

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ SANATINDA İNDİRGEYİCİ TAVIR VE
KAVRAMSAL BİLEŞENLERİ

Hazırlayan
SEDA ÖZEN

Danışman
YRD. DOÇ. GÜLAY SAĞLAM

İZMİR-2007

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Günümüz Sanatında İndirgeyici Tavr ve Kavramsal Bileşenleri*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02/07/2007

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnasanat Dalıöğrencisi' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖZEN

Adı: Seda

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Günümüz Sanatında İngdirgeyici Tavır ve Kavramsal Bileşenleri

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Reductive Attitudes and Their Conceptual Components in Contemporary Art

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2007

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 121

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 75

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Gülay

Soyadı: SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- İndirgeme
- 2- Minimalizm
- 3- Hiçlik
- 4- Duyum
- 5- Duyarlılık

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Reduction
- 2- Minimalism
- 3- Nothingness
- 4- Sense
- 5- Sensibility

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Çağdaş sanat dahilinde üretimlerini sürdüren pek çok sanatçı, farklı yaklaşımlarla, benzer biçimsel parametreleri kullanmaktadır. Bu çalışmada, özellikle, tekrar, çizgi (grid), geometrik biçimlerle, minimalizm ve post-minimalizm kavşağındaki karakteristik araçlardan faydalanan örnekler üzerinde durularak, bu örneklerin ele aldığı kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır. Adı geçen sanatçıların çoğunluğu, genellikle dolaylı referanslara sahip olmalarına rağmen, kendilerinden önceki verileri kullanmışlar yani, minimalist mirastan yararlanmışlardır. Ancak bu bağlamda, günümüz sanatına olan etkileri de oldukça belirgindir.

İndirgeyici kavrayışa sahip örnekler arasında ortak olan, görünmezlik, iz, varlık, hiçlik, boşluk ve algı gibi kavramlar, işlerin başlıkları ve görünümünde bir şekilde belirgin hale gelmektedir. Tüm bu kavramlar, deneyim, hafıza ve zamanın kısa ömürlü doğasıyla birlikte, ağır basan bir etki taşımaktadır. Bu kavrayış biçimi, aynı zamanda duyarlıklar üzerine de vurgu yapmaktadır. İndirgeme sayesinde işlerin geniş okumalarına olanak sağlanmakta, böylece bu işlerin merkezinde yer alan birçok kavram, politik ve sosyal açıdan da analiz edilebilmektedir.

Beraberindeki pek çok yenilik ve teknolojik gelişmeyle birlikte, 1960'lardan günümüze kadar süregelen indirgeyici kavrayış biçimi, günümüz sanatında önemli bir yer edinmiştir. Bu tarihsel süreç, yeni arayışlar ve güncel kavramlarla beraber bizim zamanımızın bir parçası haline gelmiştir.

ABSTRACT

Many artists, who are producing in contemporary art, use the similar formal parameters with different approaches. In this study, emphasizing on the instances which especially use repetition, grid, geometric forms and characteristic mediums from the intersection of minimalism and post minimalism together with the concepts treated by these instances are tried to be analyzed. Although most of these artists have indirect references, they used previous data, in other words they took advantage of minimalist heritage. Whereas within this context, their effects on the art of today is quite clear.

What is common among the examples of reductive concepts like invisibility, trace, existence, nothingness, emptiness and perception, becomes clear in the titles and appearance of the works. All these concepts, together with short term nature of experience, memory and time, have a strong effect. This way of comprehension forms emphasis on sensibilities at the same time. By means of reduction, works can be read more widely, thus most concepts which are at the center of these works can be analyzed with the political and social point of view.

The form of reductive comprehension, which has continued since 1960s, has a significant place in contemporary art regarding lots of reforms and technological developments. This historical process has become a part of our time with current concepts and new pursuits.

ÖNSÖZ

“*Günümüz Sanatında İngirgeyici Tavrı ve Kavramsal Bileşenleri*” başlıklı bu tezin amacı, minimal sanatın ortaya çıkışıyla kullanılmaya başlanan biçimsel bir tavrın, güncel sanat dahilindeki sanatçılar tarafından ne tür bir çerçevede ele alınır hale geldiğini anlamaktır. Ayrıca, bu süreç içerisinde “*indirgeyici kavrayış*”ı benimseyen pek çok sanatçının çalışmalarını biçimleyen kavramlar arasındaki farklılık ve benzerlikleri incelemek, bu çalışmanın en önemli hedeflerinden birisi olmuştur.

Kendi sanatsal kavrayış biçimimle ortaklıklar kurarak sürdürmüş olduğum bu çalışmaya olan katkılarından dolayı, danışmanım Yrd. Doç. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM’a ve bana destek olan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Seda ÖZEN
İZMİR, 2007

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANATINDA İNDİRGEYİCİ TAVIR VE KAVRAMSAL BİLEŞENLERİ

<u>Sayfa</u>	
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

MİNİMAL SANAT VE İDİRGEYİCİ ANLAYIŞIN TEMELİNDEKİ KAVRAMLAR

1.1. Kavramların Temelini Oluşturmak.....	3
1.1.1 Mevcudiyet (Varlık) ve Mekan Kavramları.....	4
1.1.2 Belirli (Özel) Nesne.....	9
1.1.3 Görünürlük, Görünmezlik, Geçirgenlik.....	18
1.1.4 İş ve İzleyici Algısı.....	23
1.1.5 Hiçlik Kavramı.....	25
1.2. İndirgeyici Tavrın Tarihsel Yeri	29
1.2.1. Nereden Gelip, Nereye Gidiyor?.....	29

2.BÖLÜM

BİÇİMSEL ARAYIŞLAR

2.1. Modernizm, Minimalizm ve Monokrom.....	42
2.2. Tekil Formlar.....	54
2.3. Beyaz ve Saflık Olgusu.....	56

3.BÖLÜM

GÜNCEL SANAT DAHİLİNDE YENİ İNDİRGEYİCİ YAKLAŞIMLAR

3.1. Haluk Akakçe.....	60
3.2. Tara Donovan.....	65
3.3. Felix Gonzales-Torres.....	68
3.4. Liam Gillick.....	73
3.5. Daniel Buren.....	75
3.6. Carsten Nicolai.....	79
3.7. Michael Elmgreen ve Ingar Dragset.....	85

4.BÖLÜM

DUYUM VE DUYARLILIK

4.1. 90'lı Yıllarda Kadın Sanatçılar ve Minimal Bakışaçıları.....	89
4.1.1. Polly Apfelbaum.....	95
4.1.2. Mona Hatoum.....	98
4.1.3. Rachel Lachowicz.....	104
4.1.4. Claudia Matzko.....	107
4.1.5. Rachel Whiteread.....	110

SONUÇ.....113

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA.....115

RESİMLERİN LİSTESİ

- resim 1.** Frank Stella, '*Black Series*', 1960, s.4
- resim 2.** Frank Stella, '*Aluminum Series*', 1970, s.6
- resim 3.** Frank Stella, '*Copper Series*', 1970, s.6
- resim 4.** Donald Judd, '*Untitled*', 1980, s.9
- resim 5.** Carl Andre, '*War & Rumors of War*', 2002, s.11
- resim 6.** Carl Andre, '*6-Metal Fugue*', 1995, s.13
- resim 7.** Dan Flavin, '*Untitled*', 1987, s.15
- resim 8.** Dan Flavin, '*Untitled*' Blue Green Red - Green Green Red - Yellow Green Red, 1995, s.17
- resim 9.** Sol LeWitt, '*Serial Project #1 ABCD*', 1966 – 1983, s.19
- resim 10.** Sol LeWitt, '*Open Modular Cubes*', 1976, s.20
- resim 11.** Sol LeWitt, '*Variations on Incomplete Open Cubes*', 1974, s.20
- resim 12.** Robert Morris, '*Untitled (Mirrored Cubes)*', 1965, s.21
- resim 13.** Martin Creed, '*Work No. 401*', 2005, s.24
- resim 14.** Tom Friedman, '*1,000 Hours of Staring*', 1992–1997, s.25
- resim 15.** Karin Sander, '*Zeigen*', 2005, s.26
- resim 16.** Robert Morris, '*Yerleşirme-New York Green Galeri*', 1964, s.29
- resim 17.** Yves Klein, '*Le Vide*', Iris Clert Galeri, 1958, s.32
- resim 18.** Lawrence Weiner, '*Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard From a Wall*', 1968, s.33
- resim 19.** Michael Asher, Claire Copley Galerisi, 1974, s.33
- resim 20.** William Anastasi, '*Untitled*', 1967, s.35
- resim 21.** Karin sander, '*Wall in Pieces*', Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1994, s.36
- resim 22.** Karin sander, '*Wall in Pieces*', 1994, Detay, s.36
- resim 23.** Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*', 1991, s.38
- resim 24.** Carl Andre, '*Fall*', 1968, s.41
- resim 25.** Daniel Buren, '*Yerleşirme- Ace Galeri*', 1989, s.46
- resim 26.** Robert Ryman, '*Untitled*', 1962, s.50
- resim 27.** Joseph Beuys, '*For Washing*', 1977, s.55

- resim 28.** Marina Abramovic, '*Cleaning the House*', 1995, s.56
- resim 29.** Iran Do Espirito Santo, '*Water Glass*', 2006/2007, s.57
- resim 30-31.** Haluk Akakçe, '*Illusion of the First Time*', 2002, s.60
- resim 32.** Haluk Akakçe, '*Black on White and White on Black*', 2003, s.61
- resim 33.** Haluk Akakçe, '*White on White*', 2003, s.62
- resim 34.** Tara Donovan, '*Haze*', 2003, s.64
- resim 35.** Tara Donovan, '*Haze*', 2003, Detay, s.65
- resim 36.** Tara Donovan, '*Untitled (Plastic Cups)*', 2006, s.66
- resim 37.** Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Bon Bons)*', 1990, s.68
- resim 38.** Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Bon Bons)*', 1990, Detay, s.68
- resim 39-40.** Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Aparición)*', 1991, s.69
- resim 41-42.** Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (The End)*', 1990, s.70
- resim 43.** Liam Gillick, '*2Communes, bars and greenrooms*', 2003, s.72
- resim 44.** Liam Gillick, '*Communes, bars and greenrooms*', 2003, s.73
- resim 45.** Daniel Buren, '*La Cabane éclatée No.8*', 1985, s.74
- resim 46.** Daniel Buren, '*Site in situ No.1*', 1984, s.75
- resim 47.** Daniel Buren, '*Vu-pas vu*', 1984, s.76
- resim 48.** Carsten Nicolai, '*Milch*', 2000, s.79
- resim 49.** Carsten Nicolai, '*Void*', 2002, s.79
- resim 50.** Carsten Nicolai, '*anti reflex (anti)*', 2004, s.80
- resim 51.** Carsten Nicolai, '*anti reflex (reflex)*', 2004, s.81
- resim 52-53.** Carsten Nicolai, '*Telefunken*', 2000, s.82
- resim 54.** Elmgreen ve Dragset, '*Powerless Structures, Fig.11*', 1997, s.85
- resim 55.** Elmgreen ve Dragset, '*Tilted Wall/Powerless Structures, Fig.150*', 2001, s.86
- resim 56.** Elmgreen ve Dragset, '*Elevated gallery /Powerless Structures, Fig.146*', 2001, s.86
- resim 57.** Eva Hesse, '*Accesion II*', 1967, s.93
- resim 58.** Eleanor Antin, '*Carving: A Traditional Sculpture*', 1967, s.94
- resim 59.** Polly Apfelbaum, '*All is Not Yet Lost*', 1988, s.95
- resim 60.** Polly Apfelbaum, '*The Dwarves Without Snow White*', 1992, s.96
- resim 61.** Mona Hatoum, '*Measure of Distance*', 1988, s.100

- resim 62.** Mona Hatoum, *'The Light at the End'*, 1989, s.101
- resim 63.** Mona Hatoum, *'Light Sentence'*, 1992, s.102
- resim 64.** Rachel Lachowicz, *'Broken Glass'*, 1993, s.104
- resim 65.** Rachel Lachowicz, *'Color Chart Flat'*, 1993, s.105
- resim 66.** Claudia Matzko, *'Untitled (Tears 2)'*, 1992, s.107
- resim 67.** Claudia Matzko, *'Memorial: One Day'*, 1991, s.108
- resim 68.** Rachel Whiteread, *'Ghost'*, 1990, s.110
- resim 69.** Rachel Whiteread, *'House'*, 1993, s.111

GİRİŞ

Minimal sanat, Amerikalı sanatçılar Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol Lewitt ve Robert Morris'in indirgenmiş heykellerini adlandıran bir özet olarak sanat eleştirisine girmiştir. Bu sanatçılar, 1966 yılında New York Jewish Müzesi'nde "Primary Structures (Temel Yapılar)" başlıklı bir sergi açmışlardır. "Minimal Sanat" terimi bu sanatçıların işlerinin minimal ya da minimalist olarak tanımlanmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Şimdiye dek, tarihsel terminolojinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş ve Arte Povera (Yoksul Sanat) ya da Kavram Sanatı gibi sanatlarla ilişki içerisinde olmuştur. Bunlar dışında pek çok estetik düşünce formu da, aynı zamanda minimal sanatla ilişkilidir ve onunla aynı çağda geliştirilmiştir.

Kısa sürede indirgeme, minimal ve minimalist terimleri her yerde karşılaşılabilen popüler terimler haline gelmiştir. Bunlar, anlatımcı, ikonografik ya da bütüncül bir açıklama arz etmeyen geç modernist resimsel yaklaşımların sözcükleri olmuştur. Bu terimler, indirgeyici anlayışla beraber "sadelik" ve "yalınlık" ı paylaşan tüm sanatsal işlere uygulanabildiği gibi tasarıma, mimariye ve hatta moda bile uygulanabilir hale gelmiştir.

Öncelikli olarak "somut", "dingin", "geometrik", "indirgenmiş" ya da "saf" gibi terimler tanımlayıcı amaçlar için kullanılmıştır. Minimalist sözcüğü, günümüzde yalnızca yukarıda bahsedilen klasik minimal sanatçıların çalışmalarını değil, aynı zamanda bugüne kadar genellikle heykel ve resim çalışmalarını kapsayan yalın, sade biçimsel özelliklere sahip olan güncel sanatçıların işleri için de kullanılmıştır. Tüm bu kavramlar aynı zamanda tamamiyle farklı alanlardaki -dans performans, müzik ve tiyatro- yaratılar için de kullanılmıştır.

Bu anlayışın ilk ortaya çıkışından bu yana yaklaşık 50 yıl geçmiştir. Bu sanat biçimi, uluslararası standartları uzun zaman önce değiştirmiştir ve bu yüzden genç sanatçılar üzerindeki etkileri analiz edilmelidir. Bugün şunu ifade edebiliriz ki, sanat eserleri, yüksek talepler, teorik kavramlar ve minimal sanatçıların iddiaları,

gelecek nesillerin estetik düşüncelerini önemli bir biçimde etkilemiştir. 90'lı yıllarda ve günümüzde de bu sanat anlayışı genç sanatçılar için bir araştırma alanı olmayı sürdürmektedir. Ancak, bu arada ortaya koyulan yeni pozisyonlar, yeni fikirler hiçbir anlamda minimalizmin ruhunu canlandırma çabası değildir. Onlar Donald Judd' ın felsefesiyle çalışmak ya da bir neo-minimalizm elde etmek yerine, bu biçimsel kavrayışı güncel kavramlarla ele almaktadırlar.

Ortaya çıkan sonuç her ne kadar biçimsel benzerlikler içeriyor olsa da, bu sanatçıların çalışmaları eleştirel düşünce, yorum, bağlamdan koparma, genişletme, çürütme girişimleri ya da avangard öncüllerin katı gündemine işaret eden ironik özellikler göstermektedirler. Bu sebeple çalışmada, bizim günümüze ve tarihsel anlamda minimal sanata olan bakış açımızı değiştirir nitelikte, yeni ve daha önceden görülmemiş olan bu anlayış ve onun kavramsal bileşenleri ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MINİMAL SANAT VE İDİRGEYİCİ ANLAYIŞIN TEMELİNDEKİ KAVRAMLAR

1.1 Kavramların Temelini Oluşturmak

Minimal sanatın tarihi hep tartışmalar ve eleştirel retlerle dolu olmuştur ve artık bir zamanki başlangıç ve kabulü ile yanıt bulması imkansız hale gelmiştir.¹

Minimal sanat ve indirgeyici tavrın tarihsel yerini anlayabilmek için, herhangi bir sergi ya da katatog incelemesi yeterli olmayacaktır. Bu sebeple, bu bölümde, ilk ortaya çıkışından günümüze dek değişim içerisinde olan bu anlayışın altında yatan kavramları ele alacağız.

Minimal sanatın temelinde yatan kavramlara geçmeden önce, şimdiden minimal sanat diye bir şeyin tam olarak var olmadığını söylemek gerekir. Hiçbir zaman bir grup sanatçının tamamen boyun eğeceklerini söyledikleri ve yeminle bağlandıkları bir program olmamıştır, hiçbiri harfiyen bir şeyi yerine getirmemiş ve toplumsal açıdan ortak bir görünüşle boy göstermemiştir. Bu sanat biçiminin temelindeki kavramlar hakkındaki soru aslında bir dönem içinde, birbirine çeşitli şekilde benzer işler ortaya koyan bir grup sanatçı olmuş olmasından ileri gelmektedir ve sonuç olarak aslında tüm bu yaklaşımlar diğerleri üzerine bir yorum niteliği taşımaktadır. Bu rastlantılar kullanılan tasarımların mantığında açık halde görüldüğünden, bu mantığın temelinde belli kavramlar yatıp yatmadığı sorusu tümünden önemli hale gelmektedir. Çünkü rastlantılar minimal sanatın oluşumuna yön vermiştir. Kullanılan kavramlar ne belli bir çalışma üzerinden tanımlanabilmekte, ne de çeşitli sanatsal yaklaşımların tümünde yaygın olarak görülebilmektedir; bahsi geçen kavramlar farklı sanatsal yaklaşım ve sorunların bir aradalığından doğan kavramlardır.

¹Charles Reeve, "Cold Material: Donald Judd's Hidden Historicity" *Art History*, Vol: 15, 1992, 486 s.

1.1.1 Mevcudiyet (Varlık) ve Mekan Kavramları

Minimal sanat hakkındaki sorular genellikle basit bir formülle cevaplanmaktadır: “mevcudiyet (varlık) ve mekan”. “Mevcudiyet” kavramı Robert Morris tarafından tartışmaya sokulmuş, “mekan” kavramını ise Carl Andre ileri sürmüştür. Elbette çok açıktır ki, bu iki kavram birbiri ile ilişki içindedir, çünkü mekan olmadan hiçbir mevcudiyet mümkün değildir; ancak Morris ve Andre’nin ileri sürdükleri bu iki bireysel kavram, aslında tamamen farklı başlangıç ve sonuçları olan düşünce süreçleri ile varılmış kavramlardır. Bahsettiğimiz durum, işleri bu kavramlar üzerine kurulu diğer sanatçılar için de geçerlidir. Çeşitli sanatsal yaklaşımları derinlemesine incelemeden evvel, indirgeyici yaklaşımın bütünü için belirleyici olan bir durumun altını çizmekte yarar vardır. “Mevcudiyet” ve “mekan” kavramlarına dair herhangi bir gönderme, sunulmuş olarak kabul ettiğimiz bir şeyin – bir şeyin mevcudiyeti, bir şeyin bulunduğu mekan – nasıl ve hangi bağlamda bir kavramın odak noktası olabileceği sorusunu akla getirmektedir. Diğer bir deyişle : “mevcudiyet” ve “mekan” aslen kavram olmasalar da bu yaklaşım tarafından kavram haline getirilmişlerdir. Bu da geleneksel olandan bir kopukluk olduğunu ima eder, çünkü o zamana kadar hiçbir zaman mevcudiyet ve mekanın kendisinin kavram olarak kullanıldığı bir sunum söz konusu olmamıştır. Geleneksel anlamda zaten bir sanat yapıtı içinde bulunduğu mekanla ilişkisi sonucunda kendine has bir atmosfer ve ışık yakalayabilmektedir ki, bu da izleyenin mekanın farkına varmasını ve mekanın mevcudiyetini kavramasını sağlamaktadır. (her ne kadar sanatçı mevcudiyet ve mekanı, en yalın anlamı ile Burada ve Şimdiyi gösterecek bir kurulum yapmıyor; ne genel ne de özel bir bağlamda bunları kavramsallaştırmak ya da nesnelleştirmekle uğraşmıyor olmasa da.)²

Bugün bu kavramları anlamak hiç olmadığı kadar zor bir hale gelmiştir, çünkü birçok genç sanatçı bu tür minimalist kavramlara artık sadakat duymasa da, bunları yeni – ve hatta ilginç – fikirlerle beraber kullanır hale gelmiştir. Böylece, minimalist işler şekilci bir seviyede kabul görür olmuş ve bu şekilcilik saf bir

²Bknz. **Minimal Maximal - Minimal Art and its Influence on International Art of the 1990s**, Neues Museum Weserburg Bremen, 1994, 279–280 s. arasından özetlenmiştir.

estetiğin egemenliğine yönlendirilebilir umuduyla hareket edilmiştir (ki bu da gerçekleşmektedir). Bu süreç içerisinde, yine de minimal sanatın şekilciliğinin basit bir şekilde şekilcilik olarak sınıflandırılmayacağı gerçeği göz ardı edilebilir. Eğer ilk olarak minimal sanatın ortaya çıkışındaki koşullara bakarsak bu daha net görülebilir.

Tarihsel olarak, Frank Stella'nın erken dönem resimleri minimal sanat'a karşı ilk adımları oluşturmuştur. 1958 yılında Stella, Jasper Johns'un bayrak resimlerini görmüş ve bunun sonucunda çalışmalarına başlamış, resimden geleneksel ve sembolik mekanı çıkararak, resmin konumunu nesnel düzeye çevirmeye çalışmıştır. Elbette ki, resimler somut bir nesne olarak ayırt edebilir, ancak resmin kendisinin maddesel bir nesneden daha fazlası olmadığını kabul etmek kolay olmamıştır. İşte burada, minimal kavrayış devreye girmektedir. Jasper Johns'un görüşünde, resmin kendine has koşulları, onun maddi bir nesne olarak konumunun tam olarak anlaşılmasına neden olmaktadır, çünkü resmin tersi gösterilemez. Sanatçı bu durumu *“resimlerin nesne olarak çektikleri en büyük sorun, diğer taraflarının arkada kalmasıdır”* diye açıklamaktadır, *“bu resmi çözülemez kılmaktadır; bu da işin doğasında yatar”*³. Buna göre, teorik olarak resmin arkası da boyanmış tarafıyla eş değerde görülmelidir. Minimal sanatın bu probleme bulduğu çözüm ise, sanat nesnesini hem yapısı hem de malzemesi ile mimari mekan içinde – yani galeride – ilişkilendirmek ve tümünün kendisi ile doldurulması ve anlaşılmasını sağlamaktır.

Stella, Johns tarafından ortaya atılan bu soruna yöntemsel bir yaklaşım getiren ilk kişi olmuştur: *“Yüzleşmemiz gereken iki sorun vardı. Birisi mekansal diğeri ise yöntemseldi.”*⁴

İlk resim dizisi olan, “Black Paintings (Kara Resimler)” de resim formatına göre düzenlenmiş bir dizi çizgi kullanarak bu sorunların ikisini de çözmeye

³Michael Crigton, Jasper Johns, **Whitney Museum of American Art**, New York, 1997, 34 s.

⁴Frank Stella, “Lecture at Pratt Institute, winter 1959/60”, **Robert Roseblum, Frank Stella, Middlesex**, Baltimore, 1971, 57 s.

çalışmıştır; bu çizgiler (sınırlar) resmin dışında sanrısai* bir sembolik mekan yaratır, düzenli bir şekil oluşturarak sürekli bir aralık yaratır. Çizgilerin bir açı oluşturduğu yerde, resmin derinlik yanılsaması potansiyeli fark edilirken, çizgiler yine bu yanılsamayı yok eden bir etki yaratır. Bu tersine çevirme durumu, izleyenin resimsel (sembolik) bir yanılsama içine girmediğini ve resmin bir nesne olarak hem işin, hem de izleyenin bulunduğu o mekan içerisinde var olduğunu göstermektedir.



resim 1. Frank Stella, '*Black Series*', 1960

İndirgeyici yaklaşıma sahip olan sanatçılar üç ayrı mekanın farkından bahsederler: “gerçek mekan”, “sanrısai (hayali) mekan”, “anlatımsal mekan”. İlk

*Sanrı: Uyanık bir kişinin, kendi dışında var sandığı ancak gerçekte olmayan olguları algılaması, yaşaması, halüsinasyon

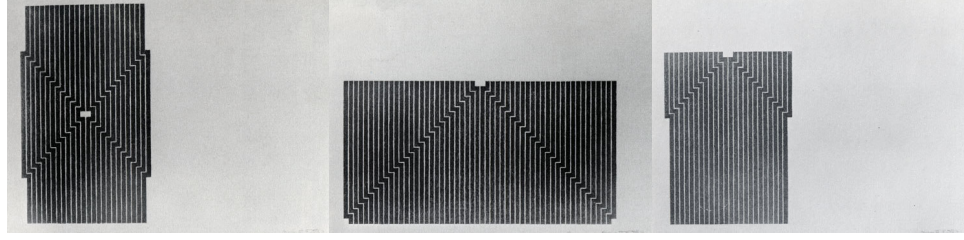
ikisi kendini açıklar şekilde olsa da üçüncüsü resim yüzeyindeki her bir bireysel işaret etrafında şekillenen bir mekana gönderme içermektedir, ancak bu mekan sanrısız bir mekan değildir, çünkü resimsel işaretlerin maddi varlığı sanrının yaratımına ters bir şekilde hareket etmektedir. Bu yüzden “anlatımsal mekan” gerçek ve sanrısız mekanlar arasındaki ilişkiler üzerine bir yansımayı ifade etmektedir. Yine de, bu yansıma ne sanatçının, ne de izleyenin aklında gerçekleşmekte olup, aslında resimsel işaretlerin maddesel olarak konumlanmış yapısından işlevini almaktadır. Bu, gerçek ve sanrısız mekan arasındaki ilişkiyi ele almada bize yepyeni bir yöntem sunar, sanrısızlığın potansiyelini kullanarak gerçeklik üzerine daha derin bir anlayış getirir. Buna uygun olarak anlatımsal mekan, hayali potansiyelin içinde gerçeklikten bir parça olduğunu göstermiş olur.⁵

Birbirini takip eden çalışmaları “Alüminyum Dizileri” ve “Bakır Dizileri”nde Stella bir adım daha ileri giderek önceki işlerinde (Kara Resimler) kullandığı şekilde dik açılı bir formattan uzaklaşıp, işlerini çizgilere uygun şekillerde keserek, sergi salonunun duvarlarıyla ilişki içine giren şekilli tuvaler oluşturmuştur. Yine de, resim ile etrafının mantıksal ilişkisi, etraftaki yapının resmin içine dahil edildiğini göstermektedir. Bunu Matisse’in kendisinden önce yaptığı ve tuvalden dışarı çıkan renklerle dekoratif görüntüler sunan işleri üzerine Stella’nın getirdiği yorumları hatırladığımızda daha iyi görebiliriz. Stella şöyle demiştir:

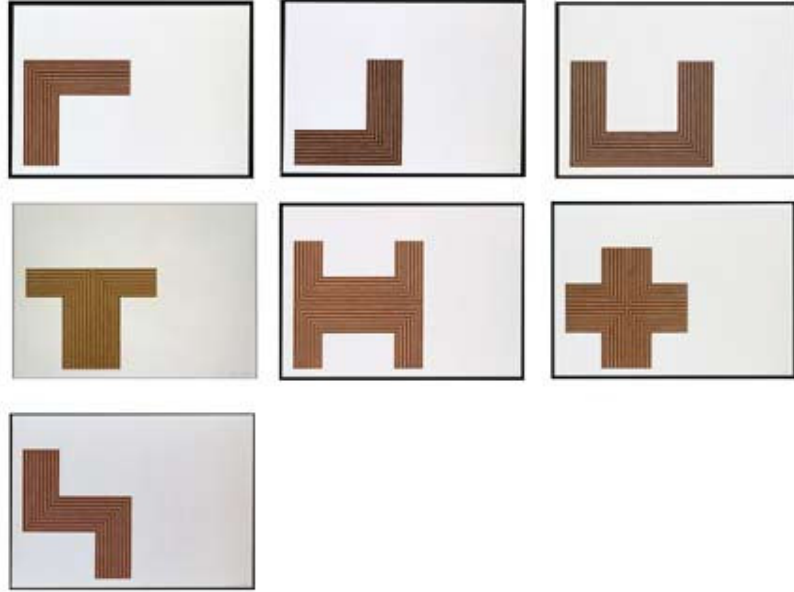
“Matisse bilerek yüzeyi çıplak bir şekilde kullandı. Tuvali bir şekilde teşhir etmek istiyordu, bu his onu mutlu ediyordu.” “[...] Sanırım, temel olarak, öyle olduğunu düşünüyorum, bu bir kurulum – bir konteynirdi. Bunun içine bir şeyler koyabiliyordu, bu ona bir şeyleri açıyordu, ona bir alan yaratıyordu. Açık havada dans etmek gibiydi. O sadece yüzey üzerinde kendine o açık mekanı yaratıyordu. O kendisine havadarlık ve açıklık katmayı seçti... renklerle, renkli alanlarla.”⁶

⁵Bknz. Renate Wiehager, **DaimlerChrysler Collection, Minimalism and After Sergi Kataloğu**, Berlin 2000–2004, 12–16 s. arasından özetlenmiştir.

⁶Jean- Claude Lebestejin – Frank Stella röportajından alıntı, “Eight Statements”, **Art in America**, July/August 1975, 73–75 s.



resim 2. Frank Stella, *'Aluminum Series'*, 1970



resim 3. Frank Stella, *'Copper Series'*, 1970

Matisse'e göre sergilediği motiflerle karşılaştırıldığında, sergilenen tuval çıplaktır. Stella ise kendisinin tuvali daha farklı bir biçimde ele aldığını bir şekilde göstermektedir; o kendine bir açık alan yaratmak yerine bir iç mekân oluşturmaktadır – bir sanat galerisi duvarındaki nesne olan resmin içerisinde, diğer bir deyişle galeriyi mimari bir konteynır gibi görerek. Eğer ki, tuval bir arka plan ve içine bir şeyler konulabilen bir konteynır ise, Stella'nın resimleri hakkında da aynısı, hem çizgileri hem de nesne olarak resmi için söylenebilir. Resim bir nesne olarak ele alındığında içine koyduğu çizgileri ve onu içinde barındıran, konteynır görevi gören mekan yani sanat galerisi... Stella'nın işinde ikisi de gerçekleşmektedir; örneğin onun resmi hem bu ilişkilerin, hem de izleyenin mekanını içinde, resmin bir nesne olarak fiziksel var oluşunun anlaşılmasına dair

planlanmıştır. Sol LeWitt'in erken dönem işlerinin ışığında, Stella'nın yaklaşımının mantıksal sonuçları daha belirginleşecektir; çünkü LeWitt, minimal sanatın konteynır içeriğini, geçirgen bir yapı olarak kullanmaktadır. Bu şekilde iş, kendi mekansal içerik durumunu yansıtmaktadır. Donald Judd gibi, diğer sanatçılar ise mantıksal çıkarımlar ve tanımlamalarla daha az ilgilenmişlerdir, onlara göre resmin sarsıcı olmayan bir belirsizliği vardır bu yüzden de resmi heykelsi bir nesneye aktarmışlardır

1.1.2 Belirli (Özel) Nesne

“Belirli (özel) nesne” kavramını ilk ortaya atan ve heykel ile resimden geleneksel inanışları çıkarmaya çalışan Donald Judd olmuştur. Sık sık işlerinde endüstri malzemeleri, işlenmiş metal veya pleksiglas kullanan sanatçı, karmaşık yansıma ve kırılmalar üzerine çalışmıştır. Örneğin, bir kutunun köşesini artık bir kutu köşesi olmaktan çıkarır ve onu ışığın ve tonların bir parçası haline getirir. Stella sanrısallığı bir nesne olarak resmin içinden çıkarmaya çalışırken, Judd onu kendi “belirli nesnelere” taşımaya çalışır.

“Yeni Sanat”, izleyen tarafından, genellikle geçmişten gelen bir tema üzerine çeşit sunan bir ürün olarak algılanmıştır. Bu izlenimden kaçınmak için Judd işlerini endüstriyel olarak üretmeyi seçmiştir. Süreç boyunca tüm geleneksel değerler ve el becerisine dayanan sanat ürünlerinden kaçınılmıştır; bu bağlamda farklı kısımların oluşturduğu bir hiyerarşiden söz edilememektedir, doku, figüratif göndermeler, karmaşıklık ve ayrıntı, anıtsallık ve oranlar arasında yakınlık...; bunların hiçbiri artık sanatçının öznel yaratım eğilimlerinde yoktur. Bunun yerine, tüm gerekli kararları önceden alır ve tek tip şekiller ile modülleri, kırık yüzeylerle birlikte hiçbir gönderme içermeden kullanır; onların basitliği ve doğrudanlığı kendi şekillerinin ve malzemelerinin tekliğini ifade eder. Yine de Judd, sanatının resimden türediğinin altını çizer. Bunu, 60'larda tartışmalara yol açan iki ana sanat eleştirisi arasında bağlantı kurduğumuzda daha iyi kavrayabiliriz.

Modernizm teorisinde Clement Greenberg, modern olanın içindeki tüm sanat formlarının temel olanı ortaya koymasını ve çıplak bırakılmasını gerekli gördüğünü belirtmektedir – “aracın özü”. Greenberg’e göre resim kendi doğal düzlüğü ile tanımlanmıştır ve şekiller ile renklerin aracılığıyla resim olarak uyumunu oluşturmuştur. Diğer önemli konum olan Michael Freid’in eleştirel yaklaşımı ise, her sanat formunun “desteğini (yüzeyini)” ortaya çıkarması var sayımına dayanmaktadır. Yüzey genelde en baştan saklı haldedir, çünkü tek amacı hizmet etmektir. Ancak, yüzey ortaya çıkarıldığı anda, baş eksen rolünden kurtulduğunda ve sanat işi ile aynı değerde görüldüğünde, tamamen yeni bir sanat ortaya çıkar ve bu sanat yanında da sanatı deneyimlerle gerçekleştirmek için yepyeni bir durumlar getirir.⁷

Stella, resimlerinde iki seçeneği de birleştirmeye çalışmıştır: çizgi şekilleri ve resim formatını kullanışı hem “aracın özünü” hem de “yüzeyini” ortaya çıkarmak amacındadır: resim hem sadece bir nesne olarak, hem de kendi doğası gereği evrimleşmiş bir şey olarak görünür. Stella’nın durumunda ikisi birbiri ile bağıntılıdır, ancak yine de, sanatçının kendisi bile bu yüzeyin tam olarak ortaya çıkmasını sağlayamamış ve belirsiz bir etki ortaya koymuştur; zira yüzey hala resmin içine bağlı haldedir. Sonunda tüm bu belirsizliği, gerektirdikleri ile beraber resmin tarafında olmayı seçmiştir.

