aksine, iki disiplin arasındaki bu yakınlaşmanın sadece biçimsel bir yakınlaşma olmadığını, ardında düşünsel, teknik ve bağlama ilişkin bir sürecin olduğunu göstermeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda öncelikle mimari ve heykel arasındaki yeni ilişkinin daha iyi yorumlanabilmesi için, ikinci bölümde çağdaş sanat öncesindeki durum genel bir bakış açısıyla incelenmiştir. Daha sonra tüm bilinen kalıpları yıkan yeni çağın sanat anlayışına değinilerek, soyutlama eğiliminin iki disiplini birbirine yaklaştıran büyük bir etken olduğu vurgulanmıştır. Üçüncü bölümde ise, 20. yüzyılın başıyla yeni akımlardan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek yeniden şekillenen mimari ve heykel kavramlarının düşünsel, biçimsel, teknik ve yer/bağlama ilişkin yaratı yöntemlerinin birbirine yaklaştığı öne sürülmüştür.

İşte bu düşünsel, biçimsel, teknik ve yer/bağlama ilişkin farklılıklarının, yeni çağın getirileriyle birlikte birbirine nasıl yaklaştığının irdelenmesi tezin ana kısmını oluşturmaktadır. *Düşünsel, biçimsel, teknik ve yer/bağlama ilişkin yaklaşımlar* başlıkları altında, öncelikle her iki disiplinin bilindik yapıları hatırlatılarak, disiplinlerdeki gözlenen değişimler karşılaştırmalı olarak birlikte incelenmiştir. İki disiplinin birbirine yaklaşımının tasarım anlayışlarının birbirine yaklaşımı olduğu düşünüldüğünden, bu dört başlık birbirini takip eden bir sürecin birbirine bağlı evreleri olarak ele alınmıştır.

Mimariye yaklaşan heykelde, mekan yaratma kavramı, inşa tekniği, ölçeğin mimari ölçeğe yaklaşarak heykelin kamusal olması gibi mimariye özgün olan durumlar tartışılmıştır. Bu açıdan mimariye yaklaşan heykellere çoğunlukla 20. yüzyılın başıyla birlikte ortaya çıkan Konstrüktivist anlayışta yapılan heykellerde ve 1960 sonrası yapılan kamusal heykellerde rastlandığı için, örnekler çoğunlukla bu dönemlerden seçilmiştir. Heykele yaklaşan mimaride ise 'heykelsi' olma durumu

tasarımcının güçlü bir plastik etki yaratma düşüncesiyle, tasarıma dış kabuğu tasarlayarak başlaması ve bu dış kabuğun teknoloji yardımıyla istenilen 'mutlak' biçime dönüştürülmesi olarak tanımlanmıştır. Gerçek şu ki, heykelin kendi içerisinde bir kavram kargaşası yaşadığı ve çok farklı alanlara kaydığı bu süreçte, bir yapının 'heykelsi' olma durumunu tartışmak kafalarda soru işareti yaratabilir. Ancak bu çalışmada 'heykelsi' olma durumu yapının kalitesini arttırıcı bir durum ve daha insancıl, duygusal ve dinamik bir olgu olarak ele alındığı için, heykel duygusal ve simgesel gücü yüksek, yüksek estetik değerlere sahip bir olgu olarak tanımlanmıştır. Örnekler de bu düşünceyi destekleyici yönde seçilmiştir. Bu açıdan, sanat eseri olma durumu ve heykel olma durumu açıklanırken, özellikle Herbert Read'in ve Gabo'nun tanımlarından yararlanılmıştır.

Werner Sewing'in *Architecture: Sculpture* adlı eserinde, heykelsi mimarlığı tüm mimari stillerden bağımsız olarak ele alması ise çalışmamıza büyük bir katkı sağlamıştır. Böylece herhangi bir stille anılan yapıların heykelsi olmaları durumu yerine, çalışmamızda yapılar sadece heykelsiliğe kayan tasarım davranışları açısından incelenmiştir. Heykelsi mimarlık özel konutlar gibi sivil yapılarda da görülse de, onun kolektif kimlik ve sosyal prestij yaratılmasındaki görevi, bu tür yapıların genelde müzeler, konser salonları, hükümet binaları, dini yapılar, iş merkezleri gibi daha çok kamu yapılarında görülmesini sağlamıştır. Bu açıdan çalışmadaki heykelsi örnekler çoğunlukla kamu yapıları üzerinden tartışılmıştır.

Çağdaş heykel sanatçısı Caro yapıtı *Open Secret* için "Bu, kendi çapında kamusal bir heykel olduğu kadar bir kütüphane, sergi veya etkinlik mekanı da olabilirdi" derken, eserinin aynı zamanda bir mimari yapı olabileceğine işaret etmekte, aynı şekilde çağdaş mimar Utzon yaptığı Sidney Opera Evi için "bir heykel yaptım, gerekli işlevleri kapsayan bir heykel!" ifadesini kullanıp, yapıtının aynı zamanda bir heykel olduğunu iddia edebilmektedir [www.tate.org, 2005; Kortan, 2004]. İşte bu iki farklı disipline ait tasarımcının, aynı dilde konuşmasını sağlayan olgu bu çalışmanın iskeletini oluşturmuştur. Çalışma bu olgunun salt biçimsel bir yaklaşımı tariflemediğini, aksine düşüncelerde başlayıp mekanda somutlaşan bir tasarım sürecini kapsadığını göstermeyi hedeflemiştir.

2. GELENEKSELDEN ÇAĞDAŞA, MİMARİ - HEYKEL İLİŞKİSİ

Heykel ve mimarinin tarihsel sürecine bakacak olursak, diğer sanat disiplinleri gibi, bu iki sanat dalının da çıktıkları toplumun dünya görüşünü yansıttıklarını ve adeta içinde bulundukları kültürün simgeleri haline geldiklerini görürüz. Bu bağlamda çağlar boyunca mimari ve heykel ilişkisinin değişiminde en büyük rol düşüncenin olmuştur diyebiliriz. Düşünceler değiştikçe sanat anlayışları ve dünya görüşleri, sanat anlayışları ve dünya görüşleri değiştikçe de mimari ve heykel arasındaki ilişkinin boyutu değişmiştir. Uzun bir dönem figüratif olan heykel, direkt olarak mimari yüzeylerde kullanılarak bir bütünlük oluşturulmaya çalışılırken, 20. yüzyılın getirileriyle birlikte soyut çizgi yakalanmış ve mimari heykelsi tasarım davranışlarına, heykel de mimari tasarım davranışlarına kaymaya başlamıştır. Böylece iki disiplin arasında, ilkinden çok farklı bir bütünlük sağlanmıştır.

En son bu iki disiplin, günümüzde heykel mi? mimari mi? ikilemini yaratacak kadar birbirlerinin alanlarına girmeye başlamıştır. 20. yüzyılın çağdaş sanat ortamının, mimarinin ve heykelin ilişkisinde bir kırılma noktası olduğunu göz önüne alan bu çalışmada, ağırlık 20. ve 21. yüzyıla verilmiştir ancak, değişimin daha rahat fark edilebilmesi amacıyla çağdaş öncesi döneme kısaca göz atmakta yarar görülmüştür.

2.1. Çağdaş Dönem Öncesi Mimari ve Heykel İlişkisi

Gombrich, ilkel insanlar için bir barınak veya bir heykel arasında yararlılık açısından hiç bir fark olmadığını söyler. Çünkü barınak da, heykel de korunmak amaçlı yapılır. Barınak yağmur, güneş, rüzgar gibi uygunsuz koşullarda insanlara fiziksel koruma sağlarken, heykel de onları doğaüstü güçlerden korur. Yani heykelin büyüsel bir görevi vardır [Gombrich, 2004]. Bu anlamda heykel o dönemde, şu an ki düşündüğümüz anlamıyla belirli bir sanat düşüncesi güdülerek yapılan bir eser değil, mimari gibi insanları koruyan bir olgudur.

Yerleşik toplumlarda ise ondokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar heykel belirli nesneleri ve konuları betimlemiştir. Önder Şenyapılı'ya göre [Şenyapılı, 2003];

"Yerleşik toplumlarda yonutun bir işlevi tanrıları/ tanrıların gücünü betimlemekse, öteki işlevi genelde yöneticileri/ yöneticilerin gücünü iletmek olagelmiştir. Bilinen büyük uygarlıklardan kalan yonutların, yöneticilerin fizik gücünü, savaşçılığını, gözünü budaktan sakınmayan bir kahraman olduğunu vb. dosta düşmana görsel olarak iletmek amacıyla gerçekleştirildikleri gözden kaçırılmamalıdır. Yerleşilen topraklar üstündeki egemenliği yitirmemek, bu toprakları ele geçirme emelinde olan başka toplulukların gözünü korkutmak için, yonutlar saldırganları caydırıcı iletilerle donatılmıştır… Çok uzun dönemler, yonutun işlevi, tanrıları, siyasal ve dinsel yöneticileri betimlemek, onların gücünü iletmek olmuştur".

Yerleşik toplumlarda heykel yirminci yüzyıla kadar olan süreçte gerek kendi başına ayakta durabilen bağımsız bir şekilde, gerekse arkasındaki yüzeye yapışık olacak şekilde gerçekleştirilmiştir [Şenyapılı, 2003]. Her iki durumda da değişmeyen durum figuratif bir anlayış çerçevesinde belirli konuların ve kişilerin betimlendiğidir.

Heykel sanatı bir iletişim biçimidir. Öyle ki, kökü yazılı iletişim biçimlerinden daha da eskiye dayanmaktadır. Yapıldığı döneme göre üslup farklılıkları gösterir. Yani aynı konuyu işlemiş olsalar bile bir Yunan heykeliyle bir Roman heykeli birbirinden çok farklıdır ve bunda ortaya çıktıkları düşünce ve inanç sistemi büyük rol oynamaktadır. Farklı anlamların aktarımında ve farklı biçim anlayışlarında yaratılmasına rağmen, hepsinde ortak olan durum, heykelin insanlarla iletişim kurma ve onlara anlam aktarma aracı olduğu gerçeğidir [Yılmaz, 2002].

Mimari ile ilişkisi de ya yapıya bağımlı bir şekilde yapının yüzeyinde yer alması, ya da yapının içinde veya kentsel mekanda bağımsız bir şekilde var olmasıyla açıklanabilir. Ancak mimarinin heykeli direkt olarak bir ifade aracı olarak sembolik anlamda kullanması genelde yapının heykellerle giydirilmesiyle gerçekleşmiştir. Yani mimari heykelin sembolik gücünü bünyesine katmıştır.

Bu durumda heykel genelde cepheden görülmek üzere yerleştirilmiştir ve arkasındaki mekana bağlıdır. Kendine ait mekanı olmayan heykel, mimarinin mekanını kullanmıştır. Heykel, yapının yüzeyinde dinsel öğretilerin, savaş ve zafer hikayelerinin; hükümdarların, tanrıların ve devletin, gücünün ve de zenginliğinin anlatıldığı figüratif bir ifade aracı olarak, süs olmaktan öte, yapıyla anlamsal bir

bütünlülüğe girmiştir. “Dini söylemler, mimari yüzeylerde dile getirilerek yaygınlaştırılırken, imparatorlar, krallar, egemenliklerini duvarlarda, tavanlarda, kolonlarda, kirişlerde ölümsüzleştirmişler, komutanlar zaferlerini yapılarda vurgulamışlardır” [Kayın, 2001]. Yani heykel yaratıldığı dönemin düşünsel yapısı çerçevesinde, vermek istenen mesajı görsel olarak ileten niteliğiyle mimariyle bir anlam ilişkisi kurmuş ve yalnızca fiziksel olarak değil, anlamsal olarak da bütünün parçası haline gelmiştir.

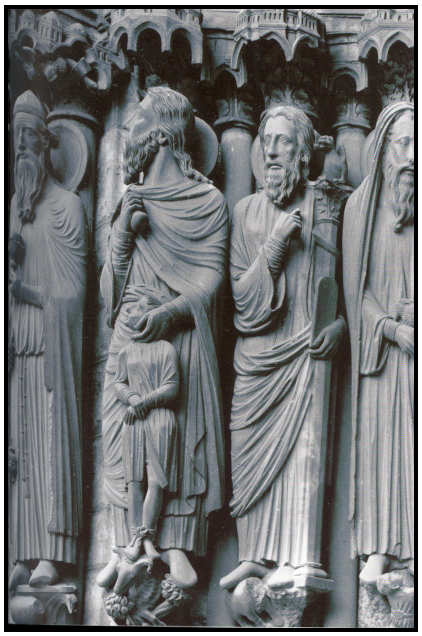
Örneğin, Gotik dönemde “inanmak için düşünmüyoruz, düşünmek için inanıyoruz” felsefesi hüküm sürmüştür [Hançerlioğlu, 1979]. Doğal olarak mimari ve heykel bütünlüğü, tamamen bu düşüncenin ve kilisenin öğretisinin somutlaştırılması için sağlanmıştır. Gotik dönemde yapının heykelden bağımsız olarak düşünülmesi neredeyse imkansızdır. Tüm insan – dünya ilişkisinin dinin çizdiği şekilde geliştiği bu dönemde mimarlıktaki tüm öğeler kilisenin öğretisi için vardır ve belirli bir işleve sahiptir. Yapıların cephesinde yer alan heykeller konularını kutsal kitaptaki öykülerden alarak ‘manevi gerçeğin yüce hatırlatıcı’ları haline gelirler. Böylece kutsal kitap okuma yazma bilmeyen halka duyurulmuş ve bu simgeler vaizin öğütlerinden çok daha akılda kalıcı olmuştur. (Resim 2.1) [Gombrich, 2004]. “Gotik katedrallerin giriş bölümlerini dolduran figürlerin hemen hemen her biri anlamı ve mesajı inançlı kişiler tarafından anlaşılsın ve üzerinde düşünülsün diye bir simgeyle açık bir şekilde belirlenmiştir” [Gombrich, 2004]. Böylece heykel var olduğu düşünsel ortam içerisinde sıkı sıkıya bağlandığı mimarinin anlamını arttıran ve aktaran güçlü bir ifade aracı olmuştur (Resim 2.2).

Ancak, heykelin koparılamayacak kadar mimarinin yüzeyiyle bütünleştiği dönemlerde bile heykelin ve mimarinin kesin sınırları bellidir. Yani bir aziz heykelinin mimarinin alanına yaklaştığından, ya da bir kilisenin heykelin alanına yaklaştığından söz edilemez. Hatta meslek sınırlarının esnek olduğu ve sanatçının hem ressam, hem heykeltıraş, hem de mimar olduğu Rönesans’ta bile sanat disiplinlerinin birbirlerinin alanlarına kaydığından bahsedilemez. Tanyeli bu konuda şöyle söylemektedir [Tanyeli, 2006];

"Sanatçı, bütün estetik ve hatta entelektüel içerikli etkilerle ilgilenecek geniş ufuklu biridir. İlginç olan şu ki, mesleğin sınırları açılırken, sanat kuramının sınırları aynı açılımı yaşamaz. Leonardo veya Michelangelo hem resim, hem heykel, hem de mimarlık yapabilmektedir; ama, bu disiplinlerin, dalların sınırları eskisinden de muhkem kılınmak istenmektedir. Onlar ressam, heykelci ve mimardırlar; ancak, resim resimdir, heykel heykeldir, mimarlık da mimarlık".

Bu durum Endüstri devrimiyle başlayan bir süreçle değişmeye başlamıştır. Rönesans'ın değer yargılarını, düşünce biçimini ve hayat tarzını tamamen değiştiren Endüstri Devrimi, teknolojik gelişim doğrultusunda art arda çıkan buluşlarla, toplumun tüm alanlarında görülen, gelenekselcilikten akılcılığa doğru giden bir değişime ön ayak olmuştur. Toplumun her alanında görülen bu büyük değişime, sanatın seyirci kalması olası olmadığı için, sanat da kaçınılmaz değişimden payını almıştır. Yeni dünya anlayışıyla birlikte mimari ve heykel, eski yöntem ve biçimlerinden arınıp, bilinen sınırlarını aşarak tamamen bir yeniliğe, daha da önemlisi birbirlerinin özelliklerine açılmaya başlamışlardır. Yani geleneksel değerlerinden tamamen sıyrılan bu iki disiplin, oluşan yeni düşünsel sistem içerisinde endüstri çağının getirilerini kullanarak yeni ilişkiler içine girmiştir.

Resim 2.1. Chartres Katedrali, Fransa, 1194 [Gombrich, 2004]



Resim 2.2. Resim 2.1'den ayrıntı, [Gombrich, 2004]

2.2. Çağdaş Sanat Ortamında Değişen Mimari ve Heykel İlişkisi

Sanatta çağdaş hareketleri irdeleyebilmek için öncelikle ilişkili olduğu ve aynı kavramsal alana dayanan, modern ve modernite kavramlarının tanımlanmasında yarar vardır. Bu bağlamda öncelikle modern kavramının tanımı yapılmalıdır. Jeanniere, 'modern', radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı adlandırır der ve modern olmayı, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak olarak açıklayarak şöyle devam eder [Jeanniere, 2000];

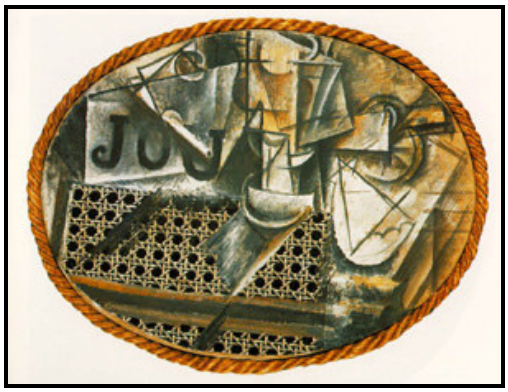
"Modern, yeninin ya da yakın zamanın eşanlamlısı haline gelir ... Endüstriyel-teknik yapı, tekbiçimleştirici bir sıradüzeni dayatır ve ekonomilerle devletler, ardından, bunun bir sonucu olarak, bireyler arasında çözülemez karşılıklı bağımlılıklar yaratır. İşte modern budur".

"Modernite önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkiler" diyen Jeanniere moderniteye geçişi belirleyen dört devrimden bahseder ve bu devrimleri; bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrim olarak gruplandırır. Modernite, Newton'un evrensel yerçekimini bulması, modern demokrasinin önce İngiltere ve Amerika'da daha sonra Fransa'da belirmesi, düşüncenin laikleşmesi ve Sanayi Devrimi ile belirginleşmeye başlayan yeni bir dünya görüşüdür [Jeanniere, 2000]. İktidarın kaynağının halktan gelmesi, bilimsel devrimlerle birlikte bilgi alanının sürekli gelişmesi ve bilginin teknolojiye dönüştürülerek üretime aktarılması, dinin toplumsal yaşamdaki etkisinin silikleştirilmesi, insan etkinliğinin akılcı bir temele oturtulması, kurumsal farklılaşma ve uzmanlaşma gibi olgular modernleşmenin genel özelliklerindendir. "Modern toplumda davranışlar, gelenek ve göreneklerle yerleşmiş kolektif davranışın bireysel ifadesi değil, gene toplum ve kültür tarafından koşullandırılmakla birlikte bu kez tümüyle bireyselleşmiş insanın kişisel seçiminin ifadesidir" [AnaBritannica, 1989]. Yani Modernite toplumun her alanında görülen büyük bir dönüşüme işaret etmektedir.

Bu büyük dönüşümün ardından 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başıyla birlikte ortaya çıkan çağdaş sanat anlayışına düşen, "toplumun gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek ve toplum sorunlarını çözümlemektir". Getirdiği yeni düşünce,

topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdan alan, oluşturucu ve yapıcı bir anlayıştır. Tarım toplumunun sanat dili olan gelenekselci yaklaşımın, yansıtıcı, seyirlik ve yerinin müze olduğunu düşünen çağdaş sanatçılar, yeni sanatın yaşama girmesi, insan çevresini oluşturması ve yeni bir yaşam biçimi yaratması gerektiğini düşünürler. Bunun için ise öncelikle geleneksel sanatta ki Natüralizm anlayışının yıkılarak yerine yeni bir biçim dilinin oluşturulması gerekmektedir [İpşiroğlu, 1993].

Geçmişin sanat anlayışından kesin bir çizgiyle ayrılan modern sanat anlayışının temel eğilimi, genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak belirtilir [Lynton, 2004]. Sanat alanındaki bu devrim 1910'larda Kübizm'le başlar (Resim 2.3), (Resim 2.4) [İpşiroğlu, 1993]. Natüralist sanat anlayışını kırarak, doğadaki nesneleri basit geometrik biçimlere indirgeyen Kübistler, bir yerine sonsuz bakış açısına göre çizdikleri perspektifleriyle yeni bir biçim dilini yaratan ilk sanatçı grubudur. Her ne kadar soyutlamanın Kübizmle başladığı dile getirilse de, Kübist yaklaşım her zaman nesneyle ve nesnenin yapısıyla ilgilendiği için doğayla bağlarını tamamen koparmış değildir. Mihel Seuphor'a göre, soyut sanat "gerçeği - bu gerçek sanatçının ister hareket noktası olsun, ister olmasın – hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır" [Özer, 1986]. Yani Kübizm'in aksine soyut sanatta, sanatçı nesneyle kurulan yakın ilişkiyi gereksiz bularak çalışmalarında nesneyi kullanmayı reddetmiştir. Bu sebeple Kübist çalışmalar soyut olarak kabul edilmemekle birlikte bu yolu açtığı için önemli bir adım olarak görülmektedir.



Resim 2.3. P. Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912 [Lynton, 2004]

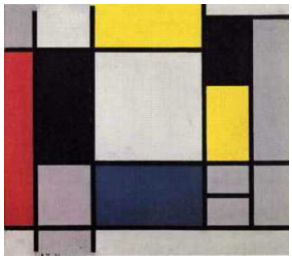
Resim 2.4. G. Braque, Keman ve Palet, 1910 [Lynton, 2004]

Soyut sanat Birinci Dünya Savaşı ve Sovyet Devrimi'nin yaşandığı dönemde kendini göstermiştir. Çağdaş ressamlar ve heykeltıraşlar, modern bilimin kendilerine görünür gerçeklerden farklı olarak başka gerçeklerin hayal ürünü modellerini gerçekleştirme fırsatı verdiği düşüncesiyle hareket etmişlerdir. Sanat savaşlardan yenik çıkmamış, aksine daha coşkulu ve daha başkaldıran bir kimliğe bürünmüştür. Böylece geleneksel sanatın katı kurallarına tepki olarak oluşan, kendini bilim ve teknolojinin getirdiği yeniliklere açan ve en önemlisi yaratıcı düşünceyle beslenen soyutlama düşüncesi ortaya çıkmıştır [Bilge, 2000].

Ragon'un değişiyle kübizm bir okul olarak kalmış ve zaman içinde sınırlanmıştır, soyutlama eğilimi ise kendini sürekli değiştiren, geliştiren ve zenginleştiren bir hareket niteliğine sahip olmuştur. 1910 civarında Paris Okulu sanatçılarının Kübizm'i yarattığı sıralarda, Rus sanatçılar da soyut sanatı yaratmaya başlamıştır [Ragon, 1987]. İlk soyut çalışmayı kimin yaptığı hala bir tartışma konusudur, fakat büyük bir çoğunluk Kandinsky üzerinde yoğunlaşır. Kandinsky kompozisyonlarını doğadaki hiç bir nesneye benzetme çabası içinde olmadan, doğrudan biçimleri ve renkleri biraraya getirerek gerçekleştirmiştir (Resim 2.5). Ona göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir [İpşiroğlu, 1993]. Bu yüzden yarattığı biçimler amacına ulaşmak için sadece bir araçtır.

Resim 2.5. V. Kandinsky, Doğaçlama 13, 1910 [Lynton, 2004]

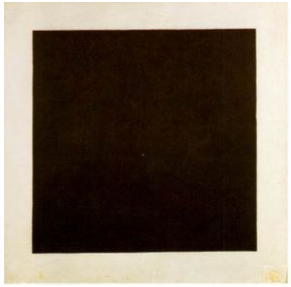
Soyut sanatı bireysellikten uzak, evrensel bir biçim dili olarak gören Mondrian ise Kandinsky'den dört yıl sonra soyut sanat denemelerine başlar. Mondrian uzun bir deneme aşamasından sonra öznel duygular uyandırdığını düşündüğü doğanın biçim ve renk özelliklerini bırakarak, temel yönleri ve temel renkleri kullanmaya başlar. Hollandalı sanatçı çalışmalarında siyah yatay ve dikey çizgiler oluşturup, bunların böldüğü yüzeylerde katışıksız olan kırmızı, mavi ve sarı renkleri kullanarak tamamıyla geometrik bir anlatım benimser (Resim 2.6) [İpşiroğlu, 1993].



Resim 2.6. P. Mondrian, Kırmızı Sarı ve Maviyle Kompozisyon, 1920 [Lynton, 2004]

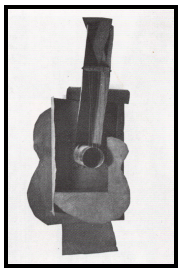
"Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" diyen Rus sanatçı Malevich ise 'sıfır biçim' adını verdiği beyaz zemin üzerine siyah kare çalışmasıyla, bu yönde devam edecek olan sanatının ilk olgun ürününü verir (Resim 2.7) [İpşiroğlu, 1993]. Malevich de Mondrian gibi yeni sanatın geçmişle bütün bağlarını kopararak, sıfırdan başlaması gerektiğini düşünmekte ve natüralist anlayışa şiddetle karşı çıkmaktadır. Böylece "Mondrian'ın denge ve oran arayışları ve Malevich'in 'nesnesiz-sanat' denemeleriyle Natüralist

sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır" [İpşiroğlu, 1993].

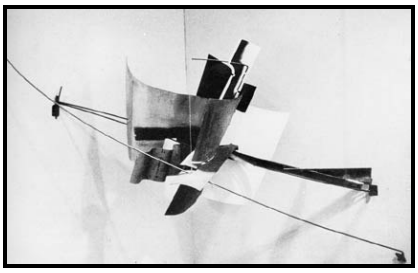


Resim 2.7. K. Malevich, Siyah Kare, 1913 [en.wikipedia.org, 2007]

Heykelde soyut eğilim, resim sanatından bir kaç yıl sonra Rus sanatçı Tatlin'in kabartmalarıyla hayat bulmaya başlamıştır. Soyut sanatın öncülerinden olan Tatlin, 1913'te Avrupa'ya giderek Picasso'nun atölyesini ziyaret eder. Picasso yontma ya da döküm yöntemi yerine her türlü malzeyi kullanmakta ve düzlemler, çizgiler, boşluklar yaratarak bir nesneyi betimleyen kompozisyonlar oluşturmaktadır (Resim 2.8). Tatlin Picasso'nun heykellerinden çok etkilenir. Rusya'ya geri döndüğünde ise Kübizmi tam anlamıyla soyutlamaya götürerek çok farklı bir ideolojinin ürünü olan Konstrüktivizmin temellerini atar ve 1913'ten itibaren ilk kabartmalarını sergilemeye başlar (Resim 2.9) [Lynton, 2004]. Tatlin'in ön ayak olduğu Konstrüktivizm, sanatı hayata dahil etme çabalarıyla, heykelin gelişimini sağlayan en güçlü akımlardan birisi olacaktır.



Resim 2.8. P.Picasso, Gitar, 1912 [Lynton, 2004]



Resim 2.9. V.Tatlin, Karşıt Kabartmalar, 1915 [Lynton, 2004]

“Yalınlık sanatın amacı değildir” diyen Romanyalı heykeltıraş Brancusi varlıkların gerçek anlamlarına yaklaşıldığında zaten yalınlığa erişileceğini belirtmektedir. Bu açıdan Brancusi de kullandığı yalın formlarla heykele soyut anlayışı getiren ve çağdaş heykelin gelişiminde büyük rol oynayan önemli isimlerdendir (Resim 2.10) [Read, 1987].

Aslında soyut sanat da natüralist sanat gibi gerçekliğin peşine düşmüştü, ancak en büyük farkı bu gerçekliği yansıtmacı değil, daha özgür ve dolaylı bir anlatımla işlemesiydi. Soyut anlayış içinde benzetmeci anlatımdan sıyrılan heykeltıraş, artık alabildiğine özgür ve yaratıcıdır.

Resim 2.10. C. Brancusi, Boşlukta Bir Kuş, 1923 [www.metmuseum.org, 2006]

“Modern dünyayı heykel için olanaklı hale getiren etken soyutlamaydı. Heykeli daha şiirsel yapan şey ise, yeni benzetmenin simgesel gücüydü” [Bilge, 2000]. Bu bağlamda heykel öncelikli olarak, soyutlama eğilimindeki oluşturucu bilinçle ve hızla gelişen teknolojinin imkanları doğrultusunda biçimlenmeye başlamıştır. Biçimsel olarak figüratif olan ve yapım tekniği olarak yontmayı kullanan geleneksel heykelin tüm değerleri 20. yüzyılın sanat akımlarıyla birlikte terk edilmeye başlanır.

20. yüzyılın soyutlama eğilimi, resmi ve heykeli olduğu gibi mimariyi de derinden etkilemiştir. 20. yüzyılın sunduğu sınırsız yaratı ortamında mimari de tüm kuralları yıkarak yeni biçim olanakları içinde gelişmeye başlamıştır. Soyutlama eğiliminin mimariye yansımasını sağlayan en büyük etkilerden biri mimar, heykeltıraş, ressam etkileşimini ve işbirliğini öneren *De Stijl* Grubu ve *Bauhaus* Okulu'dur.

Soyut sanat anlayışı çerçevesinde Hollanda'da Piet Mondrian, Lissitzky gibi ressamlarla, Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud gibi mimarlar ve Georges Vantongerloo gibi heykeltıraşlardan oluşan bir grup sanatçı, mimar, ressam ve teorisyen olan Theo van Doesburg'un liderliğinde 1917'de *De Stijl* adlı bir dergi çıkarmaya başlarlar. Grubun amacı yeni sanat hakkındaki düşüncelerin açıklanmasına olanak sağlamak ve dergi yoluyla bunu halka tanıtmaktır. En büyük amaçları ise sanatı yaşama dahil etmektir. *De Stijl*'in mimarlığın yeni biçim dili üzerindeki etkileri çok büyüktür. Tietz'e göre özellikle Mondrian *De Stijl*'deki mimarların gelişiminde büyük rol oynamıştır. Mondrian'ın soyut resimde gerçekleştirdiği düşünceler Theo van Doesburg ve Gerrit Rietveld tarafından mimaride kullanılmıştır [Tietz, 1999]. Grubun form dili mimarlığa tamamen Klasisizmin ya da Baroğun tarihselci stilinin karşısında olan soyut, geometrik, süsten arınmış ve yapısalcı bir kimlik kazandırmıştır. Bu konuda Şentürer şöyle söylemektedir [Şentürer, 1995];

"Geçmişle tüm bağlarını koparıp, tarihsel biçimlerin etkisinde kalmadan yaratma eylemine giden ilk akım De Stijl 'dir. Akımın öncüsü Mondrian'ın öne sürdüğü 'formda ve malzemede soyutlama ile güzele ve evrensele varılacağı' düşüncesi bu dönem mimarisi ve bağlı estetik anlayışının da yönlendirici felsefesi olmuştur. Böylece süslemenin ve birlikte tarihsel boyutun yer almadığı, saf geometrik biçimlerin ve doğal saf malzemelerin görünümlerinin kulanıldığı yepyeni bir biçem ortaya çıkmıştır".

Mimarlığa aynı düşünceler doğrultusunda katkıda bulunarak yeni sanat anlayışının öncülüğünü yapan diğer bir oluşum da 1919'da Walter Gropius tarafından Almanya'da kurulan Bauhaus Okuludur. Sanat eğitiminde bir devrim yaratan Bauhaus, Weimar'daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu bünyesine katarak, iş eğitimi temelli bir sanat eğitimi vermiştir. Gropius'a göre mimarlık bütün sanatları ve el işçiliğini bünyesinde toplayan bir sanattı.

