

HEYKELDE MİNİMALİZM

Taner KÜÇÜKLER

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2015
Her Hakkı Saklıdır**

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

Taner KÜÇÜKLER

HEYKELDE MİNİMALİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM - 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

02.03.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum ".....Heykelerde Minimalizm....." adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

- ☒ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
☐ ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

02.03.2015

[Tarih ve İmza]

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Taner KÜÇÜKLER
[Signature]



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mustafa Balut danışmanlığında, Tamer Kırık tarafından hazırlanan bu çalışma 02/03/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Mustafa Balut İmza: [Signature]

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Önder Yılmaz İmza: [Signature]

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Nevin AYDIN İmza: [Signature]

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 02 / 03 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	XIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI

1.1. HEYKEL SANATI	3
1.1.1. Heykel Sanatı Tarihi.....	10

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM, MODERN SANAT AKIMLARI VE MİNİMALİZM

2.1. MODERNİZM VE MODERNİZMİN SANAT OLGUSU ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ.....	21
2.1.1. Anthony Caro ve Britanya Yeni Jenerasyon Heykeli	26
2.2. YİRMİNCİ YÜZYIL MODERNİST SANAT AKIMLARI.....	29
2.3. MODERN SANATIN HEYKELE YANSIMASI.....	32
2.4. 1960 YILLARINDA MODERN SANAT VE HEYKEL	39
2.4.1. Pop Art	39
2.4.2. Kinetik Heykel	41
2.4.3. Happening, Fluxus.....	42
2.5. 1970 YILLARINDA MODERN SANAT VE HEYKEL	42
2.5.1. Arte Povera (Yoksul Sanat).....	42
2.5.2. Hiperrealist Heykel.....	44
2.6. 1980 ve SONRASI YILLARDA MODERN SANAT VE HEYKEL	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİNİMALİZM KAVRAMI VE HEYKELDE MİNİMALİZM

3.1. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ANLAYIŞINDA OLUŞAN DEĞİŞİMLER.....	47
3.2. MİNİMALİZM ÖNCESİ 20.YY MODERNİST SANAT AKIMLARINDA MİNİMAL YAKLAŞIMLAR	52
3.3. KAVRAM OLARAK MİNİMALİZM.....	57
3.4. MİNİMALİST TAVRIN GELİŞİMİ VE HEYKELE YANSIMASI.....	59
3.5. MİNİMALİZM AKIMININ ÖNCÜ SANATÇILARI.....	68
3.5.1. Sol Le Witt (1928 - 2007)	68
3.5.2. Carl André (1935 - ...)	72
3.5.3. Donald JUDD (1928 - 1994)	75
3.5.4. Dan FLAVİN (1933 - 1996).....	78
3.5.5. Richard SERRA (1939 - ...)	80
3.6. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR.....	84

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİNİMALİZM ETKİSİNİN YORUMLANMASINA KİŞİSEL YAKLAŞIM

4.1. GENEL YORUM	102
4.2. ÇALIŞMA I, “TAPINAK”, 65x23 cm, Onix-Kaya Taşı, 2012	103
4.4. ÇALIŞMA III, “SPIRAL”, 190x55 cm., Bazalt, 2014	106
4.5. ÇALIŞMA IV, “ZORAKİ MASKE”, 35x30 cm., Alçı-Sargı Bezi-Metal, 2006.....	108
4.6. ÇALIŞMA V, “AYRILIK”, 70x24 cm., Ahşap, 2003	109
4.7. ÇALIŞMA VI, “KÜRESELLEŞME”, 60x55 cm., Andezit, 2005.....	109
4.8. ÇALIŞMA VII, “ANKA”, 65x28 cm., Traverten, 2007.....	110
4.9. ÇALIŞMA VIII, “ÖZ DEĞER”, 240x60 cm., Ahşap, 2006	112
4.10. ÇALIŞMA IX, “İSİMSİZ”, 140x75 cm., Mermer, 2014.....	113
4.11. ÇALIŞMA X, “İSİMSİZ”, 50x30 cm., Bazalt-Metal, 2007	113
4.12. ÇALIŞMA XI, “İSİMSİZ”, 340x280 cm., Okalıptus, 2012.....	114
4.13. ÇALIŞMA XII, “İSİMSİZ”, 60x27 cm., Mermer, 2007	115
4.14. ÇALIŞMA XIII, “İSİMSİZ”, 60x28 cm., Traverten, 2006	116

4.15. ÇALIŞMA XIV, “İSİMSİZ”, 70x30x30cm., Onix, 2014	117
4.16. ÇALIŞMA XV, “İSİMSİZ”, 180x170 cm., Onix, 2014.....	118
SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ.....	126

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****HEYKELDE MİNİMALİZM****Taner KÜÇÜKLER****Tez Danışman: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, 126 Sayfa****Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR****Yrd. Doç. Dr. Nevin AYDUSLU**

Modernist hareketin son etkili hamlesi olarak ele alabileceğimiz Minimalizm, sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Minimalizm, bir akım olarak 1960'lı yıllarda Amerikalı bir grup heykel sanatçısı ve düşünür tarafından kavramlaştırılrsa da kökenlerine indiğimizde 1900'li yıllarda modernizm döneminde ressam Kazimir Malevich ve mimar Mies van der Rohe ile ilk sinyallerinin atıldığı söylenebilir. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da toplumsal yapıda yaşanan köklü değişimler sanatı etkilemiş, bunun sonucunda Minimalizm, Soyut Dışavurumcu harekete karşı, alternatif bir söylem olarak sanat alanında kendini göstermiştir. Minimalizmin temel niteliklerinden olan "temel formlara indirgeme" özelliğine baktığımızda ise, antik çağlara kadar kökeninin indiğini anlayabiliriz. Ardında yatan düşünceler ise, birçok din ve inanış sistemi amaçlarına dayanmaktadır. Minimalist yaklaşımlar, tarih boyunca çeşitli dönemlerde başta heykel olmak üzere resim, moda, mimarlık, müzik, edebiyat, felsefe gibi farklı alanlarda gündeme gelmiş, ciddi eleştiri ve direnişe maruz kalsa da, zaman içinde eleştirmenler ve izleyici gözünde kabul görmüş ve güçlü bir yapıya kavuşmuştur. Sürekli gelişen, kendi düşünce ve yorumlamalarını ortaya koyan sanatçılarla farklılaşan bu akım halen uygulanmakta olup günümüzde de oldukça benimsenmektedir.

Bu çağdaşlaşma ve değişim sürecinde etkili olan temel dinamikleri irdeleyen bu çalışmanın amacı, Minimalizm'in tarihsel süreç içinde yapılanmasını ve günümüz heykel sanatına etkilerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Minimal Sanat, Modern Heykel, Modern Sanat

ABSTRACT**MASTER THESIS****MINIMALİZM IN SCULPTURE****Taner KÜÇÜKLER****Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, Page: 126****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR****Assist. Prof. Dr. Nevin AYDUSLU**

Minimalism, a tendency which we can consider as the recent efficacious advancement of the Modernist movement, holds a great importance in art history.

Although it was conceptualized as a tendency by a number of American sculptors and philosophers in 1960s, it can be said that the first appearance of Minimalism had been made by the help of the painter Kazimir Malevich and by the architect Mies van der Rohe in 1900s during the active years of the Modernist movement.

After the World War 2 the radical changes in the social structure had influenced the arts, and thus, Minimalism had sprung up as an alternative artistic discourse counteracting against Abstract Expressionism. Furthermore, when one examines one of the most fundamental characteristics of Minimalism, that is "to simplify into basic formations", one can surely mark that this movement, in fact, dates back to the ancient times and that the formative ideas behind it overlap with the purposes and the intentions for religious cults and beliefs.

Throughout the history Minimalist approaches has kept being periodically but continuously a current issue in many branches of arts, such as painting, fashion, architecture, literature, and music, yet primarily in sculpture. And it, having attained a powerful influence as the time passed, was in the end welcomed and accepted by the critics and by the public, although it was subjected to harsh criticism and opposition. Nowadays, as a tendency which constantly develops and changes within the hands of the current artists performing their arts and expressing their own ideas and interpretations, Minimalism is that of one still preferred, used, and adopted.

The purpose of this study which examines the fundamental mechanism that is influential in the process of changing and of civilization is to enquire into the construction of Minimalism in the historical process and into the effects on the current understanding of the art of sculpture.

Keywords: Minimal Art, Modern Sculpture, Modern Art

KISALTMALAR DİZİNİ

TDK	: Türk Dil Kurumu
Çev.	: Çeviren
İng.	: İngilizce

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Alberto Giacometti, "Clairière", 1950.....	3
Resim 1.2. Constantin Brancusi, "Bird in Space", 1928	4
Resim 1.3. Naum Gabo, "Head in a Corner", 1917.....	4
Resim 1.4. Joseph Beuys, "Piyanoda Homojen İnfiltrasyon", Centre Pompidou, 1966.....	5
Resim 1.5. Vladimir Tatlin, "Monument to the Third International", 1920	7
Resim 1.6. Alexander Rodchenko, "Uzaysal Yapı (Spatial Construction)", 1920-21	7
Resim 1.7. Richard Serra, "Berlin Junction", 1987	8
Resim 1.8. "Lespugue Venüsü", L'Homme Müzesi, Fransa, M.Ö. 25.000	11
Resim 1.9. "Willendorf Venüsü", Viyana Doğa Tarih Müzesi, Avusturya, M.Ö. 25.000	11
Resim 1.10. "II.Ramses", Ebu Simbel, M.Ö. 1302-1212	12
Resim 1.11. "Lamassu", British Müzesi, Londra, M.Ö. 721-705	12
Resim 1.12. Myron, "Discobolus", British Müzesi, Londra, M.Ö. 450-440	13
Resim 1.13. "İskender Lahti", İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul, M.Ö. 325-300	14
Resim 1.14. "Laocoon ve Oğulları", Vatikan Müzesi, Roma, M.Ö. 175-150	15
Resim 1.15. Apollodoros, "Traianus Sütunu", Roma, M.S. 114	16
Resim 1.16. "Chartres Katedrali", Chartres, Fransa, 13.yy	17
Resim 1.17. Donatello, "Zuconne", Duomo Müzesi, Floransa, 1423-25.....	18
Resim 1.18. Giambologna, "Sabinli Kadınların Kaçırılması", Dell Academia Galerisi, Floransa, 1583	19
Resim 1.19. Jean Tinguely, "Balauba", Ludwig Müzesi, Köln, 1959	20
Resim 2.1. Mark di Suvero, "Bornibus", Laumeier Heykel Parkı, St.Louis, ABD, 1985-87	27
Resim 2.2. Antony Caro, "Early One Morning" (Erken Bir Sabah), Alüminyum ve Çelik, 290x620x333 cm., 1962	28
Resim 2.3. Antony Caro, "Table Piece LXXXVIII: The Deluge" (Tufan), Modern Art Müzesi, New York, 1969.....	29
Resim 2.4. Edgar Degas, "Küçük Balerin", d'Orsay Müzesi, Paris, 1880-81	32
Resim 2.5. Constantin Brancusi, "Portrait de Mme L.R", Özel Koleksiyon	33
Resim 2.6. Pablo Picasso, "Tête de femme (Dora Maar)", Özel Koleksiyon, 1941	33

Resim 2.7. Pablo Picasso, “Glass of Absinthe”, Paris, 1914	34
Resim 2.8. Pablo Picasso, “Head of a Bull”, 1943	35
Resim 2.9. Marcel Duchamp, “Roue de Bicyclette”, Modern Art Müzesi, New York, 1913	36
Resim 2.10. Meret Oppenheim, “Object”, (Obj), Modern Sanat Müzesi, New York, 1936	38
Resim 2.11. Man Ray, “Indestructible Object”, (Yıkılmaz Nesne), Tate Galeri, 1923 ..	38
Resim 2.12. Claes Oldenburg, “Floor Burger- Giant Hamburger”, 1962	40
Resim 2.13. George Segal, “Flesh Nude in Blue Field”, Rölyef	41
Resim 2.14. Alexander Calder, 1960.....	41
Resim 2.15. Allan Kaprow, Martha Jacson Galeri,1961	42
Resim 2.16. Guiseppe Penone, “Earth Shadow”, 2000	43
Resim 2.17. Duane Hanson, “Self Portrait with Model”, 1979	44
Resim 2.18. Tony Cragg, “Minster”, 1990	45
Resim 2.19. Tony Cragg, “Spyrogyra”, 1992	46
Resim 3.1. P.F.Arman, “Le Plein (Dopdolu)”, Paris, 1960.....	51
Resim 3.2. Piero Manzoni, “Artist’s Shit-Merde d’artiste”, detay, 1961.....	51
Resim 3.3. Constantin Brancusi, “Endless Column” (Sonsuz Sütun), Targu-Jiu, Romanya, 1937.....	54
Resim 3.4. E.Kelly, “Duvar Yüzeyinde Düzenleme-104 Parça”, 345,4x1987, 6x30,5 cm, 1957	55
Resim 3.5. Barbara Hepworth, “Square Forms (Kare formlar)”, 345,4x1987, 6x30,5 cm, bronz, 1963.....	55
Resim 3.6. Robert Morris, “Steel Mesh (Çelik Hasır)”, 1965-88.....	56
Resim 3.7. David Smith, “Three Cubis”, 1963-64	57
Resim 3.8. Carl Andre, “Altstadt Rectangle”, 100 parça çelik, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1967.....	61
Resim 3.9. Tony Smith, “Die”, 183.8x183.8x183.8cm., Whitney Müzesi, New York, 1962.....	62
Resim 3.10. Robert Morris, “Two Colums”, 1961	63
Resim 3.11. Robert Morris, “I-Box”, Leo Castelli Koleksiyonu, New York, 1962.....	63
Resim 3.12. Carl Andre, “Equivalent VIII”, Tate Galeri, Londra, 1966.....	64

Resim 3.13. Carl André, “Crib, Coin, Compound”, Tibor de Nagy Galeri, New York, 1965	66
Resim 3.14. Frank Stella, “Severinda”, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1995	66
Resim 3.15. Dan Flavin, “İsimsiz (Harold Joachim Onuruna)”, New York, 1977	67
Resim 3.16. Sol LeWitt, “Wall Drawing”, Siyah Duvar Üzeri Beyaz Tebeşir ve Siyah Kalem, San Francisco Modern Sanat Müzesi, ABD, 1975	69
Resim 3.17. Sol LeWitt, “Structure with Three Towers (Üç Kuleli Yapı)”, Beyaz Boyalı Ahşap, 1986.....	70
Resim 3.18. Sol LeWitt, “Dört Köşeli Piramit”, Ulusal Heykel Bahçesi, Washington D.C., 1999.....	71
Resim 3.19. Sol LeWitt, “Asılı Karmaşık Form”, Boyalı Ağaç, 1989.....	71
Resim 3.20. Carl André, “Lever (Kaldıraç)”, 1966.....	72
Resim 3.21. Carl André, “37th Piece of Work (37 Parçalı İş)”, Guggenheim Müzesi, New York, ABD, 1970	73
Resim 3.22. Carl André, “The Peace of Münster ”, Vestfalya Ulusal Kültür ve Sanat Müzesi, Münster, Almanya, 1984.....	74
Resim 3.23. Carl André, “Albarada”, New York, ABD, 2002.....	74
Resim 3.24. Donald Judd, “Untitled”, New York, ABD, 1974	75
Resim 3.25. Donald Judd, “Untitled” (İsimsiz), 1969-1982	76
Resim 3.26. Donald Judd, Marfa, Texas, 1982-1986	77
Resim 3.27. Donald Judd, Mobilya Tasarımları, 1984.....	77
Resim 3.28. Dan Flavin, “Monument for V.Tatlin”, 1964.....	78
Resim 3.29. Dan Flavin, Menil Koleksiyon, Houston, 1996.....	79
Resim 3.30. Dan Flavin, “Six-U”, Marfa Projesi, 1979-1996.....	79
Resim 3.31. Dan Flavin, “Glass-Enclosed Arcade”, Rheinelbe Bilim Parkı, Gelsenkirchen, Almanya, 1996.....	80
Resim 3.32. Richard Serra, “Belts”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Panza Koleksiyonu, 1966-67	81
Resim 3.33. Richard Serra, “Tearing Lead From 1.00 to 1.47” (Kurşun Yırtılma), 1968	81
Resim 3.34. Richard Serra, “Untitled” (to lift), 1967	82

Resim 3.35. Richard Serra, “Intersection-II”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1992-93	82
Resim 3.36. Richard Serra, “House of Cars”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1969	83
Resim 3.37. Richard Serra, “Clara Clara”, Tuileries (Lâle) Bahçesi, Paris Şehir Koleksiyonu, 1983	83
Resim 3.38. Richard Serra, “Te Tuhirangi Contour”, 252m x 6m x 50mm.....	84
Resim 3.39. Andy Goldsworthy, “Arches”, Gibbs Farm Heykel Parkı, 2005	85
Resim 3.40. Sol LeWitt, “Pyramid”, Beton Bloklar 7.75 x 16 x 16m, Gibbs Farm Heykel Parkı, 2005	86
Resim 3.41. Tony Smith, “Smoke”, Scale is Content Exhibition, Corcoran Sanat Galerisi, Washington D.C., 1967	87
Resim 3.42. Ronald Bladen, “The-X”, Scale is Content Exhibition, Corcoran Sanat Galerisi, Washington D.C., 1967	87
Resim 3.43. Carl André, “Trabum”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, 1977	88
Resim 3.44. Cy Twombly, “Rome”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1957	89
Resim 3.45. Cy Twombly, “Sergiden”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1954-57	89
Resim 3.46. Bill Culbert, “Light Column/Cabbage Tree”, 4.5 x 1.25 x 2.18m, Gibbs Farm Heykel Parkı, 1996	90
Resim 3.47. F.G. Torres, “Untitled (America)”, Whitney Museum of American Art, 1994-95	90
Resim 3.48. F.G. Torres, “Untitled (A Corner of Baci), 1990	91
Resim 3.49. Juan Capistran “Black on Black (Two Johns), 2007	91
Resim 3.50. Füsun Onur “Kadans”, Maçka Sanat Galerisi, 1995	92
Resim 3.51. Sadi Çalık “Küçük Demir”, 12,8x42x10 cm., Aile Koleksiyonu, 1951	93
Resim 3.52. Sadi Çalık “Minimum”, Demir, 200x1,6 cm.,1957.....	93
Resim 3.53. İlhan Koman, “Response to Brancusi”, Stockholm, İsveç, 1975	94
Resim 3.54. İlhan Koman, “Endless Column”, Stockholm, İsveç, 1975	95
Resim 3.55. Seyhun Topuz, “İsimsiz”, Demir, 33x36x66 cm., 1987.....	96

Resim 3.56. Seyhun Topuz, “Sarı Düğüm”, Alüminyum, Fırın Boya, 110x100x100 cm., 2011.....	97
Resim 3.57. Seyhun Topuz, “Kırmızı Kare”, Fiberglas, 200x200x36 cm., 2006	97
Resim 3.58. Osman Dinç, “İsimsiz”, Demir, 105x60x15 cm., 1996.....	98
Resim 3.59. Osman Dinç, “Üç Büyük Damla”, Demir, 200x88x30 cm, 3 adet, 2007...	98
Resim 3.60. Leon van den Eijkel, “Red Cloud Confrontation in Landscape”, 25 adet boyalı beton dökme küp, 17.5x17.5 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1996	99
Resim 3.61. Leon van den Eijkel, “Red Cloud Confrontation in Landscape”, 25 adet boyalı beton dökme küp, 17.5x17.5 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1996	99
Resim 3.62. Marijke de Goey, “The Mermaid (Denizkızı)”, Kaynaklı ve boyalı çelik boru, 10x3x32 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1999	100
Resim 3.63. Wolfgang Stiller, “Matchstickmen”, ahşap, köpük, akrilik boya, Nodart, 2010	100
Resim 3.64. Neil Dawson, "Horizons", Kaynaklı ve boyalı çelik boru, 15x10x36 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1994	101
Resim 4.1. Taner Küçükler, "Tapınak", 65x23 cm, Onix-Kaya Taşı, TÜYAP, İstanbul, 2012.....	104
Resim 4.2. Taner Küçükler, "Balık", 60x22 cm., Ahşap, İstanbul, 2014	105
Resim 4.3. Taner Küçükler, "Balık", 60x22 cm., Ahşap, İstanbul, 2014	106
Resim 4.4. Taner Küçükler, "Spiral", 190x55 cm., Bazalt, İstanbul, 2014	107
Resim 4.5. Taner Küçükler, "Spiral", 190x55 cm., Bazalt, İstanbul, 2014	107
Resim 4.6. Taner Küçükler, "Zoraki Maske", 35x30 cm., Alçı-Sargı Bezi-Metal, Erzurum, 2006	108
Resim 4.7. Taner Küçükler, "Ayrılık", 70x24 cm., Ahşap, Erzurum, 2003	109
Resim 4.8. Taner Küçükler, "Küreselleşme", 60x55 cm., Andezit, Erzurum, 2005	110
Resim 4.9. Taner Küçükler, "Anka", 65x28 cm., Traverten, Erzurum, 2007.....	111
Resim 4.10. Taner Küçükler, "Öz Değer", 240x60 cm., Ahşap, Erzurum, 2006	112
Resim 4.11. Taner Küçükler, "İsimsiz", 140x75 cm., Mermer, İstanbul, 2014	113
Resim 4.12. Taner Küçükler, "İsimsiz", 50x30 cm., Bazalt-Metal, Erzurum, 2007	113
Resim 4.13. Taner Küçükler, "İsimsiz", 340x280 cm., Okalıptus, İstanbul, 2012	114

Resim 4.14. Taner Küçükler, "İsimsiz", 340x280 cm., Okalıptus, İstanbul, 2012.....	114
Resim 4.15. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x27 cm., Mermer, Erzurum, 2007	115
Resim 4.16. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x27 cm., Mermer, Erzurum, 2007	115
Resim 4.17. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x28 cm., Traverten, Erzurum, 2006.....	116
Resim 4.18. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x28 cm., Traverten, Erzurum, 2006.....	116
Resim 4.19. Taner Küçükler, "İsimsiz", 70x30x30 cm., Onix, İstanbul, 2014	117
Resim 4.20. Taner Küçükler, "İsimsiz", 70x30x30 cm., Onix, İstanbul, 2014	117
Resim 4.21. Taner Küçükler, "İsimsiz", 180x170 cm., Onix, İstanbul, 2014	118

ÖNSÖZ

Sanat Tarihinin uzun geçmişi içinde birçok sanat akımı varlık göstermiştir. Yaşanan bu akımların çıkış nedenleri ve süreçleri, yaşandığı topluma olan etkileri farklı süreçler içermektedir. Minimalizm, bir yaşam biçimi ve düşünce sistemi olarak tarih boyunca çeşitli dönemlerde mimarlık, sanat, bilim, felsefe ve din gibi farklı alanlarda gündeme gelmiş ve benimsenmiştir.

Minimalist eserler en temelde yalın ifade dilleriyle, sade ve geometrik biçimleriyle ön plana çıkmaktadır. Özellikle öncü Minimalist heykeller sanayi üretimi malzemelerin işlenmeden kullanımı ve genelde birim tekrarları ile yapılan düzenlemelerden oluşmaktadır.

Bu çalışmada, 1960’larda Amerika’da modernist bir sanat akımı olarak ortaya çıkan minimalizm kavramı ve minimalist felsefenin heykel sanatındaki uygulamalara yansımaları ele alınmış, tarihsel süreç içerisinde Heykel Sanatı’nın gelişimi, Modernizm kavramı ve Modern Sanat Akımları ele alınarak Modern Heykel Sanatı içerisindeki Minimal yönelimler örneklendirilmiştir.

2013- 2014 öğretim yılında yüksek lisans tezi olarak sunulan bu araştırmanın gerçekleştirilebilmesinde bilgi ve donanımlarını paylaşan tez danışmanım değerli hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT’a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Erzurum 2015

Taner KÜÇÜKLER

GİRİŞ

Tarihsel konumu içinde heykel sanatı da, başka biçim sanatlarının yanı sıra mekân içinde yer alarak ve mekânı varlığıyla etkileyerek, belli bir ya da daha çok bildiriği görsel yolla iletmekle yükümlü tutulmuştur. Bu açıdan her kültürün benimsenen yaşam biçimi ve inançlar doğrultusunda özgün, kuralları belirgin bir görsel dili vardır. Söz konusu kültürü tanımaksızın sanat ürününü derinlemesine algılayabilmek bu nedenle olası değildir. Tarih boyunca pek çok kültürün yanı sıra pek çok tür ve okul ortaya çıkmış, bunlar kimi kez eş zamanlı, kimi kez birbirine ardıl, birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz olarak yer almışlardır. Bu olağanüstü zengin çeşitleme, 20.yy'da da en geniş evrensel boyutuyla sürmektedir. Artık plastik sanallarda geleneğin yerini yeni arayışlarla dönüşümlerin aldığı ve Endüstri Devrimi'yle gündeme gelen yeni yaşam biçimi ve bundan kaynaklanan koşullarla olanaklara bağlı bir temele dayanarak geliştiği söylenebilir.

Sanatta görünenin ötesine geçebilme kaygısı ile nesnesiz sanata doğru çıkılan yolculuk, 1910'larda Vasily Kandinsky'nin resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğa görünümelerini elemesi ve sıfır biçim noktasına ulaşan Kazimir Malevich'in sanatını arındırma, yalınlaştırma çabaları ile başlamıştır denebilir.

Sanatın mümkün olan en yaygın anlamıyla 'güzellik' kavramıyla bütünleştirilmesi ve sanatçının çok derin duyguları ve heyecanlarını yansıtan bir özellik taşıması genel olarak kabul edilen bir görüştür.

Platon "*Önemli olan hayatta, en çok şeye sahip olmak değil, en az şeye ihtiyaç duymaktır.*" diyerek minimalizmin de temelini atmıştır.

Minimalist yaşam, insan hayatındaki unsurları ihtiyaçlara göre en aza indirgeyerek, daha fazla odaklanabilirlik, hareket serbestliği, yaşam konforu ve kalitesi kazandıran zarif bir yaşam anlayışıdır.

Minimalizm, sadelik, zekâ ve mizah unsurlarının bir karışımıdır. Kendi bencilliğinden ve tutkuların oluşturduğu karmaşadan minicik bir zekâ çalımıyla sıyrılan ruhların dilidir. Minimalizm egolarından kurtulamayan egoların kendini ifşasıdır.

Minimalistler doğaçlama, otomatizm ve sanatçının sübjektif özgürlük alanını temsil eden soyut ekspresyonist tavrı reddederken açıklık, kavramsal katılık, kesinlik ve

basitliğe bağlılık olarak epistemolojik küpü ortaya koyuyorlardı. Sanatı daha kesin, açık, ölçülü ve sistematik yöntemlerden oluşan alternatif bir yöne doğru çevirmek istiyorlardı (Gablik, 1991)

Minimalistler, aynı zamanda doğanın bolluk ve cömertliği karşısına özellikle insanın yarattığı nesneler olarak sanatın konmasını önerirler.

Sanat, artık birçok alanla ilişki içerisine girmiş, eserlerle birlikte kavram ya da kavramları oluşturmaya başlamıştır. Çünkü sanat anlamlaştırmayla ilgili bir eylem olarak düşünüldüğünde, ancak o zaman kavramsallaştırmaya yönelebilecektir. İşte bu açıdan bakıldığında da, minimalizm yine ilk basamaktır.

Bu çalışmada başta heykel sanatı ele alınmış, modernizm ve modern sanat akımlarıyla birlikte minimalizm kavramı anlatılmıştır. Minimalizmin heykel sanatına yansımaları irdelenerek, akımın öncülerinden yola çıkarak günümüz minimalist heykeltıraşlarından örneklerle kavram anlatımı genişletilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI

1.1. HEYKEL SANATI

Heykel sanatı, mekân içinde üç boyutlu estetik biçimler yaratmayı amaçlayan görsel sanat dalı. 20. yüzyıla değin heykel, belirli nesne ya da konulan betimleyen, hareket etmeyen ve kunt hacim ya da kütlelerden oluşan bir sanat olarak kabul edilirdi. 20. yüzyılda, betimsel olmayan daha soyut ürünlerin ortaya çıkması, hareketin temel bir öge olarak kullanıldığı kinetik (devingen) heykelin gelişmesi, kunt hacimlerin içlerindeki ve aralarındaki boşlukların önem kazanması, heykel sanatının kapsamını da genişletmiştir. Çağdaş heykeltçiler amaçlarına uygun her türlü malzeme ve yöntemle başvurumaktadırlar. Bu da günümüz heykel sanatını belirli malzeme ya da tekniklerle sınırlamayı olanaksız kılar. Mekân içinde kendi başına var olan serbest heykelin yanı sıra, bir yüzeyin ayrılmaz parçası olan kabartma heykel de heykel sanatı kapsamında değerlendirilir.

Heykel ilk çağlardan itibaren bir anma görevi taşır. İzlenilmesi gereken uzaklığı kendisi belirler. Heykel, her zaman doluluğun içinde boşlukla hesaplaşmadır. Ortaya bir biçim konulduğunda önce doluluk, sonra boşluk gelir. Uzamda kendine yer işgal eder heykel. Var olmak için doluluğa ihtiyacı vardır. Ancak, doluluğu oluşturduktan sonra doluluğun içinden boşluk çalabilir (Resim 1.1) ‘‘Bu boşluk ve doluluk biçimin konumunu, seyredilmesi gereken uzaklığı, diğerleri ile arasında geçecek olan ilişkiyi belirler.’’(Çalikoğlu, 2004)



Resim 1.1. Alberto Giacometti, ‘‘Clairière’’, 1950

Bunu yaparken ister Giacometti'nin incecik boşluğu yaran heykellerinde, ister Gabo ve Tatlin'in konstrüktivist eserlerinde, ister Henry Moore'un yumuşak kıvrımlı figürlerinde isterse de Brancusi'nin bizi sonsuzluğa çeken figürlerinde olsun, temelde üç boyutlu olarak ortaya konulan her şey, üreticisinin boşluğa tecavüzünden başka bir şey değildir (Resim 1.2).



