

T.C.
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATTA MİNİMALİZM VE TAKİ SANATINA YANSIMALARI

Özlem ÇAKMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, 2019



ALTINBAŞ
ÜNİVERSİTESİ

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

SANATTA MİNİMALİZM VE TAKİ SANATINA YANSIMALARI

Özlem ÇAKMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı:

Prof. Vedat SOMAY

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.



Prof. Vedat SOMAY

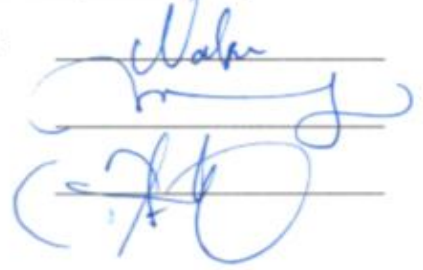
Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Prof. Nilgün BİLGE Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Vedat SOMAY Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Berna KARAÇALI Altınbaş Üniversitesi



Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.



Dr. Öğr. Üyesi Lutfiye

BOZDAĞ

Bölüm Başkanı

[Üniversite] onayı 30/05/2019



Doc. Dr. Nur Banu KAVAKLI



Bu dökümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve original olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Özlem Çakmak

İTHAF

Bu çalışmayı, bana her zaman güç veren ve manevi desteklerini benden esirgemeyen sevgili ailem başta olmak üzere, takı alanı ile ilgili olarak bu tez çalışmasından fayda sağlayabilecek herkese ithaf ediyorum.



TEŐEKKÜR

Çalışma sürecinde benden yardımını esirgemeyen, engin bilgileriyle ve sabrıyla destek olan kıymetli danışman hocam Prof. Vedat Somay'a teőekkürlerimi sunarım.



ÖZET

SANATTA MİNİMALİZM VE TAKI SANATINA YANSIMALARI

Özlem ÇAKMAK,

Yüksek lisans, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Altınbaş Üniversitesi,

Danışman: Prof. Vedat SOMAY

Mayıs, 2019

Soyutlama ya da yalınlaştırma, sanatsal ifade dilinde, başlangıçtan günümüze, sanat tarihinde bazı dönemlerde daha da yaygınlaştığı görülen bir olgudur. Dünya savaşlarının yarattığı kaos sürecinin ardından teknolojinin gelişimi ile birlikte toplumda siyasi ve sosyo-ekonomik dengeler değişmiştir. Bu ortamdaki toplum içinde insan, değer yargılarını ve öz varlığını yeniden sorgulamaya başlamıştır. Sorgulama süreci ile birlikte özellikle 20.yy. başlarından itibaren plastik sanatlar alanında belirgin bir şekilde etkisini gösteren yalınlaştırıcı yaklaşımlar oluşmuştur. Bu dönemden itibaren birbiri ardından hızla ortaya çıkan modern sanat akımları görülmüştür. 1960'lı yıllarla birlikte, heykel alanı ile yakın ilişkili olan takı sanatı, geleneksel yolunun dışında bazı sanatçıların farklı üretimleriyle bir sanat dalı olarak yaygın kabul görmeye başlamış, Minimalist sanat akımı içinde kendisine önemli bir yer bulmuştur. Bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmelerle birlikte takı yapımında malzemelerin çeşitliliği artmış, ortaya çıkan yeni materyallerin özellikleri, tasarım ve malzeme ilişkisi doğrultusunda, yeni tasarım formlarına ulaşılmasına etki etmiştir. Takı alanında, gerek form gerek heykelin konusu olan uzamsal ölçekte denge arayışları ve uzayda boşluk-kütle oluşturma üzerine düşünceler ve benzeri yeni sanatsal problemler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte mimarlık ve mühendisliğin yapım ilkelerinin de tasarıma katılmasıyla heykelsi takı kavramı oluşmuş, ortaya çıkan bu takılar; kavram, form, biçim, üretim şekli ve malzeme özellikleri

ile betimlemeden uzak, Minimalist bir yaklaşımda olmuşturlardır. Minimalist akımın indirgemeci, özneliği reddeden yaklaşımda biçimi ve rafine estetik anlayışı takı alanında da etkisini göstermiş, takı sanatında Gijs Bakker, Friedrich Backer, Emmy Van Leersum, David Watkins, Darani Lewer, Helge Larsen, Francesco Pavan, Giampaola Babetto, Graziano Visintin, Luca Bonato gibi birçok öncü sanatçının ürettiği takılarda görülmeye başlamıştır. Minimalist yaklaşımlarla, zihinsel tasarım süreçlerine önem veren, geometrik bir örüntü diliyle temel biçimleri kullanan, yalın form, malzeme ve üretim teknikleri ile halen üretilmekte olan takılar; bu sanatsal harekete ait ilkelerin, takı sanatı üzerindeki etkisinin günümüze kadar devam etmiş olduğunu göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Minimalizm, Minimalist Sanat, Minimalist Takı, Takı Sanatı

ABSTRACT

MINIMALISM IN ART AND REFLECTIONS IN THE ART OF JEWELRY

Özlem ÇAKMAK,

Master, Art and Design Programme, University of Altınbaş,

Supervisor: Prof. Vedat SOMAY

May, 2019

In artistic expression, abstraction and reduction is a phenomenon, which we see that it came into prominence in some periods of art history. Reductionist approaches, that have a significant effect in the field of plastic arts especially from the beginning of 20th the century, have emerged by the re-questioning the values and self existence of the man in the society, after development of technology following the process of chaos resulted by the world wars, changing political and socio-economic factors. From this period onwards, modern art movements have been seen one after another. In the 60's the art of jewelry, which was closely related to the sculpture, began to be widely accepted as a branch of art with the different productions of some artists outside of the traditional way and found an important place in the Minimalist art movement. With the developments in the science and technology, the variety of materials in jewelry making has increased and the characteristics of the new materials have affected the new pattern designs. In the field of jewelry, new artistic problems have emerged, such as the search for balance on the spatial scale and thoughts on space-mass formation in space which is the subject of both form and sculpture. In this process, the concept of sculptural jewelry was formed with the participation of the construction principles of architecture and engineering. As a result, these jewelry has been in a minimalist approach away from description with form, mode of production and material

properties. The refined aesthetic perception, reductionist and subjectivity-rejecting approach of Minimalism influenced the art of jewelry and was seen on the jewelry produced by Gijs Bakker, Friedrich Backer, Emmy Van Leersum, David Watkins, Darani Lewer, Helge Larsen, Francesco Pavan, Giampaola Babetto, Graziano Visintin, Luca Bonato. With the minimalist approach, the jewelry, which cares about mental design, uses fundamental forms with geometrical pattern, is still being produced with simple forms, materials and production techniques. This shows that the effects of minimalist movement on the art of jewelry have continued until today.

Keywords: Minimalism, Minimalist Art, Minimalist Jewelry, Art Jewelry



İÇİNDEKİLER

ÖZET	VI
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER	X
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
RESİM LİSTESİ.....	xiv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xx
GİRİŞ	1
1.20. YY. SANATINDA SOYUT SANAT HAREKETLERİ VE İLK İNDİRGEMECİ YAKLAŞIMLAR	4
1.1. Suprematizm	5
1.2. De Stijl.....	8
1.3. Konstrüktivizm	13
1.4.Bauhaus.....	20
2. MİNİMALİZM	27
2.1. Minimalizm Öncesi Sanat Ortamı ve Minimalizm'in Doğuşunu Hazırlayan Etmenler	27
2.1.1. 20. yy.ın İkinci Yarısında Amerika ve Avrupa'da Sanat Hareketleri	28
2.1.1.1 Soyut Dışavurumculuk	28
2.1.1.2. Pop Art.....	36
2.1.1.3. Op Art	42
2.1.1.4. Geç Resimsel Soyutlama.....	45

2.2. Minimalizm Akımının Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci	48
2.3. Minimalizm Akımı Kapsamında Başlıca Sanatçılar ve Eserleri	52
2.3.1. Carl Andre.....	54
2.3.2. Dan Flavin.....	56
2.3.3. Donald Judd	57
2.3.4. Frank Stella	60
2.3.5. Richard Serra	62
2.3.6. Robert Morris.....	63
2.3.7. Sol LeWitt.....	66
3. TAKI SANATININ 20. YY.DA DÖNÜŞÜM SÜRECİ VE MİNİMALİST EĞİLİMLER	71
3.1. Takı Kavramı ve Dönüşüm Süreci	71
3.2. 20. Yüzyılda Takı Olgusu	74
3.3. Takımın Bir Sanat Nesnesi Olarak Ortaya Çıkışı	77
3.4. Takı Sanatında Minimalist Eğilimler.....	79
3.4.1. Gijs Bakker	81
3.4.2. Emmy Van Leersum.....	82
3.4.3. Friedrich Becker	84
3.4.4. David Watkins.....	85
3.4.5. Helge Larsen.....	87
3.4.6. Otto Künzli	88

3.4.7. Francesco Pavan.....	89
3.4.8. Giampaola Babetto	91
3.4.9. Graziano Visintin	93
3.4.10. Giorgio Cecchetto.....	95
3.4.11. Luca Bonato.....	96
3.4.12. Lisa Gralnick.....	97
3.4.13. David Tisdale.....	98
3.4.14. Claude Chavent.....	100
3.4.15. Ute Decker	100
3.4.16. Anish Kapoor	102
3.4.17. Jeane Marrel.....	103
3.4.18. Ela Cindoruk ve Nazan Pak.....	104
3.5. Konuyla İlgili Uygulama Çalışmaları	106
SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA	112

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Oppi Untracht, "The Jewel Mandala" 72

Şekil 2. Oppi Untracht, "A Polarized Convocation Of Jewelers" 73



RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Constantin Brancusi, “*The Endless Column*” (Sonsuz Sütun), 1938, dökme demir, 29.35 m, Târgu Jiu, Romanya. 5
- Resim 2. Kazimir Malevich, “Black Square”(Siyah Kare),1915, tuval üzerine yağlı boya, 80×80cm, State Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova..... 6
- Resim 3. “The Last Futurist Exhibition of Painting: 0.10”(Son Fütürist Resimler Sergisi: 0.10), 1915, St. Petersburg. 7
- Resim 4. Piet Mondrian, “*Composition C No.III*”(Kompozisyon C No:III), 1935, tuval üzerine yağlı boya, 56.2 x 55.1 cm, ABD. 9
- Resim 5. Gerrit Rielveld, “Red/Blue Chair”(Kırmızı /Mavi Koltuk), 1923. 11
- Resim 6. Gerrit Rielveld, “*Schröder House*”(Schröder Evi), 1924, Hollanda. 12
- Resim 7. Mondrian – “Paris Vogue Dergisi Eylül Kapağı”, 1965. 13
- Resim 8. Vladimir Tatlin, “*Corner Counter-Relief*” (Köşe İçin Karşı-Rölyef), 1914-15, 67.5 ×22.5 ×77.5 cm, metal levhalar, tel, *Son Fütürist Resimler Sergisi*, St. Petersburg. 15
- Resim 9. Vladimir Tatlin, “*Monument to the 3rd International*”(Üçüncü Enternasyonel İçin Anıt), 1919-20, 600 x 300 x 80 cm, ahşap maket. 16
- Resim 10. Aleksandr Rodchenko “*Spatial Construction no. 12*” (Mekânsal Yapı no.12), 1920, alüminyum boyalı kontrplak, 61 x 83,7 x 47 cm, MoMA, New York. 17
- Resim 11. Naum Gabo, “*Construction in Space no.2*” (Uzayda Konstrüksiyon no.2), 1958-63, bronz ve çelik tel, Nina ve Graham Williams Koleksiyonu İngiltere. 19
- Resim 12. Vladimir Tatlin, “*Letatlin*”, 1933, maket..... 20
- Resim 13. Photo by Umbo, “*A discussion of students work in the preliminary course taught by Josef Albers*”, 1928. 22

Resim 14. Marianne Brant, “Teaport”(Çaydanlık), 1924.	23
Resim 15. Wilhem Wagenfeld ve Karl Jucker, “ <i>Table Lamp</i> ”(Masa Lambası), 1923-24.	24
Resim 16. Marsel Brauer, “ <i>Lattice Chair</i> ”, (Lattice sandalye)1922.....	25
Resim 17. Hans Hoffman, “ <i>Spring</i> ” (Bahar), ahşap üzerine yağlıboya, 1940, 28,5 x 35,7 cm, MoMA, New York.....	29
Resim 18. Willem de Kooning, “ <i>Rider, Untitled VII</i> ”(Binici, Başlıksız VII), 1985, tuval üzerine yağlıboya, 177,8 x 203,2 cm, MoMA, New York.	30
Resim 19. Jackson Pollock, “ <i>Number 1</i> ”(No.1), 1948, tuval üzerine yağlıboya akıtma- damlatma tekniği, 269,5 x 530,8 cm, MoMA, New York.....	31
Resim 20. Mark Rothko, “ <i>Green and Tangerine on Red</i> ”(Kırmızı Üzerine Yeşil ve Turuncu), 1956, tuval üzerine yağlı boya, 237 cm x 176 cm, Philips Koleksiyonu, Washington, D.C.....	33
Resim 21. Mark Rothko “ <i>Green and Maroon</i> ”(Gri ve Kestane kahve), 1953, tuval üzerine karışık teknik, 258 x 229 cm, Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid.	34
Resim 22. Ad Reinhardt, “ <i>Abstract Painting</i> ”(Soyut Resim), 1951, tuval üzerine yağlıboya, 210 x 113 cm, Tate Modern, Londra.	35
Resim 23. Richard Hamilton, “ <i>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</i> ”(Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Baştan Çıkarıcı Yapan Nedir?), 1956, kolaj, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tubingen.	37
Resim 24. Peter Blake, “ <i>On the Balcony</i> ”(Balkonda), 1955, 121 x 91 cm, tuval üzerine yağlıboya, Tate Gallery, London.	38
Resim 25. David Hockney, “ <i>Looking At Pictures On A Screen</i> ”(Bir Ekrandaki Resimlere Bakmak), 1977, 74 x 74 cm, tuval üzerine yağlıboya.	39
Resim 26. Roy Lichtenstein, “ <i>Whaam!</i> ”, 1963, 173 x 422 cm, Tate Gallery, London.	40

Resim 27. Andy Warholl, “ <i>Campbell's Soup Cans</i> ”(Campbell Çorba Kutuları), 1962, tuval üzerine metalik emaye boya ile akrilik, 32 panel 51 cm x 41 cm, MoMA.....	40
Resim 28. Andy Warhol, “ <i>Marilyn Diptych</i> ”, 1962, tuval üzerine akrilik boya, 205 x 145 x 2 cm, Tate, London.	41
Resim 29. Victor Vasarely, “ <i>Riu-Kiu-Ci</i> ”, 1962, 115 x 115 cm, akrilik tuval.	42
Resim 30. Bridget Riley, “ <i>Pause</i> ”, 115 × 116 cm, 1964.	43
Resim 31. Victor Vasarely, “ <i>Vega-Gyongiy-2</i> ”, 80 x 80 cm, 1971.....	44
Resim 32. Kenneth Noland, “ <i>First</i> ”(İlk), 149,5 x 150,5 cm, 1958.....	45
Resim 33. Barnett Newman, “ <i>Vir Heroicus Sublimis</i> ”(Yaşa Yüce Kahraman), 1950-51, tuval üzerine yağlıboya, 242 x 542 cm, MoMA, New York.	46
Resim 34. Frank Stella, “ <i>Nunca Pasa Nada</i> ”, 9' 2 "x 18' 4 1/2", tuvaş üzerine polimer emilsiyon metalik toz, 1964, Collection of Lannan Foundation	47
Resim 35. Carl Andre, “ <i>Equivalent VII</i> ”(Eşdeğer VII), 120 adet ateş tuğlası, 13 x 69 x 229 cm, 1966, Tate Modern, London.	55
Resim 36. Carl Andre, “ <i>Aluminium-Copper Alloy Square</i> ”, 1969, 0,8 x 200 x 200 cm, alüminyum bakır alaşım.....	56
Resim 37. Dan Flavin, “ <i>Untitled (to the innovator of wheeling peachblow)</i> ”, 1968, floresan lamba, 245 x 244,5 x 154,5 cm, MoMA, New York.....	57
Resim 38. Donald Judd, “ <i>Untitled</i> ”(İsimsiz), 1970, Teksas.	58
Resim 39. Donald Judd, “ <i>Susan Buckwalter'a</i> ”, 1964, galvanizli demir, alüminyum ve lake, 76,2 x 358 x 76.2 cm, MoMA, New York.....	59
Resim 40. Donald Judd, “ <i>Untitled 1968</i> ”, paslanmaz çelik ve amber pleksiglas, 15,2 x 68,6 x 61 cm, 10 adet, Judd Vakfı, New York.....	60

Resim 41. Frank Stella, “ <i>Die Fahne Hoch!</i> ”, 1959, tuval üstüne emaye boya, 308,6 x 185,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York.....	62
Resim 42. Richard Serra, “ <i>Torqued Ellipse IV</i> ”, 1998, saç plaka 9 h: 373,4 x 807,7 x 990,6 cm.), MoMA, New York.....	63
Resim 43. Robert Morris, “ <i>Two Columns</i> ”(İki Kolon), 1961, 243,8 x 61 x 61 cm, New York..	64
Resim 44. Robert Morris, “ <i>Untitled</i> ”, 1965, ayna, ahşap, 53,3 x 53,3 x 53,3 cm, Tate Modern, London.	65
Resim 45. Sol LeWitt, “ <i>Four-Sided Pyramid</i> ”(Dört Taraflı Piramit), 1997, beton blok, 458,2 x 1012,2 x 970,9 cm National Gallery of Art, Washington.	66
Resim 46. Sol LeWitt, “ <i>Incomplete Open Cube</i> ”(Tamamlanmamış Açık Küp), 1974, 122 ad. Beyaza boyanmış maun.	67
Resim 47. Sol LeWitt, “ <i>Incomplete Open Cube</i> ”(Tamamlanmamış Açık Küp), 1974, beyaza boyanmış maun.	68
Resim 48. Sol LeWitt, “Beş Açık Geometrik Yapı”, 1979, maun, 92 x 672 x 91 cm, Tate, London.	68
Resim 49. Sol LeWitt, “Seri Proje I (ABCD)”, 1966, çelik üzerine beyaz emaye, 51 x 400 x 400 cm, MoMA, New York.	69
Resim 50. Françoise van den Bosch, “ <i>Bilezik</i> ” , 1970, alüminyum.	80
Resim 51. Gijs Bakker, “ <i>Çember Bilezik</i> ”, 1967, alüminyum.	81
Resim 52. Gijs Bakker, “ <i>Bilezik</i> ”, 1971, alüminyum.	82
Resim 53. Emmy van Leersum, “ <i>Bilezik</i> ”, 1970-71, çelik.	83
Resim 54. Emmy van Leersum, “ <i>Bilezik</i> ”, 1997, çelik.....	83
Resim 55. Friedrich Becker, “ <i>Two Way Ring</i> ”(İki Yönlü Yüzük), 1956, ay taşı, sarı altın.	84

Resim 56. Friedrich Becker , “ <i>Interchangeable Gemstones and Beads</i> ” (Değiştirilebilir Değerli Taşlar Ve Boncuklar”, 1957, kuvars, sarı altın.	85
Resim 57. David Watkins, ” <i>Four Way Ceremonical Necklace</i> ”(Dört Yönlü Seremoni Kolyesi), 1977, çelik.	86
Resim 58. David Watkins “ <i>Necklace</i> ”, 1970, çelik, altın.	86
Resim 59. Helge Larsen, “ <i>Pendant</i> ”, 1971, alüminyum.	87
Resim 60. Helge Larsen, “ <i>Hairpins, Neckring, Armring, Earrings</i> ”, 1961, gümüş.	88
Resim 61. Otto Künzli, “ <i>Brooch</i> ”(Broş), 1979, gümüş ve altın.	89
Resim 62. Francesco Pavan, “ <i>Red Cube Pozitive</i> ”(Kırmızı Pozitif Küp), broş, 2000, altın, kırmızı mine.	90
Resim 63. Francesco Pavan, “ <i>Red Cube Negative</i> ”(Kırmızı Negatif Küp), broş, 2000, altın, kırmızı mine.	90
Resim 64. Giampaolo Babetto, “ <i>Necklace</i> ”(Kolye), 1968, altın, niello.	92
Resim 65. Giampaolo Babetto, “ <i>Brooches</i> ”(Broş), 1984, altın, reçine.	93
Resim 66. Graziano Visintin, “ <i>Bracelet</i> ”(Bilezik), 1981, altın, fildişi.	94
Resim 67. Graziano Visintin, “ <i>Brooches</i> ” , 1974, altın, abanoz.	94
Resim 68. Graziano Visintin, “ <i>Brooches</i> ”, 1975, altın, abanoz.	94
Resim 69. Graziano Visintin, “ <i>Necklace</i> ”, 1990, altın.	95
Resim 70. Giorgio Cecchetto, “ <i>Ring</i> ”(Yüzük), 2002, altın.	95
Resim 71. Giorgio Cecchetto, “ <i>Bracelet</i> ”, 1985, gümüş.	96
Resim 72. Luca Bonato, “ <i>Turing Disc and Spheres</i> ”(Dönen Disk ve Küreler), yüzük, 1988, altın.	96

Resim 73. Luca Bonato, “ <i>Ring</i> ”, 1988, altın, kırmızı mine.....	97
Resim 74. Lisa Gralnick, “ <i>Bracelet (Cube, Closed)</i> ”,(Bilezik, Kapalı Küp), 1988, akrilik ve altın.	98
Resim 75. David Tisdale, “ <i>Disk Bracelet</i> ”, 1982, alimünyum, pirinç.....	99
Resim 76. David Tisdale, “ <i>Wire Bracelet</i> ”, gümüş.....	99
Resim 77. Claude Chavent , “ <i>Cubes Collier</i> ”, 1999, gümüş, altın.	100
Resim 78. Ute Decker “ <i>Curl</i> ”, yüzük ve kolye, 2014, gümüş.	101
Resim 79. Ute Decker “ <i>Architects ring</i> ”, yüzük, gümüş.	101
Resim 80. Anish Kapoor, “ <i>Water Ring</i> ” yüzük, 2011, altın.	102
Resim 81. Anish Kapoor, “ <i>Tilted Square</i> ”, kolye, 2013, altın.....	103
Resim 82. Jeanne Marell, “ <i>Yüzük</i> ”,2018, gümüş ve pleksiglas.	104
Resim 83. Jeanne Marell, “ <i>Yüzük</i> ”, 2018, gümüş ve corian.....	104
Resim 84. Ela Cindoruk, Nazan Pak, “ <i>Narrow Tangent Ring</i> ”, altın.	105
Resim 85. Ela Cindoruk, Nazan Pak, “ <i>HO Solitaire Ring</i> ”, altın, pırlanta.	105
Resim 86. Özlem Çakmak, “ <i>Transition</i> ”(Geçiş), yüzük, 2018, bronz, sedef.	106
Resim 87. Özlem Çakmak, “ <i>Loop Area</i> ”(Döngü Alanı), yüzük, 2016, gümüş.....	107
Resim 88. Özlem Çakmak, “ <i>İsimsiz III</i> ”, 2004, yüzük, gümüş.	107
Resim 89. Özlem Çakmak, “ <i>İsimsiz Küpe II</i> ”, 2005, gümüş.	108
Resim 90. Özlem Çakmak, “ <i>Dönüşüm</i> ”, Bilezik, 2005, aliminyum, pirinç.	108

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

YY: Yüzyıl

MoMA: Museum of Modern Art



GİRİŞ

Yalınlaştırıcı ve nesnel bir sanatsal yaklaşım olan ve 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Minimalizm'i önceleyen tarihsel koşullar incelendiğinde, köklerinin düşünsel anlamda 1910'lu yıllara kadar ulaştığı; düşünsel yönü ve bazı biçimsel özellikleri ile Suprematizm, De Stijl, Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi sanat hareketlerinden beslenmekle birlikte ayrışmaların da olduğu görülmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde, bahsi geçen sanatsal yaklaşımlar incelenerek, Minimalizm üzerindeki etkileri belirlenmiş, Minimalist akımın Tatlin, Rodchenko, Malevich gibi Rus Konstrüktivistlerin ve Mondrian'la birlikte De Stijl grubunun geometrik ve biçimsel özelliklerinden, Bauhaus'un dekoratif niteliklerinden arındırılmak kaydı ile modernist estetiğinden etkiler aldığı görülmüştür.

2.Dünya Savaşı ve sonrasında toplumun içine düştüğü durum, insan doğasına dair pek çok sorgulamayı da beraberinde getirmiş, birbirine tepki olarak doğan birçok sanatsal ifade şekli, sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu tarihsel süreç içerisinde Minimalizm'in oluşum ihtiyacını daha iyi irdeleyebilmek için 20. yy.ın ikinci yarısında Amerika ve Avrupa'da kendisinden önce ortaya çıkan bir bakıma hazırlayıcı sanat hareketleri incelenmiştir. Dönem sanatı üzerinde, kitle kültürü ile beslenen ve tüketim odaklı ticari bakış açısını da beraberinde getiren Pop Art'ın etkinliğini hissettirdiği; 1940'lardan beri süregelen öznel kaynaklardan hareket eden soyut dışavurumcu sanat akımına nazaran Geç Resimsel Soyutlama hareketinin etkili olduğu görülmektedir. Aynı zamanda Mark Rothko, Ad Reinhardt, Marcel Duchamp ya da Frank Stella gibi bazı sanatçıların önerilerinin sanatta yeni açılımlara olanak sağladığı belirlenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, 1960'lı yılların başından itibaren, içinde bulunulan bu kargaşa ortamından yeni bir düzen yaratma gereksinimiyle gelişen indirgemeci sanatsal arayışların, nötr ve sade bir doğaya sahip Minimalizm akımının ortaya çıkmasına etkileri açıklanmıştır. Minimalist akım, öznel ve içsel dışavurumu yücelten Soyut Dışavurumcu akıma; abartılı biçimsel özellikleri ile birlikte kitle tüketim kültürünü tetikleyen Pop Art'a; optik illüzyonlara dayanan Op Art'a, karşı bir tavırla nesnel bir sessizlik ve düzen getirme ihtiyacında meydana geldiği kaynaklarda yer almaktadır.

Minimal Sanat'ın doğuşu ile birlikte, akımı tanımlamaya yönelik çoğu girişim temel olarak biçimsel özelliklerin analizi ile ilgili olmuştur. Dünya'da özellikle savaş sonrası 1945-1968 yılları arasında gerçekleşen ekonomik ve toplumsal değişimler, sanatın sadece nasıl görüldüğünü değil

aynı zamanda sosyal statüsünü ve medya yoluyla erişilebilirliğini etkilemişlerdir. Yaşanan bu süreçlerin etkileri de değerlendirilerek daha kapsamlı bir Minimal Sanat anlayışına varmak mümkün olmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, takı kavramı ve gelişim süreci üzerinde durularak, 20. yy.da takı olgusu ve takının bir sanat nesnesi olarak dönüşümü araştırılmış, Minimalizm’i oluşturan ilkeler bütünlüğünün, takı üzerinde görülen etkileri, takı sanatçıları ve işleri üzerinden örneklerle açıklanarak, incelenmiştir.

Takı sanatına ait tarihsel süreç, arkaik geçmişte öz-imge kavramıyla ilgili köklere sahip olduğunu göstermektedir. Vücudun bazı kısımlarının dekoratif öğeleri destekleyebileceğinin farkına varılması, genel kabul gören ‘süslenme algısı’ nın aksine, insanların kendilerini grafiksel olarak temsil edebilecekleri fikrinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Buradan hareketle takının varoluşsal ve elzem bir ihtiyaç halinde, kimlik ve kendini ifadenin bir aracı olarak vazgeçilemez bir unsurun göstergesi olduğu belirlenmiştir. 20. yy.da, o zamana değin kat ettiği geleneksel anlayıştaki yolundan ayrılarak oluşan sanatsal takılar, düşünsel zemindeki köklerini bahsi geçen öz-imge kavramından almışlardır. Endüstrinin gelişmesiyle birlikte materyal çeşitliliğinin artması, tasarım ve malzeme ilişkisi bağlamında, yeni tasarım formlarına ulaşılmasını mümkün kılmıştır.

Günümüzde bir sanat formu olarak ifade bulan Minimalist takı, yalın formları ve üretim biçimleriyle nesnel bir tavır kazanmış, kullanıcıya nesne ile etkileşiminden kaynaklanan deneyimleri yaşatabilir bir araç olarak konumlanmıştır.

Minimalist akımın takı sanatına yansımaları konulu bu araştırmanın amacını; takı sanatının akademik olarak ülkemizde yeni gelişen bir alan olması sebebiyle, takı tasarımı ve üretiminde minimalist akım için sözü edilen sanatsal yaklaşımın yer bulması için literatür oluşmasına ve bu alandaki kişisel çalışmalarına katkı sağlamak oluşturmaktadır.

Çalışma bu doğrultuda, günümüzde takı alanında Minimalist anlayışla yapılmakta olan tasarımlara, bir tasarım malzemesi kazandırmak açısından önem taşımaktadır.

20. yy. ile birlikte etkinliği artan soyut ve indirgemci hareketlerden köklerini alan, 1960’lı yıllardan itibaren özellikle Amerika ve Avrupa’da etki gösteren Minimalist akımın takı sanatı üzerindeki etkilerinin araştırılması bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Çalışmanın kapsamı, 20. yy.da Avrupa ve Amerika'da gelişen sanatsal hareketlerin, takı disiplininin heykelle olan ilişkiselliği bağlamında özellikle plastik sanatlar alanı dâhilinde incelenmesi ile sınırlı tutulmuştur. Sanat akımlarının edebiyat, müzik, sinema, felsefe gibi birçok disiplin üzerindeki etkileri; konunun plastik sanatlar içerisinde daha derin biçimde araştırılabilmesi için bilinçli olarak kapsam dışında bırakılmıştır.

Çalışmada nitel araştırma yapılarak betimsel model kullanılmıştır. Veri toplamada konuya ilişkin yazılı ve görsel kaynaklar, art & architecture source, google scholar vb. çeşitli veri tabanları, makaleler, tez çalışmaları, bildiriler vb. akademik ve süreli yayınlar incelenerek literatür çalışması yapılmış, doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

1.20. YY. SANATINDA SOYUT SANAT HAREKETLERİ VE İLK İNDİRGEMECİ YAKLAŞIMLAR

Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizmi içinde yeni bir dil oluşturmuş, Empresyonizm’den başlayarak gelişen indirgemeci (yalınlaştırıcı) eğilimler, sanatçının dış dünyanın görüntüsünden sıyrılarak kopuşunu kademeli olarak beraberinde getirmiştir. Dünyasal görüntülerin gerçekçiliği yerine çizgi, biçim, form, renk, espas gibi sanatın temel elemanlarını özne haline getiren yeni bir yaklaşım meydana gelmiştir. Bu doğrultuda 20. yy.la birlikte ortaya çıkan Fovizm, Kübizm, Konstrüktivizm gibi birbirlerinden ayrı özellikler gösteren pek çok sanat akımının birleştiği nokta soyutlama olmuştur.

Soyut Sanat ifade biçimlerini geliştiren bazı Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich ve Piet Mondrian gibi erken dönem modernist sanatçılar, ilk indirgemeci yaklaşımlar ele alındığında öne çıkan isimler olmaktadır. Clive Bell ve Clement Greenberg ise Yirminci yüzyılın sanat ortamında eleştirmen olarak ortaya çıkan önemli isimlerdir.

“Soyutlama yönündeki çeşitli etkileri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümünden ‘soyutlanarak’ gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekçiliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamda salt bir tür ‘kendinde şey’ olarak ortaya çıkan soyut yapıtları birbirinden ayırmak gerekir” (Judd, 2008, s. 80).

Görünümden soyutlamaya gidiş anlayışından farklı olarak, ‘kendinde şey’ olarak tariflenen salt soyut anlayış; soyutlamaya giden sanatsal ifade şekillerinde, çeşitli yolların mümkün olduğunu göstermektedir. Buradan hareket ile soyut sanatın yapısal- geometrik alanında Cezanne-Kübizm ile Malevich ve Mondrian arasında; dışavurumcu ve organik biçim dilinin uygulandığı daha sezgisel-tinsel bir yapıya bürünen kanatta ise Gauguin-Matisse-Kandinsky arasında bağlantılar görülmektedir (Judd, 2008, s. 81).

“... Minimalizm Avrupa’daki köklerini, Kazimir Maleviç, Piet Mondrian gibi Bauhaus ile ilişkili ressamların, Rus konstrüktivizmi ve Romen heykeltıraş Constantin Brancusi’nin çalışmalarındaki geometrik soyutlamalarda bulmuştur” (Sağlık, 2016).

O halde, Minimalizm akımının düşünsel zeminini oluşturan 20.Yy. Sanatında Soyut Sanat Hareketleri ve İlk İndirgemeci Yaklaşımları, bu kapsamda üretimleri olan başlıca sanatçıları daha detaylı bir Şekilde incelemek gereklidir. Bu doğrultuda ne çıkan Suprematizm, De Stijl, Konstrüktivizm gibi sanat akımları ve Bauhaus gibi sanat hareketlerinin ortaya ıkışları, gelişim süreçleri ve etkileri, Minimalizm'in oluşumuna zemin oluşturması bakımından oldukça önem teşkil etmektedir.

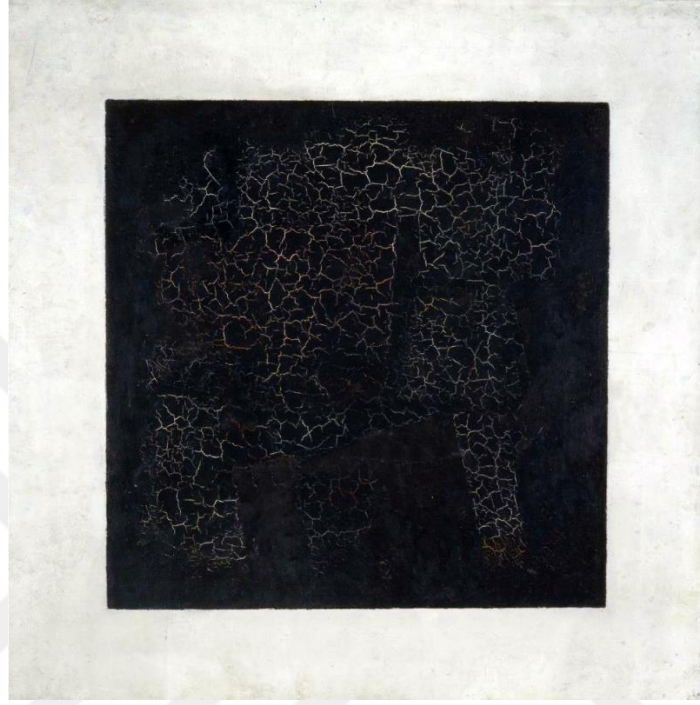


Resim 1. Constantin Brancusi, “*The Endless Column*” (Sonsuz Sütün), 1938, dökme demir, 29.35 m, Trg Jiu, Romanya.

1.1. Suprematizm

Suprematizm, Rus ressam Kasimir Malevich tarafından 1913-1915 yılları arasında bir geometrik saf soyutlama formu olarak ortaya çıkmıştır (Dempsey, 2007, s. 103). Daha önceleri kbo-fütürist üslupta çalışmış olan Malevich, “Sanatın Zaptı” (1913) adlı operanın prodüksiyon sahnelerini tasarlamış, sahne dekoru olarak düz beyaz bir fon üzerinde ortasında tek bir siyah karenin yer aldđđı fon, sonrasında resim için büyük bir öneme kavuşmuş, tümüyle özgün yeni bir sanatsal ifade üslubunun çıkış noktasını oluşturmuştur. Sanatçı 1915 yılında kare Şeklinde beyaza boyanmış

tuvalin ortasına büyük bir siyah kare yerleştirerek, esere “Siyah Kare” adını vermiştir (Gompertz, 2015, s. 150-152).



