

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**SANATTA MİNİMALİZM VE GÜNÜMÜZ SERAMİK
SANATINA YANSIMALARI**

**Hazırlayan
Kemal TİZGÖL**

**Danışman
Prof. Sevim ÇİZER**

İZMİR-2008

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

01/05/2008

Adı SOYADI

Kemal TİZGÖL

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Kemal Tizgöl'ün "Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: TİZGÖL

Adı: KEMAL

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: “Minimalism in Art and The Reflections to Contemporary Ceramics”

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 155

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 78

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Sevim

Soyadı: ÇİZER

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Seramik
- 2- Minimalizm
- 3- Sanat
- 4- Kil
- 5- Heykel

Tarih: 01.05.2008

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Ceramic
- 2- Minimalism
- 3- Art
- 4- Clay
- 5- Sculpture

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve Modernist hareketin son etkili hamlesi olarak ele alabileceğimiz Minimalizm, sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da toplumsal yapıda yaşanan köklü değişimler sanatı etkilemiş, bunun sonucunda Minimalizm, Soyut Dışavurumcu harekete karşı, alternatif bir söylem olarak sanat alanında kendini göstermiştir. Başta ciddi eleştiri ve direnişe maruz kalan Minimal Sanat, zaman içinde eleştirmenler ve izleyici gözünde kabul görmüş ve güçlü bir yapıya kavuşmuştur.

Modernizmle birlikte geleneksel köklerinden kurtulup, bir çağdaşlaşma süreci yaşayan seramik, malzemenin kendine özgü kimliğiyle hem formal hem de kavramsal açıdan yeni anlatım biçimlerine kavuşmuştur. Bu çağdaşlaşma ve değişim sürecinde etkili olan temel dinamikleri irdeleyen bu çalışmanın amacı, Minimalizm'in tarihsel süreç içinde yapılanmasını ve günümüz seramik sanatına etkilerini incelemektir.

ABSTRACT

Minimalism that occurred in the '60s, has an important place in the art history as a latest effective attack of Modernist movements. After Second World War, art was influenced by fundamental revolutions in social structure, thus Minimalism takes place in the art area as an alternative attitude against the Abstract Expressionist movement. At first, Minimalism was strongly criticized and resisted but later accepted by the critics and audience.

Ceramics get rid of its traditional roots during Modernism and take a contemporary aspect, with their own special qualities both formal and conceptual.

The study aims to investigate Minimalism in the historical context and the reflections on Contemporary Ceramic Art.

ÖNSÖZ

Teknolojik gelişmelerle birlikte değişen kullanım alanlarıyla her zaman insan hayatı içinde çok önemli bir yer kaplayan seramik, malzeme olarak günlük kullanım eşyalarından, uzay araçlarının dış yüzeylerini kaplayan high-tech ürünlere kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkmakta.

Varoluşundan beri kille haşır neşir olan insan, kendi hayatı için çok önemli bir yer teşkil eden bu malzemeye, duygularını, çevresini ve yaşam biçimini aktararak tarihsel bir serüvenin ilk adımlarını atmıştır. Kültürel birikiminin izlerini sürdüğümüz bu arkeolojik seramikler, geçmişle bugün arasında bir köprü görevi kurarken aynı zamanda ilkel insanın sanatsal yaratımına dair önemli verileri de sergilemektedir.

Başından beri insanın sanatla olan ilişkisinde tanımlayıcı bir rol oynayan seramik, modern çağla birlikte işlevselliği geri planda tutarak yeni bir kimlik inşa etme çabası içinde olmuştur. 20. yüzyılın başında sanatçıların Avrupa'da ve özellikle Amerika'da bu dönüşüm sürecinde etkin rol oynadıkları görülür.

Modernizm sonrasında sanatta yaşanan değişimler etkilerini seramik üzerinde de göstermiş, bu çok sesli ortamın avantajlarını kullanan sanatçılar, yapıtlarında seramik malzemeyi kullanarak yeni anlatım biçimleri yakalamışlardır. Bugün, -geçmişten gelen güçlü geleneksel etkiye rağmen- seramik, sanatsal bir ileti aracı olarak kabul edilmekte ve günümüz sanatında önemli bir etki alanını kaplamaktadır.

"Seramik", kendi içinde öylesine güçlü bir kimliğe, tarihe ve kavram yapılanmasına sahip ki, kuramsal bazda yapılan tüm tanımlama ve sınıflandırma çabaları bir anlamda yetersiz kalmaya mahkûm görünüyor. Modern sanatın en güçlü hareketlerinden biri olan Minimalizm'in günümüz seramiğine yansımaları ve bu doğrultuda yapıt üreten sanatçıların incelendiği bu tezin, pek fazla değinilmemiş bir alana (seramik-minimalizm) kuramsal bir katkı yapacağını umuyorum.

Çalışmamı hazırlama sürecinde bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım danışman hocam Prof. Sevim Çizer'e, değerli eleştirilerinden dolayı Yrd. Doç. Oktay Şahinler'e, uygulamalarım esnasındaki yardımlarından dolayı öğrencim Şirin Koçak'a ve çalışmalarımın fotoğraflarını çeken Oğuzhan Erden'e teşekkür ederim.

Ayrıca çalışmam boyunca bana her türlü desteği ve sabrı gösteren eşim Nilgün Tizgöl'e ve oğlum Poyraz'a teşekkür ederim.

Kemal Tizgöl

İÇİNDEKİLER

SANATTA MİNİMALİZM VE GÜNÜMÜZ SERAMİK SANATINA YANSIMALARI

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

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA İLK İNDİRGEMECİ EĞİLİMLER

1.1. Sanatta Soyut Yaklaşım ve Sanat-Geometri İlişkisi	3
1.2. Konstrüktivizm	7
1.3. Kazimir Malevich ve Suprematizm.....	12
1.4. De Stijl	18

2. BÖLÜM

BİR BAŞLANGIÇ VE KARŞITLIK NOKTASI OLARAK

“SOYUT DIŞAVURUMCULUK”

2.1. Yeni Amerikan Resmi	22
2.1.1. Hareketli Soyutlama “Action Painting”	26
2.1.2. Kromatik Soyutlama (Renk Alanı Resmi)	28
2.2. Soyut Dışavurumculuk Sonrası	34
2.2.1. Post-Painterly Abstraction (Ard-Ressamca Soyutlama ya da Geç Resimsel Soyutlama)	35
2.2.2. Pop Art	40

3. BÖLÜM
MİNİMALİZM KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE MİNİMAL SANATIN
TEMEL NİTELİKLERİ

3.1. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanat Anlayışında Oluşan Değişimler ve 1960'lı Yıllarda Sanat Ortamı	45
3.2. "Minimalizm" Kavramı ve Minimal Sanat Olgusu	49
3.3. Minimalist Tavrın Gelişimi	57
3.4. Bir Değilleme Modeli Olarak Minimalizm	70
3.5. Modernizm ve Minimalizm	76
3.5.1. New York Okulu ve Greenberg'in Modernizm Anlayışı	79
3.5.2. Anthony Caro ve Britanya Yeni Jenerasyon Heykeli	84

4. BÖLÜM
MİNİMALİZM'İN GÜNÜMÜZ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

4.1. Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Serüveni	90
4.2. Günümüz Seramik Sanatında Minimal Eğilimler	100
4.2.1. Enrique Mestre	103
4.2.2. Alev Ebüzziya Siesbye	104
4.2.3. Bodil Manz	106
4.2.4. Wouter Dam	107
4.2.5. Thomas Naethe	107
4.2.6 Fritz Rossmann	109
4.2.7. Michael Cleff	110
4.2.8. Nicholas Rena	110
4.2.9. Ken Eastman	111
4.2.10. Martin Smith	112
4.2.11. Sueharu Fukami	113
4.2.12. Doris Kaiser	115
4.2.13. Felicity Aylieff	115
4.2.14. David Binns	115
4.2.15. Geert Lap	116
4.2.16. Brian Harper	118
4.3. Çağdaş Türk Seramiğinde Minimal Eğilimler	119

SONUÇ	128
UYGULAMALAR	131
KAYNAKÇA	150
ÖZGEÇMİŞ	155

FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: "Doğaçlama 13", Vassily Kandinsky, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, 120x140 cm. Münih.....	5
Resim 2: "A Soldier of the Guards" (Muhafız), Kazimir Malevich, 1913–1914, Tuval üzerine yağlıboya.....	13
Resim3: "Beyaz Üzerine Beyaz Kare", Malevich, 1918.....	15
Resim 4: "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare", Malevich, 1915, 79.5x79.5 cm.	18
Resim5: "Koyu Karanlıklar", Robert Fludd, 1617.	18
Resim 6: "Broadway Boogie-Woogie", Piet Mondrian, 1942–1943, Tuval üzerine yağlıboya, 127x127cm. New York Modern Sanatlar Müzesi.....	19
Resim 7: "Friz", Jackson Pollock, 1953–1955, Tuval üzerine yağlı ve alüminyum boya, 66x218cm.	27
Resim 8: "No.8", Mark Rothko, 1952, Tuval üzerine yağlı boya, 204x173cm.....	31
Resim 9: "Abstract Painting, Blue", 190.5x71.1cm. Ad Reinhardt, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, The Carnegie Museum of Art Pittsburg.....	33
Resim 10: "Nunca Pasa Nada" (Hiçbir Zaman Bir Şey Olmuyor) Frank Stella, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 270x540 cm. New York, The Lannan Foundation.....	39
Resim 11: "Üç Bayrak", Jasper Johns, 1958, Tuval üzerine ankostik (mumlu boya), 76.2x115.6x12.7 cm. New York, Whitney Museum of American Art.....	42
Resim12: "Tilted Arc", Richard Serra, 1981.....	50
Resim13: "Primary Structures", Jevish Museum, New York, 1966.....	53
Resim 14: "İsimsiz", Donald Judd, 1965, Galvaniz demir, lake, 38x 203x66 cm. Walker Art Center Minneapolis.....	54
Resim15: "Serial Project No.1 (ABCD)", Sol Lewitt, 1966, Alüminyum üzerine emaye, 51x414x414cm.....	55
Resim 16: "5 x 20 Altstadt Rectangle", Carl Andre, 1967, 100 parça çelik.....	62
Resim 17: " I – Box ", Robert Morris, 1962, Karışık Teknik, Leo Castelli Koleksiyonu, New York.....	64

Resim 18: “ The Nominal Three “ (to William of Ockham), Dan Flavin, 1964-69, Beyaz florasan ışık, h.244 cm.....	68
Resim 19: “Mayıs Ayl”, Anthony Caro, 1963, Alüminyum ve çelik, 280x305x358 cm. P.J. Caro koleksiyonu Londra.....	86
Resim 20: Stoneware Şişe, Bernard Leach.....	91
Resim 21: “Stoneware Heykel”, Ruth Duckworth 1993, , 51 x 34 x 22 in.....	93
Resim 22: “İsimsiz”, Ruth Duckworth, 1999, Porselen, Elle şekillendirme, 6.5x9x4 in.	93
Resim23: “Spade Form”, Hans Coper, 1974, Stoneware, Tornada elle şekillendirme.....	94
Resim 24: “Çanak”, Lucie Rie, 1974, Porselen, 9.8x15.2cm.	94
Resim 25: “Noodle”, Peter Voukos,1996, Stoneware, Metropolitan Museum of Art.....	94
Resim:26: “Cross”, John Mason, 1950.....	94
Resim27: “Type Writer”, Robert Arneson, 1966	96
Resim28: “Ear Piece”, Robert Arneson.....	96
Resim 29: “ RB Jacket”, Marilyn Levine, 1983, 31,5x6x15.5 in.	97
Resim 30: “İsimsiz”, Enrique Mestre, Astarlı Stoneware, 1998, 85x17.5x56 cm.....	104
Resim 31: “Çanak”, Alev Ebüzziya Siesbye, 1987, h.21.5 cm., Ø:35.5 cm. Sanatçı Koleksiyonu.....	105
Resim 32: “Architectural Volume”, Bodil Manz, Porselen,2004.....	106
Resim 33: “Architectural Volume”, Bodil Manz, Porselen,2006, h12cm.d14cm.....	106
Resim 33: “Beyaz Çizgili Siyah Form” Wouter Dam 2000,12x12x9,5cm.	108
Resim 34: “Açık Mavi Form”, Wouter Dam, 2000, 7x10x10 in.....	108
Resim 35: “Kırmızı Form”, Wouter Dam, 2000,12,5x10x11 in.....	108

Sayfa

Resim 36: "İsimsiz", Thomas Naethe, Stoneware, Porselen Astar, 1250 °C, Redüksiyon.	109
Resim 37: "Amphoren", Fritz Rossmann, 1998, Stoneware, Sol: 52x25.5 cm. Sağ: 33.6x15.3 cm.	109
Resim 38: "İsimsiz", Michael Cleff, 1997, Stoneware, 23x16x9 cm.....	111
Resim 39: "Duvar Formu", Michael Cleff.....	111
Resim 40: "Ascent" , Nicholas Rena, 2003, 30cm.....	111
Resim 41 : "Shift and Progression, Martin Smith, 1994, Çömlekçi kili, arduvaz, altın varak, 30.5x35.5 cm.....	112
Resim 42 : "Seladon Sırlı Porselen", Sueharu Fukami,	114
Resim 43: "İsimsiz", Doris Kaiser, 2003, Kil, Alçı.	117
Resim 44: "Bittersweet", Felicity Aylieff, 2000, 51x51x60 cm.....	117
Resim 45: "Kavisli Form", David Binns, 2000, Porselen kompozit malzeme, 66x26 cm.....	117
Resim 46: " Mavi -Sarı Kap" Geert Lap,1991, h: 47 cm, 44.5 cm	118
Resim 47: Brian Harper, New Myth Series "Boundary", 26 inx22inx21ft Yontulmuş kil ve porselen	118
Resim 48: "Kompozisyon", Cemal Bingöl, Duralit üzerine yağlıboya, 128x82.5 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi.	121
Resim 49: "Mor Ötesi Boşluk", Adnan Çoker, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.	121
Resim 50: "Seramik Heykel", Güngör Güner	123
Resim 51: "Seramik Pano", Güngör Güner	123
Resim 52: "Figür 6", Candeğer Furtun, 1988, 63x45x21 cm.	124
Resim 53: "Figür 1", Candeğer Furtun, 1987, 67x44x7 cm.	124
Resim 54: "Selçuklu 2", Sevim Çizer, 2003, Şamot, Terra Sigillata - Pişirim sonrası dumanlama, 20x15x35 cm.	125

Sayfa

Resim 55: “Yerleştirme”, Canan Dağdelen, “KİTABESİ dot” Sergisinden, 2007	126
Resim 56: “Seramik Form”, Reyhan Gürses	127
Resim 57: “Seramik Pano”, Nusret Algan, 2008, Beyaz vakumlu çamur, sır, 1040 °C.	127
Resim 58: “Form ∞1”, Hasan Şahbaz, 2007, Stoneware.	127

GİRİŞ

Seramik ve Minimalizm, ilk bakışta eğreti duran, birbirleriyle ilişkileri bir çırpıda algılanmayan iki ayrı ve yabancı olgu gibi görünmektedir. Bu izlenim bir anlamda gerçeklik payı da taşımaktadır. Bir yanda geçmişe ait uyandırdığı tüm kökensel his ve duygularla seramik, diğer yanda soğuk, mesafeli ve ölçülü Minimal Sanat. Bu çalışma, sanat tarihinde adı konulmamış bu birlikteliğin pratikteki - sanatçıların uygulamaları- etkileşimini incelemeyi hedeflemiştir.

Bu bağlamda, Minimal Sanatın tarihsel olarak ortaya çıkışı, Minimal hareket içinde kendi bağımsız hatta bazen birbirinden kopuk uygulamalarıyla minimalist sanatçıların uygulamaları ve karşı durdukları Soyut Dışavurumcu hareketin incelenmesi, çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Minimalizmin indirgemeci ve saf bir geometri üzerinde yoğunlaşması, modern sanattaki, Konstrüktivizm, Suprematizm ve De Stijl gibi Minimalizm öncesi indirgemeci sanat hareketlerini de incelemeyi gerekli kılmıştır.

Minimalizm (Judd'un bir yazısında dile getirdiği gibi) sanatın Avrupalı geçmişini ve Rönesans'tan beri süregelen uğraşlarını reddetme ihtiyacı duygusundan doğmuştur. Bu bakımdan Minimalizm radikal bir tutum sergiler. Minimalizmin soğukluğu 1950'ler de yaşanan Soyut Dışavurumculuğun güçlü ve coşkun dalgasına bir antitez oluşturmuştur. Judd'a göre Minimalizm, onun daha geniş bir kategori olarak ele aldığı teklik ve tekillik prensiplerini bir çok varyasyonda araştırdığı "spesifik objeler" (specific objects) üzerinde inşa ve rafine edilmiştir. Soyut Dışavurumcu ressam Pollock'un resimleri "all-over" cephesinden bakıldığında bu tekliği gösterir; ancak Greenberg'in Modernist bakış açısıyla bakıldığında bunlar Kübizm'in ilişkisel ve kompozisyonel görünümünün bir gelişimi olarak ele alınabilir.

Minimal Sanat'ın güçlü isimlerinden biri olan, Robert Morris Kübizmle kurulan bu ilişkiyi kesin bir dille reddetmiştir. Kübizmin reddi sanat teorisinde kenara atılır, yüzeysel bir şey değildi; ancak her ne kadar Modernizm Amerika'da teorize edildiyse de ona hayat veren sanat - Kübist ve soyut – Avrupalıydı. Modern Sanatın en büyük kuramcılarında biri olarak kabul edilen Greenberg'in hiçbir zaman benimsemediği Minimalizm, her ne kadar altmışlarda bir bağımsızlık deklarasyonu gibi görüldüyse de, her şeye rağmen avant-garde sanatın bir devamı olarak kolaylıkla kabul edilebilir.

Bu açıdan, Minimalistler ve Pop sanatçıları varlıklarını, birer Yeni Gerçekçi (*Nouveaux Réalistes*) olarak Duchamp'a borçludurlar, çünkü onların yalın, geometrik

ve ifadeden uzak objelerinin yönelttiği soruların aynıları Duchamp'ın ready-made'leri tarafından sorulmuştur. Sanatın işi konusunda ilgi noktasını, sanatın iç gramerinden dış bağlamına çeken Duchamp, bir sanat yapıtının konusunun onun kendi temel yapısından izole edilemeyeceğini göstermiştir.

Günümüzde seramik sanatı çok yönlü bir yapılanma sergilemektedir. Sanatçılar bireysel tercihleri doğrultusunda hem teknik hem de sanatsal yaklaşım açısından çok farklı mecralarda yapıtlar üretmektedir. Ancak günümüz seramiğinde iki temel eğilim dikkat çeker. Birincisi Bernard Leach'in 1920'lerde öncülüğünü yaptığı Studio Pottery (Atölye Çömlekçiliği) hareketinin devamı niteliğini taşıyan ve bu gün hala geleneksel anlayışla kullanıma yönelik ya da dekoratif formları baz alan eğilim; diğeri ise seramikte fonksiyonu ve dekoratif zihniyeti dışlayarak heykel ve yerleştirme uygulamalarını benimseyen anlayıştır.

Tarihsel Minimalizm ve seramik arasında sınırları belli olmayan bir ilişki bulunmaktadır. Ancak, Bireysel duyguların kasıtlı olarak yok edildiği ve sanatsal ifadede uç noktada bir biçimsel indirgemeyi öngören Minimal Sanat'ın kesin, net ve pürist tavrı, günümüzde bazı seramik sanatçıları tarafından benimsenmiş ve onların çalışmalarında etkilerini göstermiştir. Seramiğin doğasından ve pişirim faktöründen kaynaklanan kontrolü zor ifadeci etkiler, minimalist tavrı benimseyen sanatçıların işlerinde elimine edilmesi gereken unsurlara dönüşür. Malzemenin sınırlarını zorlayan bu karşı duruş, biçimsel ve kavramsal olarak yeni bir anlatım dilinin yaratılmasına sebep olmuştur.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA İLK İNDİRGEMECİ EĞİLİMLER

1.1. Sanatta Soyut Yaklaşım ve Sanat- Geometri İlişkisi

İlkel toplumların görsel anlatımlarında, başlangıçta kendi fiziksel yapıları ve çevrelerindeki olgulardan özümledikleri anlamları hareketli bir biçimde temel görsel işaretler olarak aktardıkları görülmektedir. Bu, soyut anlatımın, temel bir ifade biçimi olduğunun ilk örneksel düzeyde bir kanıtıdır. Ancak, sanatta somut ve gerçekçi anlatım üstün bir gelişme olarak kabul edilse de 20. yy. sanatı için bunun tersi bir yaklaşım geçerlidir. Çağımızda, Cezanne'dan başlayarak sanatsal aşamanın, betimlemeden giderek soyuta yöneldiği örnekleri çoğaltmak mümkündür. 20. yy. başlarında Kandinsky, Mondrian ve Malevich gibi sanatçıların doğadan yola çıkarak tümüyle görsel bir anlatıma varmaları çağın sanat değerleri üzerinde etkileyici olmuştur. Yaklaşık 1960'lara değin soyut sanat, sanatın en arı ve üstün bir aşaması olarak yorumlanmıştır. R. Fry ve Clement Greenberg gibi biçim değerleri ve görsel dil üzerinde ilgilerini yoğunlaştıran eleştirmenlerin de etkisiyle Batı sanatı 20. yy. da uzun bir süre soyut sanat egemenliği yaşamıştır.

Soyut sanat renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere temsil etmeyen şekilde kullanımı sonucu geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler bütünü olarak tanımlanabilir. Felsefede somutun tikeli anlattığı, buna karşılık soyutun sınıflandırmalar, özümlemeler, elemeler sonucunda varılan bir genelleme olduğu bir varsayım olarak karşımıza çıkar. Bu görüşe göre soyut anlatım, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. Suprematizm'de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sanat böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir. Hatta bu metafizik görüşler bir yerde Platon'un biçimler kuramına bağlanabilir. Platon'un ideal dünyasında, varlığın nitelikleri (örneğin renk) nesnelere bağımsız var olabilir. Soyut sanatçıları birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın renk, biçim, çizgi, mekân gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacı gütmüşlerdir. Buna karşın, soyut sanatın her zaman nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığı söylenemez. Mikroskopla, ses dalgalarıyla, mor ötesi ışınlarla ya da uzaydan elde edilen görüntüler, insan gözünün görmeye alıştığı biçimlerden farklı olduklarından soyut denilebilecek biçimler sunmakta, ama bunu tikel örneğe ve ayrıntıya inerek sağlamaktadırlar.¹

¹ Jale Necdet Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, s.1689-1690

“Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky’nin çalışmalarıyla ana yönünü alan “soyut sanat”, yeni bir sanat ilkesinden hareket etmekteydi. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelere bir ifadesi olarak görmüyor, Kandinsky’nin deyişiyle doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat: doğanın bir taklidi değil, tersine, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, “kendine özgü” bir varlık olarak kabul ediliyordu. Bu anlamda sanat, git gide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonu (analitik kübizm) halini almakta; daha sonra da sentetik kübizmde olduğu gibi salt kurgusal (speculativ-konstruktiv) bir nitelik kazanmaktaydı. Bu kurgusal nitelik içinde sanat yapıtı, giderek kendine özgü (sui generis) bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir objeyi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşmaktaydı. Sadece bu işaret edilen elemanların bir birleşimi ve bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılan sanat yapıtı, doğa objesi ile ilgili olmayan, *figürdışı* (non-figüratif) bir düzen olarak ele alınmaktaydı. Çağdaş sanatın asıl oluşumunu, yüzyılın yarısına kadar bu non-figüratif çizgide sürdürdüğünü rahatça söyleyebiliriz”.²

Non-figüratif kavramı, sözcüğün de ifade ettiği gibi, sanatta figürsüz olmayı ifade eder, ancak bu objesiz olma anlamına gelmez. Figür tanımlamasını doğa ya da nesnelere varlığı olarak alırsak, bu anlamda, non-figüratif sanat elbette figürsüzdür, çünkü onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir real-empirik* varlık mevcut değildir. O, empirik-duyusal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit objesi olarak alır. Non-figüratif sanat, bir soyut sanat olarak, empirik-duyusal varlığı, nesnelere dünyasını, tıpkı fenomenoloji felsefesinde olduğu gibi, ‘parantez içine almakta’, ‘ortadan kaldırmaktadır. Soyut sanatın ilgi odağı, bir doğa parçası ya da bir nesne değildir. O’nun ilgi alanı, Maleviç ya da Mondrian’da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzeni ya da Kandinsky’de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir.³

Kandinsky ve Mondrian’ın savunduğu ilkelerden yola çıkan ve yeni bir sanat dili yaratmak için, doğanın ve nesnelere dünyasının betimlenmesinin göz ardı edilmesi gerekliliğini savunan bu soyutlamacı yaklaşımın aksine, Greenberg soyutlamanın gereğini, resmin iki-boyutlu olma zorunluluğu ve “resimsel mekân” olguları üzerine kurgular:

“Son dönem modernist resmin, tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. Kandinsky ve Mondrian gibi seçkin sanatçılar öyle düşünseler de, soyutluğun ya da non-figüratifliğin resim sanatının özeleştirisindeki bütünüyle zorunlu bir moment olduğu henüz kanıtlanmamıştır. Betimlemenin ya da resmetmenin kendisi, resim sanatının biricikliğini ortadan kaldırmaz; bunu yapan betimlenen nesnelere çağrışımlarıdır. Bütün tanınabilir varlıklar

² İsmail Tunali, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.175–176

* empirik: Deneycilik, ampirizm veya empirizm, bilginin duyular sayesinde ve deneyimle kazanılabileceğini öne süren görüş. Deneyci görüşüne göre, insana zihninde doğuştan bir bilgi yoktur. İnsan zihni, bu nedenle boş bir levha (tabula rasa) gibidir.

³ **y.a.g.e.**,s.176

(resimlerin kendileri de dâhil) üç-boyutlu mekânda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren en küçük şey bu tür mekânın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insana figürünün ya da bir fincanın eksik bir silueti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekânı resim sanatının bağımsızlığının garantisi olan iki-boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç-boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini –tekrar ediyorum- betimsel ya da “edebi” olanı dışlamak için değil, yukarıda anlattığım çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır.”⁴

Soyut görüntünün sanatta temsili gerçekliğin önüne geçmesi ve kendine sağlam bir yer edinmesi 20.yy. başlarında ortaya çıkar. Cezanne’ın son dönem çalışmalarından 1906’da yaptığı *St. Victoire Dağı* resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeniyle Kübizm’e ve daha sonrasında giderek Geometrik Soyutlamaya yol açmış, Kandinsky’nin manzaradan kaynaklanan serbest, renkçi soyutlamaları Avrupa’da bu yıllarda lirik ya da anlatımcı soyut resmin ilk adımlarını atmıştır. (Resim 1) 1910’lardan sonra gerek resimde, gerek heykelde soyut anlatımda, Kübizm, Geometrik Soyutlama, Gerçeküstüçülük, Dadacılık, De Stijl, Pürizm, Suprematizm ve Konstrüktivizm gibi çeşitli akım başlıkları altında toplanabilen farklı soyut yaklaşımların geliştiği görülmektedir.



Resim 1: “Doğaçlama 13”, Vassily Kandinsky, Tuval üzerine yağlıboya, 1910, 120x140 cm. Münih, (Kaynak: Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.81)

⁴ Clement Greenberg, “Modernist Resim”, **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1999, s.358

Konstrüktivistler ile başlayan asal biçimlerin soruşturulmasının etki alanı bu sorgulamanın yapıldığı coğrafyaları ve zaman dilimini aşmış, modern sanatı oluşturan temel hareketlerin, akımların (Konstrüktivizm, Süprematizm, Bauhaus, De Stijl) varlık zeminini oluşturmuştur. Kandinsky'nin ve Klee'nin Bauhaus notları ve bu kuramsal çalışmalarla eşzamanlı ilerleyen yapıtlarında karşılaştığımız bu sanatsal irdeleme süreci, diğer taraftan Mondrianda bir başka hesaplaşmaya dönüşerek, geleneksel tasarım felsefesinde köklü bir değişime yol açmış; "figür" ün hepten çerçevenin dışına itildiği, "soyutlama"nın derinlemesine incelendiği bir başkalaşım sürecini başlatmıştır. Panofsky'nin Mondrian için kullandığı "*kare'nin olasılık sınırının zorlanma süreci*" ifadesi, bir yanıyla da ressamın "sehpa resmi" bağlamında, önüne her seferinde koyduğu beyaz dörtgenin fizik ve metafizik sıkıntısına bağlanabilir. Asal biçimlerin okunuşunda, özellikle mimari söz konusu olduğunda, aşkın bir yorumun öne çıktığı bir gerçektir. Üçgen'in neredeyse kutsandığı piramitleri, örneğin Giza piramidini örnek aldığımızda, bir kere daha, "ölçü"nün saltık değeriyle yüzleşiriz. Modernlerin, en başta da Kübistlerin ve Konstrüktivistlerin soyutladıkları geometrik biçimlerin, başka modernlerde apaçık bir alıntı kimliği üstlendiği kolaylıkla söylenebilir.⁵

Sanatın geometrileştirilmesi, geometrik bir yapıya kavuşturulması neyi ifade etmektedir? Bu, temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir. Yaşam ilgileri her şeyden önce, insan ile dış dünya arasındaki duyuşsal ilgileri ifade eder. Bu yüzden geometrik sanat, yeni düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Böyle bir varlık olarak da: duyumlardan tümüyle kaçan, duyuşsal tasavvurlar ve duyumlar yerine, düşünce süreçlerini soyut kompozisyon elemanları olarak kullanan bir hesap sanatı olur. Bunun beraberinde getirdiği estetik de, yine ilkelerini matematikte bulan bir estetikdir. Bu estetik anlayışının daha antik çağlarda, Platon tarafından teorik olarak gösterildiğini söyleyebiliriz. Bu estetik anlayışı, geometrik biçimlerin düzenine dayalı rasyonel bir kavrayış bütününe ifade eder. Böyle bir estetik temele dayanan geometrik sanat, sanat yapıtını soyut-düşünsel bir konstrüksiyon olarak ele alır. Bu sanatsal yaklaşımın Kübizm ile bir yakınlığı bulunmaktadır; çünkü, her ikisi de, sanatı çizgisel bir konstrüksiyon olarak ele alır. Ancak geometrik soyut sanat, "nesne"nin konumlandırılması açısından Kübizm'den ayrılır. Kübizm'de, örneğin analitik kübizm "bir şişeden bir koniye" gitmekte, ya da sentetik kübizm olarak "bir koniden şişeye" gitmekteydi. Bu her iki anlayış için de, burada verilen "şişe"

⁵ Enis Batur, "Ab Ovo: Geometri, Sanat", **Sanat Dünyamız Dergisi**, YKY, Sayı:76, Yaz 2000, s.144

objesinde olduğu gibi, varlık düzeyinde, bir nesne, var olan bir obje söz konusudur. Buna göre, bir doğa parçası ya da bir nesne, sanat için ya hareket noktasıdır (analitik kübizmde olduğu gibi) ya da varış noktasıdır (sentetik kübizmde olduğu gibi). Her iki durumda da doğal varlık ya da nesne, kübist eylemin merkez noktasında bulunur. Buna karşılık, salt geometrik soyut sanatın böyle bir kaygısı ve amacı yoktur. Çünkü o, “kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasalılık gibi, en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir. Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da, salt bir matematik düzeni gösterirler. Bu düzen, sadece yüzeysel bir düzen ya da üç boyutlu bir düzen olabilir ve bunların kendi kendilerinden, biçim ve renkten doğan bir otonomileri vardır. Konstrüktivist sanat anlayışına göre, sanat yapıtı, salt soyut bir tasavvurdan oluşur ve onun, matematik kavramların dışında empirik gerçeklik ile herhangi bir ilgisi yoktur. Konstrüktivist sanatçı, bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmasında kılavuzluk eder. Bu yüzden konstrüktivist sanat yapıtları, birer matematik yasal biçimlendirmeyi gösterirler. Ancak, ne var ki, bu biçimlendirmeler aynı zamanda birer sembol (simge) değeri taşırlar. Max Bill’in ifadesiyle: “*Bu, konstrüktivist anlamda, çağın duygu dünyasını doldurabilecek yeni semboller yaratılmış olur*”. Bunun sonucu olarak da, ‘sanat olarak görünen şey’, uyumlu, ölçülebilir geometrik biçimlerle yüzey üzerinde olan bir etkinliktir ve bu etkinlik, tüm illüstrasyon ve duygululuktan kurtulmuştur; yalnız belli bir ereğe bağlı olmayan bir biçimsel düzene kendini verir. Bu biçimsel düzen, zaman zaman kolayca iki boyutluluğu aşarak üç boyutlu biçimlere geçmek ister. Bu da konstrüktivist sanatın mimarlık ve hatta uygulamalı sanatlarla yakın bir ilişki kurmasına iziz verir. Böyle bir ilişkiyi en çok somut olarak Le Corbusier’in mimari anlayışında diğer taraftan Bauhaus’un sanat ve yaşam anlayışında görebiliriz.⁶

1.2. Konstrüktivizm

1900’lerin başından itibaren Avrupa kültürel ve toplumsal alanda yeni ideolojilerin arayışına girmiştir. Endüstriyel alanda yaşanan devrim sonrasında, toplumların geleceğe dönük yaşam tasarımlarının bağımsız sonuçlarından biri olarak, sanat akımlarının ortaya çıktığı bir dönem başlamıştır. Makineleşmeyle birlikte, yeni malzemelerin üretildiği ve sanayide kullanım alanlarının genişlediği görölmektedir. I Dünya Savaşı sonrasında makinenin ve makineleşmenin modern bir

⁶ Tunalı, İ., a.g.e., s.176-178

toplum yaratmanın göstergesi olması ve sanat için sınırsız olanaklar sunması yeni bir yaratım sürecini başlatmıştır.

*“Rusya’da bu yaratma isteği, Komünist düşünceye temellenmiş bir yapısalcılıkla birlikte ortaya çıkmıştır. Rus modernleri için, eski yaşam biçimini tamamiyle reddeden konstrüktivizm, kapitalizmin karşısında duran, kendi temellerini ve kültürünü yaratacak olan bir akımdır”.*⁷ Plastik sanatlarda, geleneksel formları reddetme, 1920–1921 yıllarında, birçok sanatçıda görüldüğü gibi, sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma istencine dönüşmüştür. Bu özlem, bir ölçüde, Tatlin ve Maleviç’in yapıtlarından kaynaklanmaktaydı. Tatlin’in yapıtları, yeni kuşak üzerinde derin bir etki yaratmıştı. Sanatı, üretimin içine sokma ve böylece onu toplumsal açıdan haklı çıkarma isteği, konstrüktiv sanatın temel dinamiği olarak kabul edilebilir.

“Konstrüksiyon” kavramını İlk olarak, David Burliuk, 1912’de yazdığı *Kübizm* adlı makalesinde kullansa da, sözcüğün terim olarak yerleşmesi Gabo ve Pevsner’in 1920 tarihli *Realistiçeski Manifest* (Gerçekçilik Bildirgesi) ile olmuştur. Genç sanat eleştirmeni Aleksei Gan, 1922’de yayınladığı, Konstrüktivizm (inşacılık) adlı kitabında, sanattaki yeni ideolojinin profilini çizmiştir. *“Vladimir Mayakovski’nin şemsiyesi altında ortaya çıkan konstrüktivizm, burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky’nin deyimiyle organize bir bakış açısını seçmişti. Başlangıçta “üretim olarak sanat” sloganını da yabana atmayan konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üstüne yerleştiriyorlardı. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler, işlevi en doğru şekilde taşıyacak olanlardı”.*⁸

Gabo’nun Konstrüktivizm terimini, Gerçekçilik Bildirgesinde soyut sanat için kullanması, yaratıcı sanatın toplumsal ve işlevsel olması gerektiğine inanan Prodüktivistler’le arasının açılmasına neden olmuştur. Gabo’nun SSCB’den ayrılmasıyla akım gelişimini Rusya’da “Üretim Sanatı” doğrultusunda sürdürürken Avrupa’da Gabo’nun düşünceleri çevresinde gelişmiştir.

1917 Devrimi’yle birlikte Rusya’da yeni bir toplum oluşmaktaydı. Bu ortamda sanatçının amacı devrim ilkelerini sanat aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırmaktı. Kent planlama ve mimarlığın yanı sıra tiyatro, propaganda amaçlı grafik çalışmaları ve endüstri tasarımı ağırlık kazanmış; çeşitli avant-garde akımlardan gelen birçok sanatçı farklı alanlarda yapıtlar üretmeye başlamıştı. Örneğin, Rodchenko tipografi ve kitap tasarımının yanı sıra mobilya ve giysi tasarımları; Tatlin ve Malevich seramik tasarımları; Stepanova ve Popova tekstil tasarımı alanında çalışmalar

⁷ Bilge Aydoğan, “Konstrüktivizm”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı:57, 2003, s.54–57

⁸ Enis Batur, “Yeni Dünya’yı İnşa Etme Tasarısı: Konstrüktivizm”, **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1999, s.194

yapmışlardır. 1920'ler boyunca resim ve heykel gibi geleneksel anlamda güzel sanatlar yapıtları çok az üretilmiştir. Pevsner kardeşlerle Kandinsky ve Chagall gibi ressam ve heykeltıraşlar öncü eğilimlerini Rusya'da sürdürme olanağı bulamadıklarından ülkelerini terk etmişlerdir. Çeşitli sanatçıların terimlere farklı anlamlar yüklemesi sonucunda Rus Konstrüktivizmi net bir tanıma kavuşamamıştır. Oysa Avrupa'da Konstrüktivizm "*evrensel ve nesnel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme*" anlamını taşımaktaydı. İçerdiği yalınlık, netlik ve kesinlik Konstrüktivizmin bir anlamda Öğecilik ve Pürizm'in temel kavramlarıyla örtüşmesine yol açmıştır. Ancak Konstrüktivizm, betimsel olmayan (*non-representational*) ve anlatımcı unsurlar içermeyen geometrik öğelerle salt soyut bir yapıya yönelerek her iki akımın da ilerisine geçmiştir.⁹

Konstrüktivizm terimi, malzeme kültürüne, mekân fikrine, bunlarla ilgili yapısal düzenlemelere dayanır ve yararçı tasarımla özdeşleştirilir. Sanatçılar, insanlığın umut ettiği iyi bir yaşamı geliştirmek için tutkuyla savaşıyorlardı. Yaşamın her düzeyinde yeni bütünlükleri vurgulayan bir kültür olan Konstrüktivizm akımı da, bu ideale ulaşma yolunda sanatçılar için en uygun yoldu. Tatlin ve Rodchenko 1920 yılından sonra, stüdyolarını fabrikaya dönüştürdüler. En ilerici sanatsal fikirlere dayanan yararçı bir sanat istiyorlardı. Malevich ve Gabo ise, araştırma laboratuvarına benzer bir stüdyoda yapılan daha manevi ve arı bir sanatın peşindeydiler.

Konstrüktivistlerin ortak görüşü, durağan bir dünyadan çok, hareketli bir dünyaydı. Bu dünya, bilim, makineler, politik ve sosyal teorilerle sürekli yeniden şekilleniyordu. 1917'den sonra sanatçılar, bu yeniden şekillenmeyi komünist ve sosyalist bir ütopya için bir başlık olarak gördüler. Bu ideale ulaşıldığında sanata olan ihtiyaç ortadan kalkacak ya da herkes sanatçı olacaktı. Ressamlara ve heykeltıraşlar kendilerini tarihsel değişimin edilgen yazıcıları olarak görmüyorlardı ama tarihsel değişimin kâhinleri olarak görmekteydiler. Sanatçıların görevi, yeni keşfedilen ritimlere ve doğayla insan yapımı dünyaların sezgiyle kazanılmış ilişkilerine, elle dokunulabilir, sanatsal bir biçim sağlamaktı. Bu sanatçılar, gözden düşmüş hiyerarşilerin, önermelerin ve eski düzenin ön yargılarının yerini alan bu keşifleri dile getireceklerdi.¹⁰

Akımın öncülerinden Vladimir Tatlin ressamlığının yanında akımın kuramsal alt yapısını hazırlayarak, çağdaşları ve yeni kuşaklar için konstrüktivizmin metodolojisini hazırladı. "Malzeme ve çalışma, tekniği öncelemeli" savını geliştiren Tatlin, sanatçı

⁹ Zeynep Rona, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, s.1924–1925

¹⁰ Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, s.140-141

ile teknisyenin bir bakıma eşit ağırlıkta kabul görmesini savunmaktaydı. Tatlin, 1914'te Paris'e gittiğinde Picasso'nun çalışmalarıyla karşılaşmıştır. Bunlar bir konstrüksiyon gibi oluşturulmuş, parçalardan bütünü oluşturan kolaj heykellerdir. Sanatçı Rusya'ya döndüğünde yüzeyi cam ve alçıyla kaplanmış metal ve ahşaptan bir dizi rölyef oluşturmuştur. Kendi stüdyosunda bu çalışmalarını gerçekleştirdiği sergi aynı zamanda ilk Konstrüktivist manifestoyu oluşturur. Bu rölyefler heykel tarihinde tamamen soyut yapılan ilk çalışmalardır. Tatlin'in çalışmaları Malevich'in süprematist resimleri gibi büyük bir etki yaratmış ve Rusya'da konstrüktivist akımın oluşumunu gerçekleştirmişlerdir.¹¹

1917 yılından 1922'ye kadar Konstrüktivistler yepyeni bir modern sanat yaklaşımı oluşturdular. Sanattaki doğanın taklidi ve geçmiş sanatların yüceltilmesi gibi tüm önceki değerler bir kenara bırakıldı. Modellendirme, yontarak biçimlendirme gibi klasik yöntemler reddedildi. Bronz ve mermer heykeller, halk ve politik liderler tarafından olmasa bile, öncü sanatçılar tarafından modası geçmiş sayıldı. Uluslararası komünist çağda sanatın amacı ne bireylerin ne de milletlerin yüceltilmesiydi. Güzellik, mükemmellik, üslup gibi kavramların tümü, bir kenara atılmış sosyal düzenlerle, sanatçının kendini tatmini ve sanatı kapitalistçe sömürmeyle özdeşleşti. Üslup, malzemelerin ve tekniğin açığa çıkmasına yerini bırakacaktı. Sanatçılar kendilerini, denenmemiş malzemelerin yapısal etkileyciliği ve mekânın ne olduğu konusundaki araştırmaların içinde buldular. Sürekli olan gerçeği yaratmak için, yapısal sistemlerin incelenmesi konusunda yoğunlaştılar. Bu sürekli gerçeklik, duyumsal deneyimin ve kişilerin, yerlerin, nesnelere yerine geçecek olan "nesnel-olmayan bir dünyanın" ötesine doğru uzanmaktaydı. Tarihsel açıdan bakacak olursak Konstrüktivistler, daha önceki kuşakların hiçbir şekilde hayal dahi etmedikleri yeni bir sanat dili önermekteydiler. Gabo'nun söylediği gibi sanat, insan-merkezli sanattan ve doğanın taklidinden uzaklaşmakla yeni bir soyutlamaya ya da kabaca, geometrik şekillerin diline doğru kaydı. Çünkü bu sanatı oluşturan elemanlar zihnin kavramlarıydı.

