



POSTMİNİMALİST HEYKEL

İbrahim ARSLAN

**Yüksek lisans tezi
Heykel Anasanat Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR
2018
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

İbrahim ARSLAN

POSTMİNİMALİST HEYKEL

TEZ YÖNETİCİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR

ERZURUM – 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Postminimalist Heykel" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

09.07.2018

İbrahim ARSLAN



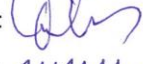


T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr Üyesi Önder YAĞMUR danışmanlığında, İbrahim ARSLAN tarafından hazırlanan bu çalışma 27/6/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Bölümü, Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR	İmza: 
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Mustafa BULAT	İmza: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Mine DEĞİRMENCİ AYDIN	İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir 27 06/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
FOTOĞRAF DİZİNİ.....	IV
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATINDA POSTMODERNİZM

1.1. Postmodern Sanatın Doğuşu.....	4
1.2. Postmodern Sanat ve Heykel	6
1.3. Heykel Sanatı Özelinde Modern - Postmodern Karşılaştırması	28

İKİNCİ BÖLÜM

2. POSTMODERN DÖNEMDE MİNİMALİST EĞİLİMLER

2.1. Minimalist Heykel	32
2.2. Postminimalist Heykel.....	41
2.3. Heykel Sanatı Özelinde Minimal – Postminimal Karşılaştırması	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POSTMİNİMAL ANLAYIŞTA DENEMELER

3.1. Warhol's Phone	71
3.2. Unutulan Bellekler.....	73
3.3. İsimsiz.....	75
SONUÇ	81
KAYNAKÇA	84
WEB KAYNAKLARI	87
FOTOĞRAF KAYNAKLARI	88
ÖZGEÇMİŞ	95

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

POSTMODERN MİNİMALİST HEYKEL

İbrahim ARSLAN

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR

2018, 103 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Dr. Öğr. Üyesi Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR

Bu araştırmada, üç boyutlu bir sanat disiplini olan Heykel'in, tarihi gelişimi ışığında; XX. yüzyıl başlarından günümüze kadar yaşadığı evrim, minimal tabanda irdelenmiş; modern minimalizm ve postmodern minimalizm etkileriyle heykelde yaşanan gelişim, değişim süreci ele alınarak incelenmiştir.

Araştırma 3 bölümden oluşmuş ve birinci bölümde, sonraki bölümlerde anlatılanların netleşmesi ve kolay anlaşılması için zemin hazırlanmış olup; Postmodernizmin doğuşu ve heykel sanatındaki yansımaları ele alınmış; ayrıca, çalışmanın temelini oluşturan Minimal sanatın ne olduğu, tarihi gelişimi ve heykel sanatına etkileri incelenmiştir.

İkinci bölümde; sürekli bir devinim içerisinde olan heykel sanatını ve XX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte zirveye tırmanan Postmodern sanatın; minimalizmi nasıl etkilediği, neler katıp, neleri yok saydığı gibi karşılaştırmalar yapılmış; Postminimal teriminin ne olduğu, postminimal anlayışın heykele nasıl yansıdığı incelenmiştir. Yine aynı bölümde postminimal anlayışta eserler üretmiş sanatçıların çalışmaları ve sanat anlayışları incelenmiş, günümüz postminimal heykelinin temel dinamiklerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise postminimalist yaklaşımdan hareketle gerçekleştirilen uygulamalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Modernizm, Postmodernizm, Minimal Heykel, Postminimal Heykel

ABSTRACT

MASTER THESIS THE POSTMODERN MINIMALIST SCULPTURE

İbrahim ARSLAN

Advisor: Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR

2018, 103 Pages

Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assist. Prof. Dr. Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR (Advisor)

In this research, the evolution of the sculpture, which is a three-dimensional art discipline, from the early 20th century to the present day was examined in the light of historical development and the changes and developments in sculpture art under the influence of the interaction between modern minimalism and postmodern minimalism were analyzed.

The research consists of three chapters and in the first chapter was formed to create the ground for clarification and to provide easy understanding of what is described in the following chapters. In this chapter, the emergence of postmodernism and the reflections in the art of sculpture were discussed and the definition of minimal art, its historical development and its effects on sculpture art have been examined.

In the second chapter; the comparisons have been made between the art of sculpture, which is in a continuous movement, and the postmodern art that reaches its peak in the second half of the 20th century by giving information about how they influence minimalism and what was added or ignored. The definition of the Postminimal term and how it is reflected in the art of sculpture has been examined. In the same chapter, the works of the artists who produced works with postminimal understanding and the insights of arts were analyzed and the information about the basic dynamics of today's postminimal sculpture was given.

In the last part, the work carried out from the post minimalist approach has been analyzed.

Keywords: Sculpture, Modernism, Postmodernism, Minimal Sculpture, Postminimal Sculpture

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 1: Lee Bul, Live Forever	10
Fotoğraf 2: Lee Bul, Live Forever	10
Fotoğraf 3: Los Carpinteros, Teşhir Salonu	12
Fotoğraf 4: Los Carpinteros, Okuma Salonu	13
Fotoğraf 5: Wim Delvoye, Kloak	15
Fotoğraf 6: Wim Delvoye, Sanat Çiftliği	16
Fotoğraf 7: Maurizio Cattelan, Hepsi(Retrospektif)	19
Fotoğraf 8: Maurizio Cattelan, "O"	20
Fotoğraf 9: Andy Warhol, Brillo Boxes	21
Fotoğraf 10: Andy Warhol, Campbell's Soup Cans	22
Fotoğraf 11: Carol Bove, Yerleştirme	23
Fotoğraf 12: Claes Oldenburg, Mandal	24
Fotoğraf 13: George Segal, Gay Liberation	25
Fotoğraf 14: Duane Hanson, War	26
Fotoğraf 15: Duane Hanson, Süpermarket Müşterisi	26
Fotoğraf 16: Eksantrik Soyutlama Sergisi	42
Fotoğraf 17: Mario Merz, Lingotto	46
Fotoğraf 18: Bruce Nauman, Mean Clown Welcome	46
Fotoğraf 19: Eva Hesse, Metronomic Irregularity I	47
Fotoğraf 20: Eva Hesse, Right After	48
Fotoğraf 21: Eva Hesse, Sans II	49
Fotoğraf 22: Eva Rothschild, Absolute Power	50
Fotoğraf 23: Karla Black, Pleaser	51

Fotoğraf 24: Richard Serra, Prop	52
Fotoğraf 25: Lynda Benglis, Bounce	53
Fotoğraf 26: Lynda Benglis, Quartered Meteor.....	54
Fotoğraf 27: Lynda Benglis, Contraband.....	54
Fotoğraf 28: Lynda Benglis, Kajal.....	55
Fotoğraf 29: Robert Morris, İsimsiz	56
Fotoğraf 30: Robert Morris, İsimsiz	56
Fotoğraf 31: Barry Le Va, Bought, Cut-Placed-Folded-Dropped-Thrown	57
Fotoğraf 32: Vito Acconci, Seedbed.....	58
Fotoğraf 33: Eva Hesse, Accession II.....	58
Fotoğraf 34: Robert Smithson, Spiral İskele.....	59
Fotoğraf 35: Gordon Matta-Clark, Day's End.....	59
Fotoğraf 36: Felix Gonzalez Torres, Untitled (Ross)	60
Fotoğraf 37: Felix Gonzalez Torres, Untitled (Ross)	61
Fotoğraf 38: Felix Gonzalez Torres, İsimsiz	61
Fotoğraf 39: Thomas Rentmeister, İsimsiz	62
Fotoğraf 40: Thomas Rentmeister, İsimsiz	63
Fotoğraf 41: Thomas Rentmeister, İsimsiz	64
Fotoğraf 42: Thomas Rentmeister, Demir Çikolata.....	64
Fotoğraf 43: Yoshihiro Suda, Viola.....	66
Fotoğraf 44: Rei Naito, Pillow for the Dead	67
Fotoğraf 45: Ann Veronica Janssens, "Blue, Yellow, Red"	67
Fotoğraf 46: İbrahim Arslan, Warhol's Phone	72
Fotoğraf 47: İbrahim Arslan, Unutulan Bellekler	74
Fotoğraf 48: İbrahim Arslan, Unutulan Bellekler	74

Fotoğraf 49: İbrahim Arslan, İsimsiz.....	75
Fotoğraf 50: İbrahim Arslan, İsimsiz.....	76
Fotoğraf 51: İbrahim Arslan, İsimsiz.....	77
Fotoğraf 52: İbrahim Arslan, İsimsiz.....	78
Fotoğraf 53: İbrahim Arslan, İsimsiz.....	79
Fotoğraf 54: İbrahim Arslan, İsimsiz.....	80



ÖNSÖZ

1960'lar plastik sanatlarda eşzamanlı ve art arda gelen sanat hareketlerine sahne olmuştur. Bu çalışmada, XX. yüzyıl başlarında ilk örnekleri görülmeye başlanan ancak adı konulmamış; nihayetinde 1960 sonrası birden fazla isimle kendini göstermiş ve etkili bir dile sahip olan Minimal sanatın, Postmodern anlayışla yeniden doğuşunu ve heykel sanatına yansımalarını irdeleyerek; XX. yüzyılda plastik sanatlarda başlayan saflaşma eğilimlerinden örneklerle, değişen modern heykel anlayışında yaşanan gelişmeler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Değerlendirmede minimalist ve postminimalist anlayışlarıyla tüm dünyada kabul görmüş sanatçılar ve onların çalışmaları incelenmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde bana yol gösteren ve destek veren, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı ve Heykel Bölüm Başkanı Sn. Prof. Dr. Mustafa BULAT' a ve tez danışmanım Heykel Bölüm Başkan Yardımcısı Sn. Dr. Öğr. Üyesi Önder YAĞMUR' a içtenlikle teşekkür ederim.

GİRİŞ

İçeriği en aza indirilmiş sanat olarak tanımlanan Minimalizm, 1960'larda ortaya çıkmış bir akım olarak kabul edilmesine rağmen, XX. yüzyılın daha başlarında bazı sanatçıların çalışmaları ile ilk sinyallerini verdiği söylenebilir. Bu sanatçılar geleneksel formların bir türlü dışına çıkamayan zamanın kabullerini yıkmış ve kendi sanatsal duruşlarıyla yeni formatlar sunarak özgün bir dil oluşturmuşlardır.

XX. yüzyılla birlikte heykelde kullanılan form ve kompozisyon öğeleri sorgulanmaya başlanmıştır. Rönesans'tan bu yana kompozisyon ve kurgulamayla ilgili olarak, Tunalı'nın dediği gibi "kabul edilen bir ön plandan hareket etmek ve ön plana perspektif aracılığı ile görünebilir bir derinlik izlenimi getirmek yerine, Kübist ressamlar, sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön plana doğru çalışır" (Tunalı, 1992, s. 164). Gerçek nesnelere özgün bir biçimde resimlerinde kullanan Kübistler, böylelikle resmi gerçek mekâna açan ilk sanat hareketi olmuştur. Günümüze kadar birçok sanatçının referans noktası olarak aldığı Marcell Duchamp'ın "hazır-nesne"leri ise nesneyi bağlamından koparmaya yönelik aykırı ve kimilerine göre sanat yıkıcı bir girişimdir. Oysa bu girişimle birlikte sanat yapıtı, alışılmışın dışına taşmış, sınırsız bir mekân özgürlüğüne ve malzeme çeşitliliğine sahip olmuştur. Çöplük birikintilerini, endüstri artıklarını resimlerine sokan Kurt Schwitters daha sonra bu nesnelere bir mekânın içini düzenlemiştir. Mekânı ele geçiren bu türden işleri "mekân = sanat yapıtı"ydı. El Lissitzky' de tıpkı Schwitters gibi bir insanın gerçekten içine girebileceği, deneyimleyebileceği üç boyutlu bir mekân tasarlamış, izleyiciyi sanat yapıtının bir parçası yapmakla kalmamış bizzat merkezine koymuştur. Bu iki sanatçı yerleştirmelerin bir nevi öncüsü olmuşken, gerçeküstücüler ise nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşıyarak; günümüz heykel-mekân sınırsızlığını tescillemişlerdir.

XX. yüzyılda sanatta gelişen saflaşma eğilimi ya da minimal eğilimler sürecinde bazı sanatçılar, sembolik bir dil kullanarak kendilerini ifade etmeye başlamış; semboller ve imgeler, sanatçının renk ve biçimleriyle birleşip, yapıtı ortaya çıkaran unsurlar olarak, sanatta soyuta giden bir yol açmıştır. Böylelikle sanatçılar saf olanın peşine düşmüş ve objesiz sanata yönelmeye başlamışlardır. Mehmet Yılmaz'ın aktardığı üzere, "Resmine zararlı olduğu gerekçesiyle doğal görüntüleri ilk eleyen ressam Vassili Kandinsky" (Yılmaz, 2013, s. 106) resmi "sıfır noktası"na çeken Kazimir Malevich ve resim yüzeyinde derinlik yanılmasına gerek olmadığını düşünen Piet Mondrian bu eğilimin ilk temsilcileri olmuştur.

Bu sanatçılarla başlayan saflaşma süreci Minimal sanatla doruk noktasına ulaşmış ve 1960'larda ABD'de ortaya çıkan Minimalizm, bir yandan soyut dışavurumculuğun romantik tavrına diğer yandan da optik yanılsamaya dayanan Pop Art ve Op Art'a karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Eroğlu, Yapı Dergisi'nde çıkan minimal sanatın etkisini anlatmaya çalıştığı "Minimal Art" başlıklı yazısında "Minimal Art ile resim ve heykele bambaşka bir disiplin gelmiş form ve mekân anlayışından tutun da, plastik sanatları ilgilendiren hemen her öge Minimal Art'ta değişime uğramıştır" (Eroğlu, 1998, s. 121) der. "Sanat sanat içindir " ilkesini yücelten Minimal Sanatta resim ve heykelde bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük en önemli unsurdur. Bu nedenle minimalistler resimlerinden artistik biçimleri, renkleri atmış; tuvallerin formlarını oluşturan sınırları yapıtlarına dâhil etmiş ve mekânı resimlerin bir elemanı haline getirmişlerdir. Heykeltıraşlar ise yapıtlarında geleneksel heykelin vazgeçilmezi olan "kaide" unsurunu ortadan kaldırmış; heykelin yer alacağı mekânla ilişkisini sorgulamış, mekâna göre işlerini şekillendirmiş ve sergilemişlerdir.

Tüm bu süreçlerin etkisiyle "modernliğin ne olduğu ve modernizmin doğası üzerine tartışmaların yoğunlaştığı 1960'lara gelindiğinde" (Kedik, 1997, s. 50) ilk ABD kökenli sanat akımı olan Minimal sanat resim ve heykeli; etrafındaki boşlukla, mekâna temas ettiği noktalarla, kurgulanışı ve meydana geldiği formlarla vurgulamaya çalışmıştır. Ayrıca sadece heykelin ya da resmin olduğu parçaları değil, o parçaların meydana getirdiği bütünlüğü irdelemiştir. Özellikle heykel alanında eserin konulacağı mekânın yapısı dahi heykelin bir parçası haline getirilmiş, böylece klasik anlayışın dışında yeni bir bakış açısına ve dile kavuşturulmuştur. Mondrian, Malevich, Brancusi ve Tatlin gibi tarihsel referanslara sahip olan Minimal sanat gerçek malzeme, renk ve boşluk gibi elemanlarla etkili bir akım olma özelliğine sahiptir.

Ancak 1960'ların sonuna gelindiğinde Minimalizm birçok yönden eleştirilmeye başlanmış, geometrinin dayattığı sınırlar, hayattan kopma ve el işçiliğinin neredeyse yok sayılması dillenmeye başlamıştır. Bir süre sonra çeşitli gruplardan, Post-minimalistler olarak anılan genç sanatçılar Minimalist estetiğin değerlerini yeni umulmadık noktalara taşımıştır. Bu sanatçılar Minimal sanatın aşırı biçimciliğinin aksine kalıcılığı olmayan, geçiciliği vurgulayan biçimsel özellikleri kullanmış, eserin dayanım süresinde dahi minimizasyona gitmişlerdir.

Geleneksel anlamda bir sanat yapıtı, izleyici karşısında duran ve yalnızca dışarıdan bakılabilen, klasik öğelerle örülü bir nesne durumundadır ve XX. yüzyılın başlarından itibaren bu anlayışın giderek zayıfladığı gözlemlenmektedir. Sanat yapıtı bu süreçle birlikte alışılmış

mekânını, kullanılan formları, kendisini mekân ile bütünleştiren ya da mekândan tamamen soyutlayan kompozisyon öğelerini sorgularken yeni mekânlarda, yepyeni bir anlayışla, yeni formlarla, matematik ve geometri ile yeni ilişkilere girmiştir. A. Sibel KEDİK' in ifadeleriyle “Bunda özellikle nesneyi parçalayan “Kübizm”in ve ardından “Fütürizm”le birlikte ortaya çıkan hareket, hız, enerji, zaman, uzay, kavramlarının önemli bir payı olduğu açıktır. Böylece, Platon’cu yaklaşıma göre dokunulmaz, irdelenemez, parçalanamaz nesne anlayışının sona ermesi, nesnelerin bütün görünüşleriyle sergilenmesine olanak tanımış” (Kedik, 1997, s. 50) ve sanat yapıtının çevresiyle kaynaşmasını sağlamıştır. Bu kaynaşma ile geleneksel olan “izleyici” anlayışı da, postmodern dönemle yerini deneyimleyen ve sanat yapıtının bir parçası olan izleyici modeline bırakmıştır.

Günümüz sanatına gelindiğinde görülmektedir ki; minimal sanat da Postmodern düşünceden etkilenmiş ve evrilmiştir. Matematiksel doğruluktan uzaklaşmış, katı anıtsal duruşundan sıyrılmış ve gündelik malzemelerin kullanımıyla yeni yüzüyle karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında plastik parçalarından küçük bir çiçeğe kadar çok çeşitli malzemeler kullanan sanatçılar çağdaş heykel sanatının örneklerini sunmaktadırlar. Küratörlerin ve kapitalist sistemin de etkisiyle, modern minimalizmin "sanat sanat içindir" ilkesi değişmiştir. Bu durum sanat çevresinde bazı olumsuz eleştirilere sebep olsa da yaşanan gerçeği değiştirmemiş modern minimalizmden uzaklaşan sanatçılar eser üretmeye devam etmiştir.

Bu çalışmanın amacı da sanat tarihi sürecinin bizlere verdiği bilgiler ışığında değişen minimal heykel anlayışını, modernden postmoderne evrilmesini karşılaştırmalı biçimde incelemek olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATINDA POSTMODERNİZM

1.1. Postmodern Sanatın Doğuşu

XIX. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz salon ressamı Chapman'ın (1853-1903) bugün bizim post-empresyonist kabul ettiğimiz Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların eserleri için topluca “*postmodern*” demesi bu kelimenin ilk kullanımı olarak kabul edilir (Yılmaz, 2013, s. 203). Ardından 1917’de “*Avrupa Kültüründe Bunalım*” isimli çalışmasında Rudolf Panwitz (1886-1969) postmodern kelimesini kullanmıştır (Soykan, 1993, s. 122). XX. yüzyıl popüler tarihçilerinden Arnold Toynbee'nin 1946’da kaleme aldığı “*A Study of History*” adlı kitabı için 1947’de Somervell tarafından yazılan bir özetle, Toynbee'nin yaklaşımının “*post-modern*” olabileceği söylenmiştir. İlerleyen zamanlarda bu benzetme Toynbee tarafından da kabul görmüş ve yazar kitabın sonraki ciltlerinde “*post-modern çağ*” kavramını ileri sürmüştür. 1957’de ABD’li tarihçi Bernard Rosenberg (1923-1996), toplumun yeni yaşam şartlarını tarif ederken postmodern terimini kullanmıştır. 1968’de ABD’li eleştirmen Leo Steinberg (1920-2011), erken dönem pop-art yapay imajlarına duyulan ilgiyi anlatırken “*postmodern*” kelimesini kullanmıştır.

Postmodernizmin daha iyi anlaşılabilmesi, öncesini iyi anlamaktan geçmektedir. Klasik dönemin matematiksel düzende, tek odaktan yönetilen sanat anlayışı; Rönesans ile birlikte sanatçı özeline indirgenmiş ve özgün, özgür denebilecek eserler üretilmiştir. Sanatçıların şahsi yaklaşımlarının ve sanat anlayışlarının önemli hale gelmiş olmasına karşın; modern dönem dâhil heykel sanatında çaba, üçüncü boyutu sorgulamak ve solid malzemenin doğasını anlamaya çalışmaktan ibaret olmuştur. Bu döngüde, XX. yüzyılın ikinci yarısına ulaşıncaya kadar modern dönem, kendi içinde birbirine tepki olarak ortaya çıkmış akım ve anlayışlarla doludur. Sanatın kendi doğasının bir sonucu olan sorgulama mekanizması buna sebep olmuştur. Bazı kaynaklarda, XX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde başlayıp, 1960’ların ortalarına zirve noktasına ulaşan Pop Art’ın; Postmodernizmin ilk yaratıcı dışavurumu olduğu kabul edilmektedir (Hodge, 2016, s. 168). Postmodernizm, 1970’lerde ABD’de benimsenmeye başlamıştır (Ersoy, 2016, s. 120). Bununla birlikte Mehmet YILMAZ postmodernizmin başlangıcının daha eskiye dayandığını ifade etmektedir ancak

postmodernizmin özüne yakışır biçimde birçok farklı kaynakta birçok farklı bilgi olması nedeniyle başlangıcı da belirsizliğini korumaktadır.

Soyut dışavurumculuk, pop sanat, azcılık, kavramsal sanat ve diğerleri bile çok geniş bir çevrede modern sanat kapsamında ele alınmaya devam etti -ta ki 1980'lere, hatta 1990'lara kadar. Oysa isim yaygın bir şekilde kullanılmaya devam etse de cisim çoktan başkalaşmıştı. Ve bu başkalaşım belli bir tarihte, ani bir kırılma ya da kopma şeklinde değil, 20. yüzyılın başlarından itibaren adım adım gerçekleşmişti. Özetle, modern denen sanat zamanla postmodern hale gelmişti. 1980'lerin ortalarından itibaren ekonomik, siyasal ve kültürel yapıdaki meydana gelen değişimler hararetle tartışılırken, kazdıkça anlaşıldı ki, bir asrı geçkin bir süre önce düşmüştü ana rahmine bu kavram (Yılmaz, 2013, s. 203).

Post- öneki, “sonrası” ya da “ötesi” anlamına gelmektedir. Buradan hareketle Postmodernizm, modernizm sonrası anlamına gelmekle birlikte etimolojik olarak ihtiva ettiği anlamdan çok neleri değiştirdiği üzerine birçok farklı görüşle karşılaşmaktayız. Modernizmi sona erdirdiğini düşünenler olduğu gibi, modernizmin gelişmiş devamı olduğunu düşünenler de var ve bununla beraber; tüm farklı görüşlerin birleştiği ortak payda; postmodernizmin, 1860 dolaylarında başlayan modernizmin eleştirisi olduğu veya ona tepki olarak ortaya çıktığıdır (Yılmaz, 2013, s. 204). “Post” önekinin “karşıt” ya da “anti” olmadığını akılda tutarsak; postmodernizmin, modernizm ile eleştirel diyalog içinde olduğu ve onu reddetmediği sonucuna ulaşabiliriz (Ward, 2014, s. 58).

