

Mimari Çevrenin Kamuya Açık Alanlarındaki Kentsel Heykellerin Konumlandırma İlkeleri¹

Yazar: İbragimova, A. F.

Çeviri: Ferit YAZICI²

ÖZ

Bu çalışma mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykellerin, kent düzenlemesindeki karakteristik ilkelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu araştırmanın sonucunda kentsel heykellerin, mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki yeri için beş temel ilke türetilmiştir: hakimiyet, entegrasyon, simbiyoz, yıkım ve göçebelik. Türetilmiş ilkelerin mimarlık teorisi ve tarihi için önemi, formüle edilmiş kavramların «çevre-heykel-insan» sisteminin unsurları arasındaki ilişkiye dayanmasında ve mimari çevre, toplum ve heykel sanatı arasındaki modern etkileşimi yansıtan bir tür “Ayna” olmasında yatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Mimari Çevre, Kentsel Heykel, Anıtsal Heykel, Kentsel Tasarım, Kamusal Sanat.*

The Location Principles of the Urban Sculpture in the Open Public Spaces of the Architectural Environment

ABSTRACT

This study aims to reveal the characteristic principles of the sculptures in the public spaces of the architectural environment in urban arrangement. As a result of this research, five basic principles have been derived for the place of urban sculptures in the public spaces of the architectural environment: domination, integration, symbiosis, destruction, and nomadism ... The importance of derived principles for architectural theory and history is that formulated concepts are among the elements of the “environment-sculpture-human” system. and being a kind of “Mirror” that reflects the modern interaction between the architectural environment, society and the art of sculpture.

Keywords: *Architectural Environment, Urban Sculpture, Monumental Sculpture, Urban Design, Public Art.*

¹Geliş Tarihi: 23 Eylül 2020 - Kabul Tarihi: 8 Kasım 2020

²Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ferityazici13@gmail.com,

Orcid No: 0000-0002-1573-3632

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v06i12007

Giriş

Heykelin klasik tanımı dört grupta incelenebilir: anıtsal heykel, anıtsal-dekoratif heykel, dekoratif heykel ve kaide heykelleri. İlk iki tipin ana özelliği mimari çevrenin kamuya açık alanlarında yer verilen heykeller olmasıdır ve bu, makalenin konusunu oluşturmaktadır. Her şeyden önce bugün anıtsal heykel ve anıtsal-dekoratif heykel terimlerinin, kentsel bir ortamda heykeldeki yaratıcılığı tam olarak karakterize etmediğini belirtmek gerekir. Böyle bir ayrımı, 20. yüzyılın ortalarına kadar kentsel heykelin bir özelliği olarak ifade etmek daha uygundur. Günümüzde modern ve mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykel, kamusal sanat ve sokak sanatı olmadan tasarlanmamıştır. Heykel, çağdaş sanatın bu iki biçiminde yansıtılır. Kamusal ve kentsel sanatın tüm temel özelliklerine sahip olmasına rağmen, anıtsal heykeller veya anıtsal-dekoratif heykeller onlarla eşit olmayan bir şekilde kamusal alanlara yerleştirilmiştir. Bu nedenle, makalenin başlığında kasıtlı olarak daha geniş ve genelleyici olan mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykel kavramı kullanılmıştır. Mimari mekânların üç boyutlu sanatı ve kamuya açık alanlarındaki heykelleri, sosyal ve sanatsal önem gibi özelliklerle donatılmıştır. Formu ile sanatçısının dünyaya karşı tutumunu temsil etmektedir. Kentsel çevrenin ayrılmaz bir parçası, kültürel ve üslup bağlamının kalıcı bir bileşeni olarak, kentin mimari ve sanatsal görünümünün ortaya çıkmasına doğrudan katılmaktadır.

Genel olarak, anıtsal heykelin kentteki yeri ile ilgili soruya pek çok kimse cevap aramıştır. Bunların en önemli temsilcilerinden biri Alman sanat eleştirmeni A. E. Brinkman'dır. Brinkman'ın analizi, şehir içinde; meydan, sokak, kavşak, patika ve nihayetinde heykellerin incelenmesine başvurduğu kentin tüm düzeni ve tüm mekânsal bölünme sistemi içindeki heykel formları ile ilişkilidir. A.V. Ikonnikov'un da kentsel çevrenin organizasyonu üzerine yaptığı çalışmalar ilgi çekicidir. Şehirsanatını oldukça detaylı ve kapsamlı bir şekilde incelemiş, yabancı ülkelerdeki başarılı uygulamaları objektif olarak analiz etmiştir (Ikonnikov, 1985: 336). Heykelin göçebeliği

teorisini yeni özelliklerinden biri olarak sunan sanat eleştirmeni Rosalind Kraus'un incelemeleri de önemlidir (Krauss, 2003: 320). Ancak çağdaş yazarların araştırmaları genellikle bir veya daha fazla heykel özelliğine bağlı kalmakla sınırlıdır. A. O. Kotlomanov'nun bilimsel makalelerinde tartışılan çağdaş Rus sanat tarihindeki kamusal heykel sanatının konumunun özellikleri gibidir.