Bulduğu malzemelerin çeşitli "doğal" dokularından hoşlanan Tatlin dışında konstrüktivistler, sanayi malzemelerinin dokusuz ve kendilerine özgü renklerini seviyorlardı. Bu durum, neden bu kadar çok tahta ya da mukavva eserin beyaza boyandığını açıklayabilir. Konstrüktivist sanatçılar, heykelde insan eliyle yapılan her türlü kanıtı ortadan kaldırıyorlar, sanatta bireyselciliğe karşı çıkıyorlardı. Mühendislik

¹¹ "H.H. Arnason, Marla F. Prather, A History of Modern Art, s.227", Bilge Aydoğan, "Konstrüktivizm", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı:57, 2003, s.54-55'deki alıntı.

ilkeleriyle gerçekleştirilen kompozisyonlar, plastik, alüminyum gibi yeni ve hafif malzemelerin kullanılmasıyla kütlesiz bir yapıya sahip oluyorlardı. Alüminyum zor bulunduğundan Rodchenko alüminyuma benzesin diye mukavva kullanıyor, sonra bunları boyuyordu. Konstrüktivistler, sanayi malzemelerinin soğuk işlenmesini tercih ediyorlardı. Parçaları perçinleyerek ya da civatalayarak birleştiriyorlardı.¹²

Konstrüktivizmi toplumsal/siyasal bakıştan uzak, teknik-soyutlamacı bir yaklaşım olarak kabul etmek yanlış olur. Konstrüktivizm adlı kitabında Aleksi Gan, burjuvazinin karşısına proletarya adına hangi dünya görüşü ile çıktığını ve hangi yeni paradigmaları devreye soktuklarını anlatırken alabildiğine kesin bir dil kullanmıştı: "*Komünizm, kitlelerin bilinçlenmesinin sosyo-ekonomik düzlemde gerçekleşmesidir*".¹³

Konstrüktivizm, modern yaşamın kuralları çerçevesinde şekillenen bir sanat değeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat akımı, süprematizmden daha başarılı olmuştur; çünkü Rusya'nın devrim sonrası eylemi yücelten toplum yapısına daha uygun düşmektedir. Tatlin'in "*III. Komünist Enternasyonal Anıtı*", komünizmin yakaladığı teknolojik dinamizmin bir modelidir ve yeni zamanlı ilişkinin saf enerjisini yansıtmaktadır. Ancak, Sıra dışı kule ve bunun gibi projeler, devrim ve savaş sonrası yıkımın telafisi sürecinde hiçbir zaman pratiğe dönüşmemiş ve gerçekleşme imkânı bulamamıştır. Zamanın bakanlarından Torotsky, Moskova'nın, Tatlin'in bu anıtından çok, kanalizasyonlara ihtiyacı olduğunu söylemiştir. Heykel ve resimdeki bu öncü görüş, ne orta sınıf halk, ne aydınlar tarafından desteklenmiş, ne de kitleler tarafından anlaşabilmıştır. Halk ve halkın önderleri, tıpkı Çarlık kültürü ve kapitalist kültürlerde olduğu gibi, kahramanlarını taştan anıtlar yaparak yüceltmek istiyorlardı. Konstrüktivist sanat, politikacıların gereksinimleriyle, zevklerine ve insanların ihtiyaçlarına ters düşmüştür.

Kendiliğinden doğan bu akım sonradan kurallara bağlanarak 1920'den sonra akademik hale gelmiştir. Akımı yaratan öncülerin itici gücünden sonra, akademisyenlerin katı ve değişmez kuralları başlangıçtaki anlayışın yıpranmasına sebep oldu. Akımın doğuşunda büyük yeri olan sanatta "bireysellik karşıtı" fikirler tükenerek, nefret ettikleri kapitalistlerin bireyci tutumları yeni komünistler arasında da baş gösterdi. Bu da onların ilkelerine tamamıyla ters düşmekteydi. En belirgin çelişki ise toplam özgürlük fikriydi. Çünkü Konstrüktivistler yeni bir yaşam tarzı yaratacak olan sanatlarına buyruklar kadar yasaklar da koymuştular. Böylece kızıl

¹² Bilge, N., a.g.e., s.142-145

¹³ Batur ,E., a.g.e., s.194-195

devrim sonrasında yerlerine geçtikleri çaracı akademisyenlerden farklı bir yönleri kalmadı.

Rusya'da bir dönem hüküm süren ancak istenen –planlanan- başarıyı gösteremeyen bu akım, trajiktir ki sonrasında batı sanatını daha çok etkilemiştir. 1921'den başlayarak Avrupa'da gelişen Konstrüktivist eğilimlerin temelinde Gabo ve arkadaşlarının görüşleri egemen olmuştur. Gabo 1921'de Berlin'de, kardeşi A.Pevsner 1922'de Paris'te çalışmalarını yürütmekteydi. I. Dünya Savaşı sırasında Malevich'le birlikte çalışan Strzeminski 1922'de Polonya'da Konstrüktivist ilkeleri benimseyen "Blok" grubunu kurmuştu. Bu tarihten itibaren Avrupa'nın çeşitli kentlerinde akımın ilkelerini yaygınlaştırmak amacıyla yayınlar yapılmış, sergiler düzenlenmiştir. Almanya'da Bauhaus Okulu konstrüktivizmin toplumcu sanat fikrini Moholy Nagy aracılığıyla benimsemiş; akımın ilk resmi duyurusu 1922'de Düsseldorf'ta toplanan Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nde yapılmıştır. Akımı edebiyat, sinema ve mimarlık alanlarında yaygınlaştırma çabaları da bu tarihlerde başlamıştır. Paris, Konstrüktivist sanatçıların toplandığı bir merkez olmuş ve etkinliğini II. Dünya Savaşı'nın başlarına değin korumuştur. 1930'da Daire ve Kare, 1932'de de Soyutlama–Yaratma grupları Mondrian, Gleizes, Magnelli, Baumeister, Nicholson, Gabo, Pevsner, Vordem Berge Gildewart, Héliou, Jean Gorin, Arp, Domela ve Viking Eggeling gibi birçok ulustan Konstrüktivist sanatçıyı bir araya getirmiştir. 1937'de Basel Sanat Müzesi'ndeki sergi "Konstrüktivizm" teriminin ne denli geniş bir yelpaze içinde yorumlandığının ve ne tür farklı üslupların bir çatı altında toplandığının göstergesi olmuştur.¹⁴

1.3. Kazimir Malevich ve Suprematizm

20. yüzyılda Mondrian'la birlikte geometrik soyutlamanın önde gelen sanatçılarından biri olan Rus ressam Kazimir Malevich (1878–1935), Karo Valesi grubunun bir üyesi olarak Kübik Fütürizm diye bilinen Rusya'daki Kübist hareketi yönettikten sonra, Suprematizm olarak adlandırdığı, tümüyle soyut geometrik bir resme yönelmiştir. Malevich 1913 yılında Alexei Kruchenykh'in, *Victory over the Sun* (Güneşe Karşı Kazanılan Zafer) adlı Fütürist operası için hazırladığı dekor ve kostüm tasarımlarında temel geometrik biçimleri kullanarak Suprematizmin ilk adımlarını atmıştır. Aynı yıllarda, beyaz bir zemin üzerine yerleştirdiği siyah kareyle soyut sanatın ilk örneklerinden birini veren sanatçı, "temel Suprematist öge" olarak tanımladığı "kare"den yola çıkarak yaptığı "Beyaz Üzerine Beyaz" dizisinde, beyaz

¹⁴ Rona, Z., a,g,e, s.1924

dışındaki bütün renklerden uzaklaşarak Suprematist ilkeleri en yetkin biçimde uygulamış; yüzyıl başında devrim sayılabilecek bir sanatsal yaklaşım sergilemiştir.¹⁵

Kazimir Malevich'in 1913 dolaylarında Rusya'da geliştirdiği Suprematizm, salt geometrik soyutlamaya dayanan ilk resim akımıdır. Bu geometrik-soyutlamacı yaklaşımın izleri, daha, Kübizm ve Fütürizm etkilerinin yoğun olarak görüldüğü Malevich'in ilk dönem resimlerinde hissedilir. (Resim 2) "1913 yılının sonundan itibaren, Malevich'in tablolarında ve daha fazla olarak, yakın tarihte yayımlanmış olan kimi desenlerinde, sanatçının doğrudan doğruya resme ilişkin evrimi içinde temel bir rol oynayacak biçimsel bir öğenin belirdiğini gözlemek mümkündür: Bağımsız düz-yüzeyler, kübist-fütürist ve "mantık-sız" (alogique) kompozisyonların analitik labirentinden aşama aşama yükselmeye koyulurlar."¹⁶



Resim 2: "A Soldier of the Guards" (Muhafız), Kazimir Malevich, 1913–1914, Tuval üzerine yağlıboya.

¹⁵ Ahu Antmen, A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, Sayı: 16, 2000, s.48

¹⁶ Andrei Nakov, "Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:76, Yaz 2000, s.182

Suprematizmin temel düşüncesi, sanatçının dış dünyayla bütün ilişkisini keserek, saf biçimin üstünlüğünü ortaya koymasıdır. 1915'te düzenlenen bir sergide yer verdiği, beyaz zemin üzerine boyanmış renk düzlemlerinden oluşan, tümüyle soyut otuz dokuz resimle, yeni bir soyutlama biçimine yönelen çarpıcı bir atılım ortaya koymuştur. Bu yapıtları Kübizmin doğal bir gelişimi olarak değerlendiren Malevich, sergi sırasında, *Kübizm ve Fütürizmden Suprematizme* başlığını taşıyan bir bildirge yayımladı. Böylece, “nesnel olmayan resim” diye tanımladığı ve katkısız resim yapma edimi olarak gördüğü Suprematizm akımının kuramsal altyapısını oluşturdu. Malevich, kare, daire ve haç gibi basit geometrik biçimlerden oluşan resimlerinde, renklerini siyah, kırmızı, yeşil, beyaz ve maviyle sınırlamıştı. Daha sonraları, daha karmaşık mekân ilişkilerine ve resimlerinde üç boyutluluk yanılması yaratmaya yönelmiş; giderek rengi tümüyle kaldırmış, dış çizgileri ancak fark edilebilen, belli belirsiz karelerden oluşan bir seri oluşturdu.

“Malevich, bu resimlerinden bazılarında, dördüncü boyut düşüncesinin de keşfine çıkıyordu. Dördüncü boyut, Kübizmin ilk dönemindeki sanatçıların tartıştıkları ve filozof Pyotr Uspenski'nin konuyla ilgili kitaplar yayımladığı Rusya'da önem kazanmış bir düşünceydi. Rus mistik düşüncesi, dördüncü boyutu, ölümden ruhun gerçek dünyasına kaçışı sağlayan yeni bir bilinçlilik olarak görüyordu. Malevich'in 1915 tarihli “Siyah Kare”si gibi soyut ya da Süprematist resimlerin temelinde bu tür bir düşünce yatıyordu.”¹⁷

Suprematizm, nesnelere çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesinden kaynaklanan Kübizmden farklılık gösterir; doğada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin Konstrüktivist (Yapımcı) bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Malevich'e göre betimleme, sanatsal yaratıyı engellemekteydi, bu nedenle nesne tümüyle resimden yok edilmeli ve resim, dinsel, siyasal ya da toplumsal içerikten arındırılmalıydı. Malevich, sanatçının yaratabilmesi için ruhsal bağımsızlığını koruması gerektiğine inanıyordu. Bir sanat yapıtının maddi bir gereksinimi karşılaması değil, yalnızca duyguların üstünlüğünü vurgulaması gerekirdi. Resimde söz konusu olan, duyarlılığın yansıtılmasıydı. Sanatçının kullandığı geometrik biçimler, insanın doğanın karmaşası karşısındaki üstünlüğünün simgesiydi.

Dış dünyayı resmetmekten vazgeçmekle sanatta daha derin bir anlam bulunabileceğine inanan Malevich, “beyaz, özgür bir uçurumda yüzmek” istiyordu. Süprematist resimlerin İlk örneklerinde kullandığı siyah ve beyaza daha sonra

¹⁷ Joanna Vickery, “Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat”, çev: Asuman Kafaoğlu Büke, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı 16, 2000, s.177

kırmızı, mavi ve yeşili de eklemiştir. 1916'dan sonrası resimlerinde kahverengi ve pembe gibi bileşik renklerle, kesik daire, ufak üçgen gibi biçimler kullanmış; gölgeleme, üst üste bindirme, kesme ve yinleme gibi karma teknikler kullanarak katıksız anlatımı terk etmiş ve yapıtlarında üçboyutluluk arayışına girmiştir. 1917–18 yıllarında yeniden bir yalınlaşma dönemine girerek “Beyaz Üzerine Beyaz” dizisiyle akımın en olgun örneklerini vermiştir. (Resim 3) Bu yapıtlar Suprematist felsefe içinde mutlak özgürlük ya da insanın sonsuzla birleşmesi anlamında yorumlanabilir.¹⁸



Resim3: “Beyaz Üzerine Beyaz Kare”, Malevich, 1918. (Kaynak: Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:76, 2000,s.186)

Örijinleri Kubo-Fütürist olan Suprematizm ve Konstrüktivizm, fikirsel olarak birbirlerine yaklaşmakta ve birbirlerini kapsamaktadır. 1919 yılında “Iskousstvo Kommuny” dergisinde yayımlanan “O mouzeie” (Müze Üzerine) adlı makalesinde, Malevich fütürist ve yenilikçi bir toplum üzerine fikirlerini açıklarken, yeni sanat anlayışından şu şekilde bahseder: “*hayatın evreleri ve büyük bilgelerin yüzlerini temsil eden büyük ve bilge sanat günümüzde, çağdaş dönem tarafından kefenlenip toprağa gömülmüştür*”.¹⁹ Ancak, Suprematizm daha çok düşünsel, soyut bir yapı üstüne temellenirken Konstrüktivizm daha çok toplumcu bir yarıklık gözetmiştir. Nikolai Tarabukin devrim sonrası Rus sanatının niteliklerini incelediği 1922 tarihli

¹⁸ Rona, Z., **a,g,e**, s.1710-1711

¹⁹ Kazimir Malevich, “Müze Üzerine”, Çev. Işık Ergüden, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:53, Güz 1993, s.22

makalesinde, sanatta betimlemeye ve figürasyona karşı çıkararak yeni bir sanat yaratacaklarına inanan konstrüktivistleri acımasızca eleştirir:

“betimlemeye karşı mücadele eden konstrüktivistler, selefleri olan suprematistlerden çok daha figüratif sanatçılar olarak kalmışlardır; çünkü tuval düzlemi üzerinde oluşturdukları konstrüksiyonun yapısı, gerçek hayatta inşa edilebilecek bir konstrüktiv sistemin ya da yapının betimlemesinden başka bir şey değildir. Meydana getirdikleri her biçim, ister doğalcılardaki ya da izlenimcilerdeki gibi nesnel olsun, ister kübistlerdeki ya da fütüristlerdeki gibi nesnel olmasın, esasen figüratiftir. Sonuç olarak, “eski” sanatla “yeni” sanat arasında kesin bir ayırım yapacak olursak, bu ayırımın kıstası betimlemenin olup olmaması değil, bu betimlemenin nesnel olup olmamasıdır. Asıl olarak renk sorunlarıyla uğraşan suprematistler betimlemeden bütün diğer sanat akımlarına göre daha fazla uzaklaşmışlardır, çünkü renk kendi başına hiçbir betimsel biçime dâhil olmayıp ses gibi biçimsizdir. Ses ve renk (ışık) yapılarında ortak çok şey vardır.”²⁰

Suprematist yaklaşım kübizm ve konstrüktivizmle kıyaslandığında, resmin nesnel gerçeklik bağlamından kopartılması konusunda diğerlerinden ayrılır. Resmi yabancı elemanlardan arındırma -daha sonrasında Minimal sanatın temel uğraşı olan indirgemeye tekabül eden- ülküsünden yola çıkan “pürist” bir çaba gösterir. Bu yaklaşıma göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir “sıfır noktası”na götürme istemi güder. Bu çaba Suprematizm’de kendini asal geometrik biçimlerin en saf halleriyle ele alınmasında gösterir. Malevich yaratmış olduğu yeni sanat dilini ifade etmek için “suprematizm” kavramını neden seçtiğini şu şekilde ifade eder: “*‘yeni sanat’ kavramı, bu arada anlamca biraz belirsizleşmiş ve harciâlem bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü, idesiz ve içeriksiz yaratmalar için suprematizm deyimini seçtim.*”²¹ Latince ‘suprema’ (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanı ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu alan, salt geometrik-soyut elemanların katışıksız dilini kullanan bir sanat olacaktır.

Suprematizm Rus avant-garde sanatının oluşmasında önemli etkiler yaratmış, dönemin sanatçıları bu sanat biçimi ve felsefesini benimsemişlerdir. Kliun, Exter, Razanova ve Popova gibi Rus sanatçılar bu akım doğrultusunda örnekler üretmişlerdir. 1922–27 arasında Avrupa’da derin yankılar uyandırmış ve Konstrüktivist hareketin gelişmesinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Sanatı, salt geometrik veriler kullanarak soyut bir dilin yaratılması olarak ele alması açısından Suprematizm ile De Stijl hareketi arasında bir paralellik görülür. Bu iki hareket, aynı yıllarda tüm Batı kültürünün ve sanatının (resim, heykel ve özellikle de mimarlık) eksenini oluşturmuştur. Rusya’da ortaya çıkan Suprematist hareketin etkileri

²⁰ Nikolai Tarabukin, “Sehpadan Makineye”, **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1999, s.122

²¹ “Edmund Husserl, Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und Phaenomenologischen Philosophie I.,(Halle, 1928, s.6)” (Tunalı, 1992, s.182’deki alıntı).

1920'lerin ortasından itibaren Lisztzky ve Moholy Nagy aracılığıyla Bauhaus'a ulaşır. Kandinsky'nin soyutlamacı dili kadar Malevich'in görüşleri de Bauhaus'ta önem kazanmıştır. Malevich 1926'da Bauhaus'u ziyaret etmiş, 1915'te Moskova'da yayınlanan kitabı 'Die gegenstandslose Welt' (İçeriksiz Dünya) ismiyle Almanca olarak yayınlanıp Bauhaus kitabı olarak okutulmuştur. Modern sanatın oluşumunda bu yeni sanat hareketi tüm modern mimarlığı, grafik sanatını ve endüstriyel tasarımı büyük ölçüde beslemiş, çağdaş bir bakış açısı getirmiştir.

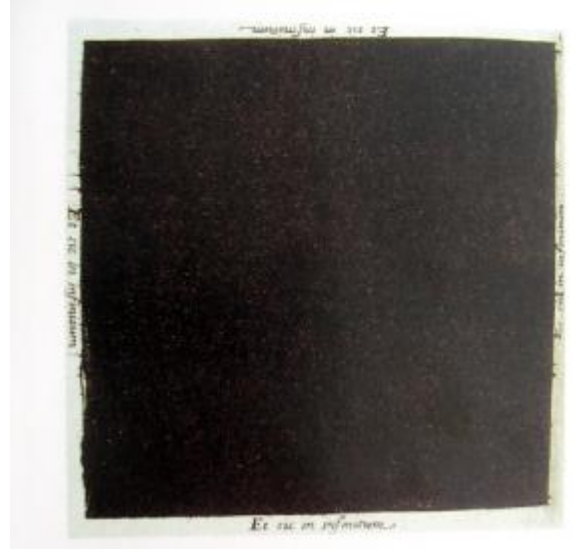
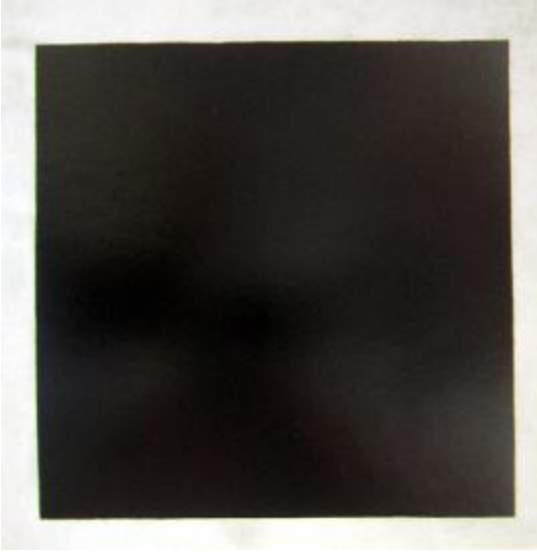
Yöntem olarak sanatı nesnelere arındırma yolunu seçen Suprematist hareketin Kübizm ve Fütürizm'den kaynaklandığı fikrine Malevich karşı çıkmıştır: *"Suprematizm ne Kübizm'den ne de Fütürizm'den doğmuştur, ne Batı'dan ne de Doğu'dan. Çünkü içeriksizlik, 'hiçlik' ve hiçlik, başka bir şeyden meydana gelemez."*²² Bu bakış açısıyla ele alınan sanatta, insanı çevreleyen doğa ve günlük hayatımızın içinde yer alan nesnelere dünyasının duyusal gerçekliğinden uzaklaşılacak, sanatçı, bu duyusal gerçekliğin üstünde (suprema) bir gerçekliğin peşinde koşacaktır. Alışılmış sanat biçimlerine kıyasla Suprematist sanatın vazgeçilmezi olan asal biçimlerin yoğun kullanımı, dönemin sanat çevrelerinde sanat dışı bir eylem olarak nitelendirilmiştir. Gerçekten de, bu biçimler, alışılmış sanat biçimleriyle aynı kategori içine girmezler. *"Sanat, günümüzde nesnel-pratik-realizmden ayrılmaya ve içeriksizliğe yönelmeye başlar. Bununla da sanat, alışılmış anlamda sanat olmaktan çıktığı yere ulaşır. Sanatın özü, şimdi, bir başka düzeye yükseltilir. Bu başka düzeye yükseltme ise, nesnel olan görünüşlerin yıkılmasına ve onların tümüyle yok edilmesine götürür."*²³

Malevich'in önderliğinde kurulan ve kendisinden sonra başta Konstrüktif hareket olmak üzere birçok sanat hareketini derinden etkileyen Suprematizm, modern sanatının gelişimi içerisinde çok önemli bir aşamayı teşkil eder. Suprematist hareket resmi bir anlatım ve betimleme aracı olmaktan çıkarması ve onu kendi mecrasında, resimsel gerçeklik bağlamında ele alması açısından bir eşik görevi görmüştür. Suprematist'lerin temel dayanağı olan geometrik biçimlerin resmedilmesi, resmi bir tür "sıfır noktası'na götürme eylemidir. Bu bağlamda ele alındığında, Malevich'in 1915 tarihinde yapmış olduğu "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" adlı resmi, resim sanatının geçirmiş olduğu evrimleşme süreci açısından bir tür "son resim" niteliği taşır. (Resim 4) Ancak bu öncü yaklaşım, Robert Fludd'un daha 1617'de –Malevich'ten yaklaşık üçyüz yıl önce- yapmış olduğu "Koyu

²² y.a.g.e., s.57

²³ Husserl, E., a.g.e., s.58

Karanlıklar” (Resim 5) adlı resmi göz önünde bulundurulduğunda, sanat açısından düşünüldüğü gibi bir ilk ya da bir sonu temsil etmez; yalnızca bilinçli bir tercihin ve idealin görsel olarak dile gelişidir. Suprematist sanatın nirengi noktası sayılan bu resim, sanat tarihinde sonu gelmez tartışmalara yol açmış bir kırılma noktasıdır. Geometrik soyut, 1917’de Hollanda’da ortaya çıkan De Stijl, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Hard Edge gibi akım ve hareketler Malevich’in açmış olduğu kapıdan sanat sahnesine girmişlerdir.

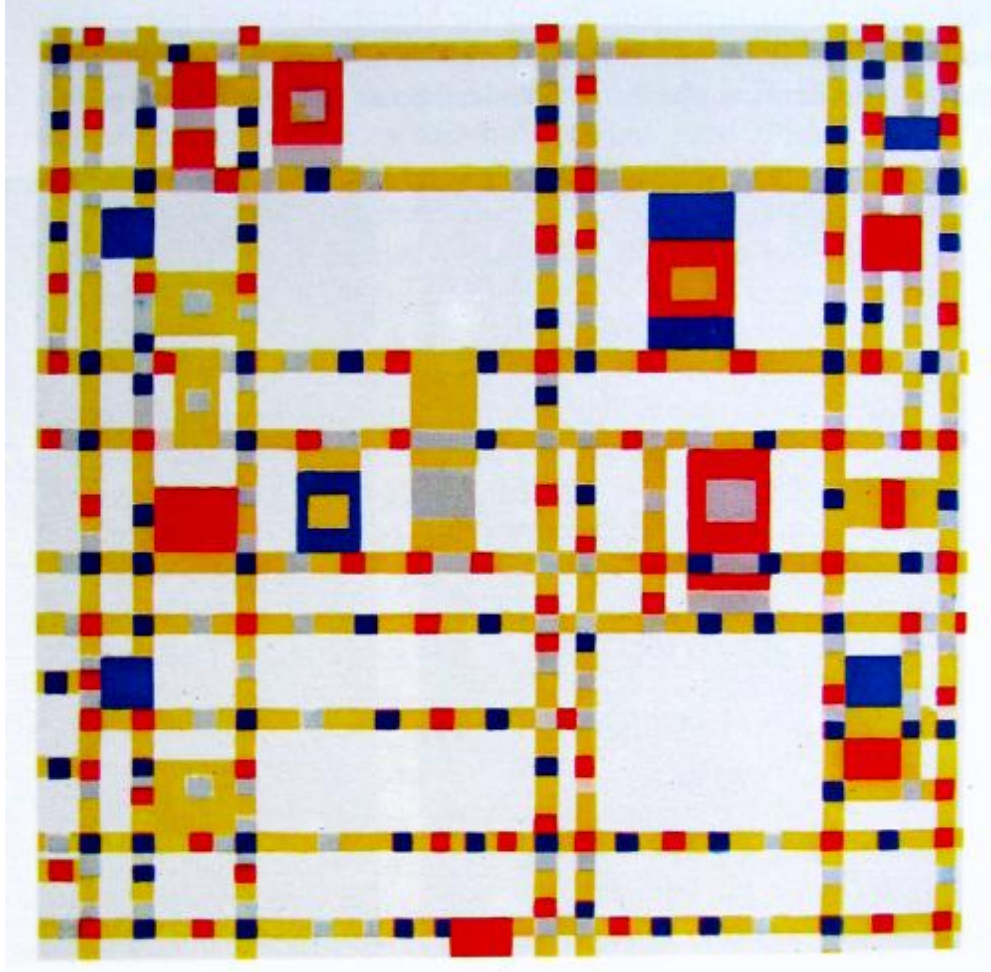


Resim 4: “Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare”, Malevich, 1915, 79.5x79.5 cm.
(Kaynak: Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:76, 2000,s.179)

Resim5: “Koyu Karanlıklar”, Robert Fludd, 1617. (Kaynak: Sanat Dünyamız Dergisi,
Sayı:76, 2000,s.144 ii)

1.4. De Stijl

1917 yılında Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Vilmos Huszar, Georges van Tongerloo gibi Hollandalı sanatçıların oluşturdukları De Stijl, salt soyut bir ifadeyi ve geometrik bir yaklaşımı benimsemiştir. Grubun en dikkat çeken ressamı Mondrian’ın sanatı, teosofinin mistik düşüncelerinden beslenmekteydi. Mondrian, resmi tüm figüratif bileşenlerden arındırarak, düz çizgiler, yüzeyler, dikdörtgenler ve nötr renklerle birleştirdiği ana renklere indirgedi. Mavi, kırmızı ve sarının yanı sıra siyah, beyaz ve gri dışında renk kullanmayan Mondrian, bu renkleri asimetrik bir biçimde tuval üzerinde düzenleyerek biçimsel ızgaralar oluşturmuştur. Mondrian’ın etkisi, özellikle 1930’lu yıllardan sonra endüstri tasarımı ve dekoratif sanatlar üzerinde de etkin olmuştur. (Resim 6)



Resim 6: “Broadway Boogie-Woogie”, Piet Mondrian, 1942-1943, Tuval üzerine yağlıboya, 127x127cm. New York Modern Sanatlar Müzesi. (Kaynak: Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.214)

İlk dönemlerinde Kübizmden etkilenen Piet Mondrian, İki yıllık bağımsız geçen ilk Rus etkilerinin ardından, ilgisini onun “artı-eksi” resimlerinde görülen doğa fikrine yönlendirdi. 1914 yılında bu yaklaşım doğrultusunda birçok manzara soyutlaması gerçekleştirmişti. Bu resimler her ne kadar nesnel olmayan “non-objective” bir görüntü sergileseler de, Mondrian bu resimlere “Deniz”, “Fasat” ve “Yapı İskelesi” gibi nesnel varlıkların isimlerini vermekteydi. Bu resimler aynı zamanda onun teosofik inançlarının örtük simgelerini içermekteydiler. Bu düşünceler onun daha sonrasında “Neo-Plastisizm” diye adlandıracağı resim anlayışının temelini oluşturmaktaydı. Mondrian diğer taraftan, hayatı boyunca, onun doğaya vazgeçilmez bağlılığının bir göstergesi olarak kabul edilecek çiçek resimleri yapmaya devam etti. Bununla birlikte, 1915’te evrenin kanunu olarak kabul ettiği, doğada izlemiş olduğu detayların biçimlerini değiştirmeye başladı. Bu, Mondrian’ı doğanın

mistik çekiciliğinden kurtarmasa da, doğanın görünümünü ele alış şekli açısından özgürleştirici bir eylemdi. Resimlerinde yüzey hala “painterly” (ressamca) boyanmış nitelikteydi. Mondrian, düz ve yüzeysel boyama tekniğini 1916’da Van der Leck’den öğrenecekti. Mondrian Leck’in kendi resmi üzerini etkilerini şu şekilde ifade etmiştir: “*az ya da çok Kübist olan ve bu yüzden doğası gereği az ya da çok resimsel olan benim tekniğim, onun kesin tekniğinden etkilendi*”. Mondrian bir sonraki sene, basit, keskin, düz çizgilerle sınırlandırılmış soyut şekillerden oluşan resimlerini yapmaya başlamıştır.

1917’de Theo van Doesburg ile tanıştı ve “De Stijl” adlı grubu kurdular ve bu isimle Leyden’de bir dergi çıkarmaya başladılar. Mondrian bu dergiyi sanatsal fikirlerini yayabileceği bir araç olarak görmekteydi. 1921 yılında, sonrasında sanat tarihine damgasını vuran, beyaz yüzey üzerine siyah ve ana renklerden oluşturduğu izgara sistemli resim stilini yarattı.

Rusya’da Suprematizm ve Konstrüktivizm kaynaşmış ve bu akımların önde gelen isimleri geçici olarak resmi görevler üstlenmişlerdi. Bu hareketlerin başarılarının etkileri kısa zamanda Almanya’ya ulaştı ve Bauhaus’ta büyük bir kabul gördü. Bununla birlikte, Mondrian’ın sanatı, eski ününden ve uzun süre orada yaşamış olmasından dolayı Paris’te değer bulmuştur.

Van Doesburg, ikna kabiliyeti yüksek bir hatip ve gezgin bir kişilikti. Berlin, Paris ve Weimar’da bulunmuş; Le Corbusier, Mies van der Rohe, Moholy Nagy ve Walter Gropius gibi mimar ve sanatçıların fikirlerini etkilemeyi başarmıştı. Doesburg’un bu başarılı misyoner faaliyetlerine rağmen Mondrian onun De Stijl’le ilişkisini 1924 yılında kesti. Doesburg’un uzlaşmaz kesinlikteki resimsel tavrının içerisinde yer alan diyagonal biçimler için Mondrian şöyle yazmıştır: “*Neo-Plastisizm hakkında kendinize göre keyfi düzeltmelerinizden sonra benim için herhangi bir işbirliği imkânı kalmamıştır*”. O dönemde De Stijl hareketinin ana fikrinin Mondrian’dan mı yoksa Doesburg’dan mı kaynaklandığı kesin olarak bilinmese de, tarih tercihini Mondrian üzerine yapmıştır.²⁴

Grubun benimsemiş olduğu ve De Stijl adlı dergide savunduğu sanat anlayışını “konstrüktif soyut” olarak tanımlayabiliriz. Ancak buradaki konstrüktif soyut kavramı özgün bir kimliği temsil eder. Bu özgünlük, çağdaşı olan diğer soyut sanat anlayışlarından, örneğin Kandinsky’nin soyut anlayışından ayrılır. Rasyonel olarak kurulan bir realite, duygusal her yaklaşıma karşı olduğu gibi, bu duygusallığın katıldığı her soyut geometrik obje kavrayışından da ayrılmaktadır.

²⁴ George Rickey, **Constructivism Origins and Evolution**, George Braziller, New York, 1968, s.35-36

“Bu yeni ruh, Rusların heyecan ve anarşizminden de uzaktı. O, heyecan dışı, mantıksal, açık ve enerjik, hemen hemen bir mühendisin saltlığını ve nesnellliğini ön planda tutuyordu. Bu onun püritanizminin, temizlik ve saflığının, burada yeni bir nitelik elde eden geometrik açıklığa olan eğilimi ile Hollanda ruhu idi... Bu geometrik açıklığı van Doesburg’un keskin akılcılığı ve Piet Mondrian’ın düşünsel yaşam yetisi ve önemli bazı mimarların ortak çabası belirlemiştir.”²⁵

De Stijl ideolojisi, ahlaksal ve toplumsal sonuçlarıyla, çağın kültür insanları ve sanatçı kuşağını etkisi altına almıştır. Bu ideoloji, hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, ortaklık, objektiflik ve yasalılık gibi temel ilkelerden oluşmuştur. En temel kavram ise ‘biçim verme’ dir. Bu ideolojik kavramlar etkisini yalnız resim sanatında değil diğer sanat dallarında da gösterir. Özellikle dikey-yatay, cisim-mekân gibi temel karşıtlıklara dayalı olguların denkleşmesinden doğan bir uyum sistemi olan mimarlık ta bu ideolojiden etkilenmiştir. Mondrian ve Doesburg için resim düzeyinde ortaya koydukları temel biçim verme uğraşı, üç boyutlu bir dünyada hayat bularak giderek modern yapı sanatının temel modelleri olan arkitektonik kompozisyonlara doğru gelişmiştir.

Mondrian’ın 20’li yıllar hakkında şu ifadeyi kullanmıştır: “*Konstrüktivizm, Neo-Plastisizm ile birlikte homojen bir hal alarak Paris ve Londra’da devam etti; bununla birlikte, bakış açılarında daima bir farklılık kaldı*”.²⁶ Bu sözle Mondrian, sanat yoluyla sosyal uyumun yakalanması fikri ve kesin mistisizm ile ifadenin anlamı olarak gördüğü, dikey-yatay çizgiler ve saf renkler üzerindeki ısrarını gösterir.

²⁵ “Leo Gabriel, Das grosse Reale und das grosse Abstrakte’in ‘Blaetter’,1955” (Tunalı, 1992, s.178’deki alıntı).

²⁶ Rickey, G., **a.g.e.**, s.36

2.BÖLÜM

BİR BAŞLANGIÇ VE KARŞITLIK NOKTASI OLARAK “SOYUT DIŞAVURUMCULUK”

2.1. Yeni Amerikan Resmi

1940–1970 yılları arasında diğer her türlü alanda olduğu gibi Amerika'nın sanatsal etkinliklerde ön plana çıkması şaşırtıcı değildir. Bu dönemde dünyanın birçok başka bölgesi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, birçok alanda Amerika'nın ezici etkisi altına girmeye başladı. Bu etki hamburger ve blucin'den, iş ve siyasal nüfuz alanlarına kadar hemen her yerde kendini açıkça hissettirmekteydi. Avrupa, bu gibi etkilere özellikle açık olan bir yerdirdi. İkinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın dünya liderliğini sona erdirmişti. Bununla birlikte savaş Paris'in o güne değin tartışmasız kabul edilen sanattaki öncülüğünü sona erdirmişti. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde yaratıcı sanatın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yöreye egemen olmasından sonra Kıta Avrupası kavramının geçerliliğini yitirmesi ve bu kıtadaki birçok eğitimli kişinin ve sanatçının Batı'ya kaçması, Amerika'nın yanı sıra bir ölçüde İngiltere'nin de yararlanabileceği bir fırsatı doğurdu.²⁷

Soyut Dışavurumculuk tarihsel açıdan hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir. Nazilerden kaçarak Amerika'ya sığınan Mondrian, Léger, Ernst, Matta, Masson, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi birçok önemli sanatçı Amerikan sanatını derinden etkilemiştir. Savaş yılları boyunca Amerika'da kalan ve ülkedeki varlıklarıyla, zamanında Avrupa'da yapılmış atılımlara daha fazla gerçeklik kazandıran bu sanatçılar Soyut Dışavurumculuğun oluşmasında büyük rol oynamıştır. Soyut Dışavurumculuk aynı zamanda Vincent Van Gogh, Vassily Kandinsky, Henri Matisse ve Joan Miro gibi farklı sanatçıların yeniliklerini de bir sentezde buluşturmayı başarabilmiştir. İçebakış yöntemine de ilgi duyan Soyut Dışavurumcular Gerçeküstücülerin deneyimlerini de ilgiyle izlemişlerdir. Sözelimi Jackson Pollock'un yapıtlarıyla Mark Rothko'nunkiler arasında hiçbir benzerlik bulunmaz. Bu resimlerin tümü varoluşçuluğa çok yakın bir anlayış içinde kişisel anlatımları yoğunlaştırmayı hedef alır. Pollock “resim insanın kendi kendisini keşfetmesidir” der. Rosenberg'se ressamın tualini bir “arena”ya benzetir. Bu açıdan Soyut Dışavurumculuğun bir üsluptan çok bir tavır olduğunu söylemek mümkündür.

²⁷ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, 2004, s.226

1920'li yıllarda ABD'de özellikle New York'ta ortaya atılan Soyut Dışavurumculuk (ekspresyonizm) terimi o dönemde Vassily Kandinsky'nin soyut resimlerinin açıklanmasında kullanılmaktaydı. Söz konusu terim 30 Mart 1946 tarihli New Yorker'da New York Okulu ressamlarını tanımlayan Robert Coates'ın kaleminde başka bir anlam kazanmıştır. Bu hareketin belli başlı iki sözcüsü ve kuramcısı Clement Greenberg ve Harold Rosenberg Alman Dışavurumculuğuyla yakınlaşmadan kaçınmak için farklı adlandırmalar önerdiler. Böylelikle Greenberg American-style painting (amerikan üslubunda resim) ve painterly abstraction (resimsel soyutlama) terimlerini ortaya atarken, Harold Rosenberg de "action painting" (hareketsel resim) den söz etmekteydi. Bununla birlikte Soyut Dışavurumculuk kavramı genellikle çok büyük boyutlarda yapılan ve All Over'a ayrıcalık tanıyan bu özgül Amerikan resmini hiçbir karışıklığa meydan bırakmadan tanımlama işlevini sürdürmektedir.²⁸

Newman, Reinhardt ve Rothko'nun tek renkli (monokrom) resimlerinin; Kline ve Motherwell'in atılgan, zaman zaman kaligrafiye kaçan soyutlamalarının; Pollock'un akıtma resimlerinin (drip-paintings); De Kooning, Gottlieb ve Hoffmann'ın birbirinden farklı nitelikteki yapıtlarının oluşturduğu akımın, adıyla niteliği arasında aslında pek bir uyum yoktu. Yapılanların tümü soyut değildi, yer yer figür kullanılmaktaydı. Ayrıca, tümü eş nitelikte dışavurumcu da değildi. Ancak hepsinin ortak yönü Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan "çağrışımlar" (*free association*) ve "özdevinim"den yola çıkmalarıydı. Çağrışımlarla bilinçaltı özgür kılınıyor; yapıt, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler gibiydi. Uygulanan bu yöntemle, resim yapma süreci önem kazanıyordu. Parçalardan oluşturulan bir kompozisyon yerine, "bütüncül" bir kompozisyon anlayışı vardı. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkıyordu. Bu yıllarda Ernst ve Pollock, daha sonraları Hareketli Soyut'u oluşturacak olan yeni teknikler deniyor; örneğin, boyanmış tuvale çizikler atıyor, iki tuval arasında boya eziyor ya da tuvale boya sıçratıyorlardı. 1940'ların sonuna doğru, Amerikalı sanatçıların özgüvenleri artmış, Gerçeküstücü sanatın etkilerinden sıyrılmaya başlamışlardır. Bu gelişmeler sonucunda Soyut Dışavurumculuk yeni bir nitelik kazanmaya başlamış, tuvalin sınırları aşılmış ve özellikle büyük panolar üstünde çalışılmıştır. Savaşın kişilere

²⁸ Enis Batur, "Soyut Dışavurumculuk", **Sanat Dünyamız**, (Avans-Garde) 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, YKY, İstanbul, 1995, Sayı 59, s.24–26

getirdiği kaygı, bunalım ve gerilimler resme aktarılmış; bu gerilimlerin içinde korunması gereken insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır.²⁹

Soyut Dışavurumcu resim de bir yandan geleneğe dayanan, öte yandan geleneğe karşı çıkan ve ondan kopmaya çalışan konvansiyonel bir resimdir. Sanat tarihi içindeki yeri ve o yerin önemi de buradan kaynaklanır. Soyut Dışavurumculuk bütün gelişim çizgisi içinde, o çizgiyi oluşturan tüm sanatçılarıyla birlikte resmi bir içsel sorun ve o içsel sorunun algılanması, o sorunun çözümüne yönelik yanıtların ve önerilerin geliştirilmesi olarak görmüştür. Resmi hiçbir zaman ve hiçbir biçimde, resmin ötesindeki bir şeyi amaçlayarak ve hedefleyerek oluşturmamıştır. Elbette bu resmin arka planını hazırlayan bir dizi düşünsel, kuramsal çıkış vardır ve elbette bu resimde bir filozofik arayıştan doğmuştur; ama bu sanatçıların hiçbiri, resmin, resmin ötesinde bir şey olmasını istememiş, bunu özlememiştir. Bu nedenle, Soyut Dışavurumculuk çıkış noktasında geriye bakmaktan, geçmişe bağlanmaktan ve geçmişle hesaplaşmaktan kaçınmamıştır.³⁰

Bu ressamalar, köklü birer reformcu olmaktan çok idealistler. Çevrelerindeki dünya yerine kendi ruhlarının derinliklerinde ya da antik mitlerde buldukları evrensel değerlerle ilgileniyorlar ve kendilerine katkıda bulunacak her düşünceye kucak açıyorlardı. Bu düşünceler Avrupa'dan gelebiliyordu. Kierkegaard ve Jung'un düşünceleri ile Egzistansiyalizm gibi. Ancak yine de Amerika'ya özgü öncülük geleneklerini yansıtabiliyordu. Nitekim bu sanatçıların ifadelerinde sürekli olarak Poe'ya, Thoreau'ya ve Whitman'a ait düşüncelerin yankılarını bulmak mümkündür.³¹ Soyut Dışavurumcu resimlerin herhangi bir imgeye ya da figüre gereksinmesi söz konusu değildi. Resmin kendisi hem nesne hem de içerikti. Böylece bu resimler tuvalin çeşitli bölgeleri, kesimleri arasında yapısal farklılıklar oluşturmayı bir kenara bırakıyor, bütünsel bir yüzey yaratarak kübizmi hem yeni bir aşamaya taşıyor, hem de ona karşı bir çıkış geliştiriyordu. Bununla da yetinmiyor, resim biyomorfik göndermeleri yadsıdığı için, örneğin gerçeküstücülüğün ve Gorky'nin geliştirdiği kavramlara, önceden tasarlanmış biçimsellikleri dışlayarak; örneğin Kandinski'ye yanılısamarları geriye iterek, Matta'nın çabalarına yeni bakış açıları öneriyordu.³²

1950' lerde Soyut Ekspresyonizm Harold Rosenberg'in "action painting" olarak adlandırdığı hareketli soyutlama ve kromatik soyutlama olarak tanımlanabilecek iki ayrı gruba bölündü. Pollock, Kline, Guston ve de Kooning resimlerinde hareketi

²⁹ Zeynep Rona, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, s.1688–1689

³⁰ Hasan Bülent Kahraman, "Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:123, 1991, s.64–68

³¹ Lynton, N., **a.g.e.**, 227

³² Kahraman, H.B., **a.g.e.**, s.64-68

üstün kılarken Newman, Rothko, Gottlieb ve Reinhardt öncelikli olarak, geniş renk alanları üzerine oturtulmuş imgelere odaklandılar. Motherwell, Still ve Tomlin'in işlerinin bu iki uç noktanın arasında bir yerlerde olduğu söylenebilir. Ellilerin başlarında Soyut Ekspresyonizm'in her bir öncüsü kişisel stilini yaratmada başarılı olmuştur.

Bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni bir sanatın doğması gerekliliği, Soyut Dışavurumcu sanatçıların tümünde ortak bir duygunun ifadesidir. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti. Motherwell bu serüveni şöyle açıklar: "*gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek*".³³ Burada önemli olan, yolculuğun gerçek olması ve sonuna kadar sürdürülmesiydi.

Üslup sorunu hem dürüstlük, hem de başarıyla ilgilidir. Her yeni akım gibi, Soyut Dışavurumculuk da, öncü bir eğilim olarak karşılaştığı tüm engellemelere karşı kazandığı başarı büyük bir zafer olarak kabul edilebilir. Bu zafer aynı zamanda en iyi modern sanatın Avrupa'da gerçekleştirilebileceğine ilişkin, Amerikalıların eskiden beri besledikleri ön yargıyı da yıkmıştır. Belirgin bir teorisi ya da programı olmayan bu akımın seçkin ve unutulmaz kişiliklerini sanatlarına yansıtan sanatçıların bulunması bu akıma katkıda bulunan etkenlerden biridir. Yapıtlarında dramatik değişimler geçiren bir sanatçıyı izlemek için sanatçıya güven duyan ve ona sadık kalan bir kamuoyu gereklidir. Üslup çoğu kez oldukça doğrudan bir biçimde ressamın kişiliğiyle bağdaştırıldığı için, üslupta oluşan değişimler izleyiciye aldatmacılık ya da en azından amaçtan sapma gibi gelebilir. Soyut Dışavurumculuğu destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamlışlardır: "*Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi*".³⁴ Bu ifade Soyut Dışavurumcu sanatın temel niteliklerini içerisinde barındırması açısından büyük önem taşımaktadır.

³³ Lynton, N., a.g.e., 229-230

³⁴ y.a.g.e., s.235-237

2.1.1. Hareketli Soyutlama “Action Painting”

Pollock haricindeki diğer aksiyon ressamaları geç Kübistlerin mekân ve yapı anlayışına daha yakın kaldılar. Diğer taraftan “renk alanı” ressamaları başlangıçta Sürrealizm’le derinden ilgilenirken sonunda Sürrealist deneyimlerin zengin soyut imajlarını damıtarak sadeleştirdiler. Fakat bu süreçte Sürrealizm’in atmosferik boşluğunu da sürdürmeye devam ettiler. Aksiyon ressamaları, boyayla yüklenmiş fırçaları ile daha önce görülmemiş derecede serbestlikte yüzey efektleri yakalamada başarılı oldular. Devinim, sanatçının kişisel “el yazısı” haline gelen ya da bireyselleştirilmiş kişisel bir mührü dönüşen özel bir anlama sahipti. Ressamların bileğin ve kolun hareketini ön plana çıkarmasıyla, daha öncesinde ele ve derin bir nefes alımı ile yapılabilen harekete verilen önem yer değiştirdi. Pollock’un diğerleri için buzları kırdığını kabul etmekle birlikte ressamca devinim, çizgisini değiştirmede başarılı olan de Kooning’in aksiyon ressamaları arasında önemli bir figür haline gelmesine sebep oldu. Gerçekten Gorky’nin 1947’ de sergilenen geç dönem resimleri yeni bir akıcılık, açıklık ve özgürlük ifade etmesine rağmen hâlâ geleneksel bir tavır sergilemekteydiler. Diğer yandan Pollock’un daha özgür ve cesur çalışmaya imkân sağlayan “damlatma” serisi resimleri 1947’de başlamıştı. Hoffman, 40’ların ortalarında resmi, devinimsel çizgilerle birleştirme çabalarında bulunmuştu. Ancak Pollock çizgisellik ve resimsellik arasında var olan ayrılığı, bu öğeleri tek bir projede birleştirerek çözümlendi.

“All-over” terimi Pollock’un damlatma resimlerini tarif etmek için kullanılan bir terim haline geldi. Her ne kadar Pollock all-over resminin kapsamının ayırtına varan ilk kişi olmasına karşın bunu tuvale uygulayan ilk kişi değildi. Monet ve daha sonra Miro’nun bazı resimlerinde bu türden bir yaklaşımın ilk nüveleri olarak kabul edebileceğimiz bazı unsurların kullanıldığı görülmektedir. Bununla beraber Pollock’un damlatma resimlerinde bulunan all-over eğilimleri, tek bir merkeze odaklanmayan düzensiz kompozisyonlar halinde karşımıza çıkarlar.³⁵ (Resim 7) Pollock resmini bir ikilemin içine itiyordu: Bu resimler bir yandan imgelerin kendilerini yokluklarıyla var etmelerini olanaklı kılarak resmin öykülemeci (narrational) boyutunu sonsuz küçüğe eşitliyor, bir yandan resmin epistemolojik sorunsallarla yüz yüze gelmesine, karşı karşıya kalmasına zemin hazırlıyordu. Çünkü resmin tasarımsal (representational) işlevi sonlandırılıyordu.

³⁵ Barbara Rose, **American Art Since 1900**, “The New American Painting”, Pragger Publishers, New York-Washington, 1975, s.161–180



Resim 7: “Friz”, Jackson Pollock, 1953–1955, Tuval üzerine yağlı ve alüminyum boya, 66x218cm. (Kaynak: Karl Ruhrberg, Art of the 20th Century, s.272.

Pollock, tuvalin boyutlarını zorlayarak, resmin sadece yüzeyin bütünlüğünden “türemesini” isteyen bir yaklaşım sergiler. Buna birde resmin epistemolojisiyle ilgili olguları eklemek gerekir: Pollock tuvali şövaleden yere indirirken, boyutlarını büyütürken, tüm yüzeyini boyarken (all-over painting) iki şeyi yapıyordu: Bir, resmin, bu koşullara karşın, rastlantıyla oluşmadığını, denetimli bir edimle gerçekleştirdiğini gösteriyordu. Buna karşın örneğin Matheieu’nun, Soulages’ın resminde olduğunun tersine Pollock’un resmi tümüyle doğaçlamayla oluşuyor; onların resmi gibi önceden provası yapılarak gerçekleştirilmiyordu. İkincisi, bu çaba resmin alımlanmasında yeni bir boyut getiriyordu. Boyutları nedeniyle olsun, “anlatmadıkları” öyküler nedeniyle olsun, bu tuvalerin bir bakışta anlaşılabilirlikleri olanaklı değildi. Pollock, izleyene, resmi tuvalin boyu sıra yürüyerek izlemesini öneriyor ve 19. yüzyılda belki de izlenimcilerle birlikte biten bir resim anlayışına, resmin nasıl alımlanması gerektiğini söyleyerek son darbeyi vuruyordu. “*İzleyici resme bir şey aramak için bakmamalı; izleyici resmi edilgin bir bakışla izlemelidir...*” Böylece resim var olmak için tüm geleneksel öğeleri kullanıyor, bundan kaçınıyordu. Fakat ancak bir “hiçbir şey” olarak etkinleşiyordu.³⁶

Mistik Bahai inancına sahip olan Mark Tobey Japon kaligrafi eğitimi almıştı. Doğu elyazmalarından etkilenerek gerçekleştirdiği zarif “white writing” resimlerinde

³⁶ Kahraman, H.B., a.g.e., s.64-68

all-over tekniklerini geliştirdi. Tobey'in New Life (Resurrection) gibi solgun, gri renkli resimleri Avrupa resmiyle yakın ilişkisini sũrdũrũrken Pollock'un damlatma resimleri bũyũk boyutları, çarpıcı zıtlıkları ve geleneksel olmayan teknikleriyle Avrupa geleneğinden daha gerçeksi bir kopmaya işaret eder.

2.1.2. Kromatik Soyutlama (Renk Alanı Resmi)

Pollock ve de Kooning'in devinimsel soyutlamanın olanaklarını genişlettiği kırklı yılların sonlarında, Clyfford Stil, Barnett Newman ve Mark Rothko saf renklerin geniş alanlardaki dramatik etkisini vurgulamak için daha statik ve indirgeyici bir soyutlama anlayışıyla çalışıyorlardı.

Renk Alanı resimleri (colour-field painting) zũnde çok daha karmaşık, sorunsal ve doğrudan doğruya resmin filozofik arayışlarından doğmuş bir resimdir. Bugũn geriye bakıldığında tuval yũzeyini ũniform bir renk yapısına ulaştıran ve ona neredeyse "kutsal" bir alan grũntũsũ veren bu arayışın arkasında sadece bu resmi yapan kişilerin tradisyonla yaşadıkları boy lũmesi yoktur; aynı zamanda, Freudu bilinçaltı kavramıyla değiştirilmek istenen Jungcu ortak bilinçaltı kavramı ve aynı zamanda bũyũk söylence (mit) geleneği ve onun imgeler stereotipleri bulunmaktadır. Nihayet evrensel trajiği yakalama çabası ve bunu elde etmek için ilkelerin sanatına, o sanatın temel imgelerine ulaşma, onları dnũřtũrme eğilimi bu sanatın başlıca kaygıları olarak karşımıza çıkar.

Özellikle Rothko'nun çabasına bakılırsa tũm soyut sanatın dibinde yer alan ve çok etkili olmuş Platonik kuramdan çok ahlakçı bir anlayış ve onun getirdiği yoğun arınmacılık yaklaşımı grũlũr. Renk Alanı resimleri de, çıkış noktaları itibariyle, resmin varlık bilimsel sorunlarını olduğu kadar resmin ötesindeki sorunları da temellendirmek isteyen çalışmalardır. O kadar ki, bu tavır içinde yer alan sanatçıların bir blũmũ Musevi kökenli olduğundan ve resimlerin ũretildiđi yıllar bu ırka yönelik en acımasız ve anlamsız saldırıların, kıyımların gerçekleştirildiği yıllar olduğundan, yapıtların bir blũmũ dinsel kökenli imgelerden, kavramlardan yola çıkararak, o kavramları anımsatacak isimlerle oluşturulmuştur.

Örneğin, Rothko, temel amacının Aisekhylos'un, Shakespeare'in gerçekleştirdiği lũlerde evrensel bir trajedi ve Mozart'ın gerçekleştirdiği lũlerde bir mũzik geliştirmek olduğunu söyler. Bununla da kalmamış ve diğer sanatçılar tarafından da paylaşılan bir amaç daha ne sũrmũřtũr: "*Tuvalde bũyũyen renk alanı izleyeni içine alsın, orada eritsin ve izleyici bu yolla, varlıksal çevresini ve boyutlarını bildiği sonsuzluk duygusunu aşsın*". İzlenmesi ve alımlanması belki Rothko'dan

daha güç olan Newman da soruna benzer yaklaşım sergiler. Ve sanatçının temel işlevinin “güzellik yaratmak” olmadığını, sanatçının temel amacının insanoğlundaki yücelik duygusunu vurgulamak ve göstermek olduğunu söyler. Bu, insandaki mutlak duyguları (absolute emotions) ayağa kaldırarak gerçekleştirilecektir. Sanatçı bu sonucu elde etmek için gerekirse bir vahşi gibi içgüdüleriyle davranmaktan ve insanların içgüdülerine yönelmekten çekinmeyecektir. Newman burada da kalmaz. Burke tarafından geliştirilen ve güzellik kavramının karşısına yerleştirilen yücelik (sublime) kavramına sahip çıkar. Batı resminde Hıristiyan-Yahudi düşüncesinin oldukça yoğun bir yükü bulunmaktadır. Dinsel olguların hemen tümü defalarca resmedilmiştir. O taktirde bir öyküyü bize dinleten, şey neyse bu resimleri yeni kılan şey de odur: burada “biçim” tartışılmaz bir gerçeklik olarak kendini gösterir. Renk Alanı ressamı, resmin yeni olabilmesi için resmin ötesindeki olguların değil, resmi dile getiriş biçiminin, resmin iç sorunlarına yaklaşımın yeni olması gerektiğini vurgulamışlardır. Ayrıca yirminci yüzyıl resmindeki düşünce yükünün resmi bir başka şey değil daha çok resim yapmak için kullanılması gerektiğini, bu arayışın bu noktaya yönlendirilmesi gerektiğini göstermiştir.³⁷

Stil, Newman ve Rothko'nun ilk çalışmalarındaki sadeleştirme eğilimleri hareketten çok renk alanında olmasına rağmen yaklaşımları tamamen farklıydı. 40'ların sonlarına doğru Barnett Newman'ın “*The Euclidean Abyss*” resminde olduğu gibi, Newman kompozisyondaki yapısal problemi formlar arasındaki iç ilişkilere ve geometrik resmin kesinliğine başvurmaksızın ele almıştır. Bunu şöyle açıklar “*Benim resmim, kontur kullanmak, şekiller oluşturmak ya da mekânlar kurmak yerine, boşluğu temsil eder. Ben boşluğun kalıntılarıyla uğraşmak yerine tümüyle uğraşırım.*”³⁸

Clyfford Still kendi işleriyle karakteristik imgelere ulaşan ve bu imgelerle tanınan grubun ilk elemanıydı. Still'in işlerinde 1946'da *Art of This Century* sergisinde sergilenen *Jamais* adlı Sürrealist resminde olduğu gibi arıtılmamış, ham bir enerji sezilir. Onun ilk soyutlamalarının görüldüğü koyu romantik resimleri, Ryder'ın romantizmi ve Pollock'un türbülans manzaraları ile özdeşleşerek sanki şimşeklerin saçtığı ışıkla aydınlanmış gibidir.

Stil büyük boyutlu resmin öncüsü olarak kabul edilir. Still'in bazı işlerinde yoğun renkli, çok geniş düzensiz alanlardaki ağır boya yüklü bölgelerin bıçak ya da fırçayla kazındığını görürüz. Formlar hissedilebilir pigment tabakasından basit bir

³⁷ Kahraman, H.B., a.g.e., s.67

³⁸ Rose, B., a.g.e., s.163

hareketle oyulmuştur. Bununla beraber alev benzeri parçaların bitişik alanlara iliştilmesi sonucu, herhangi bir geleneksel figür-zemin ilişkisinde görüldüğü gibi formlar zemin üzerinde birer obje olarak görülmez. Motherwell gibi Still de, kontrastlığı en sade şekilde vurgulayan bir ressamdır. Vahşi sarılar ve hareketli kırmızılar kasvetli mavi ve siyahlara karşı özgürce kullanılmıştır. Still açık alanları renge doyurarak alanın zenginliğini kullanmış, o da Newman gibi rengi saf bir duyarlık olarak sunmuştur. Resimlerinde tuvalin üzerindeki dokudan çok pigmentin üzerindeki dokuya yapılan vurgudan dolayı Still; Rothko ve Newman gibi kromatik soyutlamaya değil de aksiyon ressamlarına daha yakındır.

Newman 1947–48 yıllarında resimlerinde ve çizimlerinde bir ilk olarak dikdörtgenin gerçek yapısından resimsel bir yapı çıkarma eğiliminde olsa da Mark Rothko ve Ad Reinhardt da benzer kompozisyon modelleri üzerinde farklı çıkış noktalarıyla çalışmaktaydılar. Newman ve Stil gibi Rothko da kendi karakteristik imajını atmosferik sürekliliğin içinde yüzen ve tuval boyunca yinelenen incelikle boyanmış iki ya da üç dikdörtgen üzerinde oluşturdu. Ve bu işleri ile eski resimlerinde hüküm süren Sürrealizm etkilerini de tümüyle ortadan kaldırdı.

Rothko'nun geniş alanları çerçeve boyunca yinelenen, yakın değerlerde parlak renklere boyanmış iki ya da üç paralel dikdörtgenden oluşur. (Resim 8) Saklı bir merkezi kaynaktan yayılan ışığın kalitesi Rothko'nun renklerini diğer çağdaşlarından ayıran özelliştir. Rothko'nun dikdörtgen motiflerinin açık sadeliği ile kullandığı renklerin zenginliği ve çokluğu bir karşıtlık oluşturur. Rothko'nun resimlerinde eğer mutlaka tematik bir şey arayacaksak bunun ölüm (mortalite) kavramı ile bütünleştiğini söylemek gerekir. Rothko yalnız kendi resminin çıkışında değil hemen tüm sanatların çıkışında ölümle bir hesaplaşma olduğunu söyler. Ölümün kendisini bireyler arasındaki iletişimsizlikte gösterdiğine değinir ve yapıtını bu gerçeği vurgulayacak biçimde kurar.

Rothko kendi jenerasyonu içinde en usta ressamlardan biri olsa da, 40'ların sonlarına doğru daha eski resimlerinde yer alan saf renk alanlarının yan yana geldiği ama birbirine değmediği ayrıntılı çizimleri terk etti. Bu işler Still'in yabani ve ilkel imgeleriyle büyük oranda benzeşmeyen dingin, arı görünümler sunmaktaydı. 50'li yılların resimlerinde dinginlik duygusu ve armoni korundu. Bununla birlikte bu geç işlerde objelerin tasarlanmasında gösteriş ve debdebe ön plandaydı. Gottlieb, Newman ve Rothko bu üç sanatçı "karmaşık düşüncelerin basit ifadesi" üzerinde yoğunlaşırken "temel öğelerin etkisi" nden ve büyük boyutun can alıcı öneminden bahsetmişlerdi.



Resim 8: "No.8", Mark Rothko, 1952, Tuval üzerine yağlı boya, 204x173cm.
(Kaynak: Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.214)

Rothko, Newman ve Gottlieb'in 50'li yıllardaki işleri sade bir formatta olmasına karşın, içerik açısından en az eski Sürrealist işlerinde olduğu kadar zengindi. "*Hiçbir şey hakkında yapılan resim kadar iyi bir şey yoktur*" ifadesi "*nesne can alıcı derecede önemlidir ve sadece trajik ve zamansız olan nesnel-yaklaşım geçerlidir*" ifadesi kadar serttir.

Ad Reinhardt 30'lardan beri New York'lu soyut sanatçı olarak kalan ve hiçbir zaman Sürrealizm, aksiyon resmi ya da figüratif sanattan etkilenmeyen birkaç

sanatçıdan biridir. Bunun yerine Reinhardt, ilham kaynağını öncelikli olarak Oryantal, Hint ve Arap soyut dekoratif sanatlarında bulmuştur. 40'ların sonlarında *Abstract Painting of 1947* resmindeki geometrik soyutlamaları, oryantal kaligrafinin ve Tobey'in "white writing" ı gibi all-over modasında ele alınan kaligrafik çizgilerin parçalanmasından oluşur. Klasik Çin manzaralarındaki mistik, katmanlı boşlukları anımsatan bu işler Reinhardt'ın koyu, alacakaranlık bir atmosfere sahip olan "black" resimlerinin habercisidir. 1950'lerde ağ dokusu benzeri parçalarda görülen birleşmeler sonraları daha geniş dikey ve yatay fırça darbelerinde görülür. Ve nihayet 1952 tarihli *Red Painting*' de olduğu gibi birbiriyle kesişen bir seri dikdörtgenler haline gelir. 1953'den sonra Reinhardt kendini sadece siyah resim yapmakla sınırlandırmıştır. Bu araştırmalarında Reinhardt asal imgeye ve tek bir renge ulaşmak istemiş; böylece doğu sanatında Budha imajının sahip olduğu nefessiz, zamansız, stilsiz, yaşamsız, ölümsüz ve sonsuz bir duyguya ulaşmayı hedeflemiştir. Reinhardt'ın ödün vermeksizin sürdürdüğü sanat için katkısız sanat fikri onu (kara keşiş) diye adlandıran çağdaşları arasında yalnız bırakmıştır. Bununla birlikte onun kesin, indirgeyici minimal sanat üzerindeki ısrarı onu, aksiyon resminin retoriği üzerine fikirlerini paylaşmak isteyen genç ressamlar için önemli bir kaynak haline getirmiştir. (Resim 9)

1947–53 arasındaki yıllar birçok açıdan Soyut Expresyonizm' in en yüksek noktayıydı. Sanatçılar arasındaki diyalog ve etkileşim yoğunluğu kadar üretim kalitesi ve yeni buluşların çokluğu bu yıllarda göze çarpar. Fakat bu başarıların arasında halk tarafından kabul görme sayılamaz. 1951'de kendilerini "*the irascible eighteen*" (*çabuk öfkelenen 18*) diye adlandıran ve Motherwell, Newman, Kline, Pollock, Baziot, Hofmann, Rothko, Reinhardt, Gottlieb ve de Kooning gibi isimleri bulduran grup ümitsizce de olsa Metropolitan Müzesini bir Amerikan Sanatı bölümü kurulması istemiyle kuşattı. Sonrasında sanatçılar kendi hedeflerini ve üretim süreçlerini sergileyebilecekleri bir gösteriyi, "*Ninth Street Show*" adı altında 9. caddenin doğusunda bir depoda gerçekleştirdi. Bu gösteri 1949 yılında kurulmuş olan ve bir tartışma grubu oluşturan Sanatçı Kulübü tarafından organize edilmişti. Bu kulüpte avant-garde hareket oluşuncaya kadar birçok ressam tartışmalara katılmış ve dersler vermişlerdir.³⁹

Heykelde Soyut Dışavurumculuk resimden sonra gelişmeye başlamış, bu akım özellikle metale uygulanmıştır. Seymour Lipton, Ferber, Roszak, David Hare, R. Nabian ve D. Smith bu tür heykeller yapmışlardır. Daha sonra bu dışavurumcu tavır,

³⁹ Rose, B., **a.g.e.**, s.161-180

California Okulu'nun Hurda Sanatı ürünleriyle Stankiewicz'in heykellerini etkilemiştir.⁴⁰

Her zaman yaratıcı devrin kapanışını tanımlamak için liderin ölümü gösterilse de, Gorky'nin 1948'de intiharı, Pollock'un 1956'da bir trafik kazasında ölümü ve Kline'in 1960'da 51 yaşında zamansız ölümüyle Soyut Ekspresyonizm sayfası da kapanmış oldu.



1956 -1960 yılları arasında Amerikan Sanatı uluslararası alanda kabul görmüş ve yeni kuşak New York'lu ressamlar bu alanda yer almaya başlamışlardır. Soyut Dışavurumcular her zaman Amerikan Sanatının ilk yerel kahramanları olarak kabul edilmişlerdir. Alfred Leslie, Michael Goldberg, Grace Hartigan ve Joan Mitchell gibi en yetenekli isimler bile de Kooning'i taklit ettiler. Diğerleri de potansiyel olarak ya Pollock'a ya da kromatik soyutlamaya yöneldiler. Newman, Still ve Rothko'nun işleri altmışlı yılların yeni soyutlaması için bir hareket noktası oluştursa da ellili yıllarda, aksiyon ressamlarının parlak kişilikleri ve olağanüstü çekicilikteki eylemleri yanında ikinci planda kalmıştı. Soyut Ekspresyonizm bir stil olarak belki çıkış noktasındaki hedeflediği amaçlara ulaşamadı ancak kurulmuş bir gelenek olarak Amerikan Sanatı içinde ilk Akademiği oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Resim 9: "Abstract Painting, Blue", 190.5x71.1cm. Ad Reinhardt, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, The Carnegie Museum of Art Pittsburg. (Kaynak: Karl Ruhrberg, Art of the 20th Century, s.293)

⁴⁰ Rona, Z., a.g.e., s.1688

2.2. Soyut Dışavurumculuk Sonrası

Soyut Dışavurumculuk üretim hızı, işlenmemişlik ve canlılık gibi özellikleri nedeniyle yaklaşık onbeş yıl boyunca yerel geleneğin tüm enerjisini tüketti. Fakat Soyut Dışavurumcu hareket içinde yaşanan ayrılıklardan dolayı var olan sentezle daha fazla ileri gidilemeyeceği anlaşılmıştı. Aynı zamanda sanatın, günün koşullarına ve yaşam alanının gerçeklerine (Amerika) daha bağlı olması istemi göz ardı edilemezdi. Bu iç çekişmeler büyük oranda Soyut Dışavurumculuğun Figüratif ve Kübist köklerinden kaynaklanmaktaydı. Aksiyon resminin en ressamca fazı olan ellilerin sonlarında resmin açık ve net yapısı ya da açıklık gereksinmesi, birçok genç sanatçı tarafından resimsel ya da duygusal mahkûmiyetin gerekleri olarak görülmekteydi. Buna tepki olarak genç sanatçılar Soyut Dışavurumculuğun hem ressamca çizgisini hem de duygusal ve otobiyografik değerlerini bir kenara bıraktılar.

Genç sanatçılar sanatsal üretimdeki uğraşın ve gerginlik halinin (aksiyon ressamlarının yerlerde sürünerek resim yapması ya da sinir krizleri) varlığını sorgulamaya başladılar. Onlar, anlık sıçratmaların, rasgele damlaların sınırlarını merak ettiler ve istenildiğinde elde edilebilen bu tarz stilistik efektlerin nasıl saf bir tavır haline dönüşebileceğini sorguladılar. Ellilerin sonlarında birinci kuşak Soyut Dışavurumcuların yüksek ereklere, yeni sanatçıları daha çok, retorik açıdan etkilemiştir. Hareketin akademik ve kaotik son dönemi ve bu süreçte sanatçıların sürdürdüğü oyun, yeni kuşak sanatçılar tarafından fazlasıyla abartılı bulunmuştur. Bununla birlikte devinimsel yaklaşımın, de Kooning ve Kline'in ellerinde tükenmesinden dolayı taklitçiler çareyi yine de Pollock'un ya da kromatik soyutlamacıların işlerinde aradılar.

Yeni jenerasyon, Soyut Dışavurumculuğun dışavurumcu temellerini reddederken aynı zamanda onun sembolik, metamorfik ve mistik değerlerinden de vazgeçti. Soyut Dışavurumculuk başlangıçta sahip olduğu büyük halk desteğini ve gücünü kaybetmeye başladı. Amerikan Sanatının en verimli ve devrimsel dönemi, Soyut Dışavurumculuğun geçici olarak Kübizm ve Sürrealizmin karşıt güçlerini birleştirdiği dönemdir. Sabit olmayan bu bireşim nihayetinde çözüldüğünde karşıt eğilimler onun çeşitli kollarını sahiplendi. 1960'larda bu iki hareket, hareketin savunucusu olan Greenberg tarafından "post-painterly abstraction" (Ard-Ressamca

Soyutlama ya da Geç Resimsel Soyutlama) ve Pop Art olarak açıkça tanımlanmıştır.⁴¹

2.2.1. Post Painterly Abstraction: (Ard-Ressamca Soyutlama ya da Geç Resimsel Soyutlama)

Soyut Dışavurumculuğun en önemli savunucuları arasında yer alan ve zamanında Amerikan sanatı üzerindeki yazılarda en önemli kişi sayılan eleştirmen Clement Greenberg, 1962’de Soyut Dışavurumculuğu izleyecek olan resim programını ilan etmiştir. Lirik soyutlamanın etkisini yitirmeye başlaması ve Pop Sanat’ın Soyut Dışavurumcu akıma karşı gösterdiği sert tepki kimi sanatçıların yeni tür bir soyutlama arayışına yol açmıştır. Bu sanatçılar “Action Painting”in önemini yadsımamakla birlikte, akımın önemli isimlerinden J.Pollock ve Renk Alanı resminin ustalarından M. Rothko’nun yapıtlarındaki biçimsel içeriği sorgulayarak “anlatımcılık” çıkmazından kurtulmaya çalışmışlardır. Greenberg’in önerisiyle Soyut Dışavurumculardan sonraki ikinci kuşağı belirtmek amacıyla [Greenberg ısrarla “Abstract Expressionism” (Soyut Dışavurumculuk) yerine “Painterly Abstraction” deyimini kullanmıştır], “Post Painterly Abstraction” (Geç Resimsel Soyutlama ya da Ard-Ressamca Soyutlama) olarak adlandırılan bu akıma John Ferren, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Artur McKay, Ellsworth Kelly, Jules Olitsky gibi sanatçılar katılmış, aynı adla bir de sergi düzenlemişlerdir. Bu sanatçıların ortak yanı, kendilerinden önceki kuşak gibi sanatsal bilgilerinin Avrupa resminden değil Soyut Dışavurumcuların plastik önerilerinden kaynaklandığı yolundaki görüşleridir. Hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınmak, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini öngören saydam bir kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve zemin arasındaki hiyerarşinin kalkmış olması, yalın ve özentisiz, çoğu kez –önceki kuşağın tersine- kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınmışlık ve ön plana çıkmış canlı renkler Geç Resimsel Soyutlamanın tanıtıcı yönlerini oluşturmaktadır.⁴²

Greenberg’e göre temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirlerinden ayırmak, modern sanatın doğası gereğiydi. “*Resimsel sanatın daha basite indirgenemeyen iki temel geleneği ya da normu vardır: Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması*”⁴³ belki bu kadarla kalsaydı çok önemli olmazdı ama

⁴¹ Barbara Rose, “After Abstract Expressionism”, **American Art Since 1900**, Pragger Publishers, New York-Washington, 1975, s.181–201

⁴² Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.35–39

⁴³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, 2004, s.244–246

Greenberg o tarihten sonrasını getirdiği şu yargıyla belirtiyordu: “Yalnızca bu iki öğenin gözlemlenmesi ve bunların tartışmasına yönelik bir çabanın ortaya koyulması bile bir nesnenin yaratılmasına ve o nesnenin resim diye tanımlanmasına yetecektir. Yetenek, eğitim ya da bir başka etkinlik değil; resmi bundan böyle kavramlar ve kavramsallaştırmalar oluşturacaktır...”⁴⁴ Soyut Dışavurumculuğun şatafatından sonra artık sanat için gerekli olan şey açıklıktı. Daha öncesinde Rothko ve Newman’ın resimlerinde bu yaklaşım görülse de Greenberg, Louis, Noland ve Olitski’nin yapıtlarında bu açıklık, yalınlık ve sınırlılık kavramının daha ileri boyutlara taşındığını ifade eder. Buna göre düzene sokulmamış renk alanları, derinlik yanılışına yol açmayacak tarzda dengeleniyor ve resim, kenarlarıyla açık bir biçimde ilişkisi olduğu görülen çizgilerle belirgin parçalara bölünüyordu. Bunu izleyen on yıllık sürede ve daha sonraları, Greenberg ve onun bu analizini kabul eden eleştirmenler, Louis, Noland, Olitski ve bu ölçütte değerlendirilebilecek daha birkaç ressamın, özellikle de Stella’nın resimleri üzerinde görüşlerini belirttiler. Bu ressamların ortak yönleri, daha serinkanlı bir sanat görüşüne sahip olmaları ve tutkularını daha fazla bastırabilmeleriydi.

Greenberg, Soyut Dışavurumculuk ile ilgili açıklamalarında, giderek biçimsel ve renksel gelişmeye daha çok eğilmiş; konunun felsefi ve psikolojik yönlerini açıklamayı daha az önemser hale gelmişti. Greenberg ve yandaşı eleştirmenlerin yöntemi “Geç Resimsel Soyutlama” diye adlandırdıkları akım karşısında da aynı olmuştur. Bu sanat görüşünde anlam bir kenara bırakılmıştı. Ressamlar, yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlanmasıyla ilgileniyorlar; resimde kişisel özelliklerin gösterilmemesi, kesin berraklık ve açıklık fikrini savunuyorlardı.⁴⁵ Nitekim o dönemin çok etkili bir ismi, Barbara Rose, üretilen sanatı şöyle tanımlıyordu: “Yeni sanat düzen, mantık, tutarlılık, dizge, yineleme, iç gereksinimler ve belki de Kalvinist anlamda kavramsal bir öngörüde bulunma diye değerlendirilmelidir”.⁴⁶

“Yeni bir teknik yeni bir biçim içerir” diyen Helen Frankenthaler, ontolojik karakterinin dışında Soyut Dışavurumculuğun resim eyleminin ne olduğunu ısrarla sorgulamış ve soyut resme yeni ufuklar açmıştır. Önceleri Kandinsky, Miro ve Gorky’den etkilenen sanatçı daha sonraları Pollock’un eserlerinde kendisi için bir çıkış noktası yakalar. Frankenthaler’ın resminde başlı başına bir yenilik bir başkaldırı olmasa da renkli yüzeylerin görünümü dikkat çeker. Renkler bir altlık üzerine

⁴⁴ Hasan Bülent Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:124, 1991, s.58-62

⁴⁵ Lynton, N., **a.g.e.**, 244-246

⁴⁶ Kahraman, H.B., **a.g.e.**, s.58-62

sürülmüş etkisi uyandırmaz, sanki resmin alt yüzeyi tarafından emilmiş de tekrar dışarı püskürtülüyormuş izlenimi verir. Frankenthaler bu etkiyi önceden hazırlanmamış bir tuvalle elde etmiş ve rengi kontrollü bir biçimde etkisini göstermeye bırakmıştır. Resimlerinde Pollock'un yöntemlerine benzer yöntemler kullansa da, kalın ve dokulu bir boya kullanmak yerine, boyayı inceltir ve böylece alt yüzey tarafından emilmesini sağlar. Bu yöntemle resim ve alt yüzeyi arasında bir süreklilik elde edilmiş olur. Sanatçının yöntemi Morris Louis ve Kenneth Noland'ın ilgisini çekmiş ve bu sanatçılar "Washington Color School"u kurmuşlardır. 1955–1965 yılları arasında bu okulda Geç Resimsel Soyutlama anlayışı benimsenmiş ve yaygın biçimde uygulanmıştır.

Morris Louis 1954'te "Yelkenler" serisinde Frankenthaler'in yöntemiyle çalışmış, daha sonra buna balmumundan oluşan ve boyanın tuval üstünde akışını yönlendiren teknikler ilave etmiştir. Louis bu uygulamasıyla çok yoğun ama yine de saydamlığını koruyan bir renk elde etmiştir. Bu renkli çizgilerin kenarlarında kendiliğinden meydana gelen renk titreşimlerinde sanatçının hiçbir katkısı yoktur. Bağımsız ve birincil anlatım aracı olarak renk kullanımı Jules Olitski'nin yapıtlarında da görülmektedir.⁴⁷

Geç Resimsel Soyutlama akımında, yumuşak olsun parlak olsun, renk başlıca önemi taşımaktaydı. Rengi tartışmanın güvenilir bir yolu olmadığından, yazarlar bu akım içindeki ressamın, Kübist geleneği ve böylece Avrupa Sanatıyla herhangi bir bağlantıyı reddetmeleri üzerine yoğunlaştılar. Bu yeni soyutlama anlayışını Avrupa ve Amerika'da daha önce bu yoldaki akımlardan ayıran en önemli özellik, nesne olarak resim ve imge olarak resim ikileminin üstesinden gelmiş olmasıdır. Bu, hala kamuoyunun gönlünde yatan çok eski bir ikilemdi: "Şurada bir resim var; bakalım neyin resmiymiş". Resimde soyut anlayış, bir tablonun herhangi bir şeyin resmi olması ilkesine karşıydı. Bir tablonun başka nesnelere akla getiren ya da getirmeyen duvara asılı bir nesne olduğuna dair Kübist anlayış da bu anlayışa karşı çıkmış ama bunu pratikte değil, ancak kuramda yapabildi. Kübist resimdeki oluşturulan işaretleri ve izleri yorumlama isteği, eski anlayışı desteklemeye yaramıştı. Soyut Dışavurumcular da benzer ikilemler üzerinde durdular: Bir yanda adeta bir arena ve eylem alanı olan tuval ve işaretler, öte yanda simgesel öğeler ve yorumlar. Louis, Noland, Olitski ve Stella'nın eserlerinde bir bütünlüğün sağlandığını görüyoruz. Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur artık. Her şey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayırım yapmak mümkün

⁴⁷ Germaner, S., a.g.e., s.35-39

değildir. Derinlik yanılması veren bir nitelik de yoktur (tuvale bir nokta kondurduğunuz anda, derinlik çağrışımı kaçınılmazdır; ancak sözü edilen ressamın bu etkiyi ortadan kaldırmada insanı şaşırtacak derecede ileri gitmişlerdir). Açık seçik bir ağırlık duygusu, resmin üstü ve altı kavramları ortadan kaldırılmıştır. Bu tablolarında ressamın imzası gibi kişisel hiçbir unsur bulmak mümkün değildir. Bu resimlerde daha çok, yansız bir davranış biçimi ve Reinhardt'inkine benzeyen kusursuz bir işçiliğe saygının varlığını gözlemleriz.⁴⁸

Geç Resimsel Soyutlama ve Minimal Sanat arasında bir geçiş noktası olarak ele alabileceğimiz “*Hard Edge*” (Sert Kenar) akımı yeni nesil soyutlamada bir çığır açmıştır. “*Hard Edge*” terimi eleştirmen Jules Langsner tarafından, Kaliforniyalı dört non-figüratif ressamın sergisiyle ilgili olarak ortaya atılmıştır. Langsner bu terimle soyut sanattaki “geometrik” anlayışa yakın bir pürizme başvuru belirtiyordu; ancak 1959-1960'ta bu terim, biçimlerin düzenini, yüzeyin netliğini ve rengin tamlığını, bütünlüğünü düzenleyen optik karışım üstünde temellenmiş özerk bir görsel araştırmayı belirtir nitelikteydi. Bu yeni tür soyutlamada, resmin bütünü kendi birliğini oluşturur. Biçimlerin ardında hiçbir hacim yanılması oluşmadığı gibi tonların üst üste gelmesi, aralarında bir ilişkinin bulunması da söz konusu değildir; bir atmosfer önerisi, bir derinlik etkisi de yoktur. *Hard Edge* nitelikteki bir tabloda ne görülüyorsa o vardır, bir başka deyişle düz alanın parçalarına ayrılması, dekupajı söz konusudur. Pierre Cabane, akımın nitelikleri üstüne yazdığı “*Hard Edge*” adlı makalede şöyle bir ifadeye yer verir: “*Hard Edge bir geometri değildir; uygulamalı bir gestalt psikolojisi de değildir; Hard Edge, cisimleşmiş bir uzam haline gelen resmin bir keşfidir, özellikle bir ruhsal durum olarak kabul edilen biçimin yeniden yapılandırılmasıyla, “bakış” ta bir dönüşüm yaratma girişimidir*”.⁴⁹

Barnett Newman'ın biçimsel yaklaşımı, yeni soyutun ortaya çıkmasında büyük bir önem taşır. Newman 1940'lı yılların sonlarına doğru, farklı biçimler kullanmadan resimlerini düzenlemeye, kurmaya başlamıştır. Newman'ın çalışmalarında tuval, resmin işlevsel bir ögesi haline gelmiş olan zeminle yüzey arasında bir strüktürler ilişkisi alanına dönüşmüştür. Renkli yüzey bütünlüğünü kaybederek genellikle dikey bazen de yatay çizgilerle bölümlere ayrılmıştır. Çok büyük boyutların kullanımı doygun rengi ortaya koyarak ona mekânsal bir nitelik kazandırmıştır. Sanatçının yapıtlarında belli bir resimsel eleman üzerinde yoğunlaşma söz konusu değildir; her yerde yalnızca rengin egemenliği vardır.

