

T.C
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

MİMARİ UNSURLARIN HEYKEL SANATI İLE İLİŞKİSİ VE
GORDON MATTA CLARK'IN ÇALIŞMALARIYLA
İLİŞKİLENDİRİLEN KAVRAMLAR

Savaş İLHAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2018

T.C
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

MİMARİ UNSURLARIN HEYKEL SANATI İLE İLİŞKİSİ VE
GORDON MATTA CLARK'IN ÇALIŞMALARIYLA
İLİŞKİLENDİRİLEN KAVRAMLAR

Savaş İLHAN

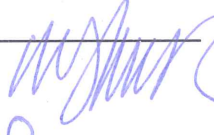

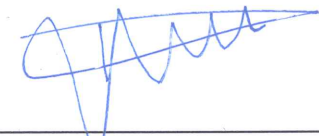
Danışman
Prof. Mustafa YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2018

ONAY

Savaş İLHAN tarafından, Prof. Mustafa YÜKSEL danışmanlığında hazırlanan "Mimari Unsurların Heykel Sanatı İle İlişkisi ve Gordon Matta-Clark'ın Çalışmalarıyla İlişkilendirilen Kavramlar" başlıklı bu çalışma aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Mustafa YÜKSEL	
Üye	Prof. Melih APA	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi. Mustafa DUYULER	

Yukarıdaki jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 06/05/2018 tarih ve 248/26 sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Doç. Savaş YILDIRIM
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallar çerçevesinde hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi
- Görsel işitsel veyazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun sunduğumu
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

-This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of explanation of others works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not to any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

Özet

Heykel tarihinin dönüm noktalarından birisi mekân kavramıdır. Heykelin mekânla olan ilişkisi, mekân olarak heykel çerçevesinde birçok araştırma ve yeni tanımlar heykelin varlığı konusunda farklı bilgiler üretmiştir. Ancak mimari yapıların heykelle olan ilişkisinde Gordon Matta Clark'ın mimari yapılarda yaptığı yeni düzenlemeler; Heterotopya, zaman, uzam, entropi gibi meseleleri de içermektedir. Dolayısıyla "Mimari Unsurların Heykel Sanatı ile İlişkisi ve Gordon Matta-Clark'ın Çalışmaları" öncelikli olarak Fransız Filozof Michel Foucault'nun sosyolojik Heterotopya kavramı, Kant'ın uzay kavramı ve Termodinamiğin ikinci kanunu ile ilişkilendirilen uzay-zaman-mekân kavramları bağlamında açıklanmıştır. Bütün duyu organlarımızla algılamaya katkıda bulunacak olan Gordon Matta-Clark'ın mimari mekânlardaki düzenlemeleri alışlagelmiş mimari yaşam mekânlarına yaptığı uygulamalar, algılananla belleğimizde bulunan durumları mukayese etmemize olanak sağlamış, bu çerçevede heykel sanatındaki mekânı yeniden okumaya katkıda bulunmuştur.

Bu çalışmada incelenen diğer nokta da, Gordon Matta-Clark'ın çalışmalarının Heterotopya kuramıyla bağdaştırılıp, bu mekânların metafizik düzeyde algılanabilmesi heykel sanatıyla ilişkilendirilmiştir. Özellikle heterotopik mekânlardaki zaman algısının izleyici üzerindeki sezgi ve psişik durumları incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Heykel, Mimari, Heterotopya, Zaman, Mekân

Abstract

One of the turning points of sculpture history is the concept of space. The relationship of the statue with the space has produced different information about the existence of the sculpture in the context of the sculpture as well as many researches and new definitions. But the new arrangements made by Gordon Matta Clark in architectural structures in relation to the sculpture of architectural structures; Heterotopia also includes matters such as time, space, entropy. Hence, "Relation to the Architectural Elements of Sculpture Art and Gordon Matta-Clark's Studies" was primarily described in the context of the sociological Heterotopia concept of the French philosopher Michel Foucault, space-time-space concepts associated with Kant's space concept and the second law of thermodynamics. Gordon Matta-Clark's contributions to perception through all our sense organs helped to re-read the space in sculpture art, where the arrangements in architectural spaces made it possible for us to compare the states in our memory with those perceived in the usual architectural living spaces.

The other point that is examined in this study is related to the sculpture art, which is related to the Heterotopia theory of Gordon Matta-Clark's work and the perception of these spaces at the metaphysical level. In particular, the intuition and psychic states of time perception in heterotopic spaces are investigated.

Key words: Sculpture, Architecture, Heterotopia, Time, Space

Önsöz

Tez çalışmamda, mekân üzerine düşünen, mekân üzerine sesli tartışan ve mimari mekânın tarih içindeki değişimini Gordon Matta Clark üzerinden sorguladım. Buradan heykelin unsurlarına yeni unsurlar eklenebileceğini, sosyolojik Heterotopya kuramını mimari üzerinden heykel sanatına aktarılabilme olanağını tartıştım.

Tezi hazırlarken fizikten metafiziğe, sosyolojiden felsefeye, psikanalizden sanata kadar geniş bir literatürü araştırıp, okumalarımda bana yardımcı olan değerli danışmanım Sn. Prof. Mustafa YÜKSEL'e teşekkür ederim.



İçindekiler

	Sayfa
İç Kapak.....	i
Onay	ii
Etik Beyan	iii
Özet	iv
Abstract.....	v
Önsöz.....	vi
İçindekiler	vii
Resim Listesi	viii
1.1. Giriş.....	1
1.1.2. Mekân Kavramının Kısa Tarihi	3
2.1. Ütopyadan Heterotopya'ya	5
2.1.1. Mikro Arkeoloji, Mikro Evrim ve Heterotopya ilişkisi	7
2.1.2. Heterotopya ve Heykel İlişkisi	9
2.1.3. Termodinamigin İkinci Yasası ve Heterotopya	11
2.1.4. Foucault'nun İlkelerinin Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarıyla İlişkisi	12
2.1.5. Heykelde Mekân ve Heterotopya	16
3.1. Mimari Unsurların Heykel Sanatı ile İlişkisi ve Gordon Matta-Clark'ın Çalışmalarıyla İlişkilendirilen Kavramlar.....	26
3.1.1. Uzay-Zaman Kavramının Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Açılımı.....	27
3.1.2. Hareket-imge ve Zaman-imgenin Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Açılımı.....	30
3.1.3. Kavramsal Sanatın Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Yansımaları.....	31
3.1.3. Çerçeve Mekân, Plan ve Kadraj'ın Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Açılımı.....	34
4.1. Gordon Matta Clark'a Göre Mekân.....	36
4.1.1. Mekânı Duyumsama.....	40
4.1.2. Heterotopik Mekânın Belleği.....	43
5. Sonuç.....	46
Kaynaklar	47

Resim 1: Gordon Matta Clark: 1970.....	1
Resim 2: Michel Foucault, "Ütopya"	5
Resim 3: Daniel Garay Arango, "GRVTY isimli fotoğraf": 2018.....	5
Resim 4: Voytek Ewski, "Architecture & Human Body": 2018	6
Resim 5: Göbeklitepe, "The Guardian": 2017.....	8
Resim 6: Charles Simond, "Nesne Çalışmaları": 1980-1989.....	9
Resim 7: Seyhun Topuz, "Maximal Minimal"; 2006	11
Resim 8: Gordon Matta Clark , "Konik Kesişim": 1975	13
Resim 9: Gordon Matta Clark, "Brooklyn Köprüsü"nün altında: 1971.....	13
Resim 10: Gordon Matta Clark, "Kesim Çizimi-Cut Drawing": 1976-77.....	13
Resim 11: Gordon Matta Clark, "Konik kesişme": 1975.....	14
Resim 12: Gordon Matta Clark ve Gerry Hovagimyan, "Konik Kesişim": 1975.....	15
Resim 13: Umberto Boccioni, "Mekânda Sürekli Form":1913	17
Resim 14: Marcel Duchamp, "Pisuar": 1917.	18
Resim 15: Vladimir Tatlin, "Counter-Relief": 1920.....	19
Resim 16: Antoine Pevsner, "Ruh Kurtuluşunu Simgeleyen Bir Anıt": 1952.....	20
Resim 17: Naum Gabo, "Uzayda İnşaat (Kristal)": 1937-1939.....	20
Resim 18: Alberto Giacometti, "Orman": 1950	21
Resim 19: Anthony Caro, "Sarı Salıncak": 1965	22
Resim 20: Lucio Fontana, "Spatial Concept: Expectations": 1967.....	23
Resim 21: Robert Smithson, "Spiral Jetty": 1970.....	23
Resim 22: Henry Moore, "Uzanmış Figür": 1986	24
Resim 23: Rachel Whiteread, "Ghost": 1990.....	24
Resim 24: Richard Serra, "Zaman Meselesi": 2005.....	25
Resim 25: Gordon Matta Clark, "Bölme, Clark Splitting": 1974.....	27
Resim 26: Gordon Matta Clark, "Konik kesişim": 1975.....	27
Resim 27: Gordon Matta Clark, "Ofis Barok": 1977.....	29
Resim 28: Gordon Matta Clark, "Gün Sonu için kroki": 1975.....	30
Resim 29: Gordon Matta Clark, "Infraform": 1973l.....	32
Resim 30: Lebbeus Woods, "Einstein Tomb": 1980.....	33
Resim 31: Gordon Matta Clark, "Gün Sonu için kroki": 1975.....	35
Resim 32: Gordon Matta Clark, "Splitting": 1975.....	37
Resim 33: Gordon Matta Clark, "Kesme, Yazma, Çizim, Yeme": 2017	37
Resim 34: Gordon Matta Clark, "Bronz Tabanları": 1972.....	38

Resim 35: Gordon Matta Clark, "Bronz Eşik": 1972.....	38
Resim 36: Gordon Matta Clark, "Modern Sanat Müzesi Projesi Önerisi": 1978.....	39
Resim 37: Gordon Matta Clark, "Circus or The Caribbean Orange" 1978.....	41
Resim 38: Le Corbusier, "Modüler Adam": 1946.....	42



1.1.Giriş

Mimari ve Heykelin ortak noktası, mekânın hacimle tasarlanıyor olmasıdır. Mimari insanın işlevselliği için tasarımını inşa yoluyla gerçekleştirirken, heykel tasarımını, kütleyi yontma, modelleme yöntemi üzerine kurar. Tarihsel süreçte, yeni kavramlar bağlamında oluşan farklı bakış açıları her iki alan için de farklı formlar üretilmesine neden olmuştur. Newtoncu bakıştan sonra Öklitci bakışın gündeme gelmesi birçok kavrayışın yeniden okunmasına ve dolayısıyla uzay-yüzey, mekân-madde, mekân-beden, mekân-çevre gibi oluşlara da yeni bakış açıları kazandırmıştır. Böylece mimari ve heykel alanlarında yeni formlar icad edilmiştir. Bu serüven mimarlık tarihinin ve heykel tarihinin oluşumunda önemli akımların varolmasına da sebep olmuştur.

Bir nesnenin, yontunun, dökümün veya kavramın heykel olabilmesi için öncelikle endüstriyel işlevinin olmaması ve ona bir kavram yakıştırması yapılması gerekir tanımlamasından yola çıkarak, sanatta bir devrim niteliğinde olan ve sanatı yeniden sorgulamayı düşündüren Marcel Duchamp ile beraber modern heykel kavramları hazır nesnelere farklı bir boyutta konumlanır. Ayrıca, heykelin temelde mekânı kapsamaması, kavraması ve mekân ile ilişki kurulmasıyla ilgilenilmesini de temel alır. Kısacası mimari kendi sorunları ile uğraşırken heykel de kendi sorunları ile uğraşır, ancak ortak noktaları vardır.

Heykel ve Mimari hacimsel formlara sahiptirler ve uzayda bir form olarak yer kaplarlar. Bu durum ister istemez mekâna ve zamana vurgu yapar. Bu iki hacim kapsamında heykel ve mimari kendine bağlı diğer kavramları da harekete geçirir. Bir mimar olan G.M. Clark tarafından yapılan düzenlemeler insana bağlı temel yaşam unsurlarına göre düzenlenmiş mimari hacimlere yeni yaşam alanları olanağını sunar.



Resim 1: Gordon Matta Clark: 1970

G.M. Clark New York'ta dünyaya gelmiş melez ikiz kardeşten biridir. Annesi Amerikalı babası Şilili'dir. G.M. Clark ailesi ile ilişkilerinde sosyal çatışmalar yaşamıştır. Kimlik unsurlarındaki en çarpıcı bilgi vaktiz babasının Marcel Duchamp olmasıdır. İkizlerin doğumundan kısa bir süre sonra anne ve babası ayrılır. Anne Clark, ikizleri alıp Manhattan'a yerleşir. G.M. Clark bebeklikten itibaren farklı kültürler, farklı şehirler ve farklı insanlar arasında büyümüştür. Dolayısıyla onun farklılaşma, dönüşme ve ötekileşmesini oluşturan katmanların

süreci bu şekildedir.

G.M. Clark Cornell üniversitesi mimarlık bölümünden mezun olur. O dönemde mimarlık kelimesinin onun için bir kavramdan çok farklı şeyler ifade ettiğini, dekonstrüksiyondan bahsedilmeyen dünya da vaftiz babası Marcel Duchamp gibi tüm ezberleri bozarak mimari yapıları nasıl söküp yerinden ederek onları entropiye uğrattığını, bu bağlamda mimarlık diplomasının ne derece ifadesiz ve anlamsız olduğu hayatındaki en önemli unsurlardır. Yakın zamandaki modernist mimarlık teorisyenleri, Gordon Matta-Clark'ın çalışmalarının kendi eserleri üzerinde son derece etkili olduğunu söylerler.

G.M. Clark 1968'de Fransa ya gider. Bir yıl Sorbonne Üniversitesi'nde Fransız Edebiyatı okur. 1968 dünyada öğrenci olaylarının tavan yaptığı bir dönemdir. Bu dönemden etkilenen G.M. Clark, kendisini öğrenci olaylarının içinde bulur. 1968 onun hayatına yeni bir katman eklemiştir. Bu durum kişiliğini belirleme süreci içinde çok önemli bir unsur olarak kabul edilebilir. Çalışmalarında uyguladığı dekonstrüksiyon bu isyan dalgasının yansımaları olarak görülür. G.M. Clark 35 yaşında hayatını kaybettiğinde, "Window Blow Out (Pencere Havaya Uçurmak)"da tüm şehircilik anlayışını bozmuş, "Splitting" (Bölme) ve "Bingo"da banliyö evlerinin amacını saptırmış, "Day's End (Gün Sonu)"de antrepoları yerinden etmiş, "Fake Estates (Sahte Mülkler)"de parselleri ele geçirip yerinden ederek sanatta yeni olasılıklar aramamıza neden olmuştur.

G.M. Clark'ın şehre ve terkedilmiş mekânlara bakışını Liza Bear ile söyleşisinde şöyle dile getirmiştir.

"Heykeltıraşlıkla ilgili fikirleri mimarlık üzerinde kullanmakla alakalı değil bu; daha çok mimarlık aracılığıyla heykel yapmak. Yani öyle görünüyor ki, işlerimde mimarlık ile heykel arasında sabit bir ilişki var ve biri diğerine üstün gelmiyor; daha çok, birini yapmak için diğeri gerekiyor" (Clark, 2012: 13).

G.M. Clark'ın mekâna yaptığı müdahaleler sonucunda bazı yapısal formlar heykelin temel unsurları ile örtüşür. Bu örtüşmenin odağında mekân, zaman, uzay gibi kavramların yanısıra, atıl durumda olan binalarda bulunan izler, duvardaki resmin geride bıraktığı iz, merdivenin aşınması, sosyolojik bellek, imge gibi kavramlar da önem kazanır. Mekân ve sosyoloji gibi kavramların varlığından dolayı Fransız Filozof Michel Foucault'nun (5 Ekim 1926-1985) Heterotopya kuramları, mekânın ve maddenin zamana koşut sosyolojik bellekteki psikolojinin tanımlanmasında Termodinamiğin II. Kanunu ve uzay-zamanın genel bir sınıflandırmasını yapan Alman Felsefeci Immanuel Kant (22 Nisan 1724 - 12 Şubat 1804) gibi düşünürlerin kaynakları heykel ve mimarideki kavramların anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

1970'lerin sonu ve 1980'lerde ekonomik açıdan neredeyse hemen hemen çoğu şeyin büyük bir ivme ile dönüşümü, hem toplumsal hem de fiziksel çevreyi kucaklayacak yeni kentleşme modellerinin de tasarlanmasına neden oldu. Duruma göre küçük göçler ve geride

kalan yığınlar, atıl mekânlar doğdu. Bu mekânları ele alan G.M. Clark'ın düşlediği alternatif yaşama olanakları yaratmaktı. Dolayısıyla bu tezin temel odağında Michel Foucault'nun Heterotopya kavramı vardır, yani "Tek bir gerçek mekân içinde birçok zaman ve mekânın birden barınması" fikrinin hem mimariyi hem de heykel sanatını bir anlamda açıklıyor olabilmektedir.

Burada mimari ile heykel sanatı arasındaki ilişkiden yararlanılarak heterotopik mimari mekânların heykel sanatında nasıl çalışabileceği vurgulanmaktadır.

1.1.2. Mekân Kavramının Kısa Tarihi

Mekân kültürel zihinsel olana, toplumsal tarihsele bağlar. Meçhul mekânların ve kıtaların keşfi sonucunda her topluma özgü mekânsal üretimin, mimarinin, anıtların ve dekoruyla birlikte kentin yaratılması karmaşık bir süreç oluşturur. Evrimsel olarak nitelendireceğimiz bu durum, insanın doğuşuyla birlikte genetik olarak işlese de bir mantığı vardır. Bu mantık aynı zamanlılığın genel formudur. Yani her mekânsal düzenleme, zekânın katmanlarının üst üste binmesinden ve eşzamanlılığı üreten unsurların maddi olarak bir araya gelmesinden oluşur. Mekânın düzenlenmesi insanlık tarihindeki en yaratıcı, özgün ve hayal gücünün ürünü olan bir sanat dalıdır.

Buradan hareketle İnsanlık, her türlü olumsuzluktan korunma amacıyla barınma ve sığınma ihtiyacı içindeydi. Önce mağarada vs. barınmışlardır. Evrimleşerek doğanın ve mekânın şartlarını öğrenen insan, yaratıcılığını da kullanarak sonsuz uzay-mekânda yeni sığınma ve barınma mekânları yaratmıştır. Zaman içinde mekân ve yüzey kavramlarını kullanarak mimari form anlayışına yeni yaklaşımlar getirilmiş, ölçülebilir büyüklüklerin tekrarı mimari düzenin ilk şartı olarak kabul edilmiştir.