Postmodernizmin modernizmden bir kopuş mu olduğu, yoksa onun devamı mı olduğu yönündeki tartışma, belki de Zygmunt Bauman'ın yaptığı gözlemle açıklığa kavuşturulabilir. Bauman'a göre, bu ikisi arasındaki farklar tarihsel dönemle ilgili değil, değerler ve inançlarla ilgilidir. Bu, postmodernizmin geniş anlamda modernite periyodundaki bir dizi tutum olarak görülebileceğini ortaya koyar. Frederic Jameson, postmodernizmin “kültürel belirleyici” haline geldiğini, modernizmin ise yalnızca “artık” olduğunu savunur. Critical Modernism: Where is post modernizm going? (2007) adlı kitabında Charles Jencks, postmodernizmi modernizmin kendi içinden çıkan modernizme yönelik eleştirel bir reaksiyon olarak görür. Bu durumda her ikisi örtüşebilir veya birlikte var olabilir (Ward, 2014, s. 15).

Postmodernizmin, modernizme karşı çıkması, sorgulaması veya tepki vermesinin nedenleri üzerine birçok farklı görüşle karşılaşılabilir, bu konuyu Özi Huntürk şöyle izah etmiştir.

Tarihçi Mark Poster'a göre, modernist görüşe ve modernizm'in insanlığa getireceği mutluluğa olan inancın azalması sorgulanmasının üç nedeni vardır.

1- Koloniler bağımsızlık kazanır ve insan merkezli modern batı düşüncesi sorgulanmaya başlanır. Sonuçta bu düşünce, sadece belirli toplumların mutluluğunu sağlamış, kolonilere mutluluk getirmemiştir.

- 2- Feminist hareket güç kazanır, beyaz, orta sınıf erkeğin mutluluğuna hizmet eden düşünce sorgulanmaya başlanır.
- 3- Elektronik iletişim sistemleri (televizyon, telefon, radyo, faks, bilgisayar...) yaygınlaşır, bilgi edinme ve aktarma nedeniyle sosyal yapı değişir (Huntürk, 2016, s. 283).

Postmodern terimi birçok farklı alanda, birçok farklı anlamda kullanılmış ve kullanılmaktadır ancak asıl olarak belirli sanatsal gelişmelerle ilgili akademik bir kategori olarak hayatına başlamış fakat kısa zaman sonra çağdaş toplum ve kültürde önerilen her türlü değişim ve dönüşümü açıklamak için kullanılmaya başlanmıştır (Ward, 2014, s. 1). Politikadan edebiyata, görsel sanatlardan mimariye, plastik sanatlardan kitle kültürüne kadar birçok alanda etkilerini gördüğümüz postmodernizmin öncül etkili örneklerini 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında edebiyat ve mimariye verilen tepkilerde görmekteyiz (Ward, 2014, s. 56).

Postmodernizmi yalnızca bir dönemin veya hareketin adı olarak tanımlamaya çalışmak oldukça güçtür ve tek bir noktada ortaya çıkmadığı için şu ana kadar böyle net bir tanımlama ya da tasnif yapılamamıştır. Bu durum postmodernizmin basit özetlemelere karşı direnç geliştirmiş olmasıyla ilintili olabilir. Öte yandan postmodernizm halen, modernizmi geriye dönük yeni baştan tanımlamaya devam etmektedir çünkü iki terimin ihtiva ettikleri arasında var olduğu düşünülen farklılıklar kesinlikle sıradan, kolaylıkla anlaşılabilir ve tanımlanabilir değildir (Ward, 2014, s. 57-58). Nasıl ki modernizm bir anlayışlar kompleksi olarak çeşitli anlayışlara ayrılmışsa, postmodernizm de resim ve yontu sanatlarında çeşitli anlayışları içeren bir "anlayışlar kompleksi" dir (Demirkol, 2008, s. 114).

1.2.Postmodern Sanat ve Heykel

Günümüzde etkisini çok net hissettiğimiz Postmodernizm, batı düşüncesini sorgulamış, pop kültürü ve kapitalist anlayışla bütünleşik biçimde sanat camiasını ve eserleri etkisi altına almıştır. Önceleri Postmodernizm denince akla ilk gelen, birçok farklı üsluptan faydalanarak kendini tamamlayan bir mimari anlayış olurdu ancak şimdilerde görüyoruz ki, postmodernizm aslında bütün sanat dallarını içine alan ve etkileyen genel bir kavram olmuştur.

Postmodernizm bir akım değildir ancak tam olarak ne olduğu konusunda da görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Postmodernizmin netlik eksikliğinin farkında olan Shusterman; “postmodernizm, kuram ya da felsefe ve başkalarının dediği gibi hareket veya tavır, hatta durum dahi değil; başlı başına tartışmaya açık bir kavramdır” (Shusterman, 2003, s. 273) der. Postmodernizm, doğrusunu söylemek gerekirse, bir düşünce okulu değildir. Belirli bir amaç veya perspektife sahip birleşik bir entelektüel hareket değildir ve bir tek hâkim teorisyen veya sözcüsü yoktur (Ward, 2014, s. 2).

Özellikle II. Dünya savaşı sonrasında kitle iletişim araçlarında yaşanan büyük gelişmelerin de katkısı ile ismi zikredilmeden, baskın biçimde sanat dünyasını şekillendirmeye başlayan Postmodernizm; modernizmin sayısal, rasyonel karakteristiğini reddeden, kendisi dâhil tüm yaklaşımları sorgulayan bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır (Ersoy, 2016, s. 120). Postmodernizm düşünce alt yapısı olarak “Merkezsiz” olmayı tercih etmiştir ve bu altyapıya göre; olup olmadığı dahi sorgulanan gerçeğin var olduğu kabul edilirse, kesinlikle öznedir hatta durumlara veya toplumlara göre de değişkenlik gösterir. Nesnel, herkesçe kabul edilir ya da tanımı yapılabilir olamaz. Menşe, dayanak, genel geçerlilik gibi bütün mefhumları ve ortaya attıklarını temelden sorgular. “Kişi” yerine “özne” sözcüğünü kullanır (Ersoy, 2016, s. 121).

Postmodernizm, “Modernizmin hem sürdürülmesi, hem de olgunlaştırılmasıdır” (Yılmaz, 2013, s. 237). Bir yandan geçmişini yeniden ele alırken, bir yandan da güncel sanat öğelerini kullanan postmodernizm; modernizmden daha çağdaş ve daha modern bir şey ortaya koymak ister (Ersoy, 2016, s. 120).

Günümüz teknolojisinin tüm imkânlarını kullanmaya çalışan postmodernizm, katı form dayatmasını tamamıyla reddeder. Keskin, yumuşak, geometrik, organik hatta üç boyutlu olmak zorunda hissetmez, tamamen yüzeysel de olabilir. Anarşiktir ve her an değişmek üzere programlıdır. İzleyiciler de dâhil, çevresel tüm etkenlerin müdahalesine açıktır ancak bununla beraber yapılabilecek her türlü yorum, açıklama veya tasnife kesin biçimde karşı çıkar.

Postmodern yapıt için, tam olarak “şudur” ya da “şu değildir”, tam olarak “şunu kasteder” ya da “anlatır”, “vurgular”, “imgeler”, “önerir” denemez. Yapılmış olan eserin anlatısı da sorgulamaya açıktır ve postmodernist yapıtta “özne” izleyicidir. Dolayısıyla yapıtın anlatısı her izleyiciye göre değişecek; her özne kendinden bir parça, bir duygu ile yapıta katılmış ve kendisi özelinde yeni bir anlam yaratmış olacaktır. Bu yol ile anlam birliği yerine, anlam kayganlığını benimser ve yapıtı tanımlamak için söylenen her söz postmodern

düşünce ile çelişir (Ersoy, 2016, s. 121). Buradan hareketle de yapıtın anlatısı da dâhil olmak üzere, postmodernist anlayışa tamamen belirsizliğin hâkim olduğu söylenebilir.

Ersoy, postmodernizm için, “Her şey, her şey ile olur” (Ersoy, 2016, s. 120-121) der. Bu yanı ile de eklektik olduğu sonucuna varılabilir ki; bu da her türlü tasnif ve ayrımı imkânsız kılar. Her kaynaktan alıntı yaparak, imgeleri bugünün beğenisi ile bir yapıtta, bir araya getirmektedir (Ersoy, 2016, s. 121). Postmodernizm; temelde herhangi bir geleneksel imgenin, yakın geçmişle eklektik bir harmanlanmasıdır (Yılmaz, 2013, s. 237). Herhangi bir merkezden bağımsız düşünmeyi gerekli kılan postmodernizm, bu sayede geçmiş ile gelecek arasında köprü vazifesi gören bir terim haline gelir (Ersoy, 2016, s. 120).

Postmodernist düşünce, sanatsal değer kaygısı taşımaz ve gündelik hayatın her türlü malzemesi sanat sahnesine taşınabilir. Kullanılan malzemenin ne olduğu ya da ne ifade ettiğiyle ilgilenmezken; sanatçı ve sanat eserini değersiz kabul eder. Sanat değeri olan ile sanat değeri olmayan ayrımı yapılmadığı için, böyle bir estetikten de söz etmek gerekmez (Ersoy, 2016, s. 121).

Postmodernizm sanatın “yücelik” iddialarını yok sayarak, estetiği yaşamımızın genel kabul gören temayüllerinde daha merkezi ve önemli hale getirmekte (Shusterman, 2003, s. 771,781) ve modernitenin “büyük anlatılar” diye tabir edilen ilkelerini reddetmektedir.

Postmodernistler farklı duruşlar sergilerler ve farklı geleneklerden gelenler genellikle Postmodern düşüncelere sıcak bakmazlarken; Postmodernistler sanat ve estetik kavramlarının birbirinden bağımsız irdelenmesine; toplum, politika ve etik gibi mecralardan kopmasına asla müsaade etmezler. Bu nedenle savları, sanat ve estetiğin yaşamdan uzaklaştırılmayacak kadar mühim olduğudur (Barrett, 2015, s. 242).

Postmodernist sanatçılar, sergi salonu kısıtlamalarını ve küratörlük kurumunu reddederler. Eserlerini galerilerin soluk beyaz ışıklarından ve gri atmosferlerinden kurtararak; kamusal alana taşımak suretiyle daha çok izleyiciye ulaşmayı amaç edinirlerken, modernist anlayışın “elitist” bakış açısını da yermektedirler. Modernistlerin; sanatı özel ve bağımsız hale getiren; gerçek anlamıyla sanatın, gündelik hayatın ötesinde ve üstünde olduğu iddialarını kökünden sarsarak, sanatın “yüksek” ya da “alt – alçak” gibi sınıflara ayrılmasını bütünüyle reddeder. Örneğin “Kitsch”, modernistler tarafından küçümsenmiş, alt sınıf, zevksiz ve sıradan olarak yaftalanmışken; birçok postmodernist sanatçı gündelik nesnelere, bu “yüksek sanat – alçak sanat” ayrımını umursamadan galerilere ve sergi salonlarına taşımışlardır. Öyle ki; Çizgi karakterler, yiyecek içecek kutuları gibi sıradan malzemeler sanat

eseri olarak nitelenmeye ve değer görmeye başlamıştır. Bu yıkıcı etkinin, postmodernist anlayışın “*dada*” benzerliğine bağlandığını kaynakçada belirtilen birçok yayında görebiliriz. Mehmet Yılmaz; sergi salonlarında görmeye alıştığımız “*seçkin sanatçı*” kişiliklerinin yanında, sanat eğitimi almamış ya da çok farklı mesleklerle iştiğal eden, modernistlere göre sanat adına en küçük bir parıltısı olamayan kişileri ve yine alışıl gelmiş modernist anlayışa göre “*aşağı*”, “*bayağı*”, “*sıradan*”, “*ucuz*”, “*zevksiz*” gibi küçültücü ibarelerle nitelendirilen çalışmalarını da görmeye başladığımız bu dönemi; Sınırlar yok oldu, sanatçıyla sepetçi birbirine karıştı (Yılmaz, 2013, s. 503) sözleriyle özetlemiştir.

Modernist sanatçılar ve düşünürler; sanatçının tasarımının, onun özgün düşüncelerinin bir eseri olduğunu ve bunun bir “*deha*” örneğı olduğunu savunurlar ancak; postmodernistlere göre, kişi ya da yapıt çevresini etkilediğı ve ondan etkilendiğı için asla özgün ya da özgür olamaz (Ersoy, 2016, s. 121). Haliyle postmodernist düşünür ve sanatçılar eserin ya da sanatçının özgünlük düzeyini estetik değer olarak görmezler.

Postmodernistler, modernizmin önerdiği “*estetik deneyim*” yerine, Fransızcada hoşlanıtı, haz veya zevk anlamlarında kullanılan “*Jouissance*” kavramını önerir ve izleyici deneyimlerini bu tabanda irdelerler. Modernistlerin “*estetik deneyim*” kavramını, izleyicilerin sanat eserine tarafsız ve mesafeli bir gözle bakması gerektiğini söylerken; Postmodern “*Jouissance*” kavramını, izleyicinin büyük bir haz duygusuna kapılarak sanat eserine dâhil olması gerektiğini savunur (Barrett, 2015, s. 301). Örnek olarak; Güney Kore’ li sanatçı Lee Bul, izleyici deneyimini özelleştiren postmodernist sanatçılardan biridir. 1998 yılında Hugo Boss yarışmasında finalist olarak 1999 Venedik Biennial’inde ülkesini temsil eden sanatçı, MoMA ve Power Plant gibi büyük sanat kuruluşlarında kişisel sergiler açmakla birlikte; Paris, Londra ve New York gibi büyük şehirlerde birçok önemli karma sergiye katılmıştır (Wilson, 2015, s. 80).



Fotoğraf 1: Lee Bul, Live Forever, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 254x152x96cm, 2001



Fotoğraf 2: Lee Bul, Live Forever, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 254x152x96, 2001

2001 yılında yaptığı bir yerleştirmede, tek kişilik, içleri döşeme ile kaplanmış fiberglas kapsüller (Fotoğraf 1-2) hazırlamıştır. Video ve müzik ekipmanları ile donatılmış olan bu kapsüllerde kişi uzanır vaziyette oturarak ekrandan popüler şarkılardan birini seçip yalnız başına karaoke yapmayı deneyimler. Özneyi dışarıdan gelebilecek her türlü ses ve görüntüden izole eden çalışmanın merkezinde izleyici vardır. Genellikle grup halinde yapılan aktivitelerinden olan karaoke bireysel bir deneyim, bir tür gizli ritüel haline gelir. Özne çevredekilerin tepkilerini düşünmek ve tamamen kurallara bağlı kalmak durumunda değildir. Ana rahmine benzer inzivai bir yapının içerisinde ancak karaoke deneyimi için tamamen özgürdür. Bul; bu paradoks temelinde, muhtemelen mahrem olan eylemlerin toplum önüne taşınmasına yönelik yaygın sanatsal tutuma karşı bir tavır takınır. İzleyicinin müdahalesi ve katılımının merkeze konduğu çalışmanın ilk gösterimi 1999 yılında Venedik Bienalinde yapılmıştır (Wilson, 2015, s. 80).

Sanat eserine izleyici deneyimini de katmak isteyen postmodernist sanat anlayışı aynı zamanda bir eserde birden çok sanatçının çalışmasına da sıcak bakar. Bu durum aynı isim altında toplanan birden fazla sanatçının aynı esere imza atması şeklinde karşımıza çıkabilmektedir. Los Carpinteros grubu bu duruma örnek olarak gösterilebilir. 1991 yılında üç kişi ile kurulan grup, 1994 yılında gurubun kurucularından Alexandre Arrechea'nın ayrılması ile yoluna iki kişi ile devam etmiştir. Marco Antonio Castillo Valdés ve Dagoberto Rodriguez Sánchez adlı iki sanatçıdan oluşan grup yaşamlarına ve sanatsal çalışmalarına Havana'da devam etmektedirler.



Fotoğraf 3: Los Carpinteros, Teşhir Salonu, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, Muhtelif Ebatlar, 2008

Toplum tarafından halen değer verilen el emeği gerektiren, zanaat esaslı çalışmaların genellikle profesyonel destek ile yapılmaya başlandığı bu dönemde Los Carpinteros, bireysel çalışma ya da sanayi sitelerinde yaptırmayı tercih etmemiş, bunun yerine ekip olarak işlerini kendileri üretmiştir. Bu sanatçılar önceleri Küba kültürü ve tarihini irdelerken zamanla kent yaşamına, planlama ve denetlemeye dair durumlara gönderme yapan çalışmalar (Fotoğraf 3) yapmışlardır. Dikkatlice hazırlanmış çizimler ve yerleştirmeler yoluyla, nesne ve fonksiyon ile pratiklik ve faydasızlık arasındaki çelişkileri yaratan görsel bir sözdizimini kullanırlar. Yerleştirme ve heykel çalışmalarlarıyla öne çıkan gurubun işlerinde mizahi bir yaklaşım göze çarpar. Grubun üyelerinden Sánchez ile yapılan bir röportajda, postmodern tabanda ironik olan çalışmaları ve sanatsal bakış açıları için aşağıdaki ifadeleri kullanır (Wilson, 2015, s. 84).

Şaka ya da yorum yapma şeklimiz, sanat yapıtı üretme ya da inşa etme şeklimiz ile aynı. Los Carpinteros adı bile bir şaka. Bizi ilk kez görenler, sanat yapmaya çalışan marangozlar olduğumuzu zannediyorlar (Wilson, 2015, s. 84).



Fotoğraf 4: Los Carpinteros, Okuma Salonu, MDF, Karışık Teknik, 56,5x130x80 cm, 2011

2011 yılında yapmış oldukları Okuma Salonu (Fotoğraf 4) adlı çalışmalarını 300x700x420 gibi çok büyük ölçülere sahip olup çok hafif fiber levhalar kullanılarak yapılmıştır ancak yüzeylerine yapılan boya müdahalesi ile hazırlık aşamasındaki büyük özenden sıyrılıp, gelip geçici ve eğreti bir şeymiş hissi kazanmıştır. Rafları boş bir kitaplığı andırmakla birlikte mimari bir bina tasarımına ve ters dönmüş gemi iskeletine de benzeyen çalışma, ünlü “*Ponoptikan*” hapishanelerinden türetilmiştir. Kitapların hür satırlarına kavuşmak için bir kafese sığınmak ihtiyacını ironik biçimde galeri zeminine taşımıştır (Wilson, 2015, s. 84).

Postmodern sanat uyarlamaya da açıktır. Uyarlama ya da kendine mâl etme, modernistlerin orijinallik kavramlarını temelden sarsan ve karşı çıkan bir tutum olmakla birlikte; hâlihazırda zaten var olan, anonim biçimde var olmuş ya da daha önce bir başka sanatçı tarafından ortaya konmuş sanat eserinin çok büyük ölçüde kopyalanması hatta zaman zaman tamamının alıntılanması olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Buna; mevcut eserin bir başka eserde parça olarak kullanılması da dâhildir. Tanınmış örneklerinden biri Duchamp’ın “*Çeşme*” isimli eseridir (Barrett, 2015, s. 302). Uyarlama gibi “*simülakrlar*” kavramı da

postmodern düşünürlerin bir keşfidir. “Simülakrlar başlangıçta, hiçbir zaman ya da artık bundan böyle bir orijinali olmayan şeylerin kopyalarıdır” (Barrett, 2015, s. 303). Barrett’e göre Baudrillard tarafından geliştirilen “*simülakrum*” fikri; gerçeklik ile kitle iletişim araçları ve çağdaş gösteri biçimleri yoluyla simüle edilen “*hiper gerçeklik*” arasında artık bir ayrım yapamayacağımızı ileri sürer (Barrett, 2015, s. 303). Simüle etmek eylemi bir şeyi ya da bir durumu “-miş” gibi yapmak ya da gizlemek değildir. Derinlemesine bir analiz yapıldığında aslında çok daha karmaşık olan bu durumdan anlaşılacağı üzere; gizlemek, hâlihazırda mevcut olan bir nesnenin ya da bir durumun olmadığını düşündürür ancak simüle etmek tam tersine muhatabımızı olmayan herhangi bir “şey” in var olduğuna ikna etmektir (Baudrillard, 2011, s. 15). İki caz şarkıcısı Annette Hanshaw ve Helen Kane’ in birleşiminden oluşturulmuş popüler bir ikon olan “*Betty Boop*” buna örnek olarak gösterilebilir (Barrett, 2015, s. 303).

Modernistler; sanatsal özgünlük, sanayi devrimi, deha, soyutlamayla erişilen “*saf ve yüksek*” sanat ile popüler çağdaş sanata karşı geliştirilen küçümseyici bakış sayesinde sanatın ve estetiğin diğer bilgi mecralarından ayrıldığını, insanlığın sanatın olumlu güçleri tarafından zevksizlikten kurtarıldığını düşünür. Postmodernistler ise tüm bu yaklaşımlara karşı çıkarak, bilginin farklı disiplinlere ayrılmasını reddeder ve interdisiplin bilgi ilkesini benimser (Barrett, 2015, s. 261). Bu yaklaşım Postmodern heykel çalışmalarında da kendisini göstermiş ve farklı disiplinlerin birlikte çalışması ile sanat yapıtları ortaya çıkarılmıştır. New York New Museum, Manchester City Art Gallery, Musée d’art contemporain de Lyon ve Paris Louvre Museum gibi büyük sanat kuruluşlarında kişisel sergiler açan Wim Delvoeye (Wilson, 2015, s. 114) imzalı “*Kloak*” adlı yapıt disiplinler arası heykel çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir.



Fotoğraf 5: Wim Delvoye, Kloak, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 1157x78x270,2000

Sanatçının “Kloak” (Fotoğraf 5) adlı çok ses getiren çalışması, insanın sindirim ve boşaltım sistemini taklit eden biyomekanik bir makinedir. Makine, disiplinler arası çalışılarak; biyomühendisler, teknisyenler ve bilim insanlarının yardımı ile laboratuvar ortamında geliştirilmiştir. Galerinin bir odasını tamamen dolduracak kadar tüpler, pompalar, sensörler ve hortumlarla bir üretim hattını andıran deney sistemi ile içine atılanları sindirir. Günde iki defa beslenen bu makineye insanların yiyeceklerinden atılır ve makine bunları öğütürük hamur kıvamına getirir; ardından mide özsuyu içeriğine benzeyen birtakım kimyasallar eklenerek işlem devam ettirilir. Bağırsak sisteminin yaptığı gibi bir süreci tamamlayan makinenin sonuç olarak ürettiği “şey” de insanın sindirim ve boşaltım sistemi gibi “dışkı”dır ve tuhaf olan renginin kokusunun ve kıvamının tamamen doğal haliyle aynı olmasıdır. New York’taki ilk gösteriminde bizzat sanatçı tarafından başlatılan süreçte 27 saatlik beklemeden ardından çıkan sonuçla karşılaşan izleyici, hayranlık ve iğrenme duyguları arasında kalmıştır (Wilson, 2015, s. 114). Uç sınırlardaki bu iki hissin karışımını ifade eden çalışma insana dair makine insana dair mahrem bir eylemi deneyselleştirip kamuya açmış, besleme ritüeli ile izleyici katkısı almış, elde edilen sonuçla sanatın “güzeli arama” kaygısını ortadan kaldırmıştır. Bu yönleri ile postmodern denebilecek “Kloak” gibi diğer birçok çalışması da aynı bağlamda değerlendirilebilir.