Judd, Stella’nın yaklaşımını, sanat işini yapısal ve malzemesel desteği ile eş görerek – resmi bir nesne olarak ele alıp – radikalleştirmeye çalışmıştır. Ancak bu bile özcü bir anlayış barındırır, her şey nesnenin aslen yapıldığı malzemenin belirliliğine bağlıdır bu özcülük içerisinde. Yine aynı şekilde “belirlilik” kavramının, modernist bir kavram olan “aracın (malzemenin) özü” ile edebi bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu kavram artık tek bir sanat formu ile bağıntılı değildir, ancak özellikle sanat işinin nesne konumuna bir gönderme içerir. Bu kavrama göre sanat nesnesi bütünlüğünü malzemesinin belirliliğinden alır.

Judd’un “belirli nesne” kavramı tek ve bağımsız bir parça ile herhangi bir

⁷Bknz. Neues Museum Weserburg Bremen, y.a.g.e., 281 s. dan özetlenmiştir.

devam düzenlemesi arasında fark gözetmez. Tümünün bütünlüğü tek ve bağımsız bir parçanın sahip olduğu şekil ve malzeme belirliliğinden farklı değildir.

Judd'un raflarına (stacks) baktığımızda bu daha net görülebilir; her bir eleman arasında elemanın kendisi kadar geniş bir boşluk vardır. Bu gruptaki her iş kesin bir şekilde sabit sayıda elemandan oluşur: 8, 10, 12, 14. Eğer bir sergi salonunda duvar yeterince yüksek değilse artanlar bırakılır, eğer duvarlar işe gerekenden daha yüksek ise ekstra bir eleman eklenmez. Bu şu anlama gelir: ne elemanların sayısı ne de içine sokuldukları yerin durumu önemlidir, çünkü buradaki temel ilke tek tek her elemanın yapısal parametrelere zaten sahip olmasıdır. Bu dizi bir döngü değildir ne de bir bir grubun birleşimi olarak anlaşılmalıdır; burada düzen yoktur ya da Judd'un kendi tanımlamasıyla *“burada düzen bir şeyin ardından diğerinin gelmesidir”* yani *“bu sadece bir düzenlemedir.”*⁸



resim 4. Donald Judd, *‘Untitled’*, 1980

Judd'un çalışma şekli – diğer minimalist sanatçılarda olduğu gibi – tüm gerekli kararların önceden alınmasına ve geriye kalan işin başkaları tarafından da yapılabilir olmasına dayanmaktadır. Ancak yine de, burada garip bir oyun söz

⁸y.a.g.e., 281 s.

konusudur, her ne kadar sanatçı daha önceden kararları alsada – Judd ve Stella hiç altını çizmemiş de olsa – işin sonunda nasıl görüneceğini asla bilemez; işte bu belirsizlik de zaten sanatçıyı o işi yapmaya ya da yaptırmaya iten gerçek olmalıdır. Aksi halde tüm bu yapma eylemi fuzuli olur ve minimalist iş, kavramsal sanatın bir parçası haline gelir.

Bu yüzden indirgeyici anlayıştaki estetik, sanatın yeniden üretilebilir olduğu ve sanat işinin endüstri kültüründeki her şey kadar sıradan olabileceği üzerinde durmaz, aksine yeniden üretilebilirliğin hiçbir şekilde sanatta belirleyici olmadığını açıklar. Kant'ın ünlü sözü şöyle der: “...İçeriği olmayan düşünceler boştur, kavramı olmayan sezgiler ise kördür”⁹: bunu akılda tutarak, minimal sanat bağlamında, her ne kadar sanatçı önceden her şeyi tanımlasa da, kavramları (başlangıçta) sezgiden mahrumdur ve sezgileri ile gelen izleyen ise (başlangıçta) kavramlardan mahrumdur diyebiliriz. Minimalist estetik, her ne kadar sezgi ve kavram sonradan birbirine mükemmel şekilde uyacak biçimde ayarlanabilir olsa da, kavram ve sonuç, görme ve bilme, hayal etme ve deneyimin gelişmesi için beslenmesi gerektiği temeline dayanır. Ancak, bunun nasıl elde edileceği ya da olması gerektiğine dair temeldeki fikir ise bir sanatçıdan diğerine değişiklik gösterir.

Judd'un yaklaşımını Carl Andre'ninki ile karşılaştırdığımızda bu daha görünür hale gelecektir. İlke olarak Andre, işinin kavram ve üretimine başlangıç olarak tek birimleri ele alır. Ancak bu birimler Judd'un bağımsız elemanlarından farklı bir şekilde işlev görmektedir: bunun birincil nedeni kullanılan malzeme açısından, bu birimlerin her biri tek bir parçadan yapılmış olmasıdır. Ayrıca Judd'un kutuları gibi içleri boş değildir. Andre'nin işinde farklı malzemeleri bir araya getirmek için yapıştırma, perçinleme, kaynak yapma ya da vidalama yoktur: sadece doğrudan, bağımsız birimler arasındaki engellenmemiş bağ ve yer çekimi mevcuttur. Bu bağ dışarıdan görünür halde değildir ancak birimin kütlesi ile bütünseldir. Bu şekilde bağımsız birimler de birbirine bağlanır. Birbirlerinden ayrı belirli aralıklarda ya da duvara sabitlenmek yerine, Judd'un kutularından farklı olarak, birbirlerine dokunur şekilde kurulumlar.

⁹a.g.e., 285 s.



resim 5. Carl Andre, ‘*War & Rumors of War*’, 2002

Judd aslında bir ressamken, Andre bir heykeltıraştır. Sonuç olarak, ikisi farklı temellerde işlemektedirler. Judd “şeklin” onun için en önemli çıkış noktası olduğunu söylemektedir, bu kendi içinde geleneksel resim formatlarına gider ve bu resimsel dikdörtgeni küçük parçaların üzerinde bir kompozisyon oluşturması için ayarlanmış bir arka plan yerine bir bütün olarak, mekan içindeki nesne olarak görme isteğinin açıklamasıdır. Andre ise sanattaki en yüksek değer “oran” olduğunu söyler, dahası oranın büyüklükle hiçbir ilgisi yoktur ona göre; oran, içsel olarak parçaları ile uyumlu olan şeyle ilgilidir en basit ve net şekilde. Bu anlamda çok küçük bir heykel bile anıtsal değer taşıyabilir, “büyük-oranlı” olabilir. Oran dışarıdan gelmez, bağımsız birimleri arasında hem düzenleme hem de malzemenin karakteristik özellikleri ile birlikte teklik hissi yaratan bir işin özelliğidir ve dahası işin mimari ya da doğal çevresi ile bağıntılıdır

Andre, içsel oranı odak noktası yaparken, parçaların bütünle olan ilişkisi de tek bir parçanın bile dışarıda kalmamasını sağlar; bu konuda Judd ile ayrılır. Bu iki sanatçının işinde birbirinden farklı olan nokta, işin mekan ile olan ilişkisindedir. Carl Andre, heykelsi işinin evrimini şu şekilde formülleştirmiştir: *form olarak*

*heykel, yapı olarak heykel, mekan olarak heykel.*¹⁰ Diğer sanatçılara uygulamak çok gerekli olmasa da, yine de bu formül birçok değişik duruma ışık tutabilir. Judd'un nesnelere durumunda, sadece bu şemanın ilk iki basamağı görülmektedir. Onun nesnelere şekil olarak alınır; bu şekil (form) yapı olarak tanımlansa da mekan olarak tanımlanmaz. Şu da önemlidir ki, Judd daha sonra mimari tasarımlar ve arkitektonik (teknik yönden mimarlığı andıran) grup işleri ortaya koymuştur; bu ona heykeli mekan olarak tanımlama fırsatı vermiştir. Ancak sonuç olarak, sosyal değerler ve sistemler ile Andre kadar ilgilenmemiştir. Andre bu ilgisini şu sözleriyle belirtmektedir: “*Toplumun malzemelerini toplumun kullanmadığı bir şekilde kullanmaya inanırım.*”¹¹ Sanatçıda bu anlamda bir model yaratmak için malzeme kullanma isteği yoktur; heykellerinde malzemeleri özgürleştirmek ve yeni algı şekilleri yaratmak için onları genel işlevlerinden koparmak istemiştir. Bu, neden parlak boyalar kullanmadığını ya da Judd gibi kimyasal süreçlerle uğraşmadığını açıklar.

Judd'un nesnelere şeklinlenmesinde farklı, pozitivist bir anlatım ve tasarımlarında da saflık ve mükemmellik göze çarpar, ancak malzemelerinde zenginlikten kaçınmaz. Andre ise, metal plakalarını açıklarken “*onlar başlarına gelen her şeyin bir kayıdır*”¹² der, ziyaretçiler onların etrafında dolaşır, onlara dokunur, kenarları yumuşar, eskir. Bu temelde çok farklı bir tavrın göstergesidir öyle ki, Andre bunu anlatmak için “plastik sanat” yerine “klastik sanat”^{*} terimini ortaya atmıştır.

Tüm bunların içinde Andre heykeli, kelimenin orijinini düşünerek ele alır (sculpture – cut / kesmek). Heykel bir insanın, bir formdaki malzemeyi keserek oluşturmasıdır. Endüstriyel olarak kesilmiş bir ürün ile bunu başardığında ise – yani kendi kesmediği bir malzeme ile – kendi deyimini ile “mekan içinde bir kesinti” ya da “mekanda bir yırtık” oluşturur. Şöyle der: “*Bir şey kendi olmayan şeyin içinde bir oyuntudur.*” Yani: malzemenin doluluğu ve devam eden birimlerin dizisi, bir

¹⁰Enno Develing, **Carl Andre - Sergi Kataloğu**, Haag Gemeentemuseum, 1969, 5 s.

¹¹y.a.g.e., 7 s.

¹²a.g.e., 8 s.

*Klastik: parçalanır, kırılır; parçalardan oluşan.

yandan da heykelin içinde oyuk oluşturduğu alanın ve havanın doluluğu izlenimini yaratır. Andre bu heykel anlayışını ve etraf ile olan ilişkiyi iki sergileme biçimi ile ortaya koymuş; bunlardan birinde kütlenin heykelsel denklğini katı formda diğerinde ise boş formda sergilemiştir. Ona göre “mekan olarak heykel” fikri keserek ve bu tür kesikler atarak bir mekanın kendisini tanımlayan bir mekana dönüştürülebilmesidir; yani etrafındakilerle değil bu kesikler ve bu kesikleri oluşturan malzeme ile kendini tanımlayan bir mekan. Kısacası minimalist heykel etrafı ile bağıntılıdır ancak etraftakilere dayanmaz.¹³



resim 6. Carl Andre, ‘6-Metal Fugue’, 1995

Çevreyle olan bu bağıntı, kendini Andre’nin işlerinde göstermektedir. Örneğin, düz “plaka halıları” işinde mevcut mimari duruma bir yanıt vardır. Bazı durumlarda ziyaretçiler plakaların arasından yürümek zorunda bırakılır; bu şekilde heykel yeni bir şekilde deneyimlenmiş olur. Farklı işlerin formları aynı olsa da, bir heykelin üzerinden geçtiğimiz anda, görmesek bile, bakırın kurşundan farklı özellikleri olduğunu ya da kurşunun magnezyuma göre daha değişik yönleri olduğunu görürüz. Eğer Andre’nin heykelleri, temelinde yer çekimine bağlı ise, bu Serra’nın işinde olduğu gibi yer çekimini göstermek için değildir. Andre’nin heykelleri açıkça algılanabilir, aynı zamanda da zorla dokunmaya iten bir şeye

¹³Daniel Marzona, **Minimal Art**, Taschen, Almanya, 2004, 28–32 s. arasından özetlenmiştir.

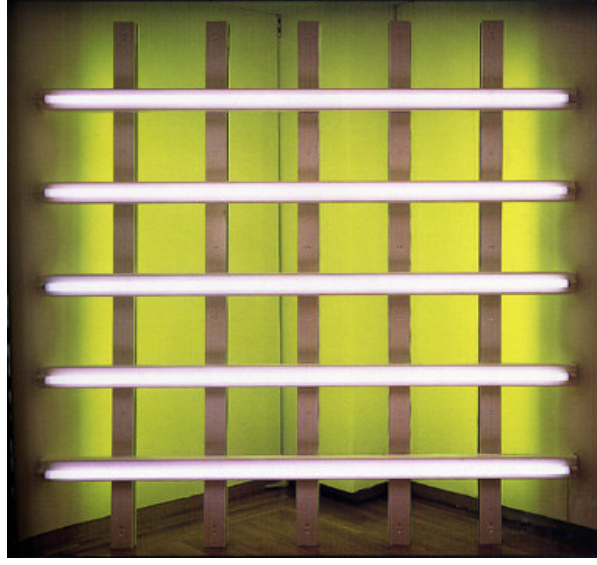
kapıları açan bir şekilde yer çekimine bağlıdır. Bağımsız elemanlar birbirine dokunur, heykel ve zemin temas halindedir.

Erken dönem sergilerinin bazılarında Carl Andre endüstri ürünü malzemeler kullanmıştır. Bir çalışmasında ateş tuğlaları, bir diğerinde strafor parçaları kullanmıştır. Yine de, hazır malzemeleri (ready made) kullanırken bile ilk amacı heykelin yeniden tanımını yapmaktır. Ready-made'leri yeniden tanımlama görevi ise başka bir minimalist sanatçı olan Dan Flavin'e düşecektir, hem de tek bir sanat formunda değil resme, heykele ve mimariye göndermeler yaparak.

Kısacası, 20. yüzyılın ilk başlarında Marcel Duchamp mükemmel şekilde düzenli, ticari bir ürünü seçip, imzalayıp, sanat yapıtı olarak sergilediğinde, sıra dışı kapsam ve sergileme şekli bu nesnenin izleyen tarafından algılanmasını değiştirmiştir. Buna Duchamp hazır-yapıt (ready-made) adını vermiştir. Nesne artık sadece işlevsel olarak tanımlanabilen bir eleman olmaktan çıkıp, estetik bir nesne haline dönüşmüştür. Ancak – en azından o günler için – günlük amacından soyutlanmadığından, tam olarak da estetik bir kabul görmemiştir. Bunun sonucunda ortaya çözümsüz bir gerilim çıkmıştır

Duchamp'ın hazır yapıt kavramı indirgeyici bakış açısına sahip sanatçılar arasında eleştirel bir yanıt uyandıracak bir problem içermektedir: o, sanatı ve toplumu tamamen birbirinden kopuk kapsamlı ve tıpkı hazır yapıtın gösterdiği gibi, birbiri ile paradoksal bir ilişki içinde göstermiştir. O dönemde, sanat ile günlük sosyal etkileşim arasında bağıntı bulmak oldukça zordur. Zamanla, hazır yapıt geleneksel işlevini kaybetmiş ve sanat olarak tanımlanmıştır.

İşte tam bu noktada, indirgeyici sanat, eleştirel bir duruşa geçmektedir. Bu anlamda, Dan Flavin de, sıradan flüoresan lambalarını galerinin yapısal malzemesi üzerine sabitleyerek kullanmıştır. Ancak, burada lambalar günlük işlevlerini kaybetmemekte, aydınlatma birimi olarak bu görevlerini sürdürmektedirler. Bu süreç içinde, hazır yapıt ironik ve paradoksal niteliğinden hiçbir şey yitirmemektedir.



resim 7. Dan Flavin, *'Untitled'*, 1987

Hazır yapıtın bu yeniden tanımlanışı, Dan Flavin için geçerli iken, Carl Andre ya da indirgeyici sanat anlayışının tümü için geçerli değildir fikrine hemen karşı çıkanlar olmuştur. Eğer, Andre tuğlalarla heykel yapıyorsa, bunlar normal işlevlerinde kullanılmamaktadır, Dan Flavin'in flüoresanlarında olduğu gibi. Ancak, burada önemli olan nokta şudur ki, zaten minimal sanat bir malzemenin bir kapsamdan diğerine girişini son derece doğal karşılamaktadır. Andre'nin hazır yapıta karşı takındığı tavır, belirli sanat kapsamı ile daha geniş bir sosyal kapsam arasında bütün bir bağlantıyı ifade etmektedir. Bilinçli bir şekilde malzemeleri seçer – örneğin ateş tuğlalarını – ancak bunlar, genelde bir şeyleri inşa etmek için kullanılırsalar da Duchamp'ın işindeki gibi belli bir kullanıma işaret etmez.

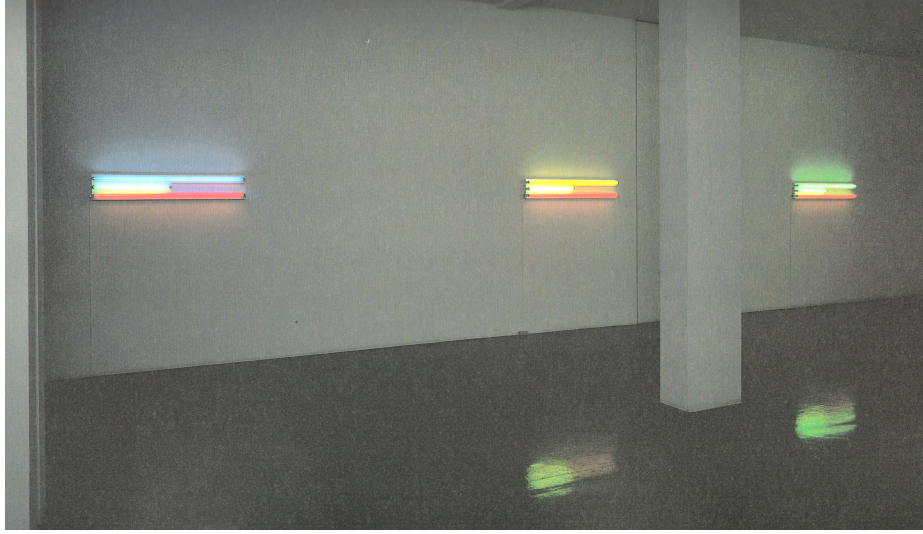
Eğer minimal sanat ile Duchamp'ın hazır yapıt kavramı arasındaki farkları görebilsek, indirgeyici anlayışın sanat galerisi içindeki sunumunun, kapsamı ile farklı bir bağlantı kurduğunu fark edebiliriz: zira indirgeyici anlayış, sanat galerisini bazı nesnelere sanat olarak tanımlayan ve diğerlerini dışarıda tutan güce sahip bir kurum olarak kabul etmez: galeriyi sadece mimari bir konteynır olarak görür ve bu konteynır ile sergilenen işler arasında estetik bir ilişki kurarak form ve malzeme açısından onları kendi kapasitelerine bırakır.

1.1.3 Görünürlük, Görünmezlik, Geçirgenlik

Görünürlük ve görünmezlik konusu, algı ile olan ilişkisiyle birlikte, indirgeyici tavrın en önemli bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu anlamda pek çok sanatçı, güncel sanatta içerisinde yer alanlar da dahil olmak üzere, bu kavramları üretimlerinin merkezine yerleştirmişlerdir.

Örneğin, Dan Flavin' i ele alalım: Sanatçı flüoresan lambalarını galeriye tek tek, gruplar halinde ya da özel düzenlemelerle sabitler: duvarlara, köşelere, zemine, sütun arkalarına, bir odadan diğerine geçer şekilde ya da bina cephelerine; buna göre de kişinin algısı bir şekilde değiştirilmiş olur.

Flüoresan lambalar, resim (Flavin onları “görüntü nesnesi” olarak tanımlar) ve heykel ile bir bağlantı oluştururlar; sonuçta onlar da heykelsi olarak form bulmuş nesnelere. Flavin onları zaman zaman mekansal bir bariyer olarak kullanır; hatta mimari ile de doğrudan işlevsel bir ilişkisi vardır. Flavin'in bu nesne ile elde ettiği etkideki önemli nokta ise, bu nesnenin yapay ışık yaymasıdır. Aslında bu noktada, çeşitli etkiler ayırt edilebilmektedir. Burada flüoresan tüpü bir nesne olarak görsel bir şekilsizliğe dönüşmektedir. Duvarlarda oluşturduğu gölge ile beraber duvarı bir tuvale dönüştürür; böylece içindeki mimari “resimsel” bir anlama kavuşur – tüm bunların dışında ışıklar kutu olarak, mimari hakkındaki fikrimize ışık tutarken, yansıyan ışıklar mimari taşıyıcının görsel mantığını dağıtırlar. Işığın bu yıkıcı etkisi, aynı şekilde mekandaki diğer sanat yapıtlarına ve hatta izleyene de etkide bulunur; izleyen bu ışıklar altında dış görünüşünü değişmiş olarak algılar. Flavin'in işleri, temel olarak fotoğraflanamaz haldedir. Çünkü bu süreç içinde etkisi çok önemli olan bir yan kaybolmaktadır – yani ışığın tıpkı akışkan bir madde içinde durur gibi hareket etme hali.



resim 8. Dan Flavin, ‘*Untitled*’ Blue Green Red - Green Green Red - Yellow Green Red, 1995

Bu yolla, Flavin’in işleri görünür gerçeklik ile olan ilişkimizi değiştirmektedir. “Şeylerin” görünürlüğüne onları görerek sahip olmaya alışmışızdır. Ancak bu durumda gözlerimizi kapadığımızda, o şeylerin görünmez olduğunu da az çok söyleyebiliriz. Flavin’in enstalasyonları, diğer yandan, izleyene, görünür olan içinde hareket edebilme ve görünür olanın içine girme şansı tanır. Flavin’in kendisi de izleyenin yarattığı enstalasyon içine girişi ile çok “özel anlar” yaşayacağını ve bu durumun izleyenin algı dünyasını derinden etkileyeceğini belirtir.¹⁴

Heykelin kendini yeniden tanımlamasına gönderme ile Carl Andre bunu şu sözlerle ifade etmektedir: “*Plastik zekanın en büyük başarısızlığı görünür olan ile onları görme yetimiz arasındaki karmaşadan ortaya çıkmaktadır.*”¹⁵

Andre, bu ayrımın akademik bir titizlik olarak görünebileceğini söylese de, yine de bu onun sanatının ve tüm minimal sanatın merkezindedir. Bu, Merleau Ponty’nin görme teorisini düşündüğümüzde belki daha kolay bir şekilde anlaşılabilir. Ponty’nin algı teorisi ve bunun ABD’de kabulü minimal sanatın bazı

¹⁴Bknz. Neues Museum Weserburg Bremen, y.a.g.e., 284–285 s. arasından özetlenmiştir.

¹⁵Benjamin H. D. Buchloh, **Carl Andre/Hollis Frampton: 12 Dialogues**, New York, 1980, 70 s.

noktalarını netleştirmektedir. Merleau Ponty tezinde şöyle izah etmektedir:

“Görme eylemimiz dünyada gerçekleşiyor, bu dünyanın kendisine ait bir gerçeklik. Bu yüzdendir ki, görmemiz bize ait değildir, sadece görme yetimize bağlı olarak vardır, ancak temelinde dünyanın bize kendini gösteriyor olması mantığı ile çalışır ve böylece biz ve algımız ile bir sürerlik sağlar. Ancak, bu dünyada her şeyi, belli bir uzaklıktan gördüğümüz için, kendimizi bu dünyaya ait olanlardan ayırmış gibi düşünürüz. Görme yetimiz görünen gerçeklik ile kendi sürerliğimizi fark etmemizin önünü tıkamaktadır.”¹⁶

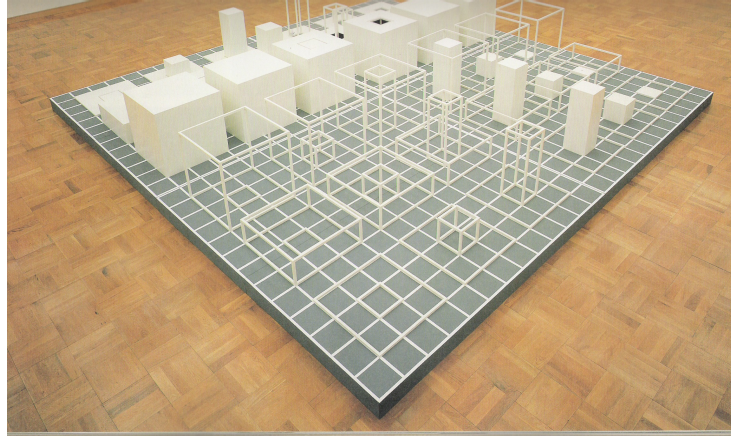
Buradadan hareketle, Andre'nin birçok heykeli izleyenlerce ayakaltına alınabilir nitelikte olduğunu, yani heykelsel anlamı kavramak için izleyenlerin görme duyularından yararlanmaları gerekmediğini söyleyebiliriz. Andre, izleyenin plaka halıları üzerinde durduğunda yere bakıp onu görmeden bunu fark edemeyeceğinin altını çizer. Ancak üzerinde yürünmesi için tasarlanmamış heykeller bile izleyende varlıkları ile bir dokunulmuşluk hissi yaratır. Çünkü tüm yapısal düzenlemesi ile elemanlar fiziksel bir mevcudiyeti göstermek için ortaya konulmuştur. Flavin'in flüoresanları önündeki bir izleyici için de, benzer bir durum söz konusudur, bunlar hem kendilerini, hem izleyeni, hem de mekanı yapay bir ışık ile yıkamaktadırlar. Bu durumda, şeylerin görünürlüğü görme yetimizin bir sonucu olarak ele alınmamalıdır aksine – tıpkı Andre'nin işinde olduğu gibi ürün malzemesiyle birlikte kendi kendini bize sunacak bir enerji ile ortadadır. Yine de, minimalist olarak nitelenen sanatçılar grubunun içerisinde Flavin'in yapay ışık kullanması eleştiriye uğramıştır; Sol LeWitt durumu manidar bir şekilde şöyle özetler: “*şu ışıklar dışında, Dan'in ortaya koyduğu tüm sanatı seviyorum*”¹⁷– bu dolaylı bir yorumdur, çünkü Flavin'in sanatı tamamen ışıklardan oluşmaktadır. Burada LeWitt'i endişelendiren nokta tüm yapay ışıkların doğal güneş ışığının bir iması olmasıdır. Diğer bir deyişle yapay ışığın sanatsal kullanımı hala doğanın taklidini yapmaktır ki, bu da minimal sanatın nihayetinde kurtulmak istediği şeydir.

Bu, LeWitt'in “ABCD” isimli proje çalışmasında gayet net bir şekilde görünmektedir; işin temelinde küp içinde küp mantığı yatar: bu fikir bir dizi

¹⁶Stephen Malville, *Seams: Art as a Philosophical Context*, Amsterdam, 1996 112 s.

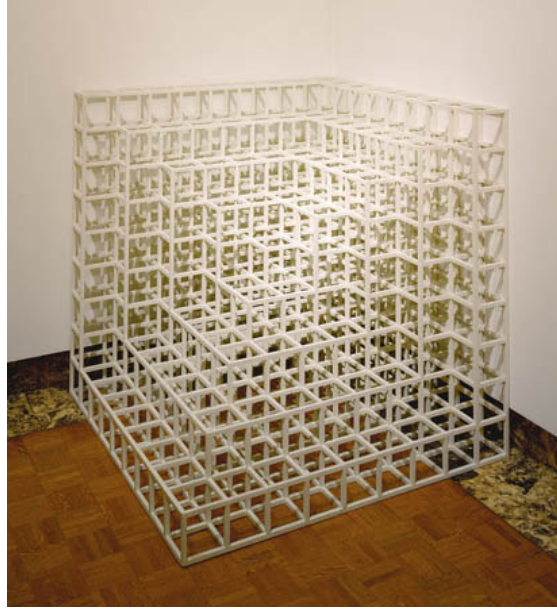
¹⁷Ross Skoghrad tarafından belirtilmiştir, “Flavin According to his Lights”, *Artforum*, 1977, 52 s.

permütasyon şeklinde ve tükenene kadar sürer. Bir taraftan küp kapalı bir form olarak kullanılır, diğer yandan açık bir çerçeve oluşturur. Her ne kadar kapalı küp içindekini göstermekten kaçınsa da, işin mantıklı dizilimi izleyene küp içinde neler olabileceği konusunda fikir vermektedir. Bu şekilde izleyen işin mantıken “geçirgen” olduğunu ve görünmeyen sonuç olarak görünür hale geldiğini kavrar. Bu iş görme yetimizden bağımsız bir şekilde bize şeylerin “görünürlüğünü” sunar. Şu da önemlidir ki, Robert Ryman, LeWitt’in işini eleştirirken sanatın özellikle gözlerimiz için yapıldığını öne sürmüştür, LeWitt de tam olarak işte bunu sorgulamaktadır.



resim 9. Sol LeWitt, ‘*Serial Project #1 ABCD*’, 1966 – 1983

Görünürlük ve görünmezlik konusu LeWitt’in sanatında önemli bir yer teşkil etmektedir. Yine başka bir yerde, Açık Modüler Küpler işinde, küp şekilli metal yapıların tamamen geçirgen görüldüğü bir şekilde yeniden ortaya çıkar – ancak tamamen farklı bir şekilde. Açık küp yapısı hemen anlaşılır gözükürken, bağımsız kısımlar arasında kalanlar – yani hava – bir malzemeye dönüşür, ancak görünmez. LeWitt görmeyi okumak olarak anladığından, bu görünmez malzeme burada izleyen için görünür hale gelir ve izleyen ile işin mekanı arasında bir sürerlik sağlar. Benzer şekilde Carl Andre de plakalarından yukarıya çıkan hava sütunlarının işin bir parçası olduğunu belirtmiştir. Hem plakaların gerçek şekilleri, hem de bunların zemin üzerinde yatıyor oluşu, yerçekimi ile dikte edilirken, izleyeni onlar üzerinde duran havayı görmeye itmektir; bu görünürlük ise hem yerçekimine bağlıdır, hem de plakaların şekillerinden etkilenmektedir.



resim 10. Sol LeWitt, *'Open Modular Cubes'*, 1976

Andre'de gördüğümüz malzeme ile olan ilişkisellik, LeWitt'in sanatında görünmez, ancak onun yapıları da malzemeye dayalı bir form ile bağlıdır ve bu şekilde havayı görünür bir malzeme olarak işe katar. Burada LeWitt kendi sanatının durumunu yansıtabilmesini mümkün kılan bir mantığa katılım göstermektedir. ABCD seri projesindeki iş "konteynır içerikli" olarak tanımlanabilir, hem mantıksal yapısı hem de kendi fiili mekansal içeriği mimari konteynır içinde bunu göstermektedir.



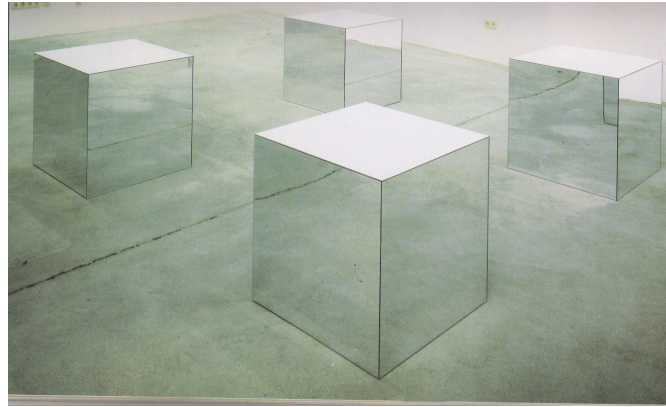
resim 11. Sol LeWitt, *'Variations on Incomplete Open Cubes'*, 1974

Küp biçimi, LeWitt'in tüm işlerinde her yeni fikir için yeniden geliştirilen bir şema olarak, aynı olmayan bir mantığın gramerini oluşturur. Bu mantık kendi

içinde, işler için fikir üretmek yerine, fikirlerin etrafında evrim geçirebileceği bir rota çizer. Bu rota, küpün kompakt, kapalı bir şekil olarak değil, parçalarına ayrılabilir ve yeniden monte edilebilir bir şekil olarak ele alınması gerçeği ile yönetilir. LeWitt'in sanatının, bütünü oluşturan parçalardan bazılarının iptal edilmesinden doğan önerilerle temellendiğini söyleyebiliriz: yani birbirine eklemenin anlamı, çıkarmanın anlamı ile bağıntılıdır. Bu şekilde kompakt ve kapalı bir form olarak küp sadece bir konteynıra indirgenir, bu konteynır iskeletten oluşan bir çerçeveye indirgenir ve hatta bu iskelet bile sadece birbirine bağlı birkaç iskelet parçasına kadar indirgenebilir; tıpkı Bitmemiş Variations on Incomplete Open Cubes (Açık Küpler üzerine Çeşitlemeler) de olduğu gibi: bu çalışmada da, benzer şekilde küp konteynır olarak yapılara indirgenir. LeWitt'in işinde işte bu çıkarma olayı daha derin bir bakış ve daha büyük bir geçirgenlik oluşturmaktadır.

1.1.4 İş ve İzleyici Algısı

İndirgeyici anlayışı benimseyen bazı sanatçılar iş- izleyen ilişkisini yeniden tanımlamaya çalışmışlardır. Örneğin, Robert Morris'in küp gibi temel formlarla olan ilgisi, bu formların "Gestalt"* ile ilgilidir. Bu "Gestalt" bir tümlük ve kapalılık yaratır.



resim 12. Robert Morris , '*Untitled (Mirrored Cubes)*', 1965

*Gestalt: zihnin çalışma ilkelerinin bütünsellik, paralellik ve kendi kendisini düzenleme olduğunu öne süren psikoloji teorisi. 20.yy'ın ilk yarısında, Almanya'da ortaya çıkmıştır. Duyularımızın, özellikle görme duyumuzun şekillendirme eğilimine, parçaları bütünleştirerek algılamasına Gestalt etkisi denir

“Notes on Sculpture (Heykel üzerine Notlar)” isimli yazısında Morris bunu geleneksel heykel ile, örneğin maniyerist bir bronz heykel ile, karşılaştırmıştır. Maniyerist heykel, sadece tüm yarıdan farklı görünmekle kalmaz, tüm karmaşıklığı ve ayrıntı zenginliği ile izleyen için de formunun kavranması ve bir bütün olarak hafızaya alınması imkansız hale gelir. Heykelin temel ilişkisel niteliğinin maksimuma çıkarılması izleyenin kendi vücutsal farkındalığını, kendi durumunu ve algısını mekan içinde fark edememesine yol açar. Morris ise diğer yandan heykellerinin temel ilişkisel niteliğini minimum seviyeye indirir ve onlara Gestalt niteliği katarak izleyenin algısını yeniden kazanmasını ve kendi ilişkilerini kurmasını sağlar. İlişkisel hiçbir özellik artık heykelsel formun içinde değildir, ışığın, etrafın ve bakış açısının parçası olur, yani işin kendisinden çıkarılır.¹⁸

İzleyen “Gestalt”ı tüm kapsamında özümlediği için, işin etrafında gezinmek ya da ona farklı yerlerden bakmak ilgi çekici hale gelmektedir. Bu “görünümler” artık işin şekilsel oluşumuna bağlı değil, izlemenin fiziksel sürecine ait, ona eşlik eden kinestetik (devinduyumsal) niteliğin sonucudur. Kural olarak Morris, kinestetik olarak güçlü tepkiler yaratan formlar seçer, bunlar izleyene heykelin içinde bulunduğu mekanda, kendi vücutsal mevcudiyetlerinin hissini getirir. Bunu elde ederken kullandığı bir yöntem, aynı formu farklı konumlarda kullanmasıdır. Bu bağlamda, yere yatmış bir kolon dik duran bir kolondan oldukça farklıdır.