Resim 1.2. Constantin Brancusi, “Bird in Space”, 1928

Heykelin bu boşluktan doluluk çalma savaşı taş heykelle ve doğal olarak yontuculukla başladı. Bütün sanat anlayışı kütlenin içinden heykel görmektir ve heykel sanatı da Tanrısal bir güçtür. Zamanla insanoğlunun beşeri bilimlerdeki gelişimi gibi, kısa bir süre içinde her türlü malzeme ile didişme haline gelindi. Her türlü yaratımcı imkân zorlandı, heykel anma görevini yitirdi ve Rus Konstrüktivizmi sonrası kaidesinden kurtuldu (Resim 1.3).



Resim 1.3. Naum Gabo, “Head in a Corner”, 1917

Özgürleşen heykel, izlenilmesi gereken uzaklığı belirlemeye devam etti ve bu uzaklık sadece dikeylerle sınırlı kalmadı, yatay uzaklıklarla da uğraştı. Nesnenin kaideden bağımsız değerlendirilmeye başlamasının ötesinde kaide-heykel ilişkisi ontolojik açıdan yeniden irdelendi. Heykel artık sadece mekânla ve boyutla ifade bulan klasik inşa süreciyle değerlendirilemezdi. Maddenin kendisini vurgulayan modernist heykelin, Rodin ve Brancusi ile başladığı söylenebilirse; postmodern heykelin de Joseph Beuys’la başladığı söylenebilir. Bu yaklaşımı destekleyen en önemli olgu modernizmin heykelde nesne vurgusu yerine postmodernizmin nesne-özne yer değiştirmesi mantığıdır. Rosalind Krauss’un “Genişlemiş Alanda Heykel” makalesinde sözü edilen modernizm-postmodernizm geçişkenliğini ifade eden noktaya giden yol, heykeldeki bu değişimle birlikte ele alınmıştır (Krauss, 1979).

Bu değişimi hissettiren ilk hamle “ready made”den sonra gelen “object trouve” (bulunmuş nesne) kavramı idi. Montaj heykeller, sürrealist objeler hatta kinetik heykeller Duchamp’ın açtığı yolu daha da fazla zorlar gibiydi. Bu noktada adı geçen kırılma anı Beuys’un heykele getirdiği yeni yorumdur. Beuys savaş sonrası edindiği deneyimlerle "sosyal heykel" tartışmasını gündeme getirmiştir (Resim 1.4).



Resim 1.4. Joseph Beuys, “Piyanoda Homojen İnfiltrasyon”, Centre Pompidou, 1966

Buna göre heykel artık salt hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle mekânla bağlantılı düşünülen bir kütle değildir. Bu dönemde heykel sokakta, çölde, bedende hatta sadece zihnimizde yer alabilirdi. Sanatın seyri artık heykelin maddesel bütünlüğünden ziyade onu oluşturan sürece, kavrama, yaklaşıma ve duruma yönelmiştir. Nesne postmodernizm süreciyle birlikte yer değiştirmiştir (Foster, 2009).

Süreç, ifadesi bakımından belli bir sınırla hesaplanabilir bir öge olmadığından heykele bakış da belli bir sınırla ifade edilmemeliydi. Heykelin yerleştiği yerde ifade bulan sanatsal yorum sanatçı tarafından heykelin kültürel anlamıyla ilişkisini kopararak yeni bir anlam düzeyi yaratma eğilimine girdi. Böylece heykel belli bir alanda, kütsel haliyle bir "şey"i ifade eden durumdan sıyrılmış oldu. Krauss'un da belirttiği gibi "Minimalizmin tutkusu heykeldeki anlamı yüzeye taşıyarak yapıyı özel, psikolojik alanda değil; kamusal alanda, kültürel alanda kurmaktı." (Krauss, 1977) Heykel böylece mekâna, alana ve coğrafyaya doğru genişledi. Şüphesiz minimalizmin mekân içindeki yorumu, dış alan yorumundan biçimsel anlamda farklılaşmıştır. Devasa boyutlarda görülen işlerin malzeme ve diğer nesnel olgulardan azami surette arındırılması, doğallıkla ele alınması dış alan işlerini bu haliyle minimalizmin içinde düşünmemizi sağlamıştır.

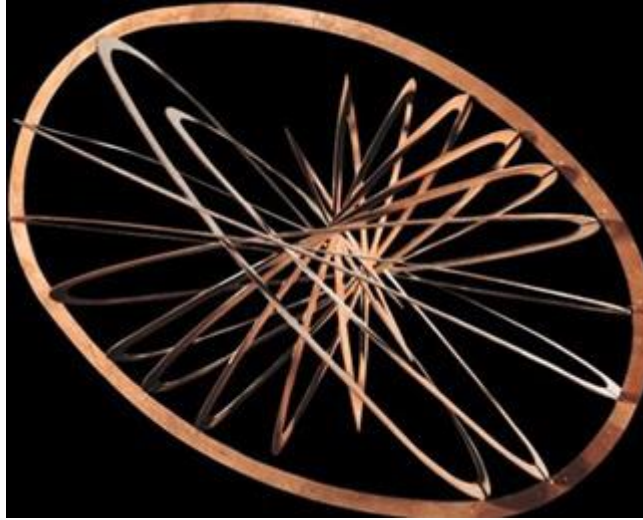
Bu değişim sürecinin ilk ayağı kübizmdir. Kübizmle başlayan yüzeyle uğraşma ve yapı bozumu, fütürizmle beraber bir hareket arayışına girmiş, heykelin kaidesizleşme serüveninde önemli bir dönüm noktasını oluşturmuştu. Artık boşluğu ve doluluğu ile hesaplaşan heykel, bağlı bulunduğu zeminden kendini koparmaya çalışıyor, oluştuğu andan beri hareketi nitelemeye çalışan sonsuz benzetme ve doğayı taklit etme durumunu kırmaya çalışıyordu. Doğa ile hesaplaşma ve doğayı taklit etme özelliğini kırmaya çalışan heykel sanatının esas sorgulama süreci modernizmle başlar ve minimalizmle kendini bulur ve heykel bunları yaparken geçmiş, şimdiki ve geleceği ile tarihsel bir süreçle hesaplaşmaya girer.

1960'ların estetik deneyiminde minimal heykelin oluşmasıyla bunlara eleştirmenler geçmiş bağlar kurmaya çalıştı ve bu kurulacak bağın en önemli yapı taşı konstrüktivistlerdi (Resim 1.5).



Resim 1.5. Vladimir Tatlin, “Monument to the Third International”, 1920

Konstrüktivist biçimler evrensel geometrilerin değişmez mantık ve tutarlılığının görsel kanıtlarıyken, minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir, biçimin ve sanatçının kişiliğinin kişisizleştirilmesi görülmektedir. İçyapının dışa yansımaları önemli değildir (Resim 6).



Resim 1.6. Alexander Rodchenko, “Uzaysal Yapı (Spatial Construction)”, 1920-21

Minimalizmle birlikte, heykelin mekânla hesaplaşma süreci de başlar. Heykel, nesne ile olan ilişkisini doğayı taklit etmekten sadece nesneye çevirdiği zaman, mekânla ilgili sorgulama süreci de başlar. Artık, sadece nesnenin kendisi ve imgelem önemlidir.

Her nesnenin taşıdığı öznel dil didik didik edilmeye başlanıp, bulunduğu durumdan farklı kavramlar yüklenmeye başlandı. Ama modernizm sürecinde, bu yapılırken heykelin veya artık ortaya konulan objenin kendi iç sorunsallarından vazgeçilmemiştir. Her zaman bir kompozisyon duygusu arandı veya doluluk ve boşlukla hesaplaşılmaktan vazgeçilmedi. Sadece artık doğaya bağımlılıktan kurtulup yalnızlaşan heykel kendine yeni anlam kümeleri aramaya başladı (Resim 1.7).



Resim 1.7. Richard Serra, "Berlin Junction", 1987

Daha sonra 1960 sonrasında, post-modernist süreçteki öncü sanat akımlarında tutunacak hiç bir dal kalmamaya başladı ve sanatın zemini oynamaya, bağlandığı tarihsel süreçler yavaş yavaş çatırdamaya başladı. Bunda dönemin sosyolojik etmenleri, 2.Dünya Savaşı, iç savaşlar, kitle-iletişim araçları ve küreselleşen dünyanın etkileri büyüktü.

Artık sanatçılar daha radikal kararlar alıyor, sanatın metalaşmasına, galeri ortamına, küreselleşen dünyaya, kitle iletişim araçlarına ve çevrelerine sürekli kuşkulu gözlerle bakıyor, sorguluyor ve karşı çıkıyorlardı. Onlar için toplumdaki her toplumsal gelişme veya geriye gidiş, sosyolojik veya psikolojik her olgu esin kaynağı olabiliyordu. Bunları yaparken ne mekânın, ne malzemenin ne de ortaya konulan eserin kendilerini kısıtlamasına izin veriyorlardı. Artık galeri mekânlarından dışarı çıkan ve buna saldıran sanatçılar, kendilerine alternatif, insitu mekânlar arıyor ve hatta doğanın kendisini hem mekân, hem malzeme olarak kullanıyorlardı.

Öyle üretici, devingen ve yaratıcı bir sürece girilmişti ki bütün sınırlar kalkmaya başlamış, her malzeme, her mekân esneklik kazanmaya başlamıştı. Artık malzeme insanı değil, insan malzemeyi belirliyordu. Ve ast olan düşünce ve kavramlar olmaya başlamıştı. Zaten yaşanan dünyada kitle iletişim araçları, bilişim teknolojisi ile sınırlar kalkmış, dünyanın her yeri ulaşılabilir hale gelmişti.

Bu iletişim ve paylaşım ağı sonucu heykel de bütün sanatlar gibi sınırsız bir paylaşım ve yenilik alanına girmiş, yeni yaklaşımlar, yeni değişimler, malzemenin her türlü yaratımcı anlamı denenmeye başlanmıştır.

Böyle bir ortamın hem getirisi hem götürüsü vardır tabi. Artık heykeli heykel olarak tabir etmek yerine, çevresel sanat, süreç sanatı, land art, minimalizm, enstalasyon olarak yeni önermeler ve yollar görmeye başladık. Ama bu bence bir kayboluş süreci değil, yeni bir başlangıç sürecidir. Sanatçı daha düşünsel kaygılar duymaya başlamış ve bunu en iyi nasıl ortaya çıkaracağını düşünerek malzemeye, nesneye ve mekâna o şekilde yaklaşmaya başlamıştır.

1979 tarihli mekâna yayılan heykel makalesinde Rosalind Krauss minimalizm sonrası yaşanan karmaşayı şöyle dile getiriyordu. *“iki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar, doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar, toprağa çizilmiş geçici patikalar gibi olabildiğine çeşitlilik sunan bir üretim, iyice esnekleştirilen heykel kategorisi içinde eritilmektedir.”* (Krauss, 1979).

Sonuçta heykel denen olgu, 19.yüzyıl sonunda anıt mantığının terk edilmesi, kaideyi içselleştirerek yersiz yurtsuzlaşan modernist heykelin 1950’li yıllarda tükenişiyle birlikte, ne mekân ne de mimariyken, hem mekân hem mimariyi kapsayacak biçimde bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Bu dönüşüme karşın post-modern durum içinde pratiğin heykel gibi belli bir kategorik ifade aracına göre değil, her türlü ifade aracını bünyesine alabilen farklı bir mantığa göre şekillendiği de söylenebilir (Krauss, 1979).

Bütün bunların sonucunda eğer elimizdeki bütün araçlar, malzemeler, mekânlar, sesler, kokular sanatın tekelindeyse disiplinler arası sanat, heykeli de başka sanat dallarını da kötü bir noktaya taşımaz. Önemli olan malzemenin de etkilerinin de nasıl kullanıldığı, neye hizmet ettiği ve ortaya ne çıkarıldığıdır.

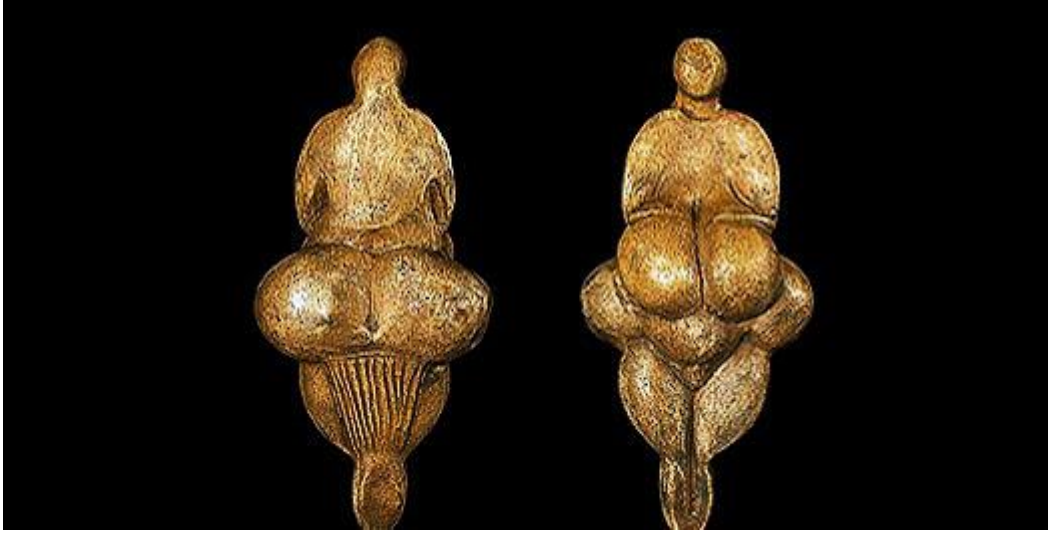
Öyle ise disiplinler arası sanat, zaten heykelin tekelinde kullanılabilir. Ya da heykelin kendisi farklı bir ada ve görüntüye dönüşecek disiplinler arası sanatın içinde yer alacaktır. Bu durumda araçların değişimi, kolajı ve çok kültürlülüğü sanatın değerini azaltmaz. Önemli olan içtenlik, özgünlük ve yeniliktir. Farklı, özgün ve yeni olan her zaman fark edilecek, estetik değerler sadece güzel olanla sınırlı kalmayacak ama gözle ilgili kurallar her zaman geçerli olacaktır. Az da olsa, kütle-oylum-istif-malzeme-kompozisyon duyarlılığı edinen herkes, kolayca duyumsar estetik değerler taşıyan bir sanat eserinin varlığını, aynı şekilde doğru bir şekilde kodlanmış, doğru yöntemler izlenmiş ve doğru bir noktaya vardırılmış bir yapıtın varlığının da eninde sonunda fark edecektir.

Bu yüzden disiplinler arası sanat ortamında heykelin tekil varlığının korunmasının önemi yanında, sadece araç değil aynı zamanda da amaç olduğunun bilinmesi gerekmektedir.

1.1.1. Heykel Sanatı Tarihi

Heykel, tarihsel açıdan biçim sanatlarının en eskilerinden biridir. Genellikle köken açısından küçük el sanatlarından yola çıkarak, söz konusu kültürün özelliklerine göre değişim ve gelişim göstermiştir. Bunlar ister küçük bir mezar kalıntısından bir öge, bir fetiş, ister büyük bir yapının bezeği, parçası ya da tümü olsun, ister soyut ya da somut bir üslupta gerçek ya da düş ürünü bir varlığın üç boyutlu görsel betisi olsun, estetik açıdan soylu ve düzenli olması ve sanatsal düzeyde bir ya da daha fazla görsel bildiriye içermesi koşuluyla çağımızda heykel sanatı bağlamı içinde algılanmaktadır.

Yeryüzünde rastlanabilen ilk heykel, M. Ö. 40.000 yıllarından kalma olduğu tahmin edilen, mamut dişinden yontulmuş bir kadın başıdır. Fransa'da Garonne ırmağı yatağında Brassempouy'da bulunmuştur. 1894'te bulunan bu ilk heykelden sonra 1922'de, yapıldığı çağ M. Ö. 30.000 yılları olarak tahmin edilen ve «Lespugue Venüsü» adı takılan 15 cm. boyunda bir kadın heykeli daha bulunmuştur (www.nkfu.com) (Resim 1.8).



Resim 1.8. “Lespugue Venüsü”, L’Homme Müzesi, Fransa, M.Ö. 25.000

En sonunda, Avusturya’da «Willendorf Venüsü» (Resim 1.9) adı verilen, başı dut biçimi, 11 cm. yüksekliğinde şişman bir kadın heykeli daha bulunmuştur.



Resim 1.9. “Willendorf Venüsü”, Viyana Doğa Tarih Müzesi, Avusturya, M.Ö. 25.000

Bu heykellerin tarih çağlarından önce yaşamış insanlar gözünde, bereket tanrısı olduğu tahmin edilmektedir. Çünkü Eski Yunan ve Roma heykelleri de dâhil olmak üzere, daha totem devrinden başlayarak insanlar heykeli, kendilerini kötü ruhlardan korumak, iyilik tanrılarını anmak için yapmışlardır.

İlkçağda Mezopotamya, Mısır ve Arkaik Yunan'da yaygın gereç taşı. Biçimlendirmedeyse alınsallık egemendi. Bu dönem heykel sanatında boyutsal ve anıtsal etki, kalıcılık ve durağan anlatım göze çarpar (Resim 10) Özellikle kabartma türündeki yapıtlar, mimari yapının bir parçasını oluşturur. Heykelse genellikle Anıtmezar ve Tapınaklarda yer almıştır (Gombrich, 2002).



Resim 1.10. “II.Ramses”, Ebu Simbel, M.Ö. 1302-1212

Mısır'da, Abu Simbel'deki II.Ramses heykelleriyle, Irak'ta Nimrud'da bulunan Asur dönemine ait Lamassu bu tür yapıtlara örnektir (Resim 1.11).



Resim 1.11. “Lamassu”, British Müzesi, Londra, M.Ö. 721-705

MÖ 5.yy Yunan klasik sanatında, tuncun da gereç dağarcığına katılmasıyla hareket duygusu yaratılmaya başlamıştır. Bu evrede Myron'un Discobolus (MÖ 450) (Resim 12) adlı heykelinin bir Roma kopyasında olduğu gibi, tek figürlü heykellerin mimari yapıdan bağımsız bir biçimde oluşturulduğu görülür.



Resim 1.12. Myron, “Discobolus”, British Müzesi, Londra, M.Ö. 450-440

Discobolus, ideal güzelliği yansıtmasının yanı sıra sonsuza kadar genç kalan bir atletin denge, uyum ve mükemmel oranlar fikrinin de vücut bulmuş halidir. Bu heykel, antik Yunan dünyasının ideal güzellik kavramını yansıtır. Heykel yalnızca elindeki disk fırlatmaya hazırlanan bir adamı tasvir etmez; daha çok, kafa, gövde ve uzuvlar bir dizi birbirine zıt kuvvet halinde sıralanmıştır. Heykelin duruşu, denge, uyum, simetri ve oran gibi önemli idealleri simgeler. Myron, yaklaşık M.Ö. 450-440 tarihlerinde bronzdan yaptığı disk atmaya hazırlanan çıplak atlet heykeli kaybolunca Romalılar hayran oldukları bu heykelin mermer bir kopyasını yaptılar. Heykelin kompozisyonu hangi açıdan bakılırsa bakılsın dar bir düzlemi kaplar. Tasarımı simetri, harmoni, denge ve ritim gibi çağdaş Yunan fikirlerini yansıtır. Antik dönemin en bilinen simgelerinden “Disk Atan Atlet” heykeli 1791 yılında, İmparator Hadrian’ın İtalya, Tivoli’deki villasında bulunmuş ve İngiliz koleksiyoner Charles Townley tarafından satın

alınmıştır. Bir süre koleksiyonerin Londra'daki ev-müzesinde sergilenmiş sonrasında The British Museum koleksiyonları arasındaki yerini almıştır (Bilun Şen - parkeoloji.com)

Bulunduğu zaman kafası eksik olan heykele yine antik fakat gövdeye ait olmayan bir kafa yerleştirilmiştir. Bu kafa, tartışmaya yol açacak şekilde, arkaya değil de öne doğru bakmaktadır. Oysaki orijinalinde heykelin geriye, diski tutan ele dönmüş bir şekilde bakıyor olması kuvvetle muhtemeldir.

Helenistik Dönemde heykel ve yüksek kabartmada inandırıcı bir anlatım yoğunluk kazanmıştır. 1887 yılında Sidon kentinin krallar mezarlığında bulunan İskender Lahti en önemli örneklerinden biridir (Resim 1.13).



Resim 1.13. “İskender Lahti”, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul, M.Ö. 325-300

Her ne kadar İskender Lahdi olarak anılsa da aslında İskender'e ait değildir. Sidon Kralı Abdalonymos'a ait olduğu düşünülmektedir.

Laocoon ve Oğulları (Resim 1.14) heykelinde ise görüldüğü gibi hareket artmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir. Bu heykel grubu Rodoslu Hegesandros, Polidores ve Athanadoras adlı heykeltıraşlar tarafından MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısında yapıldı ve Plinius zamanında Titus'un banyolarından birini süsledi. 1506'da bulunduğu; zamanın sanat çevresi olağanüstü derecede şaşırmış ve büyülenmiştir. Vergilius'un Aeneas adlı destanında anlattığı rahip Laocoon'u betimleyen heykel, bacak kaslarından yüz mimiklerine kadar her ayrıntısıyla insanı etkilemektedir. Rahip Laocoon'un çektiği acının tıpkı tragedyalardaki gibi izleyiciye

tamamıyla sunulması için, vücudu birkaç yerden bükülmüş ve kasları ortaya çıkarılmıştır. Laocoon'un suratındaki ifade de görünen acı ise elle tutulabilecek gibidir. Heykele göre solda olan çocuk, tıpkı Laocoon gibi acıyla kasılmış ve mücadele vermektedir. Heykele göre sağda olan çocuk ise, artık başına gelecekleri kabullenmiş ve mücadeleyi bırakmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Laocoon'un arkasından vücuduna dolanan boğa yılanı, tüm gücüyle Laocoon'u sıkmaktadır. Gerilimin, acının ve erdemin ayrı ayrı göstergeleri olarak duran bu heykel, amacına (insanları sarsma isteği) ulaşmıştır. Özellikle Rahip Laocoon figürü, bir duygu kirliliğine neden oluyor gibi gözükse de; güç ve acı ön plâna çıkarılmaktadır. Bu da insanlara ders olması ve Rahip Laocoon gibi olmak istememesini amaçlar (<http://atacamuz.blogcu.com>)

Bulunuşundan sonra Papa II. Julius'a satılan yapıtın onarımı Michelangelo'ya verildiyse de, Michelangelo onarımı tamamlayamamıştır.



Resim 1.14. “Laocoon ve Oğulları”, Vatikan Müzesi, Roma, M.Ö. 175-150

Roma dönemi heykel sanatında, Yunan Klâsik ve Helenistik Dönem özellikleri sürdürülmektedir, ama bu kez dağarcığa yönetici kesime ilişkin büstler ve imparator heykelleri, atlı heykeller, portre özellikleri taşıyan yapıtlar eklenmiştir. Heykel sanatında, özellikle kabartmalarda mitolojik ve tarihsel konuların öne çıktığı öyküsel anlatımlar ve ayrıntılı betimlemeler önem kazanmış, biçimlendirmede inandırıcılık amaçlanmıştır. M.S. 114 yılında Roma imparatoru Traianus'un, Daçya'da yaptığı savaşların ve kazandığı zaferlerin kronolojik öyküsünü göstermek amaçlı diktirdiği Traianus Sütunu (Resim 1.15), Yunan sanatının beceri ve bilgilerini yansıtan en önemli örneklerden biridir. Bu sütunda Romalı askerlerin yağmaları, savaşları ve fetihleri anlatılır. Mermer sütunun kaidesiyle birlikte yüksekliği 38 mt.dir (E.H.Gombrich, 2007).



Resim 1.15. Apollodoros, “Traianus Sütunu”, Roma, M.S. 114

Ortaçağ Avrupa'sında Hıristiyanlığın sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi, heykelde Roma döneminin anlatım biçiminden uzaklaşmayı getirmiştir. Bu dinsel yaklaşım Romanesk ve Gotik üslupların oluşumuna zemin hazırlamış, sanatçılar dinsel konularla yetinmiştir. Bu dönemde öz ve biçimin birbirini tamamlamasıyla simgeci,

şematik bir anlatım üzerinde yoğunlaşmıştır. Amaç, kendinden önceki sanatsal olguyu yadsırken, bir öte dünya temasını dile getirmektir. İspanya'da Santiago de Compostela'nın girişi (bitişi: 1188) ve Fransa'da Toulouse'daki St. Sernin Kilisesi (12.yy),dönemin tipik örnekleri arasındadır. Bu dönemde taşın yanı sıra boyalı ahşap da yaygın bir gereç olmuştur. Gotik dönemde taş yontunun çoğaldığı ve yapı içinde yoğunluk kazandığı görülmektedir. Cephelerle girişler aziz ve peygamber heykelleriyle donatılmış, kilise içindeki dinsel eşya heykelsi görünüm ve değer kazanmaya başlamıştır. Fransa'da Chartres Katedrali¹'nin cephesinde (Resim 1.16) ve Almanya'da Köln Katedrali'nde gözlendiği gibi simgeci anlatım, dinsel şematik yorum, oranların ve figür istiflerinin bir öte dünyayı işaret etme tutkusunu hâlâ sürdürmektedir (Gombrich, 2007).



Resim 1.16. “Chartres Katedrali”, Chartres, Fransa, 13.yy

Rönesans döneminde temel esin kaynağı Antik Çağ olmuş, 15.yy Avrupa heykelinde, biçimlendirmede inandırıcılık, portre kavramı, yalın ve geometrik kurgular yeniden önem kazanmıştır. Alçak ve yüksek kabartma aynı yapıtta birlikte yer

¹ Katedralin yapımına 12.yy da başlanmış 13. yy başında tamamlanmıştır. Gotik katedrallerin adeta bir sembolü olan "Capanella"lar (Çan Kuleleri) batı cephelerinde bulunur. Chartres'da bu iki kule farklı dönemlerde yapıldığı için uzunlukları ve biçimleri farklıdır. Ve yine Gotik katedrallerde bir gelenek olan, batı cepheleri merkezinde iç mekânı aydınlatan gül pencere yine karşımızdadır. Anıtsal kapılarda sıralanan, İsa ve havarilerinin, din adamlarının, kralların taş heykelleri bulunur. Ayrıca melekler ve İncil'den hikâyelerde bu heykel gruplarında konu olarak işlenir. Yapıyı desteklemek için payandalardan faydalanılmıştır.

alabilmiş, heykel, mimarlığa bağlı olarak ya da bağımsız şekilde çeşitli boylarda yapılmıştır. Della Robbia'nın Floransa Katedrali Kuzey Sakristisi'nin kapı üstü heykelleri, Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesi kapıları (1425) ve Donatello'nun gene Floransa Katedralinin batı cephesindeki Zuccone adlı heykeli bu dönemin önemli ürünlerindendir (Worringer, 1993) (Resim 1.17).



Resim 1.17. Donatello, “Zuconne”, Duomo Müzesi, Floransa, 1423-25

Maniyerizm²'le başlayan 16.yy'ın ikinci yarısında, Giovanni Bologna'nın "Sabinli Kadınların Kaçırılması"nda (Resim 1.18) (1583, Loggia dei Lanzi, Floransa) olduğu gibi heykelde hareket ve madde yanılsaması abartılı bir düzeye getirilmiş, tüm Barok dönem ve 18.yy boyunca bu anlayış sürmüştür. Bu dönemlerde de Antik Çağ sanatı temel alınmış, ancak söz konusu özelliklere teatral kurgular ve jestlerle zengin dekor ve atmosfer eklenmiştir. Mimarlığa bağlı heykelin yanı sıra alan heykeli kavramının da

² Maniyerizm (Üslupçuluk) yaklaşık 1520-1580 tarihleri arasında ortaya çıkmış olan bir sanat üslubudur. Rönesansa karşı bir çıkış olmuş, kendisinden sonra gelen üslup ve akımlara ön ayak olmuştur. Başlatıcısı ve en önemli temsilcisi Michelangelo Bounarotti'dir. Sistine Şapeli'ndeki mahşer freskleri bu resim tarzı için belirleyici olmuştur. Artık ideal görüntü yerine sanatsal niteliğin araştırıldığı; figürlerin deformasyonu ile kendini belli eder ve özgün tarzlara doğru bir adım olarak belirir. En önemli sanatçıları Tintoretto ve El Greco'dur.

yaygınlaştığı izlenir. Dolayısıyla yapıtın algılanabilmesi için çevresinde dönülmesi zorunluluğu bu dönemde heykelin temel sorunları arasında yer almıştır. Bernini'nin "Dört Irmak Çeşmesi" (1648-51, Navona Meydanı, Roma) ve "Aziz Theresa'nın Vecdi" (1645-52, S.Maria della Vittoria Kilisesi, Roma), Barok ürünler arasında seçkinleşen örneklerdir. 18.yy'da Yeni Klasikçilik anlayışı içinde heykel sanatında yeniden saf bir antik biçimlendirmeye dönüş görülür. Ayrıca François Rude'ün Paris'te Charles de Gaulle (Etoile) Meydanı'ndaki Zafer Takı'nı bezeyen kabartmaları da dönemin yaklaşımını sergilemektedir. Rodin, 19. yy'ın ikinci yarısında çağdaş heykel sanatının öncüsü durumundadır. Sanatçı atölye çalışmalarında kitlenin anlatımından çok hareket ve titreşimlerin ışık-gölge oyunları ile gündeme gelmesini gerçekleştirmiştir (<http://dolusozluk.com>).