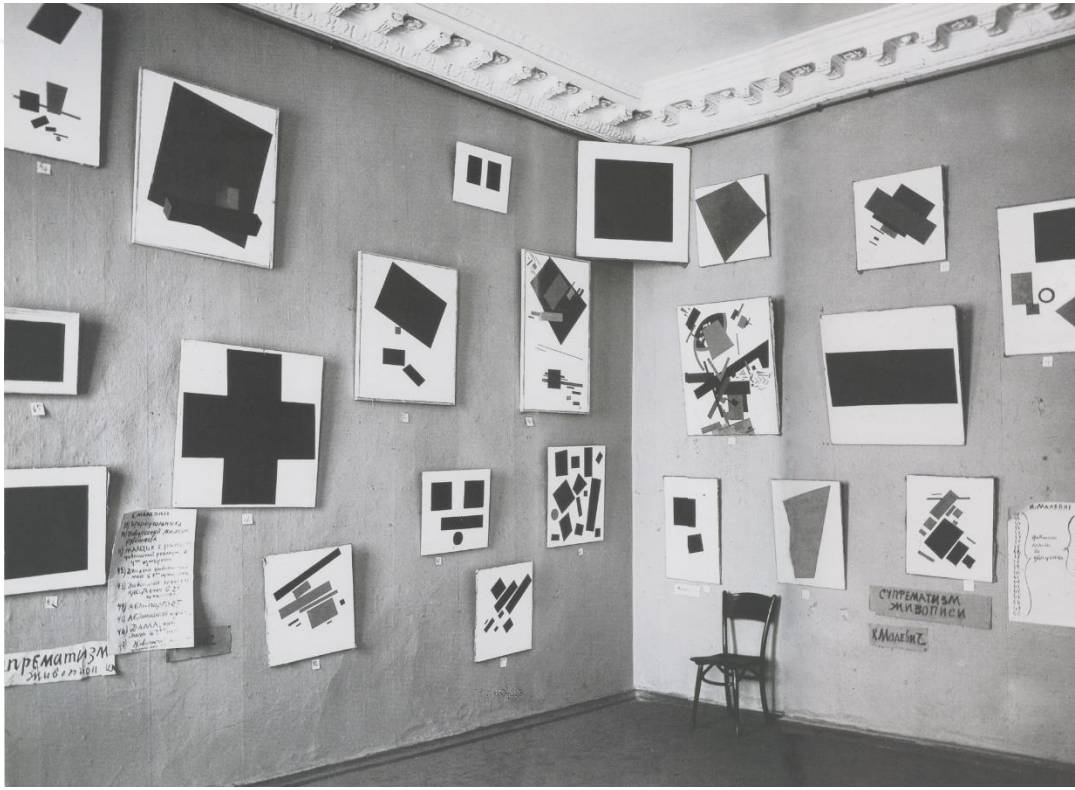
Resim 2. Kazimir Malevich, “Black Square”(Siyah Kare),1915, tuval üzerine yağlı boya, 80*80cm, State Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova

Malevich, “Kare, yaşayan bir veliaht ve sanattaki yaratımın ilk adımıdır.” (Danchev, 2017, s. 124) düşüncesinden yola çıkarak indirgemeci bir anlayışı, yeni bir ifade biçimini öngörmüştür. “Siyah kare”de oluşturduğu beyaz zeminin sergilenmek üzere asıldığı beyaz duvarla bütünleşmesi ile sonsuzluk vurgusu yaparken; ortadaki siyah kare ise yerçekimsiz bir alanda, uzaysal olana dair açılımlar gerçekleştirmiştir (Gompertz, 2015, s. 153). Malevich’e göre, görülmekte olan nesnel dünyanın ötesinde, daha farklı algılanan bir deneyim düzeni vardı. Sanatı nesnenin yükünden kurtararak, boşluk ve hiçlik kavramlarını sorgulamıştır. Biçimsel anlamda, saf geometrik formlarla-nesnel olmayan his-biçiminde algılanan yeni bir deneyim alanının varlığına işaret etmiştir (Thompson, 2014, s. 140,141).

“Siyah Kare” başlığını da destekler şekilde, temel biçime indirgenmiş, karmaşık bir anlatıya yer vermeyen oldukça basit ve net bir çalışmadır. Bununla birlikte Malevich’in de belirttiği üzere “Sergilediğim şey ‘boş bir kare’ değil, olmayan nesnellik duygusuydu.” yapıtın önemini anlamak için-nesnel olmayan his-ile ne söylenmeye çalışıldığını kavramak gerekmektedir.

Suprematistlerin görünen gerçekliğin, ancak kozmik anlamda daha derin algılayışlarla anlam bulacağına dair anlayışları, bu düzenin en iyi şekilde saf bir geometrik biçimsellik ile ifade bulacağını göstermiştir. Malevich bu doğrultuda sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki geleneksel ilişkiyi tersyüz etmiş, izleyicisinin bilinçdışı zihin alanına etki eden bir yapı oluşturmuştur.

Malevich'in "*Suprematist Manifesto*"su, ilk olarak 1915 yılında St. Petersburg'da yapılan "*Son Fütürist Resimler Sergisi: 0.10*" adlı sergiye denk gelecek biçimde yayınlanmış, oldukça ses getirmekle birlikte ciddi eleştirel tartışmalara konu olmuştur (Danchev, 2017, s. 123).



Resim 3. "The Last Futurist Exhibition of Painting: 0.10"(Son Fütürist Resimler Sergisi: 0.10), 1915, St. Petersburg.

Madde dünyası içinde bir tür tinsellik gereksinimi içinde olan Kandinsky'de olduğu gibi, bu tinsel arayış Malevich'in de yapıtlarını ikonik statü ile bağlantılı kılarak konumlandırmasına etki etmiştir. Sanatçının eserini, Rus Ortodoks evlerinin dini ikonaların yerleştirildiği köşede sergilemesi önemlidir. Sanatı tüm inanış biçimleri ya da her türlü siyasi, toplumsal vb. amaçların üstünde bir alana yerleştiren Malevich bu doğrultudaki düşünceleri ile -toplum için sanat-anlayışında olan Konstrüktivist hareket içindeki sanatçılar ile çatışmıştır (Judd, 2008, s. 82). Sözü geçen sergide Malevich ile birlikte yer alan, Rus avangard sanatının öncülerinden Vladimir Tatlin

de nesnel olmayan sanata giden yolu açan önemli bir diğer isimdir. Aralarındaki düşünsel ayrılıklar ve çatışmalar, iki grubun çalışmalarının ayrı odalarda gösterilmesi ile sonuçlanmıştır (Dempsey, 2007, s. 104).

Sanatın toplum için faydalı bir amaca hizmet etmesi gerektiği düşüncesinde olmamalarına rağmen, Suprematist hareket gelişerek kendisine aralarında Olga Razanova, Ivan Puni, Liubov Pupova gibi isimlerin de yer aldığı pek çok takipçi bulmuştur. Suprematizm 1919 senesine Moskova’da açılan “*Onuncu Devlet Sergisi, Soyut Yaratı ve Suprematizm*” sergisi ile varabileceği en yüksek noktaya ulaşmıştır (ARTUN, 2016). Malevich’in kuruculuğunu üstlendiği Unovis Grubu, mücevherden grafik tasarıma kadar çeşitli disiplin alanlarında işler üretmiş, fakat 1920’lerin sonuna doğru, fikre dayalı salt soyut sanat artık faydacı sanat karşısında etkisini yitirmeye başlamış ve yerini Konstrüktivizm’e bırakmıştır. Bununla birlikte Suprematizm, Malevich’in yapıtlarının etkisinin Avrupa’ya yayılması ile orada da Konstrüktivizm’in gelişmesine, Mimarlık alanında üslupsal etkileşime, Bauhaus’un eğitim vizyonuna katkı sağlamış; 1960’lı yıllarda ortaya çıkacak olan Minimalizm akımının da doğuşuna etki etmiştir (Dempsey, 2007, s. 105).

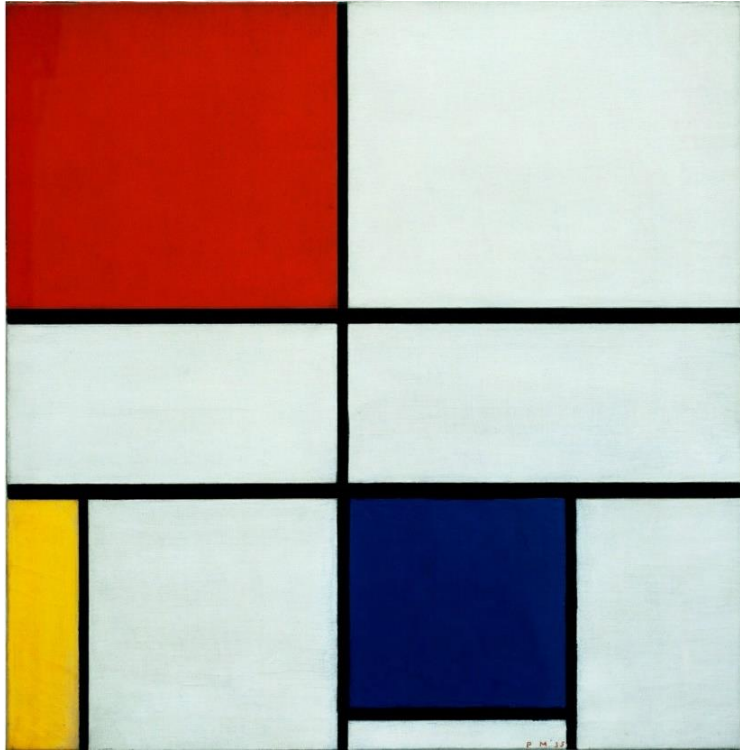
1.2. De Stijl

De Stijl, başlıca teorisyenleri Piet Mondrian ve Hollandalı sanatçı, ressam ve mimar Theo Van Doesburg’un öncülüğünde 1917 yılında bir araya gelen sanatçı, tasarımcı ve mimarlardan oluşan bir sanat hareketidir. Grubun diğer sanatçı ve tasarımcıları; Hollandalı ressam Bart Ven Der Leck, Belçikalı heykeltıraş Georges Vantongerloo, Macar tasarımcı ve mimar Vilmos Huszar, Hollandalı mimarlar olan Gerrit Rietveld, Robert Van’t Hoff gibi isimlerinde aralarında bulunduğu topluluk, Birinci Dünya Savaşının da etkileriyle, evrensel barış ve uyumu destekler yeni bir uluslararası üslup yaratma amacıyla birleşmişlerdir. Van Doesburg, Mondrian ile birlikte yeni geometrik soyut anlayışa ait fikirleri sunmak için De Stijl dergisini de çıkartmıştır. Yine gruba ait ilk manifesto 1918 yılında hazırlanmış Van Doesburg çalışmasıdır ve 1922 yılında grubun dergisi De Stijl’de yayınlamıştır (Dempsey, 2007, s. 121,122).

Mondrian, “*Yeni Plastisizm*” olarak isimlendirdiği bu yeni üslubu evrensel yasaların değişmezlik ilkeleri içerisinde sanata yansımaları olarak temellendirmiştir (Judd, 2008, s. 83). Mondrian’ın “*Yeni Plastik Üzerine Diyalog*” (1919) adlı metninde bahsi geçtiği üzere, resimde plastik ilişkileri ifade etmek için, renk ve çizgi açısından karşıtlık oluşturarak öğeler arasında ilişkileri kurmuş, saf

plastik ifade arayışında olmuştur (Morris, 2015, s. 317-322). Bu geometrik yalınlaştırıcı anlayış, tuval üzerinde yatay ve dikey çizgiler, bunların kullanımı ile ortaya çıkan asimetrik yapıda ve çeşitli boyutlarda dikdörtgen alanlar olarak yansıma bulmuştur. Bu soyut anlayış renk paletinde sarı, kırmızı, mavi gibi ana renkler ve beyaz, siyah gri gibi nötr renklerin kullanımını gerekli kılmış, grubun çalışmalarının ayırt edici üslupsal görsel dilini oluşturmuştur.

Mondrian'a göre natüralist form, renk ve çizgiler plastik ilişkileri kapatır. Bu iki ayrı dünya aynı vurgu ile ifadeye çalışılırsa birbirini zayıflatır. Doğacı temsilden kopuş üzere çıkılan bu yol, çizgi ve rengi doğadaki halinden farklı şekilde kompozisyon haline getirmek gerektiğini, bu durumda da monotonluğa düşülmemesi için “*Yeni Plastik*” hareketin zıtlıkları, dengeyi, ritmi ve tekniği kullanımının bu saf plastik ifadeye kavuşmada kendine özgü yöntemlerinin olduğunu göstermektedir. Mondrian, bireycilik yerine birlikteliğin önemli olduğu, savaş sonrası dünya toplumlarının ihtiyacı olan evrensel yeni bir başlangıç için ayırıştırma yerine ortak paydaları plastik olarak ifade etmek misyonunu yüklenmiştir. O'nun sanat anlayışı bir bakıma, yeni bir toplumsal düzeni oluşturacak olan tekil öğeler arasındaki ilişkileri birleştirmek ile ilgilidir.



Resim 4. Piet Mondrian, “*Composition C No. III*”(Kompozisyon C No:III), 1935, tuval üzerine yağlı boya, 56.2 x 55.1 cm, ABD.

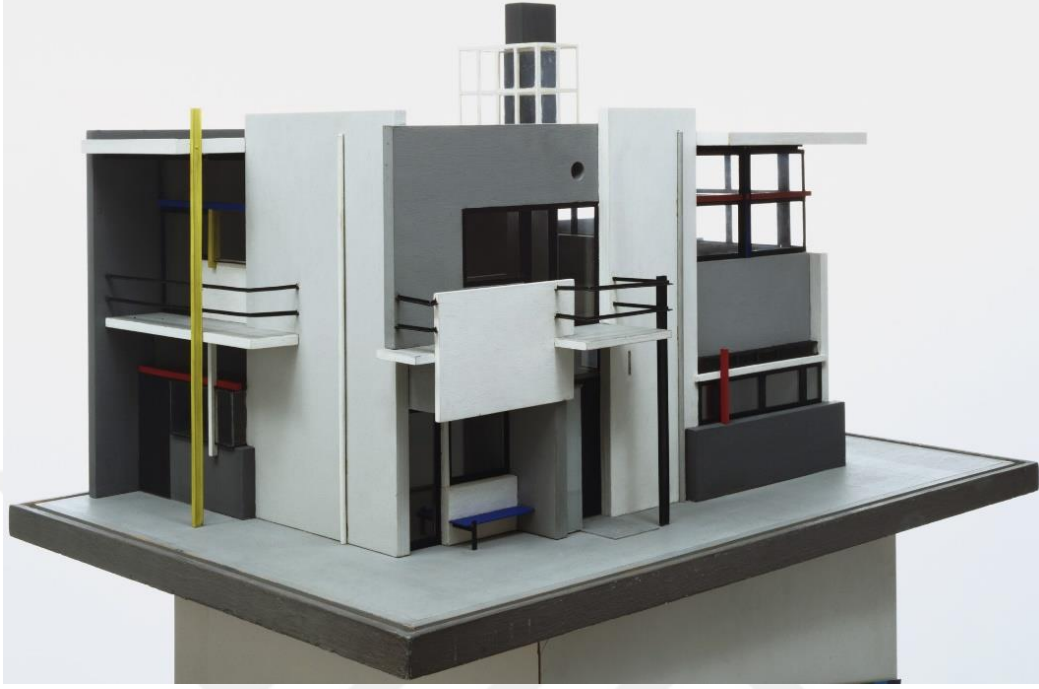
Mondrian'a ait "*Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon C (No: III)*"de gördüğümüz üzere resim saf bir temel oluşumuna olanak sağlayan düz bir beyaz zemine sahiptir. Mondrian gözün, yolu çizginin inceliği nispetinde okuyabildiği kanısına vararak, farklı kalınlıklardaki yatay-dikey siyah şeritlerin oluşturduğu ızgaralar ile hareketliliği sağlamış, dinamik bir dengenin yakalanmasını mümkün kılmıştır. "*Sanatta, renkler ve formlar farklı boyutlara ve konumlara sahiplerdir, ancak değerleri eşittir*" (Gompertz, 2015) şeklinde belirtildiği üzere denge, gerilim ve denklik Mondrian'ın sanatsal anlayışı için önemli kavramlardır. Hareket hissini vurgulayan kompozisyonlarının asimetrik biçimselliğini, renk ve tonların değerlerinin gücünü kullanarak dengeleme yolunu kullanmıştır. Sözgelimi, Resim 4'te görüldüğü üzere, sol üst köşedeki büyük kırmızı karenin doldurduğu alan, resmin sağ orta-alt köşesine denk gelen küçük ama yoğun mavi kare ile dengelenmiş, sol alt köşeye de iki kareyi dengeleyecek sarı bir dikdörtgen yerleştirilmiştir. Beyaz alan bloklarının, renkli biçimlerin kapladığı alandan daha fazla yer kaplaması sağlanarak kompozisyonun değer eşitliği ve denkliliği oluşturulmuştur. Buradan hareketle, zıtlıklar arasındaki gerilim ya da düzensizlik ile ahenk gibi, zıt kavramlar arasındaki ilişkiyi güçlü estetik duyum yaratımının aracı olarak kullanmakta olduğu kanısına varılabilir.

De Stijl Manifestosuna göre, insan ruhunun saf katışıksız sanat ifadesini yaratabilmesi için doğal formlardan arınması gerekmektedir. "*Mondrian'ın ileri sürdüğü, sanatın soyut biçimler arasında dinamik ilişkiler kurarak arı bir güzellik yaratabilmesi için rasgele doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerektiği görüşü, eski Yunanlıların yetkinliğe varmak için doğayı aşmayı amaçlaması öğretisinin bir uzantısı olarak görülebilir*" (Lynton, 2015, s. 85). De Stijl grubu için gerçekten önemli olan, çizgi, form, uzam ve renk arasındaki ilişkiler etkileşimiyle birlik yakalayacak yapıtlar ortaya koymaktır. Bu tutumlarının ürün tasarımından mimarlığa kadar pek çok sanat disiplini için uyarlanabilecek bir yaklaşım olduğunu ileri sürmüşlerdir. Nitekim bu anlayışa uygun olarak, Yeni Plastisizmin uygulamalı sanat alanında kullanılan en etkili örneklerinden biri, mimar-tasarımcı Gerrit Rietveld'e ait olan "*Kırmızı- Mavi Sandalye*"dir.(1923) Rietveld tasarlamış olduğu üründen "*mekânsal ilişkileri inceleyen bir heykel, soyut-gerçek bir nesne*" olarak bahsetmiştir (Gompertz, Pardon neye bakmıştınız?, 2015, s. 172). Ürünün tasarımında ergonomi ya da konfor saf dışı bırakılmıştır. Kırmızı bir dikdörtgen olan arka panel ile koyu mavi oturma tablası birbirlerini dik olarak kesen, uçları sarıya boyanmış ahşap siyah konstrüktür ile değer eşitliği sağlanmış olan "*Kırmızı-Mavi Sandalye*" adeta üç boyuta çıkmış bir Mondrian tablosu çağrışımı yapmaktadır.

Rietveld bir sonraki sene Utrecht'te De Stijl ilkelerine dayanan, "Schröder House"u (1924) tasarlamıştır. İçeri ve dışarıyı birbirine bağlayan, mekanların birbiriyle ilişkide olduğu, bütünsel bir yaşam alanı uygulamasına ulaşılmıştır. Evin dış ve iç mekan tasarımında yer alan tüm öğeler arası etkileşimin; tüm açılar, çizgiler, renk ve formların toplam bütünlüğü bizlere Rietveld'in Schröder House ile içinde yaşanabilir bir Mondrian resmi yaptığını söylemektedir (Dempsey, 2007, s. 123). Resim 6'da görüldüğü üzere, De Stijl mimari üslup olarak da resim alanında gösterdiği netlik ve düzeni devam ettirmektedir. Yeni Plastisizmin düz çizgiler, ana ve nötr renkler, doğru açılardan oluşan geometrik soyut biçim dili ifadesi, kendisini net yüzeylerden oluşan bu üç boyutlu yapıda da bulmuştur.



Resim 5. Gerrit Rietveld, "Red/Blue Chair"(Kırmızı /Mavi Koltuk), 1923.



Resim 6. Gerrit Rielveld, “*Schröder House*”(Schröder Evi), 1924, Hollanda.

De Stijl grubu, dergisi ve sanatsal ilkeleri 1920’li yıllar süresince gelişerek uluslararası bir boyut kazanmıştır. Düzenlenen sergilerin ve konferansların da etkisiyle çokça seyahat emek durumunda kalan Van Doesburg 1920’li yıllarda Almanya’nın Bauhaus anlayışını etkileyen önemli isimlerdendi. Bu seyahatler esnasında Rus Konstruktivizmi ve Suprematizmi ile de tanışan sanatçının yeni yönelimleri De Stijl hareketini de etkilemiş, grup içerisinde oluşan fikrîsel ayrılıkların, içlerinde Mondrian’ın da bulunduğu bazı üyelerin gruptan ayrılmalarına neden olduğu görülmüştür. Fakat bununla birlikte geçen zamanla doğru orantılı olarak Mondrian’ın vizyonunun estetik gücü ürün tasarımı ve mimariden moda tasarımına kadar etkilerini sürdürmüş, neredeyse bütün sanat formlarına uyarlanabilecek bir yaklaşım halini almıştır.

1965 yılında Fransız moda tasarımcısı Yves Saint Laurent’in üretmiş olduğu, Mondrian’ın kompozisyonlarındaki dikdörtgen biçimleri, temel renk blokları ve siyah çizgi şeritli elbise moda dünyasında oldukça ses getirmiş, dönemin popüler kültürü içinde de bir etkileşim sahası yaratarak Fransız Vogue Dergisinin eylül ayı kapağı olmuştur. O zamanlarda oluşmaya başlayan bu popülerite Mondrian desenli nesne türevlerini günümüze kadar taşımıştır.



Resim 7. Mondrian – “Paris Vogue Dergisi Eylül Kapağı”, 1965.

Bu durum aslında bir bakıma bu sanat hareketinin başarısının ispatı da gibidir. Çünkü Mondrian’ın Sanatsal görüşü bireycilikten uzak, herkesin erişebileceği şekilde birleştirici bir anlayış göstermektedir. Bu bağlamda toplumda bahsi geçen nesnelerin popüler olması Hollandalı sanat ilkelerinin amaçladığı kitle bütünlüğüne bir şekilde ulaştıklarını da göstermektedir (Gompertz, Pardon neye bakmıştınız?, 2015, s. 173).

Geometrik Soyut yaklaşımın öncülerinden olan Mondrian’ın indirgemeci tavrı, aynı zamanda yapıtı sanatçının kişiliğinden de arındırmıştır. Kurduğu bu akılcı sistem Antmen’in de belirttiği üzere “Mondrian’ın resmi tümüyle zihinsel, rasyonel, geometrik bir disiplin üzerine temellenmiş, bu yönüyle modernist anlayışın tam bir yansıması olarak görülmüştür.” (Judd, 2008, s. 83) Modernist anlayışın yansıması olmakla birlikte kendisinden yıllar sonra doğacak olan Minimalist akımı da önceleyerek etkilemiştir.

1.3. Konstrüktivizm

1910-1920’li yıllarda salt soyut estetik arayışlar kaygısında olmayan Konstrüktivizm, öncelikli olarak yeni rejimin ve yeni Rusya’nın toplumsal ve entelektüel ihtiyaçlarını karşılamak amaçlı

olarak, sanatın yüzyıllar boyu alışlagelmiş işlevinin dışında, bireysellikten uzak faydacı bir anlayış ile oluşmuştur.

Suprematizm'in etkin olduğu "Son Fütüristler Sergisi: 0-10, 1915" aynı zamanda Vladimir Tatlin'in teneke, bakır, cam ve alçı gibi alışılmamış malzemeleri kullanarak yapmış olduğu, sonraları heykel için aydınlanma anı olarak değerlendirilebilecek olan "Köşe İçin Karşı Rölyef" işleri de sergilenmiştir. Tatlin'in Paris ziyaretleri esnasında Picasso'nun stüdyosunda gördüğü asamblaj işlerinden aldığı ilham, kendi sanatsal üretiminin tekniklerini oluşturmakta çıkış noktası oluşturmuş ancak Picasso'nun "Gitar"(1912) gibi asamblajlarından beslenmekle birlikte, kendi konstrüksiyonları için, Picasso'dan farklı olarak hazır ya da buluntu nesnelere yerine güncel inşaat malzemeleri kullanmıştır (Gompertz, Pardon Neye Bakmıştınız?, 2015, s. 157). Eserin gerçek mekânı kullanarak oluşturduğu uzam, hacim, denge gibi unsurlar dikkat çekici olmakla birlikte; Dönemin Rusya'sı için aynı zamanda geleceğin inşasını da temsil eden endüstriyel malzemelerin oldukları halden başka bir şeye dönüştürülmeden kullanılışı anlamlı bir seçimdir. Endüstriyel açıdan gelişim ihtiyacında olan bir toplum için bu güncel malzemeleri araştırmak, kullanım biçimleri ile ilgili deneyler yapmak, ortaya çıkabilecek işlevsel nitelikleri diğer üretim alanlarında da kullanmak önemli gereksinimler olmuştur. *"Tatlin'in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel ürün gibi 'imal edilmişliği' görünür kılmasından anlaşılabilir. Bu yaklaşım, Konstrüktivist terminolojide 'faktura' olarak adlandırılır."* (Antmen, 2008, s. 106) Tatlin bu üç boyutlu yapıları ile birlikte aynı zamanda Konstrüktivist hareketin zeminini de inşa etmeye başlamıştır.

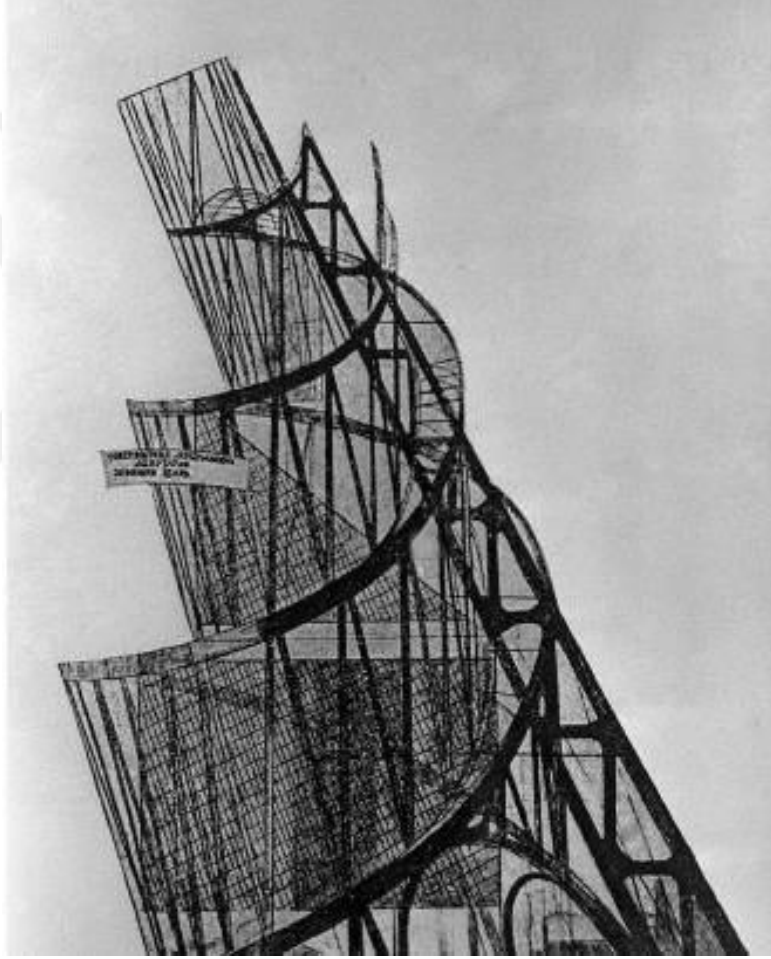


Resim 8. Vladimir Tatlin, “*Corner Counter-Relief*” (Köşe İçin Karşı-Rölyef), 1914-15, 67.5 ×22.5 ×77.5 cm, metal levhalar, tel, *Son Fütürist Resimler Sergisi*, St. Petersburg.

Ayrıca Tatlin’in “*Köşe İçin Karşı Rölyef*” adlı yapıtı, herhangi bir şeyin temsili ile ilgilenmeden, kendisini meydana getiren malzemelerin niteliklerini gözler önüne sererek, varlığı ile mekânla bağlantı kurmaktadır. Tatlin’in bu özellikteki üç boyutlu yapıtları, kendisinden yıllar sonra ortaya çıkacak olan Dan Flavin’in floresan işlerinde ve Carl Andre’nin tuğlaların yığılmasıyla oluşan yapıtlarında varlığını hissettirerek, minimalist tavrın oluşmasına etki edecektir (Gompertz, 2015, s. 158).

1917 Devrimi ile birlikte, Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Alexander Rodchenko, Anton Pevsner, El Litssitzky gibi sanatçıların katılımıyla oluşan Konstrüktivizm, yeni ideolojik rejimin ve toplumsal düzenin etkisiyle de biçimi belirleyen unsurun işlev olduğu anlayışı ile yapılanmıştır. Akım, sanatın toplum için faydacı bir anlayışa hizmet etmesi gerektiğini savunur. “*Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni*

bir görünüm kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir.” (Judd, 2008, s. 104) Akımın sanatçıları, sanatsal değerler aracılığı ile topluma vizyon katmak, yeni bir çehre oluşturmak gibi bir misyon üstlenmişler, mimarlıktan mobilya tasarımcılığına kadar pek çok farklı alanda tasarım ve üretim alanlarında bulunmakla birlikte, geleceği inşa edecek olan yeni neslin eğitimi için de önderlik etmişler, okul ve sanat atölyelerinde dersler vererek öğrenci yetiştirmişlerdir.



Resim 9. Vladimir Tatlin, “*Monument to the 3rd International*”(Üçüncü Enternasyonel İçin Anıt), 1919-20, 600 x 300 x 80 cm, ahşap maket.

Tatlin’in tasarımını ve maketini yaptığı ancak hiçbir zaman inşa edilmemiş olan “Üçüncü Enternasyonel için Anıt” (1919-20) adlı yapıtı, Konstrüktivist akıma ait en bilinen eserlerden olmakla birlikte, heykel, mimari, mühendislik gibi birçok sanat ve bilim dalının bileşiminin ürünüdür (Dempsey, 2007, s. 106). Spiraller çizerek yükselen eğimli kirişin taşıdığı yapı, üç ayrı

katmandan oluşacak ve alt kısım Tatlin aksı etrafında yılda bir kez, danışma merkezi olan orta kısım ayda bir kez, en üstünde radyo yayımları yapılacak olan kısım her gün 360 derece dönecek, ütöpik bir kurguya sahiptir. Cam, demir ve çelik konstrüksiyondan oluşan eser dünyaya karşı birliğin gücünün simgesi ve ideolojilerinin küresel yönetim merkezi olarak tasarlanmıştır. Dönemin endüstriyel yapısı, ekonomik koşulları ve toplumsal ihtiyaçların daha farklı alanlarda öncelik arz etmesi, aynı zamanda mühendislik açıdan da dönem bazında değerlendirildiğinde ütöpik bulunması gibi nedenlerle inşa edilememiştir.



Resim 10. Aleksandr Rodchenko “*Spatial Construction no. 12*” (Mekânsal Yapı no.12), 1920, alüminyum boyalı kontrplak, 61 x 83,7 x 47 cm, MoMA, New York.

Konstrüktivist hareketin Tatlin ile birlikte öncül isimlerinden olan Rodchenko 1920-21 yıllarında, soyutlamanın boyanmış yüzeyden üç boyutlu nesneye olan hareketini belirleyen bir dizi “mekânsal yapı” üretmiştir. Bu yapılar kare, daire, üçgen, elips gibi tek bir formun tekrarlanması ilkesine dayanmaktadır. Her mekânsal yapı düz bir düzlem oluşturmak için kapatılabilir, ancak açık olduğunda zeminin üzerinde asılı kalan havadar bir hacim haline gelmektedir. Rodchenko'nun basit bir mantık üzerine kurulu, güncel endüstriyel malzemelere estetik idealler uyguladığı mekânsal yapılarının, genellikle figür odaklı olan, kütle, kaide gibi unsurlara sahip geleneksel

heykel anlayışına son verdiği görülmektedir (www.moma.org, 2019). Kendisinin de “Yeni bir güzellik anlayışı yarattık ve sanat kavramını genişlettik” şeklinde ifade ettiği üzere; toplumsal dönüşümlerine uygun olarak sanatta da yeni bir dünya görüşü benimsemişlerdir. Ayrıca, burada kullanılmış olan temel formların tekrarına dayalı bu rafine anlayış ve matematiksel sisteme dayalı zihinsel tasarım süreçlerini temel alan yaklaşım, minimalist akım tarafından da benimsenen ilkelerden olacaktır.

Moskova’da beş Konstrüktivist sanatçının beş eserinden oluşan “ $5*5=25$ ” (1921) adlı sergiye “*Son Resim*” genel başlığı ile “*Saf Kırmızı Renk, Saf Mavi Renk ve Saf Sarı Renk*” adlı triptik tek renk tabloları ile katılan Rodchenko, soyut sanatın artık öldüğünü açıklamıştır. Suprematist Malevich de aynı sergiye “Beyaz Üstüne Beyaz” adlı bazı tuvaleri ile katılmıştı. Esasen Rodchenko’nun buradaki tavrının, Malevich’in nesnel olmayan sanatıyla ilgili ileri sürdüğü, Suprematist Sanatın evrensel hakikatler içerdiğine dair tinsel yaklaşımına meydan okumakla alakalı olduğu düşünülmektedir (Lynton, 2015, s. 108). Nitekim daha sonra “*Konstrüktivist Grup Manifestosu*” (1922)’nda açıkça dile getirdiği üzere, tek renkli düz boyanmış tablolarının herhangi bir şeyi temsil etmediğini, özgün ya da aşkın yapıtlar olmadıklarını, sadece görünenden ibaret olup, bir anlam aranmaması gerektiğini ifade etmiştir. Suprematist izleyiciye de gördükleri temel biçimlerin hoşça giden grafik tasarımlarından daha fazlası olmadığını mesajını vermeye çalışmıştır (Alex, 2017, s. 231-232).

1921 yılında Lenin tarafından ilan edilen yeni ekonomi politikası ile sanat alanını etkileyecek olan kültürel politikaların yönü de değişim göstermiş, kurulmuş olan bu yeni düzende sanatçının konumu sorgulanarak, sanatçılar arasında ideolojik ayrılıklar baş göstermiştir. Dönemin Rus Sanatında Malevich ve Kandinsky gibi bazı sanatçılar, sanatın sanat için olması gerektiğini, kendi içinde tinsel bir zeminde kalmasını savunurken; Rodchenko ve Tatlin gibi sanatçılar ise toplum için kullanışlı şeyler üretmek gereğini, sanatın artık uygulamacı bir yapıya bürünmesi gereğini dile getirmişlerdir (Bektaş, 1992, s. 58). Bu yöneliş ile Rodchenko 1921 yılında yayınladığı manifesto ile konstrüktivistlerin gelişini ve amaçlarını resmen ilan etmiş, bir sene sonra da sanatın sonunu ilan eden bir manifesto daha yayınlamıştır. Kendisinin ve aynı üretim ideolojisini paylaştığı sanatçı arkadaşlarının konumunu netleştirmek adına isim değiştirmesini lüzumlu görmüş, “...*bu nedenle artık prodüktivistler (üretimciler) olarak bilinmeliydiler.*” (Gompertz, 2015, s. 162) artık Lenin’in topluma katkı çağrısını destekler nitelikte toplumsal gereksinmeler doğrultusunda tasarımlar

yapmaya başlamışlardır. Örneğin, Tatlin bu süreçte heykel yapmayı bırakarak, az yakıtla en fazla verimi sağlayacak sobanın tasarımını gerçekleştirmiş; Rodchenko ise resmi bırakarak grafik tasarımcılık ve kitle iletişim araçları ile ilgili işlerle uğraşmıştır.