İndirgeyici sanat, modernizmin geleneklerinin bir ürünüdür ve aynı zamanda sadece modernizmin teorisyenlerinin istediği şekilde, bu geleneğin çizgilerini sürdürmeyi bırakmak için değil, ayrıca sanat kurulumunu ontolojik ve fenomenal bir şekilde yeniden düzenlemek için sahne almıştır. Bu süreç içinde minimal sanat “soyutlamacı” ifadeyi terk etmiş ve sanat işini tekrar nesnelere ve şekilciliğin kültürel altyapısına geri götürmüştür. Bu anlamda sanat özel olmayan, yani anıtsal olmayan bir şekilde iç mekanda “halka yönelik şekilde” izleyene yönelmiştir. Bu temel olarak hem yapısal, hem de malzemesel olarak, bu var oluşun tüm yanlış var sayımlarından kurtulma isteği ile sonuçlanmış ve sanatın işlevsel ve kültürel konumu ele alınmıştır. Her ne kadar, minimal sanatın bunu göstermek ve elde

¹⁸Neues Museum Weserburg Bremen, y.a.g.e., 286–287 s. arasından özetlenmiştir.

etmek için kullandığı kavramlar artık demode ve geçersiz olduysa da, bu devam eden bir istektir. Yine de, ileriye gösterecek sorular minimal sanatın içinden çıkan sorulardır. Bir sanat nesnesinin “gerçek” olana indirgenmesi ne şekilde gerçekleştirilir? – ve aynı zamanda ne “gerçek” olarak kabul edilebilir veya edilmelidir? Yapı ve malzeme açısından neler estetik bir durum yaratır ve bu ne şekilde izleyicinin ilgisini çekecek hale gelir? Sanat işi nasıl hem sergilendiği yere, hem de daha geniş sosyal bir kapsama, bu kapsamlara yenilmeden, ilişki içinde durabilir; sanat nasıl “mesaj” verme aracı olmanın ötesinde bir dil kurarak izleyende yok ettiği algıyı yeniden kendi içinde bulabilir? Bunlar sadece bu sanat anlayışının ortaya attığı ve hala günümüzde yankı yaratan sorulardır; her ne kadar minimal sanat üzerine yıllardır devam eden eleştirel tartışmalar bu soruların ardındaki gücü son derece radikal bir şekilde değiştirmiş olsa da...

1.1.5 Hiçlik Kavramı

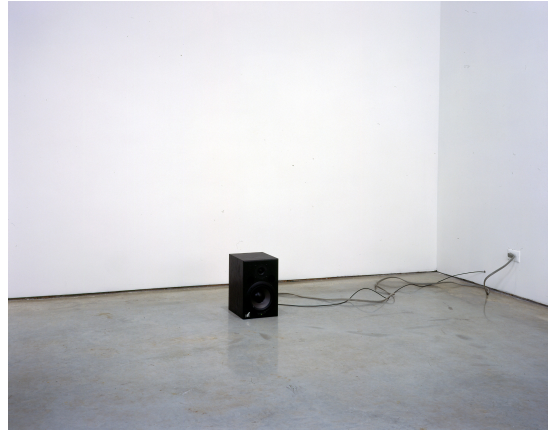
Modernizm ve kavramsal sanatın ortaya çıkışından beri, sanatçılar “hiçlik” kavramını yoğun bir şekilde araştırmışlardır. Modernizmdeki hiçlik sorunu, *non-representation* (temsili olmayan, sunulamayan) fikri ile birlikte, sanattaki temsili imajın, görsel reddi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımın bir çok önderi bulunmaktadır. Bir modernist mit ve aynı zamanda herşeyin başında resmin sıfır noktasını gösteren olasılıkların başlangıcı olan, Siyah Karesi ile Kasimir Malevich, bu konuyu ele alan ilk isimlerden birisidir. Salt renk ve salt forma indirgeme, görüntünün yüzeyini boşaltma, sanatçının monokrom dörtgen şeklinde tamamlanmış görünür. Ad Reinhardt ise, 1960 yılından ölümüne değin sadece ve neredeyse obsesif bir biçimde aynı, bir örnek, ayırt edilemeyen siyah resimler üretmiştir.

60’ların sonlarında, hiçlik kavramının ele alınışı devamlılığını sürdürmüştür. Bu durum, dönemim kavram sanatçılarının yanısıra, çağdaş sanatçıların en genç kuşağını bile etkilemiş ve kendisini çeşitli stratajilerle hissettirmiştir. Böylece, post-minimalistler ve neo-kavramsalcılar çoğunlukla ironi fikri ile bilgilendirilmelerine

rağmen, radikal biçimde, indirgeyici bir sunumla, enstalasyon ve resimler üretmişlerdir.

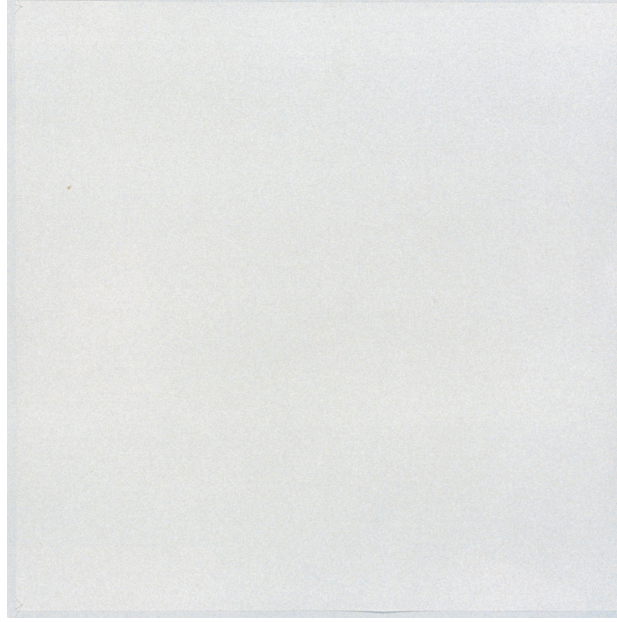
Örneğin, Joseph Kosuth, içerisinde sanatı yönetme koşullarını araştırmak için dili kullandığı çok yönlü seriler üretmiştir. Aynı şekilde, John Beldessari' de çalışmalarında bu konuyu ele almıştır. “*Sanat dışında herşey bu resimden çıkarılmıştır, bu işin içerisine hiçbir fikir girmemiştir*” sanatçının çalışmalarından birisinin iddia ettiği ifadedir. Kavramsal sanat içindeki sanatsal telaffuz, bir fikirten doğmaktadır. Eğer, bu belirli fikir, bir dil oyunu içerisinden kurtarılırsa, geriye pek birşey kalmaz. Böylesi bir ironik kavramsalılık durumu, çağdaş sanatta da sonlanmayan etkilere sahiptir.

Çağdaş sanat içerisindeki örnekler arasında yer alan Martin Creed, “hiçlik” deneyimini tercüme eden sanatçılardan birisidir. Martin Creed, stratejisinin büyük bir bölümümü buna borçludur, çünkü işlerinde kapalılık içeren az ve öz anlatımlara yer vermektedir. “Work No. 401” isimli çalışması, küçük hoparlörlerden çıkan, yalnızca “pfft”sesini yazmaya olanak sağlayan ses spiralinden oluşmaktadır. Ses, sanatçının kendisi tarafından üretilmiştir. Burada Creed, bir anlamda izleyici tepkisinin ortaya çıkaracağı riskleri de göze almıştır. Beldessari gibi, Creed de kendisini, Ceal Floyer ya da Tom Friedman gibi, tüm çağdaş sanat pozisyonları ile birlikte, bir çizgiye yerleştiren gösterişsiz, mütevazı bir minimalizme dayanmaktadır.



resim 13. Martin Creed, ‘Work No. 401’, 2005

Friedman, kendisi tarafından 1000 saat boyunca seyredilmiş bir sayfayı sergilemiştir. Çalışma, hiçliğe önderlik eden ısrar ve sebatın çabalarını yansıtır. Bu kağıt bir zaman yansımaya neden olur ki, bu sanatçıdan izleyiciye kalan şeylerin tamamıdır. Hiçlik, yalnızca herhangi birşeyin görülmediği birşeydir.



resim 14. Tom Friedman, *'1,000 Hours of Staring'*, 1992–1997

Karin Sander'in izleyiciyi boş bir oda ya da yalnızca işlerin başlıklarını gösteren etiketlerin sergilendiği, boş galeri duvarlarıyla karşı karşıya getiren, "Zeigen" (göstermek. işaret etmek) isimli işi de, bu kavramla ilişkilidir. İşlerin kendileri yoktur ya da görülemezler. Varlıkları bir şekilde, başka duyumlar yoluyla algılanabilir. Sanatçı ayrıca, Mona Hatoum ya da Lawrence Weiner gibi sanatçılardan kendilerine ait bir iş seçmelerini ve bu işlerin sessel-ışitsel tanımlarını üretmelerini istemiştir. Bu çalışma, izleyiciyi görüntüden özgürleştirmekte ve onu somut, kesin ve hesaplanmış olandan, yaratıcı, sessel bir estetik deneyime yönlendiren alternatif algı biçimlerine yöneltmektedir.



resim 15. Karin Sander, ‘Zeigen’, 2005

Sonuç olarak, günümüzün imaj dolu, görsel toplumu içerisinde hareketsizlik, boşluk, sessizlik kavramları artan bir biçimde değer kazanmaktadır. Etki ve duyarlıkların indirgenişi, ilk bakışta görülemeyen olgulara karşı bir farkındalık yaratmaktadır. Boşluk, ikincil, periferik olanı göz önüne koyar, geriye kalan ise belirsiz ve çeşitli olan hiçliktir. Bu noktada, günümüz sanatının, algıların doğrusunu anlamaya çalışma girişimiyle, kitle – medya yanılmasına karşı durmaya çabalamakta olduğu da söylenebilir. Hiçliğin olduğu ve meydana geldiği yere bakmak, boşluğun ardındaki çeşitliliği ortaya koymakta ve aslında temel olarak herhangi “kesin bir anlam”a karşı çıkmaktadır. Ele geçmezlik ve boş yüzeydeki kısıtlama ile birlikte indirgeme, sadelik ve transparanlık üzerine temellenen çalışmalar, kesinliğin ötesindeki durumları yansıtmaktadır.

1.2 İndirgeyici Tavrın Tarihsel Yeri

1.2.1 Nereden Gelip, Nereye Gidiyor?

"Modern sanatın yüceliği yok oluvermesinde yatmaktadır demiştim. Ancak birincil risk de bu yok oluvermenin uzun uzadıya düşünülmesinde yatıyor. Görkemli yok oluşların tüm formları – şekil, renk, malzeme ve hatta sanatın bu görkemli inkarı – artık bir sona ulaştı. Yokolan, ortadan kalkan sanat ütopyası artık bir gerçeğe dönüşmüş durumda. Ve bize gelince, biz artık ikinci kuşak ya da üçüncü tür bir simülasyon ile karşı karşıyayız." [...] "Birey net bir şekilde şu iki an arasındaki farkı görmelidir: birisi sanatın içinde yaşadığı ve kendi yok oluşunu ifade ettiği görkemli simülakrum, diğeri de negatif bir miras gibi bu yok oluşu yönettiği andır." [...]

"Yoksa her şeyin sonunda bir sanat benzetimi var olacaktır, dünyanın görünümünü, sadece onu yok etmek için, yeniden ve yeniden canlandıran manidar bir nitelik olarak." Jean Baudrillard¹⁹

Minimal sanat Amerikan kökenli olarak sahneye çıkmıştır ve soyut ekspresyonizme karşı bir harekettir. Soyut ekspresyonizmin öznelliği ve duygusallığı, Avrupa resim yapma geleneği ile geri çevrilmiştir. Donald Judd "Avrupa sanatı ile tamamen ilgisizim ve kanımca öyle bir şey kalmadı artık"²⁰ şeklinde kışkırtıcı sözlerle ifade etmiştir hislerini. Tabi ki sanatta yeni ortaya çıkan her şeyin kendinden önce geleni inkar etmesi normal hatta gerekli bile olabilir. Ancak yine de, sadece yeni bir dönemin değil, ayrıca yeni bir çağın başlangıcını, tıpkı bu tavrın kendi fikirlerini yayarken kullandığı şekilde belirgin bir açıklıkla dile getirmiş olmak çarpıcı bir etki yaratmaktadır. Her ne kadar bugün bile, gelenekten gelen saygıdeğer "özgürlük" ve sözde güçler (ki bunlar her şeyi bir yandan da oldukça Avrupalı bağlamda bir bireyselliğe itmektedir) birçok Avrupalıda özeniş ve hayranlık uyandırır da, tarihsel durumu da göz önüne almak gerekmektedir. O zamanlarda, Amerika yeni bir dünya gücü ile dolup taşarken Avrupa'da ve özellikle Almanya'da geçmişle verilen mücadeleler toplumda kutuplaşma yaratmaktaydı. Sürekli olarak Amerikanlaştırmaya, NATO'nun kurulmasına ve Batı Almanya'nın batı ekonomisi ve sosyal sistemleri içindeki kuruluşuna karşı, nasıl en iyi şekilde

¹⁹Jean Baudrillard, "Towards the Vanishing Point of Art", **Kunstmachen?**, Munich, 1991, 207 s.

²⁰Gregory Battcock, "Minimal Art, A Critical Anthology", University of California Press, New York, 1968, 154 s.

tepki verileceği düşünülmekteydi. Almanya’da, minimal sanat Amerikan hayatının ikonlarını özetlemekle uğraşan Pop Art’ın gördüğü ilgiden çok daha az bir ilgi ile karşılanmıştı. Diğer yandan Amerika’da, Peter Schjeldahl’ın da altını çizdiği gibi, “*Soyut Ekspresyonizm’deki avangardın yarattığı De-Avrupalılaştırma birdenbire avangard işlere karşı büyük bir ilgi yaratmıştır.*”²¹ Bu, yüksek finansal potansiyele sahip bir izleyici kitlesidir ve Amerikan müzeciliğinin kurumsal yapısı ile müzeye girme ve sergileme politikalarında etki etmeye başlamıştır. En basit seviyede, minimal sanat olağan bir kesinlikle üretilen bir sanattı bu yüzden de sergilenip görülmekteydi²²– Nauman’ın da dediği gibi “*Gösterme şansın olmasa asla yapmayacağın şeylerdi bunlar.*”²³

Bu bağlamda bakıldığında, bu sanat anlayışının mekanı “fethetme” yolunda ilerlemesi bir rastlantı değildir. Richard Wollheim’in aşağılayıcı tanımı ile “*minimal bir sanat içeriğine sahip olsalar da*”²⁴ – ki bu tanım genel bir olguya gönderme yaparken, sonunda tüm bu harekete ismini vermiştir – bu eserlerin kendilerini sunarken takındıkları tavır kesinlikle alçak gönüllü değildir. Bunun yerine, nesnelerin sürekli genişleyen büyüklükleri – ya da Flavin’i ele aldığımızda, aydınlıklarının getirdiği ve mevcut mekanı dolduran oranları – sınıksız kurulmuş yapıları ve uygulamalarındaki teknik kesinlik ile birleştiğinde, eserlerin artık gelişen bir özün göstergesi olduğu görüşü destek bulmaktadır. Üç boyutlu nesnelerin programlı bir şekilde her türlü anlatımsal, yanılsamaya dair, öznel ya da mesaj içeren bir var oluştan uzak durması, geleneğe olan karşı duruş oluşturmak dışında, her türlü klasik sanat eleştirisi kategorisine girmelerini de önceden engellemiştir. Dahası bu nitelikleri, “duvarda asılı” resmin daha önceden açmış olduğu pencereyi geri döndürülemez biçimde kapatmakta ve izleyenin bakışını sergi alanının kendisine yöneltmektedir.

"Üç boyutlular gerçek mekanlardır. Bu şekilde yanılsama ve gerçek mekan probleminden sıyrılırlar, etraflarındaki mekan işaretlenir ve renklenir, Avrupa

²¹Neues Museum Weserburg Bremen, y.a.g.e., 289 s.

²²y.a.g.e., 290 s., özet çeviri.

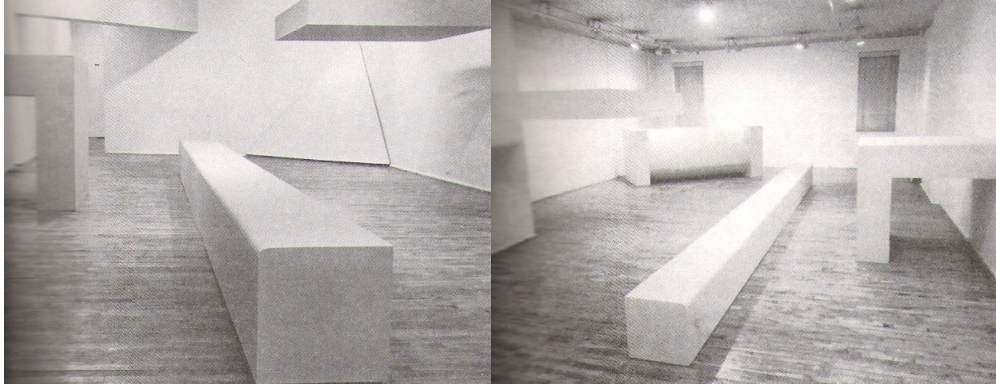
²³Gregor Stemrich, **Minimal Art, Eine Kritische Retrospektive**, Verlag der Kunst G+B Fine Arts, Drasden Basle, 1995, 565 s.

²⁴Richard Wollheim, “Minimal Art”, **Arts Magazine**, 1965, 45 s.

*sanatının en bariz ve en karşısında durulan yadigarından kurtulmaktır aslında*²⁵ diye yazmıştır Donald Judd ve bu şekilde Frank Stella'dan bir adım daha ileriye gitmiştir; çünkü onun "şekilli tuvaleri", maddeciliğe vurgu yapmaktadır. Ancak Stella, 1970'lerde ortaya çıkan, dev ve hatta anti minimalist, duvardan fırlayacak gibi görünen renkli rölyefleri ile 60'ların minimalistlerine yakındır, ancak bunun nedeni sadece "genişleyen atılımı" değil aynı zamanda Judd'un tek bir niteliğe sahip ve karmaşık olmayan sanata olan çağrısının yankılarını oluşturmasıdır. Sanatçı sözlerine şöyle devam etmektedir:

*"Bir işin içinde bakılacak, karşılaştırılacak ya da çözümlenecek çok fazla şeyin olması gerekli değildir. İşin kendisi, bütün olarak, tüm niteliği, asıl ilginç olanıdır. Yeni işlerde şekil, imge, renk ve yüzey tektir, kısımlar halinde ya da parçalanmış değildir."*²⁶

Bu "belirli nesnelere" bu yüzden son derece katıdır ("ne görüyorsan onu görüyorsun")²⁷. Üç boyutlu nesnelere mekanlarına sahip olduğundan, gerçek bir mekan oluşturmaktadırlar (bunu izleyen ile de paylaşırlar) ve sadece orada olmaları ve oldukları gibi olmaları gerçeği ile bir meydan okuma oluşturmaktadırlar.



resim 16. Robert Morris, 'Yerleştirme-New York Green Galeri', 1964

²⁵Charles Harrison, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford/Cambridge, 1992, 813 s.

²⁶y.a.g.e., 292 s.

²⁷Gregory Battcock, "Minimal Art, A Critical Anthology", University of California Press, New York, 1968 158 s.

New York Green Galeri'deki, Robert Morris sergisinden alınmış, iki fotoğraf indirgenmiş nesnelere erken bir sunumunu göstermektedir. Büyük ve net bir şekilde tanımlanmış formlar oda içinde altı tane odak noktası oluşturmaktadır. Sergiye gelen ziyaretçiler ortaya gelip nesnelere altından durmadan önce nesnelere birinin altından geçmek zorunda bırakılmaktadır. Çok fazla alan yoktur, en azından tümünü tek bir noktadan görebilecek kadar. Üç boyutlu nesnelere izleyicinin hareket halinde olmasını gerektirmektedir ve her ne kadar farklı açılardan görüş sağlansa da, bu çeşitlilik bazen bir şaşkınlık yaratmıştır. İşler bilinçli olarak, kendi formlarından değer düşürecek herhangi bir ilginçlik yaratmaktan kaçınırlar sanki. İnsan algı sistemi, otomatik olarak duyu tetiklere kendini iter. Keşfedebileceğimiz hiçbir şey önermeyen bir şey, bakışlarımız gezinmeye başlamadan önce ilgimizi çekmekten öteye gidemez. Galerinin kendisi, beyaz duvarları ve kapalı perdeleri ile her türlü dış etkiden arındırılmıştır ve izleyicinin bakışını sadece nesnelere kendisine yöneltmektedir – ki nesnelere yerleştirilmesi de tam “yolumuzun üstüne” yapılmış gibidir. Ancak “beyaz küp”, sergi mekanı içinde oyalayıcı her türlü etkiyi yok etmeye yönelik optik bir seviye oluşturarak izleyicinin ilgisini sergilenen nesnelere odaklarken, aynı zamanda da bu nesnelere hem izleyen için, hem de izleyen ile beraber sanat olarak tanımlamaktadır. Robert Morris bu durumu şu şekilde açıklar:

*"Hazır şeylerin doğasını ele alıp kullanma konusunda, yeni üç boyutlu sanat "sanatsallığın" sıkıcı zincirini kırmış ve Rönesans sonrasındaki her yeni sanat evresini sınırlandırmıştır. Hala sanattır. Yeni işler geleneği sürdürmektedir, ancak bir şeyleri yapmanın, yine sanat tabanlı olan mirasını kabul etmemektedir. İstekler farklıdır, bu yüzden deneyimler de değişiktir."*²⁸

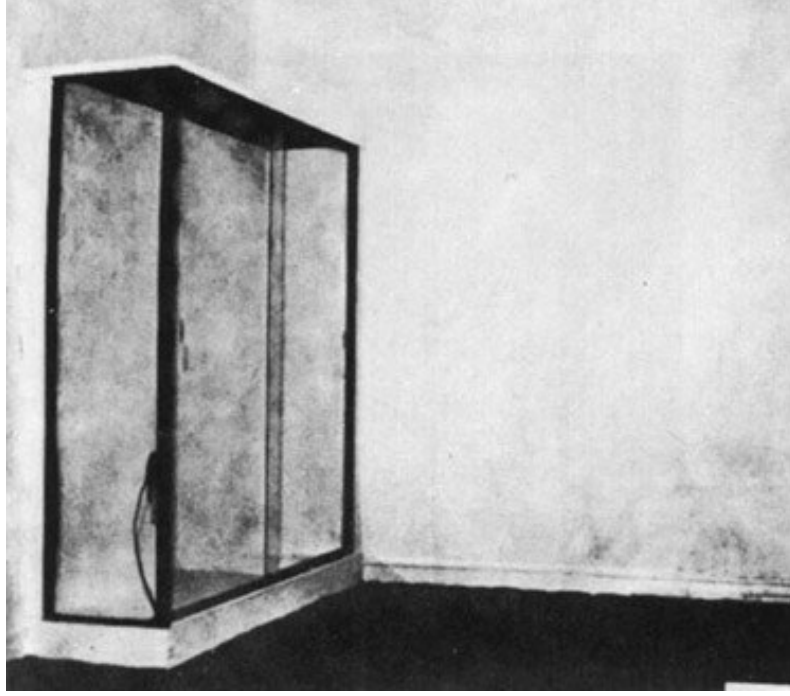
Morris, ilk kuşakta yer alan diğer minimalistlerden daha fazla bir şekilde nesnenin algılanması üzerinde durmuş, izleyen ile arasındaki bağı incelemiş ve yeni bir sanat tanımının ifadesini keşfe çıkmıştır. Blank Form (Boş Şekil) başlıklı yazısında sanatçı şöyle demektedir: “Artık, şekil (en geniş anlamda: durum) algı ötesine indirgenmedikçe, kendisini öznenin ilgisi içerisinde bir nesne olarak sürdürüp destek buldukça, özne ona birçok şekilde tepki gösterir ki, ben de bunlara

²⁸ Harrison, y.a.g.e., 822 s.

*sanat adını veriyorum. Sanat birincil olarak bir durumdur; bu durum içerisinde birisinin sanat olarak benimsediklerine karşı tepki göstermek için bir tavır geliştirirsiniz.”*²⁹ Sürekli olarak değişen ve sanat olarak tanımlanmış bir nesne ile onu o şekilde kabul eden özne arasında bir tanışmayı kapsayan bir durum olarak sanatı tanımladığında Robert Morris, Marcel Duchamp’ın terk ettiği şeyi ele almaktadır. Her ne kadar minimalizmden çıkışlı işlerin karakteri ve bunların “planlı şekilde üretilmiş” olana sürekli bir gönderme içermesi, Duchamp’ın hazır yapıtları ile net bir ayırım oluştursa da, stratejik bir seviyede bazı alıntılar göze çarpmaktadır. Merkezdeki kavramlar nesne ve alana uygulandığında “yalıtım” ve “kapsam” olarak belirir. Ancak hazır yapıtların gerçekliğe bağlı olan kökleri, zıtlık yaratacak şekilde görünür haldedir, çünkü sunum alanına tamamen “yabancıdırlar”; indirgeyici sanat ise “yeni”, ilişkisiz nesnelere yaratmaya uğraşmaktadır ve bu nesnelere doğası gereği işlevsiz olup, düzenin ilkeleri ile yönetilmektedir. Sanat olmadıklarından ve onları sanat kılacak niteliklere sahip olmadıklarından hem hazır yapıtlar, hem de minimalist nesnelere bir kapsam ile ya da izleyeninin yaklaşımı ve tavrı ile kısmen belirlenen bir sanat kurulumuyla tanımlanabilir.

Mekanın evrim geçirmiş anlamı, sanat için bir “konteynır”a, sanatın meydana geldiği bir yere dönüşmesi durumunun ilk örneklerinden birisi Yves Klein sergisinde görülmüştür. (Le Vide (Boşluk), Iris Clert Galeri, 1958). Bu “olayda” sanatçı ziyaretçileri boş bir sergi salonu ile karşılar, beyaza boyalı bu salonda boş bir camekan bulunur ve bu şekilde “sanat” görme hevesi ile gelenler hayal kırıklığına uğratılır. Beyaz Küp, (içindeki boş camekan ile, “beyaz küp” içinde “beyaz küp” oluştururken) bu şekilde terim oyuna katılmadan evvel, aşırı uçlara kadar çekilmiştir. Buna karşın, minimalistler ona kademe kademe yaklaşmışlardır; önce zemini, duvarları, tavanı ve köşeleri oluşturmuş ve üç boyutlu nesnelere burada sunmuşlar, sonunda ise sanat nesnesi ile sanat mekanının uyumuna odaklanıp “yeri belli işler” gerçekleştirmişlerdir.

²⁹Barbara Haskell, **Blam! the Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964**, Holt Rinehart & Winston, New York, 1984, 101 s.



resim 17. Yves Klein, '*Le Vide*', Iris Clert Galeri, 1958

Günümüzde de bu tür yer-çıkışlı enstalasyonlar, çağdaş sanatın büyük bir kısmını oluşturmakta, minimalist etkilenimli olarak, sergi mekanına yapılan net ve basit, yapısal "işgaller" oldukça fazla kullanılmaktadır. Bu tür bir müdahalenin ilk örneklerinden birisi olarak, şekilsel minimalist dağarcığı kavramsal sanat ile bağlayan Lawrence Weiner'in efsane haline gelen "When Attitudes Become Form" ("Tavırlar form haline gelince", Harry Szeeman, Bern Kunsthalle) adlı sergideki işini gösterebiliriz. 36"x36" boyutlarında, alçısı çekiçle kırılıp tuğlalar halinde çıplak bırakılmış bir duvarı sergilenmiştir. Burada, "duvardaki resim" ve "doğrudan oda içinde nesneye olan bir çağrı" hakkındaki tartışma kurulumun kendisine olan bir eleştiri şeklinde ivme kazanmıştır. "Sanat mekanı" – bugün bile, "korunan bir alan" ya da indirgeyici bir dille "rezerve olan bir yer" – tam bu işlev hakkında bir soruyu akla getirir.



resim 18. Lawrence Weiner, *'Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard From a Wall'*, 1968

Bu fikirden yola çıkan işlere örnek olarak, Michael Asher'ın Claire Copley Galerisi'ndeki sergisini gösterebiliriz. Asher burada sergi salonu ile idari kısım arasındaki duvarları kaldırarak, "sanat işinin" kendisini serginin objesi olarak kullanmıştır.³⁰



resim 19. Michael Asher, Claire Copley Galerisi, 1974

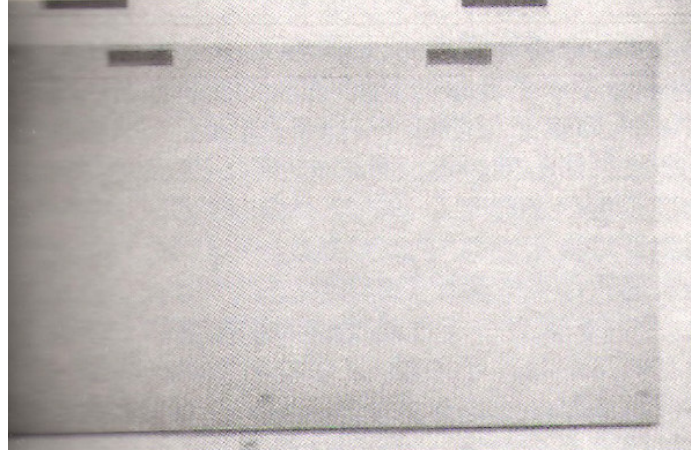
³⁰Bknz. Ulrich Loock, Birgit Pelzer, Dieter Schwarz, **Michael Asher Sergi Kataloğu**, Kunsthalle Bern, 1996

Bir duvarın kaldırılması ya da yeni birisinin eklenmesi - tıpkı Heimo Zobernig'in Neue Galerie, Kassel'de Documenta IX için yaptığı gibi- izleyen tarafından ilk anda "görünür" bir müdahale olarak algılanmamaktadır. Ne de kısmen büyümekte olan yeni ya da eksik bir nesne bu şekilde algılanır; bunun işlevi sadece yeni bir durum yaratmada gizlidir. Zobernig'in işindeki ilginç nokta bu müdahalenin belirsizliğindedir. Onun duvarları sadece resim galerilerini kapatmak ve içerideki geleneksel gösteriye bir yorum yapmakla kalmaz, aynı zamanda izleyenleri geçmek zorunda bıraktığı yeni bir mekan, dar bir koridor oluşturur. Burada görece hiçbir şey yoktur. Burada bulunan birisi, izleyenin içeriye davet edildiği indirgenmiş bir işle karşı karşıya olduğunu düşünebilir, (tıpkı yıllar boyunca "kara kutulara" ve "beyaz mekanlara" sokulan izleyici gibi) ancak durum bu değildir. Duvarın karşısında bir dizi pencere vardır, koruma amaçlı olarak gölgelendirilmiştir, ancak tamamen kapatılmamıştır, hala dışarıyı görmek mümkündür.

Çağdaş sanat çalışmalarının minimalist fikirlere olan yaklaşımı, perspektifin kaldırılması esasına dayanmaktadır. Burada nesne, izleyenlere müdahalenin ardında yatanları (ulaşımlarına kapalı bir sergi alanını idrak etmek ve bir barikat olarak algılanan sanat yapıtı ile dışarıdaki görüntü arasındaki ilişkiyi düşündürmek) özgürce keşfedebilmelerine ya da koridoru bir geçit olarak kullanmalarına izin veren düzenleyici bir yapıdır. Bu çalışma, tanımsal olarak sanat olarak görünmeyen bir nesneyi (yapısından ötürü) sanata dönüştürür.

Zamanda başka bir sıçrayış: 1967'deki gösterisinde, William Anastasie, neredeyse galeri duvarları büyüklüğünde tuvaler sergileyerek (duvarların indirgenmiş bir halini sergilemiştir. Sanatçı her duvarın tüm ayrıntılarını fotoğraflamış (havalandırma delikleri, prizler vb) ve bu görüntüleri tuval üzerine ipek baskı ile aktarırken, yüzeye tekrar oranlayarak indirgemıştır. "Bilgi değeri" açısından "hem duvarlar hem de resimler" birbirinin aynısıdır. "*Duvarları kendi görüntüleri ile kaplamak, duvardaki resim ve duvarın kendisini tam o noktada diyaloga sokmak demektir ve bu modernizmin merkezinde yatmaktadır. O diyalogun*

*hikayesi bu resimlerin temasıydı...”*³¹



resim 20. William Anastasie, ‘*Untitled*’, 1967

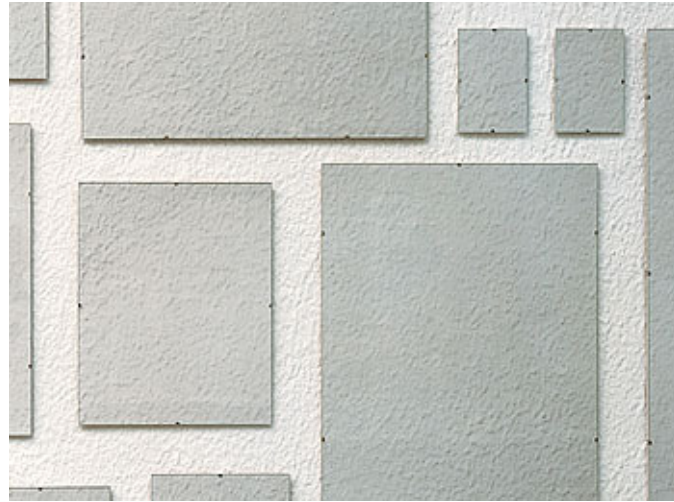
Karin Sander, 1994 yılında, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden’deki sergisi için, ana salondaki duvarın bir kısmını fotoğraflamıştır. Bu kare afiş büyüklüğünde basılmış ve 27 farklı büyüklükte kare ve dikdörtgen şekilde çerçevesiz olarak asılmıştır. 1.177 duvar daha önceden bir bilgisayar yardımı ile hesaplanıp, simule edildikten sonra, tüm dört duvarı kaplayacak şekilde sergilenmiştir. Eğer Anastasie ile Sander’ın yaklaşımlarını karşılaştıracak olursak, ikinci iş (birinciden 27 yıl sonra ortaya konmuştur) aldatmaca olarak görülebilir. Fotoğrafsal olarak çok doğru görünen duvarların resimleri, kapladıkları duvarın kendisini göstermemektedir aslında (izleyenler tarafından öyle kabul edilmelerine rağmen). Bunun yerine nötr olduğu için tekrar ve tekrar seçilen alçının bir kısmını tekrar eder. Tüm resimler aynıdır, diğer bir deyişle aynı olmak zorundadır. Ancak Karin Sander, bir adım daha ileri gitmiştir: tüm duvar parçaları ayrı ayrı satışa çıkarılmıştır. Parasını ödeyen herkes istediği parçayı duvardan çıkarıp evine götürebilme imkanına sahiptir. Sergiye gelen herkes bir resim istediği için duvar düzen ilkesini kaybederek, günlük bir değişimden geçmiş, resimlerin asılı olduğu yerlerde çivileri kalmıştır. Karin Sander ve birçok yardımcı elin ortaya koyduğu Baden-Baden’deki sergi, sanatçının üzerlerinde hiçbir etkisi olmadığı izleyenlerin müdahalesi sonucu

³¹Brian O’Doherty, “Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space”*Artforum*, 1976, 32–33 s.

tüketilmiştir. Resimlerin, ismi bilinmeyen şahıslara satılmış olması ve hiç kimsenin bu eserlerin sahibi olmaması, enstalasyonu tekrar birleştirilemez kılmıştır ancak sanatçı bu sanatsal fikrini istediği yerde tekrar üretebilme olanağına da sahiptir.³²



resim 21. Karin sander, 'Wall in Pieces', Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1994



resim 22. Karin sander, 'Wall in Pieces', 1994, Detay

İzleyen katılımına diğer bir örnek olarak Felix Gonzales-Torres'in davetkar kağıt yığınları ve şeker objeleri verilebilir. Önerme, her ne kadar Karin Sander'inkine benzese de (çok parçalı iş izleyenler tarafından bölünür ve yeri bulunamaz parçalar halinde dağılır) bu iş aslında içerik ve yorumsal olarak temel farklılıklar içermektedir. Bu durum Margrit Brehm tarafından şu sözlerle ifade

³²Neues Museum Weserburg Bremen, y.a.g.e., 291-292 s. arasından özetlenmiştir.

edilmiştir:

*“Gonzales- Torres – 39 yaşında 1996 yılında AIDS yüzünden ölmeden önce – izleyenleri köşeye dizilmiş ya da zemin olarak düzenlenmiş şekerleri yemeye davet ettiğinde, bu davet daha büyük bir kararsızlığa yol açtı, çünkü en azından imzalı bir resim değildi sunulan. Öğrenilen davranışlar ve geçmiş deneyimlerden kaçınılmalıdır: Çekin elinizi! Sanat görülmek içindir, dokunmak için değil ve onu kesinlikle eve götüremezsiniz. Yabancılardan alınan hediyeler tehlikeli olabilir. Ancak bir yandan da bu parıldayan şekerlerden bir tane alsanız zararı olmaz”.*³³

Gonzales-Torres ise şöyle şu satırlarla özetler durumu:

*“...sanat izleyeni tahrik eder ve sanat eserinin tükenişine izleyeni ortak kılar, öyle bir tükeniş ki, kademe kademe ilerleyen bir yok oluşun paradoksu olarak gerçekleşir. “Sanat şekeri” emilip yutulsa da, vücut duygusal bir şekilde onu bedenine katmaktadır, bu da bir çok aynı ve standart parçadan oluşan nesnenin içeriğinin boyutsal olarak genişlemesine olan bir göndermedir aslında”*³⁴

İşin ismindeki parantez içindeki notlar – örneğin “İsimsiz” (Ross) çalışması sanatçının hayatıyla bir bağlantı içermektedir, hayat arkadaşı Ross Laycock AIDS’ten ölmüştür.