Gropius'un amacı çeşitli mesleklerden gelenlerin kolektif bir çalışma içine girerek 'büyük yapı' yı oluşturmasını sağlamaktı. Bunu oluşturacak yeni nesil burada yetiştirilecekti [İpşiroğlu,1993]. Sanatların bütünleşmesi Gropius'un tasarım felsefelerinin esas bölümünü oluşturuyordu. Tüm sanatçılar 'bütün sanat' kavramını gerçekleştirebilmek için kolektif bir çalışma içine girmişti. Kandinsky, Moholy-Nagy ve Klee gibi soyut sanatın öncü isimleri atölyelerin başına getiriliyor ve öğrenciler gördüklerini yinelememeye ve yeni biçimler oluşturmaya yönlendiriliyordu.

Aynı zamanda ressam ve heykeltıraş olan Le Corbusier de De Stijl ve Bauhaus'daki mimarlar gibi çağdaş mimarlık dünyasında bir çığır açılmasına öncülük ederek, yapılarını süslerden arınmış, yalın ve geometrik biçimler çerçevesinde oluşturmuştur. Le Corbusier, yeni bir anlayışın doğduğu bir çağın başladığını, bu yeni çağın her geçen gün kendi biçimini oluşturduğunu her fırsatta dile getirmiştir [Le Corbusier, 2003]. Yeni çağın mimarisi endüstriyel ve teknolojik gelişimlerin ışığında şekillenmeye başlamıştır. Özellikle Sanayi Devriminin en önemli iki ürünü olan beton ve çeliğin mimariye girmesi plastik açıdan yeni bir çağın başlamasına ön ayak olmuştur.

Art arda yayınlanan manifestolarla, yeni çağın sanatının her türlü süsten uzak, yalın ve teknolojinin olanaklarına açık bir yapıda olması gerektiği vurgulanmıştır. İpşiroğlu yeni sanatın amacını şöyle açıklıyor [İpşiroğlu, 1993];

"Soyut sanatın öncüleri, oluşturan-düşünmenin biçim-dilini yarattıktan sonra, sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor: sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini oluşturuyor".

Soyutlama bilinciyle yoğrulan ve teknolojinin imkanlarını arkasına alan çağdaş sanat anlayışı, sanatların kendi bünyelerindeki geleneksel kalıplarını zorlarken, sanat disiplinlerinin, birbirlerinin alanlarına müdahale ederek, disiplinler arası sınırların silikleşmesine de ön ayak olmuştur. Çağdaş sanat ortamının içinde, mimari ve heykel, adım adım geleneksel kalıplarından sıyrılıp, yeni düşüncelere, yeni malzemelere, yöntemlere, oluşumlara ve yeni biçimlere doğru yol alırken, bir yandan

da birbirlerinin kavramsal niteliklerine açılmaya ve birbirlerine yakınlaşmaya başlamışlardır. Bu konuda Tanyeli şöyle söylemektedir [Tanyeli, 2006];

"Modernite 'katı olan her şeyi buharlaştırır' ken, katı disiplin ve meslek sınırlarını aşındırmaya başlar. Bir yanda, mesleğin titizlikle saptanmış ve kıskançlıkla korunan iktidar alanı artık tehlikededir; loncaları yıkan bu gelişme isteyenin istediği mesleğe katılmasına olanak verir. Öte yanda da tüm mesleklerin eskiden çok tanımlı olan bilgi alanları esnetilmektedir. Bir mesleğe katılanın orada hangi etkinlikle uğraşacağı eskisi kadar belirgin değildir".

Tanyeli, bu sözleriyle disiplinler arası sınırların moderniteyle birlikte iyice yumuşamaya başladığına işaret ederken, 'saf heykel' ve 'saf mimarlık' gibi kavramların modern sanat ortamıyla birlikte kaybolmaya başladığını, bunun da sanatın ve mimarlığın 'ezberimizdeki terimlerle' yaratılamayacağı bir çağın başlangıcı olduğunu belirtmektedir [Tanyeli, 2006]. Modern sanat ortamının ön ayak olduğu heykeldeki ve mimarideki gelişim ve etkileşim, 1960 sonrasında daha da olgunlaşmış, mimaride heykelsi tavırlar iyiden iyiye kendini gösterirken, mimariye yaklaşan heykeller kentsel mekanda kendilerini göstermeye başlamıştır. Giedion'ın dediği gibi mimari heykele, heykel de mimariye yaklaşmaya başlamıştır [Giedion, 1965].

3. ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINDA MİMARİYİ HEYKELİN, HEYKELİ MİMARİNİN ALANINA GÖTÜREN YAKLAŞIMLAR

Yakın zamanların mimarisinin anıtsal heykel olarak yorumlanabileceğini söyleyen Tietz, mimarinin heykelle bir diyaloğa girdiğini, fakat aynı zamanda birçok çağdaş heykelin de mimariyle bir bağ kurmaya başladığını, böylece mimariyle heykel arasındaki bariyerlerin kırılma noktasına geldiğini belirtir [Tietz, 1999].

Mimariye büyük ilgisi olan modern heykeltıraş Anthony Caro da, farklı dallar olmasına rağmen bu iki dalın genel estetik kaygıları paylaştığını düşünmektedir. Ona göre bu ortak kaygılar, benzer malzemelerin kullanımı, ölçek, form ve mekan kaygısı ve tabi ki izleyiciyle kurulan ilişki olarak sıralanabilir. Bu açıdan çalışmalarını mimari heykeller olarak da adlandıran Caro'nun heykelleri çoğu zaman mimarlarla aynı mekanı paylaşmakta ve iki disiplinin de çok sınırında var olmaktadır (Resim 3.1) [Porter, 1997]. Yani yapısal ölçeğe yaklaşmaları, mekansal kurguları ve çoğu zaman kentsel mekanda yer almaları bu heykelleri mimarinin alanına yaklaştırmaktadır. Böylece sadece izlenen değil, içine girilerek deneyimlenebilen bir heykel kavramı oluşmuştur.

Resim 3.1. A. Caro, Millbank Steps, 2005 [www.tate.org, 2005]

Sanat tarihçisi Giedion da *Space Time and Architecture* adlı eserinde 1950'lerden itibaren mimarinin, heykelsi bir eğilim içinde olduğunu işaret eder. Bu eğilimde, formların maddi sınırlayıcılıklarından kurtularak mekanı ortaya çıkarıp, biçimlendirdiklerini belirtir ve "hacim mekana, aynen bir kılıfın iç mekana şekil verişi gibi, etkimektedir" der. Bu eğilimin, çağdaş mimarinin gelişiminde bir sapma olmadığını, aksine yetenekli mimarların elinde iyi sonuçlar alınabileceğini belirtir. Le Corbusier'in başarısını onun aynı zamanda bir heykeltıraş ve ressam olmasına bağlayan Giedion, heykeltıraşların mimarlara oranla daha duygusal çalışmalar yapabildiğini bu nedenle bu iki disiplinin birlikte çalışması gerektiğini belirtir [Giedion, 1965].

Bir çok sanat tarihçisi ve sanatçının yoğun biçimde üzerinde durduğu bu disiplinler arası eğilimi açıklayabilmek için, ilk olarak heykeli ve mimariyi birbirinden uzak tutan nedir sorusunun yanıtlanması gerekir. Heykeli ve mimariyi birbirinden uzak tutan olgu, öncelikle nasıl düşündükleri ve ne amaçla işe koyulduklarıdır. Her iki disiplinin farklı ve kendine özgü bir düşünce tarzı vardır. Bunu takip eden diğer farklılıkları ise ürünü ortaya çıkarırken kullandığı teknikler ve sarf edilen emek gücü, ortaya çıkarttıkları biçimler ve konumlandıkları mekan olarak genelleyebiliriz.

Her iki disiplinin düşünsel yapıları birbirini beslediği taktirde uzak tutan diğer farklılıklar doğal bir süreç içerisinde birbirine yaklaşabilir. Bir heykelin mimariye yaklaşması eğilimi; kendi geleneksel kütle-mekan düşüncesini, malzeme anlayışını, teknik yöntemlerini aşarak, mimarinin alanına müdahale etmesi ve kendini ifade ederken mimarinin kendine has unsurlarından yararlanması şeklinde gerçekleşebilir. Aynı mantık doğrultusunda bir mimari yapının heykele yaklaşması eğilimi de, kendini oluşturan bilindik kalıplarından sıyrılıp, yeni malzemelere, tekniklere kendini açması ve heykelin kendine has düşünce ve ifade biçimlerini kullanarak heykelin alanına müdahale etmesiyle gerçekleşebilir. Bu yüzden, bu iki disiplinin birbirlerine nasıl yaklaştıklarını açıklayabilmek için öncelikle kendilerine özgü düşünce yapılarını, biçimsel kurgu anlayışlarını, teknik unsurlarını ve konumlandıkları mekanları açıklamak gerekir. Böylece birbirlerinin niteliklerine açılmaya neden ihtiyaç duydukları daha rahat açıklanabilir. Bu düşünceler

doğrultusunda, çalışmanın bundan sonraki kısmında, aynı sosyo kültürel ortamda gelişen ve aynı sanat akımlarından etkilenen bu iki disiplinin çağdaş sanat ortamında nasıl birbirlerine yaklaştıkları; belirlenen, *düşünsel, biçimsel, teknik* ve *yer / bağlama ilişkin yaklaşımlar* başlıkları altında, birlikte ve karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

3.1.1. Düşünsel Yaklaşımlar

"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]

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 mimarinin birbirlerine düşünsel bazda nasıl yaklaştıklarını tanımlayabilmemiz için öncelikle heykelsi düşünceyi ve mimari düşünceyi yani; bir heykeltıraşın ve bir mimarın eserini yaratırken bu eserin niteliğini belirleyen, kullandıkları düşünsel yöntemleri tanımlamak gerekir.

Rogers, *Heykelsi Düşünme* adlı makalesinde, heykeltıraşlar kütle aracılığıyla düşünür der ve şöyle devam eder [Rogers, 2002];

"...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".

Mehmet Yılmaz ise sanatçıların neden heykel yapmaya ihtiyaç duyduğunu ve heykelin işlevini şöyle sorgulamaktadır [Yılmaz, 2006];

"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?"

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 şöyle açıklamaktadır [Giacometti, 2005];

"Yontu, benim için, güzel bir nesne değil, gördüğümü biraz daha iyi anlamaya çalışmak için, herhangi bir başta beni çeken, beni büyüleyen şeyi biraz daha iyi anlamaya çalışmak için bir araç; ... Biraz başarılı olmuşsa, bir yontu ancak, benim gördüğümü başkalarına anlatmaktan, başkalarıyla iletişim kurmaktan başka bir şey değildir".

Giacometti'nin belirttiği gibi heykel sırf biçimsel bir yaratı değil, özünde düşünsel bir alt yapısı olan biçimsel bir bütündür. Bir nesneye heykel denilebilmesi açısından biçim 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 (gösteren/ler) aracılığıyla, bir içeriği (gösterilen/ler) gösterme sanatı denebilir" [Yılmaz, 2002]. Görüldüğü gibi heykel kütlesiyle düşünür. Düşüncesini güçlü bir kütleyle anlatarak, kütlesinden gelen güçle sanatçı ve izleyici arasında bir iletişim aracı olur.

Mimari de bir iletişim aracıdır ancak, düşünsel yöntem olarak heykel gibi baskın bir şekilde kütle ön planda değildir, yani heykelde olduğu gibi sadece kütleyle düşünmez. Heykelde öncelikli amaç ortaya estetik bir obje çıkarmaktır, mimaride ise öncelikli amaç yaşanabilen mekanlar yaratmaktır. İşte heykel ile mimarinin düşünsel farklılıkları budur. Mimari, içinde yaşadığımız mekanları yaratır, doğal olarak kütlesel problemlerin yanı sıra işlevsel ve strüktürel sınırlayıcı faktörlerle çalışmak zorundadır.

"Mimarlığın tarihi esas olarak mekanı şekillendiren insanın tarihidir" diyen Nikolaus Pevsner'in de işaret ettiği gibi mimarlık, bir mekan yaratma ve şekillendirme sanatıdır [Roth, 2002]. Bu bağlamda, mimari düşünceyi mekan yaratma düşüncesiyle paralel tutabiliriz. Bir çok sanat tarihçisi ve eleştirmen mimarinin mekansal yorumunda hem fikirdir. Öyle ki İngiliz eleştirmen Geoffrey Scott mimari mekan üzerine şunları söylemiştir [Zevi, 1990];

"Mimarlık, bize, bizleri içine alabilen ve bunun bu sanatın gerçek merkezi olduğu, üç boyutlu mekanlar sunar. Birçok noktada, sanatların işlevleri çakışır: öyle ki mimarinin, heykelcilik ile ortak noktaları vardır, fakat, bundan başka, mimarinin kendine öz alanı vardır ve kendine öz bir zevk verir. Mekanın tekeli ondadır. Sanatlar içinde sadece mimari, mekana tam değerini verebilir. Bizi üç boyutlu bir boşlukla çevreler ve bundan alınan zevk sadece bize mimarinin getirebileceği bir armağandır. Resim mekanı boyayabilir; Shelley'inki gibi şiir onun hayalini çağrışımlayabilir; müzik bize benzer bir his getirebilir, fakat mimari doğrudan mekanın kendisine yönelir, onu bir malzeme gibi kullanır ve bizi onun merkezine yerleştirir".

Görüldüğü gibi mimari ve heykelsi düşünce arasındaki en büyük fark, mimarinin heykelden daha çok bağlayıcısı olduğu için daha karmaşık bir düşünce sistemine sahip olmasıdır. Mimaride her an fonksiyonel yorumlara bağlı olarak, mekansal yorumlar değişiklik gösterebilir ki, bu da tasarımda büyük bir bağlayıcıdır. Bu yüzden heykel sanatçıları mimarlığın heykel sanatından daha zor olduğunu düşünür. Çünkü onlara göre mimari daha az özgürdür. Fakat mimarlar ve heykeltıraşlar birbirlerinin düşünce sistemlerine yaklaşarak karşılıklı bakış açısı değişiminden faydalanırlarsa, birbirlerinden pek çok şey öğrenebilirler. Çağdaş mimar Norman Foster'ın çağdaş heykeltıraş Anthony Caro ile yaptığı bir röportajda bu konu hakkında Caro şöyle söylemektedir [www.tate.org, 2005];

"Sizinle çalışırken ve geçmişte mimarlarla yaptığım çalışmalarda bir çok şey öğrendim. Aynı şekilde heykeltıraşlar da mimarlara öğretebilirler. Birbirimizi çok iyi tanımıyoruz ve bu kötü bir şey. Mimarlar ve heykeltıraşlar karşılıklı konuşmalı ve birbirlerine öğretmeliler. Sizin mimarlık atölyenizde oturduğumda her zaman zihnim açılıyor... Bence sizin çok karmaşık bir hayatınız var. Ben hiçbir şekilde bir mimar olamazdım, çünkü siz pek çok değişkenle çalışıyorsunuz".

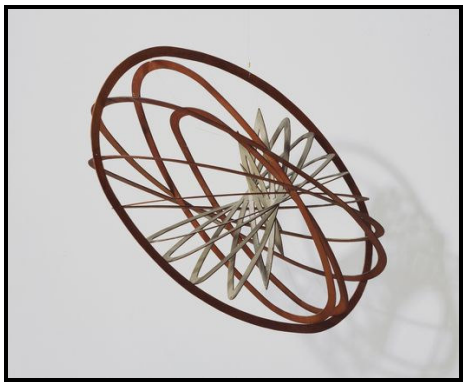
20. yüzyılın başlarıyla birlikte her iki sanat dalı kendi geleneksel düşünce sistemlerinden uzaklaşıp, kendilerine yeni düşünce sistemleri oluştururken, aynı zamanda birbirlerinin düşünce sistemlerine yaklaşarak aralarındaki düşünsel farklılıklardan kaynaklanan sınırları eritmeye başlamışlardır. Mimariyi ve heykeli düşünsel olarak birbirine yaklaştıran en büyük etken 20. yüzyılın başlarıyla birlikte ortaya çıkan sanat akımlarının hayata ve sanata olan bakış açılarındaki değişim ve soyutlama düşüncesidir. Scott mimariyi diğer sanatlardan ayırırken, mimarinin, mekan yaratan tek sanat dalı olduğunu belirtmişti, oysa Trasi'ye göre artık sanat ve mimarlık mekanı esas alan, aynı soruşturma alanı içinde gelişmektedir [Trasi, 2001]. 20. yüzyılın sanat akımlarıyla birlikte çağa damgasını vuran oluşturma bilinci, heykeli düşünsel anlamda büyük ölçüde etkilemiş ve mekanı heykelin de düşünsel yöntemlerine eklemiştir.

Heykel sanatına gerçek anlamıyla soyut anlayış ilk defa Konstrüktivistlerle girdi, fakat getirdiği tek yenilik bu değildi. Heykel, mekansal anlamda ilk büyük gelişimi de Konstrüktivizm akımının etkisi altında yaşamıştır. Konstrüktivizm, 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, mekan ve zaman gibi iki temel unsura dayanmalıdır. Öyle ki "heykel, zaman ve mekanın canlı imgesidir" diyen Konstrüktivistler kütlenin değil mekanın biçimlenişini esas problem olarak ele almışlardır [Öğel, 1977]. Rogers, Konstrüktivistlerin yeni mekan anlayışındaki büyük etkilerini şöyle anlatmaktadır [Rogers, 2002];

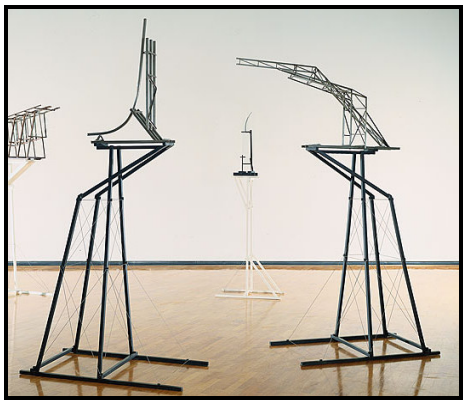
" Kütleyle tasarlamak heykelin geleneksel ilgi alanı olmuştur. Uzamla tasarlamaksa mimarlarla mühendislere bırakılmıştı. Fakat son elli yıldan bu yana uzam, heykeli de kapsamaya başladı. Heykel sanatının bu açılımını, inşaacıların ve belki de Naum Gabo'nun görüş ve ısrarlı tavırlarına borçluyuz ".

Konstrüktivistler için mekan kavramı çok önemli bir araştırma konusuydu. Mekanı heykelde bütünleyici ve somut bir hale sokmak için büyük çaba harcamışlardır. Başta Gabo olmak üzere Tatlin, Rodchenko ve Stenberg'ler gibi sanatçılar mekanı heykelin içine, heykeli de mekanın içine sokarak heykele yeni anlamlar

kazandırmışlardır. Örneğin Rodchenko yaptığı metal konstrüksiyonları çevresindeki mekanla birlikte tasarlıyor, eserleri bir kaldıraç yardımıyla kaldırıyor, inşaat iskelesine benzer desteklerle mekanın içine uzatıyordu (Resim 3.2). Stenberg'ler ise mühendislik yapılarına benzer yapılarını serbest bir biçimde mekanın içinde mekanla birlikte tasarlıyordu (Resim 3.3) [Bilge, 2000].



Resim 3.2. A. Rodchenko, Mekansal Konstrüksiyon, 1920 [www.moma.org, 2007]



Resim 3.3. V. Stenberg, Mekansal Aygıt Konstrüksiyonu No:4, 1919-20 [www.nga. gov, 2007]

Mekansal algının psikolojimizin temel duyularına ait olan ilk doğal duyu olduğunu söyleyen Gabo'ya göre mekan başlı başına biçimlendirilebilen bir heykelsi elemandır. Kütlenin hacmiyle mekanın hacmi aynı şey değil, aksine tamamen farklı ve somut malzemelerdir [Gabo, 1971]. Düşünceleri doğrultusunda Gabo şeffaf malzemelerle yaptığı çalışmaları parçalara bölerek, içine ışık ve mekanı sokuyordu

(Resim 3.4). Çalışmalarını mekanla birlikte düşünmesi ise heykellerini mimariye yaklaştırıyordu. Öyle ki Gabo Konstrüktivist heykelin zamanla mimarlığa kayacağına inanıyordu [Bilge, 2000].

Resim 3.4. N. Gabo, Mekan İçinde Lineer Konstrüksiyon No:1, 1943
[www.gallerywalk.org, 2006]

Konstrüktivist sanatçıların genel amacı sanatı yaşama dahil etmekti, "yaşama, gerçek olana katılmak zorunluydu" [Gan, 2003]. Öyle ki Tatlin gibi sanatçılar kendilerini sanatçıdan çok teknisyen olarak görüyor ve gerçek mekanda gerçek malzemelerle çalışmayı tercih ediyorlardı. Çağın büyük üstadı olarak görülen Tatlin, resim ve mimarlık kültürü olmadan heykelden bahsedilemeyeceğini vurgulamakta, modern bir anıtın tasarımında mimarın, ressamın ve heykeltıraşın beraberce çalışması gerektiğini belirtmektedir. Ama bunun mimarın yapıyı yapması, ressamın boyaması, heykeltıraşın da süslemesi şeklinde olamayacağını söyleyen Tatlin, bunun ancak tasarım aşamasında bu üç disiplinin beraberce çalışmasıyla gerçekleşebileceğini belirtiyordu [Punin, 2003].

Tatlin'in, mimari ve heykel arasındaki düşünsel duvarı yıktığı en ünlü yapıtı, savaş sonucu ortaya çıkan düşmanlıkları işbirliği içerisinde yok etmeyi amaçlayan *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'dır (Resim 3.5). Tietz'e göre Tatlin'in kulesi mimari ve heykelin bir sentezi olarak yaratılmıştır [Tietz, 1999]. Tatlin'in 1919'da 400 metre olarak tasarladığı anıt, 60 derecelik açıyla konumlanan sarmal bir kafes ve kafesin içinde

yer alan kütlelerden oluşmaktadır. Tatlin tasarladığı anıtın içindeki küp, silindir, koni gibi asal formlardan oluşan kütlelere fonksiyon vererek, anıta işlevsel bir nitelik kazandırmıştır. (Resim 3.6).

Resim 3.5. V. Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919-20 [tr.wikipedia.org, 2006]

Resim 3.6. V. Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, Maket, D. Dimakov 1986-87 [www.rosizo.ru, 2007]

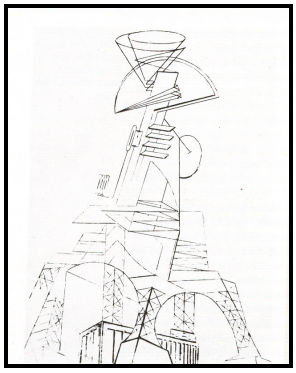
Küp biçiminde tasarlanan mekan, toplantı ve tartışma salonu; piramit biçiminde tasarlanan mekan, sekreterlik bürosu; üzerine yarım kürenin oturtulduğu silindir biçiminde tasarlanan mekan ise danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak önerilir. Asansörler yapının kiriş omurgasında, yaya ve araç ulaşımı da sarmal rampalarda

konumlandırılacaktır. Tatlin ve yardımcıları 1920'de kulenin Petrograd'da ve Moskova'da sergilenen bir maketini yaparlar. Kısa sürede yurt içinde ve dışında kule büyük bir üne kavuşur [Lynton, 2004].

Tatlin'in tasarladığı 400 metre uzunluğundaki hem işlevsel hem de mekansal özellikleriyle mimariye çok yaklaşan anıt, ekonomik ve teknik açıdan çok uçta görüldüğü için uygulanmamasına rağmen, devrim yıllarının en fazla üzerinde konuşulan yapıtı olmuştur. "İnşa edilmiş olsaydı, Eyfel Kulesi'nin içinde bir kongre salonu ve radyo istasyonu da olan, yeni, daha iddialı bir uyarlaması olabilirdi" diyen Smith'in de işaret ettiği gibi yapı eğer yapılmış olsaydı belki Moskova'nın simgesi haline gelebilirdi (Resim 3.7) [Smith, 2004].

Resim 3.7. V. Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, Simülasyon , Takehiko Nagakura, 1998 [architecture.mit.edu, 2007]

Tatlin gibi Gabo da bu tür bir denemede bulunmuş, Serpuçov kenti için bir Radyo İstasyonu Projesi tasarlamıştır (Şekil 3.1). Gerek projenin ölçeğiyle gerekse eğimiyle Gabo'nun Tatlin'den etkilendiği hemen fark edilmektedir [Lynton, 2004]. Gerçek şu ki Konstrüktivist sanatçıların bu tür devrim niteliğindeki adımları sayesinde modern heykel kimliğini kazanmaya başlamış, sahası genişlemiştir. Mimarinin mekansal ve fonksiyonel etkileri sayesinde heykel, bünyesine kattığı mimari bilinçle, yeni bir anlatım dili kazanmış ve en önemlisi kendinden sonraki gelişimler için zemin hazırlamıştır.



Şekil 3.1. N. Gabo, Radyo İstasyonu Projesi, 1919-20 [Lynton, 2004]

Heykelde bu tür gelişmelerin olduğu dönemde mimari de kendi içinde büyük bir devrim yaşamış, süsten arınmış yüzeyleri ve kullandığı asal formlarla, kütlesel düşünce tarzını bünyesine dahil etmeye başlamıştır. Le Corbusier'in Villa Savoye'u bunun en güzel örneklerindendir (Resim 3.8). Kortan'a göre [Kortan, 1986];

"... Le Corbusier daha tasarım sürecinin başında binanın formuna karar vermişti: Bu bina, onun 'güzel, en güzel biçimler' dediği birincil geometrik formlardan olan bir dikdörtgen prizma olacaktı!.. Bu ise form'un önceden karar verilip bütün fonksiyonların bu form içine yerleştirilmesi olayıdır ki bu yaklaşım 'Tümdengelim' yöntemidir. Bu durumda binanın dıştan görünümü çok önemlidir ve amaç saf, yalın, kusursuz bir dikdörtgen prizma'yı kolonlar üzerinde soyut bir 'estetik obje' olarak sunmaktadır ki şüphesiz 'İdealistik- Formalistik ve Pürist bir yaklaşımdır. Bu ise dıştan, biçimci, Tümdengelim bir yaklaşımın egemen olduğu bir tutum olup, 'fonksiyonalizm'e (Tümevarım) karşıt bir durum ortaya çıkar. Le Corbusier bu binasında form'a öylesine önem vermiştir ki, aslında (L) olan birinci kat planını bir kareye tamamlamış ve böylece oluşan küp'ün pencereleme şeklini de yatay bantlar halinde ifade etmiştir. Diğer bir deyişle binaya dıştan bakıldığında, terasın ön cephe kısmını da salon pencereleri gibi göstermiştir".

Resim 3.8. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, Fransa, 1929 [faculty.evansville.edu, 2002]

Le Corbusier yatay bantların arkalarında farklı farklı fonksiyonları karşılayan hacimler olmasına rağmen, estetik açıdan yapının daha iyi görünmesi için hepsini aynı şekilde ifade etmeyi tercih etmiştir. Yapı, Kortan'ın işaret ettiği gibi 'tümden gelim' yöntemiyle tasarlanmış ve mekanlar sonradan, tasarlanan kabuğun içine yerleştirilmiştir. Bu da bir heykeltıraşın düşünce tarzıyla çok benzeşmektedir. Çünkü heykeltıraşın amacı estetik bir obje tasarlamaktır. Bu yüzden de Le Corbusier'in mimarlığı, yararcılığın daha ötesinde plastik bir olgu olarak görüp, 'işlenmemiş malzemeler kullanarak coşku verici ilişkiler kurmak' [Le Corbusier, 2003] biçiminde tanımlaması, yavaş yavaş heykeltıraşlar gibi kütleyle düşünülmeye başlandığını işaret etmektedir. Bu bağlamda , Le Corbusier'in başka bir mimarlık tanımlaması bize ışık tutabilir [Le Corbusier, 2003];

"Mimarlık, ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunudur".

Biçimlerin duygusal gücüne inanan Le Corbusier'in 1923'te yaptığı bu mimarlık tanımı daha çok bir heykel tanımı gibidir ki, heykeltıraş Henry Moore benzer bir tanımı heykel için de yapmıştır. 1947'de ise aynı tanımı genişleten Le Corbusier şöyle söylemektedir [Allen, 1997];

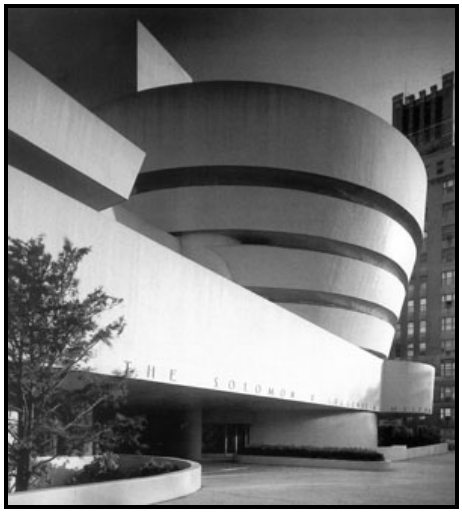
"Mimarlık ve heykel, ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustalıklı, doğru ve görkemli oyunudur".

Bu tanım adeta Le Corbusier'in 1950'de, yapımına başlanacak olan heykelsi yapısı Ronchamp Şapeli'nin sinyallerini verir gibidir (Resim 3.9), (Resim 3.10). Le Corbusier'e göre formal dili paylaşmalarından ileri gelen bir sebeple her ne kadar ayrı kategorilerde olsalar da mimari ve heykel, rahatça birlikte var olabilirlerdi [Allen, 1997]. Bu var oluş aslında sanatın, disiplinler arası niteliğinin iyice gelişmeye başladığını göstermektedir. Giedion, bu tür heykelsi tutumlardaki hacimlerin, mekana, bir kılıfın iç mekana şekil verişi gibi etkidiğini belirtmekte, formların mekanı ortaya çıkaracak güce sahip olduklarına işaret etmektedir [Giedion, 1965].

Resim 3.9. Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, Ronchamp, Fransa, 1950-54
[commons.wikimedia.org, 2007]

Resim 3.10. Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, İç Mekan, Fransa, 1950-54
[www.levenok.com, 2007]

Ronchamp tamamlandıktan beş yıl sonra Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanan Guggenheim Müzesi tamamlanmıştır (Resim 3.11), (Resim 3.12). "Mimari ilk defa heykelsi bir formla kendini göstermiştir" diyen Wright 'ın da işaret ettiği gibi yapı cesur tavrıyla adeta bir heykel gibi şehrin silüetini değiştirmektedir [Sewing, 2004]. Her ne kadar Wright 'ın ters koni biçiminde olan Guggenheim müzesinin ana binası, Guggenheim resim koleksiyonu için yapıldıysa da, Wrigth, müzenin ütopik biçimsel diliyle, 20. yüzyılın erken mimarlığının benzersiz yapılarından birini yaratmıştır.



Resim 3.11. Frank L. Wright, Guggenheim Müzesi, New York, 1956-59
[www.designmuseum.org, 2007]

Resim 3.12. Frank L. Wright, Guggenheim Müzesi,İç Mekan, New York, 1956-59
[www.designmuseum.org, 2007]

Wright'ın spiral ana binası işlevin bir sonucu gibi görünse de gerçek şu ki sadece işlevsel gereksinimleri karşılaması için böyle tasarlanmamıştır. Çünkü 1920'den beri Wright spirallerle uğraşmaktadır, hatta 1947'de çok katlı bir otopark projesi için yine devasa bir spiral önermiştir [Sewing, 2004]. Roth' a göre Guggenheim tasarımı teklif olarak geldiğinde, Wright bu durumu sarmal rampasını gerçekleştirebileceği bir fırsat olarak görmüştür [Roth, 2002]. Wright'ın bu tutumu bize gösteriyor ki, mimar artık tasarım sürecine öncelikle kabuğu, yani kütleyi tasarlayarak başlamakta, bir nevi bir

heykeltıraş gibi düşünmeye başlamaktadır. Öyle ki Wright bunu şöyle ifade etmiştir [Roth, 2002];

"Bir yapının formu, işlevin gerekli yararı sağlaması kadar, hatta daha da önemli olabilir".

1950'lerden itibaren yoğunlaşan mimarinin bu düşünsel yöntemindeki kayma, onun heykele bir adım yaklaşmasını sağlamıştır. Gerçek şu ki mimari ve heykel arasındaki etkileşimin görünen yüzü değişen biçimlerdir. Fakat bu süreçte düşünsel altyapının ve tabi ki teknik alt yapının yadsınamaz bir önemi vardır. Sonuçta ancak yeni tekniklerle desteklenen yeni düşünceler, yeni biçimleri doğurabilir. Sewing'in de dediği gibi biçimsel düşünce doğru bir şekilde yorumlanırsa, mimari sık sık güçlü heykelsi etkiyi yakalar [Sewing, 2004].

