T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar

MİNİMALİZM VE RICHARD SERRA'NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI

Faruk YILDIZ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU

İstanbul 2022

MİNİMALİZM VE RICHARD SERRA'NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI

Faruk YILDIZ

Plastik Sanatlar

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2022

“Faruk YILDIZ” tarafından hazırlanmış ve 22/08/2022 tarihinde sunulmuş “MİNİMALİZM VE RICHARD SERRA’NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI” başlıklı tez Plastik Sanatlar ana bilim dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

_____

Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Mimarlık ve Mühendislik Fakültesi

Altınbaş Üniversitesi _____

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Altınbaş Üniversitesi _____

Prof. Dr. Çağrı SARAY

Güzel Sanatlar Fakültesi

Marmara Üniversitesi _____

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü kabul tarihi: …/…/2022

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Faruk YILDIZ

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca yakın bir arkadaş gibi samimi tutumlarıyla beni motive eden ve kendisini tanıdığım için çok şanslı hissettiğim saygı değer danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU'na, gerek ders dönemi boyunca gerek de tez yazım aşamasında her türlü bilgiyi içtenlikle paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI'ya, bu tezi bitirmeme bir şekilde vesile olan değerli Prof. Dr. Önder KAVAKÇI'ya ve ayrıca bu süreçte desteklerini esirgemeyen sevgili kardeşim Süheyla YILDIZ'a, canım arkadaşım Zeynel Abidin SALTIK'a, biricik öğrencim Aysima HOŞYİĞİT'e, sevgili Özge ATAYIK'a ve Justin TENNANT-LE'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

MİNİMALİZM VE RICHARD SERRA'NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI

YILDIZ, Faruk

Yüksek Lisans Plastik Sanatlar, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Tarih: Ağustos/2022

Sayfa: 129

Sanayi Devrimi sonrası dönemlerde önem kazanmaya başlayan Modern Sanat düşüncesi zamanla kendi kurumsallığını inşa ederek özerk bir niteliğe kavuşur. Modern Sanata ait bu kurumsallık ve özerklik durumu onu hayatın dışındaki bir alana iter ve sanatın hayatla bağlarını koparmasına neden olur.

Bu nedenle 1. Dünya Savaşından sonra Modern Sanat düşüncesi sorgulanmaya başlanır ve Avangard saldırılarla karşı karşıya kalır.

Zaman zaman benzer Avangard itirazlarla karşılaşsa da Modern Sanat Paradigması, 1960'lı yıllara kadar varlığını devam ettirir. 1960'lı yıllarda birçok sanat hareketi gibi yeni bir Avangard tutumla ortaya çıkan Minimalizm, dönemin modernist anlayışından bağımsız bir sanat anlayışı geliştirir.

Minimalizmin ortaya koyduğu bakış açısını kendi özelinde genişleten Richard Serra, heykel kategorisine getirdiği yeni bir anlayışla Minimalizmi aşmaya çalışır. Böylece Serra, sanata ait birtakım kavramları dönüştürerek ve farklı yöntemler kullanarak yeni bir heykel dilinin ortaya çıkmasını sağlar.

Anahtar kelimeler: Modern Sanat, Avangard, Minimalizm, Richard Serra

ABSTRACT

MINIMALISM AND THE PERCEPTION OF SPACE IN RICHARD SERRA'S SCULPTURES

YILDIZ, Faruk

M.A, Art and Design Department, Altinbas University

Supervisor: Dr. Fırat ARAPOĞLU

Date: August/2022

Page: 129

Modern Art, which started to gain importance in the periods after the Industrial Revolution, gained an autonomous character by building its own institutionalism over time. This institutionality and autonomy of Modern Art pushed it to a field outside of life, thus causing it to sever its ties with life.

For this reason, after the First World War, the idea of Modern Art began to be questioned and faced attacks from the avant-garde.

Although it encounters similar avant-garde objections from time to time, the Modern Art paradigm continued to exist until the 1960s.

Minimalism, with a new avant-garde attitude of the 1960s, like many other art movements, develops a new way of art, that is independent of the modernist understanding of that period.

Expanding the perspective of minimalism in his own way, Richard Serra tries to overcome it with a new understanding that he brought to the sculpture field. Thus, Serra provides the emergence of a new sculptural language by transforming some concepts of art and using different methods.

Key words: Modern Art, Avant-garde, Minimalism, Richard Serra

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET ..... **vi**

ABSTRACT ..... **vii**

ŞEKİL LİSTESİ ..... **ix**

1. GİRİŞ **1**

1.1 MODERN SANATIN GELİŞİMİ 2

1.2 MODERNİZM VE MODERN SANAT 18

1.2.1 Avangard Kavramı 23

2. BÖLÜM: MİNİMALİST SANAT ANLAYIŞI **30**

2.1 MİNİMALİZM VE İKİNCİ YENİ AVANGARD 30

2.2 MİNİMALİZMİN TANIMI 42

2.3 MİNİMALİST SANAT ANLAYIŞININ İLK DÖNEMLERİ 44

2.4 BELLİ BAŞLI MİNİMALİST SANATÇILAR 49

2.4.1 Donald Judd (1928-1994) 50

2.4.2 Robert Morris (1931-2018) 53

2.4.3 Carl Andre (1939-) 55

2.4.4 Sol LeWitt (1928-2007) 58

2.4.5 Dan Flavin (1933-1996) 60

3. BÖLÜM: RICHARD SERRA' NIN HEYKELLERİNDE MEKAN ALGISI **65**

3.1 RICHARD SERRA'NIN İLK DÖNEMLERİ 65

3.2 MİNİMALİZM BAĞLAMINDA RICHARD SERRA 81

3.3 RICHARD SERRA'NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI 83

3.3.1 Pulitzer Piece: Stepped Elevation (1970-1971) 94

3.3.2 Tilted Arc (Eğik Yay) (1981) 97

3.3.3 The Matter of Time (Zaman Meselesi) (1992-2005) 100

3.3.4 Richard Serra Sculpture: 40 Years (2007) 104

4. SONUÇ **110**

REFERANSLAR **112**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1: William Turner, “Fort Vimieux”, 1831, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106,7 x 71,1 cm 3

https://www.tarihnotlari.com/william-turner/fort-vimieux-1831-by-william-turner/

Şekil 1.2: Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 x 325 cm 3

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delacroix-eugene-ferdinand-victor/eugene-delacroix-halka-onderlik-eden-ozgurluk-241/

Şekil 1.3: Francisco Goya, “Çocuklarını Yiyen Satürn”, 1819 – 1823, Duvar Sıvası Üzerine Yağlı Boya Sonradan Tuvale Aktarım, 146cm x 83cm 4

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87ocuklar%C4%B1n%C4%B1_Yiyen_Sat%C3%BCrn

Şekil 1.4: John Constable, “Saman Arabası”, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1,3 m x 1,85 m 5

https://www.sanatabasla.com/2015/04/saman-arabasi-the-hay-wain-constable/

Şekil 1.5: Jean-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 x 111 cm 6

http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/036-Toplay%C4%B1c%C4%B1lar-The-Gleaners-Millet.jpg

Şekil 1.6: Gustave Courbet, “Taş Kırıcılar”, 1849, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 cm × 240 cm 6

http://www.leblebitozu.com/gustave-courbetnin-hayati-ve-eserleri/

Şekil 1.7: John Everett Millais, “Ophelia”, 1851-1852, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76,2 cm × 111,8 cm 7

https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/ingiliz-sanat-tarihi.html

Şekil 1.8: Edouard Manet, “Balkon”, 1868, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 cm × 124,5 cm 8

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/manet-edouard/edouard-manet-balkon-620/

Şekil 1.9: Claude Monet, “İzlenim: Gündoğumu”, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63 x 48cm 9
https://medium.com/thinksheet/the-first-painting-of-impressionism-9bd04e28ac6
Şekil 1.10: Pierre-Auguste Renoir, “Moulin De La Galette’de Dans”, 1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131 cm x 175 cm 10
https://www.kazoart.com/blog/en/canvassing-the-masterpieces-bal-du-moulin-de-la-galette-by-renoir/
Şekil 1.11: Edgar Degas, “Absent İçenler”, 1875-1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 cm × 68 cm 11
https://www.ngv.vic.gov.au/work-of-the-week-edgar-degas-in-a-cafe-the-absinthe-drinker-dans-un-cafe-labsinthe/
Şekil 1.12: Camille Pissarro, “Bir Kış Sabahı Montmartre Bulvarı”, 1897, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65 x 81 cm 11
https://www.arthipo.com/artblog/unlu-ressamlarin-hayat-hikayeleri/camille-pissarro.html
Şekil 1.13: Paul Cezanne, “Sainte Victoire Dağı”, 1887, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67cm × 92 cm 13
https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-sainte-victoire-dagi-4329/
Şekil 1.14: Paul Cezanne, “Kâğıt Oynayanlar”, 1880-1895, Tuval Üzerine Boya 47,5 cm x 57 cm 14
https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Card_Players-Paul_Cezanne.jpg
Şekil 1.15: Vincent Van Gogh, “Gece Kahvesi”, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 66 cm 15
https://www.getdailyart.com/17944/vincent-van-gogh/terrace-of-a-cafe-at-night-%28place-du-forum%29
Şekil 1.16: Paul Gauguin, “Tahtili Kadınlar”, 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 cm x 91 cm 16
https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gauguin-paul/paul-gauguin-tahitili-kadinlar-324/
Şekil 1.17: Piet Mondrian, “Mavi ve Sarı ile Kompozisyon”, 1932, 41,6 x 33,3 cm 22
https://www.cobosocial.com/wp-content/uploads/2020/11/mondrian_komposition-mit-gelb_Robert-Bayer.jpg
Şekil 1.18: Marcel Duchamp, “Çeşme” (Pisuar), 1917, Seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm 27
https://www.sanatinoykusu.com/marcel-duchamp/

Şekil 1.19: Pablo Picasso, “Avignonlu Kadınlar”, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244 x 235 cm 27
https://seyler.eksisozluk.com/kubizm-akiminin-baslamasina-neden-olan-picasso-tablosu-avignonlu-kizlar
Şekil 1.20: Robert Rauschenberg, “Bantam”, 1955, Tuval Üzerine Karışık Teknik 29,5 x 37,1 cm 28
https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/bantam
Şekil 1.21: Allan Kaprow, “Yard”, 1961, Performans 29
https://helemaalkrank.tumblr.com/post/104673847522/allan-kaprow-yard-1961/amp
Şekil 2.1: Richard Serra, “The Mater Of Time”, 1994-2005, Çelik, Çeşitli Boyutlarda 8 Adet Heykel 30
https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time
Şekil 2.2: Donald Judd, “Untitled”, 1962, Siyah Emaye Demir Boru ile Ahşap Üzerine Cadmium Kırmızı, 121.5 x 82.6 x 55,5 cm 32
http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2018/11/Hastings-02.jpg
Şekil 2.3: Mark Rothko, “No. 1 (Royal Red and Blue)”, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 288,9 cm × 171,5 cm 33
https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-1-royal-red-and-blue-1954
Şekil 2.4: Barnett Newman, “Voice Of Fire” (Ateşin Sesi), 1967, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 540 cm × 240 cm 33
https://www.wikiwand.com/en/Voice_of_Fire
Şekil 2.5: Constantin Brancusi, “Matmazel Pogany”, 1913, Siyah Patinalı Bronz, 43,8 x 21,5 x 31,7 cm 34
https://www.moma.org/collection/works/80744
Şekil 2.6: Jean (Hans) Arp, “Human Concretion (İnsanın Betonlaşması)”, 1935, Alçı, 49.5 x 47.6 x 64,7 cm 34
https://www.moma.org/collection/works/80760
Şekil 2.7: Man Ray, “Catherine Barometer”, 1920, Asamblaj, 122,2 x 30,4 x 5,9 cm 35
https://juddtully.net/blog/impressionist-and-modern-sizzling-evening-records/
Şekil 2.8: Robert Morris, “Untitled (L-Beams)”, 1965, Üç Parça Döküm Alüminyum, Her bir Parça: 30,5 x 30,5 x 7,6 cm. 36
https://ocula.com/art-galleries/spruth-magers/exhibitions/hanging-soft-and-standing-hard/

Şekil 2.9: Tony Smith, “Die”, 1962, Çelik, 183.8 × 183.8 × 183,8 cm 37
https://whitney.org/collection/works/4891
Şekil 2.10: Robert Morris, “Corner Beam”, 1964, Boyanmış Kontrplak, 30.5 x 61 x 365,8 cm 38
https://www.diaart.org/collection/collection/morris-robert-untitled-corner-beam-1964-2016-004
Şekil 2.11: Kenneth Noland, “Yellow Half”, 1963, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 177,8 x 177,8 cm 39
https://www.albrightknox.org/artworks/k19646-yellow-half
Şekil 2.12: Frank Stella, “Pagosa Springs”, 1960, Tuval Üzerine Bakır ve Kurşun Kalem 252 x 252 cm 39
https://3.bp.blogspot.com/-6Ob5SJx1BTc/Tlp9EsHWlDI/AAAAAAAAFKg/DGsBp7-8hzg/s1600/1960+Pagosa+Springs+copper+metallic+%2526+pencil+on+canvas.jpg
Şekil 2.13: Jules Olitski, “Lucy’s Fancy”, 1963, 200.7 x 317,5 cm..... 40
http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=425931822&gid=425931822&cid=165901&wid=426130513&page=1
Şekil 2.14: Kenneth Noland, “Drought”, 1962, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 177 × 177 cm 45
https://www.tate.org.uk/art/artworks/noland-drought-t00763
Şekil 2.15: Frank Stella, “Die Fahne Hoch!”, 1959, Tuval Üzerine Emaye Boya, 308,9 × 184,9 cm 45
https://whitney.org/collection/works/2964
Şekil 2.16: Ellsworth Kelly, “Study For Blue White”, 1959-1963, Kolaj, 22 x 23 cm..... 45
http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com/2016/01/ellsworth-kelly.html
Şekil 2.17: Ad Reindhart, “Black Paintings”, 1960’lar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, David Ziwirner Galerisinden..... 46
https://www.nytimes.com/2013/11/22/arts/design/ad-reinhardt-at-the-david-zwirner-gallery.html
Şekil 2.18: Frank Stella, “Newstead Abbey”, 1960, Tuval Üzerine Alüminyum Boya, 301x183x8cm 47
https://www.stedelijk.nl/en/collection/4120-frank-stella-newstead-abbey
Şekil 2.19: “Primary Structures” Sergi Afişi, (1966) 48
https://en.wikipedia.org/wiki/Primary_Structures_(1966_exhibition)

Şekil 2.20: Donald Judd, “Untitled” (turquoise enamel on aluminum), 1966, Alüminyum Üzerine Turkuaz Emaye, 121.9 x 304.8 x 304,8 cm 50
https://www.artforum.com/print/202005/hal-foster-on-the-art-of-donald-judd-82817
Şekil 2.21: Robert Morris, Untitled (Ring with Light), 1965-1966, Untitled (Fiberglass Frame), 1968, Castelli Galeri, New York..... 50
https://flash---art.com/article/robert-morris-the-perceiving-body/
Şekil 2.22: Donald Judd, “Untitled”, 1966, 86.4 x 86.4 x 86,4 cm 51
https://juddfoundation.org/art/untitled-14/
Şekil 2.23: Donald Judd, “Untitled”, 1988, Alimünyum ve Şeffaf Amber Renk Akrilik Levha, 25 × 100 × 25 cm..... 52
https://juddfoundation.org/art/untitled-38/
Şekil 2.24: Robert Morris, “Box With The Sound”, 1961, Ahşap Küp: 24.8 x 24,8 x 24,8 cm, Genel: 116,8 x 24,8 x 24,8 cm..... 53
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665#:~:text=Box%20with%20the%20Sound%20of%20Its%20Own%20Making%201961&text=From%20inside%20an%20otherwise%20ordinary,box%20in%20front%20of%20us.
Şekil 2.25: Robert Morris, “Untitled (Masa)”, 1964, 121,9 x 121,9 x 121,9 cm 54
https://www.diaart.org/collection/collection/morris-robert-untitled-table-1964-2016-006
Şekil 2.26: Carl Andre, “Last Ladder”, 1959, Ahşap (Çam), 214 x 15,6 x 15,6 cm..... 55
https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-last-ladder-t01533#:~:text=Last%20Ladder%201959%20is%20an,which%20five%20hollows%20are%20carved
Şekil 2.27: Carl Andre, “Pyramid (Square Plan)”, 1959, Ahşap, 174,96 x 78,4 x 78,4 cm 55
http://arsoperandi.blogspot.com/2015/09/carl-andre-bajando-la-direccion-de-la.html
Şekil 2.28: Constantin Brancusi, “Sonsuz Sütun”, 1937, Dökme Demir, Yükseklik: 30 m, Targu Jiu, Romanya..... 56
https://www.kitaptansanattan.com/modern-heykelin-avangardi-constantin-brancusi-ozlem-kalkan-erenus-yazdi/
Şekil 2.29: “Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010,” Retrospektif Sergisi, Dia: Beacon, 2014–15 56
https://www.britannica.com/biography/Carl-Andre/images-videos
Şekil 2.30: Carl Andre, “Lever”, 1966, 137 Adet Tuğla, 11,4 cm x 22,5 cm x 883,9 cm .. 57
https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_%281966%29

Şekil 2.31: Sol LeWitt, “Wall Grid (3x 3)”, 1966, Ahşap, 180,3 x 180,3 x 5,1 cm..... 58
https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-wall-grid-3-x-3
Şekil 2.32: Sol LeWitt, “Cube Structure Based on Five Modules”, 1971, Boyanmış Çelik, 92 x 92 x 92 cm 59
http://www.artnet.fr/artistes/sol-lewitt/cube-structure-based-on-five-modules-yvfMqRTpnKqxVeQWEydhww2
Şekil 2.33: Dan Flavin, “İkon 3”, 1962, Fiber Levha Üzerine Yağlı Boya, Akrilik Gesso, Kırmızı Ampul ve Kırmızı Floresan, 86,4 x 63,5 x 15,2 cm..... 60
https://juddfoundation.org/index-of-works/icon-iii-blood-the-blood-of-a-martyr-1962/
Şekil 2.34: "Dan Flavin: icons" Dan Flavin Sanat Enstitüsü, Bridgehampton, New York. Fotoğraf: Bill Jacobson 61
https://www.artspace.com/magazine/news_events/close_look/dan-flavin-icons-53040
Şekil 2.35: Dan Flavin, “Pink Out Of A Corner (Jasper Johns’a)”, 1963, Floresan Lamba ve Metal Armatür, 243,8 x 15,2 x 13,6 cm..... 62
https://tr.pinterest.com/pin/295408056801582983/
Şekil 2.36: Dan Flavin, “The diagonal of personal ecstasy” (the Diagonal of May 25, 1963, Constantin Brancusi’ye), 1963, Floresan Lamba ve Metal Armatür, 180,3 x 177,8 x 11,4 63
https://www.wikiart.org/en/dan-flavin/diagonal-of-personal-ecstasy-the-diagonal-of-may-25-1963-to-constantin-brancusi-1963
Şekil 2.37: Dan Flavin, “Untitled” In Memory of Urs Graf, 1972-1975, Pembe, Sarı, Yeşil ve Mavi Floresan Lamba, Yükseklik: 120 cm Birim Başına, Çap: 3,54 cm..... 64
https://www.myswitzerland.com/en-th/experiences/cities-culture/art-culture/art/untitled-in-memory-of-urs-graf/
Şekil 3.1: Diego Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler), 1656, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318 cm × 276 cm 66
https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_%28tablo%29
Şekil 3.2: Richard Serra, “Zoo Cage 3 (Detay)”, 1966, Animal Habitats Sergisi, La Salita Galerisi, Roma..... 67
https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/richard-serra-animal-habitats-live-and-stuffed-roma-la-salita-1966-macro-rome/
Şekil 3.3: Richard Serra, “Belts”, 1966-1967, Sertleştirilmiş Kauçuk ve Neon Lamba, 182,9 cm x 50,8 cm 68
https://www.guggenheim.org/artwork/3891

Şekil 3.4: Richard Serra, “Verb List (Fiil Listesi)”, 1967, Kâğıt Üzerine Kuşun Kalem, Her bir Sayfa: 25,4 x 21,6 cm 69
https://www.moma.org/collection/works/152793
Şekil 3.5: Richard Serra, “To Lift (Kaldırmak)”, 1967, Sertleştirilmiş Kauçuk, 91,4 x 200 x 152,4 cm 70
https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-serra-to-lift-1967/
Şekil 3.6: Richard Serra, “Hand Catching Lead (Kurşunu Yakalayan El)”, 1968, 16 mm Siyah-Beyaz Film, 3.30 dk. 71
https://www.themoviedb.org/movie/280248-hand-catching-lead
Şekil 3.7: Richard Serra, “Thirty-Five Feet of Lead Rolled Up”, 1968, Kurşun, 9,5 x 62,8 x 10,1 cm 72
https://www.peterfreemaninc.com/artists/richard-serra?view=slider#7
Şekil 3.8: Richard Serra, “Tearing Lead From 1:00 to 1:47”, 1968, Kurşun 72
https://tr.pinterest.com/pin/richard-cerra-google-search--547750373406496121/
Şekil 3.9: Richard Serra, “Scatter Piece”, 1968, Plastik Lateks, Metal Çubuklar ve Plastik Kaplı Teller, 50,8 x 762,0 x 762,0 cm 73
https://www.diaart.org/collection/collection/serra-richard-scatter-piece-1967-2011-002
Şekil 3.10: Richard Serra, “Prop” (Dayanak), 1968, Kurşun Plaka: 152,4 x 152,4 x 0,3 cm Direk: 2m 74
https://www.moma.org/audio/playlist/236/3045
Şekil 3.11: Richard Serra, "Splashing with Four Molds” (Dört Kalıp ile Sıçratmak (Eva Hesse’ e), 1969, Kurşun, Castelli Warehouse Galerisi, New York, Fotoğraf: Peter Moore 74
https://www.artbook.com/blog-event-richard-serra.html
Şekil 3.12: Richard Serra, “Props Pieces” (Dayanaklar Serisi) (Dokuz Genç Sanatçı Sergisinden), 1968, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York 75
https://www.artnews.com/art-news/retrospective/time-on-their-hands-scott-burton-on-richard-serra-and-bruce-naumans-durational-art-in-1968-5128/
Şekil 3.13: Richard Serra, “One Ton Prop (House of Cards)”, 4 Adet Kurşun Plaka, 1969, Her bir Plaka: 122 x 122 x 2,5 cm 76
https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-serra-one-ton-prop-house-of-cards-1969-refabricated-1986/
Şekil 3.14: Richard Serra, “Casting”, 1969, Eritilmiş Kurşun, Çeşitli Ölçülerde 77

https://www.flickr.com/photos/rufusknight/3099984472
Şekil 3.15: Richard Serra, “Strike” (Roberta ve Rudy’e), 1969-1971, Sıcak Haddelenmiş Çelik, 246,4 x 731,5 x 3,8 cm 77
https://arthur.io/art/richard-serra/strike
Şekil 3.16: Richard Serra, “Circuit”, 1972, Dört Plaka Sıcak Haddelenmiş Çelik, 240 x 730 x 2,5 cm 79
https://www.moma.org/collection/works/181114
Şekil 3.17: Michael Heizer, “Double Negative”, 1969, Arazi Sanatı, 15 m x 9 m x 457 m 80
https://tr.pinterest.com/pin/305681893443073573/
Şekil 3.18: Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970, Arazi Sanatı, 4,6 m x 460 m 80
https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/
Şekil 3.19: Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm 81
https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-siyah-kare-3129/
Şekil 3.20: Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis”, 1950-1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24,.2 x 541,7 cm 83
https://www.moma.org/collection/works/79250
Şekil 3.21: Constantin Brancusi, “Uzayda Bir Kuş”, 1928, Bronz, 137,2 x 21,6 x 16,5 cm 84
http://brancusi-constantin.blogspot.com/2011/02/brancusi-eserleri.html
Şekil 3.22: Constantin Brancusi, “Caryatid 2”, 1914, Ahşap, 65,4 x 42,6 x 46 cm 84
https://harvardartmuseums.org/collections/object/303540?position=10
Şekil 3.23: Marcel Duchamp, “Pisuar” (Çeşme), 1917, Sırlı Seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm 85
https://www.sanatinoykusu.com/marcel-duchamp/
Şekil 3.24: Vladimir Tatlin, “Tatlin’s Tower” (Tatlinin Kulesi), 1919 85
https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower
Şekil 3.25: Richard Serra, “Prop Sculptures (Where I've Always Come From)”, 1969-1981, Blok: 31 x 31 x 15, Çubuk: 259 x 12 cm 86
https://www.vdwny.com/exhibitions/richard-serra?view=slider#3

Şekil 3.26: Donald Judd, “Untitled (Progression)”, 1965, Boyanmış Çinko, 12.7 x 175.3 x 21,6 cm 87
https://www.slam.org/collection/objects/6422/
Şekil 3.27: Robert Morris, “Untitled (3Ls), 1965-1970, Franz Josefs Kai 3 Galerisi, Viyana, Avusturalya. Fotoğraf: Matthias Bildstein..... 88
https://www.mudam.com/events/robert-morris-masterclass-for-schools-with-jeffrey-weiss
Şekil 3.28: Richard Serra, “Shift”, 1970, 6 Adet Çimento Blok, 152 cm x 20 cm x 27,5 m- 73 m 90
https://en.wikipedia.org/wiki/Shift_(sculpture)
Şekil 3.29: Richard Serra, “Spin Out: For Bob Smithson”, 1972-1973, 3 Parça Çelik, Her bir Parça: 250 × 1200 × 4 cm 90
https://krollermuller.nl/en/richard-serra-spin-out-for-robert-smithson-1
Şekil 3.30: Richard Serra, “Sight Point”, Konsept: 1972 Uygulama: 1975, Çelik, 20 x 386 x 30 x 5.7cm 91
https://tr.pinterest.com/pin/474989091945493896/
Şekil 3.31: Richard Serra, “Between the Torus and the Sphere”, 2003-2005, 8 Parça Çelik, 4,27 x 15,24 x 16,44 m 92
https://www.guggenheim.org/artwork/17147
Şekil 3.32: Richard Serra, “Cycle”, 2011, Gagosian Gallery, New York, NY, USA. Artsy . 92
https://www.dailyartmagazine.com/sculptures-richard-serra/
Şekil 3.33: Myoshin-ji Zen Bahçeleri, Kyoto, Fotoğraf: Wieslaw Sadurski..... 94
https://wisarts.com/photo-zen-gardens-myoshin.html
Şekil 3.34: Richard Serra, “Pulitzer Piece: Stepped Elevation” (Detay), 1970-1971, Üç Plaka Çelik, 152,4 cm x 12,3 m x 5 cm- 152,4 x 14 m x 5 cm- 152,4 x 15,4 m x 5 cm, Pulitzer Konağı, Saint Louis, Fotoğraf: Shunk-Kender 95
https://lithub.com/how-do-you-make-art-from-walking-and-looking/
Şekil 3.35: Richard Serra, “Pulitzer Piece: Stepped Elevation” (Detay), 1970-1971, Üç Plaka Çelik, 152,4 cm x 12,3 m x 5 cm- 152,4 x 14 m x 5 cm- 152,4 x 15,4 m x 5 cm, Pulitzer Konağı, Saint Louis..... 96
https://manpodcast.com/portfolio/no-18-richard-serra/
Şekil 3.36: Richard Serra, “Tilted Arc” (Eğik Yay), 1981, Çelik, 36,5 x 3,6 m 97
https://www.sartle.com/artwork/tilted-arc-richard-serra

Şekil 3.37: Richard Serra, “Tilted Arc” (Eğik Yay), 1981, Çelik, 36,5 x 3,6 m 98
https://art2202.tumblr.com/post/122571404857/richard-serra-tilted-arc-1981-cor-ten-steel
Şekil 3.38: Richard Serra, “Tilted Arc” (Eğik Yay), 1981, Çelik, 36,5 x 3,6 m Fotoğraf: Susan Swider 99
https://www.kunsteder.dk/en/cases/when-art-gets-in-the-way
Şekil 3.39: Richard Serra, “The Matter of Time” (Zaman Meselesi), 1992-2005, Guggenheim Müzesi,Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi 101
https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time
Şekil 3.40: Richard Serra, “The Matter of Time” (Zaman Meselesi) (Detay), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi 102
https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time
Şekil 3.41: Richard Serra, “The Matter of Time” (Zaman Meselesi) (Detay), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi 103
https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time
Şekil 3.42: Richard Serra, “The Matter of Time” (Zaman Meselesi) (Detay), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi 104
https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time
Şekil 3.43: Richard Serra, “Sculpture: 40 Years”, Richard Serra Retrospektif Sergisinden, 2007, MoMA (Modern Sanatlar Müzesi) 2. Kat, New York 105
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14
Şekil 3.44: Richard Serra, “Sculpture: 40 Years”, Richard Serra Retrospektif Sergisinden, 2007, MoMA (Modern Sanatlar Müzesi) 2. Kat, New York 105
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14
Şekil 3.45: Richard Serra, “Sculpture: 40 Years”, Richard Serra Retrospektif Sergisinden, 2007, MoMA (Modern Sanatlar Müzesi) 2. Kat, New York 106
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14
Şekil 3.46: Richard Serra, “Sequence”, 2006, Çelik, Toplam: 3,9 x 12,4 x 19,9 m Her bir Plaka Kalınlığı: 5,1 cm 107
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/14
Şekil 3.47: Francesco Borromini, “San Carlo alle Quattro Fontane” (İç Mekân Detay), 1646, Roma, İtalya..... 107

https://pt.wikiarquitectura.com/san-carlo-alle-quattro-fontane-2/
Şekil 3.48: Richard Serra, “Torqued Torus Inversion”, 2006, İki Adet Elips, Çelik, Her biri: 3,9 x 11 x 8,1 m, Her bir Plaka Kalınlığı: 5,1 cm 108
https://arthur.io/art/richard-serra/torqued-torus-inversion
Şekil 3.49: Richard Serra, “Band”, 2006, Çelik, 3,9 x 11,1 x 21,9 m, Plaka Kalınlığı: 5,1 cm 109
https://www.moma.org/audio/playlist/236/3048

1. GİRİŞ

Sanat Tarihini araştırmak söz konusu olduğunda, sanatta birçok önemli dönüm noktalarının olduğunu görürüz. Tıpkı Romantizmin sanatın özgürleşmesi bakımından bir dönüm noktası olması gibi ya da Kübizmin sanatın kimlik mücadelesinde önemli bir dönem olması ve sayılabilecek daha birçok önemli dönüm notası gibi… Bununla beraber sanatı doğrusal ve ilerlemeci bir tarihsel perspektifle ele almak her zaman zor olmuştur. Her bir tarihsel dönemi tetikleyen, o tarihsel dönemin oluşumunda önemli rol oynayan (ekonomik, siyasi, sosyolojik, psikolojik vb.) birçok etmenin varlığından söz etmek mümkün. Şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu sanat olduğunda çoğu zaman sanatçının dehası ve öznel duyumu, tarihsel bir kategorilendirmeyi aşan başat unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunun yanında sanat, toplumsal dönüşümlerden direk etkilenen bir alan olarak bu toplumsal dönüşümlere karşı reaksiyonlar geliştirip her dönem farklı arayışlar içerisine girmiş ve bir muhalefet aracı olarak her dönem birtakım itirazlarla güncelliğini sürekli muhafaza etmiştir.

Bu araştırma tezinin 1. bölümünde özellikle Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi sonrası dönemlerde Modern Sanat fikrinin nasıl geliştiğine, Immanuel Kant'la başlayan eleştirel düşünme yöntemiyle birçok disiplinin kendi sınırlarını belirlediği gibi sanatın bir özeleştiri mantığıyla nasıl özerk bir yapıya dönüştüğüne ve bu özerk olma durumuna karşı olan Avangard kavramına değinilecektir. Bu bölümde Avangard kavramının tarihsel kökenlerine değinildikten sonra Peter Burger' in Avangard tezine ve Hal Foster'ın ona karşı geliştirdiği itirazları ele aldıktan sonra tezin 2. Bölümünde Minimalizm Sanat Akımı, "yeni avangard" kategoride ele alınıp Minimalizmin erken dönemleri ve Minimalist sanatçıların sanat anlayışları ele alınacaktır. Tezin son bölümünde ise Richard Serra'nın ilk dönemleri, çalışma yöntemi, Minimalizmle ilişkisi ve sanat anlayışının nasıl bir içeriğe sahip olduğu tartışılacaktır.