Delvoye genellikle insan ve hayvanları veya onlara dair durumları son derece kışkırtıcı biçimde ele almış ve birçok çalışması ile büyük tepkiler almıştır. Salam, sucuk, jambon gibi işlenmiş et ürünleri ile zemin döşemeleri yaptığı gibi kendi dışkısı ile de benzer zemin döşemeleri yapmıştır (Wilson, 2015, s. 114).

“*Seks Işınları*” adlı bir diğer çalışmasında; ortaçağ vitrayları gibi sergilediği röntgen filmlerinde arkadaşlarının ne yaptığı alenen ortadadır. Yine insana özgü bir mahremiyet olan cinsel ilişki durumunu kamusal alana taşımış olan Delvoye, ilişki esnasında arkadaşlarının röntgen filmlerini çekmiş ve bunları kesip birleştirerek vitray gibi düzenleyerek 2002 yılında “*Gotik Yapıtlar*” adı ile ünlenen ve ciddi tepkiler çeken bir seri hazırlamıştır. Bu tür projeler Delvoye’nin iğneleyici ama kıvrak zekâsıyla renk ve ruh kazanır (Wilson, 2015, s. 114).

Postmodernist yaklaşımı çok net olarak görülen Delvoye, çalışmalarının birçoğunda izleyici etkileşimini aramış, kimi zaman izleyicinin kendi sınırlarını kamusal alanda deneyimletmiştir. 2003-2010 yılları arasında hazırladığı “*Sanat Çiftliği*” (Fotoğraf 6) adlı seride ise bu defa çalışmanın merkezine bir hayvanı koymuştur. Çalışmasında fiziki varoluş ile bu varoluşun toplumsal ve kültürel kurallara göre kodlanması arasındaki kopukluğu irdeleyen sanatçı, domuzlara dövme yapmıştır (Wilson, 2015, s. 114).



Fotoğraf 6: Wim Delvoye, Sanat Çiftliği, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, Muhtelif Ebatlar, 2003-2010

Postmodernizme göre sanat ya da sanat eseri kesinlikle güzel, belli bir düşünceyi temsil etmek, gerçeğe uygun olmak, bir konu sahibi olmak ya da müellifinin izlerini taşımak ile yükümlü değildir. Bu durum modernist anlayışın son bulduğu izlenimi yaratabilir ama sanatçıların eser üretmelerine mani olmamıştır. Aksine biçimci anlayışın sert kısıtlamalarından kurtulmuş, birçok estetik anlayışın bir arada kullanılabildiği, birçok farklı düşünce yapısını temel alabilen, sınırları eritmiş, geleneği yok saymayan ama özüne geçmek için geleceğin şartlarını zorlayan bir alanda hareket özgürlüğü kazanmışlardır (Barrett, 2015, s. 262).

Postmodernizmde, sanatın sınırlarının ne olduğu, neyi amaçladığı, toplumsal alanda statüsünün ne olduğu gibi soruların cevapları henüz verilememiştir. Sanat eserinin, sanatsal değerinin ölçülebilmesi için kullanılabilecek belli kıstaslar ya da bunu ölçebilecek otoriteler bulmak güçtür. Postmodernizmin bu yanını tamamlamak için birden fazla girişimler olmuştur ancak varılan sonuç; sanatın ya da sanatsal değerinin yalnızca izleyicilerin (tüketicilerin) tercihlerine bağlı olduğudur (Ward, 2014, s. 76).

Postmodernizm ile sanat çevrelerinde, galeriler veya küratörler arasında bir "yeni-" merakı başlamıştır. Modern dönemde karşımıza çıkmış kübizm, gerçekçilik, fovizm benzeri anlayışların başına "yeni-" öneki eklenerek yeniden gündeme getirilmektedirler. Öncülerini çağrıştırdıkları kesin olan bu akımlar, kaynakları fark etmeksizin kesinlikle öncülerinden farklı ve yenidirler (Yılmaz, 2013, s. 212).

Postmodernizm ile yaşam ve sanat arasındaki sınır belirsizleşmeye başlamıştır. Modernist düşüncenin savunduğu ve sanatın özerkliği, temsil düşüncesinin reddi gibi öğelere dayandırdığı yaşam ile sanat arasındaki sınır, Beuys gibi postmodernist sanatçılar tarafından aşmıştır (Yılmaz, 2013, s. 217).

Postmodernizm, modernizmde dokunulmaz olan sanat eseri ve ulaşılamaz olan sanatçıyı arka plana itip; kullanılan malzemelerden, sergi mekânlarından, müzelerden, küratörlere kadar akla gelebilecek her şeyi değiştirmiş; hep dışlanan "Şey" i "Kitsch" (Kıç) sanatı öne çıkarmıştır. Böylece sanatçı, sanat eseri ve sanat kaygısı önemsizleşmiş; izleyici ve onun düşündükleri "*biricik*" olmuştur. Postmodernizme göre sanat eseri ancak izleyicinin katkısı ile tamamlanır ve değerli olur, sanatçının ne düşündüğü veya ne anlatmak istediği önemli değildir. İzleyiciyi esere katmayıp, uzaktan seyredilen, müdahaleye kapalı çalışmalar postmodernistlerce dışlanmıştır. Öyle ki bizzat izleyici tarafından icra edilen eserler ortaya çıkmıştır. Örneğin; ünlü 4'33" saniye isimli John Cage eseri, büyük bir salonda konser

dinlemeye gelen izleyicilerin kendi kalp atışlarından ve nefes alışverişlerinden oluşmaktadır. Bu süreçte Cage sadece piyanonun başında hiç bir eylemde bulunmadan oturmak ve sessizliği dinlemekle yetinmiştir (Huntürk, 2016, s. 285). Özi Huntürk; izleyicinin bu dönemdeki önemini vurgulamak için şöyle der:

Metin yazıldığı an yazarından bağımsızlaşır ve okurun okumasıyla, yorumuyla yeniden yaratılır (Huntürk, 2016, s. 286).

Postmodern anlayış mimaride de göze çarpmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalarda, mimarlar modernizmi tamamen reddetmez hatta karşılaşılan birtakım sorunların üstesinden gelmek için modernizmin çözümlerini kullanmışlardır. Postmodern mimaride bir yapı hem modern hem de yerel, ticari veya metaforik olabilir. Bu bağlamda postmodern mimariye çifte kodlanmış diyebiliriz ve bu durum hem mimarların hem de sıradan izleyicinin haz almasını sağlamıştır (Huntürk, 2016, s. 286).

Heykelden mimariye, resimden edebiyata her alanda hissedilen postmodern etki izleyicisiz eserleri reddetmiş, modern sanata tepki göstermiş, Dada benzeri akımlardan etkilenmiş ve sanat eserlerini değersizleştirip ticari meta haline getirmiştir (Jameson, Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği, 2011, s. 33), (Kuspit, 2014, s. 30) Kant tarafından savunulduğu üzere "*Sanat yüce bir uğraş, sanatçı da yüce bir öznedir.*" söylemi terkedilmiş, küratörlerin yönlendirmeleri ile eser üreten sanatçı toplulukları ortaya çıkmıştır. Bu durumu kanıtlayan ve 1960'larda ABD'de oluşmuş Yeni gerçekçiler Grubu, yayınladıkları ikinci manifestoları "*Dada Üzerinde 40 Derece*" ile Paris'te Dada ile bağımlı açıkça dile getirmiştir ve Yeni Gerçekçiler' e göre "*gerçek*" düş süzgecinden ya da entelektüel yorumdan geçmeden olduğu gibi yansıtılmalıdır (Huntürk, 2016, s. 293).

Postmodernizme göre sanatın öznesi ne eser ne de sanatçıdır, ona göre öz izleyici ve izleyicinin duyguları olmalıdır. Bu durum ilk bakışta birçok tarafça olması gereken gibi görülse de, sanatçılar seri üretim yapar gibi eser üreten, küresel sermayenin ve küratörlerin paralı askeri haline gelmiştir. Dolayısıyla ortalık "Kitsch" (Kiç) diyerek dışladığımız, çoğu zaman sanat kırıcı diye nitelenen çalışmalarla dolmuş hatta makbul hale gelmiştir. Modern sanatta; kalıcı, kütleli ve durağan anıtsal eğilimlerin aksine; gelip geçici, bozulabilen, tekrarlanamayan, bir defa sergiledikten sonra taşınamayan işler yapan postmodern sanat, çağın Dada bakışı olabilir ancak Duchamp ve arkadaşlarının yaptıkları başkaldırı gibi değildir. Duchamp ve Dadacılar dönemin savaş, buhran ve savaş sever sanat tutumuna karşı çıkmış, sanatın savaş yanlısı kullanılmasını reddetmiş hatta bu anlayışta sanatı kırmak üzere

tutum sergilemişlerdir. Fakat postmodernizm anlayışının doğrudan sanatı kırdığını ve ticaretin, sanatsal kaygıların önüne geçtiğini düşünenlerin de sayısı azımsanmayacak ölçüdedir. Modernizm sanatta ciddiyeti savunur ve sanat eseri laubalilik kabul etmez, hatta mizahı bile "*Parodi*" gibi ciddi bir yolla yapar ancak postmodern anlayışta bunun yerini "*Pastiş*" almıştır ve ölü bir dille konuşmak manasına gelen bu kelime parodiyi tam olarak karşılamaktan uzaktır (Yılmaz, 2013, s. 212/517).

Maurizio Cattelan, çalışmalarında pastiş veya parodi gibi mizahi bir yaklaşım olan postmodern sanatçıların en bilinenlerinden biri olmakla birlikte; Londra Tate Modern, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Atina DESTE Foundation for Contemporary Art ve Köln Museum Ludwig gibi büyük kuruluşlarda kişisel sergiler açmış; 1993, 1997, 1999 ve 2011 yıllarında Venedik bienaline katılma başarıları göstermiştir (Wilson, 2015, s. 88).



Fotoğraf 7: Maurizio Cattelan, Hepsi(Retrospektif), 2011

Sanatçı, 2011 yılında Solomon R. Guggenheim Museum'da retrospektif sergisini "*Hepsi*" (Fotoğraf 7) adıyla açmıştır. Cattelan bu sergisinde otoriteye ve gülünç bir hal almış "*itibar*" kavramına karşı hissettiği güven eksiliği ile tam uyumlu biçimde muhalif bir sergileme şekli kullanmıştır. Sanat yaşamı boyunca yapığı ve kendisini üne kavuşturan tüm çalışmalarını galerinin tavanından çelik halatlar ile çamaşır asar gibi asmıştır. Sanat hayatı

boyunca, politika, din, hukuk, toplumsal etkileşim, mekanize olmuş sanat dünyası gibi monoton yapılara ve “*memur*” mantığına göndermelerde bulunmuştur. Çalışmalarında ikonik kişilerden, meslektaşlarına kadar birçok farklı figüre dokunan Cattela’nın sansasyonel çalışmalarının başında Papa II. Paul’un birebir heykelinin büyükçe bir taşın altında ezilir şekilde tasvir edildiği “*Dokuzuncu Saat*” adlı çalışması gelir. Yapıtlarında ince bir “*alay*” havası olan sanatçının benzer bir diğer çalışması da yerde diz çökmüş dua eden “*Hitler*” tasviridir (Fotoğraf 8) (Wilson, 2015, s. 88).



Fotoğraf 8: Maurizio Cattelan, "O", Balmumu ve Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 101x43x63 cm, 2001

Cattelan’ın Beuys ile özel bir bağı vardır ve kendi maketine Beuys’un giydiği gibi keçe kıyafetler giydirerek basit metal bir askılığa asmıştır. Bu çalışma ile Beuys’a gönderme yaptığı açıktır ancak Beuys’un yaptığı gibi ciddiyetle değil, ironik bir espri anlayışıyla yapılmıştır. Beuys, izleyici ile doğrudan temas kurarken daha mistik bir hava yaratırken; Cattelan, mutlak güç karşısında tüm gerçekleri bütün çıplaklığıyla, pervasız söyleyebilecek bir deli gibi davranır (Wilson, 2015, s. 88). Postmodern sanatın tüm ironik ancak sorgulayan tavrını; gündelik malzemelerden, kıyafetler ve atıklardan yaptığı çalışmalarıyla irdeleyen; üstelik bunu yaparken kendisi dâhil her şeyle kara mizah ile inceden alay edebilen sanatçılardan birisidir.

Postmodern dönem ile birlikte modern heykelde çok ciddi değişimler olmuş ve kaide üzerinde ayakta, katı ve anıtsal görmeye alıştığımız heykel; yerde, yumuşak ve anıtsallıktan uzak hale gelmiştir. Gündelik eşyaların, atıkların, giysilerin, basit gazete veya dergi sayfalarının hatta yiyeceklerin heykel olarak galerilere taşındığı bu dönem anlayışı çok ciddi eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Buna verilebilecek en iyi örnek Artur C. Danto'dur ve "bir yatak resmi ile yatak arasında ayırım yapabilen Platon'un; Warhol' un Brillo kutuları (Fotoğraf 1) ile gerçek kutular arasında hiçbir ayırım yapamayacağını, bu kutuların aslı ile aynı olduğunu ve onlara ancak zanaat denebilir" (Huntürk, 2016, s. 290) demiştir. Öte yandan düşünür, George Dickie "Herhangi bir nesne eğer belirli çevrelerce sanat eseri olarak kabul ediliyorsa, galeriler ve müzeler tarafından kabul görüyorsa sanat eseridir diyerek Danto'ya karşı görüş bildirmiştir"(Huntürk, 2016, s. 290).

Postmodern heykelde en fazla dikkat çeken durum gündelik hayattan ve gündelik malzemelerden yararlanılmış olmasıdır. Warhol'un "Brillo Kutuları"(Fotoğraf 9), *Campbell's Soup Cans* (Fotoğraf 10), "İmzalı Amerikan Doları"; Oldenburg'un "Yumuşak Banyo Hayalet Versiyonu", "Mandal" (Fotoğraf 12) gibi çalışmalarında da görülebileceği gibi akla gelebilecek her tür malzeme sanat tezgâhından geçmeye başlamıştır.



Fotoğraf 9: Andy Warhol, Brillo Boxes, Hazır Malzeme, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm(Her bir kutu için), 1964



Fotoğraf 10: Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, Serigrafik Baskı, 50.8x40,6 cm, 1968

Çalışmalarında gündelik hayattan nesnelere kullanan bir başka sanatçı Carol Bove' dir. Zürich Kunsthale ve Hamburg Kunstverein gibi tanınmış galerilerde iki kişisel sergi açan

Bove; “*Seks Keyfi*”, “*Etki, Endişe, Şükran*”, “*Plastik, Pelüş ve Politika*” gibi birçok iki kişilik ya da karma sergilere katılmıştır (Wilson, 2015, s. 68).



Fotoğraf 11: Carol Bove, Yerleştirme, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 60x60x20 cm, 2004

Carol Bove; belirli bir döneme ait imgeleşmiş nesnelerin, kitapların düşünsel bağlamlarını değiştirip alan düzenlemeleri yaparak; özellikle politika, cinsellik, sanat ütopyacılığı gibi konulara göndermelerde bulunur.

Bove’un kullandığı hazır nesnelerin altlı üstlü biçimde bir arada dizilmesi 1980’lerde yaygın hale gelen “*Kendine mal etme*”’nin etkileri güçlü biçimde hissedilir (Wilson, 2015, s. 68). Bu yaklaşımı kullanan diğer iki tanınmış sanatçı olan Haim Steinbach ve Sherrie Levine’nin çalışmalarındaki parlaklığı kullanmayan Bove; gündelik hayatta yoğun olarak kullanılmış ve bu nedenle eskimiş, aşınmış gibi duran materyaller kullanmıştır. Çalışmalarında, paketlenmiş ya da açık kitaplar, beton parçaları, işlenmiş metaller, papağan tüyleri, sıradan ve kimin yaptığı belli olmayan heykelsi biblolar, basit geometrik düzenlemeler, popüler dergi veya yayınlardan koparılmış ya da kesilmiş fotoğraflar ve gündelik kullanım mecrasından kopararak galeriye taşıdığı birtakım nesnelere yararlanmıştır (Fotoğraf 11) (Wilson, 2015, s. 68).

Meydanlarda devasa boyutlarda görmeye alıştığımız ünlü şahsiyetlerin veya mitolojik kahramanların anıtlarının yerini günlük yaşamın parçaları almıştır. Kamusal alanda metrelerce yükseklikte sıradan malzemelerin kopyalarını görmeye başladığımız bu dönemde yüksek sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırlar erimiş ve her türlü malzeme sanat eseri haline gelmiştir.



Fotoğraf 12: Claes Oldenburg, Mandal, Metal, Karışık Teknik, 14x3.73x1.37 m, 1976

Sahnenin, sanatın nesnesizleşmeye gittiği Postmodern dönemde Armand Pierre Fernandez tarafından 1960 yılında açılan sergide olduğu gibi, galeri içeriye girilemeyecek kadar dolu olabilirken, ham gerçeğin sergilendiği boş galeriler de görmekteyiz. Yves Klein tarafından açılan sergide maviye boyanmış pencere, kapı girişindeki mavi perde ve beyaz

dolap haricinde mekânda herhangi başka bir nesnenin olmayışı buna örnek olarak gösterilebilir (Huntürk, 2016, s. 293-294).

Doğrudan insandan kalıp alınarak yapılmış heykel çalışmaları (Fotoğraf 13) halkın arasına karışmış, sanat ve yaşam arasındaki sınırları eritmiştir. Segal tanıdığı insanlar üzerinden kalıp alarak yaptığı çalışmalarını önceleri mekânda mobilyalarla birlikte sergilemiş ancak sonradan park, sokak gibi kamusal alanlara yerleştirmiştir. Segal tarafından yapılan bu çalışmalar heykel ve izleyiciyi aynı mekânda buluşturmuş ve aradaki sınırları kaldırmıştır. Müze, galeri, sergi salonu gibi sınırlar olmadan doğrudan toplum ve sosyal yaşam ile iletişim kuran heykeller, sanatın herhangi bir aracı olmadan dolaysız, özgür ya da herhangi bir şey anlatmak zorundalığı olmaksızın günlük hayata katılmışlardır (Huntürk, 2016, s. 297).



Fotoğraf 13: George Segal, Gay Liberation, Bronz-Çelik, Alçı Kalıp, Muhtelif Ebatlar, 1979

Postmodern dönemde, resimdeki hiper gerçekçilik örnekleri gibi çalışmalar heykel alanında da görülmeye başlanmıştır. Duane Hanson tarafından yapılan heykellerde izleyici gerçeğe sanat eseri arasına herhangi bir fark bulamamıştır. Vietnam savaşını protesto eden

“War” (Fotoğraf 14) veya medya tarafından dayatılan “mutlu tüketici” algısını yeren “Süpermarket Müşterisi” (Fotoğraf 15) isimli çalışmalarında gerçek insan boyutlarında çalışmış ve anlatılarını hiper gerçeklik boyutunda sergilemiştir (Huntürk, 2016, s. 299).



Fotoğraf 14: Duane Hanson, War, Polyester- Cam Elyaf, Karışık Teknik, 77x550x355 cm, 1967



Fotoğraf 15: Duane Hanson, Süpermarket Müşterisi, Polyester, Karışık Teknik, 166x130x65 cm, 1970

Ortaya çıktığı tarihler üzerinden düşünülecek olursa, Minimalizm önünde “Post” eki olmamasına rağmen postmodern dönemde ortaya çıkmıştır. Bu duruma rağmen Minimalizm Postmodernist anlayışın birtakım kaideleriyle taban tabana zıt durumdadır. Sanatın yüceliğini ve biricikliğini savunur. Basit geometrik biçimler ve anıtsal durağanlık en temel

özelliklerindedir (Huntürk, 2016, s. 299). Bu durumda Postmodern çağ içerisinde ortaya çıkmasına rağmen minimalizmi postmodern olarak değerlendirmek mümkün değildir ve postmodern çağ içinde ortaya çıkmış iki farklı minimal anlayış mevcuttur demek yanlış olmayacaktır.

Postmodern sanat anlayışının izleyiciyi merkeze koyan, yapılan çalışmaları deneyimleten hatta izleyici katkısı alan tavrı; modernizmin "*ulu benlik*" küstahlığını yıkmış, modern sanat akımlarının önüne "*yeni*" kelimesini eklemiş, sanat eserlerine yerel unsurlar katmıştır (Yılmaz, 2013, s. 211-219). Ancak bunların yanında; Donald Kuspit tarafından kaleme alınan "*Sanatın Sonu*" adlı kitabındaki gibi sanatın sonu olduğuna dair eleştirileri de beraberinde getirmektedir.

Eski-Yeni tüm bu kavramsal karmaşadan nasıl çıkılacağı henüz belirsizdir. Modern ile Postmodern arasındaki kesin çizgi tam olarak nedir ve bunları iki farklı kavram haline getiren tanımlar nelerdir? Bu soruların yanıtlarını bu kadar belirsiz bir ortamda vermek çok kolay olmayacaktır ancak alınabilecek en yoğun cevap "*Her şey izleyicinin bakış açısına göre değişir*" cümlesi olacak gibi durmaktadır.

1.3. Heykel Sanatı Özelinde Modern - Postmodern Karşılaştırması

MODERN HEYKEL	POSTMODERN HEYKEL
<ul style="list-style-type: none">• Akılcıdır.• Sayısaldır.• Düzenli ve belirli bir matematiksel düzlemedir.• Bilime değer verir.• Gerçeği arar.• Her şey kuralına göre yapılır.• Yorumlamaya açıktır.• “Sanat için sanat” der.• Sanatçı “Dahi” kişiliktir, sanat ve sanat eseri “Yüce” dir.• Sanat eseri ulaşılamazdır.• Sanat ve sanatçı tamamen özgün ve özgürdür.• Sanat eseri sanatçısının dilinden konuşur ve sanatçının belirlediği mesajı verir.• “Kiç” değersiz ve aşağıdır.• Sanat ve sanatçı, seçkin, elit bir zümreye dâhil ve aittir.• Gündelik malzemeler ve tüketim malzemeleri heykel olarak değerlendirilemez. Bu malzemeler ile yapılmış çalışmalar aşağı, bayağı olarak kabul edilir.• Anıtsal ve solid malzemedен üretilir.• Modern heykel Yeniyi ve ilerlemeyi	<ul style="list-style-type: none">• Rastlantısaldır.• Sosyaldır.• Anarşiktir.• Değişebilir.• Duyguya önem verir.• Gerçeğin varlığını sorgular.• Belirsizdir ve “her şey, her şeyle olur” der.• Yorumla kapalıdır.• “Birey için sanat” der.• Sanat, sanatçı veya sanat eseri değersizdir. Önemli ve değerli olan izleyici ve izleyicinin duygularıdır.• Sanat eseri, sosyal yapıya entegre olmuş, insanların yanına oturabildiği, yiyebildiği, giyebildiği veya müdahale edebildiği basit nesnelere.• Sanat ve sanatçı karşılıklı çevresel etkiden ötürü asla tamamen özgün ve özgür olamaz.• Sanat eseri herhangi bir amaca hizmet etmek zorunda değildir ve kişisel dayatmalara kapalıdır. Sanatçısının belirlediği mesajı vermek veya anlam birliği yerine anlam kayganlığını tercih ederek her izleyici özelinden yeni bir anlama bürünür.