*“Yok olabilecek bir sanat eseri ortaya koymak istedim, hiç var olmamış olan ve bu Ross’un ölmekte olduğu zamanlara bir benzetmeydi.”*³⁵ Bu sözlerinden de anlaşılabilceği gibi sanatçının işlerindeki kişisel bağıntılar ve toplumun eleştirel varlığı, programlı bir şekilde dünyaya olan göndermeleri inkar eden minimalizmin, ilişkisiz nesnelere karşıtlık oluşturmaktadır. Ancak sanatçı, yine de bu dağarcığı kullanmayı seçmiş, minimalizmin otoritesini ve tarihsel belirginliğini işaret ederek, seçimini açıklamaya çalışmıştır: bunlar sanatçının işinde kullanmak istediği niteliklerdir.

³³y.a.g.e., 292 s.

³⁴a.g.e., 293 s.

³⁵“Felix Gonzales-Torres to Robert Storr” Ropörtaj, **Felix Gonzales-Torres sergi kataloğu**, Sprengel Museum, Honnover, 1997 44 s.



resim 23. Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*', 1991

Peki günümüzün minimalist kabulünün ardında yatanlar nedir? Temel fark nerededir? Tarihsel gelişimler algılarımızı nasıl değiştirmiştir?

İlk minimalist objeler, indirgemeleri ile radikal görünen bir yaklaşımda izleyenleri karşılamıştır. Entelektüel beklentiler yüksek ve malzemenin kendisi doğal olarak inatçı olduğundan, minimal sanat büyük bir popülerlik kazanamamıştır. Yine de, takip edenleri belirgindir: Her müze kendi Andre, Judd ya da Sol Lewitt'ini istemektedir– ve bugün birçoğu buna sahip ve onları ünlü yerlerde gururla sergilemektedir. Nesnelere geniş kurulumlar ve sınırsız beyaz odalarda kendilerine ayrılmış yerler edinmişlerdir.

İndirgenmiş nesnelere sergilenmesindeki iddialı yön, onları asla anti-idealiste şekilde göstermemekte; hatta onları metafiziksel bir duyuma yakın bir yerde göstermektedir. Yine de, merak uyandıran şu ki, günümüzün minimalist "reseptörleri" bu yeniden evrimleşmeye şekil vermede yardımcı olmuşlardır. Ancak, bu işleri sadece minimalist eleştirisi ile okumamız gerektiği anlamına gelmez. Bu, aslında tarihsel bir olaydan alınan bir ödünç olduğunu ve bunun da sanat sisteminin kendisine ve kendisi için anahtar bir nokta oluşturduğunu

göstermektedir. Burada alıntı yapılan tüm işlerde durum budur. Bu ışıkla bakıldığında, “minimalist kabul birçok formdan sadece birini oluşturur, özellikle sanat eleştirisinin şekilsel sistemine bir cevap olarak gelmiştir, çünkü bulunan şekilci dağarcık ilk önce “sanat içeriğini” ortadan kaldırmadan da kullanılabilir.³⁶

³⁶Neues Museum Weserburg Bremen, y.a.g.e., 293 s., özet çeviri.

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİMSEL ARAYIŞLAR

2.1 Modernizm, Minimalizm ve Monokrom

Otuz yıl aralıkla iki sergi, minimalizmin başlangıcı ve enstalasyon sanatının ortaya çıkışıyla gelen etkili sonu arasındaki çizgiyi oluşturmaktadır. Bunlardan birincisi Dorothy Miller'ın 1959'daki Modern Sanat Müzesi, New York'ta gerçekleşen On altı Amerikalı sergisidir; burada ülkenin ortaya çıkardığı yetenekler küçük gruplar halinde işleri ile sergilenirken bu on altı sanatçı içinde Jasper Johns, Ellsworth Kelly Robert Rauschenberg ve Louise Nevelson da bulunmuştur. Hiç şüphe yok ki, bu sergideki en ilgi çeken katılım yirmi üç yaşındaki en geç sanatçı Frank Stella'nın dört siyah monokrom çalışmasıdır. Fazlasıyla kalın gergileri, neredeyse tuval çevresinden geçen siyah çizgilerin genişliğinde olup, parlak bir boya ile boyanmış, bu da yüzeye yarı parlak bir görünüm katmıştır. Sanatçının katalogdaki açıklaması, Stella'nın kendisi tarafından değil, bir dönem stüdyo arkadaşı olan Carl Andre tarafından yazılmıştır:

“Sanat gereksiz olanın ayrı tutulması, dışlanmasıdır. Frank Stella çizgilerin resmedilmesini gerekli bulmuştur. O, ne kendi sahip olduğu kişilik duyalıklarla, ne de izleyicilerininkilerle ilgilenmez. Resmin gereksinimleri ile ilgilenir... Stella'nın resimleri sembolik resimler değildir. Onun çizgileri tuval üzerinde fırçanın gezdiği yollardır. Bu yollar sadece resmin içine gider.”³⁷ demektedir bu yazıda.

Bu dört monokrom, Kara Resimler (Black Paintings), Alüminyum Resimler de dahil olmak üzere, 1960 yılında Leo Castelli Galerisinde sergilenmiştir. Çok geçmeden de, modernizm ile minimalizm arasındaki fay hattı olarak görüleceklerdir.

İkinci sergi olan, “Yenilikçiler (The Innovators): Heykelin içine Girmek (Entering into Sculpture)” 1989 yılında Los Angeles'taki 3000 metrekarelik Ace

³⁷ Harrison, a.g.e., s. 820

Galeri’de gerçekleştirilmiştir. Stella’nın Kara ve Alüminyum Resimlerine minnettar üç sanatçıyı içeren bu sergide, Carl Andre, Donald Judd ve Daniel Buren’in işlerini görürüz. Bu sergi de tartışmalar içermektedir. Çünkü ticari bir galerinin saygınlığı ve uyumluluğu fikre sadık kalmasında yatmaktadır, ancak bunun aksine Ace’teki yöneticiler iki işi yeniden üretmişlerdir: Andre’nin “Fall” adlı işi, 14,94 m. uzunluğunda yuvarlanmış çelik plakalar 90 derecelik bir duvar-yer arasına geniş bir L şeklinde yerleştirilmiştir. Judd’un bir isimsiz eseri ise, göz hizasında devam eden galvanize demir plakalar serisi, duvardan 20,32 cm. uzakta asılmış ve odanın üç yanına dolaştırılmıştır. Yine aynı şekilde özel bir koleksiyonun değeri, içindeki işlerin yeganeliğine bağlıdır, İtalya’daki Panza Koleksiyonu sahibi, bu yeniden üretilere izin vermiştir. Bu duruma karşılık olarak da, Andre ve Judd, işleri tanımadıklarını belirten mektuplar yazmışlardır. Mektupları birkaç ay önce sergi hakkında yorum yazan Art in America dergisinin Mart ve Nisan 1990 sayılarında yayınlanmıştır.



resim 24. Carl Andre, ‘Fall ‘, 1968

Andre mektubunda, “*Bu şekilde hiçbir “yeniden üretim” bu işler hususunda benim iznimle gerçekleştirilmemiştir ve bu “yeniden üretimler” işimin iğrenç birer tahrifatıdır.*” demektedir. Biraz daha ayrıntı ile Judd ise durumu şöyle

açıklamıştır: “Birincisi bu iş bir sahtekarlıktır. İkincisi, görünümü bana ait değildir: galvanize yüzeyler hatalı, ayrıntılar yanlıştır...”³⁸

1959 ve 1989 arasındaki dönemi iki sergi ile eş tutmanın arkasında yatan mantık – Modern Sanat Müzesi’ndeki On Altı Amerikalı sergisi ve Ace Galeri Sergisi – eğer modernizmi hep geri çekilen bir ufuk olarak görebilirse netleşecektir. 1959’da sanatın kendini içinde buluverdiği imkansız durum ise, bu ufka Stella’nın “Kara Resimler”i kisvesinde varılmış olmasıdır. Aslında, Andre her ne kadar bu resimleri Greenberg-vari olarak tanımlasa da, Greenberg’in kendisi asla bunları onaylamamıştır. Bunun yerine, gelecekteki modernist eksilmeye neden olacak tehditlerini doğru bir şekilde kavrayarak durumu, “gerilmiş ya da sıkıştırılmış bir tuval zaten bir resim olarak varlığını korur... ancak ille de başarılıdır diyemeyiz”³⁹ şeklinde yorumlamıştır.

Stratejideki bu değişim – sanatı düzsellige doğru motive edilmiş bir şekilsel ilerleme olarak konumlandırmak yerine, daha fikirselle bir varlığa doğru itmek – günlük hayat ile estetiğin ayrılması ve kişisel zevklerin öne çıkarılması olarak nitelenebilir.⁴⁰

Bu durum sanatın tanımında yaratıcı bir eylemden öte, sonrasında gelen bir değişimin sinyallerini vermektedir ve sanatın tanımını, genel topluma açık bir yargı eylemine dönüştürmektedir.

“...Greenberg gibi, Andre ve Judd da Stella’nın, Modernizm’in resmin belirliliğinden kurtulması projesinin özü – ve sonu – olan resimsel yüzey ve fiziksel desteği çökertmesini kavramışlardır. Ancak bu belirgin son nokta üzerine ise ne Andre ne de Judd, Greenberg’in yaptığı gibi estetik yargılara yönelmiştir. Bunun yerine resmin parametrelerini aşmayı ve argümanlarını desteklemek üzere üç boyutlu nesnelere üretmeyi seçmişlerdir. Bundan böyle resmin araçları ile evli değillerdi artık – gerginin şekli, resim alanının düz yüzeyi – Stella’nın seri işleri üretimde yeniden ortaya çıkacak

³⁸Carl Andre, “Artist Disowns ‘Refabricated’ Work”, **Art in America**, Mart 1990, s. 31 ve Donald Judd, “Artist Disowns ‘Copied’ Sculpture”, **Art in America**, Nisan 1990, 33 s.

³⁹Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism” **The Collected Essays and Criticism**, University of Chicago, 1993, 131 s.

⁴⁰Bknz. Thierry de Duve, “The Monochrome and Blank Canvas” **Kant After Duchamp**, MIT Press, 1998, 199 s.

ve Andre'nin Equivalent ya da Judd'un Progressions işlerinde kompozisyon mantığı olarak belirecektir.”⁴¹

Sanatçı ve sanat eleştirmeni olan Christopher Ho'nun bu sözlerinden hareketle seri çalışmaların, eski sanatsal kriterleri, örneğin orijinallik, teklik vb. etkili bir şekilde yok ederken, yeni endüstriyel röprodüksiyon ile çok yakın bir uyum sağlamak ve basitliğe ilgi duymaktadır diyebiliriz; bu da Ace Galeri ve Panza Koleksiyonu 1989'da radikal bir şekilde bu uygulamaya iten bir şeye dönüşmüştür.

Sanatın, “Kara Resimler”in doğuşundan sonraki bu durumunun değerlendirilişi, bu resimlerin etkisinin altını çizmekle kalmamakta, ayrıca çağdaş sanatın zaman zaman karşılaştığı ve karşısında şaşırıldığı yeni konuları ileri sürmektedir. Beğeni, genel topluma bırakıldıkça, sanat bir konuya dönüşmekte, hazır yapıtın kısıtlı bir şekilde okunmasına neden olmaktadır, sanatçının 1980'lerde (David Salle, Ashley Bickerton) öykünmecisi sanatçı olmasına, 1990 larda (Fred Wilson, Mark Dion gibi) küratör sanatçı olmasına yol açmaktadır.

Kompozisyon resim aracının zorunluluklarından kurtulsa da – Andre-Judd anlatımında olduğu gibi – kapitalizmin dinamiği içerisinde bir üretim şekline yeniden bağlanmış ve bunun son göstergesi de, enstalasyon sanatı olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktada modernizm, ne monokromdan kaçınır (Greenberg'in yaptığı gibi) ne de ondan üste çıkar (Andre ve Judd'un yaptığı gibi), günümüz modernizmi bunun yerine monokromu kendisinin bir modeli olarak kabul eder. Çünkü monokromun kullanışı, hem modernist, hem de minimalisttir, yansımaya değer katarak modernizme yakın dururken, minimalizmin taleplerini karşılamak adına resim gibi belirli bir aracı kullanmaktan vazgeçip, parametrelerinde özgürlüğü seçer. Bu şekilde, 1960'lardan gelen Michael Fried'in “Sanat ve Nesnelik (Art and Objecthood)”⁴² adlı anahtar metni ile de uyum içerisinde.

⁴¹Barbara Rose, **Monochromes, From Malevich to the Present**, University of California Press, 2006, 123 s.

⁴²Bknz., Michael Fried, **Art and Objecthood: Essays and Reviews**, University Of Chicago Press, 1998

Michael Fried, 1967’de basılan eserinde temsilciliğe karşı, modernist resmin savunmasını ele alır. Minimalizme duyduğu kincilik aslında hem Greenberg, hem de Judd’un, Stella’nın Kara Resimleri’ni okumasına bir eleştiri niteliğindedir. Eğer ki, Greenberg bunların Modernizm’e olan tehdidini sezinlemediyse ve bu yüzden de onları beğeni açısından eleştirdiyse (“*düzlükleri çok stratejik, yeterince başarılı değiller*”), Judd da bu resimlerin kendi ontolojik kurucularını, araç belirliliğini aradığını ve bu şekilde de modernist projeyi tamamladığını belirtmiştir.⁴³ Her ne kadar tepkileri farklı olduysa da, hem Judd, hem de Greenberg Kara Resimleri bazı şeylerin sonu olarak görmüşlerdir. Fried ise bir aracın belirliliğinin, tarihsel olarak bazı şeylere bağlı olduğunu ve sürekli olarak evrim içinde olduğunu ileri sürer. Bir dipnotunda şöyle demektedir:

*“Düzlük ya da düzlüğün sınırlarının kaldırılması ‘resimsel sanatın indirgenemez özü’ olarak görülmemeli bunun yerine resim olarak görülen bir şeyin minimal şartları olarak ele alınmalıdır; bu, minimal ya da zamansız şartların ne olduğu sorunun önemli kısmı değildir, sorudaki önemli kısım neyin, belli bir zamanda, bu tür bir mahkumiyete karşı koyabildiği, neyin resim olarak başarıya ulaştığıdır. Bu, resmin önemi olmadığını göstermez: aksine şunu ifade etmektedir ki, bu önem – mahkumiyete karşı koyan öz – yakın geçmişteki işler tarafından belirlenir ve bu yüzden de onlara cevaben sürekli olarak değişim içindedir.”*⁴⁴

Bir dizi denemesi içerisinde Fried “optiksellik”, “şekil”⁴⁵ gibi terimler öne sürmekte, bu şekilde Greenberg’in bahsettiği düzlük kavramını değiştirmektedir. Böylece her ne kadar “Kara Resimler”, resimlerin sadece “bir şey” olduğunu ve bundan fazlası olmadığını fark ettirdikleri için geçtiğimiz yüz yılın en üstün resimleri olarak görülse de, Stella’nın ardından gelen Alüminyum ve Bakır Resimleri (1960-1961) Morris Louis, Kenneth Noland ve Jules Olitski’nin işlerindeki gibi pas ve renklerle retinasal bir oyun yaratan bir optikselliği yakalamaktadır; aynı şekilde Düzensiz Çokgenleri, “Kara Resim”de birleştirilen şekil ve yüzeyi tasvir etmekte ve bunları birbirinden koparıp yine gerilim halinde tutmaktadır.

⁴³ Rose, y.a.g.e., 126 s.

⁴⁴Fried, y.a.g.e., 38 s.

⁴⁵Bknz., a.g.e., 23-26 s.

Ancak, yine de Fried, Greenberg-Judd çatışmasının ötesine geçmeye çalışsa da, yine de bunu tekrar etmektedir. Sanatın, minimalizmde nesnelige geri dönüşümü, eleştirmenin dediği şekilde, Greenberg'in modernizminin merkezindeki araç belirliliği için ontolojik arayışı yok saymakla kalmaz, ayrıca sanatı yok sayar: “*Nesnelğin kabulü yeni bir temsil çeşidine itirazdan öteye geçmez ve temsil artık sanatın reddidir.*”⁴⁶

Minimal anlayış, bir sanat yapıtına gösterdiğimiz ilgiyi, onun algılanmasındaki kavramlara çevirerek modernist sanatın anlık algısının yerini değiştirir. Minimalist işler bir nesneyi bir “durum içinde” gösterirler – Robert Morris'in L-kirişlerinde olduğu gibi. Bu şekilde, indirgenmiş bir işin deneyimlenmesi, gerçek zaman içerisinde çözünür ve sıradan günlük bir nesneden ayrı tutulamaz hale gelir; her ikisi de “sonsuzluk, tükenmezlik ve sürekli devam edebilirlik” hissi uyandırır.

Bu bağlamda, Fried, 1970'lerin sanatının çoğunu öngörü ile sezinleyerek, Tony Smith'in gece yarısı otobanda araba sürme ile ilgili olan deneyiminin tasvirini ise şöyle yorumlamaktadır: “*Smith'in öne sürdüğü şey aslında şudur ki kurulum ne kadar etkileyici yapılırsa, işlerin kendisi o kadar gereksiz hale gelmektedir.*”⁴⁷

Bu “Sanat ve Nesnelğin” gücünü göstermektedir, çünkü ardından gelen modernizm ve minimalizmi barıştırmaya yönelik tüm denemeler bu indirgeyici ve genişletici eğilimlerin arasını bulmaya çalışacak şekilde odaklanmıştır.

Michale Asher, Daniel Buren ve Hans Haacke gibi erken dönem sanatçıların yer-belirli (mekan uyumlu) çalışmaları modernizmin araç belirliliğini, minimalizmin sergi mekanına gösterdiği dikkatle birleştirmiştir. Örneğin, Buren'in 1989 Ace Galerisine olan katılımını ele alalım: bu çalışma yirmi derecelik bir eğimle içeri bakan üç adet ham kontrplaktan oluşan sahte duvarlarıyla Stella'nın sanatını çağrıştırırken, bir yandan da Andre ve Judd'un enstalasyonlarının fiziksel

⁴⁶a.g.e., 125 s.

⁴⁷a.g.e., 134 -135 s.

varlığına ustalıkla yaklaşmaktadır. Buren'e ait beyaz bantların oluşturduğu çizgiler "Kara Resimler"i hatırlatırken bir yandan da özellikle monokromun mekansal belirsizliğini yok etmekte, galerinin içinde bulunduğu halde galeriyi içine almaktadır. Art in America'da yayınlanan bir yorum şöyle demektedir:

*"Bu çarpık mekandan geçerken, insan galerinin katlılığını ve dümdüz dikdörtgenliğini mimari içinde fark ediyor."*⁴⁸



resim 25. Daniel Buren , 'Yerleştirme- Ace Galeri', 1989

Monokrom sürekli olarak sonsuz bir algısal derinliğe yol açarken, Buren'in enstalasyonu hem çerçeve, hem de çerçevenmiş olarak benimseniyor, böylece ne tam nesne, ne de tam bir kavram olarak ele alınıyor.

Buren modernizmden farklı ve minimalizme benzer bir zamansal kayıt altına düşüyor, ancak bu kayıt her ikisine de aynı şekilde ve ayırt edilemez biçimde konu oluyor. Bu konuyla ilgili olarak Christopher Ho'nun yorumu şöyledir:

⁴⁸Frances Colpitt, "Space Commanders", **Art in America**, 1990, s.67

“...sanat eseri de dahil olmak üzere, ticari kültürün başlangıcından beridir her nesnenin altına kazanmış ölümlülüğü. Burada indirgeme ya da genişletme kapitalizmin ritmini kapsayan alternatif vuruşlardan daha az karşıt terimlerdir. Daha belirgin olarak, bu varsayım, yani sanat eserinin galeri mekanının elle tutulur gerçekliğini yaratması – her ne kadar fikirsel olarak yüklü ve kurumsal olarak belirli olsa da – 1990’larda sendelemiştir”⁴⁹

Modernizmin en tutucu eleştirmenleri avangardın saldırgan tahriki ve kapitalizmin asimile edici kapasitesi arasında bir “ikisi de değil” durumunun altını çizmişlerdir. Leo Steinberg bunu şu şekilde ifade etmiştir: “Amerikan sanatseverler bünyelerinde bir eskime – modası geçme – ile dünyaya gelirler.”⁵⁰

Erken dönem yazılarından birinde (“Avant-garde ve Kitsch”) Greenberg, bu bağlantıyı negatif terimlerle sunmuştur; modernizm on dokuzuncu yüzyıl endüstriyellemesine ve simüle edilmiş aptal bir kitle kültürüne karşı bir savunma aracıydı ona göre. “fikirsel karmaşa ve şiddetin içlerine kültürü ilerletebilecek bir yol yaratmak” için modernizm özerklik içine kapanmayı seçiyor, sanatın teknik talepleri ile kendini sınırlandırılmakta ve sert bir şekilde l’art pour l’art (sanat için sanat) felsefesine katkıda bulunumaktadır. Greenberg işte bu zamansal paradoksu 1960’da yazdığı “Modernist Resim” adlı denemesinde resmin fiziksel desteği (yüzeyi) ve resimsel mekan olarak, mekansal terimlere çevirmiş, daha sonra da soyut ekspresyonizm sonrası yazısında “düzlük ve düzlüğün sınırlarının kaldırılması” olarak kullanmıştır.⁵¹

Yer belirli işler, bir yere bağlılıkları ve değişiklilerle mücadeleleri ile kurumsallaşmış, müzelerin sürekli koleksiyonları arasına girmiş kimi vakit yeniden yaratımlar kimi vakit ise orijinal dokümantasyonlar olarak – skeçler, planlar ya da fotoğraflar – olarak yer almışlardır.

1959’a gelindiğinde modernizmin özerkliği en iyi ihtimalle hayali, en kötü ihtimalle efsanevi görülmüştür, değişimlere ayak diremek yerine onlarla uyumlu

⁴⁹ Rose, y.a.g.e., 130 s.

⁵⁰ Leo Steinberg, **Other Criteria**, London: Oxford, 1972, 63 s.

⁵¹ Clement Greenberg, “Avant Garde ve Kitsch” , **The Collected Essays and Criticism**, University of Chicago, 1993, 8 s.

hale gelmiştir; 1989’da indirgeyici tavrın seri işleri, sürekli idare altında olan bir dünyada, günlük hayata dahil olmaya başlamıştır. 1990’lara gelindiğinde yer belirlilik problemi çözülmüş, kaçınılmaz bir şekilde bireysellik ve çeşitli şehirlerin kimliğine karşılık gelen bir ürün farklılaşması sürecine bağlanmıştır.

“Sanat ve Nesnelik” ten iki yıl önce yazılan, Barbara Rose’un ABC ART adlı eseri (1965) modernist ve minimalist bölünme için bir barıştırma olmaktan daha çok, kopmadan önceki bir geri dönüş niteliğindedir. Rose, minimalizm için bir hesap oluşturmak adına savaş öncesi avangardlara dönmeyi tercih etmektedir. Bunu yaparken de, Kasimir Malevich ve Marcel Duchamp’ı rehber noktalar olarak seçmiştir.– ona göre Andre, Judd, Morris ve Flavin “*ortalama bir konumdaydılar*”– ve monokromun eski mekansal bilmececi tekrar ortaya konulup tartışılmaktadır. Ancak bu mekansal okuma sadece tekrarlanmakla kalmamış; karıştırılmış, Malevich ve Duchamp umut ve umutsuzluk terimleriyle anılmıştır: “*bir yanda evrensel, mutlak olanın arayışı, diğer yanda mutlak değerlerin varlığının inkarına ait bir örtü.*”⁵²

Bu noktada, monokrom için bir model ortaya çıkmaktadır, mekansal bir gerilimden çok, belirlenmiş bir gerilim. Monokrom gelecek için sürekli olarak saf bir potansiyel olup, geçmişin de tam bir tüketimine karşılık gelmektedir. Her ne kadar Malevich “Beyaz üzerine Beyaz” işlerinde kelepçelerinden arındığını hissetmiş olsa da: “*renk sınırlarının mavi hattını kırıp geçtim ve beyaza ulaştım. Özgür beyaz deniz, sonsuzluk önünde uzanıyor.*”⁵³ – monokromun becerideki küçülüşü, şekilsel aşınımı, mükemmel bir şekilde seri üretim, prefabrik ve hali hazırda yapılmış olanlara yaklaştırmıştır. İşte bu yüzdendir ki, Greenberg Rauschenberg’in Beyaz Resimlerini, kendisine Duchamp’ı anımsattığı için reddetmiştir.

1959 ve 1989 sergileri işte bu garip geçicilik üzerinden değerlendirilebilir. Birbirinden izole olaylardan çok, hem geriye dönük, hem de ileriye dönük olarak bakılabilecek tek bir olayı kapsamaktadırlar: bir yanda Stella’nın siyah resimleri

⁵²Rose, y.a.g.e., 132-135 s. arasından özetlenmiştir.

⁵³y.a.g.e., 135 s.

bahsi geçmemiş estetik alanını açmaktadır, diğer yanda Andre ve Judd'un işleri ticari galerinin spekülatif yeniden üretimleri ile tayin edilmekte ve beklentilerin tamamlanmasının önünü tıkamaktadır. İşte bu iki bakış açısı, birbirinden otuz yıl ara ile monokromu soyutlar ve kapsül içine alır; tek bir an ve yüzey içerisine sıkıştırır. Monokrom ile modernist resmin, indirgeyici yaklaşımın ve yer belirliliğın altındaki koşullar bu şekilde gün yüzüne çıkmaktadır.

Christopher Ho bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Monokrom için gelecek zaten geçmiştir, saflık en başından bozulmuştur ve imkanlar zaten adı geçmeden tükenmiştir. Monokrom için kullanılacak zaman future anterior'dur (miş olacaktı, miş olacağım...) bu şekilde zamansal olarak temellenmiş monokrom, modernizm'in 1959'da karşısında duran çıkmazın çok ilerisini gösterebilir niteliktedir. Greenberg Modernizm'in sınırlarının belirsiz bir biçimde geri itilebileceğinin altını çizer. Resim gibi belli bir disiplinin kuralları ortaya çıkarıldığında bunlardan kurtuluruz ve onların yerine yeni kurallar belirir, bu süreç sonsuza kadar her seferinde yeniden başlar şekilde devam eder. Emin olmak için Greenberg Kara Resimler'e uzanmaktadır, ona göre doğru bir biçimde bunlar indirgeyici tavrın başlangıcıdır ve yanlış da olabilecek şekilde modernizmin sonu olarak görülebilir. Kara Resimler uzun bir indirgemeciliğın son noktasında bile dursalar – ki burada şekilsel kuralların örneğın düzlüğün olmadığını düşünelim – yine de yeni bir zamansal kuralı gün yüzüne çıkarmaktadırlar.”⁵⁴

Bu noktada, Robert Ryman'ın işinden bahsetmek gerekir. Ryman daha önceden düzlüğün resmin ana kuralı olmadığını fark etmiştir. Robert Ryman'ın monokromları üzerine yapılacak çok kısa bir araştırma, bize resmin henüz keşfedilmemiş kuralları üzerine sistematik bir bilgi sunmaktadır: tuvalin gerilip macunlanması (Untitled 1962), dik destek kullanımı (Transfer 1987) duvara paralel monte edilmesi (Consort 1988) izleyene yüzünün dönük tutulması (Place IV 1998). Ryman'ın alternatif kuralları yine de burada bahsettiğimiz zamansal kurallara ters düşer şekilde, resmin parametreleri içinde kalmaktadır.

⁵⁴a.g.e., 138 s.



resim 26. Robert Ryman , ‘*Untitled*’, 1962

Bu şekilde, diyalektiğin sonunun sinyalini vermek ve çoğulculuğa giriş yapmak yerine – 1980 resmi ve 1990 enstalasyonunun paradigmatik (dizisel) konumuna benzer olarak – yeni bir modernizm dönemini başlatmaktadırlar.

Yer belirlilik “bağımsız (menteşesiz)” hale geldikçe, sanatçı bir göçebeye dönmekte, eleştiri hizmetleri sunan kurumlar arasında mekik dokumakta ve bu şekilde de sanatçı bir çeşit döngüsel sanat eşyasına dönüşmektedir. Bu bağlamda, sanatçı artık diğer yönlerle kaymak yerine işine yaklaşır. Görev veren organ – müze – sanatçının yerini işgal eder. Yine de bu, çağdaş sanatın merkezindeki küratörün konumunu gösterirken, durumun aslında sanatın tarihsel gelişimindeki içsel etkilerden doğan bir merkezilik olduğunu da ifade etmektedir.

Tekrar monokromu model olarak aldığımızda, bir alternatifin ortaya çıkmış olduğunu görebiliriz. Yer belirlilikten farklı olarak, bu monokromun mekansal değil

zamansal boyutlarına odaklanmıştır. Aslında, monokrom Greenberg'in "Avangard ve Kitsch" te bahsettiği ancak izah edemediği ve Fried'in "Sanat ve Nesnelik" te sonunda karanlığa gömdüğü o modası geçmişliği ön plana almaktadır. Bu şekilde çağdaş bir uygulama için, bir yol açmaya yeltenmekte ve modernizmin vasiyetini genişletmeye çalışmaktadır. Monokrom, bu kaçınılmaz ve bitmek bilmeyen gelişim sürecini kendi konusu haline getirip; aynı anda hem imkanları ortaya koymakta, hem de hala evrim geçiren dönüşlü bir sanatın şeklini çizmektedir.

2.2 Tekil Formlar

Tekil formlar Kelly, Piero Manzoni, Rauschenberg, Reinhardt, Smith ve Stella'nın indirgemeci resim ve heykellerine adanan minimalizm için savaş sonrasını kanıtlayan bir girişle başlar. Klasik minimalizm ise bu akımla çok yakın bir biçimde birleşen şu sanatçılar tarafından temsil edilir - Andre, Flavin, Judd, LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden, Morris, and Robert Ryman. Aynı zamanda bu sanatçıların yanı sıra minimalizmin ideolojisinden ziyade, onun estetik duyarlıklarını paylaşmış olan sanatçılar da bu hareket içinde yer alırlar: Larry Bell, Agnes Martin, John McCracken, and Dorothea Rockburne.

Tekil form kullanımının sonraki nesiller üzerindeki etkisi, günümüz sanatını da biçimler hale gelmiştir. Kesin bir biçimde tanımlanmamış bir estetik kategori olan post-minimalizm, süreç, nesnenin yokoluşu, sanatın edimsel doğası ve ışığın yapısal özelliklerini araştırmak için, önceki akımların biçimsel tutumlarını kullanmıştır. Robert Irwin, Richard Long, Bruce Nauman, Richard Serra ve James Turrell gibi sanatçılar bu kategori içerisine dahil edilebilir.

Kavramsal sanat da aynı zamanda, sahip olduğu "kendini-yansıtmaya" nın birçoğunu bu kavrayış biçimine borçludur, çünkü bazı durumlarda bu akımın tamamen fikirler üzerine temellendiğine dair yanlış okumalar yapılmaktadır. Bu kavrayışın analitik boyutlarının altını çizerken, aynı zamanda minimalizmin ekstrem indirgemeciliğini paylaşan Joseph Kosuth ve Lawrence Weiner 'dan dil-temelli sanat (language-based art) anahtar örneklerini sunmaktadır.

1980'lerin ortalarında, Peter Halley, Sherrie Levine ve Allan McCollum indirgenmiş resmin ifadesini güç, tüketim ve arzu sistemlerinin nasıl yerleştiği ve representasyonel şifreler tarafından işlendiğini eleştirmek adına bilinçli bir biçimde kendine mal etmiştir. Felix Gonzalez-Torres homofobia ve ırkçılık gibi sosyal adaletsizliğe karşı olan, bozulmamış, sonsuz ve değiştirilebilir basılmış kağıt istiflerinden oluşan minimalist küpler yerleştirmiştir. Roni Horn'un "çift nesnelere" -ikiz geometrik heykeller- kimlik ve farklılık hakkındaki fikirleri çağırırken, açıkça hafıza ve algıyı etkin hale getirir. Charles Ray, yanılısamaya olduğu kadar, hacim ve

forma dayanan indirgeyici çalışmalarıyla minimalizmin endüstriyel görünümlerini anımsatır. Robert Gober, endüstriyel nesnelerin el ile yapılan uyarlamalarında biçimsel yalınlaştırmadan yararlanmaktadır. Meg Webster, ekosistemin giderek artan kırılgnlanlığı üzerine bir yorum olarak, organik materyallerden saf, geometrik biçimler oluşturur.

Sonuç olarak, tüm bu örnekler bugün, formların bazı özelliklerini kavramlar ışığında elimine ederek, gereğinde tekrarlardan oluşan tekil biçimleri ele alan sanatçılardır. Bunların yanı sıra birçok sanatçı, bu bağlamda, birimler ve refereansı olmayan formlarla birlikte, kullanmış oldukları kültürel içerikli konulardan faydalanarak, minimalizmi stil olarak yeniden diriltten post-modernizmin dekonstraktif eğilimleri içerisinde yer almıştır.