Yeni düşünceler getiren cesur yapılar her dönem toplum tarafından özellikle de diğer sanatçılar tarafından ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Öyle ki Mies van der Rohe, Le Corbusier'in şapeli için "çok güzel bir şey, fakat mimarlık değildir" derken, heykeltraş Gabo Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nı yapan meslektaşı Tatlin için, "ya işlevsel evler ve köprüler yap ya da yalnızca sanat. Ama ikisini birden yapma, ikisini birbirine karıştırma" diyordu [Emrali, 2001; Bruderlin, 2005]. Ancak bu düşüncelerin tam tersine, disiplinler arası sınırı silmeye çalışan öncü sanatçılar sayesinde, heykel ve mimarlık değişen görsellikleriyle, bu gün çoğu kez ilk bakışta heykel mi? mimari mi? ikilemini yaratan konumunu almıştır.

Le Corbusier gibi mimarlar çalışmalarıyla kendinden sonra gelen yeni neslin zihnini açarken, Tatlin gibi heykeltıraşlar adeta heykelin gideceği yönü belirlemiştir. 1950'lerden itibaren de bu iki disiplinin birbirine düşünsel olarak yakınlaşması daha da hızlanmıştır. Öyle ki heykeltıraşlar Konstrüktivist öncülerinin mekan anlayışını bir adım daha ileri taşıyarak, hem mekanı içine alan, hem kendi mekanını yaratan, hem de mimarinin mekanını kullanan heykeller tasarlamaya başlamışlardır. İzleyici artık bu mimari bilinçle oluşturulmuş heykellerin içine girebilmekte ve iç mekandan dışarıyı izleyebilmektedir. Mimarideki mekan yaratma düşüncesi ve çevre bilinci

artık iyiden iyiye heykelin yaratı sürecine girmiştir. Artık heykeltıraş masif bir kütleyi biçimlendirmek yerine mekanı biçimlendirmeye başlamış, böylece klasik tanımıyla üç boyutlu olup sadece etrafında dönülerek kavranabilen heykel kavramından uzaklaşılmıştır. Bu konuda Raphael Soto şöyle söylemektedir (Resim 3.13) [Öğel, 1977];

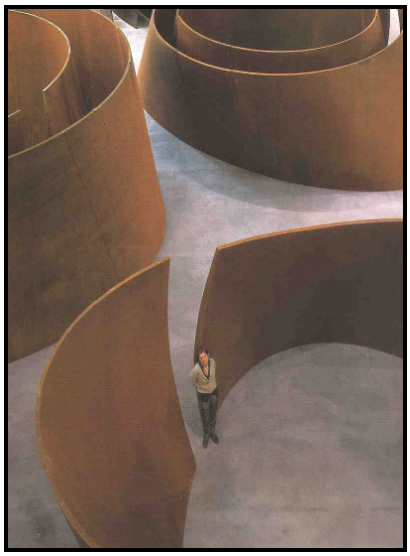
"Bir zamanlar sanatçı dünyaya dıştan bakan bir tanık idi.. Bugün kendimizi sudaki balık gibi buluyoruz. Artık sadece seyirci değiliz, gerçeği oluşturan parçalarız. İnsan burada olup dünya orda değildir. Tam içindeyiz ve insanı çeviren, içine alan yapıtlarımla bunu duyurmak istiyorum... Mekan-zaman-madde üçlüsü içinde nasıl yüzdüğümüzün bilincine varmalıyız".

Resim 3.13. R. Soto, Penetrable (İçine sızılabilen), 1990
[www.coleccioncisneros.org, 2002]

Nasıl bir mimari yapı hem içinde hem de çevresinde bir yaşama alanı, bir mekan yaratıyorsa yeni heykelin de tam olarak yapmaya çalıştığı budur aslında. Bunu en çok kullanan diğer bir heykeltıraş da Richard Serra'dır. Serra çoğu kez boşluğu içine alarak, kullandığı levhalarla dışarıdan izole edilmiş mekanlar yaratıp, insanların bu mekanları keşfetmelerini sağlamaktadır (Resim 3.14).

Heykellerinin, bulunduğu yerde bir mekan yarattığını ve bulunduğu yeri tanımladığını düşünen Judd da, birçok mekanı içine aldığından beri, çalışmalarının

çevrelerinde bir mekan oluşturduğunu, bunun sanatta yeni mimarlıkta ise zaten var olan bir şey olduğunu belirtmektedir [Langager, 2002].



Resim 3.14. R. Serra, Torqued Ellipses, 1997 [D'Souza, 2000]

Heykellerinin mekansal anlamda mimariye yaklaştığı düşünen bir başka isimse Caro'dur. Bir iç mekanın aynı zamanda bir heykel olabileceğini düşünen Caro, heykelsi düşünceyle mimarlık arasında sıkı bir ilişki olduğunu savunmaktadır. 70'lerde mimarların dünyasına girerek stüdyosunda bir çeşit kent yapmaya çalışır. Dışında yürüyebileceğiniz, içinde yürüyebileceğiniz, kendinizi onun bir parçası olarak görebileceğiniz bir heykel düşüncesi bana heykelin alanını genişletilebilecek bir düşünce gibi göründü diyen Caro şöyle devam eder [www.tate.org, 2005];

"Başından sonuna kadar yürüdüğünüz şey tabi ki bir heykel, fakat bu aynı zamanda yaşamın başka bir anlatımı ve işte bu mimariye biraz daha yaklaşıyor".

Heykel bu tür tavırlarla mimari düşünceyi özümserken, mimari de heykelsi düşünceyi anlattığımız öncü mimarların ışığında kullanmaya devam etmiş ve iyiden iyiye kütlesel düşünce tarzını benimseyerek, kütlesinin verdiği güçle, sembolik bir iletişim aracı olmaya başlamıştır. Heykelsi tavra yaklaşan mimaride artık mimarlar, heykeltıraşlar gibi kişisel ve özgür bir yaklaşımla öncelikle yapının kütlesini

tasarlamakta, tasarladıkları bu dış hacim de, iç hacmi şekillendirmektedir. Yani bir nevi işlevsel unsurlar ana bağlayıcı unsur olmaktan uzaklaşmıştır. Bu bağlamda bu yapıların bir heykelden tek farkı içlerinde tam anlamıyla yaşanılan bir iç mekan yaratılmasıdır. Bu da mimarinin yine pek çok bağlayıcıyla çalışması demektir ki, mimarinin zorluğu da buradan gelir.

Frank O. Gehry'ye göre heykeltıraş ile mimar arasındaki tek fark mimarın eserlerinin içine tuvalet eklemesidir [Emrali, 2001]. Bu tabi ki çok abartılı bir ifadedir fakat, Gehry burada heykelsi mimarideki düşünce yöntemiyle, heykeldeki düşünce yönteminin birbirinin aynı olduğunu ifade etmeye çalışmıştır ki, çoğu zaman projelerinde bu yöntemi kullanır. Tanyeli bunu şöyle açıklamıştır [Tanyeli, 2000];

"Gehry hiçbir önyargıyla kısıtlanmamış geniş bir biçimlendirme özgürlüğü kullanırken, kendisine işlevsel 'mazeretler' bulmak zorunda değil. Uzun bir modernist sınama döneminden sonra mimarlık dünyası şu gerçeği iyice kavradı: Belirli bir işleve 'tekabül eden' biçimi bulma ülküsü hep bir ülkü olarak kalacaktır; uygun nitelikte donatıldıktan ve icra edildikten sonra her mimari biçim her işlevi içerebilir..."

Tanyeli'nin ifadesinden de anlaşıldığı gibi artık heykelsi düşünceyle beslenen mimari yapının dışı ve içi birbirinden bağımsız tasarlanmaya başlamış, yani kütleyle düşünülmeye başlanmıştır. Bu tip yapıların sadece dış mekanları değil iç mekanları da aynı çekicilikte kurgulanmaktadır ki, böylece tam anlamıyla yaşanabilir mekanlar ortaya çıkar. Mimari düşünceyle beslenen heykel anlayışında ise heykel sadece kütleyle değil, boşluklarla ve mekanla düşünülerek, kendine ait mekanlar yaratmaya başlamıştır.

Yani bu iki disiplin 20. yüzyılın yenilikçi ortamında düşünsel anlamda birbirlerinin bakış açılarından yararlanarak birbirlerinin alanlarına yaklaşmaya başlamışlardır. Malevich'in de belirttiği gibi; "her yeni düşünce ona uygun yeni bir biçim ister" [Malevich, 1991]. Biçimsel değişimler teknik gelişimlerin de desteğiyle düşünsel değişimin hemen ardından kendini gösterir ve bu ikisi ayrılmaz bir bütün oluşturur.

3.2. Biçimsel Yaklaşımlar

Mimaride ya da heykelde olsun, bir tasarım öncelikle zihinde başlar, sonra düşünceler varolan teknikle somut biçimlere dönüşür ve yapıt konumlandığı yerde anlamlanmaya başlar. Düşünceler ve teknik yöntemler olmadan biçimlerden söz edilemez. Heykelin ve mimarinin kendilerine özgü düşünsel yöntemlerini ve zamanla bu iki disiplinin düşünme tarzlarının birbirlerini nasıl beslediğini *düşünsel yaklaşımlar* bölümünde irdelediğimizde, mimarinin yaratı sürecine biçimlenmede 'tümdengelim' yönteminin, heykelin yaratı sürecine ise mekansal düşünme yönteminin girmeye başladığını görmüştük. Ancak mimari için, kütleyle düşünmeye başlayan ve teknolojinin olanaklarından yararlanan her yapı biçimsel olarak heykelsidir diyemeyeceğimiz gibi, aynı şekilde, mekanı içine alan, ölçeği büyüyen ve inşa yöntemini kullanan tüm heykeller için de biçimsel olarak mimariye yaklaşıyor diyemeyiz. Çünkü bu yaklaşım bir tasarım sürecidir ve bu süreci oluşturan tüm bölümler birbirine çok sıkı bağlanmıştır.

Düşünsel ve teknik değişimler, bu iki disiplinin birbirlerinin alanlarına yaklaşmaları için büyük bir adımdır, fakat görsel yaklaşımdan söz edebilmemiz için bu iki disiplinin birbirlerinin biçimsel kurgu anlayışlarına da yaklaşmaları gerekir. Yani bir yapıya heykelsi diyebilmek için o yapının biçimsel olarak bir heykelin kompozisyon anlayışına, biçimsel kalitesine ve estetik duyarlılığına yaklaşması gerekir. Aksi taktirde yapı bir form yığınından öteye gidemez. Boccioni'nin dediği gibi heykel kendi içinde kuralları olan bir dünyadır [Elsen, 1974]. Ancak heykelin kendi tanımını çok genişlettiği, çok farklı alanlara kaydığı ve çok farklı anlamsal ve görsel özellikler gösterdiği bir süreçte olduğumuzu düşünürsek, bir yapıyı heykele benzetmek kavramsal olarak çok kolay bir durum değildir. Ancak Sewing'e göre "eğer mimarlık bir dil ise, heykelsi dil olarak gösterimin hareketsel telafuzu düzeyinde var olur" ve heykelsi mimarlık, heykelde ve plastik sanatlarda olduğu gibi duygusal ve sezgisel açıdan güçlü bir etkiye sahiptir [Sewing, 2004]. Bu açıdan çalışmada heykel ve sanat eseri olma durumu genelde soyut, dinamik, sezgisel ve duygusal olma durumu üzerinden tartışılmıştır.

Ronchamp' ı eğer vasat bir mimar tasarlasaydı sonucun felaket olacağını belirten Giedion şöyle devam etmektedir [Giedion, 1965];

"Le Corbusier'in sırrı, onun aynı zamanda bir heykeltıraş ve ressam olmasıdır. Bu veriler bugün, normal olarak başka başka kişiliklere ayrılmıştır. Vasat bir mimar, hacimleri nasıl yerleştireceğini onları nasıl heykelleştirebileceğinden daha nadir olarak bilmektedir. Bir başka yönden de, heykelciler bu duygululuğu geliştirmişlerdir".

Eğer Ronchamp'ın tasarımında kütlesel ilişkiler ve bu kütlelerin iç mekanla ilişkisi bu kadar ustaca kurgulanmış olmasaydı, bugün yapının heykelsiliğinden bahsedilemezdi ve belki de yapı bu kadar ünlü olmazdı (Bkz. Resim 3.9). Bu bağlamda, biçimsel anlamda bir yapıyı neden 'heykelsi' ya da bir heykeli neden 'mimari' olarak nitelendirdiğimizi açıklayabilmek için öncelikle bu iki disiplinin kendilerine özgü biçimlenme anlayışlarına değinmekte yarar vardır.

Aslında, heykel ve mimarinin çok büyük bir ortak noktası vardır ki, o da modern heykel sanatçısı Henry Moore'un dediği gibi her iki disiplinin de kütlelerin soyut ilişkileriyle uğraş verdiği gerçeğidir [Moore, 1971]. Her iki disiplinde de bütünü oluşturan kütleler belli bir kompozisyona göre bir araya gelmektedir. Mehmet Yılmaz kompozisyonu bir kurgu ve iç mantık temelinde birtakım elemanlardan oluşan bir düzen olarak tanımlar. Yılmaz'a göre "bir kompozisyonu oluşturan parçalar arasındaki boyutsal ilişkiye oran denir. Parçaların birbirinden uzaklıkları, birbirlerine göre olan büyüklükleri, bakış düzlemleriyle yaptıkları açılar oran kavramıyla ilgilidir" [Yılmaz, 2006]. Doğal olarak oran soyut bir kavramdır, kesin kuralları yoktur ve kişiden kişiye değişir.

Kompozisyonu oluşturan bir diğer önemli unsur ise parçalar arasındaki bütünlüktür. Başarılı bir kompozisyon aslında sistemli bir bütündür ve onu oluşturan her parça diğer parçalarla mükemmel bir ilişki içerisine girerek bu bütünün içerisinde erir. Pater'ın dediği gibi [Read, 1973];

"Kompozisyonu meydana getiren elemanlar o şekilde birbirleriyle kaynaşırlar ki artık ne eserin konusu sadece aklımıza hitap eder, ne de formu sadece gözümüze veya kulağımıza; formla öz biraraya gelerek 'hayalci mantığa', her düşünce veya duygunun analog veya sembolüyle birlikte doğduğu o karışık güce bir tek etkide bulunur".

Doğal olarak bütünü oluşturan parçaların tek başlarına anlamlılıklarından söz edilemez. Bu bağlamda iyi bir kompozisyon oluşturmak büyük bir estetik duyarlılık gerektirir. Bu da en iyi kompozisyonu bulana kadar, yapılacak bir çok deneysel çalışmayı gerektirir.

Read'e göre insanı bir biçimi diğerine tercih etmeye yönelten sebepler bilinçli ya da bilinçsiz olabilir. Yani insan ya mantığı doğrultusunda yaptığı gözlemlerle, ya da hiç düşünmeden sezgisiyle hareket ederek bir biçimin 'daha iyi' olduğuna kanaat getirir. Aklını ya da hislerini kullanan sanatçı bazen de bir kompozisyon oluştururken biraz birini biraz da diğerini kullanabilir. Fakat sonuç olarak biçim ile özü birleştirerek bu iki kavramı sanat eseri katına ulaştıran kuvveti yalnızca sanatçının kendi ruhu belirler [Read, 1973; Read, 1960].

"Sanat tutumlu bir duygu, iyi biçim yaratan bir heyecandır... Her sanat biçim bağıntılarının bir gelişmesidir..." [Read, 1960]. Ancak duygu ve düşüncelerini doğrudan bir biçimle somutlaştıran heykeltıraş için biçimlendirme bir mimara oranla daha özgür bir alandır. Read bu konuyu şöyle açıklamaktadır [Read, 1960];

"Heykelcinin 'yapısı' ile mimarın 'yapısı' arasında hala yakın bir bağlılık vardır. Aradaki fark heykelcinin işe yarama problemini düşünmek zorunda olmaması ve bu yüzden estetik bakımdan 'saf' olan biçimler yaratabilmesidir".

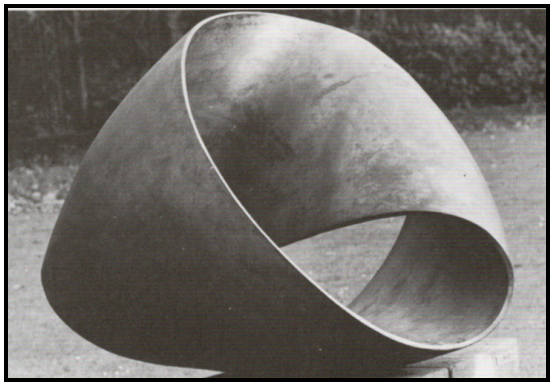
Kütleyle düşünen ve mimariye oranla daha az sınırlayıcı faktörle tasarıma başlayan heykeltıraş, doğanın sunduğu biçim olanaklarından da sonuna kadar yararlanarak, kütlelerin ilişkileri, bütünlüğü ve kütlelerin biçimleri üzerine bir mimardan çok daha yoğun olarak düşünebilmekte ve bu yönde kendini geliştirebilmektedir. Trasi'ye göre heykelde statikler her zaman sezgiseldir [Trasi, 2001]. Bir heykeltıraşın biçimsel kararlarını etkileyen önemli unsurlardan birisi, doğa ve

çevresindeki yaşamdır. Çünkü doğa tüm biçimsel dinamikliliğiyle heykeltıraşa hayal gücünün sınırlarını zorlayabileceği yeni ufuklar açar. Moore doğanın heykeltıraşlar üzerindeki etkisini şöyle açıklamaktadır [Yılmaz, 2006];

"Doğadaki biçim ve ritimler sınırsızdır. Bunlar heykeltıraşın biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler. Mikroskop ve teleskopun da devreye girmesi biçim bilgisi alanını iyice zenginleştirir".

Bu bağlamda bir heykeltıraşın ortaya çıkardığı eser hem biçimsel hem de kurgusal anlamda bir mimari esere göre daha özgür, hareketli, asimetrik, kişisel, duygusal özellikler gösterir ve sonuçta ortaya estetik bir obje, ifade gücü yüksek bir sanat eseri çıkar (Resim 3.15), (Resim 3.16). Herbert Read'e göre "sanat eseri dinamik olmalıdır, seyircinin dikkatini çekmeli, onu heyecanlandırmalı ve belli bir duyguyu geçirmelidir" [Kortan, 1998]. Read'in bu tanımı bir sanat eseri olarak heykelin bizi neden etkilediğini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Çünkü bir sanat eseri düşünceden çok duyguda belirir. İnsan, sadece fiziksel ihtiyaçları olan bir varlık değil, aksine duygusal ihtiyaçları da olan bir varlıktır ki, bu onu en az fiziksel ihtiyaçları kadar hayata bağlayan bir olgudur.

Resim 3.15. H. Moore, Tepe Eğrileri, 1973 [www.nga.gov, 2007]



Resim 3.16. Max Bill, Sonsuz Burulma, 1935-53 [Lynton, 2004]

Bir sanat eserinin görevi insan çevresindeki fonksiyonelliğe ve tek düzeliğe karşı duygusallığı getirerek, insan ve çevresi arasındaki dengeyi sağlamaktır. Sanatın insan hayatında her zaman gerekli olduğunu belirten Ernst Fischer bu konuyu şöyle açıklamaktadır [Fischer, 2003];

"Sanatın 'hayatın yerini tutması', sanatın insanla çevresi arasında bir denge sağlaması - sanatın niteliğini az da olsa tanıyan bir düşünce bu. Üstelik insanla çevresi arasında sürekli bir dengenin varlığı, en gelişmiş toplumlarda bile düşünülemeyeceğine göre, sanat geçmişte olduğu gibi gelecekte de gerekli olacak demektir".

Düşünsel yaklaşımlar bölümümüzde heykeli tanımlarken, heykeli sadece düşünce ya da sadece biçim olarak tanımlamaktan kaçınarak, bir biçim ile bir düşünceyi aktarma sanatı olarak tanımlamıştık. Şimdi ise Fischer ve Read'in görüşleri yardımıyla heykeli, özünü; dinamik, çevresinden farklı, heyecan verici, duygusal, özgün ve ifade gücü yüksek biçimiyle aktararak, insan ile sıradanlaşmış çevresi arasındaki dengeyi sağlayan yüksek estetik değerlere sahip bir sanat eseri olarak tanımlayabiliriz.

Heykelin bu ifade gücü yüksek biçimsel anlayışının aksine mimaride genel anlamda biçimsel olarak bir durağanlık ve açıklık söz konusudur. Burada mimari arketip kavramından söz etmekte yarar vardır. Arketipin sözlük anlamı *ilkörnek* demektir. Jung ise arketipi "ortak bilinçaltını oluşturan, atalardan kalma tasarımlar" olarak tanımlamıştır [Hançerlioğlu, 1977]. Arketip bir dil olarak kabul edildiğinde

mimarlığın sözcük dağarcığı olarak kabul edilmektedir. Bir anlamda insan eliyle yaratılan yapay doğanın ilk biçimleridir. Terim rasyonalistlerce Platonist bakış açısıyla kullanılır. "Platon'a göre mimar ideanın yansımasının mükemmeliyetini yalın geometrik biçimlerde bulmalıdır. Roma Mimarlığı bu biçimleri birincil biçimler olarak kullanır. Modern anlamda rasyonel biçimlerin geometrik yalın biçimler olarak yorumlanması bu düşüncenin sonucudur" [Güney, Yürekli, 2004].

Sanayi devrimiyle başlayan ve toplumun tüm alanlarını içine alan değişim süreci, bir önceki dönemin eklektik tutumuna karşı, endüstriyel malzemeleri kullanan, akılcı, süsten arınmış saf geometrik biçimleri mimarinin yaratı sürecine sokmuştur. Yeni anlayış zamanla kendi saf biçimlerini yaratmaya başlamış ve bu yeni biçimlenme anlayışı zamanla Avrupa'yı aşarak, tüm dünyanın ortak biçimi haline gelmiştir. Böylece Platon estetiği kökenli bu saf geometrik biçimler yeniden mimariyle buluşmuştur. Bu biçimler tamemen kişisellikten sıyrılmış evrensel biçimlerdir ve yalnızca akılla kavranırlar. "Çünkü, Logos ve geometri, sayı ve ölçü evrensel düşün elemanlarıdır" [Tunalı, 1974]. Doğal olarak bu yapılar Herbert Read'in sanat eseri tanımlamasındaki dinamikliği, heyecan verici tutumu barındırmazlar ve bir duyguyu geçirmezler.

Bu bağlamda nasıl ki dinamik, özgün ve kişisel biçimler heykelle özdeşleşiyorsa strüktürü açık bir şekilde okunabilen, durağan, evrensel geometrik biçimler de mimari ile özdeşleşmektedir diyebiliriz. Ne zaman ki mimar, kütleyle düşünmeye başlamış, teknik ve ekonomik olanaklar düşlediği biçimi somutlaştırmaya elverişli hale gelmiş, o zaman mimari iyi mimarların elinde heykelin biçimsel olanaklarına açılabilmiş ve sonuçta öklidyen anlayışı bırakarak, hareketi, duygusallığı, kişiselliği, ve heyecan verici biçimleri kullanmaya başlamıştır. Mimari, biçimsel olarak heykelsi kaliteye yaklaşırken aynı şekilde heykel, mekanı içine alıp, farklı malzemeleri, mimari öğeleri ve teknik yöntemleri kullanarak, özellikle Minimalist heykelde olmak üzere, mimarinin biçimsel olanaklarına açılmıştır. Her iki disiplin için biçimsel anlamda ortak olan durum ise her iki tarafta da ölçeğin gözle görülür biçimde büyümesidir.

3.2.1. Yeni tasarım davranışlarının benimsenmesi

Mimarinin ve heykelin biçimsel olarak birbirlerine yaklaşmaları öncelikle, yirminci yüzyılın başıyla birlikte ortaya çıkan soyutlama eğilimi ve tabi ki hızla gelişen teknolojinin sunduğu imkanlar doğrultusunda gerçekleşebilmiştir. Değişen düşünceler, değişen malzemeler ve tekniklerle birleşerek bambaşka biçimlerin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Yeni biçimi yaratan öncü mimarların yaratıcı düşünceyle yoğurarak oluşturdukları binaların zamanla kalitesiz ve niteliksiz bir biçimde kopyalanarak dünyanın her yanında yayılması, "estetik, ruhsal ve toplumsal açılardan olumsuz, birbirinden ayırd edilemeyen bir örnekleşmiş çevreler olarak değerlendirilen yapılaşmalara neden olmuştur". Sonuç olarak bu biçimler bir çok olumsuz eleştiriye maruz kalmış ve 1960'lardan itibaren yeni arayışlara girilerek yapılara özgünlük ve karakter katma çabaları başlamıştır [Şentürer, 1995].

Bu dönemin mimarlığı her ne kadar duygudan yoksun bir anlayış içerisinde, akılcı ve işlevci olmakla suçlansa da, seçtikleri saf kübik biçimler bu dönemde de biçimsel ve estetik bir kaygı içerisinde olunduğunu göstermektedir. Ancak bir yapıya heykelsi biçimlere sahip diyebilmemiz için sadece belirli bir estetik kaygıyla yapılmış olması ya da öncelikle kütle düşünülerek tasarıma başlanmış olması yeterli değildir. Nitekim Mies'in Amerika'ya yerleştikten sonra yaptığı saf prizmalardan oluşan yapılar da 'tümdengelim' yöntemiyle yapılmıştır. Yani Mies de tasarıma başlarken peşin bir kabulle biçime karar vermiş ve işlevleri o biçimin içine yerleştirmiştir. Bu bağlam da heykelsi biçimlere sahip olan bir yapıda, yaratılan biçim 'iç mekana şekil veren bir kılıf'tan fazlası olan 'mutlak' bir biçim olmalıdır. Heykeltıraş Naum Gabo 'Mutlak form'un içermesi gereken nitelikleri şöyle açıklamaktadır [Kortan, 1986];

"- Kendi hayatı olan,
- Kendi dilini konuşan,
- Kendine özgü duygusal bir etkisi olan,
- Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,
- Sadece akıl ile anlaşılamayan formlar 'Mutlak form'lardır".

Enis Kortan ise Naum Gabo'nun sıraladığı bu kriterlerden yararlanarak Ronchamp Şapeli, Sdyney Opera Binası, TWA Terminali gibi ifade gücü yüksek yani bizim 'heykelsi' olarak nitelendirdiğimiz yapıların biçimsel özelliklerinin genel karakteristiklerini Ekspresyonist Mimarlık adı altında sınıflandırmıştır. Enis Kortan'ın yaptığı Ekspresyonist Mimarlık tanımı bizim konumuza ışık tutması açısından çok önemlidir, çünkü bu kriterler aynı zamanda heykelsi mimarlık olarak tanımlanan kavramı da açıklar. Fakat bu çalışmanın amacı biçimsel kompozisyon olarak heykelsi kalitedeki yapıları herhangi bir mimarlık akımı altında toplamak değildir. Aksine çalışma, heykelsi biçimlere yaklaşan yapıların, tüm mimari stillerden ve kalıplardan bağımsız, sadece heykelsiliğe kayan tasarım davranışları açısından incelenmesi gerektiğini öngörmektedir. Bu bağlamda Enis Kortan'ın tanımıyla 'heykelsi' mimarlığın biçimsel davranışlarını açıklarsak [Kortan, 1986];

"- İrrasyonel, duygusal ifade ile yüklü, ilginç ve çarpıcı, dolayısıyla özgün, yeni ve tek defaya mahsus, tekrar ve taklit edilemeyen,
- Kendine özgü dili, hayatı ve güçlü duygusal etkisi olan,
- İmajı derhal bellekte yer eden ve unutulmayan, mimari ölçekte ve genelde dinamik bir heykel gibi olan,
- Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,
- 'Öz'de ne ise 'biçim'de de onu anlatan; başka deyişle tinsel özü biçimde dışlaştıran,
- Yaratıcı, sezgisel ağırlıklı ve yüksek imgelem gücünün ürünü, sürprizli ve şiirsel gerçekdışı kaliteye ve üstün estetik değerlere sahip olan,
- Sadece akıl ile anlaşılamayan, fakat özel bir estetik algı ile beraber kavranabilen formlar" heykelsi formlardır diyebiliriz.

Yani heykelsi mimarlık tıpkı heykelde olduğu gibi, yaratanın öznel duygularını diğer insanlara, dinamik, çarpıcı, özgün, taklit edilemeyen, yaratıcı ve estetik duyarlılığı yüksek bir formla aktaran sembolik bir ifade aracıdır. Heykelsilik yapının kalitesini arttıran bir tasarım davranışı olarak görülmelidir. Gücünü formundan, hacminden ve malzemesinden alır. İfadecidir fakat bunu, postmodernizmdeki ya da geleneksel yapılarda ki gibi bir anlatımla değil, gösterimin strüktürel ifadesini kullanarak yapar. Sewing heykelsi mimarlığı şöyle açıklamaktadır [Sewing, 2004];

"Heykelsi mimarlık, bağımsız bir tarz ya da bir felsefe değildir. Bir tasarım tavrının, bir dünya görüşünün ya da tamamen bir kişisel form düşüncesinin sonucudur. Bu tavır, bilindik ya da geleneksel yapı projelerinden yükselen varlığının sembolik

hareketiyle ayrılır, kuralların, stilin ya da tipin dar görüşlülüğünden bağımsızlaşır fakat, kolayca içi boş bir harekete dönüşebileceği gibi hissettirmeden öznel keyfiyete de kayabilir".

Heykelsi mimarlık örnekleri çoğunlukla 1960'lardan sonra varolmaya başlamıştır. Özer'e göre 1960'lardan sonra başlayan bu biçimsel zenginleşme, Avrupa'daki sosyal, ekonomik ve teknik şartların zenginleşmesiyle doğru orantılı olarak gelişen bir olgudur. Bu olgu yaşantıyı, standartlaşmış monoton bir kalıba sığdırmaya çalışan sisteme bir tepki olarak oluşmuştur [Özer, 1993]. Ancak, bu süreç içerisinde zaman zaman geleneksel 'kutu' parçalanarak daha hareketli, akışkan ve duygusal bir görünüm elde edilmeye çalışılmıştır. Örneğin Theo Van Doesburg, Gerrit Rietveld ve Frank Lloyd Wright 'ın 'kutu'yu parçalama yönündeki çalışmaları estetik açıdan dönemin mimarisine yadsınamaz katkılar sağlamıştır.

Theo van Doesburg katı, durağan bir yaşam biçiminden kaynaklanan ön cephe tasarımını tanımayarak, bunun yerine her yönden zengin perspektifler veren plastik bir mimarlıktan yana olduğunu ilan etmiştir. Ona göre yeni mimarlık işlevsel niteliklerinden kaynaklı, birbirinden büyüklük ve oransal açıdan farklı olan parçaların dengeli bir ilişkisini içermeliydi. Bu denge, benzerliklerin değil benzemezliklerin dengesi olmalı, yani tekdüze yineleme ve katı bir simetri anlayışından sıyrılmalıydı. Theo van Doesburg plastik mimari anlayışını şöyle açıklamaktadır [Theo van Doesburg, 1991];

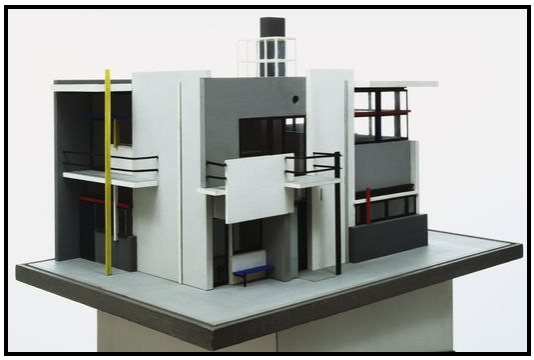
"Yeni mimarlık kübik olana karşıdır; diğer bir deyişle, tüm işlevsel mekan hücrelerini kapalı bir küp içine yerleştirmeye çalışmaz, işlevsel mekan hücrelerini (ve çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları, vb.) kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir. Böylece en, boy ve derinlik, artı zaman, tümüyle yeni bir plastik anlatım kazanır. Bu yolla mimarlık sanki doğal yerçekimine karşı çıkan, yüzer gibi bir görünüm elde eder. (yapım açısından mümkün olduğu oranda –ki bu bir mühendislik sorunudur!)"