⁴⁸ Lynton, N., **a.g.e.**, s.246-247

⁴⁹ Pierre Cabane, “*Hard Edge*”, *Modernizmin Serüveni*, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.351–353

Geç Resimsel Soyutlama hareketinin özgün isimlerinden Frank Stella, soyutun Minimal Sanat'a doğru gelişimindeki önemli isimlerden biri olmuştur. Daha başlangıçta, tabloyu tamamen soyut olmayan, yani kendinden başka bir şeyi çağırıştırabilecek tüm elemanlardan temizlemeyi denemiş, bu amaca ulaşmak için anlatım yollarını kısıtlamakla işe başlamıştır. Stella çok kesin bir simetri ve yalın bir strüktür tekrarı kullanarak *“resmin etini değil daha çok kemiğini göstermek”* istemiştir. Dönemi için şaşırtıcı olan bu işleri, aralarında ham tuvalin ince bir şerit halinde görülebildiği birbirine paralel eşit genişlikte siyah çizgilerden oluşan bir seri tabloyu içermektedir. “Biçimlendirilmiş Tuval” anlamında kullanılan “Shaped Canvas” deyimini Stella'nın bu yapıtları için ortaya atılmıştır. (Resim 10) Bu çalışmalarda tuvalin çevresi iç çizgi strüktürüne tam anlamıyla uymaktadır. Resim, biçimsel bir kompozisyona bağlı olmaksızın, sürekli bir düzenle bütünleşmiş olur. Bir kez tablonun alışılmış dikdörtgen biçiminden ve durağanlığından kurtulduktan sonra araştırmalarını derinleştiren Stella, 1966 yılında anıtsal geometrik biçimler arasındaki ilişkilerle oynamaya başlamış, resimlerine eğrileri sokmuş ve ifadesini daha dekoratif bir anlayışa yöneltmiştir. Minimalist sanatçılar Stella'nın 1960'ların ilk yarısında gerçekleştirdiği yapıtlarındaki biçimsel yenilikleri tekrar ele alarak geliştirmişlerdir.⁵⁰



Resim 10: “Nunca Pasa Nada” (Hiçbir Zaman Bir Şey Olmuyor), Frank Stella, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 270x540 cm. New York, The Lannan Foundation. (Kaynak: Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:76, 2000, s.218)

⁵⁰ Germaner, S., a.g.e., s.35-39

2.2.2. Pop Art

1950'li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan ve daha çok Amerikan ve İngiliz kültüründen kaynaklanan Pop Art, adını, o güne değin sanatın konusu olmamış sıradan ve popüler nesnelere betimlemesine borçludur. ABD'den Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, İngiltere'den David Hockney ve Peter Blakes gibi sanatçılar, yapıtlarında, popüler kültürün çağdaş yaşam üzerinde güçlü etkiler yaratan tüm yönlerini betimlemişler; özellikle 1960'lı yıllarda, TV, resimli roman, sinema dergileri ve her türlü reklâmdan yararlanarak geliştirdikleri "ikonografi"yi nesnel bir bakış açısıyla ve özellikle vurgulayarak sunmuşlardır. Belirli bir toplumsal olguyu yansıttığı ve kolay anlaşılır simgeleri kullandığı için hemen kabul edilen ve kültürel bir olgu haline gelen Pop Art'ın oluşmasında Dadacılığın büyük rolü vardır.⁵¹ 1960'larda Pop Art, Op Art ve Yeni Gerçekçilik (Le Nouveau Réalisme) gibi akımlarla ortaya çıkan "resimsel olmayan" (non-pictural) tavrın 1960 sonrası sanat eğilimlerine egemen olduğu ve bu dönem sanatında belirleyici rol oynadığı açıkça görülmektedir.

"Çağdaş sanattaki hiçbir genel terim, eğer ABD'de eleştirmenlerin, gazetelerin, satıcılar ve izleyenlerin onayından geçmemişse dünya çapında kabul göremez".⁵² Pierre Restany'ye ait bu ifade çağdaş sanat üzerindeki Amerikan hegemonyasını en açık şekilde göstermektedir. Peki, ama *pop* sözcüğü nereden gelmektedir? Burada "popüler" sıfatının alaycı bir kısaltması söz konusudur ve böylelikle Pop Art, Amerikanvari bir şekilde adlandırılmıştır. Yeni-dadacılar ve yeni-gerçekçiler tarafından yüceltilmiş olan kent folkloru, Atlas Okyanusu'nun her iki kıyısında resim alanında neo-figüratif bir çalkantı, bir çocuksuluk dalgası başlatmıştır. Pop sözcüğü ilk olarak 1955'te İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından, o dönemde yöneticisi olduğu ICA'da (Institute of Contemporary Art) bir araya gelen Londralı bir sanatçılar topluluğunun yapıtlarıyla ilgili olarak kullanılmıştır. Ama terim eğer 1963'ün başlarında, New York'lu eleştirmenler tarafından yeniden ele alınmamış olsaydı bu kadar moda olmayacaktı. Gerçekten de, New York'lu eleştirmenler bu terimi özellikle ikinci dalganın folklor kaynaklı combine-paintings'lerini ve birleştirmelerini (asamblaj), Rauschenberg ve Jasper Johns'un dolaysız artçıları olan yeni-dadacılık akımının çalışmalarını nitelendirmek için kullanmışlardır.

⁵¹ Ahu Antmen, A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, **P SANAT, KÜLTÜR, ANTİKA Dergisi**, sayı 16, 2000, s.63

⁵² Pierre Restany, "Pop Art", **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.346-350

Pop Art'ta da aksiyon resminde dokunma duyusuna yapılan vurgu, kent yaşamı ve çevre konularının ilişkilendirilmesi ve kapalı bir romantizm gibi bazı temel özellikler sürdürüldü. Bununla birlikte hem Pop Art hem de yeni soyutlama Soyut Dışavurumculuğun boyut, etki ve doğrudanlık gibi can alıcı ilkelerine sadık kaldılar. Hem ard-ressamca soyutlama hem de Pop Art Soyut Dışavurumculuğa karşıt olarak daha bireysel olmayan (kitlese), daha tarafsız ve daha açıkça ifade edilen bir sanat anlayışının tarafını tuttu. Bu açık duyusal durumdan dolayı Pop Art halkın dikkatini üzerine çekti. Bununla birlikte Pop'un popüler bir sanat olarak karakterize edilmesi yanlışını doğurdu. Pop'un yaratıcıları çağdaş soyut ressamlarla aynı çevrenin insanlarıydı. Pop, Soyut Dışavurumculukla aynı kitleye hitap etmiştir; her ikisinin işleri de benzer geçmiş ve bazı durumlarda aynı resimsel ilkeleri paylaşır. Pop Art'ın kolayca kabul edilmesi, getirdiği sanatsal yeniliklerden çok onun yazılı basın için simgeleştirilebilir bir arzu nesnesi olmasından kaynaklanıyordu. Joan Sloan'ın deyişiyle *"Toplumun mutfağında istenmeyen böcekler olarak yaşayan Amerikan sanatçıları, film yıldızlarına ve TV ünlülerine rakip olarak birden ulusal kahramanlara dönüştüler"*.

Ancak 60'ların ortasında bile en iyi Pop Sanatçılar dahi pop imgelere ait ifadeleri zaten terk etmişti. Pop Art'ın şeceresini izlemek için başlangıçtaki atmosferin yaratılması gerekir. Bu atmosfer büyük oranda dersleri ve makaleleriyle birçok önemli besteci, koreograf, ressam ve heykeltıraşın algısını şekillendiren John Cage tarafından yaratılmıştır. John Cage 'in estetik anlayışı birçok açıdan uygulamada daha çok Sürrealizmin Soyut Dışavurumculuğa kapıyı araladığı Dada ve Zen teorisinden alınmıştır.

Robert Rauschenberg ve Jasper Johns, Cage'in fikirlerini savunan ve resimde uygulayarak Soyut Dışavurumculuğa karşı duran iki önemli isimdir. Rauschenberg resimlerinde Soyut Dışavurumcu fırça darbelerini andıran ancak onlar kadar yoğun olmayan bir ifade dili seçmiştir. Daha sonraları Soyut Dışavurumculuğun yanılsamacı ve muğlak görselliğine meydan okuyan bir anlayışla resimlerine gerçek üç-boyutlu objeler yapıştırdı. Rauschenberg'in "sanat ve yaşam arasındaki boşluk" unu dolduran içerikteki resimleri izleyiciye kolaylıkla ulaşmaktaydı. Bu tarz malzemeleri kullanarak oluşturduğu işleri Dove'un anlatımcılıktan uzak kolajlarından çok farklı değildi. Ayrıca de Kooning'in bir çizimini silerek oluşturduğu işi sanat çevrelerinde çok büyük tepkilere yol açmıştır.

Johns'un 1945–55 yılları arasında üretmiş olduğu bayrak serisi 1958'deki ilk kişisel sergisinde gösterildiğinde büyük bir tartışma fırtınası yaratmıştır. (Resim 11)

Bir grup eleştirmen tarafından Neo-Dada denilerek kestirip atılan bu işler diğerleri tarafından Soyut Dışavurumculuğa alternatif olabilecek ilk işler olarak nitelendirilmiştir. Bu resimlerin biçimsel yenilikleri genç sanatçılar tarafından hemen kabul edilmiş ve kendi yararlarına kullanılmış olsa da Johns bu yaklaşımı devam ettirmeme yolunu seçti. O da Rauschenberg gibi 1960'lı yılların başında daha akıcı daha sınırsız bir resim dili kullanmaya başladı. Sonuç olarak Johns'un ve Rauschenberg'in tüm Soyut Dışavurumculuk sonrası iddiaları Dadaistlerin anti-art söylemlerinden kesinlikle farklıydı.



Resim 11: "Üç Bayrak", Jasper Johns, 1958, Tuval üzerine ankostik (mumlu boya), 76.2x115.6x12.7 cm. New York, Whitney Museum of American Art. (Kaynak: Karl Ruhrberg, Art of the 20th Century, s.309)

Pop sanatçıları olarak bilinen bağımsız diğer bir grup Claes Oldenburg, George Segal, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Robert Indiana, Marisol ve Andy Warhol gibi sanatçılar işlerini ilanlar, billboardlar, filmler ve TV gibi kitle kültürü kaynaklarından oluşturdular. Bu sanatçılar " duvarları olmayan müzelerin" ve dev ekranlı sinemaların insanların bakış açılarını değiştireceğine inandılar. Ve yaptıkları çok miktardaki röprodüksiyonun şaheserleri bir gecede klişelere dönüştüreceğine inandılar. Cage'in tavsiyelerine uyarak yaşamı uyandırmak için çevrelerinde gördükleri ne varsa resmetmeye başladılar.

Resimlerde zengin Amerikan materyalizminin, ruhsal ve gülünç derecede seksüel hale getirilmiş bir çevrenin benimsendiği görülür.

Amerikan Pop sanatının etkinlik alanı, İngiltere'ye oranla daha geniştir. Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan yapıtlarında kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'dur. Warhol belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun bildiği başka kişiler (Jackie Kennedy, Warhol'un kendisi) ve suçlular, ayrıca elektrikli sandalye, otomobil kazaları gibi ürpertici konularla, günlük hayatın sıradan konuları bir arada görülmektedir. Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tuval üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak sonuçlar elde edilmekteydi. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, öte yandan bu resimler vasıtasıyla, idam olgusunun acımasızlığını, ya da popüler kültürün idol kişiliklerinin toplum karşısında nasıl bir sömürü aracı olduklarının farkına varırız.

Soyut Dışavurumculara benzer olarak Dine ve Oldenburg sanatsal çalışmalarını izleyiciyi yaşanan olayın bir parçası haline getiren "environments" ve "happenings" gibi teatral bir alanda geliştirdiler. Allan Kaprow'un Soyut Dışavurumculuğa bir karşılık olarak oluşturduğu "çevreler" şehrin döküntülerinden meydana gelmekteydi. 1950'de Kaprow şöyle yazmıştı "*Pollock bizleri günlük hayatımızın mekân ve objelerine aklımızı vermemiz hatta gözlerimizin kamaşması gerektiği noktada bıraktı. Resimle ilgili bir takım yeni önermelerle yetinmeyip görüş, ses, hareket, koku ve dokunma gibi diğer duyularımızın spesifik yanlarını kullanmalıyız*".

Oldenburg ve Dine'den farklı olarak görüşleri Soyut Dışavurumculuğa daha yakın olan Roy Lichtenstein, James Rosenquist ve Tom Wesselmann 60'ların başlarında konularını filmlerin yakın çekim karelerinden alan, parlak renklerin ve yüzey gerilimlerinin vurgulandığı resimler yapan genç soyut ressamlardı.

Sanatın pop olarak doğuşu Rivers, Rauschenberg ve Johns gibi ikinci kuşak sanatçıların Soyut Ekspresyonizme verdiği tepkiyle gerçekleşmiştir. Ayrıca ard-ressamca soyutlama da geçmişini ellili yıllarda bulmuştur. Kromatik soyutlamanın Newman, Rothko ve Reinhardt gibi isimleri de bu geçmişin birer parçasıdır. Josef

Albers'in kare üzerine kare kompozisyonları da rengin tasarımın önüne geçtiği, referans içermeyen kavramsal resmin önemli örneklerini oluşturmaktaydı.

Greenberg tarafından tanımlanan "ard-ressamca" (post-painterly) terimi geleneksel ifadede çizgisel-resimsel karşıtlığın yerine dokunsal-optik karşıtlığın geçmiş olduğunu ifade eder. Bu yoruma göre optik resim, rengin optik duyarlıklarına vurgulama yapan ard-ressamca soyutlama için resmin gelişimi açısından, modelleme ve değer zıtlıkları gibi heykelsi niteliklerin vurgulandığı dokunsal resme göre ön plandadır. Bu fikir özel bir anlatım diliyle çalışan sanatçılar tarafından, sahip olunan dilin -örneğin resmi heykelden ayırt eden optik özelliklerin- daha da kesin çizgiler içinde sahiplenilmesi gerekliliği olarak kabul edildi. Dahası kendini tanımlama sürecinde, bir sanat formu diğer tüm elemanları yok etme eğiliminde olabilirdi. Bu görüşe göre görsel sanatlar içerdiği görsel olmayan anlatımcı ve sembolik tüm anlamlardan sıyrılmalıydı. 1960'larda modernizmin bu görüşü resmin kendi niteliklerine vurgu yapan "minimal" sanatın doğuşuna sebep oldu.⁵³

⁵³ Barbara Rose, **American Art Since 1900**, "After Abstract Expressionism", Praeger Publishers, New York-Washington, 1975, s.181-201

3. BÖLÜM

MİNİMALİZM KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE MİNİMAL SANATIN TEMEL NİTELİKLERİ

3.1. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sanat Anlayışında Oluşan Değişimler ve 1960'lı Yıllarda Sanat Ortamı

20. yüzyıl sanat hareketleri içinde, beslendiği sanat geleneğini dışlayarak tepkisel bir yaklaşımla yeni bir sanat formu oluşturan Minimal Sanat'ı daha iyi kavrayabilmek için, II Dünya Savaşı Sonrası sanat ortamını irdeleme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, hemen hemen bütün dünya ülkelerindeki sanatçıların katılımıyla oluşturulan geniş çaplı sanat festivali ve organizasyonların düzenlenmesiyle yeni sanat anlayışını biçimleyen soyut anlatımın yaygınlığı daha net bir şekilde görülmeye başlamıştır. Bir yandan uluslararası bir modernizm merakının yaygınlaştığına, diğer bir yandan ise geçmişin figüratif sanatının itibarını giderek yitirdiğine şahit olunur.

1932'de New York'ta "International Style", 1933'te Pariste "Cerde et Carre" ismiyle açılmış sergiler, modernist sanat anlayışının zaferini kabul ettirmişti. Amerika'da giderek genişleyen sanat piyasası ve yaygınlaşan modern sanat müzeleri, artık sanattaki milli, bölgesel nitelikleri, geleneksel tüm değer ve yöntemleri ortadan kaldırmaktaydı.

"Kapitalist Pazar kavgasını ve XX. Yüzyılda iki büyük savaş acısı yaşattıktan sonra Batı insanı bütün yerleşik değer yargılarını acımasızca sorguluyor, sanatı da bu sorgulamanın temel öğelerinden biri durumuna getiriyordu. Her şeyin çıkarsallaştığı, mekanikleştiği ve teknolojinin kapitalizmin güdümünde yeni bir sömürü kaynağına dönüştüğü bu iktisadi ve siyasi sistemi bütünüyle reddetme isteği, özellikle plastik sanatlarda soyut anlatımı uç noktalara götürüyordu. Daha gelişmiş ve yetkin bir içerik kazanan Kübizm, Pop Art ve konumuz olan Minimalizm bu reddedişin değişik yansımalarıydı".⁵⁴

Kapitalizmin gelişmesine koşut olarak sanat pazarında ortaya çıkan sorunlar veya beklenmedik gelişmeler, yalnızca ekonomik göstergelerin deşifre edilmesiyle sağlam ve güvenilir biçimde çözümlenebilir. Yine aynı verilerin ışığında sanat/piyasa ilişkilerinden başlayıp, pıtrak gibi biten galerilerin sorunları ve sanatın yaygınlık kazanmasına kadar birçok şeyi daha sağlam bir zeminde tartışma olanağı bulabiliriz. Sosyo-ekonomi sözcüğünün yeterince yıprandığını, kavramsal içeriğinden geriye hiçbir şey kalmadığını bilsek de; ancak bir toplumu ayakta tutan geniş çaplı denge unsurunun, üretim ilişkilerinden başlayıp, giderek artı değer bölüşümüne kadar

⁵⁴ Tülay Elgün, "Bir Akım Olarak Minimalizm", **Adam Sanat Dergisi**, İstanbul, Mayıs 1996, Sayı:126, s.54

sistemle ilgili çeşitli tercihlere bağlı olduğunu ve sanatın da bundan soyutlanamayacağını kabul etmek zorundayız. Bu bağlamda, Amerika 1960'lı yıllarda soğuk savaş nedeniyle kutuplaşan dünyanın süper devi olarak kapital gücün simgesi haline gelmiş, siyasi, ekonomik ve sosyal anlamda rol ihraç eden bir model oluşturmuştur. Siyasal ve ekonomik olarak elde edilen bu güç sanata da yansımış, Avrupa sanat geleneğinden kurtulmak isteyen bağımsız Amerikan ruhu kendini yepyeni, özgür bir sanat arayışında bulmuştur.

Sanatçı bu sancılı süreçte, yeni Dünya değerleri karşısında sanatsal üretimini sorguluyor ve bu yeni şartlarda öncü kimliğini koruyacak yeni bir sanat dili oluşturma arayışı içine giriyordu. Aslında sanatta devrimsel nitelik taşıyan bu tarz arayışları çok daha öncesine götürebiliriz. *“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”*.⁵⁵

Sanatçı ve sanatçının sosyal çevresi arasında sanat üretimini etkileyen bir bağlantı vardır. 18. ve 19. yüzyıllarda dünyanın algılanış biçimiyle günümüzdeki algılama biçimleri arasında nasıl bir fark vardır? Sanatçının ve izleyicinin görüşü, dünyanın bir bütün olarak algılanabildiği ve sınıflandırabilmek için sistemler geliştirdiği modern düşünceden, bu günün dünyasının öznel bir biçimde algılanması haline dönüşmüştür. Günümüzün dünyayı yansıttığına ve gerçek bilgiyi edinebileceğimize inandığımız aynası kırılmıştır ve şu anda bize yansıyan imgeler ise ancak bu kırık parçalarda mevcuttur.

Günümüzde toplumun aktif bir üyesi olarak bir sanatçının, izleyiciyi sanat sürecine dahil etme çabaları bu yüzdendir. Sanatçı artık gerçek doğruyu bilen ütopyik bir hayalperest ve sanatını dünyayı değiştirebilmek için bir araç olarak kullanan modern kişi rolünü yerine getirememektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat, tarihini, milyonlarca insan öldürmüş diktatörlüklerle ilişkisini ve toplumun geleceği için işlevini sorgulamak zorunda kalmıştır. Sanatın politik bir araç olarak propaganda amaçlı kötüye kullanımından dolayı bireyin özneliği ana konu haline geldi. Sanat kendine odaklandı ve sanat üretim süreci “kendinin” boş kanvasa cevap verdiği bir hareket haline geldi. Sanatın bir dışavurum ve içe dönme platformu olarak yeniden

⁵⁵ Hasan Bülent Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişkisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:124, 1991, s.64–67

gözden geçirilmesinin sonucu olarak Soyut Ekspresyonizm ve Renk Alanı Resmi doğmuştur.⁵⁶

New York sanattaki bu göz alıcı değişimlerin yaşandığı ana sahneyi oluşturur. New York, yani “Büyük Elma”, dünyanın kalbidir. Amerika kendini dünyanın patronu ilan etmişse, New York’ da ülkenin tartışmasız ana atardamarıdır. New York, 1910’larda ünlü “Armory Show” ile beraber Avrupa kökenli modern sanatla tanışır, ama esas İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, adım adım dünyanın sanat merkezi olma yolunda ilerlemektedir. Amerikan aydınlarının Marksizm’den kopuş süreçleri, 1935–1941 arasında yaşanmıştır. Kapitalizm’in başarısızlığını çoktandır kabullenmiş insanlar için Komünizm’in başarısızlığı “tüyler ürpertici bir şok” olmuştur. Troçkist fikirlerin öne çıkışı, Andre Breton ve Avrupa’nın o dönemdeki güçlü akımı Gerçeküstücülük ile olan flörtleri hızlandırıyordu. New York’un 20. yüzyılda en çok iz bırakan eleştirmeni Clement Greenberg’in *kitsch* sanat ve akademik sanata aynı anda karşı çıkışı, artık bağımsız bir Amerikan sanatının doğma gereğini öne çıkarmıştı. Paris’i işgal eden Nazi’lerin modern sanatı “dejenere sanat” olarak afişe etmeleri, Avrupa’ya özgürlük ve demokrasiyi kurtarma amacıyla giden Amerikalıların doğal olarak modern ve avangart sanata yaklaşmalarını kaçınılmaz hale getirdi. Bunda Avrupa’dan kaçıp Amerika’ya yerleşen çoğu Gerçeküstücü, Avrupalı modern ressamların da etkisi vardı.

Motherwell ve Jackson Pollock, bilinçaltına ve Uzakdoğu felsefelerine de eğilerek, adım adım bağımsız, farklı, büyük boyutlu, özgür teknikli avangart ve soyut bir Amerikan sanatı oluşturdular. Pollock’un ilkel şekillerden etkilenen ve yerde akıtma tekniğiyle gerçekleştirdiği sanatı, bir volkan patlamasına benzetiliyordu. Amerikalıların kendi köylülüklerini ve tutuculuklarını yenip, Harper’s Bazaar, Life ve Partisan Review dergilerinin de etkisiyle modern sanatı satın almaya başlamaları, Betty Persons ve Samuel Kootz gibi yeni galericileri ön plana çıkardı. Savaş sonrası artık milliyetçi, realist ve sosyal gerçekçi resim, soyut sanatın yanında ikinci planda kalmıştı. Pollock, de Kooning ve Mark Rothko hiçbir nesnenin tanınmadığı işler üretmeye başladılar. Sükse ve başarı artık adım adım geliyordu. New York’un ünlü “Cedar Tavern”inde ayaküstü içki seanslarında kaynaşan bu grup, artık Philip Guston, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Hans Hoffmann gibi isimlerin de katılımıyla “New York School” adı verilen New York

⁵⁶ Marcus Graf, “Beyaz Küpten Kara Kutuya –Kurumsal Sergi Alanının Kısa Bir Tarihçesi –, çev: Ayşe Emengen, **Sanat Tasarım Dergisi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Sayı:01,Bahar 2004, s.76-84

Ekolü'nü doğurmuşlar ve belki farkına varmadan dünyanın yeni iktidarını oluşturmuşlardı.

1960'larla beraber, New York'ta kırk yıllık galericilik serüvenine başlayacak olan Leo Castelli, Pop Art akımının hamiliğini üstlenecek, akımın meşhur 1960'lı yıllara, Londra ile beraber eş zamanlı olarak damga vurmasına olanak sağlayacaktı. Pop Art artık onun da katkılarıyla Amerikan tüketim piyasasının sembolü oldu ve neredeyse tüm ülkenin bütün nesne, afiş ve sokak levhalarıyla büyük bir galeri olarak algılanmasını sağladı. Marilyn Monroe, John F. Kennedy gibi isimler artık yaşamasalar bile Amerikan eğlence ve şov kültürünün en canlı, en göz alıcı "dekorları" arasına girebildiler.⁵⁷

1960'lı yıllar boyunca Dünya çapında yaşanan tüm büyük çalkantılar ve yaşanan sosyal değişimler kitlesel hareketlerle kendisini göstermekteydi ve bu da doğal olarak sanata yansımaktaydı.

"1968 öğrenci olayları ortalığı karıştırıyordu. Genç ve etkili kitleler yeni bir oluşum başlatıyorlardı. Aslında telaffuz edilen kavramların hemen hiçbirisi "yeni" değildi. Yeni olan o kavramlarla bütünleştirilmiş ve önerilen yaşama biçimleriydi.

Bir yanda Marksizm elli yıllık sistematik uygulamanın ardından Maoculukla ve gerillacılıkla yeni ve biraz da romantik bir içerik kazandırılarak toplumun önüne konuyor, bir yandan da hippilik, 'çiçek çocuğu' olmak bir yaşam biçimi olarak öneriliyordu. Che Guevera yüceltiliyor, De Gaulle düşürülüyor, Sartre'in yıldızı büsbütün parlıyor, Woodstock konseri onbinlerce kişi tarafından izleniyordu... Öz gene aynıydı: kapitalist düzene ve onun belirlediği yaşam biçimine baş kaldırış ve karşı çıkış. Ahlaki değerlere, parasal ilişkilere, tarihin, dilin, 'temellük' edilmiş biçimine isyan.

Bütün bu yaşananlar yansımalarına sanata yansiyacaktı ama önemli olan 'nasıl' yansiyacağıydı... Daha 1960'larda Arman Paris'te bir galeriye iki kamyon dolusu çöp boşaltmış, bunu sergi diye sunmuştu. Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn gönderdiği açılış davetiyesinde Amsterdam'daki ayakkabı mağazalarının vitrinlerinin o günkü sergisini oluşturduğunu belirtmişti. Piero Manzoni büyük parlak krom silindirleri sergi salonuna yerleştirmiş, içlerinde sanatçının dışkısının bulunduğunu da üstlerine yazmıştı.⁵⁸

Duchamp'ın çeşmesinden dolan havuz taşmış, hiç olmadığı kadar sorgulayıcı, provokatif ve eleştirel bir kimlik kazanmıştı. 1960'ların modernist soyutlamacı sanatı, bir soğuma sürecinin ardından yerini yavaş yavaş modern sonrasının (post-modern) çoğulcu ve eklektik ruhuna teslim etmeye hazırlanmaktaydı.

⁵⁷ Bedri Baykam, "New York: Gösteri Devam Edecek", **Skala Sanat Dergisi**, , Sayı:6, Ekim 2001, s.16-20

⁵⁸ Kahraman H.B., **a.g.e.**, s.64-67

3.2. “Minimalizm” Kavramı ve Minimal Sanat Olgusu

“İlk kez 1961’de düşünür Richard Wollheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” için kullanılmış olan “Minimal Sanat” terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Ancak, 1960’lardan başlayarak Amerika’da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de tanımlamaktadır”.⁵⁹ Başka bir kaynağa göre “Barbara Rose, *Art in America*’nın Ekim 1965 tarihli sayısında yayınladığı “ABC Art” başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz eder. “ABC Art” (temel sanat) gibi bir adlandırma benimsenmez ama kullanmış olduğu “minumum” sözcüğü “Minimalizm” kavramına hayat verir”.⁶⁰

Savaş sonrası Amerika’sında görsel, işitsel, edebi ve diğer sanat alanlarında olası tüm sanat kaynaklarının kullanımını öngören bir hareket olarak algılanabilecek Minimal sürecin tanımlanması sanat çevresinde bir takım tartışmalara sebep olmuştur. Bir görüş, Minimalizm’i “Modernizmin sonu” ve bu yüzden modern ile post-modern arasında bir geçiş süreci olarak karakterize eder. Sol Le Witt bu görüşün güçlü bir temsilcisi olarak daha şüpheli bir ifade kullanır: “Bir şeyler yazmamın tek sebebi, eleştirmenlerin bu konuyu çok iyi kavrayamamalarıdır. Onlar sürekli Minimal Sanat hakkında yazıyorlar, fakat hiçbiri Minimal Sanat’ı tanımlayamıyor. İnsanlar beni sürekli Minimal sanatçı olarak adlandırıyorlar fakat hiçbiri bunun ne olup olmadığını, sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini ve ne anlama geldiğini tanımlamıyor”.⁶¹

Heykel ağırlıklı bir tür soyut sanat biçimi olan Minimalizm, özellikle 1960’lı yılların sonunda ve 1970’lerde Amerikan sanat ortamında etkili olmuştur. Bu tür sanatsal biçimin yalınlığını ifade etmek için “ABC Sanatı” da denilen Minimalizm, resim ve heykeli “özüne indirgeyerek” geometrik bir yaklaşım sergiler. Bu indirgemeci yaklaşımda formalizm en uç ifadesini bulur, çünkü biçim (form) içerik haline dönüşür. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Le Witt, Robert Morris, Richard Serra ve Anne Truitt gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı Minimalizm, biçimde aşırı yalınlığı ve nesnel yaklaşımı savunmuştur. 1963–1968 döneminde, bu sanatçı gurubu ve diğerleri arasında başlangıçta, üç-boyutlu soyutlamaya karşı gelişen bir argüman olarak ortaya çıkmış, daha sonraları ABC Art, Cool Art, Primary Structures ve Receptive Art gibi diğer terimler bu uygulamaları anlatmak için ortaya

⁵⁹ Jale Necdet Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, s.1260

⁶⁰ Enis Batur, “Minimalizm ya da Minimal Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Avant-Garde 1945–1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, YKY, İstanbul, 1995, Sayı 59, s.84

⁶¹ James Meyer, **Minimalism, Art and Polemics in the Sixties**, Yale University Press New Haven and London, China, 2001, s.3–5

atılmıştır. Minimalistler, bir sanat yapıtının yalnızca kendisini çağırıştırması gerektirdiğini ileri sürmüşler, bu nedenle, yapıtlarını, görsel olmayan her türlü çağrıışından arındırmaya çalışmışlardır. Minimalist sanatçılar kentsel çevreye entegre olmak için büyük çaba içinde olmalarına rağmen genelde insanları şaşırtan ve toplum tarafından kolaylıkla kabul edilmeyen yapıtlar yaratmışlardır. Sanatları kapalı, anlaşılmaz ve elitisttir. Carl Andre'nin tuğlalardan oluşturduğu konstrüksiyonun Tate Gallery tarafından satın alınması İngiltere'de büyük tepkiyle karşılanırken, Richard Serra'nın New York'ta bir meydana bulunan ünlü heykeli "Eğik Kemer" (Resim 12), imza toplanarak yerinden kaldırılmıştır. Minimalizm, tamamen A.B.D. doğumlu sanatçıların öncülüğünü yaptığı ilk uluslararası sanat hareketidir.⁶²



Resim12: "Tilted Arc", Richard Serra, 1981. (Kaynak: Michael Archer, Art Since 1960, s.181)

Minimalizm'in Amerikan kimliği, onun var oluş serüveninin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilebilir; bu konuda Andrew Causey'in şu ifadesi tanımlama konusuna bir ışık tutmaktadır: "*Minimalizm Amerikandı, özellikle Amerika'nın Doğu*

⁶² Ahu Antmen, A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı 16, 2000, s.50

Kıyısı'ndandı. Robert Irwin, Larry Bell ve hatta James Turrell gibi Batı Kıyısı sanatçılarının işleri büyük oranda Minimalizm'le benzerlik gösterir. Ancak Minimalizm'i sadece görsel bir benzerlik olayı olarak ele almamak gerekmektedir: hatta farklı Minimalist sanatçıların işlerinde bir takım görsel benzerlikler olsa da Minimalizm hiçbir zaman bir stil olmamıştır. Aslında, terim, sanat üretim yöntemlerinin belirli prensipler çerçevesinde bir araya getirilmesi olarak daha iyi bir şekilde tanımlanabilir. Minimalizm yakın zamanlara kadar kendisine öncülük eden bazı sanatçılar arasında bile çokça tartışılan bir hareket olmuştur".⁶³

Minimal kavramını açıklama yolunda eleştiriler, başından beri, terimin kapsama alanını iki yönde geliştirme eğilimi göstermiştir. Birincisi, "minimal": yeni heykel olgusu içinde "basit" anlamına gelen küçültücü bir ima idi. Bazı saldırgan izleyiciler, karmaşıklıktan yoksun bu yeni sanat anlayışındaki geometrinin şiddetle indirgenmesinden, dolayısıyla işlerdeki görsel deneyimin yoksullaşmasından (!) yakınmaktaydılar. (Judd'un söylediği gibi: "bunlar bakmaya değmez" işlerdi). Minimalin anlamı ile ilgili ikinci yaklaşım da, sanatçılar tarafından kullanılan bir üretim yöntemi olduğudur. Sanatçıların tasarımları doğrultusunda endüstriyel olarak üretilen ve geçici olarak inşa edilen düzenlemeler, workshoplarda sıklıkla yer almış ve bu yeni işler "minumum" artistik işçilik göstermiştir.

Sanatçının bireysel duygularının kasıtlı olarak yok edilmesi ve bu şekilde sunulması, sanat eserinde özneliği benimseyen ve el işçiliğinin önemini savunan katı bir Soyut Dışavurum'cu estetik anlayışa sahip izleyiciler arasında çok az kabul gördü. İddia, sıradan herhangi bir kişinin de bir kutuyu yapabileceği ya da bir yığın tuğlayı zemine yayabileceğiydi: gerçek sanatçı, eserini sıfırdan yaratmalıydı. Genel olarak bakıldığında bu yeni sanatı sunmada bir takım korkular görüldü ve o dönemde yeterince sanat olarak kabul görmeyen Minimal Sanat, büyük eleştirilere maruz kaldı.

Bununla birlikte bu eleştiri çevrelerinin saldırıları kısa ömürlü oldu. 60'ların sonlarında Minimalizm bağımsız bir stil haline geldi, zamanında avangard olarak onurlandırılan (izlenimcilik, fovizim ki bundan sonra bir aşağılama terimi olarak kullanılmaya başladı) yaklaşım ve uygulamalar, müzelerde ve sanat tarihi kitaplarında yerlerini aldılar. "Minimalizm'in genel olarak kabulü, yirminci yüzyılın sonlarında öncü sanat hareketi olarak özümsemesi ile gerçekleşir. Ancak henüz bu türün sanat-tarihsel başlığı belirlenmemiştir ve sanatçılar Minimalizm'in yanlış

⁶³ Andrew Causey, **Sculpture Since 1945**, "Modernism and Minimalism", Oxford History of Art, UK, 1998, s.119-129

algılanmaması için tek bir isimle tanımlanmasına ve ortak bir anlam çerçevesinde ele alınmasına karar verdiler.⁶⁴

Minimal sanat, 1950'lerin Soyut Dışavurumculuk akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesnelliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavrı olarak, Soyut Dışavurumculuk'a karşı bir anlayıştır; ama Soyut Dışavurumculuk'un büyük ölçeğini, çarpıcılığını ve sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini sürdürmüştür. 1950'ler sonunda, Soyut Dışavurumculuk'un 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 Dışavurumculuk'tan 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.

Minimal yapıtların büyük ölçekli ve çok yalın oluşu, sergi mekânlarının da artırılmasını gerektirmiş; temiz, yalın, arı ve anlatımcılığa tümüyle karşı bir estetik anlayış ortaya koyan akım, 1960'ların ortalarında yaygınlaşan ve hemen büyük sergilerle tanınan, 1974'e kadar yoğun etkinliği olan Minimal Sanat, 20. yy. başlarının soyut sanatından, Pürizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Geometrik Soyutlama ve Op Art akımlarından sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları almıştır. Ancak birçok Minimal Sanat uygulayıcısı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı olduklarını, yapıtlarını, bir anda anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirdiklerini söylemiştir. Minimal resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir.⁶⁵ Minimalist resim figüratif unsurları ve göz aldatıcı mekânı dışlayarak çoğu zaman düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşan birleşik bir imaj verir. Agnes Martin ya da Robert Ryman'ın ince resimleri yüce ve soylu olanı yakalamaya çalışırken, Robert Mangold ve Brice Marden'se yapıtlarında titiz geometriler sergilemişlerdir.

Minimal Sanat'ın özgünlüğü heykel alanında daha açık ve belirgindir. Minimalist heykeltçiler figüratif anıştırmaları dışlamışlardır. Çoğu 1966'da Kynaston Mc Shine tarafından New York'da Jewish Museum'da düzenlenen önemli bir sergi

⁶⁴ Meyer, J., a.g.e., s.3-5

⁶⁵ Erzen, J.N., a.g.e., s.1261

dolayısıyla “Birincil Kurgular” (Primary Structures) diye adlandırılan geometrik konstrüksiyonlarını kesin ve nesnel bir etki uyandırmak amacıyla fabrikada ürettirmişlerdir. (Resim 13) Minimalist heykeltçiler bütünüyle yeni biçimler yaratmak amacıyla geçmişe sırt çevirirler. Sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırı aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Robert Morris’in çok basit küpleri ve Donald Judd’un duvar rafları geç modernizmin mimariye egemen olduğu bu dönemin iç dekorasyonunda kullanılan geometriyi anımsatır.⁶⁶ (Resim 14) Minimal Sanat’ın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üstünde gelişen yoğun eleştiri ve yazım, ona kavramsal değerlerde yüklemiştir. 1967’de Washington D.C.’de “İçerik Olarak Ölçek” adlı ilk kapsamlı Minimalist heykel sergisi T. Smith’in devasa küp biçimli yapıtlarını, Caro’nun yerlere serilmiş metal levhalarını, Judd’un aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykelini, Newman’ın büyük piramit heykelini, Andre’nin birbiriyle aynı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu yapıtını ve Ronald Bladen’in tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içeriyordu. Minimal Sanat içinde yer alan çoğu sanatçı, Stella, Held, R. Morris ve Kelly gibi hem resim hem de heykel dalında etkin olmuştur. Bunların dışında Ad Reinhardt, Agnes Martin, David Smith, Mell Bochner, Mathias Goeritz, John Mc Cracken, Robert Mangold, Brice Marden, Dorethea Rockburne, Robert Ryman da Minimal Sanat’ın önde gelen temsilcileridir.



Resim13: “Primary Structures”, Jewish Museum, New York, 1966. (Kaynak: James Meyer, Minimalism Themes And Movements, 2002, s.76)

⁶⁶ Sanat Dünyamız, **Avant-Garde 1945–1995 Son Yarıy Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları**, YKY, İstanbul, 1995, sayı 59, s.85



Resim 14: “İsimsiz”, Donald Judd, 1965, Galvaniz demir, lake, 38x 203x66 cm. Walker Art Center Minneapolis, (Kaynak: James Meyer, Minimalism Themes And Movements, 2002, s.85)

Minimalizm öz ve içten çok dış görünüm ve yüzeye vurgu yapar. Plastik gibi “modern” malzemelerin kullanımı önceliklidir; eğer işlerde metal kullanıldıysa parlak, paslanmaz ve ışığı yansıtıcı özellikleri olan bir metal tercih edilir. (Andre’nin malzemeleri daha çok çeşitlilik gösterir tuğla, ahşap vs.). İstisnalar dışında Minimalist sanat, ölçü ve ölçek ile karakterize edilmiştir. Sonuç olarak Minimalist sanat birbirinden son derece farklı birimlerin form olarak kullanılmadığı, sadece, en yalın haliyle simetrik objelerden oluşan ya da simetrik objelerin tekrarlarının bir araya getirilmesiyle oluşan bir sanat biçimidir. Minimalist sanat hiyerarşik olmayan bir sanat türüdür; sadece form ve yapılarıyla değil aynı zamanda sanatçı figürünün fetişleştirilmesine de karşı durmuştur. Dahası, Andre (Rus Konstruktivizm’inden etkilenerek) “sanatçı” kelimesi yerine “işçi” kelimesini kullanmayı tercih eder ve Minimalist çevredeki birçok sanatçı 1969 yılında kurulan radikal Sanat İşçileri Koalisyonu içinde yer almışlardır. Eğer sanatçıyı toplum yapısı içinde düşünürsek, onu stüdyosuna kapanmış bir mucit ya da yaratıcı olarak ele almaktansa, dünya ile bir ilişki ve denge kuran kişi olarak ele almak daha akılcı olur. Bu işlenmemiş bir “sosyal” ya da “politik” duruma parmak basmayı gerektirmez; sadece dışa dönük, çevresiyle ilişki kuran işler yapmayı ifade etmektedir. Bu yüzden Minimalist sanatta izleyici ve işin sergilendiği mekân sanat eserinin bir parçası olarak ele alınmakta ve o derecede önemsenmektedir. Minimalizm’in sanat olarak sosyal eleştiri fikrini ortaya atması bu sebebe dayanır. Özellikle Sol Le Witt avant-garde geçmişi ve

kişisel ifade değeri ve gelişimiyle çok sert bir tutum sergiler. Le Witt işlerinde neredeyse sadece kübik formlar kullanmıştır. (Resim 15) Bunu küplerin diğer formların içinde en az agresif ve en az heyecan verici form olması olarak açıklamaktadır. Buna bir de Le Witt'in küplerinin bir "sosyal" sanat ifadesi olarak mimariyle ilişki kurması eklenebilir. Le Witt'in geçirgen küpleri kapalı bir anlamdansa, bir açıklık göstererek, dogmatik olmayan bir ifade yaratır. Gordon Matta Clark gibi doğrudan binalarla çalışarak, heykeli mimariye bir adım daha yaklaştıran daha sonraki birçok sanatçı Le Witt'in sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir.⁶⁷



Resim15: "Serial Project No.1 (ABCD)", Sol Lewitt, 1966, Alüminyum üzerine emaye, 51x414x414cm., (Kaynak: James Meyer, Minimalism Themes And Movements, 2002, s. 109)

Minimal Sanat'ın yaygınlaşmasında 1960'ların başında etkili olmuş birçok sergi, taşıdıkları adlarla Minimal Sanat içinde bir takım ayrıntı farklarından ötürü dallanmalar ve farklı tanımlar getirmiştir. Sert-Kenar, Serin Sanat, Birincil Kurgular, Sistem Sanatı gibi tanımlar genellikle aynı sanatçı gurubunun farklı vurguları içeren yapıtları için kullanılmış; akım adları olmaktan çok eleştirmenlerin tanımları olarak kalmıştır. Minimal Sanat, konusundaki yazımın ve belgelerin en büyük kısmını

⁶⁷ Causey, A., a.g.e., s.119-129

içeren “Minimal Sanat” adlı antolojide aynı terim birkaç sanatçı gurubu için kullanılmaktadır.⁶⁸

Minimalizm çerçevesinde değerlendirilen her bir sanatçı 60’lar boyunca, yeni tür geometrik, soyutlamanın gelişimi hakkında büyük tartışmalara girmişlerdir. Örneğin Judd ve Flavin önceleri çok yakın arkadaşları ve işleri tüm farklılıklara rağmen, sanat objelerinin üretiminde resimsel tutuma ortak bir karşı çıkış üzerine kurulmuştur. Judd ve Morris ise birbirlerini rakip olarak görmüşler ve işleri tamamen farklılık göstermiştir. Morris, Duchamp’ın kışkırtıcı anti-formalist tavrına hayranlık duyarken, Judd, Soyut Dışavurumculuğun yalın ve monumental form anlayışını genişleterek high-formalist bir üretimi amaçlamıştır.