2.3 Beyaz ve Saflık Olgusu

“Tüm renklerin başı beyazdır... Yokluğunda herşeyin görünmez olduğu beyazı, ışığın temsilcisi olarak kabul ederiz” demektedir Leonardo Da Vinci.⁵⁵

Beyaz geleneksel olarak, saflığın ve aydınlığın sembolü olarak görülmektedir. Marcel Duchamp'ın “Why Not Sneeze, Rrose Selavy?” isimli çalışması, titizlikle şeker küplerine benzetilmiş, 152 parça beyaz mermerden oluşmaktadır. Joseph Beuys'un 1977 yılındaki bir performansında kullanılmış olan “For Washing (Yıkamak İçin)” çalışması beyaz bir el yıkama tası ve bir kalıp sabun içermektedir. Marina Abramovic'in “Cleaning the House (Evi Temizlemek)” yerleştirmesi kuvars kristallerinden yararlanarak, günlük faaliyetlerin ritüellerini ifade etmektedir. Iran Do Espirito Santo'nun saf kristalden üretilmiş olan “Water Glass (Su Bardağı)” heykeli, tertemiz bir su ile dolu bir kap yanılması yaratır.



resim 27. Joseph Beuys, 'For Washing', 1977

⁵⁵“Pure” Sean Kelly Gallery, <http://www.skny.com/lasso-bin/exhibition.lasso?-token.ExID=10245>



resim 28. Marina Abramovic, '*Cleaning the House*', 1995



resim 29. Iran Do Espirito Santo, '*Water Glass*', 2006/2007

Bu örneklerden yola çıkarak, pek çok sanatçının, yeni sanatsal üretim biçimlerini keşfetmek adına, resim ve heykelin geleneksel kategorilerini reddettiğini söyleyebiliriz. Bu durum, endüstriyel olarak üretilmiş geometrik soyutlamaların,

sanatçının elinin geçersiz kılınışının, tekst temelli araştırmaların yer aldığı estetik ve eleştirel pratiklerin ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda, Dan Flavin ticari olarak erişimi olan floresan lambaları kullanırken, Joseph Kosuth da Ludwig Wittgenstein'in* sözlerini alıntılararak, beyaz neon ışıktan yararlanmıştır. Joseph Kosuth ise, beyazdan oluşan duvar resimleri üretmiştir.

Hedeflerindeki ve biçimsel kararlılıklarındaki farklılıklarına rağmen “saflık” başlığı altında bir araya gelebilecek pek çok çalışma, bir sanat eserini öz rengine indirgeyerek, ortak bir etkiyi paylaşır; bazen mükemmel bir küp, bazen tekrar ögesi, bazen de bir cümle olarak. Bu türden çalışmalar, beyaz ve yansıtıcı yüzeylere, ışık ve gölge oyunlarına, boşluk ve doluluk karşıtlığına çok farklı estetik tepkiler ortaya koymuştur.

Beyaz renk olgusu, din, metafizik düşünce ve edebiyatta olduğu kadar bilimsel araştırmalar ve felsefe içerisinde de sembolizmin konusu olmuştur. Geçtiğimiz yüzyılın başlarında, Kasimir Malevich'in çalışmalarıyla birlikte, “beyaz”, ifadenin radikal bir biçimi olarak, ilk kez görsel sanatlara girmiştir. O zamandan beri, güçlü ve yeni ufuklar açan beyazın renk ve malzeme olarak kullanımı, hem saf biçimde, hem de daha geniş bir referans olanağının bir parçası olarak, sanatsal partiğin gerekli bir bileşeni haline gelmiştir. Sol Lewitt, Robert Ryman ve Grup Zero da bu gelişimin öncüleri arasında yer almışlardır.

Olumsuz açıdan bakıldığında ise, beyazın bu radikal ve özel kullanımı bazen alay konusu olmuş ve non- objektif sanata karşı kullanılan popülist bir silah olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca süreç içerisinde “beyaz” konusunun “başlangıç”, “doğum”, “sessizlik”, “hiçlik” ya da “ölüm” gibi kavramlarla olan ilişkilendirişi yaygın bir kavrayış haline gelmiştir. Bu da, radikal bir indirgeme ironisinin ortaya çıkışını sağlamıştır. “Beyaz” üzerine yapılan tartışmalardan hiç eksik olmayan kavramlar ve çağrışımlar, bir taraftan beyaza dair bir kavrayış geliştirmeyi

*Ludwig Wittgenstein mantık ve dil felsefesi konularında yaptığı çalışmalarla modern felsefeye önemli katkılarda bulunmuş olan 20. yüzyılın önemli filozoflarından birisidir. Ölümünden sonra, defterlerinden, makalelerinden ve ders notlarından seçilmiş birçok yazısı yayınlanmış olmasına rağmen, hayatı boyunca yayınladığı tek kitap, 1921'de Cambridge'de Bertrand Russell'in gözetimi altında bir öğrenciyken yayınlanan Tractatus Logico-Philosophicus isimli eserdir.

denerken, diğer taraftan da farkındalık ve bilinci arttırma mesajlarına başkaldırır. Bu bağlamda, post-modernist sanat eleştirisi ve öğretisi, beyazın çok çeşitli kodlanmış karakteristiklerini yansıtır.⁵⁶

Günümüzde, pek çok sanatçı çalışmalarında beyaz olgusunu güncel kavramlarla bir arada kullanarak, beyaza yüklenen bu klişelere bir anlamda meydan okumaktadır. Bu çalışmalar, önyargılı kavram ve yorumlardan uzakta, izleyicinin algı ve deneyim kapasitesini genişletmeyi hedefler. “Beyaz”ı bir olay, durum, algılama, materyal ve renksel bir fenomen olarak sunarlar. Bu noktada izleyici, bir şey görememekten ya da şeyleri tanımlayamamaktan ötürü bazen rahatsız edici noktalara uzanan bir durumla karşı karşıya bırakılır. Bu durum, izleyicinin gözlerini açar, hislerini uyandırır ve onu daha fazlasını görmeye iter. Geniş bir olasılıklar alanı açan beyaz, bu olasılıkları içerisinde gizleyerek, bir uyarıcı işlevi görür. İzleyicinin duygularını tetikleyen bu uyarıcı, aslında onlara oldukça aşinadır.

İleriki bölümlerde detaylı bir biçimde açıklayacağımız bu sanatçılar, izleyicinin çağdaş sanat ve günlük yaşam bağlamında bu kavrayış biçiminin ince özelliklerini serbestçe anlayıp deneyimlemeleri için, renk ve materyal olarak beyaz konusunun daha etraflı bir anlayışına kapı açmışlardır. Böylece, onlar indirgeyici sanat üretimi üzerine olan diyalogları ve onun izleyici ile olan iletişimini etkin hale getirmişlerdir.

⁵⁶“A Bit O' White” Sergi metninden özetlenmiştir. CCNOA - Center for Contemporary Non-Objective Art, http://www.e-flux.com/displayshow.php?file=message_1174593480.txt

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANAT DAHİLİNDE YENİ İNDİRGEYİCİ YAKLAŞIMLAR

3.1 Haluk Akakçe

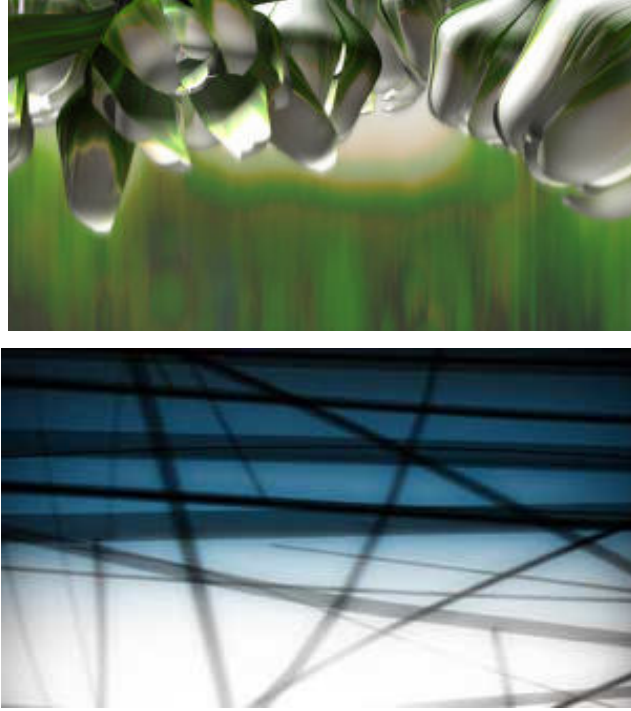
Haluk Akakçe, belirsizliklerinin altını kazmak için, kendi kontrolündeki araçların karakteristikleri ile oynar. Örneğin; yansıtımların (projeksiyon) biçimsel ve kompozisyonel durumları eş zamanlı olarak dramatik ve neredeyse sinematografik bir sonuç yaratırken, soyut resmi de çağrıştırır. Formların ışık ve tonlamaya dayanan düzlükleri olanaksız, yapay derinliğe sahip sanal bir alan etkisi yaratır.

Teknolojinin ilk buluşları olan sanallık, zaman ve transformasyon (dönüşüm) üzerine olan “Illusion of the First Time (2002)” isimli çalışmasında Akakçe, yeni biçimsel sınırlamalar üzerinde durur ve varolan alanla bütünleşen biçim ve görüntülere odaklanır. Bununla birlikte, sanatçının daha önceki enstalasyonlarında olduğu gibi “Illusion of the First Time (İlk Zamanın İllüzyonu)” da bir açıklık, başka bir deyişle izleyici için bir çevre yaratır. Yerleştirme, onun değişmeli dünyalarının hepsine nüfuz eden ağır yalnızlığı yakalar. Bu durum sanatçının kendisi tarafından şu sözlerle ifade edilmektedir: “...Çağdaş toplumu karakterize eden sosyal yapıların parçalanışının sebep olduğu koordinatların yokoluşuna paralel olan gerçek alanının dışında olma hissi.”⁵⁷

Akakçe'nin imgelem dünyası kendisinin zamanı katlama düşüncesiyle paralellik gösterir. Şüphesiz, Türkiye’de gelişen tarihsel estetikleri absorbe ederken - kilim desenlerinden İslam ve Osmanlı sanatı ve mimarisinin modüler organiklerine - Akakçe'nin estetiği en az bunlar kadar bilgisayar oyunları, Star Trek ve Avrupa balesi tarafından da biçimlenmiştir. İşlerinde beliren melez biçimler bütün bu etkilenimler üzerine kurgulanır.

⁵⁷Carolyn Christov-Bakargiev, **The Moderns**, Skira, İtalya, 2003, 44 s.

Akakçe kendisini bu organik ve biyolojik formlarla birleştirdiği teknolojik gelişmelerin bir eleştirmeni olarak görmekten çok, bir araştırmacı, yaşadığı zamanı ve geleceği yansıtan bir tarihçi olarak görmektedir. Zamanın akıcılığını ele alış, sanatçının bütün yaklaşımlarının bir karakteristiğidir ve bu alışlageldik bir şey değildir. Şaşırtıcı hızla beraber, teknolojik gelişmeler çağdaş toplumda farklı bir zaman kavramının doğmasına neden olmuş; katı bir biçimde düz olan zaman geçişinin tarihsel kavrayışı, bükülmeye, kendi üzerine katlanmaya başlamıştır.



resim 30-31. Haluk Akakçe, *'Illusion of the First Time'*, 2002

Haluk Akakçe'nin çalışmaları üzerine yazmış olduğu bir makalesinde, Shamim M. Momim bu durumu şöyle özetlemektedir:

"...İçerisinde yaşadığımız dünyanın artan hızı, zaman fikrine basit, gittikçe yaygın ve deyimsel bir kullanımdan –“düün yapılmış olmasını istemek” gibi- tıbbi ve teknolojik icatlar aracılığıyla bireyin yaşamındaki zamanın önceden kaçınılmaz olan temposundan kurtulmanın olanaklarına uzanan, emsali olmayan bir merkeziet verir.”⁵⁸

⁵⁸Shamim M. Momim, “The Time is Now”, **The Moderns** , Skira, İtalya, 2003, 46 s.

Bu düşünce çağdaş teoride, geçmişte gerçekleşen, ancak gelecekte henüz tamamlanmamış olan olayı anlatmak için kullanılan “önceki gelecek (future anterior) deyimini tarafından ortaya çıkarılmıştır.

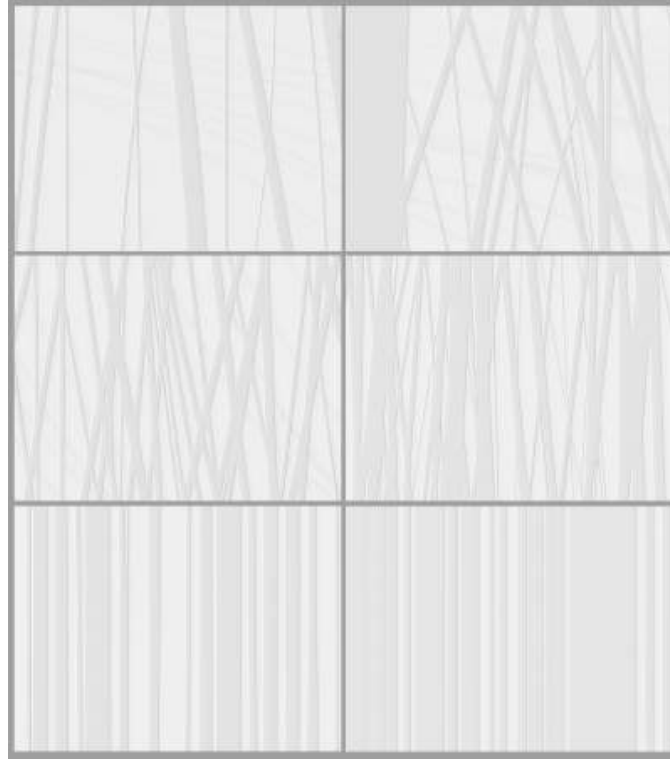
Çağdaş estetik teori içerisindeki “yeni modernizm” fikri, artistik araç olarak yeni medyanın ortaya çıkışıyla birleşmiştir. Makineler kendi estetiklerini getirmişler; hem bilgisayarlar, hem de sanal dünyalar kendi tarzlarını üretmişler ve modernistlerin geleceğin makinelerini yarattıkları gibi, bizleri de onları yaratmamız adına etkilemişlerdir. Bu bağlamda “Yeni Modern” sanatçı “Yeni Romantik” olarak tanımlanmıştır. Form karışımları üretmek adına teknolojiyi kullanması sebebiyle “yeni modernist” olarak değerlendirilebilecek olan Haluk Akakçe, insan ve makinenin bir sentezi olarak modernist soyutlama ve tasarımın dilini yeniden keşfeder. Sanal ortam ve teknolojiye ilişkin değişiklikler bizim mekan ve zamanla ilgili görüşlerimize işlemiştir. Bu bağlamda sanatçı bilgisayarın sanatsal medyanın yeni görüşünü yarattığını bildirmektedir.

Haluk Akakçe'nin çalışmaları, insan ve teknoloji arasındaki ilişkiyi keşfeder. Onun duvar resimleri ve dijital yöntemlerle canlandırılan video projeksiyonları, izleyici mekana girdiğinde üç boyutlu olarak algılanır.



resim 32. Haluk Akakçe, ‘Black on White and White on Black’, 2003

Sanatçının işlerinden “Black on White and White on Black (Beyaz Üzerine Siyah ve Siyah Üzerine Beyaz)” ve ”Blue and Black on White (Beyaz Üzerine Mavi ve Siyah)”, minimal resimler olarak tasarlanmıştır. Çizgilerin akışı sınırlı sayıdaki renk alanlarını – mavi, siyah ve beyaz- geliştirip, evrimleşmesini sağlar. Her çizgi hem yalnızlığı, hemde masumiyeti sembolize eder: onların toplanan ve dağılan sürekli hareketlerinde, ya kendilerini gerilimle güçlendirirler ya da kırılganlıkla parçalanırlar.



resim 33. Haluk Akakçe, ‘White on White’, 2003

Akakçe'nin bu çalışmaları Alex Farquharson tarafından şu şekilde yorumlanmıştır:

“...Akakçe'nin minimalist filmlerini izlerken ayağımız yere daha sağlam basabilir. Donmuş kareler olarak alındıklarında Kasimir Malevich, Ad Reinhardt, Frank Stella ve Robert Ryman'un yanına yakışır gibiler. Başlıkları da bu sanatçıların boşaltılmış tuvalerini çağırıyor: Beyaz Üstüne Siyah ve Siyah Üstüne Beyaz (2003), Beyaz Üstüne Beyaz (2003), Hassas Denge (2000). Ancak Akakçe'nin filmlerini izlemek, bu ünlü ressamın resimlerinin durağanlığından epeyce uzaklaşmak demek, çünkü

filmlerin eksiltmeli formları, aşağı kayıp yansıtılan görüntünün çevresinde dönüyor gibi. Filmlerin başı ve sonu aslında yok ve tamamen boş görünüyorlar: siyah ve beyaz düz yüzeyler. Bu görünüşteki boşluk, giderek artan sayıda, yinelenen ve hareket eden formla dolmaya başlıyor: Beyaz Üstüne Siyah ve Siyah Üstüne Beyaz, Beyaz Üstüne Beyaz örneğinde kurdele ya da saça benzeyen basit şeritler var. Hassas Denge'deyse dört uçlu daha karmaşık formlar. Şeritlerin olduğu iki filmde bu formlar büyük bir derinlik hissi vermeye başlıyor - farklı karanlıklardaki şeritlerin kademeli konumlanması ve farklı hız ve yönlerde hareket etmeleri buna yol açıyor. Sonunda şeritlerin yoğunluğu buluşuyor ve aralarındaki boşluklar ortadan kalkıyor, pürüzsüz yüzeyler oluşturuyorlar. Zen benzeri bir manevrayla boşluk hissi yaratan durum tam tersine dönüşüyor: mutlak bir doluluk hali. Her ne kadar bu "boşluk" ve "doluluk" bir an Malevich'in Beyaz Üstüne Beyaz (1918) gibi resimlerde peşine düştüğü türden bir aşkınlığı ima ediyorsa da, bu durumlara ulaşır ulaşmaz parçalanıp dağılmaya başlıyorlar."⁵⁹

Akakçe'nin bir çok çalışmasında genele hakim olan ve farklı elemanları bir araya getiren iki ya da üç renge indirgenmiş minimal bir anlayış görülmektedir. Ayrıca, sanatçının çalışmalarındaki kesinlik ve sınırlı sayıdaki biçimler de, izleyicide onun yapıtlarında gördüğümüz her bir öğenin gerekli olduğu izlenimini yaratır. Her bir şekil, çizim, kalıp ve rengin sanatçının geniş hayal gücünde bir işlevi vardır. Hiç bir zaman, yapıtın anlaşılmasına engel olacak ya da görsel grafiklerin etkisini bozacak konu dışı bir ifadeye yer verilmemiştir.

Sonuç olarak, Akakçe' nin optimizmi, işlerin genelinde de olduğu üzere, postmodernizmin bilinçli alaycı ironisi ve modernizmin sert kahramanlıklarının ötesinde hareket eden "yeni modernist" yaklaşımın bir parçası olarak görülebilir. Bu ikisinin arasındaki çözümlenmemiş uçurumu aşarak, Akakçe, gerçeklik ve teknoloji doğasının çağdaş bir araştırmasını yapar.

⁵⁹Alex Farquharson, **Çekim Merkezi (Centre of Gravity) Sergi Kataloğu**, İstanbul Modern, 2005, 41-42 s.

3.2 Tara Donovan

Tara Donovan, genelinde bir süreç sanatçısıdır ve çoğunlukla sıradan, ucuz ürünlerin, büyük miktarlarının basit dönüşümleriyle bilinir. Sanatçı her çalışmasında bir medyum kullanır (plastik pipetler, bardaklar, karbon kağıtları...) ve tek bir anısal parça oluşturmak adına bu materyallerin çok büyük miktarlarda kopyalarını bir araya getirir. Bunlardan bazıları yığınlardan oluşur.

Tara Donovan'ın malzemeye yönelik araştırmaları, her materyale özgü spesifik karaktesitiklere hitap etmektir. Bu anlamda, sanatçı materyal ile bir diyalog geliştirir. Her bir yeni malzeme ile işi yapılandırır tekrarlarından oluşmuş özel bir hareket oluşturmakta ve bununla ilgili olarak yeni üretim methodları araştırmaktadır.

Sanatçı, 2003 yılındaki “Haze (Pus)” isimli çalışması için bitişik üç galeri duvarını kullanmış, bu duvarları milyonlarca plastik pipet parçasıyla kaplamıştır. Donovan'ın işleri, sunulduğu mekanla çok dinamik bir ilişkiye sahiptir. “Haze” de bu anlamda mekana uygunluğun mükemmel bir örneğidir. Çalışma pipetlerin biçimlerini oluşturmak için iki duvar tarafından desteklenmektedir. Ancak “Haze” mekana özel bir iş değildir, çünkü işin boyutları, uygun mimari formata sahip herhangi bir mekana adapte edilebilir.



resim 34. Tara Donovan, ‘Haze’, 2003



resim 35. Tara Donovan, '*Haze*', 2003, Detay

Donovan, 2004 yılında tavandan sarkıtılmış petek bulutlar inşa etmek üzere plastik bardaklar kullanmış, ayrıca dokunma hissini uyandıran parlak gümüş iğne deposunu inşa etmiştir. Kuş bakışı kumulları, parlak bulut kümelerini ya da bir manzarasını anımsatan büyük boyutlu çalışması “Untitled (Plastic Cups) İsimsiz (Plastik Bardaklar)”, yarı saydam plastik bardak yığımından oluşur. Sanatçının bu çalışması, ışığı üzerine toplayıp yayan objeler ve onları resimsel anlamda, jestden ziyede mekanik bir tekrarlama aracılığıyla bir araya getirilişiyile oluşturulmuştur.



resim 36. Tara Donovan, '*Untitled (Plastic Cups)*', 2006

Sol Lewitt'in iş oluşturma kurallarının ifade biçimi, sanatçının kendi çalışmalarıyla birleştirdiği bir methadoloji olarak görülebilir. Ayrıca Robert Irwin

ya da James Turrel gibi işlerinde zaman ve mekan dahilinde gelişen bir fenomenolojik deneyim yaratma girişiminde olan sanatçılar da, Donovan'ın üretim sürecine katkıda bulunmuştur.

Bugün, çalışmakta olan pek çok sanatçı, 1960'lara uzanan bir diyalogun parçasıdır ve Tara Donovan'ın da bu dönemin sanatçılarına kesin bir biçimde yakınlık hissettiğini söyleyebiliriz. Ancak sanatın imal edilebildiği ya da seri üretim nesnelere, kavramları radikal bir biçimde karmaşık hale getirdiği fikri, artık çağdaş tartışmalar içerisinde ciddi bir konu değildir. Bu noktada sanatçı, ticari ve endüstriyel malzemelerin ikonik kimliklerinden yararlanarak yeni bir alan açmaktadır. Sanatçının pek çok çağdaş sanatçıyla paylaşmakta olduğu bu anlayış, onu önceki nesillerin sanatçılarından ilgilendiği katı kavramsal ya da minimal meselelerden ayırır.

3.3 Felix Gonzales-Torres

Felix Gonzales-Torres 1957 yılında Küba Guaimaro’da doğmuştur. 1979 yılında New York’a taşınarak burada Brooklyn Pratt Enstitüsü’nde eğitim almış ve Whitney Müzesi’nin bağımsız eğitim programında yer almıştır. 1990 yılından sonra da Valencia’daki California Üniversitesi’nde eğitimci olarak çalışmıştır. 1995 yılında New York Guggenheim Müzesi sanatçının işlerinden oluşan kapsamlı bir sergi düzenlemiştir ve bu sergi sonradan Paris Modern Sanat Müzesi’nde sunulmuştur. Gonzales-Torres enstalasyonlarında, sanat çalışmalarının orijinalliğini ve kendi sanatsal kimliğini sorgular. Sanatçının neredeyse tüm sunumlarında, izleyiciler, yaratıma aktif olarak katılırlar. Bir bakıma bu seyirciler, çalışmayı kendilerine mal edip değiştirerek ve en sonunda kişisel tecrübe birliktelikleri aracılığıyla ona bir anlam kazandırarak, işi tamamlamak üzere davet edilirler.

Bu durum, sanatçının şeker ve poster yığınları yerleştirmelerinde oldukça belirgin hale gelmiştir. İzleyici, poster ya da şekerlerden almak ve onları istedikleri şekilde kullanmak için serbesttir. Çalışmanın “ideal bir durum” olarak izleyicilerin üzerinden geçmesi ya da evlere ve midelere götürülerek yokoluşu, sergi kurumunun kararına bağlıdır. Böylece, bu işler kaybolma ve yeniden yapılandırma arasındaki bir beklenti durumu içerisindedir.

Sergi yapımcısına, çalışmaların sunumu hususunda oldukça fazla özgürlük tanınmıştır. Birçok durumda sanatçı işin nasıl kurulacağı konusunda yalnızca kabataslak veriler vermiştir. Örneğin şeker enstalasyonlarının talimatları genellikle paketlenme yöntemi ve ideal ağırlık bilgilerini içermektedir, ancak düzenlenmesi konusunda bir belirleme yoktur. Yığın halinde sergilenebileceği gibi düz, halı biçiminde de sergilenmesi olasıdır.⁶⁰

⁶⁰Nancy Spector, **Felix Gonzales – Torres**, Guggenheim Museum, 1995, 100 s.



resim 37. Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Bon Bons)*', 1990



resim 38. Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Bon Bons)*', 1990, Detay

Çalışmalar genellikle geniş bir yorum alanına müsaade eder. Yalnızca parantez içerisindeki alt yazılar, Gonzales-Torres'in çalışmasını temellendiren bir anlam belirtir. Ama bunlar zorlayıcı olmak amaçlı değildirler ve çoğunlukla sanatçının kişiliğine dair ayrıntılı bilgiye sahip olunmadan yorumlanamazlar. Diğer taraftan, işlerin çoğu politik bir boyut elde etmiştir. Aynı zamanda bu

altyazılar aracılığı ile biçimsel deneyimler veya bir takım anekdotlar için bir kavrayış biçimi sunarlar.

Felix Gonzales-Torres'in sanatı, kendisinin hiçbir zaman reddetmediği bir etkilenim olan minimalizmi anımsatır. Örneğin, sanatçının işleri ile Dan Flavin'in ışıklı heykelleri ve Donald Judd'ın kübik çalışmaları arasında bir paralellik bulabiliriz. Judd, çalışmalarını endüstriyel olarak üreterek, sanatçının işe olan katkısını da sorgulamıştır. Gonzales-Torres de bu bakış açısını ele alır ve hatta bunu daha ötelere taşır: sanatçının çalışmaları izleyiciye, biçim anlamında olduğu kadar, içeriksel anlamda da sunulur, böylece bu çalışmalar sürekli olarak değişen ve gelecekte de bu değişimi sürdürecektir olan bir bağlam elde eder. Ancak, minimalizm için herhangi bir şekilde yorumlanmasını önlemeye ve nesnenin kendi yeterliliğini vurgulamaya çalışırken, Gonzales-Torres işlerini metaforik anlamlar üzerine oturtur, ve statik olmayan karakterinin altını çizer.



resim 39-40. Felix Gonzales-Torres, '*Untitled (Aparición)*', 1991

Felix Gonzales-Torres'in poster yığınlarını başka bir bakış açısıyla ele alsak da, onlar geometrik biçimli heykeller olarak minimal karakterlerini korurlar. Bu çalışmalar Judd, Andre ve Morris'in minimal sanatı geliştirdiği sıralarda on yaşında olan bir sanatçı tarafından üretilmiş işler gibi görünmekten ziyade, minimalizmin kavramlarını keşfeden bir sanatçı tarafından üretilmiş izlenimi yaratmaktadır.

Felix Gonzales-Torres'in eserlerinin ve minimalist çalışmaların en belirgin özelliği, sanatçı tarafından sipariş edilebilmesi ve sonrasında başka profesyonellerce üretilmesidir. Bu uygulama, işlerin anonim hale dönüştürmektedir. Gonzales-Torres durumunda ise, sanatçının belirlediği kesin talimatlar doğrultusunda, potansiyel olarak limitsiz sayıdaki poster ve kitapçıkları üreten bir "yazıcı (printer)" dir. Bunlar daha sonra sonra yığmak suretiyle heykellere dönüştürülürler.

İzleyiciler, Gonzales-Torres'in işlerinin, birbiri üzerine tam olarak yerleştirilen özdeş boyutlu poster yığınları olduğunu keşfetmek için dikkatli bir biçimde bakmak zorundadırlar. Sonrasında kendilerini suçlu hissetmeksizin ve müze görevlileriyle herhangi bir sorun yaşamaksızın, bu posterlerden - işin durumuna göre, kitapçık ya da belirlenmiş yığınlar halindeki şekerlerden- özgürce alabileceklerini farkedirler. İzleyiciler yalnızca bu anonim parçalardan birini alma özgürlüğüne sahip olduğunda, zaman ve mekan birliği sistemi içerisindeki maddesel görünüm olarak sanat eserinin bugüne dek değişmeyen kavramlarının yeniden değerlendirilişini deneyimleyebilirler.



Somewhere better than this place.

resim 41-42. Felix Gonzales-Torres, 'Untitled (The End)', 1990

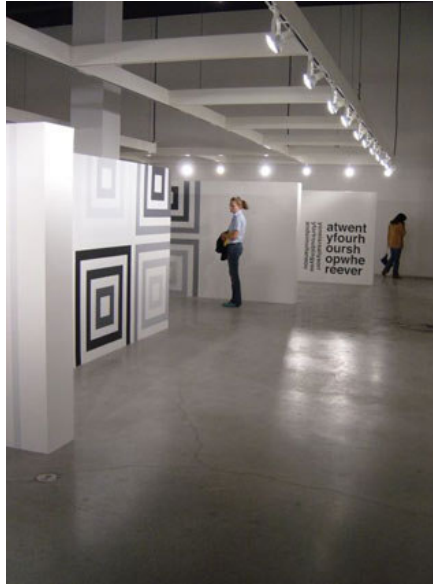
Donald Judd ve Robert Morris'in kutu heykelleri, materyal açısından kendi yeterliliklerinde mükemmel bir görünüme sahiptirler. Carl Andre'nin üzerine basılmalarına teşvik eden yer heykelleri onları kullanılmamıza rağmen değişmemiş ve dokunulmamış kalmıştır, bu demek oluyor ki, bu işler kendi dokunulmazlıklarını bir bakıma sürdürmüşlerdir. Bu sanatçıların aksine, Felix Gonzales-Torres açıkça, işlerini yok olma noktasına ulaşıncaya dek, yani son poster ya da kitapçık alınmaya ve son şeker yenilinceye dek, izleyiciler tarafından değişime uğratılmasına izin vermiştir.

Felix Gonzales-Torres, Judd tarafından formüle edilen minimalist çalışmaların iki temel kavramsal ön koşulunu almıştır: “ varlık ve mekan”. Sanatçı, “varlığı” yavaş ve emin bir biçimde eseri değiştiren ve yokoluşunu sağlayan izleyicilerin biriktirme ve toplama arzularına sunar. “Mekan” ise sürekli bir değişim içerisindedir. İş kendisini, bir taraftan geçici bir heykel olarak, diğer taraftan dünyanın herhangi bir yerinde bir duvarda asılı bir hatıra ya da sonuç elde edilmeksizin herhangi bir kişinin midesinde yokolarak sunar.

3.4 Liam Gillick

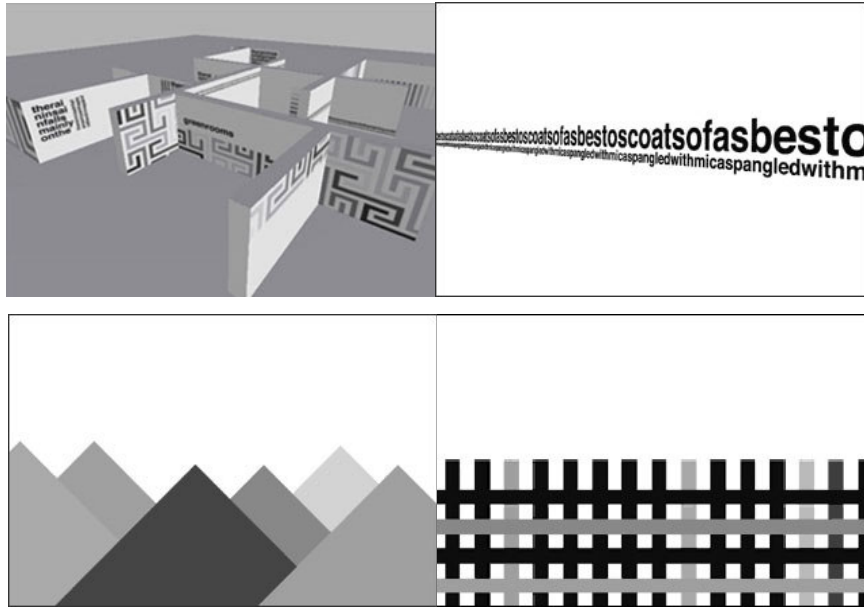
Liam Gillick son on yıldır, sosyal yapılarla ilgilenmektedir. Sanatçının enstalasyonları, sosyal alanı oluşturan sanatsal pratikler ile network sistemleri arasındaki ilişkileri araştırır: yazılı dil, ikonografi, ekonomi, mimari, tasarım ve özellikle kolay tanımlanamayan mekan kavramı. Gillick'in çalışmaları çoğu zaman yalnızca mekana yapılan müdahaleler ya da değişikliklerden oluşur. Sanatçı bazen, mimari tasarımı, minimal sanatın renkçi biçimciliği ile birleştirerek ve mekanın tamamını kaplar. Bu büyük boyutlu işleri ele aldığımızda, Gillick'in çalışmalarının bir sanat geleneği içerisinde başka bir mekan izlenimi yarattığını ve da işlerin sanattan çok bir tasarım ürünü görünümüne sahip olduğunu düşünebiliriz.

Gillick'in sanatı, minimalizm ve modernizmin retroavant-garde dili içerisinde oluşmuştur. Bu anlamda da Donal Judd, Dan Graham, Barnett Newman ve Piet Mondrian gibi sanatçılar ile de belirgin bir yakınlık görülmektedir. Önceki avangard pratiklere olan bu referanslar akla, disiplinler arasındaki kırılmayı, engellenen sosyal devrimleri ve ideal politik koşulları elde etmek için yapılan tarihsel girişimleri (ütopya) getirmektedir.



resim 43. Liam Gillick, *2Communes, bars and greenrooms'*, 2003

Sanatçının "Communes, bars and greenrooms" isimli çalışması bu kavramların bir araştırmasını ortaya koymaktadır. Gillick'in bu segisi birbirine bitişik iki mekandan oluşmaktadır: alçak beyaz labirent ve zemini yanardöner parlak siyah bir malzeme ile kaplı yüksek bir alan. Labirent, yolu boyunca helvetica harf karakterinin kullanıldığı tekrar eden vinil cümle parçalarından oluşmaktadır. Tekstin yan tarafında boyanmış dikdörtgen, daire ve farklı tonlarda grilerden oluşmuş labirent sunumları yer almaktadır. Bu serginin başlığı ve tekst parçaları sanatçının ütopya ve gerçekçilik kavramlarına göndermeleri olan "Literally No Place" isimli kitabından gelmektedir. Bu anlamda proje, bir ütopya yaratma sürecinin anlatımı olarak yorumlanabilir.⁶¹



resim 44. Liam Gillick, 'Communes, bars and greenrooms', 2003

Donald Judd'a göre düzen herşeyin temelinde vardır ve o herşeyin içinde, üzerinde, altında ve ötesindedir. Bu anlamda, Gillick her ne kadar Judd'un bu düşüncesini benimsemiş gibi görünse de, Gillick'in yaratmış olduğu his, daha az idealize edilmiş, daha az tamamlanmış, bilinçli bir biçimde anlatımsal, sosyal, kompleks ve kısa ömürlüdür.