Geleneksel durağan küplere, dikdörtgen prizmalara karşı çıkan Theo van Doesburg bunun yerine, işlevi olan mekanların devingen bir şekilde dağıtılmasını önermektedir. Bu da yapının biçimsel kompozisyonuna, taşıdığı fonksiyon kadar

önem verildiğini göstermektedir. Yapılar yüzeylerine eklenen herhangi bir plastik elemanla değil, direkt olarak devingenliğin uyumla buluştuğu kendi plastik davranışlarıyla anlamlanmaktadırlar. Curtis'in de dediği gibi amaç yapıyı bir çeşit soyut heykel gibi düşünmektir [Curtis, 1996]. Doesburg'ün 1923'te Van Easteren ile beraber hazırladığı mekan organizasyonu onun yeni mimarlık anlayışının bir yansımasıdır (Resim 3.17).

Resim 3.17. Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon, 1923 [www.moma.org, 2007]

Bu mekansal diyagram somut olarak gerçekleştirilmemiştir. De Stijl'in formal ve mekansal anlayışının somut olarak gerçekleştirildiği ilk örnek Rietveld tarafından 1923'te tasarlanan Schröder evidir (Resim 3.18). Yapıda her parça diğerleriyle asimetrik ve dinamik bir ilişki içerisindedir.



Resim 3.18. Gerrit Rietveld, Schröeder Evi, Hollanda 1923-24 [www.moma.org, 2007]

Theo van Doesburg gibi Frank Lloyd Wright da sadece fonksiyonel ihtiyaçlara cevap veren bir yapının iyi bir mimari eser olamayacağını belirtmiş ve o da kutuyu parçalayarak, Şelale Evi'nde olduğu gibi, farklı ve hareketli görünüşler elde etmeye çalışmıştır (Resim 3.19). "Wright, tek tek rasyonel elemanlarla hareket etmekle beraber, sentez halinde son derece hareketli, kişisel ifadeyle yüklü ve çevresine sıkı sıkıya bağlı bir eser meydana getirmiştir" [Özer, 1993]. Theo van Doesburg'ün ve Wright'ın yaptığı bu yapılar heyecan verici, dinamik, çarpıcı, özgün ve taklit edilemeyen formlarından dolayı, aynı zamanda bir sanat eseri özelliği göstermektedirler.

Resim 3.19. F.L. Wright, Şelale Evi, Pensilvanya, 1936-37 [www.eg.bucknell.edu, 2005]

Mimar Erich Mendelsohn'un 1917-1919 arasında tasarladığı Einstein Kulesi Sewing'e göre çok harika bir etkiye sahip olmasa da yegane bir olgu olarak heykelsi mimarlığın tipik ve önemli örneklerindendir (Resim 3.20) [Sewing, 2004].

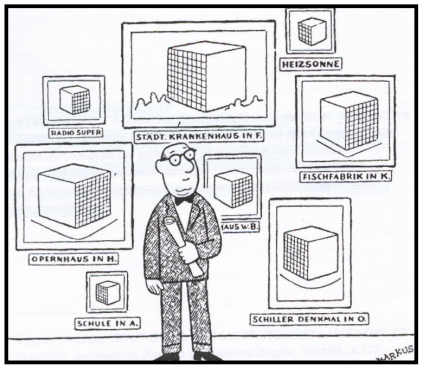
Resim 3.20. E. Mendelsohn, Einstein Kulesi, Postdam, 1920-24 [Sewing, 2004]

Mendelsohn, mimarlık eğitimini Kandinsky'nin önderliğini yaptığı Dışavurumcu ressamların merkezi olan Münih'te alır ve "Mendelsohn onlardan mimarlığın işlevinin ne olduğuna dair bir anlayış geliştirir" bu "insanın içsel duygularının fiziksel formda gerçekleştirilmiş simgesel anlatımı"dır [Roth, 2002]. Bu düşünceler doğrultusunda Einstein Kulesi'ni yeni yüzyılın potansiyelini simgeleyecek, hareket ve enerji duygusu veren cesur, organik bir form olarak tasarlamıştır.

Yapı başlangıçta betonarme strüktür olarak tasarlanmıştır. Fakat savaş sonrası Almanya'nın ekonomisinde bir çöküş yaşanmış ve gerekli beton bulunamadığı için yapı tuğladan yapılıp yüzeyi beton sıvayla kaplanmıştır. Bu durumda görülüyor ki, birinci derecede önemli olan unsur eğer yapının formuysa, malzeme ya da teknik yöntem değişikliği tasarım sürecinde çok fazla sorun oluşturmamaktadır. Sonuçta Mendelsohn kişisel, yaratıcı, duygusal ve dinamik bir heykelsi kütle yaratmak istemiş ve bunu koşulların değişmesine rağmen başarmıştır. Öyle ki kendisi de bir heykel tasarladığını açıkça şu sözlerle ifade etmiştir [Emrali, 2001];

"Einstein'in izafiyet teorisinin araştırması amacı için inşa edilmiş olup, bilim adamının anısına dikilmiş bir anıttır. Bu sadece bir mimari eser olmayıp, aynı zamanda da bir heykeldir".

Henüz 1920'lerde mimarların karşısında böyle özgün bir örnek olmasına rağmen özellikle 1950'lerden sonra saf prizmaların kullanımı artmış, yapılardaki durağanlık iyiden iyiye kendini göstermeye başlamıştır. Bütün işlevleri barındıran durgun kübik yapılar, devingen ve asimetrik olana tercih edilmiş, "yapılar basit ve kübik hacimlere indirgenmiştir" [Scully, 1999]. Özellikle Mies'in Amerika'da gerçekleştirdiği eylemsiz, kübik yapıları bir çok mimar tarafından kopya edildiği için dünyanın her yerinde mantar gibi türemeye başlamıştır (Şekil 3.2). Scully'e göre ise bu durumun tek iyi yanı yeteneksiz mimarların da katlanılabilir biçimler ortaya koyması olmuştur [Scully, 1999].



Şekil 3.2. Markus, Form Dehası, Bauwelt Dergisi, 1958. Markus bu karikatüründe Mies'ci tasarım anlayışını eleştirmektedir. Eleştirilen nokta, yapıların işlevi ne olursa olsun – opera evi, okul , fabrika veya hastane – tümünde uygulanan biçimin aynı olmasıdır ki bu tasarım anlayışı tekdüze, cansız ve karaktersiz olarak görülmektedir [Özer, 1993]

Mies'in aksine Le Corbusier'nin yapıları zamanla durağanlıklarını kaybederek daha hareketli bir yapıya bürünmüştür. Le Corbusier'nin dönemin en etkili mimarlarından biri olduğunu düşünen Scully'ye göre Le Corbusier sadece insan eylemlerini barındıran kabuklar tasarlamaz. Aynı zamanda bu kabukları –bir çok yapıda görülmeyen- bir heykel gibi tasarlayarak insan eylemlerini heykelsi bir biçimle sarmalamayı başarır. Ancak Scully'e göre Le Corbusier'nin bunu başarması uzun bir zaman diliminin ardından sonra tam olarak gerçekleşebilmiştir. Çünkü erken dönemde yaptığı yapılar da geç dönem yapıları gibi bir kılıf niteliği taşımasına rağmen, yapıyı çevreleyen kabuk hala durgundur ve kırılmamıştır. Bu yüzden izleyicinin duygularında büyük bir etki bırakmamaktadır [Scully, 1999]. Scully bu konuda şöyle söylemektedir [Scully, 1999];

"Le Corbusier'nin yirmilerde yaptığı yapılar, dramatize edilmiş ve oldukça ürkek bir eylemi barındırmak üzere sıkı sıkıya gerilmiş kabuklardır. Bu yüzden yalıtılmış yontusal nesneler olarak ele alındıkları halde, yontusal bir figür olabilme yönünden, ilk bakışta aktif olarak etkimezler. İnsan vücuduyla kassal bir benzeşimleri yoktur ve insan eylemini potansiyel olarak temsil etmezler. Le Corbusier'nin böyle yontusal bir benzeşime doğru yönelişini adım adım izlemek gerekir".

Örneğin Scully Le Corbusier'nin Paris'teki İsviçre Pavyonu'nu mekanı çevreleyen bir zar olarak ifade eder ve durağan bir hacimde olan bu yapının henüz tamamıyle bütünlenmiş bir heykelsi imge olmadığını söyler (Resim 3.21) [Scully, 1999].

Resim 3.21. Le Corbusier, İsviçre Pavyonu, Paris, 1930-32 [www.artandarchitecture.org, 2007]

Oysa ona göre Marsilya'daki Unite d'Habitation bloğu güneşkırıcı etkiyi sağlayan balkonları sayesinde hareketi kütlesine dahil etmiştir. Bu yapıda İsviçre Pavyonu'ndaki gibi zarla çevrelenmiş masif bir kutudan söz edilemez , "sadece mafsallı, birleşmiş ve yontusal bir gövde olarak bakılabilir buna" (Resim 3.22) [Scully, 1999].

Resim 3.22. Le Corbusier, Unite d'Habitation, Marsilya, 1946-52 [eu.wikipedia.org, 2007]

Ronchamp Şapeli'nde ise Le Corbusier bu yolda bir adım daha atmıştır. Le Corbusier yapıda "çevreleme ve eylem gibi iki karşıtlığı göz önüne koyar ve yapıyı gözümüzün önünde birini öbürüne dönüştürecek bir güce kavuşturur". Scully'ye göre pencerelerin dağılımı ve duvarlarla örtünün biçimi yapıya hareket edebilme gücünü sağlamıştır. Yapı artık sadece bir kabuk olarak değil, toplayıcı ve bir araya getirici bir güç olarak okunmaktadır [Scully, 1999]. Le Corbusier yapıyı tamamen bir heykel olarak tasarlamıştır.

Scully'nin Le Corbusier'nin yapıları üzerinden örnekleyerek belirttiği gibi, dış kabuğun yaratı sürecine ne zaman kişisellik, hareket, canlılık ve duygu dahil edilirse o zaman o yapı için heykelsi olma yolunda bir adım atmıştır diyebiliriz. Ronchamp'ta olduğu gibi Le Corbusier saf, durağan ve dik açılı olan katı bir biçimin içine işlevleri yerleştirmektense formu belirlerken bir heykeltıraş gibi doğadan esinlenmiş, kendi değişiyle "peyzajın görsel bir yankısı"nı yaratarak, yapı alanına heykelsi bir yanıt vermiştir [Roth, 2002]. Mimar tasarımı yaparken etkilendiği olayı şöyle açıklamaktadır [Broadbent, 1973];

"1946'da New York'un yakınındaki Long Island'ta bulduğum bir yengeç kabuğu, çizim masamın üzerinde duruyor. O, tapınağın çatısı olacaktır..."

Mimar 1920'lerden beri uyguladığı ilkelerden vaz geçerek yapısını adeta doğanın bir yansıması olarak tasarlamıştır. Eser çarpıcı, özgün ve tamamen duygu yüklü bir forma sahiptir. Öyle ki heykeltıraş Serra, "...eğer bir yapının duyguyla doyurulabilmesi mümkünse işte o bu yapıdır" diyerek duvarlardan süzen ışık seliyle, mekanda etkileyici bir duygusal atmosfer oluştuğunu, bunun da sanatlarda çok nadir hissedilen bir durum olduğunu belirtmiştir. (Bkz. Resim 3.10) [Serra, 1992].

Tietz de, Le Corbusier'nin bütün geç dönem çalışmalarında modernizmin normlaşmış dilini kırdığını, bunun kendinden sonra gelen mimarların gelişimini önemli ölçüde etkilediğini belirtmiştir. Özellikle Ronchamp Şapeli'nde, uygun teknolojiyle dünyanın herhangi bir yerine dikilebilen standartlaşmış bir yapı anlayışı yerine güçlü bir görsel etkiye sahip bir çeşit beton heykel tasarlamıştır. Duvarların ve

çatının kıvrımlı formu ve düzensiz yerleştirilen pencereleriyle iç mekana expresyonist bir his katılmıştır. Kutsal bir mekan olarak yapının fonksiyonu ışıklarla ve çizgilerle benzersiz bir biçimde anlatılmıştır [Tietz, 1999].

Le Corbusier ile iyice belirginleşen heykelsi eğilim ve yeni biçim arayışları giderek mimarlar arasında yayılmaya ve artık kendine özgü bir dili, güçlü duygusal etkisi ve dinamik bir formu olan yapılar giderek daha sık görünmeye başlamıştır. Mimarlar da heykeltıraşlar gibi doğanın, hayal gücünün sınırlarını zorlayan sınırsız biçimlerinden esinlenmektedirler. Bir heykeltıraş gibi formla düşünen mimar zamanla bir heykeltıraşın kompozisyonunu oluştururken sahip olduğu duyarlılığa ve estetik anlayışa yaklaşmaya başlamış, daha da önemlisi biçimsel kararları verirken sezgileriyle hareket etmeye başlamıştır.

Daha önceki bölümde Herbert Read'e baş vurarak, bir sanatçının bir biçimi diğerine tercih etme sebebinin sezgisel ya da akıl yoluyla olabileceğini ancak, sonuçta biçimle özü birleştirip bunları sanat eseri katına ulaştıran gücün sadece sanatçının ruhu tarafından belirlenebileceğini vurgulamıştık. İşte heykelsi kompozisyona yaklaşan bir yapının heykele yaklaştığı bir diğer nokta da sezgiselliği tasarım sürecine almasıdır. Le Corbusier'nin işliğinde çalışan ve Philips Pavyonu'nu tasarlayan Yannis Xenakis, belirttiğine göre yapının karmaşık biçimini matematiksel işlemler yardımıyla belirlemiştir. Ancak bundan sonra mantığını devre dışı bırakarak tamamen sezgisel bir düzenle biçimin son halinin oluşum kararlarını vermiştir (Resim 3.23). Yani temel biçimleniş sadece bir takım akustik gerekliliklerden değil, "başdöndürücülük ve düşlemsellik izlenimi veren bir yapıya duyulan gereksinimdendir" [Colquhoun, 1990]. Heykelsi kompozisyona yaklaşan yapı öznel ve duygusal olana da yaklaşmaktadır. Le Corbusier'nin şu sözleri görüşümüzü desteklemektedir [Colquhoun, 1990];

"Benim aklım yapı konusunda Vignola'nın modüllerini kabul etmemi engelliyor. Uyumun, uğraştığımız nesneler arasında bulunduğunu savunurum. Ronchamp'taki kilise belki de mimarlığın bir kolonlar değil plastik olaylar işi olduğunu göstermektedir. Plastik olaylar skolastik ya da akademik formüllerle düzenlenemezler, özgür ve sayısızdırlar".

Resim 3.23. Yannis Xenakis, Philips Pavyonu, Belçika, 1958 [www.lib.umd.edu, 2007]

Bu tür yaklaşımların sonucunda heyecan verici biçimlerin yapıya tamamen hakim olduğu görüntüler ortaya çıkmaktadır. Bu aşamada mimarların heykeltıraşlarla iletişim içinde olması çıkacak eserin kalitesini artırıcı yönde olmaktadır. Le Corbusier'nin aynı zamanda heykeltıraş olması, Eero Saarinen'nin aynı zamanda heykeltıraşlık eğitimi alması buna örnek gösterilebilir. Utzon da yine böyle bir etkileşimde bulunmuştur. Giedion'a göre Sydney Opera Binası'nın mimarı olan Utzon 1948'de heykeltıraş Henry Laurens'la tanışmış ve ondan bir yapının mekanda nasıl şekil alacağını öğrenmiştir [Giedion, 1967]. Bu etkileşim sonucunda ortaya Sydney Opera Binası gibi imgelem gücü yüksek bir yapı çıkmıştır (Resim 3.24). Mimar yapısını şöyle tanımlamaktadır [Kortan, 2003];

"Sydney Opera Binası yukarıdan da görülecek bir yapıdır; çünkü, limanın içine girmiş bir yere oturmaktadır... Kare bir biçim yapmak yerine, bir heykel yaptım, gerekli fonksiyonları kapsayan bir heykel. Diğer bir deyişle, salonlar kendilerini ifade ederler, onların ölçüleri bu çatılarda ifade edilmişlerdir".

Resim 3.24. J. Utzon, Sydney Opera Binası, Avustralya, 1956-73 [fi.wikipedia.org, 2007]

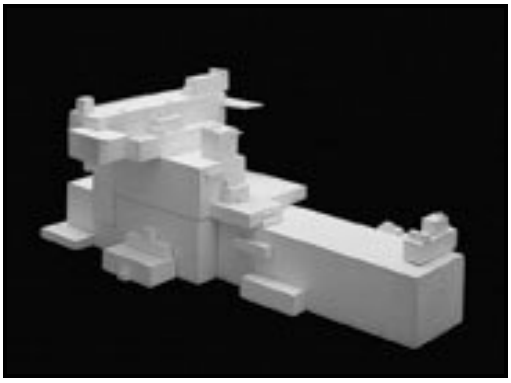
Soyutlamanın etkisinde endüstriyel metotları ve malzemeleri kullanan heykel de mimari gibi zamanla alışık olmadık etkiler ve bunun sonucunda da yeni görünüşler elde etmiştir. Heykel özellikle Konstrüktivistlerin önderliğinde, düşünce sistemine ve yapım sistemine mimari bilinci yerleştirmeye başladığında biçimsel olarak da değişmeye başlamıştır. Artık boşluk heykelin vazgeçilmez bir parçası ve onu anlamlandıran bir öğe olmaya başlamıştır. Heykeltıraşın eserini bir mimar gibi, mekanla birlikte tasarlamaya başlaması çok farklı biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bilge'ye göre [Bilge, 2000];

"Heykel önce mimarlık bilgisini kazandı. Bu bilgi, figüre bağlı olmayan, gözle görülür bir anlamı dikkate almadan belli bir düzen içinde düzenlenmiş biçimlerin güzelliğini yakalamaktı. Bu yeni geliştirilen estetik, parçaların birbiriyle ve bütünle oluşturduğu geleneksel uyumlu ilişkilerin ötesinde seçenekler sağlıyordu. Bunlar tek tek biçimler ya da yüzeyler, simetri, ışık yansıması, sürekli derinlik ya da mekandı. Burada bilimle paylaşılan şey, 'zerafetin estetiği'ydi. Yani, en az çabayla en büyük etkiye ulaşmaktı".

Bilge'ye göre özellikle Gabo'nun 1923'te yaptığı Column (Sütun) adlı heykeli mimari ve heykel etkileşimini en üst seviyede gösteren bir örnektir (Resim 3.25). Gabo oluşturduğu kompozisyonlarla hem mimariden etkilenmiş hem de onu etkilemeye çalışmıştır. Sütun, düzlemlerin birbirine eklenişi ve mekanın şekillendirilmesinde doğruların kullanılışı açısından iyi bir örnek olmuş ve uzun bir dönem şeffaf, zarif ve hafif görüntüsüyle mimari için esin kaynağı oluşturmuştur

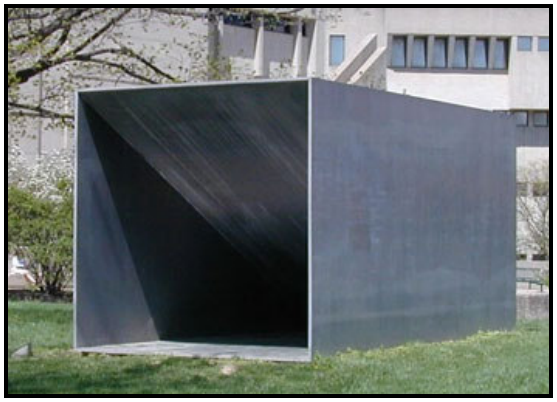
[Bilge, 2000]. Yine Malevich'in Arkitekton'larında da mimari biçimlenme anlayışının heykeli etkilediğini görmek mümkündür (Resim 3.26). Çünkü Malevich'in Arkitektonları "mimari tasarımla heykel arasında bir estetik üretkenlik çabasını temsil eder" [Tanyeli, 2006].

Resim 3.25. N. Gabo, Sütun, 1923 [Lynton, 2004]



Resim 3.26. K. Malevich, Alpha, 1920 [www.menil.org, 2007]

Tatlin'in ve Gabo'nun ve diğer öncü isimlerin eserleri 1960'ların minimal formlarla eser veren heykeltıraşları için büyük bir esin kaynağı olmuştur. 1960'lardan sonra özellikle Donald Judd, Robert Irwin, Mathias Goeritz, Anthony Caro, Dani Karavan, gibi sanatçıların heykelleri diğer sanatçıların eserlerine oranla mimariye biçimsel olarak daha fazla yaklaşmıştır. Burada heykeltıraşlar bazen mekanı heykelin içine almakta, bazen de mimariyle özdeşleşmiş ana geometrik formları kullanmakta veya mimarinin duvar, merdiven gibi öğelerini bünyelerine katmaktadırlar. Bu durum heykeltıraşların tasarım anlayışına göre değişmektedir. Örneğin sıkı bir Minimalist olarak bilinen Donald Judd'ın heykelleri her türlü gereksiz detaydan sıyrılmıştır ve heykeller strüktürel dayanaklarını apaçık ortaya koyarlar. Donald Judd'a göre onun heykellerinin esası, heykellerinin içinin keşfedilebilmesine ve kendini açıkça ortaya koyan strüktürün etrafında yürünebilmesine dayanmaktadır (Resim 3.27) [Langager, 2002].

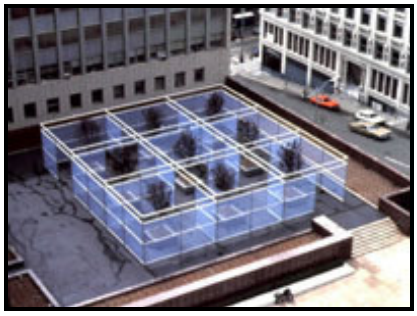


Resim 3.27. D. Judd, Box, 1975-77 [library.nku.edu, 2005]

Minimalist heykelde biçimler yalındır ve temel geometrik formlara indirgenmiştir. Sanatçıların, eserlerini soyut geometrik formlara indirgemelerinin sebebi eserlerini her türlü kişisellikten uzaklaştırmaktır. "Minimalistler bir sanat yapıtının sanat nesnesi olarak başka hiçbir şeyin göstergesi olmadan yalnızca kendisinin göstergesi olduğunu ve kendi kendisini betimlemesi gerektiğini savunmuşlardır" [Kedik, 1997]. Bütünün etkisi açık, nesnel ve ifadesiz olmalıdır. Lynton'a göre[Lynton, 2004];

" Bu sanat eğiliminin kapsadığı konular, bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapımlardan, bunlardan daha az göze batan ve biçimin çevresindeki boşlukla etkileşimine ya da bazen, basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar farklılık gösterir".

Soyut expresyonizmin bireysel duyguları ifade eden ve öne çıkaran biçimsel tavrına karşı tepkili olan Minimalist heykeltıraşlar her türlü kişisel tavrı heykellerinden uzak tutmaya çalışır. Doğal olarak ortaya çıkan kişisellikten uzak, saf geometrik biçimler, bu tutumlarıyla bilindik mimari biçimlere benzerlik göstermektedirler. Öyle ki, Allen'a göre Minimalist heykel biçimsel olarak heykelden çok mimari gibidir [Allen, 1997]. Judd'ın ve Irwin'in çalışmaları bu konuya verilebilecek en iyi örneklerdendir (Resim 3.28).



Resim 3.28. R. Irwin, Dokuz Mekan Dokuz Ağaç, Seattle, 1983 [www.seattle.gov, 2007]

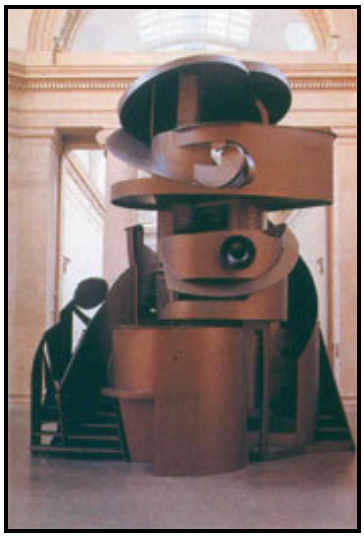
Allen'a göre bir yapıya heykelsi deniliyorsa bu figüratif bir görünüşü işaret etmektedir, karşıt şekilde bir heykele mimari denildiğinde ise bu, tektonik formların görünüşünü ifade etmektedir [Allen, 1997]. Yani 1960'lardan itibaren biçimsel olarak heykele kayan yapılar, hem strüktürel hem de görsel olarak daha karmaşık bir yapıya doğru giderken, görsel olarak mimariye yaklaşan heykeller ise mekansal kurgularıyla, yalınlaşan strüktürleriyle, geometrik tasarımlarıyla daha anlaşılır ve sade bir görünüşe kaymaya başlamıştır.

Mathias Goeritz'in 1957'de Mexico City'nin uydu şehrinde diktirdiği beş kule, mimari biçimlere en çok yaklaşan heykellerdendir (Resim 3.29). Öğel'e göre Goeritz bu heykellerle 'duygusal mimari' tasarımını gerçekleştirmeye çalışmıştır. hiçbir üsluba, kalıba veya geleneğe uymayan kuleler Goeritz'in 'evrensel sanat' düşüncesinin bir yansımasıdır. Farklı renklere boyanmış beş adet betonarme üçgen prizmadan oluşan bu heykel grubu yalın ve açık bir anlatıma sahiptir. Öğel'e göre Goeritz'in amacı mimariyi tekrar sanat yapmaktır, bunu için de fonksiyonu olmayan bu heykelleri mimari biçim gibi tasarlamıştır [Öğel, 1977]. Goeritz, tasarımı için şöyle söylemektedir [Öğel, 1977];

"San Gimignano'nun kulelerini, New York'un gökdelenlerini düşündüm... Mimarların çoğu kulelerin sadece heykel olduğunu söylediler. Doğru. Ama benim için resim, plastik, duygusal mimaridirler".

Resim. 3.29. M. Goeritz, Ciudad Sateliti Kuleleri, Mexico City, 1957
[www.epdlp.com, 2007]

Goeritz gibi Anthony Caro da heykellerinde kule olgusunu işleyen heykeltıraşlardandır. 1991 yılında tasarladığı Octagon Kulesi'n de Caro, Goeritz gibi minimalist bir tutum sergilememiştir (Resim 3.30). Ancak heykel iç mekanlarıyla ve merdivenleriyle adeta mimari bir yapıyı anımsatmaktadır.



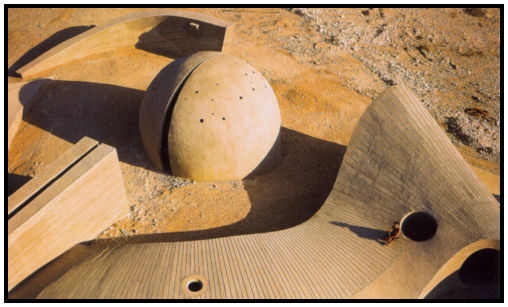
Resim 3.30. A. Caro, Octagon Kulesi, 1991 [www.tate.org, 2005]

MacCormac'a göre Caro'nun heykellerinin en etkili yanı insanların bu heykellerle sadece yüzeysel bir karşılaşma yaşamamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü

Caro'nun heykelleriyle insanlar aynı zamanda sosyal, mekansal, fiziksel ve kinetik bir duygunun içine sokulurlar. Maccormac'a göre özellikle bu kuleler, merdivenleri, keşfedilebilen iç mekanları ile mimariye biçimsel olarak en çok yaklaşan çalışmalarıdır. Kulelerin mekansal etkisi bize ağaç evleri, kalelerdeki sarmal merdivenleri ve dönen mekanlarıyla Tatlin'in kulesini anımsatır [www.tate.org, 2005].

1963-1968 yılları arasında İsrail'in Beersheba kentinin yaklaşık üç kilometre dışında gerçekleştirilen Negev Anıtı da ilk bakışta bir grup heykelden çok mimari bir yapılaşmayı andırmaktadır (Resim 3.31), (Resim 3.32). Öyle ki Amnon Barzel burası için 'heykellerin köyü' ifadesini kullanmaktan çekinmemiştir [Sewing, 2004].

Resim 3.31. D. Karavan, Negev Anıtı, İsrail, 1963-68 [Sewing, 2004]



Resim 3.32. D. Karavan, Negev Anıtı, Detay [Sewing, 2004]

Eser Dani Karavan'a ait olup Negev Tugay'ında şehit düşen askerlerin anısına gerçekleştirilmiştir. Temel formları ve organik formları içeren 18 farklı elemandan oluşan beton strüktürler, fiziksellikleriyle kendi mekanlarını tanımlamakta ve çölün uçsuz bucaksız görselliğinde büyülü bir atmosfer yaratmaktadır. Sewing'e göre kompozisyonda özellikle yirmi metre yüksekliğindeki kule mimari bir arketip olarak oluşturulmuştur [Sewing, 2004].

Biçimsel olarak mimariye yaklaşan heykel kendisine evrensel bir dil seçerken, strüktürü daha kolay okunabilir bir görünüme kavuşmakta, tam karşıt biçimde, biçimsel olarak heykele yaklaşan mimari ise bireysel bir dil seçerek daha karmaşık ve hareketli bir strüktür anlayışına kendini açmaktadır. 1960'lardan itibaren mimaride bir tasarım davranışı değişikliği olarak görünmeye başlayan bu eğilim, yakın zamanlarda daha sık olarak kendini göstermektedir. Bilindik ve olağan olarak görülen mimari kuralları yadsıyan ve "duvarların düşey, köşelerin dik açılı olmadığı, hangi inşai öğenin taşıyıcı, hangisinin taşınan olduğunun bile kestirilemediği", tüm konvansiyonları hiçe sayan tasarımların altına imzasını atan Gehry'nin bu eğilimi onun yapılarını soyut heykellerle benzeştirmektedir [Tanyeli, 2000; Curtis, 1997].

Mimarlık dünyasının sıkıcı gelenekselliğini kabul etmektense sanatçılarla yaratıcı bir ilişki içine girmeye çalışan Gehry' ye göre mimarlık pragmatik işlevlerinden daha fazlasını yapabilmelidir. Mathewson'a göre binaları bütünsel bir derinlikle doyurmak için sanatçıların, özellikle de heykeltıraşların yöntemlerini kullanan Gehry'nin çalışmaları giderek heykelin muammalı formlarının anlatımına odaklanmakta ve şehirlerin yapaylığına bir duygusallık getirmektedir. Sanatçılarla kurulan diyaloglar mimari düşüncenin daha zarif heykelsel kompozisyonlara dönüşmesine kılavuzluk etmektedir [Mathewson, 2006]. Bu konuda Gehry şöyle söylemektedir [Oldenburg, 1994];

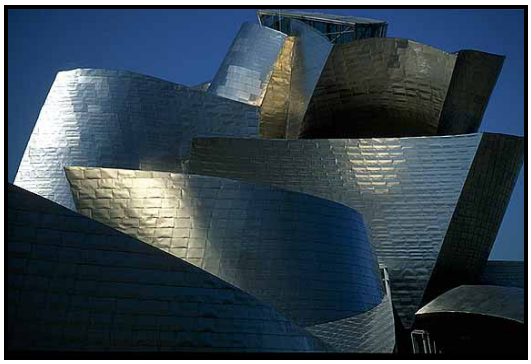
"Bir çok meslektaşımın yaptığı gibi sadece hayatta olmayan sanatçılardan etkilenmek yerine her zaman yaşayan sanatçıların benimle aynı doğrultu da çalıştıklarını hissetmişimdir. Özellikle üç sanatçıdan çok etkileniyorum, bunlar: Richard Serra, Donald Judd, Claes Oldenburg".

Heykeldeki hareket duygusundan çok etkilendiğini söyleyen Gehry, özellikle Guggenheim Müzesini tasarlarken kendisinin de söylediği gibi, heykeltıraş Serra'nın *Torqued Ellipses* adlı çalışmasından çok etkilenmiştir (Resim 3.33). *Fish Gallery* için "bu mekanı Richard'ı düşünerek yaptım" diyen Gehry, Serra'nın heykellerinin sergilendiği *Fish Gallery'*nin mekanını tasarlarken, heykellerin kıvrımlı formlarını referans alarak mekanın duvarlarını kıvrımlı bir biçimde tasarlamıştır (Resim 3.34). D'Souza'ya göre bu iki sanatçı arasındaki etkileşim, Serra'nın kıvrılan ve mekanda yukarı doğru dönen biçimsel dilini Gehry'nin özümsemesi ve yapısına adapte etmesiyle sonuçlanmıştır (Resim 3.35), (Resim 3.36) [D'Souza, 2000].