Antik dönem ile beraber mimaride yapının biçimsel nitelikleri sayılar yardımıyla tanımlanmıştır. Pythagorcular her şeyi sayılarla açıklayarak, müzik armonilerindeki telin titreşim uzunluğunu zamanla ölçerek ortaya çıkan sonuçların sayısal oranlar olduğunu buldular. Bu bilgi mimari yapı açısından düşünüldüğünde; bina birimlerinin sayısal oranlar gibi birbiriyle ilişki kuran hacimler olarak kabul edilebilir, yani mimari yapılarda bu birimlerin müzik gibi sayısal oranlar bağlamında bir armoniye, ritme, tınıya sahip olduğu söylenebilir.

Batı deneyiminde mekânın kendisinin bir tarihi vardır ve zamanın mekânla olan kaçınılmaz keşimesini bilmezlikten gelmek mümkün değildir. Mekânın bu tarihini kabaca belirtirsek, Ortaçağda, hiyerarşik bir yerler bütünü olduğunu söyleyebiliriz; kutsal ve dünyevi yerler, korunaklı yerler ve tersine açık ve korumasız yerler, kentsel yerler ve köylük yerler (işte, bu insanların gerçek yaşamı içindir); kozmolojik teoriye göre, göksel yerlerin karşısında üst-göksel yerler vardır ve göksel yerler dünyevi yerlere karşıtı; şiddetli bir şekilde yer değiştirmiş şeylerin yerleşmiş buldukları yerler olduğu gibi, tersine şeylerin doğal mevkilerini ve dinginliklerini buldukları yerler de vardı. Çok kabaca

ortaçağ mekânı denebilecek şey- bir yere yerleştirilmenin mekânı-tüm bu hiyerarşi, tüm bu karşıtlık, tüm bu kesişmedir (Foucault, 2000: 292).

Foucault, ortaçağla beraber mekânın yorumlanmasında değişikliklere gidildiğini ve bu zamanda mekânların karmaşık Heterotopyalar yaratmaya başladığını söyler. Genel anlamda dini formların hâkim olduğu kiliselerin halk üzerindeki etkinliğini gösteren katedraller ve hiyerarşik (heterotopik) binalar yapılmıştır.

Rönesans hareketiyle oluşan kent kültürü sonucunda heykeller mimari yapılardan kopmuş ve kent meydanlarının düzenlenmesinde önemli bir unsur haline gelmiştir. İlk kez Michelangelo'nun kaidesini yaptığı Marcus Aurelius heykeli 16. yüzyılın başlarında Roma'daki Campidoglio Meydanının düzenlenmesinde baş unsur olmuştur. Sanatın mekân kavramını heykelin esas ögesi olarak ele alınmasıyla, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren heykel boyutlarının mimariye paralel değişmesiyle kendi mekânını yaratan izleyici ile yeni ilişkiler kuran bir durumun temsilcisi olmuştur.

Barok ve Erken klasik dönemler (17. ve 18. yy) ile beraber antik çağdaki temel matematiksel orandaki nitelikler büyük bir farklılık göstermektedir. Bu dönemde mükemmel orantı, perspektif ve altın oran kavramlarına dayalı geleneksel eğilim, bir binanın plan ve cephelerinin ölçülebilen büyüklüklerinden çok geometrik metotları esas alan matematiksel kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda geçmişin büyük mimari yapıtlarının bölümlerinin, altın kesim veya paralel köşegenler kavramlarının üzerine oturtulduğu doğrulanmıştır. Orantıyı ortak kabul eden bu dönem, bugün hala mimarlar tarafından kullanılmaktadır.

Alois Riegl'in form teorisiyle beraber, 19.yy'ın sonlarına doğru yeni bir mimarlık teorisinin temelleri atılmıştır. Alois Riegl (1858-1905) teorisini algılama, dokunma ve görsel etkileri üzerine kurmuştur. Bu teoriden yola çıkarak bölümler arasında düzenli bir bağlantı kurabilmek amacıyla plan ve cephelerin üzerine görülmez çizgilerin çakıştırılması suretiyle, oranlar üzerine teoriler mevcuttur. Bu gelişmelerin ışığında mimarideki çeşitli form arayışlarına girilmiştir.

Sanatta çizgisellik ve gölgesellik gibi sorunların aşılmasından sonra en büyük gelişme Kübizmle başlar. Kübizmle yüzey eş zamanlı bir anlam kazanırken, konstrüktivizm de yüzey ve mekân bir devinim kazanmıştır. 1960'lara geldiğimizde, "Kavramsal Sanat" terimi bir dönemi temsil etmek için kullanılmıştır. Heykel olgusu kavramsal sanatla beraber farklı zeminlerde değerlendirilmeye başlanmış, heykelin mekânla ve çevreyle ilişkisi, optik olandan kavramsalla olan ilişkisine doğru evrilen bir durumu sorgular hale gelmiştir.

1960'larda Kavramsal Sanatçılar, eserlerini düşünce sanatı olarak sergilemişlerdir. Bu sanatçılar, bir nesnenin görünen biçiminin ötesinde çok daha derin anlamları içerdiğini uygun malzemeler kullanarak ifade etmişlerdir.

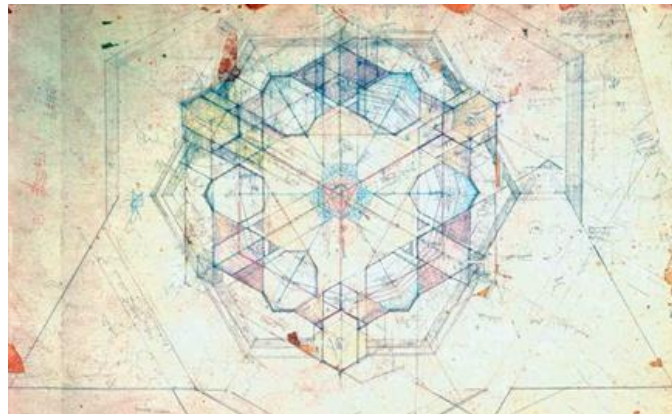
Tarihte bir kavramın belirttiği şey tehdit altına girdiğinde, yani dönüşümüne yaklaştığında, onu evrilten başka bir kavramın ortaya çıktığı görülür. Mimari mekânlarda kavramsal olarak mekân erezyona uğrar. Yani homotopya (özdeş, geçirimsiz, korunaklı, ebedi) olarak kalmaz zorunlu olarak değişir. Bu mekânsal değişim, 1960 lı yılların ortalarına geldiğimizde Foucault'nun Heterotopya kuramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. G.M. Clark, vaftiz babası Marcel Duchamp'dan da etkilenerek, Heterotopya kuramının kavramsal anlamını, mimari mekânları dekonstrüksiyona uğratarak heykelsi formları içeren bir boyutu kavramsal olarak ortaya çıkarmıştır.

Sonuçta G.M. Clark için mimari, mekân, zaman, bağlamında kavramsal olarak planlanan heykel sanatına evrilir.

2.1. Ütopya dan Heterotopya'ya

Ütopya, mekânsal ve zamansal olarak gerçekleştirilmesi imkânsız proje veya soyut olarak düşüncede oluşan yerler olarak tanımlanabilir. Geleneksel olarak yaşadığımız belirgin bir düşünce ve ideolojiye sahip olan somut mekânlar ve zamanlardan koparak aynı zamanda onlara benzeyen mekânları değiştirmeyi amaçladığımız hayali yerlerdir denilebilir. Foucault'nun tanımlamasına göre:

Önce ütopya lar vardır. Ütopya lar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekânlarıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir anoloji ilişkisi sürdüren mevkilerdir. Bu, ya mükemmelleşmiş bir toplumdur ya da toplumun tersidir; fakat her hâlükârda, bu ütopya lar özünde, esas olarak gerçek dışı olan mekânlardır (Foucault, 2000: 295).



Resim 2: Michel Foucault, "Ütopya"

Foucault, ütopya toplumundaki iki farklı durumdan bahsetmektedir. O benzerlik (Analoji) veya benzerliklerden hareket edilerek birincisi için dile getirilenlerin diğeri için de söz konusu olduğunu ileri sürer. Örneğin dünya da su vardır ve içinde de canlılar yaşar. Mars'ta da su vardır ve orada da canlılar yaşar gibi. Fakat burada şöyle bir durum ortaya çıkar ki, böyle bir mekân yoktur ve bu yüzden de gerçekleştirmeleri olanaklı olmayan toplumsal ütopyaların ve gelecekteki hayalî toplum durumlarının tanımı ile onu değiştirmeye çalışan, buldukları sistemle bütünleşmemiş hayalî mekânlar olarak tanımlar.

Gerçekte mekânsal olarak işlevleri olamayan bu hayali ütopyalar, doğal olarak karşıt bir kavram olan heterotopik mekânları yaratır. Kamusal alanların yeniden düzenlenmesi yani hayata geçirilen bu mekânları Foucault Heterotopya olarak adlandırır.

Foucault'nun Heterotopya kavramını incelediğimizde bu kavramın ilk kez "Kelimeseler ve Şeyler" kitabında yer aldığını görülür. Foucault, Endüstri Devrimiyle ve bilişim çağıyla beraber içinde yaşadığımız internet çağını kusursuz biçimde betimlemiş, heterotopik ağ toplumunu da önceden haber vermiştir.

Foucault tıbbi bir tanım olan "Heterotopya" terimini, bir kamusal alanın oluşmasındaki benzerliğinden dolayı kendi kuramın da aynı anlamda kullanmıştır. Tıp alanında Heterotopya; bir dokunun başka bir yerde oluşması ve büyümesidir. Bu anormallikler beden genel işleyişini bozmaz. Örneğin insan göbeği üzerinde başka bir organın büyümesi insan bedeninin genel işleyişini aksatmaz. Bu örnekten yola çıkılırsa kentsel oluşların yapısına eklenen diğer yapılar kentin işleyişini bozmaz. Aksine farklı seçenekler sunan bir sosyal düzenleme ve ötekiliği tekrar sisteme dâhil eden yerlerdir.

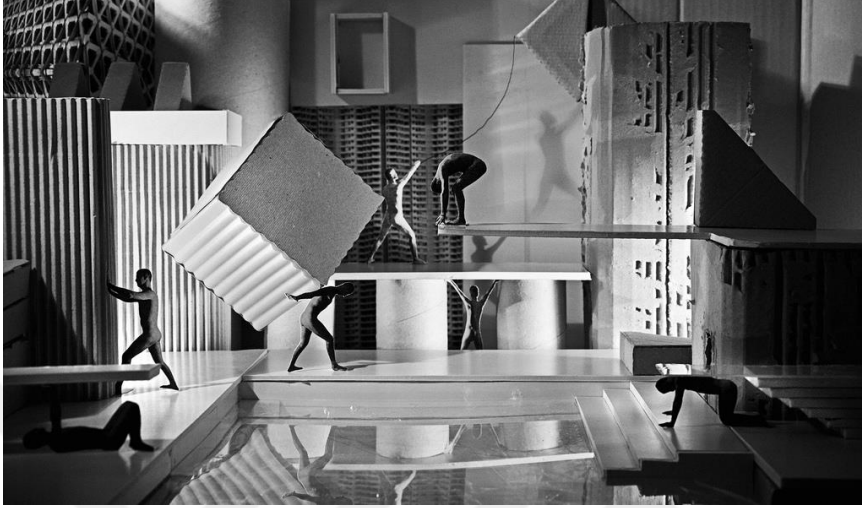
Aşağıda verdiğimiz mimari ve insan topluluklarındaki iki örnekte bunu görebiliriz.



Resim 3: Daniel Garay Arango, "GRVTY isimli fotoğraf": 2018

Resim 3'te binalar üzerlerinde birer "Heterotopya" taşır. Esas katların olması gerektiği yerlerin hayli üzerinde ve arada boşluk vardır. Birinci binanın gövdesinin bitip ara boşluklar bırakılarak diğer katların başladığı yerden aynı simetri ile tepe noktasına ulaşılır. İkinci binanın gövdesinin bitiminde ara boşluklar bırakılarak diğerkatların başladığı yerden farklı simetri ile

tepe noktasına ulaşır. Burada birinci binada üst katlar aynı simetride olmaları gerektiği yerdedir ve arada boşluklar vardır, ikinci binada üst katlar farklı simetride olmamaları gerektiği yerdedir ve arada boşluklar vardır. Bu durumda binalardaki “architectopia” anormal ya da fantastik bir yer değiştirmeye Heterotopyayı yaratmıştır.



Resim 4: Wojciech Jasny, “Architecture & Human Body”: 2018

Resim 4’te bedenler üzerlerinde birer “Heterotopya” taşır. Bu mimari tasarımda farklı pozisyonadaki insan bedenleri olması gerektiği yerlerin hayli dışında olup, araların da nesnelere ve boşluklar vardır. Bedenler, farklı duruş şekilleriyle mekân içinde farklı mekânları oluştururlar ve bunun sonucunda farklı kadrılar meydana gelir. Yine burada yedi beden anormal ya da fantastik bir yer değiştirmeye, aynı mekânda yedi farklı Heterotopyayı yaratmışlardır.

2.1.1. Mikro Arkeoloji, Mikro Evrim ve Heterotopya ilişkisi

Tarih öncesi kentsel mimarinin oluşum sürecinde Heterotopya kavramının mekânsal ve zamansal süreçlerden nasıl etkilendiğini derinlikli felsefi analiz ile yorumlanmalıdır.

En küçük organizmadan Homosapien’e kadar bütün canlılar yaşadıkları ortama uyum sağlarlar ya da kendilerine yaşama ortamını kurarlar. Bu düzenleme doğaya eklenmiş bir başka oluşturmaktır. İnsanın yaptığı bu ekleme en kapsamlı ve değişken olanıdır. Mimarlık da insanın uyumunu ve yaşamını düzenleyen, güçlendiren unsurlardan biridir. Mikro arkeoloji ve Mikro evrime göre mekân yaşayan bir organizmadır.

“Mikroarkeoloji” Mekânların kullanım şekillerini ve hanelerin (mimari binaların) genel sosyo-ekonomik gelişmelerini anlamamızda büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Mikro arkeoloji bilinen arkeolojik kazılardan elde edilen küçük boyutları nedeniyle 5-6 mm’in

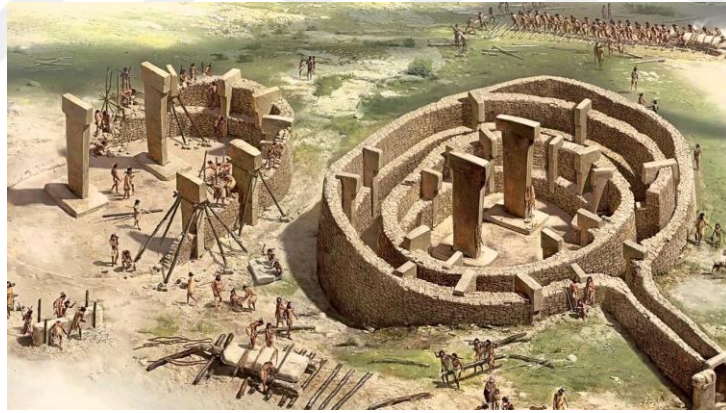
altında büyüklüğe sahip, seramik, kemik, tohum, yumuşakçalara ait kabuklar, boncuk, yontma taş parçacıkları mikro buluntular, açık ve kapalı mekân tabanlarından, sokaklardan, ocak/tandır alanlarından, depolama alanlarından ve çukurlardan alınmış zemin, duvar ve toprak örneklerine uygun metotlarla tespit edilmiştir.

(<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWlrcm9fZXZyaW0>)

Bu tür kalıntılar mekânın belleği ile ilgili göstergeleri oluşturur. Yaşama biçimleri kültürel yapıları açısından bilgi verir.

Mikroevrim ise; Tek bir canlı türü ve bu türün popülasyonları içinde çeşitli seleksiyonlar sonucu oluşan tüm küçük değişimlere ve evrimleşmelere mikro evrim denir. Bu anlamda mikro evrim bir popülasyonun gen sıklığında küçük ölçekte oluşan değişimlerin evrimidir. Mikro evrimi incelerken canlı türlerin soyağacının tek bir dalına odaklanmamız gerekir. Bakterilerin aşı veya antibiyotik ilaçlara, böceklerin böcek ilaçlarına, bitkilerin otkıran tarım ilaçlarına dayanıklılığı, kelebeklerde ve güvelerde endüstriye bağlı olarak renk bileşimlerinde değişiklikler olması, küçük vücutlu serçelerin soğuk havalarda büyük olan serçelere kıyasla daha çabuk donmaları ve bu yüzden soğuk iklimlerde büyük serçelerin, sıcak iklimlerde ise küçük serçelerin yaşaması, bunların hepsi mikro evrimin, yani küçük ölçekteki evrimin örneklerindedir.

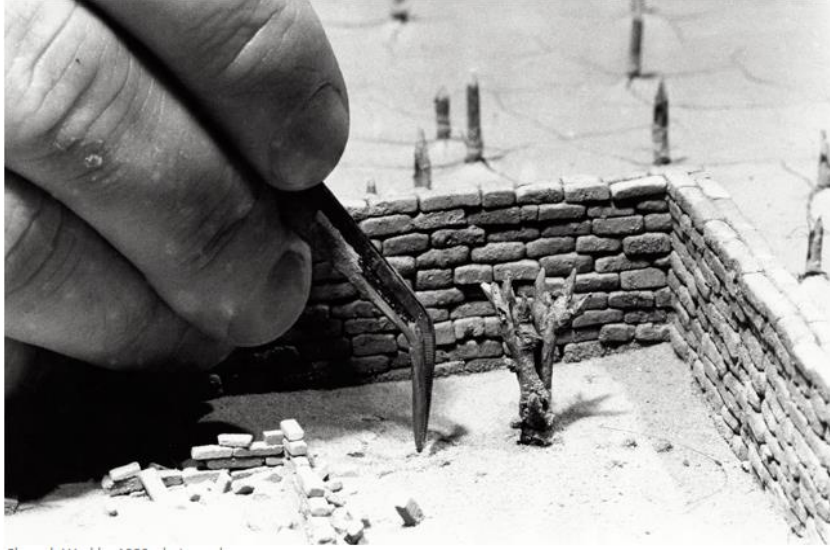
(<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWlrcm9fZXZyaW0>)



Resim 5: Göbeklitepe, "The Guardian": 2017

Tarih öncesi çağlardaki duruma resim 5'de Göbeklitepenin temsili fotoğrafına mikro arkeoloji ve mikro evrim olarak bakarsak, özgürlük mü güvenlik mi sorusunun en temel problemlerden biri olduğu görülür. Bu zamandaki insanlar çevre şartlarından dolayı özgür yaşam imkânından vaz geçmek zorunda kalıyorlardı. Her adımda güvenlik özgürlükten çok daha önemliydi, zira bu zamanlarda insanlar zihinsel olarak belki daha özgürdüler. Fakat güvenlik istemi nedeniyle, çitler, sınırlar, teller çiziyorlardı etraflarına. Kendilerine kurallar ve yasaklar silsilesi koyuyorlardı. Yaşadıkları mekânı sürekli olarak düzenliyor ve kontrol edilebilir mekânlar yaratıyorlardı (İnsan fizyolojik olarak yaşadığı uzayı düzenlemek ister). Biz ve ötekileri ayıran, heterotopik olarak öteki dediğimiz kişileri yaratan yaşam alanları

oluşturuyorlardı. Tarih öncesi çağlarda insanlardaki korkunun yarattığı bu histerik ikilem, yaşadıkları coğrafyada daha da belirgin hale geliyordu. Bunun sonucunda heterotopik mekânlar ortaya çıkıyordu.