Heykelin mimari ortamdaki evriminin ele alınması, sanat tarihinin klasik dönemine dayanmaktadır. Heykel, "Proto-art" ilkel ortak sistemin ya da Demir Çağın megalitik yapıları, devlet ve şehirler gibi toplum eksikliği nedeniyle neredeyse imkansız olan açık hava kamusal alan heykellerine atfedilir. Böylece, ilk kentsel heykellerin ilk medeniyetlerle birlikte ve aynı anda ortaya çıktığını güvenle söyleyebiliriz: Mısır, Mezopotamya ve ilk şehirlerin içindeki kamusal alanlardadır. Piramitler boyunca cenaze alayları üzerinde yükselen büyük Mısır sfenksi veya iki metrelik "Hammurabi Kanunlarının" yazılı olduğu stel, - mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykellerin ilk örnekleridir. Daha sonra, Antik uygarlıklar geleneklerini koruyarak, kent heykelini yeni ve daha yüksek bir sanatsal seviyeye taşıyarak onu mimarlıkla eşitlemeye çalışmıştır ancak Orta Çağ'ın gelişimi şehirde heykel geleneği unutulmuştur. Rönesans döneminde heykel, mimari çevreden bağımsız bir unsur olarak Donatello ve zamanın diğer dahileri sayesinde yine ortaya çıkmıştır. O zamandan itibaren yirminci yüzyıla kadar konumundaki dönüşüm, biçim değişimi ve kent fikri önemli ölçüde değişmemiştir, sadece on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren heykel, şeklini ve izleyiciye karşı tutumunu, kaideyi kompozisyondan çıkararak ve insan figüründeki hacmin yorumunu serbest bırakan Auguste Rodin sayesinde değiştirmiştir. Devamında yirminci yüzyıldan itibaren, kentsel çevrenin tüm bağlamının, toplumdaki yeni düzenin, şehirlerin devasa bir biçimde büyümesiyle birlikte insanın bireysel değişimi, kamusal alandaki heykelin değişimini de başlatmıştır. Bu değişim heykelleri kişiselleştirmiş ve alışılmadık yeni konumlandırma ilkelerini ortaya koyarak gelenekleri korumuştur.

Konumlandırma ilkelerini incelemek için kamuya açık alanları ve içlerinde yer alan heykelin ne anlama geldiğini anlamak ve seçilen konum modellerini belirleyecek ana faktörleri tanımlamak gerekmektedir.

Boris Groys'ın belirttiği gibi, kamusal alanın tanımı, özel alanla olan zıtlığında başka bir deyişle özel olmayan her şeyde yatmaktadır (Groys, 2014: 20). Bu yazıda, "açık" kelimesi mimari ortamdaki çalışma nesnesinin yerini daraltmak için kullanılmıştır ve eğer açıkça ifade edecek olursak özellikle kamuya açık alanlar, kentsel çevrenin halka açık ve ücretsiz olarak kullanılabilen kısımlarıdır. Genel olarak kamusal alanların kentteki kamusal yaşamın gerçekleştiği yerler olduğu anlaşılmaktadır: meydanlar, setler, sokaklar, yaya alanları ve parklar... Bir anlamda bu, kentsel çevrenin tüm sistemi ile eş anlamlıdır ve bu da özellikle kent heykeli hakkında yorum yapabileceğimiz anlamına gelmektedir.

Konum ilkelerini vurgulamak için, «çevre-heykel-izleyici» sistemine başvurabiliriz. Çevre, heykellerin fiziksel olarak bulunduğu bir yerdir ve izleyici ya da daha ziyade onun algısında heykel mecazi olarak mevcuttur. Bu sistemsel faktörler arasındaki ilişkinin doğası heykelin yerini bir dereceye kadar kaderini, işlevini, imajını doğrudan belirlemektedir. Bu sistemdeki bağlantı uyumlu ve doğru ise heykel "olmalı"dır. Bu sistem çerçevesinde yanlış düşünülmüş veya karmaşık bağlantı ve karşılıklı etki varsa, heykelin unutulmasına ve hatta yıkımına yol açabilmektedir. Örneğin, Richard Serra tarafından 1981 yılında New York'ta Federal Plaza'da kurulan, mimariye adapte olan ve hatta itaat eden bir sanat nesnesi olarak kurulan ünlü "Tilted Arc" (Eğik Kemer) kent sakinlerinin memnuniyetsizliği sebebiyle, başka bir yere taşınmıştır. Çünkü onlara göre bu heykel, görünümü ile mekânı daha iyiye dönüştürememiştir. Yani heykel ve izleyici, çevre ile doğrudan temas halindeyken çevreyi ve izleyiciyi etkileyen heykel, izleyicinin ve çevrenin onu etkilemeye, onu değiştirmeye, verilen örnekte olduğu gibi yok etmeye zorlamıştır. Heykel taşınmış ve daha sonra ise tamamen sökülüştür. Bu örnek,