⁶¹Liam Gillick, "Literally No Place", **Parkett Magazine**, 2001, 56-59 s.

3.5 Daniel Buren

Amerikada'ki minimalistlere eş zamanlı olarak, Daniel Buren de Avrupa'da oldukça indirgenmiş biçimsel bir dil geliştirmiştir. Tıpkı Carl Andre gibi, O da çalışmalarını biçim, mekan ve malzemeye indirger. Çalışmalarını üretirken yalnızca geçici bir iskelet kullanır. Buren'in "sıfır resim" kavramı, Frank Stella'nın ideolojisini aklı getirir. Dan Flavin'in neon ışıklarının etrafında oluşturduğu alan (boşluk – aura), Buren'in "Cabane éclatée" çalışmasında da deneyimlenebilir. O, sanat dünyası içerisinde eleştirel bir "yalnız" olarak yürür. Günümüzde de sanatçı eleştiren, provake eden ve sıklıkla anlayış eksikliği ile karşı karşıya kalan bir idealist olarak değerlendirilir.



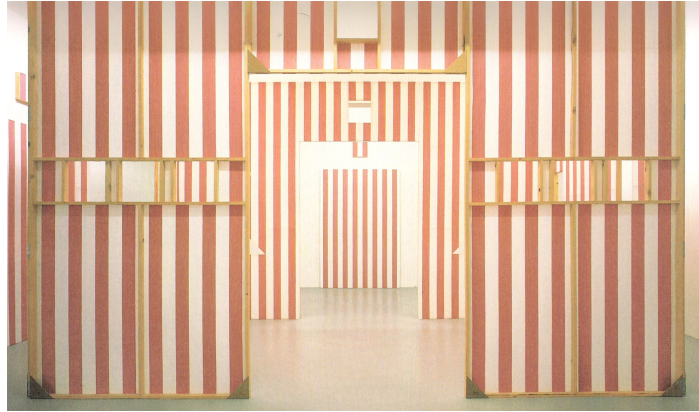
resim 45. Daniel Buren, 'La Cabane éclatée No.8', 1985

Sanatçı, 1965 yılından bu yana beyaz dikey çizgili branda (tente) malzemesini araç olarak benimsemiştir. Buren, 8.7 cm genişliğindeki nötr elemanları halen her enstalasyonunda kullanmaktadır. Her zaman iki dış çizgi üzerinden boyama işlemini gerçekleştirir. Böylece heykel ve (sıfır) resim birleşir. Çalışmalar müzelerde bulunduğu gibi aynı zamanda kentsel bağlamda da yer alırlar. Branda görüntüsü herhangi bir içerik oluşturmamak adına, işleri oldukça sıradan bir

görünüme sokar. Ayrıca uzamsal bir derinliğe de müsaade etmez. Onlar olması gerektiği gibidir: birbirini takip eden beyaz ve renkli çizgiler tarafından oluşturulan düzlemler. İşlerin genelinde, renk seçimi değişkendir.

Sanatçının “Site in Situ” çalışması ilk olarak Düsseldorf Galeri deki bir sergi için tasarlanmış ve daha sonra sanatçının izni ile Weserburg Neues Müzesi’ne yerleştirilmiştir. Bu parça, müze mimarisi içerisinde branda malzemesinden üretilmiş bir çalışmadır. Daniel Buren’in birçok çalışması, başlıklarının yanısıra “in situ” tanımını da beraberinde taşır. Bu terim “orijinal yerinde, o zaman ve orada” anlamını taşımaktadır. Buren, işlerini onlara direkt referans veren mekan üzerinde oluşturmaktadır. Bu bağlamda, üretmeye başladığı 1965 yılından bu yana, sanat üretimini etkileyen ve onu kesin bir biçimde belirleyen kurumlara karşı olduğu söylenebilir: müzeler, sanat galerileri, kültürel ofisler.

“Site in situ” isimli çalışmada Buren, tüm ışık ve tonlamaya dayanan resimli içerikten ve gerçeğin reproduksiyonundan kaçınmak için, diğer bir deyişle reproduksiyonun kendisinden başka bir reproduksiyon yaratmama adına çeşitli renklerdeki hazır, sıradan branda malzemesi kullanmaktadır. Yalnızca bir düşünce ya da tasarlanmış iş olarak değil, aynı zamanda makine yapımı seri üretimlerin dışında orijinal bir süreklilik olarak sanatın geleneksel anlamına uymak için, Buren, kabinin ya da duvardaki resimlerin beyaz olan dış kenarlarını boyamış ve böylece orijinallik kavramını da sorgulamıştır.



resim 46. Daniel Buren, ‘Site in situ No.1’, 1984

“Vu-pas vu” çalışması ise iki kutudan oluşmaktadır. Ancak, bu kutuların içerisini görmek mümkün değildir, çünkü sanatçı tüm yüzeyleri çizgili kağıtlarla kaplamıştır. Normalde bu kutu içerisine yerleştirilmiş olan nesnelere görmek yerine, görmenin ya da görüntünün kendisini burada tema haline gelmektedir. Bu sergi kutusu, orijinalinde sanat için bir mekan (kap) iken, burada kendisini sunan bir mekandır (kutu) yani bir sanat nesnesidir.



resim 47. Daniel Buren, ‘Vu-pas vu’, 1984

Buren’in yöntemi ilk bakışta minimalistik olarak görülebilir. Biçimsel olarak kendisini branda çizgileriyle sınırlandırır, böylece içerikten çok yapıya önem verir. O herşeye rağmen, Donald Judd’un ilgilendiği kendine referanslı resim ve heykellerde olduğu kadar biçimsel problemlerle ilgili değildir. Onun ilgilendiği, görüntünün kendisinin analitik bir söylemidir. Sanatçı bilinçli bir biçimde seçilen çizgiler aracılığıyla, sunulan resmi bir içerik ile doldurma işini izleyiciye bırakır.

Daniel Buren, farklı materyaller üzerindeki çizgili birimleriyle, tüm farklılıkları düzleştiren, işlerin yaratımındaki tüm değişikliklerin maksatlı bir biçimde saklandığı bir yer olarak sanat mekanı ve müzeleri eleştirir. Bu perspektiften bakıldığında, Buren'in işleri güçlü heykelsi varlıklarına rağmen, izleyici ve onun sanat hakkındaki şüpheli fikri arasındaki diyaloga kavramsal bir etki sağlar.

3.6 Carsten Nicolai

Carsten Nicolai günümüzde sanat, doğa ve bilim arasındaki kesişmeler üzerine çalışan sanatçı grubunun en önemli temsilcilerinden biri olarak bilinir. Nicolai, insan algısındaki hisler arasında yer alan uzlaşmazlıkların üstesinden gelmeyi ve ışık, ses frekansları ya da elektro- manyetik gibi bilimsel fenomenleri deneyimlemeyi hedefler. Sanatçının enstalasyonları izleyiciye, şıklık, yalınlık ve bilime yaptığı vurguyla minimalist bir estetik yayar.

Aslen peyzaj mimarlığı üzerine eğitim alan Nicolai, kendi yolu olan sanat, bilim ve ses arasındaki sınır çizgisindeki benzersiz konumunu, resim yoluyla bulmuştur. Kendi estetik görüşünü, bilimsel ve sessel deneylere uygulayarak, şüphe götürmez bir biçimde kendisine aitlenen çalışmalar üretmiş ve temel olarak farklı alanları birleştirmeyi başarmıştır.

Sanatçı bilime olan bakış açısını şu sözleriyle ifade etmektedir:

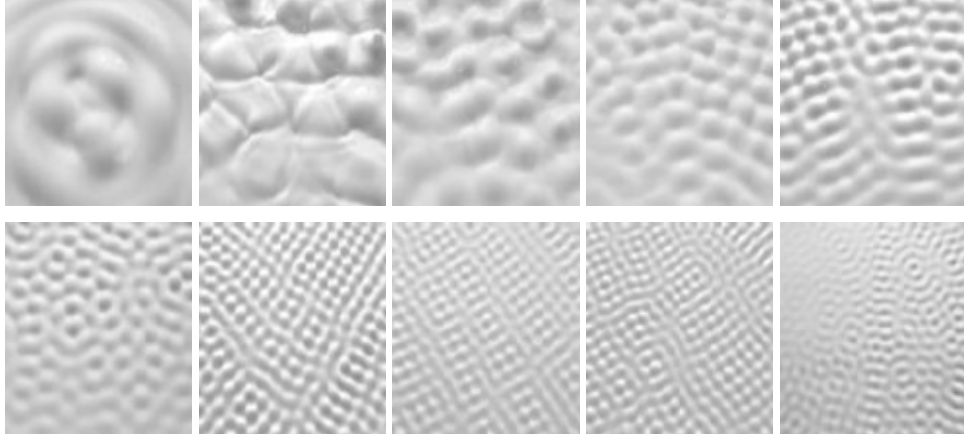
“Ben, çok kesin koşullar altında çalışmayı severim, bilimsel araştırma ve sanatsal süreçler, hemen hemen aynen bu değerdedir. Sadece mantığı izleyen insanlar, makineler gibi davranırlar. Sadece yasalara uymayan ve beklenmedik bir birşeyler yapanlar taze zemini kırabilirler... Birçok ünlü bilimsel icat, kazara olmuştur; Yeni keşifler çoğunlukla, beklenilmeyen anlardan ortaya çıkmıştır.”⁶²

Görsel ve akustiğin biraradalığı, Carsten Nicolai'nin işlerinde yinelenen bir temadır. Modern akustik biliminin bulucusu olan Ernst Chladni'nin geleneği içerisinde, Nicolai farklı duyuşsal algıları birleştirmeyi amaçlar. Tekrarlanabilir deneysel düzenlemelerde, sıvılar, farklı frekanslardaki ses sinyalleri yoluyla canlandırılır. Nicolai'nin kısmen büyük-mekan yerleştirmelerinin görsel izlenimi, ses tecrübelerini frekans portrelerine dönüştürür.

Benzer bir deneyimle sonuçlanan, “süt” fotoğraf serisi artan frekanslar tarafından titireşen bir kurguyla oluşturulmuş farklı süt yüzeylerinden meydana

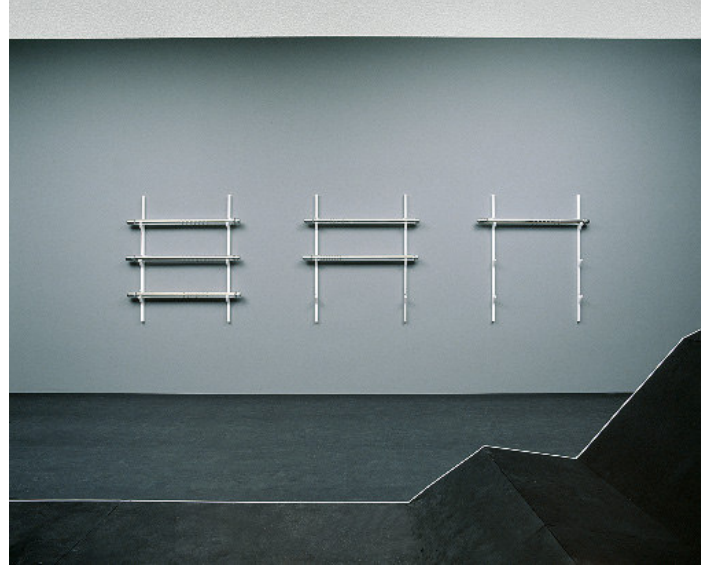
⁶² Carsten Nicolai, “Anti-Reflex, Press Release, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2005, http://www.schirn-kunsthalle.de/data/news/1106075493_presse_nicolai_eng.rtf

gelir. Alçak frekanslar, görünüşte karmakarışık yüzeyleri yaratırken, yüksek frekanslar, katı ritmik desenleri oluşturur.



resim 48. Carsten Nicolai, *'Milch'*, 2000

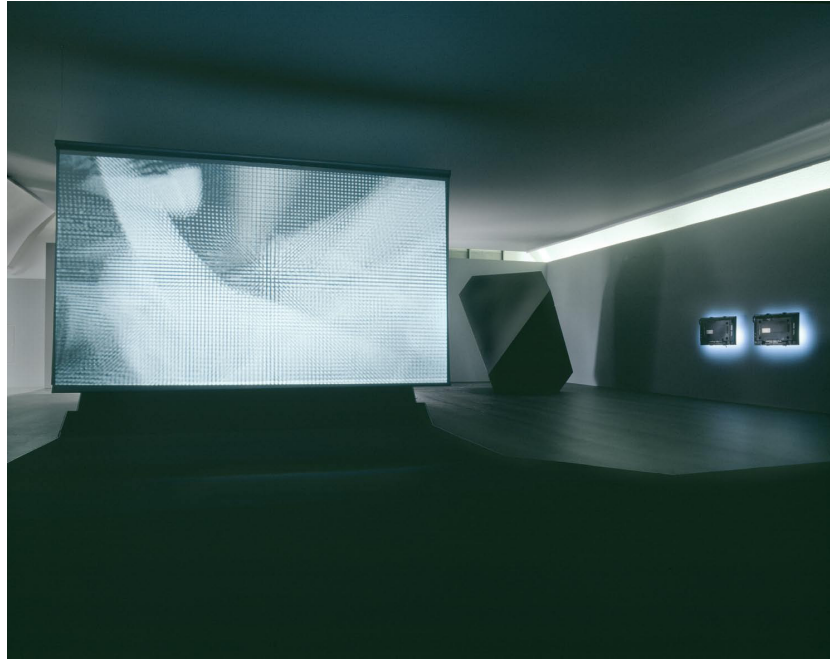
“Void” isimli çalışmasında ise, Nicolai bizim algılarımızı sorgulamaya ve sesleri tüplere hapsederek onların yaşam süreleri üzerine odaklanmaya çalışır. Bu yaklaşım, sanatçının bireysel nesneyi keşfetmekle ilgili olmadığına bir göstergesidir. Sanatçı daha çok gündelik dayanışmalar tarafından belirlenen sistematik bağlamlar ile ilgilenmektedir.



resim 49. Carsten Nicolai, *'Void'*, 2002

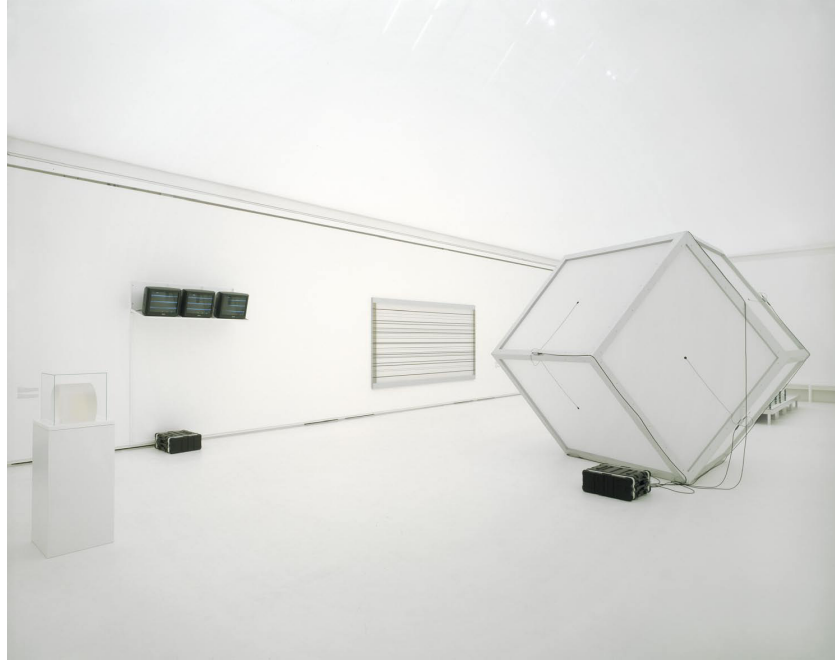
Carsten Nicolai'nin çalışmalarını ele aldığımızda tekrar ve tekrar karşıtlıklar ilkesi ile karşılaşırız: Görünür ve görünmez, ışık ve karanlık, pozitif ve negatif, dünyanın bilimsel laboratuvar yöntemleri ve metafiziksel yorumları.

Anti-reflex sergisinde galeri mekanı iki alana ayrılmıştır: “reflex” ve “anti”. Odalardan biri aydınlıkken, diğeri neredeyse tamamen karanlıktır. Ziyaretçiler siyah-beyaz geometrik serigrafik duvar kağıtlı koridor içerisinde yürüyerek bu iki mekan arasında bir bağlantı oluştururlar. Mekanın merkezindeki öge “reflex” aynı isimli kübik bir heykeldir. Bu heykel 3 metre yüksekliğinde bir onikigenden oluşur, tek taraftan açılan bu iş izleyiciyi hoparlörlerden çıkan yüksek frekanstaki gürültünün hızla tur attığı mekana davet eder. Ses duvarların içerisinde daha çok bir üç boyutlu objenin saklanmış olduğu illüzyonunu yaratır. Bu bölümdeki diğer işler de yine izleyiciyi kendisine dahil eder. Ziyaretçi enstalasyon içerisinde yürümeye başlar başlamaz, kameranın görsel alanına girer ve böylece akustik sinyali değiştirir ve görüntüyü keser. Bu noktada, sanatçının zaman, mekan ve kimlik gibi kavramları sorgulaması ön plana çıkar.



resim 50. Carsten Nicolai, '*anti reflex (anti)*', 2004

Reflex mekanına benzeyen Anti, aynı zamanda bir heykel içerir –öncekinin aksine düzenli siyah karşı taraf oluşturan bu heykel yürünemeyen bir alandan oluşur. Alta yerleştirmiş hoparlörler duyulamayan ancak hissedilen ve izleyicilerin dokunuşlarıyla değiştirilebilen derin frekanslar yayarlar.



resim 51. Carsten Nicolai, ‘anti reflex (reflex)’, 2004

Carsten Nicolai, geleneksel tuval anlayışından, çok çeşitli malzemeye geçiş ve saydamlıkla oynama sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

“...Bu yıllarca süren yavaş bir geçiştir. Başlarda katmanlar halinde kağıtları üst üste bindiriyordum, ancak günümüzde modern tuvalin ne olduğunu sorgulamak adına bunu ileriye götürmek istedim. Bilinen tuval klasik yöntemlerle etrafına gerilmiş kumaş ile bir iyi bir çerçeveden oluşur. Ancak bugün bunu nasıl oluşturabiliriz? Bugün gelişmekte olan elemanlar daha çok yüksek teknolojinin kullanıldığı uçaklar, uzay malzemeleri ve muhtemelen savaş materyalleridir. Burada ışıklı ve esnek materyallerle karşılaşırız: alüminyum, karbon lifler. Böylece bu malzemeler üzerine araştırdım ve benim için çerçeve üretebilecek birilerini buldum.”⁶³

⁶³Andrew Cannon - Carsten Nicolai Raporu, “To start seeing you have to eliminate certain things”, **Mono Kultur**, Berlin, 2005, 23-24 s.

Sanatçının birçok enstalasyon ve resmi indirgenmiş, minimal anlayış içerisinde değerlendirilmektedir. Örneğin, ekran resimleri olan *Telefunken* çalışması. Bu işler 60'lı yıllardaki çizgisel kompozisyonlar içeren minimalist işler gibi algılanabilir, ancak onlar soyut değildir, bir işleve sahiptir, diğer bir deyişle sesin görüntüleridir. Çalışma bütünüün parçaları içermesi fikrini taşımakta ve bir alan açmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, hakkında fikir sahibi olmadığımız şeylerin algı seviyesi üzerine çalışmaktadır. Bu yüksek frekanslarla aynı şeydir. Bu noktada, elimine etmeyi devreye sokar ve gereksiz olanları silerek işe başlar. Sanatçı açısından, sergi mekanı içerisinde olması gerekmeyenleri çıkarmak sergileme açısından da oldukça faydalıdır.



resim 52–53. Carsten Nicolai, '*Telefunken*', 2000

Carsten Nicolai işlerini minimalist bilincin dışında değerlendirilmesi ile ilgili şu cümleleri söylemektedir:

“Benim minimal tanımıyla ilgili bir sorunum var. “mini” küçüklükle bağlantılı bir kelimedir. Benim için mikro görüntü önemli olandır. Şeyleri küçültmek ya da azaltmak daha çok mekanın perspektifini değiştirmekle

alakalıdır, böylece çok çok daha küçük görülür ancak içerideki her şey de aynı şekilde... Ben dünyayı küçültmüyorum, dünyayı daha küçük bir alana yerleştiriyorum. Benim için bu şekilde kontrol etmek daha iyi, ben bunu çalışmak için daha elverişli bir yöntem olarak görüyorum. Geniş politik bir çevre ya da geniş bir sosyal çevre içerisinde olmak ya da bu alanlar içerisinde “doğru bir biçimde” çalışmak zor çünkü bunlar hakkında çok bilmiyorum. Fakat eğer çalışma masamım üzerine yarıçapı 5 cm olan bir daire çizersem, bu alan için onu bildiğimi söyleyebilirim, yarıçapı 1 km olan bir daire çizemem ancak yine de bu alanı bildiğimi söyleyebilirim. Benim için onlar aynıdır.”⁶⁴

Sonuç olarak, işlerinde yeni bir dil için, bilimsel analiz ve laboratuvar deneylerini, sezgisel araştırmayla bütünleyen sanatçı, sanat ve müziğe hakim bir biçimde, yeni eğilimlerle, yaratıcı süreçler üzerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

⁶⁴y.a.g.e., 26 s.

3.7 Michael Elmgreen ve Ingar Dragset

Danimarka ve Norveç doğumlu olup, Berlin’de çalışmalarını sürdüren Elmgreen ve Dragset, Avrupa’nın önemli genç sanatçıları arasında yer alır. Olafur Eliasson and Eija-Liisa Ahtila gibi Kuzey Avrupalı sanatçılarla birlikte, onlar da uzun süren İskandinav sanatının yalıtımını kırabilen bir nesle aittirler. Tematik olarak, işleri sanatın, tasarım, mimari ve çevre planlanması ile arasındaki yakın ilişkiye dayanır. Ancak, onlar aynı zamanda olağandışı özellikler ve bir takım saplantıları da ortaya koyarlar. Bu iki sanatçı birlikte yaşamakta ve 1995 yılından bu yana beraber üretmektedirler. İlk çalışmaları büyük ölçüde performans ağırlıklı iken (kamusal alanda örgü örmek gibi), son zamanlarda sanatçının fiziksel varlığına dayanmaktan ziyade, daha çok nesneyle alakalı hale gelmiştir. Sanatları giderek büyük boyutlu enstalasyonlardan oluşmakta ve neredeyse hepsi beyaz ve renksizlik obsesyonunu ortaya koymaktadır.

Kar ve süt olarak beyaz, porselen veya bir kırıştırılmamış bir kağıt olarak beyaz, bir müzenin veya Avrupalı bir moda başkentinde bir mağazanın duvarları olarak beyaz, Calvin Klein'den iç çamaşırı olarak beyaz veya Kopenhag'da bir gay barın banyo bölmesindeki tuvalet kağıdı olarak beyaz... Elmgreen ve Dragset işlerinin büyük çoğunluğu, renksizliğin belirsiz çekiciliği üzerine dayanır. Mantık, moda, eşcinsellik, modern mimari ve modernizm gibi birbirinden tamamen farklı konuları birbirine bağlayan ideolojik ağ içerisindeki somut uygulamaları ve sembolik işlevleri kullanmaktadırlar.

“Powerless Structures (Güçsüz Yapılar)” isimli işlerinde İskandinav ikili, ürettikleri birçok beyaz küpe, geleneksel galeri mekanı üzerindeki beyazlık araştırmalarına odaklanmışlardır: dünya üzerine bir havuz gibi kazılmış beyaz bir küp, yükselmiş beyaz küp, göçebe beyaz küp, esnek beyaz küp, cam beyaz küp ve gökyüzünde yere çakılmış izlenimi uyandıran dev beyaz küp gibi birçok çeşitleme sunmaktadırlar. Aynı zamanda çeşitli mesteklaşları için de beyaz mekanlar oluşturmuşlardır.

Elmgreen ve Dragset beyaz küplerinde, geleneksel olarak müzelerin ciddi beyaz duvarlarından dışlanan çalışmak, yemek ve içmek gibi aktiviteleri yeniden tanıtır. Bedeni sadece bir fenomenolojik konu olarak değil, aynı zamanda cinsel bir varlık olarak devreye sokarlar. Serilerdeki bazı işlerde, sanatçılar beyaz kübün ve hızlı seksüel değişimler için olanaklar sağlayan loş bir biçimde aydınlatılan gay barın estetiği arasındaki beklenmedik çatışmaları sahneye koyar.

Elmgreen ve Dragset'in *Powerless Structures*, Fig.11 çalışması, Kopenhag Louisiana Modern Sanat Müzesi'ne yerleştirilen, denize bakan büyük bir pencere çerçevesinin içerisinden geçen bir dalış tahtasıdır (trampelen). Burada vurucu olan şey, müzenin kurumsallığını eleştiren potansiyelden çok, David Hockney resimlerini anımsatan trampelenin sürreal mükemmeliyeti ve şıklığıdır. Elmgreen ve Dragset'nin işlerindeki bu saf ifade ögesi ve mükemmelce tamamlanmış tasarım nesne fetişizmi, çalışmaların etkisini arttırmaktadır.



resim 54. Elmgreen ve Dragset, *'Powerless Structures, Fig.11'*, 1997

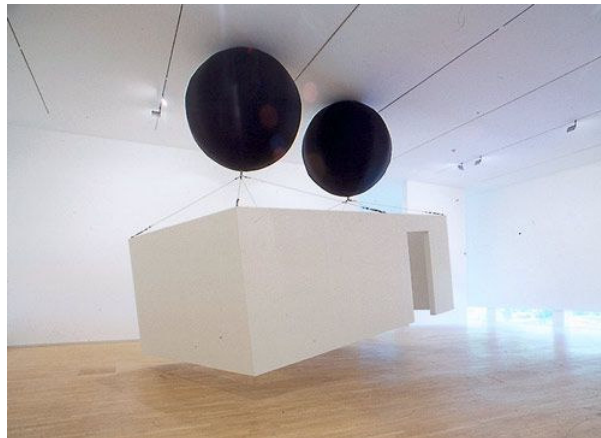
Sanatçıların geleneklere uygun olmayan eğitimleri burada ayırıcı bir özellik olabilir. Elmgreen bir Kopenhag çiçekçisi için vitrin düzenleyicisi olarak çalışmış, Dragset ise pandomim ustası olmak için eğitim almıştır. Bu her iki aktivitenin özellikleri, onların sanatlarında bir şekilde belirir ve bu durum onların işlerini ayrıcalıklı kılar.

Powerless Structures, Fig. 44 isimli büyük boyutta cam bir küpte yer alan işlerinde erkek bedenleri ve yarı transparan duvarlar üzerindeki sıvı beyaz boya yer alır. Sanatçılar bu çalışmalarını şu sözleriyle açıklarlar:

“Biz içeriden transparan duvarları beyaza boyarız ve baştan aşağı beyaz boya ile yıkarız. Tekrar ve tekrar... Ta ki beyaz küp mimarisinin tedbirli özellikleri dağılıncaya kadar. Beyaz duvarlar, artık yaşamı ayrı tutan, değiştiren ve ayarlayan bir güç yapısının parçası değildir. Gözenekli, geçirgen ve gittikçe saydam hale gelmiştir. Eğer tek hücreli yapıyla görüşmenin bir yolu, yaşamı tekrar tanıtmaksa, diğer bir yolu zamanı yeniden tanıtmaktır ki bu aynı zamanda bekleyiş, sıkıntı, tekrar ve ertelemeye neden oluşu ima eder.”⁶⁵



resim 55. Elmgreen ve Dragset, ‘Tilted Wall/Powerless Structures, Fig.150’,
2001



resim 56. Elmgreen ve Dragset, ‘Elevated gallery /Powerless Structures,
Fig.146’, 2001

⁶⁵Elmgreen and Dragset, <http://www.artnews.info/elmgreendragset/index.php>

Son işlerinde sanatçılar çeşitli değişikliklerle, eski temalarına dönüş yapmışlardır. Descending Gallery/Powerless Structures, Fig. 145, Tilted Wall/Powerless Structures, Fig.150 ve Elevated Gallery/Powerless Structures, Fig.146 isimli projelerinde beyaz küpler yerlerinden çıkarılmış ve parçalanmıştır. Sanatçılar bu işlerinde sadece tüm yapıların güçsüzlüğünü ve esnekliğini gösterme girişiminde bulunmakla kalmayıp, aynı zamanda minimalizmin yüksek estetiğini de kendi amaçları doğrultusunda süzerek yepyeni bir öneri sunmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DUYUM VE DUYARLILIK

4.1 90'lı Yıllarda Kadın Sanatçılar ve Minimal Bakış Açıları

Öncelikli olarak, minimalizm terimi, 1960'lı yılların başında New York sanat dünyasında ortaya çıkan çoğunluğu erkek sanatçılardan oluşan gruba tanımlar. Onların işiyle ilişkili olan retorik ve form, oldukça otoriter, düzenli ve hatta katı olarak algılanmıştır. Günümüzde ise çok sayıdaki sanatçı grubu, bu dönemi kendi amaçları doğrultusunda uyarlayarak, o döneme yabancı olan pek çok yeni özellikleri bir araya getirerek ayrıca, bilinçli bir şekilde manipüle ederek, onun biçimsel olanakları ile çalışmaktadır.

Bu bölüm, son yıllarda eleştirel dikkatleri üzerine toplayan kadın sanatçıların çalışmalarından oluşmaktadır. Bu sanatçılar minimalizmle bütünleşmiş olan elemanları kullanmaktadırlar, bu elemanlar ise tekrar, çizgi ve geometrik biçimlerdir. Eğer 1960'ların ilk yarısındaki minimalizm erkek koruması altında ise, yaklaşık olarak, çağdaş kadın hareketlerinin ortaya çıkışıyla aynı döneme denk gelen post-minimalizm de kısmen kadınlar tarafından tanımlanmıştır denebilir. Burada bahsedilecek olan işler, post-minimalist manifesto içerisinde yer alan, anti-biçim, süreç sanatı, performans ve vücut sanatı gibi birçok sanat hareketiyle ilişki içerisindedir. Erkek sanatçılar minimal algıların sonu belirli olmayan uygulamaları için örnek oluştururken, post-minimalizm de, -kadın hareketinin stratejileri ve amaçlarına uygun tarzda- sanat dünyası tarafından kabul edilen sınırlara ulaşmıştır. Gerçekten, hem tarihsel, hem de çağdaş manifestolarında, bu türden işler, minimalizmin araçlarının kadınlaştırmasını başarmış olarak görünmektedir. Sanatçılar kendinden öncekilerin tek vücut bir inancı paylaşmadıklarını belirtmek için ilk olarak, serinkanlı, minimal veya karşı sanat ile tanımlanmışlardır. Ancak onlar, soyut dışavurumculuğun duygusal ve otobiyografik vurgularından kurtulmak için ortak bir arzuyu paylaşmışlardır. Sonuç olarak bu sanatçılar nesnenin maddeye dair özelliklerine odaklanmışlar ve işlerinin metaforik okumalarını sınırlandırmak için indirgeyici formları tercih etmişlerdir. Sanatçılar, farklı araçlarla kavramsal

olarak çağdaş resme yakın, ancak üç boyutlu, heykele benzeyen işler üreterek kendileri için pozisyon aramışlardır. Bu anlayışı benimseyen sanatçıların işleri genellikle, geleneksel olarak sanatın tarihsel ve ticari değerini artıran, sanatçının “*eli*”nin herhangi bir izinden kaçınmak için onlar adına sanayi tarafından üretilmiştir. Bu sanatçılar, sistematik bir biçimde ve matematiksel bir dizi ya da çizgisel okunabilirliği olan ayrıca kişisel ve psikolojik ilişkilere de sahip olan “sert tekrar” üzerine çalışmışlardır.

1970 yılında eleştirmen Robert Pincus- Witten tarafından ortaya çıkarılan post-minimalizm terimi, 1960’ların ortalarında Amerika’da bilinçli bir biçimde minimalist anlayıştan ayrılan sanat biçimini ifade etmektedir. Robert Pincus- Witten’in ifade ettiği gibi, bu terim kendi yaşam sürecini oluşturmaya başlamış ve Amerikan sanatının büyük bir bölümü içerisine dahil etmiştir.⁶⁶ Her ne kadar post-minimalizm geçiş sürecinde “Anti minimalizm” olarak bilinse de, zamanla karşı taraf olarak görünen minimalizmle önemli özellikleri paylaşmış olduğu belirgin hale gelmiştir. Örneğin, Eva Hesse’nin insan bedeniyle ilişkili olan hem erotik, hem de rahatsız edici soyut biçimlerle birlikte “tekrar”ı kullanışı, tekrarlama eyleminin absürd doğasına bir vurgu yapmaktadır. Fakat tüm bunlarla birlikte, minimalizmle olan ilişki oldukça açıktır. Vito Acconci’ nin ilk performansları özellikle ünlü “Seedbed” çalışması fetişist ve erotik bir biçimde Kavramsal Sanat’ı Minimal Sanat’la birleştirir.

Post-minimalizm olarak adlandırılan bu yeni eğilimler, küçük minimalist gruplar arasında bile mevcuttur. Rosalind Krauss, Sol LeWitt heykellerinin tekrar ve permütasyonlarının düz okumalarına karşı ikna edici bir tartışmada bulunmuştur.⁶⁷ Lewitt’in kendisi hiçbir zaman minimalist teriminden memnun olmamıştır. O, kendisini kavramsal sanatçı olarak tanımlamaktadır ve bu biçim üzerine ilk tanımlamaların yapıldığı iki metin yazmıştır.⁶⁸ Benzer olarak, Maurice

⁶⁶Robert Pincus- Witten, **Postminimalism into maximalism-American Art, 1966–1986**, UMI Research Press, Michigan, 1987 1-2 s.

⁶⁷ Bknz., Rosalind Krauss, **Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, London, 1985, 253 s.

⁶⁸Bknz., Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, **Artforum**, 1967 s. 83 “Sentences on Conceptual Art” **Art-Language**, 1969, 12 s.

Berger, Robert Morris'in "minimalist evre"sini, nesnelere ile izleyicilerinin bedenleri arasındaki ilişki ve erotizmin bastırılışı aracılığıyla canlandırılan minimal çalışmalarındaki süreklilik arasında konumlandırmıştır.⁶⁹

Karuss'un LeWitt için düşündüğü gibi, Berger de Morris'in işlerini ne sistematik, ne mantıksal ne de matematiksel görmektedir. Daha ziyade, onlar geçici, dünyevi koşulların sürekli değişen vaziyeti aracılığıyla geçiş ve vizyonu filtreleyerek anlam ve anlayışı ifade ederler.