<p>düşler. Eski ya da geleneksel olanı reddeder.</p> <ul style="list-style-type: none">• Ağırlıkla soyutlama yoluna giderek yeni arayışlara girmiş yeni formlar keşfetmeye çalışmıştır. “İlkel” sanat soyutlama için temel teşkil eder.• Kendine has bir biçemi vardır.• Her sanat dalı gibi heykel de yalnız başına düşünülür.	<ul style="list-style-type: none">• “Kiç” ve popüler kültür simgesi olan her şey sanata dâhil edilebilir ve yalnız başlarına da sanat eseri olabilirler.• Sanatçı da sanat eseri de toplumun her kesimine hitap eder ve dünya üzerindeki en ilkel kabilelerin dahi hizmetindedir.• Gündelik malzemeler ve tüketim malzemeleri sosyal yapının merkezinde olduğundan sanatın da sınırları içindedir.• Malzeme sınırı yoktur, akla gelebilecek her şeyden heykel yapılabilir.• Postmodern heykel gelenekten kopmadan modernden daha eni ve ilerici olmayı hedefler.• Yeni formlar peşinde koşmamış var olanları olduğu gibi kullanarak harmanlamıştır ve form karşıtıdır.• Eklektik hatta zaman zaman tamamen kopyadır.• Hiçbir sanat disiplini yalnız başına var olamaz, sanat ve bilgi disiplinler arası olmak zorundadır.
---	--

Bu karşılaştırmanın haricinde, düşünce olarak Postmodernizmin neleri kabul edip neleri reddettiğine dair bir kaynak da 1976 yılında Joyce Kozloff tarafından kaleme alınan "Negating the Negative" (Olumsuzun Olumsuzlaması) adlı yazısıdır. Bu yazıda Postmodernizmin, modernizmde reddettiği anti- öneki ile 112 madde ve kabul ettiği 54 sıralanmıştır ve bu başlıklardan aşağıdaki gibidir.

Postmodernizm nelere karşıdır:

Anti-Purist (karşı-arıtmacı)
Anti-Puritaninnical (bağnazlığa, yobazlığa karşı)
Anti-Minimalist (minimalizme karşı)
Anti-Reductiviste (indirgemeciliğe karşı)
Anti-Form.alist (biçimciliğe karşı)
Anti-Austere (sertliğe; sadeliğe karşı)
Anti-Bare (çıplaklığa, açıklığa karşı)
Anti-Boring (sıkıcılığa karşı)
Anti-Empty (boşluğa karşı)
Anti-Flat (düzlüğe karşı)
Anti-Clean (temizliğe karşı)
Anti-Machine Made (makine yapımına karşı)
Anti-Bauhausist (Bauhaus'çulara karşı)
Anti-Mainstreamist (ana akımcılara karşı)
Anti-Systemic (sisteme karşı)
Anti-Cool (soğukluğa, düşünceciliğe karşı)
Anti-Absolutist (Saltık'çılara karşı)
Anti-Dogmatic (inakçılara karşı)
Anti-Exclusivist (seçkinliğe karşı)
Anti-Programmatic (programcılığa karşı)
Anti-Dehumanized (kişisizleştirmeye karşı)
Anti-Detached (tarafsızlığa karşı)
Anti-Grandiose (gösterişliliğe karşı)
Anti-Pedantic (bilgiçliğe karşı)
Anti-Heroic (kahramanlığa karşı)
Anti-Anthropomorphism (insan biçimciliğe karşı) (Demirkol, 2008, s. 114) (Kozloff, 1976, s. 1)

Postmodernizm nelerin yanındadır:

Additive (toplayıcı)
Subjective (öznel)
Romantic (romantik)
Auto-Biographical (öz-yaşamsal)
Whimsical (kaprisli)
Imaginative (hayalci)
Personal (kişisel)
Narrative (hikayeci)
Decorative (süslemeci)
Lyrical (içten, duygusal)
Primitive (saf yürekli)
Eccentric (tuhaf)
Private (özel)
Impulsive (içgüdüsel)
Gestural (jestçi)
Hand-Writer (el yazmacı)
Hand-Made (el yapımı)
Colourful (renkçi)
Joyful (neşeli)
Obsessive (saplantılı)
Funny (komik)
Fussy (titiz)
Vulgar (halk dilinde, bayağı)
Perverse (çarpık ahlaklı)
Mannerist (yapmacıklı)
Tribal (kabileye ait)
Rococo (Rokoko)
Self-Referring (kendini anlatan)
Sumptuous (gösterişli)
Salacious (müstehcen)
Eclectic (seçmeci-aktarmacı, eklektik)
Exotic (başka iklime ait)
Messy (düzensiz, kirli)
Monstrous (canavar gibi, devasa)
Complex (karmaşık)
Ornamental (süslemeci)
Delicate (yumuşak, narin)
Warm (sıcak) (Demirkol, 2008), (Kozloff, 1976)

İKİNCİ BÖLÜM

2. POSTMODERN DÖNEMDE MİNİMALİST EĞİLİMLER

2.1. Minimalist Heykel

Modernizm'in başlangıcıyla birlikte sanatçılar, indirgemeciliğe yakın bir ilgi duymuşlardır. Tülay Elgün'nün anlatısıyla;

Kapitalist Pazar kavgası XX. yüzyılda iki büyük savaş acısı yaşattıktan sonra Batı insanı bütün yerleşik değer yargılarını acımasızca sorguluyor, sanatı da bu sorgulamanın temel öğelerinden biri durumuna getiriyordu. Her şeyin çıkarsallaştığı, mekanikleştiği ve teknolojinin kapitalizmin güdümünde yeni bir sömürü kaynağına dönüştüğü bu iktisadi ve siyasi sistemi bütünüyle reddetme isteği, özellikle plastik sanatlarda soyut anlatımı uç noktalara götürüyordu (Elgün, 1996, s. 54).

“Hiçbir sanatçı gerçekliğe tahammül etmez” cümlesinden ötürü genellikle öncü modernistlerden biri olarak görülen Nietzsche, sanatın gerçek gayesinin “*kendi kendini gerçekleştirme*” olduğunu ve yaşam denilen döngünün doğrudan sanat ile üretildiğini savunmuştur. Bu sayede sanat kendi özünü temsil ederek bunalımlardan kurtulacak ve yalnız başına kurumsal yapısını devam ettirebilecek hale gelecektir. Kişisel keyif tatmininden uzak, sanatın kendisi için icra edildiği bir mecra aranmıştır. Yeni biçimler ve formlar ile kendisi için çalışmaya başlayan sanat, bu akım ile sonu öngörülemez bir saflık kaygısı taşımaya başlamıştır.

“*Minimalizm*” sözcüğü; günlük hayatımızda sıklıkla kullanmaya alıştığımız, Fransızca bir kelime olan “*minimum*” sözcüğünden türemiştir ve Türk Dil Kurumuna göre: “bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)” şeklinde geçerken matematik biliminde, “değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal”(Türk Dil Kurumu, 1988, s. 1567) olarak tanımlanmaktadır.

Farklı bir şekilde “*ABC sanatı*” olarak ifade edilen minimalizm; Amerika Birleşik Devletleri'nde 1960 ve 1970'li yıllar boyunca etkisini sürdürmüş, sanatta aşırı yalınlık kaygısı taşıyan bir sanat akımıdır. İlk defa 1961 yılında R. Wolheim tarafından “*içeriği en aza indirgenmiş sanat*” olarak kullanıldığı bilinen “*Minimal Sanat*” sözcüğü, zamanla daha çok üç boyutlu çalışmalar ve heykel alanında karşımıza çıkmaktadır.

Başka bir kaynağa göre 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 benimsenemez ama yazıda kullanmış olduğu "minimum" sözcüğü "Minimalizm" kavramına hayat verir(Batur, Bahar 1995, s. 84).

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. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir(Islakoğlu, 2006, s. 6).

Yukarıda geçen ABC Art kavramının yanı sıra *Cool Art, Serial Art, Primary Structures, Art in Process, Systemic Painting* gibi terimler Minimal Sanat için kullanılmış fakat bunların herhangi biri "minimal" kelimesi kadar net olmadığından onun yerini alamamıştır.

Yüzyılın başlarında Wilhelm Worringer, "soyutlama" ve "özdeşleyim" içtepsi olarak iki temel kavramdan söz etmiştir. Worringer, bahsettiği bu iki kavramın karşılıkları olarak iki üslubu kastetmektedir. Özdeşleyim "eş natüralist üslup", soyutlama ise, "eş soyut üsluptur". Ona göre: "Soyut sanat sadece uygar insanların yaşadığı çağa özgü olmayıp aynı zamanda ilkel toplumlarda da görülmüştür" (Worringer, 1995, s. 20). Buradan yola çıkan Worringer, insanlık tarihindeki ilk yapıtların soyut sanata örnek olarak gösterilebileceğini savunur.

Minimalist sanat anlayışı 1960'lı yılların başlarında adını duyurmaya başlamış olmasına rağmen aslında Analitik Kübizm ile başlayarak öncül adımlarını atmaya başlamıştır. Kübist ressamlar yapıtlarını sanat harici olan her öğeden arındırmış salt sanat ile ilgilenmişlerdir. Onlara göre yapıtlarının doğruluğunu temellendirmek için muhakkak doğal unsurlardan yola çıkmak gerekmiyordu. Yine de hareket noktalarını doğadan alan kübist sanatçılar, zamanla doğal olan yüzeyleri tahrif etmiş ve düz basit geometrik yüzeylere dönüştürmüşlerdir. Modernizmle beraber bazı sanatçılar, çalışmalarını sembolik bir anlatımla sunmaya çalıştılar. Sembol ve imge öğeleri, yapıttaki renk ve biçimlerle birleşerek, yapıtı ortaya çıkaran unsurlar olmuş ve soyut sanata giden bir yol haline gelmiştir. Soyut sanatla birlikte sanatçılar nesne ötesine, görüntünün ardına ya da aşkın bir varlığa ulaşma çabası içine girdiler. Sanatçılar saf olanın peşine düştüler ve objesiz sanata doğru kaymaya başladılar.

Mehmet Yılmaz'ın "Modernden Postmoderne Sanat" adlı çalışmasında; resimlerine zarar verdiğini düşündüğü doğal görüntüleri resminden çıkaran ilk sanatçı (Yılmaz, 2013, s.

106) Vassili Kandinsky (1866-1944) olduğu için, kendisi soyut sanatın ilk uygulayıcısı olarak kabul edilmektedir. Kandinsky soyut sanat macerasını yaşadığı bir olaydan dolayı şöyle anlatmaktadır.

Akşamüstü, elimde bir taslakla dışardan yeni gelmişim; karmaşık duygular içinde az önce yaptığım resmi düşünüyordum, işliğin kapısını açtığımda birdenbire ışıltılı parlayan, anlatılmayacak kadar güzel bir resim gördüm. Şaşkınlık içinde bir an durduktan sonra dikkatimi toplayarak baktım. Resimde konu ya da tanınabilir bir nesne falan yoktu; baştanbaşa parlak renk benekleri vardı. Sonra, resme iyice yaklaştım. Bu, duvara yanlamasına dayanmış kendi resimimdi. Ertesi gün dışarıda aynı izlenimi yakalamayı denedim ama tam olarak başaramadım. Yanlamasına da olsa, nesnelere hâlâ seçebiliyordum. Üstelik, gurubun o güzel parlantısı da yoktu. Derken, şunu fark ettim: Resimlerimin nesnelere, nesne betimlemelerine ihtiyacı yoktu; bunlar resimlerime zararlıydılar (Yılmaz, 2013, s. 106-107).

İsmail Tunalı'nın anlatımıyla; “Malevich’e göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış resmi yalnız resim olduğu “sıfır noktası” na götürmektir. Ortaya çıkan yapıt en basit bir geometrik eleman gibi görülür ve bu da yüzeyde dikdörtgen olarak biçim kazanır”(Tunalı, 1992, s. 182).

1913'te Malevich, Petrograd'da “*son fütürist sergi*” adı altında beyaz bir tuvalin üzerine yaptığı siyah kareyi sergilemiştir. Burada, bir biçimin sanat, ya da resim olarak anlaşılabilir her şeye karşı olduğu gösterilmektedir. Malevich tüm formları, tüm resimleri sıfıra indirmek istemiş; yaşamı, nesnelere temsil etmeyen ve yalnızca kendisi olan bir resmin peşine düşmüştür.

Norbert Lynton; sanatçının resim anlayışını şöyle özetlemektedir: “Onun görsel bir biçim vermek istediği gerçeklik, madde ötesi bir dünya ile ilgilidir. Rus Devrimi sonunda ortaya çıkan yeni toplumun giderek maddeci ilkelere dayanması, onun sanatındaki bu ayrımı daha da belirginleştirmiştir” (Lynton, 2015, s. 81).

Modernizmle başlayan soyutlamacı eğilimler, heykel alanında da kendini göstermeye başlamıştır. Dönem sanatçıları, sanatın maddi gerçek boyutundan sıyrılıp, tinsel gerçeği yansıtmaya gerektiğini düşünürken; bu anlayışla birlikte heykelin, 1800'lü yılların sonundan itibaren anıt özelliğinin ve temsil özelliğinin zayıflamasıyla “özerkliğini” kazanma yolunda önemli bir adım attığını söylenebilir.

Örneğin heykeltıraş Constantin Brancusi (1876-1957) “değişik üslup ve malzemenin yararlanmakla birlikte herhangi bir indirgeme yerine her şeyi içeren bir anlayışın belirlediği bir yoğunlaşma ve yalınlık gösterir” (Lynton, 2015, s. 49).

Brancusi'un heykellerinde hâkim olan yapılar dışbükey yüzeylerdir ve yaptığı formlar, boşluğa doğru açılmaya çalışan, merkez noktasından dış kabuğuna sınırsız baskı yapan stabil canlılar gibidir. Bu heykeller, boşluğun kendi içinde dolaşmasına müsaade etmektense dinamik ve parlak yüzeyleriyle boşluğu parçalayıp geçen heykellerdir (Yılmaz, 2013, s. 118).

Mehmet Yılmaz bu konuda şu ifadeleri kullanır:

Sanatçı, yıllarca bıkip usanmadan farklı taş ve madenlerden birçok işinin çeşitlemelerini yapmıştır. Aradığı, mükemmeliyetti. Bu işler o kadar pürüzsüz ve parlak bir hale getirilmiştir ki, sanki insan elinden çıkmamış gibidirler. Brancusi, heykellerinin ahşap kaidelerini genellikle törpümeden bırakmıştır. Bu, üstteki biçimlerin daha da belirgin kılınmasına katkıda bulunur (Yılmaz, 2013, s. 118).

Brancusi tarafından yapılmış olan büst ve soyut tors çalışmaları; biçiminin izlenimcilikten indirgemeye sonrasında soyut sanata ulaşan değişim ve gelişim serüvenini görmemizi sağlayan yapıtlardır.

Sadeleşme, Brancusi için sanatın sona erdiği anlamını değil, “şeylerin özü”nü ortaya çıkarmak anlamını taşır. Yöntemleri, yapıtları, yaşamı ve felsefesiyle XX. yüzyılda öne çıkmış önemli ve etkili heykeltıraşlardan biridir. 1957’de hayatını kaybettikten sonra, çalışmalarındaki saf, sade ve basit geometrik formlar sayesinde; Robert Morris, Carl Andre ve Donald Judd gibi tanınmış Minimalistlerce ve daha birçok sanatçı tarafından örnek alınmıştır.

Ceylan Dökmen'nin ifadesiyle; “1960'ların estetik deneyiminde minimal heykelin oluşmasıyla eleştirmenler geçmişle bağlar kurmaya çalıştı ve bu kurulacak bağın en önemli yapı taşı Konstrüktivistlerdi. Konstrüktivist biçimler evrensel geometrilerin değişmez mantık ve tutarlılığının görsel kanıtlarıydılar” (Dökmen, 2006, s. 75).

İpşiroğluna göre: Dördüncü boyut, teknik buluşlarla sanatı yan yana düşünen Konstrüktivistlerin de sorunu olmuştur. Elektrikle işletilen, renk, biçim değiştiren, ışık ve ses veren heykel-makine karışımı otomatlar onların yapıtlarını oluşturmuştur. Konstrüktivistler, sanattaki devrimlerin yaşamda devrimler oluşturabileceğini; yaşamla sanatın birbirini değiştireceğine inanmaktaydılar (İpşiroğlu, 1979, s. 92).

Geleneksel anlamdaki tanımıyla;

...kendi kuralları içinde değişime pek de açık olmayan ve sınırları belli bir alan olan” heykelin tanımı ve sınırları genişlemekle kalmamış, özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllara gelindiğinde “yüzyıllardan, belki de Rönesans’ın ilk dönemlerinden beri ilk kez öne çıkan” heykel, günümüzü de etkileyecek biçimde bir dönüşüm sürecine girmeye başlamıştı (Lynton, 2015, s. 351).

Mondrian'ın denge ve oran arayışları ve Malevich'in "nesnesiz-sanat" denemeleriyle natüralizmin son kalıntılarını da temizlemiş olmasıyla birlikte görüneni vermek yerine düşünceyi görselleştirme eğiliminde olan sanat, geleneksel sanatın dayandığı ölçütlerin ve temsiliyetin aksine artık doğadan bağımsız bir yaratma alanı haline gelmiştir.

Lynton'un da ifade ettiği gibi, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda sanat, Matisse geleneği ve Duchamp geleneği olmak üzere başlıca iki kutup arasında gidip gelmektedir. Lynton bu iki kutbu şu sözleriyle açıklamaktadır:

Bu alanın bir ucunda o sırada var olan sanat kategorilerine bağlı olarak güzel ve anlamlı sanat yapıtları yaratmaya çalışan sanatçılar vardır. Buna Matisse geleneği de diyoruz. Öteki uçta ise sanatı sorguya çekmek, sanatın dünyadaki yeri ve rolü hakkında geleneksel olmayan hoş görüye meydan okumak için çeşitli araçlardan yararlanan sanatçılar yer alıyordu. Buna da Duchamp geleneği adını veriyoruz (Lynton, 2015, s. 309).

Lynton'a göre Duchamp;

Sanat kavramını, özel biçimde yaratılmış bir nesne düşüncesinden ayırmakla" sanatın ve sanatçının "toplumsal konumuna karşı bir meydan okuyuş"u gerçekleştirmiş, modern dünyada sanatçıya yer vermeyi "Rus Konstrüktivistleri ise tıpkı Duchamp'ın yaptığı gibi" tüm sanatsal değerlerin varlığını yadsıyarak "sanatın ayrıcalıklı bir toplumsal değer taşımasına" karşı çıkmıştır (Lynton, 2015, s. 327).

Krauss, bu durum için aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır;

1960'lı yılların başında üretilen yapıtlar söz konusu olduğunda, heykelin daha çok – tıpkı Robert Morris, Robert Smithson, Christo, Bruce Nouman, Richard Serra, Sol Le Witt gibi sanatçıların çalışmalarında olduğu gibi – "bir figürle ya da bir anıtlı kıyaslanamayacak biçimde" adeta mimariye yaklaştığı ya da bir "peyzaj/manzara denemesine karşılık geldiği" söylenebilir. Elbette bunlar "heykel alanının ötesine geçen yaklaşımlar" dır ve çoğu artık neredeyse belli bir mekan düzenlemesinin parçası olan bu yeni plastiği tanımlamak için kuşkusuz bundan sonra zamanla genişleyen bir "heykel" kategorisi içinde ele alınabilecek başka terimlere başvurmak gerekecektir (Krauss, 2002, s. 106)

60'lı yıllardan 70'lere geçildiğinde "heykel" denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış, kızılâğaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaşmıştır.

Özellikle 1970'li yıllardan bu yana heykel, artık ne geleneksel ne de modernist anlamıyla tanımlayabileceğimiz bir yapım çeşitliliği içindedir. Ne var ki bu çeşitlilik, heykelin aynı kaygılarla ama değişik malzemeler ve tekniklerle farklı görünümler sunduğu anlamına

gelmiyor. Heykele ilişkin temel kaygıların değiştiği bu süreç, farklı tanımları da beraberinde getirdi.

1968 yılında yaptıkları bir söyleşide Frank Stella ile Donald Judd, ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için “spesifik nesne” terimini üretmişlerdi. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtlarını “çevre sanatı” diye adlandırdılar. Gilbert ve George’un kendi gövdelerini birer heykel olarak sunan performanslarının eklenlediği çerçeve, “gövde sanatı” oldu. Beuys daha da geniş bir çerçeve getirip, “sosyal heykel” ifadesini kullanmıştır. Üretimleri mimariyle paralellikler taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları, “mimari heykel” başlığı altında belirlemeye başladı. Bütün bu gelişmelerin gösterdiği bir şey vardı: Hacim, yüzey, ışık – gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekanla bağlantısını koruyan kütle artık heykel değildi. Minimalistler, “kütleyi değil, sergiledikleri nesnelere boşluğu yonttuklarını” söylemişlerdi. Minimalizm sonrası süreçte ise, heykele özgü sorunları göz önünde bulundurarak üretilmiş sanat yapıtları bile artık heykele benzemiyordu. 1960’lı yıllarda giderek çoğalan mekan bağlantılı üretimleri tanımlamak için kullanılmaya başlanan “mekan düzenlemesi” ya da “yerleştirme” gibi terimler, bir değişim süreci içine giren heykel sanatının da adeta eklenlediği bir alanı tanımlar oldu.

Batıda, modernist söylemi sürdüren Michael Fried’in, Donald Judd ve Robert Morris gibi minimalistlerin izleyicinin algısıyla bütünlenen türde yapıtlar ürettikleri gerekçesiyle anlatımcılığa başvurdukları eleştirisini içeren ünlü makalesi “*Sanat ve Nesne – lik*” (1967) bir kopuş sürecinin başladığına işareti etmiştir.

19.yüzyıl sonunda anıt mantığının terk edilmesi, kaideyi içselleştirerek yersiz yurtsuzlaşan modernist heykelin 1950’li yıllarda tükenişi ve sonuçta heykel denen olgunun ne mekan- ne mimariyken, hem mekan- hem mimariyi kapsayacak şekilde bir dönüşüm süreci yaşadığını söyleyen Krauss, bu dönüşüme karşın postmodern “durum” içinde pratiğin “*heykel*” gibi belli bir kategorik ifade aracına göre değil her türlü ifade aracını bünyesine alabilen farklı bir mantığa göre şekillendiğini savunmuştur (Krauss, 2002, s. 109).

Minimalistler tüm bu süreçlerin etkisiyle heykelde kaidenin sorunsallarını tartışmışlardır. Mekânda kaidenin vurguladıkları ile ilgili çeşitli saptamalar yaparak, heykeli kaidersiz tasarlayarak, etrafındaki boşluğuyla ve mekâna dokunduğu noktalarla sergilenmesini vurgulamışlardır. Boşluklar algılanması gerekenler arasına girmiş, eserin dışındaki mimari ve

seyirci ile oluşan bütünü de seyircinin algısına sunmuştur. Artık rasyonel kararlar ve üsluplar, sezgi ve duygunun yerini almıştır. Matematiksel ve geometrik soyutlamalarla geliştirilen biçimler, oluşan düzenlemeler seyirci tarafından algılanmayı amaçlamıştır.

1960 sonrası sanattaki kaygı ve anlayışlar inanılmaz bir değişim göstererek bugünün yaşamını etkilemiştir. Bu açıdan bakıldığında en etkili gözüken akımlardan biri de özellikle heykel sanatının yönünü değiştirmiş olan “minimalist sanat” tır.