"çevre - heykel - izleyici" çalışma sistemindeki prizma yoluyla, heykellerin halka açık yerlerde konumlandırılması ilkelerini oluşturan bazı unsurları vurgulayabildiğini kanıtlamaktadır. Heykelin kamuya açık alanlardaki konumuna dair beş ilke göze çarpmaktadır: hakimiyet, entegrasyon, simbiyoz, yıkım ve göçebeliktir. Bu tür ilke ve terimlerin ortaya çıkışını düşünürseniz, daha antik dönemde tanımlanan son ikisinin olası istisnası dışında, böyle bir anlaşma için ön koşulların olduğu sonucuna varabilirsiniz. Tarihsel, politik veya sosyal bağlamda ilkelerin hakimiyet derecesi, insanlık tarihinin seyri ile birlikte değişmiş ve yukarıda belirtildiği gibi kentsel çevre bağlamında da değişikliğe uğramıştır. Listelenen ilkelerin her birine ayrıntılı olarak aşağıda yer verilmiştir.

Egemenlik ilkesi, kamusal alandaki heykele şöyle bir düzenleme önerir; heykel, mimari mekânın merkezi nesnesi olmalıdır ve bir nevi heykelin mekânı domine etmesini (baskın olmasını) gerektiren bir düzenleme icap ettirir. Kent, kasaba meydanlarının ya da avlu, tepe vs. gibi mekânların merkezinde konumlandırılan heykeller bu ilkenin tipik örneklerini yansıtmaktadır. Bu ilkeye göre incelenen yapıların önemli noktaları: işin ölçeği, hacmi, içeriğinin önemi ve kentsel çevre üzerindeki etkisiyle ilişkilidir. Bu açıdan incelenebilen heykeller genellikle mimariyi destekler niteliktedir, mekânın içinden büyür ve onu tamamlar. Bir başka örnek de bulunduğu mekâna ve etrafındaki her şeye hakimiyet gösteren şehir dışındaki anıtsal büyüklükteki heykellerdir. Bu örnekteki heykellerin hacim ve büyüklüğünde insan unsuru pek dikkate alınmaz bu nedenle bu tür yapıların hacimlerinin büyüklüğü veya öneminin insan odaklı karşılaştırılması zordur. İzleyici böyle bir heykeli uzak bir mesafeden gözlemleyebilmekte ve çoğu durumda böyle bir heykel anıtsal bir görünüm ile karakterize edilmektedir.

Heykelin, kentin baskın ögesi olarak yerleşimi formasyonla yakından ilişkilidir. Başka bir deyişle heykelin, mimari mekânda biçimsel açıdan görünümüyle bağlantılıdır. Geçmişte, şehirlerin tarihsel gelişiminin başlangıcında,

heykel her zaman put olarak rol oynamış ve dikilitaşlar veya ilahi imgelerin görüntüleri biçiminde oluşturulmuştur. Büyük kalabalıkları hareketlendirmek üzere genellikle şehir merkezlerinde veya köylerde bulunmaktaydı. Konumuyla kenti biçimlendirme görevini üstlenen heykel, çevresindeki sosyal ilişkilerin ve ulaşım yöntemlerinin gelişimine de işaret etmekteydi.

Atina Akropolü, geçmiş yüzyıllardan kalma heykellerin bulunduğu yerlerden ve egemenlik ilkesinin en açık örneklerinden biridir. Yazar Romanenko' nun (1990: 384) belirttiği gibi Athena heykeli, akropolün mimari strüktürleri arasında duruyordu ve mimari strüktürlere göre ölçeklendirilmesinin de katkısıyla bütün olarak iyi bir görünüşe sahipti. Heykeltıraş Phidias, sadece Atina şehrinde değil bir bütün olarak Antik Yunanistan'ın tamamında eski şehrin üzerinde yükselen belki de mümkün olan en merkezi yerlerden birini (Akropolis'in merkezini) seçmiştir. Belirtmek gerekir ki, bu heykelin (Athena heykeli) ve diğer Atina mimari yapılarının tasarımı ile mimari grubun Atina şehrinin politik ve ekonomik olarak yükselmesi ile ilişkili olduğudur. Phidias, bu fenomene sanatsal önemini verir, yani sembolik olana. Bu fenomende, egemenlik prensipli kentsel heykellerin, sembolizmi gibi ilginç bir özelliğini takip eder. Böyle anıtsal, parlak, ideolojik bir heykel genellikle küçük avlulardan şehirlere kadar tüm alanın sembolü haline gelir.

Atina şehrini simgeleyen heykel ile birlikte Rio de Janeiro'daki İsa Mesih'in heykeli veya New York'taki Özgürlük Heykeli arasında paralel bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Bu tür heykeller şüphesiz sadece şehirlerin değil ülkelerin de sembolleridir ve aynı zamanda kentsel mekânın coğrafi ve kültürel merkezleridir.

Egemenlik ilkesindeki konumun belirli bir evrimini düşünürsek, şehirlerin gelişimi ve genişlemesi doğrultusunda heykelin şehir merkezindeki yerinin, meydanların ve avluların merkezinde konumlanmaya başladığı sonucuna varılabilir. Meydanın ortasındaki anıtın çıkışı, V.S. Turchin'in belirttiği gibi (1982: 160) Barok döneme dayanır

ve heykelin bu dönemdeki yeni konumu yeni bir fenomen haline gelmiştir. Merkezi konumda heykelleri olan meydanlar, heykelin genellikle bu alanların sembolü haline geldiği bazı şehir politikaları oluşturmuştur. Örneğin Dikilitaş'ın (Obelisk'in) bu açıdan etkileşimi birçok Avrupa şehrinde ortaya çıkmıştır: Paris'te Vendome meydanındaki Vendome Sütunu, Londra'da Trafalgar meydanındaki Kaptan Nelson dikilitaşı ve Roma'da Aziz Petrus meydanındaki Mısır dikilitaşı...

Bugün egemenlik ilkesi, sanatçılara fikirlerini büyük ölçekli ve küresel ifade yetisi dahilinde kullanmalarına izin vermektedir. Bu türden yaklaşıma modern ve çarpıcı bir örnek olarak İngiliz heykeltıraş Anthony Gormley'nin Kuzey İngiltere'deki vadilerin üzerinde yükselen iki yana uzanmış kolları ile 30 metre yüksekliğindeki "Kuzeyin Meleşği" adlı heykeli verilebilir. Basit bir adamın heykeli, İsa Mesih gibi çarmıha gerilmişçesine duran, kanatların bu adamın büyüklüğüne göre orantılı olmayan ve insanlığın barışını koruyan, neredeyse antik bir sembol, güzel ve insanı öven. Bu çalışma, "çevre-heykel-izleyici" sistemindeki faktörlerin ilişkisini çok doğru bir şekilde karakterize etmektedir. Hiçbir mimari yapı yoktur ve bu durumda önemli olan gökyüzünün oluşturduğu fonda okuduğumuz heykel ve onun doğayla arasındaki bağlantıdır. Böylece heykel, doğanın görkemli arka planı önünde insanlar tarafından sevilir. Farklı bir yaklaşım olarak ama benzer bir açıdan R. Serra'nın çöldeki son çalışması incelenebilir. 15 metre yüksekliğindeki binalardan oluşan "Batı - Doğu / Doğu - Batı" adını taşıyan heykel grubu Katar'ın başkenti Doha'dan 60 km uzaklıktadır. Bu heykel grubu bir nevi uzay bıçakları çöl tepelerine giriyor ya da dünyanın içinden yükseliyormuş gibi sonsuz güneş ışığını yansıtan dev, tek yönlü plakalardan oluşmaktadır. Kamunun açık alanlarına konumlandırılan heykelin, egemenlik prensibinin özelliği olan, arazi sanatı ve benzer türdeki çalışmalar da görüntünün anıtsallığını kullanmaktadırlar.

Ayrıca, kentsel ortamdaki heykelin egemenliği ilkesinin gelişim aşamasında, önceki dönemler için tipik olmayan ek faktör araçlarının öne

çıkacağı da belirtilmelidir. Renk ve kışkırtıcı içerik - heykeli böyle bir prensipten ayıran şey budur. Alman tasarımcı Inges Indee'nin çalışmalarında birçok değerli örnek var, başka bir deyişle içeriğin özgünlüğü ve renk tam da o araçlar ki, cephe heykellerinden ölçekli ve parlak hipertrofik mücevherler yapmış ve kentsel ortama egemen nesnelere olmuşlardır.