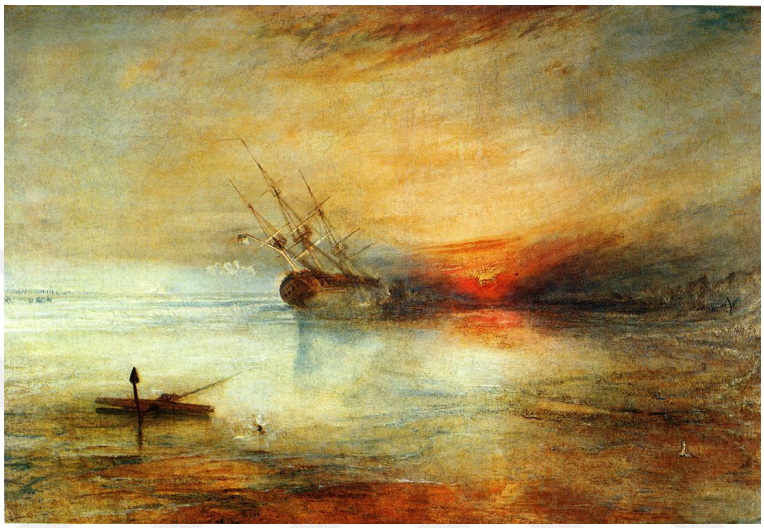
1.1 MODERN SANATIN GELİŞİMİ

18.yy'da bütün insanlık tarihi için çok önemli bir olgu olan Fransız İhtilali, sanat tarihi için de çok önemli bir dönüm noktası niteliğindedir. Fransız Devrimiyle birlikte Monarşi, Burjuva karşısında yenilgiye uğramış, eski yönetim şeklinin yerine yeni bir toplum düzeni inşa edilmeye başlanmıştı. Bu yeni dönemin sağladığı en büyük değişim, bireyin özgür iradesini elde etmesiydi. Bu özgürlük dalgası dönemin sanatçılarını da derinden etkilemişti. Dönemin sanatçıları Saray sanatına ve Klasizme sırt çevirerek sarayın ve dinin etkisinden kurtulmuştu. Fransız İhtilalinin yarattığı bu özgürlük dalgasıyla beraber sanatta üslup sorunu önem kazanmaya başlamış, sanat için başvurulacak kaynakların sayısı artmıştı.

Öte taraftan sanayi devrimiyle beraber toprağa dayalı bir üretim biçiminden sanayiye dayalı bir üretim biçimine geçilmişti. 19. yüzyılın sonlarına doğru birçok kent merkezi endüstriyel üretimin merkezi konumuna gelmiş, bu durum da Aristokrasiye karşı önemli bir güç elde eden ve gittikçe zenginleşen bir orta sınıfın oluşmasına neden olmuştu. Sanayi devrimiyle beraber yeni bir orta sınıfın doğması, sanat için birçok alternatifin ortaya çıkmasına olumlu yönde etki etse de toplumsal beğeni ve sanatçı bireyselliği arasında bir uçurumun oluşmasına da sebep olmuştu. Bu dönemlerin en belirgin özelliği daha önceki sanat dönemlerinde bu kadar belirgin bir şekilde görülmeyen sanatçı bireyselliğiydi. Bu tür bir bireyselliğin ortaya çıkmasında Sanayi Devrimi sonrası dönemlerin önemli bir payının olduğunu söylemek mümkün. Yukarıda da ifade edildiği gibi Sanayi Devrimi ve sonraki süreçlerde kısmen varlıklı olan yeni bir toplum kesiminin beğeni standartları ile dönemin sanatçılarının estetik anlayışı arasında bir uyuşmazlık meydana gelmişti. Bu nedenle denilebilir ki Fransız İhtilali ve Sanayi Devriminden sonraki süreçlerde sanatçı bireyselliğinin daha fazla hissedilir olması, bu iki tarihsel olguyu Modern Sanatın gelişimi bakımından tarihin en önemli kavşak noktaları konumuna getirmişti.

Bu devrim yıllarını ve sonraki süreci kapsayan dönemin Romantizm sanat akımında, sanatın referans alacağı tek kaynağın 'klasik anlayış' olduğu yönündeki inanç yitirilmiş, sanat için başka alternatiflerin olabileceğinin sinyalleri verilmişti. Ele alınan konuların özgürce seçilmesi, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve tutkularını sanatına aktarmasına olanak sağlamıştı. Romantizm'de akıl ve sağduyunun karşısında coşku ve hayal ön plandadır. Dış dünya abartılarak betimlenir, Orta çağ efsaneleri ve din duygusu önem kazanır. Duygu ve düşünceler şairane olarak dile getirilir. (Cloudon, 1999, s. 7-8)

William Turner'in bir çatışma alanıymış gibi görünen 'Fırtınalı Denizleri' (Şekil 1.1), Eugene Delacroix'nın coşku dolu duyumuyla yaptığı tarihi konulu resimleri (Şekil 1.2) ve Francisco Goya'nın bir kâbusu andıran resimleri (Şekil 1.3) sanattaki bu değişimin önemli birer örnekleriydi.



Şekil 1.1: William Turner, "Fort Vimieux", 1831, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106,7 x 71,1 cm



Şekil 1.2: Eugene Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 x 325 cm



Şekil 1.3: Francisco Goya, "Çocuklarını Yiyen Satürn", 1819 – 1823, Duvar Sıvası Üzerine Yağlı Boya Sonradan Tuvale Aktarım, 146cm x 83cm

Dönemin 'Romantik' havasının yarattığı özgürlük ortamı ve sanatçının konu seçimindeki bireysel tutumu, 18. yüzyılın sonlarına doğru manzara resmini de ön plana çıkarmıştı. Daha önceki dönemlerde sanatın önemsiz bir dalı olarak görülen ve bazı ressamların geçimini sağlamak amacıyla yaptığı manzara resmi, gerçekliğin yeniden keşfinin bir aracı konumuna gelmişti. Constable'ın doğadaki ışık ve gölge gözlemlerine dayalı manzara resimleri buna iyi bir örnektir. (Şekil 1.4) Gözleme dayalı bu tasvir sonradan ortaya çıkacak Gerçekçilik ve İzlenimcilik gibi sanat akımlarının doğmasına yol açacaktır. (Tanilli, 2005, s. 145)



Şekil 1.4: John Constable, "Saman Arabası", 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1,3 m x 1,85 m

1848 yılında Fransa'nın Barbizon kasabasında bir araya gelen bir grup ressam John Constable'ın açmış olduğu yoldan hareketle doğayı yeni bir anlayışla ele aldılar. Barbizon Ekolü olarak adlandırılan bu yeni sanat anlayışında "…insan gerçekliğinin anlatımı dinsel iletinin aktarımından daha ağır basar; en özgün ve özgül yanıyla bireyin resmedilmesi sanatta yeni bir zorunluluk olarak dayatır kendini." (Tavolillot, 2011, s. 7)

Bu grup içinde Jean François Millet "Başak Toplayan Kadınlar" tablosuyla doğayı yeni bir gözle ele alma anlayışını, manzaradan figüre genişleterek sanat tarihi açısından kritik öneme sahip başka bir süreci başlatmıştı. (Şekil 1.5) Sanat tarihi açısından bir devrim olabilecek bu yeni döneme, 1855 yılında açmış olduğu kişisel sergisine "Le Realizme, G. Courbet" adını vererek damgasını vuran kişi Gustave Courbet olmuştu. O güne kadar köy ve kırsalda yaşayan insanlar, sadece günlük yaşamı konu edinen ve "Janr" adı verilen, sıradan resimlere konu olmuş, geleneksel sanatın kayda değer bir konusu olmamıştı. Courbet'nin resimlerinde ise sıradan insanlar bir sanat eserinin önemli bir unsuru konumuna erişmişti. (Şekil 1.6)



Şekil 1.5: Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", 1857, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84 x 111 cm



Şekil 1.6: Gustave Courbet, "Taş Kırıcılar", 1849, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 cm × 240 cm

Courbet, Realizm adı verilen bu yeni anlayışla, görünen dünyaya ait sıradan olayları bütün sıradanlığıyla resmederek ve alışılmış geleneklere sırt çevirerek devrimci bir tutum sergilemişti.

Sanattaki bu yeni değişimlerin karşısında farklı bir yol tercih eden bir grup İngiliz ressam ise Akademilerin "Büyük Tarz" adı verilen Raffaello geleneğini başka bir açıdan sorgulamaya başladılar. Bu ressamlara göre sanat Raffaello ile yanlış bir yola sapmıştı. Doğayı "idealleştirmek" için kullanılan yöntemleri göklere çıkaran ve güzelliği elde etmek için gerçeği feda edenler Raffaello ve izleyicileriydi. (Gombrich, 2014, s. 508)

1848 yılında Royal Akademi öğrencisi William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, Frederic George Stephens, Thomas Woolner, James Collinson ve William Michael Rossetti tarafından kurulan Pre-Rafaelit Kardeşliği, akademinin Rönesanslı ustaları yücelten geleneksel eğitim anlayışına karşı çıkan gruplardan biridir. (Gere, 1995, s. 8)

Sanatçıları 'doğaya gitmeye' teşvik eden John Ruskin'in fikirlerinden esinlenen Pre-Rafaellocular, konularını dikkatli bir gerçekçilikle işleyerek akademiye karşı yeni bir sanat anlayışına yöneldiler. Ana temaları başlangıçta dini olmasına rağmen Edebiyat ve Şiire başvurarak, aşk ve ölümle ilgili konuları ve bunun yanında modern sosyal konuları da kullandılar. (Şekil 1.7)



Şekil 1.7: John Everett Millais, “Ophelia”, 1851-1852, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76,2 cm × 111,8 cm

Özellikle Rönesans'tan bu yana sanatın önemli bir problematiği olan, görünen dünyanın nasıl yansıtılacağı sorusu, bu sefer başka bir açıdan Edouart Manet ve çağdaşı sanatçıların üzerine düşündükleri bir soru olarak belirmişti. Courbet'nin Realizmle otaya koyduğu bakış açısını dikkatle inceleyen Manet ve onu takip eden sanatçılar, o döneme kadar klasik geleneğin -doğadaki her bir nesnenin bir rengin yumuşak ton geçişleriyle hacimlendirilmesi gerektiği anlayışının- tersine doğadaki nesnelerin gün ışığında kendine özgü renk tonlarından oluştuğunu keşfettiler. Bu sanatçılar arasında özellikle Manet, klasik anlayışın resimsel hacimlendirme yönteminin aksine, resimlerinde sert ışık- gölge kontrastlarını kullanarak ve bazı biçimleri sade renk lekeleri şeklinde boyayarak bu yeni keşfin en önemli ressamı olmuştu. (Şekil 1.8)



Şekil 1.8: Edouard Manet, "Balkon", 1868, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 170 cm × 124,5 cm

Geçmişten o güne değin süre gelen klasik anlayışın yöntem ve tekniklerini tamamen değiştirecek olan bu yeni keşifler, Manet'nin, dönemin bazı ressamları tarafından bir devrimci olarak nitelendirilmesine neden olmuştu. Manet o dönemde bu nitelemelere karşı çıksa da sonraki süreçlerde birçok sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, Manet'nin modern sanat açısından kritik bir öneme sahip olduğunu savunmuşlardır.

Manet'nin fikirlerini benimseyen dönemin ressamlarından biri olan Claude Monet doğadaki nesnelerin görünümüyle ilgili olan bu yeni keşfin geliştirilmesinde önemli rol oynamış, resimlerini atölye dışında, açık havada yapmaya başlayarak bir resmin yapıldığı yerde bitirilmesi gerektiğini savunmuştu. Monet'nin savunduğu bu fikirler, açık havada resim yaparken, gün ışığında nesneler üzerindeki ışık ve renk değişimlerini yakalamayı zorunlu kılmıştı. Açık havadaki izlenimlerin yakalanması, hızlı fırça vuruşlarını ve renkleri palette karıştırarak değil de tuvalde yan yana koyarak, renk karışımı etkisini tuval üzerinde meydana getirmeyi gerektirmişti. Bu da bahsi edilen klasik yöntemlerin değişmesine neden olmuştu. Fakat bu durum aynı zamanda resimlerde bir bitmemişlik, bir acemilik hissinin oluşmasına da neden oluyordu. (Şekil 1.9)



Şekil 1.9: Claude Monet, "İzlenim: Gündoğumu", 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63 x 48cm

1874’te bir araya gelip bir sergi açan Monet ve arkadaşları, sergiyi izleyenler tarafından büyük bir tepkiyle karşılaşmışlardı. Sergide yer alan Monet’nin “Impression: Soleil levant” (İzlenim- Gündoğumu) tablosunun ismini, bu sanatçı grubunu alaya almak için kullanan Louis Leroy adlı bir eleştirmen, bu ressam grubunu “Empresyonistler” olarak adlandırmıştı. Bu tür tepkilere karşı büyük bir mücadele veren Empresyonistler, sanat adına yeni bir görsel deneyim yaratarak sanat tarihi açısından büyük bir başarı elde ettiler.

Dönemin önde gelen Empresyonist ressamları arasında yer alan Pierre Auguste Renoir; açık havada, nesnelerin üzerindeki ışık ve renk değişimlerini figürlere uyarlayarak önemli bir başarı elde etmiş, (Şekil 1.10) Edgar Degas; Empresyonizm için önemli bir kaynak teşkil eden ‘Japon Estamplarından’ yola çıkarak, klasik geleneğin “Dengeli Kompozisyon” anlayışının yerine farklı kompozisyonlara sahip resimler yapmış, (Şekil 1.11) Camille Pissaro ise bu yeni anlayışa temel teşkil eden izlenim etkisini büyük bulvar resimlerine yansıtmıştı. (Şekil 1.12)



Şekil 1.10: Pierre-Auguste Renoir, “Moulin De La Galette’de Dans”, 1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131 cm x 175 cm



Şekil 1.11: Edgar Degas, "Absent İçenler", 1875-1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92 cm × 68 cm



Şekil 1.12: Camille Pissarro, "Bir Kış Sabahı Montmartre Bulvarı", 1897, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65 x 81 cm

Empresyonistlerin acımasız eleştiriler ve büyük hoşnutsuzluklara karşı önemli bir başarı kazanmaları ve geleneksel resim anlayışının yöntem ve tekniklerini tamamen değiştirmeleri, kimilerilerine göre ilk Modernist ressamlar olarak nitelendirilmelerini sağlasa da dönemin bazı ressamları, Empresyonistlerin bu başarısını onaylamakla beraber onların bu yeni resim yöntemini, birtakım nedenlerden ötürü sorgulanması gereken bir durum olarak ele aldılar. Empresyonistler geçmiş ustaların yöntem ve tekniklerini kullanmayı reddetmişlerdi fakat nihai amaç açısından değerlendirildiğinde geçmiş ustaların amaçlarıyla benzer bir tutum sergiliyorlardı. Onların bu yöntemi doğayı ve nesneleri kusursuz bir gözlemle ele almayı gerektiriyordu. Bu da geçmiş ustaların, doğayı mükemmel bir şekilde yansıtma amacıyla benzerlik gösteriyordu. Öte taraftan bazı Empresyonistler anlık izlenimlere dayalı bu yeni yöntemi uç bir noktaya taşıyıp resim yüzeyinde neredeyse tanınabilir bir hacim ve kütleye sahip bir şeyin olmadığı, sadece farklı renk tonlarıyla birbirinden ayrılan fırça vuruşlarının olduğu resimler yapmışlardı. Bu da özellikle ismi zaman zaman Empresyonistlerle anılan, dönemin ressamlarından Paul Cezanne'nın üzerinde düşündüğü bir sorun olarak beliriyordu.

Cezanne Empresyonistlerin bu yeni görsel deneyimini benimsemekle beraber geçmişin ustalarının resimlerindeki "Uyum", "Hacimsellik" ve "Denge" unsurlarını da önemsemiş, Empresyonistlerin bu yeni yöntemini geçmiş ustaların yöntemiyle bütünleştirmek için büyük bir çaba sarf etmişti. Bu yoğun çabaların sonucunda Cezanne, birçok sanat tarihçinin ifadesiyle "Modern Sanatın Babası" unvanını alacak yeni bir sanatsal anlayışın gelişmesini sağladı.

Cezanne eski ustaların resmine hayran olmakla beraber eski ustaların yöntemleriyle resim yapmak istemiyordu. Öte taraftan Empresyonistlerin bulduğu yeni yönteme inanmakla beraber Empresyonistler gibi sadece anlık izlenimlere dayalı resimler de yapmak istemiyordu. Buna karşılık Cezanne doğayı çok dikkatli bir şekilde gözlemleyerek ve bu gözlemlerini kendi içsel duyumlarıyla birleştirerek resim sanatı için tamamen yeni bir yöntem ve anlayış bütünlüğünün oluşmasını sağladı.

Gowing, Cezanne'nın doğayı gözlemlemekle ilgili bu yeni anlayışını şu şekilde açıklamaktadır: "O (doğadan) genel kanunları çıkardı, sonra bu kanunlardan bir çeşit uzlaşmayla ilkeler çekip çıkardı ve böylece gördüğünü kopyalamaktan ziyade kendisi yorumladı…" (Gowing, 1997, s. 59) Denilebilir ki Cezanne'nın 'Saint Victoria' dağını defalarca resmetmesi Gowing'in sözlerini doğrular niteliktedir. Cezanne 'Saint Victoria'

dağının görünümünü kendi duyumuyla uzlaştırmak istiyordu. Yine başka bir bölümde Gowing, Cezanne'nın resim yaparken önem verdiği "Deneyimleme" kavramına da değinmektedir. "Konunun kendi gerçekliği, gerçek şekil, taklit yoluyla aktarılamaz, resimdeki öz gerçekliği her neyse sadece bu yolla gerçekleştirilebilir". (Gowing, 1997, s. 65)

(Şekil 1.13)



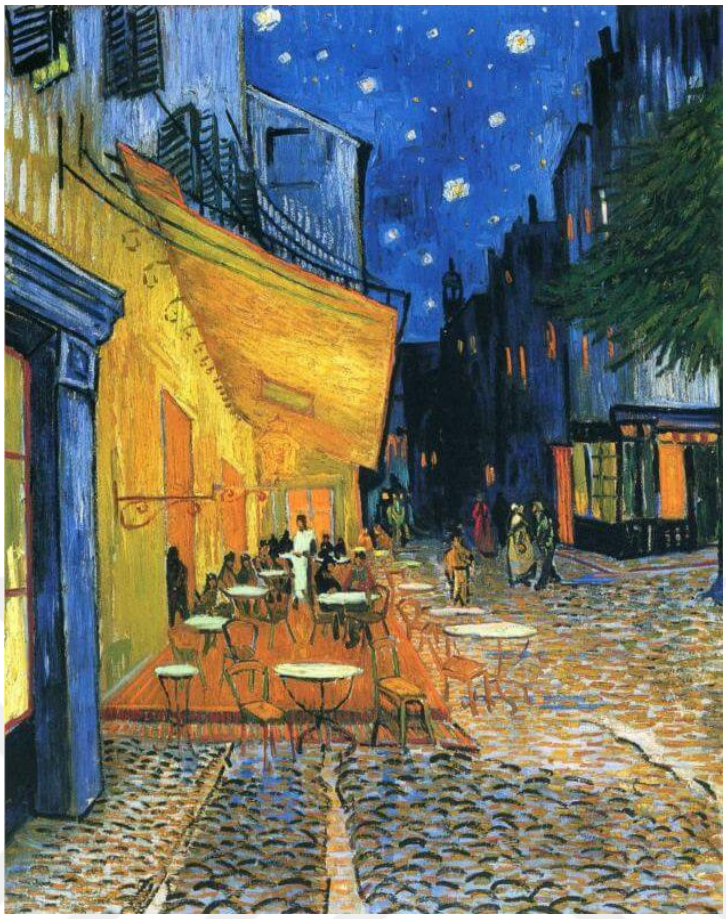
Şekil 1.13: Paul Cezanne, "Sainte Victoire Dağı", 1887, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67cm × 92 cm

Bu açıklamalardan hareketle denilebilir ki Cezanne doğayı gözlemlerken, doğadaki nesnelerin resimsel gerçekliğinin ne olduğunu araştırıyordu. Doğanın resimsel gerçekliğini yakalamak da ancak büyük uzlaşımlar sonucunda kendini var edebiliyordu. Bu da belki de Cezanne'nın kendi ifadesiyle, çalışırken çok yavaş ilerlemesinin bir nedeniydi. O, doğadaki nesnelerin gerçek özünü resimsel uzlaşımlarla ortaya çıkarıyordu. Onun bu çabaları "Hacim", "Renk", "Derinlik" ve "Kompozisyon" unsurlarını da kapsayan büyük bir uzlaşma çabasıydı. Gombrich'in deyimiyle; "Kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi, sıfırdan başlamak istemiştir". (Gombrich, 2014, s. 543) (Şekil 1.14)



Şekil 1.14: Paul Cezanne, "Kâğıt Oynayanlar", 1880-1895, Tuval Üzerine Boya 47,5 cm x 57 cm

Empresyonizmin resim sanatına getirdiği yeni yöntemi başka bir açıdan ele alan bir diğer ressam Vincent Van Gogh'tu. Van Gogh da Empresyonistlerin renk çözümlemelerini benimsemiş, onların noktasal ve küçük fırça darbeleri yöntemini kullanmıştı. Fakat Van Gogh, rengi, Empresyonistlerin doğayı resmederken görsel izlenimler sonucu beliren renk değişimleri şeklinde ele almak istememişti. O, Empresyonistlerden farklı olarak renkler aracılığıyla iç dünyasını ve duygularını da yansıtmak istemişti. Bu nedenle Van Gogh'un resimleri, kendi iç dünyasının dolaysız yansımalarının, saf renklerin ve aşkın fırça vuruşlarının coşku dolu birlikteliğinin resimleridir. (Şekil 1.15)



Şekil 1.15: Vincent Van Gogh, "Gece Kahvesi", 1888,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 cm x 66 cm

Empresyonizm sonrası dönemin bir diğer ressamı olan Paul Gauguin, resimlerinde daha dolaysız ve yoğun bir etki yakalamak istiyordu. Gauguin, sanatın daha güçlü ve yoğun hisleri yansıtması gerektiğine inanıyordu. Bu nedenle kendi döneminin Avrupa'sının sanat anlayışını reddederek, Büyük Okyanus'ta uzak bir ada olan Tahiti'ye yerleşmiş, Tahiti'deki yerlilerin bozulmamış dünyasını özümseyip onlar gibi yaşamak istemişti. Böylece resimlerinde arzusunu çektiği "Vahşiliği", "İlkelliği" yakalayabilirdi.

Gauguin, resimlerindeki biçimleri derinlik hissi yaratmadan, neredeyse tamamen düz renk alanları şeklinde boyamıştı. İlk başlarda yakın bir dostu vasıtasıyla Fransa' ya gönderdiği resimleri çok ilkel bulunmuş, daha sonraları, ölümüne yakın bir dönemde ilgi görmeye başlamıştı. Bu ilgi aynı zamanda yeni bir sanatsal anlayışın da habercisiydi. (Şekil 1.16)



Şekil 1.16: Paul Gauguin, "Tahitili Kadınlar", 1891, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 cm x 91 cm

Romancı Charles- Louis Philippe 1897'de bu durumu şu sözlerle dile getirdi: "Artık ılımlılık ve yüzeysellik zamanı geçti. Bize şimdi barbarlık gerek. Tutku çağının başlangıcıdır bugün." (Lynton, 2004, s. 20)

Gombrich, "Sanatın Öyküsü" kitabında; Modern Sanatın ortaya çıkmasını özellikle Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi ressamların Empresyonistlere karşı birtakım hoşnutsuzluklarının sonucu olarak ele almaktadır. Bu hoşnutsuzlukların nedeni ise Empresyonistlerle beraber sanata ait bir takım güçlü değerlerin kaybolmaya yüz tutmasıydı. Gombrich, sanata ait bu kaybedilen değerlerle ilgili şöyle demektedir:

"Cezanne'ın kaybedilenin düzen ve denge duygusu olduğunu düşündüğünü biliyoruz. Ona göre Empresyonistler, çabalarını sadece geçici bir anı yakalamaya yoğunlaştırarak, doğadaki biçimleri ihmal etmişti. Van Gogh da sanatın, görsel izlenimlerin tutsağı olup, sadece ışık ve rengin optik nitelikleri araştırılırsa, sanatçının öteki insanlara duygularını ifade etmesini sağlayan sanatın, yoğunluğunu ve tutkusunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu hissediyordu. Gauguin'e gelince, o, yaşamından ve yaptığı sanattan hiç hoşnut değildi. Daha sade ve daha doğrudan bir şey arıyor ve bunu da ilkellerin arasında bulacağını umuyordu. Modern sanat dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve üç ressamın da bulduğu farklı çözüm, modern sanatın üç akımı için başlangıç noktası oldu.

Cezanne'ın çözümü, Fransa'da Kübizmi ortaya çıkardı; Van Gogh'un çözümü, özellikle Almanya'da benimsenen Ekspresyonizme, Gauguin'inki ise, İlkelliğin (Primitivizm) çeşitli biçimlerine öncülük etti. (Gombrich, 2014, s. 554-555)

Empresyonizm sonrası "Modern Sanatın" ortaya çıkmasının olası nedenlerinden bir diğerinin ise eski dönemlere ait bir alışkanlığın bir çelişki olarak hissedilmeye başlanması olduğunu söyleyen Gombrich, bu "çelişkinin" Rönesans'la beraber ressamların "gördüklerini resmetmeye" zorlanmasından kaynaklandığını ifade eder.

"*…Mısırlılara ve onların gördüklerini değil de bildiklerini betimleme yöntemine tekrar tekrar baktık. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere yaşam katmış; Orta çağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmak, Çin sanatı ise derin düşüncelere dalmak için kullanmıştı. Fakat bu sanatlardan hiçbiri, sanatçıyı "gördüğünü resmetmeye" zorlamıyordu. Bu düşünce ilk olarak Rönesans' ta doğdu."* (Gombrich, 2014, s. 561)

Ona göre bu çelişki, birbirine zıt iki durumun karşı karşıya gelmesinden kaynaklanıyordu. Bunlardan birincisi, Rönesans'la beraber ressamların "gördüklerini resmetmeye" zorlanmaları; ikincisi ise gördüğümüz nesneye dair bilgilerimizin, nesneyi biçimlendirme ve renklendirme yöntemimizi etkilemesiydi. Bir taraftan Rönesans'la beraber "gördüklerimizi resmetme" zorunluluğu, diğer taraftan görünen dünyaya ait bilgi ve inançlarımızın resmetme anlayışımızı etkilemesi... Modern sanatçılar da çelişki olarak hissedilen bu durumu aşmak için çabalamıştı. Bu nedenle görünen dünyaya ait inançların katıksız bir ilkellik ve samimiyetle yansıdığı semboller (Afrika maskeleri ve ilkel kabilelerin sanatına ait örnekler), 1900'lü yılların başında modern sanatçıların başvurduğu temel bir kaynak niteliğine bürünmüştü. "…bu objelerin üslubu, Van Gogh, Cezanne ve Gauguin'nin deneylerinden yeni akıma miras kalan ifadesellik, yapısallık ve sadelik konularındaki tüm araştırmalar için ortak bir odak noktası oluşturabilirdi." (Gombrich, 2014, s. 563)

Gombrich'in ifade ettiği bu yönelimlerden sonra oluşan modern sanat akımlarını ele almak başka bir tezin konusu. Bu Tezin bu bölümünde; Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi sonrası süreçlerden başlanarak Cezanne, Van Gogh ve Gauguin özelinde, sanat tarihinde Post-Empresyonistler olarak bilinen döneme kadar ele alınarak Modern Sanatın gelişim süreçlerine değinilmek istenmiştir. Sonraki bölümde ise "Modernizm", "Modern Sanat" ve "Avangard" kavramları ele alınarak irdelenmeye çalışılacaktır.

1.2 MODERNİZM VE MODERN SANAT

Birçok düşünür için modernite düşüncesine kessin bir başlangıç tarihi belirlemek her zaman zor olmuştur. Modernite düşüncesinin ne zaman başlayıp ne zaman son bulduğu sorusu, birçok düşünür tarafından farklı bir şekilde ele alınmıştır. Bu nedenle Lyotard, modernite için kessin bir zaman aralığının verilmesinin yanlış olduğunu belirtir. Bilim, sanat, siyaset ve felsefe alanları için modernitenin farklı tarihlere denk geldiğini belirten Lyotard, örneğin, Modernizmden Posmodernizme geçiş konusundaki belirsizlikle ile ilgili şöyle der;

"Modernite konusunda belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kessin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu da bir anlamda doğrudur... Son çözümle, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ülküleri açıktan açığa ihlal edilmiştir. Özellikle de çok daha önceden Saint Augustin'de gördüğümüz -işte ayaküstü olası bir başlangıç tarihi daha- sonradan Aufklarung, Fransız Lumiere kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlal edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir." (Lyotard, 1999, s. 20)

Krishan Kumar "Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları" adlı kitabında modernlik ve modernizm kavramlarını birbirinden ayırır.

Kumar'a göre modernlik, antik çağlara karşı Hristiyan Orta çağın bir icadıdır. Bu anlamda modernlik, batı toplumlarına ve düşünce yapısına Hristiyanlığın egemen olduğu bir dönem olarak belirir. Bu anlayışa göre eski dünya pagandı, yeni dünya ise Hristiyan.

Bugünkü anlamıyla modernliğin kökeninin ise Antikite, Orta çağ ya da Rönesans olmadığını belirten Kumar, modernliğin kavramsal temellerinin 16. yüzyılda atılmaya başlandığını ve 18. yüzyılda rasyonel aklın önderliğinde ve teknik gelişmeler ışığında, doğanın kontrol altına alınması yönündeki birtakım başarılarla beraber gerçek modern dönemlerin ortaya çıktığını belirtir.

Bu nedenle Kumar, ‘modernlik’ kavramını, modern dünyayı oluşturan düşünsel, toplumsal, politik değişimlerin tümünü kapsayan bir terim olarak kullanır. “Modernizm” ise, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan bir kültürel harekettir, Modernizm bir açıdan modernliğe karşı gelişen bir tepki hareketinin ismi olarak belirir. (Kumar, 1999, s. 88)

Jurgen Habermas da “Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje” adlı makalesinde “Modern” terimiyle ilgili olarak benzer şeyler söylemektedir: “Modern” terimi, Hans Robert Jauss tarafından araştırılan uzun bir tarihe sahip. “Modern” kelimesi Latince “Modernus” biçimiyle ilk defa 5. Yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. (Habermas, 1994, s. 73)

Habermas’a göre bu ilk ayrımın temel niteliği (Moderni, Roma ve Pagan geçmişten ayıran niteliği) yeni dönemi eski dönemden ayıran ama aynı zamanda aralarındaki bir ilişkiye işaret eden bir nitelik olarak, uzunca bir dönem varlığını sürdürmüştü. Modern olarak nitelendirilecek bazı dönemler bazı açılardan farklılık gösterseler de Habermas’ın belirttiği ilk ayrımdan kaynaklanan temel niteliğini sürekli korumuşlardı. Bu nedenle modern dönemler, belli bir döneme kadar antik çağlarla kendisi arasında bir ilişki üzerinden kendini tanımlayan yeni dönemler olarak belirmekteydi. Ona göre modernlik iddiasına sahip dönemler antik çağları birtakım taklitlerle yeniden ortaya koymaktaydı. Bu durumu şu şekilde sadeleştirmek mümkün: Belli bir döneme kadar modernlik arayışında olanlar, antik çağların birtakım formlarını revize ederek bazı yenilikler ortaya koyuyorlardı. Fakat bu yenilikler ne kadar modern görünse de antik çağların bir çeşit taklidi niteliğindeydi.

Habermas, ilk kez “Fransız aydınlanması” ile başka bir modernist bilincin geliştiğini ifade etmektedir. Romantik modernist, klasikçilerin antik fikirlerine karşı çıkmaya çalıştı; yeni bir tarihsel dönem arayışına girdi ve onu idealleştirilmiş Orta Çağ’da buldu. Ama 19. yüzyılın başlarında kabul edilen bu yeni çağ, sabit bir ideal olarak kalmadı. 19. yüzyıl boyunca bu romantik ruhtan, kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtaran radikal bir modernlik bilinci doğdu. (Habermas, 1994, s. 75)

Habermas, bu yeni modernlik bilincinin Baudelaire’in yapıtlarında daha net bir görünüme kavuştuğunu belirtir. Sanat Baudelaire’ le beraber özerkleşme yoluna girer. Bilim, akıl, ilerleme, sanayi vb. unsurları içeren, toplumsal, politik ve ekonomik bir modernlik

anlayışına karşılık kültürel bir modernlik bilinci gelişir. Sanat, toplumsal ve siyasi her türlü angajmanı reddederek burjuva estetiğine karşı çıkar.

Baudelaire'e göre bu kültürel modernizm, klasik dönemleri referans alan bir estetik anlayış yerine kendi döneminin güzellik anlayışını ortaya çıkarması gerekiyordu. Ona göre bir çağa damgasını vuran toplumsal, siyasi ve ekonomik her türlü maddi varlık, kendi dönemine has bir ruh ve maneviyat barındırıyordu. Sanatçıya düşen de bu ruhu bulup ortaya çıkarmaktı.

"*... Antik sanattan saf sanat, mantık, genel yöntem dışında kalan şeyleri öğrenmeye çalışanın vay haline! Oraya fazla gömülünce şimdi 'ye ilişkin belleğini de yitirir; içinde yaşadığı koşulların sağladığı haklardan ve ayrıcalıklardan vazgeçer. Burada gerçekten bir ayrıcalık söz konusudur, çünkü neredeyse bütün özgünlüğümüz, zamanın duyularımıza vurduğu damgadan kaynaklanır."* (Baudelaire, 2007, s. 217)

Habermas bu yeni modernlik bilincinin belirleyici unsurunun "Avangard" kavramı olduğunu ifade eder. Avangard, ani beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir gerçeği fethetmek olarak görür kendini. (Habermas, 1994, s. 77)

Ona göre bu Avangard tutum, kendi konumunu belli bir tarihsel dönemle ilişkilendirmeden, hatta tarihin sürekliliğini ortadan kaldıran anarşist bir durum olarak belirir.