Bireysel duyguları ifade eden her türlü yöntemi, sanatçının coşkusunu yansıtan her türlü izi reddederek endüstrinin, hazır nesnelerin soyundan gelen malzemelerle yalın, saf, pür, geometrik biçimleri ve bütünden kaynaklanan etkinin olabildiğince açık olması gerektiğini savunan Minimalizm; benzer değerlerin birliğini bir araya getirip mekân içinde düzenlerken, heykelle dair geleneksel ve modernist anlamda el işçiliği, temsiliyete ve kaideye dayalı bir sınıflama olgusu da artık geçerliliğini yitirmeye başlamıştır.

Savaş sonrası Amerikan sanatına eşlik eden eleştirel uygulamalar büyük ölçüde bu manipülasyona hizmet etmiştir. Bu eleştirinin elinde, heykel ve resim gibi kategoriler, olağan üstü bir esneklik gösterisiyle eğilip büküldü, çekiştirilip genişletildi, bir kültür teriminin neredeyse her şeyi kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceği örneklandı.

1960’ların başlarında akla gelen en saf örneklerin birisi de Robert Morris’e aittir. 1964’de Green Gallery’de sergilenen yapıt, heykel olma statüsü neredeyse bütünüyle Krauss’un dediği gibi; “*heykel, odada olup da aslında odaya dâhil olmayan şeydir*” şeklindeki bir saptamaya indirgenebilecek olan yarı mimari kütlelerden oluşuyordu.

Olca Ataseven'e göre:

Mekan bazı durumlarda, canlı varlıkların belirlediği (örneğin toplumsal mekan), bazı durumlarda mimari öğelerin, maddi elemanların, duvarların v.s. çevrelediği, bazen de sanat yapıtının metafizik bir iç dünyayı kendi dış varlığıyla çevrelediği, ama her durumda (belli sınırlama öğelerine) belli bir dizge / sisteme bağlı olarak oluşmaktadır. Mekan maddi varlığın, kütlenin doğurduğu bağıl bir kavramdır (Ataseven, 2000, s. 29).

Heykel boşluk içinde var olan bir sanattır. Bu yüzden heykelin mekânla ilişkiye girdiği anda yaşanan sorunların çözümü sanatçıyı ilgilendiren önemli konulardan biri haline alacaktır.

Heykelde mekân, fiziksel gerçek mekân olup heykeli içinde barındırır. Heykel salt kendi boyutları ve malzemeyle kalmayıp, kendi yarattığı mekânla bütünleşmektedir. Mekânın

boşlukla heykele katılımı, yüzeyle çevrenin çözülmesi, ayrışması heykelin içe dönük kapalı karakterini zamanla kaybetmesine neden olmuştur.

Kübizmin perspektifi dışlamasıyla, mekân duygusunun yeniden düzenlenmesine gidilmiştir. Konstrüktivistlerde mekân, büyük ölçüde güçlü bir araştırma konusuydu. Daha önce hiçbir sanat akımında heykel, bu kadar mekân olgusunun bilincinde olmamıştı. Konstrüktivist sanatçıların en büyük sanatsal eylemi, mekân içine heykeli, heykelin içine mekânı sokmuş olmalarıdır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkarak resim ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek isteyen Minimalizmle birlikte kendi gerçekliği ile algılanıp hiçbir şeyi temsil etmeyen ve tüm sınırları zorlayıp kaideden inerek gerçek mekânda gerçek bir nesne olarak özgürlüğüne kavuşan nesnenin, kuşkusuz o zamana dek büyük ölçüde kabul edilen ölçütlerden, modern plastik sanatlar tarafından geliştirilen önermelerden yalnızca teknik ve malzeme açısından değil, yapıtın anlamı, yapılış tarzı ve mekan kavrayışı açısından da bir farklılığı getirecektir.

Minimal sanatta, yapıtlar mekân içerisindeki açılımlarıyla, sergiledikleri mekânla algı boyutunda ilişki kurmuşlar, bu nedenle de mekânların özel olarak düzenlenmeye ihtiyaç duymuşlardır. Bu süreçte mekân gerçeği tek başına var olmuştur. Carl Andre bu dönemde mekânı daraltıp, küçültmüş ve sıkıştırıp seyirciye doğrudan bir biçim duygusu olarak aktarmıştır. Mekâna müdahale ederek, onu bölmeden bu duyguyu yaratacak değişimler ve biçimi anıtsallaştıracak biçimde yeni mekânsal ilişkiler yaratmıştır.

Lynton'a göre; 20.yüzyıl heykeli esasen kesin bir adım olarak kaidenin kaldırılması üzerinde ısrarla durmaktadır. Zira heykelin görüntüsünü gerçek dışı bir düzeye yükselten kaide, böylece özel bir dikkati onun üzerine çekerken, aynı zamanda araya koyduğu mesafeyle de heykeli, gerçek mekandan koparmaktadır (Lynton, 2015, s. 193).

Kaide aynı zamanda taşınabilir bir şey olarak “yapıtın dokusuna dahil olan evsizliğin/yersizliğin bir işareti”ne dönüşmektedir. Şüphesiz Krauss “modernist heykelin konumu, dolayısıyla anlamı ve işlevi esasen göçebe” (Krauss, 2002, s. 105) dir, derken de aslında, kaidesinin yaratmış olduğu soyutlanmış özel mekanında bir heykelin gerçek mekan içindeki gerçek dışı konumundan / yersizliğinden bahsetmektedir. Lynton'un aktarımıyla; "Rilke'ye göre “bu soyutlanmış özel mekan heykelcinin yalnızlık çemberi” (Lynton, 2015, s. 193)'dir.

Krauss, 1979 tarihli “*Mekana Yayılan Heykel*” adlı makalesinde “iki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf şekilde yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar” gibi son derece şaşırtıcı ve “*ilgisiz işlere*” heykel denmeye başladığını söylerken, aynı zamanda tanınabilir suretinin yanı sıra tüm bu şaşırtıcı ve “ilgisiz işleri” dahi içkinleştirip sınırlarını olabildiğince esnekletiren bir kategori olarak heykelin modernizmden sonrasına uzanan süreçte geldiği noktayı özetler gibidir.

Kaidenin kalkması ile birlikte artık formlar kendi bütünlüğü içinde mekanda vücut bulabilecektir. Krauss’un da belirttiği gibi, 19.yüzyıla kadar anıt mantığından ayrılmayan heykel,

...bu mantık sayesinde anma işlevi gören bir temsil”dir. “Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ve kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşur.” Bir tür “temsil ve işaretleme mantığı”nın söz konusu olduğu bu heykellerde kaide ise “gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördükleri için yapının önemli bir parçası” halini alırlar. Oysa 19.yüzyılın sonlarından itibaren bu mantığın terk edildiği ve heykelin kaideyi kendi bünyesine katmaya çalışıp, fetişleştirdiği, içselleştirdiği görülür (Krauss, 2002, s. 104-105).

Geleneksel anlamdaki heykel yapım yöntemlerinden çok daha farklı, genellikle yalın, geometrik biçimlerden yararlanılarak endüstriyel malzeme ve tekniklerle üretilen bu yapıtlar, geleneksel kaideden kurtularak mekâna açılmakta, bu ise izleyiciyi özellikle gerçek mekânda onun maddi / fiziki gerçekliğini görmek ve tecrübe etmek zorunda bırakmaktadır. Modernizmle birlikte söz konusu olan mekân, kaide üzerinde duran heykelin kendi mekânıdır ve kendi özel mekânında çizdiği sınırla izleyiciyi kendisinden ayırmakta, izleyici de bu sınırlar içinde yapıtın temsil ettiğini algılamakla sorumlu tutulmaktadır.

Ahu Antmen'e göre; “Bütün bu gelişmelerin gösterdiği bir şey varsa, o da heykelin artık yalnızca hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekânla bağlantısını koruyan kütle”(Antmen, 2002, s. 202) olmadığıdır.

Dahası gelinen noktada artık bir heykelin en güvenilir ve sarsılmaz yanını oluşturan kütselliğinin, kalıcılığının, sağlamlığının ve boşlukta yer alan bir biçim olarak varlığının sarsılmasına neden olan örneklerin / yaklaşımların giderek artmasıyla, tüm bunları heykel olarak değerlendirmenin bile ne denli zor olacağı açıktır.

2.2. Postminimalist Heykel

1960'lı yıllar ve takip eden on yıllık dönem birçok sanatçının ortaya çıktığı ve heykel sanatında çığır açan değişikliklere sebep oldukları büyüleyici bir zaman dilimi olmakla beraber modernizmin bizzat kendisiyle boğuştuğu hatta yeniden tanımlandığı, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimin devasa boyutta ele alındığı bir çağdır. Bu zaman diliminde sanattaki gelişmeler büyük bir hızla yaşanmıştır.

60'lı yılların ortalarına gelindiğinde Avrupa, büyük sanat sergileri özellikle İtalyan ve Alman hükümetlerin destekleriyle yapılmaya başlandı. Venedik Bienali ve beş yılda bir Batı Almanya'nın Kassel şehrinde Documenta sergileri yapılır oldu. Öte yandan kendi sanatçıları tarafından ortaya atılan "Yenicilik" anlayışı Amerikan genç sanatçılar için büyük avantaj sağlamakla birlikte tüm dünyayı gezmelerine olanak sağlamıştır. Kendi kültürleriyle karşılaştırma fırsatı buldukları dünya medeniyetlerinden de yararlanmış ve ülkelerine döndüklerinde sanatın kalıcılığı fikrini değiştirmekle kalmayıp tüm dünyaya kendi değerlerini empoze etmeye başlamışlardır.

Minimalizmin yeniliklerini kullanan ancak minimalist teori ve pratiğin birçok yönünü eleştiren; süreç sanatı, kavramsal sanat, arazi sanatı, vücut sanatı ve performans alanlarıyla ilgilenen sanatçıların çalışmalarını tarif etmek için kullanılmaya başlanan (Oxford Üniversitesi, 2011, s. 158) "*postminimalizm*" sözcüğü, ilk kez 1971 yılında sanat tarihçisi ve eleştirmen Robert Pincus-Witten tarafından kullanılmıştır. "Post-Empresyonizm" terimine benzer bir şekilde, birbiriyle ilişkili, ancak genellikle çok farklı, hatta karşıt fikirlere sahip olan bir dizi stili bir araya getirmeye çalışır. 60'lı yılların sonunda ve 70'li yılların başında New York ve Los Angeles' da Pop ve Minimal sanattan kopuşu anlatmış, minimalizme bir tepki olarak gelişmiş ve minimalist sonrası sanat olarak kabul görmüştür (Oxford Üniversitesi, 2011, s. 159).

1966 yılında New York'ta, son derece kişisel ve duyumsal nitelikler taşıyan, Sürrealizm, Dada ve Ekspresyonizm geleneklerini çiziyor gibi duran, genellikle olağandışı parçalar, yumuşak ve bükülebilir malzemeleri bir araya getiren çalışmalardan oluşmuş; Eva Hesse, Louise Bourgeois ve Bruce Nauman gibi bir grup sanatçının eserlerinin sergilendiği "Eksantrik Soyutlama" (Fotoğraf 16) isimli serginin küratörlüğünü eleştirmen Lucy Lippard, üstlenmiştir. Bu çalışmaların bazıları Minimalizm'e özgü modüler, tekrarlayan kompozisyonları ödünç almış, ancak çoğu kişi daha rahat ve açık yapılardan yararlanmış. "*Post-Minimalizm*" terimini kuran eleştirmen ve sanat tarihçisi Robert Pincus-Witten, Lucy

Lippard'ın “Eksantrik Soyutlama” olarak adlandırdığı şeyin aslında Minimalizme karşı ortaya çıkan tepkilerin bir parçası olduğunu gözlemlemiş ve bu reaksiyonlar, 1969'da Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin “*Anti-illusion: Procedures / Materials*” sergisini gerçekleştirmesiyle daha da tanınmıştır. Süreç sanatına dayanan bu sergi, sanatçıların materyal ve tekniklere yönelik tutumlarıyla ilgilenmiş, minimalizmin soyutlama ve anonimlik konusundaki ilgisini artıran sanatçılara dikkat çekmiştir. Bir başka önemli Post-Minimalizm sergisi, daha kavramsal eğilimleri araştıran “*When Attitudes Become Form*” adı ile açılmış, 1969'da Londra ve Bern'de sahnelenmiştir. Aynı yıl, sanatçı Robert Morris, “*9 in a Warehouse*” adlı bir Süreç sanatı sergisi düzenlemiş ve Eva Hesse, Bruce Nauman, Richard Serra'nın çalışmaları ve İtalya'dan Arte Povera sanatçılarının çalışmaları yer almıştır. Bu durum, Amerikan kökenli olmasına rağmen, Post-Minimalizm teriminin aynı zamanda başka yerdeki gelişimini de yeterince tanımladığını göstermiştir.



Fotoğraf 16: Eksantrik Soyutlama Sergisi, 1966

Bu eğilimle ilişkili bazı sanatçılar; Minimalistlerin, geleneksel heykelin temsili fonksiyonuna sahip olmayan, soyut, anonim görünüşte nesnelere ve güçlü bir maddi varlığa sahip olmayan sanat objeleri yaratmadaki ilgisini genişletmeye çalışmış; ancak diğer Post-Minimalistler çok farklı hedefler izlemiştir. Birçoğu eski hareketin kişisizliğine karşı tepki göstermiş, bir kez daha duygusal olarak anlamlı, nitelikleri olan heykellere yatırım yapmaya

çalışmıştır. Bu dönemin biçimsel ve teorik çıkarları artık çok etkili olmasa da, Postminimal sanatçıların tema ve stratejilerinin birçoğu, son yarım yüzyılın en kalıcı tarzlarından biri haline gelmiştir. Bazı Postminimalist sanatçılar, sanatı anonimleştirerek sanatçının özgün eserinin içini boşaltırken, minimalist ilgiyi arttırmakla ilgilenmiş ve bunu başarmak için endüstriyel malzemeler ve kişisel olmayan üretim yöntemleri kullanmak yerine başka stratejiler geliştirmişlerdir. Malzemeyi, işlenmemiş veya komplike görünmeyen şekillerde ya da malzemenin sarkması gibi şekillerde sunmuş; açıkça, sanatçının niyetlerinden ziyade, malzemenin karakteri ile daha fazla ilgilenmişlerdir.

Postminimalist sanatçılar, minimalizmin birim tekrarlarından oluşan kompozisyonları, endüstriyel malzeme kullanımı, resim ve heykel arasındaki sınırların bulanıklaşması gibi yaklaşımlarını kısmen takip ederken, özgün çalışma takıntısını, nesne merkezli üretimleri, aşırı statik mekan kaygılarını, bedenin heykelden dışlanmasını ve erkek egemen bir sanat camiasını reddetmişlerdir. Bu nedenle, postminimalistler, nesneden ziyade duygusal merkezi, esnek ve açık formları, yaratım sürecinin gözlemlenebildiği performatif duruşları ve hem bedenin hem de kadın dokunuşunun hissedildiği çalışmaları tercih etmişlerdir (Pincus-Witten, 1977, s. 298). Postminimalist sanatçılar çoğunlukla soğukkanlı, aşırı-entelektüel ve hatta otoriter olarak algılanan, çoğu kez bedeni ve cinsellik yönlerini çağrıştıran, daha anlamlı niteliklere sahip heykellerle tepki veren minimalizmin ruh halini ve retorliğini de reddederken; bazıları seçilen malzemenin sanat objesinin karakterini yönetmesi gerektiğine; bazıları ise, sanatçının süreçlerini, malzemelerini ve hatta yerçekiminin malzeme üzerinde sebep olduklarını kapsayan daha geniş bir teknik anlayışını savunmuştur. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Robert Pincus-Witten, Post-Minimalizm adlı eserinde, 1960'ların sonlarında Minimalizm'e ve onun kapalı, geometrik formlardaki ısrarlarına karşı Amerika'daki sanatçıların genel bir tepkisini ifade eder. Bu muhalif sanatçılar, daha açık formlar için kişiliksiz nesneyi reddetmiştir. Saf biçimciliğe bağlı kalmak yerine, Post-Minimalist sanatçılar genellikle sanatın gerçekleştirilmesinde yer alan psişik ve fiziksel süreçleri açık bir şekilde ortaya koymuş ve çalışmalarında sıklıkla kişisel ve sosyal kaygıları yansıtmıştır (Pincus-Witten, 1977, s. 299).

Postminimalist sanatçıları meşgul eden şey izleyiciden daha fazla katılım almak ve toplumla açık uçlu bir etkileşim kurmak olmuştur. Maurice Merleau-Ponty'nin yaptığı gözlemler sayesinde izleyicinin dikkati salt optiklikten ve nesnelerin nasıl görüldüğünden; nesnenin bulunduğu alan içinde algının daha geniş duyusal doğasına yani şeylerin nasıl yaşandığına doğru dönmüştür. Post-yapısalcılık, toplumsal cinsiyet teorisi, psikanaliz ve

sosyal antropolojide izlenen gelişmelerle, merkezileşmiş ve üniter bir insan kimliği ile ilgili geleneksel varsayımlar sorgulanmaya başlanmış ve üç boyutlu, mekânsal karakterine dayanarak heykel, özellikle Minimalist uygulayıcıların keşfetmeye başlamış olduğu fikirleri üzerine inşa edilmeye başlanmıştır. Heykelin alanı, enstalasyon sanatında olduğu gibi “teatral” düşünce ile izleyici ilişkisinin etkilerini daha fazla kucaklayacak şekilde genişlemiş; böylece izleyicilere ve bu tartışmalardaki deneyimlerinin niteliğine verilen büyük rol son zamanlarda çok önemli hale gelmiştir.

1968'de gerçekleşen sosyal ve politik ayaklanmalar bağlamında, Alman heykeltıraş Joseph Beuys, heykel için demokratik bir rolün çerçevesinde, sosyal olanaklarının ve sonuçlarının benimsenmesinde büyük rol oynamıştır. Diğer sanatçılar; müze ya da galeri kaynaklarının, kurumsal ve ticari sınırlamasından kurtulmak, Robert Smithson, Richard Long, Christo ve Jeanne-Claude gibi sanatçıların arazi sanatında verdikleri örneklerde olduğu gibi büyük alanlara doğrudan müdahale edebilmek için büyük şehirlerde kalmaktan vazgeçtiler. Tüm bunlara karşılık Amerikalı ünlü eleştirmen Rosalind Krauss 1979 yılında ülkemizde “*Mekana yayılan Heykel*” adıyla bilinen ve dünya çapında çok ses getiren makalesinde “*Heykelin genişletilmiş alanı*” ‘nı tanımlamıştır (Moszynska, 2013, s. 13). Krauss, “*Heykel mantığının*” bir zamanlar “*anıtınkinden ayrılamaz*” olduğunu iddia ettiği gibi; heykel sanatının, artık hazır nesnelere, enstalasyonlara ve galeriye dayalı belgesel uygulamalarına yer vermeyi de arttırdığını iddia etmiştir. Heykelle ilgili koruduğumuzu sandığımız birçok terimin bir şekilde gizlenmeye üzerinin örtülmeye başlandığını savunan Krauss; bir grup detayın doğruluğunu kanıtlamak için evrensel bir kategori kullanmayı düşündüğümüzü, ancak bu kategorinin mevcut şartlarda kendi kendini çökertmekte olduğunu ve birçok alandan bilgilerle karışarak heterojen bir yapıya büründüğünü iddia eder. Krauss, bu geniş kapsamlı uygulamaların modernizmden postmodernizme doğru bir geçişi sembolize ettiğini öne sürerken, gözlemlediği engin çapraz-aşılama ve deneyler yelpazesinin artık her yerde bulunmakta olduğunu ve “*heykel*” i tanımlamakta zorluk çektiğini ifade eder. Krauss’a göre, “*Genişletilmiş*” bir alan yerine, yeni heykeldeki kaygılar sahası belki de daha kolay bir şekilde “*patlatılmış*” alan olarak tanımlanabilir (Krauss, 2002, s. 107).

Bazı imkanların çoğalması, çağdaş sanatçıların önermeleri ile heykelin canlılığı düzeyinde yankı bulmaktadır. Bu bakımdan, 1990'ların ortasından bu yana, internetin yükselişi, basılmış olan yayınların, baskı makinesinin icadı yoluyla yayılmasıyla karşılaştırılabilir. Kültürel yorumcu Fredric Jameson'a göre, The Cultural Turn (1998) adlı

kitabında postmodernite, reklam, iletişim medyası veya siber âlem yoluyla, kültürel mecranın imajla toplam doygunluğu olarak nitelendirilmektedir (Jameson, 1998, s. 135).

Gündelik hayatın estetik deneyiminin bu dönüşümü; bir kültürün genişlemesinde sadece özgün bir sanat eseri kavramını büyük bir problem haline getirmekle kalmadığını aynı zamanda estetik özerklik kavramını da boşalttığını sanatın her alanında görmekteyiz. “*Geç kapitalizmin algısal sistemi*” içinde, alışverişten, her türlü boş zamana kadar her şey estetik olarak yaşanır, böylece “*estetik küre*” demeye uygun bir şey ortaya çıkar (Moszynska, 2013, s. 71). Bununla birlikte; vücudun heykelde kullanımı, kendine mal etmenin küresel ölçekte yayılması, gündelik atıklar, hazır malzeme, teknolojinin yardımı ile heykel kaygılarına yeni bir şekilde sızmış unsurlar olarak ışık ve ses, baskın, acil konular olarak doğa ve çevre bilim, heykelin tasarım ve seramikle ilişkisi ve enstalasyonun büyük etkisi gibi; dünyadaki olayların büyüklüğüne ve dünyanın her yerinde heykel mantığında gelişmelerin çeşitliliğine bakılmaksızın, dönemin çalışmalarının çoğuna hâkim olan bazı önemli alanlar vardır. Kaçınılmaz olarak temalar birbiri ile örtüşüyor ve bu başlıkların birçoğu altında tartışılabilir birçok sanatçı ve çalışma varken; yanı sıra dışarıda bırakılmak zorunda kalan birçok kişi ve çalışma da vardır. Ancak, Kassel'deki Documenta, Venedik Bienali ve on yıllık Munster Heykel Projesi gibi büyük çaplı uluslararası sergiler, heykelin küresel olarak canlı olduğunu ve amacının tüm bu kaotik, coşkulu canlılıkla ilgili bir işaret yakalamayı amaçladığını göstermektedir.

Heykel uygulamaların sınırlarını zorlamak açısından 1960'ların mirası, heykelin görüldüğü mekânlar ve heykel yapımında kullanılan malzemelerde çağdaş olanı seçmek olmuştur. 1960'ların sonlarında, sanatçının kendi bedeninin kullanılmasına ek olarak, hayvansal, bitkisel ve mineral kaynaklardan elde edilen materyallerin kullanımı ile “heykel” olarak kabul edilen yeni çalışmalar karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu yaklaşım aynı zamanda Mario Merz'in çalı çırpı, kütükler ve ağaç yapraklarıyla yaptığı çalışmalarında (Fotoğraf 17) ve Bruce Nauman'ın “*Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals*” (Fotoğraf 18) isimli neon lambalardan yaptığı çalışmalarıyla da karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 17: Mario Merz, Lingotto, Süpürge Çalışı- Balmumu-Çelik, Karışık Teknik, 262x313x114 cm, 1968



Fotoğraf 18: Bruce Nauman, Mean Clown Welcome, Neon Lamba, Karışık Teknik, 208x183x33 cm,1985

Aynı zamanda; vücut sanatının performatif unsuru, Gilbert & George, Rebecca Horn, Bruce McLean ve Ana Mendieta gibi sanatçıların '*canlı*' heykel örnekleri verdikleri bazı çalışmalarında sanatçıyı yeni bir kaygının merkezine koyarken; Louise Bourgeois, Hesse, Lynda Benglis ve Alina Szapocznikow gibi kadın sanatçılar alternatif heykeltraş materyalleri olarak lateks, tülbent, pigmentli poliüretan ve reçineyi geliştirmiştir (Moszynska, 2013, s. 11-

12-13). Örnek olarak Eva Hesse; heykelde farklı malzemeler geliştirip kullanan sanatçılardandır. 1962'de Almanya'nın Ruhr bölgesinde terkedilmiş bir tekstil fabrikasının bir bölümünü atölye haline getirip burada yaklaşık bir yıl yaşamış ve çalışmıştır (TheArtStory, 2018).