Minimalizm’i en iyi, Andre, Flavin, Judd, Truitt, Le Witt ve Morris’in dinamik bir alanın spesifik uygulamaları diye adlandırabileceğimiz işlerinden anlayabiliriz. Bu isimlerin her biri birbirinden çok farklı bir çalışma biçimi, yöntem ve duruş gösterir. Bu yüzden Morris’e Morris, Judd’a Judd olarak bakmamız gerekir. Roland Barthes’in dediği gibi: *“Minimalizm’e bir farklılık sahası, potansiyel pozisyonları ele geçirmek için oynanan stratejik bir oyun olarak bakmak, bir sanatçı işinin yapısalcı anlayış içinde mantığın cisimlenmesi ya da sistemleşmesi olarak varsaymaktır.”* Bu Minimalizm oyununda her sanatçı farklı bir politika gütmüştür. Örneğin 1964 yılında yapılan Flavin ve Stella’nın işlerinin karşıtlığını tartışan ünlü röportaj sonucu, Flavin kendi florasan sanatını daha iyi çözümlenmeye başlamıştır. Flavin, bireysel florasan tüplerini (ya da “renk çubuklarını”) rölyeflerini yaparken nasıl kullandığını, Stella’nın özümsemiş olduğu ve kendisinin de uzun süre benimsediği resimsel problemlere artık ihtiyacı olmadığını keşfetmesiyle açıklar. Benzer olarak, Judd da Spesifik Objeler üzerindeki kendi görüşlerini, Arts Magazine için birçok sanatçı arasından Morris ve Turitt’in uygulamaları üzerine bir eleştiri yazması istenildiğinde formüle eder. Onların işlerine karşı geliştirdiği eleştirilerle birlikte Judd, kendi pozisyonu hakkında daha güçlü bir kavrayış elde eder. Diğer bir deyişle, Morris’in heykel teorisi Judd’un bir sanat biçimi olarak benimsediği “ne resim ne de heykel” ancak bu ikisi arasında bir kategori olarak ele aldığı “Spesifik Obje” görüşünün tamamen inkarı üzerinedir. Morris obje değil, heykel yaptığını öne sürerek bunun son derece farklı bir kavramlaştırma – farklı bir “Minimalizm” olduğunu ifade eder.

Bu öncü figürlerin her biri bu süre boyunca tutkulu soyut sanatçılar olarak Minimalizm hakkındaki fikirlerini görüşüp stratejik seçimlerini belirlediler. Onların bu süreçte almış oldukları yol birçok noktada birbirleriyle örtüşürken aynı anda her biri

⁶⁸ Erzen, J.N., a.g.e., s.1261

eşsiz ve tekti. 1963'te Morris'in New York'ta Green Gallery'de düzenlediği ilk sergisi tamamen geometrik heykellerle birlikte ready-made'leri ve aynı zamanda bazı objelerin dökümlerini de içermekteydi. Bu her iki uygulamada, fiziksel bedenin, temel uğraş olarak ele alınmasının dayanağı, Duchamp ve Johns'un işleri olduğu kadar Morris'in Judson Dance Theatre'da edinmiş olduğu deneyimler de olabilir. Judd ve Flavin ilk dönem obje ve rölyeflerinde, her ne kadar resmi eski bir uygulama alanı olarak ilan etseler de, hayran oldukları Newman, Rothko ve Pollock'un resimlerindeki yüzeysel ölçü ve bütünlüğün peşine düşmüşlerdir. Judd ve Flavin kendi işlerini "objeler" olarak tanımlarken, Andre kendi sanatını Brancusi ve Rodchenko geleneğinden gelen modernist heykel içinde gördü. Eadweard Muybridge'in seri fotoğraflarından esinlenen Le Witt, Judd tarafından savunulan "katıksız deneysel obje" fikrine karşı olarak bir kavramsal süreç sanatı geliştirdi. Turitt diğerleri arasında en özel olan sanatçıydı. O da Judd ve Flavin gibi aynı kaynaklardan etkilenirken (New York School'un büyük boyutlu resimleri) parlak renkli, el boyaması, geometrik sanat yapıtlarına yöneldi. Ve yine onun işlerindeki ifadeci hedefler diğer sanatçıların benimsediği öznellik-karşıtı dürtü ve fabrikasyon tekniklerle çelişir. Kısacası, altmışlar boyunca New York'taki bu seri geometrik soyutlamaların tümü, inanılmaz derecede farklı kaynaklardan çıkış bulmaktaydı.

Minimalizm çerçevesinde gelişen tartışmaların çoğu New York çıkışlı Judd, Morris, Andre, Flavin, Le Witt ve Truitt gibi sanatçılar üzerine odaklanmıştır. Minimalizm altmışlarda gelişirken öncelikle obje temelinde ele alınmıştır. Ancak bu durumda, resmin konumu nedir sorusu can alıcıdır; o yüzden Frank Stella, Larry Poons ve Kenneth Noland 'ın uygulamaları da Minimal Sanat çerçevesi içerisinde değerlendirilmesi gereken önemli unsurları oluşturur.

Le Witt'in "Minimalizm" hakkında öne sürdüğü fikirler minimal sahanın temel ayırıcı noktalarını hiçbir zaman açıkça saptamamıştır. İleri sanatsal gelişmelerde bir "hareket" in öncü savunucuları tarafından öne sürülen hiçbir tanımlama (farklı, hatta karşı bakış açılarına da sahip olsa da) başarılı olamaz.⁶⁹ Biz bu bakış açısıyla, Minimalizm'in bir sanat hareketi olarak tutarlı bir platforma sahip olmadığı, fakat yakınlık ve farklılığın, anlaşma ve ihtilafın yer aldığı bir alan olduğu fikrine ulaşabiliriz.

3.3. Minimalist Tavrın Gelişimi

Minimal Sanatın Amerika'da doğduğu ve birbirinden bağımsız sanatçıların farklı çalışmalarıyla, tüm tartışmalara rağmen ortak bir dil haline dönüştüğü görülür.

⁶⁹ Meyer, J., a.g.e., s.3-5

Bulunduğu coğrafyada hâkim etkisini yılarca sürdürmüş bu hareketin etkileri, günümüz çağdaş sanatını ciddi şekilde etkileyecek unsurlar içermektedir.

“Çağdaş sanatta indirgemeci eğilimler ilk kez Rus ressam Kazimir Maleviç’in beyaz zemin üzerine yerleştirdiği “Siyah Kare “ kompozisyonunda ifadesini buldu. Bu eğilimin doruk noktasını oluşturan Minimal Sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun bir kolu olarak 1950’lerde gelişen Hareketli Soyuta tepki olarak ortaya çıktı. Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Tony Smith, Anthony Caro, Sol Le Witt, John McCracken, Craig Kaufman, Robert Duran ve Robert Morris gibi Minimalist heykeltçiler “birincil kurgular” (primary structures), Jack Youngerman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held ve Gene Davis gibi ressamlar da “sert kenar” (hard-edge) resimleri yaptı. Hareketli Soyutu aşırı kişisel ve hayali bulan minimalistler bir sanat yapıtının yalnızca kendisini çağrıştırmasını gerektirdiğini savundular. Bu nedenle yapıtlarını görsel olmayan her türlü çağrışımdan arındırmaya çalıştılar. İki boyutluluğu vurgulamak ve tümüyle görsel bir izlenim uyandırmak için sert kenarlar ve basit biçimlerin yanı sıra çizgisel bir anlatım geliştirdiler. Esin kaynaklarını Soyut Dışavurumcu resmin Renk Alanı kolunun sözcülerinden Barnett Newman ve Ad Reinhardt’ın donuk ve durgun yapıtlarında buldular.”⁷⁰

Aslında Minimal Sanat kavramı, Tatlin, Rodchenko, Maleviç gibi Rus konstrüktivistlerin ve Mondrian gibi De Stijl grubu ressamlarının çalışmalarında ve “hard edge” resim yaklaşımında düşünsel bir öneri olarak öteden beri vardı. Stella 1959–1960 arasında gerçekleştirdiği “Siyah Resimler” serisi ile Minimal Sanat’ın en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ona göre, 1962-1963’te yapılan ilk Minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve özneliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçen ve endüstrinin uyguladığı seri üretim yöntemlerine öncelik tanıyan örneklerdi. Minimalistlerce ortaya konan bir görüşe göre, sanatçının oynamaya başladığı “eleştirici” rolü, çağdaş yaratıma özgü bir özelliktir. Birçok güncel yapıt, sanatçısının araştırdığı, açıkladığı, sunduğu bir hedefi sergilemektedir. Minimalistlerin çoğu kendi sanatları hakkında ya da genel olarak sanat konusunda yazmışlardır. Judd, Andre, Flavin, Smithson, Bochner, Morris ve Le Witt’in sanatsal önerileri gerçekleştirdikleri işlerin aktif bir ögesini oluşturmaktadır.⁷¹

Minimalizm, en iyi, tutarlı bir hareket olarak değil de uygulamalı bir alan olarak ele alındığında anlaşılabilir. Fakat aynı zamanda Minimalizm’i, sanatçıların geliştirdikleri her iş ile en güçlü destekçilerinin kendileri oldukları eleştirel bir tartışma olarak da kavrayabiliriz. Minimal uygulamaların bizzat kendisi incelenmek istenildiğinde, Minimalizm çerçevesinde yürütülen tartışmaları da izlemekte yarar

⁷⁰ Ana Britannica, Cilt:16, Met-Nük, s.120-121

⁷¹ Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.41-44

vardır. Minimalizm, yeni sanat üzerine gerçekleşen olağanüstü tartışmalardan ayrı tutularak anlaşılabilir. Minimalizm içinde yer alan çağdaş gelişmelerden çok azı güçlü bir kabul görmüştür. Çünkü o hiçbir anlama – kendi ve kendi basit düzenlemelerini kapsayan materyaller dışında hiçbir şey- gelmediğini iddia eder görünmüştür. Minimal işler sanattan çok daha fazlasını (daha tatminkar, daha “komplike”, sanatçısının duruşu hakkında daha çok ipucu veren) talep eden izleyicileri tatmin etmemiştir. Morris ve Judd’un işlerinin bir grup izleyici tarafından zorlukla kabul görmesinin ardından, diğer sanatçılar da kendilerini ifade etme konusunda güçlü bir ihtiyaç duymuşlardır. Sonrasında, Minimalizm’in tüm öncü sanatçıları kendi işleri hakkında çok önemli yazılar yazmışlardır. Judd ve Morris bu konuda en üretken olan sanatçılardır. Andre ve Flavin bu konuda daha az sayıda ancak ikna edici yazılar yazmışlardır. Turitt’in ise çıkardığı sanatçı gazetelerinde bu meseleyi açıklığa kavuşturma çabaları gözlemlenir. Le Witt’in işleri hakkında beceriksizce yapılan eleştiriler karşısında teori geliştirmeye başladığı bilinmektedir. Witt kendi işleri hakkında, basite indirgenmiş kolay tanımlamalara özellikle karşı çıkar. “*Son zamanlarda minimal sanat hakkında yazılmış daha çok yazı bulunmakta, ancak bu tarz şeyleri kabul eden birini bulamadım. Etrafta temel yapılar, indirgeyici sanat, karşı sanat, serin sanat ve mini-sanat diye adlandırılan diğer bazı sanat formları var; ancak bunları sahiplenecek hiçbir sanatçı tanımıyorum. Bu yüzden bunların, eleştirmenlerin sanat dergilerinde birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkların kutsal dilin parçaları olduğu sonucuna vardım.*”⁷² Witt’in bu ifadesinden, kullanılan terminolojinin durumu netleştirmedeki yetersizliğinden yakındığı görülür.

Le Witt, eleştirmenlerin kullandığı kutsal dile karşı koymada hemen hemen yalnız sayılırdı. Ama Flavin ve Judd da bu kişilerin yaptıkları eleştirilerin değeri hakkında şüphe duyduklarını ifade etmişlerdir. Ancak Barbara Rose, Lucy Lippard, Clement Greenberg, Michael Fried, Mel Bochner, Robert Smithson ve Annette Michelson gibi bazı yazarların, eleştiri talebini arttıran diğer elementler zorladığında – ticari galeri sisteminin ve sanat dergilerinin yaygınlaşması – Minimal Sanat’ın algılanmasında önemli katkıları olmuştur. Felsefi tartışmalar ve sanat tarihindeki yaşanan tecrübeler sonucunda birçok eleştirmen yazılarına fevkalade bir ciddiyet kazandırmıştır.

⁷² James Meyer, *Minimalism, Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press New Haven and London, China, 2001, s.6–9

60'lı yıllarda kaleme alınan minimalist yazılar, sanat sahnesindeki olağanüstü çekişmeyi yansıtır nitelikte şiddetli tartışmalarla doludur. Derin bilinçli Soyut Dışavurumculuğun “zaferi” sonucu genç sanatçılar ve eleştirmenler edindikleri yeni yönelimlerle, gözlerini geçmişin bu parlak sayfalarına diktiler. Greenberg'in 1962'de yazdığı ünlü bir makalenin başlığı bir sonraki adımı ifade eder “Soyut Dışavurumculuk Sonrası”. Greenberg ve çevresi Jules Olitski ve Anthony Caro'yu Pollock ve David Smith'in gerçek varisleri olarak gösterdiklerinde, Judd ve Morris kendi namları adına bu gurupla ağır bir tartışmaya girmiştir ve bunun sonucunda iki gurup arasında derin bir ayrılık doğmuştur. Greenberg ve Fried 1967'ye kadar minimalist işleri reddeden bir tavır sergilerken, Lippard, Rose, Bochner, Smithson ve Michelson ise Minimalizm'in en önemli savunucuları olmuşlardır. Altmışlardan beri birçok eleştirmen bu tartışmaya –fenomenik, feminist, Marksist- bakış açılarıyla farklı yaklaşımlar getirerek katılmışlardır.

Minimal Sanat'ın ortaya çıkışını izlemede gerekli görüldüğü gibi, Minimal işler sayısız okumalardan etkilenmiş olsa da, şimdi ise tarihi bir obje olarak terimleriyle birlikte minimal söylemin kendisi de cazip hale gelmiş görünmektedir. Burada izlenen yaklaşım, çağdaş yazarların altmışlı ve yetmişli yılların sanatına ait tarihi, kendi yetkilerinde bir çalışma alanı olarak görüp yazmak, aynı zamanda yakın geçmişin özellikle de uygulamalarıyla bir fenomen haline gelen altmışların radikal mirasını açığa çıkarma ve ele geçirme eğiliminde olduklarıdır. Sanat tarihi incelemesin gerektirdiği geleneksel belgesel araştırma bu iş için gerekli olan bir şeydir ve gerçekten bu dönemin son çalışmaları, yayınlanmış dokümanlar, birincil kaynaklar ve inanılır hikayelerin biçimsel okunması gibi etmenlerin toplanmasında “pozitivist” bir istem önerir.

Minimalist heykelde malzeme değişime uğramaz ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Hacim ve biçimler yalın ve geometriktir. Üç boyutlu çalışmalara yönelen çok sayıda ressamın geleneksel heykel sanatının sorunlarıyla uğraşmadan Minimalist yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Bu sanatçılar heykel alanını zaten iyi tanımadıklarından, biçimin ifadesi, içyapının dışa yansımaları ve yapıt üzerinde sanatçının kişiliğini yansıtan izlerin varlığı gibi özelliklerle ilgilenmemiştir. Buna karşın kendilerini normal ya da dev boyutlarda gerçekleştirdikleri küre, silindir, küp, gibi temel biçimler ve yalın figürlerle sınırlandırmışlardır.⁷³

Minimalizm çerçevesinde tartışma konusu yalnız form ve malzeme üzerine değildi, aynı zamanda bir heykelin nerede ve nasıl bir ortamda izleyici karşısına

⁷³ S. Germaner, **a.g.e.**, s.41-44

çıkacağı, yani izleyici karşısındaki pozisyonu da önemli bir noktayı teşkil etmekteydi. Daha önceki dönemlerde kabul edilmiş bir yargıya göre heykelin kuşatılmış bir kategori olarak hayatın içindeki diğer şeylerden ayrı tutulması gerekliliği zihinsel ya da Greenberg'in tanımlamasıyla görsel bir takım tecrübelerden geçti; fakat her durumda izleyici ile obje arasında sadece bir mesafeden fazlası anlamına gelen, karşı bir boşluk bulundu. Bu, izleyici ile heykelin özel dünyası arasındaki ruh hali değişimini sembolize eden bir boşluktu. Bu iki dünya arasındaki eşik tam anlamıyla kavranıldığında, hem gerçek anlamda hem de metaforik olarak heykelin günlük hayattan izole edildiği temeline dayanmaktaydı. Bu temelin ortadan kalkması heykelin sadece şeklini değil aynı zamanda onun kimliğini de etkiledi. Bu sebepten heykelin geçirdiği bu çok önemli deneyimin görsel ya da zihinsel olup olmadığı iddiası geçersizdir. Ancak heykelin bir fiziksel varlık olarak bizim kendi varlığımızla duysal olarak eşleşmesi göz önünde bulundurulmalıdır.

Minimalizm'in uç noktadaki ilk örneği Andre'nin zemin üzerinde duran ve üzerinde yürünebilen, karo benzeri metal işleridir. (Resim 16) Bu iş bir sanat nesnesinin şahsa özel olmadığını vurguladığı gibi ayaklarımızla dokunabildiğimiz bir heykelin insan vücuduyla ilişkisindeki radikal değişimi gözler önüne serer. Minimalizm'le insan figürü arasındaki ilişkinin yansımaları mimar-heykeltıraş Tony Smith'in yorumlarıyla sağlandı. Tony Smith'e kendi yüksekliğindeki kübik heykeli Die'yi (1962) neden daha büyük yapmadığı sorulduğunda cevabı, amacının bir anıt yapmak olmadığı şeklindeydi. Neden bir kişinin üstten görebileceği şekilde daha küçük bir boyutta yapmadığı sorulduğunda ise, amacının bir obje yapmak olmadığını söylemiştir. Robert Morris *"bir anıtın karakterini, onu biz insanlardan farklı kılmak için ihtiyaç duyduğu içinde bulunduğu boşluk miktarı belirler"* demiştir ve *"bir mücevheri elimizde taşıyabiliriz çünkü bir boşluğa ihtiyaç duymamaktadır"* diye ekler. Morris'in görüşlerine dayanarak çıkarılabilecek sonuca göre, Minimalizm'in en etkili olduğu nokta boşluktur; çünkü boşluk, bir nesneyle bağlantı kurarken onun ya anıt ya da bir süsleme olarak ele alınmasını sağlar. "Boyuta bağlı algılamada" Morris şunu ifade eder: "İnsan vücudu tüm ölçüleri kendi varlığında taşır ve kendini bu ölçekte değişmez bir unsur olarak kabul eder. Bir kişi, bir şeyin kendinden küçük ya da büyük olduğunu hemen fark eder ve bu ikisi (insan ve nesne) boyutlarına değgin ilişkideki yakınlığın farklı niteliklerinden dolayı farklı görünür".



Resim 16: “5 x 20 Altstadt Rectangle”, Carl Andre, 1967, 100 parça çelik, (Kaynak: James Meyer, *Minimalism Themes And Movements*, 2002, s.99)

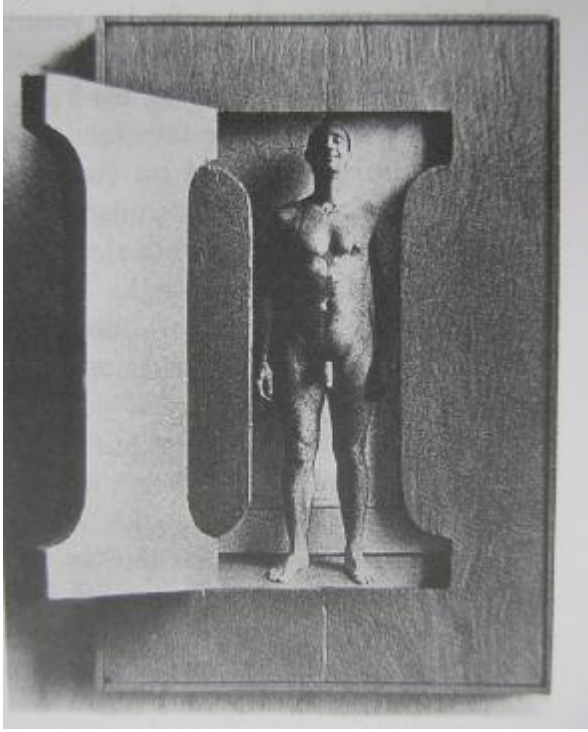
Morris'in *Two Columns* adlı işi tarafsız, yansız ve non-figüratif heykelin varlığıyla ilişkili olmaksızın hafif, gri, fiberglas kutulardan oluşmaktadır. Morris'ten alınmış bir sözle ifade edersek bu işler bir gestalt sergiler, doğal olarak anlaşıldığı gibi bu işler karmaşıklıktan yoksun oldukları için zihinlerde doğrudan kendilerini işaret eder. Bu genel olarak Minimalizm'e uygulanabilir bir terimdir. Bu yüzden Andre'nin *Equivalent VIII*'i (bütünü oluşturan tuğlalar hareket ettirilebilir) gestalte göre birbirinden ayrılabilir, ancak birbirinden ve tümünden farklı olan parçalara

bölünemez. Morris'in geŖalte olan ilgisi onun "form-dersleri" ile bir paralellik göstermektedir. Morris, Brancusi üzerine 1965-66 yıllarında bir akademik çalışma gerçekleştirirken bu çalışmada, George Kubler'in tarih boyunca yinelenen formların incelendiği *The Shape of Time* (1962) adlı eserinde dile getirilen form-dersleri fikrinden etkilenilmiştir. Kubler, Greenberg Modernizm'inin reddi için teorik bağlamda çok önemli önermeler sunmuştur, çünkü o, sanattaki geçmişi Greenberg'in savunduğu gibi bir evrim niteliğinde değil de bir yinelenme olarak görmektedir. Minimalizm, çağdaşlığı yakın geçmişin (Modernist durum) doğrusal bir gelişimi olarak gören tartişmalardan kaçınır. Minimalizm'in elementarizmini gestaltle açıklayanlar bunu Greenberg'in indirgemeci teorisinin gelişiminin birinci doğal adımı olarak alır ve bunun da ötesinde Minimalizm'in Modernizm sürecinin son aşamasında meydana geldiğini savunurlarken evrim ile yinelenme arasındaki farkı hesaba katmazlar. Eğer biri Minimalizm'in uç noktalardaki yalınlığını 20. yy. rneklelerinde ararsa, Rodchenko'nun ilk formlarının, David Smith'in eski işlerine nazaran çok daha fazla bu eğilimde olduğunu görecektir.

Rauschenberg ve Johns gibi Morris de Amerika'da yayılmaya başlayan ve bildik dans kurallarını reddeden yeni bir dans hareketine bağlıydı. Minimalist heykelin aşırı soyutluğuyla insan bedeninin bağlantısını kavramak ilk bakışta zor gibi görülse de, Morris'in *Two Columns* adlı işi bir dans performansının parçası olarak tasarlanmıştır. İlk önce sanatçı sahnede el ile hareket ettirilebilen bir tel ile çekilip, devrilebilen sütunlardan biriyle dans ederken yaralanmıştır. Bu olaydan sonra ürettiği kutular, içerindeki taşıyan birer nesneden çok birer kişi gibi eşit nesnelere haline dönüşmüştür. Morris'in "*I-Box*" adlı işi bunun bir gelişimi olarak düşünülebilir. Burada kapalı form bir geşalttır, saf form ima yoluyla (menteşeyle tutturulmuş I şeklinde bir kapı) daha da saf bir forma indirgenmiştir. Açık form ise Morris'in çıplak bir fotoğrafını gösterir böylece yapıt (I) simgesi (İngilizce'de "ben") ile Morris'in imajını bütünleştirir. (Resim 17)

Kutular Morris'in heykel çalışmaları içinde önemli bir yeri tutmaktaydı. Morris'in "Kendi Sesini ıkaran Kutu" adlı işi, kk, ahşap bir küpten oluşur ve kapağı mühürlenmiş bu kutunun içinde, kutunun yapım esnasında çıkan gürültülerin kaydedildiği bir kaset bulunur. Böylelikle kayıt altına alınmış kısa bir zaman dilimi onu zamansız kılan bireysel bir kimlikle kk bir kutu içine bir obje olarak hapsedilmiştir. Morris bu içinde tıpkı Duchamp'ın *Three Standard Stoppages* (1913–14) adlı içinde olduğu gibi, bir işi yaratırken kendi kullanım alanının ötesinde başka bir anlam ihtiva etmeyen nesnelere lme ve anonimlik kavramlarını ele almıştır.

Manzoni'nin kutuladığı, üzerinde küçük baskılar bulunan yumurta kabukları da, aynı şekilde kalıcı olmayan ve kişisel bir olayın kişisel olmayan ve kalıcı hale dönüşme sürecidir.



Resim 17: “ I – Box”, Robert Morris, 1962, Karışık Teknik, Leo Castelli Koleksiyonu, New York. (Kaynak: Nancy Atakan, Arayışlar, 1998, s.23)

Morris'in dilinde gestalt fikrinden yola çıkarak, Judd'ın “spesifik objeler” olarak tanımladığı Minimalizm; üniter ve izleyiciyi işin içinde bulunduğu fiziksel bağlamın dışında bir fayda bulmaya zorlayan özelliğiyle karakterize edilmiştir. Morris'in öne sürdüğü gibi; *“İyi bir iş, işin dışıyla bir takım bağlantılar kurar ve onları, mekânın, ışığın ve izleyici görüş alanının bir işlevi haline sokar. O objedir ancak hiçbir şekilde estetik bir ifade değildir. Bazı yönlerden bu, daha yansıtıcıdır, çünkü bir kişinin bir iş ile aynı mekânda kendi başına varoluşunun farkındalığı birçok içsel ilişkilerden dolayı bir önceki işte olduğundan daha güçlüdür.”* Buna cevap olarak Morris'in en ateşli eleştirmeni Fried, Morris'in tezini şöyle özetler: *“ Ölçeğin farkındalığı, nesne ile bir kişinin vücut ölçüsü arasındaki kıyaslamada değişmez bir işlev görür. Nesne ile özne arasındaki boşluk böyle bir kıyaslamayla açıklanabilir.”* Ve Fried ekler; *“Büyük nesnelere onlara uzaktan durarak bakmamızı gerektirir. Bu gereklilik de, tamamını görebilelim diye bedenlerimizden daha uzağımızda tuttuğumuz bu nesnelere, kişisellikten uzak veya topluma yönelik bir yapı haline getirir”.* Morris'in savunduğu da budur.

Fried'in Morris'le problemi, Minimalizmin teatral (abartılı) olmasına sebep olan, izleyiciyi sanat nesnesinden uzaklaştırmanın etkileri üzerinedir:

“Morris’in abartılı “kişisel olmama ya da topluma yöneliklik” tezi apaçık bilinen bir şeydir: parçanın büyüklüğü, onun ilişki kurmayı engelleyici üniter karakteri ile birleşerek izleyici ile arasında sadece fiziksel değil aynı zamanda psikolojik bir mesafe de yaratır. Birisi bunu şöyle de ifade edebilir: evet kesinlikle bu mesafe koyma olgusu, izleyiciyi bir özne, sorgulanan parçayı da nesne yapar... Ama bu şöyle devam etmeyi getirmez; “daha büyük işler kesinlikle daha ‘topluma yönelik’ bir karakter taşır”; tam aksine, belirli bir ölçünün ötesindeki işler devasa ölçüleriyle ezici ve aşırı anlam yüklü hale gelir”.⁷⁴

Morris ve Minimalizm’e olan karşı duruş, onun teatral oluşuna ve tiyatronun boşluğa karşıdan bakış anlamına gelmesine, zamana gereksinim duymasına ve ‘varoluşunda’, antropomorfizm (insanbiçimcilik) içermesinden kaynaklanmaktadır. İkinci olarak, Fried’in bakışına göre sanat; esasen kişisel bir deneyimdir. Bu yargı da onun, anıtsallık çağrıştırmacı imalarından dolayı Minimalizm’e, potansiyel bir ‘topluma yönelik sanat’ olarak bakmasına ve buna direnç göstermesine sebep olmuştur.

Minimalist tartışma, onun teatral olduğu yolundaki fikirden ve uzun vadede bir halk sanatını canlandırmaya yönelik, Modernizmin kendine özgü kapsamının ötesinde bir yol göstermede izleyiciye daha büyük bir rol verdiğinden, suçlamalara kadar uzanmıştı. Bu aynı zamanda, Oldenburg, Segal, Kienholz ve diğerlerinin – Fried’in tanımlamasına göre, açıkça teatral bulunan ve sanat eserinin alanı ile izleyicinin alanı arasındaki boşluğun devamlılığını gerektiren- enstalasyonlarından itibaren, Pop Art’ın onaylanmasında kullanılabilir. Fried’i kaygılandıran da buydu.

Tarihsel bir anlatım geliştirmek için, söylevin temelde kökene ait olması gereklidir. Minimalizm’e kendi uygulamalarının anlaşılmasını şekillendiren bir tartışma alanı olarak bakarsak, doğal olarak ona kökensel bir yaklaşım göstermiş oluruz. Bununla birlikte eğer Minimalizmi bir söylem olarak ifade edersek, Minimalizm’in tarihsel süreciyle doğrudan ilintili olan ve hareketi desteklemiş olan galeri ve sanat dergisi ağını doğrudan anlamış oluruz. Bir yanıt olarak düşünülmüş spesifik sergilerin temelinde, herhangi bir eleştiri metninde rasgele kullanılmış bir terim yatıyor olabilir. Teori pratiği etkilerken bunun tam tersi de gerçekleşebilir. Kronoloji bu tartışmaların yeniden yapılandırılmasında yararlı bir gereç halini alır. Meyer’e göre Morris’in yazdığı “Heykel Üzerine Notlar”, Judd’un kendi işleri üzerine yazmış olduğu bir eleştiri olan “Siyah, Beyaz ve Gri” ve “Spesifik Objeler” adlı makalelere bir karşılık niteliği taşımaktadır. Bu fikrin getirdiği çıkarıma göre Morris heykel üzerine yürüttüğü fikirleri, Judd’un benimsediği “ne resim ne de heykel” teorisi karşıtlığında yönlendirmiştir. Buna benzer olarak Fried’in makalesi “Art and

⁷⁴ Andrew Causey, **Sculpture Since 1945**, “Modernism and Minimalism”, Oxford History of Art, UK, 1998, s.129

Objecthood” ancak Judd, Morris ve Greenberg’in yazmış olduğu makalelere bir karşılık olarak yazılabilir. Judd’un “Spesifik Objeler”de formu bulanıklaştırma çabalarına karşın, Fried farklı medyaları savunmaktadır. Judd sanattaki yanılısamayı yok etmeyi savunurken Fried bu literalist yaklaşıma karşı cephe alır. Morris heykelin şekil olarak gösterilen basit cisimlerden başka bir şey olmadığı fikrini savunur. Fried ise tam tersine öznellik ele alınmış bir heykelin, kendi nesnel varlığının ötesine geçebileceği fikrini benimser.

Problem bizim diğer anlayışlardaki sanat yapıtlarına nasıl baktığımızdadır. Op Art, “ters perspektifler”, Minimalizm ve Post-minimalizm algısal modellerin bir, çokluğu olarak sunulmuştur. Kendisini oluşturan materyalden ve konstrüksiyonun durumundan başka hiçbir açıklama getirmeyen literalist estetik en çok Minimalizm ile birlikte gündeme gelmiştir. “Gördüğün, gördüğündür”, Stella’nın bu deyişi her şeyi açıklar niteliktedir. Görsel çelişkilerin zihinlerde keşifler için küçük bir kapı açtığı fikrini inkar eden bu anlayış güçlü ve kendi kendini tüketen bir dogma halindeydi. (Sanatçının 1966’da keşfettiği Irregular Polygons bu katı anlayışın bir tür reddedilişiydi). Daha problematik stil, Minimalizm ile Literalizmin bir denklem olarak sunulmuş halidir. Judd ve Fried tarafından kesin olarak önerilen, Minimalist işlerin kendilerini kendi bütünlükleri içinde görünür kıldıkları varsayımdır. Bu açıdan bakıldığında Literalizm iyi bir başlangıç noktasıdır ancak Minimalizm’i nasıl tarif edebileceğimiz konusunda elverişli bir model olmaktan çıkar.

Literalist yaklaşımın Minimal sanat felsefesini açıklamak için bir kolaylık olacağı yönündeki görüşünü Meyer, şu şekilde ifade eder: *“Bu durumda şöyle bir soru sorulabilir, eğer konuştuğumuz gibi işler görüldüğü kadar şeffaf olsaydı Minimalizm on yıllar sonrada izleyicileri etkilemeye devam edebilir miydi? Flavin’in aydınlatmalarını görmek ve anlamak gerçekten sunulduğu kadar kolay mı? Bu soruların cevapları basitçe hayır! Andre, metal plakalarını karanlıkta üzerinde yürünsün diye tasarladı, “izleyici” doğal olarak işi görmeksizin işi tecrübe edebilmeliydi. Lippard’ın uzun zaman önce belirttiği gibi Judd’un kutuları bile gözle görünenden çok daha fazla çelişki içerir. Eğer Minimalizm gerçekten iddia edildiği gibi bir farklılık alanı ise onu gerçekten farklı görselliklerle incelemek gereklidir.”*⁷⁵

Minimalizm ve cinsiyet teması Truitt üzerinden tartışılabilir. Minimalizm’e tam olarak uymayan ve genellikle özel bir durum olarak ele alınsa da Truitt Minimalizm tartışmasında anahtar rol oynayabilecek derecede önemlidir. Her ne kadar işleri Minimalizm’in öznellik karşıtı dürtülerine aykırı göndermeler yapan optik etkili işler

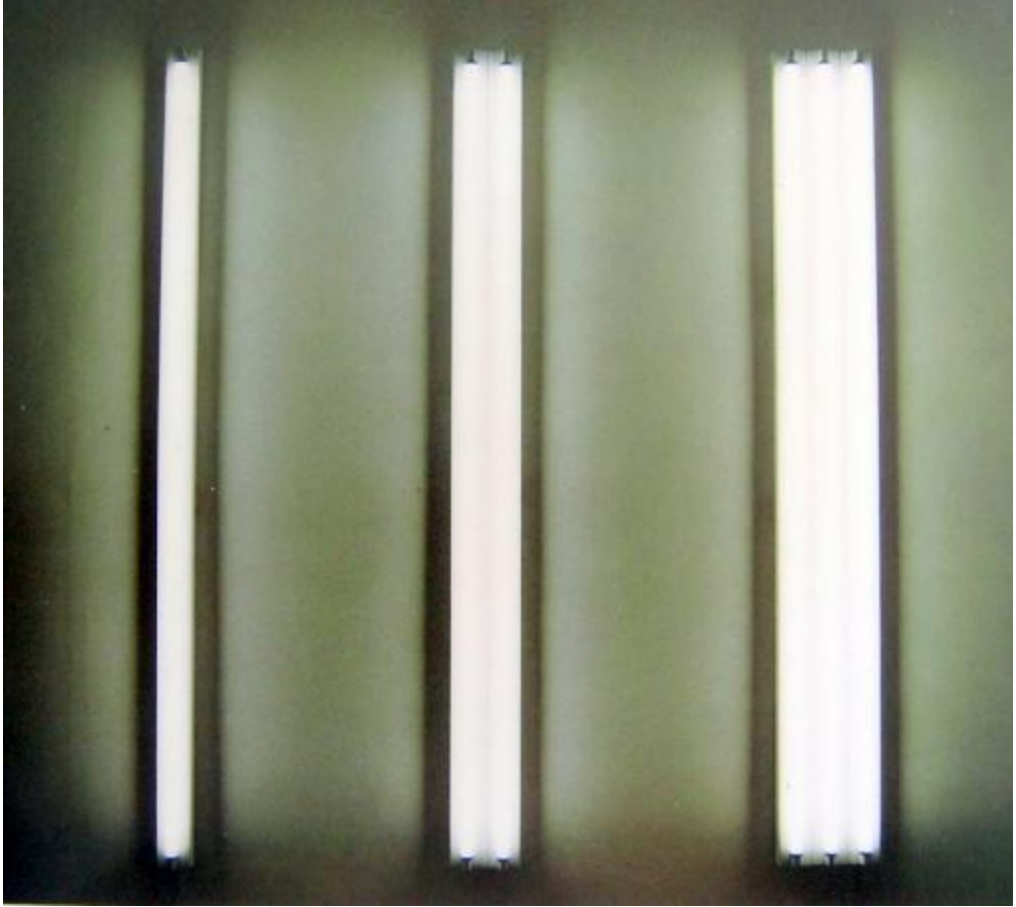
⁷⁵ Meyer, J., a.g.e., s.6-9

olsa da onun neredeyse Judd'la aynı zamanlarda tamamen geometrik objeler üzerinde çalışması Truitt'i gerçekten enteresan kılar. Truitt'in işleri Minimalizm ile ilişkilendirildiği takdirde doğru okunabilir; dahası izleyici Minimalizm hakkındaki fikirlerini onun farklılıklarını kavrayarak zenginleştirebilir. Birinci farklılık Truitt'in cinsiyetidir –ve bu yüzden sanatının nasıl kabul edildiği ve nasıl yazıldığıdır. Greenberg onun işlerinde öznel bir kalite bulunduğu ve işlerindeki “feminen” duyarlıktan bahsederken Judd ve Morris'in de maço duruşlarını küçümsemiştir.

Frank Stella'nın minimal heykelde öncü işlerin yaratıcısı olan Carl Andre'nin sanatsal gelişiminde önemli katkıları olduğu görülür. Andre bir süre Stella ile birlikte çalışmış ve bu dönemde Stella onu, heykellerinin müdahale edilmemiş, çalışılmamış kısımlarının, üzerinde çalıştığı alanlara oranla daha “heykel” olduğu yolunda uyarmıştır. Andre para kazanmak amacıyla başka bir işte çalışmak zorunda kalmış ve demir yollarına girmiştir. Bu tecrübe ona dış dünyayı iyice tanıma ve mekan gerçeğini kavrama olanağı vermiştir. Bu dönemden sonra heykel artık onun için, herhangi bir şeyi temsil eden, durağan bir nesne olmaktan çıkıp, kendi kendine ve çevresiyle yeni ilişkiler kurabildiği sürece var olabilen bir yaratım sürecine dönüşmüştür. New York, Tibor de Nagy Galerisinde sergilenen “Crib, Coin, Compound” adlı yapıtları bu anlayışı ortaya koymaktadır. Anıtsal boyutta demir kirişlerden oluşan bu üç dev konstrüksiyon, çevre mekanı küçültüp sıkıştırarak seyircilerle doğrudan bir biçim ilişkisi kurar. Andre zamanla çalışmalarının yüksekliğini azaltarak bir “yer heykeli” gelişmiştir. Bu yapıtında bir dizi plaka yere basitçe sıralanmış ve burada artık heykel mekanı bölmeden ve sıkıştırmadan mekanda bir değişim yaratır. İleriki dönemlerde ve hatta günümüzde çeşitli enstalasyonlara (installation) öncülük eden bu sergileme biçimi var olan heykel anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Andre'nin yapıtları genelde sergi süresince yaşar ve ardından sökülerek yalnızca kavram olarak varlıklarını sürdürürler. Yapıtların her biri aynı malzemenin ve boyutların tekrarından ibarettir. Kullanılan malzeme sanayi sektöründen olduğu gibi alınmış ve ekstra bir işleme tabi tutulmamıştır. Bu işler için geçerli olan, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve malzemenin kullanımında kişisel izlere yer verilmemiş olması, Minimalist anlayışın en tipik göstergesidir.

Dan Flavin 1963'ten beri mekânı stürüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde florasan lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekânın sınırlarını belirler ve mekânı örgütler, ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratır. Teknoloji ürünü hazır yapım malzemeleriyle kendisini sınırlayan Flavin'in

tasarımlarının uygulamaları kendisi değil de bizzat elektrik teknisyenleri tarafından yapılmaktaydı. Sanatçı bu çalışmalarını gerçekleştirirken çeşitli boy ve nitelikteki ışık çubuklarını bir ritim çerçevesinde bir araya getiriyor ve bunu yaparken de ortaya çıkabilecek olan her türlü simgesel anlam ve çağrışımdan özellikle kaçınıyordu. Bu eserlerde bilinçli olarak oluşturulan çizgilerin veya fırça izlerinin yerine ışıktan çizgileri, alan ve hacim yerine de denetlenmiş bir ışık alanını görmekteyiz. Boya yerine renkli ışığın kullanımı Flavin'in yapıtlarına ayrı bir boyut katmaktaydı. "Sembolize etmek giderek önemini yitiriyor" diyen Flavin hiç şüphesiz sıradan bir dekorasyondan farklı olmayan bir sanat biçimine doğru yol aldığını ifade etmekteydi. (Resim 18)



Resim 18: " The Nominal Three " (to William of Ockham), Dan Flavin, 1964-69, Beyaz florasan ışık, h.244 cm. (Kaynak: James Meyer, Minimalism Themes And Movements, 2002)

Biçimle yeni mekânsal ilişkiler yaratmanın bir diğer yolu da biçimin anıtsallaştırılmasıdır. D. Smith, R. Bladen, R. Morris, M. Steiner bu tarz da çalışan sanatçılardır. Yapıtın ilkel bir strüktüre indirgenmesi etkisini güçlendirmekte ve

yalınlığıyla “heykel” ilk bakışta okunabilmektedir. Ayrıca yoruma yol açacak herhangi bir öyküsel ayrıntının bulunmayışı doğrudan biçimi algılamayı sağlamaktadır. Görülen, bir şeyin betimlenişi değil, ne ise odur.