Resim 1.18. Giambologna, "Sabinli Kadınların Kaçırılması", Dell Academia Galerisi, Floransa, 1583

20. yüzyıl heykel sanatında geleneksel biçim, gereç ve tekniklerin bir yana bırakıldığı bir dönemdir. Önceleri temsili bir sanat türüyken, bu yüzyılda soyut heykeller üretilmiştir. Tek bir kütleden oluşan heykellerin içlerindeki boşluk ve doluluk

öğeleri geleneksel heykel anlayışında ikincil bir önem taşıırken, 20. yüzyılda ön plâna geçmiş ve mekânsal değerler vurgulanmıştır. Ayrıca heykel sanatı ahşap, taş, kil, metal ve fildişi gibi geleneksel gereçlerle yontma ve dökme gibi tekniklere bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Bu açıdan 20.yy'da bu olgunun, kapsam, kavram ve içerik açısından sınırlarını alabildiğine zorladığı, kimi kardeş sanat dallarıyla girişimler yaptığı ve çağdaş teknolojinin en taze olanaklarından yararlandığı görülür.

Yapımcılık ve Bauhaus'la Calder'in mobil ve stabil'leri, Brancusi'nin sonsuz kolonları, Schöffer'in ışıklı kulesi ve Tinguely'nin kendi kendini yok eden işlevsiz makineleri gibi eğilimler, girişimler ve ürünler, 20.yy'ın ikinci yarısında heykelciliğin gelişmesinde özellikle etkili olmuştur (Resim 1.19) Pop Sanat çerçevesinde gelişen bazı çevresel sanat ürünleriyle 1970'lerin yerleştirmeleri de heykel sanatıyla ilişkilendirilebilir (<http://dolusozluk.com>)



Resim 1.19. Jean Tinguely, “Balauba”, Ludwig Müzesi, Köln, 1959

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM, MODERN SANAT AKIMLARI VE MINİMALİZM

2.1. MODERNİZM VE MODERNİZMİN SANAT OLGUSU ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Sanat dediğimiz olgu, sanatçının içinde yaşadığı toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel dinamikleri ile etkileşiminin getirdiği bir sonuçtur. Bu durumda sanat tarihinin her hangi bir dönemine ait bir esere bakıldığında biçim ve içerik açısından mutlaka ait olduğu kültürün ve dönemin sosyo-kültürel yapısından izler bulmak olağan ve doğal bir sonuç olarak karsımıza çıkmaktadır. Modern Sanat'ın oluşumundaki bu temel dinamiklerin anlaşılabilmesi için Modern Sanat'ın oluştuğu dönem itibariyle, öncelikle Modernizm kavramının sorgulanması gerekliliği vardır.

Modernizm kavramını anlayabilmek için ön koşul neden-sonuç ilişkilerinin bize sunduğu verileri doğru değerlendirerek dönemin sosyo-kültürel ve politik ortamının görüntüsünü irdelemektir.

Modernizm kelime kökü olarak incelendiğinde;

“Modern: *Fr. Moderne* Çağa uygun, çağın gerçeklerini yaşayan” (TDK, 2000)

“Modern sözcüğü, Latince "modernus" sözcüğünden değişerek günümüze gelmiştir. Modernus, ilk kez, MS. 5. yy. da, kendi çağını, yani besinci yüzyılı, önceki dönemler açısından tanımlamak amacı ile kullanılmıştır. O halde modernizm ya da modernlik, her şeyden önce bir "eski" kavramını temel almak ve ona göre "yeni" olma durumudur ve bir karşılaştırma eylemini içinde barındırır.” (Erinç, 1995) Modernizm'in bir başka tarifi de şöyle yapılmıştır;

“Modernizm: *İng. Modernism* Modern Sanat ve Mimarlık görüşleri doğrultusundaki tüm akım ve üsluplar (Sözen&Tanyeli, 2003).

Bu tanımlara ek olarak, yine benzer biçimde Modern ve Modernizm kavramlarına "yeni" olma, çağa uygun olma ve gereklerini yerine getirme anlamında tanımlamalar getirilmiştir.

“Modern'in kelime anlamı; çağcıl, çağdaş, yeni; asri olup Modernizm de çağcılık; yenilikçilik demektir. Modern teriminin içeriği her çağda her dönemde 'yeni'

olan şeylerle değişmekle birlikte eskiden yeniye geçişi ifade etmekte; çağcıl yeni olan şeyleri irdelemek için kullanılmaktadır. Bu nedenle belirli çağları içerdikleri yenilikler açısından değerlendirirken kendilerinden önceki çağlara göre modernlik niteliği atfetmekteyiz. Sözelimi XVIII. Yüzyıl, Rönesans dönemine göre modern bir yüzyıldır ya da 1990'ların Türkiye'si, 1980'lerin Türkiye'sinden daha moderndir denilebilmektedir.” (Kale, 2002)

Modernizm'in tam olarak ne zaman ve hangi akımla beraber başladığına dair farklı görüşler vardır. "Sanatın İcadı" isimli kitabında Larry SHINER Modernizm'in başlangıcı ile ilgili görüşlerini şöyle belirtmektedir;

“Tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte, modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır.” (Shiner, Çev.Türkmen, 2004)

Modernizm kavramına ilişkin farklı bir yaklaşımda bulunan Ahu Antmen ise Modernizm'i Modern sanatın ideolojik temeli olarak değerlendirip Modernizm'e şöyle bir tanım getirmektedir;

“Modernizm, değişime ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler, tarzlar ve tavırlar bütününe tanımlar. Modernizmin başlangıç tarihiyle ilgili çok farklı görüşler olmasına karşın, genel eğilim, bu olguyu, 19.yüzyıl ortası olarak tarihlendirir.” (Antmen, 2000)

Genel olarak bakıldığında Modernizm'in başlangıcı, Endüstri Devrimi'nin oluşturduğu kentli insan ve onun yeni yaşam alanlarına duyduğu ihtiyaçlar çerçevesinde oluşan değişimlere dayanmaktadır. Modernizmin başlayış tarihi, yorumculara ve temel aldıkları disiplinlere göre farklı tarihlendirmelere neden olmaktadır. Örneğin; Modernizmin başlangıç tarihi Mimarlık açısından Le Corbusier'e dayandırılırken, plastik sanatlar açısından 19.yy ortalarında geleneksel sanat görüşlerinin yerini alan yeni tarz sanat akımlarına dayandırılmaktadır.

Farklı bir bakış açısı da edebiyat alanında oluşmakta ve Modernizm Charles Baudelarie'e temellendirilmektedir. Baudelarie'in Modernite kavramına kaynak olarak

gösterdiği kent yaşamının içinde yer alan sanatçıya yaklaşımı dikkat çekicidir. Sanatçıyı modern hayatın içine yerleştirir, onu kent yaşamında ve kalabalıkların içinde olması gerektiğini düşler. Bu düşlerini de söyle anlatır;

“O, kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak... Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir prenstir.” (Simmel, 2003).

Tüm bunların yanında Modernizm kavramını çok eskilere dayandıran, Rönesansla birlikte başlayıp dinden bağımsızlaşan bir süreç olarak ortaya koyan görüşler de vardır. Rönesans dönemi evren, insan, din, bilim anlayışıyla bir bakıma Modernizmin felsefi temellerinin ortaya konulduğu dönemdir.

Bu görüşten hareketle; Rönesans’la başlayan Modernizm düşüncesinin, din baskısından kurtulan insanların düşünsel ve duygusal dünyalarında gerçekleşen değişimlerle birlikte "birey" olma bilincine ulaştığını ve Hümanizmle birlikte bu değerlerin tam olarak yerli yerine oturduğunu, devam eden süreçte de Fransız İhtilaline ve Endüstri Devrimine kadar geldiğini söylemek mümkündür.

Modernite nerede başlar, nerede biter?

Jean-François Lyotard “Postmoderne Dönüş” adlı makalesinde modern sonrası süreci ifade eden “post-modern” kavramını açıklarken, ister istemez konunun özü olduğundan dolayı daha çok modernite kavramını sorgular. Lyotard modern düşüncenin tarihlenmesine ilişkin kesin bir zaman diliminin verilmesinin yanlış olacağını ifade ederken, modernitenin ortaya çıkışının saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmediğini dile getirir.

“Modernite konusunda belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu da bir anlamda doğrudur. Son çözümle, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ülküleri açıktan açığa ihlal edilmiştir. Özellikle

de, çok daha önceden Saint Augustin’de gördüğümüz -işte ayaküstü olası bir başlangıç tarihi daha- sonradan Aufklärung, Fransız Lumières kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlal edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir.” (Lyotard, 1999)

Modernizm pek çok yönü olan bir fenomendir. Modern kelimesi tarihi bir kavram olarak çeşitli anlamları ihtiva etmiştir. Modernlik, pek çok yazar için bir hareketin, değişimin, belirsizliğin konusudur. Latince olan *Modernus* sözcüğü, ilk olarak 5. YY’da, dinsizliği reddetmek (paganizm) anlamında, Hristiyan toplulukları işaret etmek için kullanılmıştır. Rönesans düşünürleri, *modern* ve *antik* toplum ve devlet ayrımı yaparak kelimenin anlamını genelleştirmişlerdir. Buna göre, modern toplum herhangi bir *Batı* toplumudur, antik (ilkel) toplum ise *Batı*’nın dışındakilerdir.

Daha sonra aydınlanma çağına geçildiğinde, aynı istikamette, fakat daha yaygın ve geniş bir anlam kazandığı görülmektedir. Bugün, modernizm kavramı Batı toplumlarının vasıflarını açıklamaktadır. Kumar, kavramdaki gelişmeyi şöyle anlatmaktadır: “*On sekizinci yüzyıl aydınlanması sadece orta çağın antik ve modern ayrımına katkıda bulunmakla kalmadı, bundan sonra da geçerli olacak kritik bir tespiti de yaptı. Bu andan itibaren modern toplum bizim toplumumuzdu, yaşadığımız türden toplumlar, ister on sekizinci yüzyıldaki olsun isterse yirminci yüzyıldaki. Kelimenin ilk ve son anlamları arasında fark olsa bile, modernizm ve toplum kelimeleri birbirleriyle eş anlamlıydı. Batı toplumu modernitenin amblemi oldu. Modernleşme demek, batılılaşma demektir. Bu nedenle modern toplumlar onsekizinci yüzyıldan beri batı toplumlarının damgasını taşımaktadırlar.*” (Kumar, 1993)

Modernizm kavramı ondokuzuncu yüzyıl ortalarında kültür tarihinde, daha ziyade sanat ve bilimle ilgili olan değişimleri ifade etmektedir. Bu dönemin öncesinde sanattaki realist akım, bir ayna görevi görerek, varlığı tıpkı tabiatta bulunduğu gibi yansıtma düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Realizm, yansımacılık, objektivite ve sanatta kişisel ifadelerin reddi şeklinde görülmüştür. Bu dönem, bilimde de pozitivistlik gelmektedir. Fakat daha sonrasında, sanatçının bireysel katkısının pasif bir tutumla, bir şeyi olduğu gibi yansıtmanın çok daha ötesinde olduğu fikrinden yola çıkarak modernist hareketlerin temeli atılmıştır. Varlıkların, formlarının içinde taşıdıkları ve objektif

yansıtmayla görülemeyecek olan anlamları da bulunmaktadır bakış açısıyla modernizm, realizme bir tepki olarak gelişme fırsatı bulmuştur. Aslında dönemin genel çerçevesini pek çok akım oluşturmaktadır. Naturalizm, sembolizm, kübizm, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm, yapısalcılık gibi akımlar, modernizmin sanattaki kökenleri olarak ele alınmaktadır. Modernizm üzerinde estetik tecrübenin yanı sıra savaşlar, ikinci sanayi devrimi gibi sosyal faktörler de etkili olmuştur. Fakat modernizmi, başta sanatçılar olmak üzere birçok aydın eleştirmektedir. Bu dönemde insani değerler önemli yaralar almış ve toplum zayıflamıştır. Bu bağlamda Modern sanat, modern toplum insanının yalnızlığının ve kopukluğunun bir anıtı olarak görülmektedir.

Modernleşme, sosyolojide ele alındığı anlamıyla, bir toplumun bilim ve teknoloji doğrultusunda farklılaşması ve karmaşık bir yapıya kavuşması sürecini ifade etmektedir. Sosyal yapıda sanattaki gibi bir realizm reddedilmemekte, aksine rasyonalite kavramı üzerine toplum bina edilmektedir. Davranışlar artık geleneksel, duygu temelli veya inanca dayalı değildir. Sebep-sonuç arasındaki mantıki ilişki esastır. Bu dönemdeki sosyo-kültürel değişimin iki yüzü vardır. Birincisi, sosyal hareketliliğin artmasıdır. Sosyal, ekonomik ve psikolojik özellikler ve örnekler hızla eskimekte bundan dolayı insanlar yeni örneklerle göre sosyalleşmektedirler. İkincisi ise, genel rollerden uzman rollere geçiş şeklinde bir sosyal farklılaşmanın ortaya çıkmasıdır.

Modern sanatın ideolojik temeli olan Modernizm, değişime ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler, tarzlar ve tavırlar bütünü tanımlar. Modern yaşantıyı yansıtacak bir sanatsal yaklaşımı savunan Charles Baudelaire'in düşüncelerine neredeyse görsel bir yaklaşım getiren sanatçıların, Modernizmin tohumlarını attıkları ortam ise Paris'tir. Bu yüzden Modern sanatın gelişim sürecinde Paris'in egemenliği peşinen kabul edilen bir olgu olarak görülmektedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında yazılmış hemen hemen yararlanılacak her türlü kaynak bu varsayımı temel almaktadır. Gertrude Stein'in Picasso üstüne yazdığı kitabın girişi olan : *“On dokuzuncu yüzyılda resim yalnız Fransa’da Fransızlar tarafından yapılıyordu, bunun dışında resim diye bir şey yoktu; yirminci yüzyılda ise gene Fransa’da fakat İspanyollar tarafından yapılan bir sanat halini aldı.”* (Lynton, 2004) cümlesi, Modern sanatı yalnız Fransız resmi üstüne temellendiren görüşün abartılı ifadesidir. Modern sanata daha geniş bir perspektiften bakabilmek için, Kübizm ve Fovizm ile birlikte, Alman Ekspresyonizmini, İtalyan

Fütürizmini, Rus Modernizminin temeli olan Konstrüktivizminin de geniş olarak ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Sanatçılar 1960’lar boyunca ve yetmişlerin başlarında bütün dünyada, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eş zamanlı olarak sorgulamaya başlamıştır. Bu tür sorgulamalar dinamik, çoğu kez de çekişmeli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuş ve zaman içinde sanat uygulaması ve kuramı içinde kabul edilen ile edilmeyen arasındaki sınırları açmıştır. Bu sürecin uzun vadedeki etkilerini anlayabilmek için, sorgulamada izlenen çeşitli yolları irdelemek gereklidir ancak bu noktada bu tarz bir sorgulamanın resim ve heykele, Soyut Dışavurumcu hareketin hegemonyasına ve Biçimcilik (Formalizm) olarak bilinen modernist öğretiye bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Resimleri, biçimci görsel niteliklere dayandırarak çözümlemeye yönelik bir sistem olan Biçimcilik kavramı, Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in yazılarıyla ortaya çıkmış, İngiliz eleştirmenler Clive Bell ve Roger Fry’nin düşünceleriyle birleşerek, 1960’lar boyunca Amerikalı eleştirmen Michael Fried’in yazılarıyla etkisini sürdürmüştür (Atakan, 1998).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaydığı noktada Modernist yaklaşımı savunan ve Modernist eleştiriyi özdeşleşen Clement Greenberg, sanatın geleneksel köklerini reddeden ve doğrudan sanatın kendi varlığından beslenen bir kuram geliştirmiştir. Yazdığı makalelerle Amerikan sanatının gelişiminde büyük etkisi olan belki de bir ölçüde bu sanatı maniple eden Greenberg, bütünüyle “saf, optik bir deneyime” dayanan bir sanatı benimsemiştir. Greenberg’in formalist çözümlemelerini temel alan görüşe göre, Modernizmin 1970’lerde Minimalist Sanatla birlikte sona erdiğini kabul edilmektedir (Antmen, 2000)

2.1.1. Anthony Caro ve Britanya Yeni Jenerasyon Heykeli

David Smith’den sonra Greenberg’in heykel anlayışına en çok uyan heykeltıraş Anthony Caro’ydu. Caro, 1942–44 arasında Cambridge College’da mühendislik öğrenimi görmüş, II. Dünya Savaşı’na denizci olarak katıldıktan sonra 1946’da Regent Street Politeknik’te, 1947-52 arasında da Kraliyet Akademisi’nde heykel çalışmıştır. Henry Moore’un yanında atölye asistanlığı yaptıktan sonra St. Martin Sanat Okulu’nda

da dersler vermiştir. 1959’a değin geleneksel figüratif heykel denemeleri yapan sanatçının bu tarihte ABD’ye yaptığı gezi, heykele yaklaşımını birden değıştirir.

Greenber’in teşvikiyle 1959’un sonlarına doğru Birleşik Devletleri ziyaret ettiği sırada, yuvarlanan veya uyanmakta olan figürler gibi hareket anının canlandırıldığı işler üzerinde çalışmaktaydı. Ancak, Caro, daha önceki heykeltıraşlar gibi herhangi bir şeyin anlatım için vücudu bir eğretilime olarak kullanmayı değil, doğrudan vücudun kendisiyle ilgilenmişti. Amerika’da Caro ilk etapta Smith’in işlerini gördü ve döndükten sonra “endüstriyel” etkiyi kırmak için tek renge boyadığı kaynaklanmış çelikle çalışmaya başlamıştır. Caro işlerinde, Amerikalı heykeltıraş Mark di Suvero’nun işlerinde ortaya çıkan, büyük ağır kütlelerin yükselmesi ve dengelenmesi, hareket unsurunun gerilimde tutulması gibi ağır endüstri ile ilgili bir ilişki kurmak istememiştir (Resim 2.1) Di Suvero daha çok Franz Kline’in Soyut Dışavurumcu resmine yakındı; bu işlerin birçoğu Pensilvanya’nın endüstriyel manzarasından ilham almaktaydı.



Resim 2.1. Mark di Suvero, “Bornibus”, Laumeier Heykel Parkı, St.Louis, ABD, 1985-87

Di Suvero’nun heykeli, Caro’nun yapmadığı, işin fikri ve endüstriyel üretim yöntemiyle bağlantılı olarak değışmeceli bir kapsam içerir. Caro daha soyut bir sanatçıdır. 1961’de dediğı gibi “haddinden fazla kişisel üretim yönteminden kaçınmak için, metal plakaları minimum bükme ve kıvrırma işlemine tabi tutarak kullanmıştır. O, malzemeye, zorla yüklenen bir anlam değil de, tam manasıyla ifadenin aracı olarak bakmıştır.

Noland gibi soyut sanatçılarla tanışmasının ardından işlerinde tümüyle soyut, tasarımcı ve mekân ilişkilerini irdeleyen bir heykel türüne yönelmiştir. Çelik boru, kiriş ve levhaları kalın vidalarla birbirine çeşitli açılarda kenetleyen Caro, heykelini mekânla dinamik bir ilişkiye sokmak için dikey ve yatay yönlerde uzatmış; kimi kez benzer nitelikte levhalar arasına ince çubuklara, kıvrılmış çizgisel öğeler de koyarak ince ayrıntılar, gerilimler ve karşıtlıklar yaratmaya çalışmıştır. Caro'nun heykelleri, bir kaide üzerinde yer almaz, mekân içinde serbest bir biçimde uzanırlar. Bu yöntem 1960'ların başlangıcı için avant-garde bir tavır olarak belirmiştir. Kullandığı demir ve çelik parçalarını, sanayi boylarıyla çok canlı renklerde boyayan Caro, onlara “Erken Bir Sabah, Öğle, Portakal Bahçesi” gibi adlar vermiştir (Resim 2.2).

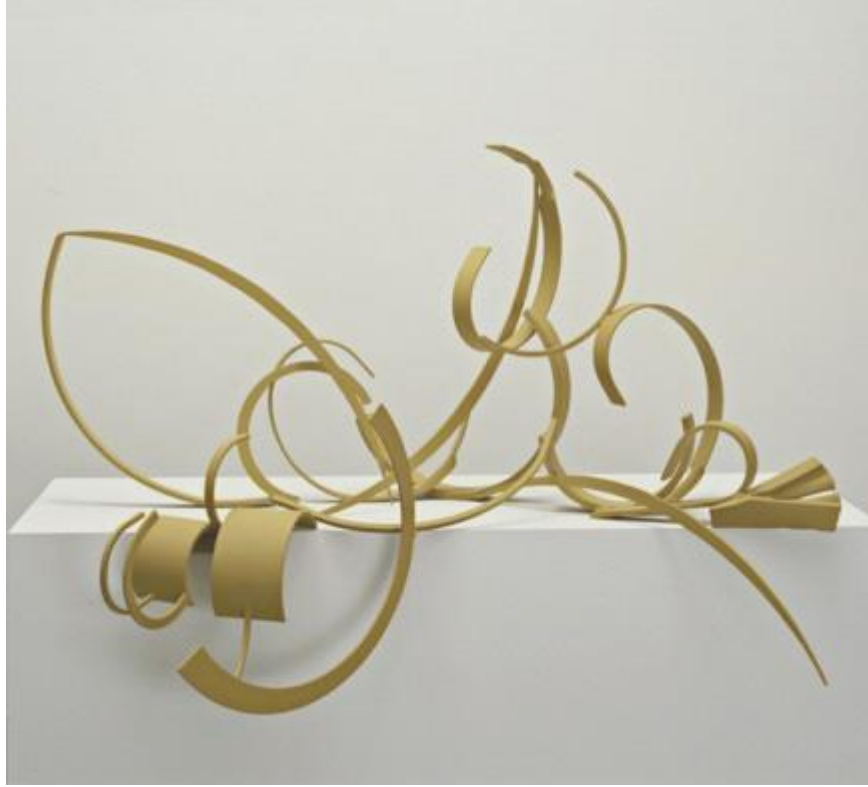


Resim 2.2. Antony Caro, “Early One Morning” (Erken Bir Sabah), Alüminyum ve Çelik, 290x620x333 cm., 1962

Yalın öğelerden oluşan canlı renkli ve güçlü devinimli heykelleri 1960'ların başlarında Minimal Sanat akımı içinde değerlendirilmiştir. Ancak, Newman ya da Judd gibi çoğunlukla tekil parçalarla, girift öge ilişkilerine girmeden yalın heykeller üreten Minimalist sanatçılara göre Caro'nun yapıtları Soyut Dışavurumcu bir yaklaşım sergiler (Erzen, 1997).

Caro'nun heykelleri, durumların ya da jestlerin birinden diğerine takip eder şekilde bir ardıllık gösterir (Resim 2.3) Burada formların gelişiminde bir zaman aşımı önerisi vardır, öyle ki Smith'in daha önceki işleri için kullanabileceğimiz mesafe,

kapsama, noktalama ve gramer gibi kelimeler Caro için de uygundur. Bunlar dilsel ifadeden alınmış kelimelerdir ve Caro'nun işleri bir cümlemin yapılandığı şekilde yapılanma gösterir. O'nun işleri Amerikan Minimalizm'inin tersine ilişkiseldir ve "gestalt"le – heykeltraş Robert Morris'in Minimalizm'i karakterize etmek için kullandığı terimlerden biri- alakası olmayan yalın ve hemen fark edilebilen formlardır. Morris her türlü içsel ilişkinin objeye ait genel ve harici karakteri indirgediğini ve izleyici ile mekân içerisinde var olan iş arasında içten bir ilişki kurulmasını sağlayan tüm bu detayların ortadan kaldırılmasını savunuyordu. Caro bunu bir problem olarak görmeyip aksine bunun bir erdem olduğunu düşünmekteydi.



Resim 2.3. Antony Caro, "Table Piece LXXXVIII: The Deluge" (Tufan), Modern Art Müzesi, New York, 1969

2.2. YİRMİNCİ YÜZYIL MODERNİST SANAT AKIMLARI

Modernist Akımların yüzyılı olarak tanımlanan 20.yüzyıl'ın, sanat alanının dışında sağladığı gelişmelerle tarihsel süreç içerisinde özel bir konuma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu yüzyılın sanat alanında oluşturduğu enerji ile birçok akım arka arkaya ya da eş zamanlı olarak yaşanmıştır.

Henüz 20. yüzyıla girmeden 19. yüzyıl ikinci yarısında Aristokrat sınıfın egemenliğinin yavaş yavaş zayıflamasıyla egemenliği ele geçiren Burjuvazi'nin 1789'daki devrimini takip eden yıllarda, 1860'da Fransa'da ilk örnekleri verilen Empresyonizm (izlenimcilik) yaşanmıştı. Bu akımı 20. yüzyıl Modernist Sanat Akımları'nı tetikleyen ve fitili ateşleyen hareket olarak düşünülebilir.

Empresyonizmin ardından 20. yüzyıl'ın ilk yarısındaki akımlar yaşandıkları zaman dilimine oranla sayıca hayli fazladır. Modern sanatın temellerinin atıldığı büyük akımlar ise yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşir. Özellikle çağımız sanatının biçim aldığı yıllar 1910'lar ile 1930'lar arasına rastlar. Sanat yaşamı, bu kısa süre içinde batı sanatında hiç görülmedik yoğun bir gelişmeye sahne olmuştur (İpşiroğlu, 1993)

Bu süreç içerisinde yaşanan akımlarda gözlenen üslup kaymaları, sanatçıların sürekli arayış içinde olmaları, 'yeni' adına çok deneysel girişimlerde bulunmaları gibi nedenlerden dolayı, hem akımların çizgilerinin net belirlenmesi hem de sanatçıların hangi akım içerisinde çalıştıklarının tespiti oldukça güçleşmektedir. Bu dönemde sanatçılar bir gruptan ötekine geçiyor, ya da bir kaçına birden bağlanabiliyorlardı. Bu nedenle bu dönemin sanatçılarını bir grubun adıyla yaftalamak doğru olmaz. Örneğin; Marcel Duchamp'ın Kavramsal Sanat, Kübist, Sürrealist, Dadaist dönemleri olmuştur (İpşiroğlu, 1993)

Empresyonizm'den Minimalizm'e kadar gelen süreçte yaşanan ve 20. Yüzyılda derin izler bırakan akımlar-oluşumlar tarihsel bir dizin halinde sıralandığında, birçok akımın neredeyse eş zamanlı olarak yaşandığı ve birbirini tetiklediği görülmektedir.

1. Art Nouveau (1895-1905)- İngiltere/Almanya/Avrupa,
2. Fovizm (1898-1908)-Fransa,
3. Ekspresyonizm (1905-1930)- Orta Avrupa,
4. Kübizm (1907-1914)- Paris/Fransa,
5. Fütürizm (1910-1930)- İtalya,
6. Konstrüktivizm (1913/1914)-Rusya,
7. Süprematizm (1913)-Rusya,
8. Pürizm (1916)- Fransa,
9. Dadaizm (1916)- Zürih/İsviçre,
10. De Stijl (1916)- Amsterdam/Hollanda,

11. Sürrealizm (1924)- Fransa,
12. Art Deco (1910-25),
13. Bauhaus (1913-1933)- Weimar/Almanya,
14. Toplumcu Gerçeklik (1930)- Rusya,
15. Abstraction-Création (1931)- Paris,
16. Abstract Ekspresyonizm (1940 sonları-1950 başları)- ABD,
17. Tasizm (1940)- Fransa,
18. Art Brut (1940'lar ve sonrası),
19. Cobra Hareketi, (1948-1951)- Avrupa
20. Kinetik Sanat (1950'ler, İlk örnek; 1920 Naum Gabo),
21. Art Informel (1950)- Paris,
22. Action Painting (1950)- ABD,
23. Happening (1950)- ABD,
24. Pop Art (1950)- İngiltere/ABD,
25. Op Art (1960)- ABD/ Avrupa,
26. Fluxus (1962)- Almanya,
27. Funk Art (1960-70)- ABD,
28. Minimalizm (1960'lar ve sonrası)- ABD,
29. Land Art/ Earth Art (1960'lar sonu-70'ler)- ABD/Avrupa,
30. Kavramsal Sanat (1960-70),
31. Performans Sanatı (1960-70),
32. Arte Povera (1967)- İtalya,
33. Hiper Realizm (1960'lar sonu)- ABD/İngiltere,
34. Yeni Dışavurumculuk (1970'ler sonu-1980'ler ortası)- Almanya/İtalya,
35. Neo Geo (1980)- ABD.

Sıralanan bu akımlar ile ilgili olarak başlayış ve bitiş tarihleri not olarak düşülmüş ise de bu akımların etkilerinin başlayış ve bitiş zamanlarını çok net çizgilerle ayırt etmek kolay değildir. Çünkü akımlar her ne kadar bitmiş gibi görünse de etkilerini sürdürürler ve bir sonraki akımda veya başka bir akım içinde farklı boyutlarda varlık göstermeye devam ederler. Bu yüzden yaşayan bir akım içinde başka bir akımın izlerini görmek doğal bir sonuçtur. Zaman zaman çok radikal çıkışlar yapan akımlar olmuşsa da, çoğu kez bir akım başka bir akımın temelini oluşturmuştur.

2.3. MODERN SANATIN HEYKELE YANSIMASI

Değişik sanat akımları, öncelikle resim sanatını etkilemektedir. Heykel bunu izlemektedir. Enteresan olan iki boyutlu resimle tüm coşkusu yansıtamayan ressamalar, modern heykelin oluşumuna da öncülük etmişlerdir. Bunların içinde dört büyük yeri farklıdır. Bu sanatçılar profesyonel heykel eğitimi almış kişilerdir. Bunlar Degas, Gauguin, Picasso ve Matisse'dir.