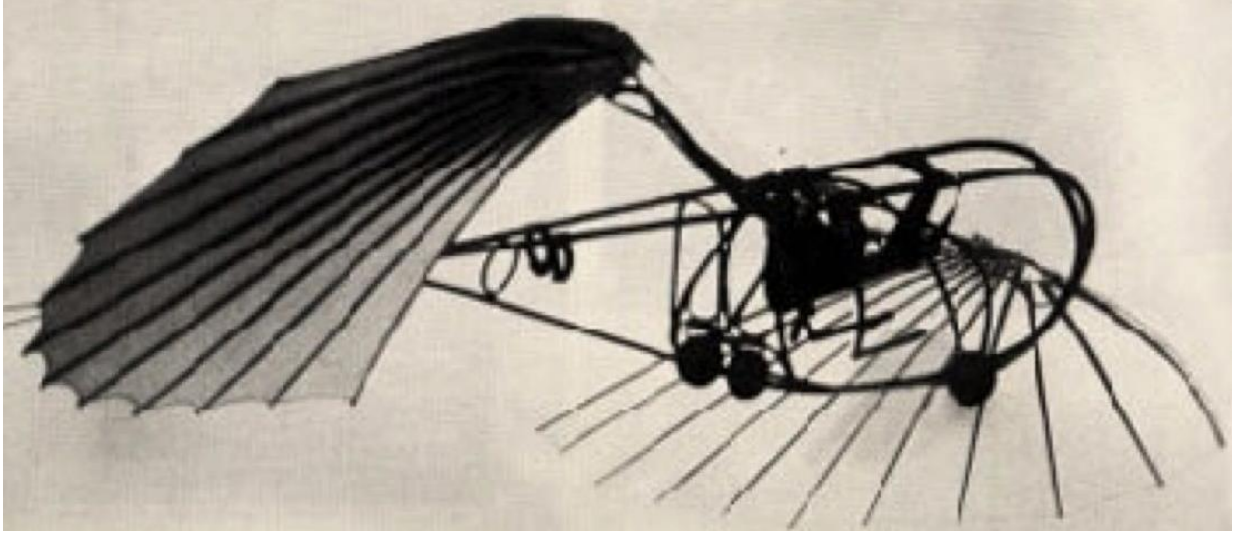
Naum Gabo ve Anton Pevsner gibi Konstrüktivist olmakla birlikte ‘saf sanat’ yaklaşımını destekleyen bazı sanatçılar için, Tatlin’in sanatın sadece toplumsal ve ideolojik amaçlara hizmet etmesi gerektiği fikrini benimsememişler, hatta ortaya çıkan işleri makine taklidi olarak nitelendirerek ‘Üretimci Grubu’nun saflarından ayrılmışlardır. Gabo 1928 yılında Bauhaus Okulu’nu ziyaret etmiş, burada De Stijl sanat hareketini yakından inceleme imkânı bulmuştur. Sanatçılar daha sonrasında Avrupa’ya yerleşerek, kendi Konstrüktivist sanat anlayışlarını Batı’ya duyurma fırsatını yakalamışlardır (Dempsey, 2007, s. 108).

Konstrüktivizm ve Bauhaus arasında, halka hizmete yönelik bir tutumu benimsemeleri açısından benzerlik kurulabilir. Bireysel ifadenin önüne geçerek; saf sanat arayışları yerine toplumsal gerçekliklere cevap verme şeklindeki yaklaşım, sanat aracılığı ile gerekli değişimleri yaparak daha iyi bir toplum yaratma inancını içeriyordu. Bu durum tasarımın daha önemli bir konuma gelmesine yol açmıştır (Erden, 2016, s. 211).



Resim 11. Naum Gabo, “*Construction in Space no.2*” (Uzayda Konstrüksiyon no.2), 1958-63, bronz ve çelik tel, Nina ve Graham Williams Koleksiyonu İngiltere.

Konstrüktivistlerin topluma faydacılık anlayışıyla malzeme ve teknolojiye olan yakın ilgileri, Tatlin gibi içlerinden bazılarının kendilerini sanatçı mühendisler olarak adlandırmalarına etki etmiştir. Sanatçının gerektiğinde ustabaşı veya teknisyen gibi hareket etmiş olduğu, aynı yıllarda batı dünyasına ait tasarımlarda etkili olan daha soyut ve geometrik bir dile sahip olan modernist uslubun aksine burada verimliliğin öncelik olarak alındığı, nesnenin kullanım alanına ve doğanın organik yapısına uygun nitelikte tasarımlara gidildiği görülmektedir. Nitekim kıvrımlı parçalardan oluşan ve ergonomiyi önemseyen sandalye tasarımları, insanın organik yapısına uygun tasarlanmış, tahta, ipek, balina kemiği gibi malzemelerle ilgili alanlarda bilim insanlarının danışmanlığıyla yapılmış, kanat çırparak insan gücü ile hareket etmesi planlanan uçan araç “*Letatlin*” (1929) gibi tasarımları bu durumu örnekler niteliktedir (Lynton, 2015, s. 88). Buradan hareketle, nesnenin biçimini belirleyen en önemli etmenin işlevi olduğu kanısının; endüstriyel malzemelerin ham hali ile kullanılışı, geometrik inşa biçimi ya da nesnenin başka bir şeyin temsili olmayışı gibi unsurlarıyla doğrudan olmasa da dolaylı olarak bağ kuran minimalist sanatın, konstrüktivizm ile ayrıştığı nokta olduğu söylenebilir.



Resim 12. Vladimir Tatlin, “*Letatlin*”, 1933, maket.

1.4.Bauhaus

Bauhaus Okulu heykel, resim, mimari, uygulamalı el sanatları gibi atölye disiplini içeren pek çok alandaki disiplinin bir araya gelerek bir bütün oluşturmasından hareketle, sanat ile dekoratif sanat arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bütüncül sanatı ortaya koymak amacıyla kurulmuştur. Bu yeni

yapı; işin zanaat kısmını da ustalıklı uygulayabilen ya da özgürce üreten sanatçılar yetiştirmek ihtiyacında, tasarımın düşünsel ve zihinsel boyutu ile birlikte; kaba yapı, ince işler, dekoratif öğeler gibi konuları bütüncül şekilde icra edebilecek bir çalışma grubu oluşturmak istemiştir. Sanatın aslında öğretilmeyeceği ama zanaatın öğretilbilir oluşundan yola çıkılarak, tüm sanat disiplinlerindeki sanatçıların özünde el sanatçıları olduğu düşüncesiyle, öğrencilerin plastik yaratımlarına temel kazandırmak için atölyelerde esaslı bir biçimde zanaat eğitimi verilmiştir. Öğretmen-öğrenci anlayışı yerine usta-çırak yaklaşımı benimsenerek, okul atölyenin hizmetinde varlığını sürdürmüştür (Gropius, 2015).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, 1919 yılında sanat eğitimini değiştirerek yeni bir zemin üzerine inşa eden Bauhaus, endüstriyel sürecin getirileri doğrultusunda ayrışma yoluna giren sanat, üretim ve teknik alan disiplinlerinin bütünleştirme çabası içinde yeniden bir araya getirilmesiyle Almanya’da kurulmuştur. Weimar’daki “Güzel Sanatlar Yüksekokulu” ile “Uygulamalı Sanatlar Okulu” nun birleşmesi ile kurulan Bauhaus Okulu’nun kurucu ve yöneticisi mimar Walter Gropius olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 203).

Gropius’un kurumu, sanat akademisini teorik alt yapısını, el sanatları okulunun pratik uygulamaları esas alan ders programı ile harmanlayan, demokratik, öğrencilerin kendi iç sanatsal ifade ve ritimlerini bulabilmesi açısından da geleneksel olmayan yollar izleyen kapsamlı bir sistem sağlamak üzere oluşturulmuştur. Bauhaus’un bu temeldeki oluşumunda dersler Johannes Itten’in yürütmüş olduğu ‘Vorkurs’ adı verilen, temel form ve renkler üzerine uygulamalara dayanan, çizgi madde ve denge gibi kavramların pratik olarak da algılanmasını ve öğrenilmesini kapsayan altı aylık hazırlık süreci ile başlamıştır (Celbiş, Ümit, 2009, s. 174). Itten’in derslerinde öğretim metodu, öğrencilerinin sanatsal ifadelerini sezgisel yolla bulmaları üzerine odaklıydı. Eğitim kadrosu Itten’in ve Lyonel Feininger gibi Alman dışavurumcu sanat ekolünden gelenlerin yanı sıra duvar resmi atölyesinde Kandinsky ve vitray atölyesinde Paul Klee gibi sanatçıların da katılımıyla daha da güçlenmiştir.

“Gropius, Bauhaus’un müfredatını oluştururken öğretmen sözcüğünü en temel anlamıyla ele aldı. Bu okulda ders veren Kandinsky, Klee, Feininger, Moholy-Nagy, Schlemmer ve Albers; imgeleri yüzyıllardır süregelen edebi alegori geleğinin gölgesinde kalmış, köklü bir görsel ve yapısal düzenin işaretleri olarak ele aldılar. Bu yön verici topluluk içerisinde, Paul Klee doğa işaretlerini etüt etmede yeni yollar göstermeyi etüt edindi” (Moholy-Nagy, 2016, s. 14). Moholy-Nagy ’in de

belirttiği üzere, Klee'nin eğitim yaklaşımı tümevarımcı ve aynı zamanda sezgi ve iç görümlere karşı duyarlı bakış açısı, ipuçları ve göndermelerden faydalanmıştır.

Bauhaus saygın sanatçıları bir araya getiren yenilikçi bir cazibe merkezi halini almıştır. Fakat ülkede zamanla baş gösteren gergin siyasi tutumlar, Bauhaus'u finanse eden hükümet içindeki sağ kanat, kurumu kendilerine karşı tehdit oluşturan siyasi bir varlık olarak göstermeye başlamışlardır. Bunun üzerine Gropius, kurumun geleceği üretecek potansiyeli ile hükümetin sağlam bir finansal yatırımı olduğu imajını güçlendirmek doğrultusunda eğitim kadrosunda da değişikliklere gitmiş, 'sanat ve teknoloji' çatısı altında metal atölyesinde Itten yerine Konstrüktivist hareketten gelen Laszlo Moholo-Nagy ile devam etmiştir. Moholo-Nagy, Bauhaus'un ilk öğrencilerinden ustalığa geçen Josef Albers ve De Stijl ilkelerini aktarmak için Hollanda'dan gelen mimar sanatçı Theo van Doesburg ile oluşan güçlü ekip, günümüze değin etkilerini hissettiren Modernist, zarif, gösterişten uzak ve işlevsel özellikli Bauhaus karakterini oluşturmuştur (Bulat Serap, 2014, s. 115,116).

Buradan hareketle Bauhaus'un, De Stijl'in 'az şey kullanarak çok şey söyleyebilme' ile sentezlenen sanatsal anlayışının kendinden çok ileri tarihlerde ortaya çıkacak olan Minimalizm'in de üzerine temelleneceği düşünsel zemini oluşturan etmenlerden biri olduğu söylenebilir.



Resim 13. Photo by Umbo, "A discussion of students work in the preliminary course taught by Josef Albers", 1928.

Bauhaus'un düşünsel temelinde var olan; artık geleneksel akademik sanat eğitimi ile özellikle de dünya savaşının etkileri sonrasında toplum ihtiyaçlarına göre çözüm sunabilecek yeni sanatçılar yetiştirmenin mümkün olamayacağı kanısıdır. Gropius, 'yapı evi' olarak adlandırdığı Bauhaus'u bu nedenle bir okul-atölye biçiminde yapılandırmıştır. Bu anlayış günümüze değin güzel sanatlar ve tasarımla ilgili birçok okulun, Bauhaus ilkeleri üzerine temellenmesini sağlamıştır. Endüstriyel retim süreçleri için önemli olan bu yeni model ile birlikte üretilen modern endüstriyel nesnelere şahiner'in de belirttiği üzere "*Minimalizm'in geometriyle kurduğu düşünsel bağıntı öncelikle modern endüstrinin ürettiği malzemelere ve bunların olduğu gibi kabullenilmesine dayalıdır (Bauhaus 'ta olduğu gibi)*" (şahiner, 2006). İşlevselliği ayrı bir kenara bırakıldığında, zihinsel tasarımı süreçleri ve sade form anlayışı bakımından minimalizmi etkileyeceği görülmektedir.

Bauhaus'un nc sanatsal yetenekleri bir araya toplayan yeni ekibi kısa sürede etkisini hissettirerek, kusursuz bitişlere sahip, modern malzemeler ve makinalar ile üretilmiş nesnelere ortaya koymuşlardır. Moholy-Nagy'nin öğrencilerinden işleri ile Bauhaus ekolüne ait bir stil yaratacak olan Marianne Brant, uluslararası başarılar a imza atan isimlerdendir. Brant'ın 1924 yılında ğrenci iken tasarlamış olduğu "*Teaport*" i içe geçen işlevsel iki metal parça üzerine oturan, yuvarlak ve pürüzsüz bir kse yapısındadır. Sap kısmı çaydanlığın çember formu ile dengelenmiş ve çaydanlığın dairesel formlu kapağı ile etki güçlenmektedir. Nesnenin bütününde sade ve geometrik bir tasarımı yaklaşımı göze çarpmaktadır.



Resim 14. Marianne Brant, "Teaport"(aydanlık), 1924.

Sağlık'ta süslemeciliğin ve detaycılığın ortadan kalkışına ve sadeliğe vurgu yaparak Bauhaus ile Minimalizm arasında temellenen bağlara dikkat çekmiştir. *“Mimaride fonksiyonelliği savunan Bauhaus sanatçılarının göre işlevsellik estetikten önce gelmektedir. Bauhaus mimarisinde de gördüğümüz gibi, Barok akımın tüm ihtişamlı süslemeleri ve detayları ortadan kaldırılmış, işlevselliğin ön planda tutulduğu bir sadelik önemsenmiştir. Dolayısıyla Bauhaus'un minimalist sanatın oluşmasındaki zeminlerden biri olduğunu söyleyebiliriz”* (Sağlık, 2016). Wilhem Wagenfeld ve Karl Jucker'ın 1924 yılında tasarladıkları *“Lampe”* cam ve metalden yapılmış bir masa lambasıdır. Temel geometrik biçimlere dayanan tasarım zamanla bir klasiğe dönüşerek, endüstriyel tasarım için önemli erken örneklerden biri haline almıştır.



Resim 15. Wilhem Wagenfeld ve Karl Jucker, *“Table Lamp”*(Masa Lambası), 1923-24.

Macar tasarımcı Marcel Breuer de, Albers gibi ustalığa yükselen Bauhaus çıraklarından. 1925'li yıllardan itibaren tasarlamaya başladığı Bauhaus stilinde simgeleşen sandalye tasarımları,

üretildiği dönemde de usta işi bir tasarım olarak kabul görmüş ve iş dünyasının toplantı odaları başta olmak üzere yenilikçi bir tasarım olarak mobilyacılık endüstrisinde yerini almıştır.



Resim 16. Marsel Brauer, “*Lattice Chair*”, (Lattice sandalye)1922.

Bauhaus Okulu için önemli olan tüm bu olumlu gelişmelere rağmen, Almanya'nın içinde bulunduğu zor maddi koşullar nedeni ile Bauhaus için ayrılan ödenek kesilmiştir. Bir süre sonra Alman hükümeti aldığı borçlarla Bauhaus'u Dessau kasabasında, Walter Gropius'un modernist mimari örneği olacak yeni binasında, ekolün eğitim ve üretim anlayışına hizmet edecek şekilde atölye ve lojmanlardan oluşan bir yapı kompleksi olarak 1926 yılında yeniden hayata geçirilmiştir. 1930 yılında kurumun müdürlüğüne, başarılı mimar Mies van der Rohe getirilmiş fakat 1933 yılında siyasi konumunu sağlamlaştıran Adolf Hitler, dünyanın gördüğü en büyük sanat ve tasarım okulunu kapattırıştır (Forgacs, 2017, s. 243-248). Sanatçılar ise o dönemde modern sanatın ruhu ile uyumlu bir yere Amerika'ya doğru yönelerek, buranın gelecekte modern sanatın merkezi olacak

yapısına katkıda bulunacak sanatsal faaliyetlerini Amerika'da devam ettirmişlerdir (Bektaş, 1992, s. 81).

Takının bir sanat disiplini olarak değerlendirilmesinde önemli katkıları olan Bauhaus, atölye disiplini gerektiren plastik sanatların ve uygulamalı el sanatlarının bir araya getirilerek sanatsal yaratının bütünsellik içinde ortaya çıkmasını sağlayan bir sanatsal anlayış olmuştur. Bauhaus, kullandığı indirgenmiş, geometrik form dili ve üretilen tasarımların biçimsel özellikleri ile dekoratif niteliklerinden arındırılmak kaydıyla, Minimalist akımı etkileyen önemli sanat hareketleri arasında yer almaktadır.



2. MİNİMALİZM

2.1. Minimalizm Öncesi Sanat Ortamı ve Minimalizm'in Doğuşunu Hazırlayan Etmenler

Altmışlı yılların başında New York ve Los Angeles'ta görülmeye başlayan sanat eserleri arasında; çapraz olarak duvara tutturulmuş bir floresan tüp; zeminde basit desenlerle döşenen kaba ahşap kirişler veya metal plakalar; basit düzenlenmiş metal veya pleksiglas kutular; kontrplak, alüminyum ya da çelikten yapılmış küpler ve diğer geometrik formlar, bu dönemde aktif olan sayısız sanatçının eserlerini tanımlamanın yollarından bazıları olacaktır.

Dönemin sanatına yön veren akımlar incelendiğinde, kitle kültürü ile beslenen ve tüketim odaklı ticari bakış açısını da beraberinde getiren Pop Art'ın etkinliğini hissettirdiği; 1940'lardan beri süregelen öznel kaynaklardan hareket eden bireysel dışavurumcu sanat akımının ise daha çok soyut eğilimlerle yoluna devam ettiği Geç Resimsel Soyutlama hareketinin dönem sanatı üzerinde etkili olduğu görülmektedir.

Tüm bu varoluşsal anlamlar karşısında, karmaşa ve kaos ortamına nesnel bir sessizlik ile düzen getiren yeni bir sanatsal anlayışın belirdiği görülmektedir. Amerikan sanat sahnesinde eleştirmenler, bu yeni anlayışın alçakgönüllü nesnelere için; 'ABC Sanatı', 'Birincil Yapılar', 'Retçi Sanat', 'Edebi Sanat', 'Soğuk Sanat' gibi terimleri kullanmışlardır. 1965 yılında İngiliz Sanat filozofu Richard Wollheim'in 'Minimal art' başlıklı makalesinde terim ilk defa kullanılışı ile birlikte akıma adını kazandırmıştır (Germaner, 1997).

Wollheim'e göre, Neo-Dadaistler, Ad Reinhardt ya da Marcel Duchamp gibi sanatçıların düşünme eğilimlerini tanımlamak için kullanılan Minimalizm terimsel anlamından farklı olarak 'Minimal Sanat' görsel sanatlarla sınırlıdır. Burada Resim alanının fikrin çıkış noktası olarak Minimal Sanat'ta öncü bir rolü vardır. Çünkü akımın önemi, soyutlamanın üç boyut alanındaki durumuyla ilgili sorgulamaya dayanmaktadır. Agnes Martin, Jo Maer, Robert Mangold Minimal Art'a çok yakın olarak düşünülmesi gereken ressam olmalarına rağmen, sanatsal hareketin özünde üretilen işler kapsamında nesnelere, heykelleri ve enstalasyonları üstlenebilecek başlıca sanatçılar: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd ve Robert Morris'dir. Minimal Sanat olarak adlandırılmaya başlayan akımın teorik temelleri Judd ve Morris'in eserleri ile yüzleşme sırasında şekillenmeye başlamıştır. Bu konuda dikkate değer başka bir husus bahsi geçmekte olan bu beş sanatçının, 'minimal sanatçı' olarak etiketlenmeyi kabul etmediğidir (Marzona, 2009, s. 6-9).

Minimal Sanatı önceleyen tarihsel koşullar incelendiğinde köklerinin 1910'lu yıllara kadar ulaştığı, Rus Konstrüktivizmi ve Bauhaus gibi ekollerden beslenmekle birlikte ayrışmaların da olduğu görülmektedir. Bununla birlikte özellikle 2. Dünya Savaşı ve sonrasında toplumun içine düştüğü durum, insan doğasına dair pek çok sorgulamayı ve radikal tutumları da beraberinde getirmiş, birbirine tepki olarak doğan birçok sanatsal ifade şekli, sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu tarihsel süreç içerisinde Minimalizm'in oluşum ihtiyacını daha iyi irdeleyebilmek için özellikle, kendisinden önce ortaya çıkan 20.yy.'ın ikinci yarısında Amerika ve Avrupa'daki sanat hareketlerini incelemek gerekmektedir.

Minimal Sanat'ın doğuşu ile birlikte, akımı tanımlamaya yönelik çoğu girişim temel olarak biçimsel özelliklerin analizi ile ilgili olmuştur. Dünya'da özellikle savaş sonrası 1945-1968 yılları arasında gerçekleşen ekonomik ve toplumsal değişimler, sanatın sadece nasıl görüldüğünü değil aynı zamanda sosyal statüsünü ve medya yoluyla erişilebilirliğini etkilemişlerdir. Yaşanan bu süreçlerin etkileri hesaba katılmadan yeterli bir Minimal Sanat anlayışına varmak mümkün olmayacaktır.

2.1.1. 20. yy.ın İkinci Yarısında Amerika ve Avrupa'da Sanat Hareketleri

2.1.1.1 Soyut Dışavurumculuk

1930'lu yıllarda gerek Almanya gibi bazı Avrupa ülkelerinde egemen olmaya başlayan sanat karşıtı ideolojik rejimler gerek İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı, Avrupa'da etkin olan birçok sanatçının Amerika'ya göç etmesi ile başlayan değişim süreci Paris yerine New York'un yeni sanat merkezi olmasını sağlamıştır. Avrupa'nın, Mondrian, Chagall, Dali, Leger, Moholy-Nagy gibi önemli birçok sanatçısı savaş süresince Amerika'da yaşamışlardır. Oluşmaya başlayan bu yeni durum, Amerikalı genç sanatçılar için güçlü bir sanatsal etkileşim oluşturmuş ve bu yeni süreç, dönemin egemen sanatsal üslubu olacak olan 'Soyut Dışavurumculuk' akımının Amerikalı Sanatçılar tarafından ortaya çıkartılmasına zemin hazırlamıştır.

1946 yılında Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates, 'Soyut Dışavurumculuk' terimini, Alman sanatçı Hans Hofmann'ın aynı yıl, New York'da sergilenen eserleri için kullanmıştır (Farthing, 2014, s. 452). Hofmann, Avrupa'da gelişim gösteren sanat akımlarını yakından görmüş olması ve Kandinsky, Picasso, Delaunay gibi sanatçılarla ilgili bilgiye sahip olması açısından Amerika için önemli bir sanatçı ve aynı zamanda da öğretmen olmuştur. Yine aynı şekilde Sürrealizm akımı

kapsamındaki işleri ile Avrupa’da sanat akımlarının gelişimini izleyen ve Amerika’da yerleşim gösteren bir diğer isim de Marcel Duchamp olmuştur.

“İndirgemeci bakış doğrultusunda sanatçının fırça maharetini en aza indirgeme açısından Duchamp, eserlerini herhangi bir nesnenin karşılığını üretmek yerine kullandığı hazır nesnelere oluşturması sebebiyle sanatta bir devrim gerçekleştirirken, aynı zamanda da hem pratik hem de teorik olarak minimalist bir tavır sergileyerek büyük dikkat çekmiştir” (Attila & Pelin, 2013). Buradan anlaşıldığı üzere, Duchamp’ın sanat dünyasına getirdiği hazır nesne anlayışı, indirgemeci eğilimler yaklaşımında Minimalizm’e de katkı sağlamıştır.



Resim 17. Hans Hoffman, “Spring” (Bahar), ahşap üzerine yağlıboya, 1940, 28,5 x 35,7 cm, MoMA, New York.

“İkinci Dünya Savaşı sonrasının egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısıdır. Kandinsky’nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse’in saf renk alanlarını, Miro’nun organik formlarını, Van Gogh’un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan

kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. Hofmann'ın derslerinde aktardığı, 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması' yolundaki sözleri, Amerikan Dışavurumcuların ortak özelliği olan bir resimsel bütünselliğin yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır" (Judd, 2008, s. 147). Antmen 'in de belirttiği üzere, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımı kapsamında eser üreten sanatçıların kendi özgün sanatsal ifade biçimleri yanında, tuval üzerinde yer alan dinamik, ritmik ve durağan boya kütlelerinin bütün olarak algılanması, akımın ortak dilini oluşturmaktadır. Kompozisyonu oluşturan öğeler arasında ilişki aranmaksızın, bütünselliğe önem verilir.

Soyut Dışavurumculuk akımı tek bir sanatçı öncülüğünde gelişen bir akım olmamakla birlikte, birbirleri ile karşılıklı ilişkileri olan bir grup sanatçı merkez olmak üzere, etraflarındaki ünlü isimler çevresinde gelişim göstermiştir. New York Yakınlarında yaşayan bu sanatçılar, Modern Sanat Müzesi'nde bulunan Matisse'e ait, renk alanını durgun biçimde uzaysal olarak yorumlayan "*Kırmızı Stüdyo*" gibi eserlerden etkilenmişlerdir. Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan bu sanatçıları; Rothko, Pollock, Tobey, Gorky, Newman ve Kooning'i aslında etkileyen ortak duygu bir bakıma maddeciliğin hâkim olmaya başladığı toplumsal sisteme karşı oluşturulan dirençtir (Lynton, 2015, s. 226-229). Yeni sistemin peşinde getirdiği sınırlılıklar, derin kişisel ifadelerin yansıtılabildiği yeni bir sanat biçiminin doğmasını gerektirmiştir.



Resim 18. Willem de Kooning, "*Rider, Untitled VII*" (Binici, Başlıksız VII), 1985, tuval üzerine yağlıboya, 177,8 x 203,2 cm, MoMA, New York.

Jackson Pollock 1948 yılında, boyayı damlalar halinde akıtma-dökme tekniği uygulayarak gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarını New York 'da sergilemiş, bu yeni resim ve uygulama biçimi izleyicinin yeni sanat eserlerini algılama şekline egemen olmuştur. Pollock'a ait "*Numara 1*" adlı çalışma, Sanatçı'nın Soyut Ekspresyonizm'e kattığı radikal yöntemin; damlatma veya dökme tekniğinin bir şaheseridir (Krasner, 2018). Yere serilen geniş bir tuval etrafında hareket eden Pollock'un boyayı fırlatarak ve damlatarak yüzeyde oluşturduğu bu ritmik izler, aynı zamanda sanatçının hareketlerini, yaklaştığı açılar dolayısıyla eserle kurduğu fiziksel ve lirik bağı içermektedirler.

Bu süre zarfında Pollock, resimlerine unvanlar vermeyi bırakmış ve onun yerine numaralandırmaya başlamıştır. Eşi ressam Lee Krasner daha sonraları bu konuya ilişkin düşüncesini "*Sayılar tarafsızdır. İnsanlar resme saf bir resim olarak bakarlar.*" (Krasner, 2018) sözleri ile belirtmiştir. Eserin kendi öz varlığını vurgulamak amacı ile yapılmış olan 'yapıt adını numaralandırma eylemi', Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkacak Minimalizm Akımı'nın, bu akımdan beslendiği noktalardan biridir.



Resim 19. Jackson Pollock, "Number 1"(No.1), 1948, tuval üzerine yağlıboya akıtma- damlatma tekniği, 269,5 x 530,8 cm, MoMA, New York.

Pollock'un yapıtlarında görülmekte olan kompozisyonlar tek bir görüş açısına bağımlı olmadıklarından izleyicisini kendi etrafında hareket etmek durumunda bırakır, boyaların yoğunluğu ile oluşan katmanlar ve farklı malzemelerin bir arada kullanımı ile oluşan doku zenginlikleri derinlik ve uzam yaratmaktadırlar. Modernizmin ayırıcı özelliklerinden biri olan zaman kavramında 'şimdi' ye odaklanma durumu, bu açıdan oldukça saydam olan bu çalışmalarda, izleyicisi ile birlikte yaratıcı eylemin yeniden kurulduğu yol şimdiki referans olarak, bu yapıtlara etkili bir doğrudanlık kazandırmaktadır. *"Pollock'un resimde zamanı yeniden yönlendirmesi-tuvalin üzerindeki resmetme anına konsantrasyonu, geçmişe ya da bir önceki resme referansları arıtması-1950'lerin aksiyona dayalı resmindeki anındalık için olduğu kadar, ellilerin sonlarında başlayan 'happeningler' için de ana esin kaynağıdır. Altmışların Minimal ya da Process sanatında, materyallerin ifade edilmesindeki doğrudanlık da, Pollock'a borçlu olunan bir özelliktir"* (Greenberg, 2014, s. 99). Burada bahsi geçen doğrudanlık özelliğinin, Soyut Dışavurumculuk hareketinin Minimalizm'i etkileyen noktalarından biri olduğu görülmektedir.

Amerikan modernistlerinin her biri kendi resimsel saf dillerini yaratırken tamamiyle öznel bir dışavurumcu yaklaşıma sahip olmuşlardır. Bu nedendir ki aynı akım kapsamında öznel dilin getirdiği farklılıklar soyut dışavurumculuğun 'Aksiyon resmi' ve 'Boyasal Alan Resmi' gibi başlıklar altında değerlendirilmesine sebebiyet vermiştir. Jackson Pollock'un öncülüğünde gelişen bedenin tüm hareketlerini içeren, yaratıcı ilhamı tuvali üzerinde gözler önüne seren Aksiyon Resmi yanında; farklı bir dışavurumcu ifade biçimi olarak Mark Rothko gibi sanatçılar ile gelişen blok renklerin tonları aracılığı ile anlam bulan saf sanat anlayışı görülmektedir.



Resim 20. Mark Rothko, “Green and Tangerine on Red”(Kırmızı Üzerine Yeşil ve Turuncu), 1956, tuval üzerine yağlı boya, 237 cm x 176 cm, Philips Koleksiyonu, Washington, D.C.

“Mark Rothko'nun izleyiciyi gizemli bir dünyaya yolculuğa sürükleyen resimleri; metafizik ve plastik anlayışın harmanlandığı, duyguların dramatik bir şekilde vurgulandığı ve sonsuzluğun modernize edildiği evrensel bir dile sahiptir. Sadelik ve sessizliğin var olduğu saf eserlerin özünde ise hümanizme dayanan dürtülerin yarattığı bilinç durumunun, otonom bir yapıyla sanatçının fırçasında dile gelerek somutlaşması söz konusudur” (Karabaş Avşar Pelin, 2016). Sanatçı burada da bahsi geçen ifade özellikleri ile lirik soyutlama anlamında önemli eserler üretmiştir.

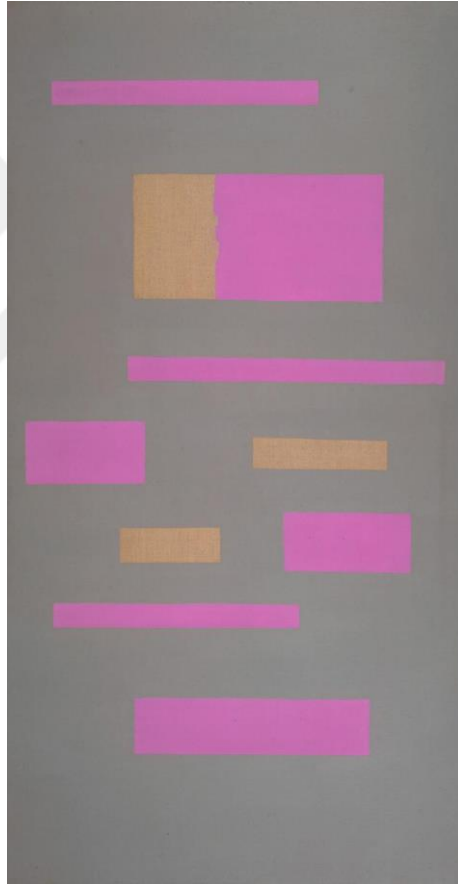


Resim 21. Mark Rothko “*Green and Maroon*”(Gri ve Kestane kahve), 1953, tuval üzerine karışık teknik, 258 x 229 cm, Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid.

Geç Resimsel Soyutlama hareketi kapsamında da önemli sanatçılardan biri olacak olan, Ad Reinhardt açıklamalarında Soyut Dışavurumculuğu, “*gündelik yaşam ile resim sanatının gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden ayrıldığı bir sanatsal anlayış*” olarak dile getirmiştir (Stella, 2015, s. 866). Reinhardt’ın 1950’li yıllardan beri üzerinde çalıştığı resimlerde görülmekte olan figüratif ya da temsili olmayan, katışıksız ve içeriksiz soyut yaratım biçimi bu resimler için

belli bir kuramsal uzam açmayı sağlamıştır. Bu anlayış sonrasında birçok Amerikalı genç sanatçıyı etkilemiştir.

Reinhardt'ın Soyut Dışavurumcu olarak başlayan erken dönem çalışmaları, 1949'dan sonra tamamen saf, düzenli ve dengeli bir soyut sanat anlayışında gelişim göstermiştir. 'Abstract Painting' (1951) adlı resim, Sanatçının bu vizyonun ortaya çıkmaya başladığı, saf siyah monokrom gibi görünen, renk karışım ve bloklarından yapılmış, alt yapısında geometrik bir yapıya sahip olan eseridir (www.tate.org.uk, 2019).



Resim 22. Ad Reinhardt, "Abstract Painting"(Soyut Resim), 1951, tuval üzerine yağlıboya, 210 x 113 cm, Tate Modern, Londra.

Inteviu dergisi, Ad Reinhardt'ı seçkin bir biçimci olarak ifade ederek, Sanatçının Minimalist ve yalın monokromatik soyutlamaları için şöyle yazmıştır: "Kariyerini gözden geçirdiğinizde Reinhardt'ın yalnızca etkili bir soyut sanatçı olarak hatırlanmayacağını fark edersiniz. O bir efsane gibidir, çalışmaları bu yüzyılın sanatının canlı bir işaretidir" (Barrett, 2014, s. 189).

Soyut Dışavurumculuk akımı, 20.yy.ın sanat merkezinin Paris'ten New York'a geçtiği zamanlarının önemli modern sanat akımlarından biri olarak tarihte yerini almıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında savaşın yoğun etkileri ile ortaya çıkan avangard bir sanat akımı olarak oluşum göstermiş, akım kapsamındaki sanatçılar tarafından uyumlu bir ortak üsluptan ziyade, çok daha öznel eğilimler ile kendi resimsel dilini yaratarak devam etmiştir. Bu dönemin Amerikan Sanatçıları uzun bir süre boyunca uluslararası boyutta da etkilerini hissettirmiş, evrensel sanat biçimi olarak kabul görmüştür. 1960'lı yıllarla birlikte ortaya çıkmaya başlayan anti-modernist anlayışlar akımın geçerliliğini yitirmesine etki etmişlerdir.

2.1.1.2. Pop Art

1950'li yılların sonlarına doğru tüm dünyada baş gösteren radikal değişimler, değişen sosyal-politik gerçeklikler ve oluşmaya başlayan yeni koşullarla birlikte (televizyon vb. kitle iletişim araçlarının yaygın biçimde kullanımı) bireyin özel alanı da dünya ile ilgili ayrıntılı enformasyonlara maruz kalmaktadır. 1960'ların sanatında, varoluşçuluktan uzaklaşma ve gösterge bilime doğru yol alan yeni anlayışlar yaşanan toplumsal gerçekliklerin sonucu olmuştur.