"Modernizm İdeolojisi" adlı yazısında, bir sanat eserinde içeriğin belirleyici bir öneme sahip olduğunu savunan Georg Lukacs ise üslubun biçimsel yöntemlerinin içeriğin bir yansıması olduğunu ifade eder. Lukacs, insanın, sanat eserinin içeriğinden bağımsız düşünülemeyeceğini ve insanın, yaşadığı dönem ve toplumdan soyutlanamayacağını belirtir. Lukacs, Aristotelesçi yaklaşımın; "insan toplumsal bir hayvandır" anlayışından hareketle şöyle demektedir:

"Aristotelesçi hüküm bütün büyük gerçekçi edebiyata uygulanabilir. Akhilleus ve Werter, Oedipus ve Tom Jones, Antigone ve Anna Karenina: Bireysel varlıkları- onların, daha moda bir terminolojiyle, "ontolojik varlıkları"- toplumsal ve tarihsel ortamlarından ayrılamaz. Onların insani önemi, özgül bireyselliği, içinde yaratıldıkları bağlamdan koparılamaz. Önde gelen birçok modernist yazarın eserinde insan imgesine hâkim olan ontolojik görüş bunun tam tersidir. İnsan, bu yazarlara göre, doğuştan yalnız, toplum dışı, diğer insanlarla ilişkiye girmeyen bir varlıktır." (Lukacs, 1999, s. 725-726)

Her ne kadar Lukacs politik bir pencereden modern ve modern öncesi dönemleri karşılaştırarak modern yazarların eserlerini eleştirse de Lukacs'ın, modern bir sanat eserinde, insanın ontolojik varlığının tarihsel ve toplumsal bağlamından koptuğu düşüncesi Habermas'ın belirli tarihsel bağlardan kopuk yeni modernlik bilinci tezi ile benzerlik gösterir. Ancak Lukacs modern bir eserde bireyin tamamen toplum dışı, yabancı bir varlık olduğunu iddia ederken Habermas, bu bağlam dışı olma durumunu sadece antikiteden ve belirli tarihsel bağlardan kopuk olmakla sınırlar ve bu kopuşla beraber modern bireyin her türlü dini, toplumsal ve politik angajmanı reddettiğini belirtir.

Modern sanat için temel belirleyici özelliğin "Özerkleşme" yönelimi olduğu düşüncesi birçok yazar tarafından dile getirilmiştir. Sanatın "Güzellik" kategorisinin ilk olarak Rönesans'ta oluşturulduğunu ifade eden Habermas'a göre; "… on sekizinci yüzyıl boyunca, edebiyat, güzel sanatlar ve müzik; kilise ve saray yaşamından bağımsız edimler olarak kurumsallaştırıldı. Ve nihayet on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru sanatçıyı, yapıtlarını 'sanat için sanat' ayırıcı bilincine uygun olarak üretme yolunda cesaretlendiren estetik bir sanat kavramı ortaya çıktı." (Habermas, 1994, s. 89)

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında sanat alanına ait araçların (renk, çizgi, ses ve hareket) öncelikli olarak sanatın temsil amacına hizmet eden unsurlar olmaktan çıktığını ifade eden Habermas, bu araçların ve kullanım yöntemlerinin kendisinin estetik birer nesne konumuna geldiğini belirtir.

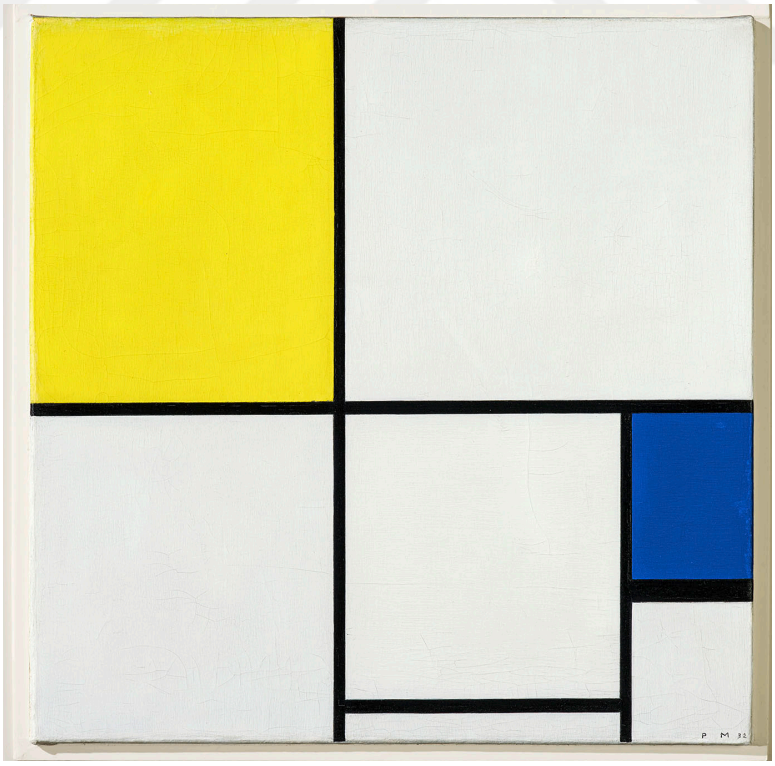
Dönemin önde gelen sanat eleştirmeni Clement Greenberg de benzer bir anlayışla, Modernizmin özünün, bir disiplinin kendini eleştirerek kendi yetki alanını belirlemesi olduğunu öne sürmüştür. Kendi yetki alanını belirlemek sanatta, 3. Bölümde ele alınacak olan "mecraya- özgülük" kavramının ortaya çıkmasına neden olmuş ve "mecraya- özgülük" kavramı sanat açısından bir eleştiri mekanizmasının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle Greenberg, Kant' la başlayan eleştiri eğiliminin, daha sonra birçok disiplinin yerini sağlamlaştırması adına bir özeleştiri sürecini başlattığını ve bu nedenle Kant'ın ilk modernist olduğunu savunur.

Greenberg'e göre bu özeleştiri süreci çok geçmeden, her sanatın kendine ait biricik yetki alanının, o sanatın kullandığı aracın doğasına özgü şeylerin bütününe tekabül ettiği ortaya çıktı. Özeleştiri işi, sanatların kullandığı, birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizlemeye başladı. Böylece sanatlar "saflaştırılacak" ve bu "saflık" ta kendi

bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklardı. "Saflık", kendini-tanımlama olarak anlaşıldı, böylece sanatlardaki özeleştiri girişimi tutkulu bir kendini-tanımlama girişimi haline geldi. (Greenberg, 2006, s. 357)

Ona göre bu kendini tanımlama sürecinde modern resim, kendi araçlarını samimiyetle kabul etmişti. Gerçekçi ve yanılsamacı sanatın; yüzeyi, tuvalin biçimi ve renk unsurlarını gizleme çabalarının aksine modern resim bu sınırlılıkları açıkça benimsemiştir. Bu nedenle üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet'in resimlerinin ilk modernist resimler olduğunu ileri sürmüştür.

Yine bu süreçte resmi resim yapan diğer normlar da titiz bir değerlendirme sürecinden geçmiş ve resim sanatı için en geçerli normun (Mecranın) resmin yüzeyi ve yassılığı olduğu sonucuna varılmıştı. Greenberg'in ifadesiyle; Yassılık ve iki-boyutluluk resmin hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu. Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi. (Greenberg, 2006, s. 357) (Şekil 1.17)



Şekil 1.17: Piet Mondrian, "Mavi ve Sarı ile Kompozisyon", 1932, 41,6 x 33,3 cm

Greenberg'e göre eski ustalar resim yüzeyinin bütünlüğünün önemini ve en sahici üç-boyutluluk yanılsamasının altındaki yassı yüzeyi belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Resim yüzeyi ve üç-boyutluluk yanılsaması arasında bir diyalektik gerilimin var olduğunu işaret eden Greenberg, bunun eski ustaların başarısı için zorunlu olduğunu, modernist sanatçıların ise bu çelişkiyi çözemediklerini fakat bu çelişkiyi tersine çevirdiklerini ifade etmiştir.

"Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde görülen şeyden sonra değil önce fark edilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye çalışır. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsun modernistlerin olsun, her çeşit resmi gömenin en iyi yoludur; fakat modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsetmiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır." (Greenberg, 2006, s. 359)

1.2.1 Avangard Kavramı

Habermas'ın vurguladığı "tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk "avangard" sanatçı kavramının modern sanat için ayırıcı bir niteliğe sahip olduğunu söylemek mümkün. Daha önceki dönemlerde ressamın üslubu, bireyselliği, duyarlılığı belirleyici bir özellikken modern sanat için temel belirleyici özellik, yaratıcı ve avangard özelliklere sahip "sanatçı" kavramıydı.

Ali Artun, Peter Bürger'in "Avangard Kuramı" adlı kitabının sunuş bölümünde avangard teriminin 1830- 1840'lı yıllarda siyaset diline girdiğini ve bu dönemlerin 1789 Devriminden miras kalan özgür- sınırsız toplum hayallerinin yoğun bir şekilde hissedildiği dönemler olduğunu ifade eder. İnsanlığın "eşit ve özgür toplum" hayallerini besleyen bu dönemlerin siyasi atmosferine hâkim olan ütopyalar, insanlığın düşlerinin gerçekleşeceğini vaat eden ve bunun da sanat kılavuzluğunda olacağını savunan ütopyalardı. "Avangard" terimi, bu büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint- Simon'un cemaatinde dolaşıma girer. (Artun, 2007, s. 11)

Büyük toplumsal dönüşümleri amaçlayan bu siyasi ütopyaların gerçekleşmesinde "avangard" bir sanatçı olarak rol almak fikri, dönemin sanatçıları arasında önemli bir etki

yaratmış ve bu sanatçılar, bu ideallerin gerçekleşmesi adına kendilerine biçilen bu misyonu içtenlikle kabul etmişlerdi.

"Size öncü olarak hizmet edecek olanlar biz sanatçılarız. Toplum üzerinde olumlu bir etki yaratmak, gerçek bir kutsal işlev görmek ve düşünsel yeteneklerin en büyük gelişmeyi yaşadığı çağda hepsinin ileri kolu olmak- sanat için ne kadar güzel bir hizmet!" (Harvey, 1996, s. 33)

Fakat Artun'a göre; Fransa'da 1848 olaylarında yaşanan büyük düş kırıklığının ardından sanat, Baudelaire ile özerkleşme yoluna gider. Din, siyaset, ahlak gibi alanlardan kendini tamamen yalıtır ve bütün bu alanlarda hâkim olan burjuva zihniyetine düşman olur.

Avangard incelemelerinin çoğunun aynı tarihsel şemayı izlediğini belirten Artun' a göre Linda Nochlin'in "Avangardın İcadı" adlı makalesi 1830 sonrası sanatından örneklerle başlar. Nochlin'e göre Courbet, politik ve ilericilik anlamındaki 'avangard'ın en önemli figürüyken 'modern avangard'ın esas sanatçısı Manet'dir.

Yine Artun'a göre Raymond Williams da 1848 civarlarındaki Realizmi ve 1860'ların Empresyonizmini kritik dönemler olarak görür. Williams bu yöndeki gelişmeleri üç döneme ayırarak açıklar. Birinci dönemde sanatçılar, akademiye ve sanat pazarına karşı kendilerini korumuş, ikinci dönemde sanatçılar kendi alternatif kurumlarını oluşturmaya girişmiş ve son dönemde de "tamamıyla muhalif formasyonlar" olarak kültürel kurumlara ve giderek bütün düzene egemen olan yapılara karşı saldırıya geçmiştir.

Avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı "inkâr etmeye" (Poggioli), "yok etmeye" (Lukacs), sanatın "altını oymaya", sanata karşı bir "saldırı" ya (Hauser) dönüşür. (Artun, 2007, s. 20)

Artun'a göre Peter Bürger'in "avangard tezi" önceki tezlerden farklı olarak 1848 tarihini Avangardın doğuşu olarak görmez. Bürger'e göre sanat, 18. yüzyılda gerek Saray ve Kiliseye gerek de sanat piyasası ve toplumun beğeni kültürüne karşı özerkleşme yoluna gitmiş ve bu özerkleşme 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle doruk noktasına ulaşır. Böylelikle sanat kendi formunu temsil eden bir içeriğe kavuşur ve kendi formunun temsiliyeti üzerinden örgütlenerek kurumsallaşır. Bürger'e göre avangard

ilk olarak, formlarıyla ve kurumlarıyla hayattan kopan sanata saldırının başlangıcıyla ortaya çıkmıştır.

"Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal- ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (Realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir." (Artun, 2007, s. 21)

Bürger'e göre daha önceki dönemlerde sanat gerek dinsel sanat gerek de Saray sanatı olarak farklı biçimlerde de olsa izleyicilerin hayat pratiğiyle iç içeydi. Fakat burjuva sanatında bu durum söz konusu değildir. Burjuva sanatında, burjuvanın kendine dair kavrayışı, hayat pratiğinin dışında kalan bir alanda tasvir edilir. Bu açıdan bakıldığında, sanatın hayat pratiğinden ayrı olması burjuva sanatının özerkliğinin belirleyici özelliği haline gelir. (Bürger, 2007, s. 103)

Bu nedenle Bürger, Modernizmi avangardla bir görmez. Ona göre Modernizm, estetizmle beraber sanatın kurumsallaşmasını sağlamış. Avangard ise hayatla ilişkisini koparan sanata karşı bir tutum takınarak hayatı tekrar ele geçirmeye çalışır.

Bu anlamda Bürger; avangardı, hayat pratiğiyle ilişkisini koparmış sanat ve sanat kurumlarına yönelik bir olumsuzlama olarak konumlandırır ve Avangardı, sanata karşı saldırılar olarak Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealist hareketlerle sınırlandırır.

Bürger tarihsel avangard olarak nitelendirdiği bu sanat hareketlerinden sonraki dönemleri neo avangard olarak nitelese de bu sanatsal oluşumları gerçek bir avangard isyan olarak görmez. Bürger bu durumu şöyle açıklar:

"...Bugün tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo avangardın isyanı gerçek olmaktan çıkar. Bir isyan olarak yeniden gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığı ortaya çıktıktan sonra, bu edim isyan olma iddiasını sürdüremez. Neo avangardist eserlerin hiç de ender sayılmayacak ölçüde uyandırdığı sanat-zanaat ilişkisi bu şekilde açıklanır." (Bürger, 2007, s. 109)

"Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı kitabında 2. Dünya savaşı sonrası Kuzey Amerika ve Batı Avrupa kültüründe çeşitli "tekrar" ve "kopmalar" görüldüğünü ifade eden Hal Foster, bu tekrar ve kopmaların bir geri dönüşü ortaya çıkardığını belirtir. Bu geri dönüşler üzerinden

yeni avangard konusunu ele alan Foster, Bürger'in tezinden farklı olarak günümüz sanatında da avangardist geri dönüşler olduğunu ileri sürer.

Bu geri dönüşleri felsefe, politika, sosyoloji ve psikoloji alanları bağlamında ele alarak, sanat alanı çerçevesinde genişleten Foster, Michel Foucault'nun 1969' da yazdığı "What is an Author" (Müellif kimdir) adlı makalesini referans gösterir. Foucault'ya göre Marksizm ve Psikanalizin ayrıntılı bir tekrar okumayla ele alınması, bir geri dönüşün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu ayrıntılı okumaların Foucault tarafından belirtilmese de Louis Althusser'in Marx okumaları ve Jacques Lacan'ın Freud okumaları olduğunu ifade eden Foster, bu okumaların Marksizm ve Psikanalizin söylem yapısına odaklandığını ve dolayısıyla bu iki kuramın "nasıl işlediği" ve "anlamları kavrayışımızı" nasıl dönüştürdüğünü ortaya çıkarması bakımından önemli olduğunu belirtir. Althusser için bu, yabancılaşma benzeri hümanist sorunlardan kurtulamayan ideolojik Marx değil; epistemolojik bir kopmayla politika ve felsefeyi sonsuza kadar değiştiren bilimsel Marx'tır… Lacan için bu kendi zamanının baskın ego psikolojisinin Freud'u değil; bilinçaltımızın diliyle karmaşık ilişkimizi gösteren radikal Freud'dur. (Foster, 2017, s. 29)

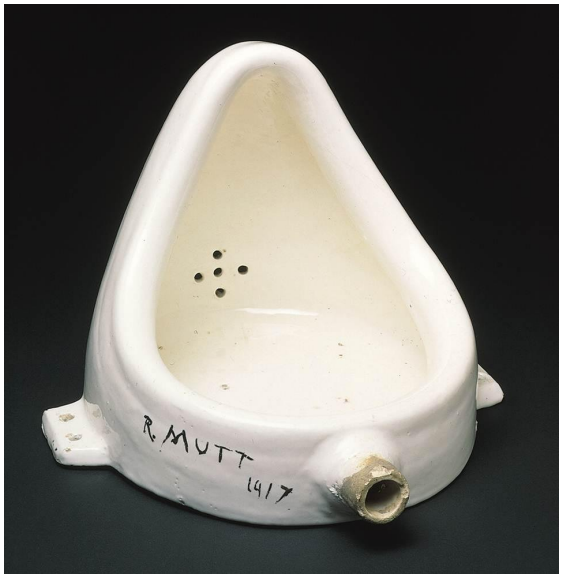
Bu yeniden okumaların bilindik çalışma yöntemlerinden uzaklaşmayı gerektirdiğini belirten Foster, bu uzaklaşmanın da yeni çalışma alanları yarattığını öne sürer ve ona göre bu tür bir uzaklaşmayla gerçekleştirilen bu her iki geri dönüşün sebepleri de benzerdir: Yalnızca söylemin temel bütünlüğünü yenilemek değil; şu andaki durumunu, yapısını deforme eden eklenmiş düşünceleri ve etkinlik sınırlarını da eleştirmek. (Foster, 2017, s. 30)

Sanat alanında da bu tür tekrar ve geri dönüşlerin olup olmadığını sorgulayan Foster, yeni avangard kavramını bu geri dönüşler çerçevesinde ele alarak, Bürger'in iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandırdığı avangard hareketi özellikle 1960'lı yılların sanatıyla ilişkilendirir ve bu dönemlerin sanat hareketlerini yeni avangard kavramı içerisinde değerlendirir.

1950'li yılların sonu ve 1960'ların başında birtakım sanatçıların, o dönem hâkim olan ve özellikle Greenberg ile Michael Fried tarafından desteklenen modern biçimci anlayışa karşı bir geri dönüşe yöneldiklerini belirten Foster, bu geri dönüşlerin başvurduğu temel iki hareketin Dada hareketi ve Konstrüktivizm olduğunu söyler.

Bürger'in evrimci bir bakış açısıyla Avangardı konumlandırdığını belirten ve bu anlamda Bürger'i eleştiren Foster, Duchamp'ın "Pisuarının" (Şekil 1.18) ya da Picasson'nun "Avignonlu Kadınlarının" (Şekil 1.19) sanat tarihsel konumlarının çeşitli sanatsal tepki ve eleştirel okumalar sonucu oluştuğunu, bu nedenle Bürger'in tarihsel avangardı "saf köken" yeni avangardı da "parçalanmış bir tekrar" olarak görmesini sorunlu bulur. Bununla beraber Foster, Bürger'in avangard tezinin bazı taraflarını da olumlar. Örneğin "erken Pop" ve "yeni Gerçekçi" çalışmaların avangardist nitelikleri alımlanışlarından sonra estetik bir nitelik kazanır ve birer sanat metasına dönüşür. Bürger'in belli tekrarlardan sonra avangard tutumun içinin boşaldığı yönündeki eleştirisinde gerçeklik payı olduğunu kabul eden Foster, yeni avangardın bu başarısızlığının onun bütününü kapsayan bir başarısızlık olamayacağını ve avangardın varlığını sürdüreceğini ifade eder. Foster bu iddiasını şu temeller üzerine dayandırır:

"Duchamp gibi en sert avangard sanatçıların amacı ne soyut şekilde sanatı reddetmek ne yaşamla romantik bir uzlaşma sağlamaktır; sürekli olarak her ikisinin kurallarını sınamaktır. Bu sebeple yanlış değil; döngüsel ve başka bir açıdan da olumlayıcı olan avangard eylem aynı zamanda çelişkili, hareketli ve acımasızdır." (Foster, 2017, s. 45-46)



Şekil 1.18: Marcel Duchamp, "Çeşme" (Pisuar), 1917, Seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm



Şekil 1.19: Pablo Picasso, "Avignonlu Kadınlar", 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 244 x 235 cm

Buna ek olarak yeni avangardın önemli figürlerinden Rauschenberg ve Allan Kaprow'un da benzer yönelimlere sahip olduğunu ifade eden Foster, Rauschenberg'in "Resim hem sanat hem yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne diğerine ulaşılabilir (Ben ikisinin arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum) sözüne atıfta bulunarak Rauschenberg'in sanat ve yaşam arasındaki gerilime yöneldiğini belirtir ve Rauschenberg'in bu tutumunda da döngüsel bir eğilimin varlığını ima eder. (Şekil 1.20)



Şekil 1.20: Robert Rauschenberg, "Bantam", 1955, Tuval Üzerine Karışık Teknik 29,5 x 37,1 cm

Yine Kaprow'un da bu tür bir gerilimden beslendiğini işaret eden Foster'a göre, … Kaprow bile sanat biçimlerinin "geleneksel kimliklerini" çözmeyi değil -buna eğilimli olduğu düşünülürse- belirli bir zaman ve mekânda tanımlanan estetik deneyimlerin "çerçeve ve genel düzenlerini" sınamayı amaçlar. (Foster, 2017, s. 46) (Şekil 1.21)



Şekil 1.21: Allan Kaprow, "Yard", 1961, Performans

Bu tutumların yeni avangardın çağdaş dönemlerle ilişki kurmasını sağladığını belirten Foster, 1960'lı yıllarda Minimalist olarak nitelenen Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris gibi sanatçıların, benzer bir paradigmaya dayanarak "sanat kurumunun algısal ve bilişsel, yapısal ve söylemsel parametrelerine" dair birtakım araştırmalar yaptığını ifade eder. Bu nedenle "yeni avangard" kavramının kendi içinde iki döneme ayrılabileceğini iddia eden Foster, birinci dönemin Rauschenberg ve Kaprow tarafından temsil edilen 1950'ler ve ikinci dönemin de Marcel Broodthaers ve Daniel Buren tarafından temsil edilen 1960'lar olduğunu belirtir.

Foster'a göre zamanla değişen sanat kurumu ve müzelerin büyük oranda dönüşümleri, avangard eleştirinin de sürekli değişimini gerekli kılmıştır. Bu açıdan bakıldığında birbirine benzer birtakım avangard sanat örnekleri, her ne kadar avangardı asimile eden ya da onun içini boşaltan tekrarlar gibi görülse de "estetik biçimler", "kültürel- politik stratejiler" ve "toplumsal konumlandırmalara" dair yeni eleştirilerin ve yeni çalışma alanlarının oluşmasını sağlamıştır. Bu yolla tarihsel ve ilk yeni avangardın kurumsal sanatı yıkmada gösterdiği söylenenen başarısızlık, bu kurumsallaşmanın ikinci yeni avangard tarafından yapıbozumcu sınavdan geçirilmesini olanaklı kılar. (Foster, 2017, s. 55)

2. BÖLÜM: MİNİMALİST SANAT ANLAYIŞI

2.1 MİNİMALİZM VE İKİNCİ YENİ AVANGARD

Bir önceki bölümde de dile getirildiği gibi Minimalizmi ikinci yeni avangard kategoride ele alan ve Minimalizmin günümüz postmodern sanat çalışmalarına doğru bir dönüşümü başlattığını iddia eden Foster, hem 1960'larda hem de 1980'lerde Minimalizme karşı saldırıların varlığından söz eder. Ona göre, bu saldırıların temel nedenlerinden biri Minimalizmin, Modernizmi hem "tamamladığı" hem de "parçaladığı" düşüncesiyken bir diğer neden ise 1980'lerde Yeni Dışavurumculuğun ilerici bir sanat anlayışı olduğunu göstermek için Minimalizmin "indirgemeci" ve "ifadesiz" olarak sunulmasıdır.

Minimalizmin basit, indirgemeci olduğu yönündeki küçümseyici eleştirilere karşı olan Foster, minimalist çalışmaların basit görünmelerine rağmen tam tersine bu çalışmalarda, nesnelerin algılanması noktasında bir belirsizlik olduğunu ve örneğin Richard Serra'nın kalın levhalardan oluşan çalışmalarının, zaman içerisinde farklı algılayışlarla yeni anlamlara kavuştuğunu belirtir. (Şekil 2.1) Bu eserlerde algılama "minimal sanatın pozitivizmine rağmen" geri yansımalıdır ve böylece karmaşık hale gelir. (Foster, 2017, s. 69)



Şekil 2.1: Richard Serra, "The Mater Of Time", 1994-2005, Çelik, Çeşitli Boyutlarda 8 Adet Heykel

Kitabında Minimalizmin öncülük ettiği değişimlere odaklanan ve Minimalizme temel bir önem atfeden Foster, Minimalizmin öncülük ettiği yenilikleri şu şekilde değerlendirir:

"Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur." (Foster, 2017, s. 69)

Foster'a göre dönemin önde gelen sanat eleştirmeni Clement Greenberg, Minimalizmin sanatın özüne karşı bir takım konu dışı etkiler peşinde olduğunu iddia eder ve "minimal sanat çok büyük oranda bir fikir oluşturma becerisi olarak kalacaktır" der. (Greenberg, 1995, s. 183)

Oysa Minimalizmin idealist olduğu, "saf biçimler" meydana getirdiği ve "soyut bir düşünceyi" dile getirdiği düşüncesinin yanlış olduğunu belirten Foster, Minimalizmin Kavramsal sanatla karıştırılmaması gerektiğini söyler.

"...Minimalizmin fenomenolojik deneyimle üstesinden gelmeye çalıştığı tam da nesne ve özne arasındaki bu metafizik ikiliktir. Bu sebeple minimalist işler, idealist olmaktan çok algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekâna ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirir." (Foster, 2017, s. 72)

Minimalizmin modern estetiğe karşı bir avangard tutum sergilediğini iddia eden Foster, Minimalizmin modern estetik anlayışındaki gibi idealist bir kavramın zihinsel algısından çok gerçek bir mekânın fiziksel ve algısal deneyimine odaklandığını belirtir. Bu nedenle Minimalizmin konularının, "anlamın doğası" ve "öznenin konumu" şeklinde bir içeriğe sahip olduğunu söyler.

Foster, Minimalizm söyleminin üç temel metin etrafında şekillendiğini ve bunların; Donald Judd "Specific Objects" (1965), Robert Morris "Notes on Sculpture, Parts 1 and 2" (1966) ve Michael Fried "Art and Objecthood" (1967) olduğunu belirtir.

Judd, "Specific Objects" yazısıyla Greenberg'in modern resim anlayışına karşı bir tutum sergiler. Bu bağlamda Judd'ın Minimalizmin "ne resim ne heykel olduğu" ve "doğrusal

tarihin bir şekilde çözüldüğü" iddiaları, Greenbergci Modernizmin hem kategorik zorunluluklarına hem de tarihselci eğilimlerine meydan okur. (Foster, 2017, s. 78)

Greenberg'i eleştirirken hem Greenberg'i geliştiren hem de ondan uzaklaşan Judd, Greenberg'in nesnel resim tezini öyle bir ileri noktaya taşır ki resmi tamamen aşıp nesnelerin üretimi sonucuna ulaşır. Judd'ın tezine göre gerçek bir mekandaki bir nesne bütünüyle daha nesnel bir niteliğe sahiptir. Bu durumun Duchamp, Rausenberg, Jasper Johns gibi daha önceki öncüller tarafından değerlendirildiğini belirten Judd'a göre bu öncüller, "resim ve heykelin belirlenmiş biçimler haline geldiğini ve bu biçim odaklı yaklaşımın daha ileri bir noktaya taşınamayacağını ileri sürerler. (Şekil 2.2)



Şekil 2.2: Donald Judd, "Untitled", 1962, Siyah Emaye Demir Boru ile Ahşap Üzerine Cadmium Kırmızı, 121.5 x 82.6 x 55,5 cm

Judd'a göre 1946 öncesi eserlerde dikdörtgenin kenarları bir sınır meydana getiriyordu. Kompozisyonu meydana getiren parçalar, biçimler ve renk ilişkileri bu kenarlara tepki vererek bir bütün oluşturuyordu. "Pollock, Rothko, Still ve Newman'ın ve son zamanlarda Reinhardt ve Noland'ın eserlerinde dikdörtgen vurgulanıyor … Parçalar azdır ve birliğe tabidir, sıradan anlamda onun parçaları değildir. Bir resim neredeyse bir varlıktır, bir şeydir. Ve bir grup varlık ve göndermenin tanımsız toplamı değildir." (Judd D. , 2016, s. 870) (Şekil 2.3) (Şekil 2.4)



Şekil 2.3: Mark Rothko, "No. 1 (Royal Red and Blue)", 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 288,9 cm × 171,5 cm



Şekil 2.4: Barnett Newman, "Voice Of Fire" (Ateşin Sesi), 1967, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 540 cm × 240 cm

Judd'a göre bu yeni resimler dikdörtgenin kendisine vurgu yaparak kendi başlarına bir varlık olma niteliğine sahip görünseler de dikdörtgen düzlem içerisindeki düzenlemelerin de bir sınırı olduğunu ve resimlerdeki birliğin de bir süreye kadar etkisini sürdüreceğini belirtir.

Judd, yeni eserlerin resimden ziyade heykele benzediğini ifade eder. Fakat daha önceki heykellerin, bütünü meydana getiren parçalardan oluştuğunu belirtir. Bu eserler bir ana parça ve ona eklemlenen küçük parçalardan oluşurdu. Judd'a göre Jean Arp ve Constantin Brancusi gibi öncüllerin heykellerinde de birbirine bağlı parçalar bir birlik oluşturur ve bu anlamda yeni çalışmalara benzerlik gösterir. Fakat bu eserler insan bedenine yönelik göndermeleri barındırdıkları için yeni üç boyutlu çalışmalardan ayrışır.(Şekil 2.5) (Şekil 2.6)

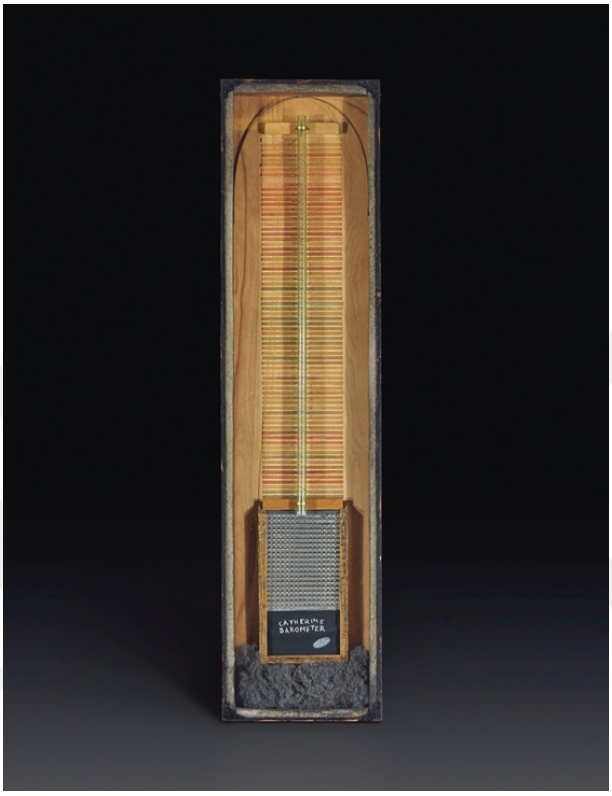


Şekil 2.5: Constantin Brancusi, "Matmazel Pogany", 1913, Siyah Patinalı Bronz, 43,8 x 21,5 x 31,7 cm



Şekil 2.6: Jean (Hans) Arp, "Human Concretion (İnsanın Betonlaşması)", 1935, Alçı, 49.5 x 47.6 x 64,7 cm

Duchamp'ın hazır yapımlarında ve Dada çalışmalarda ise nesnelerin parça parça olmadığını ve bir anda göründüğünü ifade eder. Bu anlamda yeni çalışmalara daha yakın olduklarını belirtir. (Şekil 2.7)



Şekil 2.7: Man Ray, "Catherine Barometer", 1920, Asamblaj, 122,2 x 30,4 x 5,9 cm

Resim ve heykelin verili biçimler haline geldiğini ve bu verili biçim anlayışıyla meydana getirilen eserlerin anlamlarının artık güvenilir olmadığını belirten Judd; yeni üç boyutlu çalışmaların bu yerleşik, verili biçimin kullanılması olmadığını ifade eder.

"Üç-boyutluluk, gerçek uzamdır. Bunu böyle algıladığımızda uzam yanılsaması (illüzyonizm) sorunundan kurtulmuş olunur, uzamı belli birtakım renklerin ve şekillerin etrafındaki boşluklar gibi görme eğiliminden vazgeçeriz. Bu da Avrupa sanatının en çok dikkat çeken, en rahatsız edici son kalıntısından kurtulmak anlamına gelir. Resmin sınırları ortadan kalkmıştır. Bu durumda bir yapıt, olabildiğince güçlü olabilir. Gerçek uzam, düz bir yüzey üzerinde boyanın yarattığı uzamdan her zaman daha güçlü ve belirgindir. Üç boyutlu olan bir şey istenen her şekle girebilir ve duvarla, yerle, tavanla, odayla, odalarla, dış

cepheyle ilişkili olabilir ya da olmayabilir. Herhangi bir malzeme ister boyanarak ister olduğu gibi, kullanabilir hale gelir". (Judd D. , 2003, s. 813)

Robert Morris, "Heykel üzerine notlar" adlı yazısında Judd'dan farklı olarak, resimsel kategorileri barındırsa da heykelin yanılsamacılıkla ilgisi olmadığını ve heykelin de tıpkı minimalist nesneler gibi bir uzama sahip olduğunu iddia eder. Minimalizmin, heykel kategorisini muhafaza ederek genişlettiğini, bu anlamda Minimalizmin birimsel biçimlerinin hem modern biçimci anlayış çerçevesinde "özerk" hem Minimalist söylem çerçevesinde "gerçeğe uygun" olduğunu belirtir.

Heykel kategorisi üzerinden "geştalt" kavramına yoğunlaşan Morris, "geştalt" duyumları fazla olan küp, piramit gibi basit biçimlerin algısal ayrılmaya karşı direnç gösteren biçimler olduğunu ifade eder. Bu durum "şeklin tutarlılığı", "basitliğe eğilim", "bellek izleri", "görmenin doğası", "retina ve beynin yapısı" gibi etkenlerden kaynaklanır. (Morris, 2003, s. 829) (Şekil 2.8)



Şekil 2.8: Robert Morris, "Untitled (L-Beams)", 1965, Üç Parça Döküm Alüminyum, Her bir Parça: 30,5 x 30,5 x 7,6 cm.

Karmaşık ve düzensiz özelliklere sahip biçimlerin ise "geştalt" ı zayıflattığını ve parçalar arasındaki bölünmüşlüğü arttıran biçimler olduğunu iddia eden Morris, bu biçimlere sahip çalışmaların, farklı parçalardan oluşan nesneler gibi algılandığını belirtir.

Basit ve düzenli biçimlerin birleştirici bir işleve sahip olduğunu, dolayısıyla eserde bir "geştalt" etkisi meydana getirdiğini belirten Morris, bu basit ve düzenli biçimlere "birleştirici" biçimler der. Bu birleştirici biçimler daha önceki heykellerde var olan parçalar arası ilişkileri ve ayrıntıları (malzeme, renk, ölçü-oran, vb.) bir düzene sokar ve yeni eserler için en önemli heykel değeri olan "Şekil" değerini ortaya çıkarır. Bu en önemli heykel değeri -şekil- diğer bütün önemli heykel değerlerinin daha sağlam birleşip bütünleşmesiyle birlikte, bir yandan, geçmişteki heykelin değişmiş formatlarını, çoklu parça haline sokar, bir yandan da heykel için yeni bir sınır ve özgürlük sağlar. (Morris, 2016, s. 876)

Heykel ile ilgili bu yeni aşamayı Tony Smith'in 1,80 metrelik 'Die' (1962) isimli çelik küp çalışmasıyla ilgili sorulan sorulara verdiği cevapları alıntı yaparak açıklayan Morris, heykel için yeni sınırları ve yeni özgürlük alanlarını belirler. (Şekil 2.9)



Şekil 2.9: Tony Smith, "Die", 1962, Çelik, 183.8 × 183.8 × 183,8 cm

Soru: Eserinizi neden izleyiciyi tehdit eder şekilde üsten bakması için daha büyük yapmadınız?

Cevap: Çünkü bir anıt yapmıyordum.

Soru: O zaman neden izleyicinin üstünden bakması için daha küçük yapmadınız?

Cevap: Bir nesne de yapmıyordum. (Foster, 2017, s. 83)

Moris'e göre Tony Smith'in çalışması insan bedeniyle ilişkili düşünüldüğü için büyüklük ya da küçüklük noktasında bir sınırlamaya işaret eder. Oysa Minimalist formlarla beraber insan bedeni odaklı durumun ortadan kalktığını ve böylelikle esere ait ölçek sınırının yeniden tanımlandığını belirtir.

Moris'e göre insan, çevresindeki nesnelerin büyüklüğüne göre kendi bedenini bir sabit olarak algılar. İnsan neyin kendinden küçük ya da büyük olduğunun ayrımına varır. Aynı zamanda bir nesneye yakınlığımızı belirleyen faktörün de nesnenin büyüklüğüyle orantılı olduğunu belirten Moris, bu nedenle nesne ne kadar küçük olursa ona yakınlığımız da o oranda artar ve böylelikle özne ve nesne arasında sınırlı bir "uzamsal alan" oluşur, der. Nesnenin insan bedenine oranla küçük olması, izleyicinin nesneye dair bütünlük algısını bozduğunu ve izleyicinin dikkatinin nesneye ait malzeme, renk ve yüzey gibi ayrıntılara kaydığını belirten Moris, yeni eserlerde bu yakınlık ilişkisinden kaynaklanan durumun ortadan kalktığını ve sanatçının izini gösteren, esere ait yüzey, renk ve malzeme gibi ayrıntıların bertaraf edildiğini ifade eder. (Şekil 2.10)



Şekil 2.10: Robert Morris, "Corner Beam", 1964,
Boyanmış Kontrplak, 30.5 x 61 x 365,8 cm

Böylece Morris, heykel alanını, minimal formlar üzerinden ele alarak bu ölçeği "kişisel nesneden kamusal alana kadar" yeniden tanımlar.

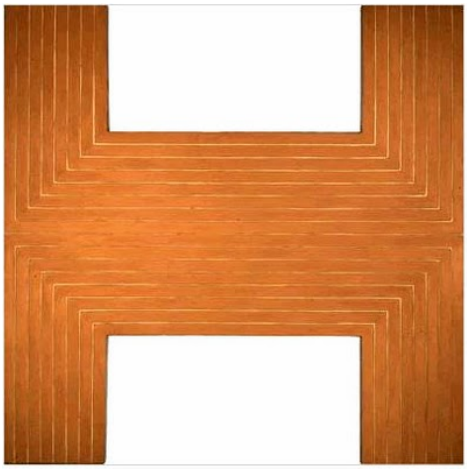
"Yeni eser, eserden ne kadar çok bağlantı çıkarır ve onları uzam, ışık ve izleyicinin görüş alanının bir işlevi haline sokarsa o kadar iyi. Nesne yeni estetikteki terimlerden biridir sadece. Bir bakıma dönüşlüdür çünkü insanın eserle kendisinin aynı uzamda bulunduğunun farkındalığı, birçok iç ilişkisi sayesinde, eski eserdekinden daha güçlüdür. Nesneyi çeşitli konumlardan ve değişen ışık ve uzamsal bağlam koşullarında değerlendirirken, insan, ilişkileri kendisinin kurduğunun farkına varır." (Morris, 2016, s. 878)

Judd ve Morris gerek fikirleri gerek de amaçları bakımından tam bir anlaşma içinde değillerdi. Aslında Morris "Notes on Sculpture 1-2" yazısını Judd'ın "Specific Objects" yazısına bir cevap olarak yazmıştı. Bununla beraber ortaya koydukları Minimalist çalışmalar değerlendirildiğinde ikisinin de benzer bir estetik anlayışa sahip olduklarını görmek mümkün.

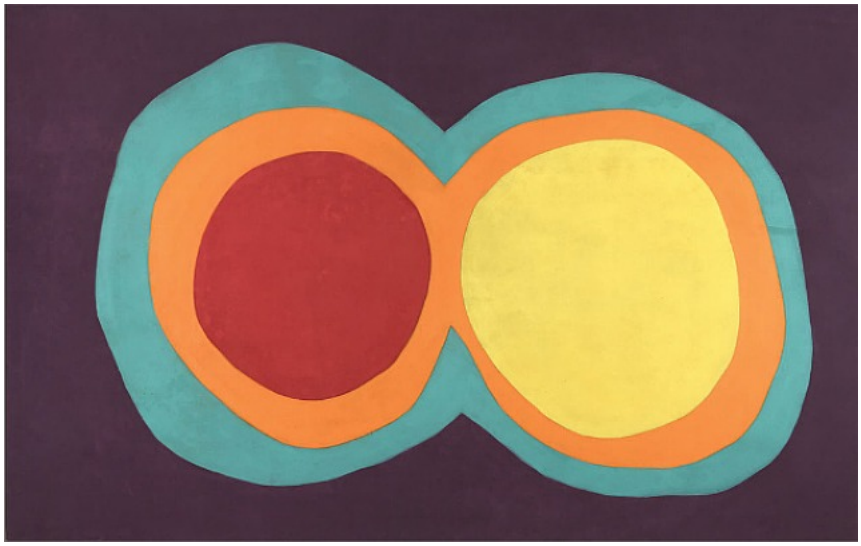
Öte taraftan Michael Fried, 'Art and Objecthood' adlı makalesinde, Greenberg'in neyin sanat ve neyin sanat olmadığı fikirlerinden hareketle Minimalizmi sanat dışı bir anlayış olarak tanımlar. Fried, özellikle Morris'in "şekil" anlayışından yola çıkarak "şekil" in dönemin modernist resimlerinde de temel bir öneme sahip olduğunu belirtir. Noland, Olitski ve Stella'nın resimlerinden hareketle, geç dönem modernist resimlerde, nesnelerin belirleyici özelliği olan "şekil" ile bir resmin ana unsuru olan "şekil" arasında bir çelişkinin ortaya çıktığını iddia eder. (Şekil 2.11), (Şekil 2.12), (Şekil 2.13)



Şekil 2.11: Kenneth Noland, "Yellow Half", 1963, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 177,8 x 177,8 cm



Şekil 2.12: Frank Stella, "Pagosa Springs", 1960, Tuval Üzerine Bakır ve Kurşun Kalem 252 x 252 cm



Şekil 2.13: Jules Olitski, “Lucy’s Fancy”, 1963, 200.7 x 317,5 cm

Geç dönem modernist resimlerde bir resmin başarısı veya başarısızlığının, resmin kendisini bir şekil olarak ortaya koyabilme ya da bunu yapıp yapmadığını bir kenara koyabilme veya bu durumu unutturabilme becerisine bağlı olduğunu ifade eden Fried, Olitski’nin erken dönem resimlerinin kendilerini hem “şekil” olarak ortaya koyan hem de bunu göz ardı eden resimler olduğunu belirtir. Bu nedenle Fried, geç modernist resimlerde ortaya çıkan bu çelişkinin bir sonucu olarak, modern resmin kendi nesnelliğini aşması ya da askıya alması gerektiğini belirtir.

Oysa Minimalist çalışmaların, tam tersine tümüyle nesnesel özellik gösteren “şekil” e vurgu yaptığını belirten Fried’a göre özellikle Minimalizmle birlikte ortaya çıkan temel bir husus söz konusu: Bir şey bir sanat eseri mi yoksa bir nesne olarak mı varlığını ortaya koyacak?

Fried’a göre Minimalizm, bir şeyin sadece nesnesel özelliğine vurgu yapar. Bu nedenle Minimalizmin nesneselliğini, fiziksel bir katılımı zorunlu kıldığı için tiyatroya benzetir ve tiyatronun sanatı olumsuzladığını iddia eder. Çünkü...bir şeyin seyirciden onu dikkate almasını, ciddi olarak dikkate almasını talep etmesinden sonra, mevcudiyete sahip olduğu söylenir- ve bu talebin karşılanması sadece onun farkında olmayı ve deyim yerindeyse, ona uygun davranmayı içerdiği zaman olur bu. (Fried, 2016, s. 885)

Fried aynı şekilde özne olarak seyircinin minimalist bir çalışmanın karşısında yaşadığı deneyimin, öteki birinin "gizli mevcudiyetiyle" uzaklaştırılmak veya itelenmek deneyiminden farklı olmadığını belirtir. Bu nedenle minimalist eserleri teatral bulur ve sanatın "geleneksel doğasına" aykırı olduğunu iddia eder.

1960'ların modernist resminin nesnellik anlayışının da son dönemlerde teatral bir çıkmaza girdiğini ve sanatın tiyatroya benzedikçe yozlaştığını belirten Fried'a göre, modernist resim bu teatral çıkmazı aşması veya askıya alması gerekir.

Minimalist çalışmaları zamansallık açısından da teatral bulan Fried'a göre minimalist çalışmalar deneyimin süresine vurgu yapar ve bu açıdan sanki tiyatronun izleyicisiyle karşı karşıya gelmesi ve izleyiciyi yalıtması gibi bir etki meydana getirir. Oysa modernist resmin deneyimi bir zamansallık deneyimi değildir ve sanki bu deneyimin bir süresi yoktur. Ona göre, Modernist resmin deneyimi mutlak bir inançla hissedilen bir şimdilik ve sürekli var olacak, tümden bir mevcudiyetin deneyimlenmesidir.

Foster'a göre Fried, Minimal sanatı, gündelik gerçekliğe dair bir olay ya da nesnenin hakikiliğini ortaya koyan bir anlayış olarak görür. Bu nedenle Minimal sanatı teatral bulur ve sanatın özerkliğine zarar veren bir girişim olarak görür.

Foster, tiyatroyu suçlayan ve estetik alanı bir "inanç" kategorisinde değerlendiren Fried'ı bağnazlıkla suçlar. Ona göre Fried, sanatı bir "inanç" kategorisinde ele alarak ve sanatın bir adanmışlık içermesi gerektiğini talep ederek geç modernizmin estetik anlayışının katı ve disiplinci yönünü ifşa eder. Sonuç olarak ulaştığımız denklem şudur: Minimalizm tarihsel avangardı- özellikle sanat kurumunun biçimci kategorilerini bozuşunu- kısmen tekrar ederken geç modernizmden kopar. (Foster, 2017, s. 88-89)

Foster'a göre; gerek Judd'ın geç modernizmin nesnellik anlayışına "Specific Objects" ile karşılık vermesi, gerek de Morris'in modernizmin özerklik anlayışına karşı vurguyu nesneden nesnenin algılanışına ve uzama yönlendirmesi sanat için bir kırılma noktasına işaret eder. Bu genel senaryo içerisinde Minimalizm sanat için diyalektik bir "yeni sınır ve yeni özgürlük" anıdır. (Foster, 2017, s. 89)

Bu anlamda denilebilir ki avangard karşı duruşlar tarihin belli dönemlerinde bastırılmış olsa da Minimalizm, ihlalci bir kimliğe ve alternatif arayışlara sahip bir sanat hareketi olarak avangard bir geri dönüşü gerçekleştirip, Modernizmi aşan bir konuma erişmiştir.

2.2 MİNİMALİZMİN TANIMI

TDK'ye göre Minimalizm terimi Fransızca "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimum; "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik) olarak tanımlanmıştır. Bir Matematik terimi olarak ise; "değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde tanımlanmıştır.

Minimalizm 1960'ların başında New York'ta başlayan bir sanat hareketidir. Dönemin en yaygın sanat hareketi olan Soyut Dışavurumculuğun fazla dışavurumcu, kişisel ve dramatik olduğuna inanan sanatçılar tarafından başlatıldı ve ileri götürüldü. Bu Minimalist sanatçılar, sanatın temsile dayalı olarak bir duyguyu yansıtması gerektiği fikrinden uzaklaştılar ve bu durumu fazla akademik ve eski usul olarak nitelendirdiler.

Minimalizm sanat akımının temel amacı, bir eserde çok fazla biçimsel öğe ve ilişkilerin neden olduğu dikkat dağınıklığı olmadan, izleyicinin sanat eserini daha yoğun bir şekilde deneyimlemesini sağlamaktı. Bu sanat akımına ait resim ve heykeller hem içerik hem de biçim açısından sadeliğe odaklandı. Bu nedenle bu hareket altında üretilen hemen hemen tüm sanat eserleri, nesnel, ifadesiz olarak adlandırıldı. Minimalist eserlere temel eleştiri, ... karmaşıklıktan yoksun yeni sanatın büyük oranda azaltılmış geometrik unsurları ve böylelikle esere ait görsel deneyimin zayıflamış olmasıydı. (Meyer, 2001, s. 3)

Minimalizm; 1960'larda ilk gündeme geldiğinde "ABC Sanatı", "Retçi Sanat", "Soğuk Sanat", "Dizisel Sanat" gibi isimlerle de anılmış, mevcut geçerli sanat yapma biçimine bir itiraz olarak doğmuş, Arazi Sanatı, Enstalasyon, Kavramsal Sanat gibi birçok akımla da ilişki içinde olmuştur. (Germaner, 1997)

İlk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından ''içeriği en aza indirgenmiş sanat'' için kullanılmış olan ''Minimal Sanat'' terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için kullanılmıştır. (Erzen, 1997, s. 1260)

Genellikle çok çeşitli yöntem ve tekniklerin kullanıldığı bir sanat hareketini tanımlamak her zaman zor olmuştur. Minimalizm için de bu durum söz konusudur. Minimalizmin Soyut Dışavurumculuğun ve Resimsel Soyutlama Sonrası dönemin teknik ve eğilimlerinden çıktığı söylenebilir. Bunun yanında, 'Action -Painting' olarak bilinen Soyut Dışavurumculuğa karşı bir tepki olarak geliştiğini söylemek de mümkündür. Aslında, 1960'ların başında "Minimalizm" terimi kullanımda bile değildi. O zamanlar, kısaca 'Pop' diye bilinecek sanat

hareketi ve daha sonra ‘Minimalizm’ olarak bilinecek sanat anlayışı arasında bir ayrım yapmak kesinlikle mümkün değildi. (Meyer, 2001, s. 246-247)

Pop Art ve Minimalizm 1960’ların başındaki iki büyük sanat akımıydı. Pop Art sanatçıları tıpkı Minimalistler gibi sanatçının ima ettiği duygusal içeriği tamamen etkisiz hale getirdiler. Bu iki hareketin ortak birtakım yanları vardı. Her iki sanat anlayışı da çalışmalarında fabrikasyon ve endüstriyel malzemeler kullandılar ve aynı zamanda yeni bir sanat anlayışı yarattılar.

Bu nedenle Minimalizmi kendinden önceki stillere karşı bir tepki ya da bunların bir uzantısı şeklinde sınıflandırmak zordur. Bunun yerine gerek bireysel gerekse küçük sanatçı grupları tarafından alınan farklı kararlar neticesinde ortaya çıkmış bir sanat hareketi olduğu söylenebilir.

Gerçek öncülleri Dada, Duchamp ve Rus Konstrüktivistleri denilebilecek Minimalist Sanat, modernizmden açık bir kopuşu temsil eder. Özellikle Duchamp’ın ‘hazır-nesne’yi sanat eserine dönüştüren ve Konstrüktivislerin sanatta endüstriyel malzeme kullanımına yönelik avangard tutumları, bu iki sanat hareketini Minimalist sanatçılar için olduğu kadar birçok sanat hareketi için bir kaynak niteliğine kavuşturmuştu. Nasıl bir büyük felsefe kültü Nietzsche’nin ‘Tanrı öldü’ sözünden türemişse plastik sanatların bünyesinde yer alan bir büyük gövde de Duchamp’ın etkinliğinden ve onun ‘resim öldü’ sloganıyla tanımlanan atılımından türemiştir. (Kahraman, 1991)

Robert Morris, Donald Judd ve Richard Serra gibi sanatçı ve teorisyenlerin çalışmalarındaki Minimalist yaklaşım, savaş sonrası Amerikan Modernizminin öznel ve dışavurumcu yönüne – Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning’in soyut dışavurumcu çalışmalarına ve Mark Rothko, Barnett Newman ve dönemin diğer sanatçılarının soyut resimlerine – bir karşı duruş sergiler. Minimalizm’de sanatçının kendisine ve dışavurumuna vurgu yapmak yerine, eserler öznelliği reddeder, bunun yerine kendi nesnellikleri ve maddiliklerinde ısrar eder. Minimal resim ve heykelde, parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. (Erzen, 1997, s. 1260)

Minimalist eserlerde yüzeyin boşluğu, tek renklilik ve yüzeyin devamlılığı temel ayırt edici özelliklerdir. Yüzeyin bu boşluğu, güçlü geştalt duyumlar yaratması ve izleyicinin heykelin

fizikselliğini bir bütün olarak deneyimlemesi bakımından önemlidir… Eserler anlatısal ve simgesel olmayan heykellerdir. Yüzeyleri hiçbir şeyi göstermez. Ve nesne olarak hiçbir şey söylemezler. Uzaydaki varlıkları dışında hiçbir dilde konuşmazlar. (Hall, 2013, s. 48)

Minimalizmde sanatçıların kendi teknikleri ve üslupları olmasına rağmen, onların bireysellikleri, bir sanat eserinin nasıl oluşturulacağı fikrinin sadece bir yansıması olarak belirir. Örneğin endüstriyel malzemelerden oluşan bir sanat eseri, aynı sanatçının diğer çalışmalarına benzemesi dışında yaratıcısından hiçbir iz taşımaz. Eserler sanatçının yaratma anındaki düşüncelerini veya duygularını aktarmaz. Sanat eseri kendi başına, özerk bir şekilde durur.

Bilinen en önemli Minimalist sanatçılar; Frank Stella (1936), Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol Le Witt (1928-2007), Robert Morris (1931-2018) ve Richard Serra'dır. (1938)

2.3 MİNİMALİST SANAT ANLAYIŞININ İLK DÖNEMLERİ

Minimalizm 1950'li yılların Soyut Dışavurumculuk akımının aşırı öznelliğine, rastlantısallığına ve doğaçlamacı anlayışına karşı gelişen bir sanat hareketi olmakla beraber Soyut Dışavurumculuğun ardından gelen Ressamca Soyutlama Sonrası Sanat Akımından türediğini söylemek mümkün.

"…1950'ler sonunda, Soyut Dışavurumculuğun hemen ardından gelen Ard-Ressamca Soyutlama, bu akımın leke ve renk birimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üzerinde durmuştu. Bu gelişmeden Minimal Sanat'ın yalın, düşünsel ve mimariyle bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Soyut Dışavurumculuktan sonra resimdeki ilk değişimler Ard-Ressamca Soyutlama akımıyla olmuşsa, heykel sanatındaki yenilik de Minimal Sanat'ın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal Sanat'ın resmi de kapsamakla birlikte, daha çok heykel için kullanılan bir terim olması bundan ötürüdür." (Tizgöl, 2008, s. 52)

Minimalizmin ilk olarak resim sanatında tutarlı bir fikir haline geldiği söylenebilir. Kenneth Noland'ın çizgisel ve hedef tahtaları resimleri, (Şekil 2.14) Frank Stella'nın geometrik çizgi

resimleri, (Şekil 2.15) ve Ellsworth Kelly'nin indirgemeci soyut resimleri (Şekil 2.16) Minimalizm'e dönüşecek hareketin arkasındaki itici güçtü.



Şekil 2.14: Kenneth Noland, "Drought", 1962, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 177 × 177 cm



Şekil 2.15: Frank Stella, "Die Fahne Hoch!", 1959, Tuval Üzerine Emaye Boya, 308,9 × 184,9 cm



Şekil 2.16: Ellsworth Kelly, "Study For Blue White", 1959-1963, Kolaj, 22 x 23 cm

Özellikle iki sanatçının çalışmaları (Ad Reinhardt ve Frank Stella) Modernizme özgü sanat anlayışından farklı özelliklere sahipti. Reinhardt'ın 'Black paintings' adlı monokrom çalışmaları kompozisyon unsurlarını dışlayan bir özelliğe sahipti. (Şekil 2.17)



Şekil 2.17: Ad Reindhart, "Black Paintings", 1960'lar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, David Ziwirner Galerisinden

1958'de Frank Stella'nın yaptığı bir dizi resim ise, daha sonra Minimalistler olarak adlandırılacak sanatçılar üzerinde oldukça etkili oldu. Stella'nın yaptığı bu resimler, sanayi tipi boya ve fırçalar kullanılarak yapılmış siyah şeritlerden ve bu şeritlerin arasındaki – cetvel ve kurşun kalem aracılığıyla çizilmiş birtakım çizgilerin yer aldığı – boşluklardan meydana gelen resimlerdi.

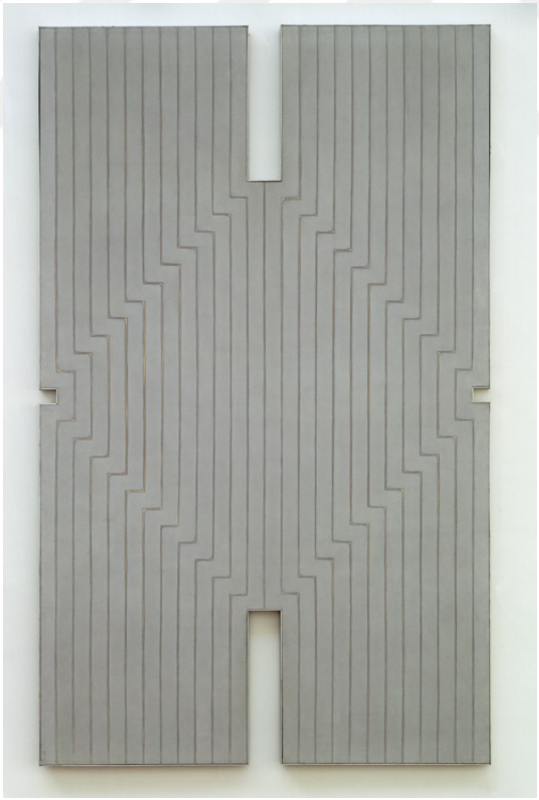
Stella'nın resimleri 1950'lerde öne çıkan Soyut Dışavurumculukla kıyaslandığında çarpıcı bir sadelik taşıyordu. Bu durum 1960'larda Soyut Dışavurumculuğun reddi ve yeni bir sanat anlayışının keşfine dair emareler barındırıyordu. Bu reddetme ve yeni keşif çabaları 1960'larda Modernizmin "nesnellik" kavramının yoğun bir şekilde tartışılmasına neden olmuştu.

Stella'nın resimleri, dönemin Soyut Dışavurumcu sanatçıları Jackson Pollock, Williem de Kooning ve takipçilerinin resimlerine kıyasla aşırı düzenli ve mekaniktiler. Ama aynı zamanda Piet Mondrian'ın ve Kazimir Malevich'in soyut kompozisyonlarına da benzemiyordu.

Stella 1964'te verdiği bir röportajında, "Avrupalı geometrici ressamlar… ilişkisel resim dediğim şey için çabaladılar. Onların tüm fikirlerinin temeli dengedir. Resmin bir köşesine bir şey yaparsınız sonra da onu dengelemek için diğer köşeye başka bir şey yaparsınız" der. Buna karşılık Stella "çalışmalarının ilişkisiz olduğunu" söyler. (Glaser, 1995, s. 151)

Stella'nın çalışmaları çok sayıda zıt renk ve ağırlık unsurları ile inşa edilmekten ziyade ait oldukları genel örüntü dışında hiçbir kimliği olmayan bir dizi öğeden oluşur.

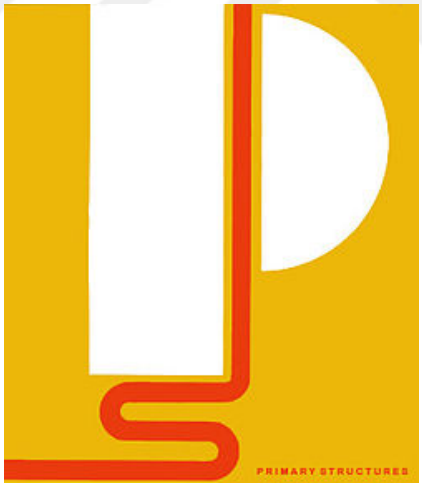
Stella ayrıca "Newstead Abbey" (1960) adlı çalışmasında ve bu serideki diğer çalışmalarında Batı resminin geleneksel dikdörtgen tuval geleneğine karşı bir tutum sergiledi. Tuvallerinin kenarlarında birtakım kesikler meydana getirerek tuvali, izleyicilerin hayali bir dünyaya baktığı bir pencere olmaktan çıkardı ve resmi, duvarın kendi düzlemine karşıt bir nesne olarak vurguladı. Böylelikle Stella'nın çalışmaları resimden ziyade duvara monte edilmiş levhalar olarak görünmeye başlandı. (Şekil 2.18)



Şekil 2.18: Frank Stella, "Newstead Abbey", 1960, Tuval Üzerine Alüminyum Boya, 301x183x8cm

Stella'nın bu yeni resimlerinin Minimalizme büyük bir katkı sağladığını belirten Daniel Marzona'ya göre, "… Stella resim yüzeyini tamamen düzleştirerek, resimlerinin nesnesel karakterini herkesin göreceği şekilde göstererek ve tasvirde herhangi bir ön referansı reddederek Amerikan resmindeki anti-illüzyonist eğilimleri çok ileri bir seviyeye getirmiştir." (Marzona, 2004, s. 10)

Bununla beraber ABD' deki en önemli ve en etkili Minimal Sanat gösterileri 1965 ile 1968 arasında gerçekleşti. 1966'da New York'taki 'The Jewish Museum'da açılan "Birincil Yapılar: Genç Amerikan ve İngiliz Heykeltraşlar" sergisi Minimal sanat tarihi açısından kilit bir öneme sahiptir. (Şekil 2.19) Daha sonra Minimalizmin öncü sanatçıları haline gelecek olan sanatçıların çoğu, ilk kez 1966'da "Birincil Yapılar" sergisinde birlikte sunuldu. Amerikalı eleştirmen Hilton Cramer'in "Yeni bir estetik dönem önümüzde" ifadesi ve kendisi bu sergide yer almayan sanatçı Mark di Suvero, "Birincil Yapılar", "altmışların en önemli gösterisiydi" (Meyer, 2001, s. 13) sözleri, bu serginin Minimalizmin tarihi açısından ne kadar önemli olduğunun açık bir kanıtıdır.



Şekil 2.19: "Primary Structures"
Sergi Afişi, (1966)

"Birincil Yapılar" sergisinin küratörü Kynaston McShine, bu yeni heykel anlayışını yeni bir sanat hareketi olarak kategorilendirmekten ziyade, sergide yer alan sanatçıların biçim ve malzemeyle ilgili yeni yaklaşımlarını ve renk kullanımlarını inceledi. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Walter De Maria, Robert Morris, Anne Truit, Larry Bell

gibi sanatçıların çalışmalarından oluşan "Birincil Yapılar" o dönem için çok fazla bilinmeyen fakat daha sonra Minimalistler olarak kabul edilen sanatçıları izleyicilere tanıtması bakımından, deneysel bir özelliğe sahip bir etkinlik olarak kabul edildi ve bu yeni sanatı ele alan ilk Amerikan müze gösterisi olarak kabul gördü.

McShine sergide yer alan farklı çalışmaları iki eğilime dayanarak düzenledi. Ona göre bu eğilimlerden biri Antony Caro'nun diğeri ise Tony Smith'in çalışmalarının etkisiyle ortaya çıkan eğilimlerdi. Bununla beraber sergideki eserler, endüstriyel üretim teknikleriyle elde edilen soyut ve geometrik formlardı. Bu eserler sanatçıları tarafından düşünülüp tasarlansa da mutlaka onlar tarafından yapılması gerekmiyordu.

Denilebilir ki "Birincil Yapılar"ın küratörü McShine, Minimalist teriminden söz etmese de yeni nesil sanatçıları bir araya getiren bu sergi, resim ve heykelin sınırlarını zorlayarak çağdaş sanatın seyrini değiştirdi ve dolaylı da olsa Minimalizm sanat hareketinin oluşumuna katkı sundu.

2.4 BELLİ BAŞLI MİNİMALİST SANATÇILAR

Minimalizm'in en ilginç ve dikkat çeken tarafı, iki boyutluluktan ziyade üç boyutluluğa vurgu yapmasıdır. Donald Judd ve Robert Morris'in üç boyutlu çalışmaları mekanla bir etkileşim sergilerken, Carl Andre ve Sol Le Witt'in çalışmaları daha çok 'modülerlik ve tekrarlama' ile ilgilidir. Judd ve Morris, temel karakteristik özelliği 'bütünlük algısı' olan nesneler yarattı. Bu nesnelerin en ilgi çekici tarafı; bir bütün olarak kendisi ve bir bütün olarak kalitesiydi. (Harrison & Wood, 2003, s. 814)

Nesnenin dışındaki herhangi bir göndermeyi tamamen terk etmeye çalışan Judd ve Morris, nesnenin çağrıştırabileceği herhangi bir nitelikten ziyade nesnenin uzayda yer kaplayan bir şey olduğu durumuyla daha çok ilgileniyorlardı. Hem Judd hem de Morris nesnelerinin mekanla birlikte yarattıkları algısal etkileri izleyicilerin algılamasını istiyorlardı. Bunu sağlamak için de renk ve biçim bakımından basit nesneler ürettiler. Her iki heykeltıraş bir nesnenin izleyicinin görüş alanını kaplamasıyla ve özellikle nesnenin, içinde bulunduğu uzamsal alanı nasıl çarpıttığıyla ilgileniyorlardı. (Şekil 2.20) (Şekil 2.21) Örneğin, kendisi kübik olan bir odaya tek bir küp yerleştirilirse, izleyici mekânsal durumu, odayı oluşturan daha büyük küpün nesne olan daha küçük küp tarafından kesintiye uğradığı bir durum olarak

algılamayı seçebilir: ‘En temel heykel terminolojisiyle, bu basit formlar, içine yerleştirildiği alanı gerçekten belirliyor.’ (Antin, 2001, s. 163)



Şekil 2.20: Donald Judd, “Untitled” (turquoise enamel on aluminum), 1966, Alüminyum Üzerine Turkuaz Emaye, 121.9 x 304.8 x 304,8 cm



Şekil 2.21: Robert Morris, Untitled (Ring with Light), 1965-1966, Untitled (Fiberglass Frame), 1968, Castelli Galeri, New York

Judd ve Morris çalışmalarında ‘tekrar’ a da yer verdiler. Özellikle Judd, tekrarı nesnelerinin özgünlüğünü gerçekleştirmek amacıyla kullandı. Çalışmalarında tekrarlanan formlar, kusursuz bir şekilde birbirinin aynısı olmasa da tekrar etme eylemi, çalışmanın benzersizliğini ve sonuç olarak bütünlüğünü gösterir.