Degas, resimlerindeki balerin kompozisyonlarında kullandığı sanatsal dili yetersiz bularak, sanatsal problemlerini çözebilmek için balerin heykelleri yapmıştır. Degas yaptığı bu balerin heykellerine gerçek bir elbise, etek ve çorap giydirerek, ilk defa heykelde yeni, farklı bir bakış açısı ve anlayış yakalamaya çalışmıştır (Resim 2.4) (Bulat, 2010)



Resim 2.4. Edgar Degas, “Küçük Balerin”, d’Orsay Müzesi, Paris, 1880-81

Modern sanatın Heykel’de Agusto Rodin’nin çalışmaları ile başladığı düşünülür. Rodin, eserlerini oluşturmak için yeni bir yol çizerek gelecek modern sanatın ilk yol taşlarını döşemiştir. Halka yönelik ilk sergi de Rodin tarafından Paris’de açılmıştır. Rodin yapıtlarında profesyonel modeller yerine köylü ya da akrobat modellerle çalışmış; böylece düzensizlik ve spontanlık öğelerini kullanmıştır. Ayrıca Rodin’in birleştirmeleri, günümüz sanatındaki montaj ve yerleştirmenin ilk örnekleridir. Anıt mantığından kurtulan heykel, modern görüşte onu sabitleyen kaidesinden ve

çerçevesinden de kurtularak özgür hale geliyordu. Bunu Brancusi'nin heykellerinde görmek de mümkündür (Resim 2.5).



Resim 2.5. Constantin Brancusi, “Portrait de Mme L.R”, Özel Koleksiyon

Picasso, Gauguin'den etkilenmekle birlikte, meselenin asıl kaynağını Cezanne'de bulmuştur. Picasso, Cezanne'da, resimde derinliğin kaçma noktalarına göre nesnelerin sıralanma ve ışık-gölgeye dayalı model ile kabartılmasına değil, renk ve ışığa bağlı olması düşüncesini yakalıyordu. Resimdeki sorunları çözebilmek için heykel denemeleri de yapan Picasso, böylelikle heykele yeni bir estetik düşünce ve farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu plastik öğeler ve onların yarattığı sentez plastik dilin karakterinin oluşum mantığını tamamen değiştirmiştir (Bulat, 2010).

Picasso, 1912 yılından başlayarak kolaj ismi verilen teknikle alçı, kil gibi geleneksel materyallerin yanında çok farklı materyaller kullanarak heykeller yapmıştır. 'Kadın başı heykeli' Picasso'nun bronzdan yapılmış ilk kübik eseridir (Resim 2.6).



Resim 2.6. Pablo Picasso, “Tête de femme (Dora Maar)”, Özel Koleksiyon, 1941

Kübik anlayışta objeler, bir yönü ile yansıtılmaktan çok kırılıp, yapıştırılmış bir formda. üç boyutlu olarak soyutlanmaya çalışılmıştır. Picasso sıklıkla Kolaj tekniğini kullanmıştır. Kolâj birçok farklı materyalin, bu arada gazete, resim, cam gibi hazır materyallerin yapılan heykel ve resim'e kesilip yapıştırılması anlamını taşır ve üç boyutlu eserler oluşturmada bir devrimdir.

Picasso, 1914 tarihli '*Apsent Bardağı*' (Resim 2.7) adlı eserinde konstrüktivist bir yöntemle ana kütleyle balmumundan geleneksel bir biçimde döküm yöntemiyle oluşturduktan sonra, üstüne gerçek bir kaşık koymuştu. Bu plastik eserin altı adet kopyası, bronz dökülerek imal edilmiş; her biri başka renk düzeninde boyanmıştır.



Resim 2.7. Pablo Picasso, “Glass of Absinthe”, Paris, 1914

Picasso, ayrıca sanat tarihine “object trouve / buluntu nesne” kavramını kazandırmıştır. “Object trouve” günlük yaşamda kullanılan bir nesnenin, günlük kullanım amacından farklı şekilde kullanılarak yabancılaştırılmasıdır. Bu heykellerinden en ünlüsü 1943 yılında monte ettiği “*Öküz Başı*” adlı metal heykelidir (Resim 2.8). Bu montaj heykel, sanatçının bir hırdavat yığınınından topladığı bir bisiklet selesi ve paslanmış bir bisiklet gidonundan meydana gelmektedir (Norbert, 1991).



Resim 2.8. Pablo Picasso, “Head of a Bull”, 1943

Picasso’nun "*aramıyorum buluyorum*" sözü, tıpkı bu heykelinde olduğu gibi, gözün önüne kadar gelmiş olanakların bir amaç için değerlendirilmesini vurgular (Savaş, 1977).

Heykel sanatına özgün bir farklılık getiren diğer bir sanatçı Marcel Duchamp’tır. Duchamp’da ‘ready-made’ (hazır nesne) kavramı, değişik amaçlarla üretilmiş bir nesneyi alarak ona yeni karakter kazandırmasıdır. Marcel Duchamp bununla, burjuva sanat beğenisine de bir darbe indirmek istiyordu. “Çeşme” ismini verdiği ters çevrilmiş pisuarın anlamı ve amacı budur. “Bisiklet tekeri” (Roue de Bicyclelette) yine hazır materyalle yapılmış ünlü eserlerinden biridir. Bir bisiklet jantını, bir tabure üzerine oturtmuştur (Resim 2.9).

Duchamp’ın bu tavrı, yarım yüzyıl sonra gerçekleşecek olan Yeni Gerçekçilik, Minimal Sanat, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat’a esin verecektir. Sanatsal kabul edilebilirlik sınırları, geri dönüşsüz bir biçimde genişlemiştir (Octavio, 2000).



Resim 2.9. Marcel Duchamp, “Roue de Bicyclette”, Modern Art Müzesi, New York, 1913

Dadaizm I. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dada Dünya Savaşının barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa ve erotizme bir protesto olmuştur. Mantıksızlık ve var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada'nın ana karakteridir.

Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Jacques Magnifico, Marcel Janco ve Emmy Hennings'in aralarında bulunduğu bir grup genç savaş karşıtı sanatçı, 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball'in açtığı kafede toplandı. Dada bildirisi de burada açıklandı. Dada isminin nereden geldiği konusunda kesin bilgi olmamakla beraber Fransızca 'da “oyuncak tahta at” anlamına gelen "Dada" bu kişilerin yarattığı edebi akımın ismi olarak seçildiği yönünde bir görüş vardır.

Dadaizm, geçmişin ve günün sanat değerlerine karşı çıkarken, sanata yeni bir anlayış getirmeyi amaçlamaktadır. Dadaizm, savaşın yıkımına bir tepki olarak doğmuştur. M.Duchamp, Mona Lisa'ya bıyık takarak geçmişin ve günün beğeni ve değerleriyle alay etmektedir.

XX. yüzyılda kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, Dadaizm gibi sanat akımları ortaya çıkaran en önemli etken sanayi devrimi ve teknolojinin gelişmesidir. Modern heykel sanatıyla, çağdaş teknolojinin bağlarını kuran, kübist, fütürist ve Dadaist

sanatçılar, eskiye göre yeni bir plastik dil oluşturmayı başarmışlardır. Bu sanatçıların eserlerinde yaşanan teknolojik çağı etkilerini görmek mümkündür.

Fütürizm, 20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Genel olarak büyük bir İtalyan fenomeni idi fakat o dönemde, başta Rusya ve İngiltere olmak üzere daha birçok ülkede paralel hareketler ortaya çıkmıştır. Bu akımın öncüsü ve şefi İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni Filippo Tommaso Marinetti'dir. Marinetti'nin 1909'da Paris'te "Le Figaro" gazetesinde yayımladığı Manifesto Futurista (Fütürizm Bildirisi) gelecekçiliğin manifestosu oldu. Bildiride, *"Bizler müzeleri, kütüphanelerin yerlebir edip ahlakçılık, feminizm ve bütün yararcı korkaklıklarla savaşıyoruz"* deniyordu. Bu geçmişin bütünüyle reddi demekti (tr.wikipedia.org).

Mermer, bronz gibi geleneksel yaygın malzemelerin heykel sanatında kullanıldığı dönem, ekonomik açıdan ve zamandan kayıplara yol açmaktaydı. Teknolojinin bir ürünü olan heykelde, ucuz kimyasal sentetik (akrilik, polyester, plastik, fiberglas, poliüretan) malzemeler, plastik sanatlarda yaygın olarak kullanılmaya başlanmış. Geometrik formların oluşumunda da cam, çelik, alüminyum gibi malzemelerin kullanımı çağın endüstriyel ve teknolojik gelişimin sanata getirdiği bir yenilik olmuştur.

Konstrüktivizmin Genelde çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik anlayışını benimseyen bir tutumdur. Rus önde gelen temsilcilerinden olan Tatlin, 1915 yılında odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan tümüyle soyut, metal heykeller yapmıştır. Konstrüktivist Sanatçılar, yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine inanıyorlardı.

Yine bir Rus konstrüktivist sanatçı olan Naum Gabo, 1920'de elektrik gücüyle hareket eden kinetik bir heykel yapmıştır.

Heykel, sürrealizmin amaçlarına da cevap verdi. Fiziksel sınırlılığından yavaş yavaş kurtulmaya başlayan heykel, fantezilere ve rastlantısal anlatımlara dönüştü. Sürrealist objelerin en unutulmayanı Meret Oppenheim'in 'obje' (Kürkile Kaplı Fincan, Çay Tabakası ve Kaşık) adlı erotik çağrışımlı eseridir (Resim 2.10).



Resim 2.10. Meret Oppenheim, “Object”, (Objekt), Modern Sanat Müzesi, New York, 1936

Bir diğeri de Man Ray’in 1923’te bir ‘göz’ fotoğrafını kesip, bir metronomun sarkacına taktığı ‘Yok Edilecek Objekt’dir. Bu eser aynı zamanda sanat tarihindeki ikinci kinetik heykeldir (Resim 2.11) (Norbert, 1991).



Resim 2.11. Man Ray, “Indestructible Object”, (Yıkılmaz Nesne), Tate Galeri, 1923

“Varoluşundan bu yana, arayış içinde olan insanlık, Atatürk’ün de dediği gibi daima iyiye güzele, doğruya yöneliş içinde olagelmıştır. Bu anlamda bilim insanları ve sanatçılar bilme, bulma ve yaratım çabalarıyla insanlığa öncülük etmişlerdir. Sanatçılar, doğa karşısında, insan aklını kullanarak, estetik nitelik taşıyan, yeni bir gerçeklik meydana getirmişlerdir. Ressam olmalarına rağmen modern heykelin ilk örneklerini veren öncü sanatçılar, iki boyutun yetmezliğinden üç boyutun, maniple

edilmesine ve dolayısıyla estetik, sanatsal bir aşkınlığa yol açmışlardır. Bu sayede heykeldeki modernleşme, resim sanatında da etkili olmuştur.” (Bulat, 2010)

2.4. 1960 YILLARINDA MODERN SANAT VE HEYKEL

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern sanat gelişen teknolojiye ayak uydurarak değişik sanat akımlarının etkisinde kaldı. 1960 yıllarında başlayan yeni toplumsal ve siyasi hareketler sanatçıyı daha topluma yönelik, kitle ile iletişim içinde ve sokağa taşan bir anlayış getirdi. Bu noktada sanat iki noktada belirginleşti. Modernizmi görsel düzeyde en uç noktaya taşıyan ‘Minimalizm’ ve içinde bulunduğu tavır alan, eleştiren, gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen ‘Modern Sanat’. Heykel, bir galeride, sokakta, çölde, gökte, bedende ve hatta sadece zihnimizde bile yer alabilirdi. Sanatın seyri, nesnenin serüveninden giderek sürece, kavrama, yaklaşıma, duruma yöneldi.

2.4.1. Pop Art

1950'lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıkıp, daha sonra Avrupa'da ve özellikle Amerika'da yayılan sanat akımıdır. Pop Art akımın sanat tabanı, 1945-1960 yılları arasında, yani II. Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşan Soyut Ekspresyonizmdir. Bu akımın temsilcilerinin ortak ilkeleri oldukça azdır. Birleştikleri tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan Önce bilmeyi reddetmektir. Amerika'da Marc Rothko (1903-1970) ve Jackson Pollack (1912-1956), Fransa'da ise Alman asıllı Hans Hartung ile Georges Mathiev akımın temsilcileri arasındadır. Pop Art hareketini esas belirleyen unsur ise, tüketim toplumunun ihtiyaçlarıdır. Başta Amerika olmak üzere, sanayi aşamasına gelen ülkelerde, yaşama tarzı ile endüstriyel üretim nesneleri arasında ilgi çekici bir duyuş birliği sağlamıştır. Başka bir ifadeyle, tüketime yardımcı bir reklam aracı olarak işlevini sürdürür. Herhangi bir ürün sanatsal bir ifade içinde sunulurken, dönemin teknikleri (fotoğraf, baskı vs.) de kullanılmıştır. Tüketim toplumunun sanatı olan Pop Art, ele aldığı nesneleri üst değerler düzeyinde halka tanıtmaya çalışır. Resimli roman ya da reklamcılık tekniklerinin kullanıldığı Pop Art, konserve sigaraya kadar hemen her

şeyi konu edinebilir. A. Warkol, G.Segal, R.Hamilton, R.Lichtenstein, T.Wesselman, Y.Klein ünlü Pop Art sanatçıları arasında yer alırlar.

Pop Art, sanatın her dalı ve günlük yaşam imgelerinin genel anlamda en çok yaklaştığı; gerçek manada ise birbirinin en fazla düşmanı konumunda olduğu bir tarzdır. Kimi zaman imgeleri kimliksizleştirir, kimi zaman ise imgeleri güçlü ironiyle sorgulatar.

Pop Art deyince akla gelen ilk cevap ‘popülist anlayış’tır; oysaki Pop Art imgeleri tematize eder ve hatta hafif bir mizah anlayışı ile bulunma (varlık) sebeplerini ortaya koyarak sorgular (sema-piramitler.blogspot.com.tr).

Marcel Duchamp'ın 20. yüzyıl başında hazır yapım nesneleri kullanarak sanat eseri olarak sunmuş olması, pop sanatçılarının popüler kültür imgelerini benzer bir motivasyonla sunmalarında etkili olmuştur.

Tanınmış Pop sanatçısı Claes Oldenburg, renkli ve dev ölçekli, üç boyutlu eserler üretmiştir. Oldenburg’un çalışmalarının konuları Amerikan insanının her gün tükettiği hamburger (Resim 2.12), dondurma ve pasta gibi popüler yiyecek maddeleri veya yatak odası mobilyaları, klozet kapağı, telefon, daktilo, elektrik düğmesi, ruj, mandal, araba sileceği, yumurta çırpıcı gibi çeşitli günlük kullanım nesneleridir.



Resim 2.12. Claes Oldenburg, “Floor Burger- Giant Hamburger”, 1962

Segal, kendi arkadaşlarının gündelik pozlardaki vücutlarının alçı kalıplarını kullanarak heykeller üretmiştir (Resim 2.13). Kienholz’unkiler ise hazır mankenlerdi.

Bu heykellerin sunumunda, gerçek banyo küvetleri, hastane yatakları ve çadırları kullanmışlardır.



Resim 2.13. George Segal, “Flesh Nude in Blue Field”, Rölyef

2.4.2. Kinetik Heykel

Kinetik heykel nesneleri, hareket eder görünen çalışmalar ve nesnelerin gerçekten hareket ettiği çalışmalar olmak üzere ikiye ayrılır. Hareket eden heykeller ya Alexander Calder’in yaptığı heykeller gibi rüzgâr ya da başka güçler aracılığıyla veya Jean Tinguely’nin çalışmaları gibi mekanik enerjiyle hareket etmektedir (Resim 2.14)



Resim 2.14. Alexander Calder, 1960

2.4.3. Happening, Fluxus

Happening, teatral olup senaryo'ya bağılı olmadan, doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinliktir. Allan Kaprow, Happeninglerinde resmin yanı sıra, birtakım hazır malzemelerle heykelimsi oluşumlar, yerleştirmeler oluşturdu (Resim 2.15).

Fluxus'la Happeningler temelde birbirine benzeyen hareketlerdir. Ancak aralarındaki fark, Fluxus'un gerçekleştirdiği işlerin tekrar edilebilir olması ve izleyicilerin bu olaylara hiç katılmaması ya da sınırlı katılımıydı. Fluxus akımının amacı; sanatı yaşamdan ayıran engeli yıkmak ve çeşitli sanatlar arasındaki sınırları kaldırmaktı.



Resim 2.15. Allan Kaprow, Martha Jacson Galerisi, 1961

2.5. 1970 YILLARINDA MODERN SANAT VE HEYKEL

Bu dönem bilişim teknolojilerinin yenin bir devrim olarak gelişmeye başladığı yıllardır. 1960'lı yılların toplumsal hareketleri yerini insanlar arasındaki yabancılaşmaya ve özellikle ileriki yıllarda internetin keşfi ile içe kapanmaya ve yalnızlaşmaya bırakmıştır. Sanatçının bundan etkilenmemesi olası değildir. Altmışların sanatı ile yetmişlerin sanatının arasındaki fark, ilkinin dışa dönük ikincisinin ise içe dönük oluşudur.

2.5.1. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Yoksul sanat olarak da bilinen, Arte Povera ismi, 1970'te Torino'daki Museo Civico'da 'Arte Povera' isimli sergiyi düzenleyen eleştirmen Germano Celant tarafından türetilmiştir. Germano Celant'a göre *"Politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi başlı başına bir sanattır."* (Yılmaz, 2006) Sanat piyasasına ve buna bağılı olarak

işleyen sanat sistemine karşı çıkan bir akım olan ‘yoksul sanat’ın başlıca özelliği, modernist toplumun değerleriyle zıtlık oluşturması bakımından, kullanılan malzemelerin, gündelik yaşamdan gelen gayet sıradan nesneler olmasıdır. Su, toprak, ağaçlar ya da canlı hayvan gibi doğada bulunan, sıradan, özetle “yoksul” nesneler yoksul sanat için sanat alanına dâhil edilebilecek nesnelerdir. Bu anlamda kullanılan malzemelerin doğal yapılarından kaynaklanan özellikleri, geçirdikleri değişimler ve temsil ettikleri şeylerin izleyici üzerinde yarattığı etkiler önemli olmuştur.

Yoksul sanat’çılar için önemli olan, eserin izleyiciye entelektüel olarak değil, duygusal ve duyumsal olarak sunulmasıdır. 1960’lı yıllara damgasını vurmuş “Minimal Sanat”ın endüstriyel ürünleri kullanmasının tersine yoksul sanat çok daha fazla doğaya dönük bir tutum sergilemiştir. Yoksul sanat ile ilgili sanatçılar, 20. yüzyıl sanatının malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir.

Uluslararası çağdaş sanatın önemli isimlerinden ve Arte Povera (Yoksul Sanat) akımının on iki temsilcisinden biri olan İtalyan heykeltıraş Giuseppe Penone, görünmezi görünür kılarak, “her nefes alıp verişimizde aslında bir heykel meydana getiriyoruz; çünkü her nefesle birlikte bir hava kütlesi diğer fizik ortamdaki başka bir hava ile temasa geçiyor ve bu, önceki durumdan farklı olan yeni bir duruma yol açıyor.” demiştir (Resim 2.16) (Vasperi, 2004).



Resim 2.16. Giuseppe Penone, “Earth Shadow”, 2000

2.5.2. Hiperrealist Heykel

Bu akımın en önemli mensupları John de Andrea ve Duane Hanson'dır. Her iki sanatçı da figürlerini kusurları hiç gizlemeden belgesel bir realizm içersinde, canlı modellerden aldıkları kalıplarla, polyester, cam elyafı ve reçineden, birebir kopyalar ürettirler. De Andrea, genellikle hoş görünlü Amerikan üniversite gençliğini çıplak olarak betimleyen figürler yapıyordu.

Hanson 1966 yılında, fiberglas ve vinil kullanarak ilk biçimsel eserlerini yapmaya başladı. Erken dönem heykellerinde Edward Kienholz etkisinde kalan sanatçı daha ziyade şiddeti, acıyı ve toplumsal konuları işlemiştir. Kullanılmış, ikinci el mağazalarından bulduğu giysileri kullandığı, fiberglastan (çok ince cam telciklerinden üretilen bir madde, cam elyafı) yapılmış bu çalışmalardaki gerçekçi yaralar, kanlı sahneler çok dikkat çekicidir.

70'lerde şiddet içeren ve insanı sarsan bu konuları bırakan Hanson, heykellerinde sıradan insanı işlemeye başladı. Yine fiberglastan üretilmiş, giysili ve gerçek insan boyutlardaki bu eserler tüketimi, güncelliği konu ediyordu. Mekândan bağımsız bu çalışmalarını, alışveriş merkezleri, sokaklar ve birçok gerçek ortama taşıyan sanatçı eserlerin gerçekçiliği karşısında hayrete düşen halkın muazzam ilgisini çekmiştir (Resim 2.17).



Resim 2.17. Duane Hanson, "Self Portrait with Model", 1979

2.6. 1980 ve SONRASI YILLARDA MODERN SANAT VE HEYKEL

1980’li yıllarda öne çıkan çevre hareketleri sanatkârların eserlerine yansımıştır. İnsan sanatın merkezine oturtulmuştur. Bütün bu oluşumlar modernizmin kırılma noktalarıdır ve post modernizm olarak tanımlanır.

Dönemin en çok öne çıkan ismi Tony Cragg’dır (Resim 2.18) (Resim 2.19) Cragg, insanların çevreleriyle, nesnelerle, malzemelerle ve imgelerle ilişkilerini incelemektedir. Tony Cragg, 1976 tarihli bir yapıtında tüketim çağıının kutsal sembolleri olan enkazları, kullanılmış, tahrip olmuş, zayıf plastik eşyaları, çöplük atıklarını İngiltere bayrağının bulmacaya benzeyen tasvirini yaratmak için sınıflandırdı ve düzenledi.

1990’lara gelindiğinde heykel çalışmalarında kullanılan geleneksel ifade biçimleri giderek marjinalleşti. Video destekli Heykel Sanatı, Feminist Kavramsal Sanat, Brit-Pop yeni İngiliz Heykeli, Mimari Heykel, Enstalâsyon günümüze uzanan çağdaş sanatın en çok kullanılan akım ve kavramlarıdır.



Resim 2.18. Tony Cragg, “Minster”, 1990



Resim 2.19. Tony Cragg, “Spyrogyra”, 1992

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİNİMALİZM KAVRAMI VE HEYKELDE MİNİMALİZM

3.1. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT ANLAYIŞINDA OLUŞAN DEĞİŞİMLER

20. yüzyıl sanat hareketleri içinde, beslendiği sanat geleneğini dışlayarak tepkisel bir yaklaşımla yeni bir sanat formu oluşturan Minimal Sanat'ı daha iyi kavrayabilmek için, II Dünya Savaşı Sonrası sanat ortamını irdeleme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, hemen hemen bütün dünya ülkelerindeki sanatçıların katılımıyla oluşturulan geniş çaplı sanat festivali ve organizasyonların düzenlenmesiyle yeni sanat anlayışını biçimleyen soyut anlatımın yaygınlığı daha net bir şekilde görülmeye başlamıştır. Bir yandan uluslararası bir modernizm merakının yaygınlaştığına, diğer bir yandan ise geçmişin figüratif sanatının itibarını giderek yitirdiğine şahit olunur.

1932'de New York'ta "International Style", 1933'te Pariste "Cerde et Carre" ismiyle açılmış sergiler, modernist sanat anlayışının zaferini kabul ettirmişti. Amerika'da giderek genişleyen sanat piyasası ve yaygınlaşan modern sanat müzeleri, artık sanattaki milli, bölgesel nitelikleri, geleneksel tüm değer ve yöntemleri ortadan kaldırmaktaydı.

Kapitalist Pazar kavgasını ve XX. Yüzyılda iki büyük savaş acısı yaşattıktan sonra Batı insanı bütün yerleşik değer yargılarını acımasızca sorguluyor, sanatı da bu sorgulamanın temel öğelerinden biri durumuna getiriyordu. Her şeyin çıkarsallaştığı, mekanikleştiği ve teknolojinin kapitalizmin güdümünde yeni bir sömürü kaynağına dönüştüğü bu iktisadi ve siyasi sistemi bütünüyle reddetme isteği, özellikle plastik sanatlarda soyut anlatımı uç noktalara götürüyordu. Daha gelişmiş ve yetkin bir içerik kazanan Kübizm, Pop Art ve konumuz olan Minimalizm bu reddedişin değişik yansımalarıydı (Elgün, 1996).

Kapitalizmin gelişmesine koşut olarak sanat pazarında ortaya çıkan sorunlar veya beklenmedik gelişmeler, yalnızca ekonomik göstergelerin deşifre edilmesiyle sağlam ve güvenilir biçimde çözümlenebilir. Yine aynı verilerin ışığında sanat/piyasa ilişkilerinden başlayıp, pıtrak gibi biten galerilerin sorunları ve sanatın yaygınlık

kazanmasına kadar birçok şeyi daha sağlam bir zeminde tartışma olanağı bulabiliriz. Sosyo-ekonomi sözcüğünün yeterince yıprandığını, kavramsal içeriğinden geriye hiçbir şey kalmadığını bilsek de; ancak bir toplumu ayakta tutan geniş çaplı denge unsurunun, üretim ilişkilerinden başlayıp, giderek artı değer bölüşümüne kadar sistemle ilgili çeşitli tercihlere bağlı olduğunu ve sanatın da bundan soyutlanamayacağını kabul etmek zorundayız. Bu bağlamda, Amerika 1960'lı yıllarda soğuk savaş nedeniyle kutuplaşan dünyanın süper devi olarak kapital gücün simgesi haline gelmiş, siyasi, ekonomik ve sosyal anlamda rol ihraç eden bir model oluşturmuştur. Siyasal ve ekonomik olarak elde edilen bu güç sanata da yansımış, Avrupa sanat geleneğinden kurtulmak isteyen bağımsız Amerikan ruhu kendini yepyeni, özgür bir sanat arayışında bulmuştur.

Sanatçı bu sancılı süreçte, yeni Dünya değerleri karşısında sanatsal üretimini sorguluyor ve bu yeni şartlarda öncü kimliğini koruyacak yeni bir sanat dili oluşturma arayışı içine giriyordu. Aslında sanatta devrimsel nitelik taşıyan bu tarz arayışlar çok daha öncesine götürülebilir.

Nasıl bir büyük felsefe kültü Nietzsche'nin "*Tanrı öldü*" sözünden türemişse, plastik sanatların bünyesinde yer alan bir büyük gövde de Duchamp'ın etkinliğinden ve onun "*Resim öldü*" sloganıyla tanımlanan atılımından türemiştir (Kahraman, 1991)

Sanatçı ve sanatçının sosyal çevresi arasında sanat üretimini etkileyen bir bağlantı vardır. Sanatçının ve izleyicinin görüşü, dünyanın bir bütün olarak algılanabildiği ve sınıflandırabilmek için sistemler geliştirdiği modern düşünceden, bu günün dünyasının öznel bir biçimde algılanması haline dönüşmüştür. Günümüzün dünyayı yansıttığına ve gerçek bilgiyi edinebileceğimize inandığımız aynası kırılmıştır ve şu anda bize yansıyan imgeler ise ancak bu kırık parçalarda mevcuttur.

Günümüzde toplumun aktif bir üyesi olarak bir sanatçının, izleyiciyi sanat sürecine dâhil etme çabaları bu yüzdendir. Sanatçı artık gerçek doğruyu bilen ütöpik bir hayalperest ve sanatını dünyayı değiştirebilmek için bir araç olarak kullanan modern kişi rolünü yerine getirememektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat, tarihini, milyonlarca insan öldürmüş diktatörlüklerle ilişkisini ve toplumun geleceği için işlevini sorgulamak zorunda kalmıştır. Sanatın politik bir araç olarak propaganda amaçlı kötüye kullanımından dolayı bireyin öznelliği ana konu haline geldi. Sanat kendine odaklandı ve sanat üretim süreci "kendinin" boş kanvasa cevap verdiği bir hareket haline geldi.

Sanatın bir dışavurum ve içe dönme platformu olarak yeniden gözden geçirilmesinin sonucu olarak Soyut Ekspresyonizm ve Renk Alanı Resmi doğmuştur (Graf, 2004).

New York sanattaki bu göz alıcı değişimlerin yaşandığı ana sahneyi oluşturur. New York, yani “Büyük Elma”, dünyanın kalbidir. Amerika kendini dünyanın patronu ilan etmişse, New York’da ülkenin tartışmasız ana atar damarıdır. New York, 1910’larda ünlü “Armory Show” ile beraber Avrupa kökenli modern sanatla tanışır, ama esas İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, adım adım dünyanın sanat merkezi olma yolunda ilerlemektedir. Amerikan aydınlarının Marksizm’den kopuş süreçleri, 1935–1941 arasında yaşanmıştır. Kapitalizm’in başarısızlığını çoktandır kabullenmiş insanlar için Komünizm’in başarısızlığı “tüyler ürpertici bir şok” olmuştur. Troçkist fikirlerin öne çıkışı, Andre Breton ve Avrupa’nın o dönemdeki güçlü akımı Gerçek üstçülük ile olan flörtleri hızlandırıyordu. New York’un 20. yüzyılda en çok iz bırakan eleştirmeni Clement Greenberg’in, Kitsch³ Sanat ve Akademik Sanata aynı anda karşı çıkışı, artık bağımsız bir Amerikan sanatının doğma gereğini öne çıkarmıştı. Paris’i işgal eden Nazi’lerin modern sanatı “Dejenere Sanat” olarak afişe etmeleri, Avrupa’ya özgürlük ve demokrasiyi kurtarma amacıyla giden Amerikalıların doğal olarak modern ve avangart sanata yaklaşmalarını kaçınılmaz hale getirdi. Bunda Avrupa’dan kaçıp Amerika’ya yerleşen çoğu Gerçeküstücü, Avrupalı modern ressamların da etkisi vardı.

Motherwell ve Jackson Pollock, bilinçaltına ve Uzakdoğu felsefelerine de eğilerek, adım adım bağımsız, farklı, büyük boyutlu, özgür teknikli avangart ve soyut bir Amerikan sanatı oluşturdular. Pollock’un ilkel şekillerden etkilenen ve yerde akıtma tekniğiyle gerçekleştirdiği sanatı, bir volkan patlamasına benzetiliyordu. Amerikalıların kendi köylülüklerini ve tutuculuklarını yenip, Harper’s Bazaar, Life ve Partisan Review dergilerinin de etkisiyle modern sanatı satın almaya başlamaları, Betty Persons ve Samuel Kootz gibi yeni galericileri ön plana çıkardı. Savaş sonrası artık milliyetçi, realist ve sosyal gerçekçi resim, soyut sanatın yanında ikinci planda kalmıştı. Pollock, de Kooning ve Mark Rothko hiçbir nesnenin tanınmadığı işler üretmeye başladılar.

³ Kitsch, var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak, ifade etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Bu terim ayrıca, kibirli ve bayağı bir tada sahip şeylere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan banal, rüküş ve sıkıcı ürünlere gönderme yaparken de kullanılır. İfadeci güçten, artistlik değerlerden, yenilikten uzak olan, kötü zevk ve değerleri yansıtan, bazen tekrar edilerek üretilen sanat ürünleri için “değersiz” anlamında kullanılan bir kelimedir. Kitsch olanda sıradanlık söz konusudur, görüşleri zenginleştirme ya da geliştirme yönü de yoktur. Kitsch alışılmamış bir durumdan yola çıkmaz; çünkü yenilikten yoksundur. Bu yüzden kitsch olanın görünen görüntüsünün dışında bir anlam veya bir içeriği yoktur.

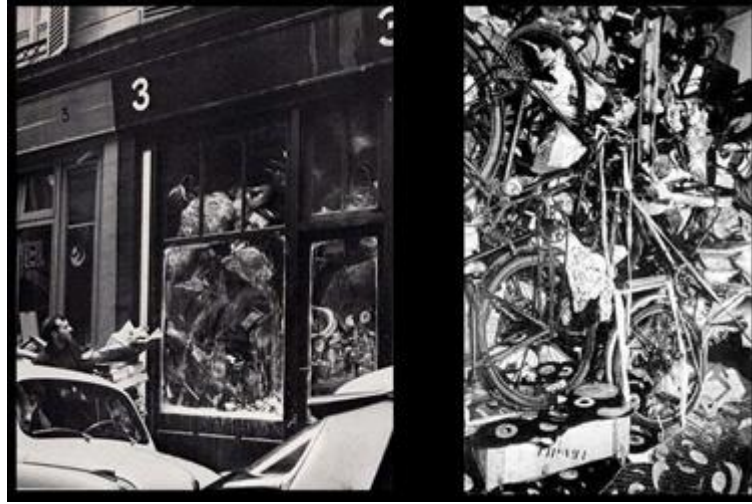
Sükse ve başarı artık adım adım geliyordu. New York'un ünlü "Cedar Tavern"inde ayaküstü içki seanslarında kaynaşan bu grup, artık Philip Guston, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Hans Hoffmann gibi isimlerin de katılımıyla "New York School" adı verilen New York Ekolü'nü doğurmuşlar ve belki farkına varmadan dünyanın yeni iktidarını oluşturmuşlardı.

1960'larla beraber, New York'ta kırk yıllık galericilik serüvenine başlayacak olan Leo Castelli, Pop Art akımının hamiliğini üstlenecek, akımın meşhur 1960'lı yıllara, Londra ile beraber eş zamanlı olarak damga vurmasına olanak sağlayacaktı. Pop Art artık onun da katkılarıyla Amerikan tüketim piyasasının sembolü oldu ve neredeyse tüm ülkenin bütün nesne, afiş ve sokak levhalarıyla büyük bir galeri olarak algılanmasını sağladı. Marilyn Monroe, John F. Kennedy gibi isimler artık yaşamasalar bile Amerikan eğlence ve şov kültürünün en canlı, en göz alıcı "dekorları" arasına girebildiler (Baykam, 2001).

1960'lı yıllar boyunca Dünya çapında yaşanan tüm büyük çalkantılar ve yaşanan sosyal değişimler kitlesel hareketlerle kendisini göstermekteydi ve bu da doğal olarak sanata yansımaktaydı.

1968 öğrenci olayları ortalığı karıştırıyordu. Genç ve etkili kitleler yeni bir oluşum başlatıyorlardı. Aslında telaffuz edilen kavramların hemen hiçbirisi "yeni" değildi. Yeni olan o kavramlarla bütünleştirilmiş ve önerilen yaşama biçimleriydi. Bir yanda Marksizm elli yıllık sistematik uygulamanın ardından Maoculukla ve gerillacılıkla yeni ve biraz da romantik bir içerik kazandırılarak toplumun önüne konuyor, bir yandan da hippî'lik, 'çiçek çocuğu' olmak bir yaşam biçimi olarak öneriliyordu. Che Guevera yüceltiliyor, De Gaulle düşürülüyor, Sartre'ın yıldızı büsbütün parlıyor, Woodstock konseri onbinlerce kişi tarafından izleniyordu. Öz gene aynıydı: kapitalist düzene ve onun belirlediği yaşam biçimine başkaldırı ve karşı çıkış. Ahlaki değerlere, parasal ilişkilere, tarihin, dilin, 'temellük' ediliş biçimine isyan.

Bütün bu yaşananlar sanata yansıyacaktı yansımaya ama önemli olan 'nasıl' yansıyacağıydı. Daha 1960'larda Pierre Fernandez Arman, Paris'te bir galeriye iki kamyon dolusu çöp boşaltmış, bunu sergi diye sunmuştur (Resim 3.1).



Resim 3.1. P.F.Arman, “Le Plein (Dopdolu)”, Paris, 1960

Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn gönderdiği açılış davetiyesinde Amsterdam’daki ayakkabı mağazalarının vitrinlerinin o günkü sergisini oluşturduğunu belirtmiştir. Piero Manzoni büyük parlak krom silindirleri sergi salonuna yerleştirmiş, içlerinde sanatçının dışkıısının bulunduğunu da üstlerine yazmıştır (Resim 3.2) (Kahraman, 1991).



Resim 3.2. Piero Manzoni, “Artist’s Shit-Merde d’artiste”, detay, 1961

Duchamp'ın çeşmesinden dolan havuz taşmış, hiç olmadığı kadar sorgulayıcı, provokatif ve eleştirel bir kimlik kazanmıştı. 1960'ların modernist soyutlamacı sanatı, bir soğuma sürecinin ardından yerini yavaş yavaş modern sonrasının (post-modern) çoğulcu ve eklektik ruhuna teslim etmeye hazırlanmaktaydı.

3.2. MİNİMALİZM ÖNCESİ 20.YY MODERNİST SANAT AKIMLARINDA MİNİMAL YAKLAŞIMLAR

İnsanlık Tarihi'nin binlerce yıllık geçmişi göz önüne alındığında, bilinen ya da tahmin edilen insanlık tarihi MÖ 50.000 yılına kadar uzanır. Oysa insan sadece MÖ 6000 yıllarında insanlık tarihi açısından büyük adımlar atmaya başlamıştır. Neolitik ve Kalkolitik Dönem insanının yaşantısı, Hitit ve Frig Medeniyetlerinin, Mısır, Yunan ve Roma Uygarlıklarının sanatları ve Ortaçağın sonunda Rönesans'a gelinceye kadar Sanatın anlamı ve Sanattaki gelişmeler düşünüldüğünde yaşanan süreç yüzyılları bulmuştur. Daha sonra Görsel Sanatların birçok alanında etkili olan Maniyerizm (1520-1600), Barok (1600-1750) ve Rokoko Dönemleri (18.yy), Romantizm (18.yy-19.yy ortaları), Empresyonizm(1860), Sembolizm (1880-1900) gibi akımlarda başlayış-bitiş tarihleri ve sanat olgusu üzerindeki etkileri bakımından Sanat tarihinin uzun zaman dilimlerine yayılmaktadırlar.

Tüm sanat tarihine bakıldığı zaman, yaşanan uzun süreçle kıyaslandığında çok kısa kalan 20. yüzyıl sanatı, özgür iradeye sahip, doğayı ve kendini sorgulamaya başlayan sanatçıların üretimleri ile bazı dönemler salt sanat uğraşısı içinde, bazı dönemlerde ülkelerin ideolojileri doğrultusunda, bazen de sanat piyasasını tekeline almaya çalışan kişi, kurum ve ülkelerin sanat politikaları içinde oluşmuştur. Akımların çoğunun eş zamanlı yaşanması ve bazı sanatçıların yönelimleri doğrultusunda birkaç akım içinde etkin olmalarından dolayı, tüm bu hareketliliğin getirdiği üretim zenginliğinin sonuçlarını sindirerek, objektif sonuçlara varmak hayli zor olmaktadır (Şahbaz, 2006).

Birçok akımın ya da hareketin tavırları keskin sınırlar içerisinde gelişmemiştir. Bu nedenle akımlar incelendiğinde, daha önceki veya o andaki oluşumların arasında çoğu kez reddedilmelerin yaşanmış olduğu gibi bazen de yeni oluşumlar arasında kaynaşmalar, birleşmeler, benzeşimler yaşandığı görülmektedir. Özellikle bu

benzeşimler açısından bakıldığında, hareket noktası farklı olmasına rağmen, akımlar arasında veya ortaya çıkan eserlerde biçimsel benzerlikler vardır. Bu benzerliklerin nedenleri de sanatçıların farklı dönemlerde farklı akımlara olan eğilimlerine ve akımların oluşum süresi içinde birbirlerinden etkilenmiş olmalarına bağlanabilir. Esasen sanatçıların üretim dönemlerinde sürekli arayış halinde olmaları da yaşanan bu duruma açıklık getirmektedir.

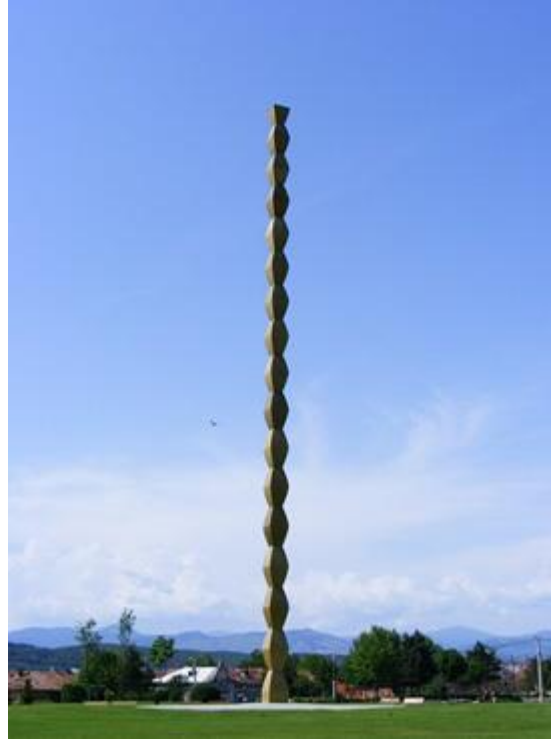
Minimalizm açısından bakıldığında da bu tür benzerlikleri görebiliriz. Genel olarak, yaşanmış olan önceki akımlar incelendiğinde bütünüyle benzerlikler olmasa da bazı sanatçıların belli dönemlerinde ortaya koymuş oldukları resim veya heykellerinde minimal duruşları ve biçimleri görmek mümkündür. Soyut Dışavurumcu sanatçılar figüratif resmi veya heykeli reddetmişler, nesneleri gördükleri gibi betimlenmesine karşı çıkarak Soyut Sanata yönelmişlerdi. Minimalizm ise figüratif tasvire karşı çıkılmasının ötesinde, nesneleri veya görünen dünyayı sanatçının kendi içselliği ile dışa vurduğu, soyutladığı Soyut Sanata da karşı bir tepkiyle ortaya çıkmıştı. Bu düşünceler ışığında sonuç olarak geçmişte yaşanmış akımlara ve sanatçılara bakıldığında iletisi ve çıkış noktası bambaşka olsa da, ortaya çıkan eserler açısından minimal biçimlerin ve öğelerin varlığı bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu biçimsel benzerlik açısından bakıldığında bazı sanatçıların genel tavrında, bazı sanatçıların belli dönemlerinde, bazı sanatçıların da birkaç eserinde minimalist öğeleri içeren biçimler ile karşılaşmak her zaman için olası bir durum olmaktadır. Yaşanmış olan akımların tümü ‘yeni’ için geçmişi yok saymış, reddetmişti. İtalya’da Fütüristler bu reddi daha da ileri götürmüşler tüm müzelerin, kütüphanelerin yakılmasını, yağmalanmasını, talan edilmesini yayınladıkları manifestolar ile resmîyete dökmüşlerdi. Modernist akımlar içerisinde her ne kadar çok radikal çıkışlar yapılmış olsa da tavır olarak en kesin ve net olanını Minimalizm ortaya koymuştur.

Minimalizmin oluşumundaki temel nedenler Resim ve Heykel Sanatı’nda ayrı ayrı incelendiğinde, 1950’li yıllarda Amerika’da içi boşaltılmış Pop Art resim geleneğine karşı olarak oluşturulan yeni tarz söylemler, heykelde ise İkinci Dünya

Savaşı sonrası Heykel Sanatı’nın içinde bulunduğu sıkıntılı döneme alternatif yeni sorgulamaların getirilmesi çabalarının sonuçları olarak görülmektedir.

Minimalizmin biçim ve renkteki indirgeyici tavrını diğer Modern Sanat akımlarında da görmek mümkündür. Örneğin 1918’de Malevich’in yapmış olduğu “Beyaz Üzerine Beyaz Kare” erken minimal örneklerdendir. Amerika’da bu eğilim Robert Rauschenberg’in kariyerinin başlangıcında boyadığı ve çoğu artık kaybolmuş olan tamamen beyaz resimlerde olduğu gibi, 1950’lerde tekrar yüzeye çıkmıştır (Smith, 1995) Daha gerilere gidilecek olursa Costantin Brancusi’nin heykellerinden de bahsetmek gerekmektedir. Özellikle Brancusi’nin “Sonsuz Sütun”u (Resim 3.3) bütünüyle minimal öğeleri içermese de, birim tekrarlılığı, geometrik eleman kurgusu ve mekân ilişkisi nedeniyle Minimalist bir tavır sergilemektedir. Sanatçının diğer bazı heykellerinde de yalınlık ve plastik doku oluşumlarından arındırılmış heykelleri Minimalist bir söylem içindedirler.



Resim 3.3. Constantin Brancusi, “Endless Column” (Sonsuz Sütun), Targu-Jiu, Romanya, 1937

Minimalizm’e Stella gibi yakın bir öncülük yapan bir başka sanatçı da New York’lu sanatçı Ellsworth Kelly’dir. Stella’nın yanı sıra Kelly’nin sanatı da Minimalizm için öncü olmuş, farklı açılımlar sağlamıştır. Kelly’nin yapıtları sergileniş düzenleri ile bir sorgulama getirir. Yapmış olduğu çoğu çalışmaları ne resim, ne kabartma, ne de

heykel olan ve heykel ile resmin farkları konusundaki ön yargıları hedef alan çalışmalar olarak gerçekleşmiştir (Resim 3.4)



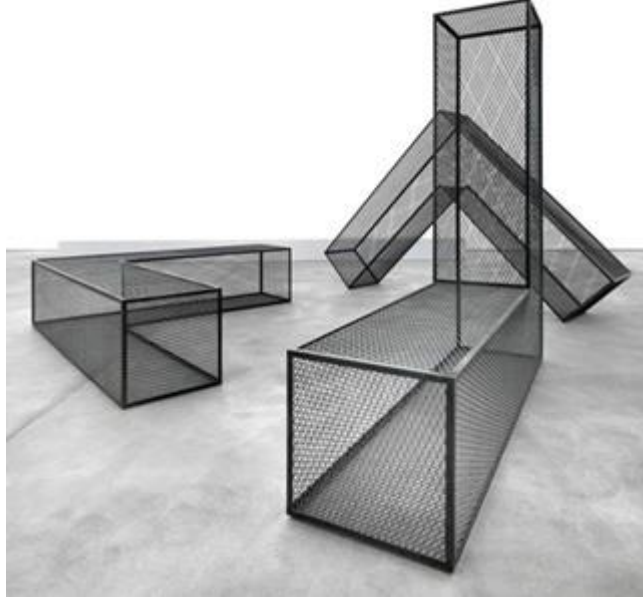
Resim 3.4. E.Kelly, “Duvar Yüzeyinde Düzenleme-104 Parça”, 345,4x1987,6x30,5 cm, 1957

Heykel alanında erken minimal örnekler ise özellikle David Smith, Barbara Hepworth (Resim 3.5), Anthony Caro, Tony Smith ve Robert Morris gibi sanatçıların çalışmalarında görülmektedir.



Resim 3.5. Barbara Hepworth, “Square Forms (Kare formlar)”, 345,4x1987,6x30,5 cm, bronz, 1963

Özellikle bu sanatçıların çalışmaları yontma, model oluşturup kalıp alma vb. geleneksel heykel yapım aşamalarında sıyrılmış ve direkt olarak malzemenin kendisinin bir takım çalışma aşamasından sonra düzenlemeler içinde sunumu ile gerçekleşmiştir (Resim 3.6).



Resim 3.6. Robert Morris, “Steel Mesh (Çelik Hasır)”, 1965-88

Tüm bu gelişmelerin ışığında Resim ve Heykel’de sunulan indirgemeci tavır, son noktasını Minimalizm ile koymuştu. Çünkü Minimalizm Resim ve Heykel’de yeni bir disiplin anlayışı getirmişti. Süprematistler’in, Kübistler’in, Renk Alanı ressamlarının ve Ready Made ile gerçekleştirilen eserlerdeki içeriğin biçimle olan ilişkisine dair sorgulamaların hepsi ayrı ayrı kollardan ilerleyerek Minimalizmin çatısı altında birleşmişlerdi. Varılmak istenen yolun sonu sanki Minimalizmde birleşiyordu. Çünkü tüm plastiklik öğelerinden sıyrılmayı başaran Minimalist düşüncede nesne en temel halinde sunuluyor ya da geometrik soyutlama en üst seviyeye ulaştırılıyordu (Resim 3.7) Sunulan minimal biçimlerde formalizmin en uç ifadesi bulunmaktaydı. Çünkü biçim artık içerik olmuştu (Eroğlu, 2004).



Resim 3.7. David Smith, “Three Cubis”, 1963-64

Minimalizm Akımı da diğer tüm akımlar gibi kendinden önceki veya dönemindeki diğer sanat eğilimlerine, öğretilerine karşı çıkararak ya da onları yok sayarak yeni bir söylemle gündeme gelmiştir. Tüm sanat akımları gibi Minimalizm de “yeni”nin peşinde koşmuş, yeni bir biçim anlayışına, yeni bir renk anlayışına ulaşmanın çabası içinde olmuştur.

3.3. KAVRAM OLARAK MİNİMALİZM

Minimalizm sözcüğü Fransızca’dan gelen “minimum” sözcüğünden türemiştir. Minimumun kelime anlamı ise, “bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)” olarak belirtilmiştir. Minimum kelimesinin matematiksel ifadesine bakacak olursak, “değişken bir niceliğin, inebildiği en alt basamak, asgari, minimal” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 1988).

Minimalizm teriminin kavramsal olarak bir sözlük tanımı olmadığı için, konu ile ilgili ünlü düşünürlerin minimalizmi nasıl tanımladıklarına bakabiliriz. Hegel, minimalizmi “*Sade ama basit olmayan, yalın ama yayvan olmayan bir güzellik*

anlayışıdır.” şeklinde tanımlarken, Kant’a göre minimalizm, “Akla hem de saf bir akla hitabeden sadece saf akıl ile haz alınan bir güzelliştir.” (İrmak, 2002)

Tüm minimalist oluşumların yol göstericisi olan Mies ise, *“Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.”* şeklinde açıkladığı Minimalizm felsefesini de ünlü *“Less is more”* (Az çoktur) sözüyle özetlemiştir (Döl ve Avşar, 2013)

Minimalizm ya da Minimal Sanat teriminin sanat tarihi literatüründeki ilk kullanımı üzerine çeşitli bilgilere rastlamak mümkündür. Bugün yüklediğimiz anlamları karşılayacak biçimindeki bu adlandırmanın ilk kullanımının düşünür Richard Wolheim tarafından yapıldığını kabul edebiliriz. Wollheim, “Minimal” terimini 1961 yılında “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamını karşılamak üzere üretmiştir (Özdoğan, 2004)

Minimalizm terimi görsel sanatlarda ilk kez, David Burlyuk tarafından, John Graham’ ın 1929 yılında Dudensingh Gallery’ de (New York) açtığı serginin katoloğunda kullanılmış ve 1960’ larda Stella’ nın “Black Paintings” iyle çakışan tarihlerde yaygınlık kazanmıştır (Köksal, 2007)

Minimalizm, 1960’lı yıllarda, ABD’de de çoğu heykeltarihi olan bir grup sanatçı ve düşünce adamı tarafından kavramlaştırılmıştır. Tony Smith, Donald Judd, Carl Andre gibi heykeltarihi sanatçıları, Ellsworth Kelly, Frank Stella gibi ressamlar, eserleri ve anlatımlarıyla "Minimalist Sanat"ı tanımladılar. Rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemenin yalnızca kendi renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak minimalistlerin temel tutumu olmuştur.

Minimalizm; bir düşünceyi, minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeyerek vermeye çalışır. Kendisinden başka, hiçbir düşünceyi, objeyi ya da deneyimi vermeye çalışmaz. Vermek istediği şey, ortadadır. Çıkış noktasını gerçek mekân ve gerçek malzeme anlayışı oluşturur ve sembollere önem vermeyen, sanatsızlığa doğru yönelen, tarafsız bir zevki temsil eder. Görsel sanatlarda, geometrik formlara verdiği önem kadar, bu formları basite indirgemede renk ve madde olgusuna önem vermektedir. Minimalizme göre, maksimumu içeren her şey anlamsız sayılmıştır (Eroğlu, 1998).

3.4. MİNİMALİST TAVRIN GELİŞİMİ VE HEYKELE YANSIMASI

1960’larda ortaya çıkan Minimalizm, mekân içerisindeki sistematik açılımlarıyla, mekânla algısal bir ilişki kurmuş ve bu nedenle mekânların “özel” olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmuştur. Minimalist işlerin temel nitelikleri yalınlık, sadelik ve açıklık olduğundan, yalın mekânlar tercih edilmiş ve bu yaklaşım müze ve galerilerde “beyaz küp” mekân anlayışına kadar uzanmıştır (O’Doherty, 1999)

Minimal Sanatın Amerika’da doğduğu ve birbirinden bağımsız sanatçıların farklı çalışmalarıyla, tüm tartışmalara rağmen ortak bir dil haline dönüştüğü görülür. Bulunduğu coğrafyada hâkim etkisini yıllarca sürdürmüş bu hareketin etkileri, günümüz çağdaş sanatını ciddi şekilde etkileyecek unsurlar içermektedir.

Çağdaş sanatta indirgemeci eğilimler ilk kez Rus ressam Kazimir Maleviç’in beyaz zemin üzerine yerleştirdiği “Siyah Kare “ kompozisyonunda ifadesini bulmuştur. Bu eğilimin doruk noktasını oluşturan Minimal Sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun bir kolu olarak 1950’lerde gelişen Hareketli Soyuta tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Minimal Sanat, “ABC Sanatı” ya da “İndirgemeci Sanat” olarak da bilinmektedir (İslakoğlu, 2005) 1960’ların ortalarına doğru minimalist sözcüğü, heykel, resim ve diğer sanatların dışına doğru yayılmaya başlamış ve bu alanların sınırlarını adeta ortadan kaldırmıştır. Minimal yapıt, geometrik, sert az ya da çok renkli bir eserdir. Bu sanat akımının temsilcilerine göre problem, objeleri kalabalığa boğmadan en aza indirilmiş şekilleri resmetmektir. Objelerin süs ile boğulması engellenerek, var oldukları mekân ile ilişkilerinin yeniden yaratılması da çok önemlidir. Minimalist sanat objelerinin basit ve seri olarak üretilmiş olmaları öngörülmektedir (Turani, 2010)

Minimalizmi, sanatçıların geliştirdikleri her iş ile en güçlü destekçilerinin kendileri oldukları eleştirel bir tartışma olarak da kavranabilir. Önce kendisinin de bir parçası olduğu “resim” gerçeğine karşı çıkan minimalizm, bunu kendisini de o dünyanın içinde bir yerde gördüğü için yapar. Dolayısıyla da özeleştiriyeye kalkıştığında eleştirilerini ilkin kendisine yöneltmez. Önce kendisini yeni bir alternatif olarak sunar. Ancak eleştirileri sanat bağlamında bir genel anlayış ve kavrayışı esas almaktadır. Minimalizmin çıkışını yaratan unsurlar açısından ele alındığında bu retçi yaklaşımın

çok ta yeni bir şey olmadığı görülür. Yirminci yüzyılda etkili olmuş hemen tüm sanatsal çıkışlar aynı sözcükleri, aynı kavramları kullanarak yola koyulmuşlardır. Ne var ki minimalizm onlardan farklı olarak, eleştireliliğini ve tepkiselliğini daha da derinleştirmiş, bu yaklaşımını kendisini de kapsayacak bir reddedişe dönüştürmüştür. Minimal Sanat içinde kendisini sadece sanat olgusunu yadsıma şeklinde göstermez, geliştirerek neredeyse nihilist⁴ bir boyut kazanarak, bir varoluş sorunsalı halini alır.

Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan Minimalist yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Bu sanatçılar heykel alanını zaten iyi tanımadıklarından, biçimin ifadesi, içyapının dışa yansması ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemiştir. Buna karşın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp, gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlandırmışlardır (Germener, 1960).

“Minimal sanat anlayışı kapsamına giren heykellerdeki sözü edilen özellikler, şaşırtıcı yanılsamaları ve o güne kadar dikkatimizi çekmemiş görsel özellikleri sergilerler. Bu konuda birçok sanatçının eğilimi, özellikle 1966 yılında açılan sergiler sonunda bir sanat hareketi içinde bir araya getirilmiş; bir isim altında toplanmıştır. Bu sanat eğiliminin kapsadığı konular, bina içleri, ev, açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapımlardan, bunlardan oldukça farklı, boşluğa karşı biçim oyunları ya da bazen basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar yayılır.” (Lynton, 1991).

Minimalizm çerçevesinde tartışma konusu yalnız form ve malzeme üzerine değildi, aynı zamanda bir heykelin nerede ve nasıl bir ortamda izleyici karşısına çıkacağı, yani izleyici karşısındaki pozisyonu da önemli bir noktayı teşkil etmekteydi. Daha önceki dönemlerde kabul edilmiş bir yargıya göre heykelin kuşatılmış bir kategori olarak hayatın içindeki diğer şeylerden ayrı tutulması gerekliliği zihinsel ya da Greenberg’in tanımlamasıyla görsel bir takım tecrübelerden geçti; fakat her durumda izleyici ile obje arasında sadece bir mesafeden fazlası anlamına gelen, karşı bir boşluk

⁴ Hiççilik ya da nihilizm veya yokçuluk; 19. yüzyıl ortalarında Rusya'da, özellikle genç entelektüel kesim arasında taraftar bularak yükselen ve bu nedenle kendine büyük felsefi akımlar arasında yer edinen bir felsefi yaklaşımdır. Her türlü bilgi imkânını reddeder ve hiçbir doğru, genel-geçer bilginin olamayacağını savunur. Varlığı her şekliyle şüphe ile karşılar ve hatta yok sayar.

bulundu. Bu, izleyici ile heykelin özel dünyası arasındaki ruh hali değişimini sembolize eden bir boşluktu. Bu iki dünya arasındaki eşik tam anlamıyla kavranıldığında, hem gerçek anlamda hem de değişmeceli olarak heykelin günlük hayattan izole edildiği temeline dayanmaktaydı. Bu temelin ortadan kalkması heykelin sadece şeklini değil aynı zamanda onun kimliğini de etkiledi. Bu sebepten heykelin geçirdiği bu çok önemli deneyimin görsel ya da zihinsel olup olmadığı iddiası geçersizdir. Ancak heykelin bir fiziksel varlık olarak bizim kendi varlığımızla duyuşsal olarak eşleşmesi göz önünde bulundurulmalıdır.

Minimalizmin uç noktadaki ilk örneği Carl Andre'nin zemin üzerinde duran ve üzerinde yürünebilen, karo benzeri metal işleridir (Resim 3.8).



Resim 3.8. Carl Andre, “Altstadt Rectangle”, 100 parça çelik, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1967

Bu iş bir sanat nesnesinin şahsa özel olmadığını vurguladığı gibi ayaklarımızla dokunabildiğimiz bir heykelin insan vücuduyla ilişkisindeki radikal değişimi gözler önüne sermektedir.

Minimalizm’le insan figürü arasındaki ilişkinin yansımaları mimar-heykeltıraş Tony Smith’in yorumlarıyla sağlamlaştı. Tony Smith’e kendi yüksekliğindeki kübik

heykeli Die'yı (Resim 3.9). neden daha büyük yapmadığı sorulduğunda cevabı, amacının bir anıt yapmak olmadığı şeklindeydi. Neden bir kişinin üstten görebileceği şekilde daha küçük bir boyutta yapmadığı sorulduğunda ise, amacının bir obje yapmak olmadığını söylemiştir.



Resim 3.9. Tony Smith, “Die”, 183.8x183.8x183.8cm., Whitney Müzesi, New York, 1962

Minimalizmin en etkili olduğu nokta boşluktur; çünkü boşluk, bir nesneyle bağlantı kurarken onun ya anıt ya da bir süsleme olarak ele alınmasını sağlar. “Boyuta bağlı algılamada” Morris şunu ifade eder: “*İnsan vücudu tüm ölçüleri kendi varlığında taşır ve kendini bu ölçekte değişmez bir unsur olarak kabul eder. Bir kişi, bir şeyin kendinden küçük ya da büyük olduğunu hemen fark eder ve bu ikisi (insan ve nesne) boyutlarına değin ilişkideki yakınlığın farklı niteliklerinden dolayı farklı görünür*”.(Morris, 2003).

Morris’in *Two Columns* (Resim 3.10) adlı işi tarafsız, yansız ve non-figüratif heykelin varlığıyla ilişkili olmaksızın hafif, gri, fiberglas kutulardan oluşmaktadır. Morris'ten alınmış bir sözle ifade edersek; bu işler, karmaşıklıktan yoksun oldukları için zihinlerde doğrudan kendilerini işaret eden geştalt⁵ sergilerdir.

⁵ Gestalt sözcüğü anlamı ‘biçim’ ya da ‘şekil’ sözcüklerinin anlamına eşdeğer olan Almanca bir kelimedir. ‘Biçim felsefesi’ olarak da adlandırabileceğimiz Gestalt terimi, herhangi bir şeyin bütünsel özelliklerine, bu bütünü oluşturan parçaların ayrı ayrı çözümlemesiyle ulaşılamayacağını belirten kavramın en kısa anlatımı olarak psikolojiye yerleşmiştir.



Resim 3.10. Robert Morris, “Two Columns”, 1961

Minimalist heykelin aşırı soyutluğuyla insan bedeninin bağlantısını kavramak ilk bakışta zor gibi görülse de, Morris’in *Two Columns* adlı işi bir dans performansının parçası olarak tasarlanmıştır.

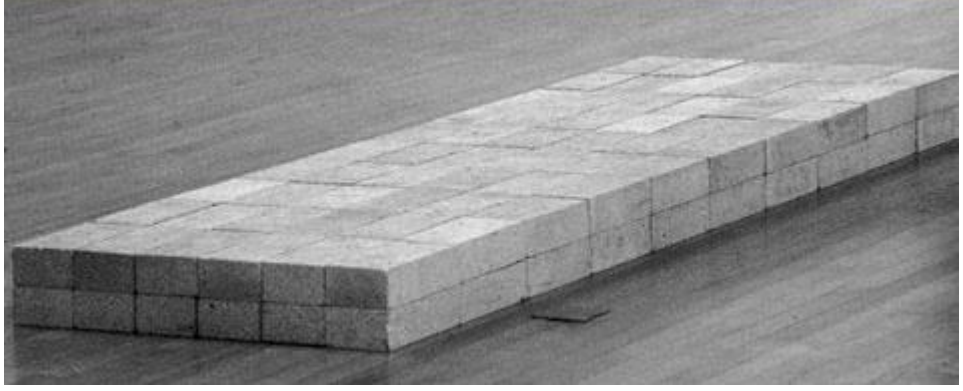
Morris’in “*I-Box*” (Resim 3.11) adlı çalışmasında ise İngilizce farklı yazılan ama aynı okunan “I” (ben) ve “eye” (göz) sözcüklerini kullanmıştır. Bu çalışmada, üstünde "I" harfi biçiminde bir açıklık (kapı) olan bir kutu kullanmış ve izleyicinin bu delikten “göz”ü (eye) ile bakarak içerde sanatçının çıplak bir fotoğrafını (ben) görmesini sağlayarak, iki sözcük arasında bir söz oyunu yaratmıştır (Atakan, 1998).



Resim 3.11. Robert Morris, “I-Box”, Leo Castelli Koleksiyonu, New York, 1962

Gestalt, genel olarak Minimalizm’e uygulanabilir bir terimdir. Bu yüzden Andre’nin *Equivalent VIII*’i (Resim 3.12) (bütünü oluşturan tuğlalar hareket ettirilebilir)

geşalte göre birbirinden ayrılabilir, ancak birbirinden ve tümünden farklı olan parçalara bölünemez.



Resim 3.12. Carl Andre, “Equivalent VIII”, Tate Galerisi, Londra, 1966

Morris heykelin şekil olarak gösterilen basit cisimlerden başka bir şey olmadığı fikrini savunur. Fried ise tam tersine öznellik ele alınmış bir heykelin, kendi nesnel varlığının ötesine geçebileceği fikrini benimser.

Minimalizm ve Post-minimalizm algısal modellerin bir, çokluğu olarak sunulmuştur. Kendisini oluşturan materyalden ve konstrüksiyonun durumundan başka hiçbir açıklama getirmeyen literalist estetik en çok Minimalizm ile birlikte gündeme gelmiştir. “Gördüğün, gördüğündür”, Stella’nın bu deyişi her şeyi açıklar niteliktedir. Görsel çelişkilerin zihinlerde keşifler için küçük bir kapı açtığı fikrini inkâr eden bu anlayış güçlü ve kendi kendini tüketen bir dogma halindeydi. Judd ve Fried tarafından kesin olarak önerilen, Minimalist işlerin kendilerini kendi bütünlükleri içinde görünür kıldıkları varsayımıdır. Bu açıdan bakıldığında Literalizm⁶ iyi bir başlangıç noktasıdır ancak Minimalizm’i nasıl tarif edebileceğimiz konusunda elverişli bir model olmaktan çıkar.

Literalist yaklaşımın Minimal sanat felsefesini açıklamak için bir kolaycılık olacağı yönündeki görüşünü Meyer, şu şekilde ifade eder: *“Bu durumda şöyle bir soru sorulabilir, eğer konuştuğumuz gibi işler görüldüğü kadar şeffaf olsaydı*

⁶ Düşünmenin temeli ve eylemin ölçüsü olarak gerçekliğe bağlanan, gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat çıkışı; bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüş.

Minimalizm on yıllar sonrada izleyicileri etkilemeye devam edebilir miydi? Flavin'in aydınlatmalarını görmek ve anlamak gerçekten sunulduğu kadar kolay mı? Bu soruların cevapları basitçe hayır! Andre, metal plakalarını karanlıkta üzerinde yürünsün diye tasarladı, "izleyici" doğal olarak işi görmeksizin işi tecrübe edebilmeliydi. Lippard'ın uzun zaman önce belirttiği gibi Judd'un kutuları bile gözle görünenden çok daha fazla çelişki içerir. Eğer Minimalizm gerçekten iddia edildiği gibi bir farklılıklar alanı ise onu gerçekten farklı görselliklerle incelemek gereklidir." (Meyer, 2001).

Minimalizm ve cinsiyet teması Truitt üzerinden tartışılabilir. Minimalizm'e tam olarak uymayan ve genellikle özel bir durum olarak ele alınsa da Truitt Minimalizm tartışmasında anahtar rol oynayabilecek derecede önemlidir. Her ne kadar işleri Minimalizm'in öznellik karşıtı dürtülerine aykırı göndermeler yapan optik etkili işler olsa da onun neredeyse Judd'la aynı zamanlarda tamamen geometrik objeler üzerinde çalışması Truitt'i gerçekten enteresan kılar. Truitt'in işleri Minimalizm ile ilişkilendirildiği takdirde doğru okunabilir; dahası izleyici Minimalizm hakkındaki fikirlerini onun farklılıklarını kavrayarak zenginleştirebilir. Birinci farklılık Truitt'in cinsiyetidir –ve bu yüzden sanatının nasıl kabul edildiği ve nasıl yazıldığıdır. Greenberg onun işlerinde öznel bir kalite bulunduğundan ve işlerindeki "feminen" duyarlıktan bahsederken Judd ve Morris'in de maço duruşlarını küçümsemiştir.

Frank Stella'nın minimal heykelde öncü işlerin yaratıcısı olan Carl Andre'nin sanatsal gelişiminde önemli katkıları olduğu görülür. Andre bir süre Stella ile birlikte çalışmış ve bu dönemde Stella onu, heykellerinin müdahale edilmemiş, çalışılmamış kısımlarının, üzerinde çalıştığı alanlara oranla daha "heykel" olduğu yolunda uyarmıştır. Andre'nin demiryollarında çalışmasıyla edindiği deneyim ona dış dünyayı iyice tanıma ve mekân gerçeğini kavrama olanağı vermiştir. Bu dönemden sonra heykel artık onun için, herhangi bir şeyi temsil eden, durağan bir nesne olmaktan çıkıp, kendi kendine ve çevresiyle yeni ilişkiler kurabildiği sürece var olabilen bir yaratım sürecine dönüşmüştür. New York, Tibor de Nagy Galerisinde sergilenen "Crib, Coin, Compound" adlı yapıtları bu anlayışı ortaya koymaktadır (Resim 3.13) Anıtsal boyutta demir kirişlerden oluşan bu üç dev konstrüksiyon, çevre mekânı küçültüp sıkıştırarak seyircilerle doğrudan bir biçim ilişkisi kurar.



Resim 3.13. Carl André, “Crib, Coin, Compound”, Tibor de Nagy Galeri, New York, 1965

Andre zamanla çalışmalarının yüksekliğini azaltarak bir “yer heykeli” gelişmiştir. Bu yapıtında bir dizi plaka yere basitçe sıralanmış ve burada artık heykel mekânı bölmeden ve sıkıştırmadan mekânda bir değişim yaratır. İleriki dönemlerde ve hatta günümüzde çeşitli enstalasyonlara (installation) öncülük eden bu sergileme biçimi var olan heykel anlayışına yeni bir soluk getirmiştir (Resim 3.14).



Resim 3.14. Frank Stella, “Severinda”, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1995

Dan Flavin 1963'ten beri mekânı stürüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde florasan lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekânın sınırlarını belirler ve mekânı örgütler, ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratır.

Teknoloji ürünü hazır yapım malzemeleriyle kendisini sınırlayan Flavin'in tasarımlarının uygulamaları kendisi değil de bizzat elektrik teknisyenleri tarafından yapılmaktaydı. Sanatçı bu çalışmalarını gerçekleştirirken çeşitli boy ve nitelikteki ışık çubuklarını bir ritim çerçevesinde bir araya getiriyor ve bunu yaparken de ortaya çıkabilecek olan her türlü simgesel anlam ve çağrışımdan özellikle kaçınıyordu. Bu eserlerde bilinçli olarak oluşturulan çizgilerin veya fırça izlerinin yerine ışıktan çizgileri, alan ve hacim yerine de denetlenmiş bir ışık alanı görülmektedir (Resim 3.15). Boya yerine renkli ışığın kullanımı Flavin'in yapıtlarına ayrı bir boyut katmaktadır. “Sembolize etmek giderek önemini yitiriyor” diyen Flavin hiç şüphesiz sıradan bir dekorasyondan farklı olmayan bir sanat biçimine doğru yol aldığını ifade etmekteydi (Meyer, 2002).



Resim 3.15. Dan Flavin, “İsimsiz (Harold Joachim Onuruna)”, New York, 1977

Minimal sanat ve kavramsal sanat arasındaki ilişkiler Sol Le Witt'in yapıtında ve özellikle yaptığı açıklamalarda dile getirilmiştir. Sanatçının üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi ve hemen hemen matematiksel bir kuramı görselleştirir. Küpleri, küp armatürleri ve onların düzenlenişi seyircide estetik bir düşünceden çok zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratır. Burada vurgulanmak istenen bir yandan, yalnızca kendi

sistemine bağı olan yapının özerkliği, öte yandan sanatçının olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramdır. Witt'e göre, *“Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağı kararlar olabildiğince sınırlandırılmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır.”* (Germener, 1997)

Minimalizm'i ne basitliğinden dolayı yüceltmek ne de onu yeterince açık olmadığı için küçümsemek yanlış olur. Minimalist formlara daha dikkatli yaklaştığımızda daha diyalektik bir değer ortaya çıktığı görülmektedir.

3.5. MINİMALİZM AKIMININ ÖNCÜ SANATÇILARI

Minimalizm, 20. yüzyılın başlarından ilk yarısına kadar geçen sürede aktif olarak yaşanan akımlar içerisinde ilk örneklerini resim sanatında ortaya koymuş olmasına rağmen, üç boyutlu bir sanat anlayışı ile varlık kazanmıştı. Minimalist tarzda çalışan sanatçılara bakıldığında bu sanatçıların hemen hepsinin hem resim hem de heykel alanında çalıştıkları görülmektedir. Aslında bu durum, teknik ve sanat dili farklı her iki disiplinde de çalışmalar yapan sanatçılara ifade zenginliği sağlamaktadır.

Minimalist sanatçılar iki boyutlu yüzey-biçim problemlerine resimsel çözümler sunarlarken üç boyutlu mekân-biçim ilişkisine yönelik olarak da farklı önermeler uğraşısı içinde, çok yönlü sanatsal bir kimlik olarak karsımıza çıkmaktadırlar. Bu yönlü çalışmaların sonucu olarak Minimalizm, mimari boşluklar yaratan heykeller, şekillendirilmiş tuvaler ve matematiksel temellere dayanan resimler gibi buluşlara neden olmuştur. Bu farklı heykel ve resimsel buluşların arasında güçlü geometrik temel, kesinliğin kullanımı, endüstriyel renkler ve elemanter biçimler vardır (Amason, 1988) Bu biçimde çalışmalar yapan en önemli minimalist sanatçılardan Sol Le Witt, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin ve Richard Serra en özellikli minimal yapıtları ile bu akımın en önemli öncüleri olmuşlardır.

3.5.1. Sol Le Witt (1928 - 2007)

Sanatçı 1928'de Hartford/Connecticut'da doğmuştur. 1953'de New York'a gelmiş, önceleri Seventeen dergisinde sayfa düzenleme bölümünde çalışmış, daha sonraları bir mimarlık bürosunda grafikerlik yapmıştır. 1960'da Modern Sanat Müzesi'nde memur

olarak çalıştığı dönemde, Minimalizm’in önemli temsilcilerinden Dan Flavin, Robert Mangold, Robert Ryman gibi isimlerle tanışmıştır.

Le Witt sanat yaşamının ilk yıllarında Soyut Dışavurumculuk Akımı’nın tarzına eleştirel yaklaşımlar sunan daha dingin ve bireysellikten uzak, temel renklerin kullanıldığı, basit temel geometrik biçimlerde kurgulanmış duvar resimleri yapmıştır (Resim 3.16).



Resim 3.16. Sol LeWitt, “Wall Drawing”, Siyah Duvar Üzeri Beyaz Tebeşir ve Siyah Kalem, San Francisco Modern Sanat Müzesi, ABD, 1975

Sanatçı bu duvar resimlerinde yine mekân içerisindeki algı kavramına yönelik sorgulamalar yapmakta ve genelde çalışmalarında belirli renk kümesine indirgenmiş sınırlı renkler kullanmaktadır. Yapmış olduğu duvar resimleri ile çok alışık olunmayan bir biçimde gerçek duvar yüzeyini tuval olarak kullanıp sergi mekânının fiziksel planına göre biçim alan çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Çok sıradan, kolay okunabilen geometrik biçimleri, mekân ve perspektif kavramları içinde oluşturduğu için bu yalın biçimlerin algılanması zorlaşmaktadır. Sanatçı bu resimlerinde mekân-sanat eseri ilişkisini sorgulamakta ve izleyici üzerinde yanılsamacı bir etki bırakmaktadır.

Le Witt’in uğraş verdiği bir diğer biçim de küplerdir. Sanatçı küp düzenlemelerini sanat hayatının baslarından günümüze kadar olan süreçte farklı malzeme ve mekân kurgusuyla hem iç hem de dış mekânlarda değişik varyasyonları ile gerçekleştirmiştir.

Minimalistler gibi, Minimal Sanatın yalınlık, sadelik, kolay anlaşılabilirlik ölçütlerini kullanmıştır. Diğer sanatçılar gibi o da eserlerinin mekân içindeki biçimlerinin mekânla

olan ilişkilerini ve mekânın yeni sözü üzerine çalışmalar yapmıştır. Heykellerinin çoğu endüstri şirketleri tarafından üretilmiştir. Burada amaç yine sanatçının eser üzerindeki izlerini minimum düzeye indirmektedir. Kullandığı materyaller herhangi bir sanatçı tarafından seçilebilecek, herhangi bir izleyicinin görebileceği sıradan nesnelerdir. Witt, küpleri matematiksel hesaplarla, çok sistemli bir şekilde dizerek eserlerini gerçekleştirmiştir (Resim 3.17).



Resim 3.17. Sol LeWitt, “Structure with Three Towers (Üç Kuleli Yapı)”, Beyaz Boyalı Ahşap, 1986

Le Witt, bir sanat eserinin düşüncede oluşmaya başladığı ilk andan eserin bitirildiği ana kadar gerçekleşen tüm aşamalarda sanatçının verdiği savaşı şöyle dile getirmektedir. *“Sanatçı, bir düşüncede başarılı olur ve ona bir de görsel bir biçim verirse, iste o zaman sürecin her aşaması önemli olur. Görsel bir biçimi olmasa bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir ürün kadar sanat eseri demektir. Aradaki bütün aşamalar (karalamalar, çizimler, taslaklar, çöpe atılan çalışmalar, modeller, incelemeler, düşünceler, söyleşiler) o işin parçalarıdır. Sanatçının düşünce sürecini gösteren bütün bu aşamalar bazen bitmiş işten bile önemlidir.”* (Yılmaz, 2001).

Le Witt’e göre sanatçı eserini oluşturma sürecinde olabildiğince öznel davranışlardan kendini uzak tutmalı ve objektif davranışlar sergilemelidir. Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında

tutulmalıdır (Resim 3.18). Bu gerçekten hareketle sanatçı, "*gerçekleştirilmiş her sanat yapısının gerçekleştirilmemiş sayısız çeşitlemeleri vardır*" derken düşüncenin uygulamaya baskınlığını açıkça ortaya koymuştur (Germaner, 1997) Sonuçta düşünce sanat ürününe dönüşür, sanat yapıtı olur, nesne bu yaratıcı düşünceye bir kısıtlama, bir sınırlama getirmemektedir (Resim 3.19).



Resim 3.18. Sol LeWitt, “Dört Köşeli Piramit”, Ulusal Heykel Bahçesi, Washington D.C., 1999



Resim 3.19. Sol LeWitt, “Asılı Karmaşık Form”, Boyalı Ağaç, 1989

3.5.2. Carl André (1935 - ...)

Sanatçı 1935’de Quincy, Massachusetts’de doğmuştur. 1960’larda Amerika’da yaygınlaşmaya başlayan Minimalizm akımı içinde, sanatçı tek tip elemanların birim tekrarları ile gerçekleştirdiği heykelleri ile Heykel kavramına yeni bir anlayış getirmiştir. André’nin heykelleri alışılmış heykel tarzının dışında, ne kendi varlığı ile düşey doğrultuda yükseliyordu ne de bir kaide üzerinde sunuluyordu. Onun heykelleri çoğunlukla ince bakır ve çinko plakaların veya tuğla bloklarının yere geometrik ve birim tekrarına dayalı olarak yerde yatay düzlemde mekân içine yayılmaktaydı. Aynı zamanda izleyiciler, Carl André’nin bu yer heykel çalışmalarının üzerinde dolaşabiliyordu.

Carl André, akademik bir sanat eğitimi almamasına rağmen, heykel üzerine ilk çalışmalarını Brancusi ve Stella’nın yanında yapmış ve uzun yıllar Brancusi’nin etkisinde kalmıştır. Ancak, bu etkiden zamanla sıyrılıp çalışmalarını yalın bir hale getirmiştir. “André’nin 1966’da tuğla parçasını yan yana dizerek oluşturduğu ince bir bant halindeki heykeli “Kaldıraç” (Resim 3.20), New York’taki “Birincil Kurgular” sergisinde yer aldığında tüm öteki minimalist çalışmalar içinde en “Avant-Garde” ve yalını olarak nitelendirilmiştir.” (Eczaşıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).



Resim 3.20. Carl André, “Lever (Kaldıraç)”, 1966

Sanatçının çalışmalarında görülen biçimlerin yalınlığının yanı sıra dikkati çeken bir diğer noktada yapıtı oluşturan her modülün eşit ölçüleri ve keskin hatlarıdır. André bu etkiyi yakalayabilmek için özellikle tuğla gibi standart üretilen birimler veya belirlenmiş ölçülerde kesilen ahşap parçalar ve plakalarla çalışmıştır.

Bu tarzın uygulandığı çalışma disiplininin sonucu olarak da André'nin sanatında kusursuz bir keskinlik, belirli estetik ilkelere dayanan 'oran' anlayışı ve matematiksel 'modül' uygulamaları vardır. Bu bakımdan onun heykeli klasik bir

'estetik' anlayışın ürünleri olarak da yorumlanmıştır.

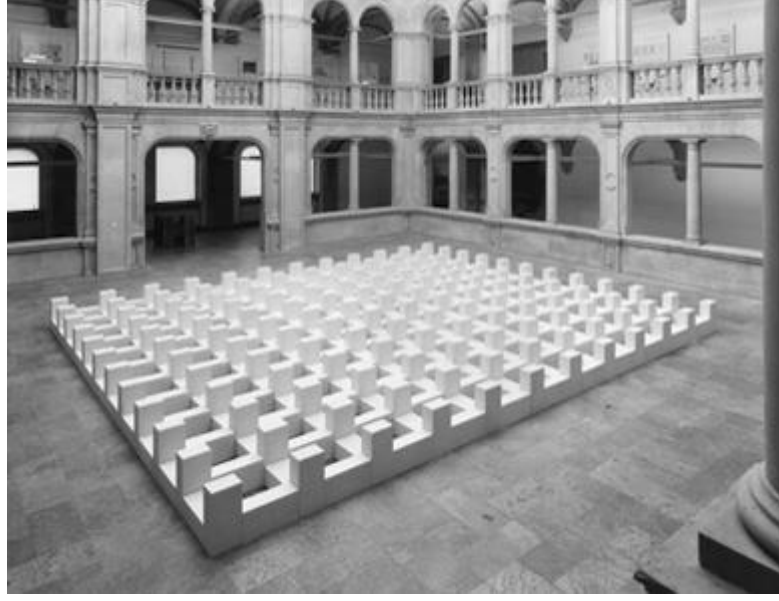
Carl Andre de çalışmalarını *"Benim islerim estetik, materyalist ve komünisttir. Estetik çünkü askın bir formdan, ruhani ya da entelektüel özelliklerden yoksundurlar. Materyalisttirler çünkü başka malzemelere benzetilmeden kendi malzemelerinden yapılmışlardır. Komünisttirler çünkü form'a tüm insanlar eşit olarak yaklaşabilir."* şeklinde yorumlamıştır (Marzona, 2004).



Resim 3.21. Carl André, "37th Piece of Work (37 Parçalı İş)", Guggenheim Müzesi, New York, ABD, 1970

İlk yıllardaki çalışmalarının yüksek olan boyutlarını zamanla azaltarak, tamamen yere dizilen heykeller yapmıştır (Resim 3.21) Bu çalışmalarında düz bakır veya çinko plakalardan oluşturulan tek modüllü geometrik düzenlemelerinin mekâna göre yere dizilimi vardır. Bu çalışmalarında ilk dönemlerdeki heykellerinin tersine burada heykel artık mekânı sıkıştırmaz ama bölmeden mekânda bir değişim yaratır (Germaner, 1997)

André'nin çalışmaları aynı malzemeden ve boyuttan oluşan formların tekrarından oluşmaktadır. Bu çalışmalarda kullanılan malzemeler sanatçının ilk dönemlerde Stella'nın André'ye olan öğüdünü doğrularcasına üzerinde çok çalışılmamış sanayi üretimidir ve sanatçının kişisel izlerini taşımamaktadır (Resim 3.22).



Resim 3.22. Carl André, “The Peace of Münster”, Vestfalya Ulusal Kültür ve Sanat Müzesi, Münster, Almanya, 1984

Oldukça yalın ve geometrik bir biçime sahiptirler. Bu işler için geçerli olan, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerine yer verilmemiş olması minimalist anlayışın en tipik göstergesidir (Resim 3.23).



Resim 3.23. Carl André, “Albarada”, New York, ABD, 2002

3.5.3. Donald JUDD (1928 - 1994)

1928’de, Missouri’de doğan sanatçı, 1953’de New York “Art Students League”den mezun olduktan sonra, 1953’de Columbia Üniversitesi Felsefe Bölümünde Yüksek Lisans ve aynı üniversitede 1965’de Tarih Bölümünde Doktora programlarını tamamlamıştır.

Judd’un çalışmalarında öne çıkan belirgin özellik rengin kullanımudur. Diğer Minimalist sanatçıların çalışmalarında daha çok biçim-mekân ilişkisi ön planda tutulmuşken, Donald Judd, biçim-mekân ilişkisine ek olarak renk kavramını da irdelemiş ve bunu yazmış olduğu makalelerde sürekli olarak dile getirmiştir.

Donald Judd kendi yazılarında ve verdiği demeçlerde her zaman özgürlüğünün kaynağını Minimal Sanat olarak göstermiştir ve hiçbir zaman sanatsal bir grubun sözcüsü gibi sıfatlarla var olmak istememiş, çoğu zaman da çalışmalarında rengin önemine dikkat çekmiştir (Elger, 2000) Renk konusuna verdiği önem ve düşkünlüğünden dolayı Judd “renkçi” olarak değerlendirilmiştir. Renkteki hassasiyeti kadar kurgu konusunda da çok titiz davranan Judd “bir anda bütünüyle görülebilecek” ve insan figürü çağrışımlarından tümüyle uzak, yalın renkli ve kusursuz işçilikli bir heykel türü yaratmıştır (Resim 3.24) (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).



Resim 3.24. Donald Judd, “Untitled”, New York, ABD, 1974

Yanılsamanın her türüne ve Dışavurumculuk’a karşı olan Judd, yalın ve anlam taşımayan biçimleri yeğlemiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirdiği yapıtlarının içinde Judd’un sanatı için neredeyse bir “Kült Yapıt” haline gelen ve dünyanın birçok müzesinde kopyaları olan “İsimsiz” adlı yapıtını 1969-1982 yılları arasında farklı sergilerde yeniden farklı renklerde düzenlemiştir (Resim 3.25) Duvara monte edilen kutulardan oluşan bu yapıtın belirlenmiş bir ölçüsü olmamakla birlikte sergi mekânının elverdiği biçimde kutuların sayısı azaltılarak ya da artırılarak sergilemiştir.

Bu eserinde heykelsi alanı “boş” alan üzerinden ifade etmenin açık bir yolunu sunar. Sanatçı, “her şeyi” arzu etmek yerine, kutularının “mümkün olduğunca az şey” yapmalarını ister.



Resim 3.25. Donald Judd, “Untitled” (İsimsiz), 1969-1982

Judd, birçok etkinlikte diğer Minimalist sanatçılarla ortak projelerde yer almış ve bu sergilerde öne çıkan isimlerden olmuştur. JUDD’un kaygıları da diğer

Minimalistler gibi biçimde en yalın hale ulaşmak ve edindiği temel ilkeler doğrultusunda eserlerinde çok net ve keskin hatlar, pürüzsüz yüzeyler oluşturmaktı.

Ayrıca son derece özenli ve temiz bir işçilik kullanmak, karışık kompozisyonlardan, klasik sanatın ilkesi olan hiyerarşik düzen ve kompozisyonlardan kaçınmak, heykelle birlikte mekânı harekete geçirmek sanatının başlıca ilkeleri olmuştur.

Judd, iç mekân sergilerine yönelik çalışmalarının yanı sıra dış mekânda sergilenen yerleştirmeler de yapmıştır. Bu çalışmalarını büyük ölçekli tasarlamış ve beton bloklardan oluşturmuştur. Bu çalışmalarında da Judd'un sanatının kemikleşmiş form tarzı hâkimdir ancak renk konusunda taviz vermeyen sanatçı, bu beton blokları ham renginde bırakmıştır (Resim 3.26).



Resim 3.26. Donald Judd, Marfa, Texas, 1982-1986

Judd, sanatsal üretimlerinin yanı sıra özel mobilya tasarımları da yapmıştır. Marfa'da iyi kalite mobilya bulabilmenin zorluğu Judd'u kendi yatak, sandalye, masa ve sıralarını yapmaya zorladı. Üretim işleminden büyülenmesi sayesinde bir market için mobilya tasarlamaya başladı. Onun, başlarda asistanlar tarafından yapılandırılan tasarımları, New York'un önemli ustalarından biri tarafından ahşaptan gerçekleştiriliyordu (Resim 3.27) (Haskel, 1999).

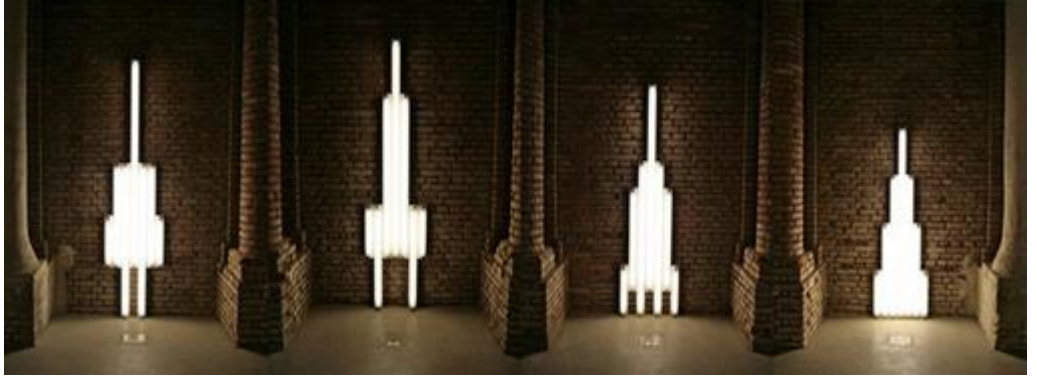


Resim 3.27. Donald Judd, Mobilya Tasarımları, 1984

3.5.4. Dan FLAVİN (1933 - 1996)

1933 yılında New York'da doğan sanatçı, 1953 yılında Amerikan Hava Kuvvetleri Meslek Okulunda Meteoroloji Teknisyenliği eğitimi aldıktan sonra 1954-55 ve 1957-59 yılları arasında sırasıyla Maryland ve Columbia Üniversitelerinde Sosyal Bilimler üzerine eğitim yapmıştır.

Dan Flavin'ın almış olduğu teknik eğitim onun sanatsal gelişimine katkıda bulunmuştur. Sanatçı hazır üretim sanayi malzemelerinden Floresan tüplerinden oluşan kurguları ile Minimalist bir eğilim sergilemiştir. Flavin de diğer Minimalist sanatçılar gibi çalıştığı malzeme ile ışık, renk ve mekân sorunu ile ilgili farklı bir öneri sunmuştur. Sanatçı, sanatsal malzeme tercihini ışıktan yana kullanmış ve değişik renk ve ebatlardaki floresan tüplerini, sergi mekânının değişik noktalarına yerleştirerek, kapalı mekânda ışık ve renk girişimlerinin mekân içindeki etkileri üzerine farklı kurgular geliştirmiştir. Galeri mekânlarında köşelere, duvarlara, tavana asılmış floresan tüplerle yepyeni mekânsal konumlar yarattığı gibi, çoğu kez büro, ev içi gibi döşeli mekânları da ışık uygulamalarıyla değiştirmiştir (Resim 3.28).



Resim 3.28. Dan Flavin, “Monument for V.Tatlin”, 1964

Diğer Minimalist sanatçılar gibi Flavin de malzeme açısından kendini sınırlamış ve sadece Floresan tüplerle çalışmıştır. Bu lambaların sadece tasarımlarını gerçekleştirmiş ve lambaların kurgu aşamasını teknisyenlere bırakmıştır. Sanatçı farklı renk ve boylarda gerçekleştirdiği çalışmaları ile mekânın sınırlarını belirler, mekânı örgütler ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratır.

Bu çalışmalarında simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır (Resim 3.29). Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenmiş bir parıltı alanı vardır (Resim 3.30).



Resim 3.29. Dan Flavin, Menil Koleksiyon, Houston, 1996



Resim 3.30. Dan Flavin, “Six-U”, Marfa Projesi, 1979-1996

Flavin gerçekleştirdiği yapıtları ile mimari görünümde anıtsal biçimler yakalamıştır. Son çalışmalarından biri olan camla kaplı çarşı aydınlatma çalışması 300 metre uzunluğundadır ve 9 binayı birbirine bağlar (Resim 3.31).



Resim 3.31. Dan Flavin, “Glass-Enclosed Arcade”, Rheinelbe Bilim Parkı, Gelsenkirchen, Almanya, 1996

Bu anlamda “kesin, açık seçik biçimlerle, yalın, kendi kendini açıklayabilen” düzenlemeler kurguladığı için öncü Minimalist sanatçılardandır.

3.5.5. Richard SERRA (1939 - ...)

1939’da San Fransisco’da doğan sanatçı eğitimini California ve Yale üniversitelerinde tamamlamıştır. Çok yönlü bir sanat geçmişine sahip olan sanatçı birkaç farklı hareket içinde yer almıştır. Bu nedenle sanatının ilk yılları çeşitlilik gösterir. Örneğin 1960’lar da İtalya’da yaşadığı dönemlerde etkisinde kaldığı “Arte Povera-Yoksul Sanat”’a olan ilgisinden dolayı “Belts” (Resim 3.32) isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında kauçuk kemerler ve neon ışık kullanmıştır. İlerleyen zamanlarda duvar dibine fırlattığı sıcak kursunun donmasıyla gerçekleştirdiği çalımsalar Süreç Sanatı’nın özgün performansları olmuştur.

Serra, gerçekleştirmiş olduğu yapıtlarını yapmadan önce kendisine bir liste hazırladığını ve eserlerini bu doğrultuda gerçekleştirdiğinden bahsetmektedir. “1967-

1968’de, belirlenmemiş materyallere çeşitli aktiviteler uygulama yolları olarak bir eylem listesi yazdım. Döndürme, kıvrırma, eğme, kısaltma, tıraşlama, yırtma, çentikleme, ayırma, kesme, koparma. Dil benim geçişli fiillerle aynı işleve sahip olan aktivitelerimi materyallerle ilişkili olarak yapılandırdı.” (Marzona, 2004).



Resim 3.32. Richard Serra, “Belts”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Panza Koleksiyonu, 1966-67

Richard Serra, erken dönemlerinde Carl Andre’nin yere yayılan heykel biçimine ilgi duymuş ve “yayılan heykel” formuyla ilgilenmiştir. Kurşun plakalarının rulo halinde yere yatırıldığı (Resim 3.33) ya da erimiş kurşunun duvar dibine sıçratıldığı çalışmaları buna örnektir (Arnoson, 1988).



Resim 3.33. Richard Serra, “Tearing Lead From 1.00 to 1.47” (Kurşun Yırtılma), 1968

Sanatçı ilk yıllarda çalışmış olduğu kauçuk, neon, sıcak kurşun gibi malzemeleri denedikten sonra daha ağır metal ya da kurşun plakalara yönelmiştir. Bu levhaları kurgularken ters dengede duran kimi zaman da üst üste bindirdiği levhaları borularla dengelemiştir. Bu çalışmaları sanki düşüp dağılıverecek hissini uyandırır da titizlikle ayarlanmış bir denge içinde ayakta dururlar (Resim 3.34–73)



Resim 3.34. Richard Serra, “Untitled” (to lift), 1967



Resim 3.35. Richard Serra, “Intersection-II”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1992-93

Serra yerçekimi sorununa ilgi duymuş, ağır levhaları birbirine dayayarak elde ettiği “Bir Tonluk Destek (İskambil Kartlarından ev) adlı yapıtında yerçekimine bağlı

olarak denge ve dengesizlik kavramlarını irdelemiştir (Resim 3.36) (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, 1997).



Resim 3.36. Richard Serra, “House of Cars”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1969

“Clara, Clara” isimli yapıtında; çok büyük iki çelik levha birbirine doğru, karşı gelinemez bir güçle çekilircesine bükülmüştür. Yer aldığı kent meydanını süslemek yerine ona hükmeden bu heykel, yapısal gücünü ödünsüz bir küstahlıkla ortaya koyar. Malzemenin enerjiyi dışa vurma ve yeni biçimi ile katıldığı çevredeki strüktürlerle gerilim oluşturma yeteneğini, kavramsal bir yolla ortaya koymaktadır. Clara, Clara’da (Resim 3.37) Minimalizm, yeni bir boyuta çekilen basit, bezemesiz bir biçim saflığıyla en uç noktaya götürülmüştür.



Resim 3.37. Richard Serra, “Clara Clara”, Tuileries (Lâle) Bahçesi, Paris Şehir Koleksiyonu, 1983

3.6. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR

Minimal sanatın özgünlüğü, Özkan Eroğlu'na göre heykel alanında daha açık ve belirgindi. Minimalist heykeltçiler, figüratif çağrışımlardan uzak durmuşlar ve geçmişî görmezden gelmişlerdi. Sanat ve günlük yaşam arasındaki çizgiyi aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdi (Eroğlu, 1998).

Minimal heykeller oldukları gibi bırakılmışlar ya da sanayi boyalarıyla bütünüyle parlak renklere boyanmış cam elyafı, plastik, metal veya çelik levha ya da alüminyumdan yapılan çok basit ve büyük boyutlu, geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Resim sanatında olduğu gibi heykelde de amaç; yapıtın bir bütün halinde, ifadesiz, kişisellikten arınmış, nesnel olması gerektiğidir.

Serra'nın 252 m. uzunluğunda ve 6 metre yüksekliğindeki geniş çelik konstrüksiyon çalışması en büyük eserlerinden biridir. Neredeyse bir lokomotif gibi peysaj topolojisini izler. 56 çelik levhadan oluşan bu eser görünür olmadan, çevredeki manzarayla bahçeyi ayıran bir çalışmadır. Tek çizgi halinde devam eden bu çalışmasında Serra, çelik yüzey ile yukarı ve aşağı itercesine ışık ve gölgelerle oynar (Resim 3.38).



Resim 3.38. Richard Serra, “Te Tuhirangi Contour”, 252m x 6m x 50mm

Yapıt hiçbir zaman, doğrudan kavrama dönüşmemektedir. Minimalizmde, yapıtın içeriğinden çok, sanatçının vermek istediğı fikir ve mesaj biçimle alakalıdır. Minimal sanat, görsel olmanın ötesinde, bir manifesto tarzı bir dışavurumu da değerlendirerek

sözel bir yapıya bürünmüştür. Sanatçılar, yapıt yaratmaktan çok, yapıt yaratacak düşünceler yaratmakla ilgilenmektedirler (Islakoğlu, 2005).

Andy Goldsworthy "Arches-Kemerler" isimli heykeli de izleyiciye mesaj içerir. Pembe İskoç kumtaşıdan yapılan heykel birbirinden bağımsız 11 bloktan oluşur. 7 metre uzunluğunda ve her bloğun kapladığı alan 1.4m²'dir.

Goldsworthy, derin kum içine batan heykelinde alçalıp yükselerek yarattığı farklı efektlerle, bulunduğu doğadaki gel-git ve çeşitli doğa olaylarına göndermelerde bulunarak, doğa kanunlarını geçici de olsa düşünmeye teşvik etmektedir (Resim 3.39).



Resim 3.39. Andy Goldsworthy, "Arches", Gibbs Farm Heykel Parkı, 2005

Minimalizm ile birlikte, yapıtın içeriğinden çok, sanatçının biçimiyle özdeş olarak gelişen bir fikri ve mesajı vardır. Yapıt, kendini biçimiyle gösterirken, içeriğini de gözler önüne sermektedir. Eroğlu, minimal sanatı görsel olmanın ötesinde bir manifesto tarzı dışavurumu da değerlendirerek sözel bir yapıya büründüğünü savunarak heykel hakkında ise şunları söylemiştir:

"Heykel anlamında değerlendirilen minimalist yaklaşımlar, bir beden mantığı ile özdeşleşerek gövdesel bir mantığa bile açılım yapmaktaydı. Bütün bu özellikleriyle, yalınkat sanat yapıtı bütün üslupların ortaya koyduklarından kopmakta ve adeta minimalizme inanç göstermiş yapıt, fetiş elemanı gibi sanatın tarihsel süreci bağlamında bir yıldız gibi parlamaktaydı." (Eroğlu, 1998).

Minimalist heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir (Resim 3.40) Minimal Sanat'ta kullanılan figür yalnızca heykel olarak kalmamış; minimalist sanatçıların çalışmalarında 3.boyuta geçme (gerçek mekânı kullanma) isteği hissedilmeye başlamıştır (Erzen, 1997).



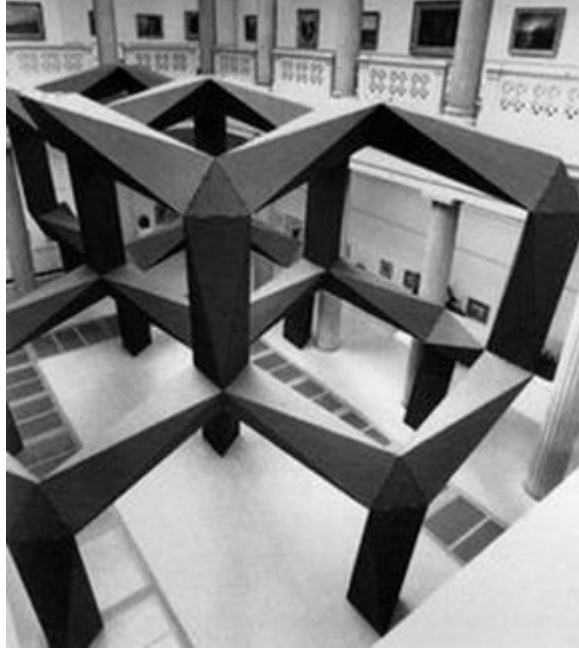
Resim 3.40. Sol LeWitt, "Pyramid", Beton Bloklar 7.75 x 16 x 16m, Gibbs Farm Heykel Parkı, 2005

Sol LeWitt'in "Pyramid" isimli beton bloklulu minimalist heykeli çeşitli paradokslar içermektedir. Birçok küçük birimlerden oluşan tek bir formdur. Kavramsal olarak basit ama algısal olarak karmaşıktır. Bütünüyle bu heykel kendi ölçek ve formuyla mimari açıdan da son derece anlamlıdır.

Yapıtın ilkel bir strüktüre indirgenmesi etkisini güçlendirmekte, yalınlığıyla heykel ilk bakışta okunabilmektedir. Görünen, bir şeyin betimlemesi değil, ne ise o olmuştur. Form ve mekân anlayışında, plastik sanatları ilgilendiren her öge Minimal Sanat'ta değişime uğramaktadır. Plastiği plastik yapan tüm öğeleri en aza indirgeyecek yapıtı oluşturmak temel ilkesidir.

1967'de Washington D.C.'de 'Scale is Content (İçerik olarak ölçek)' adlı ilk kapsamlı minimalist heykel sergisi T. Smith'in devasa küp biçimli yapıtlarını (Resim 3.41), Caro'nun yerlere serilmiş metal levhalarını, Judd'ın aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykelini, Andre'nin birbirleriyle aynı birimleri yan yana

dizerek oluşturduğu yapıtını ve Ronald Bladen’in tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içeriordu (Resim 3.42) (Erzen, 1997).



Resim 3.41. Tony Smith, “Smoke”, Scale is Content Exhibition, Corcoran Sanat Galerisi, Washington D.C., 1967



Resim 3.42. Ronald Bladen, “The-X”, Scale is Content Exhibition, Corcoran Sanat Galerisi, Washington D.C., 1967

Carl André “Trabum” (Resim 3.43) isimli bir heykel çalışmasında, dokuz adet kesilmiş ahşap kütük parçasının bir araya getirilmesiyle bir küp oluşturmuştur. Heykeldeki bu yalın, işlenmemişlik hissi veren yaklaşımı Minimalizmin en aza ve en saf hale indirgeme mantığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.



Resim 3.43. Carl André, “Trabum”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, 1977

1930 yılında doğan Robert Ryman da özellikle “beyaz”ı incelediği çalışmalar yapmıştır. Beyazı tıpkı siyah gibi evrensel bir renk olarak tanımlamakta ve insanüstü bir renk olduğunu, hiçbir canlının pür bir beyaza sahip olmadığını vurgulamaktadır.

Ryman için elindeki sadece beyaz kare bir tablo değildir. Sadece yüzeysel olarak beyaz olduğunu söylediği tablolarının metal desteklerinin grisinin, kabartmalı kâğıdın kahverengisinin, ketenin, yeşilimsi pamuğun hep o çok ince ve güç farkına varılmasına rağmen renk ve doku farklılıkları ile orada olduklarını söyler. Fırça darbelerinden çıkan farklı dokular, kanvasın formatı ya da kullandığı askılarda yaptığı tekrar ve farklılıklarla, aslında beyaz tablolarının pek çok minimal nüansları olduklarını gösterir (Atılğan, 2000).

Tıpkı Ryman’ın tablolarında vurgulamak istediği gibi, Virginia doğumlu Edwin Parker “Cy” Twombly’nin (1928-2011) heykellerinde de beyaz vurgusuna rastlanır (Resim 3.44) Kullandığı ahşap, tel, çivi, kumaş, palmiye yaprakları, alçı gibi

malzemelerle oluşturduğu eserlerini beyaza boyayarak, renk ile de minimal yaklaşım sergilemiştir (Resim 3.45).



Resim 3.44. Cy Twombly, “Rome”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1957



Resim 3.45. Cy Twombly, “Sergiden”, MoMA Modern Sanat Müzesi, New York, 1954-57

1935 Yeni Zelanda doğumlu Bill Culbert'in minimalist eserleri genellikle florasın tüpler, geri dönüşümlü ve kitlesel üretilen malzemelerden ve hafif kürelerden oluşmaktadır (Resim 3.46).



Resim 3.46. Bill Culbert, “Light Column/Cabbage Tree”, 4.5 x 1.25 x 2.18m, Gibbs Farm Heykel Parkı, 1996

Çelik bir kaideye yerleştirilmiş 9 naylon bidondan oluşan heykelin aydınlatma sistemi, güneş enerjili pil ile gerçekleştirilmiştir.

Eserlerinde kavramsal sanat stratejileri ile minimal sanat formlarını birleştiren Felix Gonzalez Torres (1957-1996), kişisel deneyimle ilişkili olabilecek her şeyden (kâğıt, ışık dizeleri, şeker yığınları, metin satırları, vs.) heykel yapılabileceğini vurgular.

Işıklı çalışmalar da yapan sanatçı, “Untitled” (America) eserinde 42 ışığa 12 kordon bağlayarak 504 ampul kullanmıştır (Resim 3.47).



Resim 3.47. F.G. Torres, “Untitled (America)”, Whitney Museum of American Art, 1994-95

Felix Gonzalez-Torres'in bir başka çalışmasında ise; eserini galerinin bir köşesinde, herkesin bir parça alabileceği şekilde sarılı çikolata parçalarından oluşturur (Resim 3.48).



Resim 3.48. F.G. Torres, “Untitled (A Corner of Baci), 1990

1976 Meksika doğumlu Juan Capistran'ın minimalist eserlerinde de, Gonzalez Torres gibi, minimalizmi yoldan çıkarmak ve ondaki modernist stratejileri siyasi ve kişisel içeriklerle bozmaya çalışan bir anlatım tarzı olduğu görülmektedir.

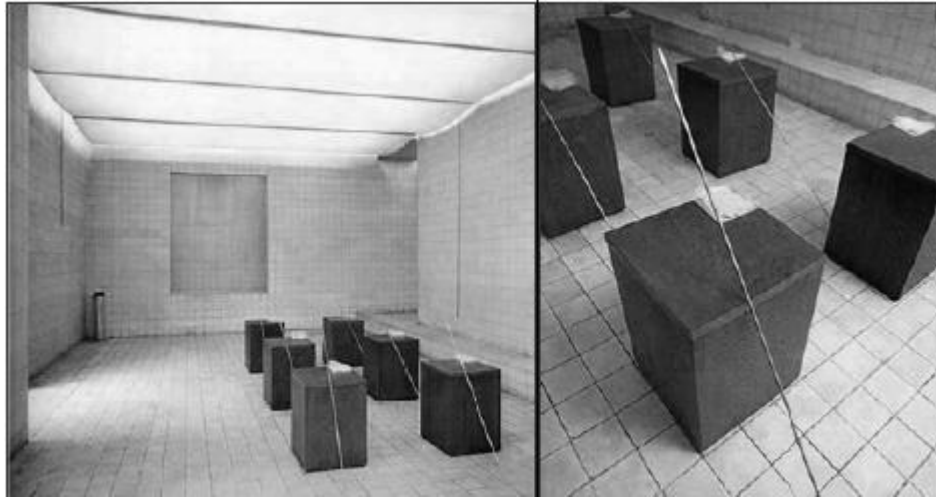


Resim 3.49. Juan Capistran “Black on Black (Two Johns), 2007

Siyah üstüne siyah (İki John) adlı eserinde minimalizme ironik bir bakış atmaktadır. Her ikisi de 182 santimetre olan iki yatay siyah kalastan oluşan esere, cinsel temayı da çağrıştıracı, insana benzer özellik kazandırmıştır (Resim 3.49).

Minimalist sanatçıların çoğunun eserlerinin mekân içindeki biçimleri ve mekânla olan ilişkileri oldukça önemlidir. Neredeyse mekânın kendisi haline gelen eserler ortaya koyanlar olmuştur. Bu çalışmalara en güzel örneklerden biri de Türk heykelinde öncü sanatçılardan Füsün Onur'un "Kadans" adlı eseridir.

Sergi düzenlemesi için sanatçının kullandığı elemanlar, galeride bulunan asma çubuklar, kancalar, tabureler ve çöp kutusudur. Bunlara dışarıdan eklenenler ise, Onur'un getirdiği boncuk, pul ve tüllerdir. Tüm bu elemanlar galeriye (1/6/4) (1/4/4) (1)'lik ritmik bir düzenle yerleştirilir. Bir müzik cümlesinin bitimindeki akor dizisi anlamına gelen kadans⁷ sözcüğü, sanki yapıtı gösteren mekâna vurgu yaparak işlevini iletir (Resim 3.50) (Yılmaz, 2009).



Resim 3.50. Füsün Onur "Kadans", Maçka Sanat Galerisi, 1995

Türk heykel sanatçılarından Sadi Çalık, Türkiye’de minimalizmi ilk uygulayan heykeltıraştır. Üçlü ve üçgen Şadi Çalık’ın tüm yapıtlarında temel unsurdur. Üç elemanın dengesi en doğru ve yeterli kompozisyonu kurmayı sağlar. Sanatçının içselleştirdiği bu fiziki gerçek, onun sanatsal duyusunun, mantık ve beğenisinin, kısacası estetik duygusunun temelidir. Yapıtları ya bu ilkedен yola çıkar ya da başka kompozisyonlar denese bile özümlemeye döner. Biçim bolluğunu sonunda yalınlaştırır,

⁷ Armonide derecelerin ardarda tınlamasıyla, tonaliteyi vurgulamak amacı ile oluşan akort dizisi; yorumcunun ustalık düzeyini değerlendirmek üzere bir konçertonun bölüm sonlarına doğru, solistin orkestradan ayrılıp kendi başına yorumladığı bölme; cadenza.

artırır ve bir bakarız ya planda ya statikte ya da biçimsel elemanlarda yine üçe, üçgene ya da üçlü dengeye varmıştır (Resim 3.51). Şadi Çalık için üçlü dengeyin alternatifi, tek olandır. Ya üç ya da tek.

1957’de kendi deyimiyle “*bir tek çizginin mekândaki değerini gösteren*” heykelini, Minimum’u sergiler. “Minimumizm” der soranlara, yani bu yalnız bir heykel değil, mekânla bir ilişki türü olduğunu gösteren bir işarettir (Resim 3.52). İstanbul’da o zaman bunu kimse anlayamaz. Nitekim 1963’ten sonra özellikle ABD’de minimal sanat konuşulur ve yaşanır. İstanbul’da ancak 70’li yıllarda Çalık’ın 1957’de ne demek istediği anlaşılır, kavramsal sanat üstüne düşünülür (Çalık, 2006).



Resim 3.51. Sadi Çalık “Küçük Demir”, 12,8x42x10 cm., Aile Koleksiyonu, 1951



Resim 3.52. Sadi Çalık “Minimum”, Demir, 200x1,6 cm., 1957

Sadi Çalık ile aynı kuşağın temsilcileri arasında yer alan önemli bir diğer sanatçı İlhan Koman ise matematiksel bazı olguları heykelle bütünleştirerek kendine özgü bir kimlik yaratmış ve ününü ülke sınırlarının ötesine taşımıştır. Sanatçı, sıradanlığa özellikle de değiştirilemez ya da tartışılmaz gibi görülen kuramlara meydan okur.

Demiri kullanarak oluşturduğu heykellerinde Koman, amacının güzellik olduğunu söylüyor. Her ne kadar demire biraz işkence edip, onu ateşte kızdırmış, şekle sokmaya çalışmış olsa da sonuçta heykellerinde demirin sertliğini yüceltip güzelliğini yansıtmaya çalıştığını söylüyor.

Daha sonraları tahta üzerinde çalışmaya başlayınca heykelde çok kullanılmayan özellikler keşfeder. “Brancusi’ye Yanıt” adlı çalışması heykel sanatında tahtayı farklı kullanımına bir örnek ve Brancusi’nin o anıtsal sütunlarına verdiği bir yanıttır (Resim 3.53) Koman oluşturduğu çalışmayla, bir meydan okumayı amaçlamadığını tam tersi, bir hayranlığı ortaya koyduğunu söylüyor. Bu çalışmasını Koman; *“Brancusi’ye Yanıt’ı yaparken tahtanın esnekliğini kullandım. Ağaç çıtalarını büküp dalga şekline soktum ve birbirlerine dik açılarda duran dört yüzeyden oluşan bir sütun elde etmek için temas noktalarından yapıştırdım. Sonuçta ortaya sonsuzluğa doğru uzanan bir dalga simgesi çıktı.”* diyerek anlatmaktadır (Koman, 2006)



Resim 3.53. İlhan Koman, “Response to Brancusi”, Stockholm, İsveç, 1975

Koman'ın Brancusi'nin yapıtlarına gönderme yapan diğer bir çalışması da “sonsuz sütun” adlı çalışmasıdır (Resim 3.54) Bu çalışmada ahşap yaylar yardımıyla demir zincir üzerine uygulanan gerilim, bütün elemanları dikey bir konumda tutmayı başarmaktadır. Böylelikle heykel, sonsuzluğa uzanan bir etki yaratmaktadır.



Resim 3.54. İlhan Koman, “Endless Column”, Stockholm, İsveç, 1975

Ülkemizde bugünkü eğilimler içerisinde neo-geometrik anlayış ve içerikte bir geometrik sanat ilgisine pek rastlanmaz. Olanlar, ya geleneksel anlamda geometrik anlayışların uzantılarıdır ya da sanatçıların non-figüratif geometrik veya değişik içerikte geometrik yapıları kendi anlatım biçimleridir (Akdeniz, 1995) Dolayısıyla Türk Heykel sanatında ilk soyut heykel örneklerini gerçekleştiren sanatçılarımız Minimalizm ile direkt ilgili eserler ortaya koymamakla birlikte, eserlerinde gerek renk ve gerek form anlamında Minimalist özellikler taşıyan örnek çalışmalara rastlanmaktadır.

Türk heykel sanatında başından beri hiçbir doğal forma gönderme yapmayan, salt geometrik-soyut anlatımla çalışan ve bunu kesintisiz sürdüren ilk heykeltimiz Seyhun Topuz ve yapmış olduğu heykelleri genellikle soyut, minimalist olarak değerlendirilen

heykeltıraş Osman Dinç'in yer ve duvar yerleştirmeleri minimalist bir yaklaşım göstermektedir. Yinelemek gerekirse bu sanatçıların eserleri Minimalizm ile ilişkilendirilemezler, sadece biçimsel yaklaşım açısından minimal bir görüntü sunmaktadırlar (Rona, 2006).

Seyhun Topuz, yapıtlarını oluştururken, ağırlıklı olarak demiri kullanmasının yanı sıra ahşap, taş ve pleksiglas gibi farklı malzemeleri de denemiştir. İlk dönemlerinde malzeme konusunda farklılıklar, çeşitlilikler görülüyor olsa da, başından beri ilgisini çeken kare, üçgen ve daire gibi yalın geometrik formlar, hep çalışmalarının odak noktasını oluşturmuştur.

Akademi'deki heykel eğitiminde geleneksel form ve kütle anlayışı içinde çalışmasına karşın, mezun olur olmaz kütleden uzaklaşmış ve boşluğun, yalın geometrik formlar yardımıyla tanımlanıp vurgulandığı bir anlayışın içine girmiştir. Seyhun Topuz, o günden beri ısrarlı ve tutarlı bir biçimde geometrik formların tüm olası ilişkileri, parçalanmaları, yeniden bir araya getirmeleri, çoğaltmaları ve bu işlemler sonucu biçimlenen boşlukla ilgilenmiştir. Geleneksel kültüre ait hat sanatı örneklerinin, yüzeysel kıvrımlı şeritlerden oluşan şekillerinden etkilenecek oluşturduğu heykellerinde kütle, hacim, mekân arasındaki ilişkileri sorgulayan bir tavır sergilemektedir (Resim 3.55).



Resim 3.55. Seyhun Topuz, “İsimsiz”, Demir, 33x36x66 cm., 1987

Seyhun Topuz, heykelleriyle ilgili konuşurken şunları söylemektedir: “*Geleneksel heykelde doğrudan doğruya kütle ve bunu çevreleyen espas söz konusu. Ben ise bunun tamamıyla tersiyle ilgileniyorum, bende kütle yok. Levha kullanıyorum, levha boşluğu çevreliyor, dolayısıyla espası bu boşluğun içine hapsediyorum*” diyor (Rona, 2006) (Resim 3.56 – 95)



Resim 3.56. Seyhun Topuz, “Sarı Düğüm”, Alüminyum, Fırın Boya, 110x100x100 cm., 2011



Resim 3.57. Seyhun Topuz, “Kırmızı Kare”, Fiberglas, 200x200x36 cm., 2006

Osman Dinç, ahşap ve metal malzemeyi değerlendirerek, kavramsal görüşler doğrultusunda eserlerini oluşturmaktadır (Resim 3.58) Yer ve duvar heykelleri aynı zamanda minimalizm kavramı içerisinde de değerlendirilebilir (Resim 3.59).



Resim 3.58. Osman Dinç, “İsimsiz”, Demir, 105x60x15 cm., 1996



Resim 3.59. Osman Dinç, “Üç Büyük Damla”, Demir, 200x88x30 cm, 3 adet, 2007

1998 yılında Hollandalı sanatçı Leon van den Eijkel'in bir Mondrian resminden ilham alarak yaptığı "Red Cloud Confrontation in Landscape" isimli eseri minimalist bir başyapıttır. Oldukça çarpıcı olan bir esere yokuş aşağıdan bakıldığında sadece siyah küplerle tek bir kırmızı ve mavi küp görünmektedir (Resim 3.60) Eğimli zemin üstünden bakıldığında ise Pasifik manzara renklerinden esinlenilen parlak renkli küpler görünür (Resim 3.61).



Resim 3.60. Leon van den Eijkel, "Red Cloud Confrontation in Landscape", 25 adet boyalı beton dökme küp, 17.5x17.5 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1996



Resim 3.61. Leon van den Eijkel, "Red Cloud Confrontation in Landscape", 25 adet boyalı beton dökme küp, 17.5x17.5 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1996

Marijke de Goey'in "Mermaid - Deniz Kızı" isimli bu çalışması yine çağımız minimalist heykellerine güzel bir örnektir. Sanatsal pratiğin sınırlarının irdelendiği bu çalışma, Gibbs'in Heykel Çiftliği'nde yapay göl üzerinde bir köprü gibi sergilenmektedir (Resim 3.62).



Resim 3.62. Marijke de Goey, "The Mermaid (Deniz Kızı)", Kaynaklı ve boyalı çelik boru, 10x3x32 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1999

Çağımız heykel sanatçılarından 1961 doğumlu Almanyalı sanatçı Wolfgang Stiller, minimalizm içerisinde yorumlanabilecek, kibrit çöpleri tasarımlarıyla tanınmaktadır. Bu heykelleriyle sanatçı, tek kullanımlık yaşantımıza göndermede bulunmaktadır (Resim 3.63).



Resim 3.63. Wolfgang Stiller, "Matchstickmen", ahşap, köpük, akrilik boya, Nodart, 2010

1948 Yeni Zelanda doğumlu heykeltıraş Neil Dawson'ın, güçlü düz çizgiler ve basit geometri ile basit bir yapı oluşturduğu "Horizons - Ufuklar" isimli eserinde de, minimalizmin ihtişamlı estetiğini görmek mümkündür. Kaynaklı ve boyalı demirden yapılan 15 metre boyundaki bu eser, arazi üzerinde savrulan görüntüsüyle bir illüzyon yaratmaktadır. Heykel, 2 boyutlu düz bir parçadan yapılmıştır (Resim 3.64).



Resim 3.64. Neil Dawson, "Horizons", Kaynaklı ve boyalı çelik boru, 15x10x36 m., Gibbs Farm Heykel Parkı, 1994

“Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir; zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.” Mies

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MİNİMALİZM ETKİSİNİN YORUMLANMASINA KİŞİSEL YAKLAŞIM

4.1. GENEL YORUM

Esas itibarıyla minimalizm, sunduğu sade ve yalınlıkla kişisel heykel çalışmalarının oluşmasında en etkili sanatsal anlatım biçimi olmaktadır.

Çalışmaların temelinde öznel yaklaşım her zaman formu esas kılmaktadır. Çünkü form, nesnenin boşlukta uzamsal varlığa sahip olduğu her mekânda kendi öznel varlığını ortaya koymaktadır.

Form her zaman boşlukta kendi hatları kadar yer doldurup ve doğada kendi hatları kadar vardır. Ayırıcı özellik ise biçimlemektir. Biçimlemek her süje ve her objeye göre değişim gösterir. İzleyene göre içerik, yansımaları ortaya çıkarsa bile formun ussal algısı esas ve kalıcıdır.

Özellikle ilk çalışmalarda, var olandan şeylerden uzaklaşmayı kabul etmeme görülmektedir. O nedenle, bir eser üzerinde çalışırken gerçeklerden uzaklaşmamaya özen gösterilmiştir. Var olan şeyleri tekrar sunmak, var olanı anlatmak kaygı haline gelmiştir.

Yaşarken görülen şeylerin, Picasso gibi geometrik ana formlarına indirgenmesi yerine, formuna bağlı kalarak sadeleştirilmesine her zaman öncelik verilmiştir. Henry Moore gibi biçimde süreklilik aranmamaktadır. Tek bir şeye yoğunlaşmak yerine, parçalar halinde bir şeyler yapmak daha çok kişisel ilgiyi çektiğinden, yapılan çalışmalarda formda yoğunlaşarak, o anki ruh hali yansıtıcı, farklı konular işlenmiştir.

Boşlukta yer kaplayan her objenin bir temeli, bir şeyler anlatmak istediği bir varoluş sebebi vardır. Heykel üç boyutlu bir sunuş biçimidir. Yer işgal eden her obje de, esasında bir heykeldir. Dolayısıyla bir çubuk da heykel olabilir ve izleyiciyle, ona hatırlattıklarıyla doğru orantılı olarak ilişki kurabilir. İzleyicinin bakış açısına göre, çubuk bir şiddeti anlatıyor olabileceği gibi, dayanak manasına da gelebilir.

Yaratıcılıkta sınır olmadığı gibi, heykelde de sınır yoktur. Her zaman, hep daha gerçeğine yaklaşmak, varmak istenilen noktaya ulaşmak kaygıları güdülür. Bu anlayış sanatın öyküsünde daimi olarak görülmektedir.

Günümüz şartlarında kabullenebilecek bir “yeter” noktasına ulaşma hususunda kişisel çabalar, beni, kişisel yaşantıyla birlikte, kişisel heykel çalışmalarında minimalizme yakınlaştırmaktadır. Böylelikle ortaya konulan çalışmaların çoğunluğunda, kendiliğinden oluşan bir minimalizm vurgusu görülmektedir.

4.2. ÇALIŞMA I, “TAPINAK”, 65x23 cm, Onix-Kaya Taşı, 2012

Tapınak, yüce bir varlığa tapınılan ve bazı dini ritüellerin gerçekleştirildiği bir yapı olarak tanımlanabilir. En iyi denge biçimi üçayak olmasına rağmen, dört ayak her zaman huzur verdiğinden, mimari olarak çoğunlukla dört ayak üzerine inşa edilmiştir. İçine her şey konabileceği gibi boş da olabilir. Evrensellikten çıkarak her inanış, kendi inancını koymaktadır.

Aynı zamanda her insanın da kötülüklerden, mutsuzluklardan, diğer insanlardan ya da olumsuz her şeyden kaçma isteğiyle sığındığı, hatta kimi zaman kendi içinde bile oluşturabildiği bir mabedi vardır.

Bu mabet, bir sanatçı için üretimini gerçekleştirdiği yer olabildiği gibi, bazen zihni, bazen kalbi, bazen bir anahtarı olan dört duvarlı meskenidir.

Tapınak adı verilen bu çalışmada, bir mabet tasarlanmış, içini neyle dolduracağı izleyicinin kendisine bırakılmıştır (Resim 4.1).



Resim 4.1. Taner Küçükler, "Tapınak", 65x23 cm, Onix-Kaya Taşı, TÜYAP, İstanbul, 2012

4.3. ÇALIŞMA II, “BALIK”, 60x22 cm., Ahşap, 2014

Balık isimli çalışmada varılmak istenilen amaç, ayrıntılara inmeden sadece formuyla, ona her bakanın balık demesidir. Bu nedenle eser ortaya çıkarılırken özellikle sanatçıyı etkileyen yönler yani kayganlık, formların birbirine geçişi ve esneklik ele alınmıştır. Bunların en iyi anlatım biçimi olarak da, malzemenin en akışkan şekilde kullanımı tercih edilmiştir (Resim 4.2).



Resim 4.2. Taner Küçükler, "Balık", 60x22 cm., Ahşap, İstanbul, 2014

Her elementin bir aurası olduğu gibi, bu çalışmanın da formuyla çevreye yaydığı bir aura oluşmuş ve bu aura, sanatçı vasıtasıyla izleyiciye yansıtılmıştır (Resim 4.3).



Resim 4.3. Taner Küçükler, "Balık", 60x22 cm., Ahşap, İstanbul, 2014

4.4. ÇALIŞMA III, "SPIRAL", 190x55 cm., Bazalt, 2014

Spiral adlı çalışmadaki esas amaç, sert ve işlenmesi zor bir malzemeyi diyagonal formlarla yumuşatmak ve o sert taşın içini görebilmektir.

Ortaya çıkan eser, evrende tüm zıtlıkların bir arada var olduğunu göstermekle birlikte; maddenin, zamanın, hareketin, vs. sonsuzluğunu (aynı zamanda sonunu) da yansıtmaktadır (Resim 4.4) (Resim 4.5).



Resim 4.4. Taner Küçükler, "Spiral", 190x55 cm., Bazalt, İstanbul, 2014



Resim 4.5. Taner Küçükler, "Spiral", 190x55 cm., Bazalt, İstanbul, 2014

4.5. ÇALIŞMA IV, “ZORAKİ MASKE”, 35x30 cm., Alçı-Sargı Bezi-Metal, 2006

Gelenekler, töreler, katı kuralların olduğu, farklılıkların diğerine göre dışlandığı, değişimin neredeyse mümkün olmadığı bir dünyada kimi insanlar, uyum sağlayabilmek ve varlığını sürdürebilmek için zoraki maskelere ihtiyaç duymaktadır.

Kişilik ile kurulu düzen arasında isyanı dengelemek ve kendini korumak adına zoraki takılan maskeler, varlığa yapışıp öze yabancılaşmaya başlanıldığında verdiği sıkıntıyla çıkartmak isteği uyandırır da, yaşadığımız yüzyılda maskesiz var oluş hemen hemen imkânsızlaştırılmıştır.

Bu çalışmada insan kafatasını temsil eden bir kafa formu üzerine, mıhlarla yerleştirilmeye çalışılan maske, insanın bu travmatik durumunu vurgulamaktadır (Resim 4.6).



Resim 4.6. Taner Küçükler, "Zoraki Maske", 35x30 cm., Alçı-Sargı Bezi-Metal, Erzurum, 2006

4.6. ÇALIŞMA V, “AYRILIK”, 70x24 cm., Ahşap, 2003

İki ayrı üçgen form olarak tasarlanan çalışmada büyük form erkeği, daha ince ve küçük olan form ise kadını simgelemektedir. İkisinin de açıkta kalan kısımlarının yatay, birbirine yakın olan kısımlarının düz gelmesi, gidişte birbirlerine engel olunmayacağı, geçip gidilebileceğini göstermektedir. Ancak başların öne eğik duruşu her ikisinin de istemeden ayrıldığı ve üzgün olduklarını ifade etmektedir (Resim 4.7).



Resim 4.7. Taner Küçükler, "Ayrılık", 70x24 cm., Ahşap, Erzurum, 2003

4.7. ÇALIŞMA VI, “KÜRESELLEŞME”, 60x55 cm., Andezit, 2005

Basit anlamıyla küreselleşme, dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan insan, toplum ve devletlerarasındaki iletişim ve etkileşim derecesinin “karşılıklı bağımlılık” kavramı çerçevesinde giderek artması olarak tanımlanabilir. Son derece dinamik ve değişken bir kavrama işaret etmektedir. Her geçen gün dünyanın farklı alanlarını nüfusuna almaya

devam etmekte ve bu sayede bünyesine kattığı yeni açılım ve devinimler ile mevcut yapısını sürekli bir biçimde uyarlamaktadır.

Çalışmada her bir toplumun aslında aynı olduğunu vurgulamak için uzunluklar hariç, aynı kalınlıkta, cins ve ebatta andezit taşlar kullanılmıştır. Uzunluklar gücü temsil etmektedir, dolayısıyla en alçakta olanı en güçsüzü simgelemekte, güç gerektiren küreselleşmenin öncelikli hedefi olduğu vurgulanmaktadır (Resim 4.8).



Resim 4.8. Taner Küçükler, "Küreselleşme", 60x55 cm., Andezit, Erzurum, 2005

4.8. ÇALIŞMA VII, “ANKA”, 65x28 cm., Traverten, 2007

Anka, birçok gelenekte ve birçok ulusun mitolojisinde var olan, olağanüstü, efsanevi, ölümsüz ve bilge bir kuşun adıdır. Bu kuş Kaf Dağı’nın üzerindedir. İki önemli hikâyesi vardır. Biri, Yunan mitolojisinde öldükten sonra küllerinden

doğduğudur. Ölümüne yakın kendisine çalı çırpıdan yüksek bir yuva yapıp en güzel şarkısını söyler ve daha sonra da küllerinden yeniden doğar.

Diğer efsaneye göre ise kısaca; kuşların hükümdarı Simurg Kaf Dağı'nda, Bilgi Ağacı'nın dallarında yaşar ve kuşlar, çıkmaza düştüklerinde kendilerini kurtaracağına inanır. Bir gün işler ters gittiğinde huzuruna gidip yardım istemeye karar verirler. Bunun için "istek, aşk, marifet, istisna, tevhid, hayret ve yokluk" denilen zorlu 7 vadi geçmeleri gerekir. Dağa vardıklarında ancak 30 kuş kalmıştır. Simurg'un yuvasını bulduklarında, aradıkları sultanın kendileri olduğunu ve gerçek yolculuğun "kendine yapılan yolculuk" olduğunu anlamışlardır.

Bu çalışmada ne olduğu bilinmeyen bir kuş yapılmak istenmiştir. Formuyla da birebir yansıtılmayan kuş, sanatçının Anka Kuşu dur (Resim 4.9).



Resim 4.9. Taner Küçükler, "Anka", 65x28 cm., Traverten, Erzurum, 2007

4.9. ÇALIŞMA VIII, “ÖZ DEĞER”, 240x60 cm., Ahşap, 2006

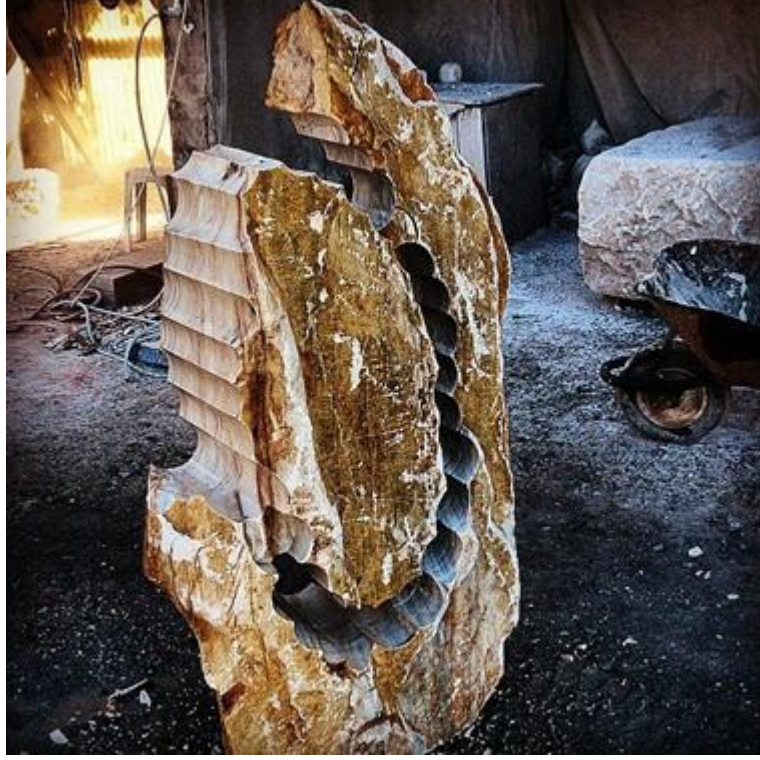
Öz Değer isimli çalışmada, var olan bir ağaç kökünün içinden, şekillendirilip işlenmiş bir başka ağaç kütüğü yerleştirilerek değerlerden uzaklaşma vurgulanmak istenmiştir. Pencereler insanları sembolize etmektedir. Çünkü kökten çıkan gerçeğin, değiştirilerek ağaçlıktan uzaklaştırılması insanlar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Uç kısmının kırılmasıyla da bir gün yok olacağı gerçeği anlatılmıştır. Her ne kadar özünden ayrılarak değiştirilen değer bir gün yok olaksa da, kök yani öz var olmaya devam edecektir (Resim 4.10).



Resim 4.10. Taner Küçükler, "Öz Değer", 240x60 cm., Ahşap, Erzurum, 2006

4.10. ÇALIŞMA IX, “İSİMSİZ”, 140x75 cm., Mermer, 2014



Resim 4.11. Taner Küçükler, "İsimsiz", 140x75 cm., Mermer, İstanbul, 2014

4.11. ÇALIŞMA X, “İSİMSİZ”, 50x30 cm., Bazalt-Metal, 2007



Resim 4.12. Taner Küçükler, "İsimsiz", 50x30 cm., Bazalt-Metal, Erzurum, 2007

4.12. ÇALIŞMA XI, “İSİMSİZ”, 340x280 cm., Okalıptus, 2012



Resim 4.13. Taner Küçükler, "İsimsiz", 340x280 cm., Okalıptus, İstanbul, 2012



Resim 4.14. Taner Küçükler, "İsimsiz", 340x280 cm., Okalıptus, İstanbul, 2012

4.13. ÇALIŞMA XII, “İSİMSİZ”, 60x27 cm., Mermer, 2007



Resim 4.15. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x27 cm., Mermer, Erzurum, 2007



Resim 4.16. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x27 cm., Mermer, Erzurum, 2007

4.14. ÇALIŞMA XIII, “İSİMSİZ”, 60x28 cm., Traverten, 2006



Resim 4.17. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x28 cm., Traverten, Erzurum, 2006



Resim 4.18. Taner Küçükler, "İsimsiz", 60x28 cm., Traverten, Erzurum, 2006

4.15. ÇALIŞMA XIV, “İSİMSİZ”, 70x30x30cm., Onix, 2014



Resim 4.19. Taner Küçükler, "İsimsiz", 70x30x30 cm., Onix, İstanbul, 2014



Resim 4.20. Taner Küçükler, "İsimsiz", 70x30x30 cm., Onix, İstanbul, 2014

4.16. ÇALIŞMA XV, “İSİMSİZ”, 180x170 cm., Onix, 2014



Resim 4.21. Taner Küçükler, "İsimsiz", 180x170 cm., Onix, İstanbul, 2014

SONUÇ

Genel olarak ele alındığında sanat, yaşamın bir aynası olarak duyguların, yaşanmışlıkların, içsel dünyanın, izlenimlerin, etkileşimlerin sanatçı tarafından özel bir süzgeçten geçirildikten sonra yansıtılması gerçeğidir. Bu durumda sanatçının tutumu, sanatın öznel kimliğini belirleyen en önemli yapı taşıdır. Bir yapıtın sanat olarak ele alınması, onun biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalığın dışında, öncelikli olarak sanatçının onu sanat olarak sunma gerçeğine bağlıdır.

Sanat tarihinin izlediği yol incelendiğinde devrim sayılabilecek değişimlerin üst üste yaşandığı gözlenmektedir. Sonu gelmez bir karşı çıkma eylemi ve yeni bir anlatım dili geliştirme olgusu, sanatın doğası gereği, kaçınılmaz bir değişim içinde olduğunun göstergesidir. Bir takım değer yargıları ve ifade tarzları oluşturan sanatsal üsluplar, savundukları gerçekleri yansıtan yapıtlar üretirler. Bir sonraki hareketle karşı tavır alınan eğilimler yok olmaya yüz tutar. Bu, toplumların kendi iç dinamikleriyle örtüşen sosyolojik bir olgudur. Yaşadığı çağın ve toplumun göstergelerini kendine has yöntemleriyle irdeleyen ve yorumlayan sanatçı, var olan bütüne yeni ve farklı birimler ilave eder.

Bu çalışmada genel olarak geçmişten günümüze tarihsel süreç içerisinde Heykel Sanatının gelişimi, 20. yüzyıla damgasını vuran Modernist Sanat Akımları içerisinde Minimalizm'in oluşum dinamikleri incelenerek, "Heykelde Minimalizm" in gelişim süreci incelenmiştir. Yapılan incelemeler ve değerlendirmeler çerçevesinde; günümüzde güncellik kazanan ve popülerleşen Minimalizm'in ve heykelde yalınlık ilkesinin, Antik Çağ'dan günümüze kadar geçen süreçte farklı dönemlerde farklı şekillerde yorumlanarak ifade edildiği görülmüştür.

Modernizm dönemine kadar Minimalizm; sadelik, basitlik ve yalınlık ilkeleri ile yaşam biçiminin mekâna ve tasarıma yansımaları iken, Modernizm ile birlikte bir tasarım felsefesi olarak farklı bir mekân dili ve yaşam biçimi önermesi olarak görülmektedir. Belirli tasarım ölçütleri ile ortaya konulabilen ve ortaya çıkan sonuç ürün ile insanlara yeni bir yaşama düzeni öngören bilinçli ve kontrollü bir tasarım tekniği olduğu gözlenmiştir.

Bu nedenle minimal yalınlığa giden yolda, heykel sanatçılarının ortaya koymuş oldukları tavrın sonucu olarak, Minimal heykel çalışmalarında, tasarıma eklendiğinde

fayda sağlamayan ya da çıkarıldığında bir eksikliğe neden olmayan bütün detaylar tasarımdan çıkarılarak, çalışmalarda yalın bir görüntü sağlayacak biçimlere indirgenmiştir.

Minimalizm'in sanata ve aynı zamanda tasarıma olan yaklaşımını anlamak ve değerlendirebilmek için, yaratıcı kişide olması gereken bir takım estetik beğenilerin ve form anlayışının da gelişmiş olması gerekmektedir. Minimal Sanat'ın yalınlığına ulaşabilmek için gereksiz süslemelerden, dekoratiflikten ve işi yoracak renk, yorum anlayışından kurtulmak ve biçimlerin özündeki temel formları ortaya çıkarmak ön koşul olarak varlık kazanmaktadır.

Bu amaçla verilen örneklerde, eğimli yüzeylere sahip ortaları boş kapalı formlar ve yine eğimli, hareketli yüzeylere sahip kütsel yapıları ile boşluğa müdahalede bulunan diğer açık formların yüzeyleri, şekillendirme tekniğinin getirdiği yoğun dokulu yüzeylere rağmen oldukça yalın hareketler ve görünümeler sunan eserler tercih edilmiştir.

Dokusuz, düz, pürüzsüz yüzeylere sahip monokrom minimal heykel çalışmalarına karşılık, oldukça yoğun dokulu ve hareketli yüzeylere sahip formların da minimal çizgide olabileceğinin göstergesi de, bu çalışmanın örnek seçimi ve anlatımına yön vermiştir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Halil (1995). “Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme”, *Anadolu Sanat*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 3-26.
- Aksungur, Rahmi (2004). *Bireyin Kendi Ölçülerine Göre İdealize Ettiği Mekan*". (Metin: Levent Çalıkoğlu, Küratör: Amelie Edgü), Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını.
- Antmen, Ahu (2000). “A’dan Z’ye Yirminci Yüzyıl Sanatı”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı:16, İstanbul.
- Arnoson, H. Harvard (1988). *A History of Modern Art*. (Üçüncü Baskı). London: Thames and Hudson.
- Atakan, Nancy (1998). *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 18–25.
- Atakan, Nancy (1998). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Atılğan, D. (2000). *Minimalizm Mimarlık ve Sanat İlişkileri*. (Yüksek Lisans Dönem Ödevi), İzmir: D.E.Ü. Mimarlık Bölümü.
- Baykam, Bedri (2001). “New York: Gösteri Devam Edecek” *Skala Sanat Dergisi*, Sayı:6, 16–20.
- Bulat, Mustafa (2010). "Modern Heykelin Doğuşu", *Sanat Dergisi*, 85, 86, 89.
- Çalık, Sadi (2006). “Sadi Çalık’ın Heykelleri”, *Bellek ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*, (Ed.. Cem İleri), 67-81
- Dietmar Elger (2000). *Donald Judd Colorist*. Hatje Cantz Publishers, Cantz: distributed by D.A.P. Ostfildern-Ruit.
- Döl, Atilla ve Avşar, Pelin (2013). “Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi”. *İdil Dergisi*, 2(10), 5.

- Elgün, Tülay (1996). “Bir Akım Olarak Minimalizm”. *Adam Sanat Dergisi*, Sayı:126, İstanbul, 54.
- Erinç, Sıtkı M. (1995). *Kültür Sanat - Sanat Kültür*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (1998). “Minimal art (minimalizm)”. *Yapı Dergisi*, 199, 120–126.
- Eroğlu, Özkan (2004). *Figür-Atak*. İstanbul: Nelli Sanat Evi, Yayın No:3.
- Erzen, J. N. (1997). “Minimal Sanat”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2. Cilt, İstanbul: YEM Yayınevi, 1260–1261.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997). 1. Cilt, 96.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1997). 3.Cilt, 1645.
- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gablik, Suzi (1991). “Minimalizm”, *Concepts of Modern Art*, (Ed. Nikos Stangos), London: Thames and Hudson Ltd.
- Germaner, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 41-44.
- Gombrich, E. H (2007). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graf, Marcus (2004). “Beyaz Küpten Kara Kutuya – Kurumsal Sergi Alanının Kısa Bir Tarihçesi”. (Çev.: Ayşe Emengen), *Sanat Tasarım Dergisi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Sayı:1, 76-84.
- Haskel, Barbara (1999). *Donald Judd*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Islakoğlu, Pınar Mine (2005). “Mimarlıkta Minimalizm”, *Egemimarlık Dergisi*, Sayı 55, İzmir, 14-18.
- İpşiroğlu, Nazan&Mazhar (1993). *Sanatta Devrim*. (Üçüncü Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kahraman, Hasan Bülent (1991). “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, 124, 64–67.
- Kale, Nesrin (2002). “Modernizmden Posmodernist Söylemlere Doğru”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı:19, 31-32.

- Koman, İ. ve Ribeyrolles, F.(2006). “*Non-Figüratif, Statik ve Kinetik Heykel Üretimine Bakışım*”. *Bellek ve Ölçek – Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*. (Ed. Cem İleri). 81-81.
- Köksal, Ahu (2007). “Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 32.
- Krauss, Rosalind (1977). *Passages In Modern Sculpture*. England: Cambridge, MIT Press.
- Krauss, Rosalind (1979). *Sculpture In the Expanded Field*. England: Cambridge.
- Kumar, Krishan (1993). “Modernity”. *The Blackwell Dictionary of Twentieth - Century Social Thought*. W.Outwhite ve T. Bottomore (Eds.), Okxford: Blackwell.
- Lyotard, Jean-François (1999). *Postmoderne Dönüş, Modernizmin Serüveni*. (Hazırlayan: Enis Batur, Çev.: Berran Ersan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 20–21.
- Lynton, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Marzona, Daniel (2004). *Minimal Art*. Bonn: VG Bild-Kunst.
- Meyer, James (2001). *Minimalism, Art and Polemics in the Sixties*. Yale University Pres. China: New Haven and London, 6–9.
- Meyer, James (2002). *Minimalism - Themes And Movements*. Phaidon Press.
- Morrisi Robert (2003). *Notes on Sculpture, Art in Theory 1900-2000*. U.S.A.: Blackwell Publish.
- O'Doherty, Brian (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. USA: Berkeley University of California Press.
- Özdoğru, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınlar.
- Özkaya, Yasemin (2007). *1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üni. Güzel Sanatlar.

- Paz, Octavio (2000). “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”. *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:75, İstanbul: YKY.
- Rona, Zeynep (2006). “Seyhun Topuz’un Heykellerinde Geometrik-Soyutu’un Evrimi”, *Bellek ve Ölçek, Modern Türk Heykelinin 15 Sanatçısı*. İstanbul: Modern Sanat Müzesi. 181-202.
- Haydaroglu, Mine (1997). *Sanat Kitabı*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Savaş, Remzi (1977). *Modelaj*. Ankara.
- Shiner, Lary (2004). *Sanatın İcatı*. (Çev.: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, Georg (2003). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev.: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, Edward Lucie (1995). *Artoday*. Londra: Phaidon.
- Sözen, Metin/Tanyeli, Uğur (2003). *Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü*. (Yedinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahbaz, Hasan (2006). *Modern Seramik Sanatında Minimalizm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TDK (2000). *Okul Sözlüğü*. Türkçe Sözlükler Dizisi 2. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (1988). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Turani, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vasperi, Yeşim (2004). “Örtünün Ötesindeki Görünür Kılan Sanatçı: Giuseppe Penone”. *Sanat Dünyamız Dergisi*. YKY, Sayı: 92.
- Yılmaz, Ayşe Nahide (2009). *Türk Heykelinde Bir Öncü sanatçı: Füsun Onur*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Worringer, Wilhelm (1993). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Mehmet (2001). *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://atacamuz.blogcu.com/laocoon-ve-ogullari/10745313>

<http://dolusozluk.com/?b=Heykelin+tarihsel+geli%C5%9Fimi>

<http://www.nkfu.com/heykel-sanatinin-tarihi-gelisimi/>

<http://www.parkeoloji.com/disk-atan-atlet/>

<http://sema-piramitler.blogspot.com.tr/2011/05/pop-art-sanat-akimi-nedir.html>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Taner KÜÇÜKLER
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum, 15.01.1982
Eğitim Durumu	
Y. Lisans Öğrenimi	2007 – 2014, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Lisans Öğrenimi	2003 – 2007 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	• 2012, Akademiada 4. Uluslararası Sanat Akademisi (Mermer Heykel), KIBRIS • 2012, “ARTIST 2012” 22. Uluslararası Sanat Fuarı TÜYAP (Mermer Heykel), İSTANBUL • 2012, G.S.F. Heykel Bölümü Karma Sergisi (Mermer Heykel), Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, ERZURUM • 2012, V. Sarıkamış Kar Heykel Çalıştayı, SARIKAMIŞ • 2012, Erzurum Kış Sporları Kapsamında Düzenlenen 7. Ulusal Kar Heykel Yarışması, ERZURUM • 2011, G.S.F. Heykel Bölümü Karma Sergisi (Mermer Heykel), Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, ERZURUM • 2010, TRT 1 Canlı Performans Heykel Çalışması, Atatürk Üniversitesi Botanik Park, ERZURUM • 2010, G.S.F. Heykel Bölümü Karma Sergi, AVM, ERZURUM • 2010, Palandöken Belediyesi III. Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu, ERZURUM • 2009, G.S.F. Heykel Bölümü Karma Sergisi (Mermer Heykel), Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, ERZURUM • 2008, G.S.F. Heykel Bölümü Karma Sergi (Mermer Heykel), Atatürk Üniversitesi Sergi

	Salonu, ERZURUM • 2008, II. İlhan Koman Taş Heykel Sempozyumu (Mustafa BULAT Asistanlık), EDİRNE • 2008, Sarıkamış Harekâtı Şehitlikleri Anıtı, Grup Çalışması (Mermer), SARIKAMIŞ • 2008, Sarıkamış Kar Festivali, 1. Kar Heykel Yarışması (İkincilik Ödülü), Sarıkamış, KARS • 2007, Mezuniyet Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, ERZURUM • 2007, 1. Ulusal Adana Büyük Şehir Belediyesi Taş Heykel Sempozyumu (Mustafa BULAT Asistanlık), ADANA • 2007, Sarıkamış Harekâtı Şehitlikleri Anıtı, ERZURUM • 2007, VI. Palandöken Kar Heykel Yarışması ve Sempozyumu– ERZURUM • 2006, Justiniano Clup Park Conti Oteli Rölyef Çalışması, ALANYA • 2006, Davraz Kar Heykel Yarışması, ISPARTA • 2005, 1.Antalya Kemer Su Altı Sergisi (Mermer Heykel), ANTALYA • 2005, 1.Uluslararası Erzurum Taş Heykel Sempozyumu (Rahmi ATALAY asistanlık), ERZURUM • 2004, Sarıkamış Şehitleri Kar Heykel, Grup Çalışması, ERZURUM
İletişim	
E-Posta Adresi	t-kucukler@hotmail.com
Tarih	.10.2014