2. Dünya Savaşı sonrasında batı sanat ortamında egemen duruma gelen Soyut Dışavurumculuk akımı, hızla betimlenen duygusal imge yükleri ve içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ile bilinçaltını açığa vuran lirik soyut sanat yapıtlarını içeriyordu. Bu durum, sanatçının kendi öznelliğini kanıtlamasına imkân tanımış ama bunu yaparken aynı zamanda da kendi içsellğine tamamen odaklanmasını gerekli kıldığından, sanatçının dış dünya ile bağlantısını kopartmıştır.

Bu süreçte, İngiltere ve ABD'de pek çok genç sanatçı bu durumu savaş sonrasında oluşan düş kırıklıklarına bağlamışlar ve benimseyememişlerdir. Lirik Soyutlama anlayışına tepkili olan bu yeni ve genç nesil 1961-62 yılları ile birlikte Pop Sanat ismiyle tanınacak bir akımın oluşmasını sağlamışlardır. Bu tarihlerde Pop Sanat, Op Sanat, Yeni Gerçekçilik gibi adlarla ortaya çıkan yeni sanat hareketleri 'resimsel olmayan tavır' ile belirleyici ve egemen bir rol oynamıştır (Germaner, 1997, s. 9).

Bu sanatsal gelişmelerin estetik öncüleri Amerika'dan yaklaşık on yıl önce İngiltere'de ortaya çıkmışlar, Çağdaş Sanat Enstitüsü'nün açılmasıyla genç üyeler daha çok popüler kültür ve yeni teknolojik gelişmelere duydukları ilgi ile yüksek sanatın modernizm anlayışına karşı tavır geliştirmişlerdir. Sanatın anın içinde, elitist tavırlar yerine demokratik tutumda ve teknoloji ile

bağlantılı olmasını istemişlerdir. İngiltere ve sonrasında ABD’de birbirleriyle doğrudan ilişkisi olmaksızın ortaya çıkan Pop Sanat akımının özellikleri ve gelişim süreci de birbirinden farklıdır (Greenberg, 2014, s. 230).

“Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçeklik alanının tümünü kucaklar” (Batur, 2015, s. 409). Sanata ilişkin yeni söylem kendisini kitle iletişim araçlarından gelen düşünce ve fikirlere açmıştır.

İngiliz Pop Sanatının gelişim süreci üç evreye sahiptir. Richard Hamilton’un karakteristik özelliklerinin sahaya egemen olduğu ilk dönem teknolojik gelişmelerden etkilenmiştir. Özellikle 1955 yılında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde sergilenmiş olan kolaj yapıtı “*Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?*” tüketim topluluğunun gerçek bir veri dökümü niteliğinde olup, Pop Sanatın kapsamına giren her şeyi içermektedir. Yapıtta moda nesnelerin yığılmasıyla görselleştirilmesi, toplumun değer yargılarını ve tüketim çılgınlığını göstererek, modern insanın gerçeğini betimlemesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Hamilton çalışmasını, dergilerden alınmış ‘anlık sanat’ olarak tanımlamıştır.



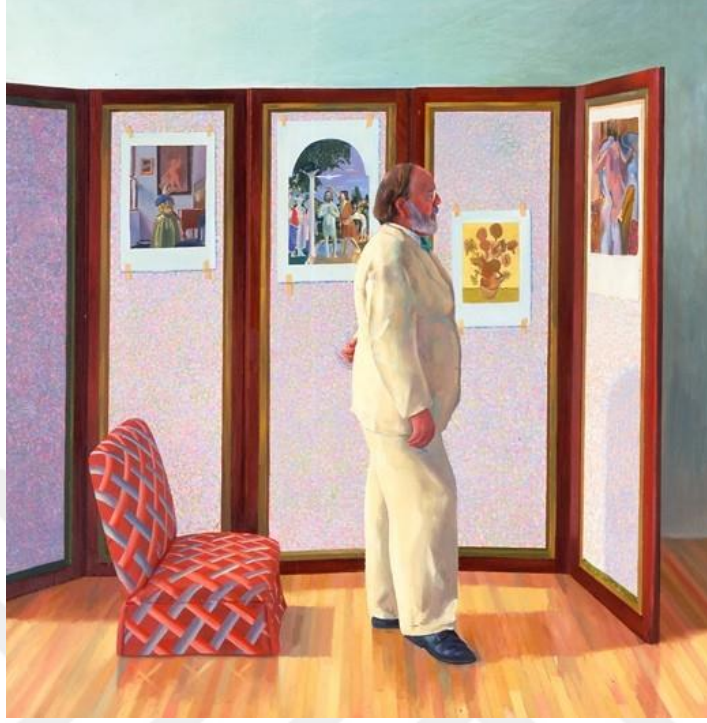
Resim 23. Richard Hamilton, “*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*”(Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Bu Kadar Baştan Çıkarıcı Yapan Nedir?), 1956, kolaj, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tubingen.

Sanatta gündelik yaşama dönüş sürecinde Marcel Duchamp'ın düşünsel yönü de genç sanatçıları etkileyen unsurlar arasındadır. Sanata 'ready-made' kavramını dahil edişi ile birlikte hazır nesnenin değişen bağlamı doğrultusunda kazanmış olduğu sanatsal anlam, Pop dilinin imge ve gerçeklik sınırını ortadan kaldırmasında etkili olmuştur (Honnef, 2004, s. 6-9).



Resim 24. Peter Blake, “On the Balcony”(Balkonda), 1955, 121 x 91 cm, tuval üzerine yağlıboya, Tate Gallery, London.

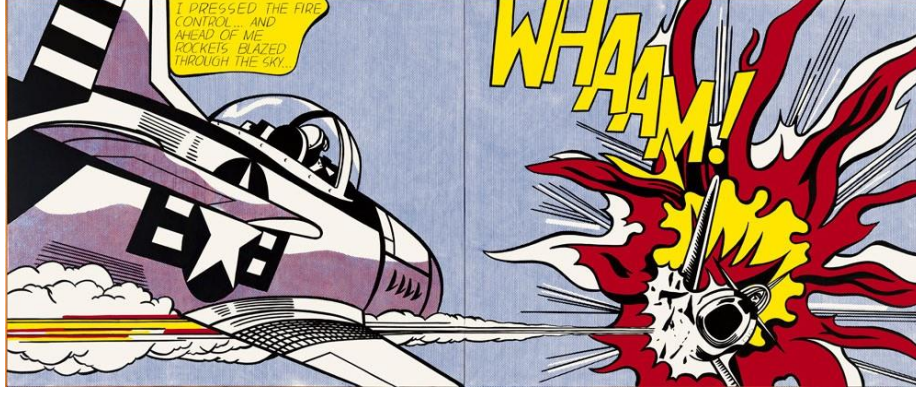
Kuspit'e göre; Duchamp ve Warhol gibi sanatçıların hazır nesne ya da Pop Sanat gibi olgularla sanatta geldiği nokta, yaşamda anlam kaybının ve manevi boşluğun belirtisi ve bir tür depresyondur. Bu tutumla ilgili ortaya çıkan umursamazlık, katılaşmış bir duyarsızlıktır. Onların umursamazlıkları, dünyanın duyarsızlığını dünyaya geri vermektir; bunu başarmanın yolu ise kendilerini dünyanın duyarsızlığına karşı katılaştırmış olmaktır. Toplumun yaşamın değerli, anlamlı ve salt günlük işlerin getirdiği monotonluktan ibaret olmadığını hissedebilmesi için kısa ömürlü ve heyecan verici şeylere ihtiyaç duyulmuştur. “Kitle toplumunun gündelik yaşam versiyonunu kabul etmekle birey, birkaç kısa ömürlü ‘sanatsal’ anda heyecan verici göründü diye ne kadar kendi öz yaşamının farklı olduğunu hissederse hissetsin, bilinçsiz olarak yaşama karşı umursamazlığı da kabul etmiş oluyor” (Kuspit, 2014, s. 184).



Resim 25. David Hockney, “*Looking At Pictures On A Screen*”(Bir Ekrandaki Resimlere Bakmak), 1977, 74 x 74 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Amerikan Pop Sanat popüler kültüre ait imgeleri her türlü kişisellikten yadsıyarak tarafsız biçimde ele alır, bu nedenle İngiliz Pop sanatına göre duygusal değildir ve bu tutum aralarındaki farkı da oluşturmaktadır. Amerikan Pop Sanatı’nda öne çıkan sanatçılar Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann olup akımın başlıca uygulayıcıları olmuşlardır.

Pop Sanat söz konusu olduğunda önemli bir isim olan Roy Lichtenstein, yirminci yüzyılın ikinci yarısının etkili ve yenilikçi sanatçılarından biri olmuştur. Pop Sanat ile ilgili ilk resimleri, çizgi romanlardan ve reklamlardan elde edilen görüntülerle gazete üretiminin kaba baskı işlemlerini taklit eden bir tarzda yapılmıştır. Eserleri Amerikan sanat ortamını canlandırmış ve modern sanatın tarihini değiştirerek, etkileyenler arasında olmuştur. Lichtenstein’in başarısı, odak noktası ve enerjisi ile eşleştirilmiş, 1960’ların başındaki ilk zaferinden sonra, zekâ ve icatları için övgüler alan sanatçı, 5.000’den fazla resim, baskı, çizim, heykel, duvar resmi ve diğer nesnelere oluşan yaratımlarına devam etmiştir (Berman, 2019).



Resim 26. Roy Lichtenstein, “Whaam!”, 1963, 173 x 422 cm, Tate Gallery, London.

Genellikle fotografik görüntüler tuval üzerine yağlı boya ya da kolaj tekniği ile çalışılırken; seri üretim yapısının üretim süreçlerine dahil edilmesi ile birlikte, serigrafide üretim biçimleri arasında Pop Sanat’ın popüler, geçici, düşük maliyetli, esprili, gösterişli yapısına da uygun olarak yerini almıştır.

Warhol 1962’de ilk olarak “Campbell's Soup Cans” isimli yapıtında otuz iki tuvali sergilediğinde, her biri bir duvar gibi aynı anda duvardan asılı olarak bir mağazada market gibi raflara oturmuş durumdadır. Tuval sayısı, ‘Campbell Soup Company’ tarafından satılan çorba çeşitlerine karşılık gelmektedir. Warhol, her tabloya Campbell’ın sağladığı ürün listesine değinerek farklı bir lezzet vermiştir. Warhol’un tuvaleri yan yana gelişleri açısından belirli bir sıraya göre tasarlayıp tasarlamadığına dair kanıt bulunmamaktadır (www.moma.org, 2019).



Resim 27. Andy Warhol, “Campbell's Soup Cans”(Campbell Çorba Kutuları), 1962, tuval üzerine metalik emaye boya ile akrilik, 32 panel 51 cm x 41 cm, MoMA.

Pop Sanat'ın ürettiği etkili işlerden biri olan 'Marilyn Diptych' adlı yapıt ikonlaşmanın, medya ve kitle kültürünün göstergelerindedir. Marilyn Monroe'nun 1962 yılında ölümü sonrasında Warhol, 1953 filmi Niagara'nın aynı tanıtım fotoğrafına dayanarak yirmiden fazla serigrafî resimlerini üretmiştir. Warhol, Monroe 'da tutarlı temalarından ikisinin bir birleşmesini; ölüm ve ünlü kültürünü bulmuştur. Görüntüyü tekrarlayarak, medyadaki her yerde varlığını uyandırmış, canlı renkler ile siyah ve beyazın kontrastını, sağ paneldeki solmanın etkisi halinde yıldızın ölümünün bir göstergesi olarak kullanmıştır (www.tate.org.uk, 2019).



Resim 28. Andy Warhol, "Marilyn Diptych", 1962, tuval üzerine akrilik boya, 205 x 145 x 2 cm, Tate, London.

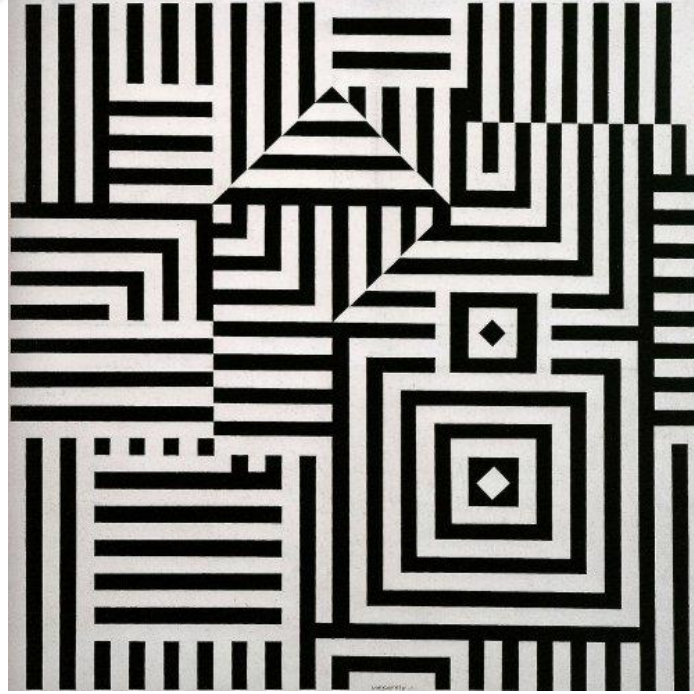
Toplumun değişen değerlerine yönelik durumları eserlerine yansıtan Pop Sanat, modern zamanın şehir yaşantısında etkin rol oynayan kitle kültürü ile ilgili eleştirel alt yapıda başlayan tutumu aynı zamanda tüketim kültürüne katkıda da bulunmuştur.

Bahsi geçen ve Pop Sanatı oluşturan özellikler bütününün, kitle kültürü ile birlikte yaratılan tüketim odaklı motamot yaşam biçimi ve olumsuz getirileri; tüm karmaşa ve kontrolsüz hızdan uzaklaşmış bir yaşam ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu sebeple oluşan bu tutum, azcı ve arınık bir sanatsal yaklaşım olan Minimalist akımın doğmasına sebebiyet veren unsurlar arasındadır.

2.1.1.3. Op Art

II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Geç Resimsel Soyutlama akımına karşı bir hareketle doğan Avrupa merkezli Op Sanat, 1950'lerin başlarında birkaç sanatçının, Geç Soyutlamacılar da olduğu gibi informel eğilimlerin dışına çıkabilmek amacı taşıyarak oluşum göstermiştir. Akım ismini, 1965 'de MoMA'da düzenlenen 'The Responsive Eye' adlı optik sanat sergisi ve Time dergisinde yayımlanan makalede yapılan eserlerin 'Op Art' (Op Sanat) olarak tanımlanmasından almıştır.

Hareket ve ışık sanatları içerisinde değerlendirilebilecek Op Sanat, hareket ve ışığa bağlı yanılsamaları, optik illüzyon ve optik mekanı yeni değerler olarak farklı bir vizyonla ortaya sürmüştür. Germaner'e göre Optik Sanat'ın ana fikrini oluşturan: *“Renklerin, biçimlerin, çizgilerin görsel etkiler yaratmak amacıyla sistematik araştırılması, görsel etkinin her bireyin gözünde algılama mekanizması yoluyla aynı biçimde oluşması ve yapıtın kavranması için seyircinin belli bir gereksinimi olmayışıdır”* (Germaner, 1997, s. 27).

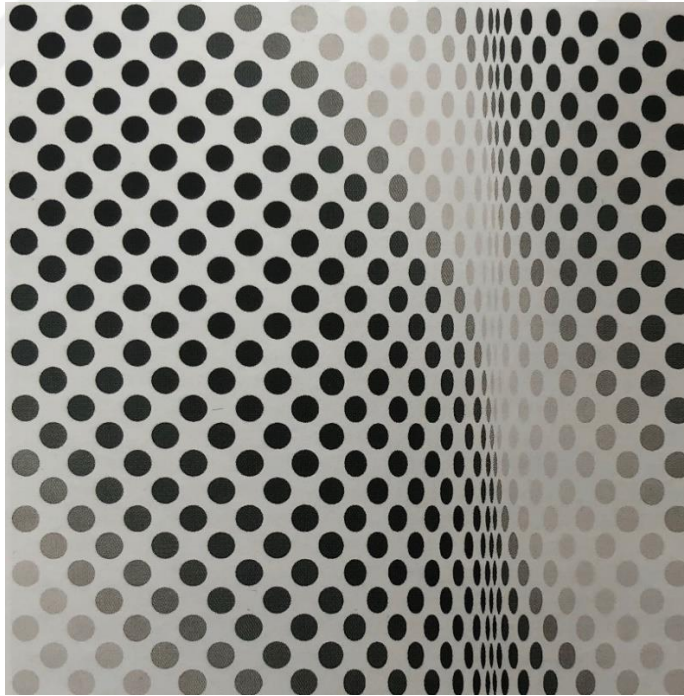


Resim 29. Victor Vasarely, “Riu-Kiu-Cr”, 1962, 115 x 115 cm, akrilik tuval.

Pop Sanat ile birlikte Kitle iletişim araçlarına yüklenen bir bakıma alıcıya reklamlar aracılığı ile mesaj verme, sanatta görsel unsurlar yeni arayışları da beraberinde getirmiş ve keşiflerin

yapılmasına da yol açmıştır. Bu doğrultuda kaydedilen ilerlemeler, görsel bulguların bilimsel olarak irdelenmesine dayanan, Op Sanatın konularına destek sağlamıştır. İzleyicinin gözündeki retina tabakasının uyarılması Op Sanat için en önemli iletişim biçimidir. Nihai amaç izleyiciden fizyolojik olarak şaşırtıcı görsel tepkiler alabilmektir. Amaç, iki boyutlu yapılan eserler aracılığıyla göz yanılsamalarına dayanan akılcı optik oyunlar sağlamak ve anlık sahneler yaratmaktır. Op Sanat'ın esin kaynakları 'Hard Edge' den ve daha öncesinde Bauhaus ekolünün anlayışından gelen köklere sahiptir (Lynton, 2015, s. 301).

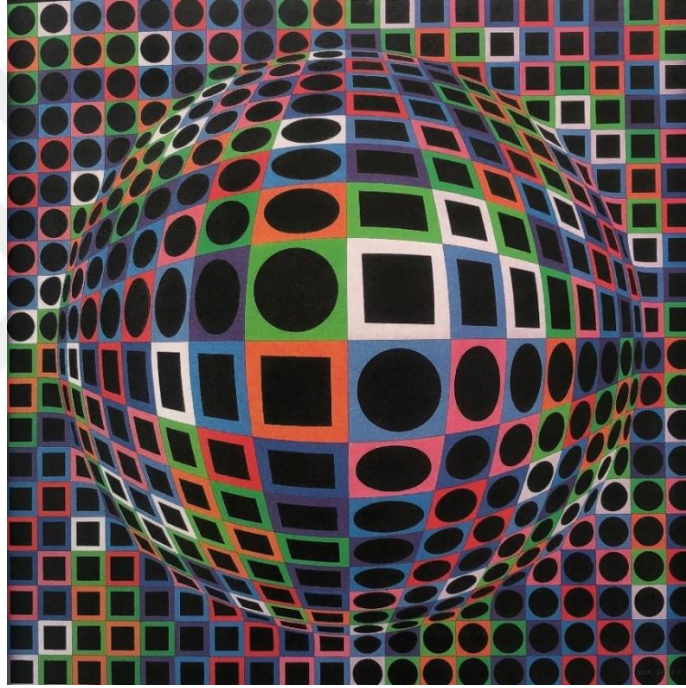
Sanat zaten sahip olduğu yapısı gereği belli ölçüler de optik yanılsamalara dayalı bir olgu olmakla birlikte, Op Sanat ise tüm bu yanılsamaları -normal algı süreçlerini de bozmak güdüsüyle- optik fenomenleri özellikle kullanmaktadır. Birbirine geçişli yan yana kullanılan renkler; siyah-beyaz kesin geçişli geometrik şekiller; ritim ve kontrast dengeleri ile örülmüş biçimlerle ortaya çıkmış olan yapıtlar ile Op Sanat amacına ulaşmakta, hareket- titreşim illüzyonları yaratmaktadır.



Resim 30. Bridget Riley, "Pause", 115 × 116 cm, 1964.

New York'un moda otoriteleri tarafından 1960'lı yılların sonlarına doğru, 'Pop Sanat'ın ölümünü ilan etmesi, Op Art'ın oluşan boşluğu etkili biçimde doldurmasını sağlamıştır. Akım 1965 sergisi ile birlikte, medyanın dikkatini yoğun bir biçimde üzerine çekmiş, sergiye katılım gösterenler Op Art'tan esinlenen kıyafetler ile orada bulunmuşlardır. Tüm bu etkileşim toplumun imgelemine

hızla yerleşirken, Op Art moda, grafik, iç mimari, tasarım gibi çoklu alanlarda yayılım göstermiş, tüm bu olumlu gelişmelere rağmen, etkisine aldığı tüketim dünyasının hızla değişen tutumu karşısında çok uzun soluklu bir sanat akımı olamamıştır. Op Art akımının önemli temsilcilerinden Vasarely'nin çalışmalarında da görülmekte olan, hareketin getirdiği yanılsamalar sanatçının ilgili olduğu başlıca konuyu oluşturmaktaydı. Vasarely, izleyicinin kendi yapıtlarına dair entelektüel kavrayışının, üstlerinde bıraktığı fizyolojik etkiden daha önemli olduğu inancındadır. Çok boyutlu resimlerine sanal hareketi ifade eden 'kinetik sanat' adını bulmuştur.



Resim 31. Victor Vasarely, “Vega-Gyongiy-2”, 80 x 80 cm, 1971.

“Op Sanat tamamlanmak için izleyicinin katılımını gerektirmektedir. Bu anlamıyla, üretilen çalışmalar, izleyiciyi algılama ve düşünce süreçlerini irdeleyip, gerçekliğin yanılsamasına sevk eden ‘görsel’ eserlerdir” (Dempsey, 2007, s. 232).

Tüm bunlar, Op Sanat’ı Gestalt teorileri ve algılama psikolojisi ile yakından ilgili duruma getirir. Hareketin sağladığı yanılsama aynı zamanda Kinetik Sanat’ın da ana dinamiklerinden birini oluşturmakta ve bu yönüyle iki akım arasında bağ kurmaktadır. Minimal Sanat da Op Sanat’ın görsel etkiyi sağlayan biçimsel niteliklerini ve değerlerini yapıtlarının sistematik doğasında ele almıştır.

2.1.1.4. Geç Resimsel Soyutlama

Geç Resimsel Soyutlama, terim olarak ilk kez Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg tarafından 1964 yılında, kendisinin Los Angeles’de bir müzede küratörlüğünü üstlendiği bir serginin adı olarak bulunmuştur. Frank Stella ve Al Held’in çalışmalarını içeren ‘Sert Kenar Resmi’; Joan Mitchell ve J. Olitski’nin işlerini tanımlayan ‘Leke Resmi’; Josef Albers, Ad Reinhardt, Frank Stella ve Youngerman’in eserlerine karşılık kullanılan ‘Sistematik Resim’; Morris Louis ve Kenneth Noland gibi Washington Renk Ressamlarının eserleri; Agnes Martin, Brice Marden ve Robert Ryman’ın işleri ile bağlantılı görölen ‘Minimal Resim’, Geç Resimsel Soyutlama hareketi içinde değerlendirilmektedir (Dempsey, 2007, s. 232).

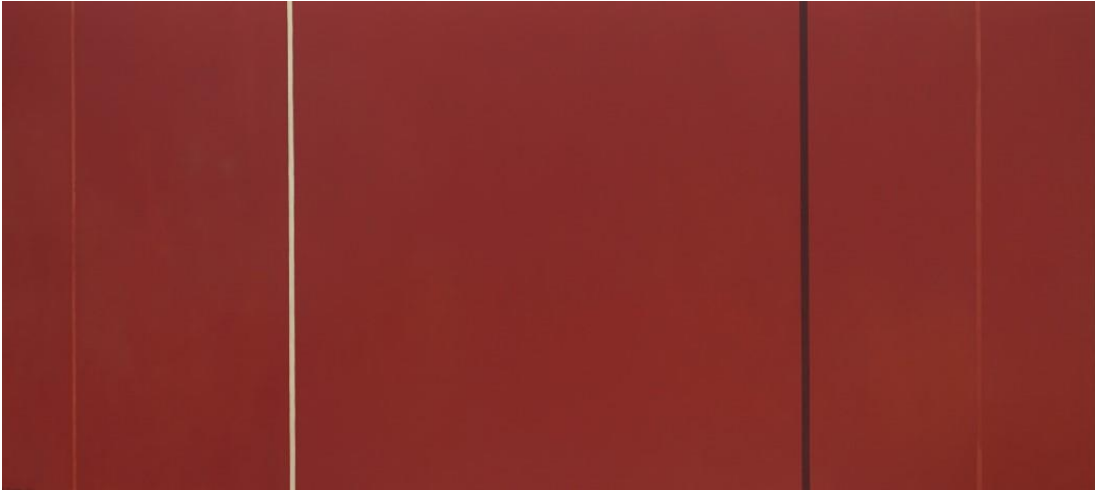
Pop Sanat’ın Soyut Dışavurumcu akıma tepkisi ve duygu durum etkisindeki lirik soyutlamanın önemini kaybetmesi ile birlikte kimi sanatçılar yeni bir soyutlama eğilimi içerisinde olmuşlardır. Bu yeni eğilim teknik olarak dokulu yüzey etkisinden ve öznel tuşelerin, sanatçı jestlerinin etkisinden arınarak ince boya kullanımları, vurgulanan canlı renk tonları olarak karşımıza çıkmıştır.



Resim 32. Kenneth Noland, “*First*”(İlk), 149,5 x 150,5 cm, 1958.

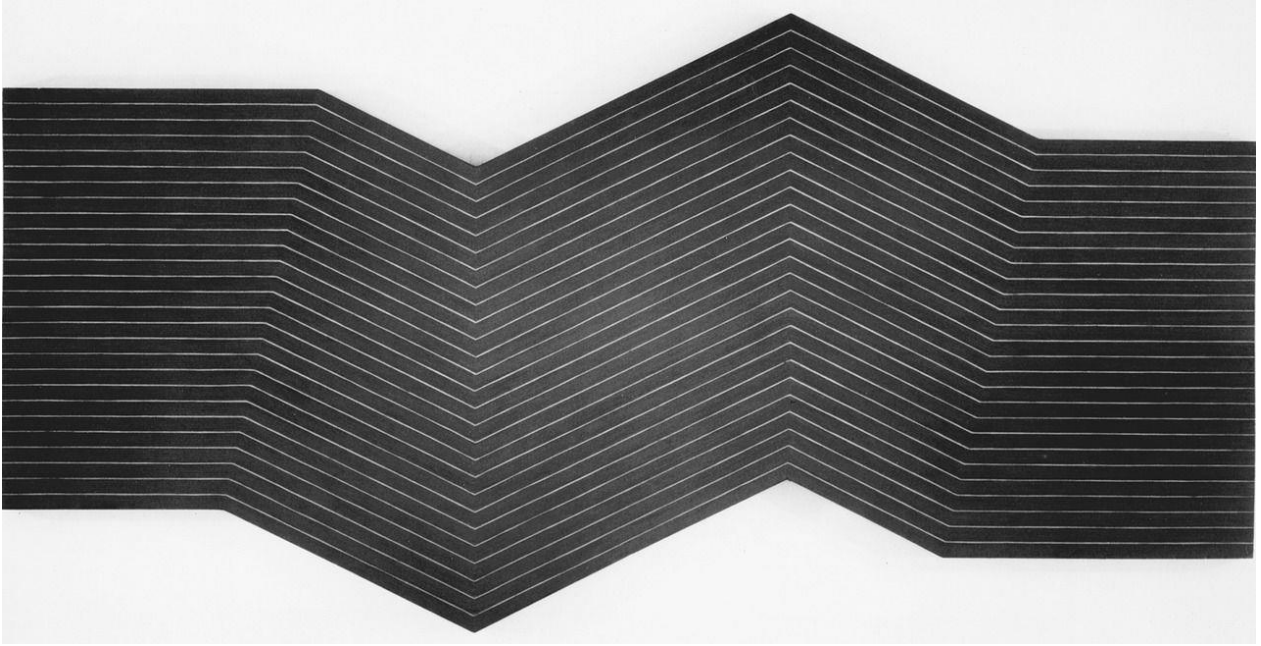
1950- 60'lı yıllarda ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuğu kendisine kaynak alan Amerikan soyut resminin bu farklı eğilimleri, bir bakıma Soyut Dışavurumculuğa tepki de olarak, açık duygusallıktan kaçınarak daha mesafeli, sistematik ve bu açılardan ortak, anonim bir üslup yaklaşımını tercih etmişlerdir. Barnett Newman ve Mark Rothko gibi Soyut Dışavurumcu Sanatçıların görsellik açısından teknik unsurlarını paylaşıyorlar da resmi bir yanılsama olarak değil, nesne olarak görmüşlerdir. Bu yönü ile 'Geç Resimsel Soyutlama' hareketi Minimalist düşünce yapısı ile doğrudan bağlantılıdır. Eserlerde resmedilen görsellik ile tuvalin büyüklüğü ve biçimi, şekilli tuvaler ile vurgulanmıştır. Reinhardt'a ait "*Sanat, sanat içindir*" düşüncesinin etkisinde çalışmalar üretilmiş, somut toplumsal işler üreten grupların anlayışlarına karşı çıkmışlardır.

Barnett Newman'ın Soyut Dışavurumculuk sonrasında Geç Resimsel Soyutlama'nın ortaya çıkışındaki etkisi biçimseldir. 1940'lı yılların sonlarında çalışmalarında farklı biçimler kullanımı ihtiyacı içinde olmadan resimlerini düzenlediği görülmektedir. Yapıtları tuval resminin işlevselliği haline gelen zemin ile yüzey arasında bir yapı-inşa ilişkisi alanı yaratmaya başlamıştır. Renkli alanlar bütünlükten çıkarak, çoğunlukla dikey olmakla birlikte bazen de yatay çizgiler ile bölümler oluşturmaktadır. Eserlerde önemli özellik, rengin egemenliğidir. 1958 yılında New York sergisi ile ünlü sanatçı, Sert Kenar olarak isimlendirilen Hard Edge akımının da öncüsü olmuştur. Hard Edge hareketi, Geç Resimsel Soyutlama ve Minimalizm arasında aracılık vazifesine sahip bir eğilim olmuştur (Germaner, 1997, s. 38).



Resim 33. Barnett Newman, "*Vir Heroicus Sublimis*"(Yaşa Yüce Kahraman), 1950-51, tuval üzerine yağlıboya, 242 x 542 cm, MoMA, New York.

Frank Stella'nın "Gördüğünüz şey, gördüğünüz şeydir" mottosundan hareketle üretilmiş olan siyah şerit resimleri 1959 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. Stella'nın işlerinde kullandığı imge ve biçim dilinin doğrudanlığı görülmekte olanın resmedilmiş nesnelere olduğudur. "Soyutlamanın bir tür doğrusal geometriyle, hatta basit bir eğri geometrisi ile sınırlı olması gerekli değildir. Anlatı etkisi olan bir geometrisi olabilir. Başka bir deyişle, şekillerle bir hikâyeye anlatabilir, bu gerçek bir hikâyeye olmaz, ama biçimler, renklerin şekilleri ve etkileşimi size bir anlatı duygusu verir. Akıcı bir eylemin veya etkinliğin parçası olan soyut bir parça hissi yaratabilir" (www.artnet.com, 2019). Stella'nın bu doğrultuda gelişen anlayışının, o dönem için Soyut Dışavurumculuğun açmazlarında kalan sanatçılara yeni bir kapı aralamış olduğu görülmektedir.



Resim 34. Frank Stella, "Nunca Pasa Nada", 9'2" x 18'4 1/2", tuvaş üzerine polimer emülsiyon metalik toz, 1964, Collection of Lannan Foundation .

Geç Resimsel Soyutlama hareketinin önemli savunucularından olan eleştirmen Clement Greenberg'in modernizm anlayışında, her sanatsal disiplin yalnızca kendine ait özellikleri ile sınırlı kalmalıdır. "Bir sanatsal disiplin alanına ait karakteristik özellikler, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanılmasında öz eleştiri görevi sanatın her biçiminin anlamından, başka bir sanat ortamından ya da aracılığıyla olasılık dâhilinde ödünç alınabilecek her tür anlamı bertaraf etmek için ortaya çıktı. Böylece sanat biçimlerinin her biri arındırılmış hale getirilecek ve

bağımsızlığının yanı sıra, kalite standartlarının garantisini de saflığında bulacaktır” (Greenberg, 2014, s. 148-150).

Greenberg’e göre, renk ve optik etkiler ile resimsel düzlem üzerinde kendi disiplinine dair özellikleri vurgulayan Geç Resimsel Soyutlama kapsamında üretilen bu çalışmalar, 1960 sonrasında üstün sanat üslubunu göstermiştir. Belirttiği anlayışta üretilmiş yapıtların hemen hepsi nesnel-anti-dışavurumcu yapı da olmalarına rağmen, bu yıllarda etkili olan Pop Sanat ve Minimalizm gibi diğer sanat hareketlerini genel geçer yapıda fakat çok önemli olmadığını vurgular şekilde ‘yenilik sanatı’ olarak tanımlamıştır (Dempsey, 2007, s. 233). 1970’li yıllara gelindiğinde Geç Resimsel Soyutlama hareketi de Eleştirmen Kim Levin’in, “*Modernizm’e Elveda*” başlıklı makalesindeki tepkisi ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu sanatsal harekete ait saf sanat anlayışı Postmodernizm’in oluşumu ile birlikte makale de belirtildiği üzere “*Ana akım minimize ederek ve kendini unutulmuş şeklinde kavramsallaştırarak türlü numaralar gösteriyordu, oysa bütün bu saflık oyunlarından hepimiz ziyadesiyle sıkılmış durumdaydık*” (Levin, 1979).

“Greenberg tarafından tanımlanan ard-ressamca (post-painterly) terimi geleneksel ifadede çizgisel-resimsel karışıklığın yerine dokunsal-optik karışıklığın geçmiş olduğunu ifade eder. Bu yoruma göre optik resim, rengin optik duyarlıklarına vurgulama yapan Ard-ressamca soyutlama için resmin gelişimi açısından, modelleme ve değer zıtlıkları gibi heykelsi niteliklerin vurgulandığı dokunsal resme göre ön plandadır. Bu fikir özel bir anlatım diliyle çalışan sanatçılar tarafından, sahip olunan dilin -örneğin resmi heykelden ayırt eden optik özelliklerin- daha da kesin çizgiler içinde sahiplenilmesi gerekliliği olarak kabul edildi. Dahası kendini tanımlama sürecinde, bir sanat formu diğer tüm elemanları yok etme eğiliminde olabilirdi. Bu görüşe göre görsel sanatlar içerdiği görsel olmayan anlatımcı ve sembolik tüm anlamlardan sıyrılmalıydı. 1960’larda modernizmin bu görüşü resmin kendi niteliklerine vurgu yapan minimal sanatın doğuşuna sebep oldu” (Tizgöl, 2008, s. 44).

2.2. Minimalizm Akımının Ortaya Çıkışı ve Gelişim Süreci

20.yy. başlarından itibaren gerek yaşanan savaşlar, gerek endüstriyel gelişmelere paralel olarak artan mekanikleşme, siyasi ve ekonomik hareketler, değişen dengeler ve sosyo-ekonomik unsurlar toplum içinde insanın değer yargılarını ve öz varlığını yeniden sorgulama ihtiyacına sebep olmuştur. Yaşanan bu kaotik zamanlar sonrasında, 1940’lı yıllardan itibaren sanatçının kendi

özelliklerinin ve bireyselliğinin ortaya çıktığı soyut dışavurumcu sanat anlayışı doğmuştur. Soyut dışavurumcu akımın bu romantik ve içsel duyumlara çıkış noktası oluşturan yapısı karşısında dinginlik getirebilecek rasyonel bir bakış açısı ve düzen ihtiyacı gerekliliği kendisini hissettirmiştir (Çakmak, 2018).