1973 yılında yazmış olduğu bir makalesinde Krauss, post-minimalizm teriminin hatalı bir biçimde Judd, Morris, Dan Flavin, Frank Stella ve Carl Andre'yi 60'lı yılların Mel Bochner, Richard Serra ve Dorothea Rockburne gibi sanatçılardan ayırdığını ileri sürmüştü ve bu ayrımın "bir modelin önkoşulları hakkında paylaşılan kavram"ı engellediğini belirtmiştir.⁷⁰ Ludwig Wittgenstein ve Maurice Merleau-Ponty'nin yazıları tarafından desteklenen Krauss, minimalizmin geleneksel illüzyonizmin altını kazan arzusunu, bütüncül bir modeli reddedişini ima ettiğini kuramlaştırır. Bu modele göre, "kendi" kavramı (burada sanatçının kendisi) üzerine figür yerleştirilmeden önce varolan ve onlar için bir yüzey rolü üstlenen resmin fonu ile ilişkilidir. Bu özel "kendi"lik, kendi dünyasıyla iletişim kurmadan önce sahip olduğu anlamlarıyla var olur.⁷¹

Minimalizmin en üretken görünüşü, yine de Krauss'un ilgilendiği "kamusal olana karşı özel (kendi)" kavramının dışında ortaya çıkmamıştır. Aksine, minimalizmin geniş temelli darbesi kesinlikle kübizmden beri biçimsel stratejilerin ilk olarak, gerçekten çok yönlü yenilikler önerdiği gerçeğinde yatar. Bu bağlamda, izleyici birçok farklı anlamın zorlanmasını hoş görebilmiştir. Marcel Duchamp takipçileri, bunu kabul edebilmiştir, çünkü bu anlayış, ilk modern resim ve heykelle birleşen "retinal" yaklaşıma karşı olarak, kavramlar -tekrarlama, grid, modülerlik, nesnelilik- üzerine temellenmiştir. Bahsedilen kavramlar altında, yeni ve esnek

⁶⁹Bknz., Maurice Berger, "Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and The 1960s", **New York: Harper and Row**, 1989, 56 s.

⁷⁰Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility: Reflection Post '60s Sculpture" **Artforum** November, 1973, 43-45 s.

⁷¹a.g.e., 46 s.

yollarla, sanatçılar biçimsel disiplini feda etmeden ya da eski moda olarak adlandırılan kompozisyon ve yerleştirmeden kaçınmadan en dışavurumcu alanı bile keşfedebilmişlerdir. Örneğin Eva Hesse'nin bazı makamlarca minimalizm ve soyut dışavurumculuğunu bir araya getirdiğini ifade edebiliriz.⁷²

Sanat tarihçisi olan Anna Chave, tekrarlama kullanımı ve modülerliğin, minimalistlere, endüstri ve teknoloji üreticilerinin kültürel otoritesini ödünç vermiş olduğunu dile getirmiştir.⁷³ Buradan hareketle, post-minimalizm de minimalizmi yeniden biçimlendirerek çoğunlukla daha yumuşak (uysal) materyallerle birleştirerek, aksini yansıtmak adına aynı taktikleri kullanmıştır.

1960'ların kültürel çevresi ve daha esnek olan indirgeyici eğilim, gittikçe artan sayıda kadın sanatçıların ortaya çıkması için verimli bir alan haline gelmiştir. Bu durum, 1966 yılında eleştirmen Lucy Lippard'ın "Eccentric Abstraction" (Ekzantrik Soyutlama) başlıklı bir sergi organize ettiği sıralarda çoktan başlamıştır. Lippard bu sergiyle ilgili yazmış olduğu makalesinde şunları ifade etmiştir:

*"Yapısal sanatın katı tutumu ekzotiğe olan herhangi bir sapmayı engeller gibi görünmektedir. Fakat son üç yılda, hem doğu, hem de batıdan geniş bir sanatçı grubu ilkel yapılar ile ilişki içinde ve aynı zamanda şaşırtıcı bir biçimde sürrealizm görünümünde olan heykel olmayan bir tarz geliştirdiler."*⁷⁴

Minimalizm gibi, Ekzantrik Soyutlama da mirasını resimden almaktadır. Fakat biçimci resimden farklı olarak, o duyumsal tecrübe, renk, şekil ve materyal için yeni alanlar açan biçimci olmayan gelenekle ilişki içerisinde.⁷⁵ Örnekler arasında Meret Oppenheim'in kürk kaplı çay fincanı, Yayoi Kusama, Lee Bontecou, and Louise Bourgeois'nın çalışmaları bulunmaktadır.

⁷²Bknz. Robert Pincus-Witten "Eva Hesse: more Light on the Transition from postminimalism to the Sublime" **Postminimalism into maximalism-American Art, 1966–1986**, UMI Research Press, Michigan, 1987 55 s.

⁷³Anna C. Chave, "Minimalism and Rhetoric of Power" **Arts Magazine**, January 1990, 44 s.

⁷⁴Lucy R. Lippard, "Eccentric Abstraction", **Art International**, no:9, 1966, 28 s.

⁷⁵Bknz. y.a.g.e., 28 s.

Post minimalizm ilk kez kadın sanatçıların grup olarak sanat dünyasında bir etki yaratmalarını sağlamıştır. Bu, hem eleştirel diyalog, hem de pazar anlamında meydana gelmiştir. Eva Hesse ortodoks minimalizmine, alternatif sunanlar arasında ilktir. Amerika'daki "ikinci kadın hareketi" 1970 yılında Hesse'nin ölümü sırasında sanat dünyasında yer almaya başlamıştır ve elbette ki artık onun bu konuyla ilgili olarak geliştirebileceklerini bilmek imkansızdır. Ama kadın sanatçılarla ilgili bir soruyu "*sanat içerisindeki ayrımları yenmenin en iyi yolu sanattır. Mükemmeliyetin cinsiyeti yoktur*"⁷⁶ şeklinde yanıtlamış ve bu şekilde onun kadın ve sanatçı oluşunun doğasındaki problemlerle olan bilinçli mücadelesi oldukça iyi bir biçimde belgelenmiştir. Örneğin sanatçı, 1965 yılında günlüğünde kendisine bir takım sorular yönelmiştir. "Benim kadınsılığa hakkım var mı? Ben, sanatsal bir çabayı başarabilir miyim?"⁷⁷ Sol Lewitt, erkek hiyerarşisi tarafından tahakküm edilen sanat dünyası içerisindeki kadın sanatçıların yüzleştiği problemlere karşı farkındalığını sağlayan şeyin Hesse ile olan arkadaşlığı olduğunu söylemiştir.⁷⁸

Hesse'nin çalışmaları birçok yönde yankılanır. Çalışmalarını üretme yolunda, sanatında "kadınsı" özellikleri gösterme korkusunun üstesinden gelmeye çalışmıştır. Sanatçı gittikçe, LeWitt'in 1965 tarihli mektubundaki tavsiyelerini takip etmiştir:

*"...Serinkanlılık hakkında endişelenme, kendi gerginliğini oluşturur. Kendi dünyanı yarat... aptal, budala, düşüncesiz ve boş olmayı deneyimlemelisin. KÖTÜ iş üretmeye çalış. Düşünübeldiğinin en kötüsünü düşün ve ne olduğunu izle, fakat temelde gevşe ve herşeyi oluruna bırak..."*⁷⁹

Sanatçının- göğüs biçimleriyle "An ear in the Pond" dan "Addendum" a, erkek cinselliğini ima eden "Ingemina" dan "Untitled" ya da "Not Yet" e ya da "box (kutu)" sözcüğünü vajinal'den minimalist'e kadar birçok sözcükle ilişkilendiren olasıği ile uğraşan *AccessionII* çalışmaları, onun korkuları ve gerginliğinin

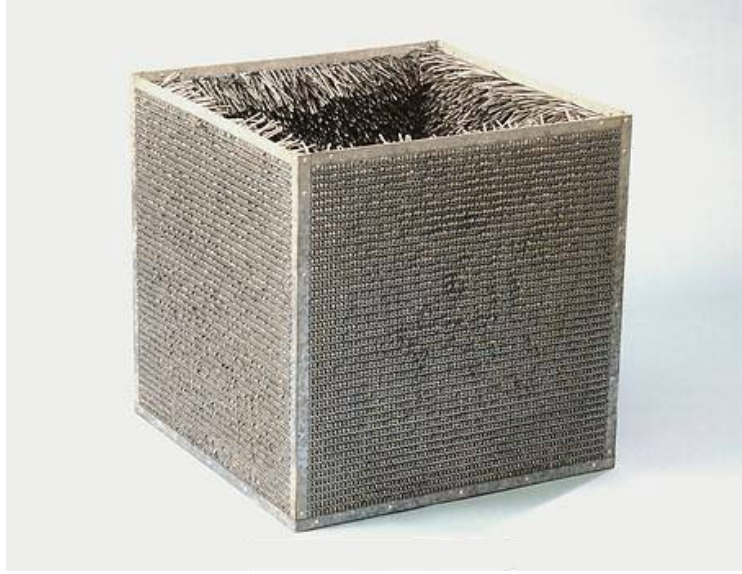
⁷⁶Linda Norden "Getting to Ick: To Know What One is not" **Eva Hesse : A Retrospective**, New Heaven: Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, 1992 55 s.

⁷⁷Anna C. Chave, y.a.g.e, "Eva Hesse: A Girl' Being a Sculpture" 69 s.

⁷⁸Linda Norden tarafından belirtilmiştir, "Getting to Ick: To Know What One is not" 54 s.

⁷⁹Robert Storr tarafından belirtilmiştir, "Do the Wrong Thing: Eva Hesse and The Abstract Grotesque", **Eva Hesse: A retrospective**, 85 s.

üstesinden geldiği ve cinsel kimliği ile yüzleşip kabullendiğini gösteren kanıtlardır. Sanatçı bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Riskler alabilirim... Benim sanat görüşüm oldukça açıktır. Muhafakazar olmaktan tamamiyle uzak- yalnızca özgürlük ve çalışma isteği. Gerçekten sınırda yürüyorum...”⁸⁰

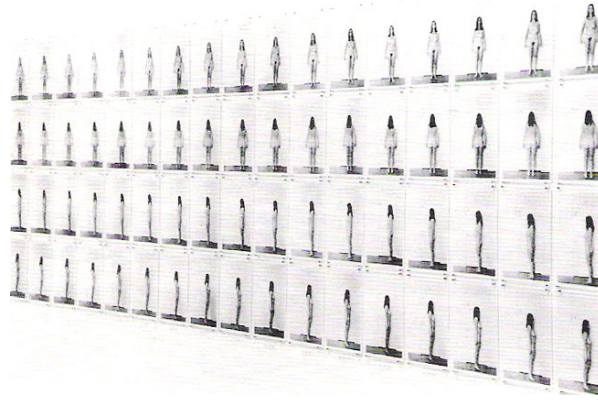


resim 57. Eva Hesse, ‘Accession II’, 1967

1970’li yıllarda, diğer çalışmalar görünüşte toplumsal olarak daha serbestken, kadın sanatçıların bazı işleri çağdaş feminist ilgileri ifade etmiştir. Kadın sanatçıların bu hareketi, sanatsal atmosferi etkilemiş ve bu işlerin sırasıyla kabul görüşleri de çevreyi etkilemiştir. Minimalist ve post-minimalist formlar siyasal spektrumun her alanında sanatçılara hizmet etmiştir.

Eleanor Antin'in “Carving: A Traditional Sculpture” isimli çalışması tekrardan oluşan 144 sekans çıplak oto portre görselleri, sanatçının 36 gün içerisinde 10 kilo zayıflayışını belgeler. Antin’in işinde yapılan temalardan biri, erkek egemen kültür tarafından biçimlenen kadınsı ideallerin suçlamasıdır.

⁸⁰Lucy R. Lippard tarafından belirtilmiştir, “Eva Hesse: The Circle” “From the center: Feminist Essay on Women’s Art” NewYork: E.P. Dutton, 1976, 161 s.



resim 58. Eleanor Antin, ‘*Carving: A Traditional Sculpture*’, 1967

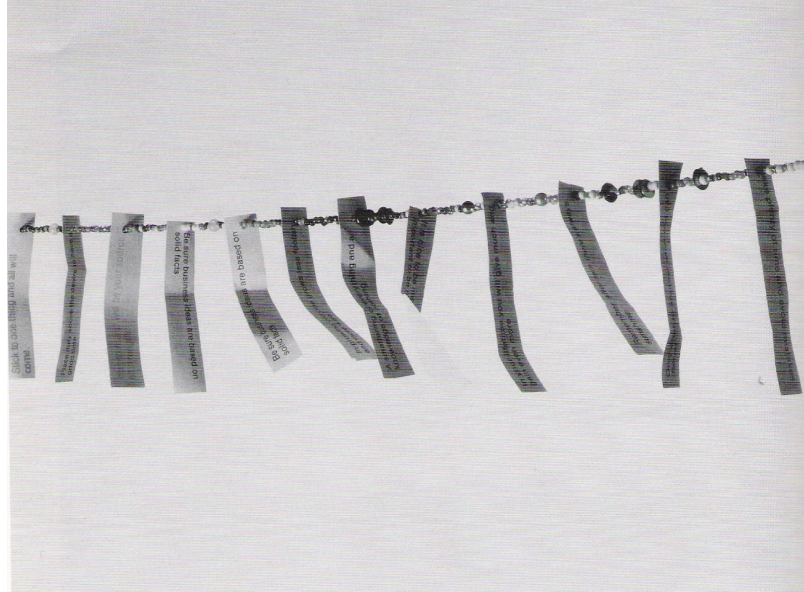
Bu bölüm kapsamındaki sanatçılardan her biri farklı post-minimalist miraslar üzerine yaklaşım sunarlar. İndirgeyici anlayıştaki çalışmaların hızlı çoğalışı sebebiyle, bu mirası üç kriter bakımından tanımlayabiliriz. İlk olarak, sanatçıların hepsi üç minimalist taktikten bir ya da daha fazlasını kullanırlar: terar, grid (çizgi-ızgara) ve geometrik yapılar. İkincisi, hem erkeklerin, hem de kadınların örneklediği ve halen bu biçimlerle çalışıyor olmalarına rağmen, burada post-minimalizm ve kadın hareketleri arasındaki karşılıklı etkileşimin altını çizmek adına yalnızca kadın sanatçıları ele almaktayız. Son olarak, daha süslü, ağır ve pahalı maddelerden uzaklaşıp daha sıradan -bazı durumlarda hafif - olana yönelen değişim içerisindeki çağdaş sanatın fiziksel doğasının kavramlarını araştırmak gerekmektedir. Sanatçıların yaşlarındaki farklı dağılıma rağmen, bu anlayış onları ve çalışmalarını günümüz sanatı içerisinde yerleştirmektedir.

4.1.1 Polly Apfelbaum

Renkli oval lekeler ile beyaz buruşturulmuş kadifenin küçük dikdörtgen yamaları, Polly Apfelbaum'ın işlerinin duygusal bir biçimde oluşturulmuş yapı taşlarıdır. “Onarma” ve “İyileştirme” kavramlarıyla ilişkilendirilen bu parçalar aynı zamanda şık bir biçimde minimalist yaklaşımları çağırır. Hücreye benzer biçimde, düşük seviyedeki giysi kumaşlarından yapılmış olan ve aynı zamanda bedene göndermesi olan soyut işlerin yapılanmasını sağlarlar. Resim ve heykelle

bütünleşen bu çok değerlikli zemin parçaları, Jackson Pollock, Carl Andre, Helen Frankenthaler, ve Judith Shea gibi sanatçıların işlerine referansla yankılanır. Aynı zamanda bu öğelerin araçları ve düzenlemesi ev faaliyetlerini ve eve ait rutini akla getirir. Bu işler, post-minimalist referanslar ile folk sanat ve pop kültür içeren çağdaş feminist bilinçliliği harmanlar.

Apfelbaum, endüstriyelden buluntu nesneye, düzden lekeli kırıştırılmış esnek kadifeye ve figürasyondan soyuta doğru ilerlemiştir. Bir tarafta kavram, diğer tarafta sezgi ve biçim arasındaki geleneksel ayrımı çürüten küçük galeri alanlarıyla, başarılı kadınların sanatının fotoğraf temelli ya da öğreticilikle sınırlandırıldığı sıralarda, Apfelbaum kendisini, 1980'lerin New York akımına karşı çalışıyor hissetmiştir. 1980'lerin sonlarındaki işleri şu anki işlerinde çok da baskın olmayan şans, ritüel ve kişisel talih gibi konuları vurgulamaktadır.



resim 59. Polly Apfelbaum, *'All is Not Yet Lost'*, 1988

Sanatçı, 1988 yılında "All is Not Yet Lost" (Henüz Hepsi Kaybolmadı) isimli çalışmasında Çin'den bir takım kismet (fal) metinleri toplamış ve onları boncuklarla beraber bir zincire dizmiştir. Hikaye tam olarak şans ile ilgilidir, çünkü küçük kağıt kismetler, bütünüyle pozitifdir, kırılğan bir iyimserliği ima etmektedir. Bugün, şans olgusu sanatçının sürecini yönetirken, çoğunlukla boya uygulama

yöntemi üzerinde artan bir kontrol uygular ve sonrasında parçaları belli bir hedef doğrultusunda düzenler.

Apfelbaum öncelikle esnek kadifeyi sanatsal bir malzeme olarak kabul etmiştir. Sanatçı 1992 yılında tamamladığı “The Dwarves Without Snow White” (Pamuk Prensesiz Yedi Cüceler) çalışması için tüm kutuları doldurana dek bu malzemeyi dönüştürmeye devam etmiştir. Şık, gösterişli görünümü, zengin dokuması, pratikliği ve erişilebilirliği ile bu kumaş sanatçıya oldukça çekici gelmiştir – sanatçı bunu “mükemmel çağdaş malzeme” olarak adlandırmıştır. Bu enstalasyonda, lekenin kadın bedenine ve adet kanamasına olan referansı çalışmanın başlığında anımsatılan kadın rolü modeli tarafından desteklenir. Çalışma yedi yerine, sekiz kutudan oluşmaktadır ve her biri farklı renkte lekelerle dekore edilmiş aynı kumaşı içermektedir. Apfelbaum, mizaç ve yetenekleriyle cüceleri, uysal prenesten daha zorlayıcı olarak düşünmüş ve prenese onlardan biri olma şansı vermek istemiştir.



resim 60. Polly Apfelbaum, ‘The Dwarves Without Snow White’, 1992

Yamalardan oluşan parçalarıyla birlikte, Apfelbaum anlatımı (hikaye) işlerinden çıkarmaya başlamıştır- onun deyimiyle bu “*evi temizlemek*” tir.⁸¹ Bugün, kadın bedenine olan göndermeler kalsa da, “leke” ögesi daha geniş bir anlam alanına sahiptir ve daha belirsiz bir işaret halini almıştır. Muhtemelen, bunlar Apfelbaum’un üretiminde süregelen palyaço giysilerinin parlak ve büyük boyutlu düğme ve yamalardan geliştirildikleri ya da çok renkli olmaları nedeniyle, neşeli yorumlara sebebiyet vermektedirler.

Sanatçı, daha sonraları kumaş parçalarını karton kutulardan, doğrudan zemin üzerine taşımıştır. Böylece bu çalışmalar, düşmüş palyaçolar olarak okunabildiği gibi, düşmüş resimler olarak da okunabilmektedir. İşlerini, yer zemini üzerine yerleştirerek sanatçı, kendisini leke kullanımıyla figürasyonu tamamen ortadan kaldırarak, alçaltılmış zemin üzerinde çalışan Pollock ile aynı hizaya getirir. Boyama sürecinden geçen bez ve karton kutuları bir araya getiren Apfelbaum, bu anlamda Robert Morris’in anti-biçim kavramına da göndermede bulunmaktadır.⁸²

Apfelbaum’un çalışmaları hem resim, hem de heykel olarak adlandırılabilir. Sanatçı, bu her iki biçimi de kullanarak, bir anlamda her birinin gelenek ve özelliklerini korumaktadır. Üç boyutlu olarak deneyimlenebilen ve etrafında dolaşılabilen bir sanat anlayışı yaratmak istemektedir, ayrıca yerçekimini onaylayan lekenin boyasal sıvılığını da kullanmaktadır. Leke kullanımı, fırça darbelerinden daha az kişisel işaret oluşturduğundan, iş ile arasına bir mesafe koyar; “imza (işaret) ögesinin arındırılışı sanatçının yaratıcı olarak otoritesinin vurgusunu ortadan kaldırır.

4.1.2 Mona Hatoum

80’li yılların sonlarında, yıllarca performans ve video üzerine çalışan Mona Hatoum, aşamalı olarak zaman temelli sanattan daha sonu belirsiz enstalasyon ve

⁸¹Lynn Zelevansky, “**Sense and Sensibility**” Sergi kataloğu, The Museum of Modern Art, 1994, s.5

⁸²Robert Morris, “Anti-form” **Artforum**, 1968, 34-35 s.

heykele doğru hareket ederek anlatımcılıktan ayrılmıştır. Öğrenci iken kendisini içine çeken minimalizme, onu zengin kişisel ve politik imalarla kodlayarak geri dönmüştür. Hiçbir zaman bir propaganda sanatçısı olmayan Hatoum, milliyet, ırk ve cinsiyet anlamındaki kimlik saptamalarına karşı durmuş ve böylece işlerinin dar okumalarına engel olmuştur. Sanatçının duygusal açıdan yüklü çalışmaları öncelikle rahatsız edici, tehditkar ve ayartıcı etkilere sahiptir. Hatoum, Filistinli ailenin üçüncü kızı olarak Beyrut 'ta doğmuştur. Lübnan'da dokuz ay boyunca havaalanının kapalı tutulduğu iç savaşın aniden başladığı sırada Avrupa'ya ilk yolculuğunu yapmaktadır. Siyasal durumun zorlukları bir yana koyacak olursak, bu sanatçı olmayı isteyen Ortadoğulu genç bir kadın için neticede mutsuz bir koşul değildir. Hatoum Lübnan'da bir sanat okuluna başlamak üzereyken, onun yerine Londra The Byam Shaw School of Art' a katılma hakkını elde etmiştir. Dört yıl sonra, sanatçı çok değişik bir çevreye sahip olan – büyük ölçüde Britanyalı ve ağırlıklı olarak orta sınıf üstü nüfus içeren The Slade School of Art a başlamıştır. İlk kez, kültürel yönden tanımlanan alışkanlıklar ve koyulan sınırlamalarla ilgili olarak bilinçli hale gelmiştir. Sanatçı genellikle okul bürokrasilerine sıcak bakmamaktadır, diğer taraftan, kendi tarzının fazla talepkar, fazla ısrarlı ve büyük bir okul birliğinin içine girecek kadar yeterli nazikliğe sahip olmadığını düşünmektedir. Sonuç olarak, onun için iletişime girmek oldukça zor olmuştur.⁸³

Hatoum zamanla performanslar üzerine yüklenmeye, kısmen bürokratik zorluklar tarafından talep edilen mekanik heykellerle uğraşmaya başlamıştır. Slade'den ayrıldıktan sonra, sanatçının izleyici ile mümkün olabildiğince doğrudan bir ilişki kurma isteğine acil bir çözüm öneren, üçüncü dünya mücadelelerine olan ilgi tarafından motive edilen performans seçimidir. Aynı zamanda bu, dönemin başarılı resim ve heykellerinin çoğunda yansıtılan 80'lerin her tarafa yayılan materyalizmine karşı çıkmanın bir yolu olmuştur. Hatoum'un performanslarının birçoğu bir şekilde kendisini beş günlüğüne hapseden Chris Burden gibi erken 1970'lerin Amerikalı sanatçılarının işlerini anımsatarak, onun fiziksel dayanıklılığını test eder.⁸⁴ Burden çoğunlukla, kendi sınırlarını test eder bir

⁸³ Bknz. Zelevansky, y.a.g.e., 6-7 s. arasından özetlenmiştir.

⁸⁴ Chris Burden, Five day Locker Piece, California Üniversitesi, 1971

biçimde algılanmış, bireysel sorumluluk ve faşizmle ilgili olarak Vietnam çağını yansıtarak bazen sosyal yorumlarda bulunmuştur.

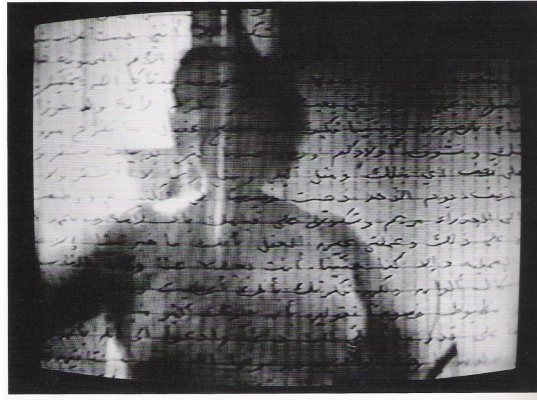
“Under Siege” (Kuşatmanın Altında) isimli çalışmasında Hatoum çıplak ve üzeri çamurla kaplanmış olarak küçük bir konteynır içerisinde kayıp, düşüp, tekrar deneyerek defalarca ayakta durma girişiminde bulunmuştur. Konteynır içerisindeki düşük sıcaklık, performansın devam ettiği yedi saat boyunca sanatçının hareket halinde olmasını gerektirmiştir. Bu, savaşın ortasında yaşama tecrübesini tanımlaması için sanatçının ilk denemesidir. 1985 yılında, sanatçı Brixton sokaklarında ayak bileklerine bağladığı boş siyah botlarını arkasında sürükleyerek yalınayak yürümüştür. Guy Breet sanatçının işlerinin doğasındaki paradoks hissini önemini şöyle belirtmiştir:

Ayakların canlılığı vardı ve botlar gülünçtü, lakin performans onun diğer işleri gibi, "Dünyada herhangi bir yerde zulüm ve direncin koşullarını anımsatmak için özli ve yeteri kadar genel mecazlarla büyük fiziksel bir şiddeti bir araya getirmişti”⁸⁵

Hatoum, gerçekleştirmek için gerekli olan kaynaklara sahip olduğunda videolar üretmeye başlamıştır. " Measure of Distance (Mesafenin Ölçüsü)" sanatçının çoktandır süren politik, duygusal ve biçimsel ilgilerini bir araya getirmiştir. İşin çıkışı Hatoum'un 1981 yılında Beyrut'a yaptığı bir geziye uzanmaktadır. Birçok göçmen gibi, onun ailesi de geçmişleri hakkında konuşmuşlardır. Sanatçı annesinden çok kendi kendisini yetiştiren babasıyla kimlik bulmuştur. Anne kız ilişkisine ayrıcalık tanıyan ve otobiyografik yaklaşımları destekleyen feminizmle ilgili dönem, annesinin yaşam koşullarını keşfetmesi ve ailesinin tarihini yeniden ele alması için onu cesaretlendirmiştir. Beyrut'ta annesini duştaiken çıplak bir biçimde fotoğraflamış ve aralarındaki saatler süren diyalogu kaydetmiştir. “Mesafenin Ölçüsü” derin bir biçimde hissedilen kişisel kayıplar ile umutsuz dış koşullar arasında bir bağlantı kurar. Biçimsel olarak video, görüntü ve ses elemanlarının basit katmanlarını içerir. Hatoum'un annesinden mektuplar, ekranı kaplamaktadır. El yazıları uzaklığı ifade eden çit veya bölücü görevi üstlenen

⁸⁵Guy Brett, “Roadworks at Brixton Gallery” *Artscribe*, Temmuz/ Ağustos 1985 61-62 s.

dikenli telleri anımsatır. Bunun ardında, annenin fotoğrafları detayların görünmediği bulanık vücut parçaları olarak belirir. Hem fotoğraf hem de mektup zaman zaman yer değiştirir. Arka planda, Hatoum'un annesi ile olan diyalogunu duyarız. Onların samimiyeti Arap olmayan bir izleyici için bile yanlış anlaşılabilir niteliktedir. Hatoum annesinin sözlerini mektup biçiminde tercüme eder. Konular savaş esnasında Beyrut'ta yaşamının gün gün gerçekliklerinden, babanın eşini çıplak fotoğraflayan kızına olan kızgınlığına kadar uzanmaktadır.



resim 61. Mona Hatoum, *'Measure of Distance'*, 1988

Arap kadınlar arasında modernitenin batı klişelerine başkaldırarak, anne ve kız, açık sözlü bir biçimde cinsellik hakkında konuşurlar, aynı zamanda aile geçmişlerine de karşı dururlar. Annesi, Mona çocukken sinirli oluşunun sebebini, akraba ve dostlarıyla geçirdiği eski yaşamını özlemiş olmasına bağlamaktadır.⁸⁶

Sanatçının işlerinde bir sınır çizgisi olan "Mesafenin Ölçüsü"nü başka önemli çalışmalar takip etmiştir. Bu video uzun süren çatışmaları çözümleyerek, en azından bir süreliğine sanatçının zaman temelli sanattan ayrılıp, "The Light at the End (Sondaki Işık)" gibi heykel sanatının olanaklarının varlığını ortaya koyan çalışmalara yönelmesini sağlamıştır. Çünkü sanatçı, az sayıda hazırlıklı bir izleyici kitlesi gerektiren performansların az da olsa boşa gittiğini düşünmeye başlamıştır. Enstalasyonlarında, temsili tecrübenin doğrudanlığı ile göreliliğini

⁸⁶Bknz. Zelevansky, a.g.e., 7-8 s. arasından özetlenmiştir

birleştirmiş, birleşimlerin daha zengin kesişmelerine izin veren soyut ve indirgenmiş dünyayı keşfetmeye çalışmıştır.

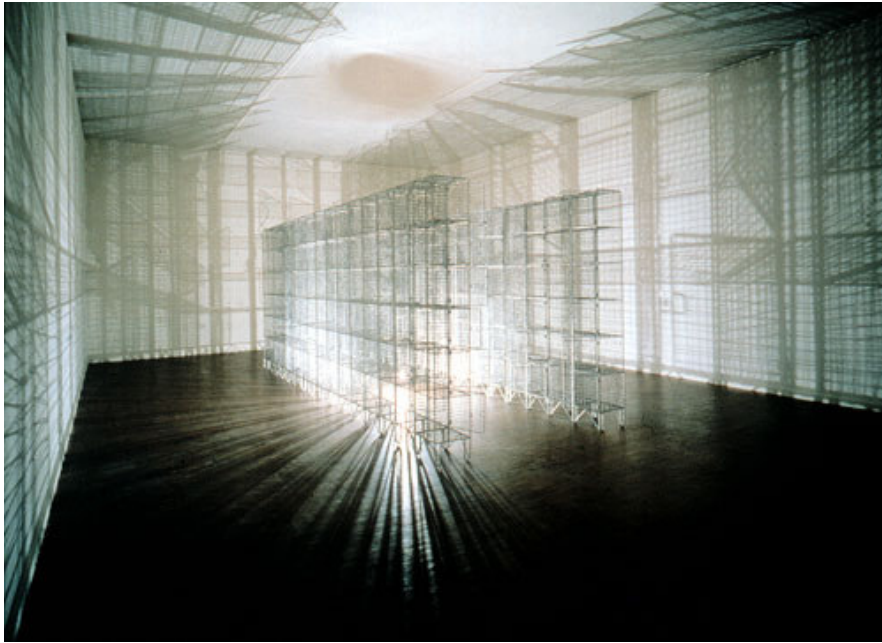
“The Light at the End (Sondaki Işık)” i biçimlendirmek için Slade’de iken ayrıldığı, tehlike içeren fikirlere geri dönüş yapmıştır. Sanatçının öğrencilik çalışmaları zararlı tarafları olan bilimsel deneylere benzemektedir- elektrik ve su. Dikey, kapıya benzer bir yapı, koyu kan rengine boyanmış bir koridorun sonuna yerleştirilmiştir. Aydınlatma yalnızca, tek bir spot ışığından ve dikdörtgen çerçeve içerisindeki 6 adet ısıtılı turuncu çubuktan gelmektedir: sıcak, kırmızı elektrikli ısıtma birimleri. İnsan bedeni Hatoum’un işlerinde hem fiziksel olarak, hem de toplumsal bir metafor olarak her zaman yer almıştır; bu durum sanatçının soyut, indirgenmiş çalışmalarında da devam etmiştir. “The Light at the End” de, parçaların birbiriyle ilişkisi ve işin tüm mimarisi insan boyutuna uygun hale getirilerek hesaplanmıştır: çubuklar arasında boşluk bir kafatası genişliğindedir. Bir bakıma bu interaktif bir iştir, oranları izleyiciyi kendisine çekmek için hesaplanmıştır. İzleyenler, biraz uzak durmalarına rağmen, işin yaydığı tehlikeli sıcaklığı hissedebilirler. Ayrıca işin başlığı, bizim mutlu son arzularımızla ironi yoluyla alay eder niteliktedir. Baştan çıkarma, ihanet, vaat ve tehlike bu çalışmanın merkezindeki kavramlardır.



resim 62. Mona Hatoum, ‘*The Light at the End*’, 1989

“Light Sentence (Işık Cümlesi)”, ”The Light at the End” e benzer şekilde yalın yapıya sahip bir yerleştirmedir. 1,98 metre boyutundaki büyük boyutlu U

şeklindeki iş, birbirine bağlantılı dikey olarak istiflenmiş kübik dolaplardan oluşmaktadır. İçlerinin görülmesine izin veren nitelikte tasarlanan dolaplar, altın renginde tel kafeslerden (grid) oluşturulmuştur. Burada da, Hatoum yine enstalasyonu tek bir ışık kaynağı ile aydınlatır, bu sefer yalın bir ampul kullanmaktadır. U nun merkezinde bir kordondan sarkan ampul, motorize edilmiştir ve hareket halinde dramatik gölgeler yaratarak aşağıya doğru hareket eder. Ampul zemine hafif bir şekilde değdiğinde, bir süreliğine durur, sallanır ve aynı eksende yeniden çalışmaya başlar. Yerle olan temas, onun yükselirken sallanmasına sebebiyet verir; gölgelerin sallantılı olmasından dolayı, ortaya çıkan etki kafa karıştırıcıdır. Tıpkı “The Light at the End” de olduğu gibi, izleyici işin etkinliği ve çekimi içerisine girerek, onun bir parçası haline gelir.



resim 63. Mona Hatoum, *'Light Sentence'*, 1992

“Light Sentence” içinde bulunduğu odayla birlikte değişime uğrar. Mekan genişledikçe, içindeki gölgeler ile birlikte, daha gizemli bir iş meydana gelir. Küçük bir alanda ise, daha karanlık gölgeler, korku niteliklerine vurgu yapar. Hatoum işini, bu iki durum içerisinde de sergilemiştir, ancak sanatçının kendisi bileşenlerin daha muğlak ve çekimsiz kaldığı büyük boyutlu alanları tercih etmektedir. Her iki bağlamda da, büyük ya da küçük derecelerde, barınma (konut –mesken)

tasarılarının kötü şartlardaki tasavvurları ve aynı zamanda hapisane fikri akla getirilir.

Post- minimalizm, minimalist türevli biçimlere sosyal ve biyolojik ilgiler kodlamak adına bir örnek oluşturur. Bu anlamda Hatoum, Eva Hesse'ye bir yakınlık hissetmektedir, çünkü Hesse'nin işlerindeki, çizgisel düzen ve brimlerin tekrarı tarafından sembolize edilen mantık, “çizgisel ve geometrik yapı içerisindeki karmaşık ve söz dinlemeyen eleman” ı sunan referanslarla bir araya getirilmiştir.⁸⁷

4.1.3 Rachel Lachowicz

Yalın ve mizahi bir anlatıma sahip olan Rachel Lachowicz' in işleri özellikle minimalist ya da bu hareketten türemiş didaktik içerikleri açısından kolayca anlaşılır niteliktedir. Sanatçının sanat eleştirisi tamamen toplumsal imalar içermektedir – Lachowicz için politik olan her zaman kişiseldir. Sanatçı sosyal ilişkiler içerisinde kendi rolünü dikkatli bir biçimde inceler. İşlerinin büyük kısmındaki erotik içerik, hem itici, hem de çekici etkilere müsade eder. Çalışmalarında güçlü bir büyüleme vardır: Lachowicz, kadın ve erkeğin birbirleri tarafından nesneleştirilişini ima eder ve bu belki de cinselliğin doğasında var olan bir durumdur. Uç noktada tensel, arzu ve bellekle aşılınmış bu işler statik oldukları gibi ayartıcı (cezbedici) etkidedirler.