Minimal sanat ve kavramsal sanat arasındaki ilişkiler Sol Le Witt’in yapıtında ve özellikle yaptığı açıklamalarda dile getirilmiştir. Sanatçının üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi ve hemen hemen matematiksel bir kuramı görselleştirir. Küpleri, küp armatürleri ve onların düzenlenişi seyircide estetik bir düşünceden çok zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratır. Burada vurgulanmak istenen bir yandan, yalnızca kendi sistemine bağlı olan yapıtın özerkliği, öte yandan sanatçının olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramdır. Witt’e göre, “*Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır*”.⁷⁶

1960’ların sonlarında Minimalizm’le ilerleyen materyalist eleştiri günümüze dek süren bir analiz terminolojisi geliştirmiştir. Seri üretimin sosyal anlamı, fabrikasyon üretim, ready-made kullanımı, heykelden mobilyaya minimal işlerin, görünen benzerliği ve geç modernist dönemin vazgeçilmez bir parçası olan galeri mekanlarıyla ilişkiler, daha sonraki eleştiri metinlerinin yinelenen konularını oluşturur. Bu tartışmaların yeniden gündeme getirilmesinde savaş sonrası avant-garde’in birçok sosyal değerinden yararlanmıştı. T.J. Clark ve Thomas Crow’un son işleri Minimalist işlerin dizayn yönüyle tartışılması için bir sıçrama tahtası oluşturur. Benjamin Buchloh ve Hal Foster’in neo-avant-garde üzerine yazdıkları, Minimalizm hakkındaki -New York sanat dünyası ve onun yarattığı geç kapitalist toplum- bazı gerçeklikleri ortaya koyar niteliktedir. Tamamen bir moda bilince sahip olan sanat sahnesinde iş yapmak kolay bir şey değildi. Fırsatçı kapitalist bir araç olarak sanatçının kendisi, topluluğun benimsediği -sanat dışı- seri üretim yöntemleri ve politik içeriğin bastırılması manasında anlamsızlığın övülmesinden, Minimalist işi, hem bir suç ortaklığı uygulaması hem de bir ret olgusu olarak görmek onun sosyal durumu hakkında daha ayrıntılı bir kavrama sağlar. Aynen Pop Art’ta olduğu gibi Minimalizm’in sosyal tutumu karmaşıktır. Minimalizm’i ne basitliğinden dolayı yüceltmek ne de onu yeterince açık olmadığı için küçümsemek yanlış olur. Minimalist formlara daha dikkatli yaklaştığımızda daha diyalektik bir değer ortaya çıktığını görürüz. Andre’nin tuğllarına ve Flavin’in florasanlarına daha dikkatli

⁷⁶ S. Germaner, **a.g.e.**, s.41-44

bakıldığında onların sosyal anlamlarını daha derinden kavrayabilmek mümkün hale gelir.

3.4. Bir Değilleme Modeli Olarak Minimalizm

“Her bilgi olayı, bir süje-obje ilgisine dayanır. Bilginin süje-obje ilgisi içinde ortaya çıkması, süjenin objeyi kavraması, onu yorumlaması demek olur. Bu nedenle her bilgi yargısı, bir varlık ve bir obje yorumu ifade eder”⁷⁷. Bu aslında bir alımlama ve yansıtma durumudur. Bir örnekle: masada duran kalem kırmızı, ya da oturduğum iskemle çok yüksek dediğimizde nesnelere ilişkin öznel bir yorumu dile getirmiş oluruz. Sanat nesnesi için de aynı durum geçerlidir; “örneğin, bir resim bir müzik parçası, bir şiir, kısaca bir sanat yapıtı da böyle bir varlık olarak bir yorumu ifade eder. Çünkü her estetik objenin temelinde bir bilgi objesi bulunmaktadır. Buna göre, sanatçı, bilgi objesi olarak kavradığı ve yorumladığı objeyi bir sanat yapıtı olarak ortaya koyar. Bunun anlamı şudur: Bir sanatçı, örneğin bir ressam, bilgi objesi olarak kavradığı, yorumladığı bir nesneyi tuvale geçirir. Ama ne var ki, tuvalde şekil kazanmış bilgi objesi, artık bir bilgi objesi değil, bir estetik obje olur”⁷⁸.

Bu epistemolojik saptama aslında modernist öğretinin sanata ve sanatçıya biçtiği rolü özetler niteliktedir. Burada sanatçı doğrudan bir katalizör görevi üstlenmekte, doğayı ve çevresini kendi bakış açısıyla algılayıp kendi kişisel “öznel” süzgecinden geçirip sanatsal bir ifadeye dönüştürmektedir. Sonuçta sanat eseri olarak ortada duran şey bizzat doğanın bir parçası, ya da toplumsal bir olgunun gerçek görünüşü olmasa da sureti biçimdedir. Bu noktadan hareketle Minimal Sanat’ın böyle bir aktarım ya da ifade amacı gütmeyeceğini, sanatı nesnelere dünyasının sureti olmaktan çıkartıp onu kendi mecrasında ele aldığını görürüz.

Sanat, sanatçı ya da her sanat akımı, nesneyi anlamaya çalışırken esasen kendisini de anlamaya çalışmakta ve dolayısıyla da nesne mekânda her boyutuyla irdelenmeye, kavranmaya ve çözümlenmeye çalışılmaktadır. Denilebilir ki sanat her dönemde kendisine nesneyi eksen almıştır. Ancak bu durum özellikle Modernizmle daha da belirginleşmiş ve “nesne eksenli” yeni mekânlar söz konusu olmuştur. Çünkü Modernizmin haz alanı kendisidir; kendi nesnesine göndermede bulunur. Dolayısıyla Modernizm ile birlikte gelişen nesne tutkusu bir anlamda nesneyi fetişleştirmiştir. Nesne artık mekânda irdelenmekte, dokunulmakta, çözümlenmekte

⁷⁷ İsmail Tunalı, “Dünyanın Yeni Epistemolojik Anlamı ve Sanata Yansıması”, **rh+ Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:01,2002, s.20–24

⁷⁸ **y.a.g.e.**, s.20-24

ve parçalanmaktadır. Modernizm ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir kısmı mekan içindeki nesnenin tartışılmasına yönelik gerçekleştirilmiştir. Bunların başında ise Kübizm gelmektedir. Kübizm ile başlayan süreçte “özne sanatçı” artık düşünsel alandaki ve toplumun yapısındaki değişimlere, dönüşümlere paralel olarak nesneyi daha farklı ele almakta ve kendisini kuşkuyla baktığı nesnenin karşısına koyarak önceden dokunulmaz, irdelenmez olan nesneyi irdelemek, çözümlenmek yoluyla görünen gerçekliğin ardına geçmeye çalışmaktadır. Bunun temelinde yatan şey ise sanatçının nesneye olan mesafesinin giderek artması ve nesnenin doğasının insan için dışsal bir öge haline gelmesidir. Gelişen süreçte çeşitli nesnelerin sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanması ve bunların giderek sanat nesnelere malzemeleri haline gelmesi önemli bir özellik olarak karşımıza çıkar. İşte bu noktada, sanatçının kendini ifade etmede dünyayı, yaşamı ve kendisini sorgulamada tuval resmini yadsıması söz konusu olmaktadır. Bu yadsıma sanat yapıtını bir metin olarak ele alan Minimal ve Kavramsal sanatları ortaya çıkartmıştır.⁷⁹

Gerçekte biçim ve renk örgensel bir bütün oluşturmasına rağmen, resim tarihinde önce biçimin renkten, daha sonrada rengin biçimden soyutlandığını görürüz. Ancak biçim ve rengin yekpare bir bütün oluşturması yine de doyurmaz bizi. Daha doğrusu, resmin asli malzemesi olarak duyarlılığa rengin sahip çıktığını anımsadığımızda, biçimsel ifade ile neyin kastedildiği sorusu ister istemez yanıt beklemektedir izleyiciden. Max Raphael, devingen (canlı) mekân ile ilişkisinden hareket ederek tanımladığı biçimi –biçim, mekânı taşıma, canlandırma ve üretmekle yükümlüdür- etki bağlamında sorgularken bir bakıma bu soruya cevap vermektedir.

Sanatsal yaratım sürecinin ilk aşaması olan biçim, Raphael'e göre varlık ve anlama ilişkin biçimden sonra üçüncü sırada yer alır. Bu bağlamda etki biçimi, uyandırıcı niteliğiyle belli bir duyuya yönelmekten ziyade, insanı bütün olarak kapsamına almayı öngörür. Bunun, yani izleyiciyi sanat yapıtının bulunduğu gerçeklik tarzına çekmenin koşulu ise, alılmayıcı ile yapıt arasına koyulan mesafedir. Raphael için, bu mesafe ile ilgili olarak karşılaştığımız sorunların ortak paydası hiç değişmez: Biçimin oluşturulmasını hazırlayan temel öge sosyal insandır. Buna göre etki biçimi, özünde bir süreç olup, izleyicinin kendi içinde oluşturduğu biçimi sürekli yenilemesini şart koşmaktadır. Böyle bir biçimin muhatabı olan izleyici, üzerine düşen görevi almaya hazır olduğu sürece, tamamlanmış yapıtı bitmemiş kabul edip,

⁷⁹ Metin Şen, “Sanat Nesnesi ve Mekan Arasındaki Zorunlu İlişki”, **Sanat Tasarım Dergisi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, 2004, Sayı:01, s.18–20

sonsuz kere yeniden yaratma gücüne sahiptir artık: “*Sanatçı bitmiş varlığa oluş, sonluya sonsuz karakteri vererek, izleyicinin sonsuzluk güdüsüne çağrıda bulunur*”⁸⁰

Bütün bunlar, örgensel bir bütün oluşturmak üzere içeriğine yapışan biçimin ne gibi sorunlarla karşı karşıya kalıp, asıl biçimciliğin çoğu kez içeriği yansıtmaya kaygısında gündeme geldiğini gösterir bize –biçim, onsuz temsil edilemeyen oluş’un sonu, bitmemiş olana zoraki geçirilen bir kılıftır çünkü. Dolayısıyla bir biçimin yetkinliği, ne dereceye kadar biçim olmak tan çıkmayı göze alabildiğinde yatar; kendini ilga eden biçimin zaferi, boşlukta kalan içeriği koşulsuz ve hiçbir yara almaksızın soğurma potansiyelidir; içeriğin biçime dönüştüğü noktada aradan çekilen biçim, ancak bundan sonradır ki biçim olmanın gereğini yerine getirip, *oluş*’un temsilini üstlenecek düzeye ulaşır.

Kendi varoluş sürecini yaratma konusunda Minimal Sanat ile Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein’in (1889–1951), felsefenin doğası üzerine yürüttüğü fikirler arasında, izlenen yol açısından önemli bir benzerlik bulunmaktadır. Wittgenstein, düşünceleriyle yirminci yüzyıl felsefe dünyasının bu çok tartışma uyandırmış düşünürüyle, yirminci yüzyıl sanat dünyasının çok tartışma yaratmış ve bugünkü sanatsal üretimi bir boyutuyla belirlemeye devam eden yaklaşımlardan, akımlardan birisi olan Minimalizm arasındaki ilişkiye ilk kez dikkat çeken Perraut olmuştur.

Wittgenstein felsefesi ve Minimalizm arasındaki ilinti, bu iki olgunun çıkış noktası üzerinde etki oluşturan bilinçli bir tercihi göstermez. Wittgenstein’in Minimalizm’le yakınlık içinde olduğu söylenen felsefesi, 1920’li yıllarda yayınlanan *Tractatus Logico-Philosophicus* isimli kitabında öne sürdüğü fikirleridir; oysa Minimalizm’in başlangıcını en çok 1960’ların başlarına götürürsek, bu sanatsal yaklaşımın düşünsel altyapısının oluşumunda Wittgenstein felsefesinin doğrudan etkili olduğu fikri öne sürülemez.

Bu iki bağımsız hareketin birbiriyle ilintisinin ne olduğunu tartışmak gerekirse, denebilir ki,

“iki gerçeklik arasındaki en büyük benzerlik, ikisinin de ayrı ayrı yirminci yüzyılda kendi alanlarında geliştirilmiş en tepkisel yaklaşımlar olmasıdır. Her iki akım da kendisine çıkış noktası olarak içinde buldukları ana alanı, ana gövdeyi yadsımayı, reddetmeyi, nihayet deçillemeyi (negation) seçmiştir. İki akım arasındaki benzerliğin ya da yakınlığın çıkış noktasını da bu kavram oluşturur: deçilleme. Wittgenstein’in felsefesi de tıpkı Hume gibi, ondan önce de Gazali’nin Tehafütü’l – Felasife’sinde yaptığı gibi başlangıç noktası olarak felsefeyi reddetmeyi seçmiş, yolunu bu izden giderek tamamlamaya çalışmıştır. Fakat tamamlamamış ve bir süre

⁸⁰ “Max Raphael, “Wie will ein Kunstwerk gesehen sein ?” (The Demands of Art), Qumran Verlag, Frankfurt, 1984, s.331” Mehmet Ergüven, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.224’deki alıntı.

sonra bu felsefeye en büyük eleştiriyi bizzat Wittgenstein'in kendisi, O'nun o büyük dehası ve soyutlama yeteneği yöneltmiştir".⁸¹

Minimalizm de kendi yaşam alanını kurmak için bağlı bulunduğu sanat geleneğini ve bu geleneği oluşturan ve hatta onu var eden temel nitelikleri reddederek işe başlamıştır. Aslında bu reddediş, başlangıcında çok da bilinçli olmadan sadece bir bağlam karşıtlığı olarak ele alınsa da daha sonrasında bir varoluş sorunsalına dönüşmüş, oluşturulan yeni sanatsal yapının temeli haline gelmiştir.

Minimal Sanatın oluşumunda büyük katkısı olan ressam, eğitimci ve sanat yazarı Ad Reinhardt, 1960'larda genç sanatçılara yapıtın nasıl işlediği, nasıl anlam ürettiği konusunda sorular sordurarak bir sonraki kuşağın sanat anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Reinhardt'ın yazıları, sanatçının sanatın yaşamdan ayrılmasına olan inancını ve bütünüyle "içeriği olmayan" işler üretme isteği gösterir. Ona göre: "*Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir, sanat, sanat olmayan değildir*".⁸² Reinhardt'ın sanat anlayışındaki felsefenin ifadesi, "çok, daha az olandır". Reinhardt ayrıca sanatın altı kuralını şöyle sıralar: Gerçekçilik ya da Varoluşçuluğun olmaması, İzlenimciliğin olmaması; Dışavurumculuğun ya da Gerçeküstücülüğün olmaması; Yapımcılığın, heykelin, resmin, ya da grafik sanatların olmaması; "göz aldatımı"nın (*trompe-l'oeil*), iç dekorasyonun ya da mimarlığın olmaması. Sanatçı bu "altı kural"a ulaşabilmek için "12 teknik kural" öne sürmüştür. Bunlar: doku, fırça izi ya da kaligrafi, taslak ya da çizim, biçim, tasarım, renk, ışık, mekân, zaman, boyut, ya da ölçek, hareket, nesne, konu, madde, simge, imge ya da gösterge kullanılmamasıdır.⁸³

Aynı şekilde, Wittgenstein felsefesi de Minimalizm de bütün bir üretim gerçeğini (elbette kendi alanlarındaki üretim gerçeğini) yalnızca bir "dil" sorunu olarak görmüş, kusursuz bir dil oluşturma çabası içinde her şeyi, neredeyse ilkel denebilecek bir mantık-matematik dizgesinin boyunduruğu altına sokmuşlardır. O noktadan başlayarak her iki yaklaşım da içlemlerindeki "doğal" şiirselliği ve meta arayışlarını dışlamış, giderek her şeyin boşlukta (void) adeta kendiliğinden oluşmasını istemişlerdir. Bu da garip bir perfeksiyonizme yol açmış, bu kavram

⁸¹ "James C. Edwards, The Authority Language: Heidegger, Wittgenstein and the Threat of Philosophical Nihilism, University of Southern Florida Press, 1989" Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.168-169'deki alıntı.

⁸² Ad Reinhardt, "Art as Art", Nancy Atakan, **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, YKY, İstanbul, 1998, s.20'deki alıntı.

⁸³ Ad Reinhardt, "Twelve Rules for a New Academy", (Atakan, 1998, s.20-21'deki alıntı).

yoğun bir seçmeciliğe dönüşmüş ve iş, gerek Wittgenstein felsefesinin, gerekse Minimalizmin kendi kendilerini yadsımasına kadar varmıştır.

Wittgenstein'in *Tractatus*'ta çözmeye çalıştığı soruları Quinton şu şekilde ifade etmiştir: "*temel sorunun şöyle özetlenebileceğini sanıyorum: Dilin varoluşunu sağlayan şey, dilin olanağı nedir? Dili, Wittgenstein'in onun en önemli amacı saydığı amaç için, yani dünyayı betimleme, olguları dile getirme, doğruları – ya da başarısız kalındığında yanlışları – anlama amacı ile kullanmak nasıl olanaklı olabiliyor?*"⁸⁴ Wittgenstein'in getirdiği önermeler doğrultusunda onun düşüncenin yapısını ve sınırlarını anlamak için dilin yapısı ve sınırlarını irdeleme üzerinde durduğunu görürüz. Bu yaklaşım Minimal Sanat içinde uyarlanabilir: Minimal Sanat içerisinde yapıtlarını üreten sanatçılar, problematiği temel olarak bizzat sanatın kendisi haline getirmişlerdir.

Wittgenstein'in uğraşının ideal bir dil kurama çabası olduğu bilinmektedir. Bu dil, tüm terimleri inceden inceye tanımlanmış, tümceleri de olguların mantıksal yapılarını kuşkuya yer bırakmayacak bir açıklıkla göstermiş bir dil olmalıdır. Böylesine kusursuz bir dil atomik önermelere dayanmalıdır. Dolayısıyla en temel felsefi sorun da atomik önermelerin yapısını tanımlamaktır. Bu yaklaşımda görülen "dil" in ontolojik ve kökensel bir felsefe üzerinden ele alınması, Minimalizmde görülen ve sanatı temel biçimsel öğeler üzerine kurgulayan pürist ve indirgemeci yaklaşımla örtüşür.

Wittgenstein'ci yaklaşım, bir yeni dil arayışı yardımıyla dili somutlaştırma çabası ile felsefenin sınırlarını da çizmiştir. Aslında *Tractatus*'un önsözünde Wittgenstein bunu kendisi dile getirmektedir: "*Kitap düşünceye bir sınır çizmek istiyor... sınır, öyleyse yalnızca dilin içinde çizilebilecektir ve sınırın ötesinde kalan da düpedüz saçma olacaktır.*"⁸⁵ Böyle bir sınırlanmış gerçeklik olgusu yaratma isteği Minimal sanatta, sanatsal bağlamı oluşturan elemanların arındırılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Minimal Sanatın düşünsel alt yapısında ve Wittgenstein felsefesinde bulunan analogiyi saptamak açısından Wittgenstein felsefesini özetlemekte yarar vardır. Bu felsefe

bir deşillemeden doğmuştur;

⁸⁴ Bryne Magee, *Yeni Düşün Adamları*, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985, (Kahraman, 2002, s.170'deki alıntı).

⁸⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev.D.F.Pears ve B.F. Mc Guinness, Londra, 1966, (Kahraman, 2002, s.174'deki alıntı).

bir özeleştirinin boyunduruğu altına girmiş, bunun sonucunda özeleştiriyi bir öz yıkıma ve genel olarak bir yıkıcılığa götürmüştür;

bir dizge yaratmaktan öte, felsefeden söz etmenin ne anlama geldiği sorusuyla uğraşmayı, bunun ne olduğunu irdelemeyi esas kabul etmiştir. Önce felsefeye güvenmeyi reddetmiş, felsefeyi bu yaklaşımını haklı çıkaracak biçimde yeniden tanımlamış ve biçimlendirmiştir.

Daha önceleri kusursuz, eksiksiz bir dil yaratma çabasında bu onun olanaksızlığını görmüş;

mantıksal açıdan kusursuz bir dilin ilkel olduğu görüşüne ulaşmış ve nihayet;

daha önce gizemi (metafizik) felsefi soyutlamanın dışına itmişken, bu defa üstü örtülü de olsa onu dilbilimsel bir bağlamda yeniden felsefeyle iç içe geçirmiştir.⁸⁶

Minimalizmde de her şeyi dışlayan özgün ve özgül bir dil arayışı söz konusudur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu gibi yirminci yüzyıl resim ve sanat tarihinin, hatta estetik “biliminin” bile yeniden yazılmasını gerektiren, bütün yerleşik olgu ve düşünceleri alt üst eden güçlü bir resim anlayışının sonrasında Minimal Sanatın kendi yaşam alanını oluşturmak için böylesi bir tepkisel dışlama refleksi göstermesi haklı bir gerekçe olarak kabul edilebilir. Soyut Dışavurumculuğun romantik, hareketli ve neredeyse yaşamsal biçimine karşın Minimalistlerin getirdiği durağan, yansız ve bireysellikten alabildiğine uzak biçimler bu karşıtlığı ve çatışmayı yeterince yansıtmaktadır. Önerilen yeni yaklaşımdaki tümdenci (holistic) ve birici (unitary) yapı, rastlantısalda soyutlanmış, imlemeden uzak, bütünden kaynaklanan etkinin olabildiğince açık olması, Minimalist yapıtların ortak noktasını oluşturmaktadır.

Minimalizm, önce kendisinin de bir parçası olduğu “resim” gerçeğine karşı çıkmıştır. Bunu kendisini de o dünyanın içinde bir yerde gördüğü için yapar. Dolayısıyla da özeleştiriyi kalkıştığında eleştirilerini ilkin kendisine yöneltmez. Önce kendisini yeni bir alternatif olarak sunar. Ancak eleştirileri sanat bağlamında bir genel anlayış ve kavrayışı esas almaktadır.

Başlangıçta kendi dışındaki ama kendisinin de varlıkbilimsel olarak içinde yer aldığı kavramlara yönelttiği eleştiri, mantığının adeta doğal bir zorlamasıyla kendisine yöneltmiştir. Bu aslında Minimal Sanatın sanata bakış açısının kaçınılmaz

⁸⁶ ” Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**,”Minimal Sanat: Wittgenstein Felsefesiyle Aralarındaki Benzerlik Açısından Bir Bakış Denemesi”, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.179–180

bir sonucudur; çünkü minimalistler sanatı, en yalına, en özüne, mümkün olan en temel noktasına –Wittgenstein felsefesindeki atomik önermeler gibi- indirgemek istemişlerdir. Bu minimize etme eylemi doğal olarak ele aldıkları sanatı öldürücü bir yok edişe sürüklemiştir.

Minimalizmin çıkışını yaratan unsurlar açısından ele alındığında bu retçi yaklaşımın çok ta yeni bir şey olmadığı görülür. Yirminci yüzyılda etkili olmuş hemen tüm sanatsal çıkışlar aynı sözcükleri, aynı kavramları kullanarak yola koyulmuşlardır. Ne var ki Minimalizm onlardan farklı olarak, eleştireliliğini ve tepkiselliğini daha da derinleştirmiş, bu yaklaşımını kendisini de kapsayacak bir değıllemeye dönüştürmüştür. Bu değılleme Minimal Sanat içinde kendisini sadece sanat olgusunu yadsıma şeklinde göstermez, gelişerek neredeyse nihilist bir boyut kazanır. O kadar ki, bir açıdan bakıldığında modernizmin de gerçeklerinden birisi diye görülebilecek bu yaklaşım (değılleme) Minimalizmde artık bir varoluş sorunsalı halini alır.

3.5. Modernizm ve Minimalizm

Modernite nerede başlar, nerede biter? Jean-François Lyotard “Postmoderne Dönüş” adlı makalesinde modern sonrası süreci ifade eden “post-modern” kavramını açıklarken, ister istemez konunun özü olduğundan dolayı daha çok modernite kavramını sorgular. Lyotard modern düşüncenin tarihlenmesine ilişkin kesin bir zaman diliminin verilmesinin yanlış olacağını ifade ederken, modernitenin ortaya çıkışının saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmediğini dile getirir.

“ 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 kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu da bir anlamda doğrudur...”Son çözüm”le, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değışimin 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 Aufklärung, Fransız Lumières 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”.⁸⁷

Modernizm pek çok yönü olan bir fenomendir. Modern kelimesi tarihi bir kavram olarak çeşitli anlamları ihtiva etmiştir. Modernlik, pek çok yazar için bir

⁸⁷ Jean-François Lyotard, “Postmoderne Dönüş”, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. Berran Ersan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.20–21

hareketin, değişmenin, belirsizliğin konusudur. Latince olan *Modernus* sözcüğü, ilk olarak 5. YY'da, dinsizliği reddetmek (paganizm) anlamında, Hıristiyan toplulukları işaret etmek için kullanılmıştır. Rönesans düşünürleri, *modern* ve *antik* toplum ve devlet ayrımı yaparak kelimenin anlamını genelleştirmişlerdir. Buna göre, modern toplum herhangi bir *Batı* toplumdur, antik (ilkel) toplum ise *Batı'nın* dışındakilerdir. Daha sonra aydınlanma çağına geçildiğinde, aynı istikamette, fakat daha yaygın ve geniş bir anlam kazandığı görölmektedir. Bugün, modernizm kavramı Batı toplumlarının vasıflarını açıklamaktadır. Kumar, kavramdaki gelişmeyi şöyle anlatmaktadır: “*On sekizinci yüzyıl aydınlanması sadece orta çağın antik ve modern ayrımına katkıda bulunmakla kalmadı, bundan sonra da geçerli olacak kritik bir tespitini de yaptı. Bu andan itibaren modern toplum bizim toplumumuzdu, yaşadığımız türden toplumlar, ister on sekizinci yüzyıldaki olsun isterse yirminci yüzyıldaki. Kelimenin ilk ve son anlamları arasında fark olsa bile, bu iki kelime (modernizm ve toplum) birbirleriyle eş anlamlıydı, Batı toplumu modernitenin amblemi oldu. Modernleşme demek, Batılılaşma demektir. Bu nedenle modern toplumlar onsekizinci yüzyıldan beri Batı toplumlarının damgasını taşımaktadırlar*”⁸⁸

“*Modernizm*” kavramı daha özel bir anlamda ise, ondokuzuncu yüzyıl ortalarında kültür tarihinde, daha ziyade sanat ve bilimle ilgili olan değişmeleri ifade etmektedir. Bu dönemin öncesinde, sanattaki realist akım, bir ayna görevi görerek, varlığı tıpkı tabiatta bulunduğu gibi yansıtmaya düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Realizm, yansımacılık, objektivite ve sanatta kişisel ifadelerin reddi şeklinde görölmüştür. Bu dönem, bilimde de pozitivistlere tekabül etmektedir. Fakat daha sonrasında, sanatçının bireysel katkısının pasif bir tutumla bir şeyi olduğu gibi yansıtmayla çok daha ötesinde olduğu fikrinden yola çıkarak modernist hareketlerin nüveleri atılmıştır. Varlıkların, formlarının içinde taşıdıkları ve objektif yansıtmayla görölemeyecek olan anlamları da bulunmaktadır bu bakış açısıyla modernizm, realizme bir tepki olarak gelişme fırsatı bulmuştur. Aslında dönemin genel çerçevesini pek çok akım oluşturmaktadır. Naturalizm, sembolizm, kübizm, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm, yapısalcılık gibi akımlar, modernizmin sanattaki kökenleri olarak ele alınmaktadır. Modernizm üzerinde estetik tecrübenin yanı sıra savaşlar, ikinci sanayi devrimi gibi sosyal faktörler de etkili olmaktadır. Fakat modernizmi, başta sanatçılar, birçok aydın eleştirmektedir. Bu dönemde insani değerlerin önemli yaralar aldığı ve toplumun zayıfladığı düşünölmektedir. Bu

⁸⁸ Kumar, K. , “Modernity”. **The Blackwell Dictionary of Twentieth - Century Social Thought**, W. Outwhite ve T. Bottomore (Eds.), Okxford: Blackwell, 1993

bağlamda Modern sanat, modern toplum insanının yalnızlığının, izolasyonunun ve kopukluğunun bir anıtı olarak görülmektedir.

Modernleşme, sosyolojide ele alındığı anlamıyla, bir toplumun bilim ve teknoloji doğrultusunda farklılaşması ve kompleks bir yapıya kavuşması sürecini ifade etmektedir. Sosyal yapıda sanattaki gibi bir realizm reddedilmemekte, aksine rasyonalite nosyonu üzerine toplum bina edilmektedir. Davranışlar artık geleneksel, duygu temelli veya inanca dayalı değildir. Sebep-sonuç arasındaki mantıki ilişki esastır. Bu dönemdeki sosyo-kültürel değişimin iki veçhesi vardır. Birincisi, sosyal mobilitenin artmasıdır. Sosyal, ekonomik ve psikolojik özellikler ve örnekler hızla eskimekte bundan dolayı insanlar yeni örneklerle göre sosyalleşmektedirler. İkincisi ise, genel rollerden uzman rollere geçiş şeklinde bir sosyal farklılaşmanın ortaya çıkmasıdır.

Modern sanatın ideolojik temeli olan Modernizm, değişime ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler, tarzlar ve tavırlar bütünü tanımlar. Modern yaşantıyı yansıtacak bir sanatsal yaklaşımı savunan Charles Baudelaire'in düşüncelerine neredeyse görsel bir yaklaşım getiren sanatçıların, Modernizmin tohumlarını attıkları ortam ise Paris'tir. Bu yüzden Modern sanatın gelişim sürecinde Paris'in egemenliği peşinen kabul edilen bir olgu olarak görülmektedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında yazılmış hemen hemen yararlanılacak her türlü kaynak bu varsayımı temel almaktadır. Gertrude Stein'in Picasso üstüne yazdığı kitabın girişi olan : *"On dokuzuncu yüzyılda resim yalnız Fransada' Fransızlar tarafından yapılıyordu, Bunun dışında resim diye bir şey yoktu; yirminci yüzyılda ise gene Fransa'da, fakat İspanyollar tarafından yapılan bir sanattı"*⁸⁹ cümlesi, Modern sanatı yalnız Fransız resmi üstüne temellendiren görüşün abartılı ifadesidir. Modern sanata daha geniş bir perspektiften bakabilmek için, Kübizm ve Fovizm ile birlikte, Alman Ekspresyonizmini, İtalyan Fütürizmini, Rus Modernizminin temeli olan Konstrüktivizminin de geniş olarak ele alınması gerekliliği ortaya çıkar.

Sanatçılar 1960'lar boyunca ve yetmişlerin başlarında, bütün dünyada, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eş zamanlı olarak sorgulamaya başlamıştır. Bu tür sorgulamalar dinamik, çoğu kez de çekişmeli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuş ve zaman içinde sanat uygulaması ve kuramı içinde kabul edilen ile edilmeyen arasındaki sınırları açmıştır. Bu sürecin uzun vadedeki etkilerini

⁸⁹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, 2004, s.10

anlayabilmek için, sorgulamada izlenen çeşitli yolları irdelemek gereklidir ancak bu noktada bu tarz bir sorgulamanın resim ve heykele, Soyut Dışavurumcu hareketin hegemonyasına ve Biçimcilik (Formalism) olarak bilinen modernist öğretiye bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Resimleri, biçimci görsel niteliklere dayandırarak çözümlenmeye yönelik bir sistem olan Biçimcilik kavramı, Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in yazılarıyla ortaya çıkmış, İngiliz eleştirmenler Clive Bell ve Roger Fry'nin düşünceleriyle birleşerek, 1960'lar boyunca Amerikalı eleştirmen Michael Fried'in yazılarıyla etkisini sürdürmüştür.⁹⁰

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaydığı noktada Modernist yaklaşımı savunan ve Modernist eleştiriyi özdeşleşen Clement Greenberg, sanatın geleneksel köklerini reddeden ve doğrudan sanatın kendi varlığından beslenen bir kuram geliştirmiştir. Yazdığı makalelerle Amerikan sanatının gelişiminde büyük etkisi olan belki de bir ölçüde bu sanatı maniple eden Greenberg, bütünüyle "saf, optik bir deneyime" dayanan bir sanatı benimsemiştir. Greenberg'in formalist çözümlenmelerini temel alan görüşe göre, Modernizmin 1970'lerde Minimalist Sanatla birlikte sona erdiğini kabul edilmektedir.⁹¹

3.5.1. New York Okulu ve Greenberg' in Modernizm Anlayışı

II. Dünya Savaşı bitimini takip eden yıllarda New York'ta yaşayan küçük bir grup Amerikalı ressam, geçen yüzyılda Paris'in üzerine çevrilmiş olan sahne ışıklarını kendi üzerine çekerek, hem ulusal hem de uluslar arası alanda bir üstünlük kazandı. Aralarında, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Philip Guston, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko ve Clyfford Still gibi isimler bulunan "1950'lerin Asi Ressamları", var olan estetik değerlere meydan okumuş ve Soyut Dışavurumcu akımı yaratmışlardır. New York School'un ilk kuşağını oluşturan bu sanatçılar ve onların çevresinde yer alan diğer sanatçılara ilaveten, hareketin kavramsal yönünü şekillendiren Clement Greenberg, Harold Rosenberg ve Thomas Hess gibi yazar ve eleştirmenlerle birlikte, Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Charles Egan, Samuel Kootz ve Sidney Janis gibi galericiler, onu destekleyerek geniş halk kitleleriyle buluşmasını sağlamıştır.

Avrupa'da hiçbir sanat ekolü ya da sanat merkezi, savaştan sonraki New York kadar dikkat toplamamıştı. Sanat alanında yeniliklerin, öncülüğünün Paris'ten New York'a kayması, sanat alanında bir tür Fransa/Amerika savaşı gibi algılanabilir.

⁹⁰ Nancy Atakan, **Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s.18–25

⁹¹ Ahu Antmen, A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı 16, 2000, s.50

Amerikalı koleksiyoncuların, müzelerin desteklediği, kitle iletişim araçlarının etkileyici gücünden de yararlanan New York Okulu, kısa zamanda, sanat çevresinde kendine güçlü bir yer edinir. New York Okulunun sanat piyasasına kazandırdığı ticari yatırımların ve spekülasyonların ötesinde, sanatsal düzeyde getirdiği yeni bir soluk, bir atılım da söz konusudur. New York'lu öncüler, Paris Okulunun kısırlaşmaya yüz tutan resmine karşı, özgürlüğü, sınırlardan kurtuluşu ve geleneksel değerlere sırt çevirışı temsil etmektedirler. Tüm geleneksel kalıpları ve hatta soyut sanatın kalıplarını da kırarlar.

Bu hareketliliği ve uyumu sağlayan önemli etkenlerden biri, hiç şüphesiz özgürlük arayışıyla Yeni Dünya'ya göç eden ressam ve sanat adamlarıdır. 1940'lara dek, Amerikan Resmi adına herhangi bir karakteristik biçim diline ulaşamamış olan Amerikan sanat ortamı, Peggy Guggenheim gibi bir destekçi, Clement Greenberg gibi bir sanat yazarı ve MOMA gibi (yeni oluşuma ön ayak olan politikaları cesaretle savunan ve uygulayan) bir kurumu da arkalarına alarak New York'un Modern Sanat'ın yeni merkezi olmasını sağlamıştır.

Değişen şartlarla beraber geniş bir sanat pazarı oluşmuş, çağdaş sanat da diğer kapital değerler gibi tüketim ağına sunulan yeni bir meta haline dönüşmüştür. Bu oluşum süreci içerisinde, Amerika'lı eleştirmenler tarafından kaleme alınan eleştiri yazıları "Amerikan-tipi Resim" (American-type painting) olarak da adlandırılan Soyut Dışavurumcu Resmin halk tarafından kolayca kabul edilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, Greenberg, Amerikan sanatını irdeleyen bir dizi makale yazmış ve bu yazılarında modern resim olgusunu biçimci bir yaklaşım üzerinden irdelemiştir.

"Sanat nesnesi dediğimiz şey özerk bir nesne olarak Modernizme özgüdür. Daha öncesinde ise öte dünyadan söz eden dinsel, büyüsel bir anlatımdır. Kapitalist üretimle birlikte sanat dinden ayrılmış özerklik kazanmıştır. Rönesans'a erişinceye kadar nesne gerçeğinin yeri simgelerle dolmuş, fakat yeniden doğuşla birlikte bunun yerini matematiksel bir nesne almıştır. Artık nesne somuttur, aklın uzantısıdır. O çözümlenebilir, irdelenebilir, sorgulanabilir; yalnızca doğayı taklit etmeyecek, modelle özdeşleşmeyi aşacaktır".⁹²

Modernizmle birlikte bu irdeleme ve sorgulama süreci devam etmiş, sanatın bakış açısı kendine yönelmiştir. Sanatçı bu dönemde sadece dış dünyayı aktaran kimliğinden çıkıp ürettiği sanatla kendi varlığını sorgulayan yeni bir eylem modeli ortaya koyar.

Bir yapının çizgi, biçim, renk gibi "biçimsel" değerlerini birinci planda tutan yaklaşım olarak tanımlayabileceğimiz Biçimcilik, yirminci yüzyılda sanatın bir

⁹² Metin Şen, "Sanat Nesnesi ve Mekân Arasındaki Zorunlu İlişki", **Sanat Tasarım Dergisi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Sayı:1, İstanbul, 2004, s.18–20

betimleme, ifade, ya da toplumsal gelişme aracı olmasına, gerçeklik ve bilgi aktarmanın bir yolu olarak kullanılmasına karşı doğmuştur. Sanatta biçimci yaklaşım, sanatın, bu tür işlevlerle yüklendiğinde, gerçek niteliğini yitirdiğini savunur. Bir sanat yapıtının başat niteliği olarak, hiçbir parçanın göz ardı edilmeden organik bir bütünlüğün yakalanması ve biçimsel değerlere öncelik tanınması gibi ilkelerin savunulması soyut sanatın gelişimi açısından önemli bir temel oluşturur.⁹³

Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun düşünsel yanının belirlenmesinde büyük ölçüde etkili olmuş Clement Greenberg, Modernist geleneği tanımlayarak işe başlarken çok önemli bir saptama (belki de bir indirgeme) yaparak, bu oluşumun en önemli özelliğini resimsel bünyeye doğrudan ilgili olmayan şeyleri tuvalden atmak olduğunu söylüyordu. *“Resim böylelikle özüne dönmüştü. Anlatı, kurgu, tasarım (representation), tekabüliyet, simgesellik artık tuvalde yoktu. Öykü söz konusu değildi. Resim, ontolojisiyle baş başaydı. İçine dönmüştü. Kendi derinliğine doğru iniyordu. İç sorunlarını çözme çabasındaydı. O sorunların başında da yüzeysellik geliyordu”.*⁹⁴ Greenberg'e göre yüzeysellik tıpkı boyanın ve pigmentin varlığı kadar, onlardan da daha çok önemliydi. Çünkü resmi resim yapan şey oydu: Bir yüzeyin üstünde oluşması. Bu yüzey ne kadar yalıtılmış ve kendisiyle yalnız kalmışsa o ölçüde başarılı sayılmaktaydı. Soyutlamanın önemi de burada devreye girmekteydi Modern resim geçmişin atıl yüklerinden kurularak, kendi iç dinamikleriyle kendini yeniden yaratmaktaydı.

Greenberg'e göre, Avangardın tarihi, resimlerin asal niteliği olan düz resimsel yüzeyin gelişmiş, ilerici bir biçimidir. Dolayısıyla Greenberg, ışık-gölgeyi, kontrastlığı, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri tercih eden ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur. Greenberg için resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi. Önerdikleri, içeriği öylesine biçim içinde eritip yok etmişti ki, yapıtın bütünü, hatta bir bölümünü bile olduğundan başka bir şeye dönüştürmek olanaksızlaştı. Bir başka deyişle, Greenberg, sanatın, doğrudan sanatsal malzemedan (medium) ve mekânların, yüzeylerin, biçimlerin ve renklerin yaratılması ve düzenlenmesinden kaynaklanması gerektiği fikrini savunuyordu.

Greenberg'le Fried'in savunduğu Biçimci yaklaşım, modern sanatın izlemesi gereken yola ilişkin temel varsayımları desteklemekte, hatta görsel yönelimli

⁹³ Antmen, a.g.e., s.15

⁹⁴ Hasan Bülent Kahraman, Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:124, 1991, s.58-62

çalışmaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Fried, Jackson Pollock'ın, Barnett Newman'ın, Morris Louis'in, Kenneth Noland'ın, Frank Stella'nın ve Jules Olitsky'nin yapıtlarını destekliyordu. Fried'a göre modernist resmin gelişimindeki en önemli konu Pollock'un, Newman'ın ve Louis'in resimlerindeki resim taşıyıcısının yani tuval ile şasinin (*support*) düz ve iki boyutlu niteliğinin vurgulanmasıydı. Ayrıca, Louis, Noland ve Olitsky'nin, tuval dokusuna nüfus eden renkli boya maddesi (pigment) kullanmaları resim taşıyıcısının düzlüğünü etkisiz hale getiriyordu. Stella ve Noland, tuvalin oranlarını boyutlarını ve biçimini vurgulamaya ancak bu düzlüğün etkisiz hale getirilmesinden sonra başlayabilmişti. Noland, tuvalin biçimini, 1958 tarihli "Şarkı" adlı resminde betimlediği biçimde vurgulamış, Stella da 1960 tarihli "Luis Miguel Dominguin II" adlı resminde, tuvalin biçiminin bütün resmin yapısını belirlediğini gösterebilmek için çentik atılmış bir tuval, bir başka deyişle gerçek bir biçim kullanmıştı.

Greenberg ve Fried, Minimal Sanatı onaylamamış, hatta Fried, Robert Morris ve Donald Judd'un yapıtlarını teatral olmakla suçlamıştır. Gene de Minimalizm'in üç boyutlu nesnenin yalınlaştırılmasını vurgulaması, Biçimcilik'in iki boyutlu resmin biçimini ve düzlüğünü öne çıkarmasının bir uzantısı olarak görülebilir.⁹⁵ Ancak Minimalizm, standart, tekrarlanabilir birimleri; endüstriyel, el yapımı olmayan üretimi ve nesnenin çevresiyle olan ilişkilerini vurgulaması açısından kavramsal nitelikli bir yaklaşımı da bünyesinde barındırır.