Georg Simmel'e göre, "Ruhun merkezinde belirli bir şeyin bulunmaması, bizleri hep yenilenen uyarıcılarda, duyuumlarda, dışsal etkinliklerde doyum aramaya iter. Bu yüzden kendimizi hep bir istikrarsızlığın, çaresizliğin içinde kısıлып kalmış buluruz: Metropolün kargaşası, seyahat düşkünlüğü, çılgın rekabet hırsı, bir beğeniye, stile, düşünceye ya da kişisel bir ilişkiye bağlı kalamama yönündeki tipik modern sadakatsizlik; hepsi de, sözünü ettiğimiz istikrarsızlığın, çaresizliğin tezahürleridir" (Georg, 2017, s. 21). Kent hayatında kendini açıkça gösteren bu huzursuzluk ve gerilim, 'iç güvenliği' yoksunluğu gözler önüne sermektedir. Bu doğrultuda, modern hayatın, giderek daha da kayıtsızlaşılana dışsal yön vericilerin altında ezilme duygusunu açığa çıkartmakta olduğu söylenebilir. Metropol iletişimi ya da kentsel varoluş, bahsi geçen düzende bireyin var olabilmesi için insanlar arasında içsel bir engeli, bir mesafeyi gerektirir. Simmel'in dile getirdiği 'ruhsal mesafe' yaşam karşısında bıkkınlık ya da toptan bir kayıtsızlık biçimi olarak da gözlenebilmektedir. Böylece her bireyde farklı tezahürler gösterebilen metropol tipi kişilik, *"tehdit edici seyri ve aykırılıklarıyla kendisini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı koruyucu bir organ geliştirir: Yüreği ile değil zihni ile tepki gösterir"* (Georg, 2017, s. 95).

Bu şekliyle yeni yaşam biçiminin, kişisel özgürlük ve ifade ihtiyacı Soyut dışavurumcu sanat akımında etkilerini göstermekle birlikte; zihinsel süreçlerin, fikir ve kavramın içkinlik kazandığı salt fikrin sanat yapıtı olduğu bir anlayışın da kökleneceği zemini oluşturmaktadır. Bu nokta, düşünsel boyutu ve zihinsel süreçleri ile kavramsal sanatla oldukça etkileşim içinde bulunan Minimal sanat akımının, sade ve arı formlar olarak biçim kazanan akım kapsamındaki yapıtların, oluşumunu sağlayan gereksinimler açısından önem taşımaktadır.

1960'lı yılların başında içinde bulunulan bu kargaşa ortamından yeni bir düzen yaratma gereksinimiyle gelişen yalınlaştırıcı sanatsal arayışlar, çalışma kapsamında 20.yy.ın ikinci yarısında Amerika ve Avrupa'da sanat hareketlerini oluşturan akımlar olarak açıklanmış olan; öznel ve içsel dışavurumu yücelten Soyut Dışavurumcu akıma; abartılı biçimsel özellikleri ile birlikte kitle tüketim kültürünü tetikleyen Pop Art'a; optik illüzyonlara dayanan Op Art'a karşı bir

tavırla; nötr, gürültüsüz ve sade bir doğaya sahip Minimalizm akımının ortaya çıkmasına etki etmiştir (Judd, 2008, s. 182).

Minimal Sanat kavramının düşünsel yönü ile aslında öncesiz olmadığı, Tatlin, Rodchenko, Malevich gibi Rus Konstrüktivistlerin ve Mondrian ile birlikte De Stijl grubuna ait çalışmalarından, Bauhaus'un modernist estetiğinden, Duchamp ya da Frank Stella gibi sanatçıların önerilerinden etki aldığına bu çalışmanın ilk bölümlerinde değinilmiştir. Malzemenin olduğu gibi ham haliyle kullanılışı ve endüstriyel metotları ile Konstrüktivistlerle benzeşen Minimalist sanatçılar, Onlardan işlevselliği sanat yapıtından çıkartmaları ile ayrışır. Duchamp ile sanat alanına kazandırılan 'hazır nesne' (ready made) kavramı yine Minimalistler tarafından en basit ve temel şekli ile algılanarak, gündelik objeleri yücelten sanatsal başkaldırı mottosundan farklı bir boyutta uyarlanmıştır.

Minimalizm terim olarak, Fransızca kökenli "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimum kelimesinin sözlük anlamı, "*Bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)*" olarak belirtilmekte iken; matematik alanında ise, "değişken niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2005, s. 1399).

Minimalist yaklaşımlarda yön verici olarak kabul edilen mimar Mies van der Rohe ise Minimalizm'i "*Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır.*" biçiminde açıklamış; bu doğrultuda Minimalizm felsefesini özetleyen ünlü "*Less is more*" (Az çoktur) sözüyle hafızalarda iz bırakmıştır (Islakoğlu, 2006).

Akımın sanatçılarından Donald Judd, Spesifik Nesnelere(1965) makalesinde "*Bu yeni üç boyutlu işler, bir akım, bir ekol ya da üslup oluşturmuyor. Ortak noktaları, bir akım oluşturamayacak kadar genel ya da yetersiz kalıyor. Farklılıklar, benzerliklerden fazla. Zaten benzerlikler de yapıtlara bakılarak görülebiliyor; bir akımın sınırlayıcı kurallarından söz etmek mümkün değil. Üç-boyutluluk, resim ya da heykel gibi kapsayıcı bir çerçeve olmayabilir, bu işlerin ortak noktası tam da bu. Bu noktadan bakınca resim ya da heykel daha az nötr görünüyor ve reddedilmez ya da kaçınılmaz olmaktan çıkıyor. Yeni işlerin çoğu motivasyonunu bu işlerin ötesine geçmek dürtüsünden alıyor. Üç boyutluluğun kullanılması gayet açık bir alternatif oluşturuyor. Çünkü bu*

birçok açılım sağlayabiliyor.” (Judd, 2008) Minimal sanatın açılımına ait önemli açıklamalarda bulunmuştur.

1956 yılında New York Modern Sanat Müzesi’nde “On Altı Amerikalı” adlı sergi ile birlikte yeni bir sanatsal anlayış biçimi ortaya çıkmıştır. Bu sergide Frank Stella, “nesne olarak resim” olarak tanımladığı simetrik düzende kurulu siyah zeminde ince şeritlerden oluşan resimleriyle dikkat çekerken, resimlerinde kullandığı basit geometrik sistemler ile Minimalizm’ e öncülük yapmıştır (Thompson, 2014, s. 260,261).

Üç boyutlu yapılar ve heykeller için kullanılan ‘minimal sanat’ ifadesi eleştirmen Richard Wollheim’in “Minimal Art” isimli makalesinin Art Magazine dergisinde yayımlanması ile gerçekleşmiştir. ABD’de 1960’lı yılların başlarından itibaren etkisini hissettirmeye başlayan minimalist akım “Abc Sanatı”, “Temel Strüktürler” ya da “Soğuk Sanat” gibi terimlerle de ifade edilmiştir (Marzona, 2009, s. 6,7).

1965’de Barbara Rose “*ABC Art*” adlı makalesinde Minimalist çalışmaların, Soyut Dışavurumculuğun duygusal ve dramatik olabilen iç gözlem aracı olarak nesne fikrine tezat olarak, bireysellikten tamamen uzak, temsili olmayan bir fiziksellik olarak yakın zamanda ortaya çıkışına değinmiştir (Fineberg, 2014, s. 281). Minimalist sanat eserleri, odağı nesnenin kendisinden uzaklaştırabilecek çağrışımlar içermezler. Buradan hareketle sanatçılar yapıtlarını kimlikten ve sembolik anlamdan arındırmak için ‘isimsiz’ olarak adlandırma yolunu seçmiştir.

Minimalizm resim alanında, sınırlı renk anlayışı ile meydana gelen, sade bir geometrik plana sahip, büyük monokrom renk alanları olarak ifade bulmuştur. Bu haliyle yapıt nesnenin ruhsal doğası vasıtasıyla, izleyicisi ile etkileşime girmektedir (Keser, 2009, s. 219).

Minimal Sanat’ın gerçek mekânı kullanma, espasın içinde olma ve üç boyutluluğa çıkma isteği ayrıca bunun yanında denge, kütle, boşluk gibi kavramlarla kurduğu ilişkiler nispetinde resim sanatından daha çok heykel alanında ilerleme kaydettiği görülmektedir. Özellikle üç boyutlu hacimsel çalışmalara yönelen ressamların işlerinde, heykel alanını çok iyi tanımamaktan da kaynaklanan sebeplerle içyapının dışa yansması ya da eser üzerinde sanatçının öznelliğini yansıtan özellikler görülmemektedir. Minimalist heykelde genel olarak malzemenin ham haliyle kullanılışı ile birlikte kendini net olarak olduğu gibi ifade edebilen yalın hacimler ortaya çıkmıştır.

Fazlalıklarından arındırılarak indirgenmiş formlar, sakin ve dengeli yapıları meydana getirmiş, arı bir sanat anlayışı oluşturmuştur (Germaner, 1997, s. 42).

“Minimal Sanat, duyguları harekete geçirmekten çok düşünceleri derinleştirme ile anlam bulan, yaratım sürecini bütünüyle öznelikten arındıran nesnel bir tavra sahiptir. Simetri ve düzen anlayışı ile oluşan bu üç boyutlu yapılar gerçek mekânı kullanarak basitçe izleyicisi ile aktive olur, bu yönüyle hem izleyicisini hem de içinde bulunulan mekânı değiştirir” (Çakmak, 2018).

Minimalist eserlerin düzen ve bütünlük üzerine odaklanan yapısı, parçalar arasındaki kurgusal ilişkiden ya da denge arayışından çok daha önemlidir. Burada görülmekte olan yaklaşım ve sanatçıların algıma biçimlerine dair yenilikçi eğilimleri, sonrasında zihinsel süreçlere verilen önemle birlikte akıma kavramsal değerler de eklemiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 69).

Minimalizm mimarlık alanında, plastik sanatlardan farklı ve mimari yapının da gereği olarak daha işlev odaklı bir tutum sergilemek durumunda kalmıştır. Bu noktada işlevsellik olgusu, Minimalizm’in temellendiği ilkelerle yarattığı çelişki neticesinde zorlayıcı bir hal almıştır. Biçimsel olarak kavramsal düzeydeki pürist tavır, yalın ve katı geometrik tasarımlarla ifade bulmuştur. Minimalist eğilimler mimaride ilk olarak Doğu felsefesindeki zen kültürünün sadelik anlayışından etkilenerek ortaya çıksa da Doğu kültüründe bu felsefenin toplumsal ve politik tüm alanlarında özümsemiş hali, batı dünyasının koşullarına uyarlanamamıştır. Batı’nın Minimalizm’i sadeliğin kavramsal derinliğini daha yüzeysel olarak almış, biçimsel ve arınmış olma çabasında işlemiştir (Islakoğlu, 2006).

2.3. Minimalizm Akımı Kapsamında Başlıca Sanatçılar ve Eserleri

Minimalist akımın başlıca temsilcilerini kendilerinin minimalist olarak etiketlenmesini reddetmeleri ile bilinen Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Richard Serra, Sol LeWitt ve Robert Morris gibi sanatçılar oluşturmaktadır. Minimalist akım 1970’li yıllarda yalın strüktürel yapıları ile daha fazla sanatçının paylaştığı bir yaklaşım haline gelerek günümüze kadar etkilerini sürdürmüştür. Sol LeWitt ve enstalasyon olgusu ile birlikte Kavramsal sanat ile de bağ kurarak yeni sanatsal ifade biçimlerinin şekillenmesine etki eden bir unsur halini almıştır. LeWitt’e göre, sadece fikirler sanat eseri olabilir; sonunda bir biçim kazanabilecek olan bir gelişme zincirindedirler. Ayrıca bir sanatçı, bir grup eserde aynı biçimi kullanır ve malzemeyi değiştirirse,

sanatçının kavramının malzemeyi de içerdiği varsayılmadır (Morris, 2015, s. 896,897). Sol LeWitt'in bu yaklaşımının Carl Andre başta olmak üzere, birçok Minimalist sanatçının yapıtında var olduğu gözlemlenmektedir.

Resimden ziyade heykel alanında etkin olan Minimalizm akımında, bu anlayışla yapılmış heykellerde sadelik ve büyük boyutluluk ilk göze çarpan etmenlerdir. Malzeme olarak alüminyum, çelik, fiberglas, kontrplak, pleksiglas, tuğla vb. kullanan sanatçılar, endüstriyel üretim yöntemleri kullanmışlardır (Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Herşey, 2012). Minimalist yapıtları, kendinden daha erken dönemde gelişen indirgemeci estetiğe sahip işlere imza atan Ad Reinhardt, Robert Ryman ya da Agnes Martin gibi sanatçıların eserlerinden ayıran özellikte bu tür endüstriyel malzeme seçimleri ve heykel ya da resim gibi belirli bir sanat disiplini kategorisinde kalmamış olmalarıdır. 1965 yılında akımın öncü sanatçılarından Donald Judd, kurgulanan bu üç boyutlu nesnelere, bilinen sanatsal disiplin alanlarının ötesinde bir tanım ihtiyacını gerekli görmüş ve yayımladığı makalesinde 'spesifik nesne' olarak ifade etmiştir (Judd, 2008, s. 182).

1960'lı yıllarla birlikte Minimal Sanat, indirgeyici bir geometri ile Ad Reinhardt' a ait "*Elli yıllık soyut sanatın tek amacı sanatı sanat olarak sunmaktır, başka bir şey olarak değil; onu gitgide daha çok ayırarak ve tanımlayarak, daha da saflaştırarak ve boşaltarak, olduğu tek şey haline getirmek*" (Fineberg, 2014, s. 282) kuramını yeni bir biçimde ilişkilendirmiştir. Reinhardt 'ın bakış açısında Zen düşüncesi ile giderek daha ilgilenir hale gelmesinin etkisi büyüktür.

Minimalist akım kapsamında sanatçılar, bireysel hareket etmelerine rağmen akımın ortak dili doğrultusunda sanatçının el izinin ya da öznel varlığının hissedilmediği eserler yaratmışlardır. Detaycı bir yaklaşımla üretilmiş olan işlerin mekanik nitelikli, sistematik ve endüstriyel malzeme seçimi etkisi ile de soğuk, net ve keskin yapıtlar olduğu görülmektedir. Eser hakkında söylenebilecek her şey olduğu gibi ortadadır, nesnenin kendisinden başka bir şeyi ifade ya da temsil etmediği de açıkça gözlenmektedir (Çakmak, 2018).

Minimalizm, rastlantısal oluşumlardan tamamıyla uzak matematiksel ve mantıklı düzenleme sistematiğine sahiptir. Genellikle simetrik yapılar, dizisel ve birbirine eklenen modüler sistemlerden oluşan temel geometrik biçimleri içermektedir. İzleyicisi ile etkileşime geçen yapıtlar, mekânla bütünleşen ilişkisi ile bir dönüşüm süreci, yeni bir anlayış yaratır.

Sanat'ın tarihsel süreci içinde her zaman bir noktaya kadar kaostan düzen yaratmaya dair oluşu göz önünde bulundurulduğunda aslında Minimalizm'e ait sanat yapıtlarının bu yönüyle başka zamanlarda üretilmiş sanat eserlerinden farklı olmadığı görülmektedir. Gompertz'in de belirttiği üzere: “...*İster De Stijl*' in ızgara sistemlerinin yöntemsel örgütlenme ilkeleri olsun ister *Kübizm* 'in kenetlenmiş düz yüzeyleri olsun; hatta *Dada* 'nın anarşik nihilizmi bile çürümenin ve yozlaşmanın dünyasından kurtulmak ve yeni bir dünya düzeninin kurulmasına izin vermek üzere tasarlanmıştır” (Gompertz, 2015, s. 284). Amaç yaşama düzen getirmek ve yaşamı kontrol altına almak olmuştur. Bu anlayışla esnemez bir doğaya sahip Minimalistlerin ana kadrosunu Amerikalı sanatçılar oluşturmuşlardır.

Çalışmanın bu bölümünde akımın ilke ve yöntemlerini anlayabilmek için Minimalist Akım'ın öne çıkan başlıca sanatçıları ve yapıtları detaylı biçimde irdelenerek, akımı oluşturan ve diğer sanat hareketlerinden ayrı kılan karakteristik unsurlar ve göstergeler saptanmaya çalışılmıştır.

2.3.1. Carl Andre

Altmışlı yılların başında Carl Andre, aynı stüdyoyu paylaştığı Stella'nın da etkisi ile yontarak yaptığı dikey heykel çalışmalarında, yontulmamış kısımların, üzerinde çalışılmış kısımlara oranla daha 'heykel' olduğuna karar vererek, geleneksel heykel yapım yöntemlerinden vazgeçmiştir. Yontma, oyma, kesme ya da ekleme gibi geleneksel üretim süreçleri yerine, zaten kesilmiş olan hazır nesnelere kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçı, 1961'de kalas parçalarını yan yana getirme ve yığma yöntemleriyle tekrar edilebilir birimler üzerinde çalışırken biçimin dikeyliğinden çıkıp, mekânla ilişkiselliği farklı bir boyuta taşıyan yataylığı keşfetmiştir. Böylece heykellerini zemine yayarak oluşturma sürecine başlamıştır. 1966 yılında 'Temel Yapılar' sergisi için ürettiği yatay konumda yan yana gelen 137 tuğladan meydana gelen 'Kaldıraç' adlı çalışması galeri tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuş ve sanatçının bu bağlamdaki önemli ilk işi olarak addedilmiştir. Sanatçı yapıtı ile kendi düşüncelerini “*Brancusi'nin 'Sonsuz Sütun 'unu havaya değil de yere uzattım, böylece ilgi yeryüzüne kaymış oldu*” şeklinde belirtmiştir (Yılmaz, 2006).

Carl Andre'nin eserlerinde bir dönem Pensilvanya demiryollarında çalışmasıyla birlikte uzun yük vagonlarının sonsuzluğa uzanan izlerinin etkisi de hissedilmektedir. Heykel anlayışını en iyi tanımlayan şeyin “yol” algısı üzerine kurulu olduğu vurgusu sanatçının kendi ifadelerinde de yer almaktadır (Gablik, Suzi, 1994, s. 249,250). Andre kendi ideal heykelini, üzerinde insanların

dolaşabildiği, sonsuz bakış açıları olan bir yol olarak tarif etmiş, yapıtın çevre ve insanla kurduğu etkileşimi önemsediğini belirtmiştir.

Carl Andre'nin yapıtları genel olarak nesnel olarak sadece sergi süresince var olan, sonrasında sökülerek kaldırılmaları dolayısıyla sadece kavram dünyasında yaşayan işlerdir. Çalışmaları aynı ölçekte, aynı malzemeden üretilmiş birim modüllerin tekrarı ile sağlanan bütünlükle oluşur. Hazır malzeme kullanımı kişisel izlerin oluşmasına olanak tanımaz ki, kare vb. temel formlarla sağlanan biçimsel yalınlaşma, Minimal Sanat 'ın en karakteristik göstergeleridir.

1966 senesinde Tate Modern Müzesi'nde sergilenen önemli eserlerinden “*Eşdeğer VII*” de olduğu gibi aynı boyda ve ölçüde nesnelere üst üste ya da yan yana olacak şekilde düzenleyerek, geometrik bütünlük oluşturmuştur.



Resim 35. Carl Andre, “Equivalent VII”(Eşdeğer VII), 120 adet ateş tuğlası, 13 x 69 x 229 cm, 1966, Tate Modern, London.

Andre “Aluminium-Copper Alloy Square” adlı çalışmasında, alüminyum ve bakır-çinko alaşımli metal plakalardan tek tip biçimde yapılmış parçaları, zemin üzerinde bir nevi tezgah düzeninde uçtan uca döşeyerek bütünsel bir yapıya varmıştır. Kaidesi olmayan bu yerleştirme, izleyicilerin

maddi olarak işgal ettikleri alanı hissetmeleri için bu eserlerin üzerinde durmaya teşvik edilmelerini sağlamış, üzerine basılabilir oluşu Minimalizm'e etkileşim anlamında bir değer katmıştır. Yerleştirmeler, Galeri mekânları ya da odanın özelliklerine göre yapıtın mekânla uyum ve bütünlüğünün bozulmayacağı şekilde konumlandırılmışlardır (Livingstone, Marco, 1999, s. 367).



Resim 36. Carl Andre, “Aluminium-Copper Alloy Square”, 1969, 0,8 x 200 x 200 cm, alüminyum bakır alaşım.

2.3.2. Dan Flavin

Minimalist Akım içinde renkli ışık yerleştirmeleri ile tanınan Dan Flavin, floresan lambaları kullanarak 1964 yılında “*Tatlin için Anıt*” adını taşıyan yapıtı ile Tatlin ‘in kulesine göndermede bulunmuştur; ama yapıt tüm Minimalist işlerde var olan halde kendi kendine yeten bir nesne olarak sadece görüldüğü gibidir ve ötesi yoktur.

Flavin, floresan ışık tüpleri ile oluşturduğu Minimalist kompozisyonlarında ışıktan çizgilerle renkli parlak alanları yaratır ve mekânı strüktüre eder. Temel konfigürasyonlarda düzenlenmiş standart uzunluklardaki bu malzemeler monte edildikleri alanı dönüştürme aracı olarak basitçe ışığı kullanır (Livingstone, Marco, 1999, s. 366). Akım kapsamında üretim yapan tüm sanatçıların işlerinde görüldüğü üzere, yapıtların içine girdikleri mekânı etki altına almaları, Minimalistlerin en temel misyonlarından biridir.

Sanatçı Minimalist anlayışa uygun olarak, zihinsel tasarım sürecine önem vermiş, bilinçli olarak sanatçının el izi ya da öznel varlığını ayrı tutmak için, planladığı ve tasarladığı düzenlemeler elektrikçiler tarafından gerçekleştirilmiştir (Lynton, 2015, s. 309).



Resim 37. Dan Flavin, “*Untitled (to the innovator of wheeling peachblow)*”, 1968, floresan lamba, 245 x 244,5 x 154,5 cm, MoMA, New York.

2.3.3. Donald Judd

Altmışlı yılların başında, Donald Judd resimsel uzayın zayıf olduğunu hissederek, illüzyona dayanan resim anlayışına karşı antipati duymaya başlamış, bu durum sanatçının heykele yönelmesini sağlamıştır. Gerçek uzay betimsel olandan daha güçlüydü, dolayısı ile gerçeği ifade etmek için temsil kullanmanın anlamsız olduğu kanısına varmıştır. Tatlin’den farklı olarak hiçbir toplumsal mesaj içermemekle birlikte, Tatlin’in “*gerçek uzamda gerçek materyaller*” fikri üzerinde çalışmaya başlamıştır. Ancak Judd’a göre nesne, gerçekte olduğunun dışında başka bir anlam barındırmaz; hiçbir yanılsama ya da temsil yoktur. Judd sanatla ilgili düşüncelerin diyalektik ilerlemesine ve varoluşsal iç gözlemi yadsıyan, deneysel olarak doğrulanabilir gerçekliğe varmak istemiştir (Fineberg, 2014, s. 284). Bu anlayış nispetinde Avrupa’daki soyut

akımlara hakkını vermekle birlikte sanat yaklaşımlarını reddetmiştir. Artık geometrik sanat saf olmayan bir biçimde kullanılabilirdi. Judd'a göre Mondrian ya da başka bir biçimde Reinhardt'ın işleri fazlasıyla ideal ve arıdır. Geometrinin neo-plastik olmayan şekliyle kullanılışı Stella'nın resimlerinde belirginleşmeye başlamıştır.



Resim 38. Donald Judd, "Untitled"(İsimsiz), 1970, Teksas.

Donald Judd'ın yapıtlarını incelediğimizde kompozisyona ait dengedeki unsurlar yerine, ölçülü geometrik birimlerin sistematik biçimde tekrarlanması ile yakaladığı düzen anlayışını görürüz. Heykeli en temel haliyle uzay içinde kütle olarak ele aldığından, en saf kütlelere ulaşabilmek için eserleri kaide, altlık vb. bağlantı elemanları barındırmaz ancak yinelerek uzatılabilir, istiflenebilir ya da ayrılabilirler. Yapıtları kurgulanan bu matematiksel yapıyla içinde bulunduğu mekân ile de bütünsellik ilişkisi kurmaktadır. Minimalist akım içerisinde yer alan bu üç boyutlu yapıları 1965'de yayımlanan makalesinde "*özgül nesnelere*" olarak adlandırmış, tam anlamıyla resim ya da heykel olmayan bu yapıtları üç boyutlu spesifik nesnelere olarak tanımlamıştır (Morris, 2015, s. 869-873).



Resim 39. Donald Judd, “*Susan Buckwalter'a*”, 1964, galvanizli demir, alüminyum ve lake, 76,2 x 358 x 76.2 cm, MoMA, New York.

Donald Judd’ın Resim 40.’ta yer alan “*İsimsiz 1968*” adlı yapıtında seri dizi olarak oluşturduğu kapalı kutular, ölçülü ve eşit boşluklarla duvara bağlı olmakla birlikte, tabandan tavana uzanan bir kolon niteliğindedir. Yapıtlarında zamanına göre sıra dışı ve çeşitli yüzeyler kullanan Judd, malzemeyi parlak, mat ya da saydam olarak bir arada kullanabiliyordu. Bu çalışmasında da görüldüğü üzere paslanmaz çeliğin endüstriyel ve soğuk yapısı karşısında amber renkli pleksiglas kullanımı hem sıcak hem de şeffaf bir etki yaratmış ve duvara yansıyan pırıltıyla birlikte mekânla da ilişkisellik sağlamıştır.



Resim 40. Donald Judd, “*Untitled 1968*”, paslanmaz çelik ve amber pleksiglas, 15,2 x 68,6 x 61 cm, 10 adet, Judd Vakfı, New York.

2.3.4. Frank Stella

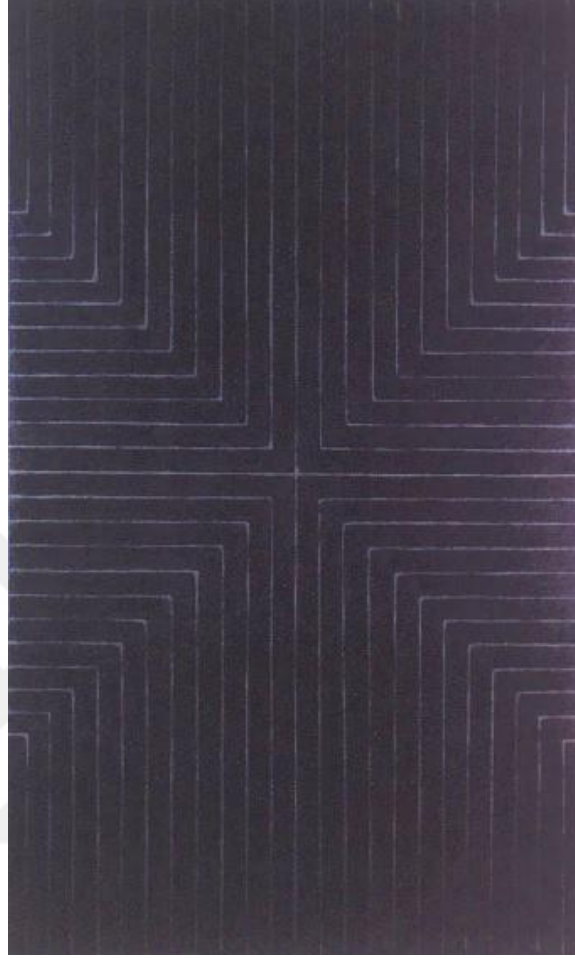
Sanat kariyerine Soyut Dışavurumcu olarak başlayan, Geç Resimsel Soyutlama hareketinin de öncü isimlerinden biri olan Frank Stella'nın 1958-1960 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Siyah Resimler', 'nesne olarak resim' anlayışının görselleşmiş ilk örnekleridir. Bu şerit resimlerinde öne çıkan 'yassılık' yeni yaklaşımının temel ilkesini oluşturmuştur. İzleyicinin sadece gözleriyle resmin içinde dolaşabildiği şekliyle yassılık olgusu ve kullandığı basit geometrik yapılar ile Stella,

özünde Minimalist olarak etiketlenmemekle birlikte Minimalizm'in en önemli öncülerindedir (Thompson, 2014, s. 260,261).

Siyah Resimler serisinde, tuval üzerinde tüm kenarlar boyunca eşit aralıklarla çizilmiş şerit çizgiler görülmektedir. İndirgemeci yaklaşımla Judd, heykellerinde öğeleri azaltarak basitleşmek yolunda ilerlerken; Stella'nın getirdiği çözüm ise 'simetri' yani bir bakıma tamamını aynı yapmak olmuştur. Resimlerinden illüzyonu çıkartarak, planlamacı ve ussal bir şekilde tüm süreci düşünerek gerçekleştirme yolundaki eğilimleri Minimalizm için önemli işaretlerdir (Stella, 2015, s. 865,866).

Minimalizm üzerindeki bir diğer etkisi de, akıma yön verecek olan Sanatçılar olan Judd ve Andre üzerinde yarattığı farkındalıklardır. Brancusi'ye hayranlık duyan ve Stella'nın simetrik tek merkezli işlerine beğeni ile yaklaşan heykeltıraş Carl Andre'nin, ağaç kütüğü üzerinde geometrik şekillerle çalışmakta iken, kütüğün işlenmemiş yüzeyinin de çalışılan kısım kadar 'heykel' olduğunu vurgulayan, arkadaşının zihninde yeni sorgulamaları tetikleyen, Andre'nin aynı işiği paylaştığı Stella'dır. Andre bu yeni durumu "*O günden sonra yontacağım bir sonraki kütüğü düşünürken, birden kütükleri mekânda yontular olarak düşünebileceğimi fark ettim*" (Gompertz, 2015, s. 288) şeklinde ifade etmiştir.

'*Gördüğünüz şey, gördüğünüz şeydir*', Stella'nın betimleyici içeriği reddi ile adeta özdeşleşen özdeyişidir. Fineberg ise bu durumu "*Stella'nın, biçimsel yapının mantığına içeriğin aracı olarak değil, içeriğin kendisi olarak ısrarla başvurması, 'gördüğünüz şeyin' aslında 'gördüğünüz şey' değil, düzlük ve obje olma niteliği üzerine bütün o kuramların illüstrasyonları olduğunu belli etti*" (Fineberg, 2014, s. 284). Şeklinde yorumlamış ve altmışlı yıllardan sonra bu durumun sanat ortamında idrak edilmesiyle birlikte giderek daha az ilgi çekici görünmeye başladığını ifade etmiştir.



Resim 41. Frank Stella, “*Die Fahne Hoch!*”, 1959, tuval üstüne emaye boya, 308,6 x 185,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

2.3.5. Richard Serra

Geniş demir levhaları, kıvrımlı formlar yaratmakla ilgili yapısal buluşlarıyla dikkat çeken Richard Serra, büyük ölçülerdeki enstalasyonlarıyla seyircisine fiziksel, zihinsel ve psikolojik deneyimler yaşatan eseler kurgulamıştır. Serra'nın kıvrımlı formlarının etrafında hissedilen beden ve fiziksel alan deneyimleri sonsuzluğu çağrıştırırken; bu devasa bükülmüş formların arasında dolaşmak, bulunulan noktaya bağlı olarak uzaklaşan yada yakınlaşan plakalar aracılığı ile psikolojik ve zihinsel çağrışımlara açık deneyimler yaşanmasını mümkün kılar. Modern Sanatlar Müzesinde düzenlenen “*Sculpture, Forty Years*” sergisindeki yapıtlarından biri olan “*Bükülmüş Elips IV*” kıvrımlı formların oluşturduğu elipsin, alanla mekânın yeniden algılanmasına dair bir anlayış içermektedir (www.khanacademy.org.tr, 2018).

“Minimalizm ile yapıtın mekâna özgü tasarlanmasının yanı sıra izleyicinin de mekân içinde kendi varlığının bilincine ulaşması söz konusudur” (Karahana, 2015, s. 21). Minimalizm’in en tipik göstergelerinden olan; yapıt, mekân ve izleyici etkileşimi Serra’nın devasa boyutlu yerleştirmelerinde en iyi şekilde vuku bulmuş, bu doğrultuda iyi örnekler arasında yerini almıştır.



Resim 42. Richard Serra, “*Torqued Ellipse IV*”, 1998, saç plaka 9 h: 373,4 x 807,7 x 990,6 cm.), MoMA, New York.

Richard Serra çalışmalarında önceleri kauçuk, neon ve sıcak kurşun gibi malzemeleri kullanmış, daha sonraları ise oldukça büyük ölçekli metal ve kurşun plakalarla düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Yerleştirilen plakaların çoğunlukla fizik kurallarına aykırı görünen ters bir dengede durmaları, devrilebilir bir görüntü vermesine rağmen son derece dengeli bir yerleşime sahip oldukları görülmektedir (Attila & Pelin, 2013, s. 7)

2.3.6. Robert Morris

Robert Morris heykel ve sanatın kavramsal yönü ile ilgili olan bir sanatçı olarak Minimalizm’in önde gelen teorisyenlerindedir. 1950’lerin başında resim yapmaya başladığı dönem Soyut Dışavurumculuk etkisinde çalışan Morris, on sene sonra New York'a yerleşerek, burada boşluk ve insan bedeni arasındaki ilişkilere yönelik performans gösterileri düzenlemiştir. Benzer düşüncesini, ilk Minimalist heykeli “*Two Columns*” ta (1961) ve daha sonra da “*L Beams*” te

(1965) geliştirerek kullanmıştır. Resimdeki uzay ve küteselliği yanılsamacı bulan Morris için heykelin gerçek uzayda bir maddi varlığı vardı. Bu nedenle üç boyutlu işler üzerine eğilim göstermiştir. 1960'ların ikinci yarısında, Morris alüminyum ve çelik hasır gibi malzemelerle çalışmış, endüstriyel üretim süreçlerine ilişkin araştırmalar yapmıştır (Yılmaz, 2006, s. 205-208). 1963'te New York'taki “Green 35 Gallery”de sergi alanı ve izleyicisi ile etkileşen Minimalist heykellerini sergilemiştir.



Resim 43. Robert Morris, “Two Columns”(İki Kolon), 1961, 243,8 x 61 x 61 cm, New York.

“Minimalist sanatçılar, yapıtı çevresindeki mekâna bağlı olarak, varlığını belirli bir konuda ve durumda ortaya koyan bir nesne gibi algılayan bir heykeltcilik anlayışının öncüleriydiler. Nesnenin kendi özüyle ilgili plastik kaygının olmayışı, işlevinin çözümlenmesine ve kavramsal yönelimlerinin doğmasına yol açtı” (Bulduk, 2007, s. 48). Bulduk'un da belirtmiş olduğu Minimalist işlere özgü bu özelliğin, Morris'in yapıtlarında oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Robert Morris malzeme alanına hâkim, form yetisi gelişkin bir sanatçı olarak, işlerini rafine ve geometrik olana doğru indirgemeci bir yaklaşım sergilemiştir. Yapıtlarında parçadan tüme doğru devam eden Gestalt yaklaşımı göze çarpan belirgin bir unsurdur. Bütünselliğe verdiği önem renk konusunda da sabittir. Sanatçı kontrplak çalışmalarında nötr bir renk olan griyi kullanmıştır (Marzona, 2009, s. 23).

Karahan'a göre "*Morris'in sanat vizyonu, basit geometrik formların metaforik çağrışımları ve izleyici ile yapıtın etkileşimi üzerine kurulmuştur*" (Karahan, 2015, s. 22). Sergi mekânında burada ifade edilen deneyimin yaşanabilmesi için tüm nesnelere, izleyicinin etraflarında yürüyebileceği şekilde yerleştirilmiştir. Morris "*Benim yapıtlarım öyle herhangi bir yere uyum sağlamaz. Onları içine alan yapı nesnenin soluk almasında kesin bir rol oynar*" (Batur, 2015, s. 416) diyerek yapıt, mekân ve boşluk ilişkisi hakkındaki düşüncelerini de belirtmiştir. Sanatçı, giderek daha kavramsal boyutta eserler vermeye başlayarak; Performans, Süreç ve Arazi Sanatı gibi hareketlerin içinde de yer almıştır.



Resim 44. Robert Morris, "*Untitled*", 1965, ayna, ahşap, 53,3 x 53,3 x 53,3 cm, Tate Modern, London.

2.3.7. Sol LeWitt

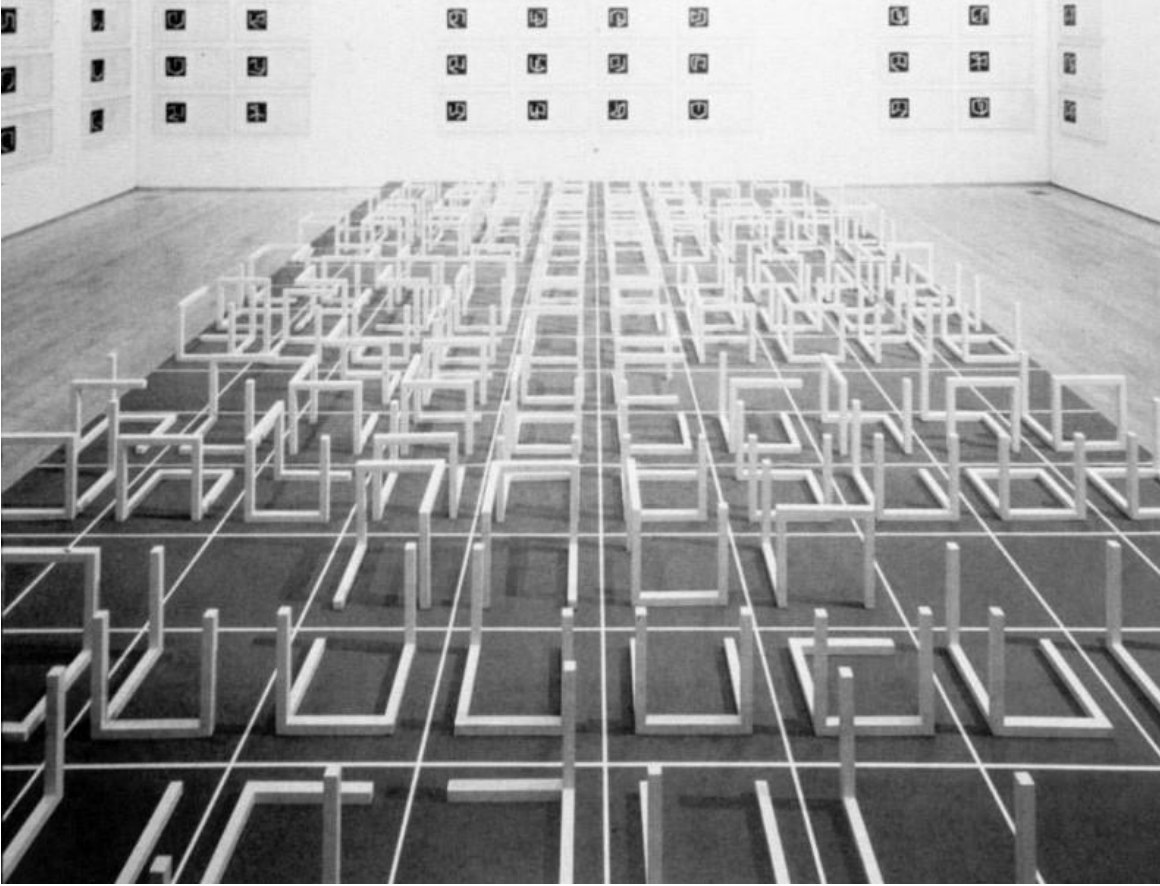
Minimalizm'den Kavramsal Sanat'a köprü kuran Sol LeWitt, Minimalist akım kapsamında ürettiği işlerinde modüler sistemler üzerine çalışmıştır. Gramere benzettiği, en basit temel geometrik biçimleri birleştirerek geliştirdiği üç boyutlu işleri neredeyse matematiksel bir kuramı görselleştirirler (Huntürk, 2016, s. 307-309). Sanatçı, basit bir biçimin tekrara dayalı kullanımının eserin alanını daraltarak biçimin düzenlenmesine yoğunluk kattığını belirtmiştir.



Resim 45. Sol LeWitt, “*Four-Sided Pyramid*”(Dört Taraflı Piramit), 1997, beton blok, 458,2 x 1012,2 x 970,9 cm
National Gallery of Art, Washington.

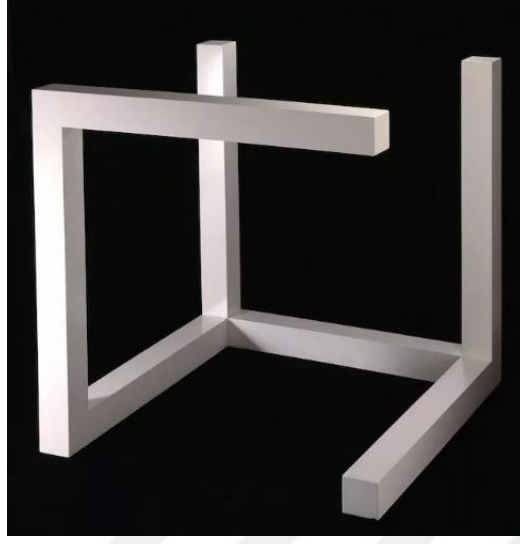
1967 yılında yayınlanan ‘Artforum Dergisi’nde, kavramın nesneden daha önemli olduğunu, kendisinin de dolayısı ile Kavramsal Sanat anlayışında olduğunu ifade eden LeWitt, sanat eserinin neye benzediğinden çok, bir fikirle başlaması gerektiğinin altını çizer. Önemli olanın düşünce olduğunu, sonuçta fiziksel biçime sahipse bir şeye benzemelidir. Sanatçının ilgilenmesi gereken asıl şey düşünce olmalıdır. İzleyicinin ise sanatçının kuramını nasıl anlayacağını önemi yoktur, çünkü yapıt bittiğinde bunun kontrolü de sanatçıdan çıkacaktır. LeWitt, sanat görüşü doğrultusunda enstalasyon terimini de heykele tercih etmiştir (Morris, 2015, s. 892,893). LeWitt, zihinsel tasarlama aşamasından sonra, öznel varlığını devreden çıkartmak amacıyla yapılacak işleri

yönerge şeklinde açık talimatlarla asistanlarına aktararak, üretim sürecinde mümkün olduğunca bulunmamayı tercih etmiştir (Livingstone, Marco, 1999, s. 369,370).



Resim 46. Sol LeWitt, “*Incomplete Open Cube*”(Tamamlanmamış Açık Küp), 1974, 122 ad. Beyaza boyanmış maun.

1974'te Amerikalı sanatçı Sol LeWitt , “*Tamamlanmamış Açık Küp Çeşitleri*” başlıklı dizi olan seri ve çeşitlilik temaları üzerine bir parça olan büyük eserlerinden birini yaratmıştır. Çalışma, bir matris üzerinde düzenlenmiş ilgili diyagramlarla birlikte sunulan 122 çerçeve yapısının bir koleksiyonudur. Her heykel üç boyutlu bir küpün çıkıntısıdır, kenarlardan bazıları, yapının üç boyutlu kalacağı ve kenarların birbirine bağlı kalacağı şekilde çıkarılmıştır. Tutulan minimum kenar sayısı üç, maksimum on birdir. İzleyici, küpün tüm şeklini kalan kısımlardan zihinsel olarak yeniden oluşturabilir.



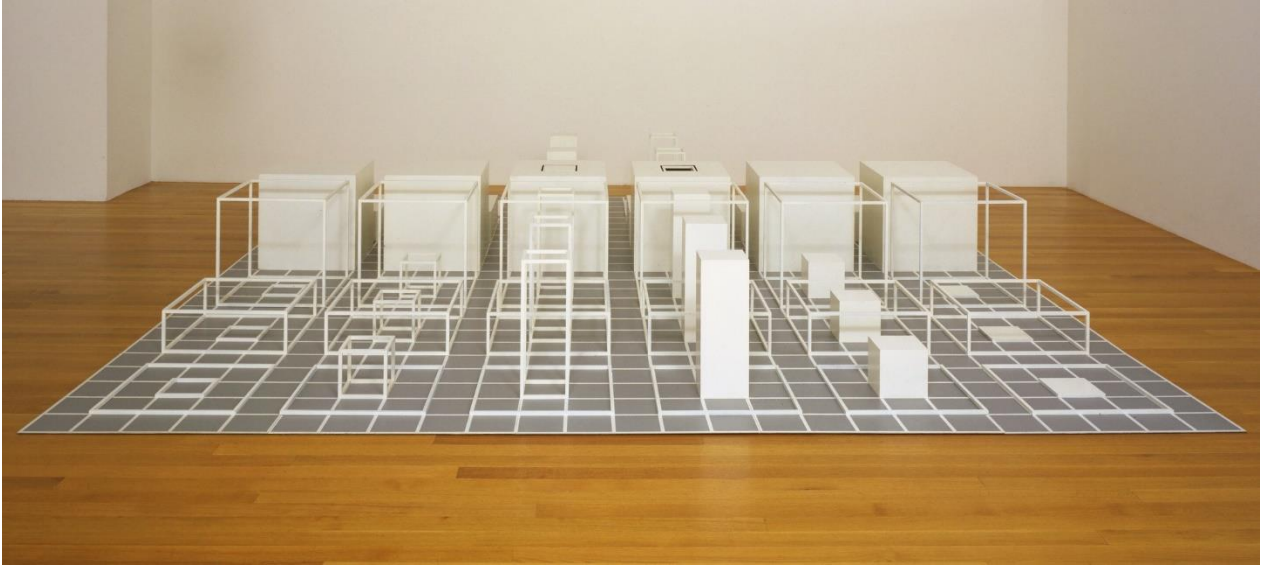
Resim 47. Sol LeWitt, “*Incomplete Open Cube*”(Tamamlanmamış Açık Küp), 1974, beyaza boyanmış maun.



Resim 48. Sol LeWitt, “Beş Açık Geometrik Yapı”, 1979, maun, 92 x 672 x 91 cm, Tate, London.

Sanatçı'nın “*Seri Proje I (ABCD)*” isimli eserlerinde görülmekte olan küpleri ve onların düzenlemesi, izleyicide estetik bir duygudan daha çok zihinsel bir duruma katılım hissi yaratmaktadır. Eserin özerkliğine karşın LeWitt'in ortaya koymaya çalıştığı kuram buradaki asıl vurguyu oluşturmaktadır. Gerçekleştirilmiş her eserin gerçekleştirilmemiş çok sayıda varyasyonları olabileceğini dile getirirken, düşüncenin uygulamaya baskınlığını savunmuştur. Fakat bununla birlikte tüm ileri sürdüğü savlara rağmen Sanatçı'nın işleri fiziksel görünüme bağlı kalmıştır (Germaner, 1997, s. 44).

Sol LeWitt'in Minimalist ilkeleri barındıran üç boyutlu yapıtlarından “*Seri Proje I(ABCD)*” de kullandığı kavram ‘Bir şeyin son derece düzenli ve iyi organize olmuş bir görüntü verirken aynı zamanda başka bağlamda nasıl tam bir karmaşa gibi görünebileceği’ üzerine kuruludur. Sanatçı buradaki amacının, izleyiciye yön vermek değil; enformasyon iletmek olduğunu ileri sürmüştür. LeWitt, temel bir birim olan kareyi seçerek işe başlamış, sonrasında küpleri zemindeki kâğıt üzerine çizerek kâğıdı doldurmuş, tutarlı sistematik düzenini kurmuştur. Ancak çizim ızgara yapılar ve küplerin eklenmesi ile üç boyutlu nesnelere dönüştüğünde sahip olduğu dinginlik ve düzeni yitirerek gerginlik alanı oluşturmuştur (Gompertz, 2015, s. 293,294). Oluşan bu paradoksa karşın, bu üç boyutlu spesifik nesnenin bulunduğu mekanda, yapıtı farklı açı ve perspektiflerden gözlemlene sonucunda nesneden toplanmaya başlayan enformasyonlarla karmaşanın çözülmeye başladığı, hatta çözüme ile birlikte daha da netleşerek cazip bir sisteme dönüştüğü gözlemlenebilmektedir.



Resim 49. Sol LeWitt, “Seri Proje I (ABCD)”, 1966, çelik üzerine beyaz emaye, 51 x 400 x 400 cm, MoMA, New York.

LeWitt'in çalışmaları 1960'ların Minimalist ve Kavramsal sanat akımlarıyla birlikte ortaya çıkmış ve iki akımında niteliklerini birleştiren bir köprü oluşturmuştur. Minimalist olarak “*karmaşık temel formları kullanmak sadece bütünün birliğini bozar*” ilkesinden hareketle basit temel formları kullanır; Kavramsal olarak da, çalışmaları zihninde bir formdan ziyade bir fikirle başlar, belirli kurallara uyan bir süreci başlatır ve formun kendisini oynayarak belirler. Seri Proje gibi işlerinde

gördüğümüz hepsi bir ızgaraya yerleştirilmiş hem açık hem de kapalı kareler, küpler ve bu şekillerin uzantılarının birleştirilmesi ve bir araya getirilmesi unsurlarına dayanmaktadır. Karmaşık ve metodik olan sistem, izleyicilerine mantığını çözmeleri için gereken tüm kanıtları veren görsel bir alan üretir.



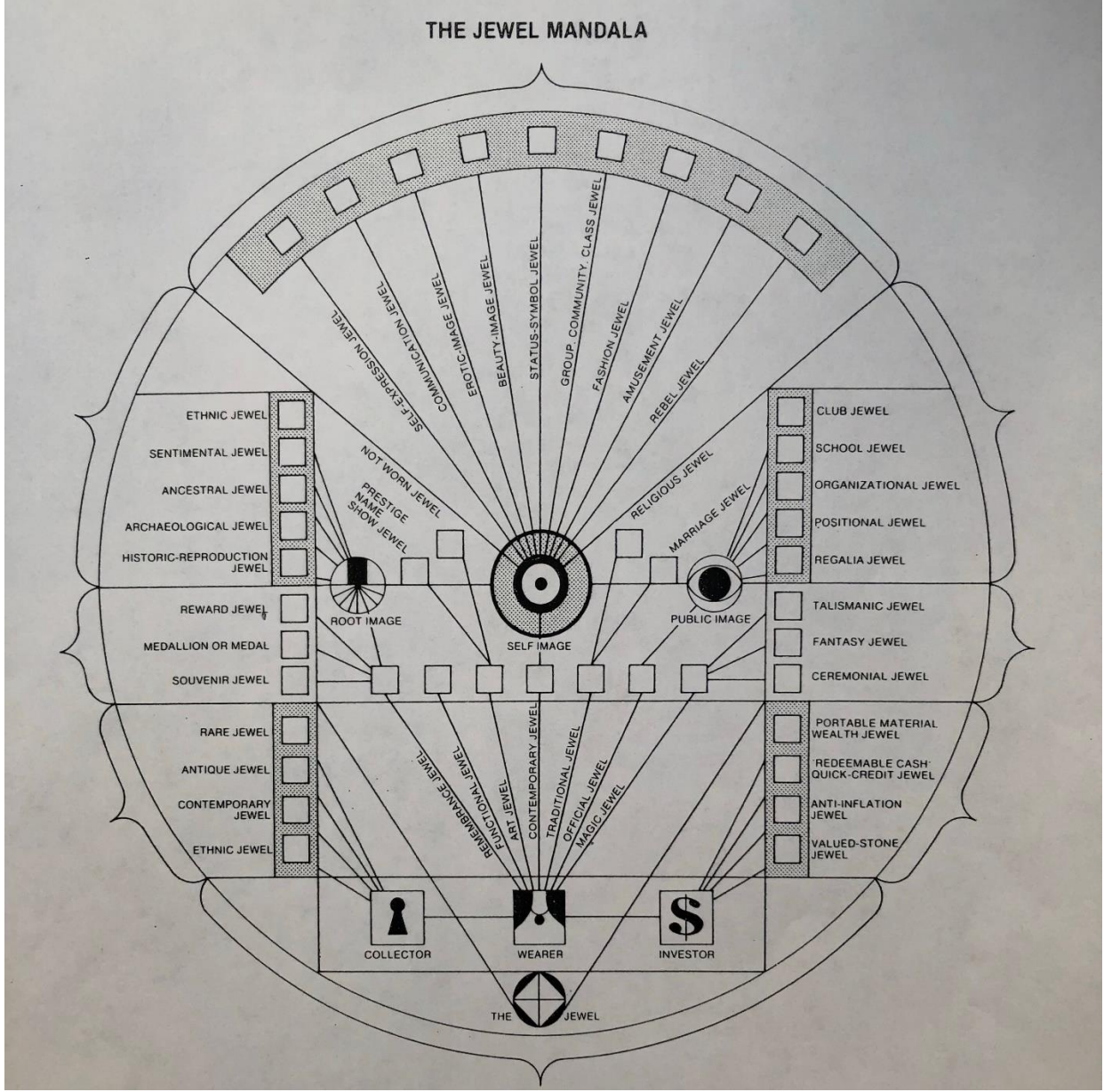
3. TAKI SANATININ 20. YY.DA DÖNÜŞÜM SÜRECİ VE MİNİMALİST EĞİLİMLER

3.1. Takı Kavramı ve Dönüşüm Süreci

Takının, insanın var olduğu binlerce yıl öncesinden itibaren gerek inançsal, büyüsel simgelerle gerekse statü, güç göstergesi olarak ya da süslenme vb. gereksinimleri karşılar biçimde ortaya çıktığı ve zamanla gelişerek, insanın yaşama bakış açısını toplum içinde göstermesine olanak sağladığı genel bilinirlik kapsamındadır.

Oysaki takının kökenine dair daha derin bir bakış, kaydedilememiş arkaik geçmişte dahi uyanmış olan öz-imge kavramıyla ilgili köklere sahip olduğunu göstermektedir. İnsan doğasının gövde üzerindeki dekoratif eğilimine dair ilk somut kanıt, mağaralardaki en az 20.000 yaşında olduğuna inanılan duvar resimlerinde görülmektedir. Vücudun bazı kısımların bu dekoratif öğeleri destekleyebileceğinin farkına varılmasının, genel kabul gören ‘süslenme algısı’ nın aksine, insanların kendilerini grafiksel olarak temsil edebilecekleri fikrini ortaya çıkarması, takının varoluşsal bir nedenle, kimlik ve kendini ifadenin bir aracı olarak vazgeçilemez bir gereksinimin göstergesi olduğunu düşündürmektedir (Untracht, 1998, s. 3).

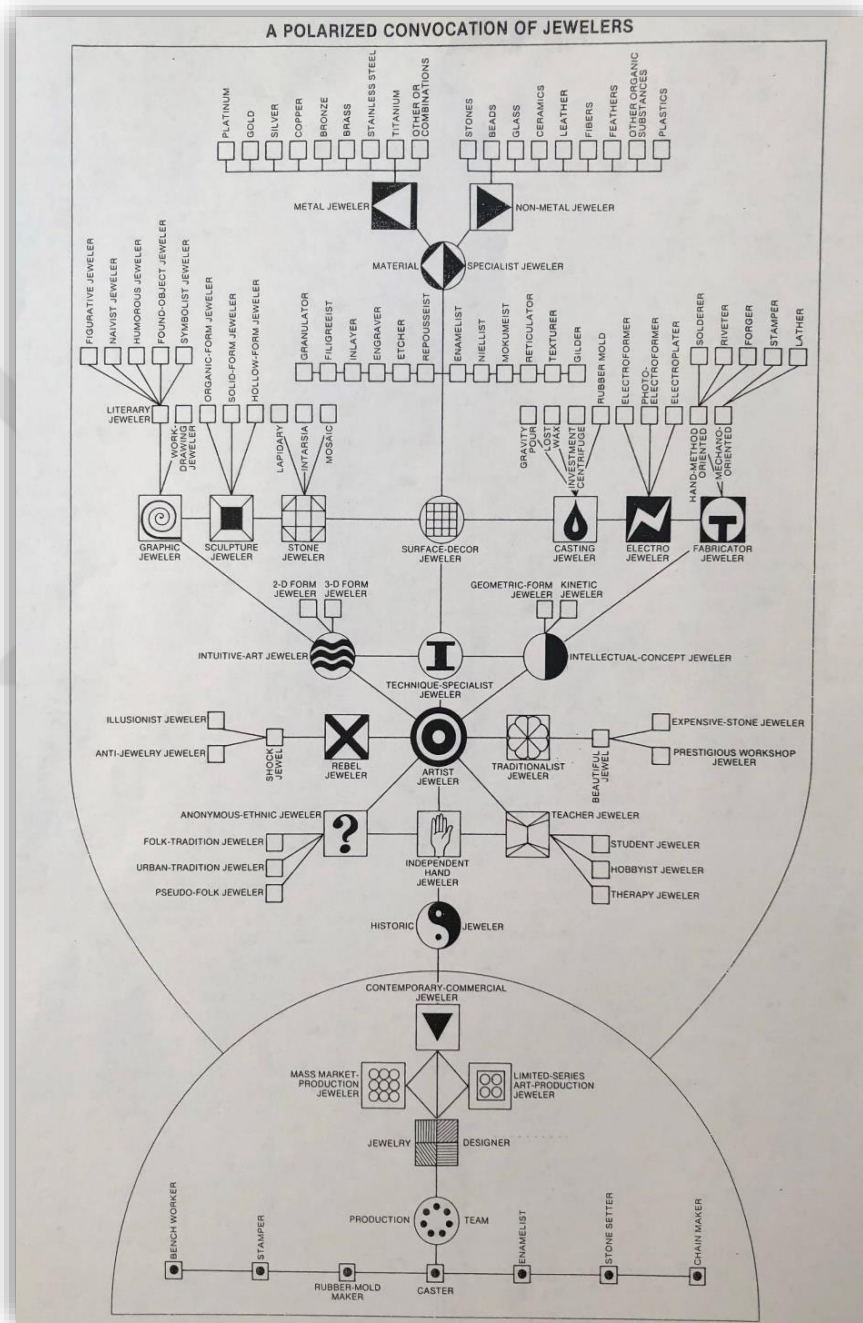
Untracht’ın, Şekil 1’de gösterilmiş olan “*The Jewel Mandala*” (Untracht, 1998, s. 9) ile takı kavramını en temel tür gruplarından başlayarak, her bir başlığı kendi içinde alt birimlerine ayırıp detaylandıran bir diyagram oluşturduğu görülmektedir. Bu doğrultuda; geçmişten günümüze değin takı olgusunu oluşturan tür grupları: ana işlevi anı-hatırlatma olan takılar; giyim parçalarının bir arada tutulması gibi gerçek bir işlevsel amaca hizmet eden takılar; geleneksel kavramların hâkim olduğu takılar; inançsal özelliklerle ilgili takılar; toplumun hiyerarşik yapılandırılmış doğasını ifade eden resmi kullanım için yapılmış takılar; estetik bir ifade ile yapılmış sanatsal takılar; kavramsal sorgulamalarla ilgili çağdaş takılar gibi çok çeşitlilikte olup, bu kullanımların tümü öz imaj, kök imaj ve kamu imajı gibi temel olan alanların etkileri ile ilgilidir. Kendi kendini imgelemek, her bireyin kendi içinde sahip olduğu içsel kavram ya da kimlik duygusuyla ifade edilmektedir.



Şekil 1. Oppi Untracht, "The Jewel Mandala"

Takı ile ilgili tarihsel olarak üretim teknikleri ve kullanılan malzemeler ile ilgili süreç incelendiğinde ise; organik malzemelerin kullanımı ile başlayan sürecin, madenin ve nadir taşların kullanımıyla oluşan üretim teknikleriyle çeşitlenerek geliştiği görülmektedir. Malzeme ve üretim tekniklerindeki çeşitliliğin yanı sıra form, biçim, renk, doku, desen vb. unsurlarla bütünleşen imgesel anlatım şekilleri tarihin her döneminde ve pek çok coğrafyada ortak noktalarla birlikte farklı ifade biçimlerine sahip olmuştur. Sosyal, kültürel, ekonomik vb. birçok hareketten; bilimsel, sanatsal, teknolojik ve felsefi alanlardaki yenilik ve gelişimlerden etkilenecek geleneksel yolunun

dışında farklı boyutlarda da açılımlar yapan takı alanı, 20. yy. ile birlikte ve özellikle ikinci yarısından sonra yeni anlatım olanakları da kazanarak bir sanat disiplini olarak da kabul edilmiştir.



Şekil 2. Oppi Untracht, "A Polarized Convocation Of Jewelers"

Untracht'ın Şekil 2'de gösterilmiş olan “*A Polarized Convocation of Jewelers*” (Untracht, 1998, s. 11) ise takı ile ilgili olarak; üretici tiplerini, tür gruplarını ve üretim departmanlarını; üretim tekniklerini ve materyal çeşitliliklerini oldukça detaylı biçimde sınıflandırarak açıklamaktadır.

Çalışmada, Minimalist Akım'ın Takı Sanatı'na etkileri ile sınırlı olan kapsam doğrultusunda, takının özellikle 20.yy. sürecinde Minimalizm'in doğasına uygun yalınlaştırıcı sanat yaklaşımlarının ortaya çıktığı Avrupa ve Amerika'daki gelişimi üzerinde durulmuştur. Toplumsal değişimler ve sanat akımları etkisinde plastik sanatlar alanındaki etkileşimleri ile birlikte bir sanat nesnesi haline gelişi incelenmiştir.

3.2. 20. Yüzyılda Takı Olgusu

20.yy.ın başlarından hareketle, takının bir sanat nesnesi haline gelmesine yön veren temellerin; heykel, resim, mimari, uygulamalı el sanatları gibi atölye disiplini içeren pek çok alandaki sanatsal yaratının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasından hareketle kurulan Bauhaus Okulu'na dayandığı görülmektedir. Bauhaus ekolü ile gelen anlayış, anıtsal sanat ile dekoratif sanat arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bütüncül sanat yapıtını ortaya koymak olmuştur.

1. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan ekonomik ve sosyal baskılar beraberinde takı da etkinleşmeye başlayan eğilimin, modern biçimlerin, dikkat çekici şekilde kullanılan renklerin, soyut ve geometrik desenlerin hâkim olduğu, caz müziği ve endüstriyel üretim çağında popüler olan yenilikçi tasarım stili Art Deco olduğu görülmektedir. Art Deco; Mısır, Doğu Afrika kabile sanatlarından esintiler taşıyan hareket, Kübizm ve Fütürizm gibi sanat akımlarından etkilerle seri üretim yöntemi ile kendisinden önce gelen sanat ve tasarım duyarlılığını bir araya getirmiştir (Raulet, 2002, s. 29,30).

Art Deco aynı zamanda: 19.yy. Sanayi devrimi karşısında, madde üzerinde daha tinsel ve duygusal etkiler oluşturma arayışında ortaya çıkan, kıvrımlı formlara sahip ve motif ağırlıklı, Lalique ile zirveye ulaşan Art Nouveau Akımı ile 1890'lar da tasarımcı William Morris önderliğinde İngiltere'de gelişen, seri üretim uygulamalarına tepki olarak el üretiminin değerliliğine dikkat çeken Art & Crafts (Sanat ve Zanaat Akımı)'ın mirası üzerine şekillenen dekoratif bir stildir (Galton, 2015, s. 18-21). Art Deco stili dekoratif olması sebebiyle de, sanat nesnesi üzerinde bu türden etkileri arındırma yolunda hareket eden Modernistler tarafından reddedilmiştir.

20.yy.da takının modernleşme sürecindeki en önemli dönemi; sosyal, politik, kültürel ve ekonomik dalgalanmaların yaşandığı ve tüm bu toplumsal devinimlerin etki kaynağı olduğu, İkinci Dünya Savaşı sonrasıdır. Savaş sonrasında oluşan yıkım Avrupa’da kuyum endüstrisini de doğal olarak olumsuz etkilemiş, olumsuz manevi koşullarla birlikte ekonomik sıkıntılar birçok mücevher firmasının kapanmasına neden olmuştur. Alanında yetkin kuyumcular hassas işçilik konusundaki uzmanlıkları sayesinde savaşla ilgili mekanik ve mühendislik çözümlere gerektiren işlerde istihdam edilmişlerdir (Scarbrick, ve diğerleri, 1989, s. 149).

2. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda ‘Georg Jensen’ firması için yaptığı çalışmalarla tanınan Danimarkalı heykeltıraş ve ödüllü bir tasarımcı olan Henning Koppel, Kuzey Avrupa kökenli yalın ve soğuk etkiye sahip “İskandinav Stili”nin oluşumunda öncü isimlerdendir. Takı da İskandinav Stili’nin uyarlayıcısı olan Koppel, yalın fakat keskin çizgilere sahip geometrik formlar kullanarak takı koleksiyonları hazırlamıştır (www.georgjensen.com, 2019).

2. Dünya Savaşı sebebiyle Avrupa’dan Amerika’ya göç eden Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Johannes Itten, Mies Van Der Rohe vb. sanatçılar, Bauhaus anlayışı ve estetiğini Amerika’ya taşıyarak burada yetiştirdikleri öğrencilerle birlikte sanatsal faaliyetlerine devam etmişlerdir. Konstrüktivist çalışmalarıyla tanınan Moholy-Nagy’nin öğrencilerinden Margaret De Patta, takıda ışık gibi yenilikçi tasarım elemanlarını kullanarak stüdyo kuyumculuğunu (studio crafts, bireysel olarak kendi atölyesinde üreten sanatçı kuyumcu/zanaatkâr) geliştirmiş ve nesiller boyu etkisi altına almıştır. 1938 yılında ‘New York Museum of Art’(MoMA)’da Bauhaus ile işleri içeren bir sergi düzenlenmiştir (Ertan, 2011, s. 16-19).

Modernist takı, 1930’lu yıllardan itibaren Amerika New York’ da avangardın merkez üssü haline gelmiştir. Greenwich’de Konstrüktivizm, Kübizm, Sürrealizm, Biyomorfizma ve Soyut Dışavurumcu akımlardan ilham alan öncü kuyumcular için bir yaratım merkezi oluşmuştur (Neuman-Ilse, Ursula, 2009, s. 10).

Greenwich Village’da stüdyosu olan sanatçılardan Art Smith, modern takı hakkındaki düşüncelerini “*Bir mücevher parçası, bedene bağlanana kadar, bir anlamda kendi içinde tamamlanmamış bir nesnedir. Vücut, tasarım için tıpkı hava ve mekân gibi bir bileşendir. Çizgi, form ve renk gibi, vücut da çalışmak için bir malzeme, form oluşturmada temel ilhamlardan*

biridir” (www.artblart.com, 2019) şeklinde ifade etmiştir. Sürrealizm, Biyomorfizma ve Calder’den etkilenen Smith, Konstrüktivist anlayışta takı üretmiştir.

Boşluğu somut biçimde madde olarak ele alan ve heykeli tamamlayan bir etmen olarak kabul eden Konstrüktivistler, Dadaizm’in de etkisiyle birlikte devingenlikle oluşan kinetik sanatın da mucididirler. Sanatın dördüncü boyutu olan zamanı hareket ile vurgulayan devingenlik, modern sanatın önemli bulgularından olmuş ve kinetik sanat yapıtlarında yerini bulmuştur. Duchamp, Gabo gibi öncüllerin etkisi altında gelişen kinetik sanatı tam anlamıyla zirveye taşıyan sanatçı ‘Mobiller’i ile mühendislik lisansı da olan heykeltıraş Alexander Calder olmuştur (Özer & Uğurcan, 2016). Calder, 1934’de “... *İnce tel ve levhalardan oluşan, kendi ağırlıklarına bağlı olarak hava akımıyla hareket eden konstrüksiyonları üretmeye başlamıştır. Bu yapıtlar aynı zamanda, devinime bağlı olarak değişen ışık etkileri de yaratmaktadır. Evlenirken kendisi için bir nikâh yüzüğü hazırlayan Calder, bu nedenle de takı tasarımıyla da ilgilenmiştir*” (Bulat, Bulat, & Aydın, 2013, s. 36). Takı alanında da eser üretmiştir. Calder takının da bedene yerleştirildiğinde hareketli hale geldiğini ifade etmiştir.

Alexander Calder, birçok stüdyo kuyumcusunu etki altında bırakmış, modernist takı kavramının ortaya çıkışında ve gelişiminde mihenk taşı olarak kabul edilmiştir (Ertan, 2011, s. 20). Calder her bir takı parçasını elle üreterek, geleneksel kuyumcuların lehimleme veya kaynaklama gibi tekniklerinden bilinçli olarak kaçınmıştır. Çoğunlukla pirinç, çelik, seramik, tahta ve cam parçaları gibi materyalleri tercih eden Calder’in metal şeritleri bir araya getirirken tel parçacıkları ile bağlama ya da perçinleme yöntemlerini seçtiği, nadiren lehim kullandığı görülmektedir (www.calder.org, 2019).

Plastik sanatlar alanından birçok ressam ve heykeltıraşın, takı alanında da üretim gerçekleştirdikleri kaynaklarda yer almaktadır. Salvador Dali, Jean Clement, Max Ernst ve Jean Arp takı yapımında da deneyimleri olan Dadaist ve Sürrealist sanatçılardır. 1936 Paris Sergisi’nde alışıla gelmemiş malzemelerden üretilmiş, el fenerinden takı, camsız güneş gözlüğü, pleksiglas tokalar özellikle elitistler tarafından dikkat çekici bulunmuştur (Üstüner, 1994, s. 39).

Kübist sanatçılar Pablo Picasso ve Georges Braque’da takı yapan sanatçılar arasındadırlar. Baraque’in 1960’da Paris’te ‘*Musee des Arts Decoratifs*’te 130 parçalık takı koleksiyonu

sergilenmiş, mitolojiden esinli çalışmalar değerli ve yarı değerli (gemstones) taşlar üzerine altın işlenerek üretilmiştir (Scarlsbrick, ve diğerleri, 1989, s. 150).

1940-1950’li yıllar arasında sanat ortamında Amerikan Soyut Dışavurumcular’ın etkisi belirgin biçimde öne çıkmaktadır. Geleneksel olana karşıt olarak geliştirdikleri tutum sanat ve tasarımın pek çok alanına işlemiştir. Bu yeni şekilleniş takı dünyasına da yansımış; tasarımı yapan ve üretenin aynı kişi olması gereğiyle ‘*studio crafts*’ kavramı ortaya çıkmıştır (Yağmur, 2007, s. 182). Stüdyo kuyumculuğu ya da zanaatçılığının uluslararası biçimde dünyaya yayılışı ile birlikte unıq el yapımı takı parçalarının hem zihinsel hem de üretim süreçlerini yöneten kişinin aynı oluşu, takımın sanat nesnesi haline gelmesinde önemli bir etmen olmuştur.

Seri üretim süreçleri ile birlikte değerli taş ve metallerle üretim yapan geleneksel kuyumculuk anlayışlarını reddeden stüdyo kuyumcuları, tasarımdan üretime kadar her aşamayı deneyimleyen tek kişi olarak yapılan çalışmaların değerini yüceltmış, güzel sanatlar alanı için de yeni bir ilham kaynağı haline gelmiştir. Bu gelişmelere paralel olarak da, takı sergileri, ‘*New York Modern Sanatlar Müzesi*’ (MOMA) ve Minneapolis’teki ‘*Walker Sanat Merkezi*’ gibi büyük müzeler tarafından desteklenmişlerdir. 1946’da MoMA’da açılan ‘*Modern Jewelry Design*’ sergisi; Alexander Calder, Jacques Lipchitz, Harry Bertoia gibi plastik sanatlar alanından sanatçıların takılarını ve Sam Kramer ve Paul gibi takı üreticilerinin eserlerinin bir arada yer alması, stüdyo crafts ile birlikte takımın bir sanat nesnesi oluşunun göstergelerindendir. 1948’ den itibaren ‘*Walker Sanat Merkezi*’nin düzenlediği ‘*Modern Jewelry Under \$50*’ (50 Dolar Altı Takılar) sergisi de son altmış yılda çeşitlilik gösteren kuyumculuk geleneğini değiştiren materyaller ve yenilikçi teknikler gözler önüne serilmiştir. Hızlı küreselleşme hareketleri ile birlikte topluluğun yeni stüdyo kuyumculuğu anlayışı uluslararası anlamda dikkat çekmiştir (Neuman-Ilse, Ursula, 2009, s. 9).