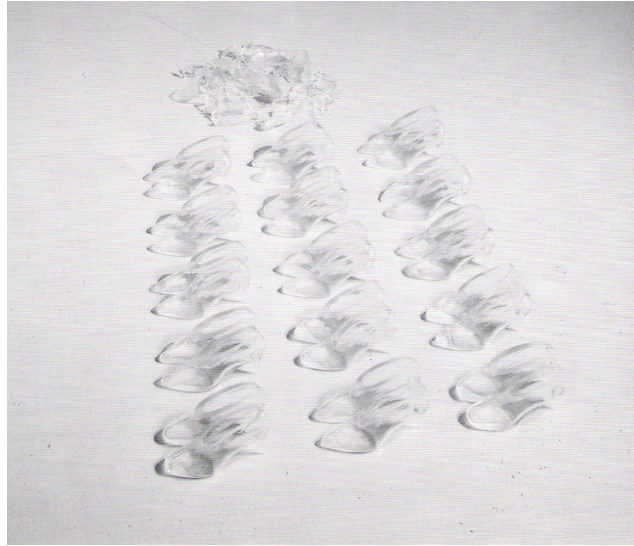
Lachowicz, California Sanat Enstitüsü'ndeki eğitiminden sonra, kazandığı bir bursla İngiltere Maine'deki Skowhegan Resim-Heykel Okulu'na başlamıştır. Sanatçı kariyerine şu an bir bakıma taşlamakta olduğu, 60'ların soyut ve geometrik heykel kalıpları ile çalışarak başlamıştır – sanatçı bu sanatı “sanat hakkındaki maço sanat” olarak nitelendirmektedir.⁸⁸ Hemen sonrasında, sanatçı bu aynı güçlü akımları anlatmak adına eleştirel bir yol aramaya başlamıştır: sanatını bilinçli bir biçimde “dişi” referanslarla donatma yolu. Ona göre cevap, işlerini üretmek için

⁸⁷y.a.g.e., 18 s.

⁸⁸Nancy Kapitanoff, “Stomping of Unwanted Images of Women” **Los Angeles Times**, 1991, 92 s.

kullandığı materyaller içinde gizlidir. Bir çözüm olarak ruju kullanmıştır, çünkü odasının duvarlarına ruj çizimleri yaptığı sırada bu çizimlerin uzun süre sabit kaldığını farketmiştir.

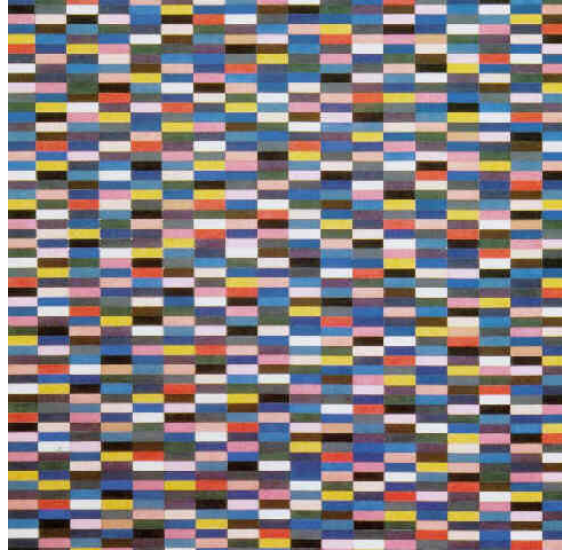
Lachowicz, en son gerçek kahraman modern sanat hareketi olarak minimalizmi görmektedir, ancak bu onun için annesiyle birlikte müze ve galeri ziyaret ettiği çocukluk dönemi sürecindeki üstünlüğünden kaynaklanan kişisel bir öneme de sahiptir aynı zamanda. Sanatçı bu sanatın sahip olduğu biçimlerin adapte edilebilirliğinin farkına varır – günümüz sanatında olduğu gibi adaptasyonların orijinal nesne ideolojisinden ayrı durabileceğini düşünür. Bu ideolojiyi ortaya çıkarmak için, bazen 1960’ların önemli işlerini kendine mal ederek yeniden yorumlamıştır. Örneğin Carl Andre’nin zemin işlerinin ya da Richard Serra’nın “House of Cards (Kartların Evi)” çalışmasının rujdan kalıplarını almıştır. Göz farı (eye-shadow) renk tablosu, gibi diğer çalışmaları da Duchamp’ın Tu M’ inden, Ellsworth Kelly’nin kare çizgilerle kompoze edilmiş resimlerine ve Gerhardt Richter’in renk tablolarına kadar çok çeşitli referanslara başvurur. Bu çalışmalar, kaynaklarının bir eleştirisi olmaktan çok onlarla bir diyalog oluşturarak işlerler.⁸⁹



resim 64. Rachel Lachowicz, *'Broken Glass'*, 1993

⁸⁹Zelevansky, y.a.g.e., 10-11 s. arasından özetlenmiştir

Ancak, sanatçının işleri yalnızca bu türden uyarlamalar ile sınırlı değildir. 1993 yılında “Broken Glass (Kırık Cam)” isimli çalışmasında 25 çift ayakkabı üretmesi için bir cam üfleyici ile anlaşmıştır. Sanatçının planı hepsini kırmak ve yalnızca kalan parçaları sergilemektir. Ancak, ayakkabılar stüdyosuna ulaştığında onları çok beğenmiş ve parçalayamamıştır. Lachowicz bu çatışmaya ayakkabıların 15 çiftini koruyup, diğer kırık olanların yanında sergileme kararıyla karşılık vermiştir. Sanatçının bu çalışmasıyla ilgili yorumu şöyledir: “...birçok çağdaş kadın arasınada yaygın olan bir ikilem vardır; onlar belki bir taraftan sindrella'nın rolüyle sınırlandırılmak istemiyor olabilirler, ancak bir taraftanda da beyaz atlı prens rüyasını da kaybetmek istemezler.”⁹⁰



resim 65. Rachel Lachowicz, ‘Color Chart Flat’, 1993

Lachowicz’in sanatının minimalizm ve post-minimalizm stratejilerinden çok, onun uyarlamalarına dayandığı konusu tartışılabilir bir konudur. Sanatçı diğer dönemlere oranla, 60 ve 70’lerin eğilimleriyle daha çok meşgul olmuştur ve bu eğilimler, sadece araçlardan öte, kullanmış olduğu kavramları desteklemek adına sanatının merkezinde yer alır. Örneğin, “Broken Glass” da, tekrar unsuru basitçe zihinsel bir referanstan daha ötedir. Ayrıca Lachowicz’ in makyaj malzemelerini

⁹⁰a.g.e., 12 s.

sanatsal materyal olarak kullanımı açık bir biçimde provakatiftir, çünkü kozmetiklerin, eşzamanlı bir şekilde cinsiyet-temelli olan yan anlamları vardır.

4.1.4 Claudia Matzko

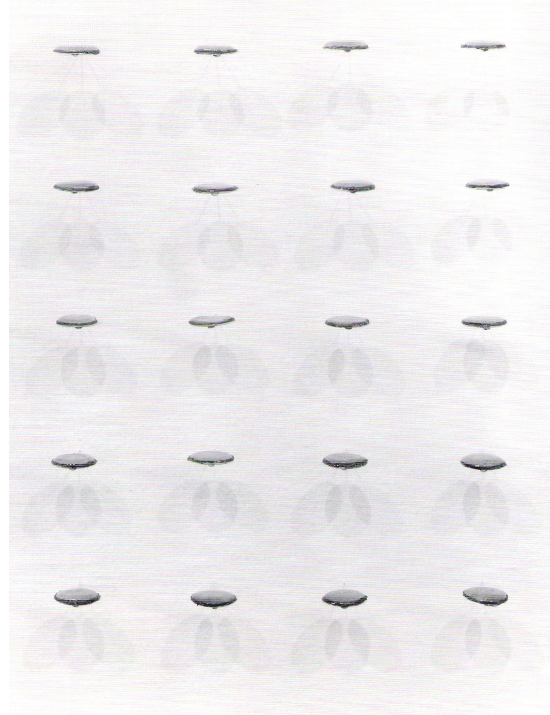
Claudia Matzko, eşzamanlı bir şekilde zamansal, dünyevi soruları karşılayan ve manevi konulara hitap eden tüy gibi hafif işler yaratır. Sanatçı, maddiyat (önem) ve önemsizlik, görünürlük ve görünmezlik arasında çalışarak, resim ve heykel arasındaki ayrımı, anlatımcılık ve soyutlama arasındaki ilişkiyi, sessizliğin psişik değeri ve dilin sosyal sınırlamalarını araştırır. Çizgi ve tekrar kullanımının yanısıra, esnekliğinden ötürü çizgiye de değer verir. Bu yapıyı kullanarak, sanatçı işin boyutlarını mekana adapte etmekte ve aynı zamanda replikasyonlar (yinelemeler) aracılığı ile de sonsuzluk boyutuna imada bulunmaktadır.

Dilin doğası ve işlevi Matzko'nun işlerinin merkezi metaforlarıdır. Öğrencilik yıllarında ekspresyonist işler üreten sanatçının Almanya'daki eğitimi sırasında yavaş ve zor geçen Almanca dilini öğrenme süreci darbesiyle bu ekspresyonist tavrı kaybolmuştur. Sanatçı bu deneyimini “bir tünel içerisinde sıkışmak” olarak betimlemektedir. Bu deneyimin şiddeti başka bir kültürde yabancı oluşundan kaynaklanan yalnızlığıyla daha da artmıştır. Sanatçı dilin mülkiyeti ve dillerin özel kültürleri yansıtmaya yolları ile ilgilenmeye başlamıştır. Matzko, “bakılmak üzere geriye neyin kaldığı”nı, ataerkil bir eğilim aracılığıyla filtrelenemeyen görsel elemanları ve “yeterince duyulamayan sesler”i keşfeder. Sanatçı, dili bir çeşit “altıncı his” olarak düşünmekte ve bizim sözlü anlaşmazlıkları nasıl telafi ettiğimizi sorgulamaktadır. Bu bağlamda sanatçının hedefi sözcüklerle ifade edilemeyen şeyleri ortaya koymaktır.

Öğrencilik yıllarındaki yanlış araçlarla bocalama sürecinden sonra, Almanya'dan New York'a döndüğünde, üç boyutlu işler üretmeye başlamış ve bu değişim sanatçının daha önce karşılaştığı güçlükleri ortadan kaldırmıştır. Sanatçı çok çeşitli malzeme ile rahat ettiğini farketmiştir, düğümlenmiş bir ipten, hava

balonuna kadar. Matzko, japon ipek dokumaları, bilimsel amaçlar için üretilmiş ince cam (lam) ve şeffaf ipek kumaşlarla, eşit derecede emin bir biçimde çalışmaktadır. Onun işinin fiziksel doğası, işin anlamını da taşımaktadır.⁹¹

“Tears 2 (Gözyaşları 2)” bu bağlamda bir iştir. Herbiri toplu iğnelere lehimlenerek dikey bir biçimde duvara asılan dairesel pirinç diskler, 22,86 cm’ye 4,27 metre büyüklüğünde çizgisel bir biçim oluşturur. Her gün, tuzlu solüsyon tabaklara damlatılır ve zamanla kalın birer tuz yatakları meydana gelir. Tuz pirinçle reaksiyona girerek, turkuvaz renginde bir küf oluşturur. İzleyicinin bu işle olan duygusal ve zihinsel birleşimleri sürekli olarak değişim halindedir, çünkü çalışmanın kendisi de sürekli bir değişim içerisindedir. Matzko, işin, ilk evresinde tamamen önemsiz gözüktüğünü ve “görünmezlikle flört ettiğini” ve “bir fikrin bir vücuda sahip olup olamayacağı ya da nasıl bir vücuda sahip olabileceğini sorguladığını” not eder.⁹²



resim 66. Claudia Matzko, ‘Untitled (Tears 2)’, 1992

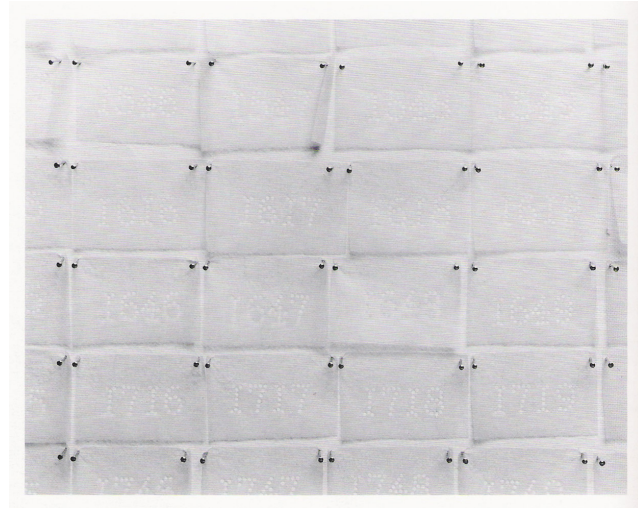
⁹¹a.g.e., 20-24 s.arasından özetlenmiştir.

⁹²a.g.e., 25 s.

Değişkenliği ve başlığıyla (Tears 2) aslında çalışma bu durumu açıklar. Görsel ve fiziksel olarak zaman geçtikçe, giderek ağırlaşır. Ağırlık gözyaşları, yani gerçekte tuzlu solüsyon ile ortaya konulur, metaforik olarak ise gözyaşının ifade ettiği acı ile. Zaman içerisinde, Matzko'nun neredeyse tüy gibi hafif piriç nesnelere, kararlı bir biçimde fiziksel, yıpranmış ve daha ağır hale gelir. Bu süreç içerisinde renklerin (küf) ve finale ulaştıklarında hala güzelliklerini korurlar, ancak fiziksel olarak başlangıçta olduklarından daha görünür hale dönüşürler.

Cinsiyet, Matzko için önemli bir referans olmaktadır. İzleyici, dikiş, terzi iğneleri ve mücevher zincirlerinin kullanımını feminen bulabilir. Ancak, gördüğümüz gibi, bu materyaller (diğer kültürlerde, muhakkak kadınsılığın kavramlarına karşılık gelmeyen) birçok yolla da sanatçıya hizmet etmektedirler. Sanatçı gündelik varlıkta anlam bulur ve deneyimlerden olduğu kadar, fikir ve biçimlerden de esinlenir. Örneğin "Tears 2" çalışması yağmurdan sonra çamaşır ipinde asılı durarak damlayan bir giysiden dönüşerek oluşmuştur.

Matzko'nun çalışmaları, Sol Lewitt'in duvar resimlerinin ya da Richard Tuttle'in maddesellikten uzak çalışmalarının kapalılığına – neredeyse görünmez-sahiptir. Bu çalışmaların odağı ışık, hava ve algısal süreçler olduğundan, bu bağlamda 1960'ların sonlarında ortaya çıkan minimalistleri anımsatır.



resim 67. Claudia Matzko, *Memorial: One Day*, 1991

Sanat biçimi itibariyle, Matzko'nun post-minimalizm ile olan bağlantısı izleyici açısından da oldukça nettir. Sanatçı işlerinin görsel nötrlüğü için tekrar, grid, çizgi ve geometriye değer vermektedir. Tüm bu elemanlar dahilinde yokluk ve varlık kavramları arasında çalışmalar üretmektedir.

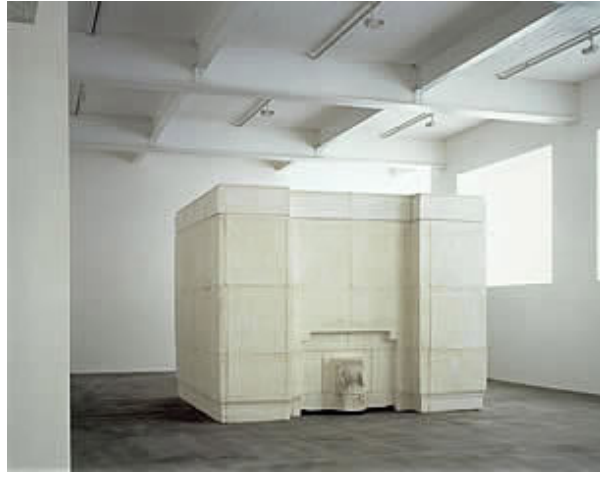
4.1.5 Rachel Whiteread

İngiltere'deki orta ve çalışan sınıfına ait eşyaların plaster, balmumu ve sıva ile alınmış kalıplarıyla tanınan Rachel Whiteread'ın ele aldığı konular, sıcak su torbaları, eski minderler, yatak ve lavabo altındaki boşluklardan, terkedilmiş binalara ve evlere kadar uzanır. Başlangıçta, onun yarı-minimalist formları, kuvvetli otobiyografik içerikle doldurulmuştur, çünkü nesne seçimleri çoğunlukla sanatçının kişisel tarihini yansıtmaktadır. Tıpkı fosil gibi, geçmişin izlerini sunmaktadırlar. Sanatçının son dönem çalışmalarında bu anlayış değişim içerisindedir. Halen iç mekan ve aksesuara başvurularına ve hala aynı yöntemle gerçeğe bağlı kalmalarına rağmen, Whiteread'ın son çalışmaları daha nötr'dür. Daha az nostaljik ve daha soyut olan bu nesnelere minimalizmin yaratıcılarının çalışmalarına daha yakındır.

Whiteread, ölü maskeleri ve yaralanmalarla ilişkilendirdiği alçı kullanımı bilinçli bir şekilde ele almaktadır. Sanatçının erken dönem çalışmalarının içerdiği konular -yatak, küvet, yemek masası - günlük yaşamın samimi, fiziksel görünüşlerini çağrıştırmaktadırlar. Onun yatakları kullanılmışlığın, muhtemelen vücut salgılarıyla lekelenmişliğin işaretlerini taşır.

Whiteread "döküm (kalıp alma)" sürecini boş kibrit kutularına alçı dökme anlamında tarif etmektedir. Alçı katı hale geldiğinde, kibrit kutusu kırılır. Ortaya çıkan yapı, tıpkı fotografik negatif de olduğu gibi, orjinalin tam tersidir. Sanatçı kalıp alacağı yüzeyler üzerinde oldukça uzun bir süre titizlikle çalışmaktadır. Mimari konular üzerine çalıştığında ise açık, temel mekanlara dönmek için marangozluktan yararlanır.

Sanatçının 1990 yılında yılında Kuzey Londra’da tartışmalara yol açmış bir bölgedeki terkedilmiş bir evin kalıbını alarak ürettiği “Ghost” (Hayalet) çalışması oldukça büyük ve önemli bir iştir.(buradaki sakinler yol genişletime çalışması yüzünden başka yerlere yerleştirilmektedir.)⁹³ Whiteread lokasyonlarını her zaman dikkatli bir biçimde seçmektedir. Bu, Londra’nın yüzyıl dönümünde sahip olduğu tipik mimariye uygun oldukça mütevazı bir yapıdır. Aklında fikir olarak özel oranlara sahip olan sanatçı, dokuz oda içerisinden bir tercih yapmış, otalama büyüklükte standart bir oturma odasını seçmiştir.



resim 68. Rachel Whiteread, ‘Ghost’, 1990

“Ghost” mühürlenmiş bir odadır. İzleyiciler yüzeydeki detaylarla ilgilenebilir, çatlakların içerisinden ya da alçı bloklar arasından içeriye gözetleyebilir. Ancak giriş yasaklanmıştır. Arkadaki kapı erişimin nerede olduğu göstermektedir, fakat tıpkı kenardaki pencerelerde olduğu gibi, o da kapalıdır. Bu oda, gerçek bir odanın dondurulmuş negatif bir baskısıdır ve sessiz beyazlığı, çekinikliği ve ulaşılamazlığı içerisinde tıpkı bir anı ya da rüya gibidir. Diğer taraftan, “Room (Oda)” çalışması “Hayalet” in zıttı bir amaçtır. Girişin engellendiği bu ev, herhangi bir kaynağı olmayan, tamamiyle sanatçının yarattığı bir mekanın kalıbından oluşmaktadır. Sanatçı tahta bir küp oluşturmuş ve dış yapısını bu şekilde bırakmıştır. İçeri ise, genel evcil bir iç mekan gibi, duvar kağıdı, cilalanmış kapı ve pencereler kullanarak tamamlamıştır. Sanatçı, bu yapıyı

⁹³a.g.e., 28 s.

üretmesinin sebebini bunun gibi gayri şahsi bir mekan bulmanın imkansızlığı olarak açıklamaktadır. “Ghost” tan farklı olarak, bu çalışma anıtsal bir zamansızlık, ölçek ve ağırlığa sahiptir. “Room”, nostalji ve otobiyografiden ayrılışı temsil eder. Whiteread kendisi hakkında konuşmaktan yorulmuş ve diğer konulara yönelmeyi istemiştir.



resim 69. Rachel Whiteread, *'House'*, 1993

İlk dönemlerinde ilgilendiği konuları geride bırakmadan önce, Whiteread 1993 yılında Londra'nın doğu sınırındaki bütün bir binanın beton kalıbını alarak, en tutkulu çalışmalarından birisini oluşturmuştur. “House” isimli bu çalışma bazı açılardan Christo'nun çalışmalarıyla mukayese edilmiş, biçimsel ve zihinsel özelliklerinden daha çok, yapılış şekliyle bütünleşen boyutları, sosyal ve fiziksel zorlukları dikkate alınmıştır.⁹⁴

⁹⁴ Robin Hunt, “The House That Rachel Built” **The Guardian**, 1993, 9 s.

SONUÇ

İndirgeyici duyarlılık, 20. yüzyıl avangard sanatın büyük bir bölümüne yayılır. İlk yıllardan günümüze kadar olan süreçte, biçimsel açıklık ve berraklığın radikal estetik formları, soyutlama evrimi ile beraber birbiri ardına gelişme göstermiştir. Piet Mondrian'ın geometrik resimlerinden tüm gereksiz detayları çıkarışı, biçimsel saflığa eşitlenmiş ütopyik bir kuvvet tarafından harekete geçirilmiştir. Rusya'da yaklaşık olarak aynı zamanda konstrüktivistlerin burjuva tat ile birleşen dekoratif gösterişten kaçınma çabaları, sanatsal öznelliğin romantik kavramını sunmuştur. Bu hareketlerin merkezinde giderek artan göndergesel olmayan saf biçimlerle birlikte, yeni ve evrensel bir estetik dili yaratma arzusu bulunmaktadır.

Bu indirgeyici kuvvet, soyut ekspresyonizme tepki olarak yenilenmiş bir dinçlik bulmuştur: Tony Smith'in katışıksız geometrik formları, Ellsworth Kelly'nin saf renk ve çizgi üzerine araştırmaları ve Ad Reinhardt'ın, çoğunlukla soyut ekspresyonizmde bulunan retorik jestlere eleştirel bir karşı duruş olarak, siyah biçimde sunulmuş gölgeleri. Robert Rauschenberg' in çoklu paneller halindeki tüm beyaz resimleri benzer bir biçimde soyut ekspresyonizmin kahramanlarını reddetmiştir, işlerin boş yüzeyleri izleyicilerin gölgelerini ve izleme deneyiminin geçiciliğini tescil etmek için tasarlanmıştır. Rauschenberg' in içerisinde işlerin deneyimlendiği çevrenin değişimi ile biraradalığı ve izleyicinin varlığını onaylaması, genç nesiller ve sanatçıların, sanatın dünya üzerindeki fiziksel varlığını araştırmaları üzerinde oldukça etkili olmuştur. Frank Stella'nın düzenli çizgilerden oluşan siyah resimlerinin mekanik duyarlılığı ile birlikte, bu yaklaşım, minimalizm diye bilinmeye başlanan radikal indirgemeciliğin öncüsü olmuştur.

1960'lar boyunca bazı Amerikan sanatçılar, yani Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ve Robert Morris, bütün kompozisyonel karmaşıklıkları, bütün yüzey problemlerini ve bütün göndermeleri dışarıda bırakan bir sanat üretmeye çabalamışlardır. İlk olarak heykelde, minimal sanat geometrik formların sadeliği üzerine dayandırılmıştır. Bu sanat biçimi anonim ve endüstriyel üretimi

tercih ederek, el yapımı olanı reddetmiştir. Sembolik anlamlar yerine kendisini, nesnelliği ön plana çıkarır. Minimalizmin soyulmuş, ayıklanmış estetiği içerisindeki konuları araştırmak isteyen genç nesil sanatçılara bir yol hazırlayarak, modernizmin çağrısını tam bir “kendini yansıtma” için dönüşü olmayan bir noktaya getirmiştir. Bu sanatsal yaklaşım, biçimsel ve kavramsal anlamda evrimleşerek günümüz sanatında pek çok sanatçının kullandığı bir kavrayış haline gelmiştir.

Yukarıda bahsedilen bilgiler ışığında temellenen bu çalışma, son yıllarda, indirgeyici tavrın çağdaş sanatçılar tarafından, güncel (bazen teknolojik) araç ve kavramlara adapte edilerek, yeniden kullanılabilir hale getirildiğini göstermektedir. Bu anlayış, artık sanatın nasıl olması gerektiği fikrine bir tepki olmaktan kurtulmuş, böylece sanatın yeni sağduyularına bir alan oluşturmuştur. Bu noktada, çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümünde ele alınan çağdaş sanat örnekleriyle de, bu mirasın farklı yansımaları üzerine açıklamalar yapılmıştır.

Sonuç olarak, minimalizm çağdaş sanatsal yaklaşımları derinden etkilemiştir. Artık, minimalizm ve ondan türeyen yeni “indirgeyici anlayış”a, geçmişe göre daha farklı yaklaşılmaktadır. Günümüzde, bu yaklaşım fenomenolojikten çok, semiyolojik bir içeriğe sahip hale gelmiştir. 1960’ların minimalizmi sanatsal ilişkiler üzerine bir işleyiş hedeflerken, post-modernizmle beraber en soyut çalışmalar bile, yeni kavramların dahil oluşuyla, birer metinler olarak yeniden düşünölmeye başlanmıştır.

1960’lardan beri, pek çok sanatçı bu sanat biçimini, farklı kavram ve referanslarla, başka bağlamlar içerisine yerleştirerek yeniden ele almıştır. Bugün, indirgeyici anlayışı, modern dünyanın soyut mantığına göndermeleri olan temsilin, örtülü bir formu olarak tanımlayabiliriz.

GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA

KİTAP VE KATALOGLAR

ANDERSON, Lisa; **Minimalism and Post-Minimalism: Drawing Distinctions**
Hood Museum of Art, Hanover, 1990

BATTCOCK, Gregory; **Minimal Art, A Critical Anthology**, University of
California Press, New York, 1968

BUCHLOH, Benjamin H. D.; **Carl Andre/Hollis Frampton: 12 Dialogues**, New
York, 1980

CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, **The Moderns**,
Skira, Milano, 2003

CRIGTON Michael, JOHNS Jasper; **Whitney Museum of American Art**, New
York, 1997

DEVELING, Enno; **Carl Andre Sergi Kataloğu**, Haag Gemeentemuseum, 1969

FOSTER, Hal; **Tasarım ve Suç**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2004

FOSTER, Hal; **The Return of the Real**, The MIT Pres, Cambridge Massachusetts,
London, England, 1996

FRIED, Michael; **Art and Objecthood: Essays and Reviews**, University Of
Chicago Press, 1998

HARRISON, Charles; **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing
Ideas**, Oxford/ Cambridge, 1992

HASKELL, Barbara; **Blam! the Explosion of Pop, Minimalism, and
Performance, 1958-1964**, Holt Rinehart & Winston, New York, 1984

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002

KRAUSS, Rosalind; **Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, London, 1985

LOOCK, Ulrich – PELZER, Birgit – SCHWARZ, Dieter; **Michael Asher Sergi Kataloğu**, Kunsthalle Bern, 1996

MALVILLE, Stephen; **Seams: Art as a Philosophical Context**, Amsterdam, 1996

MARZONA, Daniel; **Minimal Art**, Taschen, Köln, 2004

MEYER, James; **Minimalism**, Phaidon Press, 2005

NEUES MUSEUM WEWSEBURG BREMEN; **Minimal Maximal- Minimal Art and Its influence on international art of 1990s**, Bremen, 2001

RENTON Andrew and GILLICK Liam; **Technique Anglaise-Current Trends in British Art**, Thames And Hudson- One of Pres, London, 1991

ROSE, Barbara; **Monochromes-From Malevich to the Present**, University of California Press, California, 2006

SANDLER, Irving; **Art of the Postmodern Era-From the Late 1966s to the Early 1990s**, Westview Press, 1997

SCHWABSKY, Barry; **Vitamin P: New Perspectives in Painting** Phaidon Press, 2004

SPECTOR, Nancy; **Felix Gonzales – Torres**, Guggenheim Museum, 1995

STEINBERG, Leo; **Other Criteria**, London: Oxford, 1972

STEMRICH, Gregor; **Minimal Art, Eine Kritische Retrospektive**, Verlag der Kunst G+B Fine Arts, Drasden Basle, 1995

TORRES, Felix Gonzales – STORR Robert; **Felix Gonzales-Torres Sergi Kataloĝu**, Sprengel Museum, Honnover, 1997

VARNEDOE, Kirk; **Pictures of Nothing: Abstract Art since Pollock**, Princeton University Press, 2006

WIEHAGER, Renate; **DaimlerChrysler Collection, Minimalism and After I, II, III, IV**, Daimler Chrysler AG, Berlin 2000-2004

WIEHAGER, Renate; **“Minimalism And After: Traditions And Tendencies in European And American Minimal Art from 1950 to the Present”** Hatje Cantz Publishers, 2007

WITTEN, Robert Pincus; **Postminimalizm Into Maximalizm-American Art 1966-1986**, UMI Research Press, Michigan, 1987

ZELEVANSKY, Lynn; **Sense and Sensibility- Women Artisits and Minimalism in the Ninetees**, The Museum of Modern Art, New York, 1994

MAKALELER

ANDRE, Carl; **“Artist Disowns ‘Refabricated’ Work”**, Art in America, Mart 1990

BAUDRILLARD, Jean; **“Towards the Vanishing Point of Art”**, Kuntsmatchen?, Munich, 1991

BERGER, Maurice; **“Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and The 1960s”**, New York: Harper and Row, 1989

- BERNE, Terry; **“In the age of the monochrome”**
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_93/ai_n8967506/pg_1
- BRETT, Guy Brett; **“Roadworks at Brixton Gallery”**, Artscribe, Temmuz/ Ağustos 1985
- CANNON, Andrew - Carsten Nicolai; **“To start seeing you have to eliminate certain things”**, Mono Kultur, Berlin, 2005
- CHAVE, Anna C.; **“Minimalism and Rhetoric of Power”** Arts Magazine, 1990
- COLPITT, Frances; **“Space Commanders”**, Art in America, 1990
- DUVE, Thierry de Duve; **“The Monochrome and Blank Canvas”** Kant After Duchamp, MIT Press, 1998
- FARGUHARSON, Alex; **“Out of Time”** Çekim Merkezi (Centre of Gravity) Sergi Kataloğu, İstanbul Modern, 2005
- FOGLE, Douglas; **“Douglas Fogle on HALUK AKAKCE”**,
<http://www.highbeam.com/library/docFree.asp?DOCID=1G1:75577243>
- GILLICK, Liam; **“Literally No Place”**, The Moderns, p.97-99
- GREENBERG, Clement; **“After Abstract Expressionism”**, The Collected Essays and Criticism, University of Chicago, 1993
- GREENBERG, Clement; **“Avant Garde ve Kitsch”** , The Collected Essays and Criticism, University of Chicago, 1993
- HALLEY, Peter; **“The Crisis in Geometry”**, <http://www.peterhalley.com/>
- HUNT, Robin; **“The House That Rachel Built”**, The Guardian, 1993

JUDD, Donald Judd; **“Artist Disowns ‘Copied’ Sculpture”**, Art in America, Nisan 1990

KAPITANOFF, Nancy; **“Stomping of Unwanted Images of Women”**, Los Angeles Times, 1991

KARMEL, Pepe; **“The Year of Living minimally”**,
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_92/ai_n8967444/pg_15

KRAUSS, Rosalind; **“Sense and Sensibility: Reflection Post ‘60s Sculpture”**
Artforum, November, 1973

LEBESTEJIN, Jean- Claude; **“Eight Statements” Art in America**, 1975

LEWITT, Sol; **“Paragraphs on Conceptual Art”**, Artforum, 1967

LEWITT, Sol; **“Sentences on Conceptual Art”**, Art-Language, 1969

LIPPARD, Lucy R.; **“Eccentric Abstraction”**, Art International, no: 9, 1966

LIPPARD, Lucy R.; **“Eva Hesse: The Circle”**, From the center: Feminist Essay on Women’s Art, New York: E.P. Dutton, 1976

MOMIM, Shamim M.; **“The Time is Now”**, The Moderns, p.44-46

MORRIS, Robert; **“Anti-form”** Artforum, 1968

NICOLAI, Carsten Nicolai; **“Anti-Reflex, Press Release”**, http://www.schirn-kunsthalle.de/data/news/1106075493_presse_nicolai_eng.rtf

NORDEN, Linda; **“Getting to Ick: To Know What One is not”**, Eva Hesse: A Retrospective, New Heaven: Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, 1992

O'DOHERTY, Brian; “**Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space**” Artforum, 1976

RABENAU, Kai von, **Carsten Nicolai: Inserting Silence**, Mono.Kultur Interview Magazine, Berlin, Sayı:1 Berlin, 2005

REEVE, Charles; “**Cold Material: Donald Judd’s Hidden Historicity**”, Art History, Vol: 15, 1992

SKOGRAD, Ross “**Flavin According to his Lights**”, Artforum, 1977

STELLA, Frank; “**Lecture at Pratt Institute, winter 1959/60**”, Robert Roseblum, Frank Stella, Middlesex, Baltimore, 1971, s. 57

STEMMRICH, Gregor; “**Liam Gillick- Debate About Debate**” Parkett Magazine, 2001

STENDER, Oriane; “**Material Seduction**”,
<http://www.artnet.com/magazineus/features/stender/stender4-3-06.asp>

TERRENOVA, Charissa N.; “**Performing the Frame: Daniel Buren, Degree Zero Painting and a Politics of Beauty**”,
<http://www.stretcher.org/reviews/images/2002/symposia/performingtheframe.html>

WOLLHEIM, Richard; “**Minimal Art**”, Arts Magazine, 1965

INTERNET ADRESLERİ

www.minusspace.com

www.findarticles.com

www.sammlung.daimlerchrysler.com

www.schirn-kunsthalle.de

www.artforum.com

www.artnet.com

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: **Seda Özen**

Doğum yeri ve yılı: **İzmir, 17.07.1982**

Yabancı Dil: **İngilizce**

Eğitim: **Yüksek Lisans**

Yüksek Lisans: **2007, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Anasanat dalı**

Lisans: **2004, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim
Anasanat dalı**

Lise: **2000, Karşıyaka Anadolu Meslek Lisesi**

İş tecrübesi: **2006, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Araştırma Görevlisi**

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller: **2005, Turgut Pura Vakfı Resim Heykel Yarışması,
İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Ödülü**

Yayımları: