

**MİNİMALİZM VE GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA
MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR**

Tuncay KOÇAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Nurbiye UZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2015

**MİNİMALİZM VE GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA MİNİMALİST
YAKLAŞIMLAR**

TUNCAY KOÇAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Heykel Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Nurbiye UZ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Ocak 2015

ÖZET

MİNİMALİZM VE GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR

Tuncay KOÇAY

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2015

Danışman: Doç. Nurbiye UZ

Tarihsel süreç içerisinde belirli amaçlar doğrultusunda yapılagelen heykel sanatı, 19. yüzyıl sonundan itibaren yaşam koşullarının etkisiyle düşünsel ve biçimsel anlamda değişiklikler gösterdiği hızlı bir sürecin içerisine girmiştir. Bu değişimler farklı toplum ve kültürlerde farklı düşünce ve biçimler olarak yansımıştır. Heykel sanatı en büyük değişimlerden birini Minimalizm ile yaşamış, bu değişimler ile gelen düşünce ve biçim anlayışı günümüz heykel sanatçılarını da etkilemiştir.

Minimalizm, 1960'larda Amerika'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. 20. yüzyıl başlarında, Rodin ile başlayan heykelde yalınlaşma eğilimi ve Brancusi'nin yaklaşımı ile biçimsel olarak fazlalıklarından kurtulan heykel çok ileri noktalara taşınmış sonrasında pürüzsüz ve yalın bir hal almıştır. Minimalizm ile birlikte heykel, geometrik biçimler ile hiçbir temsil unsuruna ve yanılısamaya yer vermeyen sadece nesne ve mekan odaklı çalışmalara dönüşmüştür.

Bu araştırmada heykelin tarihsel süreçteki gelişimi ve Modern Sanat Akımları içerisindeki önemli değişimleri genel hatlarıyla incelenmiş ve 20. yüzyıl sonrasındaki minimalist yönelimler saptanmaya çalışılmıştır. Minimalizm'in getirdiği düşünce ve biçim anlayışının günümüz heykelindeki etkileri belirli sanatçı ve eserler üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler

Minimalizm, Heykel, Minimal heykel, Modern sanat, 1960

ABSTRACT

MINIMALISM AND MINIMALIST APPROACHES ON TODAY'S SCULPTURE ART

Tuncay KOÇAY

Department of Sculpture

Anadolu University, Institution of Fine Arts January, 2015

Advisor: Associated Prof. Nurbiye UZ

The art of sculpture which is performed in line with certain purposes through the ages has entered a fast period of time and changed intellectually and formally by the influence of life conditions since the end of the 19th century. These changes have reflected as different forms and ideas to different societies and cultures. The art of sculpture has experienced one of its biggest changes through Minimalism. The thoughts and sense of form derived from this insight have affected today's sculpture artists, too.

Minimalism is an art movement which appeared in the U.S.A in 1960s. With the simplification tendency starting with Rodin in the early 20th century and the approach of Brancusi as paring-down the formal elements, some advanced improvements occurred in sculpture and its formal state became more smooth and simple. With Minimalism, sculpture focused on objects and environment by using geometrical forms and avoiding any kind of representative elements and illusion.

In this study, the development process of sculpture and its relations with the statue in the Modern Art Movements have been examined and Minimalist approaches after the 20th century have been determined. The influences of Minimalism's thinking and sense of form on today's sculpture have been evaluated according to specific artists and works.

Key Words

Minimalism, Sculpture, Minimal sculpture, Modern art, 1960

19.01.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Tuncay KOÇAY



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Tuncay KOÇAY “Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar” başlıklı tezi **19 Ocak 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Nurbiye UZ
Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Doç. Rahmi ATALAY

İmza
.....
.....
.....

.....

Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışmada heykel sanatının tarihi gelişim süreci, minimalizm, minimal heykel ve minimalist eğilimler ele alınmıştır. Minimalizm'in getirdiği biçimsel ve düşünsel değişimin heykel sanatında ne gibi değişikliklere yol açtığı irdelenmiş ve kendisinden sonraki oluşumlar üzerinde nasıl bir etki bıraktığı araştırılmıştır.

Birinci bölümde; belirlediğimiz sınırlılıklar içerisinde heykel sanatının tarihi gelişimi ve modern sanat akımları içerisindeki değişim süreci ele alınmıştır. Minimalizm'e kadar gelen süreçteki yenilikçi yaklaşımlar ve arayışlar örneklerle desteklenerek anlatılmıştır. Bu bölüm tüm çalışma için bir giriş ve bilgilendirme amaçlı olup, konumuz gereği tarihi bir süreç ele alındığı için Minimalizm öncesi heykel sanatının gelişim sürecine genel bir bakış niteliğindedir. İkinci bölümde; Minimalizm ve minimalist heykel üzerinde durulmuş olup Minimalizm'in tanımı, gelişim süreci, özellikleri, minimal sanat ve heykelin önemli temsilcileri anlatılmıştır. Üçüncü bölümde ise modern sanat akımlarındaki minimalist eğilimler ile minimalizm sonrası, günümüze kadar ortaya çıkan sanatsal oluşumlar içerisinde minimalist yaklaşımların veya etkilerin görüldüğü bazı oluşumlar incelenmiş, sanatçılar ve çalışmaları ile örneklendirilmiştir. Konu anlatımını desteklemeyen veya farklı bakış açısı getirmeyen bazı toplumlar, dönemler, akımlar ele alınmamıştır.

Tez çalışmam süresince her türlü yardım ve desteğini sunan danışmanım Doç. Nurbiye Uz hocama, araştırma ve çalışmalarımda yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Arş. Gör. Cemre Demirgiller ve diğer arkadaşlarıma, her türlü manevi desteği ile yanımda olan bölüm hocalarıma ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tuncay KOÇAY



Tuncay KOÇAY
Ankara 1982

ÖZGEÇMİŞ

- Lisans:** 2006 > Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
- İş Deneyimi:** 2013 > Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Yabancı dil: İngilizce **E-posta Adresi:** tuncaykocay@hotmail.com

Sempozyumlar

- 2009 > Avrupa Birliği Gençlik Değişimleri Programı, “Değişim ve Birlikte Gelişim - Taş Yontma ve Heykel Atölyesi Programı” (İspanya – Türkiye), (Sanatçı), Bodrum
- 2005 > Bodrum Aspat 3. Açık Hava Taş Atölyesi (Asistan), Bodrum

Karma Sergiler

- 2014 >”8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi” Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği ve A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir
- 2007 > TÜYAP Sanat Fuarı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Karma Sergi, İstanbul
- 2006 > TÜYAP Sanat Fuarı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Karma Sergi, İstanbul
- 2005 > TÜYAP Sanat Fuarı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Karma Sergi, İstanbul
- 2005 > Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 20. Yıl Etkinlikleri Ankara, Samsun, İstanbul Sergileri
- 2004 > Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Sergisi, Eskişehir

Ödüller

- 2006 > Bilkent Üniversitesi “Dna ve İnsanlığın Sırrı” Konulu Heykel Yarışması, Ankara
- 2006 > ArtForum Ankara 2. Plastik Sanatlar Fuarı Genç Sanatçılar Yarışması, Ankara
- 2007 > Çukurova Üniversitesi Resim, Heykel, Baskıresim Yarışması, Adana

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM HEYKEL SANATININ GELİŞİM SÜRECİ

1.1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE HEYKEL SANATI.....	3
1.2. MODERN SANAT AKIMLARI İÇERİSİNDE HEYKEL SANATININ GELİŞİM SÜRECİ.....	12

İKİNCİ BÖLÜM

MİNİMALİZM VE MİNİMAL HEYKEL

2.1. MİNİMALİZM'İN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1.1. Minimalizm'in Tanımı.....	36
2.1.2. Minimal Sanatın Gelişim Süreci ve Özellikleri.....	37
2.1.3. Minimalizm'in Getirdiği Biçimsel ve Düşünsel Değişim.....	39

2.2. MİNİMAL HEYKEL

2.2.1. Minimal Heykelin Özellikleri.....	43
2.2.2. Minimal Sanat ve Heykelin Önemli Temsilcileri.....	46
2.2.2.1. Tony Smith.....	49
2.2.2.2. Sol LeWitt.....	51
2.2.2.3. Donald Judd.....	53
2.2.2.4. Robert Morris.....	55
2.2.2.5. Dan Flavin.....	58
2.2.2.6. Carl Andre.....	60
2.2.2.7. Richard Serra.....	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN SANAT AKIMLARI VE GÜNÜMÜZ HEYKEL

SANATINDA MİNİMALİST EĞİLİMLER

3.1 MODERN HEYKEL SANATINDA VE MİNİMALİZM SONRASI SANATSAL OLUŞUMLARDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR

3.1.1. Modern Heykel Sanatında Minimalist Eğilimler.....	66
3.1.2. Minimalizm Sonrası Ortaya Çıkan Sanatsal Oluşumlar ve Minimalist Yaklaşımlar...	77
3.1.2.1. Post-Minimalizm.....	78
3.1.2.2. Süreç Sanatı.....	83
3.1.2.3. Kavramsal Sanat.....	84
3.1.2.4. Arazi Sanatı.....	88

3.2. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA MİNİMALİST ETKİLER VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

3.2.1. Minimalist Etkilerin Günümüz Heykel Sanatındaki Yeri.....	92
3.2.2. Minimalist Etkilerin Görüldüğü Sanatçılar ve Örnekler.....	93

4. SONUÇ.....	108
---------------	-----

5. KAYNAKÇA.....	111
------------------	-----

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1.** Abu Simbel Ramses Tapınağı, M.Ö. 1301-1235.....4
http://imgs.mi9.com/uploads/landscape/4144/temple-of-ramesses-ii-abu-simbel-egypt_1280x960_71316.jpg
- Görsel 2.** Toga giymiş Augustus, Mermer, 1. Yüzyıl5
<http://www.britannica.com/EBchecked/media/123708/Augustus-dressed-in-a-toga-marble-1st-century-CE>
- Görsel 3.** Miron, “Discobolos” (Disk Atan Adam), Mermer, M. Ö. 450.....7
<http://www.studyblue.com/notes/note/n/a06-early-and-high-classical-greece/deck/8079689>
- Görsel 4.** Chartres Cathedralı Güney Pervaz Heykelleri, 1220.....8
<http://www.all-art.org/Architecture/11-14.htm>
- Görsel 5.** Michelangelo, “Moses” (Musa), Mermer, 1513-1515.....10
http://grandmastolemycloset.files.wordpress.com/2012/10/michel_moses.jpg
- Görsel 6.** Gian Lorenzo Bernini, “Ecstasy of Saint Teresa” (Azize Teresa’nın Vecdi), Mermer, 1647–1652.....11
<http://sexualityinart.files.wordpress.com/2009/08/bernini-ecstasy-of-st-theresa.jpg>
- Görsel 7.** Antonio Canova, “Terpsichore”, Mermer, 1816.....13
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terpsichore_by_Antonio_Canova.jpg
- Görsel 8.** Claude Monet, “Impression Sunrise” (Gün Doğumu-İzlenim),187215
<http://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp>
- Görsel 9.** Medardo Rosso “Ecce Puer”, Balmumu, 1906.....16
http://www.guggenheim-venice.com/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=570
- Görsel 10.** Auguste Rodin, “The Thinker” (Düşünen Adam), Bronz, 1904.....17
<http://wallpaperpanda.com/wallpapers/dTK/bnp/dTKbnpjGc.jpg>
- Görsel 11.** Auguste Rodin, “The Burghers of Calais” (Calais Burjuvaları), 1889.....17
http://dailyphotostream.blogspot.com.tr/2008_01_01_archive.html
- Görsel 12.** Constantin Brancusi, “Sleeping Muse” (Uyuyan İlham Perisi), Mermer, 190918
<http://www.wikiart.org/en/constantin-brancusi/sleeping-muse-1909#close>
- Görsel 13.** Constantin Brancusi, “King of Kings” (Kralların Kralı), Ahşap, 193819
Wick, O. (Ed.). (2011). Serra Brancusi: Constantin Brancusi And Richard Serra a Handbook of Possibilities. Bostfildel: Hatje Cantz. S.73
- Görsel 14.** Constantin Brancusi, “Bird in Space” (Boşlukta Kuş), Bronz, 192820
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81033

- Görsel 15.** Ernst Barlach, “The Singing Man” (Şarkı Söyleyen Adam), 192821
<http://www.barlach-ernst.com/works.shtml>.
- Görsel 16.** Pablo Picasso, “Head of a Bull” (Boğa Başı), 194222
<http://tubulocity.com/?p=5590>.
- Görsel 17.** Pablo Picasso, “Guitar” (Gitar), 1914.....22
<http://artobserved.com/2011/03/go-see-new-york-picasso-guitars-1912-1914-at-the-moma-through-june-06-2011/>
- Görsel 18.** Raymond Duchamp-Villon, “Large Horse” (Büyük At), Bronz, 191423
<http://www.poetrysociety.org.uk/content/commissions/tateetc/may/>
- Görsel 19.** Henri Laurens, “Man with Clarinet” (Klarnetli Adam), Kireçtaşı, 191923
http://www.artcyclopedia.com/artists/laurens_henri.html
- Görsel 20.** Jacques Lipchitz, “Bather” (Yıkanan), Kireçtaşı, 1917.....23
<http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/6970/bather>
- Görsel 21.** Alexander Archipenko, “Statuette” (Heykelcik), Bronz, 1916.....23
http://heritage-gallery.com/en/russian_art_abroad/id-11/
- Görsel 22.** Umberto Boccioni, “Unique Forms of Continuity in Space” (Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri), Bronz, 1913.....25
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Unique_Forms_of_Continuity_in_Space,_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg
- Görsel 23.** Vladimir Tatlin, “Monument to Commemorate the Third International” (3. Enternasyonel Anıtı), Ahşap Maket, 1920.....26
<http://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/monument-to-commemorate-the-third-international-1920>
- Görsel 24.** Naum Gabo, “Torsion (Variation No. 3)”, (Burulma Açısı Varyasyon 3), 196327
<http://www.cavetocanvas.com/post/33332516108/naum-gabo-torsion-variation-no-3-1963>
- Görsel 25.** Antoine Pevsner, “Developable Surface”, (Gelişebilir Yüzey), 1938.....27
http://www.guggenheim-venice.it/img/artisti/125/270g1_pevsner_pg61_553.jpg
- Görsel 26.** Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel” (Bisiklet Tekerleği), 1913 (reconstructed 1964).....28
<http://artsearch.nga.gov.au/Detail-LRG.cfm?IRN=49305&PICTAUS=TRUE>
- Görsel 27.** Marcel Duchamp, “Bottle Rack” (Şişe Rafı), 191728
<http://www.studyblue.com/notes/n/modernism-and-after-quiz-2-jennifer-hylton/deck/6607074>
- Görsel 28.** Alberto Giacometti, “The Palace at 4 a.m” (Sabah Dördünde Saray), 1932....30
http://www.moma.org/collection_images/resized/069/w500h420/CRI_228069.jpg
- Görsel 29.** Meret Oppenheim, “Breakfast in Fur” (Tüylü Kahvaltı), 1936.....30
http://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_en_fourrure
- Görsel 30.** Jackson Pollock, “Number 1A” (No 1A), 1948.....31
<http://nonsite.org/wp-content/uploads/2012/10/07-Pollock-1948-Number-1A.jpg>

- Görsel 31.** David Roland Smith, “Song of the Landscape” (Manzaranın Şarkısı), Ahşap Kaide Üzeri Metal ve Bronz, 1950.....32
<http://www.phaidon.com/resource/davidsmithsong-of.jpg>
- Görsel 32.** David Roland Smith, “Cubi XXI”, Metal 1964.....32
<http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/david-smith-at-the-whitney.asp?print=1>
- Görsel 33.** Andy Warhol, “Brillo Boxes” (Brillo Kutuları), 1964.....34
<http://inspiringezine.com/wp-content/uploads/2012/12/Artistic-Moments-By-Andy-Warhol-3.jpg>
- Görsel 34.** Claes Oldenburg, “Clothespin” (Mandal), 14 m × 3.73 m × 1.37 m, Metal Sac Birleştirme, 1976.....35
http://si.wsj.net/public/resources/images/OB-PF925_claes1_HV_20110819174520.jpg
- Görsel 35.** Ronald Bladen, “Three Elements” (Üç Unsur), Her Parça 305 x 122 x 61 cm, Alüminyum, 1965.....38
http://a2.img.mobypicture.com/2edef8bda23cf204109638cc3f41dc3f_view.jpg
- Görsel 36.** Andrea Oliva, “Casa Sulla Morella”, 2009.....39
<http://www.homedsgn.com/2013/07/07/casa-sulla-morella-by-andrea-oliva-architetto/>
- Görsel 37.** “Gize Piramitleri” Keops, Kefren, Mikerinos, MÖ 2613-256339
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/234470/Pyramids-of-Giza>
- Görsel 38.** Marcel Duchamp, “Fountain” (Çeşme), Pisuar 1917.....40
http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg
- Görsel 39.** Carl Andre, “10 x 10 Altstadt Copper Square” (10x10 Bakır Plakalar), 196745
http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/91.3673_ph_web.jpg
- Görsel 40.** Richard Serra, “East-West/West-East” (Doğu-Batı/Batı-Doğu), Her Parça 15.5m., Blok, Metal, Katar Çölü, 2014.....46
<http://i1.wp.com/dohanews.co/wp-content/uploads/2014/04/scp-20140408-6087.jpg?resize=507%2C338>
- Görsel 41.** Larry Bell, “Untitled” (İsimsiz), 1880 x 5490 x 2440 mm, Cam, 197147
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-untitled-t01473>
- Görsel 42.** Joe Baer, “Stations of the Spectrum (Primary)”, Her Parça 183.4 × 182.8cm, TÜYB. ve Damar Reçine, 1967-9.....47
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/baer-stations-of-the-spectrum-primary-t03110>
- Görsel 43.** Mathias Goeritz, “Towers of the Satellite City” (Uydu Şehir Kuleleri), 1957), 1957.....48
<https://www.tumblr.com/search/goeritz>
- Görsel 44.** John McCracken, , “Star, Infinite, Dimension and Electron” (Yıldız, Sonsuz, Boyut ve Elektron), Paslanmaz Çelik, 2010.....48
<http://ilikethisart.net/wp-content/uploads/David-Zwirner-John-McCracken-installation-1-200.jpg>
- Görsel 45.** Brice Marden, “The Seasons” (Mevsimler), 243.8 x 63.5 cm, TÜYB, 197548
<http://www.wikiart.org/en/brice-marden/the-seasons-1975#close>

- Görsel 46.** Robert Mangold, “A Triangle Within Three Rectangles” (Üç Dikdörtgen İçinde Bir Üçgen), 1977.....48
<http://www.wikiart.org/en/robert-mangold/a-triangle-within-three-rectangles-1977>
- Görsel 47.** Agnes Martin, “Untitled” (İsimsiz), 30.5 x 30.5 cm, Tuval üzeri Yağ ve Grafite, 1962.....48
<http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2003/022003Martin/untitled62.html>
- Görsel 48.** Fred Sandback, “Untitled” (İsimsiz), 1977.....48
http://www.re-title.com/exhibitions/archive_DavidZwirner525West19thStreet4302.asp
- Görsel 49.** TonySmith, “Moondog”, 521.3 x 468 x 467.4 cm, Alüminyum, 1964.....50
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.105616.html>
- Görsel 50.** Tony Smith, “Smoke” (Duman), 736.6 x 1432.56 x 1005.84 cm, Alüminyum, 1967.....51
<http://www.sculptsite.com/Archive/images/ts-smoke12.jpg>
- Görsel 51.** Sol LeWitt, “Progressive Structure” (Gelişen Yapı), 123.8 x 133.4 x 62.9cm, Ahşap, 1991.....52
<http://www.pacegallery.com/artists/261/sol-lewitt>
- Görsel 52.** Sol LeWitt, , “Four-Sided Pyramid” (Dört Taraflı Piramit), 4.58 m × 10.07 m × 9.71 m, 1999.....53
<http://ludios.org/gallery/washington-dc/>
- Görsel 53.** Donald Judd, “Untitled” (İsimsiz), 457.2 x 101.6 x 78.7 cm, Bakır ve Pleksiglas, 1968.....54
http://images.mnuchingallery.com/www_mnuchingallery_com/Judd_Untitled_DSS_120_1968_I0.jpg
- Görsel 54.** Donald Judd, “Installation in Marfa” (Enstalasyon, Marfa), 25cm Kalınlık- 2.5 x 2.5 x 5m, 15 Beton Blok, Texas, 1972.....55
<https://chinati.org/visit/collection/donaldjudd2.php>
- Görsel 55.** Robert Morris, “Three L-Beams” (3 L Kiriş), 243 x 243 x 60cm, plywood 1965.....56
<http://img850.imageshack.us/img850/6426/morris5.jpg>
- Görsel 56.** Robert Morris, “Four Mirrored Cubes” (Ayna Kaplı Küpler), 91 x 91 x 91cm, Ayna ve Ahşap, 1965.....57
<http://www.vvork.com/wp-content/uploads/2011/07/morris-mirrored-cubes2-riedel.jpg>
- Görsel 57.** Robert Morris, “Untitled” (İsimsiz), Keçe, 1967.....57
<http://www.thoughtsthatcure radically.com/2012/01/grisaille-luxembourg-and-dayan-gallery.html>
- Görsel 58,** Dan Flavin, “Site-Specific Installation” (Mekana Özel Enstalasyon), Floresan Tüpleri, 1996.....58
<http://365thingsinhouston.com/2014/01/20/menil-collection-dan-flavin-exhibit-houston/>
- Görsel 59.** Dan Flavin, “Monuments for V. Tatlin” (Tatlin için Anıt), 297.75 x 55cm, Beyaz Floresan Tüpleri, 1966-9.....59
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/flavin-monument-for-v-tatlin-t01323/text-catalogue-entry>

- Görsel 60.** Dan Flavin, “The Diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)” (Diyagonal 25 Mayıs-Constantin Brancusi’ye), 1963.....60
<http://a400.idata.over-blog.com/600x450/0/41/70/57/Exposition/Dan-Flavin.jpg>
- Görsel 61.** Carl Andre, “9 x 27 Napoli Rectangle”, 253 Adet 0,5 x 50 x 50 cm, Metal Plaka, 2010.....61
http://www.palazzobembo.org/var/cat_file_Carl_Andre_-_9_x_27_Napoli_Rectangle_-_2010.jpg
- Görsel 62.** Carl Andre, “Lever 2 – 137 firebricks” (Kaldıraç 2-137 Ateş Tuğlası), 1966..62
<http://classconnection.s3.amazonaws.com/101/flashcards/739101/jpg/lever1332873723785.jpg>
- Görsel 63.** Richard Serra, “Tilted Arc” (Yatık Kemer), 3.65 x 36.5m, Blok Metal, 198163
<http://classconnection.s3.amazonaws.com/917/flashcards/1702917/jpg/36741344897025276.jpg>
- Görsel 64.** Richard Serra, “Tilted Spheres” (Eğik Küreler), Blok Metal, 2007.....64
http://turingmachine.org/pixel/images/080911-071001_0253-55_850.jpg
- Görsel 65.** Richard Serra, “The Matter of Time” (An Meselesi), Metal Blok, 2005.....65
http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/GBM1996-2005_ph_web.jpg
- Görsel 66.** Constantin Brancusi, “Endless Column” (Sonsuz Sütun), 30m, Dökme Demir ve Çelik, 1938.....67
<http://static.panoramio.com/photos/large/80389712.jpg>
- Görsel 67.** Wassily Kandinsky, “To the Unknown Voice” (Tanımsız Melodi), 23.7 x 15.8 cm, 1916.....68
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/To_the_Unknown_Voice.JPG
- Görsel 68.** Jacques Lipchitz, “Reclining Nude with Guitar” (Gitarla Uzanan Nü), 41 x 74 x 33 cm, Bronz, 1928.....69
http://siarchives.si.edu/collections/siris_sic_13951
- Görsel 69.** Vladimir Tatlin, Corner Counter Relief, 1914.....69
<http://www.wsws.org/de/media/photos/legacy/de/tat1-j12c.jpg>
- Görsel 70.** Naum Gabo, “Linear Construction No.1” (Çizgisel Konstrüksiyon 1), 35 x 35 x 8 cm, Pleksiglas ve misina, 1942-3.....70
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-1-t00191>
- Görsel 71.** Alexander Calder, “Mobile c”, 150 x 200 x 200cm, Metal, Ahşap, Tel, 1932.....71
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-mobile-101686>
- Görsel 72.** El Lissitzky, “Proun Room” (Proun Odası), 1923.....72
<http://theworkingrecord.com/category/maap14/situations/>
- Görsel 73.** Kazimir Malevich, “Black Square” (Siyah Kare), 79.5 x 79.5 cm, 1915.....73
<http://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism#mediaviewer/File:Malevich.black-square.jpg>
- Görsel 74.** Piet Mondrian, “Composition with Yellow, Blue and Red” (Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon”, 72 x 69cm, 1937-42.....74
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-composition-with-yellow-blue-and-red-t00648>

- Görsel 75.** Ad Reinhardt, “Black Paintings”, 152.4 x 152.4 cm 1966.....75
<http://hijinksandlotharios.files.wordpress.com/2014/01/1963.jpg>
- Görsel 76.** Şadi Çalık, “Minimumizm”, 200x1,6 cm, Metal Çubuk, 1957.....76
http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/Photo_11_3_soyut-heykelleri.html?Page=3#
- Görsel 77.** Frank Stella, “The Marriage of Reason and Squalor II” (Akıl ve Fakirliğin Evliliği), 230.5 x 337.2 cm, 1959.....77
http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Frank-Stella.-The-Marriage-of-Reason-and-Squalor-II-469x320.jpg
- Görsel 78.** Jacqueline Winsor, “#Rope 1” (İp 1), 102.24 cm x 101.6 cm x 101.6 cm, Ahşap ve Kenevir İpi, 1976.....79
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/330>
- Görsel 79.** Gary Kuehn, “Tar Piece” (Katran), 64,7 x 548,6 x 182,9 cm, Ahşap ve Katran, 1967.....79
http://garykuehn.net/?page_id=188
- Görsel 80.** Wolfgang Laib, “Without Place – Without Time – Without Body” (Yersiz-Zamansız-Vücutsuz), Pirinç ve Polen, 2009.....79
<http://arttattler.com/archivewolfganglaib.html>
- Görsel 81.** Felix Gonzales-Torres, “Untitled” (Placebo), Şekerleme, 1991.....79
http://artobserved.com/artimages/2010/06/Felix-Gonzalez-Torres_03.jpg
- Görsel 82.** Eva Hesse, “Right After” (Hemen Sonra), Lateks, ip, tel, 1969.....80
http://www.brooklynmuseum.org/easfa/feminist_art_base/archive/images/580.1700.jpg
- Görsel 83.** Martin Puryear, “Old Mole” (Yaşlı Köstebek), 157,5x157,5x80 cm, Ahşap 1985.....81
<http://www.artlurker.com/wp-content/uploads/2008/10/52.jpg>
- Görsel 84.** Anish Kapoor, “The Origin of the World” (Dünyanın Kökeni), 2004.....82
http://www.scaithebathhouse.com/en/projects/anish_kapoor_the_origin/
- Görsel 85.** Anish Kapoor, “Cloud Gate” (Bulut Kapısı), 10 m × 13 m × 20 m, Paslanmaz Çelik, 2006.....83
<http://www.suitcaseandheels.com/wp-content/uploads/2013/01/thebean.jpg>
- Görsel 86.** Hans Haacke, “Condensation Cube” (Yoğunlaşan Küp), 76 x 76 x 76 cm, Pleksiglas ve Su, 1965.....84
<http://www.macba.cat/en/condensation-cube-1523>
- Görsel 87.** Marisa Merz, “Untitled” (İsimsiz), 152.4 x 58.4cm, Tel örgü ve Kenevir, 196684
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=155735
- Görsel 88.** Joseph Kosuth, “One and Three Chairs” (Bir ve Üç Sandalye), 1965.....86
<http://uploads4.wikiart.org/images/joseph-kosuth/one-and-three-chairs.jpg>

- Görsel 89.** Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare” (Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır), Performans, 1965.....87
<http://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-1965-1>
- Görsel 90.** Gilbert and George, “Singing Sculpture” (Şarkı Söyleyen Heykel), Performans, 1971-91.....87
http://www.intertekst.com/240_artykul.html?jezyk=en
- Görsel 91.** Dennis Oppenheim, “Annual Rings” (Yıl Halkaları), 1968.....88
<http://www.dennis-oppenheim.com/works/1968/8>
- Görsel 92.** Michael Heizer, “Double Negative” (Çift Negatif), 1969.....88
<http://www.laweekly.com/2012-08-16/art-books/michael-heizer-double-negative/>
- Görsel 93.** Richard Long, “Walking a Circle in Mist” (Siste Dairesel Yürüyüş), 1986.....89
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/ciremist.html>
- Görsel 94.** Hamish Fulton, “Lha Tse”, 2009.....89
<https://artsy.net/artwork/hamish-fulton-lha-tse-nepal-slash-tibet>.
- Görsel 95.** Robert Smitson, “Spiral Jetty” (Sarmal Dalgakıran), 197090
<http://jessbens.files.wordpress.com/2011/06/robert1.jpg>
- Görsel 96.** Christo and Jeanne Claude, “Valley Curtain” (Vadi Perdesi), 1972.....90
<http://www.fotosimagenes.org/imagenes/rifle-colorado-8.jpg>
- Görsel 97.** Andy Goldsworthy, “Knotweed Stalks Derwent Water” (Derwent Gölü’nde Dügümlenmiş Ot Sapları), 1988.....91
http://www.appstate.edu/~gotschce/sculptor/sculptorimages/5_KnotWeedStalks.jpg
- Görsel 98.** Jeff Koons, “Equilibrium” (Denge), 1985.....93
<http://www.jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-equilibrium-International-with-monument-gallery-1985>
- Görsel 99.** Jeff Koons, “New Paintings and Sculpture” (Yeni Boyama ve Heykeller), 201393
<http://www.jeffkoons.com/exhibitions/solo/jeff-koons-new-paintings-and-sculpture>
- Görsel 100.** Spencer Finch, “Sunlight in an Empty Room” (Boş Bir Odada Gümüşüğü), 100 Floresan Lamba, Cam filtreleri ve Mandallar, 2004.....94
<http://slash-paris.com/en/evenements/spencer-finch>
- Görsel 101.** Spencer Finch, “Painting Air” (Boşlukta Renk), 2012.....94
<http://www.artandeducation.net/announcement/curating-contemporary-art-perspectives-on-practice/>
- Görsel 102.** Anne Truitt, “Parva XXXIII”, 1993.....95
<http://ilikethisart.net/?p=16792>
- Görsel 103.** Anne Truitt, “Perception and Reflection” (Algı ve Yansıma), 2009.....95
<http://saint-lucy.com/conversations/kristen-hileman/>
- Görsel 104.** Brandon Snape, “Entering the Exit”, Çelik ve Poliüretan Kaplama, 315cm x 315cm x 180cm, 2010.....95
<http://braddonsnape.files.wordpress.com/2010/10/pa270048.jpg>

- Görsel 105.** Liz Larner, “Reticule” (Kadın Çantası), 188 x 284.5 x 203.2 cm, Poliüretan, 1999.....95
http://www.quazoo.com/q/Liz_Larner
- Görsel 106.** Alice Aycock, “Strange Attractor” (Tuhaf Cazibe), 12.8 x 7.9 x 9.30m, Alüminyum, Neon ve Halojen Işık, 2007.....96
<http://www.aaycock.com/pcincinnati.html>
- Görsel 107.** Alice Aycock, “Twister” (Kasırğa), 5.7 x 5.1 x 5.7m, Alüminyum ve Çelik, 2013.....96
<http://www.aaycock.com/pstrangeattractor.html>
- Görsel 108.** Christina Corday, “Une” (Bir), 263 x 261 x 500cm, Alaşım Çelik, 2008.....96
http://www.christinecorday.com/protoist_corday.html
- Görsel 109.** Christina Corday, “Knoun”, 396 x 101 x 28cm, Alaşım Çelik, 2008.....96
http://www.christinecorday.com/lacma_corday.html
- Görsel 110.** Edgar Heap of Birds, “Wheel” (Çember), 2004.....97
<http://www.panoramio.com/photo/62199475>
- Görsel 111.** James Lee Byars, “The Angel” (Melek), 125 Cam Küre, 1989.....97
<http://artobserved.com/2013/03/james-lee-byars-early-works-and-the-angel-at-michael-werner-london-through-march-16-2013/>
- Görsel 112.** Alyson Shotz, “Allusion of Gravity” (Yerçekimi), 2.74 x 2.43 x 3.96 m, Cam Boncuklar ve Çelik Tel, 2005.....97
<http://alysonshotz.com/allusion-of-gravity/>
- Görsel 113.** Joel Shapiro, “Untitled Installation” (İsimsiz Enstalasyon), 2012.....97
<http://mocoloco.com/art/archives/026764.php>
- Görsel 114.** Louise Bourgeois, “Maman” (Anne), 9.27 x 8.91 x 10.23m, Paslanmaz Çelik, Bronz, Mermer, 1999.....98
<http://soi.today/wp-content/images/2010/08/spain-guggenheim-museum.jpg>
- Görsel 115.** Louise Bourgeois, “Echo I” (Eko-1), 193 x 43 x 35,5cm, Bronz, 2007.....98
<http://dailyserving.com/2010/06/louise-bourgeois-mother-and-child-at-gallery-paule-anglim/>
- Görsel 116.** Alexander Liberman, “Ulysses”, 13.4 x 7 x 8.2m, Çelik, 1988.....99
http://www.crala.org/internet-site/Other/Art_Program/artist_list/images/Liberman-Ulysses.jpg
- Görsel 117.** Alexander Liberman “Galaxy” (Galaksi), 13.7 x 8.2 x 4.2m, Çelik, 1984.....99
<http://www.okc.gov/arts/new%20folder/public%20art%20tour%20program.pdf>
- Görsel 118.** Anthony Caro, “Early One Morning” (Erken Bir Sabah), 2.89 x 6.19 x 3.35m, Çelik ve Alüminyum, 1962.....100
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/carro-early-one-morning-t00805>
- Görsel 119.** Anthony Caro, “Millbank Steps” (Millbank Basamakları), 534 x 780 x 2307.3 cm, Çelik, 2004.....100
http://sculpture.uk.com/images/anthony_caro_millbank_steps_12_for_webpage_artistwork3.jpg

- Görsel 120.** Richard Deacon, “After” (Sonra), 169 x 960 x 346cm, Ahşap, Paslanmaz Çelik, Alüminyum, 1998.....101
<http://www.richarddeacon.net/various/various51.html>
- Görsel 121.** Richard Deacon, UW84DC#9, 2001.....101
<http://www.lissongallery.com/exhibitions/richard-deacon/gallery/4799>
- Görsel 122.** Anthony Gormley, “Bound and Charm, Tankers Series”, 51.5 x 83 x 228 cm - 65 x 78 x 226 cm, 2013.....102
<http://www.antonygormley.com/uploads/images/51a8a72f6bfdd.jpg>
- Görsel 123.** Anthony Gormley, “Construct V, Framers Series”, 193 x 40 x 33 cm, Paslanmaz Çelik, 2010.....103
<http://www.antonygormley.com/uploads/images/4e931d761d972.jpg>
- Görsel 124.** Anthony Gormley, “Quantum Void IV”, 222 x 155 x 155 cm, Paslanmaz Çelik, 2008.....103
<http://www.antonygormley.com/uploads/images/52a6fdd1749e4.jpg>
- Görsel 125.** Tony Cragg, “Stack” (Yığın), 200 x 200 x 200cm, 1975.....103
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428>
- Görsel 126.** Tony Cragg, “I’m Alive” (Hayattayım), 250 x 390 x 360 cm, Paslanmaz Çelik, 2005.....104
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Wuppertal_Barmen_-_I'm_alive_02_ies.jpg
- Görsel 127.** Jedd Novatt, “Chaos Nervion”, 7.2m, Bronz, 2012.....105
<http://jeddnovatt.com/images/chaosmadrid2011.jpg>
- Görsel 128.** Dan Graham, “Pavilion and Model”, 2012.....106
<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/january/14/what-is-it-about-dan-grahams-pavilions/>
- Görsel 129.** Mike Tonkin, “The Singing Ringing Tree” (Şarkı Söyleyen Ağaç), 3m yükseklik, Galvanizli Çelik Borular, 2006.....107
http://s0.geograph.org.uk/geophotos/03/34/62/3346256_53f0083b.jpg

GİRİŞ

Heykel sanatı, varlığını, tarih öncesi çağlardan günümüze farklı anlam ve biçimlerde sürdüren en eski sanat dallarından biri olmuş ve yüzyıllar boyu farklılaşan biçimi veya düşünsel yaklaşımıyla izleyiciye sunulmuştur. Yirminci yüzyıla gelindiğinde sanatın ve sanatçının işlevinin sorgulanması ve sanat eserinin nasıl olması gerektiği gibi sorular Modern Sanat gündemini oldukça meşgul etmiş ve ilerlemenin temel sorunlarından biri haline gelmiştir. Resim sanatında renk ile başlayan yalınlaşma heykel sanatında forma bürünerek soyutlanan biçimlerde “saf”laşma eğilimi göstermiştir. Sonraki dönemlerde temsil özelliğini bırakarak tamamen soyut formlara ulaşmıştır.

Birbirlerine alternatif olan veya birbirlerinin devamı şeklinde oluşan akımlarla yüzyılın ortalarına gelindiğinde, sanatçıyı merkeze alan yaklaşımlar ve gündelik kullanım nesnelerinin sanat alanına dahil edilmesi ön plana çıkmıştır.

1960’lı yıllarda ortaya çıkan Minimalizm akımı Modern Sanatın o güne kadarki oluşumlarına bir alternatif veya devam niteliği taşımak yerine hepsini yok saymıştır. Minimal sanatla birlikte çalışmalarındaki kişiselleşme ortadan kalkmış ve gösterişçi unsurlardan arındırılmıştır. Minimalist tutum diğer sanat dallarına da kısa sürede etki ederek biçim ve renk uygulamalarında kendini göstermiştir. Heykel sanatında biçime dahil olacak herhangi bir anlatım veya dekoratif unsur barındırılmamış ve estetik düşünce adına yeni bir yaklaşım getirilmiştir. “Sanat için sanat” anlayışıyla çalışmalarını saf biçimler olarak sunan sanatçılar, geometrik formlar ve birim tekrarlarıyla gösterdikleri indirgemeci yaklaşımlar ile diğer sanat disiplinlerine de etki etmişlerdir.

Minimalizm ile yalınlaşan heykelin temel dinamikleri 1960’ların sonunda eleştirilmeye başlanmış ve kendinden sonraki oluşumlara kazandırdığı değerler umulmadık noktalara taşınmıştır.

En genel hatlarıyla belirli toplumlar ve belirli çalışmalar üzerinden tarihsel süreç ve ortaçağdaki gelişim süreci incelenen heykel sanatının, biçim ve düşünce değişimi gözetilerek, modern sanat akımlarıyla birlikte önemli kırılma noktalarından hareket edilmiştir. Minimalizm akımının heykel sanatındaki etkileri irdelenerek bu akımın gelişiminde etkili olan öncü sanatçıların çalışmalarıyla dönem içerisindeki önemi ve heykel sanatına getirdiği yeni bakış açısı incelenmiştir. Minimalizm ile gelen değişimin Minimalizm sonrası ortaya çıkan bazı hareket ve oluşumlara nasıl etki ettiği araştırılarak ve günümüz heykelindeki minimalist etkilerin görüldüğü sanatçılardan bir seçki yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATININ GELİŞİM SÜRECİ

1.1. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE HEYKEL SANATI

Sanat, insanla birlikte varolan bir olgudur, çağlar boyunca insanların sosyal yaşantılarını, inanışlarını, sorunlarını ve korkularını sonraki nesillere aktaran en önemli unsurlardan biri olmuştur. İlk insanların mağara duvarlarına çizdikleri resimler, farklı malzemeleri kullanarak yaptıkları heykelcikler, içinde buldukları durum ve inanışları açısından günümüze ışık tutan önemli eserlerdir.

Değişen coğrafya, yaşam koşulları ve bu etkenlere bağlı olarak farklı malzemeler ile yapılan eserlerin amacı, büyü ve doğadan gelebilecek tehlikelere karşı korunma içgüdüsünden kaynaklanmıştır. Primitif süreç üzerinde şekillenip Arkaik dönemde de gelişen yaşam şartları ve insanların doğayı algılayışları değişirken inanç ve sanatın birlikteliğinde herhangi bir değişim olmamıştır. Teknik ve kullanılan malzemenin gelişimiyle birlikte doğanın gücü ve insanın yeteneği birleşerek görkemli eserler ortaya çıkmıştır. Bu eserlerin en belirgin örnekleri eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında görülebilir (görsel 1). Yine bu eserler bir inanış çerçevesinde küçük veya anıtsal boyutlarda korunma amaçlıdır ya da bu dünyada geçici olarak yaşadıkları inancına sahip oldukları için insan bedenini koruma amaçlı yapılan lahitler şeklindedir.

Aslında tarihsel süreçte sanat dinden, din sanattan fayda umdu ve buldu. Gerçek anlamda işlevsellik karşılıklı oldu. Din sanatın içeriğini etkilerken, farklı formların ön plana çıkmasını sağladı. Sanat ise bazen yaratıcının, doğaüstü güçlerin, kutsal varlığın kendisini iki, üç boyutlu anlatarak, kutsal metinleri görsel boyuta taşıyarak, sese ve bedene biçim vererek güçlü bir anlatım dili oldu. Bir duygunun inancın sembolü haline dönüştü (Ünver, 2014: 1).

Mısır ve Mezopotamya Uygarlıkları, değişen coğrafya ile birlikte inanış ve toplumsal değerlerin değişmesi ve bunların kendi donemlerinde utelen eserlere yansımalarının değişiklik gosterdiği en belirgin orneklerdir.



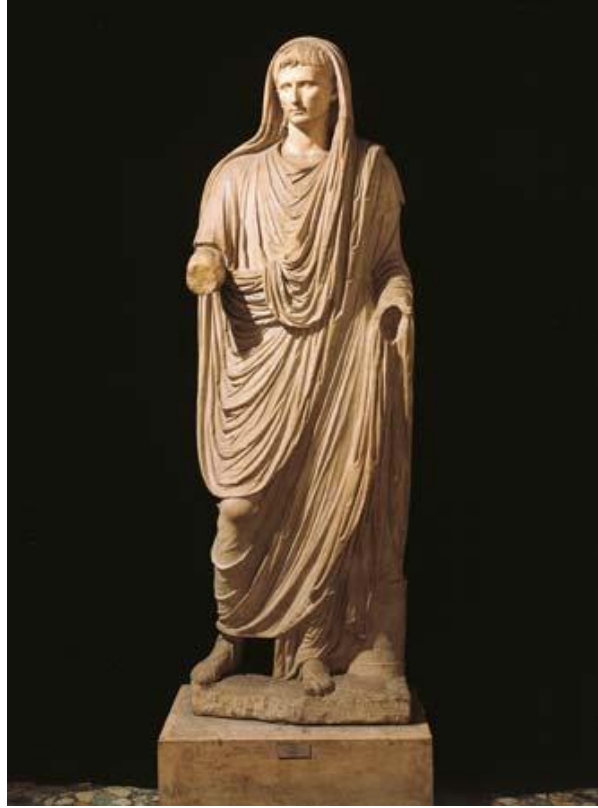
Gorsel 1. Abu Simbel Ramses Tapınağı, M.. 1301-1235

Mısırlılar için sadece bedeninin korunması yeterli değildi. Eğer kralın dış gornm de yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanıyordu. Bunun için, heykeltilerden aşınmaz ve etin bir granit, kralın portresini oymaları isteniyordu. Bu oyma imgeyi; ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını surdrsn diye, mezara, kimsenin goremeyeceği bir yere koyuyorlardı. Heykelti szcğ o zaman, “yaşamı koruyan kişi” ile eş anlama geliyordu (Gombrich, 2009: 58).

Mezopotamya yonutunda lkselleştirme (idealize etme) abası biimleştirmeye (sluplaştırmaya), bir başka deyişle, doğal biçimleri sadeleştirmeye yoneliklidir. Yonutu yapılan kişinin kimliğini, kk bir ayrıntının ele vermesi yeterli bulunur. Ayrıca, amaçlanan, yonutun modele benzemesi değil, modelin toplum içindeki konumunun/özelliğinin/ayrıcalıklarının gorsel olarak iletilmesidir (şenyapılı, 2003: 21).

Mezopotamya’da sanat, Mısır’da olduğu gibi mantıklı bir gelişim ve izlenebilir bir sıra takip etmez. Bu nehir boyu sanatı, arkaik yonyle akla uygun ve sağlamdır. Ancak Mısır’daki gibi portre anlayışlı ve insani değildir... Heykelti sanatı Mısır’a gore daha inşaidir. Yani tasfir etmiyor, buna karşılık ögeleri yan yana getirerek inşa edilmiştir. Bu bakımdan monoton ve dekoratiftir. Resimler aynen mimari gibi inşa edilmiştir. Demek ki, yüz ve vücutlarda Mısır’dakiler gibi bir anlatım zenginliği yoktur. Buna karşılık mimari, zengin buluşlar ve yaratıcılık içindedir... Rlyeferde teknik bakımından derin bir kazıma yoktur. Yalnız geniş yüzeylerde kübik bir anlatım söz konusudur (Turani, 2013: 77).

Sanatsal anlamda değişkenleri çok fazla olan Mezopotamya uygarlığı ile hem plastik hem de görsel anlamda tutarlılığı bulunan Mısır uygarlığının sanatsal birikimlerinin Grek sanatında farklı noktalara eriştiği görölmektedir. Bu farklılıklardan en dikkat çekici olanı ise Grek yapıtlarındaki; özellikle heykellerindeki ebatların, Mısır sanatına göre küçük kalmasıdır. Bu durum eserlerin yapılarla birlikte düşünöldüğü ve izleyiciye hitap ettiği görüşünü getirmektedir. “Mısır Sanatı seyirci için yapılmamıştır. Grek Sanatında ise asıl ilke, seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir. Bu bakımdan heykel başkalarının görmesi değerlendirilmesi yönünden ele alınmıştır. Mısır sanatında seyirci sorunu çok az düşünölmüştür” (Turani, 2013: 129). Değişen biçim anlayışının en çok göze battığı noktalardan birisi de Mısır heykellerindeki vücudu sarıp dış konturu belli eden kumaşın, Grek olarak anılan Klasik Yunan heykelinde belden sonra genişleyerek kumaş formlarının düz bir kontur gibi kullanılmayıp, bütün incelikleriyle işlenmiş olmasıdır. Yine Mısır Sanatında karaktere önem verilerek kişilere atfen yapılan portreler, Yunan Sanatında yoktur. Yunanlar, ideal olan insan tipini, yüz hatlarını ve vücut ölçülerini bularak bu doğrultuda ilerlemişlerdir (görsel 2).



Görsel 2. Toga giymiş Augustus, Mermer, 1. Yüzyıl

Yunan sanatının temelinde de diğer ilkel sanatlar gibi din vardır. Mimarinin ağırlıklı olarak hissedildiği bu dönemde heykel ve resim sanatları daha sonra gelir. Myron'un "Discobolos" (Disk Atan Adam) heykeli dönemin en iyi örnekleri arasındadır (görsel 3). Roma sanatı, Yunan sanatının devamı niteliğindedir Roma sanatında Yunan etkisi oldukça fazla görölmektedir. Bunun sebebi olarak ise Yunan heykellerinin, Roman hakimiyeti sonrası taşınarak kopyalama yoluyla çoğaltılması gösterilebilmektedir. Özünde her zaman değişimi ve yeniliği barındıran sanat, Yunan heykelini kopyalamakla kalmayıp ona kendisinden bir şeyler eklemeyi de ihmal etmemiştir.

Yunan mimarisinden beğendiği şeyi almak ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre uygulamak Romalılara özgü bir şeydi. Başka alanlarda da hep aynı şeyi yaptılar. En çok ihtiyaç duydukları şeylerden biri, iyi, gerçeğe aynen benzeyen portreler yapmaktı. Bu portrelerin, ilkel Roma dininde görevleri olmuştu. Cenaze alaylarında, ataların mumdan imgelerini taşımak bir töreydi. Kuşkusuz böyle bir töre, eski Mısır'da olduğu gibi, ruhun ölümden sonra yaşamasının gerçeğe benzer bir imgenin korunmasıyla sağlanabileceği türünden eski bir inanca bağlıydı. (...) Romalıların sanatçılarını, Yunanlılar arasında görölmedik bir biçimde, kendilerinin daha gerçekçi ve daha az yaltakçı portrelerini yapmakta özgür bırakmaları şaşırtıcıdır (Gombrich, 2009: 121).

10. yüzyıldan başlayarak 12. Yüzyıla kadar Avrupa Sanatı'na yön veren sanat anlayışına verilen Roman ismi, 19. Yüzyılda konmuş bir sanat terimidir. Avrupa kıtasının değişik bölgelerinde değişik tarihlere göre farklı özellikler gösteren bu sanat akımı yoğun bir dini propagandayı hedeflemiştir (Beksaç, 2000: 11).

İnanış sisteminin gelişmesiyle birlikte sanat, belirli kurumların gücünü ve otoritesini pekiştirmek için kullanılmıştır. Roman sanatının devamında ortaya çıkan Gotik Sanat, ustalık birikimlerini dikey doğrultuda yaptığı ve süsleme unsurlarını fazlasıyla barındıran yarattığı göz alıcı eserlerle, toplumun gücünü ve kilisenin bu gücün kaynağı olduğunu vurgulayan eserler ortaya koymuştur (görsel 4). Ortaçağ sanatçıları iradelerini sadece kendileri için belirlenen sınırlar içerisinde ve belirlenen konulara yoğunlaştırmıştır.



Görsel 3. Miron, “Discobolos” (Disk Atan Adam), Mermer, M. Ö. 450

Böylece sanatçıların ürettiği eserler, hizmet ettikleri kurum veya kurumların amaçları doğrultusunda birer araca dönüşmüştür. Hristiyan egemenliğinde olan ortaçağda mimari ile birlikte gelişen farklı tarzlar kilisenin öncülüğünde, dini öğretiler ve süslemelerle harmanlanıp halka sunulmuştur.

Heykel ve vitraylarda ifade edilen bütün konular Tevrat ve İncil’den alınma dini konular ve dini konularla bütünleşen ve inancı ön plana çıkaran temalardır. Buna rağmen doğa ve insan güçlü bir biçimde gündelik insan yaşamından gelen etkilerle yeni bir ifade şekliyle ele alınmaya başlanmıştır (Beksaç, 2000: 18).



Görsel 4. Chartres Cathedralı Güney Pervaz Heykelleri, 1220

Kilise ve soyluların siparişleri üzerine çalışmalarını sürdürebilen sanatçının eserlerine müdahale edilmesi yüzyıllar boyu süregelen bir durum olmasına rağmen, yine de sanatçı hassasiyetinin hakim olduğu olağanüstü eserler sanat tarihindeki yerlerini almışlardır.

Ortaya çıkan eserler ve bireysel üsluplardaki değişkenler sanatçının gücünü, etki alanını fark etmesini sağlamış ve beraberinde sanatçının toplumdaki yerinin sorgulanması gerekliliğini getirmiştir. Bu döneme kadar sipariş üzerine çalışan ve kendisine verilen konular üzerinden çalışmalarını sürdüren sanatçı artık edindiği bilgi birikimini doğa gözlemine yöneltmiş, buna ilave olarak perspektif gibi önemli bir olgunun formülizasyonunu yaparak eserlerine dahil etmeye çalışmıştır. Doğa, mekan, hacim, kompozisyon gibi teknik buluşlar için ayrıca çaba harcanmış ve bu gibi konuların adeta bilimsel yöntemlerle çözümlenmelerini yapmıştır.

Sanatçı, artık Ortaçağda olduğu gibi, bir işçi değil, düşünen, sanatının sorumluluğunu taşıyan özgür bir kişidir. Toplum içindeki yeri de değişmiş, değeri ve saygınlığı artmıştır. Sanatçılar üzerine yazılan ayrıntılı monografilere ilk kez bu dönemde rastlıyoruz (İpşiroğlu, 1977: 61).

Gerçekten, doğa gözlemine dayanarak figürün optik hacmini yakalama, Rönesans sanatçılarının birçoğunda görülmektedir. Ve dünyada insan figürü ilk kez, optik görüntülü bir mekan içerisinde saptanabilmişti. Yani orta çağın kutsal öbür dünyası yerine, bu dünyanın gözlemine dayalı bir mekan dünyası ele alınmaktadır. Daha açık bir deyimle Yeniçağ, rasyonel olarak bireylerin algılanmasıyla tüme varmaya çalışıyordu. Buna göre Yeniçağ yönteminin "deney" olduğu anlaşılmaktadır (Turani, 2013: 347).

Onbeşinci yüzyıla gelindiğinde, İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıkan ve "yeniden doğuş" olarak atfedilen Rönesans döneminde, mimariden bağımsızlaşan heykel de dönemin usta sanatçıları elinde durağanlığından kurtulmuş, sanatçı üslubuyla tanışmış ve sınırsız hareket kazanmıştır. Figür üzerine yapılan çalışmaların çoğunluğu bu döneme gelene kadar yapılmış araştırmaların, incelenen insan anatomisinin, çalışmalara nasıl yansıdığını kanıtlar niteliktedir. Eserlere ilk bakışta, "Klasik Sanat" çizgileri taşıyor gibi görünselerde bu figürlerdeki en dikkat çekici farklılıklar vücut - kas yapılarının daha detaylı çalışılarak esere kazandırılan hareket ile beraberinde getirdiği durağanlıktan ve tekrardan kurtulma durumudur. Dönemin en ünlü sanatçılarından olan Michelangelo (1475-1564)'nın eserlerinde bu harekete geçme durumu açık şekilde görülebilmektedir (görsel 5). Bu durum Nazan İpşiroğlu'nun "Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi" kitabında şu şekilde yorumlanmıştır;

Bu figürler natüralist XV. yüzyıl sanatında gördüğümüz insanlara benzemezler. Bunlar iri yarı gövdeleri, şişkin kaslarıyla her an eyleme geçmeye hazır bir gücün taşıyıcısıydılar. Bunlara bakarken, ister istemez Yunan Tanrılarını anımsıyoruz. Yalnız şu farkla ki, Michalengelo'nun insanları, Yunan dünyasında olduğu gibi, geleneğin kuşaktan kuşağa ilettiği belli örneklerle bağlı kalmıyor; sanatçının hayal gücü, yeni uyanan doğa gözlemciliğiyle kaynaşiyor ve bireysel kişiliği olan, etiyile canıyla yaşayan yeni insan tipleri yaratıyor (İpşiroğlu, 1977: 73-74).



Görsel 5. Michelangelo, “Moses” (Musa), Mermer, 1513-1515

Kilisenin gücü ve merkez devlet otoritesi sayesinde sanatın halkla buluşması Barok ile 17. yüzyılda da devam etmiştir. Giovanni Bologna (Giambologna) (1529-1608) ve Gian Lorenzo Bernini (1598-1680); insan vücudunun alabileceği en güç pozları ve heykelin çevresinde dönülmesini zorunlu kılan hareketleri teatral bir düzenleme gibi heykellerinde işlemişlerdir. “... Barok heykeller, çağın tiyatro benzeri sahneler yaratma arzusuyla eserin içeriği ve güçlü tesirini vurgulayabilecek özel bir çevre düzenlemesiyle de yakın ilişki içerisindedir” (Beksaç, 2000: 57). Avrupa’da tüm sanat dallarında etkisini görebileceğimiz bu dönemde, Michelangelo ile gelen formlardaki hareketlenme devam etmiştir. Simetri, geometri, durağanlık gibi durumlar yerlerini asimetri, karşıt eğrisel biçimlere bırakmış ve formlardaki hareket duygusu çok ileri noktalara taşınmıştır. Gerilim, hareketlilik, duysal bir zenginlik içerisinde teatral etki ve görkem bu dönemin

heykellerinde görülen başlıca unsurlar olmuşlardır. Bu hareketlenmeler ve düzensizlikler içinde, çoğunlukla izleyicinin duygularını harekete geçirmek ve dramatik bir etki yaratma çabasının varlığı, dönemin önemli heykeltıraş, ressam ve mimarlarından biri olan Lorenzo Bernini (1598-1680)'nin eserlerinde açık bir şekilde görülmektedir (görsel 6). Kumaş kıvrımları ile ışık-gölge uyumu, hareketi beraberinde getirirken, içinde bulunulan duruma göre eserlerdeki ifadelerin o anki duygusal tepkimeleri dışarı yansıtmaları bu dönemin barındırdığı değişiklikleri destekler niteliktedirler.



Görsel 6. Gian Lorenzo Bernini, “Ecstasy of Saint Teresa” (Azize Teresa’nın Vecdi), Mermer, 1647–1652

Eğer biz bu kendinden geçen azizenin yüzünü daha önceki yüzyıllarda yapılmış tüm yapıtlarla karşılaştırırsak, onun o ana dek sanatta gerçekleştirilememiş yoğun bir yüz ifadesine başarıyla ulaştığını görürüz. Bakışlarımızı ... Michelangelo’nun “Ölen Esir”ine çevirirsek, aradaki farkın ayırımına varırız. Bernini’nin kumaş kıvrımlarını ele alışını bile o zaman için yeni bir şeydi. Kumaşı, o güne dek onaylanmış klasik tarzda, ağırbaşlı bir dökümlerle aşağı düşürmek yerine, ona enerjik kıvrımlar verip, bir hareket duygusu yaratmıştı. Elde ettiği bütün bu sonuçlar kısa bir süre içinde tüm Avrupa’da taklit edildi (Gombrich, 2009: 440).

Avrupa’da bu denli kabul gören Barok üslubu, kaçınılmaz olarak beraberinde farklı yaklaşımları da getirmiştir. Fransa’da ortaya çıkan Rokoko tarzı ile barok üslubu en süslü haline dönüşmüştür. Özellikle kilise ve saraylarda aşırı bezemeci, süslemeci ve detaycı olarak varlığını hissettiren bu tarz, plastik sanatlarda kendini gösterdiği gibi gündelik yaşam ürünlerinde de yansımıştır.

Onsekizinci yüzyılın 2. yarısından itibaren bu aşırı süslemeci ve sembolik tavrı, tekrar Barok öncesi dönemlerdeki saflığa ve sadeliğe özlem duyulmasını sağlamıştır.

Onsekizinci yüzyılın 2. yarısı ve 19. yüzyılın ilk 25 yılı içinde varlığını korumuş olan Neo-Klasik anlayış Barok ve özellikle de Rokoko sanatın aşırı ve taşkın süslemeleri ve sembolik tavrına karşı bir tepki olarak, özellikle Roma sanatının etkin olduğu bir Antik Devir hayranlığının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ana amacı da aşırı süsleme ve sembolist tavra karşı Antik devrin klasik sadeliği ve yalın ifadeciliğini ortaya koyarak sanat eserini sergilemektir (Bekşaç, 2000: 78).

1.2. MODERN SANAT AKIMLARI İÇERİSİNDE HEYKELİN GELİŞİM SÜRECİ

Onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru çağın en büyük olayı sayılabilecek Fransız Devrimi ile Fransa’daki mutlak monarşi yıkılmış eşitlik, adalet ve özgürlük gibi kavramlar gelişmiştir. Bu durum sanatçıların kısıtlanması durumunu da ortadan kaldırma yolunda en büyük adımlardan biri sayılabilmektedir. Özgürleşen sanatçılar, kişi ve kurumların beğenilerine göre çalışmalar üretmek yerine kendi istekleri doğrultusunda çalışmalara yönelmiş sanat akımlarının oluşmasına neden olmuşlardır.

...1789 Fransız Devrimi’nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getiriyordu. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar, fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda, tüm dünyaya örnek olacak demokratik parlamenter yönetim dönemi başlıyordu (Turani, 2008: 24-25).

Geçmişin sadeliği ve dinginliğine duyulan özlemin sanatı olarak varlık gösteren Neo-klasik üslupta antik biçimler öne çıkmıştır (görsel 7). Devrim sonrası Avrupa’da hızla yayılan özgürlükçü anlayış ve beraberinde oluşan hareketli ortam artık dönem üsluplarının yerine daha kısa süreli olan sanat akımlarının oluşmasına sebep olmuştur.



Görsel 7. Antonio Canova, “Terpsichore”, Mermer, 1816

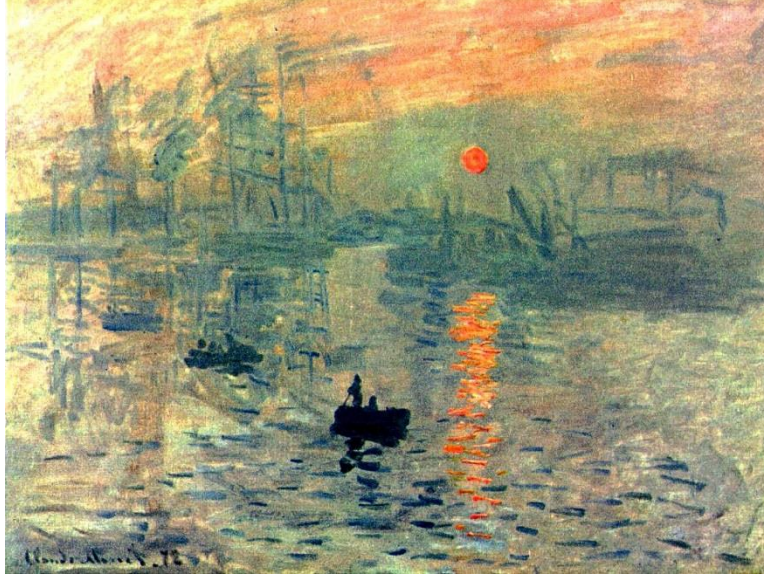
Coğrafi keşifler, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi gibi kırılma noktaları, toplumların birçok temel dinamiğinde köklü değişimler yaratmıştır. Sanatçıya sipariş veren kilise ve soyluların yerlerini burjuvalar, devlet kurumları ve akademiler almıştır. Daha önce belirlenen kurallara göre ve siparişi verenin zevkine göre çalışmalar yapan sanatçılar, konu seçimlerinde ve kendi üsluplarını belirlemede özgürleşmişlerdir.

Romantizm, iktidar doğrultusunda ve belirlenen kurallar çerçevesinde sanatçıların üretim yapmasına izin veren neo-klasik döneme karşıt olarak çıkmıştır. Konularını kendileri belirleyen Romantik dönem sanatçıları, içerisinde dini ve mistik unsurları barındırmakla birlikte, hayatın getirdiği hareketlilikten de etkilenmişlerdir. Uzak ülkelere olan

özlemleri, doğayı, yiğitlikleri, tarihte gerçekleşmiş önemli olayları eserleri için başlıca konular olarak seçmişlerdir.

Adını, Orta Çağ romanslarından yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan romantizm akımı İngiltere ve Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa'yı etkilemiştir. Akademik çevrelerin desteklediği neoklasisizmin soğukkanlılığına karşı, bireysel coşkuyu ön plana çıkararak bu akımın başlıca özellikleri; akıldışıçılık, duygusalılık, heyecan, içgüdü, öznelilik, sezgi ve ifade özgürlüğü, yalnızlık, doğa ile insanın gerilimi ya da uyumu olarak özetlenebilir. Yüzyıllar boyunca figürlü konulara fon olarak kullanılan manzara resmi İngiliz romantiklerinde, izleyicinin kendi ruh durumunu incelemeye ve onun kendi duyguları üstündeki etkisini çözümlenmeye yönelik bir etkiye dönüşmüştür (Gökalp vd. 2013: 200).

Resim sanatında, teknik anlamda büyük bir devrim sayılabilecek en önemli gelişmelerden biri Empresyonizm ile olup, akım adını 1874 yılında Claude Monet'in "Impression Sunrise (İzlenim: Gündoğumu)" eserinden almıştır (görsel 8). Yeni arayış içerisinde "Doğa"ya yönelik sanatçıların, izlenimlerinin beraberinde getirdiği farkındalık ise günün değişik saatlerinde ve farklı açılardan gelen ışık ile birlikte doğadaki görüntülerin form ve renklerinde oluşan değişimler ve bu değişimlerin sanatçı üzerinde bıraktığı etkilerdir. "Empresyonizm göz duyarlılığına dayanan duyumsuz bir sanattır. Çevremizde yer alan nesnelere, anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu (İpşiroğlu, 1991: 19)". Bu döneme kadar akademiler tarafından belirli kurallar çerçevesinde yönlendirilen sanat, başlarda izlenimcileri reddetmiş olsa da 19. yüzyılın sonlarında bu sanat akımı kabul görmüştür. Empresyonizm' in (İzlenimcilik) ilk modern sanat akımı olduğu görüşü kabul edilir. Bunun sebebi de doğa izlenimlerinin, sanatçının duygularıyla harmanlanıp bireysel düşüncelerini eserine yansıttığı bir ifade aracına dönüştürdüğü bu akımın, sanat alanına getirdiği yenilikler ve sanat algısındaki değişim sürecine farklı bir görme biçimi getirerek öncü bir rol üstlenmiş olmasındandır.



Görsel 8. Claude Monet, “Impression Sunrise” (Gün Doğumu-İzlenim), 1872

Heykelde modern anlamda o güne değin yaşanan en büyük değişim de Empresyonizm ile başlayan bu döneme rastlar. Doğadaki farklı zamanlardaki görünümün, anlık izlenimler olarak tablolara aktarıldığı bu akımda benzer etkileri heykellerine taşımayı başaran en önemli isimler Medardo Rosso ve Auguste Rodin olmuştur. Heykellerinde anlık etkiyi çok iyi bir biçimde yansıtan Rosso, detaydan uzak durup, ışık etkilerini ve ışığın form yüzeyinde dolaşımını sağlayarak heykellerine ifade kazandırmıştır (görsel 9). Bu sanatçıların, biçimsel anlamdaki detaydan uzaklaşmaları veya detayları yeniden yorumlamaları daha sonraki modern sanat akımlarına etki etmiş ve birçok sanatçıya yeni birer başlangıç noktası oluşturmuşlardır. İzlenimciler arasında büyük saygı gören Rosso, hem üreticiliğiyle hem de karşı çıkışlarıyla aynı yolda ama farklı bir noktada olan Rodin’in gölgesinde kalmaktan kurtulamamıştır. “O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir” (Gombrich, 2009: 528). Akademi karşıtlığıyla bilinen Rodin, kabul görmüş olan ve her bir detayı özenle işlenmiş, parlatılmış heykel anlayışının aksine, izlenimci etkileri, heykellerinin, her noktasında çalışma yapmadan doğal görünümüleriyle bırakmasıyla ve yapılan karakterin iç dünyasını ve psikolojik durumunu yansıtmada kullandığı hareket, pozisyon, form yüzeyine düşen ışığa müdahaleleriyle ön plana çıkartabilmiştir (görsel 10).

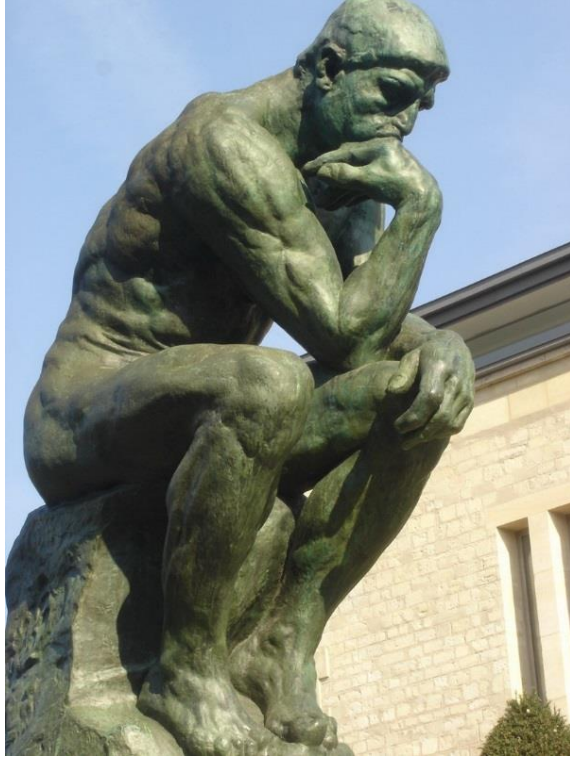


Görsel 9. Medardo Rosso, “Ecce Puer”, Balmumu, 1906

Aslında çok uzak bir geçmişten –Donatello ve Michalengelo geleneğinden beslenen Rodin, bir süre sonra kendi çağdaşları gibi gözlerini yakın çevresine çevirdi ve figürlerinde ülküsellğe son verdi. İzlenimcilerin resimleri gibi, onun heykelleri de bitmemişlikle suçlanıyordu. Nedeni, bir çırpıda bitirilmiş gibi duran heykellerindeki yüzeylerin iyice törpülenmeden, öylece bırakılmış olmasıydı. Kitlenin yüzeyinde yer yer bıraktığı doku ya da izler ışığı parçalıyor, bu da heykele izlenimci bir hava veriyordu. Oysa Rodin’in sanatı, izlenimcilikle sınırlanamayacak kadar genişti. Öyle ki, zaman zaman ifade ve davranışları iyice abarttığı için *anlatımcılığın*; giysiye benzemeyen giysiler içinde vücudu iyice gizlediği içinde *soyutun* sınırlarına gelip dayanıyordu (Yılmaz, 2006: 21).

Antik çağ heykellerini incelerken bazı parçalarının eksik olduğu halde, heykellerin hala gücünü ve etkisini kaybetmediğini fark etmesi Rodin’in bakış açısını etkilemiş ve eserlerine yansımıştır. Cehennem Kapısı, Balzac ve Calais Burjuvaları (görsel 11) adlı heykelleri, sanatçının modernist heykel adına yaptığı ilk ve önemli eserlerdir.

Rodin’in yaratıcı dehası etkisini göstermeye başlamıştı ve 1905’te Picasso aynı fikri, Kırık Burunlu Picador adlı eserinde kullanacaktı... Rodin Kolu olmayan Milo Venüsü’nden yola çıkıyor ve özellikle kullandığı bitmemiş formlarla, Brancusi’nin ovallerine ve Jean Arp’ın bulutsu şekillerine yol göstermiş oluyordu (Neret, 2007: 21)



Görsel 10. Auguste Rodin, “The Thinker” (Düşünen Adam), Bronz, 1904



Görsel 11. Auguste Rodin, “The Burghers of Calais” (Calais Burjuvaları), Bronz,
1889

Yirminci yüzyıla gelindiğinde Rodin ile başlayan değişim büyük bir ivme kazanmıştır. Modern sanat Rodin’in bıraktığı yerden Constantin Brancusi (1876-1957) ile daha ileri noktalara taşınmıştır. Bir süre Rodin’in asistanlığını da yapmış olan sanatçı, Rodin’in gerçeklik anlayışının da ötesine geçerek soyut formlar kullanmadan, soyut heykel adına bir kırılma noktası yaratmıştır. Işığın form yüzeyindeki geçişine önem veren sanatçı eserlerinin yüzeylerini pürüzsüzleştirerek yeni formlar yaratma çabası içerisinde olmuştur (görsel 12).



Görsel 12. Constantin Brancusi, “Sleeping Muse” (Uyuyan İlham Perisi), Mermer, 1909

Kaide unsuruna son derece önem veren sanatçı geleneksel kaideleri kullanmayıp, kaideyi heykelin bir parçası olarak eserine dahil etmeyi seçmiş ve kaidenin, heykeli tamamlayıcı veya etkisini arttıran bir unsur olmasına özen göstermiştir. “Brancusi yalınlık konusunda olduğu kadar “heykelsi kaide” konusunda da çığır açmıştır” (Bilge, 2000: 27) (görsel 13).



Görsel 13. Constantin Brancusi, “King of Kings” (Kralların Kralı), Ahşap, 1938

Formun en yalın halini aradığı eserlerinde, insan ve hayvan formlarını kendine çıkış noktası olarak belirleyip, biçimsel anlamda ulaşabileceği saflığı en ileri düzeylere taşımaya çalışmıştır. Bunu da formun biçimsel görünüşünün dışında, onun uzaydaki salt varlığına, boşluğun forma ve formun uzamına etkisine yönelerek yapmıştır (görsel 14).

Rodin gibi O da: “Heykel neler olmadan da olabilir?” diye sorgulayıp duruyordu. Rodin kısmi figürleriyle bitmiş bir sanat eserinin ille de bütün figürü gerektirmediğini kanıtlamıştı. Biçim doğal görünümünden çok daha fazla şey çağırıştırabilirdi. Bunu karmaşadan uzak bir yalınlık içinde anlatabilmek, o varlığın kökenini inkar ederek değil, belki de kökenine inerek gerçekleşebilirdi. Brancusi 1916’da yaptığı Torso of a Young Man / Genç Erkek Torsosu ve 1922’de yaptığı Torso of a Young Girl II / Genç Kız Torsosu II ile büyük bir biçimsel öz yeterlik sağladı (Bilge, 2000: 25).



Görsel 14. Constantin Brancusi, “Bird in Space” (Boşlukta Kuş), Bronz, 1928

Empresyonistlerin somut gerçeklikten hareket etmesine karşı olarak ortaya çıkan Ekspresyonizm (dışavurumculuk) ise öznel anlatımın tercih edildiği ve sanatçının algılama gücünü öne çıkaran bir akım olmuştur. Varoluş korkusunun hissedildiği bu dönemin eserlerinde, kendine yabancılaşan insan ile birlikte dolaylı ve simgesel bir anlatım yolu seçilmiştir. “Bu sebeple de sanatçının içsel gerçeği olan görüntü, sanatçının kendi duygu ve duyularının dışavurumuyla yansıyan bir görünüm olduğu için, doğal olarak algılanabilenden tamamen farklı ve tamamen kişisel bir tarz ve anlayışla değişime uğratılmış bir yansımadır” (Beksaç, 2000: 111). Duygularını renk, çizgi ve kütle gibi unsurlarla anlatmayı yeğleyen dönem sanatçıları, eserlerini daha ilgi çekici hale getirmek için tasarımlarında, denge ve kompozisyon gibi geleneksel unsurları kullanmamış, biçim bozumuna gitmişlerdir. 1900’lü yılların başından 1950’li yıllara kadar etkisini sürdüren bu akım iki farklı grup olarak varlığını sürdürmüştür. İlki 1905 yılında kurulan figüratif bir dil benimsemiş ve yaşamın gerçeklerini güzel ve çirkin ayırt etmeden en sert hatlarıyla sunmuş olan “Köprü” (Die Brücke) grubudur. İkinci grup ise adını Wassily Kandinsky’nin “Mavi Süvari” (Der Blaue Reiter) isimli eserinden almış olan Mavi Süvari

grubudur. Biçimin soyutlamaya varana kadar yalınlaştırılmaya ve içsel ritimlerin dışavurulmaya çalışıldığı, politik açıdan çok çalkantılı olan bu dönemin en önemli heykeltıraşlarından birisi Ernst Barlach'tır (görsel 15).

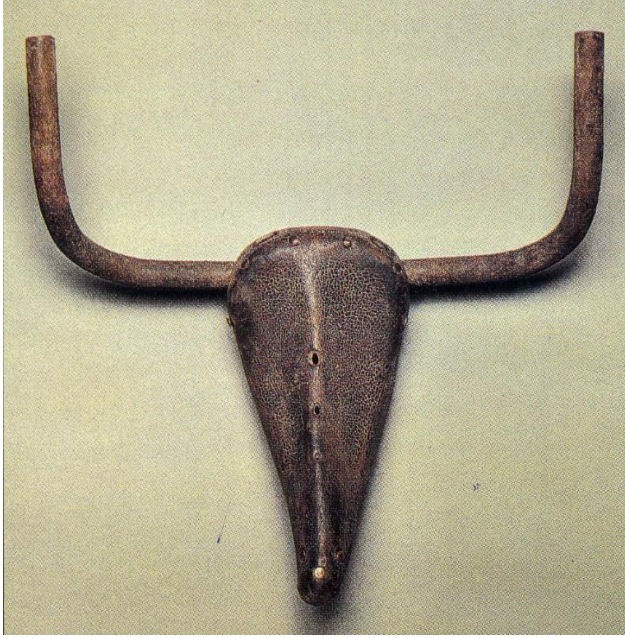


Görsel 15. Ernst Barlach, “The Singing Man” (Şarkı Söyleyen Adam), Bronz, 1928

Yeni bir dil yaratma çabasında, Pablo Picasso ve George Braque öncülüğünde ortaya çıkmış diğer öncü bir akım ise Kübizm'dir. Ünlü ressam Cézanne'ın “Doğayı silindir ve konilerle ele alın” sözünden hareket eden sanatçılar eserlerini doğrudan geometrik formlar olarak yansıtmışlardır. Rodin'in başlattığı kütleli eksiltme-parçalama eğilimi bu dönemde keskin köşeli yüzeylerde kendini bulmuştur. Yüzeylerdeki net ve keskin ışık geçişleri formlara dinamizm katmıştır.

Biçimsel olarak formun görüntüsünü yansıtmak dışında onun görünmeyen yönlerini ele almak kuşkusuz Modern Sanatın temel taşlarından sayılan Soyut Sanat'a giden yolda önemli atılımlardandır. Picasso'nun resim sanatına Kübizm ile getirdiği yeniliği, heykel sanatına da uygulaması sonucunda yöntemin dışında heykel sanatına biçim olarak getirdiği farklı bakış açısının etkileri de sonraki dönemlerde varlığını hissettirmiştir.

Bisiklet dümeni ve oturağı gibi o döneme değin heykel malzemesi olarak kullanılmamış, hurdalıktan toplanan endüstriyel atıklardan düzenlediğı “Boğa Başı” ve öncesinde yine atık malzemelerden yaptığı “Gitar” isimli eserleri bu dönemin farklı yaklaşım gösteren örneklerindedir (görsel 16, 17).



Görsel 16. Pablo Picasso, “Head of a Bull” (Boğa Başı), 1942

Görsel 17. Pablo Picasso, “Guitar” (Gitar), 1914

1907-11 arası çözümsel (analitik) ve 1911-14 arası bireşimsel (sentetik) olmak üzere iki ayrı dönemi bulunan kübizm hakkında Mehmet Yılmaz şunları aktarmıştır;

Picasso'ya gelince: Çözümsel kübizmi olgunlaştırdığı yıllarda, resmini sanat dışı şeylerden arındırdığını söyleyebiliriz. Resmin doğrulanması için doğaya başvurulması gerektiği düşüncesini yerleştirenlerden biri de odur. Doğal nesnelere yola çıkıyordu çıkmasına ama, tuval üzerinde çalıştıkça onların alışıldık görüntülerini bozuyor, geometrik düzlemlere indiriyor, sadece belli ipuçları vermekle yetiniyordu. Bireşimsel kübizm dönemindeyse tam tersine, resmine sanat dışı şeyleri sokmuştur. Sözün özü, bireşimsel kübizm ‘saf sanat’tan bir uzaklaşmaydı aslında. Zaten saf sanat yanlılarının Picasso’yu bazen açık bazen üstü örtük bir şekilde suçlamalarının nedeni, gidilebilecek son noktaya kadar gitmemesiydi. Oysa, Picasso açısından son nokta diye bir şey yoktu (Yılmaz. 2006: 48).

Raymond Duchamp -Villion (1876-1918), Henri Laurens (1885-1954), Jacques Lipchitz (1891-1973) ve Alexander Archipenko (1887-1964) kübist anlamda eserler veren dönemin önemli sanatçılarıdır (görsel 18, 19, 20, 21).



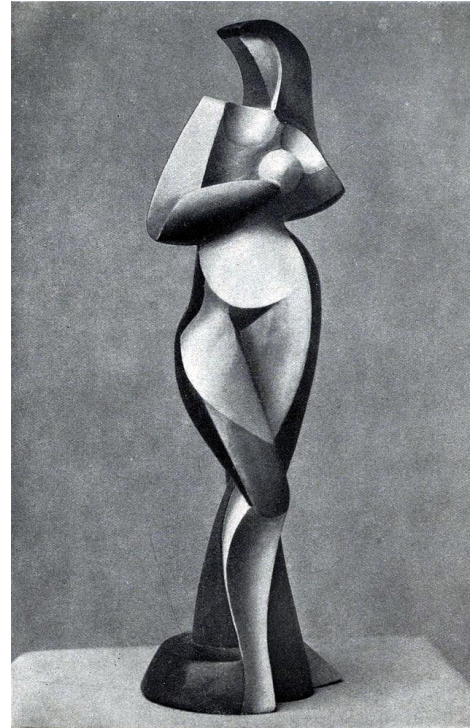
Görsel 18. Raymond Duchamp-Villion, "Large Horse" (Büyük At), Bronz, 1914



Görsel 19. Henri Laurens, "Man with Clarinet" (Klarnetli Adam), Kireçtaşı, 1919



Görsel 20. Jacques Lipchitz, "Bather" (Yıkanan), Kireçtaşı, 1917



Görsel 21. Alexander Archipenko, "Statuette" (Heykelcik), Bronz, 1916

Modern çağın hızlı gelişim ve değişim süreci içerisinde hız, hareket ve dinamizm duygusu Fütürizm'in (Gelecekçilik) temelini oluşturan unsurlardır. Modern sanat akımlarının çoğu adlarını benzetmelerden ya da alaycı kullanımlardan almışlardır. Ancak Fütürizm, İtalyan Sanatı'nı tekrar Avrupa'nın gözdesi haline getirmek isteyen ve başlarında İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin bulunduğu bir grup İtalyan sanatçının hem filozofik ve politik açıdan hem de artistik açıdan belirli ilkeler kavramlar doğrultusunda oluşturduğu bir sanat hareketi olmuştur. Kübizm'de görülen, geometrik dönüşüm, parçalanmış yapı, ışığın akışına müdahale edilmiş formlarla benzerlik gösteren bu akımda, form daha enerjik ve hareketli bir hale dönüşmüştür. Aynı dönemlerde varlıklarını sürdüren bu akımlar birbirlerini destekler konumdadır. Akımın kurucu sanatçıları ve öncüleri Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carra (1881-1966), Gino Severini (1883-1966), Giacomo Balla (1871-1958), Luigi Rusollo (1883-1947)'dur.

Gerçektende İtalya, Roma döneminden beri sanat ve kültür alanında dünyaya örnek olmuş, ancak sonradan bu üstünlüğü Fransa'ya kaptırmıştı. Marinetti, işte bu yüzden, bilimden sanata, siyasetten ekonomiye kadar, ülkesini her alanda yeniden Avrupa kültürünün ön saflarında görmek istiyordu... İtalyan ulusu her alanda şahlanışa geçmeli, bu uğurda şiddet dahil ne gerekiyorsa yapılmalıydı. Marinetti'nin gayet etkili ve heyecanlı bir dille kaleme aldığı *Gelecekçi Bildirge*, bu talebin bir özeti gibiydi (Yılmaz, 2006: 79).

Boccioni'nin yazdığı ve C. Carra, G. Balla, G. Severini'ninde imzalarının olduğu fütürist manifesto, kapalı mekanlarda sanatsal gösterimlerle halka tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu açıdan fütürist akım performans sanatların doğmasında da öncü bir rol üstlenmiştir. Akımın aynı zamanda kuramcısı da olan Boccioni'nin, eserlerinde biçim ve form olarak amaçlanan hareket algısına ulaşılmış olduğu görülür. Sanatçının "Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" isimli heykeli form üzerindeki parçalanmalar ve iç-dış bükeyler ile heykeli stabil görüntüden kurtarmanın yanında, oluşturulan planlar sayesinde mekanda devam ediyormuş gibi bir algı yaratmaktadır (görsel 22).



Görsel 22. Umberto Boccioni, “Unique Forms of Continuity in Space” (Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri), Bronz, 1913

Konstrüktivizm (Yapısalcılık), 17 Ekim Sovyet devrimi ile ortaya çıkan ve yeni bir toplumun inşası için, diğer avangard hareketlerin aksine, burjuva kesiminin estetik beğenisi yönünde sanat eserleri üretmek yerine, herkesin anlayabileceği işlevsel bir sanat anlayışını benimsemiştir. Rus Konstrüktivizminin şekillenmesindeki öncü sanatçı Vladimir Tatlin'dir. 1913-14 yılları arasında Avrupa'da bulunmuş olan sanatçı, Picasso'nun çeşitli atık malzemeleri eserlerinde kullanmasından ve Boccioni'nin yeni sanat için yeni malzeme anlayışından hareketle kendi çıkış noktasını oluşturmuş ve temsilden tamamen kopmuştur. “Rusya'da sanatçılar 1917 devrim ilkelerini sanat aracılığı ile halka benimsetmeyi görev edinirler” (Huntürk, 2011: 247).

Rusya'ya dönüşünde, temsil unsurunu eserlerinden çıkaran Tatlin, sadece endüstriyel ürünler (cam, metal, tel, kağıt, vb.) kullanarak hiçbir şeyin temsili olmadan boşlukta sadece mekan ve malzeme olarak var olan eserler üretmiştir. Tatlin'in, St. Petersburg kenti için hazırladığı, Rus devriminin simgesi niteliğinde olan ve spiral formlardan oluşan, içerisinde işlevselliği de barındıran “Monument to Commemorate the Third

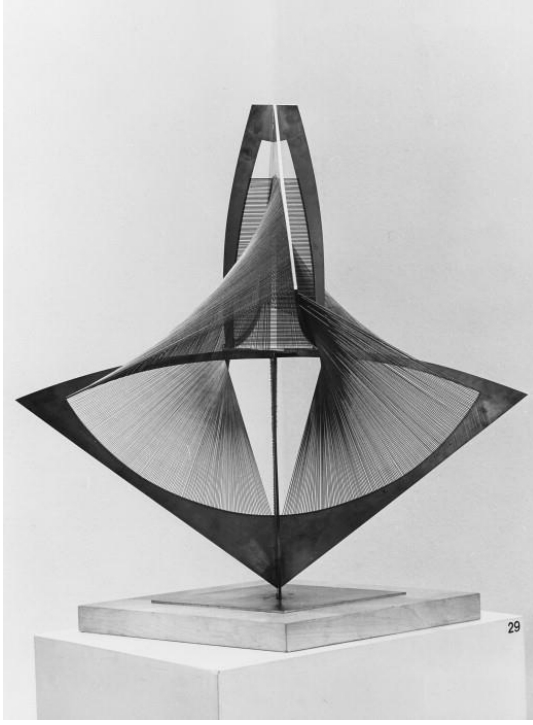
International (3. Enternasyonal Anıtı)” dönemin en ünlü ve simgesi niteliğindeki bir eserdir (görsel 23).



Görsel 23. Vladimir Tatlin, “Monument to Commemorate the Third International” (3. Enternasyonal Anıtı), Ahşap Maket, 1920

Tatlin’in temsilsiz nesne ve mekan yaklaşımlarından etkilenen ve bu akımın Avrupa’da da kabul görmesini sağlayan sanatçılar Naum Gabo (1890-1977) ve Antoine Pevsner (1886-1962)’dir. Bu sanatçılar Tatlin’den farklı olarak sanat eserinin yararlı olmasını reddetmişler, heykeldeki kütlelilikten kurtulunamayacağı düşüncesinin yanlış olduğunu savunarak biçimdeki derinlik unsurunun önemine değinmişlerdir (görsel 24, 25).

Gabo ve Pevsner, hacimsel heykel anlayışının karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olarak alan oylumsal heykel anlayışını çıkarırlar: Heykel çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun izdüşümünü oluşturur. Bu sanatçıların heykellerinde genellikle boş bir orta alan vardır; sözkonusu alan maddeselliğiyle yapıtın varlığına tanıklık etmek yerine, yerden uzanan dönüşümün gerçekleştiği potansiyel kaynaktır (Duve, 2002: 113).



Görsel 24. Naum Gabo, “Torsion (Variation No. 3)” (Burulma Açısı Varyasyon 3), 1963



Görsel 25. Antoine Pevsner, “Developable Surface” (Gelişebilir Yüzey), 1938

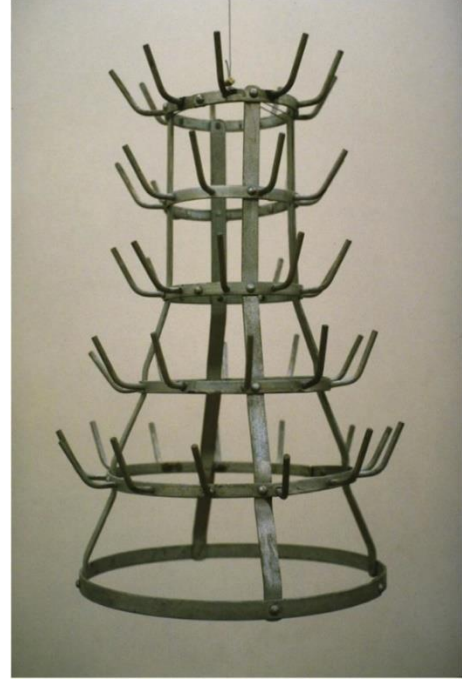
Birinci dünya savaşı sırasında savaşın oluşturduğu yıkıma, her şeyin gelip geçiciliğine ve yine savaşın getirdiği umutsuzluğa tepki olarak başlayan Dada hareketinin çıkış noktası İsviçre'nin Zürih kenti olmuştur. Savaşın dışında kalan bu bölgeye sığınan sanatçılar, Modern Sanat'ın en önemli kırılma noktalarından birini oluşturup, savaş karşıtılarıyla, plastik sanatlarda bir başkaldırı niteliğinde, sanatın ne olduğu konusundaki yerleşmiş düşüncelerin tekrar sorgulanmasına yol açmışlardır. Dada hareketi, 1916 yılında Tristan Tzara (1896-1963), Jean Arp (1886-1966), Richard Hülsenbeck (1892-1974), Marcel Janco (1895-1984) ve Emmy Hennings (1885-1948)'in de aralarında bulunduğu bir grubun, savaştan sorumlu tuttukları burjuva sınıfı ve bu sınıfa hizmet eden sanata karşı başlattıkları bir hareket olmuştur.

Dada, düşüncelerinin tekniklerinin bir çoğunu İtalyan fütüristlerinin 1911-14 arasındaki delidolu bildiri ve faaliyetlerinden, özellikle de anlamsız hecelerden meydana gelen şiirlerinden, müzik niyetine yaptıkları “gürültü tonlamaları”ndan ve bütün yerleşik değerlere saldıran kışkırtıcı performans akşamlarından alıyordu. Fakat fütüristler sanat karşıtı değillerdi; kimi dadalar gibi “geleceğin sanatı”nı istiyorlardı sadece (Shiner, 2004: 379-380).

Yirminci yüzyıl düşünce ve teknoloji açısından çok hızlı gelişim göstermiş yeni olanak ve imkanlar sunmuştur. Avrupa’da hızlı bir şekilde yayılan Dada ABD’de de eşzamanlı olarak gelişen ve sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968) tarafından kullanılan “anti-sanat” teriminde ve kullandığı “hazır nesne”lerinde karşılığını bulmuştur. Duchamp’ın hazır nesnelere kullanarak yaptığı “Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)”, “Bottle Rack (Şişelik)” (görsel 26, 27) ve modern sanatın en çok tartışılan eserlerinden biri olan “Fountain (Çeşme)” (görsel 38) bu oluşumun en bilinen örneklerindedir. Yine New York’ta Man Ray (1890-1976) tarafından yapılan hazır nesnelere değişime uğratarak estetik bir etken haline getirildiği diğer örnekler de bulunmaktadır. Dada, hazır nesnelere kullanarak veya bu nesnelere gerçek işlevlerinden sıyrılmasını sağlayıp, biçimsel varlıklarını, kendilerine yüklenen estetik açıdan sürdürme olanağı tanımıştır.



Görsel 26. Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel” (Bisiklet Tekerleği), 1913 (reconstructed 1964)



Görsel 27. Marcel Duchamp, “Bottle Rack” (Şişe Rafı), 1917

Dadaistlerin sanat karşıtı propagandalarından etkilenerek 1920’li yıllarda ortaya çıkmış diğer bir akım Sürrealizm’dir. Temelinde bilinçaltı ve psikolojinin, üretilen eserlere yansıtılması yatmaktadır. 1924 yılında André Breton (1896-1966) tarafından yayımlanan “Gerçeküstü Manifesto” ile birlikte kabul görmüş, Dada’ da olduğu gibi geleneksel biçim

ve değer yargılarına karşı politik bir akım olmasıyla beraber yeni bir sanat yaratmanın kaynağı olarak bilinçaltını göstermiştir. Dadaistlerden farklı noktası ise resmi onlar gibi reddetmemeleri, bilinçaltı ve rüyalara önem vermeleridir.

Breton, Psikanaliz kuramlardan esinlenerek geliştirdiği sanatsal yaratının kaynağının bilinçaltı süreçlerden kaynaklandığı savını, kendiliğinden yaratma eylemi biçiminde bilinçaltının dışa aktarım aracı olarak ortaya koyduğu otomatize yaratım eylemiyle birleştirerek Sürrealist yaratıcılığın da temelini atmıştır. Sürrealizm temel olarak bu eylemi kabul etmiş ve bilinçaltı ve bilinçaltında meydana gelen oluşumların dışa vurumunu yaratıcılığının ana eylemi haline getirmiştir. Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz metodun büyük ölçüsünde etkisinde kalan Sürrealist sanatın kaynağında bilinçaltı görünüm, içgüdüler, arzular, tutkular ve değişik ruh halleri önem taşımaktadır. Bu sebeple de, Sürrealist sanatçılar için sanat eserini teşkil eden geleneksel bilgi ve gözlemlerden çok, bilinçaltının dışa vurum aracı olan otomasyon temel etkindir (Beksaç, 2000: 124).

Sürrealist sanatçı topluluğuna ilk katılanlardan birisi ve başlarda aktif şekilde eserler üretmiş olan heykeltıraş Alberto Giacometti (1901-1966)'nin “Sabahın Dördünde Saray”, “Boğazı Kesik Kadın” dönem içerisinde verdiği önemli eserlerdendir (görsel 28). Daha sonra bilinçaltı yerine gördüklerini çalışmalarına aktarmaya karar veren sanatçı 1935'lerde gruptan ayrılarak sanat hayatına bireysel olarak devam etmiştir. Max Ernst (1891-1976), Jean Arp (1886-1966) gibi heykeltıraşların da destek verdiği dönemin heykel alanındaki diğer önemli ismi ise ilerleyen yıllarda Kavramsal Sanat'ın çıkış noktasına örnek teşkil edecek eseri “Tüylü Kahvaltı” ile Meret Oppenheim (1913-1985)'dir (görsel 29).



Görsel 28. Alberto Giacometti, “The Palace at 4 a.m” (Sabahın Dördünde Saray), 1932



Görsel 29. Meret Oppenheim, “Breakfast in Fur” (Tüylü Kahvaltı), 1936

İkinci Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde sanat baskı altına girmiş ve birçok eğitilmiş kişinin batıya kaçmasına sebep olmuştur. Dada, Sürrealizm ve diğer birçok sanat hareketinde aktif rol oynayan çoğu sanatçı, New York'a giderek sanatsal faaliyetlerini burada sürdürmüşlerdir. Savaş sonrası sanat olaylarının, Avrupa'dan ABD'ye kaymasını sağlayacak olan Soyut Dışavurumculuk, Pop Art gibi akımların gelişmesine ön ayak olmuşlardır. 2. Dünya savaşı sonrasında ekonomik açıdan daha da güçlenen Amerika artık sanata yatırım yapar hale gelmiş, bunun sonucunda da Paris ve Londra'nın sanat alanındaki üstünlüğünü ele

geçirmiştir. Soyut Dışavurumculuğun gelişip yayılmasında Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi ünlü eleştirmenlerin de katkısı büyüktür. “Sanat için sanat” görüşünü destekledikleri yazılarında, sanatın gelişimi için kitle kültüründen uzak durulması gerekliliğini vurgulamışlardır.

Amerika’da sanata verilen destek sayesinde birçok çalışma ortaya çıkmış, Jackson Pollock (1912-1956) ve Willem de Kooning (1904-1997)’in 1948 de açtıkları sergilerle New York sanat çevrelerinin beğenisini kazanarak, akımın ortaya çıkışından sonra kabul görmesini de sağlamışlardır. Çalışmaların çoğunluğunun resim alanında ortaya çıktığı bu akımda Pollock’un, boyaları yere serdiği tuval üzerine damlatarak veya belirli bir düzen içerisinde sıçratmasıyla oluşturduğu çalışmalar dönemin ünlü eserlerindedir (görsel 30).



Görsel 30. Jackson Pollock, “Number 1A” (No 1A), 1948

Kooning’in ise ilk çalışmalarında görülen figüratif anlatımlarda Giacometti’den etkilendiği görülür. 1950’lerde yaptığı Kadın resimlerinde “soyut dışavurumcu resme yakıştırılan *ilkellik*, *şiddet* ve *gerilim* etkisi oldukça belirgindir (Yılmaz, 2006:166)”. Dönemin en tanınmış heykeltıraşlarından olan David Roland Smith (1906-65) boşluğu kullandığı ve çizgisel değerleri ön plana çıkardığı heykelleriyle ün kazanmıştır (görsel 31).



Görsel 31. David Roland Smith, “Song of the Landscape” (Manzaranın Şarkısı), Ahşap Kaide Üzeri Metal ve Bronz. 1950

İlk heykelleri hurdalıktan topladığı demir parçalarından yaptı Smith. Bunlar, boşlukta gezinen üç boyutlu demir çizimlerdi ve organik bir görünümdeydiler. Çizgisel karakterleri, hacmi değil, *zamanı* vurguluyorlardı. ... 1950’lerin ortalarında heykellerindeki çizgisel unsurların yanı sıra yavaş yavaş hacimlere de yer vermeye başladı; derken, paslanmaz çelikten meydana getirdiği parlak kübik biçimlerde karar kıldı (Yılmaz, 2006: 174). (Görsel 32).



Görsel 32. David Roland Smith, “Cubi XXI”, Metal 1964

Oysa o tarihlerde, soyut heykel yapan tek sanatçı Smith değildi dünyada. 1950'lerde eş zamanlı olarak başka sanatçılarda akraba işler yapıyorlardı. Örneğin, İngiltere'de Anthony Caro'nun çalışmaları bu doğrultuydu. Yine Türk heykeltıraşları Ali Hadi Bara (1906-71), Zühdü Müridoğlu (1906-92) ve onların öğrencileri İlhan Koman (1923-86) ile Kuzgun Acar (1928-76) da bu tip çalışmalar içindeydiler. Özgünlük ve zamanın ruhunu yakalama açısından bu sanatçıların Smith'e denk bir sezgileri vardı (Yılmaz, 2006: 175).

İngiltere'de varlık gösteren ve Amerika'da gelişip kimlik kazanan "Pop Sanat" terimi ilk kez 1958 yılında Lawrence Alloway'in popüler kültür hakkında yazdığı bir makalede kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın iyileşen ekonomisi beraberinde teknolojiyi ve hızlı tüketim ürünlerini de getirmiştir. Duchamp'ın hazır nesnelere kullanması, Pop sanatçılarına ilham vermiş ve gündelik tüketim ürünlerini ve hazır nesnelere çalışmalarında kullanmalarını sağlamıştır. "Pop isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete, dergiler, vb.) başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur" (Lynton, 2004:289). Andy Warhol (1928-87) ve Roy Lichtenstein (1923-97) dönemin en ünlü sanatçılarıdır. "Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini; Warhol ise, her yerde karşımıza çıkan ve ısrarla yinelenen özellikleriyle reklamcılığı ele almışlardır. Sanatçılara özgü kararları ve yetenekleri bu malzemeleri kopya etmede kuşkusuz rol oynamıştır" (Lynton, 2004: 293). "1960'ların başında itkilerinin, o zamanlar sanatsal meşruiyetin sembolü olan soyut dışavurumculuğa benzer biçimde boya damlalarının ve sızıntılarının ardına gizlenmiş olması anlamında, alttan alta başladı. Oysa 1964'e geldiğinde, ardında gizlendiği maskeleri atmış ve tüm gerçekliğiyle, neyse o olarak ayağa durmuştu" (Danto, 2010: 155).

Duchamp'ta gördüğümüz sanatçının ölümüdür. Deha artık makinedir. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, bir şey düşündürmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmış, bunu yaparken de endüstrinin karşısına 'ready made' i çıkarmıştır. Andy Warhol, yaklaşık kırk yıl sonra ünlü kişilerin portrelerini yüzlerce kez çoğaltırken insan imajını da mekanik bir imaj haline dönüştürmüştür. Bu özellik Duchamp'ta bile yoktu. İkincisi ise Duchamp'ın seçtiği ready made'leri Warhol'ununki gibi Brillo ya da Omo kutusu değil, bir kahve makinesi, bir pisuar ya da bisiklet tekerleği gibi, içinde bir makine estetiği bulabileceğimiz saf biçimleri barındıran nesnelere. Duchamp bu nedenle yanlış anlaşılabilir. Duchamp'ın uygulamasını Warhol uç noktaya götürmüştür. Warhol'un seçtiği hazır bulunmuş obje (found object) gerçekten olabileceğin, kutsallıktan ve ruhsallıktan en uzak nesnedir. Bir Brillo kutusudur (Şahiner, 2013: 33). (Görsel 33).



Görsel 33. Andy Warhol, “Brillo Boxes” (Brillo Kutuları), 1964

Dönemin heykel alanındaki ünlü ismi, yine günlük kullanım nesnelarını anıtsal boyutlarda yapan Claes Oldenburg (1929-)’dur. “Normalden büyük boyutlar kullanmayı kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı görürüz, Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları sorgulamaya yöneltir (Lynton, 2004: 294)”. Gündelik kullanım eşyalarının, Oldenburg tarafından anıtsal boyutlarla kamusal alana taşınmasıyla ilgili Huntürk şu yorumu yapmıştır;

Anıtsal boyutlardaki mandal gibi kitlesel tüketim nesnelarının kamusal alanda alışkın olduğumuz tarihi kişilerin veya mitolojik kahramanların yerini almasına karşın kendimize şu soruları sorabiliriz. Kullandığımız tüketim eşyaları bir zamanların kahramanlarıyla eş değer mi oldu? Bizi artı mandallar-tüketim nesneları mı yönetiyor?

Yanıtlarımız ne olursa olsun sonuçta sanatçı kullandığımız nesnelarlarla yüksek sanat eserleri arasındaki sınırları daha önce Dadacılar’ın yaptığı gibi kaldırmış ve her tür nesneye demokrasi getirerek sanat eseri olma hakkı tanımıştır. Bu bağlamda sanat eseri ve estetik üzerine ve sanat eserinin niteliği üzerine tekrar düşündürür (Huntürk, 2011: 297). (Görsel 34).



Görsel 34. Claes Oldenburg, “Clothespin” (Mandal), 14 m × 3.73 m × 1.37 m, Metal
Sac Birleştirme, 1976

İKİNCİ BÖLÜM

MİNİMALİZM VE MİNİMAL HEYKEL

2.1. MİNİMALİZM'İN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1.1. Minimalizm'in Tanımı

“İlk kez 1961’de düşünür Richard Wollheim tarafından ‘içeriği en aza indirgenmiş sanat’ için kullanılmış olan ‘Minimal Sanat’ terimi, giderek, çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için de kullanılmıştır. Ancak, 1960’lardan başlayarak Amerika’da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır” (Eczacıbaşı, 1998: 1260). Minimalizm terimi, “Fransızca’dan gelen ‘minimum’ sözcüğünden türemiştir. Minimum, kelime anlamı olarak ‘bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)’ olarak tanımlanırken matematikteki ifadesi de ‘değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal’ şeklinde tarif edilmiştir” (Türk Dil Kurumu, 1988: 1028).

Minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmaz. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği minimal sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir (Islakoğlu, 2005: 14).

Modern sanat akımlarının çoğunda görülen sanat eserinin temsil sorunu Minimalizm ile çok ileri bir noktaya taşınmıştır. Biçimsel yalınlığı ve durgun ifadesi ile “1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde ‘Cool Art’, ‘ABC Art’, ‘Serial Art’, ‘Primary Structures’, ‘Art in Process’ gibi terimlerin Minimal Sanat kapsamında sık sık kullanılmasına yol açmış, ancak bunlardan hiçbiri ‘minimal’ sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir” (Germaner, 1997: 41).

2.1.2. Minimal Sanat'ın Gelişim Süreci ve Özellikleri

Minimalizm, 1960'lı yıllar itibariyle Avrupa'ya karşı üstünlük sağlamış olan Amerikan sanatında, dönemin popüler akımlarından olan Soyut Dışavurumculuğun sanat dilindeki temsil ilkesini benimsemesine rağmen, sanatçı merkezli aşırı bireyciliğine ve keyfi oluşuna, diğer yandan gündelik kullanım nesnelere fazlaca kullanıldığı Pop Art'ın betimlemeciliğine karşı bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. “1940'lardan 1960'lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin özneliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur” (Antmen, 2008: 181).

1960 ortalarında Amerika'da varlığını hissettirmiş olan bu akım ile ilgili “Barbara Rose, Art in America'nın Ekim 1965 tarihli sayısında yayınladığı ‘ABC Art’ başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz eder. ‘ABC Art’ (temel sanat) gibi bir adlandırma benimsenmez ama kullanmış olduğu ‘minimum’ sözcüğü ‘Minimalizm’ kavramına hayat verir” (Batur, 1995: 84) demiştir. Minimalizm'in öncü sanatçılarından biri olan Robert Morris (1931-) de düşüncelerini şöyle açıklar:

Heykeli temsilden (doğayı model almaktan) kurtaran ilk kişi belki de Tatlin'di. Tatlin, Rodchenko ve diğer konstrüktivistler, Apollinaire'in “bir yapı doğayı temsilden uzaklaşırsa mimarinin parçası olur, heykel olmaz” gözlemini çürüttüler. Küpler pramitler gibi çok yüzlü geometrik şekilleri gören izleyici bütünü algılayabilmek için gördüğünün çevresinde dolaşmaz. Aslında algıladığı önceden bilip deneyimlediği beynindeki biçimdir. Bu algılama kavramlarındandır. Üç boyutta ne kuramlar ne de gestalt'ı deneyimlemek iki boyuttaki kadar net, açıklayıcı olmaz. Yüzey sayısı artınca görsel algı zayıflar. Tek bakış noktası olsa bile altmış dört yüzlü bir biçimi algılamak zordur. Biçimin basit olması deneyimin de basit olacağı anlamına gelmez. Bu tür biçimler ilişkiyi zayıflatmaz, tersine iletişime zorlar (Morris 1966'dan aktaran Huntürk, 2011: 303).

Temel olarak Minimalizm, doğayı eserin tamamlayıcısı ve uyum unsuru olarak kullanmıştır. Denge ve ritim gibi sanatsal değerler, geometri ve sistematik düzenle oluşturulmuştur. Malzeme sanat nesnesine dönüşürken kendi niteliğini kaybetmemiş ve bu sanatçının müdahale etmediği en önemli unsur olmuştur. Biçimsel olarak bütünlük barındıran, geometrik tek bir form veya birim tekrarı ilkesiyle hareket eden ve genel

olarak büyük ölçekli çalışmalar olmasından ötürü nesne-mekan ilişkisi bağlamında diğer üsluplardan farklılık göstermiştir (görsel 35). Kütle olarak gösterdiği bütünlük yapısıyla Minimalist eserler ile mekan ve mekan algısı anlayışı şaşırtıcı düzeylere ulaşmıştır.



Görsel 35. Ronald Bladen, “Three Elements” (Üç Unsur), Her Parça 305 x 122 x 61 cm, Alüminyum, 1965

Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler yaratmaktır. Ayrıca bu objelerin süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenlenildikleri mekan ile ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır. Minimal sanat objeleri basit, seri olarak imal edilmiş ve hatta sıralanmış biçimde kompoze edilmelidir. Ayrıca minimal sanatın objelerinin temelde makine ile üretilmiş, yani kişisiz olmaları önem taşımaktadır. Bu nedenle bu anlayışta eser üretenler, kişilikten yoksun parlak yüzeyleri olan, çelik, pleksi ve aynacama gibi maddeleri kendi eserlerinin yapımında tercih etmektedirler. Buradaki artistik çalışma, bilinmeyen ve yeni olan objeler yaratmaya değil, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayına doğru gider. Minimal sanatta objeler, mekan içinde bir kaide üzerine değil, doğrudan esas mekan zemini üzerine konurlar ya da çerçevesiz olarak duvara asılırlar... Burada sanatçının buluşu, böyle nesnelere kullanma cüretidir. Bu nesnelere, yani objelerin tek tek, birbirlerinden ayrı ayrı ve bir seri gibi sıralanmaları da minimal sanatın bir özelliği olarak temsilcileri tarafından önemli sayılmıştır. Her objenin kompozisyonda ayrılmış yeri olmasını da “demokratik” bir biçimleme olarak değerlendirmişlerdir. Burada bir görüntü tasviri değil, nesnelere bizzat üç boyutlu bir mekan içinde yer almaları önemlidir. Burada “ready made” olayından yararlanıldığı kesindir. Yalnız minimal sanatta teknolojiye bir tepki yoktur hatta teknoloji ürününe sempatik bir bakış vardır (Turani, 1993: 93-94).

Minimalizm'in getirdiği bu yalınlık ve dinginlik duygusu resim ve özellikle heykel sanatının biçim ve düzeninde köklü değişimlere sebep olmuştur. Bu denli şaşkınlık yaratan minimalist yaklaşım diğer sanat dallarına da kısa sürede etki etmiş, başta mimarlık olmak üzere müzik, sinema, tekstil gibi diğer görsel ve işitsel sanatlarda da etkisini göstermiştir (görsel 36). Aslında Minimalizm öncesi sanatın tarihsel sürecine bakıldığında pek çok alanda, toplumda ve dönemde minimalist etkilere rastlamak mümkündür (Görsel 37).



Görsel 36. Andrea Oliva, “Casa Sulla Morella”, 2009

Görsel 37. “Gize Piramitleri” Keops, Kefren, Mikerinos, MÖ 2613-2563

2.1.3. Minimalizm'in Getirdiği Biçimsel ve Düşünsel Değişim

Sanat, tarihsel süreç içerisinde farklı dönem ve toplumlarda, farklı amaçlar doğrultusunda varlık ve gelişim göstererek günümüze kadar gelmiştir. Sanatın gelişimindeki başlıca etken sanatçının, ürettiği esere bireysel katılımındaki özgürlüğüyle doğru orantılı olduğu söylenebilir. Doğadan beslenen sanatçı toplum içerisindeki konumunu sağlamlaştırdıkça, eserlerine özgün katkılar sağlayıp kendini ve tarzını geliştirmeyi başarmış, doğaya karşı farklı bakış açıları getirebilmiştir.

Daha önce doğayı olduğu gibi resmeden sanatçı, zamanla onu renklerin ve izlerin devinimi gibi algılamış ve yansıtmıştır. Devam eden süreçte sanatçı doğada bulunan nesnelere kendince yorumlayarak hislerinin peşine düşmüştür. Bu değişim, heykel sanatında da benzer paralellikte ilerlemiş, anıtsallık ve form sorgulanmaya başlamıştır. Heykeller daha sadeleşerek, sanatçı iç dünyasına yönelmiştir. Parçalanmış formlar

sanatçının hassasiyetiyle tekrar bir araya getirilerek nesnelere farklı bakış açıları kazandırılmıştır.

Çizgi, renk ve kütle gibi unsurlar farklı yöntemlerle kullanılmış, sanatçının doğadan kopuşu ile bu unsurlar salt kendileri olarak bir anlam ifade etmeye başlamışlardır. Gelişen endüstri ile birlikte artan günlük kullanım malzemeleri sanat eserlerine dahil edilmiş ve mekan ilişkileri ön plana çıkmıştır. Böylece sanat eseri için kullanılan malzemenin çeşitliliği artmış, sanatın biçimi, içeriği ve geleneksel normları değişmeye başlamıştır.

Eleştiriler ve karşıtlıklar içerisinde Modern Sanat gelişimini sürdürürken, Marcel Duchamp tarafından forma yeni bir bakış açısı getirilmiştir. O zamana kadar süregelen el becerisi ve estetik kurallarını eleştiren sanatçı, bunların yerine düşünceyi ön plana çıkarmıştır. Önceden yapılmış herhangi bir kullanım eşyasına yeni bir anlam ve işlev yükleyerek onu sergilemesi “Hazır Nesne” kullanımını sanat alanı içerisine dahil etmiştir (görsel 38).



Görsel 38. Marcel Duchamp, “Fountain” (Çeşme), Pisuar, 1917

Sanatçılar, nesnelere temsilinden uzaklaşmış ve sanatın işlevini sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulamalar, sanatçının kişiliğini ön plana çıkarıp eseri geri planda bırakarak,

yüzyıllarca kabul görmüş geleneklerin ters yüz edilmesini sağlamıştır. Renkler, büyük boyutlu tablolar üzerinde fırça kullanmadan serpme, damlatma, vb. tekniklerle daha önce kullanılmadığı şekillerde kullanılmış ve eserlerdeki odak algısı bir bakıma değişmiştir. Soyut Dışavurumculuk'taki bu yaklaşımlar, karşıt sanatçıların elinde resim, renklerinden kurtularak çizgi düzeyine inmiş ve optik yanılsamalı eserlere dönüşmüştür. Minimalizm'e giden süreçte renk, biçim, kompozisyon, el işçiliği gibi plastik değeri etkileyen unsurlar yadsınmış veya yok sayılmıştır.

Resimlerin çizgisel düzleme inmesinin en belirgin örnekleri 1958-1959 yılında Frank Stella'nın "Black Paintings" adlı bir seri resminde görülmektedir. Bu seri minimal sanatın gelişmesinde önemli rol oynamıştır (Marzona, 2006: 9).

Resim ve heykel sanatındaki bu hızlı değişim süreci, Modern Sanatın doğasının bir parçası olan düşünsel gelişim ve eleştirel bakışın getirisi olmuştur. Minimal Sanat'ın geldiği noktada bu durum yok sayma ile kendini göstermiştir. Foster'a göre Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının, "insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekansız alemi de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelere arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır" (Foster, 2009: 65). Sanatçı kendini eserin dışında tutmuştur ki bu daha önceki dönemlerde dile getirilen "sanat için sanat" ilkesiyle örtüşen bir tutumdur.

... minimalizmin konuları, anlamın doğası ve öznenin konumu olarak belirlenir. Her iki konu da kamusal, özel olmayan, idealist bir kavramın zihinsel alanında değil; gerçek dünyayla kesişen fiziksel bir ortamda üretilir. Bu sebeple minimalizm, soyut dışavurumculuğun iki egemen biçimiyle çelişir: Harold Rosenberg'in geliştirdiği varoluşsal yaratıcı olarak sanatçı ve Greenberg'in geliştirdiği biçimci eleştirmen olarak sanatçı. Bunu yaparken aynı zamanda modern estetiğin bu iki sanatçı modeliyle temsil ettiği; ilki dışavurumcu, ikincisi ise biçimci sanatçı olan iki merkezi konuma da saldırır. Daha da önemlisi minimalizm, algının geçiciliği üzerine yaptığı vurguyla görsel sanatın mekânsal olarak ele alındığı modern estetiğin disiplinler düzenini tehdit eder (Foster, 2009: 69).

Teknolojik ve endüstriyel olanaklardan fazlasıyla yararlanan bu akımda, sanatçı en az müdahaleyle nesnenin teknolojiden faydalanmasını sağlayan bir aracı konuma geçmiş ve yapılan çalışmaya anlam yüklemekten kaçınmıştır. Minimal Sanat toplumsal

dinamiklerin sanata yansıyan yüksek enerjisine, sessizlikle karşılık vermiştir. Sergilenen nesne sanatçının duygularının bir yansıması değil, bulunduğu mekanla bütünleşen salt kendisidir. “Minimalist yapıtların ‘mekana özgünlüğü’, yalnızca sanatçıların genişleyen mekan algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekanı algılamasına, dolayısıyla mekan içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizm’in belki de en önemli özelliğidir” (O’Doherty, 2013: 10). Plastik sanatların temel tasarım öğelerinden olan kompozisyon, ritim, parça bütün ilişkisi, ışık-gölge, vb. Minimalizm’deki, -ilk bakışta göze çarpan- durgunluk ve düzen ile bütünleşmiştir. Minimalist bir formun basit görünümü izleyicinin algısını mekan ilişkisine yönlendirir. “Minimalizm’in mekan ve izleyici algısına getirdiği açılım,... sanat yapıtını algılama sürecinin daha başka koşullarını da gündeme getirmiş; sanatın sergilendiği mekanlara (Michael Asher), sanatın sergilenme biçimlerine (Daniel Buren) ve sanatın bir meta olarak statüsüne (Hans Haacke) yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır” (O’Doherty, 2013: 11).

Carl Andre’nin tuğlalarının ‘sanatsallaşma’ sürecinde bir nesnenin sergilendiği mekan, sergileme biçimi ve bir meta olarak statüsünün belirlediği çerçevenin / bağlamın etkisi de iyice hissedilmeye başlanır. Başka bir deyişle Carl Andre’nin tuğlaları karşısında bir izleyici bir yandan da etrafındaki bağlamı (metaforik olarak ‘beyaz küp’ü) ister istemez görmekte, sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir düşünsel pratiğe girmektedir (O’Doherty, 2013: 12-13).

İlk bakışta kolay anlaşılır ve basit görünmesine rağmen Minimalizm’de nesnelere algılanmasını zorlaştıran bazı noktalar bulunmaktadır. Tanımlı geometrik nesnelere tanımsız kompozisyonlar oluşturulması, durağan, kütleli ve hareketsiz formların dinamik düzenlemeler ile kurgulanması ve bazı geometrik yüzey ve kütlelerin mekan içerisinde yeni bir mekan olarak oluşturulması gibi durumlar bu basit algıyı karmaşıktırarak, izleyiciyi yalnızca formu ve boşluğu değil aynı zamanda mekanı ve aralarındaki ilişkiyi algılamaya itmektedir. Bu yolla izleyiciyi kütleye, mekana, boşluğa dahil ederek yalnızca alıcı olmaktan çıkarır ve çalışmanın bir parçası haline getirir. Minimalizm’in izleyiciyi çalışmaya dahil eden bu yaklaşımı daha sonraki sanatsal oluşumlarda ve akımlarda da kendini göstermiştir.

Morris ... Önce, insan bedeni ölçü olarak alındığında minimalist eseri nesne ve anıt arası bir yerde konumlandırılan Tony Smith'in düşüncesine gönderme yaparak heykel için "yeni sınırı" tanımlar. Ardından, isabetli bir yaklaşımla bu ölçü (kişisel nesneden kamusal anıta kadar) alımlama açısından yeniden tanımlar. Bu reaksiyon konumda nesneden izleyiciye doğru gerçekleşen ve heykelin "yeni sınırlarını" onun "yeni özgürlük alanına" dönüştüren bir değişimdir. Bununla birlikte arada bir basamağa daha ihtiyaç vardır ve Morris minimal formlara geri döner. Bu bütünsel biçimleri sadece "artık geride kalmış kübist estetiğin ötesinde eserler gerçekleştirmek" için değil; daha da önemlisi "bağlantıları eserlerin dışına almak ve onları mekanın, ışığın ve izleyicinin görüş alanının bir işlevi haline getirmek" için kullandığını ileri sürer (Foster, 2009: 78-79).

2.2. MİNİMAL HEYKEL

2.2.1. Minimal Heykelin Özellikleri

Heykel sanatında Rodin ile başlayıp, Brancusi'nin biçimlerinde ileri noktalara ulaşan soyut sanatın vardığı en uç nokta Minimal sanattır (Sözen, Tanyeli, 2011: 210). Geleneksel heykel ve mekan algısının yani figüratif veya doğadan herhangi bir temsil unsuru barındıran eserlerin reddedildiği gibi mekan olgusunu dışlayan yaklaşımlar da yok sayılmıştır. Minimal heykel, genellikle yapıldığı mekana özeldir, durağan yapısıyla sergilendiği alanın mekan algısını yeniden şekillendirir. Bunu da mekanın alışılmış kullanımını değiştirecek biçimde konumlandırılmasıyla, mekanı parçalayarak veya bir bütün haline getirerek gerçekleştirir. Bu durum mekanı heykelin bir parçası haline getirebilmektedir. Mimari alan bünyesine dahil edilmesi durumunda geometrisiyle bulunduğu mekanın veya çevrenin merkezi olma algısı yaratma eğilimindedir.

Minimal Sanat anlayışı kapsamına giren heykelerde, sadece en basit ve en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşisıra yer verildiği görülür. Ne var ki Minimal Sanat anlayışıyla yapılan 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 ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapılardan, 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, 2004: 306).

Yine teknik anlamda minimal heykel, geleneksel anlamda çalışmanın niteliğini belirleyen el işçiliğini de yok saymıştır. Teknolojiden faydalanıp minimal heykelin özelliklerinden

birisi olan parça tekrarı kullanımını fabrikasyon üretimle çözüme yoluna gitmiştir. Bu durum minimal heykelin teknoloji ile beraberliğinin göstergesidir. Kullanılan heykel malzemesi (doğal sürecin dışında) sanatçının elinde en az müdahale ile kendi özelliğini kaybetmeden sanat eserine dönüşür ve bulunduğu mekan ile özdeşleşir. Bu özdeşleşme izleyici ile eserin iletişime geçme durumunun geldiği en uç safha olarak tanımlanabilmektedir. Minimalizm'in heykel sanatını getirdiği bu noktada Foster, “biçimci sanatın güvenli ve egemen mekan anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir” (Foster, 2009: 65) değerlendirmesini yapmıştır. Minimalist heykel anlayışı, birbirinden çok farklı olmayan formların en yalın haliyle simetrik bir şekilde ya da birbirinin aynısı olan objelerin tekrarlanarak bir araya getirilmesiyle oluşturulan düzenlemeler şeklindedir.

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 sınırlamışlardır (Germaner, 1997: 42-44).

Birim tekrarı ve geometrik form anlayışı bu yaklaşımda en temel özelliklerdir. Heykelde kaide anlayışı terk edilmiş heykeller direkt olarak zemine yerleştirilmiş veya duvara monte edilmiştir. Dikey ve yatay formlar kullanılmıştır. Carl Andre'nin “Yer Heykelleri” örneğinde olduğu gibi ince plakalar yere serilmiştir (görsel 39).



Görsel 39. Carl Andre, “10 x 10 Altstadt Copper Square” (10x10 Bakır Plakalar), 1967

Sistemli bir biçimde kurgulanarak oluşturulan minimal heykellerde doğadan herhangi bir nesnenin yansımaları görülmez. Anlatımcılığa karşı temiz ve yalın bir estetik anlayış benimsenen bu üslupta, çok büyük boyutlu çalışmalar da üretilmiştir (görsel 40).

Azıncıların *küp* ve diğer *geometrik nesnelere*, soyut dışavurumcu tarzın duygusal akışkanlığına yerleştirilen ve akışı kesintiye uğratan birer bent gibiydi. Öyle ki bu biçim; açıklık ve netliğin, kavramsal kararlılığın, kesinlik ve basitliğin bir tescili gibi duruyordu. Soyut dışavurumculuk onların dışında devam etse bile, en azından, azıncı sanatçıları bu yeni alanda sert, ketum ve soğuk bir sanat yarattılar. Sistemli ve ölçülebilir yöntemlerle, daha kesin bir mecrada sanata yeni bir yön vermek istediler. Geometrik nesnelere bir sonsuzluk bahşederek, mükemmel bir denge kurdular. Kararlı ama tekrar edilebilir birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yarattılar. Açıklık ve sadeliği temel alan bir estetik geliştirdiler, endüstriyel malzemelere yöneldiler: Galvanize demir, çelik borular, floresan tüpleri, tuğlalar, bakır plakalar, endüstri boyaları, polyester küpler vs... Biçimlerin basit, geometrik ve genellikle yinelenen birimler olmasının yanı sıra, malzemelerin de mümkün olduğunca kendi kimliklerini korumalarını tercih ettiler. Örneğin demir demirliğinden, ağaç da ağaçlığından uzaklaşmamalıydı (Yılmaz, 2006: 204).



Görsel 40. Richard Serra, “East-West/West-East” (Doğu-Batı/Batı-Doğu), Her Parça 15.5m., Blok, Metal, Katar Çölü, 2014

2.2.2. Minimal Sanat ve Heykelin Önemli Temsilcileri

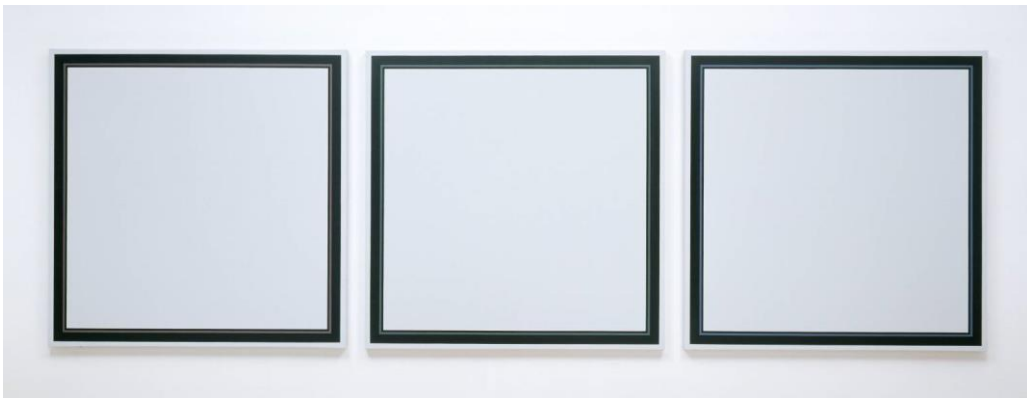
Minimal sanat ile gelen dinginlik ve geometriyi merkeze alan sistem 60’lı yıllarda birçok sanatçı tarafından destek görmüş ve üretilen çalışmalarda da kendini göstermiştir. Soyut dışavurumculuğun yerleşmiş olan sanat dilindeki dolaysızlık ilkesi minimal sanatta da kendini gösteren tek benzerlik olmuştur. Fakat bunun dışında rastlantısallık ve sanatçı merkezîyetçiliği gibi diğer özelliklerine karşı çıkmıştır. Minimal sanat forma dayalı bir yaklaşım sergilediğinden iki boyutlu ve yüzey çalışması olan resim sanatı gibi veya kalıcılığı olmayan çalışmalar üretmek yerine üç boyutlu olan, mekan içerisinde, mekan ile bütünlük sağlayan heykel sanatının form ve üç boyutlu yapısıyla bütünlük sağlamıştır. Minimal sanatın öncüleri heykel dışında resim, düzenleme, performans vb. birçok alanda aktif olarak üretim gerçekleştirmişlerdir.

Cam yüzeylerden meydana getirdiği kübik düzenlemelerle Larry Bell (1939-) (görsel 41), siyah veya daha ince farklı renkli bantlarla beyaz veya gri renkteki tuvalerini çevreleyen Joe Baer (1929-) (görsel 42), modern insanda maksimum duygulanıma sebep olan

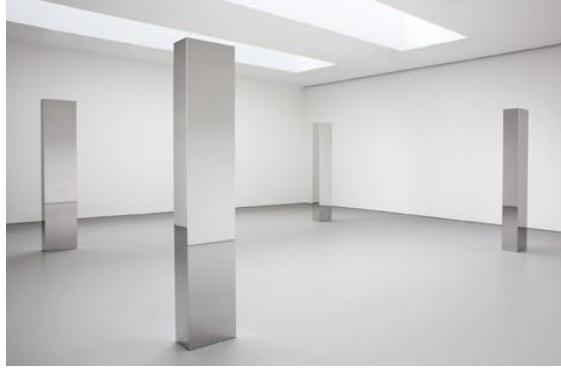
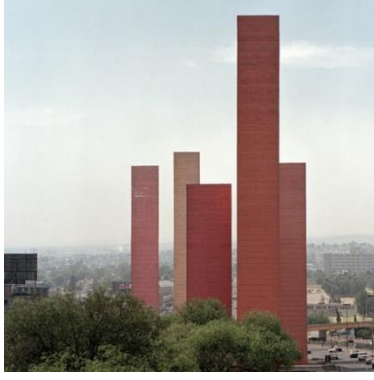
mekansal çalışmaları ile Mathiaz Goeritz (1915-1990) (görsel 43), eserlerinde yansıtıcı ve pürüzsüz yüzeyler kullanmayı tercih eden John McCracken (1934-2011) (görsel 44), yumuşak renkleri geometrik veya organik biçimler halinde tuvallerine yansıtan Brice Marden (1938-) (görsel 45), tek renkli zeminlerde doğrusal geometrik şekiller kullanan Robert Mangold (1937-) (görsel 46), 1960'lı yılların başında kare tuvalerin üzerine oluşturduğu ızgara benzeri sistemli çizgisel çalışmaları ile Agnes Martin (1912-2004) (görsel 47), kaidesiz ayakta durabilen kütleli fakat dinamik yapıdaki formları ile Ronald Bladen (1918-1936) (görsel 36), bu tutumun aksine çizgi ve boşluk unsurlarını eserlerinde yoğun şekilde kullanan Fred Sandback (1943-2003) (görsel 48) gibi sanatçılar minimalist akımın gelişmesinde katkı sağlamış öncü sanatçılardandır.



Görsel 41. Larry Bell, “Untitled” (İsimsiz), 1880 x 5490 x 2440 mm, Cam, 1971

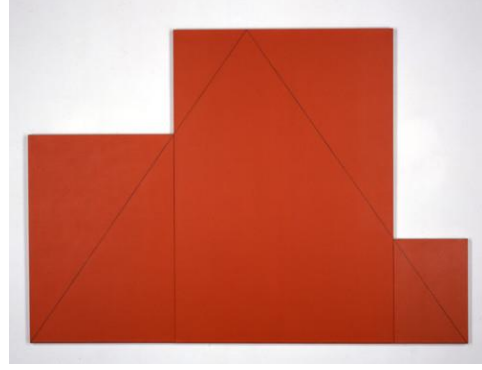
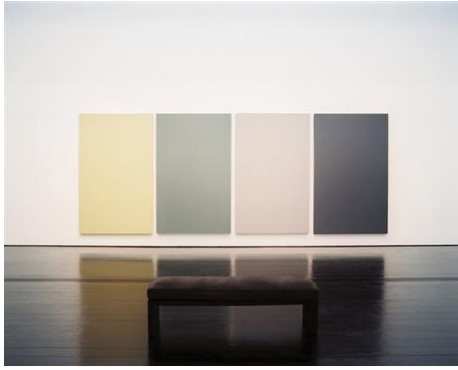


Görsel 42. Joe Baer, “Stations of the Spectrum (Primary)”, Her Parça 183.4 × 182.8cm, TÜYB. ve Damar Reçine, 1967-9



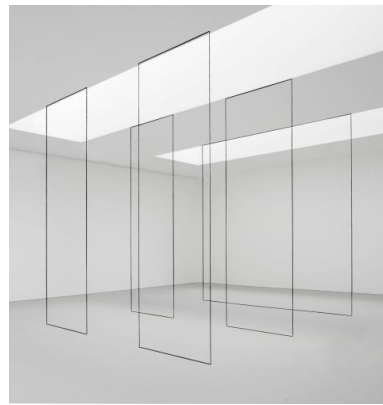
Görsel 43. Mathias Goeritz, “Towers of the Satellite City” (Uydu Şehir Kuleleri), 1957

Görsel 44. John McCracken, “Star, Infinite, Dimension and Electron” (Yıldız, Sonsuz, Boyut ve Elektron), Paslanmaz Çelik, 2010



Görsel 45. Brice Marden, “The Seasons” (Mevsimler), 243.8 x 63.5 cm, TÜYB, 1975

Görsel 46. Robert Mangold, “A Triangle Within Three Rectangles” (Üç Dikdörtgen İçinde Bir Üçgen), 1977



Görsel 47. Agnes Martin, “Untitled” (İsimsiz), 30.5 x 30.5 cm, Tuval üzeri Yağ ve Grafit, 1962

Görsel 48. Fred Sandback, “Untitled” (İsimsiz), 1977

Minimalist yaklaşımın şekillenip kuramsal altyapısının oluşmasında, minimal sanat akımının ortaya çıkışı ve Amerikan sanat çevrelerince kabul görmesiyle ve isimleri Minimalizm ile direkt olarak anılan sanatçılar ise Tony Smith, Sol Le Witt, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre ve Richard Serra'dır.

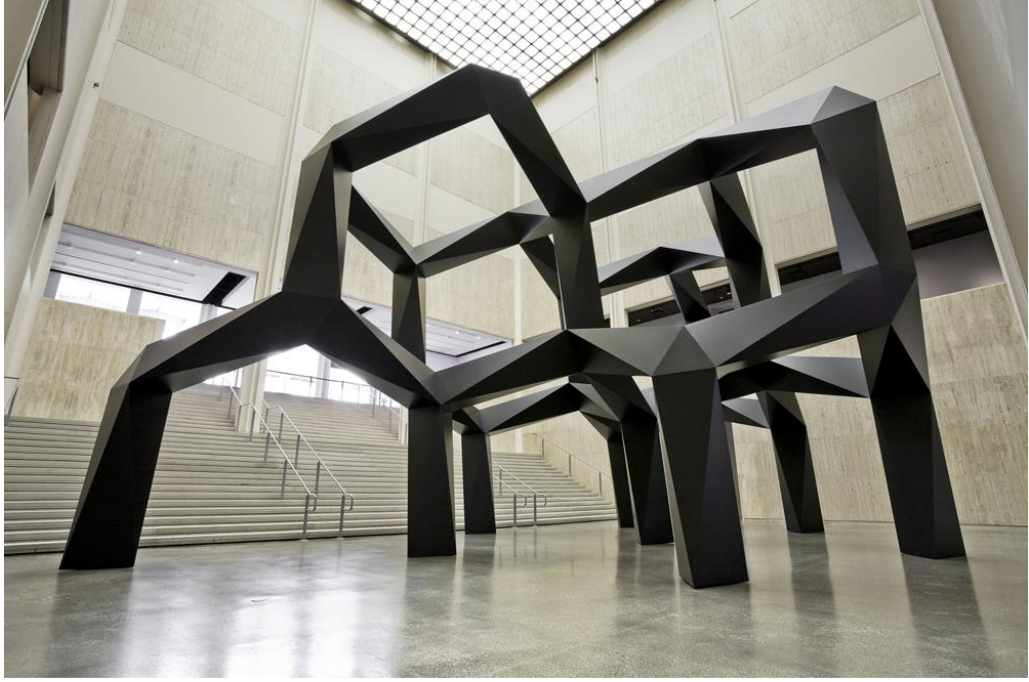
2.2.2.1. Tony SMITH (1912-1980)

Heykeltıraş olmasının yanı sıra görüntü sanatlarıyla uğraşan ve aynı zamanda mimarlık da yapmış olan Tony Smith, sanatçı kişiliği ve sanat alanında iyi bir kuramcı olması ile minimal sanatın biçimlenmesi ve kabul görmesinde önemli role sahip öncü sanatçılardandır. Eserlerinin her zaman sistematik olarak düşünülüp bir araya getirilen formlar olmadığını söyleyen sanatçı, yapıtlarında aniden varolan ve bilinçdışı parçaların bir araya getirilmesi ile oluşabilen formlar olduğunu da savunmuştur. Minimal heykelin belirgin biçimleri olan geometrik formlar Smith'in çalışmalarında siyah renge boyanarak kendilerini en keskin şekillerde göstermişlerdir. Sanatçının heykelleri iç içe geçmiş basit kübik veya dikdörtgen formların bir araya getirilmesiyle veya sadece bir küp formunun kendisinden olabilmektedir. Sanatçının, çalışmalarının çoğunda matematiksel mantık vardır. Işığın da heykelleri üzerindeki geometrik parçaları ortaya çıkarması ile formların süreklilik göstermesini sağlamıştır (görsel 49).



Görsel 49. Tony Smith, “Moondog”, 521.3 x 468 x 467.4 cm, Alüminyum, 1964

Smith, birbiri içerisine eklenmiş olan geometrik biçimleri pürüzsüz yüzeylerle hafifletmeyi başarmıştır. Eserleri sakinliği yansıtmasına rağmen, mekan ve form anlamında durağanlıktan ziyade hareketi barındırmaktadır. Bunun sebebi ilk bakışta görülen, kapalı bir doğaya sahip biçimlerin içerisine boşluğun çok iyi işlenmiş olmasıdır (görsel 50). Bu boşluklardaki sistematik kompozisyon, devinimi sağlayıp, form ve mekan ilişkilendirmesi açısından tamamlayıcı unsur olmuşlardır.



Görsel 50. Tony Smith, “Smoke” (Duman), 736.6 x 1432.56 x 1005.84 cm,
Alüminyum, 1967

2.2.2.2. Sol LeWitt (1928-2007)

İsmi hem minimal hem de kavramsal sanatın öncüleri arasında geçen LeWitt, çalışmalarını genellikle çizgisel yapıda oluşturması ve basit, geometrik formları kullanmasından dolayı Minimalizm çerçevesinde değerlendirilmektedir. Oluşturduğu çizgisel yapıların içerisinde açık-kapalı kübik formlar ile heykelin bütününde bir denge oluşturmaktadır (görsel 51).

Sanatçı, genelde birim olarak çizgisel kareyi seçmesine karşın, yaptığı matematik düzenlemelerle üçüncü boyuta sıçramakta; ızgaraların arasına koyduğu küp ve dikdörtgen kütlelerle uzay, mekan ve nesne ilişkilerini basit araçlarla araştırmaktadır. Duygu ve keyfilikten uzak, bütün planlarının önceden yapıldığı akla dayanan işlerdir bunlar. LeWitt, 1980’lerden sonra, üç boyutlu çalışmaların yanı sıra doğrudan duvara uyguladığı iki boyutlu ve kısmen ifadeli işler de üretmeye başlamıştır. Oldukça renkli olan bu duvar resimleri yine geometrik renk alanlarının tekrarına dayanmakla birlikte, birimler eskiye oranla daha esnek olabilmektedir (Yılmaz, 2006: 222).



Görsel 51. Sol LeWitt, “Progressive Structure” (Gelişen Yapı), 123.8 x 133.4 x 62.9cm, Ahşap, 1991

“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 bağlı olan yapının özerkliği, öte yandan sanatçının olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramdır” (Germaner, 1997: 44).

Görüldüğü gibi minimal sanatın özelliği olarak birim tekrarı, sanatçının işlerinde sıklıkla kullanılmıştır. LeWitt, tekrara dayalı ürettiği eserlerinde yalın birimler ile sınır çizgilerini belirleyerek, genel formda izleyicinin düzen ve sistem üzerine yoğunlaşmasını engelleyip bütünü de karmaşıklıktan uzaklaştırmıştır (görsel 52).



Görsel 52. Sol LeWitt, “Four-Sided Pyramid” (Dört Taraflı Piramit), 4.58 m × 10.07 m × 9.71 m, 1999

2.2.2.3. Donald JUDD (1928-1994)

Sanat hayatına bir ressam olarak başlayan Donald Judd, ilk başlarda tuval yüzeyinde kullandığı kum, plastik boru gibi nesnelere çalışmalarında rölyef etkisi uyandırmıştır. Aynı zamanda eleştirmen bir kişiliğe sahip ve güçlü bir teorisyen olan Judd, uzayda yer kaplayan nesnelere tuval üzerindeki renklerden daha etkili olduğu yönündeki görüşlerini, üç boyutlu formlara geçerek sonraki dönemlerinde göstermiş ve Minimalizm’in önemli temsilcilerinden biri olmuştur.

Judd’ın, önceden yapılanları tekrarlamaktan kaçınmaya çalışması ve bir dikdörtgen düzlemi dümdüz duvara yaslamaya olan tepkisi, geleneksel resim ve heykel tanımlarını reddetmesine neden olmuştur. Her ne kadar tuval yüzeyinin arkasında bir mekan bulursa ve aynı yüzeydeki iki renk her zaman farklı derinlikler yaratarak resmi, heykel gibi mekansal yapsa da, Judd’ın resim ya da heykelin karşıtı olarak “üç boyutlu çalışmalar” olarak nitelediği işleri, resim ya da heykelden daha büyük olmaya yatkın, gerçek bir mekanı doldurmaya daha uygun, duvar, yer ve tavanla her türlü ilişkiye açık, herhangi bir malzemeden yapılabilen, bütün olarak ilginç ve kalıtsal bir biçimle zayıflatılmayan biçimlerdi. “Üç boyutlu çalışmalar”, heykelin tersine karşılaştırılacak, çözümlenecek ve üzerinde düşünülecek karmaşık parçalara gereksinim duymadan bir bütün olarak görünebilir. Birbirinden ayrılamaz bir bütünü, renk, imge, biçim ve yüzeyle bütünleştirmek, geçiş alanlarını, bağlantıları ve orta parçaları yok eder (Atakan, 2008: 22).

İlk üç boyutlu çalışmalarını ahşaptan yapan Judd, sonraları metal ve pleksiglas gibi endüstriyel ürünleri de çalışmalarına dahil etmiştir. Judd'ın üst üste konmuş raf benzeri basit görünümlü çalışmalarının heykel sanatını yeniden tanımlamaya yönelik olduğu söylenebilir. Sanatçı, klasik anlamda bir heykel yapma sürecine girmeden, çalışmalarını seri üretim şeklinde fabrikasyon olarak üretmiştir (görsel 53). Herhangi bir estetik yanılsama ve gönderme bulunmayan bu çalışmalarda sanatçı, mekana yerleştirilmiş formların nasıl gözlemlendiğiyle ilgilenmiştir.

Çoğu 1966'da Kynaston Mc Shine tarafından New York'da Jewish Museum'da düzenlenen önemli bir sergi dolayısıyla "Birincil Kurgular" (Primary Structures) diye adlandırılan geometrik konstrüksiyonlarını kesinlikle ve nesnel bir etki uyandırmak amacıyla fabrikada yaptırmışlardır. Minimalist heykeltçiler bütünüyle yeni biçimler yaratmak amacıyla geçmişe sırt çevirirler. Sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırı aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Robert Morris'in çok basit küpleri ve Donald Judd'un duvar rafları geç modernizmin mimariye egemen olduğu bu dönemin iç dekorasyonunda kullanılan geometriyi anımsatır (Batur, 1995: 86).



Görsel 53. Donald Judd, "Untitled" (İsimsiz), 457.2 x 101.6 x 78.7 cm, Bakır ve Pleksiglas, 1968

Judd'ın resim veya heykel yerine “üç boyutlu çalışmalar” olarak adlandırdığı bu geometrik çalışmalar sanatçının ilerleyen dönemlerinde de devam etmiştir. Heykellerinin mekan ile bütünlüğünü önce kapalı alanlarda deneyimleyen sanatçı, 1972’de bunları daha büyük ve daha güçlü hale getirerek dış mekan heykellerini üretmiştir. Fiziksel olarak daha güçlü yapıda olan bu heykeller, sanatçının eser-mekan gözlemlerini müzeler ve galeriler dışında, daha büyük alanlarda gerçekleştirmesine olanak tanımışlardır (görsel 54).



Görsel 54. Donald Judd, “Installation in Marfa” (Enstalasyon, Marfa),25cm Kalınlık-
2.5 x 2.5 x 5m, 15 Beton Blok, Texas, 1972

2.2.2.4. Robert MORRIS (1931-)

Minimalizm’in ilk ve önemli kuramcılarında ve uygulayıcılarından biri olarak kabul edilen Robert Morris, aynı zamanda kavramsal sanatçı ve yazardır. Sanatı ve düşünceleriyle Minimalizm sonrası ortaya çıkmış sanatsal oluşumların gelişimine de katkı sağlamıştır.

Malzeme bilgisi ve deneyimleri güçlü olan Morris’in biçim anlayışı, sade ve parçalanamayan formlardan yanadır. Bunun nedeni sanatçının güçlü formlara olan inancından kaynaklanmaktadır. Bu gücün anlaşılmasındaki en önemli etken olarak gördüğü durum, formun en sade biçimde ortaya konması ile doğru orantılı olarak

oluşmaktadır. Üç boyutlu formların gerçek olması, yani kendi dışında herhangi bir yanılsama ile taklit unsurunu barındırmaması, sanatçının hem düşüncesinde hem de eserlerinde ortaya çıkabilmektedir. Aynı biçim ve formlara sahip olmasına rağmen, farklı gibi algılanan geometrik parçaların bir araya gelmesinden oluşan kompozisyonlar mekan içinde ve mekanla bir bütün olma eğilimindedir (görsel 55). Bu parçaların, bulunduğu mekana olan müdahalesi ile ilgili Morris şu sözleri söylemiştir: “Benim yapıtlarım öyle herhangi bir yere uyum sağlamaz. Onları içine alan yapı nesnenin soluk almasında kesin bir rol oynar” (Cabane, akt. Batur, E. 2007: 354).



Görsel 55. Robert Morris, “Three L-Beams” (3 L Kiriş), 243 x 243 x 60cm, plywood
1965

Çalışmalarına renk kullanmayan sanatçı genellikle kontraplak veya pleksiglas gibi malzemelerden yararlanmıştır. Kübik formların yüzeylerinde yansıtıcı özelliğe sahip metal veya aynalı yüzeyler kullanmasıyla devam eden sanatçı, bu süreçten sonra malzeme çeşitliliğini artırarak daha esnek formlar oluşturmuştur (görsel 56, 57).

1960’lı yılların sonlarında sanatçı çalışmalarını toprak, kil, pamuk, keçe, su, yağ, plastik, elektrikli aydınlatma ve ses kayıtlarıyla ilişkilendirmeye başlamıştır. Eserlerinde

yönelimden uzaklaşarak, önceden kararlaştırmadığı şekilde 'değişim ve yön değiştirme eylemi, şiddetli süreksizlik ve değişkenlik; yeni algısal modlar keşfetmek için isteyerek kafa karıştırma' olarak gördüğü malzemesini istifleyerek, kaldırarak, asarak, süpürerek oluşturmuştur (Causey, 1998: 133).



Görsel 56. Robert Morris, “Four Mirrored Cubes” (Ayna Kaplı Küpler), 91 x 91 x 91cm, Ayna ve Ahşap, 1965



Görsel 57. Robert Morris, “Untitled” (İsimsiz), Keçe, 1967

2.2.2.5. Dan FLAVIN (1933-1996)

Işık düzenlemeleriyle tanınan minimal anlayışın önde gelen isimlerinden Dan Flavin, genellikle ışık ve renk enstalasyonlarıyla heykeli mekanla bütünleştirdiği çalışmalar meydana getirmiştir (görsel 58). Işığı eserin algılanması için bir araç olarak değil, aksine bir heykel malzemesi olarak kullanan sanatçı, bu ışık düzenlemeleriyle mekanın rengini, derinliğini, atmosferini hem biçimsel hem de psikolojik olarak değiştirebilmektedir. Temsil veya anlatım kaygısı barındırmayan bu sanatçı, herhangi bir müdahalede bulunmadığı floresan ışıklarını belirli bir düzen içerisinde sadece mekana yerleştirmiştir. “Flavin’in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan odur’; ötesi yoktur” (Antmen, 2008: 181).

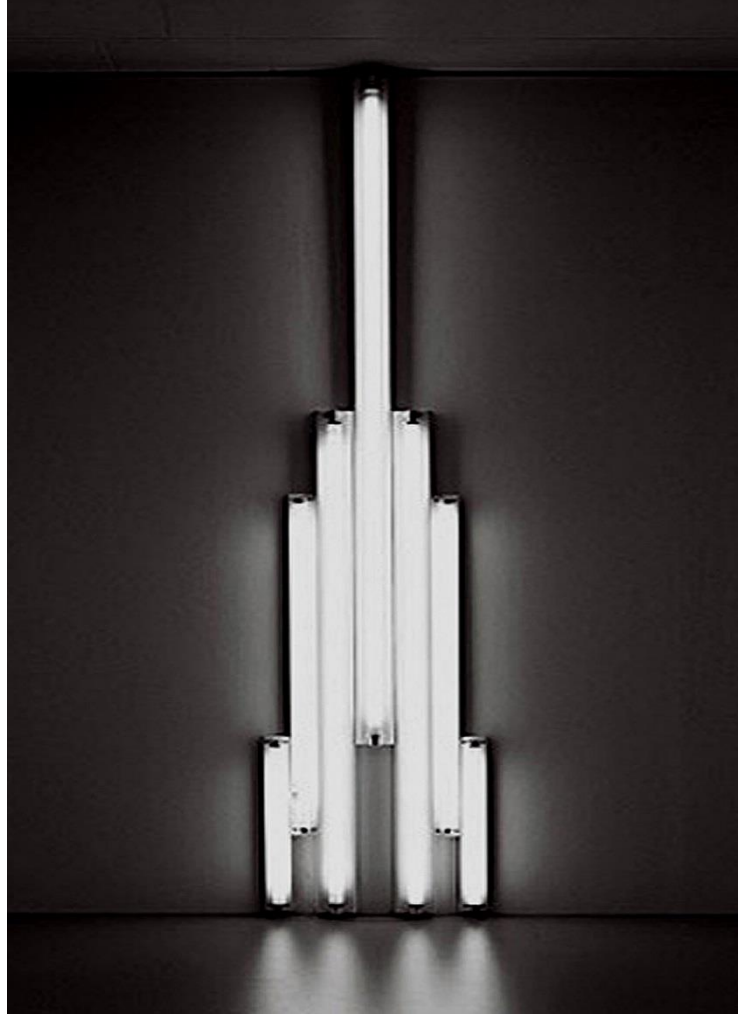


Görsel 58. Dan Flavin, “Site-Specific Installation” (Mekana Özel Enstalasyon), Floresan Tüpleri, 1996

Dan Flavin’ in akla gelen ilk eserlerinden birisi olan, Vladimir Tatlin’ e ithaf ettiği ‘Tatlin için Anıt’ beyaz floresan aydınlatmalardan oluşan bir kurgudur (görsel 59).

Bu, bir sanatçının kendi emeğiyle yonttuğu ya da inşa ettiği bir heykel değil, gayet basit bir şekilde floresan tüplerinden oluşturulmuş bir düzenlemeydi. Adından da anlaşılacağı üzere, Tatlin’in Kulesine bir göndermede bulunmakla birlikte, gerçekte, *kendi kendine yeten*, ışıltılı parlayan bir nesneydi (Yılmaz, 2006: 208).

Flavin' in düşünceleri, bu ışıklı kompozisyonları ve rölyepleri giderek olgunlaşarak muhtemelen Amerika'nın bu ortamdaki en başarılı çalışmalarına dönüşmüştür. Bu çalışmalar doğrudan açık ve saf olduğundan sanatçının dünyevi kökenini gizlemeksizin, bağlam ve dizilime dayanır (Burnham, 1968: 503).



Görsel 59. Dan Flavin, “Monuments for V. Tatlin” (Tatlin için Anıt), 297.75 x 55cm, Beyaz Floresan Tüpleri, 1966-9

Sanatçının bir diğer çalışması ise, Brancusi'ye adadığı yaklaşık 2,5 m. uzunluğundaki sarı floresan aydınlatmayı, zeminle 45 derecelik bir açı oluşturacak şekilde yerleştirdiği düzenlemedir. “Eserini Brancusi'nin ‘Sonsuz Sütun’uyla karşılaştırarak onun mitolojik bir totem, kendininkininse modern teknolojik bir fetiş olduğunu belirtmiştir. Flavin ilk ürettiği bu floresan düzenlemeler serisine ruhsal bir derinlik yüklemiştir” (Ataseven, 2012: 89) (görsel 60).



Görsel 60. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)” (Diyagonal 25 Mayıs-Constantin Brancusi’ye), 1963

2.2.2.6. Carl ANDRE (1935-)

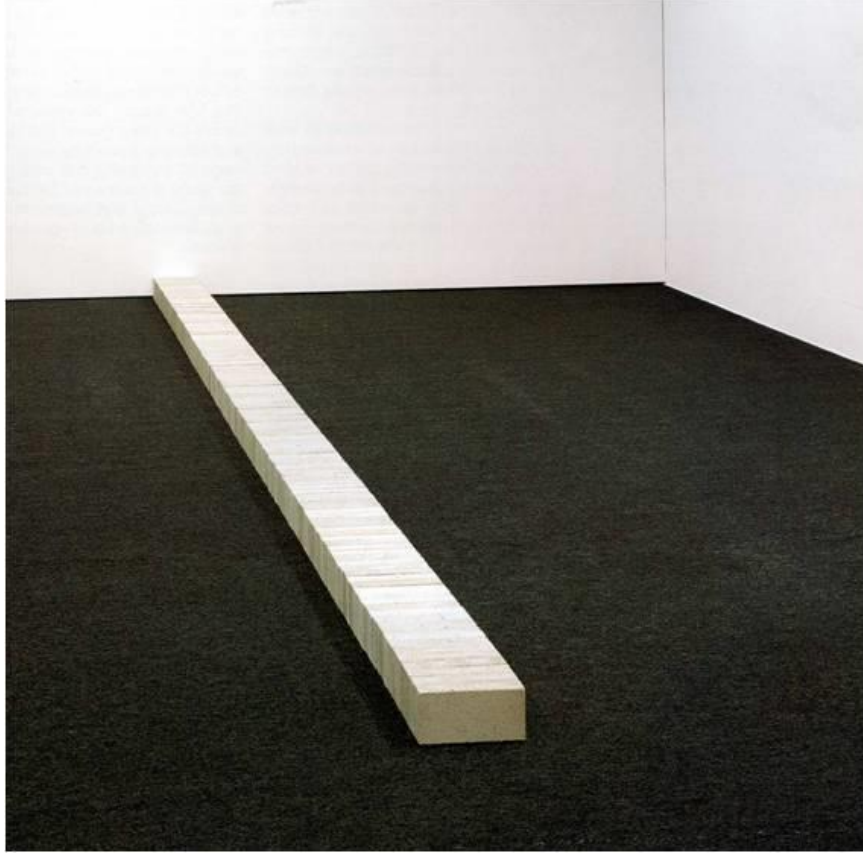
Minimal tarz, her sanatçıda farklı bir forma veya düşünsel yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm Carl Andre'nin çalışmalarında sunuş biçimi açısından farklı bir noktaya gelmiştir. Andre, minimalist çalışmalarda sıkça kullanılan yatay kompozisyonları, düz geometrik biçimleri zemin ile ilişkilendirerek düzenlemiş ve üzerinde yürünebilen bir nesneye dönüştürmüştür (görsel 61).

Diğer minimalist sanatçıların aksine yapıtlarına “heykel” demeyi sürdüren Andre, çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte zorluk çektiği yer düzenlemelerinde, “Biçim olarak heykel/Yapı olarak heykel/Mekan olarak heykel” anlayışından hareketle, heykelin dışında mekanın da yeniden tanımlanmasını önermiştir. Geçmişte farklı akımlarda görülen ve zamanının yeni heykelsel yaklaşımları olarak algılanan değişimler, Andre heykellerinde kendi dönemi içerisinde yeni ve farklı bir noktaya yönelmişlerdir (Antmen, 2008: 185).



Görsel 61. Carl Andre, “9 x 27 Napoli Rectangle”, 253 Adet 0,5 x 50 x 50 cm, Metal Plaka, 2010

Sanatçı, önceleri yontma, birleştirme gibi geleneksel yöntemlerle ürettiği ve dikey doğrultuda konumlandığı çalışmalar üretmiştir. Sonrasında malzemenin işlenmeden önceki hallerinin daha etkili olduğuna karar verip olduğu gibi kullanma yoluna gitmiş ve eserlerini zeminde yatay doğrultuda sergilemeye başlamıştır. İdeal heykelin izleyici ile iç içe ve hatta üzerinde yürünebilen bir yol olması gerektiğini düşünen Andre, Brancusi'nin gökyüzüne doğru uzanan ‘Sonsuz Sütun’unu yere yatırdığını söyleyerek gerçekleştirdiği ‘Lever’ (Kaldıraç) adlı eserini 137 adet tuğla kullanarak siyah düzlem üzerine kısmen duvar ile ilişkili biçimde düzenlemiştir (Yılmaz, 2006: 204-205) (görsel 62).



Görsel 62. Carl Andre, “Lever 2 – 137 firebricks” (Kaldıraç 2-137 Ateş Tuğlası), 1966

2.2.2.7. Richard SERRA (1939-)

Yaptığı devasa boyutlu çalışmalarla Minimalist heykeli günümüze taşıyan, en önemli sanatçılardan birisi de Richard Serra’dır. Eserlerinin büyük boyutlu, çoğunlukla duvar şeklinde veya oval şekillerde olan çelik bloklardan oluşması, Serra’nın gençlik yıllarında çalıştığı çelik fabrikalarında ve buralarda edindiği tecrübelerle bağlanabilmektedir. Serra’nın mekana özgü heykel tasarımları çoğunlukla heykelin bulunduğu alana müdahalesi ve o mekanı yeniden biçimlendirmesi şeklindedir. Sanatçının bu yaklaşımla ürettiği en bilinen eserlerinden birisi New York’ta bir meydana yerleştirilen ve daha sonra mahkeme kararıyla yerinden sökülen heykeli “Tilted Arc” (Yatık Kemer) isimli eseridir (görsel 63).

Serra’nın Yatık Kemer’i (1981) etrafında yapılan yoğun tartışmalarda, yaratıcı dahi olarak sanatçı ve kutsal nesne olarak da sanat eseri şeklinde yüce idealleriyle modern sanat sisteminin bütün yerleşik değerleri geçit töreni yapıyordu. Tartışma Yatık Kemer’in önüne dikildiği binada çalışanların itirazıyla başlıyordu; çalışanlara göre Serra’nın binanın

önündeki meydanı ikiye bölecek şekilde diktiği on iki fit yüksekliğindeki çelikten duvar meydanın kullanımını mahvetmişti. Eserin meydana kaldırılması için mahkemeye başvurulduğunda ise Serra, eserin 'mekana özel' olduğunu ve yeri değiştirildiği takdirde hiçbir anlamının kalmayacağını ileri sürüyordu. Ancak tabii şurası açıktı: Serra'nın mekana özel oluşu düşüncesinde, bağımsız bir sanat eseri olarak Yatık Kemer'e nasıl tepki gösterecekleri yanı sıra insanların meydanı nasıl kullanabilecekleri de hesaba katılmıyordu (Weyergraf-Serra ve Buskirk 1991). Serra böyle bir tavır almakla kötü adam olmuyordu; bunu yapmakla, modern sanat sisteminin düzenleyici ölçütlerini ifade ediyor ve bu konuda kendisiyle hemfikir olan bir seçici kurulun dileklerini yerine getiriyordu sadece (Shiner, 2004: 441-442).

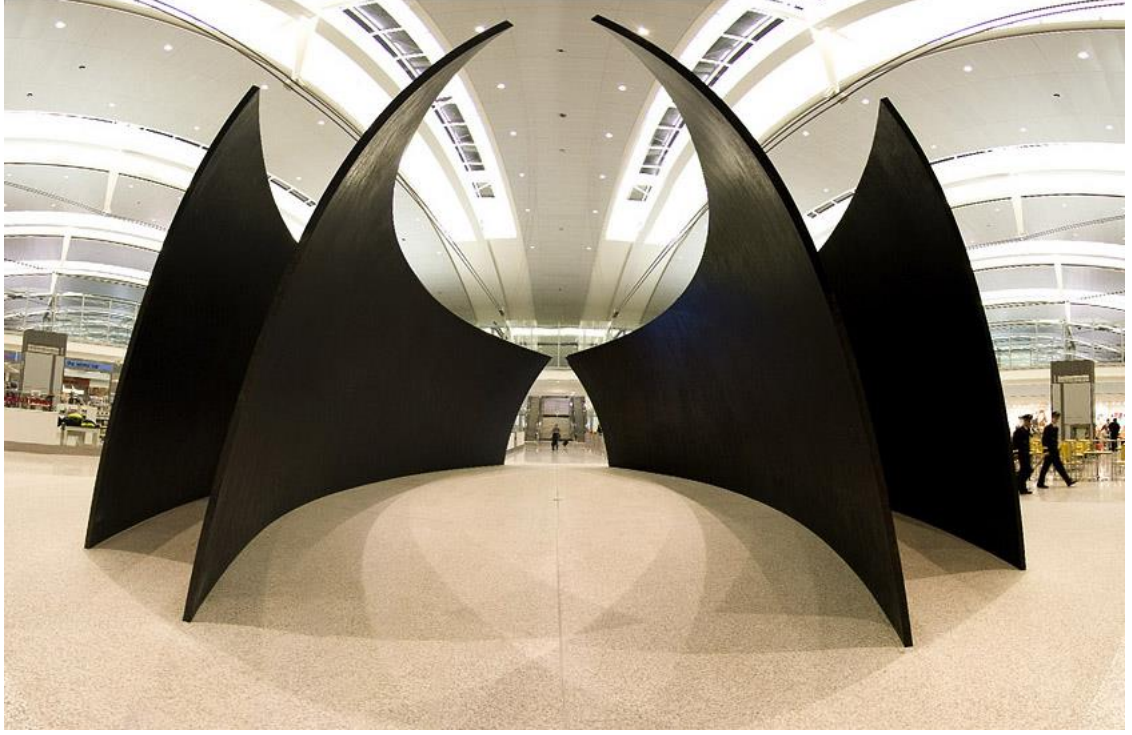


Görsel 63. Richard Serra, "Tilted Arc" (Yatık Kemer), 3.65 x 36.5m, Blok Metal, 1981

Sanatçının eserleri, tek parça veya birkaç parçadan oluşan düzenlemeler şeklindedir. Kullandığı malzemenin yapısal gücünü, hem boyutlarıyla hem de mekânsal uygulamalarıyla izleyiciye hissettiren ve algı kapasitesinin sınırlarını zorlayan yapıda çalışmalar ortaya koymuştur. Kullandığı formları dikey doğrultuda kullanmayı tercih eden Serra, her türlü süslemeden uzak durarak minimalist tarzın temel yapıtaşı olan sadelik unsurunu eserlerinde en uç noktalara taşıdığı söylenebilir.

Kapalı mekanlarda uyguladığı çok parçalı yapıtlarında en belirgin noktalardan biri, birbirleriyle uyumlu kıvrımlara sahip, arada mesafe kalacak şekilde birbirinden ayrı ve uyumlu kıvrımlarla konumlandırılmış iki metal plakanın arasına izleyicinin girip orada yürüyerek heykelin içerisinde, dışarda olduğundan çok farklı bir deneyim yaşamasıdır.

Sanatçının, izleyenin içerisine girebileceği şekilde tasarladığı bu ağır metal plakalar ve kıvrımlı yapıları dışardan bakıldığında izleyiciye güven veren koruyucu bir kabuk gibi görünürken, heykelin içerisine girildiğinde huzursuzluk hissi yaratmaktadır (Wick, (Ed.), 2011: 117). (Görsel 64).



Görsel 64. Richard Serra, “Tilted Spheres” (Eğik Küreler), Blok Metal, 2007

Ağırlıklarıyla buldukları kapalı mekanlardaki bütün boşluğa hakim bir duruş sergileyen yapıtları, açık alanlarda anıtsal boyutlara ulaşabilmektedir ve mimari yapıların bulunduğu yerlerde bile baskın bir hakimiyet kurabilmektedir. Çalışmalarını yerleştirdikten sonra doğal ortamdan, metali korumak amaçlı herhangi bir girişimde bulunmayan sanatçı, yıllar içerisinde paslanan heykelleriyle de zaman olgusuna vurgu yapmaktadır (görsel 65).



Görsel 65. Richard Serra, “The Matter of Time” (An Meselesi), Metal Blok, 2005

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN SANAT AKIMLARI VE GÜNÜMÜZ HEYKELİNDE MİNİMALİST EĞİLİMLER

3.1. MODERN HEYKEL SANATINDA VE MİNİMALİZM SONRASI SANATSAL OLUŞUMLARDA MİNİMALİST YAKLAŞIMLAR

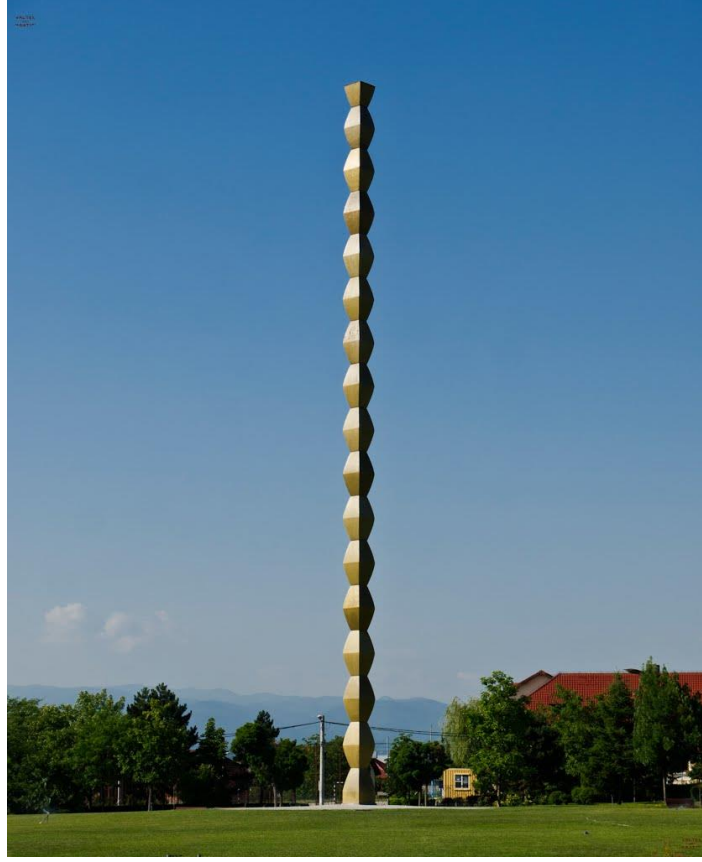
3.1.1. Modern Heykel Sanatında Minimalist Eğilimler

Yirminci yüzyıl, sanatın modernleşmesi adına birçok değişimi beraberinde getirmiştir. Rönesans ile başlayan sanatın ve bireyin özgürleşme hareketi Aydınlanma Çağı ve Endüstri Devrimi ile daha ileri noktalara taşınmıştır. Savaşların, politik olayların ve bunlara bağlı olarak toplumların değişen sosyal düzeni, bilim ve teknolojinin hızlı gelişimi ile hayatın her alanına nüfuz etmiş, sanatsal olaylar da bu süreçten aynı paralellikte etkilenmiş ve sanatçıları yeni arayışlar içerisinde olmaya itmiştir.

Bu doğrultuda Empresyonist ressam, çalışmalarında günün farklı zamanlarında farklı açıyla gelen ışığın, doğadaki renkleri ve formları uğrattığı değişimi fark edip, renk ve dokuyu ön plana çıkarmışlardır.

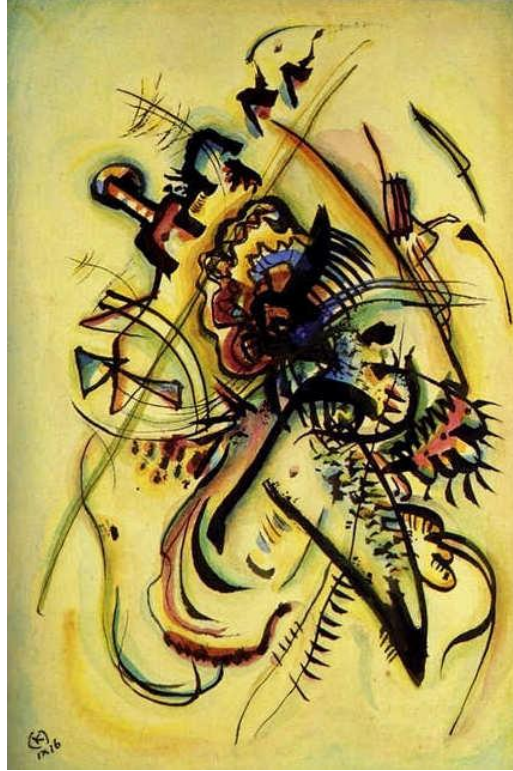
Heykel alanında ise ilk kez Rodin, “heykel neler olmadan varolabilir” (Bilge, 2000: 25) sorgulaması ile bu yalınlaşma hareketinde öncü bir rol oynamıştır. Daha sonrasında heykel ve kaide ilişkisini sorgulayan Rodin, heykeli ülküsellikten kurtarmak için, yüksek kaide kullanmak yerine onu insanların göz hizasına indirip heykel, mekan ve izleyici unsurlarına farklı bir bakış açısı getirmiş ve heykelin izleyiciyle ilişkisinin sorgulanmasına yol açmıştır. Brancusi ise Rodin’in sorgulamalarını daha ileri noktalara taşımış, formlarını bütün fazlalıklardan kurtararak soyut anlamda bir atılımda bulunmuştur. Brancusi’nin heykeli bütün fazlalıklarından arınmış ve işlediği konular gereği ulaşabildiği en saf noktasına erişmiştir. Sanatçının “Sonsuz Sütun” isimli heykeli

form, geometrik biçimlerin uygulanışı ve mekan ile olan ilişkileri açısından minimal unsurlar barındıran bir çalışma olarak değerlendirilebilir (görsel 66).



Görsel 66. Constantin Brancusi, “Endless Column” (Sonsuz Sütun), 30m, Dökme Demir ve Çelik, 1938

Sanatçılar, bu hızlı değişim süreci içerisinde objesiz ve saf bir sanat arayışı içine girmişlerdir. Soyut Sanat’ın resimsel ifadesindeki ilk sanatçılardan biri, Rus asıllı bir ressam olan ‘doğal nesnelerin resmine zararlı olduğu’ gerekçesiyle onları resminden çıkaran Wassily Kandinsky’dir. Bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğu inancını benimseyen sanatçıya göre, “sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır” (Antmen, 2008: 81). Aynı zamanda müzik ile uğraşan sanatçının eserlerinde, müziğin soyut dünyasının ve ritimlerinin sanatçının resimlerinde en saf halleriyle belirdiğini gözlemlemek mümkündür (görsel 67).



Görsel 67. Wasilly Kandinsky, “To the Unknown Voice” (Tanımsız Melodi), 23.7 x 15.8 cm, 1916

Minimalizm’in nesneye olan geometrik yaklaşımı, 1900’lü yıllarda ortaya çıkan kübist akımda da mevcuttur. İki farklı dönemi olan Kübizm’in, “çözümsel” döneminde sanatçılar, çıkış noktası olarak doğaya başvurmuş ve bilinen formları deforme ederek, nesne yüzeylerini geometrik formlar olarak yansıtmışlardır. Bu durum “1901 yılında Cézanne’ın doğa biçimlerindeki geometrik alt yapıyı kullandığı resimlerine uzanır. İzlenimciliğin, duyuları ön plana çıkaran yaklaşımı yerine, akli ön plana çıkarmıştır” (Huntürk, 2011: 232).

Kübist akımın diğer dönemi olan “Sentetik” döneminde, Jacques Lipchitz (1891-1973)’in görsel 68’te “Reclining Nude with Guitar” çalışmasında olduğu gibi doğal elemanlar eserlerden çıkarılmış onun yerine soyut formlar kullanılmıştır. Yine Picasso’nun buluntu nesnelere parçalayıp, birleştirme yöntemiyle ürettiği yeni formlar da bu dönem içerisinde yer almaktadır (görsel 16, 17).



Görsel 68. Jacques Lipchitz, “Reclining Nude with Guitar” (Gitarla Uzanan Nü), 41 x 74 x 33 cm, Bronz, 1928

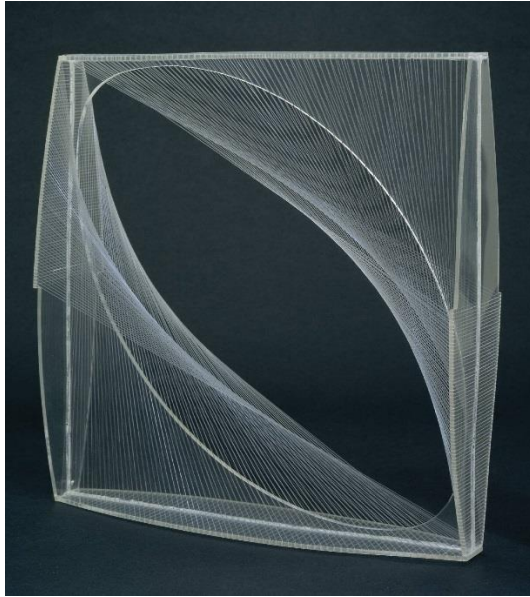
Geometrik biçimlerin yer aldığı bir diğer sanat akımı da Konstrüktivizm olmuştur. Nesne ve mekan ilişkisini temel alan bu sanat akımının ilk sanatçısı Vladimir Tatlin, soyut ve geometrik olan nesnelerin mekan ile ilişkilerini sorgulayan yeni bir dil yaratmıştır (görsel 69).

Birçok kaynak, Tatlin’in geliştirdiği alternatifini Picasso’nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajlarına ya da Boccioni’nin heykeltıraşlara alternatif malzemeler öneren Fütürist heykel manifestosuna bağlamaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin’in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıların en önemli özelliği, heykel sanatının kütselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır (Antmen, 2008: 106).



Görsel 69. Vladimir Tatlin, “Corner Counter Relief” (Köşe Rölyef), 1914

Bu dönem içerisinde yer alan önemli heykeltıraşlardan birisi de Naum Gabo'dur. Rus Konstrüktivizminin batıya taşınmasını sağlayan ve eserlerine fiziksel anlamda hareketi katan ilk sanatçılardandır. Geleneksel heykel malzemelerinden çok plastik, cam, naylon gibi malzemelerle soyut biçimleri tercih eden Gabo heykellerinde şeffaf ve yalın bir duruş sergilemiştir. Bununla birlikte anlamın dışında nesnenin devinimini ön plana çıkarmış olması da minimalist anlamda bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir (görsel 70).



Görsel 70. Naum Gabo, “Linear Construction No.1” (Çizgisel Konstrüksiyon 1), 35 x 35 x 8 cm, Pleksiglas ve misina, 1942-3

Amerikalı sanatçı Alexander Calder ise bu durumu daha farklı bir noktaya taşımıştır. “Mobil” olarak anılacak olan kinetik heykellerine sadece doğanın yardımı ile, rüzgar, hava akımı vb. gibi, hareket kazanma kabiliyetini vermiştir (görsel 71). “Estetik açıdan hareket, çeşitli öğeler arasındaki ilişkilerin değişmesi nedeniyle, yapıtı sürekli değiştiren bir kompozisyona dönüştürüyordu (Antmen, 2000: 20)”. Sanatçının az müdahale ile gerçekleştirdiği ve herhangi bir anlatım unsurunu barındırmayan bu hareketli heykelleri ile ilgili Jean-Paul Sartre, şunlara değinmiştir:

Heykel hareket, resim ise derinlik ya da ışık önerir bize. Calder hiçbir şey önermez; yaşayan bir hareketi yaratarak gerçeğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen / yeten mutlak nesnelere onlar (Sartre, 2000:126).



Görsel 71. Alexander Calder, “Mobile c”, 150 x 200 x 200cm, Metal, Ahşap, Tel, 1932

Dönemin bir diğer önemli ismi olan El Lissitzky, 1920’lerde kuramsal çalışmalarına ağırlık vererek sanatı daha ileri noktalara taşımaya yönelik fikirler üretmiştir. Mekan, eser ve izleyici ilişkisini o güne kadar görülmemiş bir şekilde ele alan Lissitzky, “Proun”

kuramıyla resmi iki boyuttan alıp üç boyutlu mekana yayarak ileriki dönemlerde düzenleme sanatı olarak anılacak oluşumların da bir bakıma öncüsü olmuştur (görsel 72). Konstrüktivizm akımı ile ilgili diğer bir önemli nokta ise; 1960'ların estetik anlayışında ortaya çıkan Minimalizm akımı ile kurulacak bağların en önemli halkasını oluşturmasıdır. Geometrik unsurların değişmezliği ve mekan ilişkileri açısından tutarlılığı Minimal Sanat ile temelde örtüşen en önemli noktalardır.

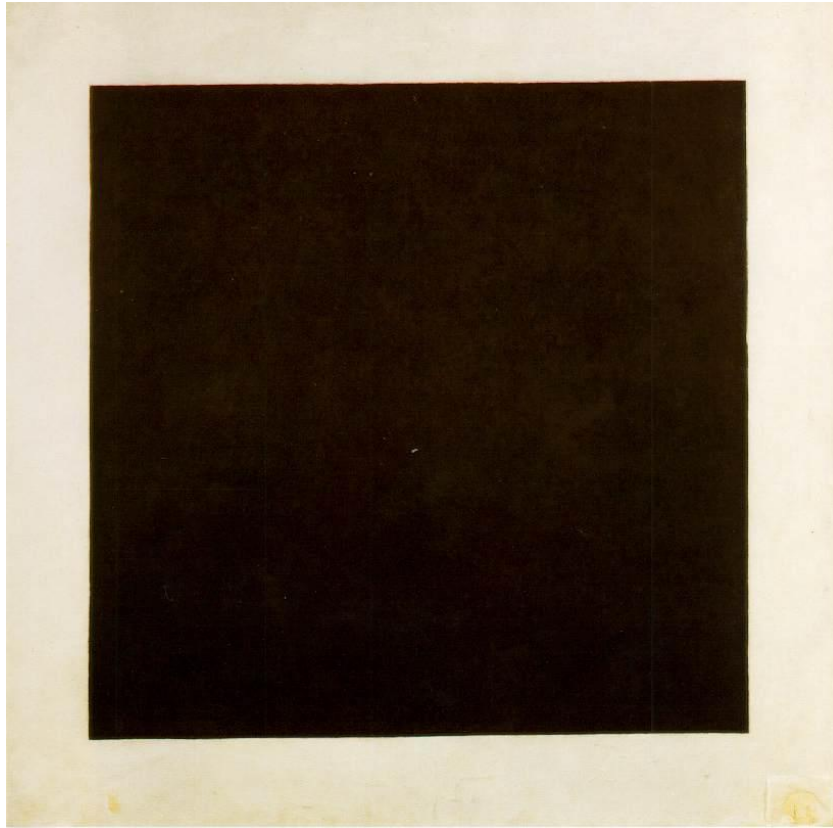
Sağlam fakat maddeden arınmış bir görünümü olan *Proun* resimleri onun bu görüşünü yansıtıyordu. (*Proun* 'yeni sanat için' anlamına gelen ve birtakım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcüktü.). Malevich'in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, bu resimde belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır. Bu resimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısama önlenmiş olmaktadır (Lynton, 2004: 113).



Görsel 72. El Lissitzky, “Proun Room” (Proun Odası), 1923

1913 yılında Rusya’da ortaya çıkan diğer bir akım olan Suprematizm’de ise yeni bir gerçeklik anlayışıyla hareket edilip, temsil işlevi tamamen ortadan kaldırılmış ve resmin merkezine en temel geometrik form olan kare yerleştirilmiştir. Suprematizm ile 20. yüzyıl resmini bir diğer uç noktaya taşıyan isim Kazimir Malevich’tir. Sanatçıların

çalışmalarında herhangi bir temsile yer vermeyerek, resimsel anlamda saf biçimler ortaya koymaya çalıştıkları bu akımda öne çıkan, “Malevich’in Suprematist döneminin ilk olgun ürünü beyaz bir kare içine yerleştirilmiş ve onun yaklaşık yarı alanını örten siyah bir kareyi gösteren resmiydi. Bir imgeden çok bir işareti andıran bu kare, kesinlikle görülebilir herhangi bir nesnenin soyutlaması değildi (Lynton, 2004: 79)”. “Beyaz zemin Üzerine Siyah Kare” ismiyle ortaya çıkardığı bu eser, nesnesiz ve geometrik yapısıyla resmi sıfır noktasına getirmiştir (görsel 73). Malevich, Suprematist ilkelerini yetkin biçimde uygulayarak bu yüzyılda devrim niteliğinde bir yaklaşım sergilemiştir. Rusya’da çıkan bu hareket Avrupa Sanatı’nı da büyük ölçüde etkilemiştir. Kandinsky’nin soyut yaklaşımı gibi Malevich’in görüşleri de Alman Okulu Bauhaus’ta odak haline gelmiş, modern mimarıktan grafik sanatlarına ve endüstriyel sanatlara kadar birçok alanda çağdaş bir düşünce sistemi ve bakış açısı getirmiştir.



Görsel 73. Kazimir Malevich, “Black Square” (Siyah Kare), 79.5 x 79.5 cm, 1915

Salt soyut ifade ile geometrik yaklaşımın görüldüğü diğer bir hareket ise De Stijl’dir. 1917 yılında Piet Mondrian (1872-1944) öncülüğünde Hollandalı bir sanatçı topluluğu

tarafından oluşturulmuştur ve Neo-Plastisizm adı altında tanıtılmıştır. Grubun en önemli sanatçısı olan Mondrian, çalışmalarını figüratif etkilerden arındırarak, sadece yatay-dikey çizgiler, kare- dikdörtgen yüzeyler, nötr renkler ve ana renklere indirgenen bir sanat anlayışı çerçevesinde üretmiştir (görsel 74). Diğer tarafta mistik öğretiler ile uğraşan Mondrian'a göre, sanatçının hedefi, bireysel bir dünyadan çok içimizdeki evrenselin dolaysız anlatımı olmalıdır. Sanatçı, “plastik olarak belirli bir ifade ortaya koyabilmek için, o ilişkilerin yalnızca renk ve çizgiyle temsil edilmesi gerekir” (Antmen, 2008: 96) sözleriyle çalışmalarında amaçladığı ve geldiği noktayı özetlemektedir.



Görsel 74. Piet Mondrian, “Composition with Yellow, Blue and Red” (Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon”, 72 x 69cm, 1937-42

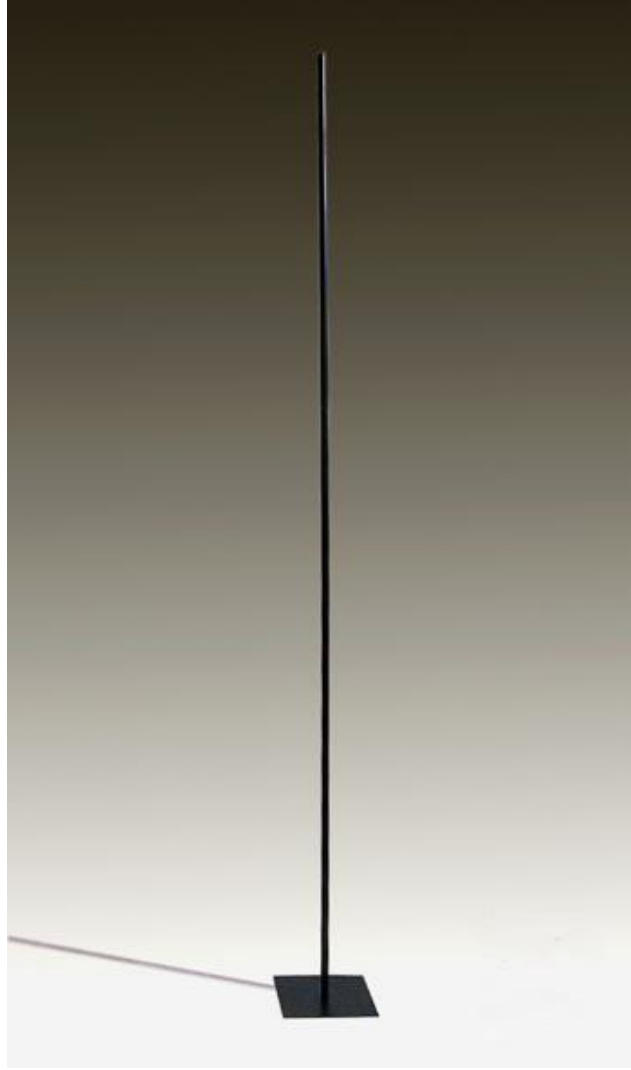
Minimal Sanat içerisinde de anılan Ad Reinhardt (1913-1967), New York'ta öyküsel anlatım içeren çalışmaların karşısında olan, Soyut Amerikan Sanatçıları grubu üyesidir. Soyut içerikler ile başladığı resimlerinin ileri dönemlerinde geometrik soyutlamaya geçiş yapmıştır (görsel 75). Resimlerinden tüm artistik anlamı çıkarmak isteyen Reinhardt “sanat için sanat” ilkesini benimseyerek minimalist sanatçılar için bir referans noktası olmuştur. Amerika'da Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde isimleri geçtiği halde resimlerindeki yönelimden ötürü Yves Klein (1928-1962), Robert Ryman (1930-), Ellsworth Kelly (1923-) gibi sanatçıların eserlerinde de minimal özellikler saptamak mümkündür. Perspektif, ışık- gölgenin terk edilişi, salt bir dinginliğin sağladığı bütünlük duygusu Minimal Sanat'ın temel özellikleriyle örtüşmektedir.



Görsel 75. Ad Reinhardt, “Black Paintings”, 152.4 x 152.4 cm 1966

Yine erken dönem minimal estetiği eserlerine yansıtılmış olan Türk heykeltıraşlarından Şadi Çalık (1917-1979)’ın “Minimumizm” isimli eseri biçimsel ve sunuş olarak minimalist yapıda önemli bir örnektir (görsel 76).

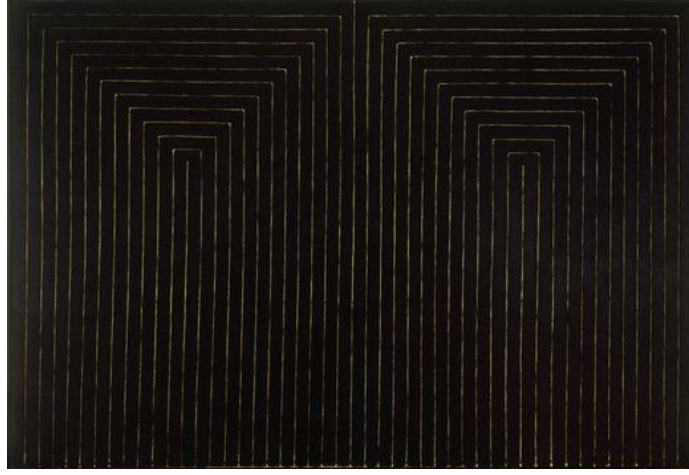
1957 yılında Amerikan Haberler Merkezine koyduğu bir kaide üzerine dikine saplanmış düz bir çubuktan ibaret yapıtına (biraz da şakayla) “minimumizm” adını vermişti. Aslında uygun bir ortamda felsefesiyle desteklendiği takdirde bir akım niteliği kazanabilecek olan bu çıkış, maalesef, bir şakadan ileri geçemedi... Aynı uygulama 1967-1969’larda Amerika’da “Minimal Sanat” adıyla... sanat tarihinde yerini aldı. Temelde, bununla, Şadi’ninki ne sunuş ne de estetik görüş, hatta ne de isim yönünden büyük bir fark yoktu. Şadi, ince uzun bir silindir çubuğu almıştı. Amerikan Minimal Sanatı, küb ve dikdörtgen prizmalardan hareket etti (Gezer, 1984: 197).



Görsel 76. Şadi Çalık, “Minimumizm”, 200 x 1,6 cm, Metal Çubuk, 1957

New York’ta Soyut Dışavurumcu akımın aksine, resmin herhangi bir objeyi ya da duyguyu temsil etmesini ya da bir nesneyi merkezine almasını reddederek yüzey boyama tarzına yönelmiş olan Frank Stella (1936-), Minimalizm’in öncü sanatçıları arasında yerini almıştır (görsel 77).

Stella 1959–1960 arasında gerçekleştirdiği “Siyah Resimler” serisi ile Minimal Sanat’ın en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ona göre, 1962-1963’te yapılan ilk Minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdi... Birçok güncel yapıt, sanatçısının araştırdığı, açıkladığı, sunduğu bir hedefi sergilemektedir. Minimalistlerin çoğu kendi sanatları hakkında ya da genel olarak sanat konusunda yazmışlardır. Judd, Andre, Flavin, Smithson, Bochner, Morris ve Le Witt’in sanatsal önerileri gerçekleştirdikleri işlerin aktif bir ögesini oluşturmaktadır (Germaner, 1997: 41-42).



Görsel 77. Frank Stella, “The Marriage of Reason and Squalor II” (Akıl ve Fakirliğin Evliliği), 230.5 x 337.2 cm, 1959

3.1.2. Minimalizm Sonrası Ortaya Çıkan Sanatsal Oluşumlar ve Minimalist Yaklaşımlar

Minimalizmin klasik yöntem ve malzemelerle meydana getirilen sanat eserini “sanat nesnesi”ne indirgemesi yani hiçbir temsil özelliği barındırmadan salt biçim, malzeme veya mekana dönüştürmesi yeni biçim ve sergileme fikirlerini de beraberinde getirmiştir. Klasik anlayıştan kopan “sanat nesnesi” ise bu tür yenilikçi yaklaşım sistemleri ile “düşünce”ye, “kavram”a indirgenmiş ve salt “düşünce”de sanat olgusu içinde değerlendirilebilen bir hal almıştır.

Minimalistler, seri-üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır (Antmen, 2008: 184).

Amerika’da büyük bir alana etki eden Minimalizm’in, getirdiği düzenlilik ve geometrik esaslarından dolayı 1960 sonlarında eleştirilmeye başlanmıştır. Geometrik sınırların dayattığı düzenli formun kendilerini kısıtladığını düşünen sanatçılar, eleştirel bir tutum ile yine Minimalist estetikten hareketle bu tarzı çok farklı noktalara taşımışlardır. Minimalist eserlerin katılığı ve kalıcılığı gibi temel unsurları eleştirilerek bu alanda

formların daha yumuşak ve çoğu zaman geçici organik formlara dönüştüğü post-minimalizm sürecine girilmiştir.

3.1.2.1. Post-Minimalizm

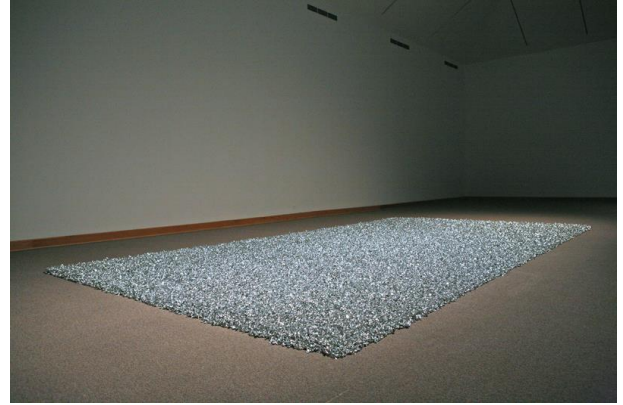
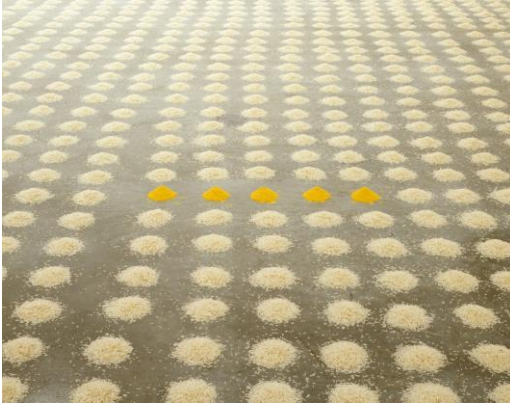
Post-Minimalizm, adından da anlaşılacağı üzere Minimalizm sonrasında ortaya çıkmış bir oluşumdur ve belirli bir akımı değil, sanatsal eğilimi tanımlar. Karşıt bir duruş sergilemek yerine referans noktası olarak hareket ettiği Minimalizm'deki belli başlı sorunlara işaret eden tamamlayıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu niteliklerinden ötürü de Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yerleştirme Sanatı gibi diğer sanatsal hareketler arasında oluşan bir geçiş sürecini temsil etmektedir. Bu süreç içerisinde önemli eserler veren ve isimlerini örnek olarak verebileceğimiz belli başlı sanatçılardan birisi Eva Hesse (1936-1970), ilk kez Artforum dergisinde çıkan bir makalesinde bu terimden söz etmiştir; "Minimal sanatın nesnellik ve aşırı formalizminin tersine kalıcılığı olmayan geçici hatta organik özelliklerini belirtmek amacıyla kullanılmıştır... Postminimalizm, 1969'da düzenlenen iki tarihsel sergiyle resmen onaylanır. 'Tavır ve tutumlar biçim olunca' (Bern) ve 'Prosedür' (New York)" (Batur, 1995: 96).

Afrika tarzından esinlenmiş zanaatların geleneksel ahşap işleme teknikleriyle kaynaştığı Martin Puryear'ın minimal formları (Heartney, 2008: 68); derinlik ve mekan algısı merkezli devasa boyutlu organik formlara sahip Anish Kapoor'un (1954-) heykelleri en bilinen Postminimalist örneklerdir. Jacqueline Winsor (1941-) (görsel 78), geometrik biçimleriyle minimalist bir üslupla endüstriyel malzeme kullanmak yerine ahşap, kenevir ipi gibi doğal malzemeleri tercih etmiştir. Gary Kuehn (1939-) (görsel 79), heykellerinde Minimalizm'in katı hatlarının hafiflediği geometrik formlarına akışkanlık katmıştır. "Mistisizm ile modernizm, polen, balmumu, süt ve pirinçten yapılan gelip geçici malzemeleri Budizm, Hinduizm ve Minimalizmi hep birlikte esas alan basit geometrik formlara dönüştürme ustası Wolfgang Laib" (Heartney, 2008: 285) (görsel 80), minimal düzenleme ve heykellerinde dinginliği barından ve malzeme olarak saat, ampul, kağıt balyaları, paketlenmiş şekerleme vb. kullanan Felix Gonzales-Torres (1957-1996) (görsel 81) bu akım içerisinde yer alan diğer önemli isimlerdendir.



Görsel 78. Jacqueline Winsor, “#Rope 1” (İp 1), 102.24 cm x 101.6 cm x 101.6 cm, Ahşap ve Kenevir İpi, 1976

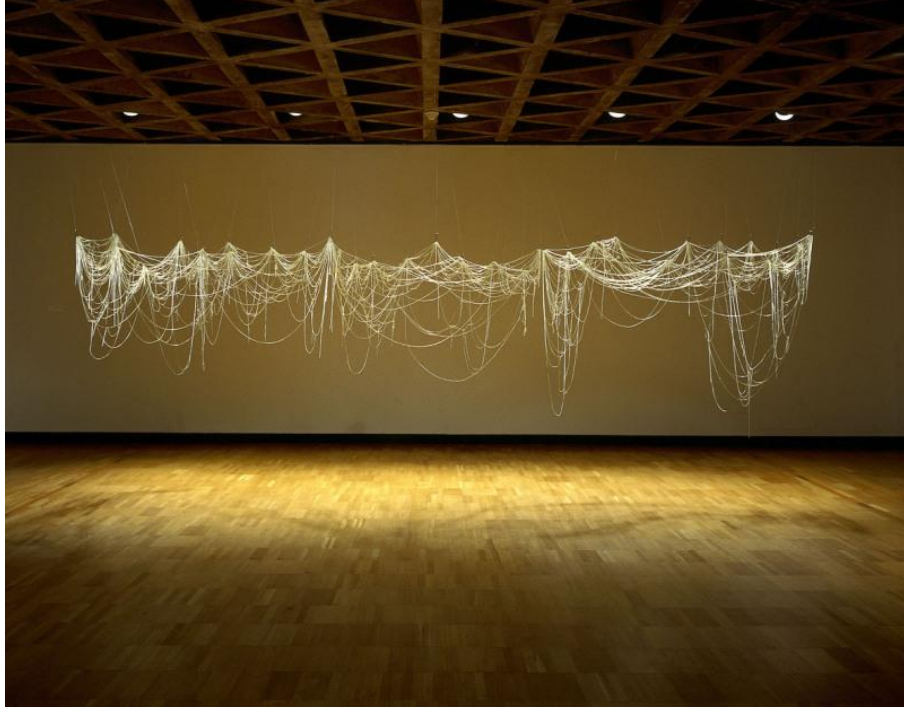
Görsel 79. Gary Kuehn, “Tar Piece” (Katran), 64,7 x 548,6 x 182,9 cm, Ahşap ve Katran, 1967



Görsel 80. Wolfgang Laib, “Without Place – Without Time – Without Body” (Yersiz-Zamansız-Vücutsuz), Pirinç ve Polen, 2009

Görsel 81. Felix Gonzales-Torres, “Untitled” (Placebo), Şekerleme, 1991

Eva Hesse'in çalışmalarında Minimalizm kesin çizgilerini yitirmiştir. Minimalizm'de olduğu gibi fabrikasyon ve mühendislik ürünü olan çalışmalar üretmek yerine, ip, kauçuk, lateks gibi daha sıradan ve esnek malzemelerin kullanımı ile çalışmaların kendi biçimlenmelerine olanak tanımıştır. Kapalı ve bütünleştirici etkileri çalışmalarına dahil etmeyen sanatçı tekrar düzenlenebilir ve yerçekimi gibi etkenlerle değişkenlik gösterir tarzda eserler üretmiştir (görsel 82).



Görsel 82. Eva Hesse, “Right After” (Hemen Sonra), Lateks, ip, tel, 1969

Afrika kökenli bir sanatçı olan Martin Puryear’ın eserleri ise basitlikten çok karmaşık yapıları barındırır. Çalışmalarında ilk bakışta minimal etki yaratan ancak minimalist üslupta önemsenmeyen el işçiliğine fazlaca rastlanır. Malzeme konusunda son derece cömert bir sanatçı olan Puryear, metal, ahşap, cam ve plastik türevleri malzemeleri kullanmaktadır. Minimalist yaklaşımı organik ve üzerinde hassaslıkla çalışılmış formlarda kullanan sanatçı hem antik hem de modern çizgilere sahip anıtsal nitelikte eserler ortaya çıkarmıştır. Puryear’ın heykelleri plastik anlamda doğallık, geometri, durağanlık, hareketlilik gibi birçok unsuru barındırmaktadır. Afrika’da görev için bulunduğu yıllarda ahşap el işçiliğini öğrenmiş ve bunu sanatına yansıtmıştır. Yapıtlarının koza benzeri doğal formları anımsatmasına rağmen, kendisinin kültürel formlarla ilgilendiğini ve çoğu zaman antik bir heykel yapım aracının veya geleneksel kullanım aletlerinin kendisine ilham kaynağı teşkil ettiğini söylemiştir (görsel 83).



Görsel 83. Martin Puryear, “Old Mole” (Yaşlı Köstebek), 157,5x157,5x80 cm, Ahşap
1985

Ürettiği devasa boyutlu heykellerle günümüz sanatında isminden fazlaca bahsettiren ve heykele yaklaşımıyla post-minimalist bir tavır sergileyen Anish Kapoor, farklı kültürlerin bileşimlerini çalışmalarına yansıtmakta çok başarılı olan Hint asıllı İngiliz sanatçıdır. Kapoor’un ilk heykelleri renk pigmentleriyle boyanmış, derinlik hissi uyandıran basit formlardan oluşmuştur. Daha sonraları Kapoor çoklu bakış açısına yönelmiş ve formlarını bütünlük içeren kütle heykellere dönüştürmüştür. Çoğunlukla parlak ve ayna etkisi gösteren paslanmaz çelik ve kromaj kaplama olan heykellerin yanında renk kullandığı heykelleri de bulunmaktadır. Hint kültüründe bulunan mistisizmi modern heykele uygulamayı başaran sanatçı, izleyici üzerinde fiziksel ve psikolojik etki yaratmayı başarmıştır. Heykellerin büyüklüğünün etkisi sayesinde sade bir bakıştan daha çok, izleyiciyi bakma eylemine iter. İçerisine girilebilen, izleyici ile ilişki kurabilen, mekan ile bütünleşebilen yapıda eserler üretmiştir. İşlediği sonsuzluk kavramı ve derinliği tam

algılanamayan yüzeyler ile farklı bir etki yaratan sanatçı, “2004 yılında çalıştığı ‘Dünyanın Başlangıcı’ isimli çalışmasında, sergi salonunun duvarının üst kısmına doğru, sonsuz etkisi veren bir boşluk (delik) sergilemiştir. Bu sergileme yöntemi, izleyiciye bilinmezlik ve farklı boyutların varlığı duygusunu yaşatırken çalışmaya üç boyutun ötesinde yeni boyutlar katar” (Huntürk, 2011: 356). (Görsel 84).



Görsel 84. Anish Kapoor, “The Origin of the World” (Dünyanın Kökeni), 2004

Minimalizm’in forma, boyutsal ve mekânsal yaklaşımının açık bir şekilde görüldüğü ancak keskin ve geometrik hatların yumuşaması ile post-minimal olarak değerlendirebileceğimiz sanatçının diğer bir önemli çalışması ise Chicago Millenium Park’ta yer alan “Cloud Gate” (Bulut Kapısı)’dır. Yaklaşık 100 ton ağırlığındaki bu devasa boyutlu çalışma yansıtıcı özellikteki paslanmaz çelik plakalarının pürüzsüz bir şekilde birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Ayna etkisi gösteren yüzeyindeki iç ve dış bükümler heykel çevresindeki oldukça geniş bir alanı yansıtmasını sağlamaktadır. Heykele tek bir yerden bakan izleyici bile çevresinde süregelen yaşamı tekrar hissedebilmekte ve bu gökyüzüne açılan yansımada kendi varlığını sorgulayabilmektedir. Kaidesiz bir şekilde zemine yerleştirilmesi sayesinde, heykelin izleyiciyle olan ilişkisi daha da yoğunlaşmış ve izleyeni de kendisinin bir parçası haline getirmiştir (görsel 85).

Kapoor'un 'Bulut Kapısı' isimli enstalasyonu, çevresindeki binaları, insanları, gökyüzünü, özetle her şeyi ışığın ve hava şartlarının değişimiyle değişecek şekilde yansıtır. Eserin üzerinde her an izlenimci sanatçıların yakalamaya çalıştığı bir anın izlenimi gözlemlenebilir. Herakleitos'un (MÖ. 6.yy) 'Aynı nehirde iki kez yıkanmaz!' görüşüne uygun olarak 'Bulut Kapısı'nda her an farklı bir görüntü algılanır (Huntürk, 2011:357).



Görsel 85. Anish Kapoor, "Cloud Gate" (Bulut Kapısı), 10 m × 13 m × 20 m, Paslanmaz Çelik, 2006

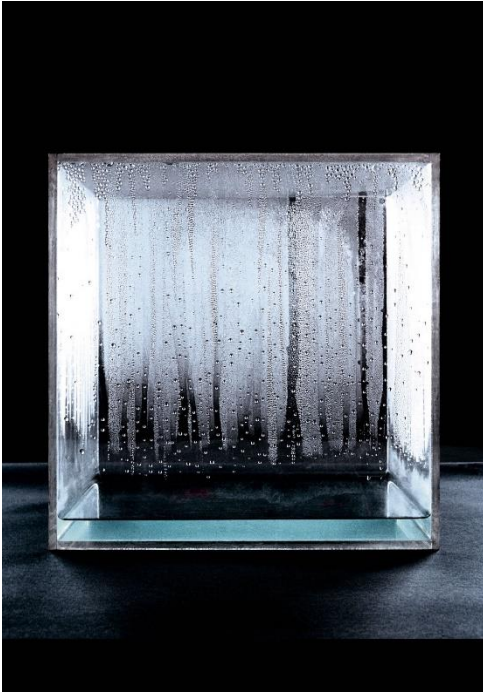
3.1.2.2. Süreç Sanatı

Minimalizm sonrası sanat yapıtında kullanılan malzemelerin yapısının değişmesi, kalıcılığı olmayan veya süreç içerisinde değişim gösteren yapıda olmaları, çalışmaların geçirdiği sürecin önemine dikkat çekerek Süreç Sanatı'nın oluşmasına olanak tanımıştır. Sanatçılar malzeme olarak "yağ, kauçuk, ahşap, ot, buz ve talaş gibi organik malzemeler kullanmışlardır. Bu malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır" (Atakan, 2008: 78) (görsel 86). Bozulabilir, dönüşebilir veya kalıcılığı olmayan malzemelerin kullanıldığı Yoksul Sanat örnekleri de Süreç Sanatı içerisinde değerlendirilebilmektedir (görsel 87). Bu süreç içerisinde sanat

alanına dahil edilen ve kalıcılığı kısıtlı olan organik ürünlerin veya endüstriyel malzemelerin kullanıldığı Arte Povera (Yoksul Sanat) ile ilgili Antmen;

Aynalar, neon ışıkları, cam, gazete gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullanan Arte Povera sanatçıları, 20. Yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir (Antmen, 2008: 213).

açıklamasını yapmıştır.



Görsel 86. Hans Haacke, “Condensation Cube” (Yoğunlaşan Küp), 76 x 76 x 76 cm, Pleksiglas ve Su, 1965



Görsel 87. Marisa Merz, “Untitled” (İsimsiz), 152.4 x 58.4cm, Tel örgü ve Kenevir, 1966

3.1.2.3. Kavramsal Sanat

Kavramsal Sanat ile Minimalizm’in nesneyi merkez alan yaklaşımı yerini “düşünce”ye bırakmıştır. Kavramsal Sanat, bir kavramın sanat eseri olabileceği düşüncesinin yanı sıra, sanat nesnesinin gerekliliğini de sorgulamıştır. “Kavramsal sanatı başlatan örnek

kaynaklarda ‘Kosuth’un ‘Üç Sandalye’ isimli çalışması olarak geçse de Duchamp’ın ‘Çeşme’si ve benzeri çalışmaları, John Cage’in Dört Dakika Otuz Üç Saniyelik Sessizlik isimli bestesi gibi çalışmalar kavramsal sanatın öncülerindedir” (Huntürk, 2011: 316).

Geleneksel sanat nesnesine karşı olmasıyla bilinen Kavramsal Sanat, “özünde biçimsel bir yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir” (Germaner, 1997: 47). Joseph Kosuth (1945-), “...Kavramsal Sanatın en saf tanımı, kavram, ‘sanat’ın temelini irdeleme olmalıdır. Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçimbilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını” (Atakan, 2008: 55) belirtmiştir (görsel 88).

Duchamp’ın gündelik kullanım nesnesi olan pisuarı seçerek yeni bir başlık altında, onu işlevinden soyutlayarak sergilemesi ve o nesne için yarattığı yeni düşünce ile başlayan, sanat nesnesini işlevsizleştirip düşüncenin ön plana geçme süreci Pop ve Minimal sanatta olduğu gibi Kavramsal sanatta da devam etmektedir.

Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar, vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2008: 193-194).

Sanat nesnesinin metalaşmasına karşı tavrıyla bilinen bu akımda, insanların beğenisine sunma ve satın alınabilir obje olma gibi durumları devreden çıkarılıp düşüncenin maddeye dönüşme zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Eğer ortada bir nesne varsa bile bu nesne sadece sanatçının düşüncesini izleyiciye aktarmak için kullanılan bir imgeye dönüşmüştür.

Weiner, 1968 yılında, sanat eserinde olması gereken birbirine eşdeğer üç varlık koşulu belirler; bu koşulları belirlerken herhangi bir sıralama gözetmez, çünkü her sanat eserinin programı seçmelidir:

1. Eser sanatçı tarafından gerçekleştirilebilir;
2. Eser bir başkası tarafından gerçekleştirilebilir;
3. Eser ille de gerçekleştirilmek zorunda değildir (Farago, 2006: 263).

Dönemin ünlü isimlerinden Sol Lewitt'in 1967 yılında kaleme aldığı ve çalışmalarının kavramsal boyutunu anlattığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" adlı yazısında düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır;

Bu yazıda, konu aldığım sanatı tanımlamak için Kavramsal Sanat terimini kullanacağım. Kavramsal Sanatta, kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir. Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür. Genellikle, sanatçının zanaatçı yönünden, yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız bir uygulama alanıdır. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamlarda seslenmesini istemeyebilir. Yalnız bu, kavramsal sanatçının izleyicinin özellikle canını sıkmak istemesi gibi algılanmasın. Ama dışavurumcu sanata şartlanmış kişilerin beklentisi bu duygusal tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur (Antmen, 2008: 197).

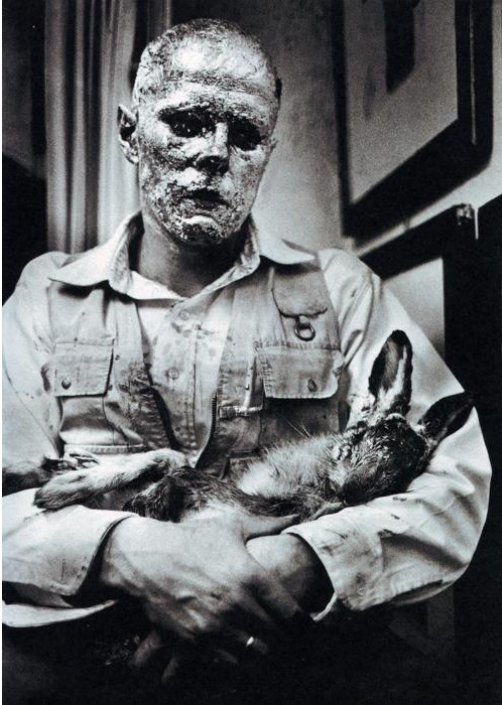


Görsel 88. Joseph Kosuth, "One and Three Chairs" (Bir ve Üç Sandalye), 1965

Kavramın, sanat eserine dönüşümüyle birlikte Fluxus, Beden Sanatı, Arazi Sanatı, Performans, Video Sanatı, Happening gibi kavramsal boyutu olan farklı sanat türleri ortaya çıkmıştır.

Sanat nesnesinin alınıp satılabilen bir meta olmasına karşı tavrıyla sanat bağlamındaki birçok disiplinin bir araya gelmesini sağlayan, malzeme ve uygulanış biçimi olanaklarını daha ileri noktalara taşıyan Fluxus içerisinde ismi öne çıkan Joseph Beuys (1921-1986) (görsel 89) bu karşıt tavrı şu şekilde açıklamıştır;

Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek bugün yalnızca sanatla mümkündür: Sanat, SANAT YAPITI OLARAK SOSYAL ORGANİZMA inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır (Beuys 1973'ten aktaran, Antmen, 2008: 211).



Görsel 89. Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare” (Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır), Performans, 1965

Görsel 90. Gilbert and George, “Singing Sculpture” (Şarkı Söyleyen Heykel), Performans, 1971-91

Performans Sanatı da Beden Sanatı ve Aksiyon gibi planlı bir etkinliktir. Fotoğraf ve video kullanılarak yapılabileceği gibi sanatçının kendi eylemi de olabilir. Kavramsal sanatın bir kolu olan bu türün en önemli özelliği izleyiciyi de eylemin içine davet etmesidir. Süre kısıtlaması olmayan bu etkinlikler zaman ve mekan sınırlılıklarını da

ortadan kaldırmıştır. “Bedene dayalı performans sanatının büründüğü biçimler büyük ölçüde değişkendir. Dünyanın her tarafındaki performansçılar insan bedenini, insan cinselliğini öne çıkarmakta, şahsi travmaları ifadeye dökmekte ya da toplumsal cinsiyet ve ırk klişelerini çürütmekte kullanılabilir alışıktan uzak derecede değişken bir araç olarak görmektedirler” (Heartney, 2008: 218) (görsel 90). Çoğu zaman belirli bir plan dahilinde olmayan bu oluşumların Fluxus ile ayırım yaratan noktası ise etkinliklerin tek seferlik ve izleyicinin katılımıyla olabilmesidir.

3.1.2.4. Arazi Sanatı

Sanat eserlerinin metalaştırılmasına karşı bir tavır sergileyen Arazi Sanatı (Landart), sanatı kapalı mekandan kurtararak doğa ile bütünleştirmiştir. “Arazi Sanatı, kısmen 1960’ların sanat dünyasının giderek ticarileşen niteliğine karşı bir tepkiydi. Sanatçılar, metalaştırılmayacak, bazı durumlarda gidilip görülemeyecek eserler yaratmak üzere doğanın ve manzaraların peşine düşmüşlerdi” (Heartney, 2008: 169).

Arazi Sanatı kendisini çok farklı formlarda ortaya çıkarmıştır. Michael Heizer’ın Double Negative isimli eserinde olduğu gibi doğaya büyük ölçekli müdahaleler şeklinde veya Dennis Oppenheim’in çevreci Minimalizm’in erken bir örneği olan Annual Rings’i, Richard Long ve Hamish Fulton’un çalışmalarında olduğu gibi doğaya en minimal ölçekte müdahalelerle çok hafif bir alana yönelmişlerdir (Heartney, 2008: 169) (görsel 91, 92, 93, 94).



Görsel 91. Dennis Oppenheim, “Annual Rings” (Yıl Halkaları), 1968

Görsel 92. Michael Heizer, “Double Negative” (Çift Negatif), 1969



Görsel 93. Richard Long, “Walking a Circle in Mist” (Siste Dairesel Yürüyüş), 1986

Görsel 94. Hamish Fulton, “Lha Tse”, 2009

(...) “Arazi Sanatı”, “Yeryüzü Sanatı”, “Çevre Sanatı”, “Toprak Sanatı” gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür (Antmen, 2008: 251).

Modern sanattaki mekan sorunu Arazi Sanatı ile mekanın kendisini sanat eseri yaparak uç bir noktaya ulaşmıştır. Sanatçılar bu arayış içerisinde sınırsız malzemenin kaynağı olan ‘Doğa’ya yönelmişlerdir ve galeri ortamından tamamen uzaklaşarak bir mekana kapatılamayacak tarzda çalışmalar yapmışlardır. Landart (Yeryüzü Sanatı) olarak bilinen dönemin, ünlü sanatçılarından olan Robert Smithson (1938-1973) tarafından yapılan “Spiral Jetty” (Sarmal Dalgakıran) mekan, boyut ve malzeme açısından incelendiğinde bu hareketin somut ifade bulmuş şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Minimal Sanat’ta nesnenin salt kendisi olarak kullanılması, Arazi Sanatı’nda malzeme olarak yine doğa’nın kendisinin kullanımıyla örtüşmektedir. Buradaki müdahale ise, sanatçının yaptığı çalışmanın sadece çevresiyle ilişkilendirilmesini sağlamada düzenleyici bir rol üstlenmesi durumudur (görsel 95). Sanatçının eseri yapmak için seçtiği yer, endüstriyel bir bölge olan Utah’daki Büyük Tuz Gölü’dür. Sanatçı bu seçimi ile süreç olgusuna ve insanın doğayla olan ilişkisine dikkat çekmeyi de başarmıştır.



Görsel 95. Robert Smitson, “Spiral Jetty” (Sarmal Dalgakıran), 1970

Görsel 96. Christo and Jeanne Claude, “Valley Curtain” (Vadi Perdesi), 1972

Christo (1935-) ve Jeanne Claude (1935-2009) çifti ise yaptıkları geniş alanları kaplayan enstalasyonları ile ve doğaya yaklaşımlarıyla farklılık gösteren sanatçılardır. Doğada zamanla kaybolabilen kumaş gibi malzemelerle kapladıkları binalar, köprüler, ağaçlar ve çeşitli kamusal alanlar, izleyici üzerinde doğaya karşı farkındalık yaratması için sunulmuş, modern toplumların sanat yapıtını algılama biçimlerine bir eleştiri niteliği de taşımıştır (görsel 96). “Bu tür yapıtlar, Krauss’un değindiği anlamda ‘mekana yayılmış heykel’in ötesinde, kapitalist toplumlarda sanat yapıtının tüketim nesnesi olarak dolaşımına ve bu dolaşımı olanaklı kılan kurumlara, ayrıca bütün bu yapıtın tıklarında işlemesine yol açan ideolojik yapıya karşı tavrı açısından değerlendirilmelidir” (Antmen, 2002: 203).

Arazi Sanatı’nın bir diğer önemli temsilcisi ise Andy Goldsworthy (1956-)’dir. Boyut olarak yaptığı çalışmalarla diğer sanatçılardan farklılık gösteren ama temel olarak aynı amaca yönelik Goldsworthy, doğa hayranlığı ile bilinen bir sanatçıdır. Çalışmalarını hiçbir yapay materyal kullanmadan topladığı doğal malzemelerle ve onlara minimum müdahale ile gerçekleştirir ve çoğunun fotoğraflarını çekerek izleyici ile buluşmasını sağlar. Sanatçının çalışmalarının çoğu kalıcılık özelliği göstermez. Kırılgan yapıları bu çalışmalar zaman içerisinde yağmur, rüzgar gibi doğal etkenlerle bozulup tekrar ait oldukları doğaya dönerler (görsel 97). Sanatçının burada vurgulamaya çalıştığı ise doğanın döngüsüdür ve herşeyin, sonunda doğaya döneceği gerçeğidir.



Görsel 97. Andy Goldsworthy, “Knotweed Stalks Derwent Water” (Derwent Gölü’nde Düğümlenmiş Ot Sapları), 1988

Yetmişli yılların sanatı, hiyerarşik olmayan türlerin ve son derece gelip geçici – hatta oynak diyebileceğimiz – çözümlerin bir araya geldiği, çeşitlilik içeren bir sanattır. Sanatçılar eserlerini biçimsel temellere dayanan resim ve heykel yerine (genç sanatçılar tarihsel tükenmişliğin kokusunu iyi alırlar) belli bir bilinç uyandırmaya yönelik geçici durumların yaratıldığı karışık kategorilere (performans, post-Minimalizm, video, çevreye duyarlı sanat gibi) harcamışlardır. Yetmişli yılların sanatı gerektiğinde farklı mecralar arasında, hiç polemik yaratmadan, özelliği gereksiz yere durumu abartmadan gidip gelmiştir. Doğrudan duylara ve akla seslenen olgularla ilgilendiği için, samimi ve kişisel bir sanatsal yaklaşım olarak dikkat çekmiştir. Dolayısıyla dışardan genellikle narsistik görünmüş, ama bir yandan da izleyicinin sınırlarının nerede sona erdiğine yönelik arayışıyla da gündeme gelmiştir. Kesinliklerin peşinde değildir, belirsizliklere hoşgörülle yaklaşır. Samimidir ama anonimdir, çünkü özel olanı kamusal bir söyleme dönüştürerek tersyüz; yetmişli yılların mesafe koyma biçimi budur (O’Doherty, 2013: 98-99)

3.2. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA MİNİMALİST ETKİLER VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

3.2.1. Minimalist Etkilerin Günümüz Heykel Sanatındaki Yeri

Daha önce de bahsedildiği gibi Minimalizm ile birlikte heykel kendisine ve mekana dönmüştür. En saf biçimine ulaşan heykelin bu duruşu hem form hem de düşünce ve uygulanış anlamında günümüz sanatı içerisinde de kendine yer bulmuş veya etkilerini hissettirmiştir. 1960'lı yıllarda minimalist eserlerin ortaya çıkışı ve devamındaki süreçte kavram olarak temellenmesiyle birlikte modernist heykel anlayışı geçmişinden kopuş niteliğinde bir değişim sürecine girmiştir. "...öncelikle resimsel illüzyonun ötesine geçmek, 'gerçek mekanda gerçek nesne' sergilemek düşüncesi" (Antmen, 2008: 287) ile hareket edilmiş devamındaki süreçte ise "nesne"nin yerine "kavram"ın önem kazanması, heykel sanatının tanımının genişlemesine yol açmıştır. Minimalizm ile gelen geometrik, endüstriyel ve genellikle dayanıklı yapıdaki malzemeler, sonraki süreç içerisinde katı hatlarını esnetmiş ve malzeme seçiminde de organik olan veya kalıcılığı olmayan malzemeleri de bu alana dahil etmiştir.

1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte 'heykel' bağlamındaki yeni eğilimlerin öncülüğünü, 1981'de önce Londra'da sonra Bristol'de açılan "Nesneler ve Heykeller" başlıklı sergiyle dikkat çekmeye başlayan Tony Cragg (1949-), Richard Deacon (1949-), Bill Woodrow (1948-), Anthony Gormley (1950-) ve Anish Kapoor (1954-) gibi İngiliz heykeltıraşlar üstlenmiştir. Modernist heykel anlayışının soyut üslupçuluğundan uzaklaşırken yeni bir soyutlamacı anlayışla çalışan bu sanatçılar, geleneksel heykel teknikleri yerine assemblaj ya da enstalasyon temelli üretimleriyle dikkat çekmişler, ayrıca kentsel çevreden seçilen gerçek nesnelere dayanarak yararlanmışlardır. Gerek malzeme kullanımında, gerek teknikte, gerekse kavramsal açımlarında İngiliz heykeltiriliğinde Henry Moore (1898-1986) ve Anthony Caro (1924-) gibi öncü modernist figürlerden farklı bir heykel anlayışını ortaya koyan bu sanatçıların 1982 yılının Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil etmesi, Yeni İngiliz Heykeli'nden başlı başına bir akım gibi söz edilmesine yol açmıştır (Antmen, 2008: 289).

1970'li yıllara geldiğinde sanat üretimindeki çeşitlilik beraberinde çok farklı eğilimleri getirmiş, sanat eserini izlenen olmaktan çıkarıp, dahil olunan, deneyimlenen ve etkileşime girilen bir noktaya taşımıştır. Bu durum üretilen çalışmaların çoğunlukla performans ve düzenleme biçiminde sergilenmesini sağlamıştır. Kalıcılık ve sanat eserinin tek olması gibi modernist yaklaşım biçimleri ötelenmiş, aksine kalıcılığı olmayan veya tekrarlandığında bir önceki gibi görünmeyen çalışmalar yapılmıştır. Minimalizm sonrası

ortaya çıkan hareket oluşumların büyük bir kısmının birleştiği ortak nokta sanatçının ifade özgürlüğünü sınırlayan veya sanat eserinin niteliğini belirleyen her türlü otoritenin yok sayılması olarak gösterilebilir. Amerikan sanatında 1980’lerden günümüze kadar eserler vermiş olan Jeff Koons (1955-), başlarda akvaryum benzeri küplerin içerisinde basketbol topları ve elektrik süpürgeleri gibi nesnelere sergilemiştir. Devam eden süreçte paslanmaz çelik ile yeniden ürettiği büyük boyutlu balon köpekleri, bibloları, popüler kişi ve çizgi film kahramanları vb. ile bir sanat yapıtının değerini belirleyen unsurlar üzerinde tekrar düşünülmesini sağlamıştır (görsel 98, 99).



Görsel 98. Jeff Koons, “Equilibrium” (Denge), 1985

Görsel 99. Jeff Koons, “New Paintings and Sculpture” (Yeni Boyama ve Heykeller),
2013

Sanatsal oluşumların birbirleriyle etkileşim içinde olduğu süreçle ilgili Antmen;

1980’lerden 2000’lere uzanan süreçte kategorik olarak ‘heykel’ başlığı altında ele alabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışlagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır-nesne kullanımı ve mekana yayılan asemblaj ya da enstalasyon türünde üretimler ağırlık kazanmıştır. Kavramsallığın ön planda olması, hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır (Antmen, 2008: 293).

ifadelerine yer vermiştir.

3.2.2. Minimalist Etkilerin Görüldüğü Sanatçılar ve Örnekler

Minimalizm'in geometrik biçimler ile getirdiği düzenlilik, mekan algısı ve sanat nesnesine yaklaşımı vb. farklı sanatçıların farklı yaklaşımları ile daha ileri noktalara ulaşmıştır. Düşünsel ve biçimsel olarak ortaya çıkan bu yenilikler sayesinde sanata olan bakış değişmiş ve sanatçılar her türlü olanağı çalışmalarına dahil etme imkanı bulmuşlardır. Kalıcılığı olmayan, izleyiciyi düşündüren veya deneyime davet eden, malzeme konusunda çeşitliliğe sahip, boyutun veya formun önemli olmadığı çalışmalar üretilebildiği gibi malzemenin, boyutun, formun ya da sanatçının bakış açısının önemli olduğu çalışmalar da görülmektedir.

Hafif ve ince ışık enstalasyonları konusunda tanınmış sanatçılardan biri olan Spencer Finch (1962-), bu enstalasyonları ile doğal ışığın olağanüstülüğünü farklı deneyimlerle, kendi yorumuyla görselleştirmektedir. Bu denemeler yalnızca plastik özellikle malzemeler ile değil aynı zamanda video, fotoğraf gibi farklı teknikler ile de olabilmektedir (görsel 100, 101).



Görsel 100. Spencer Finch, “Sunlight in an Empty Room” (Boş Bir Odada Güneşliği),
100 Floresan Lamba, Cam filtreleri ve Mandallar, 2004

Görsel 101. Spencer Finch, “Painting Air” (Boşlukta Renk), 2012

Uzun süre Amerikan sanatının önemli figürlerinden olan Anne Truitt (1921-2004), sanat hayatı boyunca ilüstrasyon, resim, edebiyat gibi birçok alanda çalışmalar yapsa da, onun en iyi bilinen çalışmaları dikey olarak, minimalist bir yaklaşımla sergilediği renkli ahşap heykelleridir (görsel 102, 103).

Brandon Snape (1968-)'in form ve düzenlemelerindeki yumuşak hatların, dolu-boş ilişkilerinin ve renk seçimlerinin temelinde yatan, sanatçının doğa hayranlığıdır. Dolayısı ile form, boşluk, malzeme anlayışının bu yakınlıktan beslendiği söylenebilir (görsel 104). Liz Larner (1960-)'in çalışmalarında bir keşif süreci gözlemlenmektedir. Heykellerinde, hem geometrik formların olanaklarının hem de birbirleri ile ilişkilerinin araştırıldığı görülmektedir. Hareket, devinim, değişim kavramlarını çizgisel ve kütsel olarak iki farklı dilde de kullanabilmektedir (görsel 105).



Görsel 102. Anne Truitt, "Parva XXXIII", 1993

Görsel 103. Anne Truitt, "Perception and Reflection" (Algı ve Yansıma), 2009



Görsel 104. Brandon Snape, "Entering the Exit", Çelik ve Poliüretan Kaplama, 315cm x 315cm x 180cm, 2010

Görsel 105. Liz Larner, "Reticule" (Kadın Çantası), 188 x 284.5 x 203.2 cm, Poliüretan, 1999

Önceleri heykellerinde mermer ve ahşap kullanmayı tercih eden Alice Aycock (1946-), 1980'lerde çelik kullanmaya başlamış, yarı-mimari nitelikte genellikle parçalı eserler

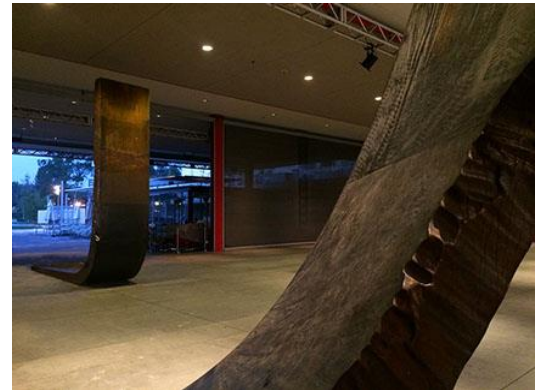
meydana getirmiştir. Oldukça büyük boyutlu, dairesel hatlara sahip olan bu işler ile sanatçının formun, malzemenin, yapının, izleyicideki psikolojik etkilerini gözlemlemek istediği söylenebilir (görsel 106, 107).



Görsel 106. Alice Aycock, “Strange Attractor” (Tuhaf Cazibe), 12.8 x 7.9 x 9.30m, Alüminyum, Neon ve Halojen Işık, 2007

Görsel 107. Alice Aycock, “Twister” (Kasırğa), 5.7 x 5.1 x 5.7m, Alüminyum ve Çelik, 2013

Isı, metalin katı hali ve soyut formun duygusal etkisine odaklanan Christina Corday (1970-), oksijen kesim tekniğiyle şekillendirilmiş-kesilmiş çok büyük ölçekli çalışmalar meydana getirmiştir (görsel 108, 109).



Görsel 108. Christina Corday, “Une” (Bir), 263 x 261 x 500cm, Alaşım Çelik, 2008

Görsel 109. Christina Corday, “Knoun”, 396 x 101 x 28cm, Alaşım Çelik, 2008

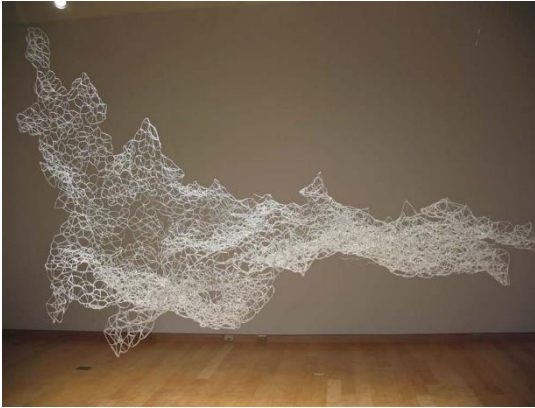
Tüm bu sanatçıların yanı sıra, “Amerika’nın yerli halklarının trajik tarihini kabul etmeye yönelten aktivist kamusal sanat eserleri” (Heartney, 2008: 260) ile Edgar Heap of Bird (Cheyenne name: Hock E Aye VI) (görsel 110), “çalışmalarına kavramsal sanat, minimalizm ve Fluxus performansından öğeler” (Heartney, 2008: 283) katan James Lee Byars (1932-1997) (görsel 111), kullandığı malzeme çeşitliliği ile uzay-mekan ve algı üzerine yoğunlaştığı post-minimalist yaklaşımıyla Alison Shotz (1964-) (görsel 112), renkli geometrik formların buldukları alanlardaki ifade olanaklarını araştıran Joel Shapiro (1941-) (görsel 113) gibi sanatçılar minimalist tarzı, çalışmalarında başarı ile kullanmış isimlerdendir.



Görsel 110. Edgar Heap of Birds, “Wheel” (Çember), 2004



Görsel 111. James Lee Byars, “The Angel” (Melek), 125 Cam Küre, 1989



Görsel 112. Alyson Shotz, “Allusion of Gravity” (Yerçekimi), 2.74 x 2.43 x 3.96 m, Cam Boncuklar ve Çelik Tel, 2005



Görsel 113. Joel Shapiro, “Untitled Installation” (İsimsiz Enstalasyon), 2012

Çağdaş sanatın önde gelen kadın isimlerinden olan Louise Bourgeois (1911-2010), Fransa doğumlu ama Amerika’da yaşamış ve 21. yüzyıl Amerikan heykel sanatının öncü isimlerindedir. Çalışmalarında kendi yaşamından izler katan sanatçı, 1999 yılında yaptığı ‘Maman’ isimli eserinde metafor olarak ‘anne’nin gücünü ve koruma içgüdüsünü işlemiştir. Bourgeois’in örümcek heykel olarak bilinen bu çalışması bronz, paslanmaz çelik ve mermer kullanarak yapılmış ve heykel Bilbao’da bulunan Guggenheim Müzesi’nin önüne yerleştirilmiştir (görsel 114).

Heykele ilk bakışta, bulunduğu mekanla olan ilişkisi açısından, çevresindeki mimari yapılardan daha baskın bir karakter sergilemektedir ve bu baskınlık heykeli bulunduğu alandaki temel nesne haline getirmiştir. Biçimsel olarak bir örümceği yansıtmasına rağmen form ve uygulanış olarak minimal unsurları da bünyesinde toplamıştır. Sanatçının küçük boyutlu olan birçok çalışmasında da minimalist etki hissedilmektedir (görsel 115).



Görsel 114. Louise Bourgeois, “Maman” (Anne), 9.27 x 8.91 x 10.23m, Paslanmaz Çelik, Bronz, Mermer, 1999

Görsel 115. Louise Bourgeois, “Echo I” (Eko-1), 193 x 43 x 35,5cm, Bronz, 2007

Rus asıllı Amerikalı bir sanatçı olan Alexander Liberman (1912-1999), sanat kariyerine ressam ve fotoğrafçı olarak başlamasına rağmen 1960’lı yıllarda heykele yönelmiştir. Soyut yaklaşım sergilediği heykellerinde “birim tekrarı” sıkça görülmektedir. Oval geometrik formları sıkça kullanan Liberman formların parçalanmış varyasyonlarıyla

yatay ve dikey şekillerde konumlandırılmış heykeller üretmiştir. Çoğunlukla mekansal açıdan kontrast etki yaratan çalışmaları, buldukları alana zıt bir bütünlük sergilemişlerdir. Kullandığı renkler ve pürüzsüz yüzeyler ile çalışmalarını yerleştirdiği alanlara ritim katan sanatçı, anlatımdan kaçınarak formu öne çıkaran hareketli ama saf biçimleri ile minimalist etkiler elde etmiştir (görsel 116, 117).



Görsel 116. Alexander Liberman, “Ulysses”, 13.4 x 7 x 8.2m, Çelik, 1988

Görsel 117. Alexander Liberman, “Galaxy” (Galaksi), 13.7 x 8.2 x 4.2m, Çelik, 1984

Heykellerini sıklıkla, renklendirmeyi tercih eden bir diğer sanatçı Anthony Caro’dur. Modern sanat tarihi içerisinde adı birçok harekette anılan sanatçı, soyut bir anlatımı benimsemiştir. İlk dönem çalışmalarında endüstriyel atık metallerin bir araya getirildiği ve renklendirildiği çizgisel anlatımın hakim olduğu son derece zarif eserler ürettiği görülür (görsel 118). Sanatçının son dönemlerinde yaptığı “Millbank Steps” adlı çalışmasında olduğu gibi geometrik formların kullanışı ve mekana yerleştirilmesi açısından önceki dönemlerine göre farklılık göstermektedir (görsel 119). Büyük ve son derece yalın kütleleri ile minimal duruş sergileyen bu çalışmalar izleyicinin içerisine girebileceği ve onunla etkileşime geçebileceği şekilde tasarlanmıştır.



Görsel 118. Anthony Caro, “Early One Morning” (Erken Bir Sabah), 2.89 x 6.19 x 3.35m, Çelik ve Alüminyum, 1962



Görsel 119. Anthony Caro, “Millbank Steps” (Millbank Basamakları), 534 × 780 × 2307.3 cm, Çelik, 2004

Boyut ve mekan ilişkisi açısından önemli çalışmalara imza atmış olan sanatçı Richard Deacon ise (1949-), “insan bedenine yapılan referanslar ve organik formları endüstriyel üretim kalıplarıyla karıştırır” (Heartney, 2008: 68). Çalışmalarındaki devinim ve bütünlük ile günümüz sanatında önemli bir yere sahiptir. Sanatçının ürettiği dev boyutlu ve komplike heykelleri matematiksel bir tasarım ürünüdürler (görsel 120). Birim tekrarlarını sıklıkla kullanan Deacon’ın heykelleri kapalı mekanlarda oldukça etkili bir

görünüm vermektedirler ve yarattıkları etki, mekan ile olan ilişkisi açısından minimal heykelin özelliklerini taşımaktadır.



Görsel 120. Richard Deacon, “After” (Sonra), 169 x 960 x 346cm, Ahşap, Paslanmaz Çelik, Alüminyum, 1998

Diğer yandan Deacon’ın formlarını, kullandığı materyal belirler. Ahşap şeritleri yapıştırıcı ve perçin ilavesi ile kümelediği analitik formları, müstehcen açık kıvrımlar yerine düz, düzlemsel yüzeyler ile gerçekleştirir (Collins, 2007: 183), (görsel 121).



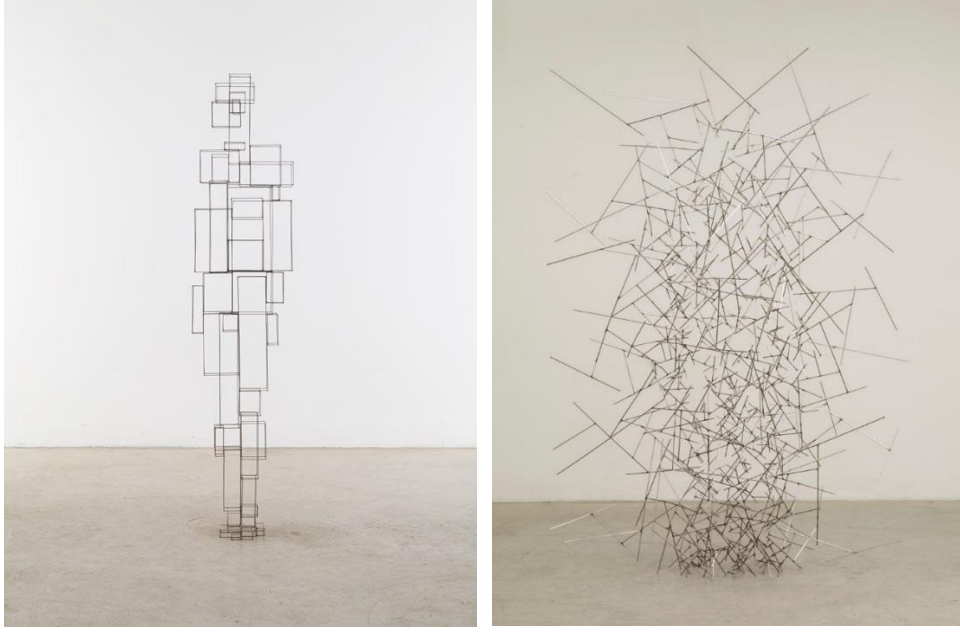
Görsel 121. Richard Deacon, “UW84DC#5”, 133 x 515 x 194cm, Ahşap, Alüminyum, 2001

Çalışmalarında insan temasını güçlü figüratif formlar kullanarak oluşturan Anthony Gormley (1950-), figürün mekan ile birlikte boyut kazanmasını sağlar. Gormley'in figür kullanımındaki farklılığı ise kişiselleştirmeden kaçınması olmuştur. Metal malzemeye, forma ve mekana yaklaşımı ile özellikle 'Tankers', 'Framers' ve 'Quantum Void' serilerindeki minimalist yaklaşım hissedilebilmektedir. Çizgisel ve kübik formların düzensiz bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşan bu örneklerde olduğu gibi heykeli çevreleyen boşluk ona katılarak tamamlayıcı bir unsura dönüşür (görsel 122, 123, 124).



Görsel 122. Anthony Gormley, "Bound and Charm, Tankers Series", 51.5 x 83 x 228 cm - 65 x 78 x 226 cm, Çelik, 2013

Gormley'in eserleri, ölçek, kütle, boşluk, malzeme yoluyla insan bedenine gönderme yapmaktadır. Bu yöntemle varoluşun çeşitliliğini, insanın uzay ve zaman ile olan ilişkisini anımsatarak beden simgesini tematik olarak ifade etmeye çalışmıştır (Tillet, Gormley, 2011: 33).



Görsel 123. Anthony Gormley, “Construct V, Framers Series”, 193 x 40 x 33 cm,
Paslanmaz Çelik, 2010

Görsel 124. Anthony Gormley, “Quantum Void IV”, 222 x 155 x 155 cm, Paslanmaz
Çelik, 2008

Başlangıçta yapıtlarında fazlaca malzeme çeşitliliği olan ve yoğun eleştirel bir yaklaşım sergileyen Tony Cragg (1949-), tüketim çağının sembolleri olan kullanılmış plastik eşyalar, atıklar, çöpler gibi malzemeleri kullanarak çeşitli düzenlemeler yapmıştır (görsel 125).



Görsel 125. Tony Cragg, “Stack” (Yığın), 200 x 200 x 200cm, 1975

Bazı çalışmalarda Cragg denizde kıyıya vuran parçaları aynı renge boyarken, bazılarında gökkuşağı benzeri tonlara yer vermekteydi. Yine benzer bir anlayışla, kırık tuğlalar, tahtalar ve molozlar gibi inşaat malzemelerini, minimalist küplere çevirerek kullanmıştı. Bu eserlerin ilginçliği, düzenlemelerin formel saflığı ile malzemelerin çöp olması arasındaki uyumsuzlukta yatmaktaydı. Son yıllarda Cragg, çöplerde bulunduğu nesnelere sahiplenmekten, alçı, kil, bronz, kontrplak, kauçuk, granit, mermer ve hurma maden gibi geleneksel sanat malzemelerini andıran heykeller yapmaya kaymış durumdadır. Bu çalışmalar da akla bilimsel araçları, makineleri, basit hücreli organizmaları ya da DNA örneklerini getirmektedir... Cragg organik olan ile imal edilmiş olanın bir şekilde birbirlerinin yerini alabileceği görüşündedir (Heartney, 2008: 46).

Sanatçı 1980 sonrası çalışmalarında atıklar yerine taş, ahşap, cam, bronz, fiberglas gibi daha ağır ve sağlam malzemelere yönelmiştir. Daha sonra form ve izleyici ilişkileri üzerine yoğunlaşmış, saf ve soyut biçimler ortaya koymuştur. Paslanmaz çelik kullanarak ürettiği “I’m Alive”, sanatçının yalın bir anlatım sergilediği çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir (görsel 126).



Görsel 126. Tony Cragg, “I’m Alive” (Hayattayım), 250 x 390 x 360 cm, Paslanmaz Çelik, 2005

Çizgisel geometrik formlarıyla dikkat çeken bir diğer sanatçı ise günümüzde halen büyük boyutlu çalışmalar yapan Jedd Novatt’tır. Kübik formların tekrarlarından oluşan çalışmaları, kendi ağırlığından eğilmesine üst üste kompoze edilerek formun ağırlığına ve yerçekimine vurgu yapılmıştır. Sanatçının heykellerindeki gerilim ve hareket, izleyiciyi

kendisine yaklaştırmaktan çok uzakta tutmaya yöneliktir. İçi boş küplerin hafiflik hissi kazandırdığı bu çalışmalar minimal izler taşımaktadır (görsel 127).



Görsel 127. Jedd Novatt, “Chaos Nervion”, 7.2m, Bronz, 2012

1960’lardan beri çalışmalarında geniş bir çeşitliliğe sahip olan Dan Graham (1942-) “algı mekanizmaları” üzerinde yoğunlaşmaktadır. Heykellerinde kullandığı sade kübik formlar ve bu formların mekânsal kullanımı görsel anlamda minimal çizgiler barındırmaktadır. Çalışmalarında iki yönlü ayna ve transparan camlar kullanan Graham, çoğu zaman bu ayna yüzeylere video görüntüsü yansıtarak yüzeyde kübik formlar içerisinde tekrarlayan yansıma ihtimalleri üzerinde durmaktadır (Collins, 2007: 260). Graham’ın çoğu çalışmasında kullandığı bu çift yönlü aynaları mimari özellikleri ile minimalist yapıda çalışmalardır. Çevresinde dolaşan izleyiciye her noktasında farklı bir görüş açısı sunan sanatçının bu aynalı yapıları, içinde bulunduğu çevreyi yansıtırken aynı zamanda yansıyan

yüzeyledeki kısmi boşluklardan dolayı görüntüde karışıklık sağlayarak izleyiciyi eserin etrafında dolaşıp farklı noktalardan bakmaya itmektedir (görsel 128).



Görsel 128. Dan Graham, “Pavilion and Model”, 2012

İzleyici ve eser ilişkisine farklı bir yaklaşım sunan Mike Tonkin ise aslında peysaj ve çevre düzenleme konusunda deneyim sahibi bir mimardır. 2006 yılında İngiltere’de, bir doğa parkı düzenlemesine dahil ettiği “The Singing Ringing Tree” isimli çalışma hem görsel zenginliği ile hem de mimari yapısı ile birçok ödül kazanmıştır (görsel 129). “Mike Tonkin’in borulardan oluşturduğu ağacı rüzgarın etkisiyle ses çıkardığı için ‘Şarkı Söyleyen Ağaç’ ismini almıştır. Rüzgarın etkisinden yararlanan sanatçı için rüzgar enerjisinin önemini anladığı yorumu yapılır” (Huntürk, 2011: 407). Birim tekrarının sık ve komplike şekilde kullanımıyla oluşturulan bu yapı hem mekansal hem de izleyici ile olan ilişkisi açısından önemlidir. Boyutları sayesinde konumlandırıldığı mekanda o yerin merkez noktası olmuş durumdadır ve bu minimal yapıtlarda da sıkça görülen bir etkidir. Bu eserin ayrıca doğayla izleyici arasında iletişim kurmak için bir tür aracılık yaptığı da söylenebilir.



Görsel 129. Mike Tonkin, “The Singing Ringing Tree” (Şarkı Söyleyen Ağaç), 3m yükseklik, Galvanizli Çelik Borular, 2006

SONUÇ

Çalışma konusu olan Minimalizm, bilindiği gibi 1960'larda ilk kez düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak tanımlanan bir akımdır. Çoğunlukla üç boyutlu çalışmalar ve heykeller için kullanılmıştır. Bu araştırmada, Minimalizm'in ne olduğu konusundan yola çıkılarak tarihsel süreç içerisinde heykel sanatının konumu ve modern sanat akımları içerisindeki gelişimi genel hatlarıyla incelenmiş, Minimalizm ile ulaştığı nokta ve kendisinden sonraki oluşumları nasıl etkilediği heykel sanatı üzerinden saptanmaya çalışılmıştır.

Heykel sanatının tarihsel gelişim süreci incelendiğinde geleneklerin veya otoriter kurumların baskısına maruz kaldığı görülmektedir. Bu durum, 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir. Modernizm'i tetikleyen aydınlanma hareketi ve teknolojinin gelişmesi ile birlikte toplumlarda oluşan yapısal değişimler, düşünsel olarak da etkilerini göstermiştir. Hayatın birçok gerçeğinin sorgulanıp eleştirilmesi gibi heykel sanatının da varlık sebebi ve nasıl olması gerektiği düşünceler belirmeye başlamıştır. Hem düşünsel hem de biçimsel değişimler, heykelin tarihi bağlamında ele alındığında hızlı bir dönüşüm sürecine işaret etmiş ve bu dönüşüm önce heykelin biçiminde sonra malzemesinde belirgin şekilde kendini göstermiştir.

Minimalizm öncesi sanat akımları içerisinde sanatçılar çizgi, renk ve kütle gibi sanatsal ifade biçimlerini farklı şekillerde yorumlayarak yeni anlamlar ve yaklaşımlar ortaya çıkarmışlardır. Bu gelişim süreçleri, sanatsal biçimin değişip sanat nesnesinin kendi olarak varolabilmesi adına önemli aşamalardır. Duchamp ile başlayan endüstriyel ürün ve hazır nesnelerin sanat nesnesi olarak kullanılması ve izleyiciye sunulması, günümüz heykel sanatında da kendisini göstermeye devam etmiştir. Bu durum sanatçının el becerisi olmadan, herhangi bir nesnenin de sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermiştir.

Bu araştırmada minimal sanatın, modern sanat sürecindeki Pop-art dönemine kadar, sanat eserlerindeki yansıtma, kişiselleştirme ve dışavurum gibi sanatsal yaklaşımları yok saydığı görülmüştür. Minimalizm ncesi, minimalist yaklaşımın ilk örnekleri resimde, yüzeyde renk ve çizgiye indirgenmiş, temsil unsurunun kaldırıldığı soyut biçimler olarak ortaya çıkmıştır. Minimalizm'in üç boyutluluk ve nesnenin mekan içerisinde kendi olarak var olabilme yasasına göre, yani uzayda yer kaplayan "gerçek mekanda gerçek nesne" yaklaşımı nedeniyle, iki boyut ile sınırlı kalan bu alışmalar Minimalizm içerisinde değerlendirilememektedir. Genelde minimal eserler izleyicinin kolay kavrayabileceği basitlikte geometrik yapılar şeklinde. Bu basitlik izleyiciyi, üretilen formun herhangi bir noktasından bakıldığında, etrafını dolaşmaya veya yakından yüzey ilişkilerini incelemeye gerek duymadan, nesne-mekan ilişkisini düşünmeye yönelmektedir. Minimal heykellerin kaidesiz oldukları, formların tek başlarına veya birim tekrarı şeklinde kullanıldığı, farklı sergileme biçimleri ile yerde ve üzerinde gezilebildiği gibi içerisine girip deneyimlenebilen formlar olarak da sunulduğu görülmüştür.

Minimalizm, modern sanat akımları içerisinde kendisi için bazı çıkış noktaları seçmiştir. Modern sanat akımları içerisinde bazı sanatçılarda da Minimalizm ile örtüşen yaklaşımlar görülmüş ancak, her ikisinin de dayanaklarının farklı olması nedeniyle farklı konulardaki benzeşimler olarak değerlendirilmiştir. Modern sanat akımlarındaki yalınlaşma eğilimleri ve yenilikçi yaklaşımlar çoğunlukla resim sanatı çevresinde oluşum gösterirken ilk defa, Minimalizm ile birlikte heykelin ve üç boyutlu nesnelerin merkezde olması gündeme gelmiştir.

Değişim, doğanın ve yaşam döngüsünün reddedilemez bir gerçeğidir ve insan merkezli olan oluşumlar gibi sanat da bunun bir parçası olmak durumundadır. Bu değişim sürecinde modern sanat akımlarının gelişiminin, birbirlerine olan eleştirel yaklaşımlarından beslendiği söylenbilir. Bu bağlamda, hareket noktasını Minimalizm'den alan ancak Minimalizm'in çok katı ve donuk olduğunu düşünen, kalıcı sanat nesnesi üretimini reddeden, sanat nesnesine karşı çıkan vb. gibi yeni düşünce biçimleri ve oluşumlar ortaya çıkmıştır. Minimalist formlar, daha yumuşak ve çoğu zaman kalıcılığı olmayan organik malzemelere dönüşerek günümüz heykel sanatına kadar varlığını sürdürebilmiştir. Bu dönüşümler sanat adına olumlu bir ilerleme olarak değerlendirilebilmektedir.

Son olarak temel yaklaşımı geometri üzerine kurulu olan Minimalizm ve minimalist yaklaşımın, günümüzde de varlığını sürdürmekte olup, etkisini heykel sanatı dahil bir çok alanda hissettirmeye devam ettireceği kuşkusuzdur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

1. Antmen, A. (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
2. Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi
3. Batur, E. (2007). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Alkım Yayınevi
4. Beksaç, E. (2000). Avrupa Sanatı'na Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık
5. Bilge, N. (2000). Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
6. Burnham, J. (1968). Beyond Modern Sculpture. New York: George Brazillier
7. Causey, A. (1998). Sculpture Since 1945. New York: Oxford University Press
8. Collins, J. (2007). Sculpture Today. London: Phaidon
9. Danto, A.C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
10. Farago, F. (2006). Sanat. (Çev. Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları
11. Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
12. Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
13. Gezer, H. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
14. Gombrich. E. H. (2009). Sanatın Öyküsü. (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran). Onaltıncı Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi
15. Heartney, E. (2008). Sanat ve Bugün. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
16. Huntürk, Ö. (2011). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Kitabevi
17. İpşiroğlu, N. (1977). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Cem Yayınevi
18. İpşiroğlu, N ve İpşiroğlu M. (1991). Sanatta Devrim. (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
19. Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (3. Basım). (Çev. C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi
20. Marzona, D. (2006). Minimal Art. Köln: Taschen

21. Neret, G. (2007). *Auguste Rodin 1840-1917 Heykel ve Çizimler*. İstanbul: Remzi Kitabevi
22. O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde* Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık
23. Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üstüne Denemeler*. (Çev: M. Yılmaz). Ankara: Doruk Yayınları
24. Savaş, R. (1977). *Modelaj sınıf III*. Ankara: Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu
25. Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
26. Sözen, M., Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (Onuncu basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
27. Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. (İkinci Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi
28. Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık
29. Tillet, P. Gormley, A. (2011). *Anthony Gormley For The Time Being*. Paris: Galerie Thaddaeus
30. Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
31. Turani, A. (2008). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
32. Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi* (Ondördüncü Genişletilmiş Yeni Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
33. Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük*. 2.cilt. Ankara: TDK
34. Wick, O. (Ed.). (2011). *Serra Brancusi: Constantin Brancusi And Richard Serra a Handbook of Possibilities*. Bostfildel: Hatje Cantz
35. Yılmaz, M. (2006). *Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Dergiler

36. Antmen, A. (2000). *A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı*. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, İstanbul: Mas Matbaacılık. Sayı:16, Sayfa: 8-77
37. Antmen, A. (2002). *Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?* *Sanat Dünyamız*. İstanbul: YKY. Sayı:82, Sayfa: 201-214

38. Batur, E. (1995). Avant-Garde 1945–1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, *Sanat Dünyamız*. Sayı 59. İstanbul: YKY
39. Duve, T. D. (2002). Ex Situ. *Sanat Dünyamız*. (Çev. K.Atakay). İstanbul: YKY. Sayı: 82, Sayfa: 111-122

Ansiklopediler

40. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1998). 2. Cilt. İstanbul: Yem Yayın
41. Gökalp, D. Z., Demir, H., Deveci, A. (2013). Sanat Tarihi. (1. Basım). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları

İnternet Kaynakları

42. Ataseven, O. (2012). Dan Flavin’ in Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 09, 85-95. <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3405/2909> (Erişim tarihi: 19.05.2014)
43. Islakoğlu, P. M. (2005). Mimarlıkta Minimalizm. *Ege Mimarlık*, 55; 14-19. <http://www.izmimod.org.tr/egemim/55/14-19.pdf> (Erişim Tarihi: 05.05.2014)
44. Ünver, E. (2014). Sanatın Dinsel İşlevi Üzerine Din ve Sanat, Sanat ve Din. *Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi*. <http://acikarsiv.atilim.edu.tr/browse/800/> (Erişim Tarihi: 12.07.2014)