3.3. Takımın Bir Sanat Nesnesi Olarak Ortaya Çıkışı

Klasik anlamdaki mücevher yıllar boyunca değerli madenlerin, yüksek işçilikli tekniklerle ve değerli ve yarı değerli taşları ile bezenerek, belli estetik normlara uygun biçimde, alışlagelen formlarla üretilmesi anlayışına dayanmıştır. Ergonomi ve kullanılabilirlik gibi unsurların önemli olduğu bu anlayış biçimi 20. Yüzyılda yaşanan tüm devinim ve gelişmeleri takriben dönüşüme uğramıştır.

Dünya genelinde kısa süre içinde hızla değişime yol açan savaşlar, ekonomik çöküntüler, sosyal devrimler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, uzayla ilgili keşifler gibi nicelerinin sayılabileceği olaylar zinciri, dolayısıyla sanatsal alanda da büyük kırılmalara yol açmış, birbirine tepki olarak çok sayıda sanat hareketinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Ertan Ayata yaşanan gelişmeleri şu şekilde ifade etmektedir: “... *Pek çok sanat dalında olduğu gibi, çağdaş takı, heykel ve diğer üç boyutlu sanat formlarını birlikte şekillendirmiş; özellikle takıyı geri dönülemez biçimde değiştirmiştir*” (Ayata Ertan, 2015, s. 92). Burada bahsi geçen koşullar günümüz takı sanatını biçimlendiren anlayışın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Stüdyo kuyumculuğu ile küçük tasarım atölyelerinde deneysel yöntem ve tekniklerle üretilen, el yapımı özgün ve yenilikçi takı parçaları ortaya çıkmıştır. Bu yeni yaklaşım, malzemenin paha anlamında değerliliğini reddederek, materyallerin sanat elemanı olma özelliklerini araştırmıştır.

Sanatta disiplinlerarası etkileşim, takının kavramsal düzeyde sorgulanışını da beraberinde getirmiştir. Plastik sanatların heykel ve resim alanlarındaki yetkin sanatçıların üretimlerine takıyı da dahil etmeleri; Moma (New York Modern Sanatlar Müzesi) gibi etkin sanat müzelerinin çağdaş takı sergileri düzenlemeye başlamaları vb. gelişmeler takının bir sanat dalı olarak rüştünü ispat ettiğinin açık göstergeleri olmuştur.

1940 sonlarında başlayan modern takı anlayışı, 1960’lı yıllarla birlikte artık takının bir sanat nesnesine dönüştüğü zamanlardır. Çağdaş takı, karşıt güçlerin; sofistike ve içgüdüsel, geleneksel ve yenilikçi, kişisel ve sosyal, karmaşık ve dinamik bir dengesini oluşturmuştur. Gijs Baker ve eşi Emy Van Leersum gibi günümüz takı sanatının temelini atan, geleneksel üretim tekniklerini ve pahalılığa atfen kıymet biçilen değerlilik algısını dönüştürerek takının bir sanat disiplini olarak yerini almasına öncülük etmişlerdir (Neuman-Ilse, Ursula, 2009).

1960lı yıllarda Amerikan ve Avrupalı takı sanatçıları öncülüğünde alüminyum ve paslanmaz çelik gibi endüstriyel materyallerin takıda kullanılması yeni bir çığır açmıştır. Altın, platin, gümüş, bakır gibi soy metallerin yanı sıra titanyum, niobyum, bronz gibi metaller ya da alaşımları kullanılmış, özellikle Pop Art stille yaygınlaşan akrilikler ve çok çeşitli plastik tabanlı malzemelerin özgürce tasarımlarda kullanılması uzay çağını yansıtmaya başlamıştır. Tasarım ve malzeme ilişkisi bağlamında, yeni malzemelerin çeşitliliği nedeniyle yeni tasarım formlarına ulaşılmıştır. Malzemenin tanıdığı olanaklarla uzaysal imgelemlere dair formlar, modern ve geometrik çizgiler

daha etkili biçimde ortaya çıkartılabilmektedir. Doğal taşlar, cam, seramik, kâğıt, deri, lif, tüy, kabuklar ve diğer organik maddeler de tasarımlar içinde kullanılmıştır. Yeni takı anlayışıyla birlikte takıya dair estetik normların ve beklentilerin tamamen değişmesi; işlevsellik ve ergonomi gibi özelliklerin reddedilmesi sonucu ‘*giyilebilir/takılabilir sanat*’ (wearable art) kavramı da ortaya çıkmıştır. Takıya dair statü ile ilgili sorgulamalara girilmesi, sanat moda ve takı arasındaki sınırları da bulanıklaştırmıştır (Galton, 2015, s. 24,25).

Günümüzde bir sanat formu olarak ifade bulan takı, sanatçının ona yüklediği anlamla hem kullanıcıya hem de izleyicisine nesne ile etkileşiminden kaynaklanan deneyimleri yaşatabilir bir araç olarak konumlanmıştır. Yapımında kullanılan materyallerin ve tekniklerin de sorgulanması ile gelişen takı sanatı; beden üzerinde konumlandırılmadığında da üç boyutlu bir hacim olarak kendini ifade edebilir ve çevresiyle etkileşim kurabilir sanat nesnelere dir.

3.4. Takı Sanatında Minimalist Eğilimler

20. yy.ın sanat ortamına evrensel boyutlarda değişim ile gelen yenilikler sanat disiplinlerinde de etkilerini göstermiştir. Takı yapımında değerli taşlar ve metallerin ağırlıklı kullanımına dayalı geleneksel anlayışa karşın içinde bulunulan dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilecek yeni teknikler ve alternatif malzemelerle ilgili arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler ışığında ortaya çıkan yeni takı kavramı ve sınırlılıkları, beraberinde sorgulamaları da doğurmuştur (Phillips, Jewelry: From Antiquity to the Present, 1996, s. 95,96). Bu tavrın özünde, kavramsal bağlamda, geleneksel anlamda takının maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna bir tepki de bulunmaktadır.

Kavram merkezinde başlayan düşünsel ve zihinsel süreç ile birlikte, malzeme çeşitliliğinin yanı sıra gerek form gerek heykelin konusu olan uzamsal ölçekte denge arayışları ve uzayda boşluk-kütle oluşturma gibi düşüncelerle yeni sanatsal problemler üzerine eğilen takı, bu bağlamda heykel disiplinine yaklaşmış ve ‘heykelsi takılar’ (sculptural Jewelry) olarak adlandırılan takılar ortaya çıkmıştır. Mimarlık ve mühendisliğin çalışma ilkeleriyle de ilgili olan bu takılar, betimlemeden uzak Minimalist bir yaklaşım içindedirler (Neuman-Ilse, Ursula, 2009).

Malzemeyi var olduğu halde, değişime uğramadan kullanan, yalın ve geometrik formlara sahip hacimlerden oluşan Minimalist takıların Gijs Bakker ve Emmy Van Leersum başta olmak üzere,

takı sanatçıları tarafından 1960'lı yıllardan itibaren, takı sanatına kazandırıldıkları kaynaklarda yer almaktadır (Besten Den, Liesbeth, 2019).



Resim 50. Françoise van den Bosch, “Bilezik” , 1970, alüminyum.

Takıların üretim tekniklerinde de Minimalist bir anlayış hâkim olmuş, en temel en rafine birleştirme yöntemleri tercih edilerek, burada da yalınlaştırıcı bir yaklaşım sergilenmiştir. Daha çok metalin ham haline vurgu yapan materyal kullanımı, gümüş, alüminyum, çelik yanı sıra şeffaflık etkisi için akrilik ürünlerinden pleksiglas malzemeler, reçine vb. yenilikçi materyallerin kullanımı göze çarpmaktadır.

1960'lı yıllarla ortaya çıkan minimalist akımın yansımaları, takı sanatında Gijs Bakker, Friedrich Backer, Emmy Van Leersum, David Watkins, Darani Lewer, Helge Larsen, Francesco Pavan, Giampaola Babetto, Graziano Visintin, Luca Bonato vb. öncü sanatçıların takılarında görülmeye başlamıştır (Phillips, *Jewels and Jewellery*, 2008, s. 122-131).

Minimalizm'in yaşama düzen getirme gereksinimleri ile ölçülü bir somutluğu koruyan yapısı; sistematik prensiplerle temel biçimlerin oluşturduğu kompozisyonları; malzemenin ham halde kullanılışı; simetri ve düzen üzerine kurulu indirgemeci doğası; rafine ve yalın biçimleri; bahsi

geçen yalın anlayışın üretim tekniğinde de kullanılması; öznelliği ve betimselliği yadsıyan tavrı; bir hikâye ya da alegori içermeyen nesnelerin bir çeşit zen yaklaşımıyla (tüm yüklerden ve yapay engellerden özgürleşmek, zihni düşüncenin de ötesine taşımak, derin tefekkür hali) izleyicisini şimdiki zamana an'a odaklayan vb. ilkelerinin, bu bağlamda üretilmiş takılarla ilgili yapılan literatür araştırması sonucunda gözlenebilen özellikler olduğu görülmüştür.

Buradan hareketle Minimalizm'i oluşturan ilkeler bütünlüğünün, takı üzerinde görülen etkileri, takı sanatçıları ve işleri üzerinden örneklerle açıklanarak, incelenmiştir.

3.4.1. Gijs Bakker

Takı üretmek konusundaki amacını düşünce ve biçimin yüceltilmesi üzerine belirleyen Bakker, geometrik ve sistematik ilkelere dayanan bir form çalışması yönünde ilerlemiştir. Uluslararası sergi katılımlarında karşılaştıkları Minimalizm ve geometrik soyutlamaya dair sanat eserlerinde yer alan değerler bütünü, Bakker ve van Leersum'un mücevheratın alt işlevi olarak algılanan 'süsleme' unsurunu ortadan kaldırmaya teşvik etmiştir. Kimi çalışmalarında ölçeği artırarak takı ve giyim arasında yeni bir ilişki kurmuşlar ve giyilebilir takı örnekleri yaratmışlardır (Besten Den, Liesbeth, 2019).



Resim 51. Gijs Bakker, “Çember Bilezik”, 1967, alüminyum.

Minimalist akım kapsamında yapıtlar üreten Richard Serra'nın, çoğunlukla fizik kurallarına aykırı görünen ters bir dengede duran, büyük ölçekli metal ve kurşun plakalarla gerçekleştirdiği yapıtlarına ait biçimsel etkilerin, Gijs Bakker'ın, "Çember Bilezik" adlı eserinde kavram, form ve malzeme özellikleri açısından etkilerini görmek mümkündür.



Resim 52. Gijs Bakker, "Bilezik", 1971, alüminyum.

"Gijs Bakker'ın takılarında hem form anlayışında hem de teknikte görülen yalınlık, malzemenin ham haline yakın kullanılışı, nesnelerin herhangi bir şeyi temsilden uzak, indirgemeci yaklaşımla kurgulanmış olmaları, Minimalizm akımının önemli ilkelerindedir" (Çakmak, 2018).

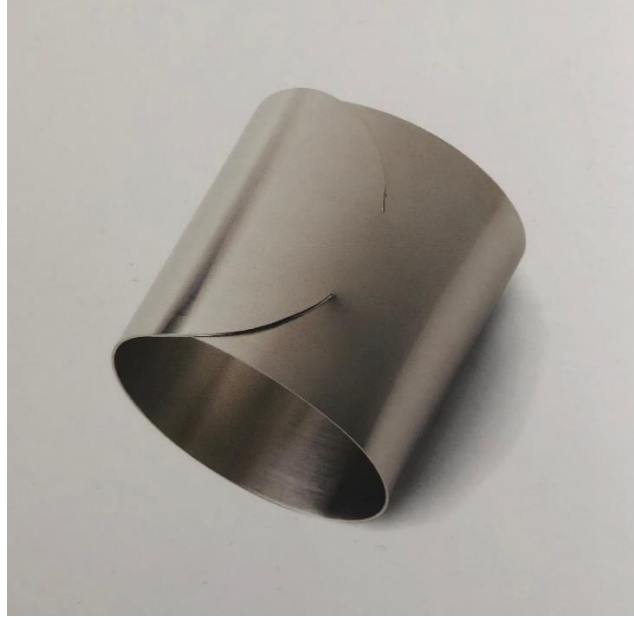
3.4.2. Emmy Van Leersum

Van Leersum'un sanatının karakteristik özelliğini tasarımlarında kullandığı geometrik ve rafine formlar ve yalın ifade biçimi oluşturmaktadır. "*Van Leersum'a göre, mücevher, dekoratif nesne olarak değil, otonom bir sanat eseri olarak var olmak zorundaydı*" (www.hedendaagsesieraden.nl, 2018). Çalışmalarında güncel endüstriyel materyaller olan çelik ve alüminyum gibi metaller ve plastik tabanlı malzemeleri kullanmıştır. Takı Sanatının öncü isimlerinden olan sanatçı, zamansız ve gücünü sadeliğinden alan parçalar tasarlamıştır. Son derece güçlü ve yalın bir ifadeye sahip

zamansız yapıtları rafine formlara sahip olmakla birlikte, kavramsal olarak da Minimalist takımın gelişiminde önemli bir yere sahiptir.



Resim 53. Emmy van Leersum, "*Bilezik*", 1970-71, çelik.



Resim 54. Emmy van Leersum, "*Bilezik*", 1997, çelik.

3.4.3. Friedrich Becker

Hayal gücü, yenilikçilik ile beslenen üretken fikirlere ve teknik becerilere sahip bir kuyumcu ve mücevher üreticisi olan Becker, takı ve gündelik nesnelere yapmanın yanı sıra birçok büyük ölçekli kinetik heykel ve obje de yaratmıştır. Düsseldorf'te profesör olarak, tasarım gücü ve yalın estetik anlayışı ile gelecek nesil kuyumculara ilham vermiştir (www.prof-friedrich-becker.de, 2019).

İlk çalışmalarındaki en devrimci fikirlerden biri, 1956'da yapılan “*Two Way Ring*”(1956) (İki Yönlü Yüzük) de görülmektedir. Bu tasarımın başlangıç noktası, Becker'e göre oval biçime sahip kaboşon kesim aytaşının, alışlagelmiş yatay kullanımına nazaran, dikey olarak takıldığında daha estetik duruşudur. Friedrich Becker, sorunu yatay ya da dikey iki yönde takılabilir bir halka tasarlayarak çözmüş, bununla birlikte kullanıcısının görsel etkiyi değiştirmesine olanak tanımıştır. Yüzük kolu birbirine simetrik dört parçadan oluşan ve bütünsel bir etki sağlayan yüzüğün; seçilen malzeme, renkleri, formu vb. özellikleri ile birlikte, hem düşünsel yönüyle hem de tasarım ve üretim tekniği açısından da oldukça Minimalist bir tavra sahip olduğu görülmektedir.



Resim 55. Friedrich Becker, “*Two Way Ring*”(İki Yönlü Yüzük), 1956, ay taşı, sarı altın.

Değişkenlik fikri Friedrich Becker'i etkilemeye devam etmiş, 1959'da 'Bavyera Eyalet Ödülü'nü aldığı yüzüğünde uygulanmış olan, bu özel mıhlayıcılık tekniğinde alyans kolunu meydana getiren parça aynı zamanda süs taşını tutan tırnak işlevini de üstlenmiştir. Tamamen yenilikçi olan bu yaklaşımda mıhlayıcılık tekniklerinde bilinen geleneksel unsular ya da taşı tutan tırnak harici bir destek kullanılmamıştır. Değerli taşların veya boncukların birbirinin yerine geçebileceği şekilde tasarlanmıştır. Detaylardan arındırılarak üretilen iş, getirdiği çözüm açısından da düşünce olarak da son derece minimalisttir.



Resim 56. Friedrich Becker , “*Interchangeable Gemstones and Beads*” (Değiştirilebilir Değerli Taşlar Ve Boncuklar”, 1957, kuvars, sarı altın.

3.4.4. David Watkins

David Watkins erken dönem çalışmalarında minimal ve geometrik bir tasarım diline sahiptir. Sanatçının bazı takılarında uzay nesnelere imgelerinden etkilenmiş olduğu görülmektedir. Watkins'nin takılarında, süreç içerisinde teknik ve malzeme kullanımı ile ilgili değişimler yaşanmış, Minimal heykel parçaları ile başlayan yaratım süreci, canlı ve çok renkli formlardan

oluşan doğaçlama kompozisyonlara, kullanıcısının bedeniyle bütünleşen büyük ölçekli nesnelere doğru giden bir başkalaşım geçirmiştir (www.dezeen.com, 2018).



Resim 57. David Watkins, "Four Way Ceremonial Necklace"(Dört Yönlü Seremoni Kolyesi), 1977, çelik.

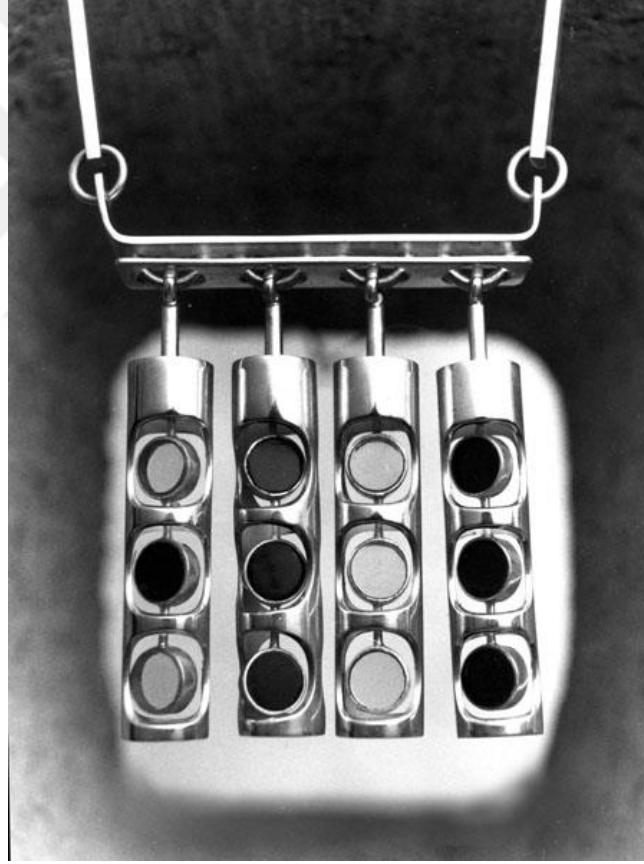


Resim 58. David Watkins "Necklace", 1970, çelik, altın.

3.4.5. Helge Larsen

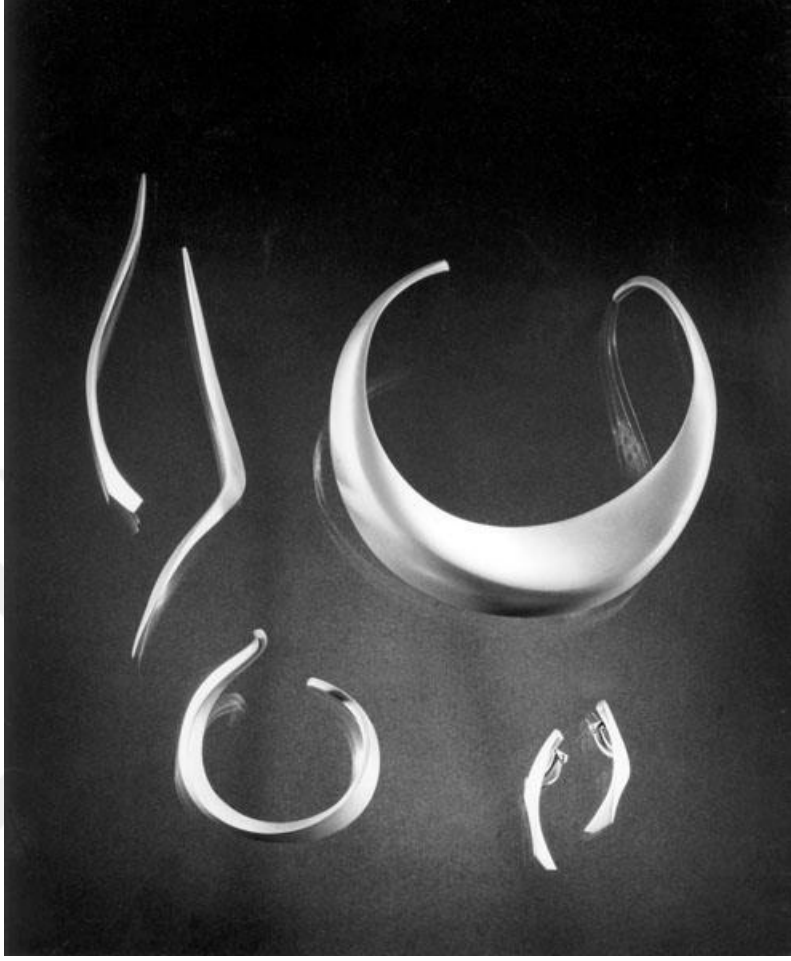
Çağdaş Danimarkalı tasarımcı Larse, NSW Üniversitesi ve Sydney Sanat Koleji gibi kurumlarda ders de veren sanatçı, takı sanatçısı Darani Lewers ile ortaklık kurmuştur. Helge ve Darani'nin çağdaş takılara öncü olarak katkılarını kabul eden 'Ulusal Galeri Victoria' 'sanatçıların, 1986 – 88 yıllarında 'Avustralya'yı ve Avrupa'yı gezen eserleri' hakkında bir retrospektif sergi düzenlenmiştir (www.larsenlewers.com.au, 2019).

Modern Danimarkalı takı anlayışına uygun işleri, temel formlara indirgenmiş, Minimalist ve soyut geometrik biçimleri içeren tasarım vizyonuna sahiplerdir (www.ozarts.net.au, 2019).



Resim 59. Helge Larsen, “Pendant”, 1971, alüminyum.

Sanatçının takılarında metali olduğu gibi ham haline yakın olarak kullandığı, yalın Minimalist formlarla düzen ve bütünlük yakaladığı görülmektedir.



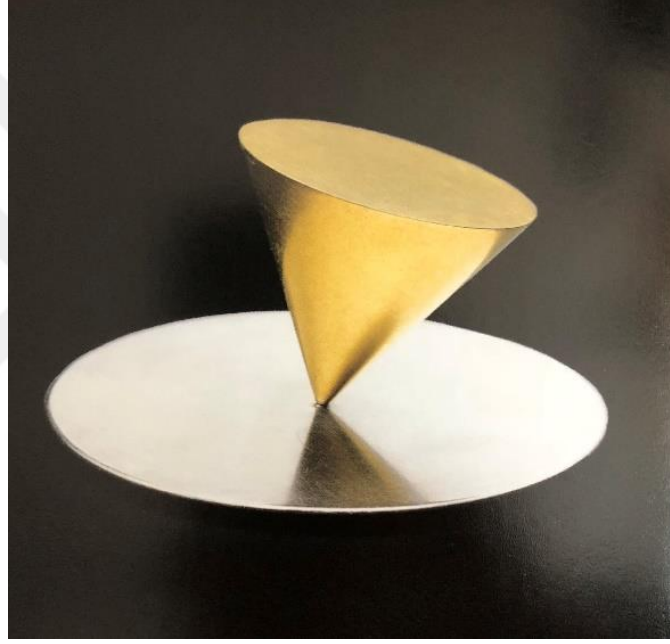
Resim 60. Helge Larsen, “*Hairpins, Neckring, Armring, Earrings*”, 1961, gümüş.

3.4.6. Otto Künzli

Otto Künzli, bugün çalışan en ünlü ve saygın kuyumculardan biridir. İsviçreli eğitimli Münih merkezli sanatçı, 1995'in “1cm of Love” ve 1980'lerin “Gold Makes You Blind”(Altın sizi kör eder) gibi çağdaş mücevherlerin gerçek ikonik örneklerini yaratmıştır. Künzli'nin minimalist ve titizlikle hazırlanmış çalışmalarından bazıları metafor ve ikonografinin gücünü zekâ ve sofistike bir şekilde kullanan kültürel olgulara gönderme yapmaktadır. Künzli, sanatsal pratiğine ek olarak, yirmi yılı aşkın bir süredir de başarılı bir akademik kariyere sahiptir. 1991-2014 yılları arasında Münih “Akademie der Bildenden Künste” de kuyumculuk departmanı müdürü olarak, Lisa Walker, Karl Fritsch ve Helen Britton da dâhil olmak üzere birçok önde gelen çağdaş kuyumcuya ders vermiştir. 2013 yılında, retrospektif sergi düzenlemiş ve eserleri ile 40 yıldan fazla bir süreye

yayılan bir kariyeri belgeleyen kapsamlı bir katalog olan The Book'da yer almıştır (klimt02.net, 2019).

Künzli'nin sorguladığı fikir ekseninde ortaya çıkan oldukça yalın biçimlere sahip saf ve arı formları; Minimalist akımın Kavramsal Sanatla ilişkiselliği bağlamında da önemli etkiler taşımaktadır.



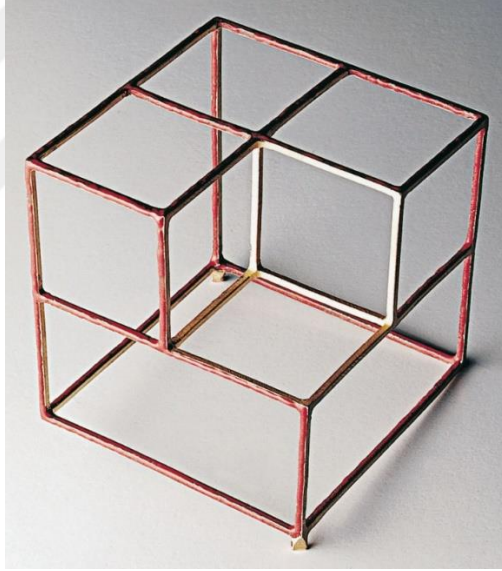
Resim 61. Otto Künzli, “Brooch”(Broş), 1979, gümüş ve altın.

3.4.7. Francesco Pavan

‘Padua Okulu’nun eğitimcilerinden olan sanatçı, çalışmalarında minimalist dinamikler üzerine kurulu sistematik yaklaşımlar benimsemiştir. Temel biçimlere indirgenmiş, arı formları, üç boyutluluğa vurgu yapan biçimde kullanmış, materyal ve teknik seçiminde de bu özellikleri ortaya çıkaran etkileri gözetmiştir (Grassetto, 2005).



Resim 62. Francesco Pavan, “*Red Cube Positive*”(Kırmızı Pozitif Küp), broş, 2000, altın, kırmızı mine.



Resim 63. Francesco Pavan, “*Red Cube Negative*”(Kırmızı Negatif Küp), broş, 2000, altın, kırmızı mine.

Sol LeWitt’in, “ *Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir* ” (1967) şeklindeki ifadesi doğrultusunda, çalışması için basit bir sorudan başlayarak “ Parçaları açık bir küpten sistematik olarak çıkararak kaç tane varyasyon yaratılabilir?” problemi üzerine hem zihinsel, düşünsel yanıyla hem de biçimsel özellikleri bakımından Minimalist çözümler sunmuştur. LeWitt, küpün bilinen temel şeklini alarak eserini yalnızca bir düşünceye yanıt vermek için kompozisyon veya ifadeyi içeren sanatsal araştırmalardan mahrum bırakarak analiz etmeye ve parçalamaya başlamıştır (Fabrzi, Marina, 2019).

LeWitt'in çalışmaları 1960'ların Minimalist ve Kavramsal sanat akımlarıyla birlikte ortaya çıkmış ve iki akımında niteliklerini birleştiren bir köprü oluşturmuştur. Minimalist olarak “*karmaşık temel formları kullanmak sadece bütünüün birliğini bozar*” ilkesinden hareketle basit temel formları kullanır; Kavramsal olarak da, çalışmaları zihninde bir formdan ziyade bir fikirle başlar, belirli kurallara uyan bir süreci başlatır ve formun kendisi ile oynayarak belirler. Seri Proje gibi işlerinde gördüğümüz hepsi bir ızgaraya yerleştirilmiş hem açık hem de kapalı kareler, küpler ve bu şekillerin uzantılarının birleştirilmesi ve bir araya getirilmesi unsurlarına dayanmaktadır. Karmaşık ve metodik olan sistem, izleyicilerine mantığını çözmeleri için gereken tüm kanıtları veren görsel bir alan üretmektedir (www.moma.org, 2019).

Francesco Pavan'ın da, çerçeve küplerden oluşan broş çalışmaları ile geliştirdiği seri üzerinde, temel bir biçim olan küp ile ekleme, çıkarma, küçük-büyük ve negatif-pozitif alan ilişkisi, boyutluluğu vurgulayan açılarla küplerin uzantılarının birleştirilmesi gibi unsurlar doğrultusunda uyguladığı yaklaşımının Sol Lewitt'in Minimalist işlerine dair düşünsel ve biçimsel etkiler taşıdığı söylenebilir.

3.4.8. Giampaola Babetto

1960'ların sonlarında avangart kuyumcuların sahnesinde belirgin bir etkiye sahip olan sanatçı, 'Padua Okulu'nun öncülerinden biri olmuş, İtalya ve dünyadaki sanatsal takı imajını önemli ölçüde şekillendirmiştir (Grassetto, 2005).

Babetto'nun çalışmaları; somut sanat, minimal sanat, kinetik veya op sanat gibi çağdaş sanat akımlarını benzersiz, saf ve plastik bir biçimde yansıtır. Farklı soyut öğelerden oluşan, modüler birimlere bölünmüş veya ustaca bağlantılar kullanarak hareket ettirilebilir hale getirilmiş eserleri, mini mimari parçalar veya mini heykeller gibi tektonik bir karaktere sahiptirler. Çok sayıda ödül alan bir mücevher sanatçısı olarak, genellikle plastik veya cam gibi geleneksel olmayan malzemelerle ya da yüzeyi parlak kırmızı renkte kadife benzeri bir pigmentle kaplamasına yarayan mineleme tekniğini altınla birleştirerek veya asırlık niello (savat) temelli tekniklerle çalışmayı tercih etmiştir (www.siennapatti.com, 2019). Babetto'nun işleri, Donald Judd'un yinelenen formların temel gerekliliklerini yerine getirme yaklaşımını hatırlatmaktadır.

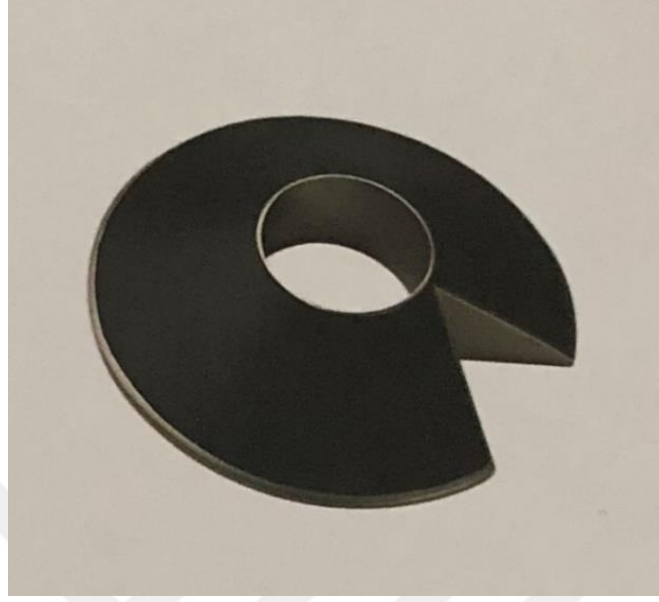
Minimalist takımın önde gelen sanatçılarından biri olarak kabul edilen Babetto, takı anlayışına dair düşüncelerini şu şekilde özetleyerek belirtmektedir:

“Çalışmalarında her zaman bir dekorasyondan kaçınıyorum, formun arkasındaki geometrik veya matematiksel bir işlemi keşfetmek için çok fazla bir şey değil, sadece temiz bir form isterim, çünkü bir şekilde saf olan bir form kullanmak daha iyidir. İşim görünüşlerden oluşmuyor, içeriden gelen, içtenlik ifade eden bir şey olmasını ancak gizli kalmasını istiyorum. Bu yüzden saf geometrik formlar kullanıyorum çünkü bana uyuyorlar ve onları duyarlı hale getirmeye çalışıyorum, kendimden bir şeyleri bu formlara aktarmaya çalışıyorum, birçoğunun boş olması gerçeğinin bile bir amacı vardır: iç mekân dışsal bir gerilim yaratır. İçi boş form parçaya büyük bir görünüm kazandırıyor fakat elinize aldığınızda büyük bir hafiflik hissine kapılıyorsunuz” (Babetto, Giampaola, 2019).

Babetto'nun işleri, Donald Judd'un yinelenen formların temel gerekliliklerini yerine getirmedeki yaklaşımını hatırlatmaktadır (Grassetto, 2005, s. 74). Minimalizm'in önemli göstergelerinden olan yalın ve pürist tavırla birlikte, ifadecilikten uzak, kesin, net ve ölçülü formalist yaklaşım, Babetto'nun yapıtlarında kendisini güçlü bir şekilde göstermektedir.



Resim 64. Giampaolo Babetto, “Necklace”(Kolye), 1968, altın, niello.



Resim 65. Giampaolo Babetto, “Brooches” (Broş), 1984, altın, reçine.

3.4.9. Graziano Visintin

Temel biçimler olan; daire, kare ve üçgen gibi geometrik öğelerin etkileyici potansiyelini ve kavramsal anlamını araştıran sanatçı, karenin stabil etkisi ile üçgenin elementel ana hatlarla uygulanan polarize eşitsizliğini gösterir, çalışmalarında görsel etkiyi derinleştirmek için bazen gümüş-bakır-kurşun alaşımli ve kükürt içerikli Niello tekniği ile renklendirme yapmıştır. Babetto stüdyosunda da iki yıl çalışmış ve enstitülerde ders vermiş olan sanatçı, takılarında estetik çekiciliğe sahip, geometrik şekillerin mutlak minimalizmi ile dengelenmiş kontrastlar yaratmıştır (Masters Gold: Major Works by Leading Artists, s. 96).

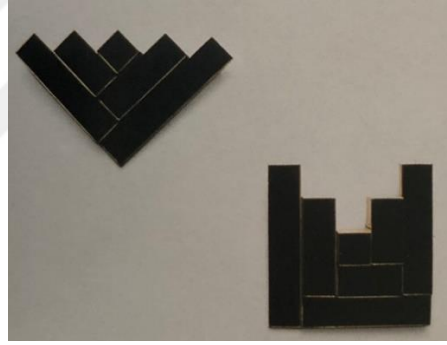
Visintin’in çalışmaları bir bakıma, Sol LeWitt’in kapalı alanı resmi bir varlık olarak tanımladığı çerçeve yapılarındaki yaklaşımı anımsatmaktadır (Grassetto, 2005, s. 74). Bu doğrultuda Visintin’in yapıtlarında fikir ile başlayan zihinsel süreç, malzeme seçimi ve birim modüllerin

¹ Niello: Niello, özellikle gümüş, kazınmış veya oyulmuş metal üzerine bir kakma olarak kullanılan, genellikle sülfür, bakır, gümüş ve kurşundan oluşan siyah bir karışımdır. Bir toz veya macun halinde eklenir, sonra eriyene veya en azından yumuşayana kadar pişirilir ve metaldeki çelik kalemlerle açılmış kanalların içine eriyik halindeyken akıtılarak doldurulur.