Greenber'in 1949 da kaleme aldığı "The New Sculpture" adlı makalesindeki heykelin geleceği için beslediği iyimserlik ve sanatın yakın geleceğine ilişkin inancı gerçekleşmemiştir. Greenberg 1956'da çağdaş heykeli fazla işçilikli -sanatkârane- olmakla suçlamıştı. Makale, heykelin Amerika ve Avrupa'da en düşük performans gösterdiği noktada ve liderliğin resimde olduğu bir dönemde yazılmıştır. 1958'de makalelerinden bir derlemenin basıma hazırlanması esnasında Greenberg "The New Sculpture"ı ciddi manada gözden geçirmek için ele aldığında neredeyse tamamen eski düşünceleri doğrultusunda kuvvetlendirmeler yapmıştır. Rodin geleneği bu yüzyılda mükemmel heykele önderlik etmiş olsa da, (Lehmbruck, Maillol ve diğerleri) kalıtsal olarak çok fazla yanılmacı olan bu heykel, sonuç olarak çıkmazdaydı. Greenberg yontulmuş bir insan figürünün, boşluğu gerçek insanla aynı şekilde kullandığından dolayı resmedilmiş bir insan figürüne nazaran onun daha gerçekçi olduğunu ifade etmiştir. Greenberg'e göre heykel, onun insan vücuduyla ve gerçek dünyayla kurduğu diğer tüm ilişkilerdeki "dokunsallık" ve "yekparelik"

⁹⁵ Atakan, a.g.e., s.18-19

özelliklerinden kurtaracak liderliği Kübizmin kolajından alma ihtiyacı duymuştur. Bu bağlamda, David Smith'in işleri yanılısamacı olmayan ama imleyici bir heykel olarak yeni bir model oluşturur. (İnsan vücudunu taklit etmeksizin açıkça onu işaret etmek)⁹⁶

David Smith heykelde yeni öncelikleri ortaya koyan en önemli heykeltıraşlardan biri olarak kabul edilir. Aşırı işlenmiş ya da incelikli işleri reddetmesi, onun Greenberg'in 1956'da dile getirdiği sert eleştirileri benimsediğini göstermektedir. Smith'in 1965'te ölümüyle daha da ileri derecede aşılabilir bir hal alan onun final serisi "*Cubis*", sanatındaki tutkuları çerçeveleyen bir anlamı ifade eder.

Cubi XXVII (1965) kutu elemanlardan oluşan yapısında sertlik, dayanıklılık hatta bir çeşit şiddet ifadesi barındırır -*Balckburn*'deki kaynak yolu ile birbirine eklenmiş çubuklara tezat oluşturularak- ve taşlanmış çelik yüzeyi ile bir bütünlük ifadesi taşır. Smith'in yeni işleri 60'ların temel heykel yönelimlerinden bir yönüyle etkilenmiştir. Smith bu dönemde kompozisyonlardanansa, kurma, bütünleme eylemini düzenleme ya da bir çeşit değiştirme yerine basitçe birleştirilmiş birimleri kullanma yolunu seçmiştir. Smith işlerini oluştururken, işlerinin önceden tahmin edilebilir olması ve kendi kendini tanımlaması açısından Minimalist sanatçılar kadar ileri gitmese de, izleyici ile arasında açık ve karmaşık olmayan bir dil kurma yolunu tercih eder. Smith'in sanatı, hiçbir şeyin gizli olmadığı bir duyu ile içine kolaylıkla girilebilir bir etki taşır; henüz Minimalizm'in kendi kapsamı içinde yarattığı sanat dilinden yola çıkmamıştır. Smith'in işleri hiçbir noktada psikolojik okumalara izin vermezken, aynı zamanda onun yeni işleri eskilerinin bir inkârı anlamına da gelmez. Onun heykelleri zamanla artan bir şekilde mimari nitelikler taşımaya başlamıştır. *Cubi XXVII* adlı eserinde yükseltilmiş bir basamak ve kuşatılmış açıklıkla birlikte bir giriş algısı yaratılmıştır. Smith'in 50'li yıllardaki yapmış olduğu önceki işlerindeki ayakta duran figür metaforu burada daha da ileri götürülerek figürün ötesine geçmiş ve figürün konumlandığı bir yer olgusuna dönüşmüştür. İnsan figürünü tüm varlığıyla bunun gibi son derece kararlı non-figurative formlar üzerinden tartışmak paradoksal görülebilir ancak insan varlığına yapılan ima, non-figurative heykelin başlıca uğraşlarından biri olmuştur.⁹⁷

Greenberg'in inancı, malzemenin 'somutluğu' ve 'düz anlamlılığı' diye adlandırdığı olguyla bağlantılıydı. Yontulmuş figürün gerçeğine olan benzerliği gibi

⁹⁶ Andrew Causey, **Sculpture Since 1945**, "Modernism and Minimalism", Oxford History of Art, UK, 1998, s.109-110

⁹⁷ y.a.g.e., s.119

Rodin'den gelen güçlü figüratif gelenekteki birçok engel, Rodin geleneğinin çöküşüyle ortadan kalkmıştı. Greenberg pozitivist bir çağda heykeltıraşın malzemesinin, gerçekliğinin bir avantajı olduğuna inanmaktaydı. Öteden beri insan figürü aracılığıyla sunulan yanılsamacılık – ya dokunsallık ya da hissedilebilirlik (Reed'in iyi bir heykelde aradığı değerler)- bu fikirle uzlaşmaz. "İnsan vücudu artık, boşluğun temsilinde vazgeçilmez bir unsur olarak görülemez" bu ifade Greenberg'in daha önceki makalesi üzerinde 1958'de yaptığı revizyonun özünü oluşturmaktadır. Heykelin temel kuralları açısından bakıldığında Greenberg'in pozitivist formu-Smith'in işlerinde olduğu gibi- illüzyonu yasaklamakta ancak işlemeye izin vermektedir. Bu kurallar boşluktaki formların, insan vücudunun dokunsal özellikleriyle heykeldeki niteliklerin doğrudan ilişkisi, ya da dokunma doğrultusunda bir algı yaratmanın tersine görsel veya aslında zihinsel bir biçimde algılanmasıdır. Heykele optik açıdan bakıldığında fiziksel olmayan ussal bir algılama ortaya koyar; bu yüzden Greenberg'in dünyadaki tüm diğer nesnelerin yapıldığı materyallerden yapılmış olan heykele, çok özel bir sanat dili olan resimden daha fazla değer vermesi çelişki olarak görülebilir. Gözden geçirilmiş makale bu aşamada Greenberg'in Modernizm'i hakkında temel bir algılama konsepti ortaya koyar : "*Şimdi bizler nesnelerin illüzyonu yerine suretlerin illüzyonuyla karşı karşıyayız: Şöyle ki tinsel, ağırlıksız ve sadece serap gibi optik olarak var olabilen*". Greenberg'e göre heykelin malzemeleri gerçekten ağır ve yerçekimine bağlıdır, fakat bu nitelikler, heykelin dünyada var olan herhangi bir nesneden farklı olarak hayali olarak tecrübe edilmesinden dolayı oldukları gibi duyumsanmamıştır.⁹⁸

3.5.2. Anthony Caro ve Britanya Yeni Jenerasyon Heykeli

David Smith'den sonra Greenberg'in heykel anlayışına en çok uyan heykeltıraş Anthony Caro'ydu. Caro, 1942–44 arasında Cambridge College'da mühendislik öğrenimi görmüş, II. Dünya Savaşı'na denizci olarak katıldıktan sonra 1946'da Regent Street Politeknik'te, 1947-52 arasında da Kraliyet Akademisi'nde heykel çalışmıştır. Henry Moore'un yanında atölye asistanlığı yaptıktan sonra St. Martin Sanat Okulu'nda da dersler vermiştir. 1959'a değin geleneksel figüratif heykel denemeleri yapan sanatçının bu tarihte ABD'ye yaptığı gezi, heykele yaklaşımını birden değiştirmiştir.

Greenber'in teşvikiyle 1959'un sonlarına doğru Birleşik Devletleri ziyaret ettiği sırada, yuvarlanan veya uyanmakta olan figürler gibi hareket anının canlandırıldığı

⁹⁸ y.a.g.e., s.109-110

işler üzerinde çalışmaktaydı. Ancak, Caro, daha önceki heykeltıraşlar gibi herhangi bir şeyin anlatım için vücudu bir metafor olarak kullanmayı değil, doğrudan vücudun kendisiyle ilgilenmişti. Amerika'da Caro ilk etapta Smith'in işlerini gördü ve döndükten sonra "endüstriyel" etkiyi kırmak için tek renge boyadığı kaynaklanmış çelikle çalışmaya başladı. Caro işlerinde, Amerikalı heykeltıraş Mark di Suverio'nun işlerinde ortaya çıkan, büyük ağır kütlelerin yükselmesi ve dengelenmesi, hareket unsurunun gerilimde tutulması gibi ağır endüstri ile ilgili bir ilişki kurmak istememişti. Di Suvero daha çok Franz Kline'in Soyut Dışavurumcu resmine yakındı; bu işlerin birçoğu Pensilvanya'nın endüstriyel manzarasından ilham almaktaydı. Di Suvero'nun heykeli, Caro'nun yapmadığı, işin fikri ve endüstriyel üretim yöntemiyle bağlantılı olarak metaforik bir kapsam içerir. Caro daha soyut bir sanatçıdır. 1961'de dediği gibi "haddinden fazla kişisel üretim yöntemi"nden kaçınmak için, metal plakaları minimum bükme ve kıvrıma işlemine tabi tutarak kullanmıştır. O malzemeye, zorla yüklenen bir anlam değil de, tam manasıyla ifadenin aracı olarak bakmıştır.

Noland gibi soyut sanatçılarla tanışmasının ardından işlerinde tümüyle soyut, tasarımcı ve mekân ilişkilerini irdeleyen bir heykel türüne yönelmiştir. Çelik boru, kiriş ve levhaları kalın vidalarla birbirine çeşitli açılarda kenetleyen Caro, heykelini mekanla dinamik bir ilişkiye sokmak için dikey ve yatay yönlerde uzatmış; kimi kez benzer nitelikte levhalar arasına ince çubuklara, kıvrılmış çizgisel öğeler de koyarak ince nüanslar, gerilimler ve karşıtlıklar yaratmaya çalışmıştır. Caro'nun heykelleri, bir kaide üzerinde yer almaz, mekan içinde serbest bir biçimde uzanırlar. Bu yöntem 1960'ların başlangıcı için avant-garde bir tavır olarak belirmiştir. Kullandığı demir ve çelik parçalarını, sanayi bovalarıyla çok canlı renklerde boyayan Caro, onlara Erken Bir Sabah, Öğle, Portakal Bahçesi, gibi adlar vermiştir. (Resim 19) Yalın öğelerden oluşan canlı renkli ve güçlü devinimli heykelleri 1960'ların başlarında Minimal Sanat akımı içinde değerlendirilmiştir. Ancak, Newman ya da Judd gibi çoğunlukla tekil parçalarla, girift öge ilişkilerine girmeden yalın heykeller üreten Minimalist sanatçılara göre Caro'nun yapıtları Soyut Dışavurumcu bir yaklaşım sergiler.⁹⁹

Caro'nun heykelleri, durumların ya da jestlerin birinden diğerine takip eder şekilde bir ardıllık gösterir. Burada formların gelişiminde bir zaman aşımı önerisi vardır, öyle ki Smith'in daha önceki işleri için kullanabileceğimiz mesafe, kapsama, noktalama ve gramer gibi kelimeler Caro için de uygundur. Bunlar dilsel ifadeden

⁹⁹ Jale Necdet Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, s.327

alınmış kelimelerdir ve Caro'nun işleri bir cümlenin yapılandığı şekilde yapılanma gösterir. O'nun işleri Amerikan Minimalizm'inin tersine ilişkiseldir ve "gestalt"le – heykeltraş Robert Morris'in Minimalizm'i karakterize etmek için kullandığı terimlerden biri- alakası olmayan yalın ve hemen fark edilebilen formlardır. Morris her türlü içsel ilişkinin objeye ait genel ve harici karakteri indirgediğini ve izleyici ile mekân içerisinde var olan iş arasında içten bir ilişki kurulmasını sağlayan tüm bu detayların ortadan kaldırılmasını savunuyordu. Caro bunu bir problem olarak görmeyip aksine bunun bir erdem olduğunu düşünmekteydi.



Resim 19: "Mayıs Ayı", Anthony Caro, 1963, Alüminyum ve çelik, 280x305x358 cm. P.J. Caro koleksiyonu Londra, (Kaynak, Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.281)

Caro 1963'te yeni işlerini Londra'da Whitechapel Art Gallery'de sergilediğinde, sergi kataloğu Greenberg'in birçok görüşünü paylaşan eleştirmen-tarihçi Michael Fried tarafından yazılmıştı. Fried, Caro'nun heykellerinin Rodin'den beri heykel dilinin gelişiminde yeni bir evreyi temsil ettiğini ve bu işlerin sadece formal ifadelerle

anlaşılamayacağını vurgulamıştır. Fried bu dili, jestlerin oluşturduğu bir dil, anlamın ifadesi, belki de dil öncesi ya da kelimelerin anlatmaya yetersiz kaldığı bir dil olarak tanımlar. Ayrıca Fried'a göre Caro'nun işleri modern toplumdaki bir eksikliği karşılamaktaydı. "daha azına sahibiz ve daha azına ihtiyacımız var" Fried bu sözü filozof Stuart Hampshire'in şu ifadesinden yola çıkarak dile getirmiştir: "sosyal rollerle uyuşmayan deneyimlerin reddedilmiş biçimlerini dolaylı yoldan anlatmak için, sahip olduğumuz, sosyal gerçekliğin keşfi, şiirselliğin, kurgunun ve görsel sanatların çok daha fazlasına ihtiyacımız var". Heykel, vücudun elle tutulur gerçekliğini paylaşır: üçboyutlu olmak. Bu yüzden heykel, biçimleme yaratabilir ve resmin yapmadığı şekilde, hareketle ifadeyi özgür kılar. Caro heykelin sahip olduğu temeli dışlayarak bunu yerine ağırlıksızlığın görünümünü ortaya koyarak bir çekim merkezi oluşturmuştur.

Caro'nun heykelindeki jesti özgürleştirebilme fikri, bunu bir vücutta olduğu gibi taklit yoluyla yapma değil, heykelin karakterine ilişkisel olarak bağlı olan hareketi serbest bırakma eylemine dayanmaktaydı. Caro'nun güçlü destekçileri olan Fried ve Greenberg onun heykellerinin "obje olma durumu"na karşıt bir tavır göstermesinin altını çizerler. Bu özellik onları Minimalizm'den ayırır ve Greenberg'i Fried'ın Caro'nun işleri hakkında ana argümanı olan "*Caro'da görülmeye değer her şey, sözdizimindedir*" ifadesi üzerinde daha fazla durmaya itmiştir. Heykel açısından Modernizm'in Minimalizm'e karşı savunulması konusunda Caro anahtar konumundaydı ve sentaks ile "obje olma durumu" arasında önemli bir dayanak noktası oluşturmaktaydı. Fried 1963'te Caro hakkında yazdığı Minimalizm ya da "obje olma durumu" henüz yeni bir konuydu. Ancak Fried'ın 1967'de kaleme aldığı "Art and Objecthood" adlı makalesinde Morris, Donald Judd ve mimar Minimalist heykeltıraş Tony Smith cephesine karşı bir savunma geliştirmiştir. Burada Fried, Caro'nun işlerinin obje olma halini "taklit ederek" değil, bunu kesin olarak sadece jestlerle değil, müzik ve şiirde olduğu gibi jestlerin etkisini kullanarak yaptığı fikrini öne sürmektedir.

Caro'nun heykelleri ifadeye yönelik bir hareket eğilimi göstermez ve insan vücuduna doğrudan gönderme yapan metaforlar içermez, ancak, heykelde jestlerin nasıl yapılabileceğini gösterir. İşte Fried bu yaklaşımı "Radikal Soyut" olarak adlandırmıştır. Greenberg için Modernist heykelin, izleyiciyi dokunma ya da salt var oluş yoluyla değil, optik ve ussal olarak etkilemesi önemsenmesi gereken bir unsurdu. Bu bakış açısından Minimalizm'de problem, bu kavramın bir izleyici tarafından öne sürüldüğü ve izleyicisiz bir Minimalist sanatın eksik kalacağından

dolayı onun teatral olduğudur. Eğer öyleyse, çünkü görmek bir şeyin zaman içinde yer almasıdır, varoluş sadece aktif bir öge değil aynı zamanda geçici bir süreçtir. Greenberg'in bir şeyin geçici olarak fark edilmesi değil de spontane olarak algılanması hissini yaratmak için kullandığı "optik" kelimesi oldukça tuhaftır (tuhaftır çünkü bütün heykeller zaten görünürdür) burada "ussal" kelimesinin kullanımı daha açıklayıcı olacaktır.

Caro'nun kendi heykellerinin nasıl görüldüğü konusundaki fikri, izleyicinin heykeli bir ilişkiler bütünü olarak ele alması ve onu bir objeden uzak olarak görmesi değildi. Zor bir soru, bir kimse böylesine karmaşık bir heykeli ardıllık ve geçiciliğin yeniden sunumuyla ilişkili olarak birçok görüşe ihtiyaç duymaksızın kendi kendine nasıl yeterince tanımlayabilir. Fried'in buna cevabı: burada, bir şeyi tam o anda bir bütün olarak görme olmaksızın zaten daha önceden görülmüş ve geniş kapsamlı olarak irdelenmiş bir şeyin tek bir noktada bir bütün olarak algılanması yolunda bir kavrama biçimi olduğudur. Böyle bir algılama enstantane kavramının konusu olan Fried'in "Art and Objecthood" makalesinde ortaya koyduğu "varlık" ve "varlıksızlık" arasındaki ayrımın merkezini oluşturur. Rosalind Krauss, bu konuda geçmişi (önceki deneyimler) ele alan bir bakış açısı getirir. Deneyimin doğası gereği "var olma" olarak özetleyebileceğimiz bu konu: işin konumuyla kurulan çift taraflı bir yanılsamadır, izleyicinin üzerinde bir yanılsamaya sebep olan etki, izleyici oradayken gerçekleşmiş bir şey değildir. İş orada değildir ve izleyici değildir-yokluğun karşılıklılığı olarak görebileceğimiz bu durumu Fried "Supreme Fiction" diye adlandırmıştır.

Caro örneğinden etkilenen heykeltıraşlar 1950'lerde Caro'nun eğitmen olduğu St. Martin's School of Art'da bir araya gelmeye başladılar ve 1965'de Whitechapel'de "New Generation" başlığı altında açtıkları sergiden sonra bu adla anılmaya başladılar. Bir sonraki yıl Minimalist'lerle birlikte New York'ta Jewish Museum'da "Primary Structures" sergisine katıldılar. Yeni Jenerasyon, yontma ve modelaj gibi geleneksel tekniklere ve malzemelere karşı dururken, bunun yerine kalıp alma, birleştirme ve inşa etme yöntemlerini tercih etti. Bu sanatçılar plastik, fiberglas ve metal gibi malzemeleri endüstriyel ve fabrikasyon özelliklerinden dolayı tercih ederken, bronz gibi geleneksel heykel malzemelerini kullanmadılar. Bu gruptaki sanatçıların tümü kaide kullanımından vazgeçti ve herhangi bir insanın ya da nesnenin zemin ile kurduğu ilişkide olduğu gibi, işlerini doğrudan zemin üzerinde sergilediler. Günlük hayatımızda bizi çevreleyen ve sanat-nesnesi olmayan objeler

üzerine kurdukları sanatlarında ölçek olarak insan boyutunu benimsediler ve monumental işler yapmaktan kaçındılar.

Yeni Jenerasyon, işlerinde güçlü renkleri tercih etmiştir; malzemenin doğrudan içinde ya da yüzeyinde bir tabaka olarak kullandıkları bu boyalar genellikle fabrikalarda üretilmiştir. Rengin o güne kadar sadece resim üzerinde sahip olduğu rol değişir ve Matisse'in geç dönem kağıttan yapmış olduğu kes-çıklar'ları 1960'larda özel bir prestij elde eder, çünkü bu işler Greenberg'in savunduğu heykeldeki, kolajın etkisini genişletmiş ve en çok da güçlü renkleriyle kübist kolajların eksikliğini tamamlamışlardır.

Yeni Jenerasyon St. Martin's School of Art'da eğitimli yanı sıra İngiliz heykelinin standartlarını yükselten Caro'yu birçok açıdan örnek almıştır. Caro birçok ilişkisel sebepten dolayı Greenberg ve Fried'in onun işlerinde bulduğu sözdizimsel karakterden bir şekilde uzak durmuştur. Yeni Jenerasyon heykelin büyük bir kısmı daha integral ve formların kompozisyon halinde sunulmasından çok tek form şeklindedir. Örneğin William Tucker'ın Series A (Number I) adlı işine bakarsak burada, birden fazla formun bir kompozisyonla değil de parçaların basitçe bir araya getirilip sergilendiğini görürüz. Yeni Jenerasyon Amerikan Minimalizm'i dahilinde 1966'da "Primary Structures" adlı sergide yer aldığında, eleştirmenler genel olarak Minimalizm'in yalınlığını ve doğrudan anlatımını benimseyip vurgulamışlardır.

Yeni Jenerasyon heykel, Minimalizm gibi, 1950'lerin durağan olmayan informal sanatını reddeder ve yüzeyi işlenerek bozulmuş bronzun yerine fabrikasyon üretimin kusursuzluğunu, pürüzsüzlüğünü ve dinginliğini yeğler. Yeni Jenerasyon sanat, onun tuhaf ve tanıdık olmayan heykelsi formlarına karşın, aslında geçici – iğreti- olmayan, yeniden çözümlenmiş ve tamamlanmış bir sanattır.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Andrew Causey, **Sculpture Since 1945**, "Modernism and Minimalism", Oxford History of Art, UK, 1998, s.110–119

4. BÖLÜM

MİNİMALİZM'İN GÜNÜMÜZ SERAMİK SANATINA ETKİLERİ

4.1. Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Serüveni

Seramik Sanatı'nın günümüzdeki yapısına kavuşması ve şu an içinde bulunduğu bağlam kapsamında değerlendirilmesi, yüzyıllarca süren bir yolculuğun sonucudur. Bu bakımdan seramik sanatının tarih boyunca kat etmiş olduğu yol, zorlu bir serüveni andırmaktadır. Bu serüven seramiğin günlük kullanım eşyası olmaktan çıkıp, bir sanat nesnesi olma yolunda hızla ilerleyişinin bir resmidir. Günümüz sanatının çok sesli ortamında, her türlü ifade aracı kolaylıkla kullanılmakta, coğrafi mesafeler ortadan kalkmakta, birçok etnik, politik ve estetik duruş "küreselleşmiş dünyanın" içerisinde kendine ait bir yer edinme ve sesini duyurma yarışı içerisinde. Seramik güçlü malzeme kimliği ve kendi iç dinamikleriyle, sanatsal söylem açısından plüralist bir görünüm sergileyen günümüz sanatında kendine özgü bir yer edinmiştir.

Günümüz seramik sanatının oluşmasında bir tür gelenekten kopuş, yenilenme ve modern çağa uyum sağlama süreci dikkati çeker. 19. yy.da Endüstri Devrimi'yle gerilemeye başlayan el sanatları önce Arts & Crafts hareketi, ardından da Bauhaus okuluyla yeniden canlandırılmaya çalışılmış ve daha nitelikli hale getirilme çabası güdülmüştür. 19. yy.'ın sonlarına doğru Batı dünyasının, Uzakdoğu geleneksel seramik yapım tekniklerini öğrenmesiyle Uzakdoğu seramiklerine ilgi artmış ve 1920'lerden itibaren batılı seramikçiler Çin ve Japon seramiklerinin üretim tekniklerini incelemiş ve bu seramikleri yeniden üretme yolunda adımlar atmışlardır.

Çömlekçilik (pottery) sanatına getirdiği estetik anlayışla batı seramik sanatının öncüsü sayılan ve geliştirdiği sanatçı-çömlekçi kavramıyla bir ekol yaratan Bernard Leach (1887–1979), uzun süre Japonya 'da kalmış ve çamurun topraktan elde edilmesinden kendi yaptığı fırınlarda pişirilmesine kadar bütün üretim sürecini kendisi yürütmüştür. William Morris ve Arts&Crafts hareketinin ilkelerini benimseyen Leach, Shoji Hamada ile birlikte 1920'de St.Ives Cornwall'da Leach Pottery adlı atölyesini kurdu ve bir çok öğrenci yetiştirdi. Michael Cardew, Norah Braden, Katherine Pleydell-Bouverie, Harry Davies ve William Murray, Leach okulunun en önemli temsilcileridir. Leach okulu olarak tanımlanan üslup, kavram olarak Japon sert ya da pekişmiş çinileriyle (stoneware) erken dönem İngiliz angoplu işlerinin bir devamıdır. (Resim 20)



Resim 20: Stoneware Şişe, Bernard Leach,

1930'larda birçok sanatçı (ressam heykeltıraş) ekonomik sebeplerden dolayı seramik yapmaya başlamıştı. Güzel sanatların yeterince satmamasından dolayı, sanatçılar kariyerlerini destekleyici bir unsur olarak dekoratif sanatlara yöneldiler. 1950'lerde ise farklı bir bakış açısı yarattığından ötürü, Avrupalı ressamlar arasında seramiğe karşı ilgide bir patlama yaşandı. Bu ilgi bir parça da olsa Picasso'nun bir çömlekçi kasabası olan Vallauris'da yapmış olduğu çok sayıdaki üretimden kaynaklanmaktaydı. Bu dönemde Joan Miro, Jean Cocteau, Georges Braque, Antoni Tapies ve birçok sanatçının seramik eserler ürettiği görülür. Bu eğilim bazıları için küçük araştırmalar niteliği taşısa da Miro gibi bazı sanatçılar içinse heykelsi yaratımın önemli bir parçasıydı. Birçok ressamın seramik yapmaya yönelmesiyle, "seramik" kavramı sanat çevrelerinde farklı bir bakış açısıyla ele alınmış; daha öncesinde geleneksel bir kap sanatının mütevazı malzemesi olan "kil" , modern sanatın özgün sanat formlarının yapımında kullanılabilecek yeni bir malzeme olarak kabul görmeye başlamıştır. Ressam ve Seramikçi işbirliği gerektiren bu çalışmalarda Gauguin'in Ernest Chaplet ile Redon, Roualt, Vuillard, Bonnard, Friesz, Derain, Vlaminck ve Denis'nin de seramikçi André Methey ile birlikte ortak çalışmalar yaptığı görülmektedir. Bunlardan en önemlileri, İspanyol-Katalan sanatçı José Llorens Artigas'ın 1920'lerde Dufy ile Fransa'da, daha sonra da Miro ile yaptığı seramiklerdir. Léger de seramik rölyefler yapmış, ancak hiçbiri 1947'de Picasso'nun Vallauris'de Madoura atölyesinde sürdürdüğü çalışmalar kadar etkili olmamıştır. Picasso, seramik sanatına işlev dışı bir yönelimle değişik bir yorum getirmiş ve bu sanatı farklı bir gelişmeye yönlendirmiştir.

"İtalya'da, 20. yy. başında Guido Gombone, Leach üslubunun tam tersi, canlı, ifadeci çalışmalar yapmış, 1940 ve 50'lerde de Leoncillo Leonardi, R. Rui, A. Fabbri ve A. Diato mimari bezeme ve heykel dalında ürünler vermişlerdir. Almanya'da ise sanatçılar daha çok teknik ve malzeme üzerinde yoğunlaşmışlar, kristal sırlarda ustalık göstermişlerdir. Erken ürünlerde, 1920'lerdeki Bauhaus etkisinin devamı görülse de, daha sonraları ise Leach etkisi izlenmektedir. 1920'lerden 1960 sonlarına kadar J. B. Van Beek, R. Bampi, E. Balzar-Kopp, H.Griement ve Otto Holt figüratif panolar yapmış, Rolf Weber ise mimari seramikler üretmiştir. İsviçre'de Edward ve André Chapaloz, 1950 ve 60'ların en önemli adlarıdır. Ancak bu

seramikçilerin ürünlerinde de geleneksel tavır egemendir. Avusturya'da ise Kurt Ohnsorg yine 1960'larda en çok sözü edilen sanatçıdır. Macar Istvan Gador ve Margit Kovacs, Çek Otto Eckert, Finli Kyllikki Salmenhaara da önde gelen diğer Avrupalı sanatçılardır".¹⁰¹

"Geleneksel çömlekçiliğin felsefi temeli, içinde bulunduğu toplumun ihtiyaçlarına hizmet eden, günlük hayatta kullanılacak eşyaları üretmektir. Zanaatkârlar, kendi düzenledikleri teknik işlemlerle, çamuru tornada günlük hayatta kullandığımız tanıdık çömlek, tabak ve testilere dönüştürürler; uygun kapaklar, damlamayan çaydanlıklar vb. Ele alınan geleneksel çömlekçilik, sırlar, boyalar, lekeler, çizgiler, katmerli akıcı renkler, ince el dekorları ve sırnın mükemmel zarıflığı olmadan basit bir zanaat olarak kalır."¹⁰²

Geleneksel seramiğin süsleme ve dekorasyon için sağladığı bu imkânlar II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Hans Coper, Lucie Rie ve Ruth Duckworth gibi sanatçılara yetmemiş, bu sanatçılar Bernard Leach'in kesin tavırlı (pürist) üslubunun ve İngiliz-Japon geleneksel sanatının güçlü etkisini dışlayarak, modernist bir çerçevede sanat üretmişlerdir. (Resim 21-22) Constantin Brancusi, Alberto Giacometti ve Henry Moore gibi ünlülerden etkilenmiş olan bu yeni jenerasyon seramikçiler Britanya'da çağdaş bir stil yaratmışlardır. Hans Coper gibi göçmen olan Lucie Rie Viyana'da Kunstgewerbeschule'de seramik eğitimi almış 1938'de Londra'ya yerleşmiştir. 20.yy Studio Pottery hareketinin öncü figürlerinden biri olan Coper'ın işleri daha çok çömlekçi tornasında yapılmış olmasına rağmen soyut, heykelsi ve fonksiyon dışıdır. (Resim 23-24)

Yüzyılın başında yapılan işlerde Bauhaus'un konstrüktivist etkisi ya da Leach'in, Uzakdoğu Zen ve Budist etkileri egemendir. Peter Voulkos, Leach'in öğretilerini tamamen yadsımasa da onun serbest anlatımı dizginleyen katı kurallarını reddetmiştir. Torna ve elle biçimlendirilmiş heykelleri ile Rudy Autio'nun yanı sıra Jerry Rothman, Kenneth Price ve John Mason da geleneksel üslubu dışlayan sanatçılardır. A. B. D. nin batı kıyısında (California) ortaya çıkan Funk Art doğrultusunda gelişmeye başlayan seramik heykelin ilk örneklerini veren de yine Voulkos'tur. Los Angeles'ta Peter Voulkos ve John Mason, 1950'lerin ortalarından itibaren Soyut Dışavurumcu Seramik Hareketi olarak adlandırılan modernist faaliyetlere önderlik etmiştir. (Resim 25-26) Hemen ardından, Kuzey Carolina Black Mountain Kolej'inden Robert Turner, Karen Karnes ve David Weinrib, Michigan Cranbook Sanat Akademisi'nden Richard DeVore, Chicago Üniversitesinden Ruth Duckwoth ve daha birçok sanatçı, onları takip etmiştir. Bu sanatçılar her ne kadar modernist harekete geç katılmış olsalar da, onları bu takımın birer üyesi yapan:

¹⁰¹ Beril Anılanmert, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1640-1641

¹⁰² Pınar Krom "Amerikan Funk Sanatı ve Seramik", **Seramik Sanat Bilim ve Teknoloji Dergisi**, Sayı 15, 2001, s. 37

malzemeye bağıllık, kavramın saflığı, orijinallik, yaratıcılık, soyutlamaya sadakat, süslemeciliğin reddi ve daha birçok modernist prensibi benimseyerek bu hareketin değerlerini yürekten paylaşmışlardır.



Resim 21: "Stoneware Heykel", Ruth Duckworth 1993, , 51 x 34 x 22 in.

Resim 22: "İsimsiz", Ruth Duckworth, 1999, Porselen, Elle şekillendirme, 6.5x9x4 in.

Soyut Dışavurumcu seramik sanatçıları, kendi ifade biçimlerini yaratma peşinde koşmuşlar ve yapıtlarında işlevselliğin önemini reddetmişlerdir. Bu, çamurun ve sanatçının fiziki yapısının bir düellosu gibi görülebilir. Sanatçı elleri ve tüm vücuduyla çamuru sıkıştırıp yoğurarak, plaka haline getirerek veya tornada çekerek bir ifade tarzını şekillendirir. Soyut Dışavurumculuğun bu hummalı tavrına karşın Pop Art'la aynı zamana rastlayan Amerikan Funk Art Seramikleri, oyun oynayan, eğlenen ve gökkuşağının her renginden zevk alan sanatçı kimliğine işaret eder. Bu noktada, fonksiyonel kimliğinden sıyrılmış olan seramik, adeta özgürlüğün tadını çıkarmaktadır. 1967'de Berkeley'deki California Üniversitesi'nde açılan "Funk Art" adlı sergide David Gilhooly ve Robert Arneson en çok dikkati çeken seramik sanatçıları olmuşlardır. Toplumdaki geleneksel düşünce ve biçimlere karşı inançsızlıktan doğmuş bir tepki olarak ortaya çıkan ve Dadacılıkla Gerçeküstücülükten izler taşıyan Funk Art, bir görsel anlatımdan çok, bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Arneson'un öncülüğünde gelişen bu akım, genç kuşak seramikçiler için Pop Sanat'a ve Soyut Dışavurumculuk akımları doğrultusunda üretilen seramiklere bir alternatif olarak önem kazanmıştır.



Resim23: "Spade Form", Hans Coper, 1974, Stoneware, Tornada elle şekillendirme

Resim 24: "Çanak", Lucie Rie, 1974, Porselen, 9.8x15.2cm.



Resim 25: "Noodle", Peter Voulkos, 1996, Stoneware, Metropolitan Museum of Art



Resim:26: "Cross", John Mason, 1950

Yirminci yüzyılın en önemli seramik sanatçılarından biri olarak kabul edilen, Funk hareketinin asi lideri Robert Arneson'un 1960'larda ortaya çıkışıyla, seramik, modernizm dönemindeki çekingenliğini üzerinden atmaya başlamıştır. 20. yy. Seramik Sanatının en önemli araştırmacılarından biri olan ve bu gün New York'ta kendi adıyla anılan galeriyi işleten Garth Clark, devrim yaratan bu çıkışı şöyle ifade eder: *"Arneson California Satate Fair'de bir torna çekme gösterisi esnasında bir soda şişesini anımsatan ve üzerinde "No Deposit" -Amerikan tüketim çılgınlığının efsane sloganı- yazan bir şişe formu yaptı ve bu şişeyi el yapımı bir kapakla kapattı. Bu çıkış, Amerikan sanatındaki Soyut Dışavurumculuğun baskın tavrı ve seramik dünyasının öldürücü tutuculuğunun (Arneson'un hayranlık duyduğu Peter Voulkos ve çevresi hariç) bir tür dizginlenmesiydi."*¹⁰³ Seramik sanatında postmodern süreci başlatan bu küçük hareketin seramik sanatının özgürleşmesinde ve bağlam değiştirmesinde ne denli etkili olduğu bu gün daha net algılanabilir. Şimdi çok uysal görünen bu küçük obje -Arneson'un daha sonraki dönemlerinde yapmış olduğu göğüs, vajina, penis ve dışkı gibi sert ifadeler içeren pisuvar ve klozetlerle kıyaslandığında- hem modernistleri hem de anti-modernistleri aynı ölçüde irkiltmeye yetmişti. Arneson'un şu an Los Angeles County Museum of Art koleksiyonunda olan "No Return" (1961) adlı işi, M.H. De Young Memorial Museum in San Francisco'da sergilendiğinde ciddi eleştirilere tutulmuştu. Crafts Horizon'un eleştirmeni, Alan Meisel, hırçın bir dille şöyle yazmıştı: *"bu serginin amaçlarından biri de eleştirmenleri rahatsız etmekse, bunu başardı."*¹⁰⁴

Arneson, Tele-Kız (1967) ve Daktilo (Resim 27) gibi Pop-Dada karışımı "sanat nesnelere" üretirken, 1967-68'de Dadacı nesnelere uzaklaşarak Batı Uygarlığının Parçaları (1972) ve Yüzme Havuzu (1977) gibi daha heykelsi seramikler yapmaya başladı. Aynı yıllarda Gilhooly, hayvanları, özellikle de kurbağaları konu alan seramikler, Clayton Barley ise insanı şoke eden tiksindirici yapıtlar gerçekleştirmiştir. San Francisco dolaylarında etkinlik gösteren bu sanatçılar, seramiği orta sınıf evlerinde şömine üstlerini süsleyen zevkli ürünler olmaktan çıkartarak alaycı ve eleştirel bir tavırla ele almışlardır. (Resim 28)

Funk, en kolay şekliyle Pop Art'ın tersi olarak adlandırılabilir. Pop'la aynı öğeleri kullanmasına rağmen, bu unsurları tersyüz ederek bir tür "iç organlar"

¹⁰³ Garth Clark, "Meaning and Memory: The Roots of Postmodern Ceramics, 1960-1980", **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001, s.12

¹⁰⁴ "Alan Meisel, 'Robert Arneson', (Crafts Horizons, September, 1964, s.64)", Mark Del Vecchio, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001, s.12'deki alıntı.

manzarası ortaya koyar. Her iki hareket de “ticari” sanatı kullanmıştır. Her ikisi de tüketim olgusuyla doğrudan bağıntılıdır. Pop, kendi tekniklerini reklâm ve grafikten alırken, Funk hobi dükkânlarından almıştır. Her ikisi de banal günlük imgeleri kullanmışlardır. Ancak, Pop temizken Funk kirli, Pop serinkanlı, düzgün ve tarafsızken; Funk ateşli, dağınık ve kıyaslayıcıydı. Pop sinsî, kurnaz ve ironikken; Funk, toy, saldırgan ve açık sözlüdür. Bu kıyaslama en iyi Robert Arneson ve Claes Oldenburg’un işlerinin karşılaştırılmasıyla yapılabilir.



Resim27: “Type Writer”, Robert Arneson, 1966



Resim28: “Ear Piece”, Robert Arneson

1970’lerde ortaya çıkan “Super-Object”, Funk’tan bir sonraki adımı oluşturur. Arneson’un genç öğrencileri Funk’tan ticari sırları, popüler kültür imgelerini ve düşük derece pişirim tekniklerini almışlardır. Funk hareketinin başkaldırı eylemi temizlenerek nihai ürün rafine edilmiştir. Super-Object 1960’ların sonlarına doğru Kuzey California, Bay Area (San Francisco, Berkeley, Oakland ve çevresi) ile Seattle’da eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Arneson’un öğrencisi Richard Shaw California’da harekete öncülük ederken, Howard Kottler Seattle’da Patti Warashina, Fred Bauer sonrasında Mark Burns ve Michael Lucero ile birlikte hareketi sürdürmüştür.

Super-Object, yüksek bir el işçiliği sergilemekteydi; onun teknik ustalığı Boehm kuşlarını ya da Lladro figürünleri (yüksek fiyatlı, yüksek işçilikli kitsch ürünler) anımsatır. Kilin, ahşap, metal gibi malzemeleri taklit etme özellikleri Super-Object hareketinde ifadenin çok önemli bir parçasını oluşturmaktaydı. Funk sanatçıları taklit etme tekniğini kullanmışlardı; ancak bu kabaca taklidin amacı, bir illüzyon yaratmak değil, mizahı kışkırtmaktı. Diğer malzemelerin taklit edilmesi Super-Object sanatçılarının elinde öylesine ikna edici bir hal aldı ki, bir nesnenin

pişmiş kilden olduğuna inanmak için dokunma gerekliliği gösteriyordu. Özellikle Marilyn Levine bu tekniğin en büyük ustalarından biridir. Yüksek derece pişirilmiş stoneware'den yapmış olduğu deri objeleri yaratırken, tüm krom aksamlar ve metal fermuarları dahi seramikten yaparak büyük bir göz yanılması elde ediyordu. (Resim 29) Harold Rosenberg Levine'in işleri hakkında şunları söylemiştir: *"Levine'in işleri temelinde bir kavramsal sanattır; o, gözlerimizin önüne doğada olmayan şeyleri koyarken, bu şeylerin bazen görüldüğü gibi olamayabileceğini izleyiciye öğretir."*¹⁰⁵ Bu dönem, aralarında birçok ressamında bulunduğu super-realist hareketin gelişmesi için uygun bir zemin hazırlamıştır.



Resim 29: "RB Jacket", Marilyn Levine, 1983, 31,5x6x15.5 in.

Ken Price genellikle "Fetish-Finish ve "The L.A. Look" olarak adlandırılan bir ekolden gelmektedir. Çeşitli sentetik materyaller ve plastik gibi ileri malzemeler kullanan Fetish-Finish, yüksek üretim teknolojileri yanlısı bir yaklaşımdı. Nihai ürün bir şekilde endüstriyel bir his veren temiz bir işçilik sergilemekteydi. Robert Irwin'in minimalist tavrı, Edward Ruscha'nın billboard görünümlü resimleri, Ron Davis'in linolyum benzeri sıçratma resimleri, Craig Kauffman'ın dingin plexiglas duvar

rölyefleri ve Billy Al Bengston'un çok titizlikle yapılmış air brush resimleri gibi. Price'in 1950'lerdeki işleri çok fazla ilgi çekmemiştir fakat Price, 1960'ların başlarında yapmış olduğu fevkalade dikkat çekici fincanları ve seramik

¹⁰⁵ "Harold Rosenberg, 'Reality Again', in Gregory Battcock (ed.), Super Realism: A Critical Anthology, (New York: E.P. Dutton, 1975, s120)" Mark Del Vecchio, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001, s.13'deki alıntı.

yumurtalarıyla kendi tarzını yaratmıştır. Price 1972–1974 arası “mimari fincanlar” isimli bir seri iş üretmiş, Neo-cubist ya da neo-constructivist olarak değerlendirebileceğimiz bu küçük işler, tüm Amerikan seramiğinin en önemli örnekleri arasında yer almıştır. Parlak ticari renkleri, kaygısız ve neşeli halleri, bu işlerin ciddi ve zekâ dolu sanat eserleri olarak kabul görmesine engel olmamıştır.