Birçok Minimalist sanatçı, endüstriyel özellikler barındıran malzemeler kullanarak ve birtakım talimatlar aracılığıyla teknisyenler tarafından meydana getirilen eserler üretti. Bu nedenle denilebilir ki Minimalist sanatçılar, mükemmel bir görünüme sahip eserler elde etmek için bir yeteneğe bile ihtiyaç duymuyorlardı. Bu da Minimalist çalışmaların estetikten yoksun oldukları inanışını güçlendiriyordu ve bu yönündeki eleştirilerin ortaya çıkmasına neden oluyordu.

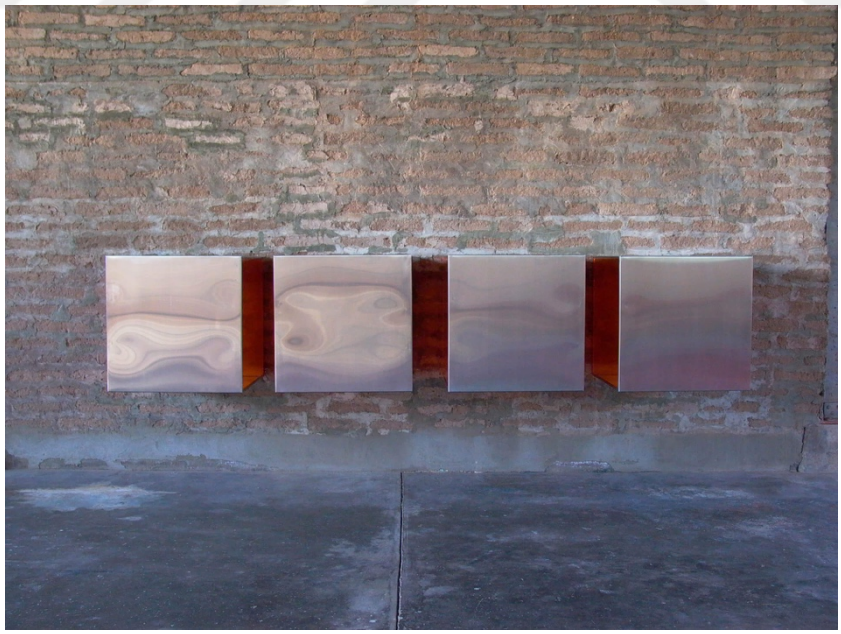
2.4.1 Donald Judd (1928-1994)

1948-49’da ‘William and Mary College’da okumuş. 1949-53 arasında öğrenim gördüğü Columbia Üniversitesi’nden fen diploması aldıktan sonra, felsefe ve sanat tarihi dallarında lisansüstü çalışması yapmıştır. (Erzen, 1997, s. 922)

Donald Judd hem bir sanat tarihçi hem de bir eleştirmen olarak bir sanat formu olan Resim'e fazlasıyla bağlıydı. Fakat 1962 civarlarında çalışmalarını bir ressam olarak sürdürmeyi bıraktı. Bu dönüşüm Judd'ın sanatı üzerinde özgürleştirici bir etki oluşturarak geleneksel resim ve heykelden farklı yeni bir sanatsal anlayış geliştirmesini sağladı.

Denilebilir ki Judd, resim alanının kadim unsurlarını – herhangi bir resmin yüzeyindeki perspektif yanılsaması, mekân yanılsaması vb. – kendi sanat anlayışından uzaklaştırmak istiyordu. O tamamen mantığa dayalı nesnel bir sanatsal anlayış çabası içindeydi. Soyut Dışavurumculuğun genellemelerinden, öznelliğinden ve dışavurumundan uzaklaşmak istiyordu. Judd'ın ortaya koymak istediği sanat, bütün fiziksel özellikleriyle saf ve gerçek olan nesneler üretmek ve bunu izleyicinin algısal deneyimine sunmaktı.

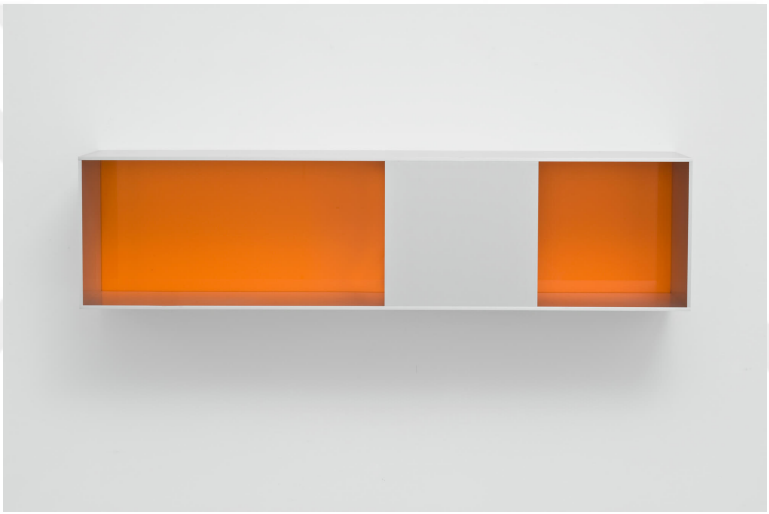
Judd, 1963'te ürettiği eserlerini ilk kez sergilediğinde tuhaf ve kaba görünüyorlardı. Fakat zamanla bu sanat anlayışı daha net bir görünüme kavuştu. Judd, herhangi bir yanılsama etkisini yaratacak, insan bedeni odaklı eser fikrinden uzaklaşmak istiyordu. Bu nedenle sanat alanında daha önce görülmeyen farklı formlar üretmek için çabalıyordu. (Şekil 2.22)



Şekil 2.22: Donald Judd, "Untitled", 1966, 86.4 x 86.4 x 86,4 cm

"...1960'ların Amerikalı Minimalist sanatçıları arasında kurguya verdiği öncelikle tanınan Judd, "bir anda bütünüyle görülebilecek" ve insan figürü çağrışımlarından tümüyle uzak, yalın renkli ve kusursuz işçilikli bir heykel türü yaratmıştır." (Erzen, 1997, s. 922)

Bakır, pirinç, alüminyum, kontrplak gibi malzemeler, Judd'ın üretmeye çalıştığı bu yeni formların gerçekliğini ve saflığını destekleyen malzemelerdi. Bunun yanında bu malzemeler, klasik yöntemle boyanmak yerine boya püskürtülerek boyanırdı. Bu da sanatçının kişisel tarzını gösteren işaretlerin silinmesi amacıyla yapılırdı. (Şekil 2.23)



Şekil 2.23: Donald Judd, "Untitled", 1988, Alimünyum ve Şeffaf Amber Renk Akrilik Levha, 25 × 100 × 25 cm

Judd'ın 1965'te ilk kez yayımlanan "Specific Objects" adlı yazısı, birçok sanat tarihçisi tarafından Minimalizmin ilk manifestosu olarak kabul edildi.

"Donald Judd "Specific Objects" makalesiyle, 1950'lerin sonlarında Amerika'da yeni bir estetik duyarlılığın ortaya çıkışını ilan eder. Judd böyle olmasını amaçlamasa da 'Specific Objects' bazı sanatçılar için bir manifesto olarak gelişti. Bu sanatçılar önceki nesil Amerikan sanatçıları tarafından yüceltilen değerleri çarpıcı bir şekilde ters yüz etmek yoluyla kendilerini ifade etmeye çalışan sanatçılardı." (Stangos, 1997, s. 245)

2.4.2 Robert Morris (1931-2018)

Robert Morris, 1931'de Kansas City, Missouri'de doğdu. 1960'ta New York'a taşındı ve burada birkaç koreografla beraber deneysel 'Jadson Dance Theatre'ın önemli bir figürü oldu. (Marzona, 2004, s. 76) Bu durum onun performans sanatına olan ilgisinin ilk işareti olarak görülebilir.

Morris ilk yalın heykellerini Fluxus sanat hareketi bağlamında yapmaya başladı ve heykel çalışmalarını performans ve dansla ilgili deneyimlerine dayanarak geliştirdi. Böylece yapıtlarının birçoğu şu ya da bu şekilde sanatın üretim ve algılanma süreçleriyle ilgilenir. (Marzona, 2004, s. 76)

Bu durumu Morris'in 1961'de yaptığı "Box with the Sound" çalışmasında görmek mümkün. Sanatçı, ceviz ağacından yaptığı bir kutunun içine, bu kutunun oluşum sürecinde kaydettiği sesleri çalan bir mekanizma yerleştirir. Böylelikle eseri izleyen izleyici, bu kutunun yapım aşamasına ait sesleri dinleyerek bu kutunun nasıl böyle bir görünüme kavuştuğunu yani eserin üretim sürecine dolaylı da olsa tanıklık eder. (Şekil 2.24)



Şekil 2.24: Robert Morris, "Box With The Sound", 1961, Ahşap Küp: 24.8 x 24,8 x 24,8 cm, Genel: 116,8 x 24,8 x 24,8 cm

Morris'in üzerinde durduğu bir diğer nokta, insan vücudunu "temel bir sabit" olarak ele alıp özne, nesne ve mekân ilişkilerine odaklanmasıdır. Böylece Morris, çalışmalarında izleyicinin kendi fizikselliğine ve onun gerçek mekanla olan ilişkisine dair bir farkındalık yaratmayı amaçlar.

Morris'in basit geometrik şekillerle oluşturduğu ve insan bedenine göre ölçeklenen Minimalist çalışmaları, görsel olarak bölünmez şekillerdir. Birleşik olarak tasarladığı heykelleri, dikkati çevrelerine yönlendirerek, mekâna ait uzamı ve izleyicinin bu uzam içerisindeki konumunu ortaya çıkaran heykellerdir. (Şekil 2.25)



Şekil 2.25: Robert Morris, "Untitled (Masa)", 1964, 121,9 x 121,9 x 121,9 cm

1966'da yazdığı "Notes on Sculpture" yazısı ile Minimalizmin en önemli teorisyeni konumuna gelen Morris, … Fransız filozof Maurice Merleau- Ponty' den esinlenerek çalışmalarının alımlanışlarına dair bir 'azlık teorisi' geliştiren ilk Minimalist sanatçı oldu. (Marzona, 2004, s. 76)

2.4.3 Carl Andre (1939-)

Carl Andre, 16 Eylül 1935'te Quincy, Massachusetts'te doğdu. 1951'den 1953'e kadar Andover, Massachusetts'teki Philips Academy'de sanat eğitimi aldı. Carl Andre, tıpkı Sol Le Witt gibi mekansallıktan ziyade öncelikli olarak 'modülerlik ve tekrar' la ilgileniyorlardı ve Minimalist Sanatı tanımlamada önemli bir rol oynadı.

1951'de pleksiglas ve ahşaptan bir takım küçük heykeller yaptı. Andre, bu çalışmalarda birtakım oyuklar oluştursa da üzerinde çalıştığı blokların orijinalliğini bozmamak adına formlardaki değişiklikleri asgari düzeyde tuttu.

Erken dönem çalışmalarında Constantin Brancusi'den etkilenen Andre, kullandığı materyalleri yontmadan birleştirebileceği yeni yapılar oluşturdu. (Şekil 2.26) (Şekil 2.27)



Şekil 2.26: Carl Andre, "Last Ladder", 1959, Ahşap (Çam), 214 x 15,6 x 15,6 cm



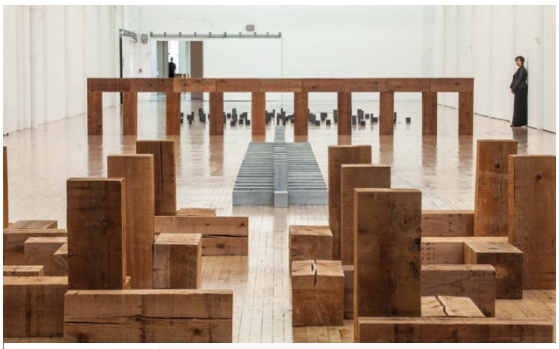
Şekil 2.27: Carl Andre, "Pyramid (Square Plan)", 1959, Ahşap, 174,96 x 78,4 x 78,4 cm

"Brancusi, benim için yerle olan en büyük bağlatındır ve 'Sonsuz Sütun' bu deneyimin mutlak doruk noktasıdır. Bir tür sonsuz dikeylikle yukarı doğru uzanır ve aşağı iner. Daha önceleri bu dikeylik her zaman nihaiydi. Başın üstü ve ayakların altı heykelin sınırlarıydı. Brancusi'nin heykeli dikey sınırının ve yer sınırının ötesinde devam ediyordu. Yerin içine doğru ilerliyordu…" (Tuchman, 1970, s. 61) (Şekil 2.28)



Şekil 2.28: Constantin Brancusi, "Sonsuz Sütun", 1937, Dökme Demir, Yükseklik: 30 m, Targu Jiu, Romanya

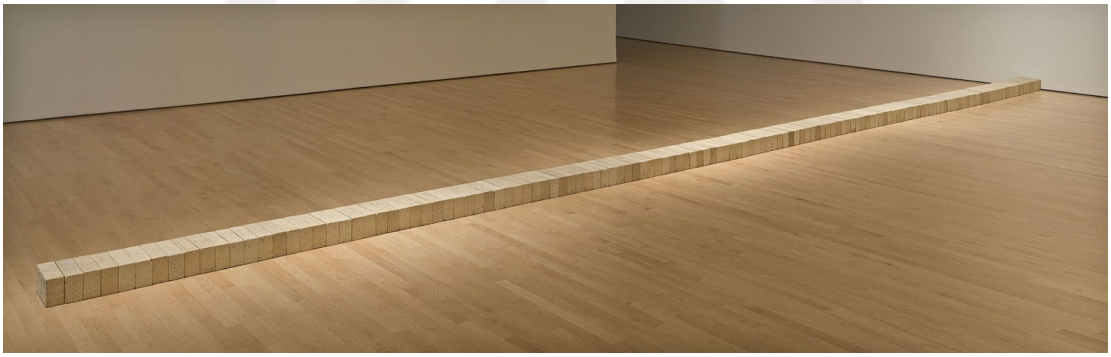
1958 ile 1960 yılları arasında, New York'da Frank Stella ile aynı atölyede çalıştı. Daha sonraları büyük boyutlu ahşap heykeller yapan Andre, bu çalışmalarını Stella'nın atölyesinde yaptı ve bu dönemleri Stella'nın öğrencisi olduğu dönemler olarak niteledi. (Waldman, 1970, s. 8) Andre bu dönemlerde Stella'nın konfigürasyonlarına benzer, tekrara dayalı birtakım çalışmalar yaptı. (Şekil 2.29)



Şekil 2.29: "Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010," Retrospektif Sergisi, Dia: Beacon, 2014–15

1960- 1964 yılları arasında hem Brancusi'nin hem de Stella'nın etkilerinden uzak, yalın ve temel formlara sahip birtakım küçük heykel denemeleri yaptı. Bu dönemlerde aynı zamanda Pensilvanya Demiryolları'nda frenci ve kondüktör olarak çalışan Andre'nin çalışmalarında bu iş deneyiminin etkilerini görmek mümkün. Andre, erken dönem çalışmalarını "fazla mimari, fazla yapısal" buluyordu. Demiryolu konusundaki deneyimlerinden yola çıkarak, heykelleri "yapılardan çok yollara" benzer hale geldi. (Waldman, 1970, s. 13)

"Yatay konumdaki Kaldıraç adlı düzenlemesi Andre'nin ilk önemli işiydi. Bu iş, 1966'da Yahudi Müzesi'nde acılan 'Temel Yapılar' sergisi için hazırlanmıştı. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre'nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, dikey elemandan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı. Bu işi yapmaktaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir: "Brancusi'nin Sonsuz Sütununu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne kaymış oldu". (Yılmaz, 2013, s. 274) (Şekil 2.30)



Şekil 2.30: Carl Andre, "Lever", 1966, 137 Adet Tuğla, 11,4 cm x 22,5 cm x 883,9 cm

Andre'nin Minimalizm'e en önemli katkısı, heykeli oyma, modelleme veya inşa etme süreçlerini bertaraf ederek basit tekrarlara ve daha çok yatay yerleştirmelere dayanan işler yapmaktı. Denilebilir ki ondan önce çok az kişi, heykelin bu denli sıradan olabileceğini, basit konfigürasyonlarla düzenlenmiş ve doğrudan yere konulabileceğini hayal etmişti.

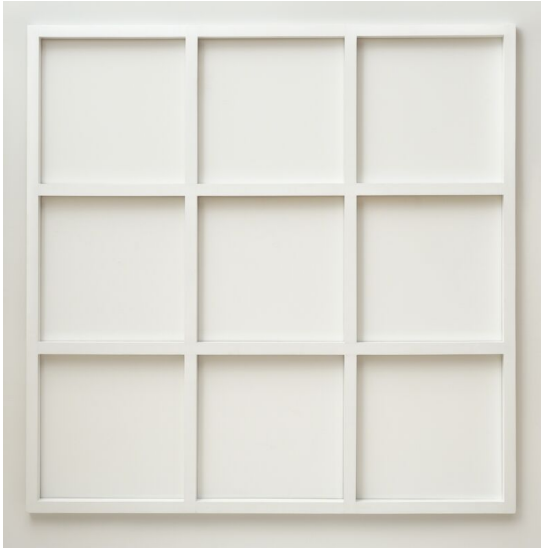
Andre, geleneksel heykel anlayışının hacimselliğini, insan bedeni odaklı hiyerarşisini, dikeylik ve cephesellik vurgusunu bozan bir heykel anlayışı geliştirir. Modüler birimler kullanarak yere yatay bir şekilde yerleştirdiği çalışmalarıyla, heykelin sınırlarını genişletir ve Minimalizmin temel bir önem atfettiği uzam, nesne ve özne ilişkilerini irdeler.

2.4.4 Sol LeWitt (1928-2007)

1928'de Hartford, Connecticut'da doğdu. 1960'ta New York, "Museum of Modern Art"da (MoMA) çalışmaya başladı. MoMA'da Robert Ryman, Dan Flavin gibi sanatçılar ve sanat eleştirmeni Lucy Lippard'la çalıştı. Eva Hesse ve Robert Smithson'la arkadaşlık yaptı. MoMA'daki deneyimi ve dönemin sanatçılarıyla olan ilişkisi, onun sonraki dönem çalışmaları üzerinde etkiler bıraktı.

Sol LeWitt hem Minimal Sanat hem de Kavramsal Sanat akımlarının kurucularından biri olarak kabul edilir. LeWitt, duvar resimlerinden geometrik yapılara, galeri mekanları için düzenlenmiş yerleştirmelerden açık alanlar için yapılmış anıtsal yapılara kadar uzanan çok çeşitli çalışmalar yaptı.

1960'ların ilk yıllarında kişisel abartıdan uzak çalışmalar üretmeye başladı. Onun çalışmalarında mantıksal inandırıcılık ve saf fikir, uygulamanın kendisinden daha önemlidir. Bu nedenle çalışmaları öznellikten ve duygusal bir içerikten bağımsız, nesnel özellikleri ağır basan çalışmalardır. (Şekil 2.31)



Şekil 2.31: Sol LeWitt, "Wall Grid (3x 3)", 1966, Ahşap, 180,3 x 180,3 x 5,1 cm

LeWitt, çalışmalarını Kavramsal Sanat anlayışı içinde gerçekleştirmiş olsa da çalışmalarında birim olarak kullandığı formlar, tıpkı Minimalistlerin çalışmalarında olduğu gibi basit ve net formlardı. Minimalistler gibi LeWitt'in de odaklandığı nokta, bir sanatçının kişiliğinin bir yansıması olan bireysel tarzdan ziyade duygudan arınmış akılcı bir sanat üretmekti.

1960'larda Sol LeWitt de Dan Flavin, Donald Judd vb. diğer sanatçılar gibi dönemin Soyut Dışavurumcu sanat akımının ve onun bireysel dışavuruma yaptığı vurgunun ötesinde bir sanat yapma çabası içindeydi. O da Soyut Dışavurumculuğun, özgün bireyselliğe ve varoluşçu arayışlara yaptığı vurgunun yetersiz ve inandırıcılığını yitirmiş olduğuna inanıyordu.

LeWitt, kapalı formlu ve elle boyanmış, erken dönem ahşap çalışmalarından sonra 1960'ların ortalarında, çalışmalarında birim olarak kullandığı nesnenin içini boşaltıp nesnenin temel iskeletini ortaya çıkarmaya karar verdi. Bu iskelet formuna sahip "Açık Küp", daha sonra sanatçının üç boyutlu çalışmalarının temel unsuru haline geldi. (Şekil 2.32)



Şekil 2.32: Sol LeWitt, "Cube Structure Based on Five Modules", 1971, Boyanmış Çelik, 92 x 92 x 92 cm

Sanatçı, iskelet halindeki bir küpü beyaza boyayarak, kübik bir formun gerek iç alanına gerekse çevresiyle olan ilişkisine dair araştırmalar yapar. Bu iskelet halindeki küp, iskeletin içinde kalan alanı tanımladığı gibi kendi çevresindeki alanı da tanımlar. (Marzona, 2004, s. 66)

LeWitt, "Paragraphs on Conseptual Art" adlı makalesinde; her türden üç boyutlu sanatın fiziksel bir gerçekliğe sahip olduğunu ve fiziksellik durumunun bizatihi kendisinin anlatımcı bir içeriğe sahip olduğunu belirtir. Renk, yüzey, doku ve şekil çalışmanın yalnızca fiziksel yönlerini vurgular. Bu fiziksellik ile izleyicinin dikkatini ve ilgisini çeken her şey, çalışmaya dair fikri anlamamıza engel olur. (LeWitt, 1967, s. 83) Böylelikle Sol LeWitt, bir çalışmanın dugusal içeriğine ve anlatımcı yönüne vurgu yapan fiziksel durumunu asgari bir düzeye indirgemeye çalışır. Ona göre bir sanat çalışması olabildiğince yalın olmalıdır.

2.4.5 Dan Flavin (1933-1996)

1933 yılında New York'ta doğan bir diğer Minimalist sanatçı Dan Flavin, 1956 yılında New School for Social Research'te Sanat Tarihi okudu. 1957-1959 yılları arasında Columbia Üniversitesinde resim ve çizim dersleri aldı. Sanatçı olarak kariyerine 1950'lerin sonlarında başladı. İlk dönemlerinde Robert Motherwell ve Franz Kline'nın etkilerinin görüldüğü soyut resimler yaptı. Daha sonraları Flavin, 1961'lerde elektrik ışıklarını kullanarak yeni bir sanatsal yöntem keşfetme yollarına başvurdu. (Şekil 2.33)



Şekil 2.33: Dan Flavin, "İkon 3", 1962, Fiber Levha Üzerine Yağlı Boya, Akrilik Gesso, Kırmızı Ampul ve Kırmızı Floresan, 86,4 x 63,5 x 15,2 cm

Boya, fırça vb. klasik malzeme kullanımının yerine endüstriyel floresan lambaları bir sanat malzemesi olarak kullanan Flavin, ışık aracılığıyla uzamı yeniden şekillendirip tanımlayabileceğini keşfetti ve bu ışık çalışmalarıyla ışık- mekân etkileşimlerinin farklı olasılıklılarını yansıtmaya çalıştı.

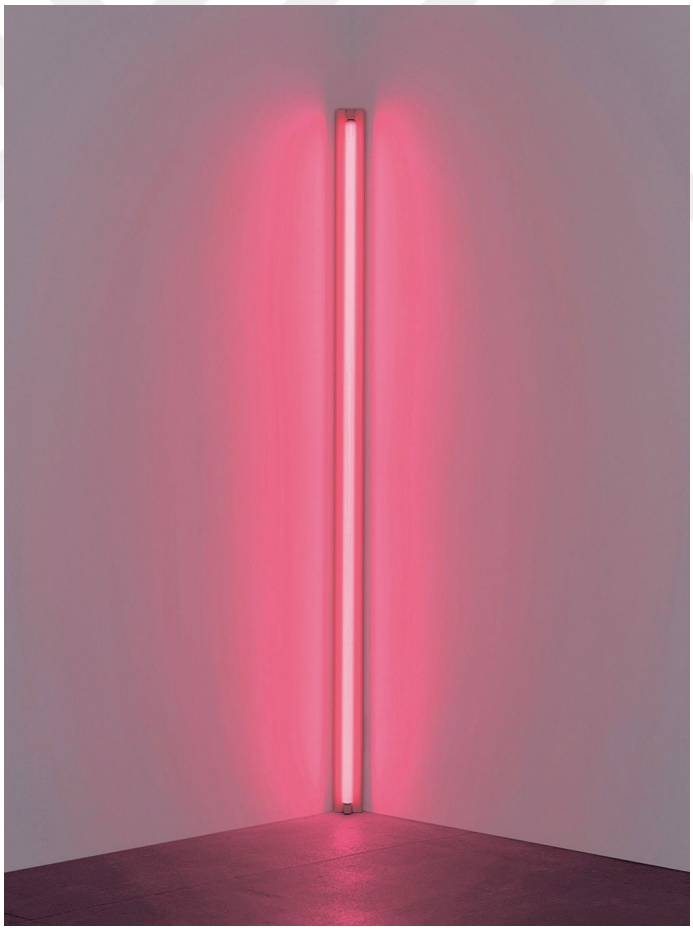
Çalışmalarını çoğunlukla 'ikon' olarak adlandıran Flavin, bu çalışmalarının birçoğunu arkadaşlarına, sanatçılara ve tarihi şahsiyetlere adadı. 1961-1964 yılları arasında yaptığı 'ikonlar' monokromatik yüzeylere sahip kutulardan ve onlara eklemlenmiş floresan lambalarından oluşmaktaydı. (Şekil 2.34)



Şekil 2.34: "Dan Flavin: icons" Dan Flavin Sanat Enstitüsü, Bridgehampton, New York. Fotoğraf: Bill Jacobson

İkon terimi ile dinsel objelere ironik bir şekilde atıfta bulunan Flavin, Floresan lambalarla çalışma yöntemini geliştirip 1963'ten itibaren yalnızca ışığı kullanarak mekân algısı konusuna odaklandı.

Flavin, mekânı işgal eden ışık çalışmalarıyla izleyicinin mekânı algılama durumunu değiştirerek mekânın düzenlenme biçimine müdahale eder. Örneğin 1963'te yaptığı "Pink Out of a Corner (Jasper Johns'a)" çalışmasında olduğu gibi köşeler fonksiyonunu kaybeder. (Marzona, 2004, s. 50) (Şekil 2.35)



Şekil 2.35: Dan Flavin, "Pink Out Of A Corner (Jasper Johns'a)", 1963, Floresan Lamba ve Metal Armatür, 243,8 x 15,2 x 13,6 cm

1963’te tek bir floresan lambayı atölyesinin duvarına diyagonal bir şekilde monte ederek bu yeni sanatsal yöntemi ileri bir noktaya taşıdı. Bu tarihten itibaren Flavin, ışığı (floresan lambaları) başka hiçbir malzemeye ihtiyaç duymadan çalışmalarının temel malzemesi olarak kullanmaya başladı. (Şekil 2.36)



Şekil 2.36: Dan Flavin, “The diagonal of personal ecstasy” (the Diagonal of May 25, 1963, Constantin Brancusi’ye), 1963, Floresan Lamba ve Metal Armatür, 180,3 x 177,8 x 11,4

Flavin çalışmalarında kullandığı bu türden endüstriyel hazır maddeleri, fonksiyonel ya da biçimsel olarak değiştirmekten ziyade malzemenin olanaklarını kullanarak ışığın kavramsal yönünü ve onu algılama şeklimizi geliştirmek istedi. Flavin’in yapıtlarında ışık boşluğa yayılır ve kendi özel çevresini yaratır. Her yapıtında oluşan bu kapsayıcı ışık, mimari yapı ve içsel uzamı desteklerken aynı zamanda yeniden yapılandırır. (Ataseven, 2012, s. 89)

Bu açıdan bakıldığında Flavin'in çalışmaları Minimalist özellikler taşıyan çalışmalardır. Farklı uzunluklarda ve farklı yönlerde kullandığı florsesan lambalarıyla oluşturduğu çalışmaları, yarattıkları etki bakımından Donald Judd ve Carl Andre'nin çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir.

Flavin' in çalışmaları genel Minimalist anlayışa uygun olarak, tam anlamıyla ne resimden yana ne de heykelden yana bir tercih sergilemekte, tersine resim ve heykeli adeta bir arada sunmaktadır. Üç boyutu ve rengi, atmosfer içerisinde bir araya getirmekte, rengi ve renk oyunlarını boşluğun içine doldurmaktadır. (Ataseven, 2012, s. 93)

1968'de heykellerini bütün mekânı kaplayan ışık ortamlarına dönüştüren Flavin, 1974' ten itibaren hem Avrupa'da hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde birçok anıtsal nitelikte eser meydana getirdi. (Şekil 2.37)



Şekil 2.37: Dan Flavin, "Untitled" In Memory of Urs Graf, 1972-1975, Pembe, Sarı, Yeşil ve Mavi Floresan Lamba, Yükseklik: 120 cm Birim Başına, Çap: 3,54 cm

3. BÖLÜM: RICHARD SERRA' NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI

3.1 RICHARD SERRA'NIN İLK DÖNEMLERİ

Richard Serra 1939'da San Francisco'da doğdu. Babası İspanyol, annesi Rus olan Serra, küçük yaşlarında resim konusunda annesi tarafından her zaman desteklendi. Bu dönemlerde çizim defterine çizimler yapan Serra, annesi tarafından 'sanatçı Richard' diye tanıtılırdı. (Crow, 2015) Serra'nın babası ise San Francisco yakınlarında bir tersanede boru tesisatçısı olarak çalıştı. Serra babasının mesleği nedeniyle erken yaşlarında endüstriyel malzemelerle tanışma fırsatı buldu. O dönemlerde babasıyla birlikte babasının boru tesisatçısı olduğu tersaneye giderken şahit olduğu bir olay, Serra'nın hafızasında yer edinir ve daha sonraki çalışmalarında büyük etkiler meydana getirir.

Orda bir şekilde, dört yaşındaki zihnine "bir gökdelen kadar büyük" görünen ve denize indirilmeye hazır bir gemi gördüler. Halatlar serbest bırakılıp gemi denize doğru iskeleyi delip geçerken çocuk, donakalmış bir şekilde izledi. Bu devasa ağırlık, zarif, yüzen bir çelik kütlesi haline geldi. Serra o anı ile ilgili şunu der: "ihtiyacım olan bütün hammadde, sürekli gördüğüm bir rüya haline gelen bu anı deposunda bulunuyor." (Seidner, 1993)

1957 yılında California Üniversitesinde İngiliz Edebiyatını okuyan Serra, bu dönemde hayatını kazanmak için bir çelik fabrikasında çalıştı. Bu deneyim sayesinde endüstriyel bir malzeme olarak çeliğin birçok özelliğini tanıdı. 1964 yılında Yale Üniversitesinde Sanat Tarihi okudu ve aynı üniversitede güzel sanatlar alanında yüksek lisans yaptı. Yale Üniversitesi yıllarında dönemin en iyi sanat eğitimcisi olarak kabul edilen Joseph Albers'le çalıştı.

Yale Üniversitesi yıllarında Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt ve Frank Stella gibi sanatçılarla yakınlaşan Serra, Yale Üniversitesinden aldığı bursla Paris'i ziyaret etti ve daha sonra Floransa'yı ve İtalya'yı dolaşma fırsatı buldu. Yale Üniversitesinde bir ressam olarak eğitim alan Serra'nın Paris ziyareti, bir sanatçı olarak resimle olan ilişkisini değerlendirmesi bakımından kariyerinde önemli bir dönüm noktası niteliğindedir.

Serra Paris'teyken Paris Modern Sanat Müzesinde yeniden inşa edilen Brancusi Stüdyosunu zaman zaman ziyaret ederek burada birçok çizim yaptı. Brancusi'nin heykellerinin gücü ve sadeliğinden etkilenen Serra, heykelle ilk ciddi ilişkisinin bu dönemlerde oluştuğunu belirtir.