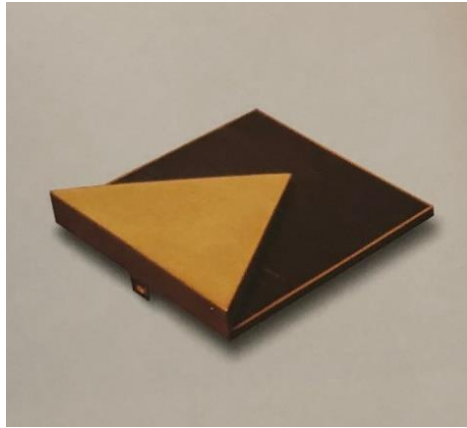
tekrarına dayalı bütünlükte oluşan simetrik denge gibi unsurlar, dolu-boş ve bütünsellik ilişkileri, sanatçının takılarında görülen Minimalist eğilimleri açıkça ifade etmektedir.



Resim 66. Graziano Visintin, “*Bracelet*”(Bilezik), 1981, altın, fildişi.



Resim 67. Graziano Visintin, “*Brooches*” , 1974, altın, abanoz.



Resim 68. Graziano Visintin, “*Brooches*”, 1975, altın, abanoz.



Resim 69. Graziano Visintin, “*Necklace*”, 1990, altın.

3.4.10. Giorgio Cecchetto

Cecchetto'nun çalışmalarında belirgin olan dinginlik, dengeli geometrik yapı, tekrarlanan temel biçimlerle sağlanan bütünlük gibi unsurlar Minimal sanatın temel ilkeleri arasındadır. Sanatçının bu doğrultudaki yaklaşımı, çalışmalarında, nesnel bir biçimde, malzemenin sahip olduğu gerçekliği ortaya çıkaran üretim teknikleri aracılığıyla ifade bulmuştur.



Resim 70. Giorgio Cecchetto, “*Ring*”(Yüzük), 2002, altın.



Resim 71. Giorgio Cecchetto, “Bracelet”, 1985, gümüş.

3.4.11. Luca Bonato

Bonato'nun, en temel biçimlerle yarattığı kurgu, simetrik düzen, genel bütünlüğü bozmayacak şekilde titizlikle belirlenmiş ince detaylar, indirgemecilikle birlikte yakalanan sade ve güçlü tasarım anlayışı çalışmalarının genel karakteristik yapısını oluşturmaktadır. Malzeme seçimi ve üretim biçimiyle de Minimalist yaklaşımla örtüşen tasarımları, Ludwig Mies van der Rohe'nin “less is more” (az daha çoktur) ifadesini doğrular bir görsellik sergilemektedir.



Resim 72. Luca Bonato, “Turing Disc and Spheres”(Dönen Disk ve Küreler), yüzük, 1988, altın.



Resim 73. Luca Bonato, “Ring” , 1988, altın, kırmızı mine.

3.4.12. Lisa Gralnick

Amerikan çağdaş metal ustası, stüdyo kuyumcusu ve takı yapımı alanında akademisyen olan Gralnick, çalışmalarını teknik hatalar olmadan yürütmesine izin veren teknikler kullanmıştır. Gralnick’in çalışmaları hem ulusal hem de uluslararası New York, Boston, Los Angeles, Tokyo, Londra, Münih, Amsterdam, Oslo, Avustralya, İspanya, Kore ve Çek Cumhuriyeti gibi yerlerde sergilenmiş, eserleri Amerika Birleşik Devletleri ve yurtdışında seçkin müzeler tarafından satın alınmıştır. Bunlar arasında New York'taki “Metropolitan Sanat Müzesi”, New York'taki “Sanat ve Tasarım Müzesi”, “Boston Güzel Sanatlar Müzesi”, “Philadelphia Sanat Müzesi”, “Houston Güzel Sanatlar Müzesi” ve Amsterdam'daki “Stedelijk Müzesi” yer almaktadır (www.lisagralnick.com, 2019).

Çalışmalarında heykel alanından etkiler görülmektedir. Değerli malzemelerle ilgili algılanma şekillerine olan ilgisi, akrilik gibi değerli olmayan malzemelerle çalışmak için sanatçıya ilham vermiştir. Tamamen altından yapılmış mücevherler de üreten sanatçının takıları minimalist eğilimler göstermektedir (Updike, 2019).

Minimalist akımın etkin sanatçılarından Robert Morris, sanat nesnelерinin, ilişkileri kuran açıkça bölünebilir parçalarından bahsederken, güçlü Gestalt duyumları uyandıran basit biçimlerin parçalarının, algısal ayrılmaya en büyük direnci sağlayacak biçimde bir araya getirilmiş olduklarını belirtmektedir (Morris, 2015, s. 876,877). Birleştirici biçimler ilişkileri düzene sokar. Gestalt kuramına göre; bütün, parçaların toplamından farklı bir anlam ifade eder ve birey, bütünü parçalarına ayrıştırarak değil, bütünlük içinde algılar. Gestalt yaklaşımına göre algılama zihinde oluşan bir süreçtir.

Sanatçının “*Bracelet (Cube, Closed)*” isimli çalışmasında, Minimalist akımın ilkeleri ile örtüşen Gestalt temel tasarım özellikleri görülmektedir. Temel bir biçim olan küp kullanılmış olduğu, her türlü detaydan arındırılmış akrilik yüzeylerin temel teknikle yapılandırılmasıyla birlikte materyal seçimi ve estetik unsurlarda belirgin biçimde minimalist bir yaklaşım tercih edildiği görülmektedir.



Resim 74. Lisa Gralnick, “*Bracelet (Cube, Closed)*”,(Bilezik, Kapalı Küp), 1988, akrilik ve altın.

3.4.13. David Tisdale

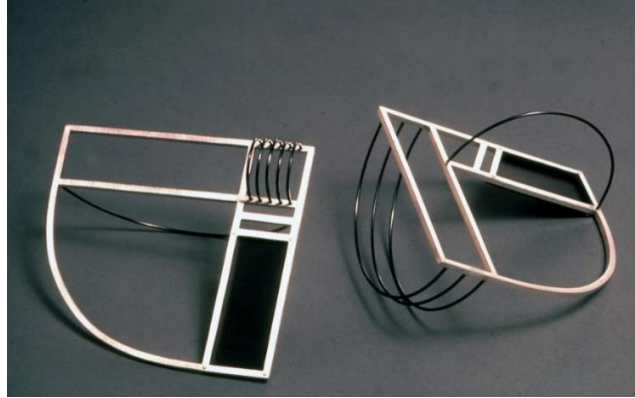
Çalışmalarında geometrik bir örüntü dili kullanan Tisdale’ in farklı materyal kullanımı ve titizlikle üretilmiş heykelsi takıları dünyada birçok müze koleksiyonunda yer almaktadır (www.davidtisdaladesign.com, 2019). Takı üretiminde materyal çeşitliliği gereksiniminde olan sanatçı, alüminyum üzerine eloksal işlemi ve takı uygulamaları üzerine çalışmalar

gerçekleştirmiştir. Anodize edilmiş alüminyumun hafif yapısı ve eloksal işlemi kullanılarak çok çeşitli tonlarda renklendirme özellikleriyle takı için ideal bir malzeme olduğunu ifade eden sanatçı, takı için endüstriyel malzeme ve işlem kullanıyor olmayı; altın, gümüş ve süs taşları gibi daha geleneksel malzemelerle birleştirmede uyarıcı ve ironik bulduğunu belirtmiştir (Tisdale, David, 2019).

Kullandığı geometrik dil ve yalın formlar aracılığı ile biçimsel olarak Minimalist takılar ürettiği gözlemlenebilen sanatçı, malzeme seçimi ve birleştirme tekniklerinde de Minimalist bir yaklaşım içindedir.²



Resim 75. David Tisdale, “*Disk Bracelet*”, 1982, alüminyum, pirinç.

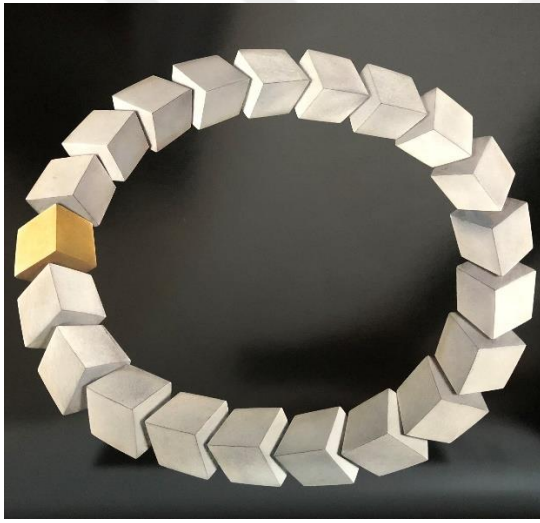


Resim 76. David Tisdale, “*Wire Bracelet*”, gümüş.

² Elokso (anodikoksidasyon, anodizasyon) : Alüminyum ürünlere uygulanan en önemli yüzey işlemlerinden birisidir, elektrokimyasal bir süreç ile yapılır.

3.4.14. Claude Chavent

Üç boyutlu görünümde küplerden oluşan kolye “*Cubes Collier*” gibi işleri, ustalıkla derinlik yanılması yaratmak için kaynaştırılmış Claude Chavent'in hipnotik eserlerindedir. Sanatçı, Fransa Montpellier'deki stüdyosunda, metalin ışığı yakalamasını ve bir boyut yaratmasını sağlayarak algılamaya başlamıştır. O'nun parçaları mantığa meydan okumakla birlikte sürpriz ve yalın bir estetik zevk üretmekle ilgilidirler. İşi optik yanılmaya dayalı olmasıyla Op Art'a yaklaşan bu çalışması; form özelliği, birim modülün sistematik tekrarı ve malzemenin kullanılış biçimi ile Minimalist etkiler de taşımaktadır.



Resim 77. Claude Chavent , “*Cubes Collier*”, 1999, gümüş, altın.

3.4.15. Ute Decker

Ute Decker'ın malzemelere olan duyarlılığı, kullandığı arı formların oldukça naif bir estetik ve şiirsel etkide vuku bulmasına kaynak sağlamaktadır. Sanatçının tasarımları incelendiğinde, eğri ve geometrik çizgilerle belirginleşen ritim duygusu ve dinamizm göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra üç boyutlu takılarında gözlemlenmekte olan hacim, uzay ve boşluk gibi olgularla ilgili çözümlenmeleri, heykelsi ve mimari bir dile sahip üretimler gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Görsel açıdan etkileyici minimalist formları dingin bir tasarım anlayışını görünür kılmaktadır (Decker, 2018).

Kare ve dikdörtgen gibi temel birimlerin dolu-boş ve büyük-küçük ilişkisi kapsamında oluşturduğu yalın form ve geçişler ile birlikte, malzemenin ve üretim tekniğinin oldukça minimalist bir yaklaşımla oluşturulduğu Decker'ın 'Curl' adlı takısında belirgin biçimde görülmektedir.



Resim 78. Ute Decker "Curl" , yüzük ve kolye, 2014, gümüş.



Resim 79. Ute Decker "Architects ring", yüzük, gümüş.

3.4.16. Anish Kapoor

Plastik sanatlar alanında etkin yapıtlara sahip Anish Kapoor'un takı sanatı kapsamında üretmiş olduğu işlerde görülmekte olan boşluk ve derinlik gibi kavramlara ilişkin çözümlenmeleri, oldukça rafine bir sanat anlayışının örneklerini yaratmıştır. Tasarladığı takılarda da, bazı heykelleri ile benzer olarak kullandığı ince bir işçilikle işlenmiş parlak yüzeyler ile bütünleşen minimal formlar göze çarpmaktadır.

Gök Ayna gibi yapıtları, taş heykelleri gibi karanlık yapılar olmamakla birlikte yine de izleyiciyi kendine, kendi içine bakmaya yöneltirler. Kapoor'un da belirttiği gibi "*Ayna iyi işlenmişse ve parlaksa matematiksel ya da felsefi bir objeye dönüşebilir. İşte o zaman bir şeyler yapmaya başlar ve uzam oluşur.*" (Kapoor, 2013) bu aynalarda kendi içine doğru devrilen bir uzamla karşılaşmaktadır. Bu yapıtlar hem gerçek mekânı yansıtır, hem de bir mekân yanılsamasıdır (Antmen, Ahu Antmen ile "Heykel Ötesi : Anish Kapoor" , 2013). Kapoor'un heykellerinde kullandığı anlam ve biçim dilinin tasarladığı takılar üzerinde de etkili olduğu görülmektedir.

Parlak yüzeylerle birlikte dolu- boş ilişkisi kapsamında uzam yaratan ve mekânla da etkileşen yapıtları; minimalizmden, post minimalizme ve kavramsal sanata doğru uzanan bir yolu öngörmektedir.



Resim 80. Anish Kapoor, "Water Ring" yüzük, 2011, altın.



Resim 81. Anish Kapoor, “*Tilted Square*”, kolye, 2013, altın.

3.4.17. Jeane Marrel

Jeanne Marell, genellikle iki farklı materyalin bir arada kullanımından doğan, basit geometrik formlar üzerine çalışmaktadır. Minimalist yaklaşımlarla ürettiği kombinasyonları ve seçtiği malzemeler, aynı zamanda konuya ilişkin güncel örnekler arasında olması açısından da önemlidir.

Minimalist sanatçılardan Robert Morris’in, Minimalist akımın özünü oluşturan, yeni üç boyutlu eseri tanımlarken ifade ettiği ortak öğeler; simetri, sürecin izlerinin olmaması, soyutluk, parçaların hiyerarşik olmayan dağılımı gibi yönelimlerin Jeanne Marell’in takılarında gözlemlenebilen özellikler olduğu söylenebilir.

Metali yalın bir etkide kullanan tasarımcı, pleksiglas ve corian gibi materyallerle çalışmaktadır. Işığı yansıtan şeffaflık etkisindeki çalışmaları ile Dan Flavin’in yapıtları arasında görsel bir etki olduğu düşünülebilir. Tasarımcının temel üretim tekniklerinden perçin yöntemi kullanarak temel formlardan oluşan simetrik yapıları, farklı özellik ve renkte materyal kullanımı ile kontrast etkisi sağlayarak, Minimalist ilkelere uygun bir tasarım yaklaşımını gözler önüne sermektedir.



Resim 82. Jeanne Marell, “Yüzük”,2018, gümüş ve pleksiglas.



Resim 83. Jeanne Marell, “Yüzük”, 2018, gümüş ve corian.

3.4.18. Ela Cindoruk ve Nazan Pak

Ela Cindoruk ve Nazan Pak'ın da tasarımlarında görülmekte olan 'daha az' felsefesi tasarımcıların aynı zamanda yaratıcı fikirlerini de yansıtmaktadır. Bu kapsamda üretilmiş olan takılar, temel geometrik şekillerin birleşimi ve tekrarı ile birlikte minimalist bir tavır sergilemektedirler. Geometrik biçimler ile oluşturdukları formlarda, azaltma, çoğaltma vb. kavramlar vasıtasıyla geliştirilen sistemler aracılığı ile uyum ve denge sağlanmaktadır (www.ecnp-jewelry.com, 2018).



Resim 84. Ela Cindoruk, Nazan Pak, “*Narrow Tangent Ring*”, altın.



Resim 85. Ela Cindoruk, Nazan Pak, “*HO Solitaire Ring*”, altın, pırlanta.

3.5. Konuyla İlgili Uygulama Çalışmaları

İndirgemeci bir yaklaşımla, fazlalıklarından arındırılarak oluşturulan geometrik form ve biçim dili ile yalın, kendisini olduğu gibi ifade edebilen, takı parçalarına ulaşmak hedeflenmiştir. Üretimde seçilen teknikler, işin gerekliliğini en minimal şekilde çözümlene amacıyla oluşturulmuşlardır. Bu doğrultuda, nesnenin genel bütünlüğünü bozmayacak biçimde kaynak ya da perçin, vb. yöntemler tercih edilmiş, materyaller kendi özellik ve yapılarına uygun olarak kullanılmıştır. Malzeme çeşitliliği ile birlikte görsel etkiyi güçlendirmek için yer yer mat ve parlak yüzeyler birlikte kullanılarak kontrast elde edilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmamdan önce başlayan takı sanatında Minimalist eğilimlere olan ilgim ve bu konuda çalışma süresince elde ettiğim bilgiler ışığında vardığım sonuçlar, kendi alanımla ilgili olarak, öncesinde ve araştırma sürecinde ürettiğim takı çalışmaları için bir kazanım oluşturmuştur.

Minimalist formlara sahip “Transition”(Geçiş) isimli çalışmada, sedef ve metal plakalar blok şekilde kullanılarak, dolu-boş ilişkisi kapsamında materyaller arasında oluşturulan geçiş ile tasarım bütünlüğü sağlanmıştır.



Resim 86. Özlem Çakmak, “*Transition*”(Geçiş), yüzük, 2018, bronz, sedef.

“Loop Area”(Döngü Alanı) isimli çalışmada, bir döngü alanı yaratma fikrinden hareketle, geometrik bir dil kullanılarak, yalın çizgilere sahip inorganik formlar ile döngüsel bir tamamlanma kurgulanmıştır.

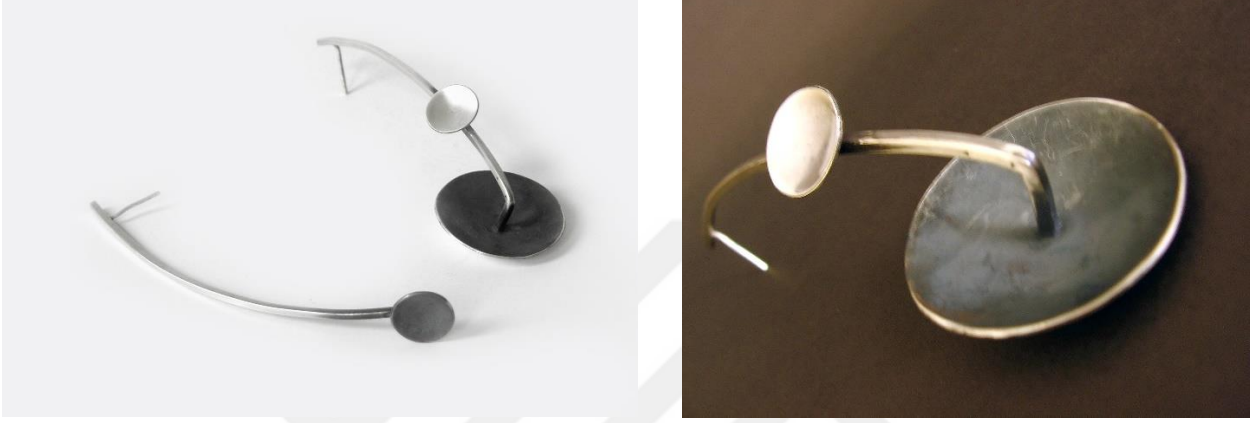


Resim 87. Özlem Çakmak, “Loop Area”(Döngü Alanı), yüzük, 2016, gümüş.



Resim 88. Özlem Çakmak, “İsimsiz III”, 2004, yüzük, gümüş.

“İsimsiz III” adlı çalışmada, yüzük halkasının tam bir daire olmasının dışında da alternatif biçimler içerebileceği fikrinden hareketle geliştirilen yalın ve temel formlar aracılığı ile beden üzerinde yer almadığı süreçte de kendisini desteksiz olarak ifade edebilen ve bulunduğu mekan ile de etkileşen heykelsi bir yapı oluşturulmak amaçlanmıştır.



Resim 89. Özlem Çakmak, “İsimsiz Küpe II”, 2005, gümüş.

“İsimsiz Küpe II” adlı çalışmada, öz olana dair bir yaklaşımla, iç bükey ve dış bükey inorganik formlar aracılığıyla tasarımda bütünsel bir denge sağlamak düşünülmüştür.



Resim 90. Özlem Çakmak, “Dönüşüm”, Bilezik, 2005, alüminyum, pirinç.

“Dönüşüm” isimli çalışma, başlangıç ve bitiş gibi kavramlar üzerine gelişen, devinimin yarattığı dönüşümü yansıtabilir temel ve yalın formların kurgulanması ile oluşturulmuş, malzeme seçimi ve üretim tekniğinde de Minimalist bir yaklaşım içinde olunmuştur.



SONUÇ

20.yy.ın başlarından hareketle, takının bir sanat alanı olarak görülmesine yön veren temellerin; heykel, resim, mimari, uygulamalı el sanatları gibi atölye disiplini içeren pek çok alandaki sanatsal yaratının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasından hareketle kurulan Bauhaus Okulu'na dayandığı görülmektedir. Bauhaus ekolü ile gelen anlayış, sanat ile dekoratif sanat arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bütüncül sanat yapıtını ortaya koymak olmuştur.

Sanatta disiplinlerarası etkileşim, takının kavram olarak sorgulanışı ile başlayan yeni problemleri beraberinde getirmiş, takı bu doğrultuda geleneksel anlayışta sürdürülen üretim şekline ayrılarak, kendi için yeni bir oluşum alanı yaratmıştır. Plastik sanatların heykel ya da resim gibi dallarından yetkin sanatçıların yapıtlarının arasında takının da yer alması, bununla birlikte etkin sanat müzelerinin çağdaş takı sergileri düzenlemeye başlaması vb. gelişmeler, takının bir sanat dalı olarak kabul gördüğünün açık göstergeleri olmuştur.

1940'ların sonlarında başlayan modern takı anlayışı, 1960'lı yıllarla birlikte artık takının bir sanat nesnesine dönüştüğü zamanlardır. Bu dönemde ortaya çıkan, stüdyo kuyumculuğu ile küçük tasarım atölyelerinde deneysel yöntem ve tekniklerle üretilen, el yapımı özgün ve yenilikçi takı parçaları ortaya çıkmıştır. Bu yeni yaklaşım, malzemenin paha anlamında değerliliğini reddederek, materyallerin sanat elemanı olma özelliklerini araştırmıştır. Aynı zamanda malzemenin çeşitlenmesi, tasarım anlamında form ve biçim yaratmada yeni olanaklar keşfedilmesini sağlamıştır.

Minimalizm'i oluşturan ilkeler bütünlüğünün, takı üzerinde görülen etkileri, Gijs Bakker, Friedrich Backer, Emmy Van Leersum, David Watkins, Darani Lewer, Helge Larsen, Francesco Pavan, Giampaola Babetto, Graziano Visintin, Luca Bonato gibi takı sanatçılarının işlerinden görsel örneklerle malzeme dili, form ve biçim özellikleri, üretim teknikleri açısından incelenmiştir. Sonuç olarak, günümüzde de üretilmekte olan sanatsal takılarda görülen: geometrik ve arı bir anlatıma sahip olma; yalın form ve materyalleri kullanma; zihinsel tasarım ve kurgu süreçlerine önem verme; tekniksel anlamda da en rafine üretim biçimlerini benimseme gibi özellikleri ile minimalist akımın ilkeleri doğrultusunda bir etkileşim olduğu saptanmıştır. Bu nedenle Minimalizm'in bir akım olarak ortaya çıkışı ve o dönemde sanat dünyasına kazandırdığı kavramların bir şekilde günümüzde de varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Konuya ilişkin literatür çalışmalarının değerlendirilmesi doğrultusunda, sanatta Minimalist akımın etkileri üzerine heykel, resim, seramik gibi plastik sanatların yanı sıra; tekstil ve moda, mimari, müzik, edebiyat, sinema gibi sanat alanlarında akademik çalışmaların bulunduğu fakat takı alanı ile ilgili bir çalışmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Takı sanatının akademik olarak ülkemizde yeni gelişen spesifik bir alan olduğu gözetilerek, bu çalışma ile takı tasarımı alanında minimalist akım için sözü edilen sanatsal yaklaşımın yer bulmasına katkı sağlaması, günümüzde yapılmakta olan tasarımlara, teorik ve görsel bir içerik oluşturulması amaçlanmıştır.

Takının, öz-imge kavramıyla ilgili olarak var olmanın kaçınılmaz yanıyla insanın kimliğini göstermesinde bir ifade aracı olan ve 20.yy.da bir sanat nesnesi haline alan bu kadim yapının; günümüzde ticari ve sektörel sahada üretilen takı örnekleriyle, bir bakıma içi boşalan değerlerle, orijinindeki bazı özellikler açısından nitelik kaybettiği görülmektedir. Özellikle ülkemiz başta olmak üzere, benzer toplum yapılarında, toplumun kültür düzeyi, ilgi ve eğilimleri ile ilgi olarak sosyal yaşamın içinde sanatın yerinin giderek etkisini yitirdiği genel kabul gören bir durumdur.

Bir sanat formu olarak takı, tasarımcısına, kullanıcıya ya da izleyicisine nesne ile etkileşiminden kaynaklanan sanatsal deneyimler yaşatabilir. Bunlar arasında, üç boyutlu oluşu, heykel sanatının hemen hemen tüm özellikleri ve malzeme çeşitliliğine sahip olması sayılabilir. Günümüzde tasarımcısına çok geniş ifade olanakları sunan sanatsal takı üretiminin birçok ülkede yaygınlık kazandığı gözlemlenmektedir.

Takı üretiminde, ne satar mantığı ile uygulanan salt ticari yaklaşım, takının tasarımındaki inandırıcılığın neredeyse kaybolmasıyla, içi boş bir kabuk haline gelmesine, koflaşmasına sebep olmuştur. Takının bir sanat nesnesi olarak sanat evreninde yeniden etkin bir biçimde yer alabilmesi, sanatın tüm alanları ile yeniden sosyal yaşamın içine canlı biçimde girmesi, bu özelliğe sahip ülkelerdeki olumlu örneklerden de gözlenebileceği gibi, toplumun demokratikleşmesi ve özgürleşmesine katkı vereceği söylenebilir.

Günümüzde dünyanın geldiği eşikte, doğal kaynakları toptan çöküşe götüren tüketim odaklı sistem yapısının dönüşmesi doğrultusunda yaşamsal değerlerle ilgili düzenin sağlanması, sanat için oldukça önemli bir konudur. Bu dönüşüm sürecinde, başta ülkemiz olmak üzere dünyanın her yerinde sanatsal dilin toplumlardaki yerinin genişleyebilmesinin bu sürece vereceği olumlu katkı ortadadır.

KAYNAKÇA

- Alex, D. (2017). *100 Sanatçı Manifestosu*. İstanbul: Espas Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). Ahu Antmen ile "Heykel Ötesi : Anish Kapoor" . *SSM Galeri*. İstanbul.
- ARTUN, A. (2016). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi: Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Attila, D., & Pelin, A. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil*, 4.
- Ayata Ertan, N. (2015). 20. Yüzyılda Sanatsal Takımın Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 91-99.
- Babetto, Giampaola. (2019, 04 21). www.babetto.com. www.babetto.com: http://www.babetto.com/index2_en.htm adresinden alındı
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, A. (2019, 01 11). lichtensteinfoundation.org. lichtensteinfoundation.org: lichtensteinfoundation.org adresinden alındı
- Besten Den, Liesbeth. (2019, 04 01). www.ganoksin.com. www.ganoksin.com: www.ganoksin.com/article/jewelry-gijs-bakker/ adresinden alındı
- Bulat Serap, B. M. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 105-120.
- Bulat, M., Bulat, S., & Aydın, B. (2013). Alexander Calder'in Açık Yapıtları. *Güzel Sanatlar Enstitü Dergisi*, 31-49.

- Bulduk, B. (2007). *Minimal Sanatta Form ve Mekan İlişkisi*. İstanbul.
- Celbiş, Ümit. (2009). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı. *Bauhaus'un Alman Tasarım Kültürüne Etkileri* (s. 169). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Herşey. (2012, Mart). *Doğan Burda Dergi Yayıncılık*, s. 42-45.
- Çakmak, Ö. (2018). Takı Tasarımında Minimalist Etkiler. *I.Uluslararası Sanat VeTasarım Sempozyumu*. Alanya: Elsander.
- Danchev, A. (2017). *100Sanatçı Manifestosu*. (M. Uslu, Çev.) İstanbul: Espas Sanat Kuram.
- Decker, U. (2018, 07 15). *www.utedecker.com*. www.utedecker.com: <http://www.utedecker.com/> adresinden alındı
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat*. İstanbul: Akbank Sanat.
- Droste, M. (2010). *Bauhaus*. Köln: Taschen.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.1.cilt (2008). İstanbul: Yem Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.2.cilt (2008). İstanbul: Yem Yayınları.
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ertan, N. (2011). *Çağdaş Takıda Aşırılık: Eğilim ve Uygulamalar*. Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, Türkiye .
- Fabrizi, Marina. (2019, 05 01). *socks-studio.com*. <http://socks-studio.com>: <http://socks-studio.com/2016/06/15/irrational-thoughts-should-be-followed-absolutely-and-logically-sol-lewitts-variations-of-incomplete-open-cubes-1974/> adresinden alındı
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Forgacs, E. (2017). *Bauhaus 1919-1933*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Gablik, Suzi. (1994). *Consepts Of Modern Art*. Thames & Hudson.
- Galton, E. (2015). *Moda Tasarımında Mücevher Tasarımı*. İstanbul: Literatür Kitabevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gompertz, W. (2015). *Pardon neye bakmıştınız?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grassetto, F. G. (2005). *Contemporary Jewellery The Padua School*. Padova: Arnoldsche Art Publishers.
- Greenberg, C. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. J. Fineberg içinde, *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gropius, W. (2015). Weimar Devlet Yapı Evi (Bauhaus) Programı. B. Enis içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 292-295). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hertz, R. (1993). *Theories of Contemporary Art*. Richard Hertz.
- Honnef, C. (2004). *Pop Art*. Taschen.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İhsan, K., & Sena, C. (2016). Türk Sineması Minimalizm İlişkisi 'Tatil Kitabı' Örneği. *I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*, (s. 1913-1923). Elazığ.
- Islakoğlu, P. M. (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar. *Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Kapoor, A. (2013). *Ahu Antmen ile "Heykel Ötesi : Anish Kapoor"*. İstanbul.
- Karabaş Avşar Pelin, Y. G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rotkho. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 361.
- Karahan, İ. Ç. (2015). Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat. *Sobiad*, 19-27.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- klimt02.net*. (2019, 04 12). *klimt02.net*: <https://klimt02.net/jewellers/otto-kunzli> adresinden alındı

- Krasner, L. (2018, 12 28). *www.jackson-pollock.org*. *www.jackson-pollock.org*:
<https://www.jackson-pollock.org/number-1.jsp> adresinden alındı
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Levin, K. (1979). Farewell to Modernism. *Art Magazine*.
- LeWitt, S. (2015). C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram* (s. 892-897). İstanbul: Küre Yayınları.
- Livingstone, Marco. (1999). *Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Marzona, D. (2009). *Minimal Art*. Taschen.
- Masters Gold: Major Works by Leading Artists*. (2009). London: Lark Books.
- Moholy-Nagy, S. (2016). Bir Öğretmenin Eskiz Defteri. P. Klee içinde, *Bir Öğretmenin Eskiz Defteri* (E. Sezgin, Çev.). İstanbul: Corpus Yayınları.
- Neuman-Ilse, Ursula. (2009). *Inspired Jewelry*. Woodbridge, Suffolk: ACC Editions.
- Özer, A., & Uğurcan, A. (2016). Kinetik Heykel Sanatı Öncüleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 74-91.
- Phillips, C. (1996). *Jewelry: From Antiquity to the Present*. Thames and Hudson.
- Phillips, C. (2008). *Jewels and Jewellery*. London: Victoria & Albert Museum.
- Raulet, S. (2002). *Art Deco Jewelry*. London: Thames&Hudson.
- Sağlık, E. (2016). Minimalizmin Endüstriyel Sadeliği. *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu* (s. 52). İstanbul: İstanbul Kalkınma Ajansı.
- Scarbrick, D., Ogden, J., Lightbown, R., Hinks, P., Bayer, P., Becker, V., & Craven, H. (1989). *Jewellery: Makers, Motifs, History, Techniques*. London: Thames&Hudson.
- Simmel Georg.(2017). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları

Stella, F. (2015). Sanat ve Kuram. W. P. Harrison Charles içinde, *Sanat ve Kuram* (s. 865,866). İstanbul: Küre Yayınları.

Şahiner, R. (2006). Geometrik Uzamda Sınırlanan Bedenin ve Sanatın Görünüşü. *earsiv.anadolu.edu.tr*.

TDK. Sözlük. (2005). *Minimalizm*.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tisdale, David. (2019, 04 20). *www.ganoksin.com*. *www.ganoksin.com*: <https://www.ganoksin.com/article/anodizing-aluminum/> adresinden alındı

Tizgöl, K. (2008). Sanatta Minimalizm Ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları . *T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi* . İzmir.

Untracht, O. (1998). *Jewelry Concepts and Technology*. London: The Crowood Press Ltd.

Updike, R. (2019, 04 16). *static1.squarespace.com*. *static1.squarespace.com*: https://static1.squarespace.com/static/54a8ea9ae4b0d1cd06f46bba/t/54c2fa68e4b0b232095a1147/1422064232657/Orn33_4_LisaGralnick.pdf adresinden alındı

Üstüner, Ş. (1994). 20. Yüzyıl Mücevheri. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.

www.artblart.com. (2019, 03 28). *www.artblart.com*: <https://artblart.com/tag/the-modernist-jewelry-of-art-smith/> adresinden alındı

www.artnet.com. (2019, 01 20). *www.artnet.com*: <http://www.artnet.com/artists/frank-stella/> adresinden alındı

www.calder.org. (2019, 03 29). *www.calder.org*: <http://www.calder.org/work/by-category/jewelry> adresinden alındı

www.davidtisdaladesign.com. (2019, 04 20). *www.davidtisdaladesign.com*: <https://davidtisdaladesign.com/portfolio/jewelry/> adresinden alındı

www.dezeen.com. (2018, 07 19). *www.dezeen.com:* <https://www.dezeen.com/2010/02/22/artist-in-jewellery-by-david-watkins/> adresinden alındı

www.ecnp-jewelry.com. (2018, 08 09). *www.ecnp-jewelry.com:* <https://ecnp-jewelry.com/pages/about-us> adresinden alındı

www.georgjensen.com. (2019, 03 28). *www.georgjensen.com:* <https://georgjensen.ae/pages/henning-koppel> adresinden alındı

www.hedendaagsesieraden.nl. (2018, 07 20). *www.hedendaagsesieraden.nl:* <https://hedendaagsesieraden.nl/2016/09/24/emmy-van-leersum/> adresinden alındı

www.khanacademy.org.tr. (2018, 07 20). *www.khanacademy.org.tr:* <http://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi-/disavurumculuktan-pop-art'a/minimalizm-ve-arazi-sanati/richard-serra,-'bukulumus-elipsiv'/8948> adresinden alındı

www.larsenlewers.com.au. (2019, 04 13). *www.larsenlewers.com.au:* <http://www.larsenlewers.com.au/about/helge.htm> adresinden alındı

www.lisagrallnick.com. (2019, 04 15). *www.lisagrallnick.com:* <https://www.lisagrallnick.com/biography> adresinden alındı

www.moma.org. (2019, 02 15). *www.moma.org:* <https://www.moma.org/collection/works/81533> adresinden alındı

www.ozarts.net.au. (2019, 04 13). *www.ozarts.net.au:* <https://www.ozarts.net.au/images/oz-arts/2015-summer/LEWERS-WEB.pdf> adresinden alındı

www.prof-friedrich-becker.de. (2019, 04 10). *www.prof-friedrich-becker.de:* <http://www.prof-friedrich-becker.de/en/das-werk> adresinden alındı

www.siennapatti.com. (2019, 04 09). *www.siennapatti.com:* <https://siennapatti.com/project/giampaolo-babetto/> adresinden alındı

www.tate.org.uk. (2019, 02 05). *www.tate.org.uk:* <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093> adresinden alındı

Yağmur, Ö. (2007). Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları. *Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