Entegrasyon prensibi ilkesiyle heykel, kamusal alan sisteminde "çözülür" ve son derece dekoratif olan işlevi, kentsel çevrenin estetik bileşenini tamamlayan tektonik mimari sistemin ve çevresindeki alanı destekleyen bir tür görünmez çerçeveye girmiştir. Bu ilke, bir önceki ilkeyle kıyaslandığında açıkça anlaşılmalıdır ki kentsel çevrenin genel sisteminin arka planına karşı belirgin bir form içeriği yoktur. Tipik örnekler olarak cephe heykelleri verilebilir: Atlaslar, karyatidler, frizler, alınlıklar, çeşme (fiskiye), bahçe peyzajı heykelleri ve diğer mimari yapı ve kompleks dekorasyonları...

Söz konusu ilkeye göre çoğu durumda heykelin doğrudan mimari yapı içinde yer alması gerektiği varsayılmaktadır. Bu konumuyla heykel, antik çağlardan beri karyatid binanın estetik görünümünü de zenginleştirmekteydi. Ancak bu tür heykeller özellikle binadan ayrı durdukları Orta Çağ'da popülerdi ve heykel, sanat sistemi bağlamında kaybolmuş "düşmüş" bir form olarak görülüyor (Turchin, 1982: 160), cepheye bitişik heykel ise ilahi ve sonsuzdan önce, tüm maddi şeylerin birliği ve saygı duymanın kutsal anlamını taşıyordu, diğer bir deyişle bütünleşmiş.

Modern kentsel çevreye entegrasyon prensibi, heykel sanatında yeni biçimlere sebep olmuştur. Her şeyden önce, pilastroları (sütunları) gittikçe daha az taklit etmeye başlamış ve tüm binanın stilistik çözümüyle örtüşmeye çalışmamıştır. Devamında ise modern teknoloji, heykelin işlevini desteklemesi gerektiği için değil mimarın tasarımının nadir bir örneği olarak kullanılmıştır. Sonucunda böyle bir heykel, entegrasyon ilkesine atfedilmemelidir çünkü bu durumda heykel, bazen ayrı bir mimari yapının veya uzamın temel bir unsuru haline geldiğinden çok fazla dekoratif bir işlev üstlenmemektedir.

"Çevre-heykel-izleyici" sistemindeki insanın rolünü ayrıca belirtirsek söz konusu prensipte izleyici günlük yaşamda bu konumda bir heykeli algılamakta güçlük çekmekte çünkü bu tür heykelsi nesnelere izole etmek için mimarın detaylarına veya uzama odaklanmak için büyük bir çaba sarf etmesi gerekmektedir. Bu prensibe fazla dikkat edilmese de kentsel ortamdaki sanatsal içeriği dolduran gerekli bir unsurdur.

Heykelin kamuya açık alandaki konumunun üçüncü prensibi *simbiyoz (uyum) ilkesidir*. "Çevre-heykel-izleyici" sisteminde ortaya çıkan simbiyoz ilk etapta «çevre-heykel-izleyici» sisteminin tüm elamanları açısından karşılıklı ilişki dahilinde eşit bir etkiye sahip, iç içe geçmiş temel bir ilke olarak incelenebilir. Bu noktada bir nesne olarak heykel, izleyici için ne olacağına bağlı olarak yerinde şekillenir ve daha sonra zaman alanındaki algılanışı ve varlığı, çevre üzerindeki etkisine bağlı olarak biçimlenir. Ek olarak nominal simbiyozla göre izleyicinin ve mimarın bu heykelsi nesneye olan tutumu zamanla birlikte değişebilir. Tipik örnekler, binaların yanında ve yaya caddelerindeki zamanımızın ayakta duran heykelsi nesnelere aittir.

Simbiyoz ilkesinin önceliği, eski Mısır'daki binaların yakınında bulunan ve antik dönemin tipik heykellerinden geliyor. Ne yazık ki, böyle bağımsız duran bir heykel korunamamıştır, ancak muhtemelen antik Yunan'da, kavşak ve sokaklarında işaret olarak görev yapan küçük Hermes'ler vardı (Romanenko, 1990: 384). O zamandan beri, belki de XIX. yüzyılın sonuna kadar, böylesi heykeller unutuldu ve sadece Auguste Rodin, ilk kez "Calais Burjuvaları" heykelinin kaidesini kısalttı ve heykeli, izleyici için "ulaşılabilir"den görebileceği bir seviyeye indirmeyi başardı. Doğru ve ilişkisel olarak izleyiciyle doğrudan temas halindeki simbiyoz ilkesi heykeli, diğer ilkelere göre heykellerden farklıdır.

Genel olarak simbiyoz, nesnenin genel karakterini oluşturan tüm unsurların karşılıklı katılımının bir yolu olarak hemen hemen her türlü sanatın örtülü bir özelliğidir. Bu gün belki de bir heykeli kentsel bir ortamda sergilemenin en popüler

ve ilerici yolu budur. Kamusal sanattaki çağdaş heykel, simbiyotik etkileşimlerin bir örneğidir. 60'lı yılların sonlarında, Amerikan hükümetinin sanatı destekleme projesi öncelikle sanat nesnelerinin bulunduğu bölgelerin fiyatlarını ve önemini yükseltmeyi amaçlamıştı. Yani, o zamanlar vatandaşlarını "kaybetmeye" başlayan Amerikan şehirlerinin şehir dışına çıkmasının önüne geçmek amacıyla şehrin ana hatlarını çizerek insanların banliyölere akmasına yol açmıştı. Kamusal sanattaki bu anahtar başka bir deyişle heykel, şehir sakinlerinin gözünde şehri "restore etti" (Claire, 2015: 256). Doğrudan izleyiciyle olan simbiyoz veri nesnelerinin bir çeşit "müzesinin" izleyicilere kapitalist tüketim toplumunda çok gerekli olan planlanmamış bir sanat eğitimi vermesidir. Başka bir deyişle, simbiyoz, heykel ve izleyici, gözlemci olan vatandaşların eğitimi ile ilişkilendirilmektedir.

Simbiyozun bir başka çarpıcı örneği, mükemmelleştirme unsurlarının faydacı işlevine sahip kamuya açık alanların heykelleridir. Her türlü ışık, bank, çöp tenekesi ve kentsel çevre tasarımının diğer unsurları şeklinde yapılmış, kamuya açık alanların heykelleri yoldan geçenlerin günlük yaşamlarında uygun ve gerekli hale gelmiştir.

Bir heykelin kamusal alandaki konumunun dördüncü ilkesi de yıkım ilkesidir. Konumu, "çevre-heykel-izleyici" sistemindeki öğelerin karşılaştırılmasına, mimari ortamın olağan algısının yıkılması ve kentsel ortamdaki heykel nesnelerinin olağan algısının yıkılmasına dayanmaktadır.

Bu ilke çağdaş heykeltıraş Florentijn Hoffman tarafından çok kapsamlı bir şekilde tanımlanmıştır: "Amacım insanların belirli bir yeri algılama biçimini değiştirmektir." (Rosalind, 1981: 320).

Yıkım ilkesinin örneklerini eski veya ortaçağa ait kamusal alan heykellerinde bulmak zordur. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren cesur ve yenilikçi ready-made (hazır nesne) sanatçıları, izleyiciyi günlük şeylere yeni bir şekilde bakmaya zorlamıştır. Burada heykelin mekân içerisindeki konumlandırma biçimi alışılmışın dışındadır.

Heykel belirsiz şeklinin, hacminin, renginin, içeriğinin veya diğer ifade biçimlerinin sayesinde mekândaki tanıdık yerin yarattığı basmakalıp hissini yok ederken izleyicinin bakışlarını dönüştürür ve yeni bir yerin hissini uyandırır. Odağı heykele ve heykelin içindeki aslına yöneltir.

Bu ilkenin modern yorumunun ana özelliği, doğrudan insan hareketlerinin alanında olmasıdır. "Çevre-heykel-izleyici" sistemindeki etkileşimi öyle ki ne çevre ne de izleyicinin tutumu, kasıtlı etkileşim olarak kabul edilmez. Aksine sonuç, bünyesinde çeşitlilik ve bazen de kışkırtıcılık barındırdığı için öngörülemez. Bu bağlamda yayaların her zaman heykelleri günlük yaşamları düzeyinde algılamaya hazır olmadıklarını belirtmek gerekir. Buna ek olarak, bu ilke sıradan bir izleyici gerektirir. Ayrıca heykelin şekli neredeyse her zaman çevredeki alanın tam tersidir.

Bugün bunlar kamusal sanat, sokak sanatı ve tür heykelinin çarpıcı örnekleridir. Düzensiz olsa bile, çılgın atan nesnelere ortada gömülü gibi görünüyor ve heykel, izleyici ve çevresindeki alan arasında hassas bir iletken görevi görüyor.

Bu makalede ele alınacak beşinci ve son prensip, göçebelik ilkesidir. Genel olarak göçebelik bir olgudur, özgün bir eğilimdir ve sadece son on yıldır tipik kentsel mekân heykelinde ilke olarak gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Rosalind Kraus'un (1981; 2003) teorik ve sanat tarihi çalışmaları ilgi çekicidir. Araştırmacıya göre XX. yüzyılda anıt kavramını temsil eden heykel önemli ölçüde değişmiştir. "Geleneksel" heykel kalıcı bir yer kaplarsa heykel modern olur, ancak kalıcı "yerini" "göçebe" yeriyle değiştirirse başka bir deyişle "dolaşan" anlamına gelir. Böyle bir dönüşüm yirminci yüzyıl heykel sanatını genel olarak önceki yüzyıllardaki heykellerden radikal olarak ayırmaktadır. Bu dönüşen ve değişen konuma da göçebe denir.

Heykelin bu "hareketi" aslında nasıl oluyor? Bunun iki şekilde gerçekleştiğini söyleyebiliriz: biri heykelin şeklini değiştirmeden heykelin bulunduğu yerde fiziksel bir değişiklik olması şeklinde diğeri de heykelin bulunduğu yere göre şekil değiştirmesiyle gerçekleşmektedir.

Her iki durumda da içinde bulunduğu yerin zamanla değişmesinden dolayı heykelin hareketi görecelidir. Başka bir deyişle bunun sabit değil, heykelin bulunduğu yerin mobil bir prensibi olduğunu söyleyebiliriz. Ancak gerçek şu ki bu gibi durumda istikrarsızlığın, hatta kaosun da özel bir sırası ve düzeni vardır.

Sadece hayal edin, göçebeliliğin ilk versiyonu, heykelin aynı görüntüsünü aynı anda gezegenin farklı bölgelerinde sergilenmesi veya aynı heykelin periyodik olarak sergilenmesi, dolayısıyla geçici olması. Göçebeliliğin ikinci bir versiyonu ise, aynı heykeli gezegenimizin farklı yerlerinde bulma eşzamanlılığıdır. Kopyalama ve tekrar, günümüz modern heykel tasarımının, seri üretimin ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğiyle ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Amerikalı heykeltıraş J. Koons uzun bir süre boyunca aynı türden, çelikten yapılmış bir dizi balonları taklit eden heykeller yarattı. Onları zamanın gerektirdiği yerlere koydu. Bu, göçebe eğiliminin bir özelliğidir - büyük miktarlarda şaheserler üretme arzusu. Böylece ilke tamamen tasarımın içine nüfuz eder ve yüzünü sanata dönerek people-friendly olarak adlandırılır (Moszynska, 2015: 816). Birisi bir müzayedeye gidebilir ve bir milyon veya daha fazla dolara moda olan bir sanatçının heykelini alabilir ve bir başkası web sitesine girerek aynı eserin küçük bir kopyasını sadece birkaç yüz dolara satın alabilir. Böyle bir durumda belirtmek gerekir ki heykel, özgünlüğünden bir miktar kayba uğrar, ancak buna ek olarak bir popülerliğe de ulaşır.

Göçebe ilkesine gelince, konumuna göre bir form olarak ilke, kinetik, etkileşimli heykeller, yerleştirmeler ve şekli zamanla değişen bu gibi nesnelere içermektedir. Başka bir deyişle, heykelsi yerleştirmelerden bahsederek, zaman içinde biçimin değişmesi, hareketi ve bazen de kaybolması şeklinde gözlemlenebilmektedir. Örneğin, 2003 yılında Brezilyalı sanatçı Nèle Azevedo, "Monument Minimum" adlı küçük buz figürinlerinden/heykellerden oluşan ve eriyene dek sadece birkaç saat varlığını sürdüren heykelsi bir enstalasyon yaratmıştı. İşte bu, zaman içindeki formun göçebeliliğine çarpıcı bir örnektir.

Genel anlamda zaman, dördüncü boyut olarak belki de göçebeliliğin ana aracıdır. Yirminci yüzyıl boyunca birçok sanatçı ve heykeltıraş bu kavramı cesurca hayata geçirmeye çalışmıştır: Alexander Calder, Nikki de Saint Pale, Alexander Rodchenko, vs... Bu sanatçılar, mobil projeler yaratmıştır ve belki de sadece bugün etkileşim araçları, medya teknolojisi ve internet sayesinde maksimum üretimini heykelsi hacimlerde bulmuştur. Değişim, bizi zaman içinde hareket eden ve değişen sanatın karmaşık soyut kavramına daldırmıştır.

Göçebeliliğin, heykel dünyasının yüksek teknoloji dünyasındaki medya sanatına olan popüler eğilime bir tepkisi olduğunu da ekleyebiliriz (Foster, Krauss, 2015: 816). Bunun nedeni, post-modernizmin zor aşamasından sonra sanatın sonsuza dek formunu aradığı ve nihayetinde konsept üzerine yoğunlaştığı televizyon, reklam ve internet gibi basit tasarım türlerinin ve kitle eğlencelerinin sanattan çok ileri gitmesi ve popülerliklerini arttırmasıdır. Günümüzde modern medya teknolojilerinde kullanılan araçların heykel sanatını icra eden sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmasından başka bir seçenek kalmamıştır. Modern çağda bir yaya için tipik bir bronz heykelin önünde durmak çok zordur. Onu atipik bir soyut formun önünde durdurmak bile zordur. Çünkü yaya cebinde telefon taşır ve interaktif reklamlar ustaca çalışmaktadır. Tüm yaşam döngüleri ve kitlesel tüketiminin diğer parlak unsurları doğrudan medya hizmetleriyle ilgilidir. Muhtemelen bu yüzden yeni teknolojiler kaçınılmazdır. Sanata ve özellikle heykel sanatına nüfuz ederek bu durumda olduğu gibi yeni konum ilkelerini oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda tasarım gibi daha görsel ilkeleri de oluşturmaktadır. Bu türden fenomen örnekleri, heykelde yeterince vardır. Florentijn Hoffman'ın, dünyayı gezen göçebe bir ördek ile yaptığı çalışma (Giants of Florentijn Hoffman) veya kinetik teknikler kullanarak ve nesnelere hareket ettirerek benzersiz ve ilginç bir konseptle birleştiren David Cerny... Ünlü eserlerinden olan Prag şehrini yansıtan parlak, siyah bir malzemeden yaptığı Franz Kafka'nın başı bunun açık bir örneğidir (Behold the Kinetic).

Sonuç olarak modern toplumun oluşumunun keşfedilmesinden çok önce ortaya çıkan beş temel ilkenin ve ön koşullarının, mimari çevrenin kamuya açık modern alanlarıyla ilgili olduklarını belirtmek gerekir. Bu ilkeler kentsel çevreye, insan ve heykelin kendisi arasındaki ilişkiye dayanır ve toplum, sanat ve insan arasındaki etkileşimleri yansıtan bir tür aynadır. Bu karmaşık bağlantı, genellikle doğası gereği felsefi olmakla birlikte her zaman bu sistemdeki durumun nesnel bir değerlendirmesidir. Çevre-heykel-izleyici sisteminin bugünkü etkileşiminin temelini ilişkisel doğası olduğu belirtilmelidir. Bu türden konum ilkeleri heykeli ilişkisel kılar ve kapsamı insanın heykelle olan sosyal bağlamıyla ilişkisidir. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki heykelin kamuya açık alanlara yerleştirilmesi ile ilgili türetilmiş ilkeler kesin değildir. Kentsel ortamdaki çağdaş heykelde beş ilkedен herhangi birini kullanmak mümkündür, bu da çağdaş sanatçıların kendini ifade etmelerinin çeşitliliğini, özgürlüğünü ve yenilikçiliğini kanıtlar.

KAYNAKÇA

Behold the Kinetic, 39-Ton Statue of Franz Kafka's Head, Erected in Prague: Artist David Černý's Latest Creation // openculture.com: daily. internet-edit. 2016. URL: <http://www.openculture.com/2016/05/behold-the-kinetic-39-ton-statue-of-franz-kafkashead.html>.

Brinkaman A. (1935). Square and the monument as a problem of the art for, M.: Publishing house

of the all-union academy of architecture.

Claire Doherty. Public Art (Now): Out of Time, Out of Place. L.: Art/Books, 2015.

Giants of Florentina Hoffmann // vltramarine.ru : daily. internet-edit. 2012. URL:

Groys B. (2014). Public space: the emptiness of a paradox, M.: Strelka Press.

Hal Foster, H. & Krauss, R. etc. (2015). Art since 1900. Modernism, anti-modernism,

<http://www.vltramarine.ru/mag/art/sculpture/82>.

Ikonnikov A. V. (1985). Art, environment, time: Esthetic organization of the urban environment, M. : Sovetskiy khudozhnik.

Kotlomanov A.O. (2015). Public art: pages of history // Vestnik SPbGU. Ser. 15. Vol. 1. C.54–71

Krauss R. (2003). Authentic avant-garde and other modernist myths. M.: Khudozhestvennyy zhurnal.

Krauss, R. (1981). Passages in Modern Sculpture, C.: The MIT Press.

Moszynska, A. (2015). Sculpture Now. L. : Thames & Hadson.

post-modernism, M.: Ad Marginem Press.

Romanenko E. (1990) The monument in the city, M.: Sovetskiy khudozhnik.

Turchin V. (1982). Monuments and city, M.: Sovetskiy khudozhnik.