Resim 3.33. R. Serra, Torqued Ellipses, Bilbao Guggenheim Müzesi, İspanya, 1997 [www.sfgate.com, 2007]

Resim 3.34. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi, Fish Gallery, İspanya, 1997 [mocoloco.com, 2007]

Resim 3.35. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi,Dış Cephe, İspanya, 1997 [www-personal.umich.edu, 2003]



Resim 3.36. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi, Detay, İspanya, 1997 [www.kirikou.com, 2007]

"Benim mimarlığa yaklaşmam farklıdır. Sanatçıların eserlerini araştırır ve sanatı esin aracı olarak kullanırım. Kendimi kültürün yükünden kurtarmaya çalışır ve eserlerimde yeni yollar araştırırım. Açık uçlu birisi olmak istiyorum. Kurallar yoktur, doğrular ve yanlışlar yoktur. Neyin çirkin ve neyin güzel olduğu konusunda şaşırmış durumdayım" [Kortan, 1998]. Bu sözleri saf eden Gehry'nin heykel olarak nitelendirdiği tüm yapıları için gerçekten heykelsi kalitededir demek yanlış olur. Çünkü biz en başta heykelin tanımını yaparken, heykelin estetik bir duyarlılık gerektirdiğini ve kendi içinde bir bütünlük teşkil ettiğini belirtmiştik. Sewing ise heykelsi mimarlığın kolayca içi boş bir davranış şekline dönüşebileceğini ve kişisel keyfiyete kayabileceğinin altını çizmişti. Bu bağlamda Chiat Day Building gibi estetik açıdan çok doyurucu olmayan yapıları heykelsi olarak nitelendiremeyiz

(Resim 3.37). Gehry'nin yaptığı binalar arasında büyük bir fark olduğunu düşünen Hal Foster bu konuda şöyle söylemektedir [Foster, 2004];

"... Formu ve uzamı, heykelsi olan ya da olmayan biçimlerde maddi açıdan yeniden ele almak ile (Gehry burada Richard Serra etkisindedir) bir hazır nesne imgesini ya da gündelik bir nesneyi simgesel tarzda kullanmak (burada yine Oldenburg etkisindedir) arasında fark vardır. İlki elit tasarım ile sıradan kültürü temasa sokabilir, köhnemiş mimarlık formlarına yeni toplumsal ifadelerle hayat katabilir. Reklamı model alan ikinciyse, bir tüketici kitle gözüyle bakılan kamuya mimarlığı hoş gösterme eğilimindedir".

Burada Hal Foster, Gehry'nin, Serra'nın heykellerinden etkilenerek tasarladığı Bilbao Guggenheim Müzesi ile Oldenburg ile birlikte tasarladığı Chiat Day Building yapısını karşılaştırmaktadır. Ona göre soyut ve iyi bir kompozisyona sahip bir heykelden esinlenmekle pop nesnesi olan bir heykelden esinlenmek arasında büyük bir kalite farkı vardır. Biz de daha önce bu iki disiplinin birbirlerine biçimsel olarak yaklaşmasının ilk koşulu olarak soyut bir tasarım davranışı benimsenmesi gerektiğini belirtmiştik. Bu bağlamda düşünüldüğünde Gehry'nin bir çok çalışması heykelin taşıdığı bütünlüğün aksine parça parça okunmaktadır, bu yüzden de heykelsi olduklarından bahsedilemez. Foster'a göre Gehry çoğu zaman keyfiyeti özgürlükle, heveslerin esiri olmayı da anlatım gücüyle karıştırmaktadır [Foster, 2004].

Resim 3.37. F. Gehry, Chiat Day Building, California, 1985-91
[www.guggenheim.org, 2007]

Daha önce de belirttiğimiz gibi heykelsi olarak tanımladığımız bir yapı postmodernizmin indirgeyici anlatımını değil, 'mutlak form'un gücünden gelen,

gösterimin strüktürel ifadesini kullanır. Heykelin ifade gücünü bünyesine katar. Heykeldeki ifade gücünü en iyi kullanan mimarlardan biri Santiago Calatrava'dır. Sharp Calatrava'nın tasarım anlayışını şu sözlerle açıklamaktadır [Sharp, 2000];

"Yeni bir mimari çağa girdiğimiz kanıtlanmak istenseydi, Santiago Calatrava'nın ürünü kesinlikle bu olguyu desteklemek için kullanılabilirdi. Onun işleri ünik ve bu çağın seçkin bir ürünü. Çok özgün ve güçlü bir biçimde yaratıcı, bireysel, yenilikçi ve geleneksel mimarlık ve mühendislik fikirlerine karşı çıkış açısından tümüyle kararlı".

"Bazen heykel diyebileceğiniz strüktürel kompozisyonlar yaratırım"[Jodidio, 1998] diyen Calatrava'nın yapılarını diğer bir çok yapıdan ayıran en önemli etken yapılarındaki ilk bakışta nasıl dengede durduğu anlaşılamayan heykelsi, dinamik strüktürlerdir. Calatrava'yı bir çok meslektaşından ayıran en önemli etken ise kuşkusuz aldığı eğitimdir. Aynı zamanda heykeltıraş ve de mühendis olan Calatrava bir yıl sanat eğitimi aldıktan sonra şehircilik üzerinde uzmanlaşarak mimarlık eğitimini tamamlamış, sonra da inşaat mühendisliği eğitimi alarak ardından uzay çerçevelerin katlanabilirliği üzerine yaptığı doktora teziyle öğrenimini noktalamıştır. Demirkol'a göre aldığı eğitimi en iyi şekilde harmanlayan Calatrava her zaman yeni strüktürler ve biçimler üzerinde çalışmakta, bir nevi heykeltıraşlığını, sahip olduğu mühendislik bilgisiyle kent ölçeğine taşımaktadır [Demirkol, 2002].

"Benim için, binalara en uygun olan, doğada bulunan iki ilke vardır: Biri malzemenin en uygun kullanımıdır; diğeriyse biçim değiştirmek, büyümek ve hareket etmek için organizmanın kapasitesidir. Özellikle hareket, benim için gerçek ilham kaynağıdır" [Calatrava, 2000] diyen Calatrava'nın bu sözleri, tasarımlarının neden heykelsi olana yaklaştığını açıklamaktadır. Calatrava tasarımlarını yaparken bir heykeltıraş gibi doğadan ve hatta doğrudan kendi yaptığı heykellerden esinlenmektedir. Öyle ki, Lyon Tren Terminali'nin örtüsünü yaparken, kendi yaptığı bir heykelden esinlendiğini belirtmekte ve şöyle devam etmektedir (Resim 3. 38), (Resim 3.39) [Calatrava, 2000];

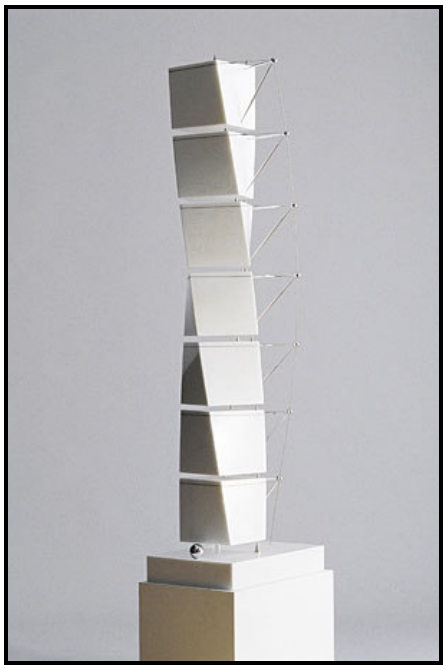
“Heykel, özellikle doğayı incelemenin ve yapılara uygun formu vermenin doğal biçimini elde etmede bir araç olarak mimari buluşlarımda önemli bir rol oynar. Bu benim bir binayı meydana getirmek için zihnimi meşgul eden düşünce olup, heykeldeki farklı denemeler yoluyla, Lyon Havaalanı projesinin temel çözümüne biçim veren pek çok görünüme de yol gösteren bir görüş olarak görülebilir”.

Resim 3.38. S. Calatrava, Bird 1. Lyon Tren Terminali’nin çıkış noktası olan heykel [www.masdearte.com, 2007]

Resim 3.39. S. Calatrava, Lyon Tren Terminali, Fransa, 1989-94 [static.flickr.com, 2007]

Calatrava’nın kendi heykelinden esinlenerek yaptığı bir diğer tasarımı da İsveç’in Malmö kentinde bulunan Turning Torso (Dönen Gövde) adlı konut yapısıdır. Yapı mimarın Twisting Torso (Dans Eden Gövde) adlı heykelinin mimari ölçekte vücut bulmuş halidir (Resim 3.40). Heykel yedi adet birimin üst üste gelmesinden oluşmaktadır ve en üst birim en alt birime göre saat yönünde doksan derecelik bir açı yapmaktadır. Yapı ise yedi yerine dokuz birimden oluşturulmuştur ve her birim beş kattan oluşmaktadır (Resim 3.41). Dönen bir insan gövdesinden esinlenerek yapılan heykel yapı için bir esin kaynağı olmuştur. Bu yapı dinamikliğiyle, özgünlüğüyle,

çarpıcılığıyla ve insanı hayrete düşüren dengesiyle Kortan'ın kriterlerini tamamen karşılamaktadır.



Resim 3.40. S. Calatrava, Twisting Torso,1991 [www.metmuseum.org, 2006]

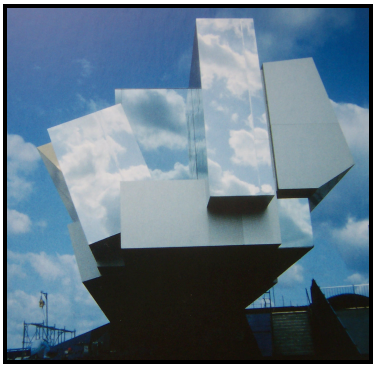
Resim 3.41. S. Calatrava, Turning Torso, 1999-2005 [www.mediaarchitecture.org, 2006]

“Çağdaş mimari daha çok geliştikçe daha fazla heykele benzemektedir” diyen Massimiliano Fuksas’ın da özellikle Niaux mağara girişi projesi, heykelsi kalitedeki görselliğiyle dinamik bir heykeli anımsatmaktadır (Resim 3.42) [Jodidio, 1991].

Resim 3.42. M. Fuksas, Niaux Mağara Girişi Projesi, Fransa, 1993 [www.otua.org, 2007]

Fuksas’a göre günümüz mimarlığının en önemli değişikliği heykelle bina arasında yakın bağlar kuran bir yapıya bürünmesidir [Jodidio, 1991]. Aynı şekilde artık heykel de geleneksel yapısını terk ederek mimariyle yakın bağlar kurmaktadır. Her iki disiplinin tam sınırında yer alan bu oluşumlar, ilk bakışta heykel mi? mimari mi? ikilemini yaratacak kadar birbirlerinin alanlarına kaymaktadırlar (Resim 3.43), (Resim 3.44).

Resim 3.43. M.Goeritz, Ciudad Sateliti Kuleleri Mexico City, 1957 [www.bau.pt, 2007]



Resim 3.44. M.Sei Watanable, Japonya, 1996, [Sewing, 2004]

3.2.2. Değişen ölçek kavramı

Heykelin biçimsel olarak mimariye yaklaşmasının bir nedeni de, ölçeğinin gözle görülür biçimde büyüyerek mimari ölçeğe yaklaşmasıdır. Bush' a göre bir çalışma sergi alanını ya da galeriyi kaplayan veya sergi mekanının içine sığmayan çok büyük ölçeklere ulaştığında, tanımlanma problemi ortaya çıkar. Çalışma insan ölçeğiyle ilişkili planlansa bile artık saf heykel değildir fakat, sınır geçilmiştir ve artık mimarinin alanının girilir [Busch, 1974]. Allen ise özellikle minimalist heykeli işaret ederek, minimalizm ile birlikte heykelsi objenin mimari ölçekle tanıştığını belirtmektedir [Allen, 1997].

Mathias Goeritz'in Mexico City'de gerçekleştirdiği beş kule, mimari boyutlardaki heykellerin en tanınmışlarındandır (Bkz Resim 3.43). Kulelerin en yükseği 57, en alçağı 37 metredir. Daha önce mimariye yaklaşan tasarım davranışları açısından incelediğimiz kuleler, hem tasarımları hem de değişen ölçekleriyle görsel olarak mimariye yaklaşmaktadırlar. Aynı durum Donald Judd'ın heykelleri için de geçerlidir. Judd'ın heykelleri hem içlerine aldıkları mekanla, hem tasarım anlayışlarıyla hem de büyüyen ölçekleriyle mimarinin ve heykelin sınırında yer almaktadırlar. Ancak ölçeği büyüyen tüm heykellerde mimari tasarım davranışları hakim değildir.

Örneğin Richard Serra'nın kıvrımlı hatlara sahip pek çok heykeli, mekanı içine alan yapıları ve büyüyen ölçekleri ile mimarinin alanına yaklaşmaktadır fakat, bu heykeller tasarım davranışı açısından özgündür ve heykelsi ruhu kaybetmemiştir. Örneğin on bir metre yüksekliğindeki *Carnegie* adlı heykeli bunun somutlaşmış bir örneğidir (Resim 3.45). Appel'a göre heykelin düşey parçalarının etkisi ölçek olarak mimaridir fakat duygusal olarak heykelsidir [Appel, 1986]. Yani heykeller kendi kompozisyon anlayışlarını koruyarak, tanımladıkları mekanla ve büyüyen ölçekleriyle de görsel olarak mimariye yaklaşabilirler. Örneğin Dani Karavan'ın Negev Anıtı bu yönüyle de incelenebilir, çünkü heykel grubu aynı zamanda mekansal bir kurgu içine yerleştirilmiş büyük ölçekli dinamik öğelerden de oluşmaktadır (Bkz. Resim 3.31; Resim 3.32).

Resim 3.45. R. Serra, Carnegie, Pittsburgh, 1985 [www.cmoa.org, 2007]

Ölçek olarak ve mekansal olarak mimariye yaklaşan bir diğer heykel de Rolf Westphal'ün ODTÜ Heykelidir (Resim 3.46). Enis Kortan heykel için şunları söylemektedir [Kortan, 1982];

"...bu heykelin çevresinde dolaşılabildiği gibi içine de girilebilmektedir; onun ölçeği alışılmış heykel ölçeklerini aşmış ve mimari ölçeğe ulaşmıştır: Uzay içinde kavramsal olarak bir mekan yaratılmıştır. Şu halde bu eser bir heykeldir ama uzay içinde, kendi iç ve dış mekanına sahip mimari bir heykel. Onda bir mimari eserde olması gereken üç önemli kriterden (ki bunlar, 1. sağlamlık-firmitas, 2. işlevsellik-utilitas, 3. güzellik- venüstas) iki tanesi mevcuttur: 1. sağlamlık, 2. güzellik. İşlevsellik kriterine bu yapı cevap verememektedir: eğer o da olsaydı, zaten bu bir mimari eser olabilecekti".

Resim 3.46. R. Westphal, ODTÜ Heykeli, Ankara, 1982 [depo.metu.edu, 2007]

Görüldüğü gibi heykeller zamanla mimari ölçeğe yaklaşıp Goeritz'in kuleleri gibi şehrin silüetinde varlıklarını hissettirmeye başlarken, heykelsi yapıların da ölçekleri giderek artmakta ve şehirlerin silüetlerinde, özellikle de diğer gökdelenlerin arasında hemen varlıklarını hissettirmektedirler. Heykel, mimarinin ölçeğine yaklaşarak kendine ait fiziksel mekanı genişletip, şehirde iyiden iyiye kendini gösterirken, mimari ise heykelden aldığı biçimsel çekiciliği, büyüyen ölçeğiyle birleştirerek fiziksel mekanını güçlendirmektedir.

3.3. Teknik Yaklaşımlar

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 edilemezdi, doğal olarak yeni çağın sanatçısı ve mimarı, değişen bu yaşam şartlarında ve toplum düzeninde geleneksel olanın daha fazla tutunamayacağını görerek, geleneksel yöntemleri bırakıp, teknolojik gelişmeler doğrultusunda ilerlemeyi tercih etmiştir.

Trasi'ye göre heykel, kopyaladığında ya da tasvir ettiğinde değil, onun strüktürünü örnek aldığında, yani konstrüksiyonunun altında yatan prensipleri kendi çalışmasıyla kaynaştırdığında mimariye yaklaşır. Böylece heykel mimari ile daha yakın bir ilişkiye girer [Trasi, 2001]. Bunu da daha çok gelişen teknolojik olanaklarla sağlar. Bush'a göre 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 birleşmesi olarak gözlenmiştir [Busch, 1974]. Gerçek şu ki aynı etkiler mimari için de geçerlidir. Sürekli gelişen teknolojinin getirdiği yeni malzemelere ve tekniklere karşı mimarinin kayıtsız kalması düşünülemezdi. Kaldı ki sadece mimarlar ve heykeltıraşlar değil, diğer disiplinlere mensup bir çok sanatçı artık çağın gerçeğini teknoloji olarak niteliyordu. Yaşadığı her dönemde çağının düşüncesini, yine çağının tekniği ve malzemesiyle somutlaştıran heykeltıraşların ve mimarların 20. yüzyılın devrim niteliğindeki düşüncelerini yine 20. yüzyılın tekniği ve malzemesiyle

gerçekleştirmesinden daha doğal bir şey olamazdı. Öğel bu durumu şöyle açıklamaktadır [Öğel, 1977];

"İnsanın en eski çağlardan bugüne kadar sanat ifadesi için çevresindeki malzemeden yararlandığı düşünülürse teknolojik malzemeyi yadırgamamak gerekir. İlk insan malzeme seçiminde iç güdüsünü ve aklını kullanmıştı. Topraktaki renklerden resim yapmak için yararlanmış, 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, her devirdeki sanatçının yaptığı gibi. Teknolojinin getirdiği yeni biçim olanaklarını kullanmamak anlamsız olurdu".

Öğel'in de işaret ettiği gibi yeni teknikler ve malzemeler beraberinde yeni biçim olanaklarını getirmiş ve özellikle yeni çağın eğilimi olan soyutlamanın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Yeni çağın heykeli ve mimarisi öncelikli olarak çağın oluşturma bilinci doğrultusunda, gelişen teknolojinin sunduğu malzeme ve bu malzemelerin öngördüğü yeni yapım yöntemlerinin belirleyiciliğinde biçimlenmeye başlamıştır. Çelik, cam, pleksiglas vb. bir çok endüstriyel malzeme heykelin yaratı sürecine girerken, betonarme ve çelik de, yeni mimarinin yaratı sürecine girmiştir. Geleneksel malzemelerden çok farklı olan bu malzemelerin, geleneksel yapım yöntemleriyle oluşturulması söz konusu değildir. Mehmet Yılmaz'ın da dediği gibi "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, mimarinin 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. Kütlesel düşünce tarzını yaratı sürecine dahil eden mimari de aynı şekilde, gelişen teknolojinin tüm olanaklarından yararlanarak, istediği biçimleri yaratma fırsatını eline geçirmiştir. Her iki disiplin için de teknoloji, hem kendilerini çağın ruhuna uygun bir şekilde ifade edebilmeleri için bir araç, hem de birbirlerinin alanlarına yaklaşmaları için büyük bir adım olmuştur. Teknolojinin belirleyiciliğinde gelişen bu yaklaşımın daha iyi ve ayrıntılı kavranabilmesi için, konunun bu

aşamadan sonra *Yeni malzemelerin kullanımı* ve *Teknoloji ışığında yeni araçların ve tekniklerin kullanılması* olarak iki başlıkta incelenmesi öngörülmüştür.

3.3.1. Yeni malzemelerin kullanımı

Mimar Eliel Saarinen "biçimin doğasını var eden şey malzemenin doğasıdır" der [Calatrava, 2000]. Yani malzeme, tasarıma sonradan giren bir öğe değil, aksine strüktürü kuran ve tasarımı amacına ulaştırarak onu anlamlandıran ana öğedir. Malzeme tasarımın kimliğini belirleyen yegane unsur olduğundan, yeni keşfedilen her malzeme yeni tasarımlara ön ayak olur. Bu bağlamda heykel ve mimariyi birbirine yaklaştıran en önemli unsurlardan biri malzemenin verdiği etkidir diyebiliriz.

Heykel sanatının yeni malzemelerle ilk bağlarını kuran Kübist ve Fütürist sanatçılar olmuştur [Savaş, 1988]. Kübizm, heykel için çok geniş bir özgürlük alanı açmıştır. Geleneksel malzemeleri tamamen terk eden Kübistler yeni çağın oluşturucu bilincini, hazır nesnelerle ve yeni çağın endüstriyel malzemeleriyle birleştirerek yeni imajlar ortaya koymuşlardır (Resim 3.47). Böylece metal, ahşap, cam ve bir çok buluntu malzeme heykelin yaratı sürecine girmiştir.

Resim 3.47. J. Lipchitz, Figür, 1926-30 [www.moma.org, 2007]

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 savunmuşlar, yaşamın kendisinin hareket olduğunu, evrende her parçanın hareket ettiğini söyleyerek, zamanda oluşan hareketi heykelde tasvir etmeye çalışmışlardır (Resim 3.48) [Savaş, 1988; Öğel, 1977].

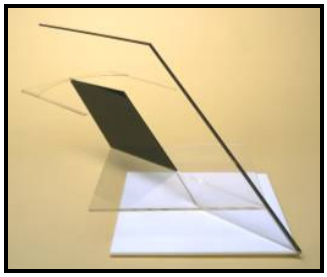
Resim 3.48. U. Boccioni, Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, 1913
[www.moma.org, 2007]

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 mekanla ilişkisinin kurulmasında çok büyük çabaları olan ve hatta mekanı da bir malzeme olarak gören Konstrüktivistlerin getirdiği diğer büyük yenilikse, heykellerini adeta sanayinin ve teknolojinin bir yansıması olarak oluşturmalarıdır.

Özer' e göre Konstrüktivizmde mekanın ön plana geçmesi bu ana malzemeyi; yani mekanı 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, mekanı yüceltmek için bir araç olarak kullandıklarından, uygun malzemeyi bulduklarında geleneksel heykeldeki donukluğun, sağırlığın ve kaskatılığın yerini nefes alan kütleler almaya başlamıştır (Resim 3.49), (Resim 3.50). Bu yüzdendir ki,

Konstrüktivizmle birlikte cam ve pleksiglas gibi şeffaf malzemelerle birlikte bir çok metalin heykele girdiğini görürüz [Özer, 1986].

Resim 3.49. N. Gabo, Sarmal Konu, 1941 [www.nationalgalleries.org, 2007]



Resim 3.50. N. Gabo, Havaalanı İçin Anıt 1932-48 [www.tate.org, 2007]

Mekanın 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. Bu konuda Özer şöyle söylemektedir [Özer, 1986];

"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'in de belirttiği gibi yeni malzemeler 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.

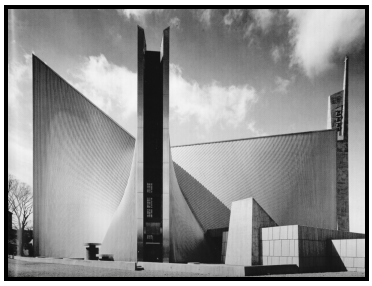
Mimaride de yüzyılın başıyla, özellikle beton, çelik ve cam gibi malzemelerle yeni biçim olanakları kendini göstermeye başlamıştır. Fütürist heykeltıraşlar yeni sanatın ancak yeni teknolojiyle ve yeni malzemelerle gerçek anlamını bulacağını dünyaya duyururken, Fütürist mimarlar da heykeltıraşlar gibi makineye övgüler yağdırıyor, yeni mimarinin, esneklik sağlayan betonarme, demir, cam vb. malzemelerin mimarlığı olduğunu ilan ediyorlardı. Doğal olarak da süsten ve gereksiz detaylardan arınmış olan ve sadece bu malzemelerin özelliklerine dayalı yeni bir estetik anlayışı savunuyorlardı. Onlara göre [Sant'Elia, 1991];

"Beton, cam ve demirden yapılmış, boyanmamış ve heykelsiz ev, yalnızca kendi çizgilerinin ve girinti-çıkıntılarının güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yalınlığı ile son derece 'çirkin' olmalıydı".

Fütüristler'in bu etkili ve dikkat çekici söylemleri somutlaşamasa da, onlar gibi düşünen diğer pek çok mimar, asıl güzelliğin yalınlıktan geldiğinin üstünde durmuştur. Özellikle betonun demir ile kullanılmaya başlamasıyla birlikte yüzeyinden her türlü süsü atan mimaride artık pek çok şey değişmeye başlamıştır. Beton, hem kolay şekil alabilen yapısı, hem taşıyıcı özelliği, hem de kaplamaya ihtiyaç duymayan masif ve etkili görselliği ile kısa zamanda 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Böylece bir çok harekete izin veren yapısıyla, heykelsi düşünceyle; yani biçimsel ve kütlesel düşünceyle hareket eden mimarların eserlerini gerçekleştirebilmesi için eşsiz bir araç olmuştur. Çünkü Beton sayesinde devasa heykelsi strüktürler yapmak, Giedion'ın dediği gibi 'kılıflar' yapmak artık düşünüldüğü kadar zor değildir. Bunun ispatını da 1950'lerden başlayıp günümüze kadar gelen süreç içerisinde bir çok defa gördük ve görmeye de devam ediyoruz.

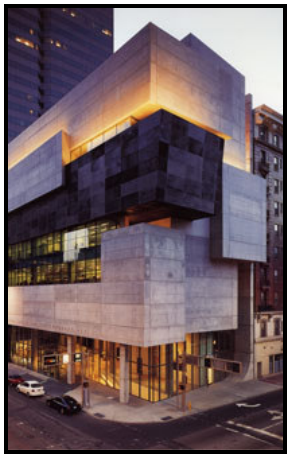
Le Corbusier'in Ronchamp'la betonarmeyi duygusal ve sembolik bir tarzda kullanılabileceğini gösterdiğinden beri Eero Saarinen, Kenzo Tange (Resim 3.51), Pierre Luigi Nervi, Oscar Niemeyer, gibi mimarlar heykelsi strüktürlerin erken

örneklerini verirken, günümüze doğru Calatrava (Resim 3.52), Zaha Hadid (Resim 3.53) gibi daha bir çok mimar, hala betonun yaşam verdiği yapılar üretmeye devam etmektedir.



Resim 3.51. K. Tange, St. Mary Katedrali, Tokyo, Japonya, 1961-64 [Sewing, 2004]

Resim 3.52. S. Calatrava, Alamillo Köprüsü, Sevile, İspanya, 1987-92
[www.makingthemodernworld.org, 2004]



Resim 3.53. Z. Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi, Cincinnati, 2003
[www.designmuseum.org, 2007]

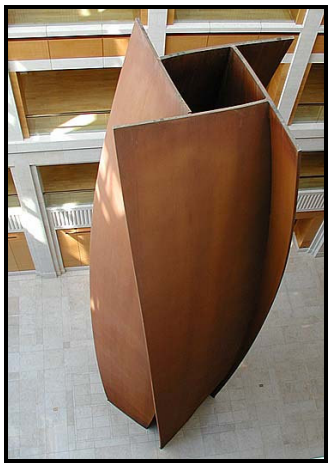
Günümüzde betonun heykelsi potansiyelini çok iyi kullanan Calatrava, betonun tasarımlarındaki önemini şöyle açıklamaktadır [Calatrava, 2000];

"Malzemeler kendi içlerinde ve işlendikleri süreç içinde, tasarım için son derece önemlidirler. Betondan bahsetmekteyim, çünkü o en çok kullandığım ve yakın hissettiğim bir malzemedir. Benim anadilim olan Valencia dilinde, beton için kullanılan kelime, biçim verilebilen bir şeyi ifade eden "formigo" dur. Beton benim için esnek ve yumuşak bir kaya gibidir. Tüm malzemelerin arasında, normal koşullar altında, arazide direkt olarak kalıba dökülebilen ve biçimini değiştirebilen tek malzemedir. Betonu kaplamak, ve böylece malzemenin karakterini gizlemek ve değerini azaltmak daima bir hatadır. Beton pahalı bir malzeme olmasına rağmen, yaratıcı bir biçimde işlendiğinde güzel binalar ortaya çıkarabilir. Bununla birlikte, beton zor bir malzemedir ve çok iyi bir uzmanlık gerektirir. Ve burada sadece bir teknik bilgiyi değil, malzemenin sahip olduğu şiirsel ifadenin içsel potansiyelini de anlatmayı kastetmekteyim".

Nasıl ki beton, mimarinin biçimlenmesinde büyük katkılar sağladıysa, çelik de heykelin biçimlenmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Konstrüktivistlerle başlayan bu süreç 1960'larda iyice gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Beton, mimarinin hareketine kolaylık sağlarken çelik de heykelin hareketine kolaylık sağlamaktadır. Örneğin modern heykeltıraş David Smith çeliği tercih etmesinin sebebini onun gücünden ve fonksiyonlarından kaynaklandığını, ayrıca tüm hareketlerin onunla daha rahat sağlanabildiğini belirtmektedir [Welcker, 1960]. Çelik, yapısal olarak çok ağır bir malzeme olmasına rağmen, çok rahat bir biçimde ağırlığıyla zıtlık oluşturan biçimler üretilebilmesine ve hafiflik hissinin gerçekleştirilebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu da heykeltıraşların çeliği seçmesindeki diğer bir nedendir.

Hafifliğin illüzyonu ile uğraşan 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 3.54). Daha sert çizgili heykeller yapan Judd ise betonu heykellerinde kullanmaktan çekinmemektedir (Resim 3.55). Sonuçta Serra da Judd da kendi düşüncelerini somutlaştırmak, yani kendi mekanlarını

yaratmak adına, vermek istedikleri etkiye göre malzemeyi etkili bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bir anlamda malzeme, onların heykellerinin kimliklerini belirlemektedir.



Resim 3.54. R. Serra, Charlie Brown, San Francisco, 2000 [www.comtogether.com, 2007]

Resim 3.55. D. Judd, İsimsiz, Marfa, Texas, 1980-84 [www.texastech.edu, 2007]

Gelişen teknoloji heykelde olduğu gibi mimaride de çeliğin önemini arttırmıştır. Çelik strüktürler hem istenilen forma cevap vermekte, hem de sağlamlığıyla ölçeğin büyümesine imkan tanımaktadır. Böylece hem betonarmenin ulaşamayacağı yüksekliklere ulaşarak daha büyük 'heykelsi yapılar' yapılabilmekte, hem de

betonarmeye oranla çok daha narin kesitler elde edilebilmektedir. Teknolojinin sunduğu malzeme çeşitliliği, özellikle çelik yapılar için yüzey dokusunun zenginliğini arttırırken, çok farklı görsellikler sunulmasına izin vermektedir.

Şu bir gerçek ki her malzemenin yaratılan kompozisyonlara katacağı etki başkadır. Örneğin Frank Gehry'nin genel olarak tasarladığı organik formlar betonarme strüktür için daha uygun olmasına rağmen, daha farklı bir görsel etki arayışında olan Gehry, Bilbao Guggenheim örneğinde olduğu gibi, yapılarını çelik strüktürle yapıp, vermek istediği etkiye göre çok farklı malzemelerle kaplamaktadır (Bkz Resim 3.35). Kortan bu konuda şöyle söylemektedir [Kortan, 1998];

"Frank O. Gehry'nin heykelsi, özgün formları betonarme malzeme için daha uygundur; fakat o, tektonik sistemi, kendisini gizleyen ve bu özgün formları taşıyan bir gereçler sistemi olarak kullanmıştır, tıpkı organik bir canlıda olduğu gibi. Onun için 'strüktürel ifade' diye bir şey söz konusu değildir".

Kortan'ın da işaret ettiği gibi Gehry daha çok yüzeyle ilgilenmektedir. Binanın yüzeyi için düşündüğü titanyum, yüzeyde farklı ışık etkileri yaratarak farklı görsellikler sunmakta, böylece yapının etkileyiciliğine büyük bir katkı sağlamaktadır. Mcdonough'a göre Gehry, heykeltıraş Serra'nın çelikle yaptığı hafiflik illüzyonunu titanyumla gerçekleştirmiş, devasa müzenin ağırlığını, camın ve metalin yanar döner görselliği içinde eritmeye çalışmıştır [D'Souza, 2000]. Nasıl ki Serra'nın heykellerindeki etkiyi işlenmemiş çelik sağlıyorsa, burada da heykelsi etki büyük bir çoğunlukla titanyumun görsel etkisinden kaynaklanmaktadır. Görüldüğü gibi yeni malzemelerin keşfi hem mimari de hem de heykel de biçimlerin gelişimini sağlayan, görsel etkiyi arttıran ve anlamı tamamen değiştirebilen önemli bir unsurdur. Bu sayede bu iki disiplin kendi bilindik kalıplarından sıyrılırken aynı zamanda birbirlerinin alanlarına da müdahale etmektedirler.

3.3.2. Yeni araçların ve tekniklerin kullanılması

Mimarlıkta ve heykel sanatında malzemenin öneminin çok büyük olduğunu bir önceki bölümde açıklamaya çalıştık. Diğer bir açıklanması gereken önemli konu ise

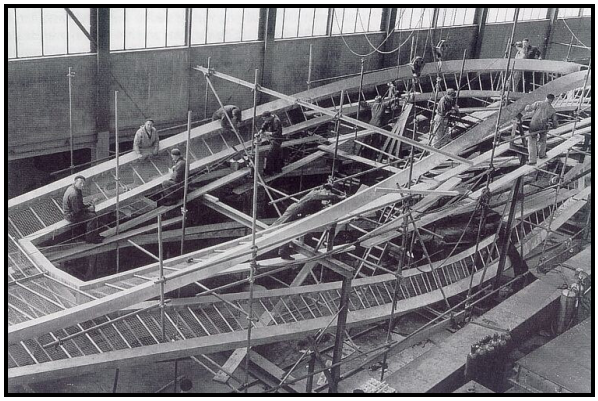
malzemenin doğru araç ve tekniklerle hayata geçirilmesidir. Her malzeme kendine has teknik yöntemleri ve araçları gerekli kılar. Gabo bunu şöyle açıklamıştır [Gabo, 1971];

"Teknik belirleyiciliklerle ortaya çıkan yeni malzeme her zaman yapım sisteminde yeni bir metot olmuştur. Bir çelik köprüyü Roman'ların taş köprülerinde kullandığı metotla inşa etmek büyük bir saflık ve mantıksızlık olurdu".

Gabo'nun da belirttiği gibi Endüstri Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan endüstriyel malzemelerin eski tekniklerle işlenmesi doğru olmazdı. Doğal olarak zamanla, demir, çelik cam ve plastik gibi malzemelerin rahatça şekle sokulabileceği aletlere ve makine sistemlerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu da heykeltıraşı geleneksel alet kavramından uzaklaştırmıştır.

Heykel sanatının sahasının genişlemesinde en etkili rolü oynayan Konstrüktivistler, soyut bir anlayış doğrultusunda mekan kurgusunu yaratmak için, demir ve çelik gibi malzemeleri birbiri üzerine monte ederek, kaynak ile birleştirerek, kesip birbirine geçirerek bir anlamda inşa ederek yapmışlardır. Heykelin geleneksel malzemesi olan taşın, mermerin, bronzun vb. masif elemanların yerini demir, çelik, cam, pleksiglas gibi malzemeler alırken, yontma, döküm gibi geleneksel yapım yöntemlerinin yerini de montaj ve kaynak gibi inşa yöntemleri almaya başlamıştır (Resim 3.56), (Resim 3.57). Yani, teknoloji fiziksel beceriyi yavaş yavaş heykelden uzaklaştırmıştır. Özellikle Konstrüktivistler düşünsel beceriyi her zaman fiziksel beceriden üstün tutmuşlar ve heykele, yapım yöntemi olarak mimari inşa bilincini katmışlardır. Öyle ki Gabo ve Pevsner 'Gerçekçilik Bildirgesin'de şöyle yazmışlardır [Öğel, 1977];

"Biz yapıtlarımızı mühendisin köprü kurması gibi kurarız. Yapıtlarımızı evrenin kendininkileri kurduğu gibi kurarız".



Resim 3.56. N. Gabo, Bijenkorf Binası İçin Konstrüksiyon, Yapım aşaması Rotterdam, 1956 [www.rotterdammers.nl, 2007]

Resim 3.57. N. Gabo, Bijenkorf Binası İçin Konstrüksiyon, Rotterdam, 1957 [www.archined.nl, 2007]

Mühendisliğin ve mimarlığın getirdiği yapım yöntemleri, Konstrüktif heykel için hem yeni bir ifade biçimi, hem de yeni bir biçim dili haline gelmiştir. İnşa yöntemi öylesine benimsenmiştir ki, Tatlin gibi sanatçılar kendilerine sanatçı yerine 'Konstrüktivist teknik mühendis' demişlerdir. Tatlin'e göre "sanat, nesnelerin illüzyona dayanan bir imgesiydi, yanılsamasıydı, yalandı. Hayat ve yeni teknoloji bu tür bir sanatın yerini almalıydı" [Savaş, 1988]. Tatlin'in ilk bölümde mekansal kurgusu açısından incelediğimiz *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* mekansal niteliğinin yanında, aynı zamanda Konstrüktivistlerle teknoloji arasındaki bağı göstermesi açısından iyi bir örnektir. Çünkü anıt 400 metre yüksekliğinde çelik konstrüksiyon olarak tasarlanmıştır ve içerisinde belli işlevlere sahip olan silindirin, küpün ve

koninin belli zaman aralıklarında kendi eksenleri etrafında dönmeleri öngörülmüştür [Read, 1987]. Bu yapısıyla heykel, mühendis, mimar ve sanatçı işbirliğini öngörmektedir. Konstrüktif sanatçılar mimari mekan kurgusunu, gelişen teknoloji doğrultusunda, mimari yapım yöntemleri ile birleştirerek, bir anlamda mimarinin alanına kayan eserler verip, 20. yüzyılın heykelini önemli derece de etkilemişlerdir. Onların bu yolda attıkları adımlar daha sonraları bir çok heykeltıraşı etkilemiştir.

Düşünceler ancak teknolojik olanaklar doğrultusunda somutlaşabilir. Bu noktada şunu söyleyebiliriz ki; heykelsi düşünce teknolojiden bağımsız bir şekilde var olsa bile, somutlaşmak için ona ihtiyacı vardır ve ancak onun imkanları doğrultusunda gerçekleşebilir ya da gerçekleşemez. Gelişen teknik araçlar ve yapım yöntemleri her zaman için mimarların önünü açmış, yeni teknolojiyle yapılan her heykelsi yapı bir sonrakinin ufkunu açmış ve esin kaynağı olmuştur. Heykelsi mimarlığın gelişiminin önünü açan en büyük teknolojik olaylardan biri hiç kuşkusuz bilgisayarın tasarım sürecinde bir araç olarak kullanılmaya başlanmasıdır. Bilgisayar programlarının mimarinin tasarım sürecine girmesiyle, her türlü karmaşık geometrilerin tasarlanabilmesi ve inşa edilebilmesi olanaklı hale gelmiştir.

1955 yılında Carola Giedion-Welcker tarafından 'heykelsi çağın' öncü projesi olarak ilan edilen ve 1956 yılında yapımına başlanan Jorn Utzon'un Sydney Opera Evi, bilgisayar destekli tasarımın ilk örneklerindendir (Bkz. Resim 3.24). Bilindik ana geometrik formlardan oluşmayan çatı örtüsüyle, Utzon'un projesi katıldığı uluslararası yarışmada jüri üyesi Eero Saarinen'in öncülüğünde birinci seçilmiştir, ancak projenin birinci seçilmesiyle birlikte statik problemler de başlamıştır. Utzon, bir küreden çeşitli kesitler alarak örtüyü hesaplamaya çalışmış, fakat bu yöntem sadece biçimlenmeye bir çözüm getirerek, statik hesaplama için yeterli olamamıştır. Sonunda ARUP Mühendislik grubu Utzon'a yardımcı olması için görevlendirilmiştir. Bilgisayarın ilk yapı statiği amaçlı kullanımlarından biri ve ARUP Mühendislik grubunun çalışmalarıyla yapı hesaplanabilir düzeye getirilmiştir. Fakat başta betonarme kabuk olarak düşünülen örtü, yaklaşık 1.70 metre kalınlığındaki "kaburga kiriş" prefabrik elemanların montajıyla inşa edilebilmiştir. 17 yıllık süreç içerisinde, hükümetin değişimine bile sebep olacak nitelikte, çok problemli bir üretim süreci

geçiren yapı, başta düşünülen maliyetin çok üstünde bir maliyet getirmiştir. Yaşadığı tüm teknik ve mali sorunlara rağmen "20. yüzyılın bir mimarlık ve mühendislik şaheseri yaratılmıştır. Onu algılayan insanlar, maddi bedelini sormuyor, fakat sadece hayranlık ve takdir duygularını ifade ediyorlar" [Kortan, 2003].

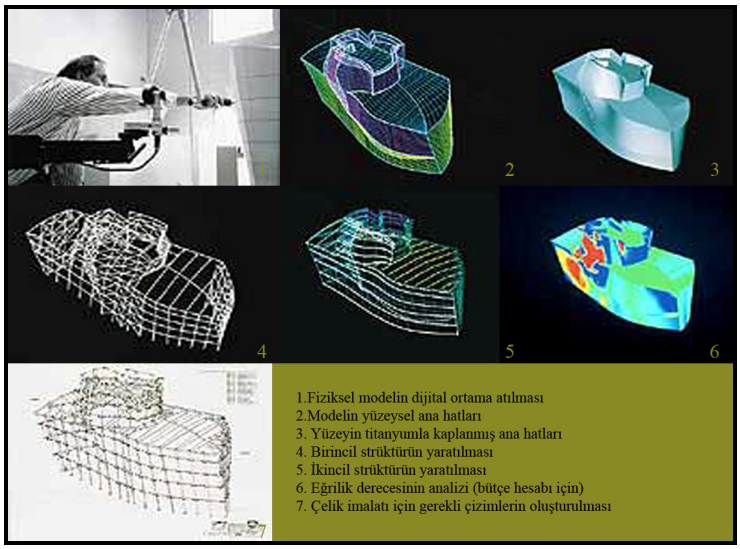
Sydney Opera Binası'yla 2003 yılının Pritzker Ödülü'nü alan Utzon için, "eldeki mevcut teknolojiyle zamanının çok ötesinde bir bina yaptı" diyen Gehry, bugün o zamana göre çok gelişmiş bilgisayar programlarıyla tasarımlarını gerçekleştirebilmektedir [Tanyeli, 2003]. "Günümüzde bilgisayar teknolojisi yapının tüm parçalarının teker teker farklı olabilmesine izin vermektedir" [Maxwell, 2001]. Yani günümüzde mimari, teknik bakımdan altın çağını yaşıyor diyebiliriz. Artık gelişen bilgisayar yazılımları ile, heykelsi biçimlerin hem tasarımı, hem strüktür problemlerinin çözümü, hem de maliyet hesaplarının denetlenmesi olanaklı hale gelmiştir. Tokman bu konuda şöyle söylemektedir [Tokman, 2001];

"Bilgisayar destekli tasarım sürecinde, gerek modelleyerek çalışmak, gerekse son ürünün projelerinin oluşturulması üretim süreciyle çok iyi uyuşmaktadır. Bu nedenle, alışılmadık yüzeylerin/ biçimlerin maliyetinin kontrolünün yapılabilmesi de bilgisayar teknolojisi ile olası hale gelmektedir. Bu şekilde heykelsi biçimlenmelerde konstrüksiyon problemleri bilgisayar teknolojisi desteğiyle çözümlenmeye çalışılırken diğer taraftan maliyette gene bilgisayar teknolojisi desteği ile kontrol altında tutulmaktadır".

Sunduğu bu geniş olanaklarla bilgisayar artık vazgeçilmez bir araç olarak mimari de yerini almıştır. CAD (*Computer Aided Design* / Bilgisayar Destekli Tasarım) ve CAM (*Computer Aided Manufacturing* / Bilgisayar Destekli Üretim) yazılımları ile, inşa edilecek yapının üretimden önce geometrisi ve ileri teknoloji ürünü malzemeleri sanal ortamda en az hata payı ile hesaplanarak test edilebilmekte, bu da uygulama aşamasının daha ucuz ve daha hızlı yapılabilmesine olanaklı kılmaktadır.Teknoloji artık hem tasarım, hem de üretim aşamasında mimara çok geniş olanaklar sağlamaktadır. Yani Utzon'un yaşadığı sıkıntılar artık yaşanmamaktadır.

Örneğin uçak tasarımı, performans analizi ve otomobil üretimi için geliştirilen CATIA yazılımı ilk kez Gehry ile birlikte mimari alana girmiştir. CATIA, Gehry'nin

tekrar etmeyen yüzeyleri ve strüktürlerinin oluşumuna izin vermekte ve büyük maliyetlerden kurtarmaktadır (Şekil 3.3).



Şekil 3.3. F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi Üretim Basamakları [www.arcspace.com, 2007]

Gehry'nin CATIA 'nın yanında kullandığı bir diğer yazılım da yine alışılmadık strüktürel biçimlerim maliyet hesapları için geliştirilmiş olan Pro/Engineer yazılımıdır. Örneğin Nationale Nederlanden Bina'sında bu iki yazılım birlikte kullanılmıştır (Resim 3.58) [Tokman, 2001].

Resim 3. 58. F. Gehry, Nationale Nederlanden, Prag, 1992-96 [Tokman, 2001]

Günümüzün teknolojisi heykelsi binaların yapımını olanaklı hale getirirken aynı zamanda 'mimari heykeller'in oluşumuna da katkı sağlamaktadır. Öyle ki, bilgisayar teknolojisini sadece mimarlar değil heykeltıraşlar da kullanmaktadır. Örneğin Richard Serra da Gehry gibi, karmaşık kıvrımları olan tasarımlarının strüktürlerini CATIA yazılımı sayesinde hesaplayabilmekte ve gerçekleştirebilmektedir. Eğer CATIA yazılımı olmasaydı Serra'nın ve Gehry'nin kıvrımlarının karmaşıklığı somutlaşamazdı [D'Souza, 2000]. Yani bilgisayar teknolojisi Gehry ve Serra'nın kendi düşüncelerini gerçekleştirebilmeleri için vazgeçilmez bir araç olmuştur. Bu bağlamda teknolojik gelişimler heykelsi binaların yapımını olanaklı hale getirirken aynı zamanda arkitektonik heykellerin oluşumuna da büyük katkı sağlamıştır. Heykele Konstrüktivistlerle giren inşa anlayışı 1960'lı yıllarda giderek heykelin içine işlemiş ve daha yoğun bir şekilde kullanılır hale gelmiştir.

Heykelsi kalitede iyi binalar yapıldığından beri çağdaş heykelin de sık sık mimari modellere benzemeye başladığını belirten Bush, artık mimari yapı gibi inşa edilen heykellerle karşılaşıldığına dikkati çekmektedir. Ona göre "... teknoloji modern sanatçının eli ve beyni kadar önemli olan bir unsur olmaya başlamıştır" [Busch, 1974]. Modern heykeltıraş artık yeni konulara, formlara ve konseptlere yönelerek, geleneksel yöntemleri geride bırakmış, plastik döküm, kaynakla birleştirme, montaj ve diğer inşa yöntemlerini kullanmaya başlamıştır.

Allen ise özellikle Minimalist heykeli işaret ederek, mimarın çalışma yöntemine ait olan düşünce ve uygulama arasındaki ayrımın artık heykelsi üretim tarafından devralındığını belirtmektedir. Artık heykeltıraşlar gelişen teknoloji sayesinde daha büyük ölçekli heykeller tasarlayabilmekte ve bunları ölçekli çizimler doğrultusunda üreterek bildik mimari yöntemlerle çalışmaktadırlar [Allen, 1997]. Calder, Serra, Caro gibi büyük ölçekli heykeller yapan heykeltıraşlar için çalıştıkları atölyeler yetersiz kalmakta ve sanatçılar çalışmalarının eskizlerini ya da küçük modellerini üretim için fabrikalara göndermektedirler .

Her nasıl ki mimarlar eserlerini gerçekleştirebilmek için mühendislere ihtiyaç duyuyorsa artık sanatçılar da mühendislere ihtiyaç duymaktadır. Öyle ki 1966

yılında mühendislerle sanatçıları bir araya getiren *Experiments in Art and Technology* adlı bir grup kurulmuştur. Onlara göre [Öğel, 1977];

"Sanatçı çağdaş teknoloji ile yalnız başına başa çıkamaz, mühendise ihtiyacı vardır. Mühendis için ise bu ortaklık yeni bir alandır, mesleği ilerletecek ilginç sorunların çözümü demektir... Sanat çalışmaları ile tatmin olmak mühendis için yeni duygusal bir zevktir".

Bir çok heykelsi yapının altına imzasını atan Arup Mühendislik Şirketi'nin aynı zamanda Anish Kapoor'un bilgisayar teknolojisiyle yaratılan *Cloud Gate* (Bulut Kapısı) adlı devasa heykelinin strüktür hesaplamalarının altına da imzasını atması şaşırtıcı değildir (Resim 3.59), (Resim 3.60).

Resim 3.59. A. Kapoor, Bulut Kapısı, Chicago, 2004. Yapım aşaması
[www.lynnbecker.com, 2004]

Resim 3.60. A. Kapoor, Bulut Kapısı, Chicago, 2004. Yapım aşaması
[www.lynnbecker.com, 2004]

Görüldüğü gibi artık modern heykeltıraş da, mimar gibi mühendislerle işbirliği içerisinde, her türlü bilimsel ve teknolojik gelişimden yararlanan yoğun bir yaratma sürecine girmiş, mimarinin yapım yöntemini ve tekniklerini kendine adapte etmiştir. Boyutları büyüyen heykelin ölçekli çizimleri fabrikaya gider, orada parçaları üretilir ve konumlanacağı yerde bu parçalar birleştirilmek üzere bir ekiple inşa edilir (Resim 3.61) (Resim 3.62). Doğal olarak heykelin inşa edildiği yer, aynı zamanda heykelin sergilendiği yer olacaktır ki, burası da çoğunlukla kamusal mekandır. Yavaş yavaş mimari gibi büyük bir ekiple çalışılan ve emek yoğun bir üretime girilmektedir. Ancak yine de mimari ürünün boyutu ve karmaşıklığı düşünüldüğünde, bir yapının bir heykele göre her zaman çok daha yoğun ve zahmetli bir üretim süreci geçirdiği rahatlıkla söylenebilir.

Resim 3.61. R. Serra'nın Clara Clara adlı heykeline form verilirken, 1983
[www.artesxx.iteso.mx, 2001]

Resim 3.62. R. Serra, Ballast, Yapım aşaması, San Fransisco, 2005
[brucine.blogspot.com, 2007]

Krauss'a göre Serra'nın üretiminin kamusal alana taşınmasının nedeni sadece bu heykellerin dramatik şekilde büyüyen ölçekleri değil, aynı zamanda sanatçının özel

mülkü olan stüdyosunun artık bu devasa heykellerin üretim yeri olamamasıdır. Artık Serra'nın heykellerinin durduğu yer aynı zamanda heykellerin yapıldığı yer olmaya başlamıştır [Krauss, 1986].

Rogers'ın da dediği gibi "Bu gün, teknoloji modern çağı yeniden kurmakta ve değiştirmektedir..." [Özgen, 2001]. Teknoloji, mimari ve heykel açısından, hem geleneksel kalıplarından çıkmak, hem de birbirlerinin alanlarına yaklaşmak için hayati derecede önemli bir araçtır. Mimar, teknoloji aracılığıyla heykelsi düşüncesini gerçekleştirebilmek için, heykelin strüktürel anlayışından yararlanıp, heykelsi niteliklere kendini açarken, heykel de kendi mekanını yaratmak için mimarinin inşa bilincini yaratı sürecinin içine almıştır. Yani teknoloji sayesinde artık mimarın ve heykeltıraşın sınırı kendi yaratıcılıklarıyla belirlenmektedir.

3.4. Yer ve Bağlama İlişkin Yaklaşımlar

Yüzeysel bir farkla düşünülecek olursa mimarlar kentsel mekanla ilişki kurmak zorundadırlar, heykeltıraşlar ise böyle bir zorunluluğu taşımazlar. Geleneksel heykel sanatında, heykelin üzerinde konumlandığı kaide, heykelin mekanını oluşturmakta ve kaidenin çizdiği sınırla eser, izleyiciyi kendinden ayırmaktadır. Bu da, izleyicinin, çizilen bu sınırlar dahilinde 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 mekana açılmakta ve varolduğu mekanla kaynaşmaya başlamıştır [Kedik, 1997].

20. yüzyılın devrimci sanat akımlarıyla birlikte heykel hem galeri ve müzelerden çıkıp kentsel mekanda 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].

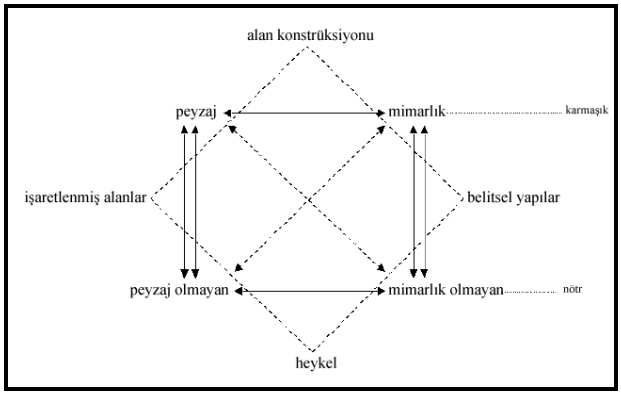
Krauss'a göre heykelin kaideyi bünyesine katması en iyi biçimde Brancusi'nin sanatında örneklenebilir. Çünkü Brancusi'nin heykellerinde artık kaide heykelin bir parçasıdır [Krauss, 1985]. Endless Coloumn (Sonsuz Sütun) bunun en güzel örneklerindendir (Resim 3.63).

Resim 3.63. Brancusi, Sonsuz Sütun, Romanya, 1938 [www.american.edu, 2007]

Heykeltıraşın, kaidenin yarattığı soyutlanmış özel mekandan, gerçek mekana dahil olması özellikle Konstrüktivistlerin mekanı heykele sokma ve sanatı yaşama dahil etme çabalarıyla gerçekleşmeye başlamıştır. "Yaşamın aktığı ve hareket ettiği her yerde sanat bize katılmalıdır" [Senie, 1992]. Bu sözlerin sahibi olan Gabo'dan sonra bir çok sanatçı özellikle 1960'ların sanat ortamında kamusal mekanda sergilenen çarpıcı örnekler vermeye başlamıştır. Heykel, mimari mekan anlayışıyla mekanı içine alarak şekillenmeye başlarken aynı zamanda mimarinin konumlandığı mekanı da işgal etmeye ve kentsel mekanda boy göstermeye başlamıştır. Öğel bu konuyu şöyle açıklamaktadır [Öğel, 1977];

"Sokak, yaşama, buluşma, görüşme, hareket, gösteri alanı, pazar, bayram, tiyatro, siyaset, sanat mekanı 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 mekan olarak sanatçının yaratma alanıdır".

Galeri ve müzelerin hegemonyasından kurtularak kamusal mekanda 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]. Heykel-mimari-peyzaj ilişkisini düzenlediği diyagramda 1960'lardan sonra gerçekleştirilen pek çok sanat ürününü kategorize ederek tanımlamıştır (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. R. Krauss, Klein Diyagramı [Krauss, 1985]

Krauss hem peyzaj hem mimari olan yapıları 'alan konstrüksiyonları' olarak ele almış, Alice Aycock'un 'labirent'inin ve Nancy Holt'un 'taş hücreleri'nin (Resim 3.64) bu kategoriye yaklaştığını belirtmiştir. Hem peyzaj olup hem olmayan çalışmaları 'işaretli alanlar' olarak gruplandırıp Robert Smithson'ın 'Spiral Dalgakıran'ı gibi yeryüzünde geçici bir iz bırakmaya yönelik çalışmaları bu gruba dahil etmiştir (Resim 3.65). 'İşaretlenmiş alanlar' geçiciliklerinden kaynaklanan

sebeple çoğu zaman izleyici tarafından doğrudan değil, ancak fotoğraflar vasıtasıyla görülebilmektedir. Krauss hem mimari olup hem olmayan çalışmaları ise mimarinin gerçek mekanına müdahale ettikleri için 'belitsel yapılar'[1] olarak nitelemiştir. Krauss'a göre burada mimarinin mekanına bir müdahale sözkonusudur. Bu yüzden Richard Serra ve Robert Irwin gibi sanatçıların çalışmalarını bu gruba dahil etmiştir (Resim 3.66) [Krauss, 1985].

Resim 3.64. Nancy Holt, Taş Hücre, 1977-78 [arted.osu.edu, 2007]

Resim 3.65. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1969-70 [www.hawaii.edu, 2007]

Resim 3.66. R. Serra, Fulcrum, Londra, 1987 [commons.wikimedia.org, 2007]

[1] Belit, "tanıtlanmayı gerektirmeyecek kadar apaçık ilke" olarak tanımlanırken, belitsel ise "belit niteliği taşıyan" olarak açıklanmaktadır [Hançerlioğlu, 1979].

Krauss'un burada işaret etmek istediği, artık tek bir heykel kavramından söz edilemeyeceğidir. Heykel sınırlarını çok genişletmiş ve artık başka alanlara kaymaya başlamıştır. Burada bizim konumuza giren Krauss'un hem mimari olup hem de olmayan olarak nitelendirdiği 'belitsel yapılardır'. Çünkü bu heykeller artık bölgesel kurgularıyla mimarinin konumlandığı mekana müdahale etmektedirler. Mimarinin gerçek mekanına müdahale eden heykelin en büyük özelliği ölçeğinin büyümesi ve neredeyse mimari ölçeğe yaklaşmasıdır. Kullanılan endüstriyel malzemeler ve teknoloji doğrultusunda büyüyen ölçek artık özel mekanlar için uygun değildir. Bush'a göre ölçüleri nedeniyle anıtsal çalışmalar galerilerden ve müzelerden çıkarak, kamusal mekanlara doğru taşınmışlardır [Busch, 1974].

Bunun yanı sıra artık sanatçılar galeri mekanlarını soğuk, yabancı ve sıkıcı bulduklarını belirterek eserlerini, 'sanat hastaneleri'nden kamusal mekanlara doğru kaydırmaya başlamışlardır. Heykeltıraş Caro'ya göre ise mimari ve heykel arasındaki disiplinel sınırların erimesi öncelikle heykelin objeler dünyasından sökülüp dış mekana açılmasıyla gerçekleşmiştir [Porter, 1997].

Heykel bünyesine mimari mekan oluşturma bilincini katarak kentsel mekanda kendi çevresini yaratmaya başlarken, en baştan beri kentsel mekanda konumlanan mimari, bünyesine heykelin çekiciliğini de katarak, kendisini daha güçlü ifade etmeye ve kentsel mekanda bir çekim noktası haline gelmeye başlamıştır. Yani kentsel mekan hem heykele yaklaşan mimarinin hem de mimariye yaklaşan heykelin buluştuğu ortak bir olguya dönüşmüştür. Mimari de, heykel de öncelikle kendilerini yaptıran ekonomik gücün simgeleri olarak kentsel mekanda vücut bulsalar da, daha sonra çevreleriyle kurdukları ilişkiyle, kamusal alandaki yaşantıya dahil olmaya ve çevrelerine yeni bir anlam katmaya başlamışlardır.

Kamusal mekanda varolmaya başlayan yeni mimari ve heykelin en önemli özelliği çevreleriyle yeni ilişkiler içine girmeleridir. "Heykel, eğer hiçbir potansiyele sahip değilse bile, kendi mekanını ve yerini yaratan ve yaratıldığı yer ve mekanla çelişki içine düşecek bir potansiyele sahiptir" [D'Souza, 2000]. Serra'nın heykel için kullandığı bu tanım, aslında hem heykelin, hem de heykelsi mimarlığın çevreleriyle

olan ilişkilerini ortaya koyan bir tanımdır. Çünkü bulundukları mekanı, çevrelerinden çok farklı olan dinamik yapılarıyla, görsel olarak değiştiren bu yapılar, aynı zamanda çevrelerindeki yaşantıyı içlerine çekerek kendi yaşam çevrelerini yaratmaktadırlar.

Öyle ki heykelsi nitelikteki bir yapı terkedilmiş bir çevreyi dahi hayata kazandırabilecek güce sahipken, aynı şekilde bir kamu heykeli de bomboş mekanları canlı mekanlara dönüştürebilecek bir etkiye sahiptir. Bunu başarabilmelerini sağlayan en büyük etken ise daha önce de üzerinde durduğumuz gibi birbirlerini düşünsel ve biçimsel olarak besleyebilmeleridir. Çevreleriyle ilişkilenme durumunu daha ayrıntılı irdeleyebilmek için konu bu aşamadan sonra *görsel ve anlamsal olarak ilişkilenme durumu* başlıkları altında incelenmiştir.

3.4.1. Görsel olarak ilişkilenme durumu

"Kent önceden kararlaştırılmış veya rastlantısal buluşmaların yeridir. Kent, her zaman ve kültürde, insanların insana ait olan her konuda fikir yürüttükleri mekan olmuştur. Kentler, insan için vazgeçilmez önem taşıyan felsefe, din ve sanatların vücut bulduğu, varolduğu, yaratıldığı yerler olmuşlardır" [Hajek, 1991]. Kentsel mekanın gelişimine ve değişimine büyük katkısı olan, kentsel mekanın vazgeçilmez öğesi mimari, yarattığı 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 mekanın görsel olarak çekici ve yaşanabilir olması gerekir.

Tarihsel süreç içerisinde kentlerin mimari dokusuna göz atacak olursak, Modern dönem öncesine kadar olan süreçte, her çağın kendine özgü ve ortak bir estetik kaygı içerisinde olduğunu görürüz. Ortak bir dilin ürünü olan mimari doku, bireysel çalışmaların değil, kolektif bir çalışmanın sonucudur. Rohe 'Mimarlık ve Çağlar' adlı yazısında bu durumu şöyle izah etmektedir [Kortan, 1986];

"Grek Mabetleri, Roman Bazilikaları ve Ortaçağ Katedralleri, bizim için, bireyci mimarların eserleri olmaktan ziyade bütün bir çağın yaratıkları olarak önem taşımaktadır. Onların yaratıcılarının kişisel güçlerinin önemi nedir? Bu binalar, kendi öz tabiatlarıyla kişiliksizdirler. Onların gerçek anlamları, kendi amaçlarının simgeleri olmalarıdır".

Rohe'nin belirttiği gibi modern öncesi dönemde gerçekleştirilen yapılar kişisellikten uzaktı ve yapılarda belirlenmiş estetik kodlar kullanılıyordu. Bu sayede kentsel doku aynı dili konuşan zengin bir görselliğe sahip mimari yapılardan oluşuyordu. Ancak Rohe'nin sıkı sıkıya bağlandığı kişisellikten uzak olan biçimsel tavrın kısa sürede kopyalanarak tüm dünya kentlerinin görselliğini etkilemesi, modern kentleri değişmeyen perspektiflerden oluşan modüler sistemlere çevirmeye başlamıştır.

Bir heykel kentsel mekanda biçimsel olarak çok zengin perspektifler sunabilir. Bu yüzden onu tamamıyla algılayabilmek için etrafında dolaşıp, dört bir yanından bakmamız gerekir. Heykelin bu dinamik ve enerjik yapısının aksine durağan mimari biçimler ise görsel olarak kısıtlı perspektif olanaklarına sahiptir. Biçimsel olarak heykelsi tavrı benimseyen yapılar ise sundukları zengin perspektif olanaklarıyla heykeller gibi artık tek bakış açısından algılanamayan bir yapıdadırlar. James Hall Zaha Hadid'in yapılarını örnek göstererek, bu tür heykelsi yapılarda izleyicinin binayı tamamen algılayabilmesi için binanın çevresinde dolanmak zorunda olduğunu belirtmektedir (Resim 3.67). Böylece heykelsi mimarlık sunduğu görsel olanaklarla klasik anlamda çevresinde dolaşılıp seyredilen bir heykele dönüşmektedir [www.findarticles.com].

Resim 3.67. Z. Hadid, Vitra Yangın İstasyonu, Almanya, 1990-93
[www.guggenheim.org, 2006]

Moughtin, Sydney Opera Evi'ni işaret ederek, bu tür görsel gücü yüksek yapıları şehirlerdeki dekoratif elemanlar olarak tanımlamakta, bu yapıların kentsel mekanın kalitesini artıran kentsel işaretler olmaya başladıklarından söz etmektedir. Bu yapılar çevrelerindeki yapı formlarına baskındırlar ve keskin biçimde zıt özellik göstermektedirler [Moughtin, 1995].

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 mekandaki 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 Michegan'da bulunan on üç metre uzunluğundaki kırmızıya boyanmış metal *La Grande Vitesse* (Büyük Hız) adlı heykeli, boşluklarıyla, boyutuyla, dinamik formuyla ve hatta rengiyle konumlandığı mekanın görselliğini tamamen değiştirmiştir. Kendi mekanını yaratan heykel, çevresindeki sert, soğuk ve durağan yapılaşmayla tamamen zıt bir tutum sergileyerek, çevresine görsel zenginlik katmıştır (Resim 3.68). 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].

Resim 3.68. A. Calder, La Grande Vitesse, Michigan, 1969 [www.bluffton.edu, 2003]

Senie' ye göre Calder'in ve diğer bir çok heykeltıraşın yapıtı konumlandıkları mekanla kontrast içindedir. Bu heykellerin amacı formlarıyla mimariyi insancıllaştırmak ve kentsel kimliğin iyimser amblemi olarak hizmet etmektir [Senie, 1992]. Özellikle mekansal kurguları ve büyüyen ölçekleri bu heykellere görsel olarak daha etkili bir nitelik kazandırmaktadır. Tüm bu heykeller gibi heykelsi mimari de 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. Bu disiplinlerin insanlarla ve kent dokusuyla olan ilişkisi *anlamsal olarak ilişkilenme durumu* başlığının altında incelenmiştir.

3.4.2. Anlamsal bazda ilişkilenme durumu

Kentsel mekanın görselliğini değiştiren mimarideki ve heykeldeki yeni anlayış, görsel etkileşimin yanı sıra içerik olarak da bu iki disiplinin çevreleriyle yeni ilişkilere girmelerine ve kendi yaşam çevrelerini yaratmalarına ön ayak olmuştur. Hem fiziksel çevreleriyle hem de halkla yeni ilişkiler tanımlamaktadırlar. Bu bağlamda, bu iki olgu kentsel mekanda estetik bir obje olmanın yanı sıra, konumlandıkları alanı değiştiren ve onunla anlamsal bir ilişkiye girerek mekansal bellek oluşturan işaretlerdir.

Çağdaş heykel sanatçısı Carl Andre "benim bildiğim sanatın üç aşaması var" diyor ve Özgürlük Heykeli'ni örnek göstererek şöyle devam ediyor [Foster, 2004];

"İnsanlar bir dönem, Özgürlük Heykeli'nin (Bartholdi'nin) atölyesinde şekillendirilen bronz kaplamasıyla ilgilendiler. Sonra sanatçılar, Eyfel Kulesi'nin demir iç strüktürüne, heykele destek oluşturan strüktüre ilgi gösterdi. Şimdiyse Bedloe Adası'yla (heykelin bulunduğu mekanla) ilgileniyorlar".

Heykelin evrimini kısaca anlatan Andre'nin de belirttiği gibi, heykeltıraşlar artık heykelin konumlandığı mekana ve o mekanla olan ilişkisine daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Dış mekanda heykel yapmakla iç mekanda heykel yapmanın çok farklı şeyler olduğunun farkına varan heykeltraş, heykelin insanlarla olan ilişkisini ön planda tutmaya başlamıştır. Örneğin Caro'ya göre eğer bir heykeltraş 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 mekanda 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 mekan olanakları içinde görmeye yöneltmişlerdir" [Öğel, 1977]. Ancak oranları ve boyutları onların fiziksel çevreyle daha iyi ilişkilenmelerini sağlayan büyük bir adımdır. Örneğin Serra ölçeğin onun için direkt olarak geometrik bir sonuç olmadığını, kendini mekana yerleştirmesine ve mekanı fiziksel hareketlerinin kavramlarıyla anlamasına izin veren bir oluşum olduğunu belirtmektedir [Serra, 1992].

Mimarinin mekansal kurgusunu ve tekniğini içine alarak mimari ölçeğe yaklaşan heykel, artık mimarinin mekanını da işgal ederek kentsel mekanın yapısına müdahale eden bir fonksiyon kazanmıştır. Bu durum da, onun izleyiciyle yeni ilişkiler içine girmesini sağlamıştır. İzleyici müzelere gitmeden sanat eseriyle yüzleşebilmekte,

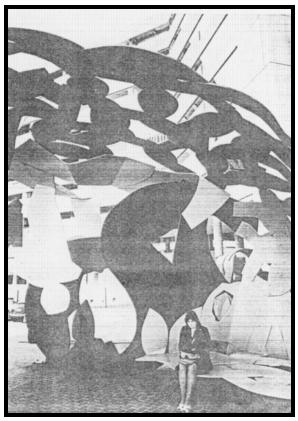
hatta onun mekansal çekim alanına girip, dokunsal temaslarda bulunarak yeni deneyimler yaşayabilmektedir. Artık sanat özel mülkiyetin elinden çıkarak sokakta, yani yaşamın aktığı yerde ve yaşamla birlikte varolmaya başlamıştır (Resim 3.69), (Resim 3.70). Gabo'nun ve Tatlin'in 1920'lerde kurduğu hayaller 1960'lardan itibaren gerçek olmaya başlamıştır.

Resim 3.69. A. Calder, La Grande Vitesse Michigan, 1969
[www.americaslibrary.gov, 2007]

Resim 3.70. A. Kapoor, Bulut Kapısı, Chicago, 2004 [www.lynnbecker.com, 2004]

George Sugarman'ın Baltimore Federal Binası'nın önüne yaptığı kıvrımlı formlarıyla ve boyutuyla, bulunduğu mekanı büyük ölçüde kaplayan renkli heykeli, bulunduğu mekanı değiştirmekten daha fazlasını yaparak işlevsel bir heykel niteliği kazanmıştır (Resim 3.71). Heykelin kıvrımlı formları hem gölgelik hem de oturma mekanı oluşturmaktadır. İnsanlar heykelin içine girebildikleri gibi üzerini de oturma mekanı

olarak kullanmaktadırlar. Heykel özellikle binada çalışan işçilerin öğle yemeklerini yediği, oturup sohbet ettiği bir mekan halini almıştır. Kent mobilyası olmadığı halde kendi mekanını yaratarak çevresiyle olumlu bir ilişki kurmuştur. Tabi ki bunda Sugarman'ın tasarım felsefesinin büyük payı vardır çünkü; "insanların 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 [Senie, 1992].

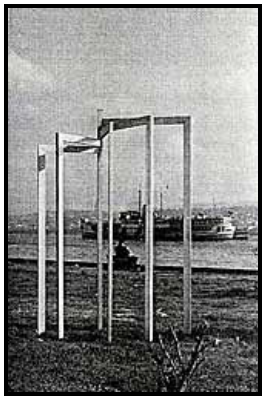


Resim 3.71. G. Sugarman, Baltimore Federal, Detay, Baltimore, 1977 [Senie, 1992]

Heykelin insanlarla olan ilişkisini önemseyen Kuzgun Acar da heykelin sadece süs amaçlı var olmasını istemeyen sanatçılardandır. Gülhane Parkı'nda yaptığı *Soyut Heykel'in* daha göz önünde olmasındansa piknik yapmaya gelen insanlarla birlikte olmasını tercih ettiğini belirtmekte ve şöyle devam etmektedir [www.sanalmuze.org, 2007];

"Piknik için gelenlerin eşyalarını üzerine asabileceği bir heykel. Sadece süsleyen, başka bir işe yaramayan bir heykel olmasın, insanların oradaki amaçları ve yaşamı ile bütünleşsin".

1970'li yıllarda Türkiye'deki heykel sanatının dönüşümüne büyük katkısı olan Füsun Onur'un Fındıklı Parkı'na yerleştirilen Soyut Kompozisyon adlı eseri mekanı öne çıkaran bir yapıya sahiptir. Bu anlamda çevresiyle yeni ilişkiler tanımladığından söz edilebilir. Ancak heykel 1985 yılında kaldırılmıştır (Resim 3.72).



Resim 3.72. F. Onur, Soyut Kompozisyon, İstanbul, 1973 [www.sanalmuze.org, 2007]

Bu tür oluşumların yanında, Bruce Nauman ve Dennis Adams gibi sanatçılar bizzat kamu mekanında konumlanan otobüs bekleme durakları tasarlamışlardır (Resim 3.73). Halk kısa bir süre için olsa da bu mekanları kullanmaktadır. Daha uçta bir örnek ise mimarinin işlevsel anlamını araştıran heykeller yapan Armajani'nin Minneapolis'te tasarladığı köprüdür. Havadar ve ağırlıksız gibi görünen köprü Minneapolis Heykel Bahçesi'yle Loring Parkı'nı birbirine bağlamaktadır [Senie, 1992].

Resim 3.73. Dennis Adams, Otobüs Durağı IV, New York, 1983 [www.lwl.org, 2005]

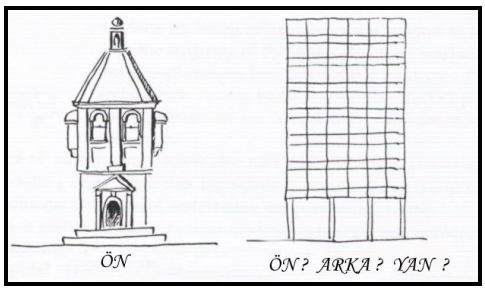
Düşünsel yaklaşımlar bölümümüzde heykelin insanlarla iletişim kurma ve onlara anlam aktarma aracı olduğuna değinip, özünde bir biçimle bir düşünceyi aktaran bir

olgu olduğunu belirtmiştik. Giacometti ise heykeli şöyle tanımlamıştı [Giacometti, 2005];

"Yontu , benim için, güzel bir nesne değil, gördüğümü biraz daha iyi anlamaya çalışmak için, herhangi bir başta beni çeken, beni büyüleyen şeyi biraz daha iyi anlamaya çalışmak için bir araç; ... Biraz başarılı olmuşsa, bir yontu ancak, benim gördüğümü başkalarına anlatmaktan, başkalarıyla iletişim kurmaktan başka bir şey değildir".

Giacometti'nin tanımından da anlaşılacağı üzere 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, mimarinin mekanını kullanarak, modern kentlerin monoton görselliğinde ve yaşantısında simgeselliğiyle insanlarla birebir iletişim şansı yakalamaktadır. Yani simgeselliğini şehirlere taşımaktadır. Mimari ise özellikle modern hareketle birlikte simgeselliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Oysa tarihsel olarak mimarlık her zaman kendi özel dilini bir takım işaretlerle, sembollerle ya da anlamlarla tamamlayarak geliştirmişti. Bu sembolerin ve anlamların bir çoğu da insan vücuduyla ilişki kuruyordu. Tarihsel yapılar üstlere (başlara ve şapkalara), 'kanatlı' ortalara (gövdelere) ve tabanlara (ayaklara) sahiptiler. İnsanlar gibi belli bir uzaklıktan görülebilen bir şekilleri ve yakınlaştıkça hissedilen özgün detayları vardı (Şekil 3.5) [Hellman, 1993]. Kullanılan semboller ve işaretler insanlarla yapılar arasındaki etkileşimi sağlıyordu. Yani simgeseldiler.



Şekil 3.5. L. Hellman [Hellman, 1993]

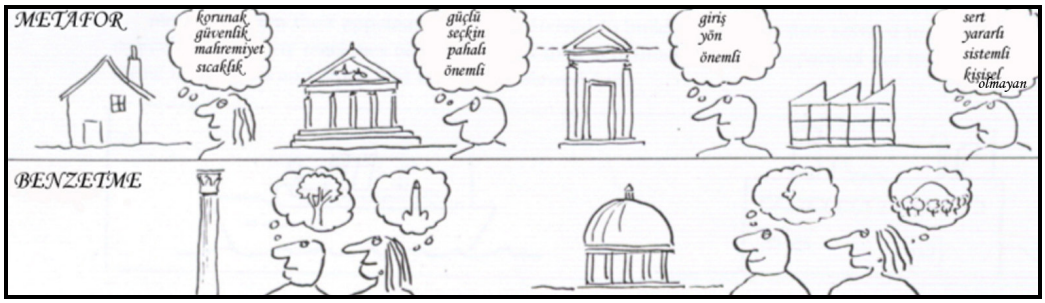
"Simge, insanın günlük yaşamda kullandığı ya da tükettiği nesnelerin, pratik amacı dışında taşıdıkları ek anlamı tanımlamada kullanılan bir kavramdır" [Nalkaya, 2001]. Hegel'e göre simge bir düşünceyi gösteren bir imgedir [Özek, 1980]. Yani nesnenin zihinde çağrışımını sağlayan bir araçtır. Simgesellik 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. Her yapı onu doğrudan ya da dolaylı olarak kullanan insanlar için belirli değerler ve anlamlar ifade eder [Nalkaya, 2001]. Nalkaya'ya göre [Nalkaya, 2001];

"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 biçemler oluşturmuştur. Kuşkusuz bu kategorilerden her biri belirli bir adla özdeşleşmiş anlamlar dizisinin ifadesidir ve ister istemez belli sosyal değerlerle bütünleşmiş anlamlar çağrıştırır".

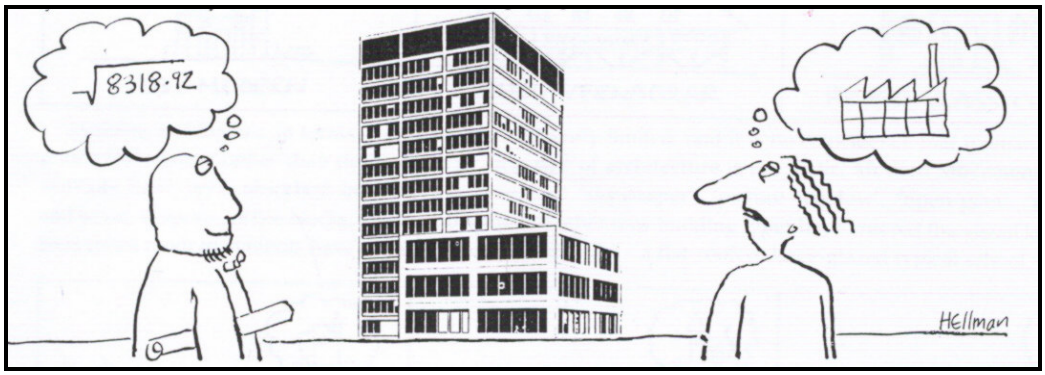
İnsanlar ve yapılar arasındaki iletişimi sağlayan da bu anlamlandırma ilişkisidir. Simgesel içerik, mimariyi toplumun yaşantısı ile birleştirir. İnsanlar belli formlarla karşılaştıklarında çeşitli nesnelere benzetip onlara belli anlamlar yükleyebilir ki bu kişisel özelliklere göre veya bilinç durumuna göre değişir ya da bu formlarla özdeşleşmiş işlevlerden dolayı bu formları anlamlandırabilirler (Şekil 3.6). Yani belirli bir formun kullanımı o yapıya ait bir simgesel anlama dönüşebilir [Nalkaya, 2001].

Modernizm öncesine kadar insan, çevresinde mimari aracılığıyla bazı simgeler oluşturmuştur ve ilişki kurabileceği ve kendisine birşeyleri çağrıştıran bu görsel ipuçlarıyla çevresini anlamlandırmıştır. Modern hareket ise tüm bu anlamsal ilişkiyi sağlayan simgeselliği bir kenara bıraktığı için anlam kayıplarına yol açmakla ve insanın çevresiyle olan etkileşimini kesmekle suçlanmıştır. Hellman'a göre modern binaların çoğunlukla tüm bakış açılarından aynı görünmeleri ve insanların ilişki

kurabileceği hiç bir detaya sahip olmamaları, bu yapıların insanlar tarafından 'kimliksiz', 'insanlık dışı' ve 'yabancı' olarak nitelendirilmelerine sebep olmuştur (Şekil 3.7) [Hellman, 1993].



Şekil 3.6. L. Hellman [Hellman, 1993]



Şekil 3.7. L. Hellman [Hellman, 1993]

"Bu gün bir düz çizgiler kargaşasında, düz çizgilerin vahşi ormanında yaşıyoruz. Buna inanmayan kişi, çevresindeki düz çizgileri sayma zahmetini gösterecek olursa anlayacaktır; çünkü sayması hiç bitmez" diyen Hundertwasser 1958 yılında yaptığı bu açıklmasıyla mimaride cetvelin kullanılmasının bir suç olduğunu, bu tür binaların yaşamı ve duyguyu öldürdüğünü, bu yüzden de Mies van der Rohe, Gropious ve Le Corbusier gibi mimarların yapılarının yıkılması gerektiğini iddia etmekteydi [Hundertwasser, 1991]. Bu tür yapıların çevreyi ve insan psikolojisini olumsuz yönde etkilediği düşünülüyordu. Öğel'e göre ise Mies gibi mimarların yapıları kendi içinde çevreye değerlerini kabul ettiren yapılardır. Fakat giderek bu tür yapıların kalitesiz bir kopyacılıkla çoğaltılması şehirleri monotonluğa sürüklemekte ve

sosyologların da onayladığı gibi, insan yaşamına zarar vermektedir. Öğel'e göre [Öğel, 1977];

"Mimarinin canlılığını, toplumsal sembol karakterini kaybedip sadece bir yaşama kulisi haline gelmesi, çevresel düzenin yavanlığını, tekdüzeyliğini, dolayısıyla şehirlinin mutsuzluğunu getirmiştir. Dümdüz yüzeyler her şeyin yolunda olduğuna dair bir kandırmacadır".

Katı düz geometrik biçimlerin farklı boyutlardaki tekrarıyla, kentlerde oluşan monotonluk ve bunun sonucu oluşan anlam kayıpları insanların yönelme hislerini azaltıp davranışlarını kısıtlayarak, insanları "kör olmaya, bakıp görmeyerek geçip gitmeye zorlamaktadır" [Başkaya, 2001]. Mimari ve halk arasında kopan bu etkileşimi yeniden yaratmak ve mimariye canlılık kazandırmak adına, Postmodernizmin eskiye ait sembolleri modern yapıların yüzeylerine koyma girişimleri ise bir dil olamayacak kadar ucuzdur. Nitekim mimari eski canlılığına, iletişim gücüne ve 'toplumsal sembol karakteri' olma niteliğine Postmodernist mimarların elinde değil, yine Modern mimarların elinde kavuşmuştur. Heykelsi dili seçen mimari zamanla, mekanı, zamanı, formu, hareketi, dokuyu aynı potada özgün bir biçimde eritmeyi öğrenerek, çevreye şiirsel ve ruhsal bir yanıt vermeye başlamıştır. Heykelsi yapıların sembolik hareketleriyle unutulan simgesellik yeniden oluşmaya başlamıştır.

"Mimari ürünün sanat yapıtı olabilmesi, taşıdığı simge özelliğine ve simge yeteneğine bağlıdır" [Özek, 1980]. Heykelsi mimari heykelden devraldığı güçlü simgesel özelliğiyle, insanlarda bir takım çağrışımlar meydana getirerek yapıların insanlarla olan duygusal ve düşünsel etkileşimini tekrar sağlamaktadır. Yani yapılar yeniden insanların onları anlamlandırabileceği ipuçları vermeye başlamış ve çevredeki insanı mutsuz eden fonksiyonelliğe karşı bir denge sağlamışlardır. İnsanlar tarafından Sydney Opera Evi'nin limandaki gemilerin yelkenlileri gibi daha pek çok olguya benzetilmesi, TWA Terminali'nin uçan bir kuşa benzetilmesi veya Ronchamp'ın rahip başlığı ve buna benzer nesnelere benzetilmesi buna örnek olarak gösterilebilir (Resim 3.74). Bu oluşumlar herkes için farklı anlamlar taşıyabilir, ortak olan ise yeniden iletişim kurulabilecek detayların ortaya çıkmasıdır.

Resim 3.74. E.Saarinen, Uluslararası Hava Yolları Terminali, New York, 1956-62 [www.yale.edu, 2001]

Heyecan verici biçimlere, yüksek ifade ve imgelem gücüne, yüksek estetik değerlere, simgesel güce ve duygusal etkiye sahip olan bu yapılar insanlar tarafından kimlikli olarak nitelendirildiklerinden daha çok beğenilmekte ve kullanılmaktadır. Bu da büyük çoğunlukla görsel çekiciliklerinden kaynaklanmaktadır.Doğal olarak bu yapılar ister istemez kentlerin içinde insanları çeken odak noktaları haline gelmekte ve canlı, dinamik bir yaşantı kurgulamaktadırlar. Bunun en ses getiren örneği İspanya'nın terkedilmiş bir bölgesi olan Bilbao'nun yeniden canlılık kazanması için yapılan Guggenheim Müzesi'dir. 'Bilbao Etkisi' olarak da bilinen bu strateji tahmin edildiği gibi büyük bir ziyaretçi akınına ev sahipliği yapmıştır ve hala da yapmaya devam etmektedir. Şentürer'in belirttiği gibi kentin bu bölgesi Guggenheim'ın varlığıyla ve onun çevresinde gelişmeye, kültür sanat kentine dönüşmeye başlamıştır. İçinde olduğu kadar etrafında da zaman geçirilen, yani yaşayan bir yapı olarak kendi yaşam çevresini yaratmıştır. Bu açıdan Şentürer'e göre bu yapı başarılı bir duruş sergilemektedir [Şentürer, 2004].

Ancak Brüderlin'e göre Bilbao Guggenheim'la birlikte heykel ve mimarlık arasındaki birleşmenin sorunlu yanları ortaya serilmiştir. Gehry'nin yaptığı devasa heykelin yanında Serra'nın dev kıvrımlı çelik levhaları ve Scharoun'un Berlin Filarmoni Salonu gibi oluşumlar gözden kaybolmaya başlamıştır [Brüderlin, 2005]. Foster'a göre ise belli bir çevre içinde kendini göstermek arzusunda olan bu tür yapılar gerek devasa boyutlarıyla gerekse biçimleriyle her türlü sanatı ve izleyiciyi

yutacak devasa gösteri merkezlerine dönüşmektedir [Foster, 2004]. Amaç dünyanın her yerinden, içindekiler için değil de sırf müzenin kendisi için gelen bir izleyici kitlesi oluşturmaktır.

İşlevinden bağımsız olarak sadece yapının kendisini görmek arzusunun bir heykeli görmek arzusuyla benzer nitelikte olduğu söylenebilir. Bu anlamda Daniel Libeskind'in tasarladığı Berlin Yahudi Müzesi verilebilecek iyi bir örnektir, çünkü müze sadece iki yıl içerisinde, içinde hiç bir sergi olmadan sadece kendisini tanımayı tercih eden yüzbinlerce kişiyi çeken bir mıknatıs haline gelmiştir (Resim 3.75) [Sewing, 2004]. Heykelsi yapının etkileyici gücü yapıyı ön plana çıkarmıştır. Çoğu insan içindekilerle ilgilendiğinden daha fazla, yapıların dışıyla ilgilenmektedir. Bunu Libeskind'in kendi sözlerinde de bulmak mümkündür. Libeskind Denver Sanat Müzesi Ek Binası için şunları söylemektedir (Şekil 3.8) [Libeskind, 2005];

"Müzenin uzamsal spektrumu, ziyaretçilere parçaların toplamından daha fazla şey ifade edecektir. Ziyaretçi müzeyi hissetmeye daha yapıya girmeden başlayacaktır; çünkü yapı şehrin ufuk çizgisinin merkezinde ilgi çekici bir kentsel form olarak tasarlanmıştır... Müze için yaratılan yeni mekan sanat deneyimi içinde bulunan mevcut izleyiciye bütünüyle yeni bir izleyici grubu katacaktır. Bunu, müzeyi yalnızca Denver'dan değil bütün dünyadan ziyaretçiler için bir çekim noktası durumuna getirecek deneyimler yaratarak sağlayacaktır".

Resim 3.75. D., Libeskind, Yahudi Müzesi, Berlin, 1989-99 [www.pbs.org, 2007]

Şekil 3.8. D. Libeskind, Denver Sanat Müzesi, Denver, 2006 [www.archweb.it, 2007]

Gerçek şu ki, bu tür binaların yapımı büyük bir ekonomik güç gerektirir. Bu yüzden bu tür yapılar ya devlet eliyle ya da ekonomik gücü yüksek olan özel sermayenin çabalarıyla kentsel mekanda somutlaşabilir. İster ekonomik otorite ister devlet otoritesi olsun, iki güç de bu oluşumdan belirli bir fayda bekler. Bu faydanın çoğu zaman kendi ideolojilerinin yansıtılması ya da reklamlarının yapılması şeklinde somutlaştığı görülür. Yani heykelsi yapılar kişilerin ya da kurumların görüş ve düşüncelerinin ve hatta ekonomik güçlerinin simgelerine de dönüşebilirler. Senie'e göre sanat, kültürün amblemi ve patronu yücelten ekonomik zenginliğin işareti olarak algılanabilir. Bu yüzden otoritelerin sürekli aynı mimarlara ve sanatçılara iş vermeleri şaşırtıcı bir durum değildir [Senie, 1992]. Hal Foster'ın ise bu konudaki yorumu şöyledir [Foster, 2004];

"Günümüz gösteri kültürünün küresel sularında ses getirebilmek için, elinizde çok sağlam taşlar olmalı: Bilbao'daki Guggenheim Müzesi gibi. Arkasına Guggenheim ile DG Bank'i almış Gehry gibi bir mimar, başka mecralarındaki sanatçılar karşısında haliyle büyük üstünlüğe sahip. Bu tür müşteriler, küresel piyasada marka ismi için birbiriyle yarışır – Guggenheim adı, başka şirketlere ve devletlere satılan bir marka haline geldi zaten. Bu koşullar, medyada aynı zamanda logo olarak dolaşıma girecek bir bina yapabilen mimardan yanadır. (Bilbao, Gehry'nin eseri olan müzeyi kelimenin tam anlamıyla logo niyetine kullanır: Şehre girerken gördüğünüz ilk tabela müzeninkidir, seyahat rehberlerine Bilbao'nun adını yazdıran da o olmuştur)".

Bu tür yapıların özellikle müzeler, sanat merkezleri, dini yapılar vb. kamu binalarında görülmesi kolektif kimlik ve sosyal prestij yaratılması gibi bir işlevleri olmasıyla açıklanabilir [Sewing, 2004]. Sonuçta hangi amaçla yapılırsa yapılsın heykelsi yapılar konumlandıkları yere bir mıknatıs gibi insanları çekerek orada daha canlı bir yaşantı kurgulayabilir ve kendi yaşam çevresini oluşturabilir. Ancak görsel zıtlığını kentsel bağlamla anlamlı bir birlikteliğe sokması kentsel doku açısından önemlidir. Holl'e göre, bağlam kavramı, yapıyla konumlandığı yer arasında o yerin özel anlamını ortaya çıkaracak nitelikte bir yaklaşımı tariflemelidir. "Bir yerin herhangi bir yönünü ortaya çıkarmak oranın görünümüne uygun olmayabilir. Bu yüzden alışılagelmiş görme biçimleri kesintiye uğrayabilir". Doğal olarak ortaya çıkan yapı çok yeni bir görselliğe sahip olabilir [Holl, 2000]. Bu anlamda heykelsi yapının çevresiyle olan anlamsal ilişkisi önemli bir unsurdur.

Örneğin Sydney Opera Evi'nin konumlandığı yer denize çıkıntı yapan küçük bir yarımadadır. Üç yanının denizle çevrili olması yapıyı yalnız bırakırken ona kendini ifade etmesi açısından büyük bir özgürlük tanımaktadır. Arsanın ve çevrenin verilerinden etkilenen Utzon, yaratıcılığıyla ve sezgileriyle rüzgarda yelkenleri şişmiş bir yatı andıran biçimsel bir kompozisyon oluşturmuştur. Yani bir anlamda çevresel veriler tasarımının esin kaynağını oluşturmuştur. [Kortan, 2003]. Böylece yapının yeri, çevresi, biçimi ve simgeselliği anlamlı bir bütün meydana getirmiştir.

Bu açıdan Sydney Opera Evi'nin bağlama uygunluğundan söz edilebilir. Ancak günümüz heykelsi mimarlığın en çok eleştirilen özelliklerinden birisi, farklı olabilmek ve insanları kendisine çekebilmek uğruna, giderek bağlamdan kopması ve dünyanın her yerinde sergilenebilme potansiyeline sahip, estetik bir objeye dönüşme eğiliminde olmasıdır. 18. yüzyılda yaşayan İngiliz düşünür John Ruskin, mimarlığın heykel tasarımından farkını belli bir yer için tasarlanması ve yapı prensipleri göz önüne alınarak inşa edilmesi olarak açıklamıştır [Soygeniş, 2006]. Ancak günümüzde bir çok heykelsi yapının erken modern dönem yapıları gibi, konumlandığı yerin özel anlamından bağımsız olarak tasarlandığına, yani belli bir yer için tasarlanmadığına tanık oluyoruz. Örneğin Gehry'nin Bilbao'dan sonra dalgalı formlarını başka binalarda da benzer biçimde kulanması adeta onun

yapılarını, "yersiz yurtsuz"laştırmaktadır. Yapının hangi ülkede, hangi kentte ve hatta kentin neresinde olduğunun bile önemi kalmamaktadır. Bu da özellikle günümüz heykelsi yapılarını kentsel dokuda yalnızca birer estetik varlık olarak tasarlanmaları tehlikesiyle karşı karşıya getirmektedir.

Özellikle son zamanlarda heykelsi gökdelenlerin şehir silüetlerinde yerlerini almaları bu durumu daha da güçlendirmektedir. Koolhaas'a göre büyüklük bağımsızlığını yitirir ve başka güçlerin aracına dönüşür. Teknolojiye, mühendislere, politikaya ve bunun gibi bir çok olguya teslim olur. Büyüklük, kentle bağ kuramaz, en fazla yan yana durur, "sunduğu etkinliklerin niceliği ve karmaşıklığıyla, kendisi kentseldir. Büyüklük artık kente gereksinmez: kentle yarışır; kenti temsil eder; kenti ele geçirir; hatta daha da öte, kent olur" [Koolhaas, 1996]. Büyüklüğün heykelin çekiciliğiyle birleşmesi ise tam anlamıyla bir güç gösterisine dönüşür (Resim 3.76). Brüderlin bu konuda şöyle söylemektedir [Bruderlin, 2005];

"Burjuvazinin, sanayi şehrinin ilk amblemi olan Eiffel'in yerini 20. yüzyılda kapitalizmin gökdelenleri almıştır. Bunlar bütünüyle gelişmiş şirket logolarıdır. Güç ve prestijin rekabet savaşında şirketler kendi fani tabelalarını, markalarını, 'Türetilmiş Şehir'in kaotik ortamında heykelin çekiciliğini ve gücünü kondurmak için giderek daha çok abartılı yapılar mı yaptıracaklardır? Mimarlık şehir silüetine güçlü simgeler 'damlatmak' için her zaman heykele baş mı eğecektir? İşaret ve gövde, 'high-tech' ve 'high-touch', yapısalcılık ve beden kuramları arasındaki 'tehlikeli ilişki' günümüzün heykelsi mimarlığının en büyük özellikleri arasındadır".

Resim 3.76. N. Foster, Swiss Re London Headquarters, Londra, 1997-2004
[www.vitruvius.com, 2007]

Heykelsi mimarlık anlamlı, o yerin yaşantısıyla bütünleşen bir mimari yaratmakla ilgileri olmayan ekonomik otoritelerin elinde bağlamdan kopma eğilimindeyken, mimariye yaklaşan heykel ise Ruskin'in ifade ettiğinin tersine herhangi bir yerde, boşlukta yer kaplayan bir eser değil, çevresiyle ilişkili olan bir eser olarak, konumlanacağı yere göre tasarlanmaya başlanmıştır. Krauss'a göre heykel konumlandığı yere ait olur. Eğer heykelin yeri değiştirilirse, objenin, bağlamın ve izleyicinin ilişkisi tamamen değişir [Krauss, 1986].