Resim 6: Charles Simond, “Nesne Çalışmaları”: 1980-1989

Charles Simond’un resim 6’da nesne çalışmalarında tarih öncesi çağlardaki mekânsal Heterotopya’da bu histerik ikilemin mekânsal izdüşümlerini görebiliyoruz. Sınırların ve özgürlüğün mekânsal-zamansal süreçlerden nasıl etkilendiği, yaşadığımız zamana kadar nasıl değiştiği de görülür.

G.M. Clark içinde bulunduğu toplumdaki sosyolojik ilişkilerin derinleştiği mekânları bireysel bellek ögesi olmaktan çıkarıp kamusal bellek mekânlarına dönüştürmüştür. Onun heterotopik mekânları kamusal alandaki geçmişten, bugüne ve yarına aktarılan kentsel belleğin oluşmasında çok etkin bir role sahiptir.

2.1.2. Heterotopya ve Heykel İlişkisi

Kentlerin oluşumu mekânın zamanla olan ilişkisine dayanır. Kent, insanlığın gelişim sürecinde bir toplumsal süreç olarak insanın uzay zamanı düzenleme içgüdüleriyle beraber oluşmaya başlamıştır denilebilir. Yani göreceli olarak bir alanda yerleşen büyük nüfuz birikiminin zamana koşut karmaşık ilişkiler ağıyla fiziksel ve sosyal yapılaşması, yaşam alanlarının farklılaşmasına neden olmuştur. Kent planı iki boyutlu model anlamıyla tanımlanmaz. Her döneme ait değişiklikler katmanlı olarak kentin içinde rahatlıkla izlenebilir. Bu nedenle kent içindeki işlevsel ve estetik ilişkiler yalnızca üçüncü boyuttaki (uzamda) hareketle ve dördüncü boyutla yani zaman ile beraber hareket kazanır. Bu durum kent

nüfuzunun kamu alanlarından başlayarak sosyal kullanım alanlarına kadar yönlenen fiziksel ve sosyal yapılaşmanın farklılaştığı kentsel dokuyu oluşturur. Sonuçta kent, kendine özgü bir kültürel sistemi barındıran uzamsal bir unsur olarak tanımlanabilir.

Endüstri çağıyla mekân algısının değişmesiyle kapanma, kapatılma pratiklerine bağlı mekân ihtiyacı oluşturmuştur. Ben ve öteki kavramlarının güçlendiği kentin uzamları olan Heterotopik mimari yapılar çoğalmıştır. Buradan, mimari kendini çevreye kapatan bir Heterotopyadır sonucu çıkarılabilir. Kent mimarisinin içinde uzamsal olarak farklı işlevsel yönleri olan odacıklar da kendini içine kapatan Heterotopyalardır. Yani mutfak, banyo, yatak odası, çalışma odası gibi olan bu mekânlar aynı zamanda heterojen yapıda olan Heterotopyalardır. Bu Heterotopyalar kent mimarisinin amacına göre değişkenlik gösterebilir hepsi birer Heterotopya özelliği taşır.

Heykel ve kent mimarisi birer heterotopik tasarım objesi olarak bir uzamsallık bağlamında değerlendirilebilecek özelliğe sahiptir. Kentler, planlanmış genel yapılarının içine yaşama alanlarını da içeren birimler yerleştirir. Bu birimler her ne kadar bütünsel bir özelliğe sahip olsada (bir binanın dış görünümü) içinde en küçük birimleri, haneleri fonksiyonlarına göre sınıflandırır, dolayısıyla farklı zaman ve mekânlara bölünmüşlerdir. Kent ütopyalarının doğurduğu soyut bir geleneksel yaşam mekânı olan haneler, somut kapalı heterotopik mekânlardır.

Mekânlar sonsuza kadar devam eden uzamları ifade ettikleri için heykeldeki uzamların heterotopik olarak yeniden yorumlanması gerekir. Heykel mekânda askıya alınan istisnai bir hacim olarak düşünülebilir ve iç okumalarında mekânlar süresizdir ve kesinti oluşturduğu yerde bir başka zaman, mekân ve uzam başlar. Bu çerçevede kontrol edilemez bir durum da yaratabilir.

Calder'in kinetik heykelleri, parçalanmış zaman ve mekânda, hareket süresince mekânı ve zamanı tekrar kurar. Heykel bu iki olgunun durumunu daha karmaşık bir hale getirir. Mekân devingenleşir, zaman içinde akışlar kontrol edilemez, her seferinde mekân, zaman ve uzam yeniden kurulur.

Figüratif heykelden soyut heykele kadar olan süreçteki tanımlamalarda hacimsellik ve kütesellik uzama ait olduğundan dolayı mekânsallık da vardır. Bu öğelerin birlikte tasarlanması somut birer Heterotopya'ya dönüşür. Heykel yüzeyde kırılmalar ve mekânlar yaratır, her mekân bir bütün içinde farklı anlam ve zamanların göstergesi durumundadır. Bir figür baştan aşağıya kadar incelendiğinde; Bedenin diline göre kompozite edilen figürün kolu, başı, gövdesi, bacakları mekânda hacimleriyle boşlukları ve uzantılarıyla mekânları oluşturur. Geometrik soyutlama (Seyhun Topuz) bu özelliği daha rahat açıklar bir mekânsal durum yaratır.



Resim 7: Seyhun Topuz, "Maximal Minimal"; 2006

Dışavurumcu minimal sanatçı Seyhun Topuz, iki boyutlu ve farklı kalınlıktaki demir levhaları keserek, bükerek, birleştirerek, kesip çıkararak ve en sonunda boyayarak demir levhanın uzayda kapladığı uzamda mekânı parçalara ayırır. Topuz'un, soyut heykelinin biçiminde, siyah boyayı kullanması ve keserek bu kareleri birbirlerinden ayırması sonucu, uzayda boşluk yaratan çoğulcu bir anlatım dili gücünü yakalar. Zamanın açılıp kapanmasını da sağlayan bu düzenleme bağımsız Heterotopyaları oluşturur. Mekânda farklı uzamlar oluşturan bu heykel, çevresi içinde geometrik biçim şeklinde görünen, soyut bir zaman-mekânı kendi içinde tek bir mekânda grupladığı, her yüzeyde ışık ve gölgenin de birçok tonunu barındıran Heterotopyadır.

2.1.3. Termodinamiğin İkinci Yasası ve Heterotopya

Foucault'nun Heterotopya ile ilgili ilkelerinde, toplumların termodinamiğin ikinci yasasına göre dönüştüğünden bahseder. O zamanın bölümlerindeki geçişten, dönüşümden ve açılma durumundan yeni bir Heterotopya kuramını açıklar.

Termodinamiğin ikinci yasası özet olarak ve daha anlaşılır şekliyle; evrende kendi haline, doğal şartlara bırakılan tüm sistemlerin zamanla doğru orantılı olarak düzensizliğe, dağınıklığa ve bozulmaya doğru gideceğini söyler. Diğer bir deyişle entropi yasası her şeyin yıprandığını söyleyen yasadır. Canlılar yaşlanır ve ölür, otomobiller paslanır ve evrendeki düzensizlik artar. Sistemlerdeki düzensizlik arttıkça, entropi de artar. Bu durum da faydalı (iş yapabilir) enerji miktarını azaltır. Faydasız enerjiyi (entropi) artırır.

Teoloji ve felsefede ise entropi kanunu belki de insanların yeryüzünde keşfettikleri en büyük kanunlardan biridir. Bu kanun en güzel tariflerinden bir tanesi "Kâinatta her şey, kendini minimum enerji ve maksimum düzensizliğe çekmek ister," şeklindedir. Aslına bakarsanız tanımdaki "maksimum düzensizlik" kavramı da bir "düşük enerji" eğilimini

ifade eder, ancak kanunun biraz daha anlaşılabilir olması için güzel bir ilavedir. Yani aslında gerçek tanım şudur: "Kâinatın her şey kendini minimum enerjiye çekmek ister." Bu kanun kâinatın her yanında o kadar çok gözümüz önündedir ki örnekleri saymakla bitmez.

Mesela:

Ör 1: Yukarıdan bırakılan bir taş, aşağı düşmek ister. Çünkü aşağı dediğimiz nokta, yukarı dediğimiz noktadan daha düşük bir enerji seviyesine sahiptir.

Ör 2: Demir bir kaba sıkıştırılan bir gaz kendini dışarı atmak ister. Çünkü dış ortamdaki gazlar daha düzensizdir.

Ör 3: Baskı ile kontrol altına alınan toplumlar o baskıyı kırmak isterler. Çünkü baskı onları bir düzene sokmak ister ancak toplum daha düzensiz olmak ister

(<http://bugunkukonumuz.blogspot.com.tr/2013/02/termodinamigin-ikinci-yasas-entropi.html>)

İnsanlar yaşam alanları kurarken yatay ve dikey elemanlarla entropiyi bozan yapıyı mekânlar oluştururlar. Bu alanlar kentin işleyişine cevap veren kamusal alanlar veya insanların yaşadığı mimari mekânlardır. Fonksiyonları bir nedenden dolayı sonlanabilir ve geri dönüşüm olarak kente yeniden kazandırılırlar veya entropiye uğrayan mekânlar olarak kalabilirler. G.M. Clark, terk edilerek entropiye uğramış mimari mekânların kullanım sırasında nasıl işgal edildiğinin delili olarak bu terk edilmiş mekânları göstermiştir. Entropiye uğratılmış bu mekânların yüzeyi faydasız bir enerji olarak işgal etmesinin altını çizen G.M. Clark, fonksiyonları bitmeden önce kentin bir Heterotopyası olarak düşünülmüş bu mekânları yeni bir faydalı enerjiye dönüştürmeyi hedefler.

Termodinamiğin entropi yasasına göre G.M. Clark maddenin zorunlu değişim kurallarına (çürümesine) müdahale ederek, entropiyi bozar, dolayısıyla keserek-delerek-yıkarak kattığı plastik değerlerle entropiyi yeniden başlatır. Görünür olan şey, insanın zorunlu davranışını belirleyen ve bir zamanı temsil eden formdan çıkar, heykelsi bir algı yaratan tarihsel bir diğer nesneye dönüşen madde olur. Boşluğu işgal etme nedeni heykele evrilir, enerjisi yükselir.

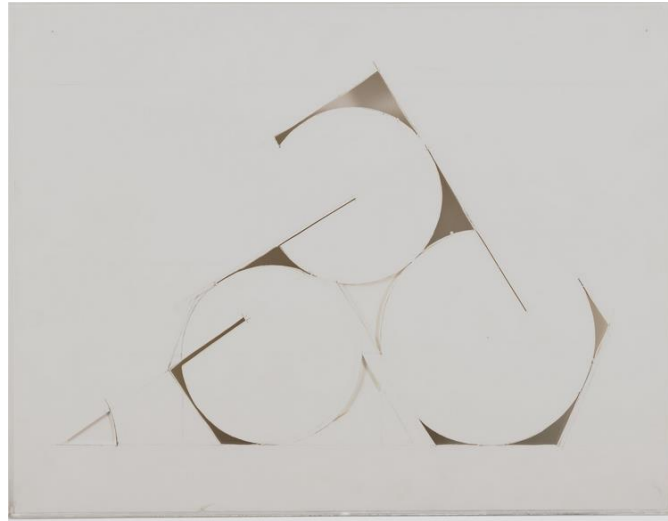
2.1.4. Foucault'nun İlkelerinin Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarıyla İlişkisi

Foucault Heterotopya ile ilgili yorumlarında mekânları, hiçbir kurala uymayan gündelik hayatın anlamının dönüştüğü, askıya alındığı istisnai yerler olarak tanımlar. Heterotopik mekânlar süreksizdir ve bir yerde biter başka bir yerde başlar. Foucault çok farklı karakterlerdeki bu heterotopik mekânları bir arada barındırır ve çözemediği çelişkileri ortaya serer. Heterotopyalar parçalanmış mekân-zamanı temsil ettikleri için, kapalı ve kontrol edilemez olduklarından rahatsız edicidirler.



Resim 8, 9: Gordon Matta Clark, “Konik Kesişim”: 1975 ve “Brooklyn Köprüsü”nün altında: 1971

Resim 8’de “Konik Kesişim” isimli çalışmasının içinden çekilen fotoğrafta ve resim 9’da “Brooklyn Köprüsü”nün altındaki fotoğrafında G.M. Clark, bu kapalılığa bir sentez getirmiştir. Birbirleriyle bağdaşmaz olan mekânları bir araya getirip yaşam alanlarını zenginleştirerek mahalleleri ve haneleri görünür kılmıştır. İç mekândan dış mekâna, dış mekândan iç mekâna doğru gözlemlenebilen bir homojenlik sağlamıştır. Heterotopyaların bileşkesinde koyduğu yıkıp-kırma eylemi ile panoptik yani, birbirini gözlemleyebilen hatta dışarı açılarak iç dış meselesini bozan bir mimari uygulama yapmıştır. Kısacası; yaşam kutucuklarını ve sınırlarını birbirine açarak görünür kılmıştır. Bu noktada plastik değerleri zorlayan mimari yapı, heykelin temel meseleleriyle örtüşen, aynı dili konuşan bir hacme dönüşür. Hacimlerin, yüzeylerin ve mekânların dili heykelin diline evrilir. Bu durum Michel Foucault’nun “Tek bir gerçek mekân içinde birçok zaman ve mekânın birden barınması” ilkesini güçlendirerek doğrular.



Resim 10: Gordon Matta Clark, “Kesim Çizimi-Cut Drawing”: 1976-77

Örneğin resim 10’da G.M. Clark, verili matematik ve geometrik kodları, yani düşünceye tâbi olan soyut imgeleri basit bir şekilde çizmiştir. G.M. Clark, iç içe geçmiş olan ve her bir mekânda zamanın farklı olduğu geometrik şekillerle, önceden belirlenmiş rasyonel düşüncenin

tekdüzeliğine karşı mekânı yapıcı bir çoğulculuğa taşımış olmasının yanı sıra Yaratıcı bir eylem olarak; Heykel sanatına yeni yollar açabilecek Heterotopya kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir mekân tasarlamaktan bahseder.

G.M. Clark'ın çalışmalarında mekânların aralarında kurulan bağlantılardan ulaştığı heykelsi öğeleri tanımlamak için türetilen "heterotopik heykel" ismine kaynak olan Foucault "Heterotopya" tanımı içinde yer alan altı ilke önermiştir. Bunlardan tezin içeriğine uygun olan üç ilkenin bağlantıları alıntılanmıştır. "Üçüncü İlke: Heterotopyanın, birçok mekânı, birçok mevkiyi kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yanyana koyma gücü vardır" (Foucault, 2000: 298-299).

Foucault'nun Heterotopya ile ilgili üçüncü ilkesine göre, G.M. Clark, terk edilmiş evlerin yapısının sadece bir fiziksel nesne olarak görülmemesi gerektiğinin altını çizer. Evlerin içindeki birçok kendi içinde bağdaşmaz olan mekânları geometrinin yasalarına diyagonal ve asimetrik katma değerleri yüklediği kesmeleriyle yeniden biçimlendirmiş, birimler arasındaki olası bağlantıları kurmuş ve böyle bir müdahale ile büyük forma ulaşarak heterotopik heykel nesnesine dönüştürmeye çalışmıştır. Yani tek bir mekânda, heykelin temel kurallarıyla örtüşen mimari öğelerle heterotopik yeni bir mekân oluşturmuştur. Aşağıda bulunan resim bu ilke ile uyuştuğunu gösteren iyi bir örnektir. Çok katmanlı bir binada birbirini ötekileştiren birimlerin aralarında bulunan sınırlara dairesel kesimlerle müdahale ederek uzamsal bağlam yakalanmıştır. Sınırlamaları yapan duvar ve zemin gibi öğelerin göstergeleri tanımlanabilir bir çizgiselleliği oluşturur. Bu çizgisellik lineer bir yapıya sahip olsa da uzaysal olarak birbirine geçen zamansallığı homojenleştirir. İç mekânda kazanılan hareket, katmanlar arasında tabandan tavana ve sağdan sola kadar devam eder. Bu durum olağan olan bir yaşam mekânının heykelleştirilmesidir.



Resim 11: Gordon Matta Clark, "Konik kesişme": 1975

Dördüncü ilke: Heterotopyalar, genellikle, zamanın bölünmesine bağlıdır, yani katıksız simetriyle, heterokroni diye adlandırılabilir şeyeye açılırlar; insanlar geleneksel zamanlarıyla bir tür mutlak kopma içinde olduklarında heterokroniler tam olarak işlemeye başlar; böylece, mezarlığın son derece heterotopik bir yer olduğu görülür, çünkü mezarlık, bir birey için yaşamın kaybı anlamına gelen ve yok olmaya, silinmeye devam ettiği o yarı ebedilik olan bu garip heterokroniyle başlar (Foucault, 2000: 298-299).

G.M. Clark bu ilkeye göre, mezarlık örneğine uyan terk edilmiş mekânları tekrar ele alır. Mutlak kopmaya ve zamanın bölünmesine uğramış, yani heterokroniye açılmış bu mekânlar üzerinde yine heykelsi geometrik biçimlemeler yapar. G.M. Clark'ın eylemi, mekânı mutlak kopmadan farklı bir heykelsi heterotopyaya dönüştürür. Heterokronik olanı heterotopik heykele çevirir, zamana nitelik katar.

“Beşinci ilke: Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu, Heterotopyaları hem tecrit edilir, hem de içine nüfuz edilebilir kılar” (Foucault, 2000: 298-299).



Resim 12: Gordon Matta Clark ve Gerry Hovagimyan, “Konik Kesişim”: 1975

Birbirinden bağımsız olarak düzenlenmiş mekânlar kentin içinde Heterotopyalardır ve yaşamları gerçekleştirirler. Alışveriş merkezileri, spor alanları, parklar v.b her biri biçimi ve fonksiyonu ile farklı zamanları simule eden yerlerdir. Bu Heterotopyalar kentin içinde de kurulmuş olabilir, başka seçili bir alanda da düzenlenmiş olabilir.