Bu dönemlerde birçok klasik ve modern ressamın eserlerini inceleme fırsatı bulan Serra'nın resim ve heykel pratiği ile ilgili esas dönüşümü Madrid, Prado Müzesine yaptığı gezisinde gerçekleşmiştir. Serra, resim pratiğinden heykel pratiğine olan bu dönüşümü ile ilgili düşüncelerini, Velazquez'in "Les Meninas" eseri özelinde şu şekilde ifade eder:

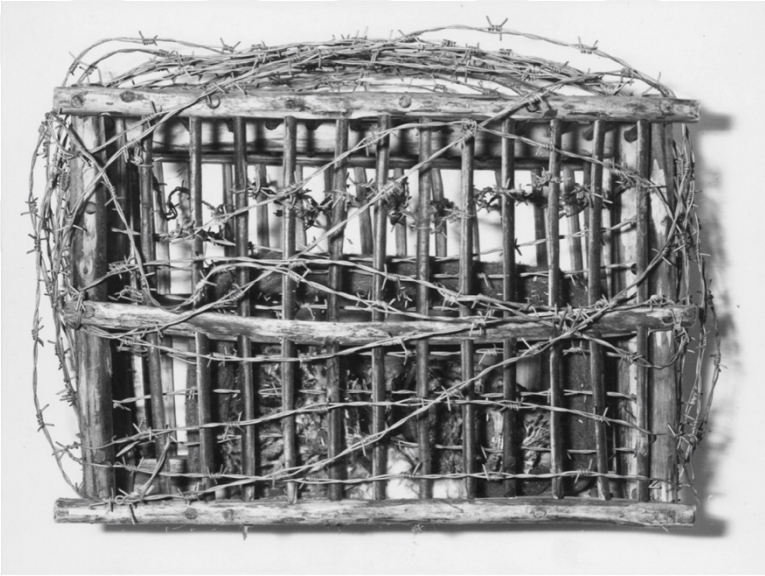
"Yale'den bir ressam olarak çıkmıştım" ... "Ama resme nasıl devam edeceğimi bilmiyordum. 'Les Meninas'ı gördüğümde böyle resim yapmanın benim için mümkün olamayacağını anladım -izleyenin resmin mekanıyla olan ilişkisi, resimde yer alan ressam, soyut bir bölümden bir figüre ya da bir köpeğe geçişteki ustalık- bu durum tamamen durdurdu beni. Cezanne beni durdurmamıştı, de Kooning ve Pollock beni durdurmamıştı ama Velazquez üstesinden gelinmesi gereken büyük bir şey gibi görünüyordu. Bu durum bana resmin sonu gibi gelmişti..." (Tomkins, 2008, s. 64) (Şekil 3.1)



Şekil 3.1: Diego Velazquez, "Las Meninas" (Nedimeler), 1656, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 318 cm × 276 cm

Pariste'ki deneyimlerinden sonra Floransa'ya giden ve sanat konusundaki eski yöntem ve düşüncelerini terk edip yeni çalışma yöntemleri üzerinde çalışan Serra, sopa, taş, tel, kafes vb. sanat dışı malzemelerle çalışmaya başladı.

Halen Avrupa'dayken bu tür geleneksel olmayan heykel malzemeleriyle denemeler yapan Serra, ilk tek kişilik sergisini "Animal Habitats" adıyla Roma'da, Galleria Salita'da açtı. Bu sergide sergilenen, kafeslere yerleştirilmiş canlı ve doldurulmuş hayvan figürlerinden oluşan çalışmaları daha sonraları "Arte Povera" olarak nitelenecek sanat hareketinin erken dönem çalışmaları olarak değerlendirildi. Bununla birlikte Serra'nın erken dönem çalışmaları, sanat üretme sürecinin nihai sonuçtan daha önemli olduğunu vurgulaması bakımından Süreç Sanatı hareketine de dahil edildi. (Şekil 3.2)



Şekil 3.2: Richard Serra, "Zoo Cage 3 (Detay)", 1966, Animal Habitats Sergisi, La Salita Galerisi, Roma

Serra, 1966 yılında Amerika'ya dönüşünde New York'a yerleşti. İtalya'daki deneyimlerinden etkilenen Serra, deri, kauçuk, neon veya kurşun gibi deneysel malzemelerin plastik özelliklerini deneyimlemeye devam etti. 1966-1967 yıllarında yaptığı 'Belts' adlı çalışması Serra'nın bu deneysel malzemelerden yaptığı, erken dönem çalışmalarından bir tanesidir. (Şekil 3.3)



Şekil 3.3: Richard Serra, "Belts", 1966-1967, Sertleştirilmiş Kauçuk ve Neon Lamba, 182,9 cm x 50,8 cm

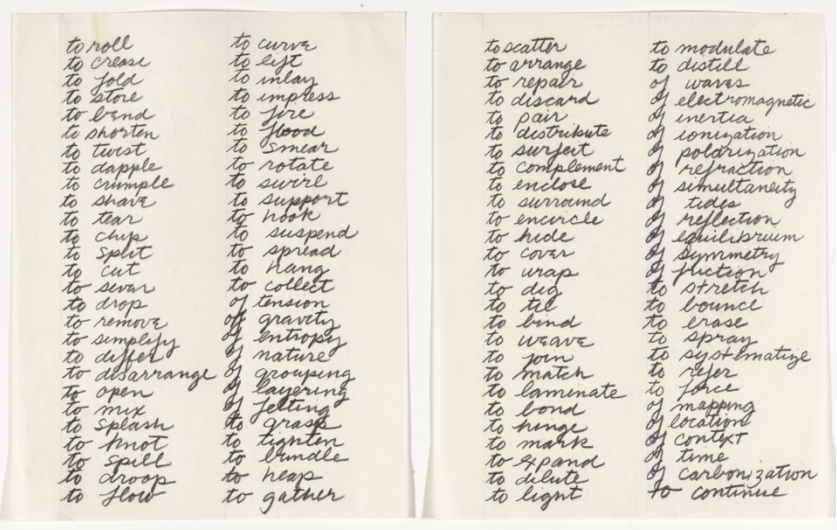
Bu çalışmasında kauçuk ve neon lambaları bir arada kullanan Serra, kullandığı kauçuk şeritlere yerçekiminden de yararlanarak form vermek için bu şeritleri duvara asarak sergiledi. Kullandığı malzemelerin plastik özelliklerine odaklanan ve bu türden denemeler yapmaya devam eden Serra, aynı zamanda çalışmalarının mekanla olan ilişkilerini de deneyimliyordu.

New York'a dönüşünden sonra Paris'in ve Avrupa'nın sanatsal açıdan yetersiz olduğunu anlayan Serra, New York sanat ortamını yakından görmek istedi ve bu dönemde Carl Andre, Walter De Maria, Eva Hesse, Sol LeWitt, Robert Smithson, Robert Morris ve Bruce Nauman gibi sanatçıları tanıma fırsatı buldu. Bu dönemler Amerika'da Soyut Dışavurumculuğun egemenliğinin ve aşırı duygusallığının reddedilmeye başlandığı yıllardı. Bu dönemler aynı zamanda Pop Art'la beraber yüksek sanat ve düşük popüler kültür arasındaki sınırların bulanıklaşmaya başlandığı dönemlerdi. Bu yıllarda beliren başka bir sanat hareketi olan Minimalizm ise endüstriyel malzeme ve modüler birimler kullanarak eser ve izleyicinin beden hareketlerinin etkileşimine dayalı yeni bir sanatsal anlayış geliştirmişti.

New York'a gelişinden birkaç hafta sonra Minimalizm sanat hareketinin ikinci dalgasını yakalayarak dönemin "Genç Sanatçılar Grubunun" (Robert Smithson, Bruce Nauman, Michael Heizer ve Eva Hesse) arasına girmeyi başaran Serra, bu sanatçılarla sık sık bir araya gelerek yeni sanatsal fikirler üzerine yoğun tartışmalar gerçekleştirdi.

Böylesi bir sanat ortamına tanıklık eden Serra, Minimalizmin sanatçı bireyselliğini reddeden sanat anlayışından farklı olarak dikkatini -sanatçı bireyselliğine işaret eden- sanatsal yaratıcılık fikrine, bir sanat çalışmasının yaratım süreçlerine ve farklı endüstriyel malzeme kullanımının olanaklarına çevirdi.

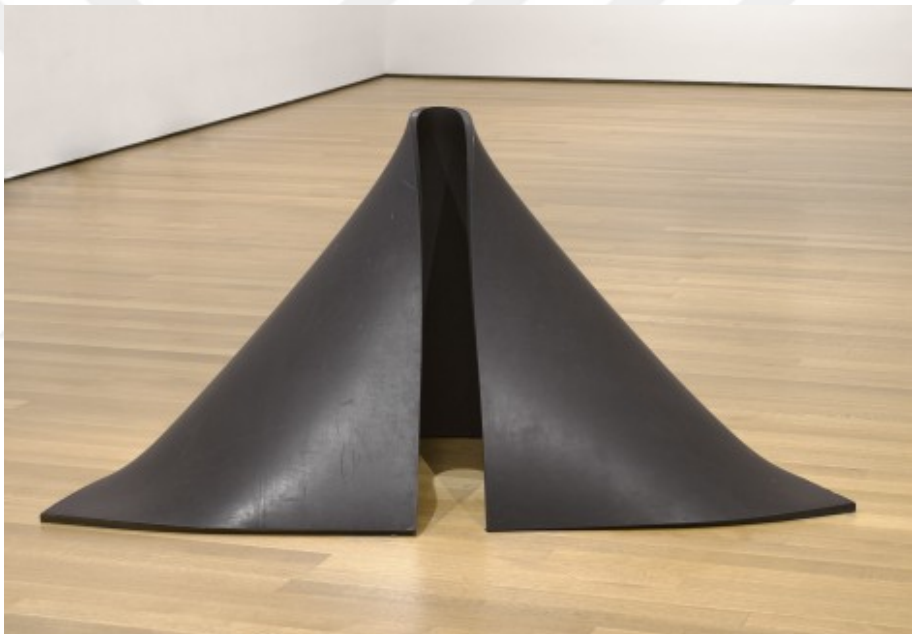
Serra, daha önce kimsenin yapmadığı çalışmalar yapmak istiyordu. Bu nedenle yoğunlaştığı bu yeni süreci hayata geçirmek için farklı bir yöntem kullanmaya karar verdi. 'Eylemin yaratımla ilişkisi' olarak nitelenebilecek bu yöntemi için -dökmek, sarmak, katlamak, bükmek, çevirmek, yığmak vb.- onlarca fiilden oluşan bir "Fiil Listesi" hazırlayan Serra, bir heykelin ne olduğu ve nasıl bir kompozisyona sahip olduğu fikrinden ziyade bu eylemleri birtakım endüstriyel malzemeler üzerinde deneyerek bir eserin yaratım süreci ve uyguladığı bu eylemler arasındaki ilişkileri deneyimlemek istedi. (Şekil 3.4)



Şekil 3.4: Richard Serra, "Verb List (Fiil Listesi)", 1967, Kâğıt Üzerine Kuşun Kalem, Her bir Sayfa: 25,4 x 21,6 cm

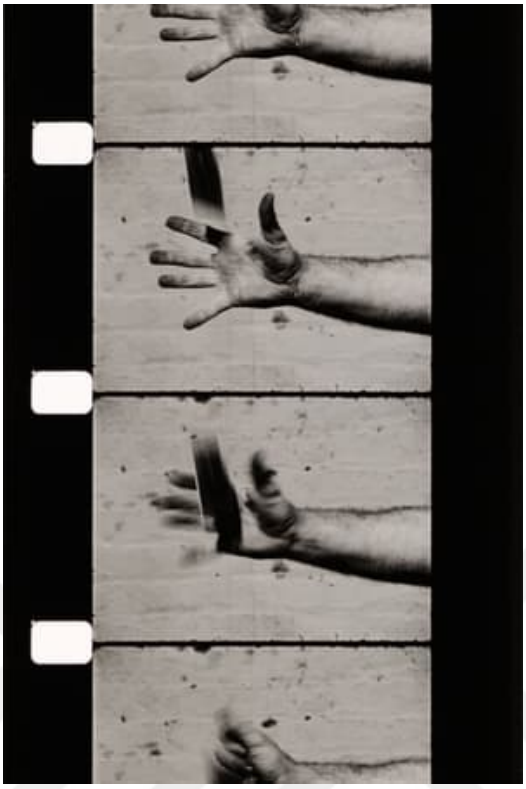
Yazdığı “Fiil Listesinden” bir fiili seçip bu fiili endüstriyel malzemeler üzerinde deneyen Serra, böylelikle geleneksel heykel yapım yönteminden farklı olarak hem kullandığı endüstriyel malzemelerin niteliklerini tanıma fırsatı buluyordu hem de geleneksel heykellerden farklı, yaratıcı çalışmalar meydana getiriyordu.

Serra’nın “Fiil listesini” kullanarak yaptığı erken dönem çalışmalarından biri olan “to Lift” (1967), Serra’nın uyguladığı bu yöntemin nasıl işlediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu çalışması için kauçuk kullanan Serra, kauçuğun uzun kenarını tam ortadan tutup kaldırarak (to Lift) kauçuğun kendi başına ayakta durmasını sağlamıştır. (Şekil 3.5)



Şekil 3.5: Richard Serra, “To Lift (Kaldırmak)”, 1967, Sertleştirilmiş Kauçuk, 91,4 x 200 x 152,4 cm

Serra, sanatsal fikirlerini gerçekleştirmek için oluşturduğu bu “Fiil listesinden” yararlanarak başka alanlarla da ilgilenir. Yale’deki yıllarında sinemaya ilgi duyan Serra, bu alanda da birkaç deneme yapar. 1968 tarihli “Hand Catching Lead” filmi, Serra’nın bu film denemelerinden biridir. (Şekil 3.6)



Şekil 3.6: Richard Serra, "Hand Catching Lead (Kurşunu Yakalayan El)", 1968, 16 mm Siyah-Beyaz Film, 3.30 dk.

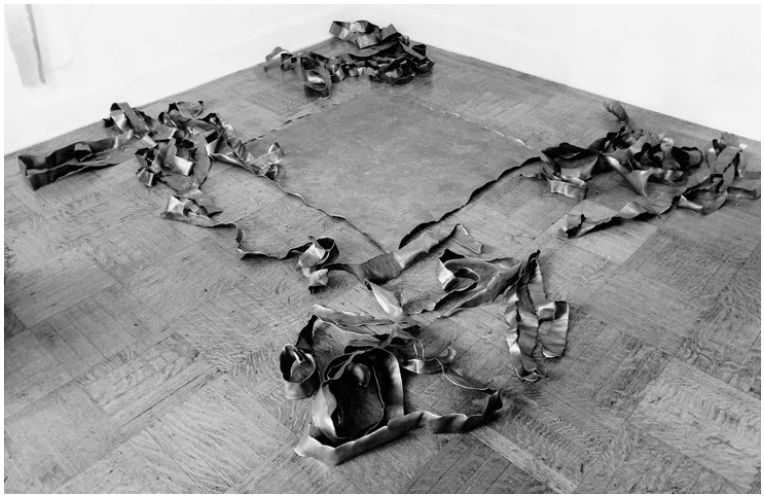
Filmde yukarıdan düşen bir kurşun parçasını yakalamaya çalışan bir elin görüntüsü vardır. El düşen kurşun parçasını bazen kaçırır bazen de yakalar. Fakat yakaladıktan sonra kurşun parçasını tekrar bırakır. Düşen kurşunu yakalamaya çalışan elin tekrarlanan görüntüsü, izleyicinin film yapım sürecinin farkında olmasını sağlar. (Hopkins, 2000, s. 153) Bu bakımdan film, Serra'nın odaklandığı eylemin kendisine ve eylemin oluşum sürecine dair bir görüntü sunar.

Oluşturduğu bu "Fiil listesini" sanatsal yönteminin temel bir yönergesi haline getiren Serra hem dayanıklı hem de esnek olması nedeniyle çalışmalarında kurşunu kullanmaya başlar. Böylelikle kurşun bir levhayı yırtabilir, sarabilir, bükebilir ve eritip dökebilirdi.

Thirty-five Feet of Lead Rolled up (1968) ve Tearing Lead From 1:00 to 1:47 (1968) adlı çalışmaları kurşun malzemesinin esnekliğinden ve diğer olanaklarından yararlanarak yaptığı çalışmalardı. (Şekil 3.7) (Şekil 3.8)



Şekil 3.7: Richard Serra, "Thirty-Five Feet of Lead Rolled Up", 1968, Kurşun, 9,5 x 62,8 x 10,1 cm



Şekil 3.8: Richard Serra, "Tearing Lead From 1:00 to 1:47", 1968, Kurşun

Yine bu dönemlerde uyguladığı bu yöntemle “Scatter Piece” (1968), (Şekil 3.9)” Prop” (1968) (Şekil 3.10) ve “Splashing” (1968) (Şekil 3.11) adlı çalışmalar üreten Serra, bu çalışmalarıyla 1968’de New York’taki Castelli Warehouse’da açılan “Nine at Castelli” adlı grup sergisine dahil oldu. (Weiss, 2015)



Şekil 3.9: Richard Serra, “Scatter Piece”, 1968, Plastik Lateks, Metal Çubuklar ve Plastik Kaplı Teller, 50,8 x 762,0 x 762,0 cm



Şekil 3.10: Richard Serra, “Prop” (Dayanak), 1968, Kurşun Plaka: 152,4 x 152,4 x 0,3 cm Direk: 2m



Şekil 3.11: Richard Serra, "Splashing with Four Molds” (Dört Kalıp ile Sıçratmak (Eva Hesse’ e), 1969, Kurşun, Castelli Warehouse Galerisi, New York, Fotoğraf: Peter Moore

“Splashing” adlı çalışmasını galeri duvarının zeminle birleştiği köşelere eritilmiş kurşun sıçratarak gerçekleştiren Serra, Castelli Warehouse sergisinde büyük bir ilgi gördü. Bu da Serra’nın hem Amerika’da hem de Avrupa’da birçok sergide yer almasını sağladı.

Serra, aynı yıllarda “Props” serisiyle yerçekimi, denge ve ağırlık unsurlarına odaklandı ve bu seriden onlarca çalışma yaptı. Serra 1968’de yaptığı “Prop Pieces” çalışmalarıyla dikkatini heykelin fiziksel özelliklerine, ağırlığına ve malzemesine çevirerek onları yanıltıcı olmayan bir şekilde sundu. Böylece eserlerinin yapım ilkelerinin kavranabilmesini sağladı. (Rosenstock, 1986, s. 12)

Bu dönemlerde Serra, ağır kurşun levhaları yine haddelenmiş kurşun levhalarla destekleyerek çeşitli şekillerde duvara dayadığı otuzdan fazla çalışma yaptı. (Şekil 3.12)



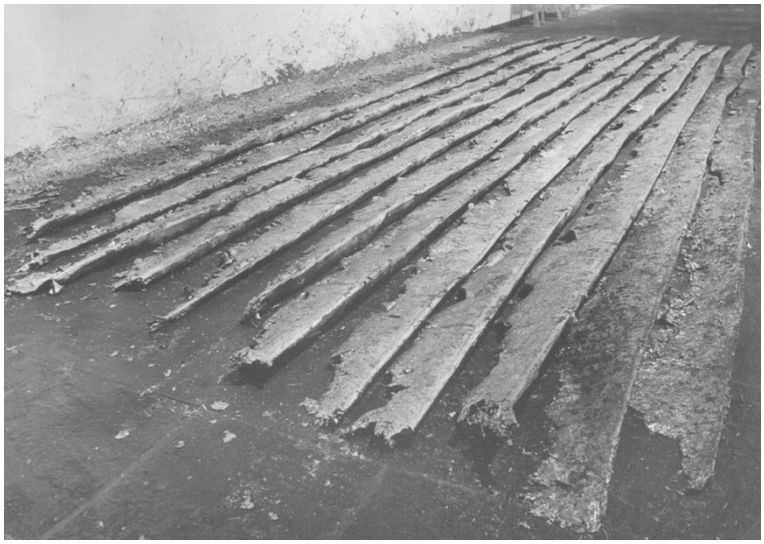
Şekil 3.12: Richard Serra, “Props Pieces” (Dayanaklar Serisi) (Dokuz Genç Sanatçı Sergisinden), 1968, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Serra'nın bu serideki en bilinen çalışması "One Ton Prop" (House of Cards) adlı çalışmasıdır. Dört adet kurşun plakadan meydana gelen bu çalışmada plakalar birbirine dayanarak bir küp formunu oluşturmaktadır. Serra, bu çalışmada hiçbir bağlantı malzemesi kullanmadan ya da parçaları birbirine kaynakla tutturmadan parçaların birbirinden aldığı destek ve denge yardımıyla ayakta durmasını sağlamıştır. (Şekil 3.13)



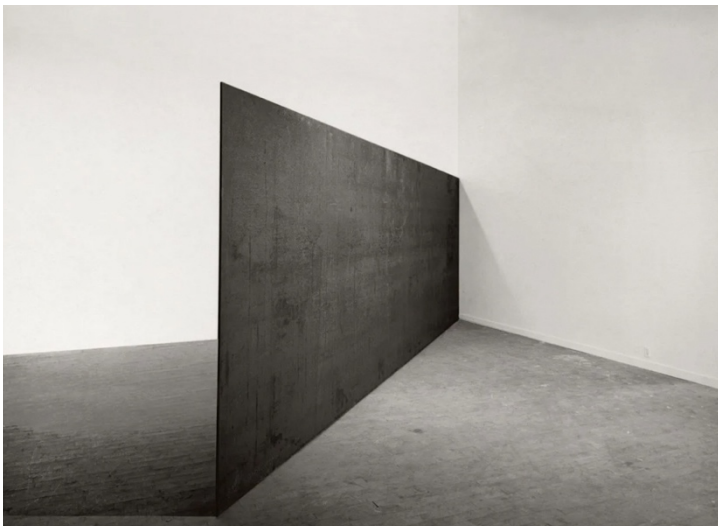
Şekil 3.13: Richard Serra, "One Ton Prop (House of Cards)", 4 Adet Kurşun Plaka, 1969, Her bir Plaka: 122 x 122 x 2,5 cm

Serra 1969'da ise "Splashing" ve "Casting" adlı çalışmalarıyla New York'ta Whitney Museum of Amerikan Art'taki "Anti illüzyon: Prosedürler/Malzemeler sergisine katıldı. "Splashing" çalışmasını duvar ve zeminin birleştiği köşeye erimiş kurşun fırlatarak gerçekleştiren Serra, "Casting" adlı çalışmasını ise aynı eylemi tekrarladıktan sonra duvar ve zeminin birleştiği köşeyi bir çeşit kalıp olarak kullanıp duvarın köşesinde katılaşan kurşun parçalarını, duvardan uzaklaştırarak bir dizi bağımsız form olarak sergiledi. (Şekil 3.14)



Şekil 3.14: Richard Serra, "Casting", 1969, Eritilmiş Kurşun, Çeşitli Ölçülerde

Richard Serra'nın Whitney Museum'daki grup sergisinde yaptığı 'Splashing' adlı çalışmasını gören Jasper Johns, Serra'nın bu çalışmasını satın almak istedi. Bunun üzerine Serra, aynı çalışmayı Johns'un stüdyosunda tekrar yapmayı kabul etti. Stüdyo duvarının köşesine desteksiz duran bir kurşun plaka yerleştirerek ona karşı erimiş kurşunu sıçratan Serra, bir mekâna ait köşelerin çalışmaları için yapısal bir destek olabileceğini keşfetti. Serra'nın 1969-1971'de yaptığı "Strike" adlı çalışması, Johns'un stüdyosundaki deneyiminden elde ettiği keşiften yola çıkarak yaptığı bir çalışmadır. (Şekil 3.15)



Şekil 3.15: Richard Serra, "Strike" (Roberta ve Rudy'e), 1969-1971, Sıcak Haddelenmiş Çelik, 246,4 x 731,5 x 3,8 cm

1971'de yaptığı 'Strike' adlı köşe çalışması, 22 fit uzunluğunda ve 8 fit yüksekliğindeydi ve Serra bu çalışmayı kurmak için endüstriyel vinçler kullanmak zorunda kaldı. "Bu stüdyo fikrini tamamıyla geride bıraktığım zamandı." ... "Bir odanın mekanını bölmeyi veya vurgulamayı ve seyircinin sadece çalışmaya bakmak yerine onun etrafında ve içinde gezinebilme durumunu düşünmeye başladım. Seyirci bu noktada çalışmanın bir parçası oldu. Daha önce bu böyle değildi. Strike'tan sonra stüdyom bir çelik imalathanesine döndü." (Tomkins, 2008, s. 67)

Çalışmalarında kurşunu temel bir malzeme olarak kullanan Serra, başlangıçta çelik ile çalışma fikrine karşıydı. Serra bu durumla ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

"... Çelik o kadar geleneksel bir malzemeydi ki yanına yaklaşamıyordum. Picasso, Gonzalez, Calder çelikle harika şeyler yapmıştı. Ama sonra düşündüm ki, çeliği endüstriyel olarak kullanıldığı gibi kullanabilirim- ağırlık, yük taşıma, durağanlık, sürtünme, denge için. Çelik hakkında bir şeyler biliyordum, öyleyse neden olmasın?" (Tomkins, 2008, s. 67)

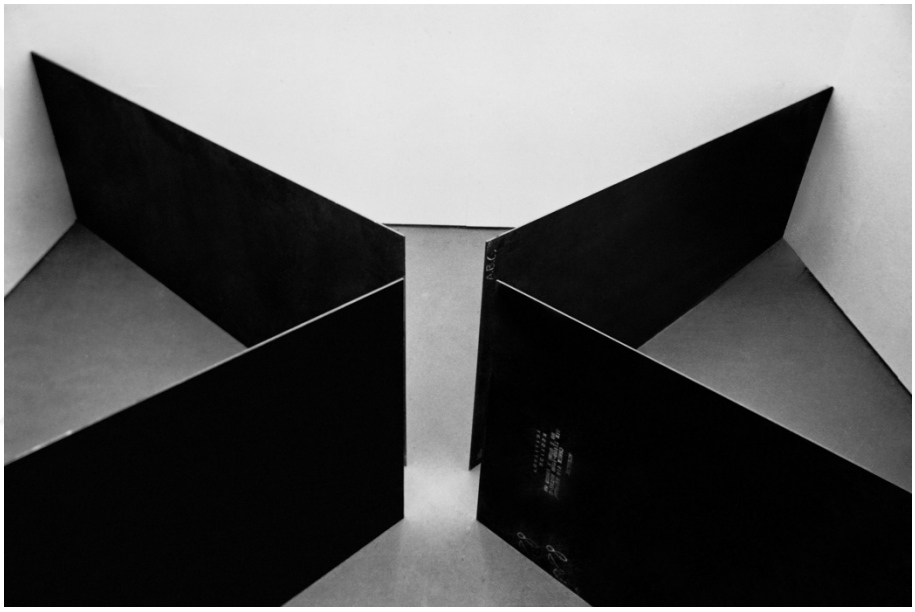
Bununla birlikte o güne kadar özellikle kurşun gibi endüstriyel malzemeler kullanarak çok çeşitli çalışmalar yapan Serra, yoğunlukla bir heykelin yaratım sürecine ve malzemenin kullanım olanaklarını keşfetmeye odaklanmıştı. Fakat o güne kadar yaptığı çalışmalardan yeteri kadar memnun değildi. Kullandığı malzemelerle ilgili edindiği deneyimler, rastlantılar ve çocukluğuna dair belleğinde kalan anılar gibi birçok etmen Serra'yı daha farklı bir çalışma yöntemine zorluyordu. Bu nedenle denilebilir ki Serra'nın 1971'de yaptığı "Strike" adlı çalışması ona yeni kapılar açan, onun sanat çalışmalarında bir kırılmaya sebep olan ve Serra'nın çalışmalarında mekân kavramını keşfetmesine olanak sağlayan bir çalışmaydı.

"Kurşun kullanarak ve elle müdahale edilebilecek ölçekte yaptığı erken dönem yırtık, dökme ve destekli çalışmaları hala sanatçının bireysel müdahalesinin kanıtı olmakla beraber Serra'nın kullandığı işlemler geleneksel oyma, modelleme ve kaynaklama yönteminden farklıydı. Ancak, 1971'de Serra, New York'taki Lo Giudice Galerisi'nde Strike'ı kurduğunda, çalışma prosedürü değişti." (Crimp, 1986, s. 46)

Serra bu çalışmasıyla sadece etrafında gezinilen veya sadece izlenen bir çalışmadan ziyade içinde dolaşılabilen bir çalışma yapmak istiyordu. "Strike" mekânı bölerek ve yeni mekanlar yaratarak Serra'nın çalışmalarında yeni bir dönüşümü başlatır. Köşede duran çelik levha

izleyicinin görüş açısını engeller. Böylelikle seyirci onun etrafında dolaşarak çalışmayı kavramaya çalışır.

Strike benzeri denemeler yapmaya devam eden Serra, 1972'de bir odanın bütün köşelerine dört çelik levha yerleştirerek "Circuit" (1972) adlı çalışmasını yaptı. Bu çalışmada çelik levhalar odanın merkezinde bir açıklık bırakarak mekân boyunca çapraz eksenler yaratır. Bu çalışma "Strike"tan farklı olarak mekânı dörde böler ve izleyicinin çalışmayı kavramasını güçleştiren daha karmaşık alanlar meydana getirir. (Şekil 3.16)



Şekil 3.16: Richard Serra, "Circuit", 1972, Dört Plaka Sıcak Haddelenmiş Çelik, 240 x 730 x 2,5 cm

Bu nedenle denilebilir ki 1970 ve sonrasını takip eden birkaç yıl, Serra'nın çalışma yönteminin dönüşümü noktasında kritik öneme sahip yıllar oldu. Mekanla ilgili bu deneyimlerinden başka Serra bu dönemlerde bir Japonya seyahati gerçekleştirerek Budist tapınaklarını ve bahçelerini ziyaret etme fırsatını buldu. Serra'nın bu seyahati onun sanat anlayışı açısından önemli bir diğer kırılma noktasıdır. Budist tapınakları ve bahçeleri, mekânın zamanla ilişkisi noktasında Serra'ya yeni bir anlayış kazandırdı. Böylelikle Serra, zamanla ilişkili olarak mekânı nasıl kontrol edebileceğini kavradı.

Bununla birlikte Michael Heizer'in yaptığı "Double Negative" (Şekil 3.17) adlı çalışmasını gören ve daha önceleri Bob Smithson'nın "Spiral Jetty" (Şekil 3.18) çalışması için ona yardım eden Serra, sonraki dönem çalışmalarına temel bir kaynak teşkil edecek olan gerçek arazi-mekân kavramını ve ayrıca bu örneklerden deneyimlediği ölçeğin büyüklüğü gibi unsurları ön planda tutmaya başladı.



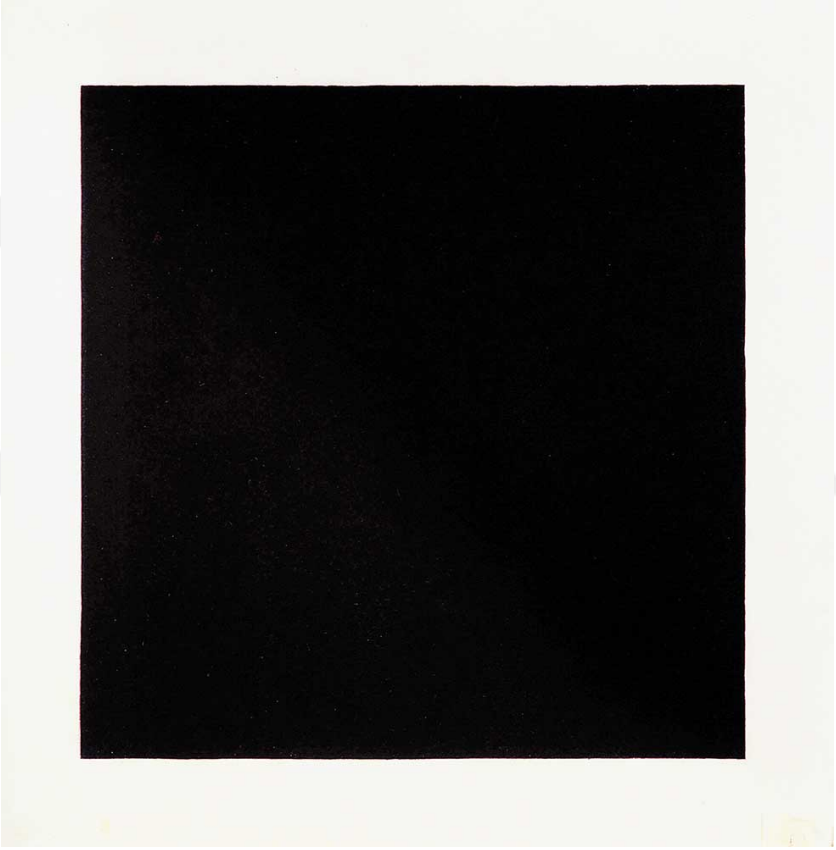
Şekil 3.17: Michael Heizer, "Double Negative", 1969, Arazi Sanatı, 15 m x 9 m x 457 m



Şekil 3.18: Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970, Arazi Sanatı, 4,6 m x 460 m

3.2 MİNİMALİZM BAĞLAMINDA RİCHARD SERRA

1915 yılında ressam Kazimir Malevich beyaz zemin üzerine siyah bir dikdörtgen resmi çizerek sanat tarihinde önemli bir iz bırakır. (Şekil 3.19) Malevich resmin konusunun doğada bulunmayan saf formalar olması gerektiğini iddia ediyordu. Sanatın konusunu nesnel olan her şeyden arındırarak sanatta bir sıfır noktasına ulaşmak istiyordu.