Mehmet Aksoy ise heykeli, konumlanacağı mekan göz ardı edilerek tasarlamanın form ya da ışık düşünmeden tasarlamakla aynı şey olduğunu belirtmekte ve şöyle devam etmektedir [Şenyapılı, 2003];

"Ancak bu şekilde heykel artık lekesi, proporsiyonları, büyüklüğü, küçüklüğü, yatay ya da çapraz duruşu, organik ya da geometrik formlarla örtülü olması, iç ışığı, ritmi, kontrasları ile durduğu mekanla özdeşleşir, yeni bir boyut ve anlam kazanarak plastik mekana dönüşür. Plastik mekanın armonisini duyabilmek ise ancak o mekanın çekim alanına girmekle mümkündür; bu alana giremez isek o mekanı kavramamız ve yaşamamız söz konusu olamaz".

Her heykelin iletmek istediği bir duygu ya da düşünce vardır fakat, şu bir gerçek ki bu, bulunduğu çevrenin etkisine göre değişir. Çünkü yeni heykel çevresiyle birlikte algılanır, bulunduğu mekanı tanımlarken aynı zamanda bulunduğu mekandan etkilenir.Yaptığı heykellerin, bulunduğu yerin görselliğini aktif hale getirdiğini, çevresine referans vererek izleyiciyle fiziksel ve görsel bir bağ kurduğunu belirten Maki ise bu konu da şöyle söylemektedir [Langager, 2002];

"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".

Görüldüğü gibi artık heykel sanatçıları kentsel mekandaki yaşantının bir parçası olmak istemekte ve giderek insanın fiziksel çevresini olumlu bir şekilde değiştirmektedirler. Yani artık sadece mimari değil, heykel de kendi çevresini yaratmaktadır. Üstelik yaratılan entellektüel çevre algıya açıktır, üzerinde

düşündürür ve izleyicinin üstünde duyumsal 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 mekanı değiştirecek, daha anlamlı kılacak, günlük işlevlerin sıradanlığından kurtaracak; giderek (hatta) kendine özel bir mekan yaratacak bir plastik nesne"ye dönüşmektedir [Şenyapılı, 2003]. Bu durum ise heykeli mimariye biraz daha yaklaştırmaktadır. Çünkü bir yapı konumlanacağı mekanın verilerine ve de o yerin özel anlamına göre tasarlanarak çevresinde yarattığı yaşantıyla anlamlanır. Nasıl ki ait olduğu çevreden alınan bir mimari yapı varlığını yitirirse artık çevresinden alınan bir heykelin de varlığından söz edilemez. Ancak gördüğümüz gibi bu durum heykelsi mimarlık için her zaman doğru değildir. Bu da onların heykelin evrim sürecinin en başında olduğu gibi belirli bir çevre için tasarlanmayan estetik objelere dönüşmelerine sebep olabilir.

4. SONUÇ

Çağdaş sanat ortamının heykeli mimarinin, mimariyi de heykelin alanına yaklaştırdığını savunan bu çalışmada, 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.

20. yüzyılın başıyla yeni akımlardan, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenerek yeniden şekillenen mimari ve heykel kavramlarının birbirlerine yaklaşması eğilimi bilindik kalıplarından sıyrılmalarıyla gerçekleşebilmiştir. Yani; kendilerine öz ve bilindik olan kütle – mekan düşüncelerinin, malzeme anlayışlarının, ifade biçimlerinin birbirlerini beslemesi ve hızla gelişen teknolojinin disiplinlerin değişimini hızlandırmasıyla, iki disiplin 20. yüzyılla birlikte birbirinin alanına kaymaya başlamıştır.

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

Örneğin mekan yaratma sanatı olarak tanımladığımız mimari, fonksiyonel düşünce yapısıyla hareket ederek yaşanabilen mekanlar yaratırken, heykelsi olmaya başladığında biçimsel düşünce yapısıyla yaşanabilen mekanlar yaratmaya başlamıştır. Plastik arayışlara giren heykelsi mimari, giderek biçim oluştururken sezgileriyle hareket etmeye ve daha hareketli, özgün, kendi dili olan ve duygusal ağırlıklı, heyecan verici biçimler tasarlamaya yönelmiştir. Doğal olarak bu tür yapıların plastik etkisi baskın olarak öne çıkmaktadır. Yalnızca fonksiyonel değerleri karşılamakla yetinmeyen, duygusal ihtiyaçlara da cevap veren bir anlayış çerçevesinde ve tabi ki gelişen teknolojinin, özellikle de bilgisayar teknolojisinin imkanları doğrultusunda bildik klasik mimari biçimlerden uzaklaşılarak çok daha

karmaşık görsel arayışlar içerisine girilmiştir. Bu da mimariyi heykelin alanına yaklaştırmıştır.

Kütle ve hacim sanatı olarak nitelendirdiğimiz heykel sanatının ise mimariye yaklaşması, öncelikle mekanla tanışmasıyla başlamıştır. Mimariye yaklaşan heykeller, mekanı içlerine alarak, içlerine girilebilen bir yapıya bürünmüş ve artık yalnızca izlenen değil, seyirciye yeni mekan deneyimleri yaşatan bir olgu olmuştur. Ayrıca heykel mimariyle özdeşleşmiş durağan biçimleri ya da daha özgün biçimleri kullanarak, mimariye eş biçimde büyüyen ölçeğiyle, içine aldığı ve tanımladığı mekanla giderek görsel olarak mimarileşmeye başlamıştır. 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 giderek yontulmuş olandan inşa edilmiş olana doğru kaymıştır. Heykel gibi yeni çağın malzemelerini, tekniklerini ve araçlarını kullanan mimari de giderek bu alanlardaki gelişimlerle birlikte tüm irrasyonel biçimleri gerçekleştirebilmekte ve görsel olarak heykelsi bir kimliğe kavuşmaktadır.

Yani yepyeni malzemelerin ve tekniklerin birleştiriciliğinde bu yeni olanaklarla birlikte mimari ve heykelin kesin sınırları silinmeye başlamış ve karşılıklı olarak birbirlerinin bakış açılarından, biçimsel anlayışlarından, teknik yöntemlerinden etkilenen iki disiplin ortaya çıkmıştır. Heykel mimariye yaklaştığında aynı zamanda mekansal olana, inşa edilmiş olana, boyutları büyümüş olana, hatta bazen de biçimsel ve strüktürel olarak daha basit olana yaklaşırken, mimari heykele yaklaştığında ise dinamik olana, sezgisel ve duygusal olana, öznel olana, dolayısıyla hem strüktürel hem de biçimsel olarak daha karmaşık olana yaklaşmıştır.

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, iki disiplin arasındaki bu yakınlaşma onların tamamen birbirlerinin alanına kaydığı anlamına gelmemektedir. Her iki disiplinin de kendilerine öz alanları vardır. Örneğin heykel sanatı, içinde tam anlamıyla yaşanılan mekanlar yaratamazken, mimarideki kadar büyük bir emek yoğun üretim süreci geçirmemektedir. Mimari ise işlevsel, strüktürel vb. bir çok değişkenle uğraşmak

zorundadır ve bu değişkenler mimarinin tam anlamıyla özgür olarak biçimlenmesini engelleyen unsurlardır.

Ancak şu bir gerçek ki, birbirlerinin niteliklerine açılan bu iki disiplin, aslında kendilerini daha güçlü ifade edebilme şansını yakalamıştır. 'Heykelsi mimarlık', kütlesinden gelen güçle ve çekicilikle kentlere kaybolan duygusallığı geri getirirken, aynı zamanda kentlerde insanları çeken bir odak noktasına dönüşmektedir. Yani mimari, heykeli bir ifade aracı olarak kullanmakta, bunun sayesinde de sıradan tasarımların arasından kolaylıkla sıyrılmaktadır. Mimarinin mekansal kurgusunu ve yapım tekniğini alan 'mimari heykel' ise, son olarak mimarinin mekanını işgal etmiştir. Mimari bilinci bünyesine dahil eden heykel, konumlandığı mekanın özelliklerine göre tasarlanmakta, bu sayede de çevreyle ve izleyiciyle çok yeni ilişkiler kurmakta, yani kendini daha güçlü ifade edebilmektedir.

KAYNAKLAR

Aksungur, R., "Öncü Bir Disiplin Dalı Olarak Heykel", ***Türkiye'de Sanat (Plastik Sanatlar Dergisi),*** 29: 47 (1997).

Allen, S., "Minimalism: Architecture and Sculpture", Art & Design Magazine: Sculpture Contemporary Form and Theory, ***Academy Editions***, London, 23-26 (1997).

"Anabritannica", ***Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica Inc***, 16: 164, İstanbul, (1989).

Appel, K., "Sculpture for Public Spaces: Maquettes, Models and Proposals", ***Marisa del Re Gallery***, New York, 20-25 (1985).

Başkaya, A. "Yalın Bir 'İşaret Dizgesi', ***Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*** 2: 64 (2001).

Bilge, N., "Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950", ***Boğaziçi Üniversitesi Yayınları***, İstanbul, 139, 143,144, 157 (2000).

Broadbent, G., "Design in Architecture", ***John Wiley & Sons***, London, 341 (1973).

Brüderlin, M., "Archisculpture", Heykel Mimarlık, Derleyen: Derya Nüket Özer, ***Yapı Dergisi***, 280: 56-60 (2005).

Busch, J. M., "A Decade of Sculpture The 1960", ***Associated University Presses***, London, 17, 23, 24, 27, 28 (1974).

Calatrava, S., "Tasarım Felsefesi", Calatrava, Çeviren: Meral Ekincioğlu, ***Boyut Yayın Grubu***, İstanbul, 97, 98 (2000).

Colquhoun, A., "Mimari Eleştiri Yazıları", Çeviren: Ali Cengizkan, ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı***, İstanbul, 45-47 (1990).

Curtis, W., J., R., " Modern Architecture Since 1900", ***Phaidon***, London, 152, 663 (1996).

Demirkol, U. O., "Calatrava, Kent Ölçeğinde Heykeltraş", ***Mimarlık ve Dekorasyon Dergisi***, 10: 74, 75 (2002).

D'Souza, A., McDonough, T., "Sculpture in the Space of Architecture", ***Art in America*** 88(2): 84-90 (2000).

Elsen, A. E., "Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises", ***George Braziller***, New York, 67 (1974).

Emrali, R., "Heykelden Mimariye Göndermeler", ***Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*** 8: 28-30, 33, 34 (2001).

Fischer, E., "Sanatın Gerekliliği", Çeviren: Cevat Çapan, ***Payel Yayınları***, İstanbul, 9 (2003).

Foster, H., "Tasarım ve Suç", Çeviren: Elçin Gen, ***İletişim Yayınları***, İstanbul, 45, 46, 50, 51, 54, 55, 60 (2004).

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

Gan, A., "Konstrüktivizm", Modernizmin Serüveni, Çeviren: Enis Batur, ***YKY***, İstanbul, 187 (2003).

Giacometti, A., "Yazılar", Çeviren: Aykut Derman, ***YKY***, İstanbul, 117 (2005).

Giedion, S., "1960'larda Mimari, Ümitler ve Kuşku", Çeviren: Selçuk Batur, ***İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları***, İstanbul, 5-18, 22 (1965).

Giedion, S., "Space, Time And Architecture", ***Harvard University Press***, Massachusetts, 672 (1967).

Gombrich, E.H., "Sanatın Öyküsü", Çevirenler: Erol Erduran, Ömer Erduran, ***Remzi Kitabevi Yayınları***, İstanbul, 39, 40, 44, 176, 177, 188-191 (2004).

Güney, D., Yürekli, H., "Mimarlığın Tanımı Üzerine Bir Deneme", ***İTÜ Dergisi/a***, 3(1): 34 (2004).

Hajek, O., H., "İşaret ve Simge", Kimlik Sınırsallık Mekan, Zeynep Aktüre, Süleyman Doğan, Sibel Köse, ***Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları***, Ankara, 25 (1993).

Hançerlioğlu, O., "Felsefe Ansiklopedisi", ***Remzi Kitabevi Yayınları***, İstanbul, 1: 147-148 (1979).

Hançerlioğlu, O., "Felsefe Ansiklopedisi", ***Remzi Kitabevi Yayınları***, İstanbul, 3: 66 (1977).

Hançerlioğlu, O., "Felsefe Ansiklopedisi", ***Remzi Kitabevi Yayınları***, İstanbul, 6: 109 (1979).

Hellman, L., "The Language of Architecture", Companion to Contemporary Architectural Thought, Ben Farmer, Hentie Louw, ***Routledge***, London, 518, 519 (1993).

Holl, S., "Ankraj", Çeviren: Aslı Şener, Steven Holl, ***Boyut Yayın Grubu***, İstanbul, 93-100 (2000)

Hundertwasser, F., "Mimarlıkta Akılcılığa Karşı Küf Manifestosu", 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çeviren: Sevinç Yavuz, Ed: Ulrich Conrads, ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları***, İstanbul, 136, 137 (1991).

İpşiroğlu, N., M., "Sanatta Devrim", ***Remzi Kitabevi Yayınları***, İstanbul, 9-11, 52, 57, 60, 72, 73, 88 (1993).

Jeanniere, A., "Modernite Nedir?", Çeviren: Nilgün Tutal, Modernite Versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, ***Vadi Yayınları***, Ankara, 95-102 (2000).

Jodidio, P., "Contemporary European Architects", ***Taschen***, Köln, 4: 95, 96 (1991).

Jodidio, P., "Calatrava", ***Taschen***, Köln, 6 (1998).

Kayın, E., "Tarihsel Süreçte İnanç ve İdeolojilerin İfade Zemini Olarak Mimari Yüzeyler", Mimari Biçimlendirmede Yüzey, ***Mimarlar Odası Yayınları***, Ankara, 127 (2001).

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

Koolhaas, R., "Büyüklük", Çeviren: Zeynep Önen, ***Mimarlık,*** 272: 20-26, (1996)

Kortan, E., "20. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bir Bakış", ***Yaprak Yayınları***, Ankara, 44, 53, 61 (1986).

Kortan, E., "Frank O. Gehry ve Bilbao Guggenheim Müzesi", ***Yapı Dergisi*** 196: 74, 76, 78 (1998).

Kortan, E., "Gecikmiş Bir Ödül : Jorn Utzon ve Sydney Opera Binası", ***Arredamento Mimarlık*** 5: 61, 65 (2003).

Kortan, E., "Heykel mi? Mimari mi?", ***Yeni Boyut Dergisi***, Eylül, 16 (1982).

Kortan, E., "Mimarlık ve Heykel", ***Yapı Dergisi*** 273: 43 (2004).

Krauss, R., E., "Sculpture in the Expanded Field", The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, ***The MIT Press***, London, 276-290 (1985).

Krauss, R. E., "Richard Serra/Sculpture", ***The Museum of Modern Art***, New York, 43- 45, (1986).

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

Le Corbusier, "Bir Mimarlığa Doğru", Çeviren: Serpil Merzi, ***YKY***, İstanbul, 35-37, 58 (2003).

Libeskind, D., "Denver Sanat Müzesi Eki", Çeviren: Derya Nüket Özer, ***Yapı Dergisi***, 280: 70-73 (2005).

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

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

Mathewson, C.M., "Frank O. Gehry", ***Feierabend***, 15-27 (2006).

Maxwell, R., "Transgressions, Crossing the Lines at The Royal Academy", İnterdisciplinary Architecture, ***Wiley Academy***, London, 20 (2001).

Moore, H., "Quotations", Circle, Ed. J.L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo, ***Praeger Publishers***, New York, 118 (1971).

Moughtin, C., Oc, T., Tiesdell Steven, "Urban Design: Ornament and Decoration", ***Butterworth Architecture***, Great Britain, 105, 106 (1995).

Nalkaya, S., "Çevresel Tasarımda Simgesellik", ***Yapı Dergisi*** 233: 41-46 (2001).

Oldenburg, C, Bruggen, C. V., "Large Scale Projects", ***The Monacelli Press***, New York, 413 (1994).

Öğel, S., "Çevresel Sanat", ***İ.T.Ü. Mühendislik - Mimarlık Fakültesi Yayınları***, İstanbul, 6-8, 12, 29-31, 64, 79, 120-123 (1977).

Özek, V., "Mimarlıkta Gösterge ve Simge –Eşik Aşamasının Belirlenmesi-", Doktora Tezi, ***Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü***, Trabzon, 39, 45 (1980).

Özer, B., "Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık", ***Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları***, İstanbul, 93, 115 (1986).

Özer, B., "Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık", ***YEM Yayınları***, İstanbul, 408-412 (1993).

Özgen, A., "Sürdürülebilir Mimarlık ve İleri Teknoloji İlişkisi", ***Yapı Dergisi*** 234: 53 (2001).

Porter, T., "The Architect's Eye", ***E & Fn Spon***, London, 39-42 (1997).

Punin, N., "Anıtlar", Modernizmin Serüveni, Çeviren: Mehmet Rifat, ***YKY***, İstanbul, 187, 203 (2003).

Ragon, M., "Modern Sanat", Çeviren: Vivet Kanetti, ***Cem Yayınevi***, İstanbul, 21-23 (1987).

Read, H., "Sanatın Anlamı", Çevirenler: Güner İnal, Nuşin Asgari, ***Türk Tarih Kurumu Basımevi***, Ankara, 43, 44, 66, 67, 248 (1960).

Read, H., "Sanat ve Endüstri", Çeviren: Nigan Bayazıt, ***İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası***, İstanbul, 28-33 (1973).

Read, H., "Modern Sculpture, A Concise History", ***Thames and Hudson***, Great Britain, 94, 95, 187-191 (1987).

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

Roth, L. M., "Mimarlığın Öyküsü", Çeviren: Ergün Akça, ***Kabalcı Yayınevi,*** İstanbul, 75, 637, 641, 642, 647 (2002).

Sant'Elia, A., Marinetti, F. T., "Fütürist Mimarlık", Çeviren: Sevinç Yavuz, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Ed: Ulrich Conrads, ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları***, 21 (1991).

Savaş, R., "Modern Heykel ve Teknoloji", Çağdaş Teknoloji ve Sanat, ***Hacattepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*** 8: 169-173 (1988).

Scully, V., "Modern Mimarlık", Çeviren: Selçuk Batur, ***Çevre Yayınları***, İstanbul, 50-73 (1999).

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

Serra, R., "Weight and Measure 1992", ***Richter Verlag*** , Düsseldorf, 15, 19 (1992).

Sewing, W., "Architecture: Sculpture", ***Prestel***, New York, 7, 38, 41, 47-49, 93, 102 (2004).

Sharp, D., "Santiago Calatrava: Kültürel Köprüler Kurmak", Calatrava, Çeviren: Gülgün Öztaş, ***Boyut Yayın Grubu***, İstanbul, 35, 36, 41 (2000).

Smith, E.L., "Yirminci Yüzyılda Görsel Sanatlar", Çevirenler: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, ***Akbank Sanat Yayınları***, İstanbul, 97 (2004).

Soygeniş, S., "Mimarlık Düşünmek Düşlemek", ***YEM Yayınları***, İstanbul, 11, (2006).

Şentürer, A., "Mimaride Estetik Olgusu", ***İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları***, İstanbul, 60-62 (1995).

Şentürer, A., "Estetik Bugün (ve Türkiye): Kötü Taklit, Gerçeklik, Yenilik", Etik-Estetik, ***YEM Yayınları***, İstanbul, 178 (2004).

Şenyapılı, Ö., "Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel", ***METU Press***, Ankara, 17, 23, 38, 39, 42, 65, (2003).

Tanyeli, U., "Gehry'nin Karşı Dili", Frank Gehry, ***Boyut Yayın Grubu***, İstanbul, 9,11 (2000).

Tanyeli, U., "Jorn Utzon, Tek Kırlangıçla Gelen Yaz", ***Arredamento Mimarlık*** 5: 57 (2003).

Tanyeli, U., "Sanat ve Tasarımda Disiplin Sınırlarının Yıkılışı", ***Arredamento Mimarlık*** , Şubat, 46-48 (2006).

Tietz, J., "The Story of Architecture of The 20th Century", ***Könemann***, 35, 64, 108, 109 (1999).

Theo van Doesburg, "Plastik Bir Mimarlığa Doğru", 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çeviren: Sevinç Yavuz, Ed: Ulrich Conrads, ***Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları***, İstanbul, 64-66 (1991).

Tokman, L., Y.,"Bilgisayar Teknolojisi İle Desteklenen Dekonstrüktif Mimari Tasarıma Bir Yaklaşım", ***Yapı Dergisi*** 237: 48, 49 (2001).

Trasi, N., "İnterdisciplinary Architecture, Art/Architecture/Landscape: Intersections", İnterdisciplinary Architecture, ***Wiley Academy***, London, 7, 8, 9 (2001).

Tunalı, İ., "Felsefenin Işığında Modern Resim", ***Remzi Kitabevi Yayınları***, İstanbul, 58 (1974).

Welcker, C. G., "Contemporary Sculpture", ***George Wittenborn***, New York, 253 (1960).

Yılmaz, E., "Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım", Yüksek Lisans Tezi, ***Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü***, Eskişehir, 5, 9 (2002).

Yılmaz, M., "Heykel Sanatı", ***İmge Kitabevi Yayınları***, Ankara, 16, 39, 47, 51, 178 (2006).

Zevi, B., "Mimariyi Görmeyi Öğrenmek", Çeviren: Demir Divanlıoğlu, ***Birsen Yayınevi***, İstanbul, 83 (1990).

İnternet: "The Poetics of Space", İnterview (Anthony Caro Talks To Norman Foster), http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/anthonycaro.htm (2005).

İnternet: MacCormac, R., "When Art Meets Architecture", http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/caro.htm (2005).

İnternet: Hall, J., " Zaha Hadid", ArtForum http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_39/ai_67935481 (2000).

İnternet: Eczacıbaşı Sanal Müzesi "Kuzgun Acar: Soyut Heykel", http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=3637&ic=60&sergi=571&pg=1&order=16&act=next (2007).

İnternet: Wikipedia, The Free Encyclopedia "Malevich, Siyah Kare" http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich (2007).

İnternet: The Metropolitan Museum of Art "Brancusi, Boşlukta Bir Kuş" http://www.metmuseum.org/toah/ho/11/euwf/ho_1996.403.7ab.htm (2006).

İnternet: Museum of Modern Art "Rodchenko, Mekansal Konstrüksiyon" http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81043 (2007).

İnternet: National Gallery of Art "Stenberg, Mekansal Aygıt Konstrüksiyonu No:4" http://www.nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=37531&BioArtistIRN=25028&MnuID=SRCH&GalID=ALL (2007).

İnternet: Gallery Walk "N. Gabo, Mekan İçinde Lineer Konstrüksiyon No:1" http://www.gallerywalk.org/PM_Gabo.html (2006).

İnternet: Wikipedia, The Free Encyclopedia "Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı" http://tr.wikipedia.org/wiki/Konstr%C3%BCktvizm_(sanat) (2006).

İnternet: "Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı" http://www.rosizo.ru/eng/avantguarde/tatlin02_image.jpg (2007).

İnternet: MIT Department of Architecture "Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı" http://architecture.mit.edu/~kll/body2.html (2007).

İnternet:University of Evansville "Le Corbusier, Villa Savoye" http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/f02/art105-9.html (2002).

İnternet: Wikimedia Foundation "Le Corbusier, Ronchamp Şapeli"
http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Ronchamp.jpg (2007).

İnternet: "Le Corbusier, Ronchamp Şapeli, İç Mekan"
http://www.levenok.com/photos/fond_ecran/1600_1200/010816_LeCorbusier_Ronchamp.jpg (2007).

İnternet: Design Museum "Frank L. Wright, Guggenheim Müzesi"
http://www.designmuseum.org/design/frank-lloyd-wright (2007).

İnternet: Colleccioncisneros "Soto, Penetrable"
http://www.colecciocisneros.org/aw_art.asp?ID_Gallery=37&CountOrder= (2002).

İnternet: National Gallery of Art "Moore, Tepe Eğrileri"
http://www.nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=37537&BioArtistIRN=16900&MnuID=SRCH&GalID=ALL (2007).

İnternet: Museum of Modern Art "Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=232 (2007).

İnternet: Museum of Modern Art "Gerrit Rietveld, Schroeder Evi"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A22866&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 (2007).

İnternet: Bucknell University "Wright, Şelale Evi"
http://www.eg.bucknell.edu/~hyde/FrankLloydWright/ (2005).

İnternet: Art and Architecture "Le Corbusier, İsviçre Pavyonu"
http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/ffe32498.html (2007).

İnternet: Wikipedia, The Free Encyclopedia "Le Corbusier, Unite d'Habitation"
http://eu.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier (2007).

İnternet: University of Maryland Libraries "Yannis Xenakis, Philips Pavyonu"
http://www.lib.umd.edu/ARCH/exhibition/galleries/1958bru/philips2.html (2007).

İnternet: Wikipedia, The Free Encyclopedia "Utzon, Sydney Opera Binası"
http://fi.wikipedia.org/wiki/J%C3%B8rn_Utzon (2007).

İnternet: The Menil Collection "Malevich, Alpha"
http://www.menil.org/exhibitions_malevich.html (2007).

İnternet: Seattle "Irwin, Dokuz Mekan Dokuz Ağaç"
http://www.seattle.gov/Arts/publications/enews/archive/november03.asp (2007).

İnternet: W. Frank Steely Library "Judd, Box"
http://library.nku.edu/cam/sculpture.html (2005).

İnternet: El Poder de la Palabra "Goeritz, Ciudad Sateliti Kuleleri"
http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=12 (2007).

İnternet: Sf Gate "R. Serra, Torqued Ellipses"
http://www.sfgate.com/c/pictures/2005/06/24/dd_serra22_ph3.jpg (2007).

İnternet: Modern Contemporary Art "Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi, Fish Gallery"
http://mocoloco.com/art/archives/001166.php (2007).

İnternet: Mark Clayton ,Should Buildings Designed With a Computer Look Like They Were Designed With a Computer?, "Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi"
http://www-personal.umich.edu/~sven/publctns/binopps1.html (2003).

İnternet: F. Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi
http://www.kirikou.com/tuttifrutti/guggenheim/guggenheim3/guggenheim8.htm (2007).

İnternet: The Solomon R. Guggenheim Foundation "F. Gehry, Chiat Day Building"
http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/gehry/chiatday_07.html (2007).

İnternet: Maste Arte "Calatrava, Bird 1"
http://www.masdearte.com/noticia.cfm?noticiaid=9550 (2007).

İnternet: Calatrava, Lyon Havaalanı Tren Terminali
http://static.flickr.com/21/32266474_d0098e8225.jpg (2007).

İnternet: The Metropolitan Museum of Art "Calatrava, Twisting Torso"
http://www.metmuseum.org/special/Calatrava/view_1.asp?item=4&view=r (2006).

İnternet: Media Architecture Group "Calatrava, Turning Torso"
http://www.mediaarchitecture.org/turning-torso/ (2006).

İnternet: Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier, "Fuksas, Niaux Mağara Girişi Projesi"
http://www.otua.org/Indaten/Exemple/Ex_NIAUX.html (2007).

İnternet: Lutz Brückelmann, Arquitecto "Goeritz, Ciudad Sateliti Kuleleri"
http://www.bau.pt/weblog/baragan02-420.jpg (2007).

İnternet: Carnegie Museum of Art "Serra, Carnegie"
http://www.cmoa.org/international/html/info/facts.htm (2007).

İnternet: M.E.T.U. "Westphal, ODTÜ Heykeli"
http://depo.metu.edu.tr/index_art.html (2007).

İnternet: Museum of Modern Art "Lipchitz, Figür"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81158 (2007).

İnternet: Museum of Modern Art "Boccioni, Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri"
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81179 (2007).

İnternet: National Gallery of Art "Gabo, Sarmal Konu"
http://www.nationalgalleries.org/collections/artist_search.php?enlarge=1&objectId=287 (2007).

İnternet: Tate "Gabo, Havaalanı İçin Anıt"
http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1137&page=3&sole=y&collab=y&attr=y&sort=default (2007).

İnternet: Making The Modern World "Calatrava, Alamillo Köprüsü"
http://www.makingthemodernworld.org.uk/learning_modules/maths/02.TU.03/?section=9 (2004).

İnternet: Design Museum "Hadid, Rosenthal Çağdaş Sanat Merkezi"
http://www.designmuseum.org/design/zaha-hadid (2007).

İnternet: Serra, Charlie Brown
http://www.comtogether.com/art/miscpix/serra.htm (2007).

İnternet: Texas Tech University "Judd, İsimsiz"
http://www.texastech.edu/wire/southwest/0605-marfa.php (2007).

İnternet: De gestileerde bloem van Naum Gabo "Gabo, Bijenkorf Binası İçin Konstrüksiyon"
http://www.rotterdammers.nl/kleingrut/galerij33.htm (2007).

İnternet: Uitslag Hoezenkwis "Gabo, Bijenkorf Binası İçin Konstrüksiyon"
http://www.archined.nl/oem/reportages/kerst03/kwisuitslag.html (2007).

İnternet: Henry Art Gallery "Gehry, Bilbao Guggenheim Müzesi"
http://www.arcspace.com/gehry_new/index.html?main=/gehry_new/catia/catia.htm (2007).

İnternet: Kapoor, Bulut Kapısı
http://www.lynnbecker.com/repeat/Gehry/kapoor.htm (2004).

İnternet: Arte y Estética "Serra, Clara Clara"
http://www.artesxx.iteso.mx/clase/serra/index.html (2001).

İnternet: Brucine "Serra, Balast"
http://brucine.blogspot.com/search?q=serra+ballast (2007).

İnternet: American University "Brancusi, Sonsuz Sütun"
http://www.american.edu/dlublin/travel/targujiu.html (2007).

İnternet: Ohio State University "Nancy Holt, Taş Hücre"
http://arted.osu.edu/160/images/earth/nh_solar.gif (2007).

İnternet: University of Hawai'i "Robert Smithson, Spiral Dalgakıran"
http://www.hawaii.edu/lruby/art400/sculpt.htm (2007).

İnternet: Wikimedia Foundation "Serra, Fulcrum"
http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:RichardSerra_Fulcrum2.jpg (2007).

İnternet: The Solomon R. Guggenheim Foundation "Hadid, Vitra Yangın İstasyonu"
http://www.guggenheim.org/hadid/highlights3.html (2006).

İnternet: Bluffton University "Calder, La Grande Vitesse"
http://www.bluffton.edu/~sullivanm/michigan/grandrapids/calder/vitesse.html
(2003).

İnternet: America's Library "Calder, La Grande Vitesse"
http://www.americaslibrary.gov/es/mi/es_mi_festival_1_e.html (2007).

İnternet: Landschaftsverband Westfalen-Lippe "Dennis Adams, Otobüs Durağı IV"
http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/87/adams/p.htm (2005).

İnternet: Eczacıbaşı Sanal Müzesi "F. Onur, Soyut Kompozisyon"
http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=3634&ic=60&sergi=571&pg=0&order=13 (2007)

İnternet: Yale University "E.Saarinen, Uluslararası Hava Yolları Terminali"
http://www.yale.edu/opa/v29.n22/story10.html (2001).

İnternet: PBS "D. Libeskind, Berlin Yahudi Müzesi"
http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/sacred/deconstruction/l1.html
(2007)

İnternet: arcweb "D. Libeskind, Denver Sanat Müzesi"
http://www.archweb.it/architetture/Daniel_libeskind/denver_art_museum/art_mus_project.htm (2007)

İnternet: Foster, Swiss Re London Headquarters
http://www.vitruvius.com.br/forum/noticiario/Filomena_01.jpg (2007).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı	: ÖZERTURAL, Rafiye
Uyruğu	: T.C.
Doğum tarihi ve yeri	: 30.11.1981 Ankara
Medeni hali	: Bekar
Telefon	: 0 (312) 255 01 17
e-mail	: rafiye06@gmail.com

Eğitim Derecesi	**Eğitim Birimi**	**Mezuniyet tarihi**
Lisans	Uludağ Üniversitesi/ Mimarlık Bölümü	2004
Lise	Batıkent Lisesi	1999

İş Deneyimi

Yıl	**Yer**	**Görev**
2005-2006	Rega Mimarlık	Mimar

Yabancı Dil

İngilizce