Kent merkezinin uzağında kurulan bir Heterotopik alan insanların turistleşmesine, yani belli bir zamanı belli bir yerde tüketmesine sebep olan bir durumu yaratır. Dolayısıyla mekânlar hem tecrit edilir hemde içine nüfuz edilen bir konuma sahiptir. Kentin içinde bulunan bir park ise açılma sistemine örnek olarak verilebilir.

G.M. Clark bu iki durumu kent içinde ve dışında bulunan binalarda yaptığı uygulamalarda gerçekleştirmiş, kapalı olanı nüfuz edilebilir duruma getirmiştir. Kent

dokusunda var olan bu binalar için 5. ilke bu şekilde değerlendirilebilir. Bu ilkeye göre G.M. Clark'ın yaptığı uygulamaların bir tanesine heykel alanından bakarak değerlendirildiğinde, heykel sanatının açıklık ve kapalılık özelliği ile uyum sağlar.

Mimari yapısal olarak tektonik olmak zorundadır. Bütün birimlerin birbirine sıkıca bağlanması ve sağlam olması gerekir ve bu da tektonik olmanın koşuludur. Yani mimari tam şeklini almış bir mekândır. G.M. Clark mimarinin tektonik yapısını, yıkılma riskini göze alarak atektonik yapıya dönüştürür. Duvarların bazılarını yıkar, mekânı dışarı açar. Bazı kolonları kırarak iç mekânda yatay ve dikey sağlamlığı sağlayan simetriyi yok eder. Binanın eksenine uyguladığı asimetrik geometrilerle yatay ve düşeyliği görünmez hale getirir. Uygulamanın sonucunda kapalı bir birim olan mimari yapı kendi varlığından koparak içine nüfuz edilebilir başka bir çekim alanı oluşturan nesnenin ruhuna bürünür.

Heykel, tektonik bir form olma özelliğiyle bir kütlelin anlamını ifade edebilir ya da atektonik bir form olarak geçiren bir yüzey oluşturabilir. Yani izleyiciyi tecrit eder ya da içine nüfuz etmesine izin verir. İzleyici gözle ve elle duyumsadığını bedeniyle de duyumsayabilir. Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı" ismindeki devasa çalışması kütle olarak seyirciyi tecrit ederken Richar Serra'nın "Zaman Meselesi" gibi mekân çalışmaları seyirciye bedensel katılım sağlar. G.M. Clark'ın bu ilkeye göre yaptığı, ayrı bir disiplin olan mimariyi heykelin kendi sorunuyla olan kesişim noktasında melez bir forma ulaştırır ki bu da, heterotopik heykel olarak adlandırılabilir bir formdur.

2.1.5. Heykelde Mekân ve Heterotopya

Nesneler uzay-mekân da üç boyutlu sınırsız boşlukta dururlar ama diğer nesneler ile ilişkilerinde sınırlanabilirler. Bu nesneler sınırlandıkları zaman görünürler ve bunun sonucunda kütleler zamanda mekânı yaratırlar. Heykelin yerleştirileceği mekânın plastik mekâna dönüşmesi, heykel için yaratılan yeni mekânın yine bu heykelin formuna eklenmesiyle oluşur. Sonuçta heykel organik, sentetik ya da geometrik formlara sahip dik-diagonal-yatay duran, büyüklüğü-küçüklüğü olan, aynı zamanda ışık-gölge ve ritmi yerleştirildiği mekânla özdeş hale gelen plastik mekâna dönüşür.

Tarihin ilk başlangıcından Rönesans'a kadar heykelin mekânla ilişkisi incelendiğinde; tüm uygarlıklarda heykelin varlığı, bulunduğu mekândaki dış etkilerin beliren imlemelerine bağlı olarak düşünülmüştür. Antik Yunanda veya diğer başka tarihsel mimari mekânlarda bir kolon görevi görürken, bazen de bir katedralde duvar süsü, bazen de bir gücü, otoriteyi, dinsel inanışları temsil eden heykel, ait olduğu mimari yapının bir parçası olmuştur.

Rönesans hümanizmi, insani yaşam alanlarına ait mekân yaratma konusunda dönüm noktası sayılır. Rönesans'la beraber kent kültürü yeniden tanımlanarak mimari yapıların insani

özelliklerinin tanımlanması, tarihin başlangıcından itibaren yeniden zorunlu hale gelmiştir. Rönesans, insanı insan yapanın sanat olduğu sonucuna ulaşmış sanat tarihinde yüksek bir dönemdir. Tarihsel bir zorunluluk olarak heykel kutsal mekânlarla olan bağı koparmış, mimari yapılarda duvar süsü olmaktan çıkmış ve kendi fiziksel sınırlarını belirlemiştir. Dolayısıyla heykel sanatının, kavramsal sanat veya benzer sanat türlerinden önce a posterioriden (sonsal) a prioriye (önsele) geçişine bu dönemde rastlanır.

Rönesans da heykel ilk kez kendi mekânını yaratarak dış mekâna açılmış ve özgürleşmiştir. Rönesansa kadar mekân aracılığıyla anlam kazanan heykel, bu dönemde kültürün asli bir ögesi olarak heykel aracılığıyla mekân anlam kazanmaya başlamıştır. Floransadaki Signoria meydanında Michelangelo'nun yaptığı 400 yıl kalan Davut Heykeli ile beraber yeni bir ifade kazanmıştır. Merkezi bir mekân bir heykel aracılığıyla varlık kazanmıştır.

Barok çizgisellikten gölgeselliğe geçilen bir dönemin unsurlarıyla mekâna asimetrik parçalamalar katmıştır. Rokoko ve Gotik dönemde Rönesans çizgilerine geri dönmüştür.

Modernizmin tarihine baktığımızda heykelde "mekân" kavramı, Kübizm ile daha da güçlenmiştir. Kübistler mekân arayışlarında özellikle kendi belirlenim ilkelerine bağlı kalmışlardır. Onlar nesnenin optik görünüşüyle oynayarak parçalamalara uğratmışlar, lineer zaman kavramını da parçalamışlardır. Nesne bir açıdan çok yönü gözlemlenebilen yüzeylere sahip eş zamanlı bir nesneye dönüşür. İçbükeyliğin ve dışbükeyliğin keskin ışık yansımaları oluşturması, nesnenin küteselliğini hacimsel değere dönüştürür. Bu ışık yansımaları mekânın eğilip bükülmesine de neden olur.

Heykel tarihindeki bazı akımların mekân ile ilişkisine kısaca bakarsak;



Resim 13: Umberto Boccioni, "Mekânda Sürekli Form":1913

Fütürizm’de; gelecekte hız kavramının çok önemli olacağından dolayı onu yücelten yapıtlarla çalışılmış, hareket ve devinim üzerine heykel-mekân ilişkisinde önemli bir sürece girilmiştir. Umberto Boccioni "Mekânda Sürekli Form" heykeli ile Fütürizm’i teorik olarak heykel sanatının içine sokmuştur. Resim 13’de figür ağır ve durağan olmasına rağmen, uzuvlarından çıkan parçaların dinamik hareketi ile uzay ortamında ilerliyor izlenimi vermektedir.

Seyirciler "Mekânda Sürekli Form" heykelini izlerken tek bir zamanda ve mekândadırlar. Heterotropik olarak farklı mekânlardaki zamanlara açılma durumu yoktur. Seyirci heykelin formları üzerinde göz gezdirirken zaman farkı heykelin yapılış amacı çerçevesinde ortaya çıkar, mekân değişmez.



Resim 14: Marcel Duchamp, "Pisuvar": 1917

Resim 14’de Kavramsal sanatçı M. Duchamp "Pisuvar" eserini bir tedarikçiden temin etmiştir. M. Duchamp bunu yaparak bir sanat nesnesinin sanatçı tarafından yapılması zorunluluğunu ortadan kaldırarak önemli olanın düşünce veya fikir olduğu sonucuna varmıştır. M. Duchamp pisuvar imgesinin soyut zamanda soyut olarak önceden oluştuğundan bahseder ve bunu somut zamanda-mekânda sergiler. M. Duchamp’ın "Pisuvar" eserinin oluşum sürecinde Foucault’nun dördüncü ilkesine göre tersi bir durum söz konusudur. M. Duchamp usunda soyut olarak oluşan pisuvar imgesini somuta geçirerek farklı bir heterokroniye açmıştır.



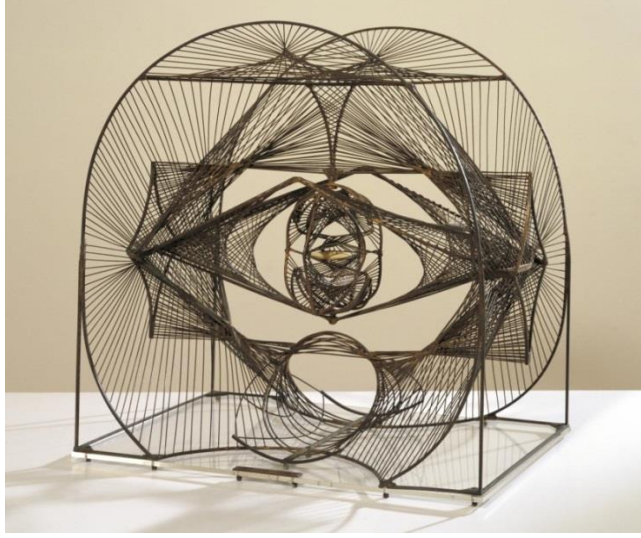
Resim 15: Vladimir Tatlin, “Counter-Relief”: 1920

Resim 15’te eseri görülen Konstrüktivist sanatçı Vladimir Tatlin, 1920’li yıllar da heykel sanatında çok önemli değişikliklerin meydana gelmesini sağlamış sanatçılardan bir tanesidir. Konstrüktivistler yaşadığımız uzayda ana malzemenin mekân olduğunu ve uzayın boşluğunun biçimlendirilip farklı geometrik formlara dönüştürülebileceğini savunmuşlardır.

Heykel sanatını “mekânın sorunu” olarak gören konstrüktivistler, üretim araçlarının gelişimine bağlı kaldıkları çağdaş malzemeler kullanmışlardır, malzemelerin formlarının yapısını Konstrüktivist fikre göre düzenlemişlerdir. Konstrüktivistler malzeme-mekân konusunda kübistlerin tersine hacim-kütlenin mekânın ifadesi olmadığını (mekânın maddesel olmadığı) savunmuşlar ve dinamizme, kinetik enerjiye dayandırdıkları heykel anlayışı zamanın-mekânın canlı bir imgesi olmuştur. Bunun sonucunda heykel klasik formundan çıkmıştır.

Konstrüktivistler mekânın zaman ile beraber maddesel olmadığını savundukları için, burada metafizik önsel (a priori) bir durumun ortaya çıktığından söz edilebilir. Mekân zaman ile önceden vardır. Konstrüktivistler önsel durumdan sonsal (a posteriori) duruma geçiş yaparak eserlerini ona göre şekillendirmişlerdir.

Vladimir Tatlin “Counter-Relief” eserinde, uzay-mekânı geometrik şekiller olarak parçalayıp açık formlu bir eser meydana getirmiştir. Burada yine seyirciler eseri aynı zaman mekânda duyumsar.



Resim 16: Antoine Pevsner, "Ruh Kurtuluşu": 1952



Resim 17: Naum Gabo, "Uzayda İnşaat (Kristal)": 1937-1939

Resim 15, 16 ve 17'de Foucault'nun "Heterotopya'nın birçok mekânı, birçok mevkiyi kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yanyana koyma gücü vardır" tanımına uyan bir durum vardır. Naum Gabo'nun "Uzayda İnşaat (Kristal)" ve Antoine Pevsner'in "Ruh Kurtuluşu" heykelleri mekânı kütleleriyle somutlaştırmazlar. Heykeller uzaydaki potansiyel uzamın, metafiziksel olarak algıladığımız aşkın bir durumun yorumu olarak sonsuz bir 'mekân'dırlar. Seyirci duyumsama ve algılamayı aynı zamanda ve mekânda yaparken bu metafizik durumlar görülür.



Resim 18: Alberto Giacometti, “Orman”: 1950

Resim 18’de Alberto Giacometti’nin “Orman” heykelinde önsel (a priori) algılanmayan zamanın heykele etkisi görülür.

Dış duyu (anlığımızın bir özelliği) aracılığıyla nesnelere dışımızda ve tümünde uzayda tasarlarız. Uzayda şekil, büyüklük ve birbirleri ile ilişkili belirli ya da belirlenebilir. Anlığın kendini ya da kendi iç durumunu sezmesini sağlayan iç duyu hiç kuşkusuz bir nesne olarak ruhun kendisinin hiçbir sezgisini vermez; ama genede belirli bir biçim vardır ki anlığın iç durumlarının sezgisi ancak onun altında olanaklıdır ve böylece iç belirlenimlere ait her şey zaman ilişkileri içinde tasarlanır. Zaman dışsal olarak sezilemez, tıpkı uzayın içimizdeki bir şey olarak sezilememesi gibi (Kant, 2015: 59-6).

Kant, uzaydaki bütün nesnelere algılanamayan zamanı ve aynı zamanda mekânı da ifade ettiğini belirtmiştir. Giacometti’nin “Orman” heykelinde mekânın ve dışsal olarak sezilemeyen zamanın heykeli yok ettiği görülüyor. Giacometti heykellerinde, çizimlerinde figür dış çevredeki algılanamayan zaman-mekândaki psikolojik ve sosyolojik olaylardan farklı zaman ve mekânlarda biçimlenen bedenleri bir mekânda bir araya getirmiştir, dolayısıyla beden oranları da o zaman ve mekâna aittirler. Baskılanıp, inceltip, uzatılıp en sonunda yok edilecekmiş gibi görülen heykeller, figüratif ve biçimsel olarak uzay-mekân içinde zıt bir ilişki içindedirler. Figürün mekân içinde bir varoluş değil de, aksine bir yokoluşunu anlatmaktadır, Giacometti’nin gerçekleştirmek istediği de budur.



Resim 19: Anthony Caro, “Sarı Salıncak”: 1965

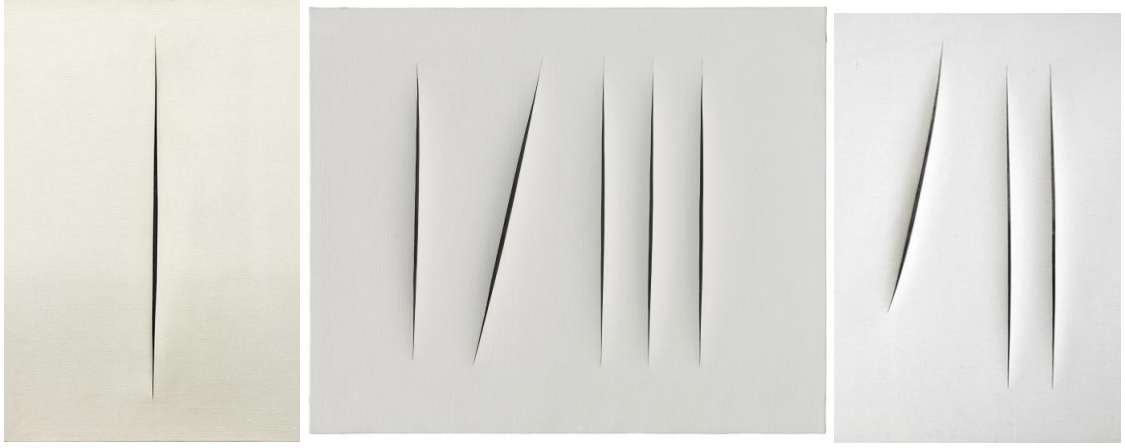
Resim 19’da Antony Caro’nun 1960’larda yaptığı geometrik metal levhalar ve çubukların uzayda-mekânda boşluğa uzanarak oluşturduğu heykeller, Konstrüktivistlerin mekânı (uzayı parçalamaları gibi) kullanım şekliyle benzerlik gösterir. Caro “Sarı Salıncak” heykelinde kendi içinde bağdaşmaz birçok birimlerden oluşan renkli geometrik alanları bir araya getirerek uzay-boşluğunu biçimlendirmiştir. Önceden var olan a priori (önsel) uzayda geometrik şekiller aynı mekândaki seyirciye farklı bir zaman sunmaz. Geometrik şekillerin birbirlerine ekli olarak uzay zamanı parçalaması düşünüldüğünde mekânsal tanım değişir. Yüzeylerin uzamsal açılımlarındaki Heterotopyalar, zaman ve mekân farkını birbirleri ile ilişkilerinde oluşturur.

1960’lı yıllarda Endüstri devrimi ile beraber nesnelerin ve mekânların sanat nesnesine dönüşmesiyle heykel farklı bir boyuta girmiştir. Üretilen nesnelerin değişimi ile yapılan heykelleri tanımlamak için yeni kavram ve terimler kullanılmaya başlanmıştır. İlk defa sentetik nesne terimi bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu gelişmelerin ışığında bazı modernist sanatçılar heykel sanatının çeşitli sorunlarını şu şekilde aktarmışlardır;

Çevre sanatı, Gövde Sanatı, Sosyal heykel, Mimari heykel” diye adlandırmışlardır. Ahu Antmen, bu değişimleri şöyle ifade etmiştir; Bütün bu gelişmelerin gösterdiği bir şey vardı: hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekânla bağlantısını koruyan kütle değil heykeldi artık (Antmen 2002: 201,202).

Ahu Antmen, heykelin evrimleşme sürecinde mekân ile ilişkisini ayrılmaz bir birliktelik olarak ifade etmiştir. Bunun sonucunda minimalizm ve sonrasında yaşanan belirsizlik ortamı “mekâna yayılan heykel” deneyimini ortaya çıkarmıştır.

1960’larda Endüstri Devrimiyle beraber günlük hayatta kullanılan nesnelerin çoğalması, kapalı ve açık mekânların farklı yerlerine konumlandırılmış kameralar, TV monitörleri, kayıt aygıtları vs. mekânlara farklı açılarla yerleştirilmiş geometrik aynalar, farklı organik ve sentetik malzemeler, toprağa çizilmiş geometrik resimler gibi uygulamalardan 1970’lere geçilince heykel tanımı farklı bir boyuta ulaşmıştır.



Resim 20: Lucio Fontana, “Spatial Concept: Expectations”: 1967

İtalyan sanatçı Lucio Fontana çalışmalarında seyirci tarafından iki boyutlu düz bir yüzey olarak algılanan nesnelere üzerinde genelde düzgün uzamsal hareketlerle yarıklar açmıştır. Bu doğal ve yapay nesnelere arasından süzülen gölge ve bazende ışık ile üç boyutlu bir uzam yaratarak nesne üzerindeki mekân algısını tamamen değiştirmiştir. İki boyutlu nesnelere bazen tek bir düzgün uzamsal yarma hareketiyle nesne-mekânı ikiye ayırmış, bazende birden çok düzgün uzamsal yarma hareketleriyle nesne-mekânı kendi içinde daha küçük birimlere ayırmıştır.

Fontana bu yarma hareketleriyle mekân içinde algılamadığımız soyut zaman ve mekânların olduğunu göstermiştir.



Resim 21: Robert Smithson, “Spiral Jetty”: 1970

Resim 21’de Robert Smithson’un helezon şeklindeki “Sarmal iskele” isimli eseri mekâna yayılan heykel olarak nitelendirilir. Seyircinin içine girip dolaşabileceği, kendini aynı zamanda ve mekânlarda bulabileceği suni (yapay) bir Heterotopya sunar. Robert Smithson’un “Sarmal İskele” heykelinin içinde hareket eden seyirci zamansal olarak bir açılma ve kapanma sistemi içinde değildir. Sonsuz mekânda zaman kesintisiz devam etmektedir. Seyirciler geleneksel zamanlardan mutlak kopmayı gerçekleştiremezler.



Resim 22: Henry Moore, "Uzunmuş Figür": 1986

Uzaydaki boşluğun heykelin malzemesi haline gelmesiyle sınırlı (kapalı) form anlayışı bitmiş, boşluk kütlelerin formsal olarak bir unsuru haline gelmiştir. Buradan Henry Moore'un heykellerinde kütle-uzayı birleştirdiği ve heykellerinde uzaydaki boşluğu sorun haline getirmiş olduğu görülür. Henry Moore bunu şu şekilde ifade etmiştir;

Delikler daha ilk başlangıcımda heykele olan ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık oluşturuyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur (Şenyapılı, 200: 65).

Moore'un farklı teknikler kullanarak malzeme üzerinde karmaşık geometrik delikler açıp formlar oluşturması, Moore'u uzay-boşlukta kütleyle en güzel anlatan çağdaş sanatçılardan biri haline getirmiştir. Özellikle boşlukların nesne ile ilişkisi sonucunda bir zıtlık meydana gelmiştir. Organik yapıda boşluklar zamansal farkı da ortadan kaldırmıştır, seyirci Moore'un heykellerini izlediğinde formlar arasındaki zamansal farkı hissedemez.



Resim 23: Rachel Whiteread, "Ghost": 1990

Rachel Whiteread 1980'lerin sonunda, endüstri devrimiyle oldukça zenginleşen ve özellikle kentlerdeki günlük hayatta kullanılan malzemelerin dökümünü yapmıştır. Kalıbı alınan taraf nesnelerin boşluklarıdır yani negatif taraflarıdır. Bu durum günlük hayatta kullanılan nesnelerin işlevini geçersiz hale getirir. Rachel Whiteread'ın çalışmaları Foucault'nun heterotopik mekânlar için önerdiği 5. İlkesine zıt bir durum oluşturur. O nesnelerin içindeki boşlukları doldurularak mekânlar arasındaki açılıp kapanmayı engellemiştir. Bunun sonucunda zamanın bölünmesi ortadan kalkmış ve bütün yaşanmışlığı, belleği ve zamanı yok eden sağır bir kütleye dönüştürmüştür. Mekân geleneksel zamandan koparak yarı ebedilik duyumsaması yaratan heterokroniye dönüşür.



Resim 24: Richard Serra, "Zaman Meselesi": 2005

Minimalist heykel sanatçısı Richard Serra, zamana vurgu yapan paslı metal levhaları, spiral, elips gibi geometrik formlarda denge arayışına giderek büyük boyutlu metal heykeller yapmıştır. Bu devasa heykellerden çeşitli formlarda kente özgü tasarımlar yapan sanatçı, labirentler, koridorlar, tüneller yaparak izleyiciyi daha aktif bir hale getirmiştir. Klasik sergi mekânındaki seyirciyi statik konumundan çıkarmıştır. Mekân statik seyirci dinamik hale gelmiştir. Richard Serra'nın heykellerinde seyirci mecburen heykelin sunduğu serüvene katılmak zorunda bırakılmıştır. O eserlerinde, heykelin bulunduğu mekânı iç ve dış mekânları ikiye bölen ya da mekânı farklı şekilde geometrik uzun eğrilerle, diyagonallerle, dairelerle daraltan izleyicinin yön ve zaman algılamasını da sorgulamıştır.

Seyirci Richard Serra'nın "Zaman Meselesi" isimli metal geometrik dairesel düzenlemeleri içinde dolaşan izleyici dışarıdaki insanlarla ve mekânlarla etkileşimini kaybeder. Zaman seyirci için sadece geometrik daire içinde akmaktadır. Seyirci geometrik heykellerin arasında homojen mekânlar içindedir.

3.1. Mimari Unsurların Heykel Sanatı ile İlişkisi ve Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarıyla İlişkilendirilen Kavramlar

Kent, mimari olsun diğer unsurlar olsun tarihsel olarak arkeolojik katmanlar oluşturur. Bu katmanlar zamansaldır ve kültürel belleğin maddi görselleridir. Görseller bu katmanlarda farklı göstergeleri olan imgelerin çağrışımlarını açığa çıkarabilirler. İmge kültürel olan varlıkların kolektif bir bağını kurarken öznel olan hafızaya da hitap eder. Mimari yapılardaki geometrik unsurların tümü bir praksisdir. Her bir unsur zihinde yeniden kurgulanmaya sebebiyet veren imgeleri çağrıştırır. Bu, zihinde yeni bir kurgu yaparken, mimari unsurlar zamana koşut her defasında bu işlemi zihinde tekrar kurar ve zaman imge durumu ortaya çıkar yani her süreç kesintilidir ve her kesinti bir kadrajdır. Süreç birbirinden bağımsız imge zincirini oluşturur.

Aşağıda konu başlıklarına geçmeden önce G.M. Clark'ın mimari ve çevresiyle olan genel bağlantıları nasıl değerlendirdiğini anlamakta yarar vardır. G.M. Clark'ın şehre ve terkedilmiş mekânlara bakışını Liza Bear ile söyleşisinde şöyle dile getirmiştir.

Gordon şehre ve şehrin sahipsiz binalarına büyük bir empati duyuyordu. Mimarlar nasıl ev ya da ofis olarak işlev görececek binalar inşa edileceği öğretilir ve bu bina yerel halk ile birlikte işlevini yerine getirir. Çevre değiştikçe ve evrildikçe bina kaçınılmaz olarak görünüşe ve halkın ihtiyaçlarına ayak uyduramaz. Kullanılamaz hale gelir ve sonuç olarak terk edilir. Şehirler genişledikçe ya da daraldıkça bunun tekrar tekrar gerçekleştiğini görürüz (Clark, 2012: VII).

G.M. Clark 1970'li yıllarda bazı nedenlerden dolayı terk edilen mimari yapıların işlevsel gerçekliklerini ancak insanın geride bıraktığı hacimler olarak görür. Mimari yapıların bu noktada başka bir durma dönüşme şansı olan deneysel bir alana kaynak olabilir ve farklı bir algı noktası oluşturduğu yerde mimariye ve onunla yakın tanımlamaları olan heykel sanatınada katkıda bulunabilecek açılımlar getirebilir. Bu olanağı sağlayan sürekliliği, onun hakkında konuşan bir yakını radyo söyleşisinde şöyle aktarmıştır. "Gordon evrimin bu ritmini seviyordu. Hayatın bütün evrelerinde, entropik alanda bile derin bir güzellik görüyordu. Ölmekte olan bir bina bizim bir mekânı nasıl işgal ettiğimize delildir; hem kişisel anlamda hem de bölgenin ve zamanın temsili anlamında tarihsel bir kavrayıştır" (Clark, 2012: VII)

G.M. Clark mimari yapıların tektonik özelliği içinde barındırdığı temel unsurları mekân kavramı ile zaman kavramının beraber bulunduğu dördüncü boyut olarak kabul eder. O sabit bir mekânın durağan nitelikleriyle değilde, çeşitli geometrik mekânsal karakterleri farklı zamanlarda iç içe geçirmeye deneyimleyerek eş zamanlılığın kırılmasını heykel sanatıyla bağdaştırmıştır. Mekânla sorununu ve içeriklerini Clark, Liza Bear ile söyleşisinde ifade edilmiştir.

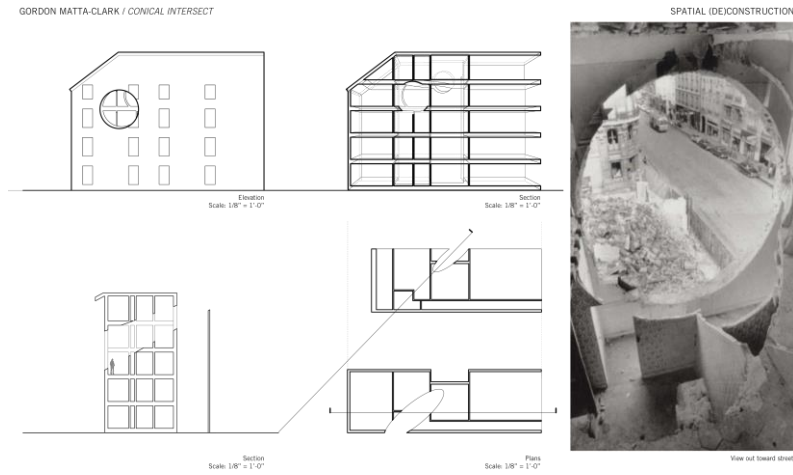
Gordon'un keşiği, evi bir ışık kamasiyla ikiye böldü. Küvetteki sabun parçaları ya da mutfak dolabındaki plastik çay fincanı gibi, buranın bir zamandır bir ev olarak kullanıldığının, birilerinin burada yaşayıp bir aile olduklarının delillerine dokunmazdı. Yaptığım şey, ışığı ve havayı, ikisininde yeterince bulunmadığı mekânlara sokmak (Clark, 2012: VII).



Resim 25: Gordon Matta Clark, "Bölme, Clark Splitting": 1974

Bu mekânlar bir evin bölümleridir ve iç içe geçmişlerdir. Salon, mutfak, banyo, hol, tuvalet vb. gibi kendi içinde bağdaşmayan, kendilerine göre farklı işlevleri olan mekânlardır. "Gordon bu binalara kesikler açan bir kentsel arkeoloğ olarak, tarihin katmanlarını kalbine ve iskeletine kadar açığa çıkartıyordu" (Clark, 2012: VII).

Bu mekânlarda zaman farklıdır ve bölünmüştür. Salondaki yaşam alanından mutfaktaki yaşam alanına geçerken bu birimler her zaman açılıp kapanma içindedirler. Resim 25'deki düzgün doğrusal şekilde yapılan dikey yarık ve resim 26'da yapılan dairesel kesimle kapalı olan birimler ile zamanın farklı aktığı bir Heterotopya'ya açılmıştır.



Resim 26: Gordon Matta Clark, "Konik kesişim": 1975

Foucault'nun katmanların bir aralığındaki ilkesi ile Kant'ın uzay-zaman ve mekân tanımlamalarında olan bağıni ele alırsak; Resim 26'daki "Konik Kesişim" isimli çalışmada, dairesel bir kesimle mekân katmalarındaki durağanlık hareket kazanır. Mekânlar katmanlar arasındaki uzamsal bir görünüşe dönüşür, mekânlar birbirine akar. Mekânlar uzaysal-zaman bağlamında da iç-dış diyalektiğini sorgular. Uzay, zaman ve mekânın heykel için de geçerli olduğu, tektonik yapıyı bozarak yeniden kurar.

3.1.1. Uzay-Zaman Kavramının Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Açılımı

Doğada somut veya soyut olan ifadelerin ölçülebilirliğine, yani bir iki veya daha çok bütünleyici öğeyi toplama, bölme, sayabilme gibi değerlerin ölçülebilirliğini nicelik olarak değerlendiririz. Örneğin, nesne sınırlı bir uzunluğu, sınırlı bir ağırlığı, sınırlı bir genişliği, sınırlı bir derinliği olan bir cisimdir ve nesneyi bütünsel olarak tanımlayan tüm değerler nicelikselidir. Buradan, hareket ve zamanın değerleri olan somut-soyut ifadeler olmaları nedeniyle niceliksel olarak adlandırabiliriz. Hareketi ve zamanı uzayda sürekli nicelikler olarak kabul edersek, onların niteliklerin de bölünebilir olduğu sonucu çıkar. Uzay, mekânda hareket eden nesne - somut olan her şey ile kat ettiği uzayın her hâlükârda zorunlu olarak bölündüğünü niceliksel olarak anlayabiliriz. Buradan şöyle bir sonuca ulaşırız; Nesnenin hareketinin bir nicelik olarak ölçülebilir değerleri olması, uzay-mekânın da bir nicelik olmasından kaynaklanır ve zamanın da ölçülebilir değerleri olması nedeniyle bir nicelik olarak kabul edilmesine neden olur.

Yukarıdaki tanımlamalardan uzay-zaman ve mekânın niceliksel değerler olduğu anlaşılır. G.M. Clark'ın çalışmalarında bu değerlerin ne anlama geldiğini, özellikle heterotopik heykelde mekânları gezen seyircinin bu niceliksel değerlerin içeriğini daha iyi anlayabilmesi için buna ek olarak Kant'ın metafiziksel olarak tanımladığı uzay kavramından da neyi kastettiğini anlamak gerekir.

Dış duyu (anlığımızın bir özelliği) aracılığıyla nesnelere dışımızda ve tümünde uzayda tasarımılarız. Uzayda şekil, büyüklük ve birbirleri ile ilişkili belirli ya da belirlenebilir. Anlığın kendini ya da kendi iç durumunu sezmesini sağlayan iç duyu hiç kuşkusuz bir nesne olarak ruhun kendisinin hiçbir sezgisini vermez; ama genede belirli bir biçim vardır ki anlığın iç durumlarının sezgisi ancak onun altında olanaklıdır ve böylece iç belirlenimlere ait her şey zaman ilişkileri içinde tasarımılanır. Zaman dışsal olarak sezilemez, tıpkı uzayın içimizdeki bir şey olarak sezilememesi gibi (Kant, 2015; 59-6).



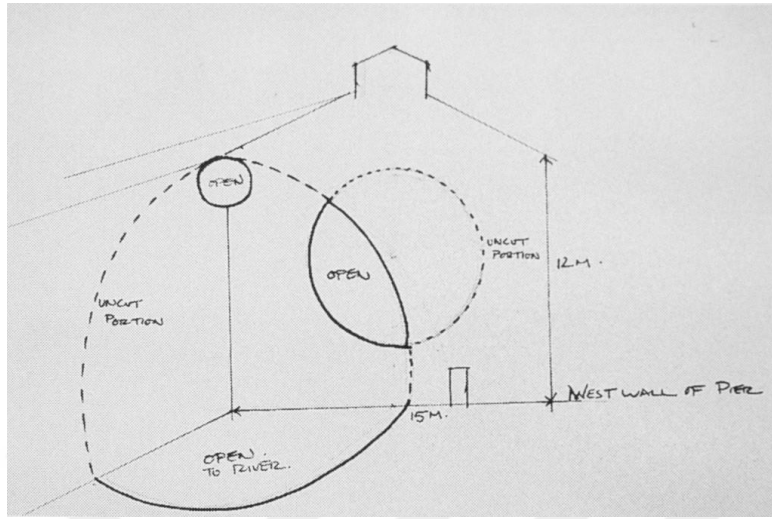
Resim 27: Gordon Matta Clark, "Ofis Barok": 1977

Mimari, uzayı çok katmanlı düzlemlerde mekânlaştırır, kendi içinde bağdaşmayan iç içe geçmiş birçok mekânı farklı yaşam-zaman alanları olan ve çelişik birçok mekânı bir yerde yan yana koyan bu niceliksel değerler, Heterotopik mekânları oluşturur (Resim27). Örneğin bir konser salonu ele alınırsa, salondaki sahnede konseri izleyen seyirci için mekân ve zaman, sahnede konser verilen alanın geometrikselliği sanki oturma mekânlarından ayrıymış gibi olmasına koşut bu mekânlar ard arda sıralanmış iç içe geçmiştirler. Seyirci zamanla mekândaki bu niceliksel değerleri şekil ve büyüklükleri birbirleriyle ilişkilendirerek duyuları aracılığıyla uzayda sezinler tasarlar.

Buradan seyircinin Heterotopik heykel ile ilgili durumunu incelersek, seyircinin Heterotopik heykel içinde zamana koşut kat ettiği mekân bütün heterotopik mekân için aynı değildir. Seyirci için o andaki kat edilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, kat etmenin edimidir. Seyircinin imgesinde kat edilen mekân farklı geometrik şekiller ve doluluk boşluk olarak bölünebilirken, hatta sonsuza kadar da bölünebilirken, seyircinin hareketi doğal olarak uzayda aslında bölünemez, bölünen şey sadece uzayın doğası olacaktır. Seyirci için heterotopik heykel bu iki durumu da içeren bir özelliğe sahiptir; heterotopik heykelde mekân sonsuza kadar bölünebilir ve seyircinin imgesinde doğası sürekli değişir.

Heykel olarak nitelendirilebilecek heterotopik mekânlar, uzayda ve tüm bölümleri sonsuza dek aynı zamanda olmasına rağmen, seyirci düzensiz zamanlardaki bu mekânları evrensel bir şekilde sezinler. Seyirci buradan farklı zamanların heterotopik mekânlarda aynı zamanın bölümleri olduğunu ve "farklı zamanlar eş zamanlı olmaz" önermesinden bu mekânlarda, zamanın diskursif (düzensiz) olduğunu sezinler. Yani G.M. Clark'ın heterotopik

heykelleri (mekânları) zamana koşut seyirciye simulakrar bir hareket verir; simulakrar (bir olay veya nesneyi varmış gibi yapmak) hareketin örneğidir.



Resim 28: Gordon Matta Clark, "Gün Sonu için kroki": 1975

Seyirciye göre mekân ve zaman niceliksel olarak böyleyken, G.M. Clark'a göre; mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken keserek kat ettiği, ortaya çıkardığı doluluk, boşluklar heterojendir, birbirlerine indirgenemez kesitlerdir. G.M. Clark niceliksel değerleri olan bu kesitleri soyut ardışık bir zamandaki mekânîk, homojen, evrensel, uzaysal mekândan kesip alarak Heterotopya'ya açmıştır. Dolayısıyla G.M. Clark'ın bu kesim hareketleri soyut ve somut aynı niceliksel zamandadır. Bu iki anlık olay mekânsal kesim hareketinde sonsuza kadar birbirine yaklaştırılsa bile, G.M. Clark'ın kesim hareketleri sırasında heterotopik heykel iki nicel değer arasında kalır. Bu sebepten dolayı birbiriyle aynı olmayan iki niceliksel değer karşı karşıya gelir: heterotopik gerçek mekân "somut zamanı" ifade ederken G.M. Clark'ın belleğindeki soyut geometrik şekiller "soyut zamanı" ifade eder.

3.1.2. Hareket-imge ve Zaman-imgenin Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Açılımı

Heterotopik heykel, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imgeyle bütünleştirip yeni sanat olasılıklarını arayan bir üretim etkinliğidir.

İmge: Dış dünya daki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; var olan şeylerin, zihindeki oluşun sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duyuşsal bir niteliği, ya da dış dünya da var olan bir şeyin kopyasını, duyuşsal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne (Cevizci, 1999: 462).

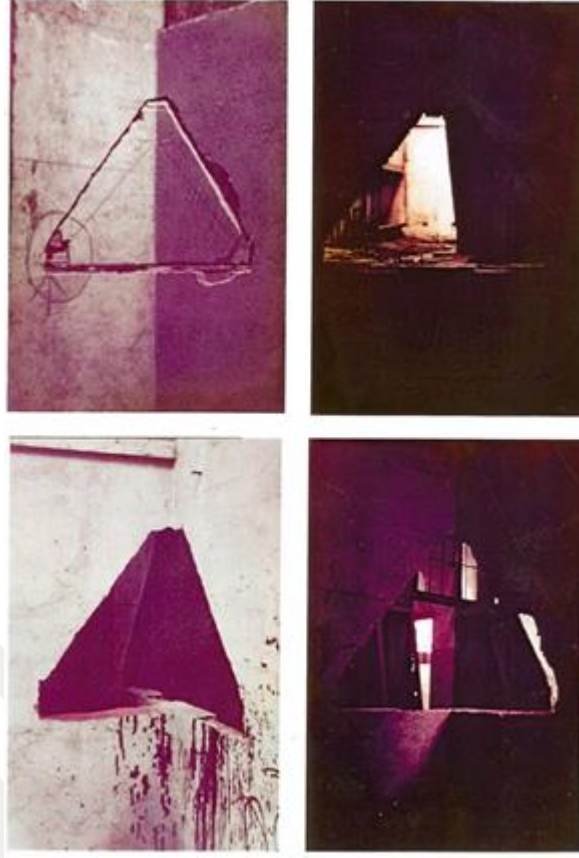
Heterotropik mekânda anlık geometrik şekiller seyircinin imgesinde devamlılık algısı yaratır. G.M. Clark keserek oluşturduğu geometrik şekillerin hareketlerini seyirci zamanda niteliksel imge olarak sezinler. Seyirci geçip gitmekte olan zamanda, mekândan gerçek anlık imgeleri alır ve bu mekândaki anlık imgelerin gerçekliğin bir karakteristiği olmalarına dayanarak, heterotropik mekânlar içinde akıtılıp geçirilmesi suretiyle kendi imgesinde bir hareketi ya da zamanı yaratır. G.M. Clark, heterotropik heykele dönüştürdüğü mimari mekânlardaki herhangi bir anın geometrik hareketini, yani eşit aralıklı ve devamlılık izlenimi yaratmak üzere seçilmiş anlık kadrajları, entropiye müdahale ederek yeniden üreten sisteme dönüştürmüştür. Bu tanıma koşut olarak, heterotropik heykel lineer bir devamlılık izlenimi yaratmak için herhangi bir anın işlevi olan geometrik imgesel hareketi seyirci için yeniden üretir. Geometrik ilişkilerdeki hareket bütündeki niteliksel değişimi ifade eder. Bu değişim ve dönüşüm, hareketsiz bölümler ile geometrik parçaların bütünlü ve parçaların diğer parçalarla olan ilişkisi arasında gerçekleşmektedir.

Heterotropik evren adını verdiğimiz mekândaki bu niteliksel imgeler bütünü G.M. Clark, "dışsal imgeler" ve "içsel imgeler" şeklinde ayırarak seyirci için bir çeşit heterotropik evren imgesi ortaya çıkarır. Burada G.M. Clark, algılanan ve algılanmayı, görünen ve görünmeyeni birbirinin karşısına koyar. G.M. Clark'ın heykel ile ilgili geliştirdiği bu iki kavram birlikte çalışır. Bunlardan ilki 'hareket-imge', ikinci ise 'zaman-imge'dir. G.M. Clark'ın heterotropik heykellerinde hareketli imge ile zaman imge arasındaki ilişkilerinde mekân ve zaman daha devingen bir anlam kazanarak yeni sanat olasılıklarını ortaya çıkarır.

Devingenlik, sanat içinde optik yanılsamaya dayalı anlatım biçimi olarak gelişmiştir. G.M. Clark'ın heterotropik heykelleri, normalde insan algısında durağan (statik) gibi görünmesine rağmen, optik yanılsama ile insan algısında imgesel bir hareket kazanmıştır.

3.1.3. Kavramsal Sanatın Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Yansımaları

Felsefi ve Kavramsal olarak dekonstrüktivizm, var olan her şeyi yıkan dönüştüren, dolayısıyla mimari mekânlar da dâhil olmak üzere, tarihi de sorgulayan, kural ve sınırları zorlayan bir kavramsal görüştür. G.M. Clark, sınır kavramı ve strüktürel üzerine sorgulamalar içeren heykelsi formları, mekân düzenlemeleri tasarımını dekonstrüktif görüşten etkilenecek yapmıştır. G.M. Clark için, strüktürel mimarlık, devingen ve harekete hazır canlı bir organizma gibidir. O, yıkılacak izlenimini veren mimari mekânlarda Heterotopya kavramını sorgular. G.M. Clark içinde pek çok unsuru barındıran, strüktürel yapıyı tekil bir bina olarak ele almak yerine, kentsel Heterotopyaların bir parçası olarak değerlendirir. Bu yapının bulunduğu parselle olan sınırlarını dekonstrüktif uygulama ile kente dâhil etmiştir.



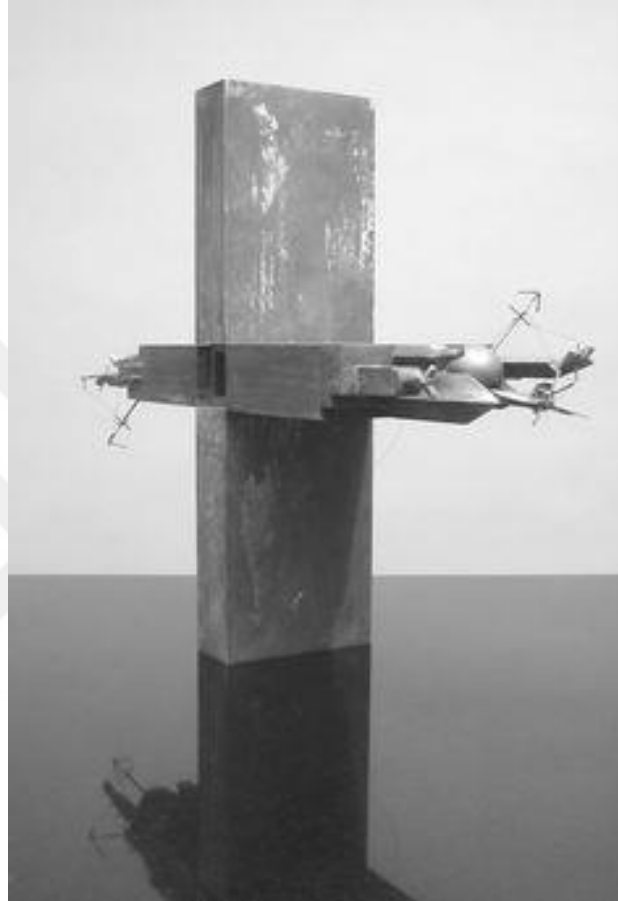
Resim 29: Gordon Matta Clark, "Infraform": 1973

Dada hareketi günlük yaşamda kullanılan nesnelere dekonstrüksiyon ile genel tanımından koparıyordu. Bu nesnelere yeni isimler altında tanımlayarak yeni bir anlam kazandırıyor ve sanat yapıtı olarak sunuyordu. Nesnelere üzerinde yaptıkları bu oynamalar (dekonstrüksiyon) 'ready made' (hazır-yapım) sanat türünü ortaya çıkarmıştır. Bu türün en önemli temsilcisi G.M. Clark'ın vaftiz babası Marcel Duchamp'dır. G.M. Clark'ın çalışmalarındaki dekonstrüktif uygulamalar Marcel Duchamp'ın etkisidir.

Kavramsal Sanat, nesneyi bir eşya veya fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan radikal bir sanattır. Bu sanata göre, sanat düşünsel bir süreçtir ve nesneye ihtiyaç yoktur. Bu akımda, düşünce nesnenin önüne geçer, sanat eseri soyutlaşır ve yapıtın somut bir biçimde gerçekleşmesine gerek kalmayabilir. Bu anlamda Kavramsal Sanat, sanat nesnesinin üretimini terk etmeyi amaçlayan bir akımdır.

Kavramsal Sanat, sezgi içerisindeki kavramı verir. Sezgiyi kavrama bağlamaz, fakat şeyi ve o şeye ait olan, kavramın apriori olmadığı zihinsel alana gönderme yapan kavramı fiziksel alanda bir araya getirir. Kavramsal Sanat saf bir duyumluluktan doğar: Nötr ve kişisizleştirilmiş (fotoğraf) optik bir doğrulamayla garantilenen duyumsamanın nesnesine uygun bir sözcük atfedilir (Farago, 2006:266).

Örneğin masa kelimesini, ağaçtan ya da metalden yapılmış üzerinde türlü işler yapılabilen ve dört ayak üzerinde tablanın bulunduğu bir mobilya şeklinde tanımlayabiliriz. Aynı kelimenin birbirinden çok farklı anlamları, sadece sözcüğün yazılışı ve söylenişi açısından birbiriyle ilişkilidir. Buradan, insanlar bir kelimenin kotladığı kavramı, kullanıldığı bağlamdan anlar sonucu çıkar.



Resim 30: Lebbeus Woods, "Einstein Tomb": 1980

Resim 30, Mimar ve mühendis Lebbeus Woods, "Einstein Mezarı" eseri plastik sanatların bilinen estetik kurallarına uygun, düşünce bağlamında üretilmiştir. Dikdörtgen konstrüksiyon (yapı) nesnesini yıldızların arasında giden bir uzay gemisi ile birleştirerek evrensel akıştaki ışık-gölge tayfının biçimini parçalamış değiştirmiştir. Woods, sonlu bir zaman ve mekân sınırı olarak algılanan nesneyi, Einstein'ın görelilik, alan teorisi ve fizik kavramlarıyla birleştirir, sınırsız bir yenilenme ile nesnenin biçimsel tanımını yapıbozuma uğratar. Sanatçı, kent planındaki mezarlıkların mezar taşlarının sıradan biçimini yeni bir bağlamda görmemizi sağlamıştır.

G.M. Clark ise; günlük hayatta toplumun ideolojik yapısını yansıtan kelimelerin dekonstrüksiyon ile değiştirilebileceğini aşağıdaki uygulamalarda bize göstermiştir.

Matta-Clark, insan üretiminin kavramsal olarak yeniden belirlenebilmesi için, toplumun ideolojik kontrol ve şartlandırma mekânizması olan dilin de yerinden edilmesi gerektiğini düşünür. Bu bağlamda, harflerinin yerlerinin değiştirilmesiyle kelimelerin içinde barındırdığı virtüelin nasıl çoğaltılabileceğine ilişkin bir anagram geliştirir:

AN ARK KIT PUNCTURE
ANARCHY TORTURE
AN ARCTIC LECTURE
AN ORCHID TEXTURE
AN ART COLLECTOR

Yukarıdaki anagram dizisiyle dilin virtüel gücünü açığa çıkaran Matta-Clark'ın, tıpkı yapı ya da sanat eseri gibi dilin de her zaman başka bir şeye dönüşecek potansiyeli içinde taşıdığını ve bu şekilde otoriteyi zayıflatan bir adım atılabileceğini gösterdiğini söylemek fazla ileri gitmek olmasa gerek (<https://manifold.press/gordon-matta-clark>).

G.M. Clark, Foucault'nun Heterotopya kavramının birden çok anlamı olabileceğini ve belirli bir anlamın, sadece sözcüğün kullanılış biçiminden kaynaklandığını göstermişti. O bu kavramı bir mimari konstrüksiyon (yapı) üzerine çekerek, gerçek yapı, yapının imgesi ve yapının tanımı arasındaki ilişkilere dekonstrüksiyonu uygulayarak heterotopik heykele dönüştürmüştür. Bu durum aynı zamanda yeni bir entropidir.

3.1.4. Çerçeve Mekân, Plan ve Kadraj'ın Gordon Matta Clark'ın Çalışmalarındaki Açılımı

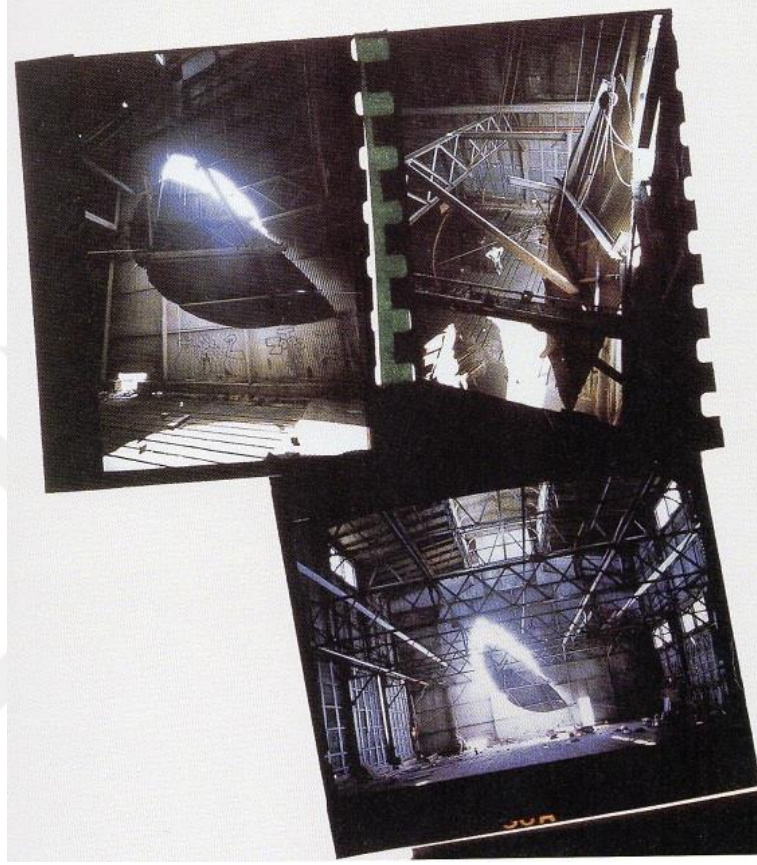
G.M. Clark'ın çalıştığı terk edilmiş binaların mekânları çerçeve olarak, içinde çok sayıda endüstriyel oluşumları barındıran (dekorlar, aksesuarlar, çay fincanı, sabun parçaları v.b) ve kendi kendilerinde altkümeleri oluşturan kesmeler, bölmeler, çıkarmalar gibi öğelerden oluşur. Mekânlardaki nesnelere kesilip çıkarılan bu parçaların kendileri de birer kadrajdır. Bu nedenle onlar "nesnel-göstergeler" şeklinde yorumlanan birer kadraj oluştururlar.

"Kadraj (çerçeveleme), fotoğraf makinasının ve kameranın vizöründe görünen görüntüdür, yani fotoğraf karesinin ve film çerçevesinin içine dâhil edilen her şey kadrajdır. Kadraj dijital fotoğraf makinalarında, kameralarda daha doğrusu bir görüntüyü netlemek için kullanılan makinalarda vizörden bakınca görünen çerçevedir"

(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kadraj>).

Çalışılan mekânların öğeleri, bazen çok bazen az sayıda olabilen verilerdir. Bu heterotopik mekânların bize görünen ve duyumsanarak hazza götüren tarafıyla, aynı mekânda bize görünmeyen bölümlerinden duyumsal olarak aynı şekilde haz alınmaz. Çünkü iki mekânın arasında bir süreç vardır. Ancak mekânları ayırmaya ya da seyreltmeye yönelen bu iki eğilim iç içedirler birbirinden ayrılamaz. Özellikle heterotopik mekânların seyirciye görünen tarafı ve alan derinliği seyirciden bağımsız olarak mekândaki verileri çoğaltma imkânı sağlamıştır. Bu durum seyircinin önünde asıl mekân dururken arkada, üstünde veya altında çoğulcul bir mekân görülebilir hatta asıl mekânla ikincil mekânın birbirinden ayrımsanamadığı bile olabilir.

Resim 31'de G.M. Clark'ın "Gün Sonu" çalışmasında heterotopik mekândaki kadrajlar bütün vurgunun tek bir geometrik kesilen nesne üzerinde toplanmasıyla oluşmuştur. Seyreltilen mekânın en uç noktasında, seyircinin odaklandığı parçaların kesilip çıkarılmasıyla yarattığı boşluktan ışık girmesiyle siyaha ya da beyaza dönüşmesi görülmektedir.



Resim 31: Gordon Matta Clark, "Gün Sonu": 1975

Bunun sonucunda etrafı çok karanlık siyah bir uzay ve beyaz bir kadraj dışında hiçbir şey kalmaz. Ama her iki yönden de seyircinin gördüğü bu kadraj (çerçeve) bize bu mekânın sadece görülmek için verilmediğini öğretmektedir. Mekân, seyirci tarafından görülebilir olduğu kadar okunabilirde. Seyircinin bu mekânda gördüğü görsel bilgileri kaydetmek gibi gizli bir işlevi vardır. Özellikle seyircinin duyularıyla algıladığı mekânlardaki görseller kimi zaman birbirine eklenerek, kimi zaman siyah ya da beyaz kadraja dönüşerek algılanır. Bu durum seyircinin imgesinde mekânın verileriyle mekânı yeniden kurgulama sürecini başlatır. Kesilen nesne bir kadraj içine etrafına aldığı ışıkla biricikleşir, metafiziksel bir uyarana dönüşür.

İkinci olarak, G.M. Clark'ın heterotopik heykel ismiyle nitelendirilebilecek mekânlarını yaparken seçilmiş değişkenlere göre çizimleri, hesaplamaları, koordinatları, her zaman ya geometrik ya da fiziki olmuştur. G.M. Clark her durumda kadrajlarını seyirciye mekânın

kendisine bağı olarak, sınırları matematiksel veya dinamik olmak üzere iki farklı biçimde sunar; bazen özünü bildiği binaların ve cisimlerin var oluşu için, bazen de gücünün gittiği yere kadar kesip parçalar. Böylece heterotopik mekânlardaki kadraj, dikey, yatay, dairesel, paraleller ve diyagonallerden oluşan bir kompozisyon olarak tasarlandıktan sonra nesnesini bulur. Kütle, geometrik çizgiler, doluluk ve boşluklar bir dengeye ulaşır. Aynı zamanda mekân ve nesnelere seyircinin edim (insan bilincinin bir amaca yönelik tek tek davranışları, eylemi) halindeki dinamik hareketleriyle kadrajlara dönüşür

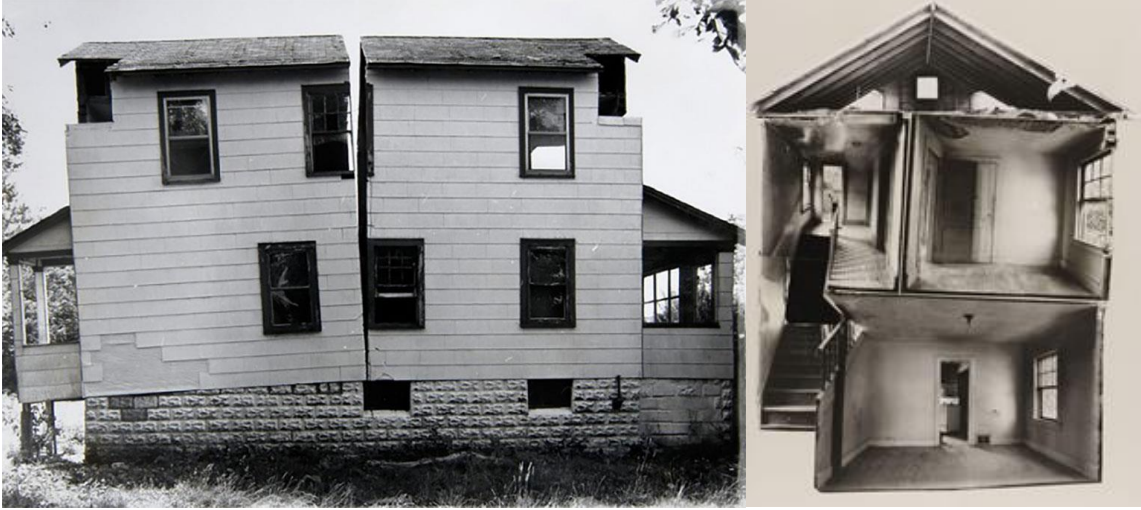
4.1. Gordon Matta Clark'a Göre Mekân

Genel bir kural olarak doğanın güçleri, insanlar, nesnelere, tekiler, çoğullar, alt öğeler ve terimler olduğu gibi aynı şekilde çerçevesiz, mekân içinde çok sayıda farklı mekân bulunur. Bu değişmez kuraldan çıkarımla her öğe bir mekân oluşturur. Mekân, hem ayırdığı hem de yeniden birleştirdiği bir sistemin parçalarına göre geometrik ya da fiziksel olmak zorundadır.

G.M. Clark'ın sorunu mimarlıktaki mekânları üreten öznedir. Bu sorununu Liza Bear ile söyleşisinde şu şekilde dile getirmektedir; "Sanatsal yollardan mekân mitini yaratma ve genişletme derdinde olan tüm insanlara karşı gerçekten merak duyuyorum. Mekân kelimesinin de ne anlama geldiğini bilmiyorum. Devamlı kullanıyorum ama ne anlama geldiğinden tam olarak emin değilim" (Clark, 2012: 122).

Mekân olmadan düzen kavramından söz edilemez. Buradan şöyle bir sonuç ortaya çıkar ki; düzen derli toplu bir mekândır. Tarihteki tüm iktidarlar düzen kavramı üzerine kurulmuştur çünkü düzen halkı yönetmek için gereklidir. G.M. Clark, işçi sınıfını anlatırken bir düzene sahip işçi mahallelerinin yapısına ve iktidarla ilişkisine ışık tutar. Mahalledeki bu düzen, iktidarın çok sayıda aşçının, hizmetçinin, şoförün ve bahçıvanın üzerine uyguladığı disiplindir. Bu düzen ve disiplin çalışanların eylemlerini sınıflandırır ve tanımlar. Sonunda onları dekonstrüktif eylem ile ayırıştırır. Mahalleler de ikâmet eden ya da büyük evlerde çalışan işçiler için, sürekli olarak gözetlenebilecek bir yapıda inşa edilir bu binalar.

Sürekli görülebilir olma hissi, Foucault'nun sürekli bahsettiği bedenlere uygulanan bir tür şiddet ve disiplindir. Foucault bu mekânları tuhaf ve rahatsız edici bir Heterotopya olarak adlandırır.

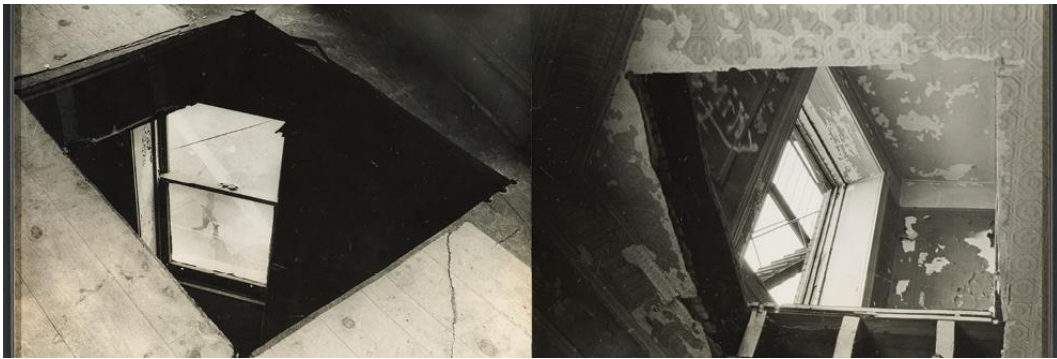


Resim 32: Gordon Matta Clark, "Splitting": 1975

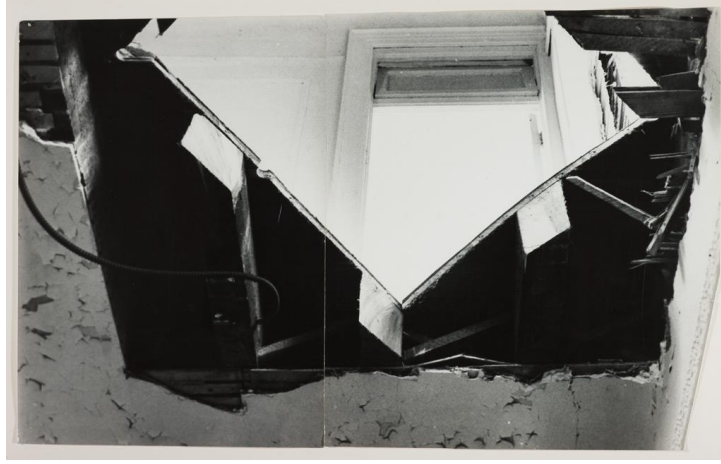
Resim 32’de G.M. Clark bir ışık kamasiyla evi ikiye bölmesi, bir tür geleceğini prova eden mekânsal deneyimleri, heterotopik insani özgürleştirme uygulamaları olarak ele alınabilir.

Mekân, G.M. Clark ile beraber, heterotopik heykelin bütünü, tam olarak mekânın nesnesi olması ile başından sonuna kadar değişmiştir. Değişen bütün, dolaylı bir biçimde onu ifade eden fiziksel ve geometrik hareketle ilişkili olarak görünmektedir. G.M. Clark, mekânda zamanın görüntüsünü ortaya çıkarmak için fiziksel ve geometrik hareketlere başvurur. Bu durumda mekândaki görüntü zorunlu olarak fiziksel ve geometrik hareketlerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilir. Çünkü fiziksel ve geometrik hareketteki görüntü kendi içinde nadiren de olsa seyircinin hareketliliğiyle ilişkilidir ve çoğu zaman mekânı varsayan sabit planların peşe gelmesiyle elde edilir.

Resim 33 ve resim 34’de bu üç mekânsal algılama durumunu; 1-kapalı fiziksel (barınma) sistemlerin belirlenmesini, 2-sistemin geometrik parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesini, 3- geometrik hareketin içinde ifade bulan görüntünün değişen bütünün içinde belirlenmesini görebiliriz. Üç saptama arasında vazgeçilemez bir bağ vardır ve biri diğerinin habercisi olabilmektedir.



Resim 33: Gordon Matta Clark, "Kesme, Yazma, Çizim, Yeme": 2017



Resim 34: Gordon Matta Clark, "Bronz Tabanları": 1972

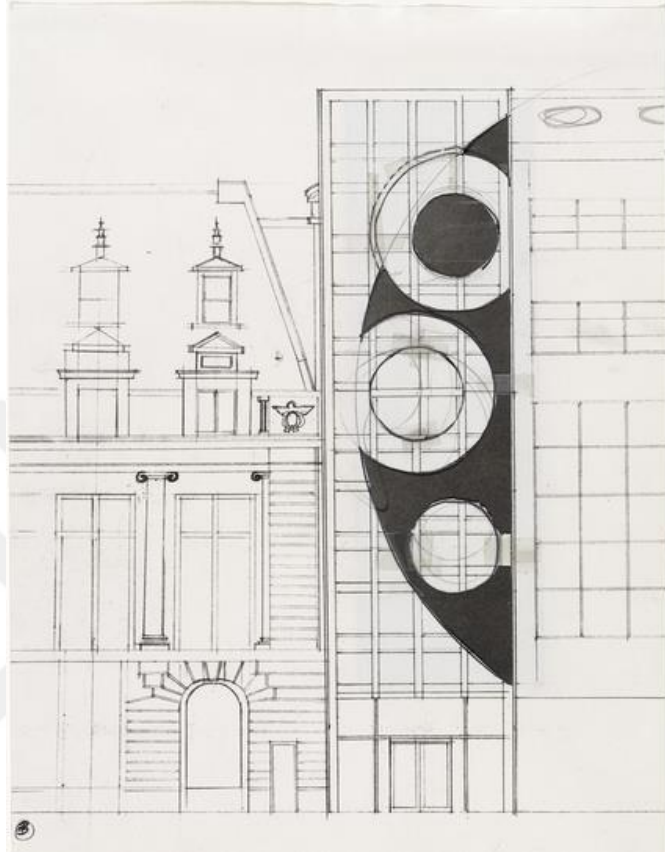
Bu üç işlemin özgüllükleri, ortak içeriklerini korumaya devam eder. İster kendi içinde ister başka bir şeyde olsun, mekânda söz konusu olan fiziksel ve geometrik hareketin, ışığın ve gölgenin zamandaki dolaylı görüntüsüdür. Bu homojen veya mekânsallaştırılmış bir görüntü olmayıp, fiziksel ve geometrik harekete zamanın eklenmesinden meydana gelen görüntüdür.



Resim 35: Gordon Matta Clark, "Bronz Eşik": 1972

Diğer bir örnek ise; Resim 35'de kapı, pencere, tavan ve tabanlar hep birer mekân içinde mekân olduğu görülür. Zamanın farklı aktığı iç içe geçmiş odalar ve katlar arasındaki açık kapının altından kesilip çıkarılmış dikdörtgen çerçeve tarafından belirlenen tektonik (kapalı) sistem seyircilere ilettiği verilere göre değerlendirilebilir. Burada mekânın kapalı geometrik ayrımlardan kopmadığı görülür. Heterotopik olarak kapalı mekânın odaları (parçaları) bu mekânların iç içe geçirilmesiyle birbirlerinden ayrılırlar, ama aynı zamanda yeniden yakınlaşıp

buluşurlar. Mekân artık geometrik bölmelerin değil, fiziksel derecelendirmelerin nesnesidir. Mekânın parçaları artık bütün olarak, gölgenin ve ışığın tüm dereceleriyle açık-koyu dağılım yelpazesinde aktarılan bir karışımdır. G.M. Clark'ın bu tutumu, dışavurumcu bir eğilimdir.



Resim 36: Gordon Matta Clark, “Modern Sanat Müzesi Projesi Önerisi”: 1978

Resim 36’da G.M. Clark, “Modern Sanat Müzesi Projesi Önerisi” desenindeki kesmeleri, bölmeleri, çıkarmaları ile yapının duvarına 45 derece eğikliğinde üç tane farklı geometrik çapta konik deliği sokağı göreceğ şekilde açarak mimarlığın öznesini sorgular. Bu durum onun zihnindeki imgeleri ard arda düzgün doğrusal bir şekilde dizmesinden kaynaklanır. G.M. Clark’ın desenindeki bu önermeyi aşağıda şöyle açıklayabiliriz.

İnsan doğası, akıp giden gerçeklikten anladığımız anlık bellek, formları ve imgeleri (bunlar da bu gerçekliğin karakteristik özellikleri olduklarından) uzaydaki sonsuz bilgi aygıtının zemininde yer alan soyut, tek formlu, görünmez bir oluş boyunca (düzgün doğrusal hareketmiş gibi) art arda dizilen karakterdedir. Algılama, yani ussal işlem genel olarak bu şekilde işlemektedir. Bu durumda heykel, uzayda yeniden kurgulanıp var edilen; aslında kimi sıradan imgelerin kendi doğallığının dışında, yeniden kendi aralarında ilişkilendirilerek üretilmesiyle elde edilmesinden ve biçimlenme sürecinin yeni bir oluşumla tamamlanmasının ötesinde bir şey değildir.

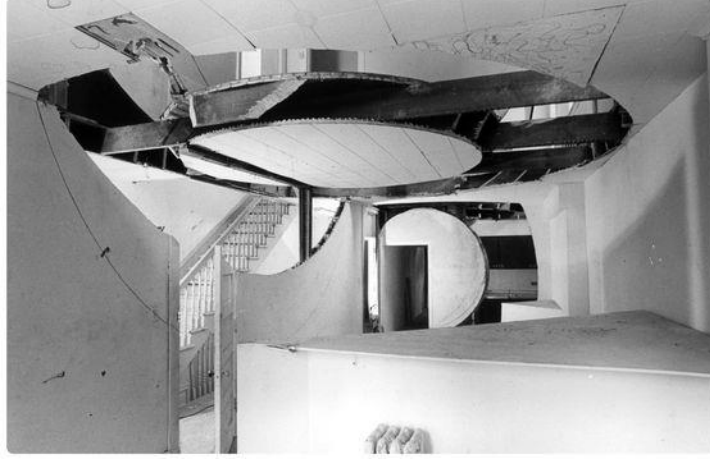
Heterotopik mekânların analizini kısaca toparlayacak olursak: Mekân tektonik bir sistemdir, görece ve yapay olarak kapalıdır. Enformatiktir ve doyunlaştırılmış ya da seyreltilmiştir. Kendi içinde ve sınırlama olarak değerlendirildiğinde geometrik ya da fiziksel-dinamiktir. Parçalarının doğası içinde değerlendirildiğinde yine geometrik ya da fiziksel ve dinamiktir dolayısıyla bütün olarak değerlendirildiğinde optik bir sistemdir.

4.1.1. Mekânı Duyumsama

İnsan genel olarak nesneyi, öznenin karşısında bulunan varlık olarak tanımlar. Nesne duyular ve sezgiler ile algılanır. Nesne, zaman-mekânda var olan, üzerinde konuşulabilen, isim verilebilen ve yer kaplayan tözsel bir varoluşa sahip cansız varlıkları ifade eder. Bilincimizin bildiği ve bilincimize hiç de yabancı olmayan şeylerdir.

Bilincimize yabancı olmayan nesnelerin biçim olarak kendi içsel dilinden (nesnelerin dilinden) söz edecek olursak, bilincimiz nesneyi bilen zihinden bağımsız olarak var olan nesnelere tanıyabilir, öznel deneyimiyle bütünleşir. G.M. Clark'ın zihinsel tasarımlarında, heterotropik heykellerinde, nesnenin nasıl bir estetik dile dönüştüğü, Kant'ın nesne ile insan duyuları arasındaki bağıntının kavranmasıyla daha iyi anlam kazanır.

Bir bilgi nesnelere ile hangi yolda ve hangi araç yoluyla bağlantılı olursa olsun, onu onlarla dolaysızca bağlantılayan ve tüm düşüncenin araç olarak göz önünde tuttuğu şey sezgidir. Ama sezgi ancak nesnelere bize verildikleri sürece yer alır ve bu da yine, en azından biz insanlar için ancak nesnenin anlığı belli bir yolda etkilemesi yoluyla olanaklıdır. Nesnelere bizi etkilemiş kipi yoluyla tasarımları alma yetisine (alıcılık) duyarlık denir. Öyleyse duyarlık aracılığıyla nesnelere bize verilir veyalnızca o bize sezgileri sağlar; ama anlay yoluyla düşünülürler ve kavramlar ondan doğar. Ama tüm düşünce, ister doğrudan (direkte) isterse dolaylı (indirekte) olsun, belli ayırmaçlar aracılığıyla, en sonunda sezgiler ile ve dolayısıyla bizim durumumuzda duyarlık ile bağlantılı olmalıdır, çünkü bize başka hiçbir yolda bir nesne verilemez. Bir nesnenin tasarım yetisi üzerindeki etkisi, o nesne tarafından etkilenmekte olduğumuz sürece, duyumdur. Kendini duyum yoluyla nesne ile ilişkilendiren sezgiye görgül denir. Görgül bir sezginin belirlenmemiş nesnesine görüngü denir. İçlerinde duyuma ait hiçbir şey bulunmayan tasarımlara arı (aşkınsal anlamda) diyorum. Buna göre genel olarak duyuşal sezgilerin arı biçimi anlıkta a priori bulunur ve görüngülerin tüm çoklusu belli ilişkiler içinde bu biçim altında sezilir. Arı duyarlığın bu biçiminin kendisine arı sezgide denebilir. Böylece bir cismin tasarımından anlayın ona ilişkin olarak düşündüklerini-töz, kuvvet, bölünebilirlik vb-ve benzeri olarak onda duyuma ait olanları-içine işlenemezlik sertlik, renk vb. yalıtırsam gene de benim için bu görgül sezgiden geriye bir şeyler kalır-uzam ve şekil. Bunlar arı sezgiye aittir ki, bu, duyuların ya da duyumun edimsel bir nesnesi olmaksızın bile, anlıkta yalnızca duyarlığın bir biçimi olarak a priori yer alır (Kant, 2015: 57-58).



Resim 37: Gordon Matta Clark, "Circus or The Caribbean Orange" 1978

Kant, insandaki sezginin oluşabilmesi için nesnelerin insan duyumsamasıyla ilişkiye girmesi gerektiğini savunmuştur. Kant, nesnelere olmadan sezgilerin olamayacağını ve insan anlayışının (akılının) nesnelere vasıtasıyla gelişebileceğini söylemiştir. G.M. Clark'ın sezgileri yaşadığı çevre, binalar ve nesnelere oluşmuştur. G.M. Clark heterotopik heykellerle ilgili kavramları bunun sonucunda oluşturmuştur. Bu durum heterotopik mekânları arı (aşkınsal) bir duyumsamanın yansımasıdır.