Şekil 3.19: Kazimir Malevich, "Siyah Kare", 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm

Bu nedenle denilebilir ki sanatta, özellikle Malevich'le beraber 20. yüzyıl boyunca bir sadeleşme eğilimi baş göstermeye başladı. Bu sadeleşme eğilimi 1960'lara kadar uzanır ve 1970'li yıllarda büyük oranda güçlenir. Fakat Minimalizmle beraber Carl Andre, Donald

Judd, Robert Morris ve Dan Flavin gibi Minimalist sanatçılar, sanatta mekânın rolü ve mekân- izleyici ilişkisi noktasında özgün çalışmalar üreterek sanata dair görsel ve düşünsel yeni bir anlayış geliştirdiler. Minimalist işlerin temel nitelikleri yalınlık, sadelik ve açıklık olduğundan, yalın mekanlar tercih edilmiş, ve bu yaklaşım müze ve galerilerde *"beyaz küp"* olarak tanımlanan mekân anlayışına kadar uzanmıştır. (Arapoğlu, 2019, s. 30)

Minimalizmde amaç sanatçının görsel ve duygusal dışavurumuna yapılan vurguyu ortadan kaldırmaktı. Geleneksel estetik anlayışı reddeden Minimalistler, endüstriyel ve yapı malzemelerinden oluşturdukları çalışmalar yaparak geleneksel estetik anlayışla bağdaşmayacak eserler ortaya koydular. Basit ve sade olan bu Minimalist eserler sanatçısına dair bir kişisellik barındırmayan formlardı. Fakat her ne kadar sanatçılar dikdörtgen, kare, silindir vb. geometrik formlar kullanarak basit ve sade çalışmalar yapsalar da bu çalışmalar algısal olarak daha karmaşık özellikler barındırabiliyorlardı. Minimalizmle ilgili en göze çarpan şey bu karmaşık algı durumunu yaratan, eser, mekân ve izleyici arasındaki bağlantı fikriydi.

"Serra'nın, yapıtı salt kendi gerçekliği içerisinde var etmeye çalışan ve onu başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınarak doğrudan sanat nesnesinin algılanmasına yönelen çabası işte bu 60'lı yılların sonunda oluşturduğu ilk Minimalist heykellerinde kendisini gösterir." (Karaaslan, 2011, s. 64)

Bununla beraber çalışmalarını Minimalist bir anlayışla yapan Richard Serra, çalışmalarında malzemenin nesnesel özelliklerine, mekâna ve basit form ilkesine vurgu yapsa da çalışmalarını işlemesi ve çalışmalarının ortaya koyduğu mekân- izleyici ilişkisi bakımından hem daha karmaşık hem de daha kişisel özellikler barındırır.

Serra, çalışma tarzını Minimalizmin heykel kategorisini genişleten anlayışına borçlu olsa da Minimalizmi eleştirdiği durumlar da söz konusuydu. Ona göre Minimalist formlar heykel kategorisinde değerlendirilse de aslında resim alanının ilişkisel unsurlarını barındırıyordu. Minimalist nesneye genellikle heykel dense de bu aslen Barnet Newman tarzı renk-alanı (color-field) resminden türemiştir –sadece Judd'ın ilk dönemlerine bakmak bile bu açıdan yeterlidir. (Foster, 2020, s. 203) (Şekil 3.20)



Şekil 3.20: Barnett Newman, "Vir Heroicus Sublimis", 1950-1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24,.2 x 541,7 cm

Serra'ya göre resimsellik "idealist bir bütünleştirmeye" yol açıyordu. Minimalist sanatçıların da çalışmalarında, heykelin yapım aşamasına dair izleri gizlediği için idealist bir bütünleştirmeye yol açtıklarını ve bu durumun izleyiciyi baskı altında tuttuğunu savunan Serra, kendine özgü geliştirdiği bir dille heykel kategorisini yeniden ele alarak heykel kategorisi vasıtasıyla resimselliği bertaraf etmek istiyordu.

Bu nedenle denilebilir ki Minimalist sanat anlayışını kendine temel bir dayanak olarak ele alan ve Minimalistlerin açmış olduğu yoldan ilerleyerek özgün bir sanat anlayışı geliştiren Serra, Minimalizmin ötesinde kendine özgü bir heykel dilinin oluşmasını sağlamıştır.

3.3 RICHARD SERRA'NIN HEYKELLERİNDE MEKÂN ALGISI

Serra'ya göre Heykel Tarihi açısından en önemli dönüm noktası, heykelin kaidesinin ortadan kaldırılmasıdır. Serra için daha önceleri heykel, kaidesinden kaynaklı olarak "anıtsal çağrışımlar barındıran bir mekân" yaratıyordu. Rosalind Krauss'un öne sördüğü gibi heykelde, anıtsal bir mantık hakimdi. [Heykel] belirli bir yere oturur ve o yerin anlamına ve kullanımına göre simgesel bir dilde konuşur. (Krauss R. , 1983, s. 38)

Kaidenin ortadan kaldırılması, Serra için heykeli, “bakanın davranışsal mekanına” vurgu yapan bir niteliğe kavuşturmuştu. Foster’a göre bu durum yeni bir yolun oluşmasını sağlayan diyalektik bir geçiş meydana getirmişti. Çünkü “anıtsal çağrışımlar” meydana getiren mekân, “izleyenin davranışsallığına” vurgu yapan bir mekâna dönüşerek heykeli, aynı zamanda spesifik bir yerin ötesinde idealist bir dünyaya çıkarmıştı.

Serra ve kuşağı sanatçılar için bu diyalektiği en iyi geliştiren sanatçı Brancusi’ydi. Çünkü Brancusi’nin heykelleri idealist heykelin en somut örnekleri arasında yer alır. Brancusi bu diyalektiği, aynı zamanda çalışmalarının özgül koşullara sahip ‘kaidelerine’ de uygulamıştır. Bazı parçalarında heykelin tabanı, gövdesi içinde erir, böylece “Uzayda Bir Kuş” ta (Şekil 3.21) olduğu gibi heykelin yeri yokmuş gibi görünür, bazı eserlerdeyse, örneğin “Karyatit”te, (Şekil 3.22) heykel salt tabandan ibaret gibi görünür. (Krauss R. , 1983)



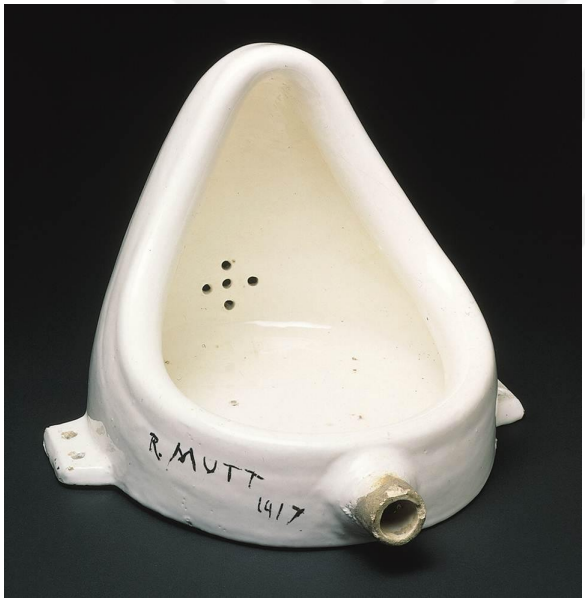
Şekil 3.21: Constantin Brancusi, “Uzayda Bir Kuş”, 1928, Bronz, 137,2 x 21,6 x 16,5 cm



Şekil 3.22: Constantin Brancusi, “Caryatid 2”, 1914, Ahşap, 65,4 x 42,6 x 46 cm

Foster'a göre Modernizm, bahsi edilen diyalektiğin idealist tarafını ön plana çıkararak heykelin özünün sarf form olduğu düşüncesini benimsemiştir. Fakat sanayi toplumuyla birlikte geleneksel heykelin "bireysel temeli" ile endüstriyel üretimin "teknolojik ve kolektif temeli" arasında bir çelişki meydana gelmiştir. Sanayi toplumunda heykelin eski paradigmaları -alçı, mermer, bronz veya ahşap; modellenmiş, kalıba dökülmüş, oyulmuş veya kesilmiş- arkaik hale gelmeye mahkumdu. (Foster, 2020, s. 214)

Benjamin Buchloh'a göre 1913'te Duchamp'ın ilk hazır-nesnesi (Şekil 3.23) ve Tatlin'in ilk konstrüksiyonuyla (Şekil 3.24) birlikte bu yöntemlerden tamamen vazgeçilmişti. Bu tür materyalist paradigmalar, heykelde, epistemolojik sorgulama (hazır-nesne) ve mimari müdahale (konstrüksiyon) çerçevesinde alt üst edici bir değişime yol açtı. (Buchloh, 1981, s. 55)



Şekil 3.23: Marcel Duchamp, "Pisuar" (Çeşme), 1917, Sırlı Seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm



Şekil 3.24: Vladimir Tatlin, "Tatlin's Tower" (Tatlinin Kulesi), 1919

Buna rağmen hem Batının müze ve akademilerinin, heykel için bu yeni paradigmayı göz ardı edip heykelin idealist yönüne ağırlık vermesi, hem de "bireysel zanaat" ile "kolektif sanayi" ürünlerini bağdaştıran uygulamalarda bile (kaynakla yapılmış heykel, bulunmuş nesne ve asamblaj) modern heykele dair özerk ve idealist anlayışın varlığını devam ettirmesi, bu çelişkiyi ortadan kaldırmadı.

Fakat 1960'larda Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris ve Richard Serra gibi sanatçılar hazır-nesne ve konstrüksiyon kavramlarını yeniden ele alarak bu kavramları farklı bir anlayışla birbirleriyle ilişkilendirdiler.

"…Bu yöndeki çalışmaları, sadece özerk heykelin büyük kısmındaki idealist varsayımların sökülmesini değil, aynı zamanda kaynaklanarak yapılmış heykel, bulunmuş nesne ve asamblajların çoğunda da yarı-materyalist uzlaşıların gizemden arındırılmasını sağladı – başka bir deyişle, sanayi malzemelerinin, süreçlerinin ve yerlerinin doğrudan teşhiriyle, bu mitsel modellerin, kelimenin tam anlamıyla "bileşenlerine ayrılmasını" sağladı…" (Foster, 2020, s. 216)

Serra ve kuşağı sanatçıların, heykelin kaidesinin ortadan kaldırılmasından sonra daha görünür hale gelen "heykelin durumsal" yönüne ağırlık verdiğini belirten Buchloh şöyle der: 1913'te hazır-nesne ve konstrüksiyonla yalnızca ilan edilmiş bu kopuş, 1970'te, yeni yere-özgü uygulamalarla yerleşik hale gelir. (Buchloh, 1981, s. 59)

Serra da kuşağı diğer sanatçılar gibi modern heykeli gizemden kurtarmak ve fetiş olma potansiyellerini, konstrüktivist bir anlayışla bertaraf etmek istiyordu. (Şekil 3.25)



Şekil 3.25: Richard Serra, "Prop Sculptures (Where I've Always Come From)", 1969-1981, Blok: 31 x 31 x 15, Çubuk: 259 x 12 cm

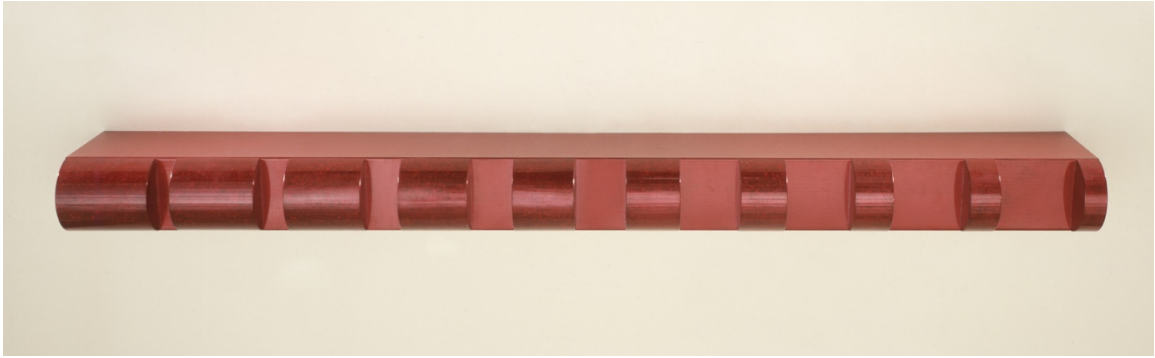
Serra, bu durumla ilgili şöyle der:

"Tüm çalışmalarımda, yapım süreci gözler önüne serilir. Malzemeye, forma, bağlama ilişkin kararlar apaçıktır. Teknolojik sürecin açığa çıkarılması heykeltıraşın zanaatına yüklenen ideal içeriği ortadan kaldırır, onu bireyselliğinden ve mitsel içeriğinden arındırır." (Serra R. , 1994, s. 169)

Serra ve kuşağı sanatçılar için heykelin geçirdiği dönüşümlere kısaca değindikten sonra Serra'nın Minimalizmin ötesine geçme çabalarını ve Serra'nın çalışma mantığını anlamak önemlidir. Serra Minimalizmden farklı olarak 'Heykel' kategorisini nasıl ele almıştır? Ve buna cevabı ne olmuştur?

Burada modern sanatın en önemli unsuru olan "mecraya-özgülük" kavramı önem kazanır. Richard Serra, Minimalist sanatçılar ve diğer çağdaşlarının aksine tıpkı Modernist sanatçılar gibi Modernizmin en önemli paradigması olan "mecraya-özgülük" kavramını sorgular. Fakat Serra, Heykel kategorisinde bu durumu ele alırken, Modernist bir tutumla heykele dair "ontolojik bir yaklaşımı" benimsemez. Oluşturduğu "Fiil Listesinden" seçtiği her bir fiili çalışmaları için kullandığı özgül malzemelere uygulayarak "mecraya- özgülük" paradigmasını farklı bir açıdan ele alır. Serra, bu özgül malzemelere, "Fiil listesi"nden bir fiili uygulayarak heykeli, önceden verili bir unsur olmaktan çıkarır. Böylece Serra için heykel, "öneri sunan", "denenen" ve "üzerinde tekrar çalışılan" bir alana kayar.

Gerek 1965'te Donald Judd'ın "ne resim ne de heykel" olarak nitelediği nesneleri (Şekil 3.26) gerek de Robert Morris'in nesne ve anıt arasına sıkışan heykeli genişleten minimal formları (Şekil 3.27) heykel için yeni bir zemin oluştursa da Serra, Minimalizmi resimsel çağrışımlar barındırmakla eleştiriyordu.



Şekil 3.26: Donald Judd, "Untitled (Progression)", 1965, Boyanmış Çinko, 12.7 x 175.3 x 21,6 cm



Şekil 3.27: Robert Morris, "Untitled (3Ls), 1965-1970, Franz Josefs Kai 3 Galerisi, Viyana, Avusturalya. Fotoğraf: Matthias Bildstein

Çalışmalarında heykel kategorisinde resimselliği aşmaya çalışan Serra, böylelikle heykelin yapım sürecine direk bir vurgu yapan "Fiil Listesinden" yola çıkarak "mecraya-özgülük" kavramını "malzemelerin mantığı" kavramıyla genişletmeye çalıştı. "Malzemelerin mantığı"nı kavramaya yönelik bu deneyimleri, Serra için Heykel'i verili bir unsur olmaktan çıkardı. Ona, kısmen sınırsız bir alan açarak ezber bozan çalışmalar meydana getirmesini sağladı. Bu işlemler, geleneksel heykel nesnesini dönüştürdü ve Serra'yı, birbirinden ayrı keşif yolları açan özel çalışmalar yapmaya itti. (Foster, 2020, s. 204)

Bu nedenle denilebilir ki Serra, Minimalist çağdaşlarından farklı olarak "mecra" kavramını tümden dışlamaz. O, kendi dönemindeki birçok sanatçının aksine "mecraya-özgülüğü", Modern Sanatın en temel unsuru olmasından ötürü geçmişte kalmış ve modası geçmiş bir kavram olarak ele almaz. "Mecrayı", oluşturduğu "Fiil Listesi" aracılığıyla yapı-sökümcü bir süreçten geçirir. Serra'nın bu yapı-sökümcü tavırla uyguladığı yöntemler, bazen malzeme ve zemin ilişkisini araştırmak bazen de malzemenin fizikselliğini ve maddeselliğini vurgulamak için yapıldı.

Foster'a göre Serra, yine de resimsel çağrışımlardan tamamen uzaklaşamamıştı. Bu durum, çalışmaya ait malzeme ve elemanların zemine yatay bir şekilde yayılma potansiyelinden kaynaklanıyordu. Bu da resim geleneğinin "zemin-figür ilişkisi" ilkesine ait anlayıştan kaçınamamak olarak beliriyordu. Serra, adeti olduğu üzere, geri atmak yerine sorunun iyice üzerine gitti ve en problemli görünen unsuru, zemini daha da vurguladı. (Foster, 2020, s. 206)

Böylelikle gerek daha önce tanıklık ettiği Carl Andre'ye ait zemindeki tuğla düzenlemeleri ve Robert Smitson'a ait 'Spiral Jetty' gibi çalışmalar gerek de heykelin ne olması gerektiğine dair kişisel deneyimlerinden ve Japonya seyahatinde deneyimlediği tapınak bahçelerinden sonra Serra için yerin ve alanın önemi iyice görünür oldu.

Bu durum, Serra'nın sanat anlayışında bir diğer önemli kırılma noktasına işaret eder. Yerin ve alanın önemine dair bu yönelim, çalışmalarının ölçeği ve bağlamları noktasında bir dönüşüm meydana getirdi. Bu dönüşüm de Serra için iki önemli kavramın ortaya çıkmasını sağladı: "seyredenin bedeni" ve "bedensel hareketin zamanı". Serra çalışmalarını deneyimleyen izleyicilerin hem kendi bedenlerinin hem de bu deneyim boyunca geçirdikleri zamanın daha fazla farkında olmalarını istiyordu.

"... Rosalind Krauss'un öne sürdüğü gibi, yere özgülük, bu çalışmaların amacından ziyade mecrasıdır; daha doğrusu, heykelin mecrası, özel bir sahada "menzildeki bedendir" ve bu açıdan bakıldığında, beden de en az yer kadar esastır." (Krauss R. E., 1986)

Serra, alana açılmayla birlikte, heykel deneyimi ile ilgili bu dönüşümü şu şekilde ifade etmeye başladı: Sınırları "hareket aracılığıyla" belirtilmiş bir "yer topolojisi"[1], "peyzajda yürümenin ve peyzaja bakmanın diyalektiği." (Foster, 2020, s. 207)

Serra'nın "Shift" (1970-1972) (Şekil: 3.28) ve "Spin Out: For Bob Smithson" (1972-1973) (Şekil: 3.29) adlı çalışmaları, yere-özgü çalışmalarının erken dönem örnekleri arasında yer alır.

[1] "…Topoloji, kesmeden, delmeden veya birbirine yapışmadan sürekli gerdirme veya bükme yoluyla şekillerin birbirine dönüşümleri ile ilgilenir. Hatta bu yüzden topolojiye bazen "lastik levha geometrisi" de denir." Kaynak: Sibel Çağlar, www.matematiksel.org/topoloji-nedir/ (Cağlar, 2017)



Şekil 3.28: Richard Serra, "Shift", 1970, 6 Adet Çimento Blok, 152 cm x 20 cm x 27,5 m-73 m



Şekil 3.29: Richard Serra, "Spin Out: For Bob Smithson", 1972-1973, 3 Parça Çelik, Her bir Parça: 250 × 1200 × 4 cm

Bununla birlikte Serra, “seyredenin bedeni” ve “bedensel hareketin zamanı” gibi kavramları sadece peyzajda değil, aynı zamanda kentsel bağlamda da uygulayarak yeri özne ile ilişkili bir şekilde çerçevelediği çalışmalar da yapmıştır. (Şekil: 3.30)



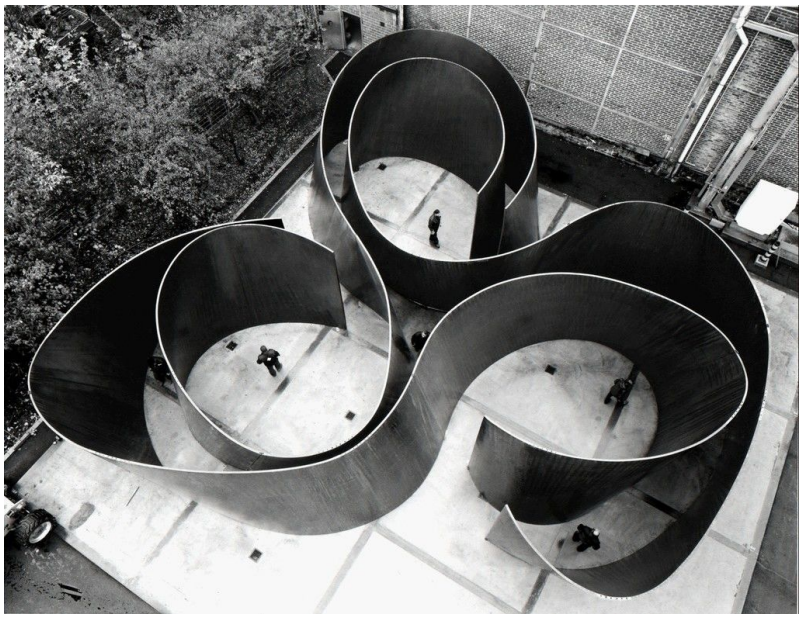
Şekil 3.30: Richard Serra, “Sight Point”, Konsept: 1972
Uygulama: 1975, Çelik, 20 x 386 x 30 x 5.7cm

Serra sonraki yıllarda alana açılmayla beraber daha önceki “Props” çalışmaları için kullandığı “noktasal yük, denge, karşı-denge ve kaldıraç" gibi kavramlarla yeniden ilişki kurdu. Öte taraftan yine daha önceki çalışmalarında kullandığı yayları başka yollardan geliştirdi. Serra önce yayları yatırdı, sonra çiftlerini ve üçlülerini yaptı, ardından yeni bir biçim – yılankavi şeritler – yaratmak için onları dalgalandırdı. (Şekil 3.31) (Foster, 2020, s. 212)



Şekil 3.31: Richard Serra, "Between the Torus and the Sphere", 2003-2005, 8 Parça Çelik, 4,27 x 15,24 x 16,44 m

Serra daha önceki çalışmalarında olduğu gibi bu yeni çalışma yöntemini de sonuna kadar zorlayarak bükülmüş elipsler ve sarmallar gibi çok karmaşık konfigürasyonlar elde etti. (Şekil 3.32)



Şekil 3.32: Richard Serra, "Cycle", 2011, Gagosian Gallery, New York, NY, USA. Artsy

Özetle denilebilir ki Serra'nın sonraki yılarda yaptığı çalışmalarında üç temel husus önem kazanır:

I. Serra'nın çalışmalarında, kategorik bir mecra arayışından ziyade oluşturduğu 'Fiil Listesinin' bir sonucu olarak çalışmaların üretim sürecine yapılan kuvvetli bir vurgu söz konusudur. Bu da Serra'nın, çalışmalarında konstrüktivist bir anlayışı ne denli önemsediğini gösteren bir durumdur.
II. Serra heykel kategorisini ele alırken dikkate aldığı bir diğer husus, çalışmalarının "fenomenoloji" ile olan ilişkisidir. Burada öznenin, çalışmanın ağırlığını, büyüklüğünü ve ölçeğini tüm algılarıyla duyumsadığı bir beden-heykel ilişkisi söz konusudur.

Denilebilir ki bu "fenomenolojik" yaklaşımın daha önceki bölümde anlatılan -Serra'nın dört yaşındayken şahit olduğu- bir geminin denize indirilmesi- anısıyla ilişkisi vardır. Serra,

"*… Tankerin nasıl 'yarı gövdesi su içinde denize daldığını, daha sonra yükseldiğini ve kendini toparlayıp dengesini bulduğunu' anımsıyor. Serra bu gözlemden hareketle maddilik ile bilinçlilik arasında bir denklem kuruyor: 'Tanker kendini toparlamakla kalmadı, gemi, direnen bir ağırlık'tan yüzen, batmayan, başıboş, özgür bir yapıya dönüştükçe buna tanık olan kalabalık da kendini toparladı."* (Shiff, 2000, s. 195)

III. Serra için bir diğer önemli husus ise çalışmaları aracılığıyla mekânın sınırlarını çizerek mekânı yeniden tanımlamaktır. Bu soyutlanmış bir mekân anlayışından ziyade yerin özellikleriyle ilişkili bir mekân anlayışıdır.

Serra, mimari yapının içinde yer alan çalışmalarında mimarinin iç mekanıyla, mimari yapının dışında yer alan çalışmalarında ise mimarinin dış mekanıyla ilişki kurar. Burada Serra'nın çalışmalarının, içinde veya dışında yer aldığı mimari yapıya dair bir eleştiri söz konusudur. Serra'nın bu eleştirisi iki yönlüdür. Birincisi; eserle ilişkide olan mimari yapının, eseri bir "imge" ye dönüştürmesine engel olmak, ikincisi ise; çalışmaların yer aldığı alanı, mimari yapı veya çevreden bağımsız bir şekilde çerçeveleyerek yere-özgülük kavramını başka bir şekilde ele almak.

"Modernist heykel, yalnızca soyut formları ve bulunmuş malzemeleriyle değil, kaideden vazgeçmesiyle… heykelin, hem modernist yersizlik (Sitelessness) hem de postmodernist yere-özgülük imkanlarından yararlanmasını sağladı. Serra 1990'lardaki çalışmalarının

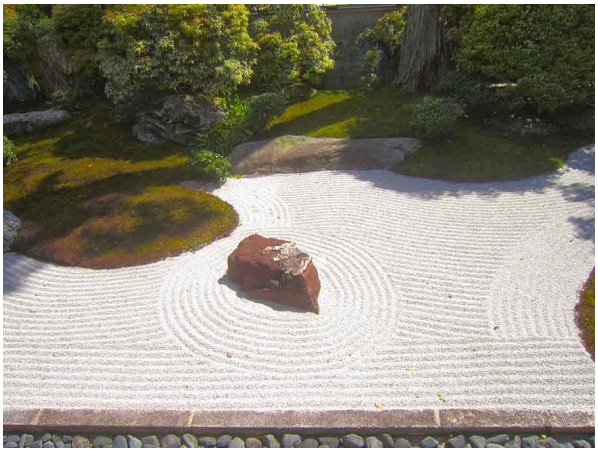
bazılarında bu terimleri biraz daha dönüşüme uğrattı: Ne yersiz ne de yere özgü olan, ama başka yöntemlerle hem özerk hem de yere ait kılınan bir heykel paradigması oluşturdu." (Foster, 2020, s. 231)

Serra çalışmalarında izleyiciden, çalışmanın hikayesini ya da geçmiş bir olayı kavramasını talep etmez. Yerle bağlantının önemli bir unsur olduğu çalışmalarında, izleyici katılımcı olur ve bütün algılarıyla, çalışma için anlam üretmenin önemli bir parçası konumuna gelir. Bunun yanında çalışmaları yerleştirildiği yere sıkı sıkıya bağlıdır. Serra çalışmalarını sadece belirlenmiş bir yere yerleştirilecek şekilde üretir. O nedenle Serra, çalışmalarının belirlenmiş yerler dışında başka bir yere yerleştirilmelerinin mümkün olmadığını belirtir.

Bu bölümün sonraki kısımlarında, Richard Serra'nın hem müzelerde hem de kentsel ve kırsal alanda yer alan ve aynı zamanda önemli sayılabilecek çalışmalarından birkaçı ele alınıp değerlendirilecektir.

3.3.1 Pulitzer Piece: Stepped Elevation (1970-1971)

Serra, 1970 yılında Japonya'ya bir ziyaret gerçekleştirerek bu ziyareti kapsamında belli bir süre Budist tapınakları ve bahçelerini gezdi. Serra için Japonya'daki Zen Bahçelerini gezmek ufuk açıcı bir deneyimdi. (Şekil 3.33)



Şekil 3.33: Myoshin-ji Zen Bahçeleri, Kyoto, Fotoğraf: Wieslaw Sadurski

Serra'ya göre bu bahçeler, tek bir bakış açısıyla görülebilecek şekilde değil, yalnızca hareket ederek deneyimlenecek şekilde düzenlenmişti. Ona göre bu bahçeyi gezmek için kıvrılarak giden bir patikadan geçmek gerekiyordu. Bu durum Serra'ya, mekânın bütünlüğü ve mekandaki unsurları düzenleme noktasında bir görü kazandırdı.

"Serra, bu deneyimin ardından karşılaştığı sorunun, herhangi bir yere, özerk bir nesne yerleştirmek olmadığını bunun yerine nesneleri bir amaca hizmet edecek şekilde yerleştirmek olduğunu fark etti. Sonuç olarak bu, tüm alanı ve öğelerini görmek için ziyaretçinin hareketini gerektiriyordu." (Thouvenin, 2015)

Bu geziden sonra Serra, Joseph Pulitzer tarafından St. Louis yakınlarındaki yazlık evinin arazisine bir çalışma yapması için görevlendirilmişti. Çalışmanın yer aldığı arazide, çalışmanın kendisiyle ilişkilendirilecek hiçbir mimari unsur yoktur. Arazi, kendine özgü topoğrafyasıyla iklim koşullarına, günlük ve mevsimsel değişikliklere maruz kalan açık bir alandır. Serra bu çalışmayı yapmak için arazide defalarca dolaşarak arazinin topoğrafyasına dair gözlemler yaptı. Bu da ona, arazinin yükseltilerini ve alçak kısımlarını tanıma fırsatı verdi. (Şekil 3.34)



Şekil 3.34: Richard Serra, "Pulitzer Piece: Stepped Elevation" (Detay), 1970-1971, Üç Plaka Çelik, 152,4 cm x 12,3 m x 5 cm- 152,4 x 14 m x 5 cm- 152,4 x 15,4 m x 5 cm, Pulitzer Konağı, Saint Louis, Fotoğraf: Shunk-Kender

Arazinin zeminine yerleştirilmiş, dikdörtgen şeklinde üç adet çelik levhadan oluşan bu çalışmada Serra, arazideki yükselti farkından yararlandı. Yükselti farkından ötürü parçalar, birbirlerinden farklılık göstererek basamak gibi bir görünüme kavuşur. Serra, bu çalışmasıyla arazinin özelliklerini ziyaretçilere göstererek onların, mekândan ve hareketlerinden daha fazla haberdar olmalarını sağladı. (Şekil 3.35)



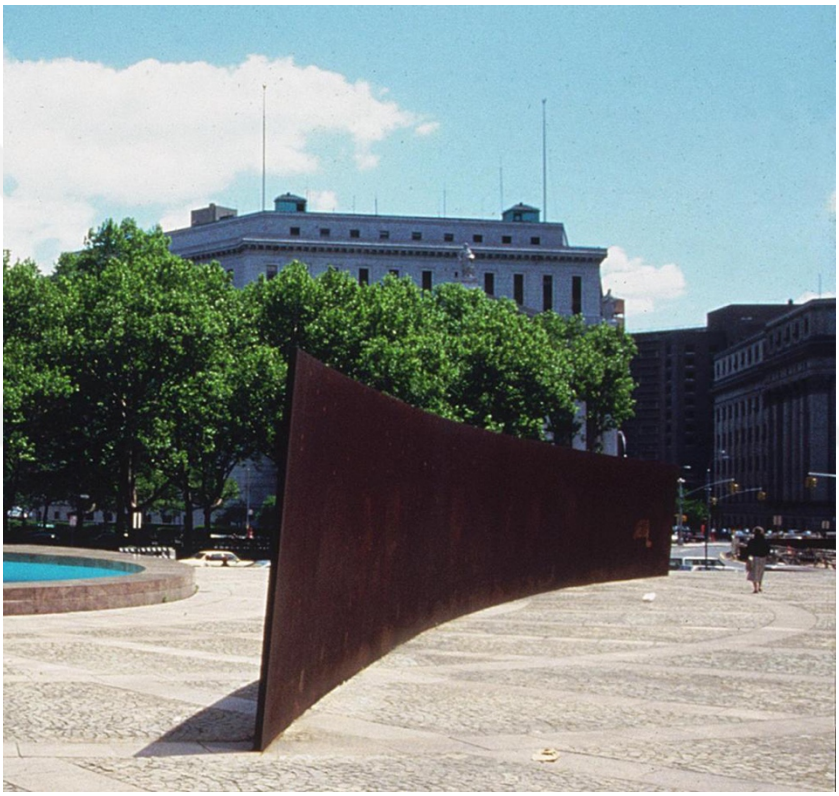
Şekil 3.35: Richard Serra, "Pulitzer Piece: Stepped Elevation" (Detay), 1970-1971, Üç Plaka Çelik, 152,4 cm x 12,3 m x 5 cm- 152,4 x 14 m x 5 cm- 152,4 x 15,4 m x 5 cm, Pulitzer Konağı, Saint Louis

Serra'ya göre parçalar, arazideki yükselti farklarını gösteren bir çeşit işaret vazifesi gördü. Böylelikle izleyiciler bu referanslar aracılığıyla arazide hareket ederken arazinin değiştiğini daha fazla hissedebilir ve hareketlerinin farkına daha çok varabilirlerdi.

Serra'ya göre bu çalışmanın yer aldığı geniş alanı yürüyüp üç levhayı zihinsel olarak birbirine bağlamak zordu. Bu nedenle ziyaretçiler çalışmayı bir bütün olarak algılama noktasında zorluk çekiyordu. Böylelikle Serra, heykel öğeleri arasındaki bağlantının net olmamasından hareketle sonraki çalışmalarında parçalar arasındaki bağlantıyı daha net bir görünüme kavuşturur.

3.3.2 Tilted Arc (Eğik Yay) (1981)

"Tilted Arc", Serra'nın 120 fit uzunluğunda ve 16 fit yüksekliğinde, kentsel alana yapılmış büyük boyutlu ve aynı zamanda Serra'nın fenomenolojik yaklaşımını en iyi örnekleyen çalışmalarından biridir. Bir kentsel proje kapsamında yapılan bu çalışma ile ilgili Serra şöyle demektedir: "Kendini çevredeki alanla ilişkilendiren ve aynı zamanda kendini mimarinin yer aldığı alandan ayıran bir yapıyla bir çeşit ayrışma inşa ediyorum." (Serra R. , 1994, s. 160) (Şekil 3.36)



Şekil 3.36: Richard Serra, "Tilted Arc" (Eğik Yay), 1981, Çelik, 36,5 x 3,6 m

Manhattan'daki Jacob K. Javits Federal Binasının önündeki açık meydanı ikiye bölen "Tilted Arc", görüşü engelleyen bir yapıya sahipti ve insanların plaza çevresinde her yöne rahatlıkla yürüyebilmelerini engelliyordu. Serra izleyiciyi heykelin içine çekmek ve yaptığı bu uzun ve yüksek çalışmanın bulunduğu alanı, çalışmanın bir işlevi haline sokmak istiyordu. Çünkü Serra'ya göre, bir heykel herhangi bir yapının önüne yerleştirildiğinde yapı tarafından "ele geçirilme" riski taşıyordu.

Bu nedenle Serra, “Tilted Arc” ile kendini bulunduğu çevreden ayıran, çevredeki insanların algısını bozan, algı dünyasına dahil olan ve onları, alışkanlıklarını değiştirmeye zorlayan bir çalışma yapmak istedi. Bazıları heykeli herhangi bir sanatsal değeri olmayan, sade, çirkin ve acımasız bir yapıt olarak gördü. Bazıları da heykelin plazadaki varlığını, fiziksel ve psikolojik olarak baskıcı gördü. (Kwon, 2004, s. 78) (Şekil 3.37)



Şekil 3.37: Richard Serra, “Tilted Arc” (Eğik Yay), 1981, Çelik, 36,5 x 3,6 m

Richard Serra'nın "Tilted Arc" çalışması bu bağlamda düşünüldüğünde gerek eseri eleştirenler gerek de onu savunanlar arasında bir ortaklıktan söz edilebilir. Eseri eleştirenler, onun seçkinci ve genel beğeniye uymadığını savunuyorlardı. Eseri savunanlar ise eserin, halkın beğenisine meydan okuduğunu bu anlamda özerk bir niteliğe sahip olduğunu savundular.

Bu açıdan değerlendirildiğinde Serra'nın, bu çalışmasıyla muhalif ve avangard bir tutum takındığını söylemek mümkün. Bununla beraber Serra, yapıtlarının Modern değil Postmodern olduğunu iddia etti. Modernist bir eserin "saflık" ve "özerklik" iddiasında olduğunu, böylece toplumsal hayatın dışında kaldığını, oysa kendi çalışmalarının mekâna özgü yapıtlar olarak, çevrelerindeki dünyayla diyaloğa girdiğini belirtir.

"Heykellerim, izleyicinin durup bakması için tasarlanmamıştır. Heykeli bir kaide üzerine yerleştirme geleneği, heykel ile izleyici arasında bir ayrım oluşturmaktaydı. Ben izleyicinin, heykelin kendi bağlamıyla etkileşime girdiği davranışsal bir alanla ilgileniyorum." (Weyergraf-Serra & Buskirk, 1991, s. 287) (Şekil 3.38)



Şekil 3.38: Richard Serra, "Tilted Arc" (Eğik Yay), 1981, Çelik, 36,5 x 3,6 m
Fotoğraf: Susan Swider

Bu 73 tonluk çelik çalışma, tek bir destek bile kullanılmadan hassas bir şekilde dengelenmişti. Yapıtın bu ezici büyüklüğü, izleyicinin, malzemenin ağırlığını hissetmesini sağlayarak bir tehlikeyle karşı karşıyaymış gibi hissetmesine neden oluyordu. Fakat aynı zamanda çalışmayı deneyimleyen izleyicilerde, kendi davranışlarına ve rutinlerine dair bir farkındalığın oluşmasını da sağlıyordu.

"...bu türden fenomenolojik güce sahip bir heykel yaratmanın önemi, izleyicilerin duyularıyla tekrar temasa geçmelerine yardımcı olmaktır. İnsanlar şehirde yaşarken, hiç uyumayan şehrin temposuna ayak uydurmak için çoğu zaman robotlar gibi, kendilerinden kopmuş ve sürekli hareket halinde davranırlar." (Mullen, 2009/2010)

"Tilted Arc" gibi fenomenolojik bir sanat eseri, izleyiciyi yavaşlamaya ve gerçekten bir şeyler deneyimlemek için kendilerine zaman ayırmaya teşvik ederek duyularıyla tekrar temasa geçmesine yardımcı olur." (Griffith, 1993, s. 49)

"Tilted Arc" kurulduğundan beri birtakım eleştirilerin ve şikayetlerin ve hatta protestoların hedefi oldu. Çevredeki binalarda çalışan birçok kişi çalışmayı hem çirkin buluyordu hem de çalışmanın gündelik hayatlarını zorlaştırdığını iddia ediyorlardı. Çünkü çevredeki herhangi bir yere gitmek için çalışmanın etrafını dolanmak durumunda kalıyorlardı.

Çalışma ile ilgili yapılan bu protestolardan, şikayetlerden ve yüzlerce mektuptan sonra Mart 1985'te bu konuyla ilgili açık bir duruşma yapılmasına karar verildi. Uzun bir zamanı kapsayan itirazlar ve savunmalar neticesinde duruşmanın Jüri heyeti, 15 Mart 1989'da "Tilted Arc"ın Federal Plaza'dan kaldırılması lehinde oy kullanarak bulunduğu meydandan kaldırılmasına karar verdi.

3.3.3 The Matter of Time (Zaman Meselesi) (1992-2005)

Serra'nın "The Matter of Time" çalışması Guggenheim Bilbao Müzesi'nde yer alan bir heykel yerleştirmesidir. Boyutları itibariyle Serra'nın en büyük çalışmalarından bir olan bu yapıt, müze alanı için inşa edilmiş yedi yeni parçadan ve daha önce müzede yer alan "Snake" (1994-1997) adlı parça olmak üzere, toplam sekiz ayrı parçadan oluşur. (Şekil 3.39)



Şekil 3.39: Richard Serra, "The Matter of Time" (Zaman Meselesi), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi

Eserin başlığından da anlaşıldığı gibi çalışmada zamana dair bir vurgu söz konusudur. Çalışmayı deneyimleyip kavramak adına çalışmayı baştan sona yürüyerek harcanan bir zaman olarak okunabilir bu. Serra zaman kavramını, eski çalışmalarına nazaran bu parçalarda daha çok vurgulamıştır. Serra'ya göre tekli elipsler çiftli elipslere ve ardından sarmallara dönüştüğünde, "zaman akışı" deneyimi daha hissedilir oldu.

"Sarmallarda belirli bir yolu izleseniz bile, her iki tarafınızdaki her şey -sağ ve sol, yukarı ve aşağı- siz yürüdükçe değişir ve bu da ya zamanı daraltır ya da uzatır…Parçalar karmaşıklaştıkça yarattıkları zamansallık da artıyor. Bu, saatin zamanı değildir, gerçek zaman değil; bilinçaltısaldır, özneldir ve heykellerin deneyimini günlük deneyimlerden ayırır. (Foster, 2005) (Şekil 3.40)



Şekil 3.40: Richard Serra, "The Matter of Time" (Zaman Meselesi) (Detay), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi

Serra'nın bu çalışmasının yer aldığı müze mekânı Kanadalı Mimar Frank Gehry tarafından tasarlanmıştır. Denilebilir ki Serra, çalışmasında bu mimari tasarımdan bir takım örnek biçimler alarak mimari mekânın bir eleştirisini de yapmak istemiştir. Her ne kadar mimarinin tasarımından birtakım modeller alarak çalışmasını mekâna uydurmaya ve parçalar ile mekân arasında bir ilişki kurarak mekânı yeniden tanımlamaya çalışsa da burada, Serra'nın adeti olduğu üzere mimariye dair bir eleştiri de söz konusudur. Bir araya geldiğinde karmaşık alanlar ve yapılar yaratan çalışmanın basit formlarıyla beraber mimari, doğal akışını kaybetmiş ve zorlanmış bir görünüme kavuşur. (Şekil 3.41)



Şekil 3.41: Richard Serra, "The Matter of Time" (Zaman Meselesi) (Detay), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi

"The Matter of Time" çalışmasında parçalar birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla etkileşim halindedir. Bununla beraber izleticinin çalışmayı herhangi bir açıdan tutarlı bir bütün olarak görmesi zordur. Ayrıca heykelin içine dahil olmak için herhangi bir yan giriş yoktur. Bu nedenle izleyici çalışmanın tamamını görmek için ileri geri yürümek zorundadır.

Böylelikle Serra, izleyiciyi parçalar boyunca hareket etmeye ve çalışmayı fiziksel olarak deneyimlemeye zorlar. Bu, çalışmanın yarattığı geçitler, açıklıklar ve kapalı alanlar vasıtasıyla deneyimlenen öznel bir deneyimdir.

Foster ile söyleyişinde Serra, bu çalışmasıyla ilgili şöyle der:

"Heykelleri serbestçe bir dolaşım sağlamak için yerleştirdim. Yer kadar zaman da yerleşimin biçimini yönlendirdi. Anlam sadece izleyici mekânda hareket ederken saptanabilir; yani her bir heykelin alanı ve bir bütün olarak yerleştirmenin alanı aracılığıyla. Yerleştirmenin anlamı, her izleyicinin hareketinin ritmiyle etkinleştirilir." (Foster, 2005) (Şekil 3.42)



Şekil 3.42: Richard Serra, "The Matter of Time" (Zaman Meselesi) (Detay), 1992-2005, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, Fotoğraf: Guggenheim Müzesi

3.3.4 Richard Serra Sculpture: 40 Years (2007)

2007 yılında MoMA'da "Richard Serra Sculpture: 40 Years" başlığıyla açılan Serra'nın retrospektif sergisi, Serra'nın erken dönem çalışmalarının yer aldığı bölüm dahil birkaç bölümden oluşan bir sergiydi.

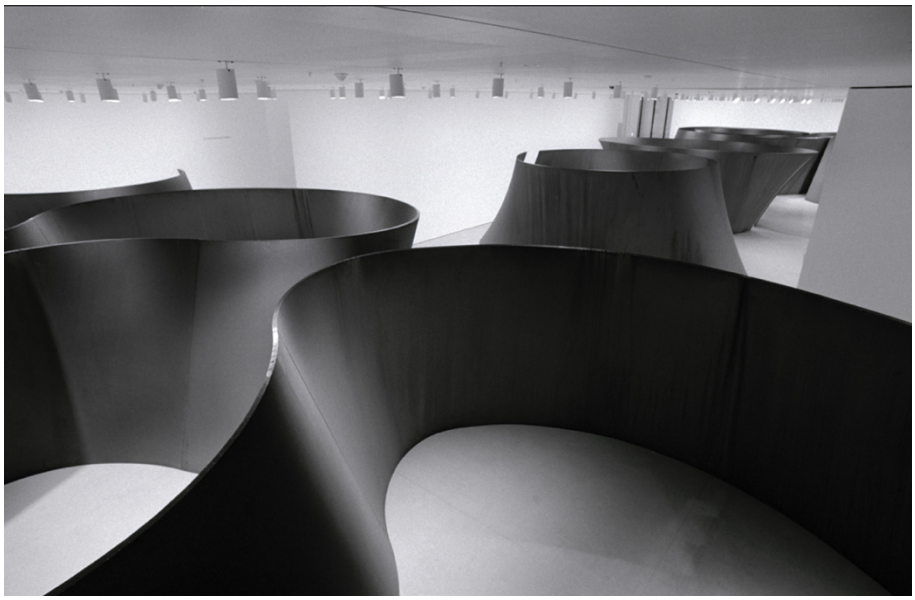
Serra bu sergi için "Band" (2006), "Sequence" (2006) ve "Torqued Torus Inversion" (2006) adında üç yeni heykel yaparak bu çalışmaları, MoMA'nın, büyük ölçekli eserler sergileyebilmek için geliştirilen ikinci katında sergiledi. Müzenin bu katı özellikle büyük ölçekli çalışmaların sergilenmesi için tasarlanmış olup çok büyük ve geniş bir yapıya sahipti.

"Modern Sanat Müzesinin yeni binası 2004 yılında açılmadan önce müzenin Resim ve Heykel baş küratörü Kirk Varnedoe, mimar Yoshio Taniquchi'den müzenin ikinci katındaki 20.000 metrekarelik açık alanın güçlendirildiğinden emin olmasını istedi. Böylece büyük ölçekli çalışmaları barındırabilirdi. MoMA'nın ikinci katında, 550 tondan fazla çelik heykel barındıran "Richard Serra Sculpture: 40 Years" retrospektifi, Varnedoe'nun ne kadar ileri görüşlü olduğunu gösterir." (Mills, 2007) (Şekil 3.43)



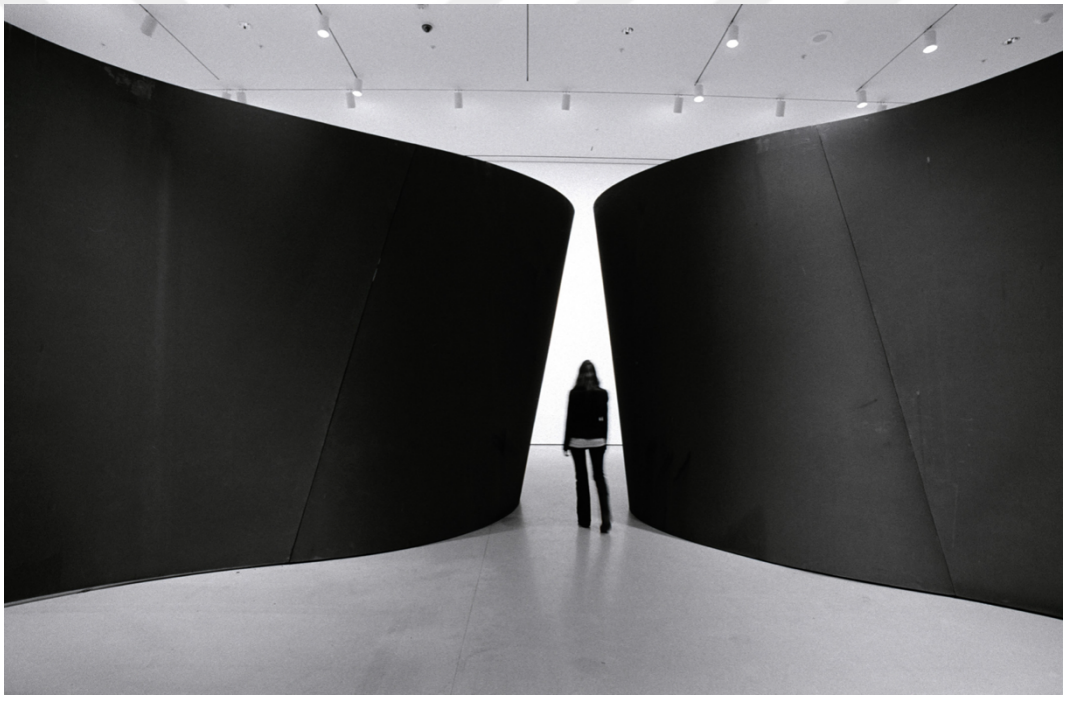
Şekil 3.43: Richard Serra, "Sculpture: 40 Years", Richard Serra Retrospektif Sergisinden, 2007, MoMA (Modern Sanatlar Müzesi) 2. Kat, New York

Bununla birlikte heykellerin yerleştirilmesinden sonra mekânın bu çok büyük karakteri ciddi bir şekilde değişir ve heykellerin boyutu karşısında etkisini yitirir. Heykeller mekânı bölüp çeşitli kapalı alanlar ve geçitler yaratarak içinde bulundukları mekânı yeniden tanımlar. (Şekil 3.44)



Şekil 3.44: Richard Serra, "Sculpture: 40 Years", Richard Serra Retrospektif Sergisinden, 2007, MoMA (Modern Sanatlar Müzesi) 2. Kat, New York

Çalışmaların yarattığı bu karmaşık geçitler, kapalı alanlar ve açıklıklar, izleyende bir yön kaybına neden olur. Heykellerin parçalarına ait duvarlar çalışma boyunca farklı açılarla birbirine yakınlaşıp uzaklaşarak çalışmanın içi ve dışı konusundaki algımızla oynar. Bu nedenle heykeller arasında yürürken mekânın görünümü sürekli değişir ve izleyicinin, güvenlik, merak, huzursuzluk, rahatlama ve endişe gibi duyguları deneyimlemesine neden olur. Serra için bu çalışma bellekle ilgilidir. İzleyicinin, nerdeyse ayırt edilemez ve sürekli değişen alanlara dair herhangi bir bellek oluşturma konusundaki yetersizliğini vurgulamak istemiştir. (Serra R. , 2007) (Şekil 3.45)



Şekil 3.45: Richard Serra, "Sculpture: 40 Years", Richard Serra Retrospektif Sergisinden, 2007, MoMA (Modern Sanatlar Müzesi) 2. Kat, New York

Serra'nın bu sergi için yaptığı "Sequence" (2006) adlı çalışmasında, elips şeklindeki iki düzenleme, bir 'S' şekliyle birbirine bağlanır. Serra'ya göre iki benzer elipsi birbirine bağlayan bu 'S' şekli, geldiğimiz yöne tekrar geri dönüyormuşuz gibi bir algı yaratarak bir çeşit endişe duymamıza neden olur. (Şekil 3.46)



Şekil 3.46: Richard Serra, "Sequence", 2006, Çelik, Toplam: 3,9 x 12,4 x 19,9 m Her bir Plaka Kalınlığı: 5,1 cm

"Torqued Torus Inversion" (2006) adlı yerleştirme, Serra'nın büyük boyutlu, eliptik çalışmalarından biri olup Serra'nın yeni formlarla çalışma arzusunun bir sonucu olarak önemli bir değişikliğe işaret eder. Serra'nın belirttiği gibi Roma'daki bir kiliseye yapılan bir ziyaretin sonrasında meydana gelen bir değişiklikti bu. "İtalya'ya gittim… ve Francesco Borromini'nin San Carlo alle Quattro Fontanesi'ni gördüm (1665-67). Merkezdeki boşluk elipsti. Onu çevreleyen duvarlar ise dikeydi. İçeri girdim ve düşündüm. Ya bu formu kendi üzerinde çevirirsem?" (Serra R. , 2007) (Şekil 3.47)



Şekil 3.47: Francesco Borromini, "San Carlo alle Quattro Fontane" (İç Mekân Detay), 1646, Roma, İtalya

"Torqued Torus Inversion" (2006) çalışmasında yere temas eden elips ile bu elipsin duvarlarının, yerden yükseldikten sonra çalışmanın üst tarafında meydana getirdiği elips, birbirleriyle farklı yönlere sahip iki elips görüntüsü oluşturur. Çalışma ayrıca diğer parçalardan farklı olarak kendi içinde net bir merkeze sahiptir. Düz çizgileri yoktur, duvarları içe doğru kavislidir ve dar bir açıklık aracılığıyla izleyicilerin içeri girmesine izin verir. (Şekil 3.48)



Şekil 3.48: Richard Serra, "Torqued Torus Inversion", 2006, İki Adet Elips, Çelik, Her biri: 3,9 x 11 x 8,1 m, Her bir Plaka Kalınlığı: 5,1 cm

Bu sergide yer alan bir diğer çalışma olan "Band" (2006) adlı çalışma ise yetmiş fit uzunluğunda bir çalışmadır. Serra bu çalışmasıyla izleyiciden, heykelin bu uzunluğu boyunca yürürken onun bir yatay okumasını yapmasını talep etmiştir. (Şekil 3.49)



Şekil 3.49: Richard Serra, “Band”, 2006, Çelik, 3,9 x 11,1 x 21,9 m, Plaka Kalınlığı: 5,1 cm

“Serra'nın bu sergide sergilenen “Torqued Elips” adlı çalışmasının aksine “Band”in belirgin bir iç veya dış tarafı yoktur. Bunun yerine dalgalı eğrileri aracılığıyla çalışma, çelik plakaların açısına göre farklılık gösteren dört ayrı alan yaratır. Serra, bu çalışmayla ilgili şöyle der: "İzleyici çalışma boyunca yürürken parçaların yüzeyini hızlandırarak hacimleri yapılandırmak istedim. Hiçbir şey tekrar etmez. Çalışmanın başlangıcı ve sonu yoktur." (Serra R. , 2007)

Bu yerleştirmelere bakmanın ya da onların içinde yürümenin tek ve doğru bir yolu yoktur. Her izleyici, heykelleri ve mekânı keşfetmek için kendi yöntemini geliştirir ve bu da kişinin yapıtla ilgili farklı deneyimler yaşamasına yol açar.

4. SONUÇ

İnsanoğlu neredeyse her çağda savaşlar, buhranlar ve çeşitli gelişmelerle karşı karşıya gelmiştir. Toplumsal hayatı büyük bir şekilde dönüşüme uğratan bu olgular insanlık tarihinde derin izler bırakmış ve tarihin akışını ciddi anlamda etkilemiştir. İnsan varlığından bağımsız olmayan ve toplumsal hayattaki dönüşümlerden etkilenen sanat da sürekli bir devingenlik içerisinde olmuş ve her çağda farklı bir yol çizerek kendi mecrasını bulmaya çalışmıştır.

İnsanlık tarihi açısından çok önemli sayılabilecek bu gelişmelerden biri olan Sanayi Devrimi, insanoğlunun hayatında önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında sanayi, teknoloji ve hıza dayalı gelişmeler, toplumsal hayatı derinden etkilemiş, sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda çok hızlı dönüşümler meydana getirmiştir. Bu dönüşümler sanat alanında da çok çeşitli eğilimlerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu dönemlerde Empresyonizm, Fütürizm, Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm ve Dadaizm gibi birçok modern sanat akımı ortaya çıkmıştır.

Toplumsal hayattaki bu hızlı dönüşümler aynı zamanda sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel birtakım krizleri de beraberinde getirmiştir. Yine sanat da benzer krizlerle yüz yüze gelmiş ve bu krizleri bertaraf etmek için çeşitli çözümler üretmiştir.

Örneğin Cezanne'ın, Empresyonizmle beraber sanata dair birtakım değerlerin kaybolmasını bir çeşit "kriz" olarak yorumlayıp bu durumu aşmaya yönelik bir arayış içine girmesi ya da Dadaistlerin, Dünya Savaşının yarattığı toplumsal tahribat nedeniyle sanatın bizatihi kendisini sorunlu bir durum olarak görüp bu durum karşısında takınmış oldukları tavırla bu sorunu aşma çabaları gibi…

Çeşitli dönemlerde farklı çözümler üreten sanat, özellikle 1960'lı yıllarda bu sefer Modern Sanat paradigmasını, aşılması gereken bir sorun kabul edip bu sorunu aşabilmek adına çeşitli arayışlar içerisine girmiştir. 1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Performans Sanatı, Fluxus gibi sanat hareketleri modern sanata ait unsurları dışlayan ve Modern Sanat paradigmasını aşma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan dönemin sanat hareketleridir.

1960'ların bu sanatsal dönüşümüne kendi cephesinden güçlü bir yanıt veren Minimalizm ise Modern Sanat paradigmasını "Heykel" kategorisinde aşmaya çalışan bir sanat hareketi

olarak ortaya çıkar. Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre gibi Minimalist sanatçılar, Modern Sanatın "özerklik" ve "nesnellik" kavramlarını sorgulayarak özellikle "Heykel" kategorisinde "özne-nesne-mekân" etkileşimine dayalı yeni bir sanatsal anlayış geliştirir.

1960'ların sonlarına doğru Minimalizmin "Heykel" kategorisini genişleten anlayışından yola çıkarak çalışmalar üreten Richard Serra, Modern Sanat paradigmasını aşma çabalarını farklı bir şekilde ele alır. Denilebilir ki sanatın Manet ve Empresyonistlerle beraber "Modern Sanata" doğru bir paradigma değişimine yönelmesini sorunlu bulan Cezanne gibi Richard Serra da Modern Sanatı aşmaya çalışan "postmodern" çabaları sorunlu bularak heykele dair "özerklik", "fiziksellik", "yapısallık" gibi kavramları farklı bir açıdan ele alır ve Modern Sanata ait bu kavramları "post modern bir uzlaşıyla" yeniden konumlandırır.

Richard Serra heykele dair bu güçlü unsurları "uzam-zaman-beden" kavramlarıyla genişleterek ve aynı zamanda kendine has bir yere-özgülük yöntemiyle birleştirerek farklı açıdan hem "özerk" hem de "post modern" denebilecek bir heykel dilinin oluşmasını sağlamıştır.

REFERANSLAR

Antin, D. (2001). Art and Information 1: Grey Paint, Robert Morris. J. Meyer içinde, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (s. 163). London: Yale University Press.

Arapoğlu, F. (2019). Disiplinlerarası Sanat Bağlamında Mekansal İletişim. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 27-54.

Artun, A. (2007). Avangard Kuramı. P. Bürger içinde, *Avangard Kuramı* (s. 194). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ataseven, O. (2012, 09). Dan Flavin' nin Mekanı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı. *ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Hakemli Dergisi*, s. 85-95.

Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Buchloh, B. H. (1981). Michael Asher and the Conclusion of Sculpture. C. Pontbriand içinde, *Performance, Text(e)s & Documents* (s. 55). Montreal: Parachute.

Cağlar, S. (2017, 11). *Yeni Başlayanlar İçin Topoloji: Nedir ve Neden Önemlidir?* Matematiksel.org: www.matematiksel.org/topoloji-nedir/ adresinden alındı Erişim Tarihi: 04.01.2022

Cloudon, F. (1999). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Crimp, D. (1986). Serra's PublicSculpture: Redefining SiteSpecificit. R. E. Kraus içinde, *Richard Serra/ Sculpture* (s. 41-55). New York: Museum of Modern Art.

Crow, K. (2015, Nov 4). *The Reinvented Vision of Richard Serra.* WSJ.Magazine: https://www.wsj.com/articles/the-reinvented-visions-of-richard-serra-1446687924 adresinden alındı Erişim Tarihi: 12.04.2022

Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.* İstanbul: Yem Yayınları.

Foster, H. (2005, Eylül). *On "The Matter of Time": Richard Serra at Bilbao*. Artforum: https://www.artforum.com/print/200507/on-the-matter-of-time-richard-serra-at-bilbao-9409 adresinden alındı Erişim Tarihi: 28.04.2022

Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2020). *Sanat-Mimarlık Komleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Fried, M. (2003). Art and Objecthood. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Art in Theory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas* (s. 835). Oxford: Blackwell publishing.

Fried, M. (2016). Sanat ve Nesnelik. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 881-892). İstanbul: Küre Yayınları.

Gere, J. A. (1995). *Pre-Raphaelite Drawings in the British Museum.* London: British Museum Publications.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat- Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Glaser, B. (1995). Questions to Stella and Judd. G. Battcock içinde, *Minimal Art:A Critical Anthology* (s. 150-159). California: University of California Press.

Gombrich, E. H. (2014). *Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gowing, L. (1997). The Logic of Organized Sensations. W. Rubin içinde, *Cezanne: The Late Work* (s. 416). Newyork: Museum of Modern Art.

Greenberg, C. (1995). "Recentness of Sculpture". American Sculpture of the Sixties. G. Battcock içinde, *Minimal Art* (s. 454). California: Universty of California Press.

Greenberg, C. (2006). Modernist Resim. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 357). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Griffith, N. P. (1993). *Richard Serra and Robert Irwin: Phenomenology in the age of art and objecthood (Doktora Tezi).* Michigan: University of Michigan ProQuest Dissertations Publishing.

Habermas, J. (1994). 'Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje'. N. Zekâ içinde, *Postmodernizm* (s. 268). İstanbul: Kıyı Yayınları.

Hall, G. (2013, 72:4). Object Lessons: Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture. *Art Journal*, s. 46-57.

Harrison, C., & Wood, P. (2003). *Art in Theory 1900- 2000 - An Anthology of Changing Ideas.* Oxford: Blacwell Publishing.

Harvey, D. (1996). *Postmodernliğin Durumu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000.* Oxford: Oxford Universty Press.

Judd, D. (2003). Spesific Objects. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Art in Theory 1900-1990 -An Anthologi of Changing Ideas* (s. 809-813). Oxford: Blackwell Publishing.

Judd, D. (2016). Özgül Nesneler. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 870-872). İstanbul: Küre Yayınları.

Kahraman, H. B. (1991). Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, 64-67.

Karaaslan, D. S. (2011, Cilt:20, Sayı:2). Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 63-76.

Krauss, R. (1983). Sculpture in the Expanded Field. H. Foster içinde, *The Anti Aesthetic.* Seattle: Bay Press.

Krauss, R. E. (1986). *Richard Serra/Sculpture* . New York: The Museum of Modern Art.

Kumar, K. (1999). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları.* Ankara: Dost Yayınları.

Kwon, M. (2004). *One place after another : site-specific art and locational identity.* Cambridge: Mit Press.

LeWitt, S. (1967, 5:10). Paragraphs on Conseptual Art. *Artforum*, s. 79-84.

Lippard, L. (1967, January - February). The Silent Art. *Art in America Magazine*, s. 58-63.

Lukacs, G. (1999). 'Modernizm İdeolojisi'. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lyotard, J.-F. (1999). Postmoderne Dönüş. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 20-21). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Marzona, D. (2004). *Minimal Art.* Taschen.

Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties.* London: Yale University Press.

Mills, N. (2007, Temmuz 1). *Steely Visions: Richard Serra at MoMA*. Dissent Magazine: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/steely-visions-richard-serra-at-moma adresinden alındı Erişim Tarihi: 14.03.2022

Morris, R. (2003). Notes on Sculpture II. C. Harrison , & P. Wood içinde, *Art in Theory 1900- 2000 - An Anthology of Changing Ideas* (s. 829). Oxford: Blackwell Publishing.

Morris, R. (2016). Heykel Üzerine Notlar 1-3. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 873-881). İstanbul: Küre Yayınları.

Mullen, S. (2009/2010). *Richard Serra's Tilted Arc:A Monumental New York Memory*. WesternUniversity:https://www.uwo.ca/visarts/research/2009-10/bat_2010/sm.html adresinden alındı Erişim Tarihi: 17.04.2022

Rosenstock, L. (1986). Introduction. R. E. Krauss içinde, *Richard Serra Sculpture* (s. 11-13). New York: The Museum of Modern Art.

Seidner, D. (1993, Jan 1). *Richard Serra by David Seidner.* Bombmagazine: https://bombmagazine.org/articles/richard-serra/ adresinden alındı Erişim Tarihi: 20.01.2022

Serra, R. (1994). *Writings / Interviews.* Chicago: Universty of Chicago Press.

Serra, R. (2007). *Richard Serra, sculpture, forty years : [brochure] the Museum of Modern Art, June 3-September 10, 2007.* New York: The Museum of Modern Art.

Shiff, R. (2000, Yaz, Sayı, 76). Kalın Çizgiler: Serra'nın Siyahı. *Sanat Dünyamız*, s. 195-202.

Stangos, N. (1997). *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism.* London: Thames and Hudson.

Tanilli, S. (2005). *Uygarlık Tarihi.* İstanbul: Adam Yayınları.

Tavolillot, P.-H. (2011). Önsöz. T. Todorov, B. Foccroulle, & R. Legros içinde, *Sanatta Bireyin Doğuşu* (s. 7-8). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Thouvenin, S. R. (2015). *To Stop and Look: Richard Serra's Icelandic Sculpture Afangar and Related Notebook Drawings (Yüksek Lisans Tezi).* Ohaio: The Kent Sate University Press.

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

Tomkins, C. (2008). *Lives of the Artists.* New York: Henry Holt and Company.

Tuchman, P. (1970, Vol:8 No:10). An Interview with Carl Andre. *Artforum*, s. 56-61.

Waldman, D. (1970). *Carl Andre.* New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Weiss, J. (2015, Kasım). *Due Process: Richard Serra's Early Splash/Cast Works*. Artforum: https://www.artforum.com/print/201509/due-process-richard-serra-s-early-splash-cast-works-55532 adresinden alındı Erişim Tarihi: 19.10.2021

Weyergraf-Serra, C., & Buskirk, M. (1991). *The Destruction of Tilted Arc.* Cambridge: Mit Press.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.