Fotoğraf 19: Eva Hesse, Metronomic Irregularity I, Ahşap-Metal- Pamuk- Kablo, Karışık Teknik, 30.5x45.7x5.1 cm, 1966

Bina da eskiden kullanılan makine ve aletler halen durmaktaydı ve bunların açısalları Hesse' nin mekanik resim ve heykel çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur. Fabrikada bırakılan eski malzemelerle heykeller yapmaya başlayan Hesse ilk çalışmalarından olan "Metronomic Irregularity I" (Fotoğraf 19) isimli rölyefini kumaşla kaplanmış çit ve elektrik tellerinden yapmıştır. 1965 Hesse'nin sanat yaşamının dönüm noktası olmuş ve heykel, Hesse' nin sanatının odak noktası haline gelmiştir. Aynı yıl içinde New York'a dönen sanatçı, eserlerinin temel malzemeleri olan lateks, fiberglas ve plastik kullanmaya başlamıştır (TheArtStory, 2018).



Fotoğraf 20: Eva Hesse, Right After, Fiberglas, Karışık Teknik, 152.39x548.61x121.91 cm, 1966

Eva Hesse Postminimal sanat hareketiyle ilişkilidir ve minimalizmden postminimalizme geçen ilk isimlerden biridir. Hesse' nin doğal ve organik formları minimalizmin katı, geometrik yapısına bir tepki olarak algılanmaktadır. Birim tekrarı ve minimal ancak dinamik organik formlar kullanmış, cinsiyet fikirlerini kendisi ile bütünleştirmeyi başarmakla kalmamış; erkek egemen olan sanatta erkeklerle yarışmıştır. Sanat eserinde siyasi bir tavır yerine feminen bir anlayış takınmış, bu nedenle de Feminist sanat hareketinin habercisi olarak tanımlanmıştır. Çoğu feminist tarihçi Hesse' nin eserlerini siyasi görüşten uzak ve kadın sorunlarını çok başarılı biçimde vurgulayan eserler olarak yorumlamıştır ancak Hesse çalışmalarının asla feminist olmadıklarını savunarak, kadınların feminist ifadeler olmadan kadın olduklarını ifade etmiştir (TheArtStory, 2018).

Çalışmalarında; Nazilerden kaçma, ailesinin parçalanması, annesinin intiharı, başarısız evlilik ve babasının ölümü gibi trajik durumların etkileri net biçimde görülmektedir ancak Hesse' yi önemli kılan şey, onun yaratıcı materyaller kullanması, minimalist yaklaşıma aşırı çağdaş bir tepki olan postminimalizmin başlatıcılarından olmasıdır (Guggenheim, 2018).



Fotoğraf 21: Eva Hesse, Sans II, Fiberglas-Polyester, Karışık Teknik, 96.52x218.44x15.56 cm, 1968

Eva Hesse'in Sans II'si (Fotoğraf 21) Postminimalizmin simultane dayanışmasını ve Minimalizm'e olan uzaklığını örneklemektedir. Duvara monte edilen fiberglas kutu ızgarası olan heykel, en sık tekrar eden Minimalist motiflerden biri olan dikdörtgen bir ızgara şeklindeki seri bileşimi kullanır. Sans II, hem resmin (duvardaki konumu) hem de heykelin (üç boyutluluk) özelliklerini, nesnenin geleneksel sanatsal üretim kategorilerinden kaçmasına izin veren bir teknik sergiler. Bununla birlikte, Sans II minimalizmden, düz, düzensiz, yarı saydam yüzeyde sapar, bu da lateks, reçine ve cilt gibi zengin bir organik malzeme karışımını çağırır. Buna karşılık, Minimalistlerin metal, pleksiglas, kontrplak ve boya gibi kullandıkları endüstriyel materyaller, duyarsızlaştırılmış, "nesnel" bir kalite ortaya koymaktadır. Böylece Hesse, sanatta malzemeyi bir konu olarak yeniden ortaya koymuş, ancak bunu minimalist kökenli postminimal bir çerçevede yapmıştır denebilir (TheArtStory, 2018).

Hesse' nin çalışmalarında ise çöken figürler, sarkan yapılar ile fiziksel dünyaya yeni boyutlar katmıştır. 34 yaşında beyin kanserinden hayatını kaybeden sanatçı, kısa yaşamına birçok eser sığdırmakla kalmamış; sanat dünyamıza yepyeni bir anlayış kazandırmayı da başarmıştır.

Hesse ile benzer mantıkta malzemeler kullanan bir başka sanatçı Eva Rothschild'in nesnelere; deri püsküller, şeffaf akrilik, ahşap ve tütsü çubukları gibi geçici malzemelerden yapılmıştır (Fotoğraf 22). Tipik olarak, indirgenmiş yapıları işgal ettikleri galeri alanında neredeyse ağırlıksız görünüyordu. Rothschild ayrıca fotoğraf ve kartpostallardan elde edilen kolajlanmış görüntüleri dokuma posterler ve perdeler üzerine yapıştırarak OpArt örneklerine damga vurmuştur. Tuhaf ve ince bir şekilde tasarlanmış, yeniçağın mistisizmini hatırlatan çalışmalarının yanı sıra seçtiği malzemeler ile de dikkat çekici bir yöntemle 1960 ve 1970'lerin Postminimalizmini anımsatmaktadır (Moszynska, 2013, s. 72).



Fotoğraf 22: Eva Rothschild, Absolute Power, Dakuma -Baskılı Kağıt, Karışık Teknik, 302.3x213.4 cm, 2001

Öte yandan Glasgow Sanat Okulu'ndan rastlantısal sanata yönelen ve kullandıkları malzemelerin fiziksel özellikleri tam olarak kullanmalarıyla bilinen Claire Barclay and Karla Black gibi bir takım ilgi çekici sanatçılar ortaya çıkmıştır. Barclay'ın yapıtlarında kullandığı

deri, tuval, metal ve kauçuk gibi malzemeler; büyük yerleştirme çalışmalarını da kapsayan özgün işlerinin karmaşık alanında ailevi ve faydacıdan fetişiste kadar geniş bir ilişki ağını tetiklemiştir. Black, Cellophane ve Sellotape de dâhil olmak üzere daha geçici günlük maddelerden büyük ölçekli heykeller yapmakla uğraşmıştır. Kullandığı formlar soyuttur ancak Richard Tuttle ve Eva Hesse'nin gofret inceliğinde eserleri gibi Postminimal referanslardan, Jackson Pollock benzeri performatif çalışmalara kadar geçmişten gelen birçok çağrışımı bir araya getirir (Moszynska, 2013, s. 73) (Fotoğraf 23).



Fotoğraf 23: Karla Black, Pleaser, Selefon-Boya- İplik, Karışık Teknik, 250x200 cm, 2009

90'lı yıllarda, katı endüstriyel ürünler dışındaki malzemeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Oldenburg, bu tür malzemeleri ilk kullananlardan biridir ve halen bu malzemeler üzerine araştırmalar devam etmektedir. Bazı durumlarda bu araştırmalar, bir şeylerin yapılmasından malzemenin kendisinin yapılmasına geçmektedir. Bazen herhangi bir alet kullanılmadan belirli bir malzemenin doğrudan manipülasyonu yapılır. Bu yeni denemelerde

yerçekimi ile ilgili hususlar mekân kadar önemli hale gelmiştir. Madde ve yerçekimine odaklanmak, önceden öngörülmeleyen formlarla sonuçlanır. Çalışmayla ilgili hususlar mutlaka gündelik, önemsiz ve kesin değildir. Rastgele istifleme, gevşek istifleme, asılı, malzemeye geçici formu verir. Rastlantısallık kabul edilir ve her deneme başka bir konfigürasyonla sonuçlanacağı için belirsizlik ima edilir. Önceden belirlenmiş kalıcı formlar ve dayatmalardan ayrılma, olumlu bir iddiadır (Morris, 1993, s. 47).

Postminimalizmin bir sanat eserinin yapılma sürecine yaptığı vurgu, Richard Serra tarafından 1967-8'de derlenen, çalışmaları için temel olarak kullandığı fiiller listesinde (*yuvarlamak, kırmak, katlamak, saklamak vb.*) görülebilir. Prop adlı, bir ucu yerde olup diğer ucuyla kurşun bir levhayı duvarda tuttuğu çalışması örnek olarak gösterilebilir (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 24: Richard Serra, Prop, Kurşun Levha, Karışık Teknik, 200.34x201.3x71.76 cm, 1968

Postminimalist sanatçılar tarafından kullanılan diğer süreç odaklı teknikler arasında asmak, saçılma, sallanma, gömme ve dökme gibi teknikler yer alırken; yere çok renkli lateks boya dökerek oluşturulan Lynda Benglis'in Bounce isimli çalışması bu uygulamaya örnek olarak gösterilebilir (Fotoğraf 25). Ortaya çıkan "kompozisyonun" rastgeleliği,

Postminimalist sanatta şans ve rastlantısallığın kullanımını göstermektedir. Prop ve Bounce, yerdeki boya katmanları ve heykelin duvardaki hali, Heykel ve resim arasında kalmış Postminimalist anlayışa atıf yapmaktadır.



Fotoğraf 25: Lynda Benglis, Bounce, Lateks, Karışık Teknik, Muhtelif Ebatlar, 1969

Benglis'in Bounce adlı eseri birçok defa farklı yerlerde yeniden yapılmış ancak çalışmanın teması veya anlatısından çok malzemenin kendi doğasına ve fiziki çevrenin etkileri ile rastlantısallığın harmanlanması sonucu her deneme farklı biçimlerde son bulmuştur.

İlk olarak 60'lı yıllarda, dökülen latex ve köpük çalışmalarıyla tanınmaya başlayan Benglis; minimalizm referanslı işlerine biyomorfik şekillerin irdelenmesini eklemiş, kütle ve yüzeyde dinamik izlenimler yaratmak için formun fizikselliği ile izleyici arasındaki etkileşimi sorgulamıştır. Metal, mum, yün, vantilatör, altın ve kurşun gibi malzemeler kullanan sanatçı, sergi salonlarının köşelerini Felix Gonzalez Torres gibi kullanmış, eritilip akıtılan bu materyalleri köşelere yığmıştır (TheArtStory, 2018) (Fotoğraf 26). Erkek egemen Minimalist hareketin serin, mantığa dayalı öncülünü, siyasi veya estetik sınırlamaları kabul etmeyi

reddetmiştir. Yakın tarihli çalışmalarında çağdaş anlayışla, eski teknik ve sembolleri yorumlayan Benglis, bu bakış açısıyla postminimal bir tavır sergilemiştir denebilir.



Fotoğraf 26: Lynda Benglis, Quartered Meteor, Çelik, Döküm, 150x168x158 cm, 1969

Sanatçı; resim çalışmalarında tuvali ortadan kaldırmış, boyaları doğrudan zemine, köşelere ve duvarlara dökerek eserini şekillendirmiştir. Bu yol ile heykel ve resim arasındaki sınırları yok edip, heykeli boya ile dolduran ilk sanatçılardan biri olmuştur. Şekerseri renkler ve parlak malzemeler kullanan Benglis, çağdaşlarının kullandığı ciddi ve ağır malzemelerden uzaklaşmış, sanat ve zanaat arasındaki fark, sanattaki cinsiyet ayrımı gibi konuları da sorgulamıştır (TheArtStory, 2018) (Fotoğraf 27-28).



Fotoğraf 27: Lynda Benglis, Contraband, Pigment, Karışık Teknik, 985.5 x 281.9 cm, 1969



Fotoğraf 28: Lynda Benglis, Kajal, Bronz-Altın Varak, Karışık Teknik, 73.7x45.7x45.7 cm, 1980

Çalışmalarında şans ögesinden sıklıkla yararlanan bir başka sanatçı ise Robert Morris'tir. Morris'in Minimalizm ve Postminimalizmdeki öncü rolü, onu 1960 ve 1970'lerde Amerikan sanatının en önemli figürlerinden biri haline getirmiştir. Tekrarlanan geometrik formları, endüstriyel materyalleri kullanması ve izleyicinin nesneye tam anlamıyla odaklanmasıyla ilgilenmesi, Donald Judd gibi çağdaşların çalışmalarını ve daha sonra Fred Sandback ve Jo Baer gibi sanatçıları etkilemiş; kesme, düşürme gibi basit eylemleri, alışılmamış malzemeleri kullanması, Eva Hesse ve Felix Gonzalez-Torres gibi sanatçıların eserlerinde yankı bulmuştur (TheArtStory, 2018).

Ayrıca; Morris sanat eserinin geleneksel kategorilerini bozmak için serbest biçimli materyaller de kullanmıştır. İnşaat sahalarında bulunan atık malzemelerden oluşan; 1969 tarihli Continuous Project Altered Daily ve 1974 tarihli Steam Work for Bellingham-II adlı çalışmaları bunlara örnek verilebilir. Bu çalışmaların her ikisinde de, fotoğraflar varlıklarının tek kanıtlarıdır ve her an değişen asla belirlenmiş ya da önceden kestirilebilir bir form görülemez. Her geçen saniye değiştikleri için sonsuz sayıda iş üretilmiş ve her bir çalışma saniyeler içinde yok olmuştur. Geleneksel sanat kavramını bir dizi eylemin somut bir ürünü

olarak altüst ederek, Morris'in Anti-Form ve diğer Postminimal çalışmaları sanatın ne olabileceğine dair sınırları genişletmiştir (Kalina, 2018).

Robert Morris tarafından 1968-69 yıllarında yapıлып, Continuous Project Altered Daily çalışması ile birlikte sergilediği; 100 ağır metal ve 100 keçe parçasından oluşan “İsimsiz” çalışmasını 2010 yılında yeniden sergilemiştir (Fotoğraf 29-30). Ancak ilk kurulduğu günden bu yana geçen zamanın ve fiziksel şartların neden olduğu değişimler ya da tüm parçaların birebir ilk konuldukları yere konulmasının imkânsızlığı düşünüldüğünde yeniden sergileme tabirinin ne uygun olacağı tartışmalıdır (Kalina, 2018). Bu durumda, kullanılan malzeme ve sergilenme biçimi ile birleştiğinde “İsimsiz” adlı çalışmanın postminimal olduğu sonucuna varılabilir.



Fotoğraf 29: Robert Morris, İsimsiz, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, Muhtelif Ebatlar, 1968-69



Fotoğraf 30: Robert Morris, İsimsiz, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, Muhtelif Ebatlar, 2010

Barry Le Va tarafından yapılan “*Bought, Cut, Placed, Folded, Dropped, Thrown*” isimli çalışmasında da açıkça görüldüğü üzere rulman bilyeleri ve renkli kare keçe parçaları galeri zeminine saçılmıştır (Fotoğraf 31).



Fotoğraf 31: Barry Le Va, *Bought, Cut-Placed-Folded-Dropped-Thrown*, Keçe- Alüminyum-Çelik, Karışık Teknik, 609x358 cm, 1967

Bu nesnelerin gelişigüzel, akışkan düzenlemesi, izleyiciye, işin mekânsal çevresini dolaşırken, çevreye hakim olan tipik Minimalist heykelden daha fazla esneklik sağlamıştır. Le Va'nin eserinin başlığı, yaratılışındaki sürecin önemini gösterirken, kurulduğu mekana olan bağımlılığı ve öğelerinin düzenlenmesindeki şansın rolü, iki kez aynı şekilde görünmeyeceğinden sürecin önemini ve postmodernitenin geçici yanını gözler önüne sermektedir. Minimalist sanat herhangi bir açık figüratif referansı içermese de, söylemi, materyalleri ve mekânsal varlığı, erkeklikle geleneksel olarak ilişkilendirilen özellikleri çağırıştırır. Vito Acconci'nin *Seedbed* (Fotoğraf 32) isimli; minimalist bir ahşap rampanın altında yatıp mastürbasyon yaptığı performansında olduğu gibi; bazı Postminimalist sanatçılar bu üstü kapalı cinsiyetçiliğe, erkeklik kavramı ve ritüellerini inceleyerek ve eleştirerek tepki göstermiştir.



Fotoğraf 32: Vito Acconci, Seedbed, Performans, 1972

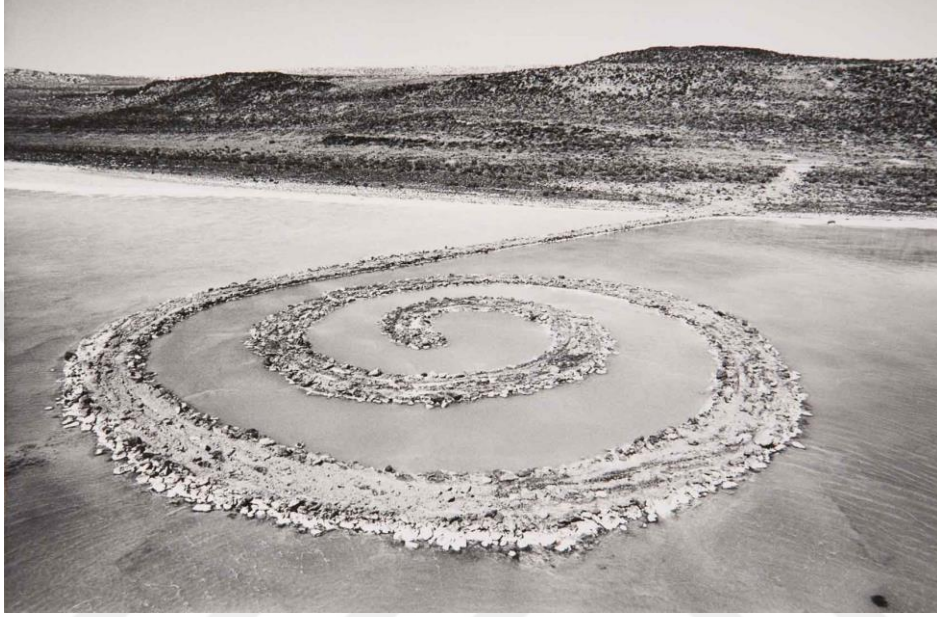
Rampanın Acconci'nin bedenini gizlemesi, Minimalizm'in toplumsal cinsiyet ve onun gizli erkekliğini simultane olarak simgeleştiren bir sembol olarak okunabilir. Diğer Postminimalistler, "Minimalizm" in "erkeksi" olarak nitelendirdiği "kadınsı" biçimleri, Hesse'nin Accession II (Fotoğraf 33) isimli eserinde olduğu gibi, tipik Minimalist kutuyu en üst seviyeye çıkararak ve içeriği esnek bir şekilde kaplayarak kadın anatomisini uyaran plastik tüpler kullanarak kırmaya çalışmıştır.



Fotoğraf 33: Eva Hesse, Accession II, Galvaniz Çelik-Kauçuk Boru, Karışık teknik, 78x78x78 cm, 1968

Postminimalizm ayrıca sanatı galeriden doğal çevreye taşımayı, böylece bir sanat eseri için geleneksel biçimde malzeme olarak kabul edilen “alanı” genişletmeyi amaçlar.

Robert Smithson’un Spiral İskelesi’nde (Fotoğraf 34), sanatçının çevreyi manipüle ederek, dünya dışı bir yere benzettiği Büyük Tuz Gölü’nün gerçeküstü manzarası dikkate değerdir.



Fotoğraf 34: Robert Smithson, Spiral İskele, 460x46 m, 1970

Öte yandan Gordon Matta-Clark, inşa edilen çevrenin manipüle edilmesiyle tanınıyordu. Day’s End (Fotoğraf 35) isimli çalışmasında olduğu gibi, Manhattan’ın Hudson Nehri kıyısındaki terk edilmiş deponun batı duvarından büyük, badem biçimli bir bölümünü çıkarmıştır.



Fotoğraf 35: Gordon Matta-Clark, Day's End, New York, 1975

Yeni dönemle birlikte minimalist heykel, eski anıtsal durağanlığından ve alışlagelmiş malzemelerinden farklı malzemelerle zenginleşmiştir. Gündelik eşyalar, tüketim malları, basit aletler gibi hayatımızın içinden nesnelere kullanılmıştır. Özellikle 1990 sonrasında heykelin artık yenilebilir olduğu görülmektedir. Şeker, portakal, çikolata gibi yiyecekler galerileri doldurmaya başlamış, bazı çalışmalar izleyiciler tarafından yenmiştir. Durumu örnekleyen çalışmalardan biri 1991 yılında “İsimsiz”(Ross) adı ile Felix Gonzalez Torres tarafından yapılmış ve birçok defa tekrarlanmıştır (Fotoğraf 36-37).



Fotoğraf 36: Felix Gonzalez Torres, Untitled (Ross), Hazır Malzeme, Muhtelif Ebatlar, 1991

Sevgilisi Ross' un AIDS'ten ölümü onu derinden etkilemiş ve bir takım çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur (Wikipedia, 2018). Ross' un kaybı sanatçının birden fazla eserine konu olmuştur. 1991 yılının ekim ayında Los Angeles'taki Luhring Augustine Hetzler Gallery' de sergilenen çalışmasında, salonun bir kösesine sevgilisi Ross' un ideal ağırlığı olan 79 Kg renkli telefon kâğıtlara sarılmış bonbon şekerleri yığar. İzleyiciler diledikleri gibi Ross' un en sevdiği markanın şekerlerini alabilirler. Sanatçı, hayatını adadığı sevgilisinin portresini bir şeker yığını olarak yorumlamış, izleyici deneyimlerini de katarak postmodern vurguyu ortaya

çıkarmıştır. Şekerler azaldıkça işin formu değişir, her eksilen şekerle Ross yeniden yorumlanır ve şekerlerin azalması, Ross' un hastalık nedeniyle günden güne erimesini izleyiciye anımsatır (Wikiart, 2018).



Fotoğraf 37: Felix Gonzalez Torres, Untitled (Ross), Hazır Malzeme, Muhtelif Ebatlar, 1991



Fotoğraf 38: Felix Gonzalez Torres, İsimsiz, Baskı, Muhtelif Ebatlar,1991

Sanatçı, politik aktivizm ve kavramsal sanat ile harmanladığı çalışmalarında takvim, yapboz, şeker kümeleri, ampuller, dilbilimsel portreler ve fotoğrafları kullanmıştır. Çalışmalarının en değişik özelliği ise, sergilediği şekerler, basılı dergiler gibi malzemelerin ziyaretçiler tarafından alınabiliyor olmasıdır. Bu yolla eserlerini izleyici ile paylaşmış, sergi mantığına yeni bir anlayış kazandırmıştır. Yaptığı heykeller, yerleştirmeler ve fotoğraflarıyla özellikle 1990'lı yıllarda adından söz ettiren Torres' in sanat anlayışının en önemli unsuru, seksenli yıllarda tüm dünyada travmatik etkiler yaratan AIDS ve eşcinsellik üzerine sergilediği tavidir. Sanat eserleri, sevgi, aidiyet, kayıp ve matem içerir (Wikipedia, 2018) (Fotoğraf 38).

Torres 1996 yılında, henüz 38 yaşında iken Ross ile aynı kaderi paylaşmış, kendisi de AIDS nedeniyle hayata gözlerini kapamıştır. Bu ana kadar çalışmayı sürdüren sanatçı, postminimal çalışmalarıyla gündemdeki yerini korumakla kalmamış 5. İstanbul Bienaline de ilham kaynağı olmuştur.

Postminimalist çalışmalarıyla bilinen bir başka sanatçı Thomas Rentmeister' dir ve eserlerini Frankfurt Modern Sanatlar Müzesi, Rotterdam Boijmans van Beuningen Müzesi, Berlin KW Institut ve Utrecht Centraal Museum gibi seçkin mekânlarda sergilemiştir (thomasrentmeister.de, 2018).



Fotoğraf 39: Thomas Rentmeister, İsimsiz, Polyester, Döküm, 91x322x174 cm, 1999

Sanatçı heykelleri ve mekâna özgü yerleştirmeleri ile tanınmaktadır. Sanat eserlerinde Postmodern fikirler ile cesaretle uğraşmakta olan sanatçı, başlangıçtan itibaren sanatına günlük objeler ve durumlar katmıştır. Sanatçı renkli lekeler ve polyesterden yaptığı çalışmaları ile geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır (Fotoğraf 39).



Fotoğraf 40: Thomas Rentmeister, İsimsiz, Hazır Malzeme, 25x270x180 cm, 2000

1999'da tekrarlanan Nutella (Fotoğraf 40), Buzdolabı ve Bebek Kremi (Fotoğraf 41) ile yaptığı çalışmalarına başladıktan sonra küp şeker, pamuk ve kumaş gibi çok çeşitli malzemeleri benimseyerek üretmeye devam etmiştir. Sanatçı çalışmalarıyla minimalizmi referans alır ancak "Post Pop ve Dadacılık" uyumsuzluğunda ağır, stilistik bir postminimalist olduğunu göstermektedir. Ursula Panhans-Bühler bu durumu "*Saf olmayan Minimalizm*" (Kölnischer Kunstverein Gallery, 2002, s. 60) olarak niteler.



Fotoğraf 41: Thomas Rentmeister, İsimsiz, Buzdolabı-Bebek Kremi, Karışık Teknik, 350 x 175 x 170 cm, 2003



Fotoğraf 42: Thomas Rentmeister, Demir Çikolata, Dökme Demir, Döküm, 13 x 100 x 100 cm, 2012

Rentmeister eserlerinin arkasındaki motor güç, estetik ve tatsız arasındaki itme ve dengelemedir. Sanatçı, güzelliğin aniden bastırılmış ve iğrenç hale geldiği noktayı bulmak istemektedir. Buna göre sanatçının eserleri baştan beri çelişki stratejileri ile doludur ancak Rentmeister eserlerinin en olağanüstü yanı yaşamı ve sanatı birleştirme gayretidir ve bu bağlamda modernitenin dayattığı sanat-yaşam sınırını aşmaktadır.

Rentmeister çalışmalarındaki gibi birçok örnekte yiyecekler galerileri süslemiş, bazılarında kavramsallık üst düzeyde kullanılmış hatta çalışmalarda kullanılan yiyecekler çürümeye bırakılarak çağın süreç sanatı icra edilmiştir. Rivane Neuenschwander "*Harfler*" isimli çalışmasında greyfurt kullanırken; kavramsal sanatçı Ritkrit Tiravanija, yiyecekleri sergi salonuna getirmiş ve izleyicilerden kendi yemeklerini pişirmelerini istemiştir. Her ziyaretçi yemeğinin sonunda bulaşıkları sergi salonunun bir köşesine bırakmış ve büyük bir kirli bulaşık tepesi oluşmuştur.

Postmodern dönemde minimal heykel de boyut değiştirmiş, tüm mekanı kaplayan çalışmalarla birlikte galerinin içinde sadece birkaç cm'lik bir çalışmayla da örneklerini yeni isimlerle vermeye devam etmiştir.

Özi Huntürk; minimalizmi anlatırken; "Minimal sanat mantıklı düzenlemedir. Rastlantıya yer verilmez, duygusallıktan uzaktır. Birbirine eklenen modüler sistemlerden oluşan biçimler çoğunluktadır. İç veya dış mekânda yeni çevreler oluştururken, mekânları insanların iletişim kurabileceği üç boyutlu bir esere dönüştürürler" (Huntürk, 2016, s. 304).

Modern minimal heykel mantıksal düzlemden uzaklaşmış, geometrik düzenden ve ahenkten kopmuştur. Birim tekrarları devam etse de; simetri neredeyse yok olmuş, parçalar gelişi güzel yerleştirilerek de çalışmalar sergilenmiştir. Gündelik eşyalar, çöpler, küçük objeler, video ve ses ile kurgular, ışık ve teknolojik malzemeler her sergide karşımıza çıkabilmekte, bazen de devasa duvarlar ve büyük ölçekli yerleştirmeler galerileri doldurmaktadır. Basit bez parçaları sanatçının müdahalesinden yoksun biçimde galeriye saçılmış olabilirken; bunlarla birlikte sadece sanat galerilerinde değil; bir merdiven basamağında, bir kapı pervazında ya da sokağın ortası gibi beklenmedik gündelik alanlarda da Postminimalist heykeller ile karşılaşabiliriz.

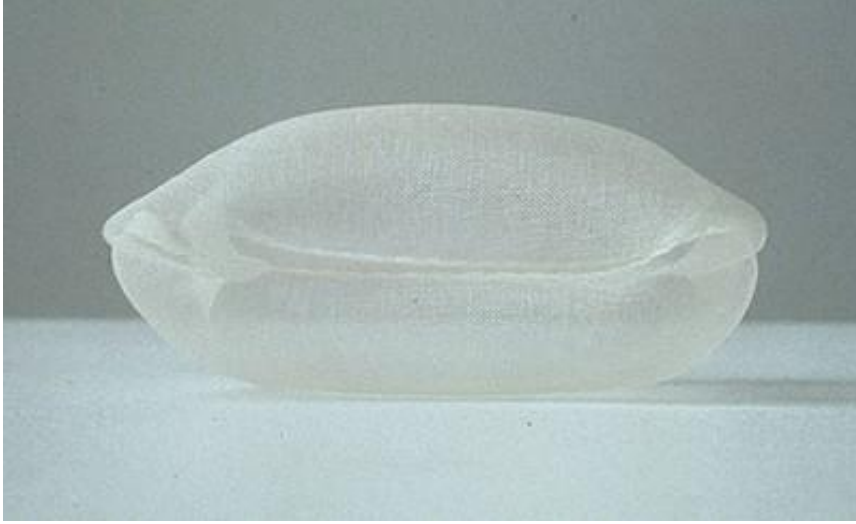
Örneğin, Robert Smithson'un ya da Eva Hesse'nin tekrarlanan modüllerinde seri imge yapısı ve eserlerinin kısa ömürlü oluşları, Hesse'nin fiberglas silindirleri, insan yoruluğu için bir metafor haline gelen jestlerde çöker. Yoshihiro Suda; devasa galeri mekânını manolya ağacından yaptığı tek bir çiçek ile doldurmuştur ve bahsedilen bu çiçek sadece birkaç cm

boyundadır (Fotoğraf 43). Boş gibi görünen salona girdiğinizde bir köşede yalnız başına durduğunu görebilirsiniz.



Fotoğraf 43: Yoshihiro Suda, Viola, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, Muhtelif Ebatlar, 2009

Postmodernin öznesi olan izleyici merkezli çalışmalarda, özellikle mekân kurgulamaları oldukça popülerdir. Sis, kumaş ve ışık kullanarak yeni bir mekân düzenleyen bazı sanatçılar izleyici deneyimlerini ön plana taşıyarak; çalışmanın kurgusuyla birlikte mesajını da minimize etmişlerdir. Sanatçı Rei Naito sergi salonunu, yarı saydam kumaş içinde 1000'den fazla cam boncukla doldurmuş ve alana her bir izleyiciyi sırayla yalnız başına almıştır. Benzer bir çalışmasında yine aynı sanatçı, şeffaf malzemedен yastıklar yaparak izleyicileri en fazla on beş dakika kalmak şartıyla teker teker mekâna almıştır (Fotoğraf 44).



Fotoğraf 44: Rei Naito, Pillow for the Dead, İpek, 3x6x4.4 cm, 1999

Bazı sanatçılar; postminimalist bakışı malzemeyi indirgemenin ötesine taşımış, sadece sis ile heykel olarak tanımlanan kavramsal çalışmalar yapmıştır. Örneğin; ilk defa çalışmalarında sis kullanan sanatçı olarak bilinen Fujiko Nakaya, ilk "sis" eserini 1970'te izleyiciye sunmuştur. Ann Veronica Janssens ışıklı çalışmalarında sis de kullanmıştır. "*Mavi, Sarı, Kırmızı*" isimli eserinde şeffaf ve renkli kaplamalı duvarları olan sera benzeri bir mekânı renkli sis ile doldurmuştur (Fotoğraf 45). Alanda birbirlerini güçlkle gören izleyicilere çalışmayı deneyimletmiş ve kendileri ile "*baş başa*" bırakmıştır.



Fotoğraf 45: Ann Veronica Janssens, "Blue, Yellow, Red", Çelik-Ahşap-Polikarbon-Renkli Film-Sis Makinesi, Karışık Teknik, 365.8 × 933.1 × 470.5 cm, 2001

Postminimalizmle ilgili diğer sanatçıların çalışmalarında da olduğu gibi galeri veya müze, belirli özelliklere sahip bir "evre" olarak düşünülür, kesinlikle nötr bir konteyner değildir. evre tarafından ya sanat eserine tepki verilir ya da üstünde hareket edilirse, en azından bağlamsal tavrın merkezinde olur. Çünkü postminimalizm, bir stil veya bir izilebilirlik olarak algılanamaz; Aksine, sanata bir tür etkinlik veya egzersiz olarak verilen bir tepkidir ve bu da form oluşturma sürecini kasıtlı olarak vurgular. Aynı zamanda dünyaya karşı bir tutum: sanatın; ölümsüz, değişmez bir Fildişi Kulesi'ndeki gündelik tecrübelerden ziyade insan-doğa ile etkileşime giren, herhangi bir sanatsal sanatın varsayımı olan göreceli bir dünya görüşü; sanatın şekersi, biçimci hareketidir denebilir.

Postminimalizm, Amerikalı sanatçıların çalışmaları ile biliniyor olsa da, Postminimalistlerin Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Hanne Darboven, Lucio Fontana, Hans Haacke, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Mario Merz, Blinky Palermo, Pino Pascali, Giuseppe Penone ve Michelangelo Pistoletto gibi yabancı çağdaşlarının birçoğu benzer fikirleri araştırmıştır.

2.3. Heykel Sanatı Özelinde Minimal – Postminimal Karşılaştırması

MİNİMAL HEYKEL	POSTMİNİMAL HEYKEL
<ul style="list-style-type: none">• Düzenli ve belirli bir matematiksel düzlemedir.• Geometrik şekiller ve birim tekrarını kullanır.• Sanat eserinin mesajı önceden sanatçısı tarafından belirlenmiştir.• Yapıtlar katı endüstriyel malzemeler ile yapılır.• Bilinçli müdahale olmadıkça fiziksel çevrede çok uzun süre varlığını koruyabilir.• Çalışma yapıldıktan sonra birçok defa taşınabilir aynı çalışma herhangi bir değişim geçirmeden tekrar tekrar sergilenebilir.• İnsan bedenini kullanmaktan kaçınır ve erkek egemendir.• Galeri, sergi salonu gibi sınırlandırılmış mekânlara ihtiyaç duyar.• Belirli bir hacim kaygısı taşır.• Uyarılama, alıntılama, kendileme ya da kopyalamaya kesinlikle karşıdır.	<ul style="list-style-type: none">• Rastlantısaldır ve şansa değer verir.• Birim tekrarını da kullanmasına rağmen daha çok gelişigüzeledir.• Belirli bir mesajı yoktur.• Her türlü gündelik malzemeyi, atıkları ve endüstriyel malzemeleri kullandığı gibi akışkan malzemeler de sanat eserinde kendisine yer bulabilir.• Yiyecek, içecek gibi bozulmaya müsait malzemeler de kullanıldığı için çalışmaların bazıları kısa sürelidir.• Yapıtlar çoğu zaman sadece bir defaya mahsus yapılırlar ve malzemenin doğası gereği aynı çalışma her denemede farklı sonuçlar verir ve taşınmazlar.• Erkek hegemonyasını kırmak üzere programlıdır ve insan bedenini sıklıkla kullanır.• Mekân konusunda herhangi bir sınırlaması yoktur. Özellikle sıradan akla gelmeyecek yerlerde kurgulanmış örnekleri vardır.• Hacim ya da kütle gibi bir kaygısı yoktur. Sergilendiği mekânın büyüklüğü umursanmadan 10 cm kadar küçük de olabilir, sergi salonuna girilemeyecek kadar büyük de. Kimi zaman “nesnesiz” salt ışık

	<p>ve duman ile icra edildiği olmuştur.</p> <ul style="list-style-type: none">• Her türlü uyarlama, alıntılama, kendileme ya da kopyalamaya açıktır. Kimi çalışmaların neredeyse tamamı ya da bir kısmı daha önce başka bir sanatçı tarafından ortaya konmuş olabilir.
--	--

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POSTMİNİMAL ANLAYIŞTA DENEMELER

3.1. Warhol's Phone

Sanatı kitle iletişim araçları vasıtasıyla milyonlara ulaştırmayı başaran, popüler sanatın en bilinen isimlerinden olan Warhol'a gönderme yapan çalışma, sanatçının kullandığı Campbell's Soup kutularından ilham almıştır. Tezin postmodern sanatı anlatan bölümlerinde belirtildiği üzere, içinde bulunduğumuz dönem alıntılanmaya, daha önce yapılan bir çalışmanın tamamını ya da bir kısmını yeni çalışmada kullanmaya izin vermektedir. 100x40x40x ölçülerindeki bu çalışmada da doğrudan Campbell's Soup kutuları değil, benzer biçimde farklı bir markanın domates çorbası kutuları kullanılmış ve iki kutu arasındaki bağlantı kırmızı bir ip ile sağlanmıştır. Gündelik, geçici malzemelerin kullanılması, yeniden kurulmak istendiğinde asla birebir görüntünün yakalanamayacak olması ve çalışmanın sıradan bir köşede kurgulanması postminimal izler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Warhol, özellikle medya yoluyla sanatı kitlelerle iletişim kurmak için kullanmış, sanat eserlerini reklam endüstrisinin bir parçası haline getirmiştir. Sanat eseri Warhol eli ile arz ve talep arasında iletişimi sağlarken; her ne kadar postmodernizm sanat eserine önceden belirlenmiş bir mesajın yüklenmesini reddetse de; Warhol's Phone adlı çalışma birbirine dik uzanan ve köşe gibi keskin bir hat ile birbirine bağlanan iki duvar arasında iletişimi sağlamaktadır. Aralarında bağ kurulacak öğelerin duvar olarak belirlenmesi bilinçli bir müdahalenin sonucudur. Burada amaç; kesinlik ve katılık ifadesi olarak kullanılan "Duvar" imgesini yumuşatmaktır. Öte yandan bunu yaparken Warhol izlerini korumanın yanında çalışmaya Türkçe çevirisiyle "Warhol'un Telefonu" adını vermek; sanatçının günümüze ve geleceğe bıraktıklarıyla bizimle arasındaki iletişimi devam ettirdiğini vurgulamaya hizmet eder.



Fotoğraf 46: İbrahim Arslan, Warhol's Phone, Hazır Malzeme, 100x40x40 cm, 2018

3.2. Unutulan Bellekler

Bu çalışmada postmodern dönem pratiklerinden olan gündelik geçici malzemenin kendi doğasından çıkarılarak sergi mekânına taşınması izlenebilir. İronik bir tesadüfle Picasso'nun "*aramam, bulurum*" sözüne denk biçimde, kesinlikle tamamen rastlantısal olarak bir fotokopicide bulunarak sergi salonuna taşınmıştır. 20x10x8 ölçülerinde fotobloktan basitçe yapıştırılarak yapılmış kutuya, iş yerine çıktı almak için gelen kişilerin unuttuğu USB Bellek diye tabir edilen taşınabilir bellekler, geri gelip almaları için konmuştur.

Postmodern dönemin sanat anlayışında hâkim olan dil "*ironi*" dir ve çalışmaların büyük çoğunluğunda ince bir muziplik sezilir. Bu muziplik yer yer politik ve toplumsal olabilirken; kimi zaman da sadece öznenin kendisiyle ilgilidir. Unutulan bellekler adlı çalışmada da bu ironi net olarak görülebilir ve hem toplumsal hem de özneye ilgilidir. Çalışmada kullanılan USB Bellekler doğrudan toplumun ya da öznenin belleğini imlemektedir ve Türk Dil Kurumu "*Bellek*" kelimesini "*yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin*" (Türk Dil Kurumu, 2018) olarak tanımlamaktadır. Öyleyse bellek, bilgiyi muhafaza etmek, gerektiğinde çok eski bilgileri geri çağırarak ya da unutmaktan korumak içindir; bu durumda belleğin kendisinin unutulması ironiktir.

Bir başka açıdan "*Unutulan Bellekler*" aslında iki yönlü bir çalışmadır. Tezde kullanılmak üzere kendi alanından çıkarılarak sergi alanına taşınan çalışma bu koşullar ile de postminimal bir çalışma iken, aynı zamanda yerinde bırakılarak özne katkısı alınabilecek başka bir postminimal çalışma olabilecek potansiyele sahiptir. Bellek tanımını aynen kabul ederek USB Bellekleri, işletmecilerce konulduğu yerde yine toplumsal ya da bireysel bellek imi olarak kabul edersek, belleğin kendisinin unutulması yine ironiktir ve belleği unutan kişinin geri gelerek alması Türk Dil Kurumu tarafından "*Bilinip unutulmuş bir şeyi akla getirmek, anımsamak*" olarak tanımlanan "*hatırlamak*" eylemini vurgular. Bu yol ile özne çalışmaya fiili olarak katılmış ve işin bir parçası olmuştur. Her öznenin unuttuğu belleğindeki bilgiler bir diğerinden farklı olacağından çalışma her bir özne özelinde farklı bir anlama kavuşur, her "*unutma*" ve "*hatırlama*" eyleminde yeniden yaratılmış olur.



Fotoğraf 47: İbrahim Arslan, Unutulan Bellekler, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 20x10x8 cm, 2018



Fotoğraf 48: İbrahim Arslan, Unutulan Bellekler, Hazır Malzeme, Karışık Teknik, 20x10x8 cm, 2018

3.3. İsimsiz

Bu çalışmada, Postminimalizmin tepkili olduğu, erkek egemen sanat camiası, katı ve soğuk malzemenin kullanımı, geometrik formlara gönderme yapılarak, on metre uzunluğunda bordo bir tül kullanılmıştır. Yerden üç metre kadar yukarıya asılarak aşağı sarkıtılan kumaş parçası, yumuşak ve oval hatları, rengi ve yapısının inceliği ile kırılğan feminen bir söyleme sahiptir. Aynı zamanda tüm bu fiziksel ayrıntılar ile “kadın” imgesini vurgular.



Fotoğraf 49: İbrahim Arslan, İsimsiz, Kumaş, 1000x300x100 cm, 2018



Fotoğraf 50: İbrahim Arslan, İsimless, Metal-Kumaş-Polyester, Karışık Teknik, 80x60x40cm, 2018



Fotoğraf 51:İbrahim Arslan, İsimsiz, Metal, 80x50x30cm, 2018



Fotoğraf 52: İbrahim Arslan, İsimsiz, Metal-Kumaş-Polyester, Karışık Teknik, 80x50x30cm, 2018



Fotoğraf 53: İbrahim Arslan, İsimsiz, Metal-Kumaş-Polyester, Karışık Teknik, 80x50x30cm, 2018



Fotoğraf 54: İbrahim Arslan, İsimsiz, Metal-Kumaş-Polyester, Karışık Teknik, 90x50x30cm, 2018

SONUÇ

Temeli binlerce yıl öncesine dayanan sanatın insan hayatına etkisi ne kadar tartışılmaz ise insan hayatındaki gelişmelerin ve bir takım atılımların sanat üzerindeki etkisi de o denli tartışılmazdır. Geçtiğimiz iki yüzyılın ışığında hazırlanan bu çalışma; modernizmin ardından hayatın tüm alanlarında yansımalarını gördüğümüz postmodernizm ile minimal heykel sanatının geçirdiği tarihsel süreci göstermeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Modernizm-Postmodernizm ve Minimalizm-Postminimalizm karşılaştırmaları yapılmış, sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından kaleme alınmış metinler irdelenerek geniş çaplı bir analiz sunulmaya çalışılmıştır.

XX. yüzyıl başlarından itibaren sanatta büyük değişim ve gelişimler gözlemlenmiş, dönemin sanatsal anlayışını izahta yetersiz kalan modern sanatta yaşanan kavram bunalımı yeni tanımlamalar ve açıklamalar ihtiyacını doğurmuştur. İkinci dünya savaşı sonrasında popüler sanat ile öncü adımlarını gördüğümüz postmodernizmin; sosyal, kültürel, sanatsal alanlar başta olmak üzere birçok alanda etkili olduğu; dönemin yeni sanatsal yaklaşımları için açıklayıcı bir terim haline gelerek bu ihtiyacı karşıladığı görülebilmektedir.

Postmodernizmin ortaya çıkışı için farklı görüşler belirtilirken, modernizme tepki olduğu, modernizmin devamı olduğu ya da modernizmi geliştirmek için ortaya çıktığı gibi iddialar bulunmaktadır. Ancak postmodernizmin belirsizlik üzerine kurulu doğası gereği, ortaya çıkış sebebinin de net olmaması normaldir ve tüm bu görüşlerin ortak paydası modernizmi tam olarak reddetmediği ya da tam anlamıyla devam ettirmediğidir. Bu doğrultuda modernizmin bazı yanlarını devam ettirirken bazı yanlarını da eleştirerek değiştirdiği görülmüştür.

Postmodern dönemde değişime uğrayan düşüncelerden biri de minimalizmdir ve Postminimalizm olarak dönüştüğü görülmektedir. Postmodernizmin 1960'ta ortaya çıktığı kabul edildiğinde; Minimalizm ve tez konumuz olan Postminimalizm'in aynı dönemde ortaya çıktığını söylemek mümkün görünmektedir ancak tez içeriğinde yapılan karşılaştırmalarda tamamen olmamakla birlikte farklı iki yapı oldukları anlaşılmıştır.

Geometrik katı formlar yerine gelişigüzel yapılar öneren Postminimalizmin, malzemenin doğasıyla ilgilendiği söylenebilir. Benglis ve Va gibi sanatçıların çalışmalarında da görüldüğü üzere Postminimalizmin rastlantısal ve şansa dayalı yapısı; minimalizmin matematiksel rasyonel karakterini eleştirmiştir. Katı endüstriyel malzemeden imal edilen

minimal heykelin, her türlü gündelik atık, yiyecek-içecek gibi bozulabilen malzemelerle ve yeni yorumuyla icra edildiği görülmüştür.

Robert Morris'in çalışmalarında da görüldüğü üzere Postminimal heykelin birçok örneği bir kereye mahsus uygulanabilir. Kurgulandığı yerde her saniye değişen ve anlık olarak izlenebilen çalışmaların fotoğraflarından başka kanıtı bulunmamaktadır. İzleyici deneyimini ön plana çıkararak, bu müdahale ile her an değişen heykellerin sergi salonlarına taşınması yoluyla minimal sanatın statik kalıcı yapısının değiştirildiği gözlemlenebilir.

Minimal sanatta dışlandığı gözlenen insan bedeninin kullanımı, postminimal sanat ile zirveye ulaşmıştır. Acconci çalışmalarında beden kullanımı ve postminimal sanatta yerinin ne olduğu görülmüştür. Minimal heykelde üçüncü boyut ve "heykel-mekân" ilişkisinin katı kurallara dayalı olduğu ancak Postminimal heykelde üç boyut kaygısının olmadığı, heykelin nesnesizleşmeye başladığı, kimi zaman büyük mekânlarda yalnızca 10 cm'lik çalışmaların sergilendiği, kimi zaman da Ann Veronica Janssens çalışmalarında olduğu gibi sadece ışık ve sis ile heykel yapıldığı görülmüştür.

Postminimal sanatta ve alıntılama, kopyalama veya kendileme kullanılabilir. Daha önce var olan herhangi bir hazır nesne hiçbir müdahale olmadan heykel olarak sergilenebilir ya da başka bir sanatçı tarafından yapılan çalışma büyük oranda kopyalanarak veya çalışmanın bir parçası olarak kullanılabilir. Buradan hareketle "Kitsch" diye dışlanan nesnenin değer bulduğu söylenebilir. Postminimal heykelde kopyalama kabul görünürken, minimal heykelde kopyalama ya da alıntılama tamamen reddedilir ve sanat eseri özgün olmak zorundadır denebilir.

Postminimalizm gelişimini sürdürmektedir ve bu nedenle netleşmiş bir tanımını yapmak mümkün olmayacaktır. Minimalizmi, kullandığı malzemedan, sergileme alanına kadar neredeyse tüm unsurlarıyla tartışmaya açan Postminimalizmin; Minimalizmin kurgu, kompozisyon, form, içerik, mesaj ve öznesini değiştirirken, birim tekrarı gibi birçok uygulamasından da faydalandığı görülmüştür.

Schopenhauer sanatı bir bilgi türü olarak görmektedir ve postmodern düşünce, bilginin disiplinler arası olması gerektiğini savunur. Buradan hareketle Nauman'ın çalışmalarında da görüldüğü üzere Postminimal heykelin disiplinler arası örnekler de verdiği söylenebilir.

Yeni gerçekçilerin "Dada Üzerinde 40 Derece" adlı manifestolarında da açıkça ifade ettikleri gibi, Postminimalizm ve Postmodernizm Dada ile ilişkilendirilir. Bu durum;

Kitsch'in, popüler kültür simgelerinin, gündelik malzemelerin kullanımı ve sanat eserinin değersizleştirilmesi gibi durumlardan kaynaklanmaktadır ancak bunun kullanılan malzeme özeline kaldığı söylenebilir. Adorno'nun da söylediği gibi ikinci dünya savaşından sonra dünya iyi bir yer değildir ve Dada'ya göre sanat bu kötü dünyayı eleştirmelidir. Buradan hareketle Dada bir başkaldırı mantığında işlenmiştir denebilir ve dolayısıyla Postminimalizm veya Postmodernizmin yalnızca kullandığı malzeme zeline Dada ile benzer olduğu görülmüştür.

Bu çalışmanın konusu olan Postminimalizm için net bir tanımlama yapmanın henüz mümkün olmadığı açıktır ve bazı kaynaklarda beden sanatı, arazi sanatı, süreç sanatı ve kavramsal sanat gibi alanlarda verilen örnekleri tanımlamak için de kullanılmaktadır. Bu bağlamda Postminimalizm yalnızca minimalizm karşıtı bir tavır mı; yoksa beden sanatı, arazi sanatı, süreç sanatı ve kavramsal sanat gibi alanlarla birlikte, günümüz minimalist anlayışı da kapsayan bir üst başlık mı olduğu araştırmaya açıktır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2002). Yerleştirme, Heykelin Dönüşümü mü ? *Sanat Dünyamız Dergisi* Sayı: 82
- Ataseven, O. (2000). Heykelde İç, Dış Sorgulamaları Yöneliminde Araştırmalar ve Uygulamalar. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat ?* (1 b.). (E. Erment, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Batur, E. (Bahar 1995). Avant-garde 1945-1995 Son Yarıym Yüzyılın Sanat Akımları. *Sanat Dünyamız*(59)
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (6 b.). (T. Takış, Dü., & O. ADANIR, Çev.) Ankara, Kızılay: Doğu Batı Yayınları.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Dökmen, C. (2006). Disiplinlerarası Sanattan Heykel Tekil Kalabilir mi? *Artist*(Sayı: 7 / 69), 75.
- Elgün, T. (1996). Bir Akım Olarak Minimalizm. *Adam Sanat Dergisi*(126)
- Eroğlu, Ö. (1998). Minimal Art. *Yapı Dergisi*(199)
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş* (1 b.). İstanbul: Hayalperest.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (A. Z. Tunç, Dü., S. Atay Eskier, & G. Yılmaz, Çev.) İzmir, Türkiye: Karakalem Kitapevi.
- Hodge, S. (2016). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (6 b.). (E. Gözgül, Çev.) İstanbul: Domingo.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları* (1. Baskı b.). İstanbul, Bahçelievler, Türkiye: Hayalperest Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (1979). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Islakoğlu, P. M. (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar. *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, 6. İzmir, Türkiye.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn*. Londra: Verso.

- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (M. F. Çelikkaya, D., N. Plmer, & A. Glc, ev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Kalina, R. (2018, Haziran 5). *Robert Morris: The Order of Disorder*. Artinamericamagazine: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/robert-morris/> adresinden alındı
- Kedik, A. S. (1997). Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen zne- Nesne İlişkisi Bağlamında “Minimal Heykel”e Bir Bakış. *Türkiye'de Sanat*(29).
- Kozloff, J. (1976, Eylül). An Answer to Ad Reinhardt’s “On Negation” – Negating the Negative. New York, ABD. Haziran 8, 2018 tarihinde <http://www.joycekozloff.net/documents/> adresinden alındı
- Klnischer Kunstverein Gallery. (2002). Sweet Heaviness and Gravitational Sweetness Thomas Rentmeister: Braun / Brown. *Klnischer Kunstverein Katalog*. Köln, Almanya: Klnischer Kunstverein Gallery.
- Krauss, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız Dergisi*(82), 106-109.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın yks*. (C. apan, & S. ziş, ev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Morris, R. (1993). Anti Form. *An October Book*, 41-47.
- Moszynska, A. (2013). *Sculpture Now*. Londra: Thames&Hudson Ltd.
- Oxford Universitesi. (2011). *The Grove Encyclopedia of American Art* (Cilt 1). Oxford: Oxford University Press.
- Pincus-Witten, R. (1977). *Postminimalism*. New York: Out of London Press.
- Shusterman, R. (2003, Nisan). Aesthetics and Postmodernizm. (J. Levinson, D.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*.
- Soykan, . N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*. İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları.
- Suckale, R. (1996). *Masterpieces of Western Art*. (I. F. Walther, D.) Londra, İngiltere: Taschen.
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük* (8 b., Cilt 2). (İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, T. Aksu, S. Türkmen, & Yılmaz Yaşar, Dü) Ankara: TDK Yayınları.
- Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak* (1 b.). (S. Talay, Dü., & T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (1 b.). (E. Koyunoğlu, Dü., & F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Worringer, W. (1995). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (1 b.). (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. İstanbul: Ütopya.



WEB KAYNAKLARI

Guggenheim. (2018, Haziran 5). <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/post-minimalism> adresinden alındı.

TheArtStory. (2018, Haziran 5). <https://www.theartstory.org/artist-hesse-eva-life-and-legacy.htm> adresinden alındı.

TheArtStory. (2018, Haziran 5). <https://www.theartstory.org/artist-benglis-lynda.htm> adresinden alındı.

TheArtStory. (2018, Haziran 5). <https://www.theartstory.org/artist-morris-robert-life-and-legacy.htm> adresinden alındı.

Türk Dil Kurumu. (2018, Haziran 8). <http://www.tdk.gov.tr>. http://www.tdk.gov.tr:8080/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b1ecf7903a617.20626143 adresinden alındı.

Wikiart. (2018, Haziran 4). <https://www.wikiart.org/en/felix-gonzalez-torres/untitled-portrait-of-ross-in-l-a-1991> adresinden alındı.

Wikipedia. (2018, Haziran 4). *Wikipedia:* https://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Gonzalez-Torres adresinden alındı.

Wikipedia. (2018, Haziran 5). https://en.wikipedia.org/wiki/Lynda_Benglis adresinden alındı.

FOTOĞRAF KAYNAKLARI

Fotoğraf 1: Bul, L. (1999). *Live Forever*. Seul, Güney Kore. Mayıs 21, 2018 tarihinde <http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Image.aspx?Id=5c35b322-7cc5-4139-a564-1aabfa193aba&Width=445> adresinden alındı.

Fotoğraf 2: Bul, L. (1999). *Live Forever*. Seul, Güney Kore. Mayıs 21, 2018 tarihinde <http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Image.aspx?Id=5c35b322-7cc5-4139-a564-1aabfa193aba&Width=445> adresinden alındı.

Fotoğraf 3: Carpinteros, L. (2008). *Teşhir Salonu*. Londra, İngiltere. Mayıs 22, 2018 tarihinde <http://lacod.org/wp-content/uploads/2017/10/larompen-1024x575.jpeg> adresinden alındı.

Fotoğraf 4: Carpinteros, L. (2011). *Okuma Salonu*. New York, ABD. Mayıs 22, 2018 tarihinde https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com/prod/image_cache/492x360/56d5695ecfaf342a038b4568/edf420460e8bf3b095341efccfc0ecb5.jpeg adresinden alındı.

Fotoğraf 5: Delvoye, W. (2000). *Kloak*. New York, ABD. Mayıs 22, 2018 tarihinde https://wimdelvoye.be/medialibrary/cache/projectthumbretina/media/ec2a0d3b-1ef8-35d9-a2a9-8d927d556a21_1207.jpg?t=20141031044012 adresinden alındı.

Fotoğraf 6: Delvoye, W. (2004-2008). *Sanat Çiftliği*. New York, ABD. Mayıs 22, 2018 tarihinde <https://lottiemilbank.files.wordpress.com/2016/11/wim-delvoye-getatooeerde-varkens.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 7: Cattelan, M. (2011). *Hepsi*. New York, Abd. Mayıs 22, 2018 tarihinde https://c1.staticflickr.com/8/7163/6754055833_6fba7a341f_b.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 8: Cattelan, M. (2001). *"O"*. New York, ABD. Mayıs 22, 2018 tarihinde https://fortunedotcom.files.wordpress.com/2016/05/12151_lot_39a_cattelan-him.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 9: Warhol, A. (1964). *Brillo Boxes*. Mayıs 30, 2018 tarihinde <https://images.nortonsimon.org/cgi-bin/iipsrv.fcgi?IIIF=P1969144001-100.ptif/full/!400,600/0/default.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 10: Warhol, A. (1968). *Campbell's Soup Cans*. Mayıs 30, 2018 tarihinde [https://www.thenational.ae/image/policy:1.728841:1525875063/s.jpg?f=16x9&w=1200&\\$p\\$f\\$w=095a348](https://www.thenational.ae/image/policy:1.728841:1525875063/s.jpg?f=16x9&w=1200&pf$w=095a348) adresinden alındı.

Fotoğraf 11: Bove, C. (2004). *Yerleştirme*. Zürich. Mayıs 16, 2018 tarihinde <http://kunsthallezurich.ch/sites/default/files/styles/gallery/public/bove13.jpg?itok=BhdzEDud> adresinden alındı.

Fotoğraf 12: Oldenburg, C. (1976). *"Mandal"*. Philadelphia, Amerika Birleşik Devletleri. Mayıs 07, 2018 tarihinde <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/pennsylvania/philadelphia/oldenburg/0037.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 13: Segal, G. (1979). *Gay Liberation*. New York, ABD. Mayıs 15, 2018 tarihinde <http://whosestreetsourstreets.org/wp-content/uploads/2012/10/segal-george-gay-lib-full.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 14: Hanson, D. (1967). *War*. Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya. Mayıs 15, 2018 tarihinde <https://hist4166archiveproject.files.wordpress.com/2017/03/vietnan-scene.jpg?w=560&h=445> adresinden alındı.

Fotoğraf 15: Hanson, D. (1970). *Süpermarket Müsterisi*. Aachen, Almanya. Mayıs 15, 2018 tarihinde

<https://i.pinimg.com/originals/87/84/93/8784931e076b455b5285714218173544.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 16: *Eksantrik Soyutlama Sergisinden*. Haziran 1, 2018 tarihinde

https://2.bp.blogspot.com/XmVrxbkJFFg/UhJYNh69cjI/AAAAAAAAIYY/vDvTIGkyd9Q/s1600/n_2210.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 17: Merz, M. (1968). *Lingotto*. Mayıs 30, 2018 tarihinde

http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00608_10.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 18: Nauman, B. (1985). *Mean Clown Welcome*. Mayıs 30, 2018 tarihinde

<http://www.tfaoi.com/cm/4cm/4cm225.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 19: Hesse, E. (1966). *Metronomic Irregularity I*. Haziran 2, 2018 tarihinde

https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/612786705/large/Eva_Hesse_1966_Metronomic_Irregularity.jpeg?1443601113 adresinden alındı.

Fotoğraf 20: Hesse, E. (1966). *Right After*. Haziran 2, 2018 tarihinde

<https://uploads6.wikiart.org/images/eva-hesse/right-after-1969.jpg!Large.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 21: Hesse, E. (1968). *Sans II*. New York. Haziran 8, 2018 tarihinde

http://www.kalindipaints.com/uploads/1/5/5/1/15515106/1032839_orig.gif adresinden alındı.

Fotoğraf 22: Rothschild, E. (2001). *Absolute Power*. Mayıs 30, 2018 tarihinde

<https://www.moma.org/collection/works/97214> adresinden alındı.

Fotoğraf 30: Morris, R. (2010). *İsimsiz*. Haziran 8, 2018 tarihinde https://independentstudiopractice2.files.wordpress.com/2011/12/img-robert-morris-2_125247785706_wide_hthumb.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 31: Va, B. L. (1967). *Bought, Cut, Placed, Folded, Dropped, Thrown*. Mayıs 30, 2018 tarihinde https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com.prod/image_cache/732x431_fit/55264b97cfaf344b688b4568/1ff95868588d6e53917bb67bb0de7278.jpeg adresinden alındı.

Fotoğraf 32: Acconci, V. (1972). *Seedbed*. Mayıs 30, 2018 tarihinde <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP271445.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 33: Hesse, E. (1968). *Accession II*. Mayıs 30, 2018 tarihinde <https://uploads6.wikiart.org/images/eva-hesse/accession-ii-1968.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 34: Smithson, R. (1970). *Spiral İskele*. Mayıs 30, 2018 tarihinde https://umfa.utah.edu/sites/default/files/inline-images/1996.22.1%28detail%29_WEB.JPG adresinden alındı.

Fotoğraf 35: Matta-Clark, G. (1975). *Day's End*. Mayıs 30, 2018 tarihinde <https://static01.nyt.com/images/2007/03/03/arts/03mattspan.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 36: Torres, F. G. (1991). *İsimsiz*. Haziran 2, 2018 tarihinde https://resources.made-in-china.com/actives_mic/industry_info/2/908794/1366594053032.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 37: Torres, F. G. (1991). *İsimsiz*. Haziran 2, 2018 tarihinde <https://i.pinimg.com/originals/fc/c2/e8/fcc2e8b2f8abe378e560d2712585affc.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 38: Torres, F. G. (1991). *Untitled*. Mayıs 30, 2018 tarihinde <https://www.sartle.com/sites/default/files/images/artwork/1000494.jpg> adresinden alındı.

Fotoğraf 39: Rentmeister, T. (1999). *İsimsiz*. Haziran 2, 2018 tarihinde https://arpmuseum.org/imagetypes/arp_img_slideshow/thomas_rentmeister_-_o.t._-_1999_-_c_vg_bildkunst_bonn.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 40: Rentmeister, T. (2000). *İsimsiz*. Mayıs 30, 2018 tarihinde https://thomasrentmeister.de/de/assets/galleries/358/587_NutWhv_KhWhv_Ha1_Ra_3000b.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 41: Rentmeister, T. (2003). *İsimsiz*. Haziran 1, 2018 tarihinde http://www.without-link.com/uploads/2010/11/thomas_rentmeister_untitled_2003-copie.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 42: Rentmeister, T. (2012). *Demir Çikolata*. Haziran 2, 2018 tarihinde https://artitious.com/wp-content/uploads/2015/08/Rentmeister_Profile_24-1280x964.jpg adresinden alındı.

Fotoğraf 43: Suda, Y. (2009). *Viola*. Mayıs 30, 2018 tarihinde <http://cfile213.uf.daum.net/image/175E73104A78B61C4A54A2> adresinden alındı.

Fotoğraf 44: Naito, R. (1999). *Pillow for the Dead*. Haziran 1, 2018 tarihinde http://artshebdomedias.com/wp-content/uploads/web_34-rei_naito-cnap-5-09-13.jpg adresinden alındı.

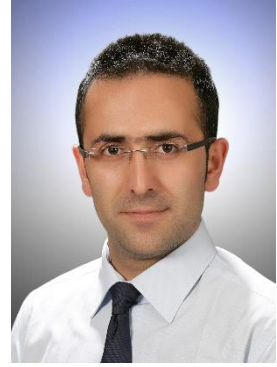
Fotoğraf 45: Janssens, A. V. (2001). *Blue, Yellow, Red*. Haziran 1, 2018 tarihinde https://i2.wp.com/acure.world/wp-content/uploads/2017/12/Ann-Veronica-Janssens-yellowbluepink-2015-courtesy-the-artist_landscape_HI-1600x1199-2.jpg?fit=1600%2C1199 adresinden alındı.



ÖZGEÇMİŞ

İbrahim ARSLAN

16.09.1985 Erzurum



Ödüller

2013 "Erzurum Verem Savaş Derneği Ulusal Ödül Heykelciği Yarışması" İkincilik Ödülü Erzurum

2013 "Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Heykel Work-Shop" Birincilik Ödülü Erzurum

2012 "Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Heykel Yarışması" Palan Otel Özel Ödülü Erzurum

2012 "Borusan Sanata Dönüşüm Atık Metal Heykel Yarışması" Sergileme Ödülü İstanbul

Projeler

2017 Ayanis Kalesi Kazı ve Restorasyon Projesi Van

Tasarımlar

2018 Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi "Küheylan Mask Tasarımı" Ordu

Organizasyonunda Görev Aldığı Faaliyetler

2017 "Ayakkabı Heykeller" Sergi ve Work-Shop Çalışması Trabzon

2015 Winterfest "Buzdan Erzurum Heykelleri Yarışması ve Work-Shop Çalışması" Erzurum

Ulusal ve Uluslararası Sempozyumlar

2015 "I. Uluslararası Giresun Belediyesi Taş Heykel Sempozyumu" Giresun

2012 "I. Uluslararası Aşık Sümmani ve Aşıklık Geleneği Sempozyumu" Narman/Erzurum

2010 "II. Uluslararası Erzurum Büyükşehir Belediyesi "Taş Çeşme Heykel" Sempozyumu" **Erzurum**

2010 "III. Uluslararası Erzurum Yakutiye Belediyesi Taş Heykel Sempozyumu" **Erzurum**

Uluslararası Etkinlikler

2018 "East Yorum Uluslararası Karma Plastik Sanatlar Sergisi" **Muş**

2016 "Uluslararası İpek Yolu Ülkelerinin Kültür Diyalogu Sempozyumu - Heykel ve Seramik Sergisi" **Erzurum**

2016 "Uluslararası Kış Şehirleri Sempozyumu - Kardan Erzurum Kültür Sokağı WorkShop Çalışması" **Erzurum**

2014 "V. Akademiada Uluslararası Sanat Akademisi" Lefkoşa **Kıbrıs**

2012 "Kanser Hastalarına Yardım Derneği, "Acılar Dursun; Çilen Son Bulsun", Uluslararası Karma Sergi" **Ankara**

2012 "V. Geleneksel Uluslararası Güzelyurt – İhlara Yaz Sanat Akademisi" **Aksaray**

2011 "Portakal Çiçeği Uluslararası Plastik Sanatlar Kolonisi Anı Heykelciği Yarışması" **Ankara**

Ulusal Etkinlikler

2017 OFSAD Karma Sergisi **Ordu**

2017 "Yerel Olan Güzeldir" Karma Sergisi **Trabzon**

2017 "Mesafe" Karma Sergisi **Eskişehir**

2017 "Ayakkabı Heykeller" Karma Sergisi **Trabzon**

2016 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Mekandaki İzler WorkShop Çalışması" **Erzurum**

2016 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Ritmin İzi, Çizginin Sesi Çalıştayı" **Erzurum**

2016 Bayburt Üniversitesi "Bilim ve Kültür Haftası - Ahşap WorkShop ve Heykel Sergisi" **Bayburt**

2016 Atatürk üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Tanzer Arıç Konferans Ve Metal WorkShop" **Erzurum**

2015 "Maske" Work-Shop Çalışması **Erzurum**

2015 "Winterfest" 2015 **Erzurum**

- 2015** Atatürk Üniversitesi GSF Eğitimde 20. Yıl Etkinlikleri - "Geleneksel Mimariden Heykele WorkShop Çalışması" **Erzurum**
- 2015** Atatürk Üniversitesi GSF Eğitimde 20. Yıl Etkinlikleri - "Heykeli Giymek WorkShop Çalışması" **Erzurum**
- 2015** Atatürk Üniversitesi GSF Eğitimde 20. Yıl Etkinlikleri - "Tarihsel ve İdeolojik Düzenlemeler WorkShop Çalışması" **Erzurum**
- 2014** Bayburt Üniversitesi "Bahar Şenlikleri Work-Shop Çalışmaları" **Bayburt**
- 2014** Atatürk Üniversitesi "Ata Botanik Park Taş Heykel Work-Shop Çalışmaları" **Erzurum**
- 2013** "Erzurum Verem Savaş Derneği Ulusal Ödül Heykelciği Yarışması" **Erzurum**
- 2013** Atatürk Üniversitesi "Bahar Şenlikleri Heykel Work-Shop Çalışması" **Erzurum**
- 2013** Sanatuar "Karma Resim Heykel Sergisi" **İzmir**
- 2013** Atatürk Üniversitesi "Heykelsi Takılar Sergisi" **Erzurum**
- 2012** Erzurum Kış Sporları Festivali "7. Kar Heykel Yarışması" **Erzurum**
- 2012** Atatürk Üniversitesi "Bahar Şenlikleri Work-Shop Çalışması ve Heykel Yarışması" **Erzurum**
- 2012** "İzler ve İzlenimler Karma Sergi" **Ankara**
- 2012** "İzler ve İzlenimler Karma Sergi" **İstanbul**
- 2012** "Sanata Dönüşüm Atık Metal Heykel Sergisi" Tophane-i Amire **İstanbul**
- 2011** "Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Work-Shop Çalışması ve Heykel Yarışması" **Erzurum**
- 2011** Atatürk Üniversitesi "Heykel Bölümü Karma Sergi" **Erzurum**

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü 52200 Altınordu/ORDU
İbrahimarslan@odu.edu.tr