G.M. Clark'ın nesnelere üzerindeki duyumsama düşüncesini göz önünde bulundurulursa, resim 37'de mekânda özne ve nesnenin birbirleriyle olan ilişkisinde bir tür mecburiyet olduğunu görebiliriz. G.M. Clark'ın zihninde geometrik daireler önsel (a priori) soyut bir formdur ve daha sonra bunu somut bir forma dönüştürmesiyle bu iki durum birinden diğere üstünlük kurup onu ele geçirir ya da, ikisinin bir arada erimesine neden olur. G.M. Clark'ın duyumsaması; keserek, bölerek ve kırarak yaşadığı bir deneyimken, mekânda dolaşan izleyicinin yaşadığı deneyim, heterotopik heykelin kendisidir.

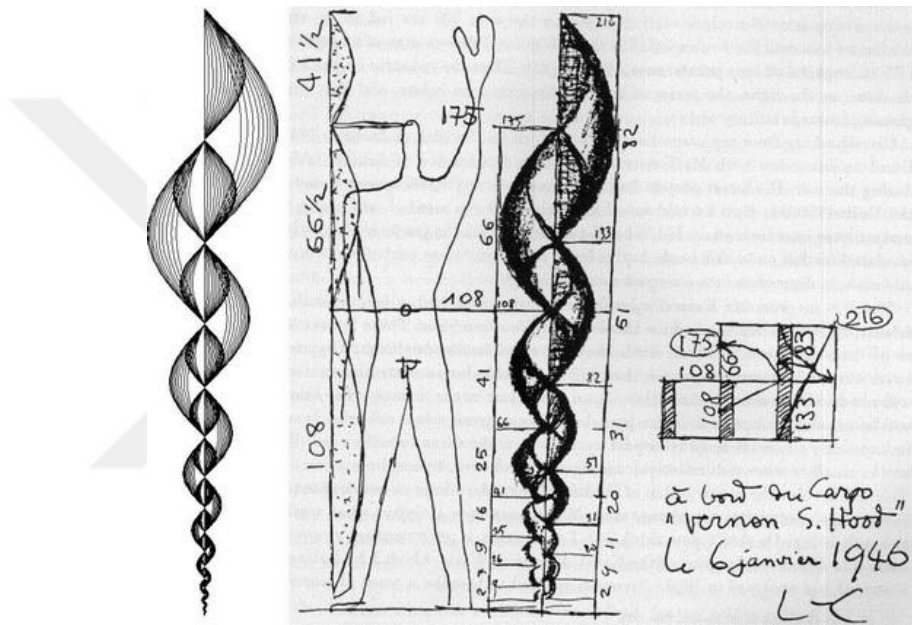
Bu durumda G.M. Clark'ın duyumsaması, izlenimleri ele alınırsa; yüzeyde formların, kadrajların, kesmelerin, bölmelerin vs. temsili, duyumsama olarak uzay-mekânda varlık bulan heterotopik bir zaman algısını ortaya çıkarttığı düşünülebilir.

G.M. Clark'ın heterotopik heykellerindeki formlar duyumsama ve ilişkileri içinde sürekli devam eder. Onun mekânlarında sürekli bir kesme, bölme, geometrik vs. türden dikkat çeken hareketler vardır. Pek çok mekân da pek çok hareket görülebilir. Ancak bu hareketler nereye doğrudur, nerede başlamış ve nerede bitecektir belli değildir. Çalışılan alan sınırlıdır, bu örnek fotoğraflarda doğrudan görülebilir. Hareketin görünmesi, G.M. Clark'ın temsilinin ve anlatışının içindeki hareketler, insanın sosyal iletişiminin formlarını ve devamını gösteren, bedeni etkileyen ve nedensiz görülen "görünmez kuvvetlerin" onda uyandırdığı belleği harekete geçiren anlamlı etkilerdir.

Heterotopik heykeller sadece görülen değil, farklı mekân-zamanlara açılan, duyulan ve

dokunulandır. G.M. Clark'ın tüm duygulanımları heterotopik heykellerde görsel varlığını bulur ve tüm duyular birleşir. Heterotopik heykellerin görünmez (metafiziksel) kuvvetiyle mekânın hareketi, seyircinin mekândaki yürüyüşü, mekândaki gerilimler bunların hepsi duyum olarak G.M. Clark'ın heykellerinde izleyicinin karşısına çıkar. G.M. Clark'ın heterotopik mekânlarındaki figür kendini bulunduğu mekânın Heterotopyasını kendisine dönüştürür.

Mekânda görülemeyen, nedeni belli olmayan ve figürün kendi düzenini bozan kuvvetlerin oluşturduğu etki ile figür başka bir hale gelir. G.M. Clark'ın Heterotopik mekânlarındaki zaman figürlerin üzerinde kendisini bu şekilde gösterir. Yani figür, burada heterotopik beden (mekânın) etkisindedir.



Resim 38: Le Corbusier, "Modüler Adam": 1946

G.M. Clark'ın beden mekândaki hallerine Le Corbusier'nin modüler adam tanımlamasından kurduğu mekân, beden ilişkisindeki zıtlık şu şekilde tanımlamıştır.

Le Corbusier'nin antropometrik mimarlık kavramı, "modüler adamda" idealize edilmiş matematiksel, nedensel, düşey ve oransal şekil üzerine kuruludur. Tam tersine, Matta'nın mimarlığı insan bedeninin değişimine duyarlıdır ve bilinçdışının psişik olumsuzluğu ile sürrealist bir benzeşim kurar. Onun duyarlı mimarlığının saîği, kesinlikle rasyonel olmayan öznedir. Kolay biçim değiştiren ve sürekli değişen özne; onun psişik sapmaları mimari dönüşüme aksettirilir (Talu, 2012: sayı 2).

G.M. Clark şehirdeki binalarla büyük duygudaşlık kuruyor haz alıyor, kendisinin dışında bulunan duyulabilir nesneden haz duyuyordu ve kendini onda yaşıyordu. Onun çalıştığı mekânlardaki nesnelere de duyumsayıp sezindiği şey kendi özüdür. Yukarıdaki metinde de belirtildiği gibi G.M. Clark, heykellerini üzüntü duygularıyla yaptığı halde, onun estetik hazzı

duygularına bir değer yükler. Sonuçta önemli olan duygunun değeri değil de içsel hareket, içsel hayat ve iç etkinliğinin çalıştığı mekânlara yansımalarıdır.

G.M. Clark'ın pisişik olarak ihtiyaç duyduğu şey, çalışmalarıyla özdeşleymlemedir. Duyulabilir her nesne varolduğu sürece her zaman duyulabilir veri ile kavrayıcı etkinliğinin bileşimidir. Her gösterişsiz kesme, kendisini kavranabilme etkinliği bekler. G.M. Clark'ın her kesmesi iç bakışını zenginleştirip genişletmesi anlamına geliyordu ve bu durumda kavradığı şeyi, içsel olarak sınırlamalı ve nesnenin içinden bir parçayı çıkarıp yeni bir form meydana getirmeliydi. Bu durumda her kesme, genişletme ve sınırlama gibi iki öğeyi içine alacak şekilde içsel hareketi G.M. Clark'dan bekler. Fakat her kesme, bundan farklı bir şekilde yönsel ve biçimsel olarak onun daha özel formlar ortaya çıkarmasını sağlar. O zaman bu tarzdaki beklentiler karşısında G.M. Clark nasıl bir tavır alabilir. Bu durum karşımıza iki tür olanak çıkar. G.M. Clark beklenen etkinliği ya özgür olarak gerçekleştirecek ya da beklenen etkinliğe karşı koyacak. Sonuçta içsel olarak doğal yönelmeler, eğilimler, kendini etkin kılma ihtiyaçları ile ya uyum içine geçer ya da tersi olur.

En sonunda G.M. Clark çalıştığı mekânları üç boyutlu ve sınırsız olarak kesip çıkarmalarıyla duyumsar, ama bu duyumsama heteretopik mekânın nihayi formunu aldığı anda görünür kılınır. Duyumsama, mekânın nesnelere ya da saf biçimlerine ulaştığı zaman ortaya çıkar.

4.1.2. Heterotopik Mekânın Belleği

Mekânla ve zaman ilişki halinde olsalar da, mekân geri dönülebilir yer, zaman ise geri dönülemez nicelik olarak birbirlerinden ayrılırlar. Zaman, şeyler ve nesnelere içinde homojenleşip belirerek ölçü yoluyla mekâna yansır. Zaman sadece kol ve duvar saatlerinde kendini göstermez; fotoğraflarda, anı biblolarında da, kahve fincanlarında ve gündelik hayatın tüm katmanlarında görülür. Gündelik hayatın içindeki anıların hissedilir derecede yüklendiği bu nesnelere, geçmişin dolaysız izleri geçmişin asla bitmediğini söylüyor gibidir. Dolayısıyla bu durum anılarda içerik olarak zamanın geri dönüşlülüğü anlamına gelir. Kalıntılar, harebeler, kırıntılar ve yıkıntı halindeki bu zamandaki nesnelere şimdi burada olduklarından geçmişe doğru gidilebilir. Sonuçta nesnel bellek, anı, imgelem ve gerçeğin bir arada eridiği özelliğe sahiptir.

Bellek:1-Geçmişteki deneyimleri, tecrübe veyaşantıları anımsayabilme yetisi. Deneysel ya da tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü. 2-Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi. 3-Özgün olaylar, olgu ve nesnelere, imgeve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilşi ya da malûmatı zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon. 4-Söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer (Cevizci, 1999: 111).

Belleğe bir depo ya da ambar denilebilir. Bellek, insanın doğumundan bu yana nesnelere ilişkiye girmesi ve geçmişten gelen yeni öğelerin birikmesiyle gelişip değişir. Buradan zamanın ölçülebilir niteliksel, fakat mekânın soyut ve niceliksel olduğu anlaşılır. Bir "depo" olarak soyut "mekânsallaştırılmış" bellek kavramı zamanın karşısında mekânı soyut olarak ele alır.

Mekân öğelerinin zamanla bellekteki ilişkileriyle, bellekte kalan mekân öğelerinin örüntüsü heterotopik mekânın belleğini inşa eder. Yani karşılıklı çalışan bu iki durumun çakışma noktasında G.M. Clark'ın mekân ve bellek arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Kurgulanan öneri model, uzay-mekân ve zamanın birey ilişkisinde belleğin oluşumunda geçmişten günümüze gelen unsurların bireysel, fiziksel ve sosyal çevre özelliklerinin etkisiyle oluşmasıdır.

G.M. Clark'ın bireysel belleği her birey gibi yaşadığı toplumsal aidiyetle ve mekânlarla oluşmuştur. Heykellerindeki süreklilik, belleğinde bulunan anların birikimi ile heterotropik heykellerin (mekânların) içinde oluşur. Onun belleği, mekânı toplumsal algılama ve temsili üzerinden ele alır, yani çalışmalarını kültürel ve sosyal etkiler altında gerçekleştirdiği ileri sürülebilir. Liza Bear ile söyleşisinde "Gordon bana hepimizin iz bıraktığını söyledi, tıpkı yaşadığımız binaların duvarlarındaki tabakalar gibi. Bu bir kat boya ya da kornişin çivi delikleri olabilir ama hepimiz duvarlara ve döşemelere işgallerimizin delillerini bırakıyoruz" (Clark, 2012: VII) şeklinde söz eder.

Bellek bireysel değildir. Birey toplumun bir parçasıdır. Bellek bireysel olarak sosyal ve toplumsal kodlara göre oluşur. Toplum tarafından üretilir ve kolektiftir. Daha sonra hatırlamaya dönüşür.

Bireysel bellek, bireye odaklanıp anıları üzerinden bir hatırlama eylemi geliştirir. Kolektif bellek ise bireyde yine o kolektif yapı içinde bulunduğu zamanı hatırlatır. İki durumda da bellek hatırlayanı temsil eder, hatırlama eylemine odaklanır. Bu iki durumda da belleğin hatırlama süresi bireyin ya da topluluğun ömrü kadardır.

G.M. Clark'ın belleği, her şekilde toplumsal bir üretilimdir ve içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve fiziksel çevre düşünülmeden tarif edilemez. G.M. Clark'ın yaşadığı çevredeki olaylar, fakir ailelerin yaşadığı ekonomik zorluklar, mekân ile ilişkilendirilerek belleğine kodlanmıştır. Onun yaşadığı toplumdaki mekânlar, belleğine heteropik heykel mekânlarını hatırlatmak için çağrışım olarak gelir. Onun belleği bir mekâna tutunmaya ihtiyaç duymuştur. Ayrıca yaşadığı toplumsal mekânı sadece fiziksel ortam değil, soyut özellikler de biçimlendirir. Mekânla oluşturulan duygusal bağ, sadece görsel-işitsel olan birincil duygularla oluşan bağ değil, aynı zamanda kokular, dokular ve imgeler de bu soyut olgunun oluşmasına neden olur. Onun bu yaklaşımları, heterotopik mekân çalışmalarında, toplumsal bir bireyin belleğinin mekân ile olan ilişkisini, etkileşimini ve mekânın belleğini tartışan yeni bir alanı ortaya çıkarır.

G.M. Clark'ın heterotopik heykellerindeki mekânlar, belleğinde yaşadığı toplumdan kalan yaşanmışlıkları da içinde barındıran unsurlardan birisidir.

“İnsanlar mekânı yalnızca tecrübe etmez, aynı zamanda onun aracılığıyla düşünür ve hayal kurarlar. Dolayısıyla mekân yalnızca hali hazırdaki toplumsal dünyayı değil, eylem esinleyebilen ve kolektif düşleri ifade edebilen başka mümkün toplumsal dünyaları da şekillendirir” (Stavrides, 2016: 229).

Bu heykeller anıları saklar, farklı mekânlardaki geometrilerde yeniden üretir, sunar ve hatırlatır. Heterotropik mekânlar toplumsal belleğinin deposudur. Bellek yeniden inşa etme işlemine dayanır, zihinde depolanır ve heterotropik heykellerde gün yüzüne çıkar. Zaman içinde heterotropik mekânlar da bellekte yer eder ve bu ilişki yeni bir bellek ortaya çıkarır. Heterotropik bellek, heterotropik mekân, G.M. Clark'ın bireysel hafızasıdır ve toplumla arasında bağ kurmasını sağlar. Kente ilişkin her şey kentin belleğini oluşturduğuna göre, buradan onun belleğinin kentin kendisidir sonucu çıkar. Çünkü birçok insanı ve nesneyi içine almıştır.

En son olarak da, mekânın belleği tüm topluma aittir. Şehrin mekânlarında üretilen sosyolojik ilişkiler mekânın belleğinin parçası haline gelir ve insanlık tarihi boyunca onu yeniden ve yeniden üretilir.

5. Sonuç

Heykel sanatı tarih içinde Endüstri Devrimiyle hazır nesnelere kullanılması ile zorunlu olarak sürekli bir gelişim ve değişim göstermiştir. Bunun sonucunda yüzyılımızın başların da olan, görünen şeylerin üç boyutta ifadesinin ötesinde heykelin plastik sorunları mekân üzerinde zorunlu değişikliklere gidilmesine neden olmuştur. Malzeme kullanımındaki farklılık, heykelin mekân ile ilişkisini çok farklı boyutlara taşımıştır. Modernizme kadar bildiğimiz klasik anlamda heykel kendi hacmini aşır mimari boyutlara ve G.M. Clark'ın heterotopya kavramıyla ilişkilendirdiğimiz heykellerine ulaşmaktadır.

Ayrıca G.M. Clark'ın heterotopik heykelleri, çevresinde dolaşılabilirdiği gibi içine de girilebilir farklı mekân ve zamanlara geçişler sağlayabilmektedir.

G.M. Clark'ın toplumsal belleğini kurgulayan geometrik kesmeleri hem geriye hem ileriye doğru iki yönde işler. Geçmiş ve ilerleyen şimdiki zamanın değişken bellekleri heterotopik heykelin geometrik formlarının çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir. Heterotopik heykelde yeniden kurulan, geçmiş biçiminde ortaya çıkar. O'nun odalar ve mekânlar arasındaki geçişleri sağlayan kesmeleri, seyircinin belleğinde sadece geçmişi kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini yeni heterotopik mekânlarda da kurgular.

G.M. Clark çalışmalarında, bellek ve imgelem ile güçlü bir zihinsel etkinlik, gelişkin bir Heterotopya psikolojisi kuramı da ortaya koymuştur. Seyircinin dikkatini etkilere açık durumda olan, etkiye uğrayan görüşün devamlılığı olgusundan, aktif zihinsel fi olgusu (durağan geometrik nesnelere birbiri ardına hızla görülmesi durumunda, tek tek algılanamadıkları için devingenmiş gibi görünmeleri durumu) sürecine çevirerek heykel sanatına yeni bir mantıksal temel oluşturmuştur.

Sonuçta G.M. Clark'ın çalıştığı mekânlar klasik heykel tanımından ayrılmıştır. G.M. Clark'ın heterotopik heykel olarak nitelendirdiğimiz çalışmaları, birincil olarak Foucault'nun Heterotopya kavramıyla ilişkilendirilerek mekânın biçimlenmesini, fizik, metafizik ve psişik olarak uzay-zamanda önemli bir problem olarak görmüş, yer aldığı mekânın bir parçası olmak yerine, geleneksel yaşamın işlevini bozmayan mahallenin, kentin bir parçası olan ve çevresiyle farklı ilişkiler kurup kendi mekânını-zamanını yaratan bir Heterotopya olma özelliğine ulaşmıştır.

KAYNAKLAR

- FOUCAULT, M. (2000), *Özne ve İktidar Seçme yazılar 2*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- İnternet Alıntısı: (2017), *Termodinamigin İkinci Yasası*: 10 Aralık 2017 tarihinde (<http://bugunkukonumuz.blogspot.com.tr/2013/02/termodinamigin-ikinci-yasas-entropi.html>) adresinden alındı.
- İnternet Alıntısı: (2017), *Mikro Arkeoloji, Mikro Evrim*: 18 Şubat 2017 tarihinde (<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWlrcm9fZXZyaW0>) adresinden alındı.
- KANT, I. (2015), *Arı Usun Eleştirisi*, İstanbul: İdea Yayınları
- ANTMEN, A. (2002), *Sanat Dünyamız*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- ŞENYAPILI, Ö. (2003), *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, İstanbul: Metu Press
- BİLİR, B. (2012), *Gordon Matta Clark*, İstanbul: Lemis Yayınları
- CEVİZCİ, A. (1999), *Felsefe sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- FARAGO, F. (2006), *Sanat*, İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- İnternet Alıntısı: (2018), *Gordon Matta Clark*, 20 Mayıs 2018 tarihinde (<https://manifold.press/gordon-matta-clark>) adresinden alındı.
- İnternet Alıntısı: (2018), *Kadraj Nedir*: 12 Nisan 2018 tarihinde (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kadraj>) adresinden alındı.
- TALU, N. (2012), *Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev*, Skopdergi. Sayı 2
- STAVRİDES, S. (2016), *Kentsel Heterotopya*, İstanbul: Sel Yayınları