1970’lerin ortasından itibaren tüm dünyada yankı bulan Kavramsal Sanat, Land Art, Performance Art gibi Anti-Formalist yaklaşımlar ve Enstalasyon gibi yeni anlatım biçimleri Seramik Sanatını etkilemiş, yeni boyutlar kazanmasında itici güç olmuştur. 1980’lerde sanat alanında yaşanan postmodernist çeşitlilik içinde seramik malzemeyle çalışan sanatçılar, bir yandan malzemenin getirdiği özgün disipline sadık kalmak diğer yandan da eskiyen imajı yenileyecek ifade araçları geliştirme ikilemi arasında kalmışlardır.

“Günümüz seramik sanatının daha iyi anlaşılıp kavranabilmesi için, seramiğin genel olarak tüm dünyada geleneksel kimliğinden sıyrılıp başlı başına bir sanatsal anlatım haline gelmesi doğrultusunda izlediği süreç iyi çözümlenmelidir. Günümüz sanatının birinci kuralı olan düşünsel üretim, bünyesinde barındırdığı yeni kriterleri de büyük bir hız ile ortaya çıkartıp, tartışmaya açmaktadır. Artık sanatçılar, dünyayı yeni koşullarıyla değerlendirirken, yapıtlarında yer alan, ideolojik yaklaşım, toplumsal bildiri, geleneğe gönderme, teknik beceri, vb... etkenleri bir daha gözden geçirmek durumundadır. Eski kriterlerin yapıttan arındırılması ve objenin kavram boyutunda ele alınması, yeni sorunlara ve ardından yeni önerilere yol açmaktadır. Bu, biçimin değişime zorlanması demektir. Biçimin değişme aşamasında, sanatçının özgün olma çabasını verdiği sınırın da, başkalaşması, yeni düşünsel tavırların gereksinimini doğurmaktadır”.¹⁰⁶

Geleneksel seramik sanatı karşısında seramik sanatının modernleşme sürecinde en belirleyici ve ayırıcı nitelik, işlevin dışlanması ya da dışlanma çabası içinde olmasıdır. Ortaya çıkışına, başka bir ifadeyle ilk örneklerine bakıldığında bu yönelimi resim ve heykel sanatçılarının başlatması dikkat çekici ve düşündürücüdür. Picasso, Matisse ve Miro, seramiğin geleneksel-işlevci ve dekoratif üretim mantığını dışlayarak, seramik malzemenin bireysel, estetik, biçimsel ve düşünsel yorumları ortaya koymada, sanatçıya sağladığı ifade imkânını görmüş ve gerçekleştirdikleri yapıtlarda seramik malzemenin bu ayrıcalığını göstermişlerdir. Büyük ustaların bu tür uygulamalarıyla seramik, görsel-plastik bir “medium” olarak modern boyutuyla biçimlenerek yeni bir anlatım diline kavuşmuştur.

Seramik malzeme ile yapılan sanat eserlerinin genel olarak Plastik Sanatlar bağlamı içerisinde değerlendirilmesi süreç içinde yaşanmış bir algı metamorfozu

¹⁰⁶ Emre Zeytinoğlu, “Şeyma Reisoğlu Nalça'nın Seramik Dünyası”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı 139, 1992, s. 60

niteliği taşır. Seramik malzeme, çok uzun bir süre Arts&Crafts Hareketi'nin "iyileştirici" öğretileri ile ele alınmış, uzun bir süre bu değerlerin etkisi ve baskısı altında kalmıştır. Bu hareket, malzeme, teknik ve sezgiselliğin aşırı vurgulanması ile seramiğin zanaat yönünü öne çıkarmış ve yüceltmıştır. Ancak bugün seramik, birçok malzeme ile iç içe, özgün ifadeyi engelleyen kural ve kısıtlamaların aşılmasında kendini bulmaktadır. Oluşması için gerekli, çeşitli teknik aşamaları bile en aza indirgeyerek, hatta bazen tümünden ortadan kaldırarak, yenilikler ortaya koymaktadır. 1945'den itibaren başlayan farklı yorumlar, Soyut Dışavurumculuk ve Funk hareketlerinin etkisi ile malzeme kısıtlamalarının aşıldığı, işlevsel endişeden ve süslemecilik tavrından arınarak, kavramların ağırlık kazandığı, özgün anlatımlarda seramik malzemenin kullanıldığını izlemektediriz. Bu nedenle, seramik sadece malzeme olarak değil anlatım değerleri ile plastik sanatlar içinde yer almaktadır.¹⁰⁷

"Seramik sanatı gelişim sürecinde tarih boyunca farklı uygarlıklara ve değişen yaşam biçimlerine, farklı teknik ve estetik değerlere göre, değişik yönelimlere girerek günümüze kadar yaygınlaşarak ve gelişerek gelmiştir. Bugün seramik sanatı çağın koşullarıyla ve düşünce yapısıyla yeniden biçimlenmekte ve plastik sanatlar içinde kendi kimliğini oluşturmakta ve kazanmaktadır".¹⁰⁸

Bu kimlik oluşturma, 1980'lerde tüm dünyada etkisini gösteren postmodern dalgayla birlikte, bir tür kimlik sorgulamasına dönüşmüş, –biraz da resim ve heykelin yukardan bakan tavrı altında- seramik kendi varlık eksenini tanımlama çabasına gitmiştir. Bu dönemde, seramik malzeme ile çalışan sanatçılar zaman zaman kendilerini geçmişle gelecek, gelenekselle çağdaş, fonksiyonel ile kullanım dışı gibi ikili kavramların arasında sıkışmış bulmuşlardır. Bu durum iki boyutlu seramik yapıtlarının genellikle resimsel bir çerçevede ele alınması ve üç boyutlu seramik formların da heykelle özdeşleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu özgüvensiz yaklaşım, disiplinler arası bağların iç içe geçtiği hatta disiplinlerden bahsedilmeyen günümüz sanatında artık gereksiz ve kısır bir polemik konusu halini almıştır.

Seramiğin ressam ve uzman olmayan heykeltıraşlar tarafından kabul edilip benimsenmesi, birçok farklı şekliyle, postmodern çağda gerçekleşmiştir. Bu gün seramik genel olarak dekoratif sanatlar bağlamında ele alınmamakta ve kendi etki çevresini yaratmaktadır. Seramik sanatsal bir medium olarak, farklı tasarımlar, çevresel düzenlemeler ve plastik yönelimlerle günümüz sanatının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Arman, Miquel Barcelo, Tony Cragg, Thomas Shutte, Siah

¹⁰⁷ Beril Anılanmert, "Çağdaş Türk Seramik Sanatı ne Durumda", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı 33, 1998, s. 56

¹⁰⁸ Kemal Uludağ, "Seramik Malzeme mi, Teknik mi, Zanaat mı, Sanat mı ?", Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi, Sayı 14, 2001, s. 47

Armajani, Antony Gormley, Keith Haring, Jeff Koons ve diğer birçok sanatçı, kendi sanatlarında önem verdikleri diğer malzemeler gibi seramiği de kullanarak, majör işler üretmişlerdir.

4.2. Günümüz Seramik Sanatında Minimal Eğilimler

Modernizm sonrasında sanatta yaşanan karmaşa ve postmodernizmin çok sesli sanat ortamı, seramiğin, tarihle olan güçlü bağlarını, mizahi tabiatını ve hem günlük hayat, hem de dekoratif sanatlarla olan ilişkisini dışa vurmasına olanak tanıyarak, bağımsızlaşmasını bir anlamda liberalleşmesini sağlamıştır. Bu süreçte seramik, daha önce hiç olmadığı kadar canlılık kazanmış; her zamankinden çok daha farklı, yetkin, maceraperest ve ihtiraslı bir yapıya kavuşmuştur. Hatta bu süreçte modernizm kampında kalmayı tercih edenler için bile özgür bir alan ve teşvik vardır.

Seramik ile modernizm arasındaki birlikteliği bir 'ilişki' olarak tanımlamak, muhtemelen bu sözcüğün anlam sınırlarını zorlamak olacaktır. Bu ilişki, tamamlanmamış, karşıt ve cesaret kırıcıydı. Seramiğin, bu minimal, çelik ve camdan yapılmış masada hoş karşılanmamasını etkileyen pek çok faktör bulunmaktaydı. Modernizmin ilerici bakış açısıyla, seramiğin yüksek sanattan ziyade düşük sanattan türemesi, yani dekorasyon ve süs eşyası olarak, kap ve figürin gibi başlıca form tipleriyle pagan geleneğine bağlı olması, modernizmin ülküsüyle örtüşmüyordu. Modernizmle birlikte, figürasyon ve temsili sanat bir kenara atılmış ve bunların yerini soyutlama almıştı. Bu noktada, kap ise farklı bir sorunu ortaya çıkarmaktaydı; çok karmaşıktı, çok fazla anlam yüklü ve çok fazla domestikti, hem geçmişle hem de o güne dair çok fazla ilişki çağırıyordu. Kısacası, modernizmin üstesinden gelebilme açısından, bir sanat formu olarak, fazla karman çormandı. Buna karşın, endüstri sayesinde – basit formda, beyaz sırlı, dekorsuz ve herhangi bir kişilik belirtisi taşımayan sofraya eşyaları yaratarak - bu karmaşa telafi edilebilirdi.

Bu durum, ilginç bir takım ilkelerin ortaya çıkmasına sebep oldu. Örneğin, New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonlarına eğer makine yapımıysa bir çaydanlık kabul etti ama ilkesel olarak daha iyi bir tasarıma sahip olsa bile, el yapımı bir çaydanlığı müzeye almadı. Görünüşe göre, bunların arkasında yatan sebep oldukça da mantıklıydı. Endüstri, işçi sınıfına zanaattan çok daha iyi hizmet etmekteydi. Modernizm, temelinde sosyalist bir hareketti ve düşmanı da, burjuvazi ile onun gözden düşmüş zevkleri idi. Her ne kadar Arts and Crafts hareketi modernist felsefeden yola çıksa da, el yapımı objelerin maliyetleri endüstriyel

üretimle kıyasla çok daha yüksek olduğundan, bu ürünlerin nispeten daha zengin kesime hitap ettikleri bir gerçektir. Sonuç olarak, bu ürünler yine burjuva beğenisini yükseltmekteydi. Sosyalist William Morris bile, onun, Arts and Crafts Hareketi'nin, 'kaba zenginler için biblolar' üretmeye vardığını itiraf etmiştir.

Ancak bunun sadece bir kap-kacak metoforu olduğunu iddia etmek pek de mantıklı değildir. İlk olarak, yeni modernistlerin ana destekçileri olan "ileri görüşlü" burjuvaları ele almak gerekir. Bu doktorlar, avukatlar, mimarlar, psikiyatristler ve diğer profesyoneller, işçi sınıfının reddettiği, modernizmin pahalı deri ve metal mobilyalarını satın alarak modernizmin hayran kitlesini oluşturdular. Aynı sınıf bugün de bu tür mobilyaları almayı sürdürmektedir. İkinci olarak, zanaat malzemelerine karşı sergilenen bu tavır, güzel sanatlar için uygulanmamıştır. Şayet endüstri, modernist ütopya göre mükemmel dağıtım sistemi ise, o zaman tüm heykel ve resimlerin de - poster ve reproduksiyon şeklinde- endüstriyel yöntemlerle, tekrar üretilebiliyor olması ve buna bağlı olarak da modern hayatın yeni burjuvasının biriciklikten uzak bu sanat objelerini tercih etmesi gerekmektedir. Ancak modern güzel sanatlar, yüzyıllar boyunca özenle yetiştirilen seçkin ve elit pazarı değiştirmeyi değil, sadece gücü tekrar eline almak ve gösteriyi sürdürmek istiyordu. Böylece sanat estetiği değişti ancak, yüksek sanatın kontrol mekanizması ve yüceliği aynı kaldı.

Bu durum her şekilde, - endüstri için mükemmel birkaç seramik tasarımı üretmenin haricinde - seramik ile modernizmin hiçbir zaman beraber dans etme şansına sahip olmadığı anlamına gelir ki, bu her iki taraf için de bir kayıptır. Özellikle iki dünya savaşı arasında, modernist topluluktan dışlanmış olmanın, seramik üzerinde büyük etkisi olmuştur. Bu etki genellikle olumsuzdur. Bu durum, seramiği onlarca yıl boyunca sekteye uğratan ve günümüzde de ilginç bir şekilde etkileyen, geriletici bir non-art pozisyonu için savaş veren Bernard Leach gibi bir anti-modernistin kollarına itmiştir. Aynı zamanda da, Fransız Art Deco çömlekçiliğinden alınmış, modernist tarzda görünen, ancak, çarpıcı, gösterişli, fakat nihayetinde gayet sığ, bezemeli çömlekler, figürler ve figürinler üretmekten ibaret dekoratif bir hareketi de teşvik etmişti. 1920 ve 1950 arası seramik hareketlerinde, çok az yüksek sanat yapılmıştı. Seramiği modernizmin bilgisinden izole etmek ve onu var olanı yapmaya zorlamak, kimilerine göre modernizmin doğruluğunun kanıtı olarak görebilir; ancak, konulan bu ambargo, seramiğin tüm zamanların en büyük sanat hareketlerinden birinde yerini almasını ve gelişmesini engellenmiş, böylece de

zanaat alanında yapılan en ufak avangart çıkışların zafer kazanmasına sebep olmuştur.¹⁰⁹

Bu bağlamda, modernist hareketten pek de payını almamış görünen seramik, asıl hamlesini modern sonrası süreçte gerçekleştirmiştir. 1960'lı yıllarda resim ve özellikle heykelde, New York merkezli Minimalizm rüzgârları eserken, seramik, Amerikanın batı kıyılarında minimalizme taban tabana zıt bir söylem olan ve doğrudan seramikle özdeşleşen Funk Art'ı yaratmıştır. Amerikan seramik sanatçılarının resim ve heykelde olduğu gibi Soyut Dışavurumcu hareket sonrasında kendilerini Minimalizm'in güçlü etkisine kaptırmamış olmaları hatta bu hareketten tamamen bağımsız bir ifade biçimi yaratmaları dikkat çekici bir noktayı oluşturur. Seramiğin gelişimine baktığımızda resim ve heykelde olduğu gibi süreç içinde, soyutlamacı, konstrüktivist, soyut dışavurumcu eğilimlerin öne çıktığı görülmektedir. Ancak seramikte minimalist eğilimler, Minimal Sanatın en güçlü olduğu 60'lı yılların sonrasında kendini göstermeye başlamış ve günümüzde de devam etmektedir.

Minimalizm, modernist sanatın son atılımı olarak değerlendirilebilir. 1950'lerin başında tasarımcı mimar Ettore Sottsass'ın minimal unsurları kullanarak tasarladığı seramik ürünler daha sonrasında post modernist ürünler olarak tanımlanmıştır. Mark Del Vecchio, "*Postmodern Ceramics*" adlı kitabında, seramikteki modern sonrası minimal eğilimleri post-minimalizm başlığı altında sınıflandırmıştır. Ancak, bu sanatçıların işleri, 70'lerin başında Walter De Maria, Eva Hesse gibi sanatçıların duyuşal ifadelerin yoğunlaştığı işlerle etkin olduğu Post-minimal hareketle kıyaslandığında, bu sınıflandırmanın doğruluğu tartışılabilir.

Tavır olarak Minimalizmi benimseyen seramikçiler, minimalizmin ülküsü haline gelen Mies van der Rohe'nin, "less is more" (daha az olan, daha fazladır) yaklaşımı içinde olmuşlardır. Seramikte bu yaklaşım aslında en yalın haliyle, geleneksel çömlek yapımının doğasından kaynaklanır. Basit teknoloji kullanımı ve süsleme için gerekli olan zamanın azlığı, formun güzelliğinden feragat etmeksizin dış görünümde bir sınırlamayı zorunlu kılar. Bununla birlikte çağdaş seramikçiler içinse bu indirgemeci estetik anlayış, başlı başına dikkatli bir kontrol noktasına dönüşür. Malzemenin niteliğinden dolayı, ateş, her zaman ifadeci bir etkiyi öne çıkarma eğilimi gösterir - pişirim sırasında oluşan kül pırıltıları, fırın gözyaşı diye adlandırılan damlacıklar, metalik lüsterler, alev izleri, sırtın formun kenarlarında incelererek renk değiştirmesi – minimalistlerin uzak durduğu bu etkilerin tümü yüzeyde

¹⁰⁹ Garth Clark, "Meaning and Memory: The Roots of Postmodern Ceramics, 1960–1980", *Postmodern Ceramics*, Thames&Hudson, London, 2001, s.8–9

çok canlı ve zengin efektler yaratma eğilimindedir. Minimalist yaklaşım gösteren seramikçiler içinse, seramiğin doğası hatta özü olan bu unsurlar, dikkatli bir şekilde önlenmesi ya da kontrol edilmesi gereken unsurlara dönüşür. Minimalist seramikte denge can alıcı derecede önemlidir; aşırılığa izin verilmemesi, işin ölü doğması ya da yaşamsız bir görünüm sergilemesi ironik bir şekilde işe yaşam veren ve onu var eden unsurlara dönüşür. Malzemeye haddinden fazla gerilim ve özgürlük tanınması saflığın kaybına sebep olur.

Günümüz seramiğinde minimal eğilimleri en iyi şekilde, sanatçı işleri üzerinden tartışmak olacaktır. Bu noktada sanatçıların, farklı ifade biçimleri ve teknik uygulamalarla konuyu ele aldıkları görülmektedir. Bu örneklemelerde, seramik malzemenin ve anlatım imkânlarının minimal bir dünyada, adeta sanatçılarla özdeşleşen bir dil oluşturduğu görülür.

4.2.1. Enrique Mestre: Mestre, Valencia'da San Carlos Fine Arts School'da aldığı resim eğitiminden sonra Manises School'da seramik eğitimi görmekteyken Alfonso Blat ve 30'lı yıllar boyunca seramik sanatında uluslararası yenilenme hareketini İberya yarımadasına taşıyan, Llorens Artigas ve Francisco Ibanez gibi isimlerle tanışır. Mestre'nin büyük ölçüde benimsediği bu eğilim uzak doğu seramiklerinden etkilenen, geleneksel yöntemlerle yüzeyi süslemeye ihtiyaç bırakmayacak şekilde, yüksek derece pişirim tekniklerine dayanmaktadır.

Tarihi açıdan bakıldığında, Mestre İspanyol seramiğinin ilk kuşak sanatçılarıyla 70'lerin sonlarından itibaren gelenekten koparak, daha çok heykelsi bir yaklaşımla seramik yapan sanatçılar arasında bağ oluşturur. Birçok denemeden sonra Mestre, kendini tamamen soyut heykelle bağıntılı deneyimlere adar. Bu zaman içinde yavaş yavaş Mestre'nin işlerinde kendini soyut geometrik bir ifade olarak gösterir. Mestre, geometriye olan bağlılığını tanımlarken daha önce yapmış olduğu grafik tasarımcılığındaki işinin kesin rasyonel parametreler üzerine kurulmuş olmasının, işlerinde etkin bir rol oynadığını ifade eder. Bu işlerde seramik malzemenin niteliklerini, konstrüktivist amaçlara adapte etme isteği gözlemlenir. 1990'lı yıllarda mimari göndermeler içeren heykellerinde, iç ve dış boşlukların can alıcı bir rol oynadığı, tüm süslemeci unsurların elimine edilmesiyle, düz kenarlı geometrik hacimlerin yakalandığı gözlemlenir. Bu işler çevreleyici boşluğun, katı nesneye oranla daha büyük bir önem taşıdığını vurgular. (Resim 30)

Mestre'nin formları daha heykelsi bir karakter elde etmek için her açıdan bakılabilecek şekilde tasarlanmıştır. Seramik malzemenin serbest ifade de sağladığı

imkânlar hakkında derin bilgiye sahip olan Mestre, teknik araştırmaların işin üzerinde haddinden fazla açık olarak gözükmemesi için tekniği kontrollü kullanmıştır. Mestre stoneware'in kalıtsal ifadeci özelliği ile kendi özgün geometrik keskinliği arasında olağanüstü bir denge yakalamıştır. Malzemenin doğası gereği risklere açık olması ve kontrol edilebilirliğinin az olması geometrik soyut yaklaşımları seramikte kısıtlamıştır; ancak Mestre bunun üstesinden başarıyla gelebilen nadir sanatçılardandır.¹¹⁰



Resim 30: “İsimsiz”, Enrique Mestre, Astarlı Stoneware, 1998, 85x17.5x56 cm.
(Kaynak: Ceramics Art and Perception, 2001, Sayı:46, s.44)

4.2.2 Alev Ebüzziya Siesbye: “Türkiye’de doğmuş, seramik tecrübesini büyük oranda Danimarka’da kazanmış, şuan Paris’te yaşayan ve kendi atölyesinde çalışmalarını sürdüren Siesbye, ilk “yeni” minimalist sanatçılardandır.”¹¹¹ Alev Ebüzziya Siesbye, 1960’lardan beri üzerinde çalıştığı formlarının yalınlığıyla ve tek bir forma olan bağlılığıyla -kariyeri boyunca sadece ufak değişiklikler yaptığı ve onun imzası haline gelen çanak formu- tanınır. Onun çanakları, en büyük formlarında bile 4 cm.den büyük olmayan ayaklarıyla adeta bir boşluk içinde yüzmektedir. Siesbye, kendine has minimalist tavrıyla geleneksel seramiğin en tipik formlarından biri olan çanak formunu ayrıcalıklı bir pozisyona oturtur. Garth Clark, Siesbye’nin çanaklarını

¹¹⁰ Joseph Pérez Camps, “Enrique Mestre Uniting Geometry&Ceramics”, **Ceramics Art and Perception**, Sayı:46, 2001, s.41–45

¹¹¹ Mark Del Vecchio, Post-Minimalism, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001, s.42

şöyle ifade eder: "20. yüzyılın yalınlaştırılmış kap formunun en önemli ustalarından biri olan Alev Ebüzziya Siesbye'nin yapıtları, öylesine ulaşılabilen ve insana hoş gelen bir ifade netliğine sahiptir ki, çoğu kez bu çanakların özenli bir evrimin ürünü olduğu ve sıradan bir kabı sanat yapıtına dönüştüren öğelerin uzun uzun düşünülerek geliştirildiği ve sezgisel olarak araştırıldığı gerçeği gözden kaçabilir"¹¹². Siesbye stoneware çamurunun sağladığı dokulu yüzeyin kendine has duyarlığını ortaya çıkarmak için, formun ağız ve boyun kısmında bazen tek, bazen de çift olarak ince bantlar kullanmaktadır. Geleneksel stoneware seramiğinin temel niteliklerinden (sağlam yapılı, koyu renkli, kalın duvarlı) çok uzak olan bu seramikler, kendilerine has yaratıcı vizyonları ile çanak formunu ayırıştırıran Lucie Rie, Richard DeVore gibi sanatçıların yapıtları ile çağdaş seramik bağlamı içinde ikonlaşmıştır. (Resim 31)



Resim 31: "Çanak", Alev Ebüzziya Siesbye, 1987, h.21.5 cm., Ø:35.5 cm. Sanatçı Koleksiyonu, (Kaynak: Garth Clark, Alev Ebüzziya Siesbye, 1999, s.66)

¹¹² Garth Clark, **Alev Ebüzziya Siesbye**, çev: Zeynep Rona, Kaleseramik Sanat Yayınları, İstanbul, 1999, s.7

4.2.3. Bodil Manz: “Sanatsal nitelik, bir kişi gerçekten tutkuyla bir şey yapıyorsa orada bulunur” 1983 te Manz ile yapılan bir röportajdan alınan bu sözü, onun sanatsal gelişimini son derece güzel ifade etmektedir. 1943 te Kopenhag’da doğan sanatçı School of Arts&Craft in Copenhagen’da sonra Amerika’da Berkeley University in California’da seramik eğitimi aldı. Manz’in işleri son derece rafine edilmiş bir yaklaşım sergiler. Porselen kullanarak yaptığı silindirik kapları öylesine ince ve yarı şeffaftır ki adeta yağlı kâğıdı andırırlar. İşlerindeki kırılma hissi aldatıcıdır. Porselenin ışığı yarı geçirgenlik özelliğinden yararlanarak olağanüstü işler üreten Manz’in işlerinde formlar güçlü ve esnektir. İşlerindeki dekorlama tekniği de dikkat çekici bir nitelik taşır. Yüzeyin kısmen içinde kısmen dışında yer alan geometrik-çizgisel dekorlarla iç kısımda kullandığı dekorun formun dışından hayali bir şekilde görünmesini sağlayarak izleyicinin bakışını formun dışından içine doğru çeker. (Resim 32-33) Manz’in kaplarında biçimler yüzeyin hareketinden dolayı daha kompleks bir hal alır. Manz yüzey dekorasyonunda resimsel duyarlıktan kaçınmak ve grafiksel etkiyi koruyabilmek için, dekorlarında, çizgileri, renk bloklarını, ve geometrik şemalarının tümünü sır üstü çıkartma yöntemiyle gerçekleştirir. Manz’in işleri 20.yy Rus devriminin Suprematist sanatçılar tarafından yapılan avant-garde porselenleriyle açık bir ilişki içindedir. Kazimir Malevich in öncülüğünü yaptığı bu harekette, Manz’in işlerinde olduğu gibi, siyah ve beyaz rengin geometrik ilişkileri ön plandadır.



Resim 32: “Architectural Volume”, Bodil Manz, Porselen,2004
Resim 33: “Architectural Volume”, Bodil Manz, Porselen,2006, h12cm.d14cm.

Sofistike duyuşsal algılama gücü, malzemesi üzerinde ısrarlı araştırmaları ve çalışma azmi, onu günümüz seramiğinin en önemli isimlerinden biri haline getirmiştir. Yıllar boyunca üretilmiş olduğu işler onun seramik dilinin sınırlarını genişletmiştir. Manz 1990 lı yıllarda, onu, işlerinin zirve noktasına ulaştıran yoğun bir gelişim dönemine girer. Bu yıllarda ürettiği silindirleri beyaz, yarı şeffaf ve ince porselenden döküm yoluyla elde edilmiştir. Silindirlerin ultra-ince duvarları ve transparanlığına rağmen dekorlarının güçlü ve canlı duruşundaki karşıtlık işlerinin eşsiz bütünlüğünün bir parçasını oluşturur.

4.2.4. Wouter Dam: Hollandalı sanatçı minimal bir dil yaratmak için Alev Ebüzziya Siesbye ile benzer yöntemleri kullanır. O'nun formları, güçlü, doygun ve tekrenkli sırlarla kaplı olsa da Dam, formun en çarpıcı noktası olan formun kenarlarındaki keskinliği ortaya çıkarmak için bu alanlarda kilin görünmesine izin verir. Onun işlerini geleneksel kap anlayışından farklı kılan nedir? Dam'in formları kendi çevrelerinde bir dönüş sergiler ve formdaki ayak kısmı ortadan kaybolur; böylelikle geriye her iki ucu açık bırakılmış tüp benzeri formlar kalır. Yinede bu formlar tüm kap formlarının yaptığı gibi boşluğun kuşatılması işiyle uğraşır. Ancak bildik kap formlarında kuşatma eylemi bir zeminle sonlandırılırken Dam'in işlerinde içine girilebilir bir hal alır. Dam aynı zamanda soyut ile anlatımcılığın sınır çizgisini aşmadan insan vücuduna yaptığı hassas göndermelerle işlerinde antropomorfist unsurlar kullanır. Bu noktada Dam'in işlerini diğer minimalist sanatçıların işlerinden ayıran, insan vücuduna özgü müthiş bir devingenlik olgusu öne çıkar. Dam işlerindeki bu etkileşimi şöyle ifade eder: *"Benim heykellerimin parçaları, klasik bir vazunun mükemmel bir şeklide dengelenmiş formlarında olduğu gibi, çok farklı şeylerin izlerini sergiler. Sıcak yapılarıyla Neolitik ya da Tunç çağı kapları, bir anlamda insan vücudunun yapısını sergiler. Duyarlı biçimleriyle vücut parçaları ve kavisler, kadifemsi bir yüzeyle işlerimde vurgulanır. Tek bir iş, bir makine parçasının soğukluğunu hissettirirken aynı zamanda insan vücudunun duyarlılığını anımsatabilir."*¹¹³ (Resim 33-34-35)

4.2.5. Thomas Naethe: Almanya'nın Utzerath kentinde çalışmalarını devam ettiren Thomas Naethe, işlerinde sırsız yüzeyleri tercih ederek stoneware estetiğinin karakteristik yapısını vurgular. Naethe, Gisela Schliessleri'in öğrencisi olarak

¹¹³ Jane Perryman, **Naked Clay-Ceramics Without Glaze-**, A&C Black, London, 2004, s.10

Almanya Krösselbach'ta 1973–76 yıllarında seramik eğitimi alır ve sonrasında Höhr-Grenzhausen'de University of Ceramic Design'dan (Fachhochschule für Keramikgestaltung) mastır derecesiyle mezun olur. Naethe'nin tornada çekilmiş kapları eşsiz bir stil ve duyarlılık sergiler. Naethe'nin, bazen bir araya gelerek farklı formları oluşturan minimalist, stoneware kapları; yüksek dereceli bir tasarım, kişisel biçim duyarlılığı ve endüstriyel bir görünüm sergiler. Sanatçı işlerini genellikle, konveks ve konkav formların yönü değiştirilmiş düşey kompozisyonlarından oluşturur. Bağımsız elemanların yönlerinin değişimiyle, kap parçalarının yeni varyasyonları yaratılır. Bu işlerde kompozisyonun temel formu, müzikteki kontrpuan (iki parçayı beraber çalma) işlevini görür ve yüzey, işteki heykelsi niteliğe vurgu yapar. Renklendirilmiş halkalar bireysel parçaları eşzamanlı olarak, hem birbirinden ayırır hem de birleştirir. (Resim 36)



Resim 33: “Beyaz Çizgili Siyah Form” Wouter Dam 2000,12x12x9,5cm.

Resim 34: “Açık Mavi Form”, Wouter Dam, 2000, 7x10x10 in.

Resim 35: “Kırmızı Form”, Wouter Dam, 2000,12,5x10x11 in.

4.2.6. Fritz Rossmann: Almanya'da çok başarılı bir seramik birliği olan Keramikgruppe Grenzhause'nin üyelerinden birisidir. Altı genç sanatçıdan oluşan bu grup, sanatçıların atölyeleri, bir galeri ve diğer ortak etkinlik alanlarından oluşan bir seramik kompleksinde çalışmalarını yürütür. Grup ortak bir estetik anlayış gütmese de genellikle işlerini birlikte sergilemektedir. Ancak, bu estetik farklılığa rağmen sergilerinde işlerin birbirleriyle uyumundan kaynaklanan kesin bir birliktelik hissi dikkat çeker. Rossmann, işlerinde indirgemeci bir tutum takınarak genellikle siyah ve beyaz rengi kullanmış ve minimalist tavrını bir adım daha öteye taşımıştır. (Resim 37) Tüm duygusal andırmalarıyla birlikte ve bazı tipik sırların içermiş olduğu kültürel ve tarihsel göndermelerin kaçınılmazlığı, Rossmann'ı, rengi formdan dışlama yoluna itmiştir. Rossmann, sırlı ve sırsız alanların oluşturduğu kontrastlığı yaratan karakteristik yatay bantlarını elde etmek için, gri stoneware, porselen ve kırmızı astar kullanır. Onun formları, herhangi bir seramik geleneğiyle ufak ilişkiler içeren çağdaş formlardır. Rossmann'ın işleri genel olarak form, yüzey ve malzemenin zekâ dolu bireşimleri olarak tanımlanabilir.



Resim 36: "İsimsiz", Thomas Naethe, Stoneware, Porselen Astar, 1250 °C, Redüksiyon.

Resim 37: "Amphoren", Fritz Rossmann, 1998, Stoneware, Sol: 52x25.5 cm. Sağ: 33.6x15.3 cm.

4.2.7. Michael Cleff: 1961'de Bochum Almanya'da doğan sanatçı hem heykel hem de seramik eğitimi almıştır. Cleff yalnızca, yeni ilişkiler kurarak çeşitlemelere gittiği, sınırlı sayıda biçimsel elemanla çalışır. Onun minimalist yaklaşımı belli başlı yinelenen geometrik formlar –daire, kare, dikdörtgen, elips- ve indirgenmiş monokrom renklerin kullanımı üzerine kurulmuştur. Cleff'in, geometrik biçimleri ve çok-anlatımlı kubbeli formları, ilk bakışta yapıları anımsatmaktadır. Ancak onun heykellerinin gerçek binaların bir temsili olduğu fikrine varmak, hatalı bir yaklaşım olur. Bununla birlikte, onların arkaik bir enerji yaydıkları ve şaşırtıcı şekilde anıtsal oldukları inkâr edilemez bir gerçektir. Yüzeylerin iç ve dış bağlantılarındaki bütünlüğü oluşturmak için kullanılan birçok unsur, kendi ritimlerini yaratır. Cleff'in işleri sadece çevrelerindeki mekânla ilişki kurmaz aynı zamanda, onların açık alanlarından içeriye giren ışığı şekillendirerek kendi içlerindeki mekânı da (yer) tanımlar. Cleff'in minimalist tarzı basit ama soğuk değildir.

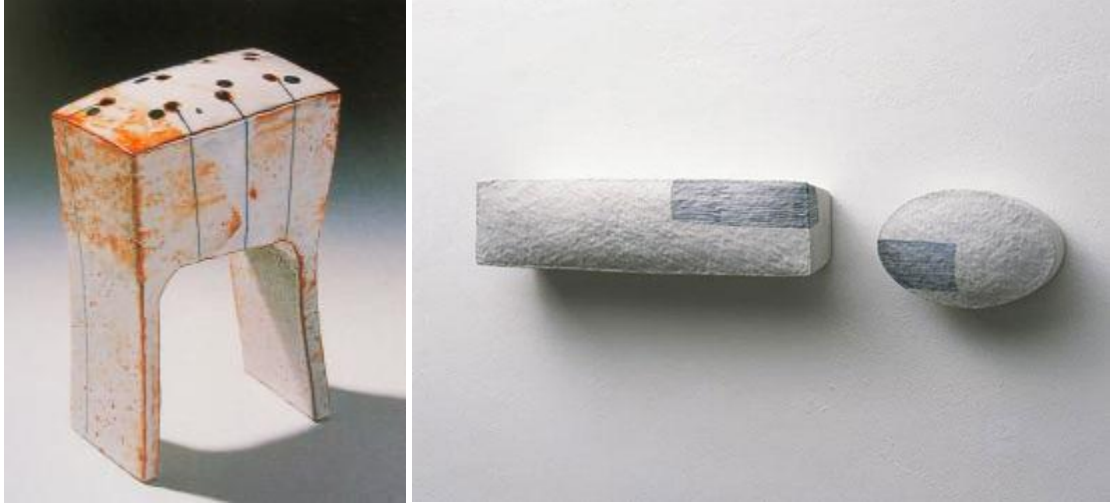
İşlerinde çizgiyi, görsel bir çapa olarak kullanan sanatçı, zengin ve görsel sonucu tahmin edilemez redüksiyon pişirimli Shino sırlarını kullanarak daha sıcak ve daha geleneksel bir yüzey tercih eder. Böyle bir yüzeye karşın Cleff, izleyicinin bakışını kap yüzeyinde açılmış birçok deliğe sürükleyen, ince, şık, kobalt mavisi çizgiler kullanır. Garth Clark "Ceramic Art Notes" (1998) adlı yazısında Cleff'in işlerini şöyle tanımlar: "17.yy. Japon Shino çömlekçisiyle minimalist ressam Agnes Martin'den doğan aşk çocukları."¹¹⁴ (Resim 38-39)

4.2.8. Nicholas Rena: 1963 yılında Londra'da doğan sanatçı 1998'de Cambridge üniversitesi mimarlık bölümünde mastırını tamamlamış ve 1992'ye kadar çeşitli projelerde mimar olarak çalışmıştır. Rena 1993'te, Martin Smith ve Alison Britton'un gözetiminde seramik dalında mastır yapmak için Royal College of Art'a girer. Kısa zaman içinde Rena'nın işleri dikkat çekici bir ilgi kazanır. Onun çarpıcı işleri, kalın duvarlı, mürekkep rengi kadifemsi yüzeyleriyle ve minimalist biçimleriyle hem mimariye hem de antropomorfizme gönderme yapar. Rena'nın işleri şimdi, gittikçe daha ince duvarlı ve savunmasız bir hal almasına rağmen kale gibi korumacı yapıları anımsatır. (Resim 40)

Rena'nın süssüz ama görkemli kapları modernist rasyonelliğin temsilcileridir. O biçimsel olanaklarını araştırdığı kaplarında, dış kütle ile iç hacim arasında bir gerilim yaratır.

¹¹⁴ Vecchio, M.D, a.g.e., s.47

4.2.9. Ken Eastman: 1960 yılında doğan Eastman, önce Edinburg College of Art, ardından Royal College of Art, Londra'da seramik eğitimi almıştır. Eastman işleriyle ilgili düşünceleri sorulduğunda, amacını kısaca şöyle ifade eder: “ *daha önce hiç görmediğim şeyler yapmak*”. Son işlerinde, bazen ilginç bir şekilde formun zeminini dalgalandırarak, ya da yan duvarların kavisli hareketinden kaynaklanan gerilimlerden yararlanarak, zihnimizde kap formu için oluşturduğumuz tüm beklentileri yıkar. Onun işlerinin gizemli karakteri hakkında eleştirmen Tanya Harrod şöyle yazmıştır, “*Eastman'ın formlardaki eksantrik mimari boşlukların ve renk pasajlarının tuhaf sentezinden ortaya çıkan hareket ve salınım dikkat çekicidir*”. Bir parçanın alternatif profilleri, renk ve formun heyecan verici yeni kompozisyonlarını sunar ve işin genel havasında beklenmedik değişimler yaratır. Onun özel yeteneği sayesinde, biçimsel armoni içerisinde uyumsuzluk yaratan unsurlar ortadan kaldırılır.



Resim 38: “İsimsiz”, Michael Cleff, 1997, Stoneware, 23x16x9 cm.

Resim 39: “Duvar Formu”, Michael Cleff.

Resim 40: “Ascent” , Nicholas Rena, 2003, 30cm

4.2.10. Martin Smith: Çağdaş İngiliz seramiğinin en önemli isimlerinden biri olan sanatçı 1950 de doğmuştur. Rena ve Eastman gibi Martin Smith de, duyguların engellenmesi ve frenlenmesinin genetik mirasın bir parçası olduğu bir kültürden gelmektedir. Royal College of Art mezunu olan bu sanatçıların en önemli diğer ortak noktaları ise, mimari ve seramik arasında etkileşimsel bir ilişki kurmalarıdır.



Resim 41 : "Shift and Progression, Martin Smith, 1994, Çömlekçi kili, arduvaz, altın varak, 30.5x35.5 cm.

1980'lerde Smith, İtalyan Rönesans mimarisinden son derece etkilenmiştir. Özellikle onun 1984 tarihli düzleştirilmiş "tabak" formlarında kullandığı, kesilip birleştirilmiş tuğla dilimleri Palladian stildeki açık alan mimarisinin etkilerini taşır. Smith'in bu günkü işleri de mimariyle olan yakın bağlarını korumaktadır. Smith halen işlerini terra-cotta tuğla çamurundan üretmekte ve pişirim sonrasında parçaları elmas uçlu testereyle keserek, parlak kırmızı renkte bir kadife görüntüsü alıncaya kadar zımparalamaktadır. Daha sonrasında şaşırtıcı bir hedonist tavırla işin iç yüzeyini altın ya da platin varakla kaplayan sanatçının bu eylemi, sıradan olanla çok değerli olanın katmanlaşması olarak okunabilir. Dünyanın en çok kullanılan yapı

malzemesi terra-cotta ile altın gibi kıymetli iki ayrı malzemenin birlikte kullanımından doğan bu görsel zorlama ve imalı karşıtlık, Smith'in işlerindeki ironik tavrın göstergesidir. (Resim 41) Neo-Minimalist mimarının duayeni ve *Minimum* (1996) adlı kitabın yazarı olan John Pawson'un, Smith'in 1996'da Rotterdam'da Museum Boijmans van Beuningen'de açılan retrospektif sergisini gönüllü olarak düzenlemesi sürpriz değildir. Bu serginin katalogunda, sergi küratörü Chris Dercon onun yaratıcı ve etkili kariyerini Hans Coper ile kıyaslar ve Smith'i şöyle tarif eder: "İngiltere'nin, belki de zamanımızın en soyut ve geometri yönelimli seramikçisi". Smith, boşluğun değişik durumlarını araştırmak için kap formunun biçimsel sınırlandırılmalarını kullanır. İşlerini seriler halinde üretir ve temel formları genellikle daire, silindir, koni ve yarım küre formlarından çıkışlı geometrik düzenlerdir. Martin Smith yeni işlerinde, rengin, gölgenin ve ışık yansımalarının değişik biçimlerde vurgulanmaları yoluyla mekânın özelliklerini inceler. Bu işler onun 'Oscillate' (Salınım) serisinin bir gelişimi ve 2001 yılında Tate St Ives için yaptığı 'Wavelength' (Dalga boyu) adlı yerleştirmeye başlayan sanatsal sorgulamanın devamı niteliğindedir.

4.2.11. Sueharu Fukami: Seladon, Çin'de Sung hanedanlığı döneminde bir taklit etme uğraşı sonucu keşfedilmiştir. Yarı değerli bir taş olan yeşime benzerliğinden dolayı seladon sırlı seramikler, Çinliler için çok değerlidir. Sung dönemi seladonları, yalınlıkları, olağanüstü derinlikleri ve yarı şeffaf görünüşleriyle bu güne değin yapılmış tüm eserler içinde güçlü ve ayrıcalıklı bir konum sergiler. Japonlar seladonu Çinli ve Koreli seramikçilerden öğrenmişler ancak kısa sürede onları geçerek bu sıranın ustası olmuşlardır.

En önemli çağdaş Seladon ustalarından biri olan Fukami, levha yöntemiyle şekillendirdiği büyük boyutlu heykelleri ve kaplarında saf bir yüzey arayışı içindedir. Onun işlerinde, sırlarının kusursuzluğu kadar şiddetli bir minimalist tavır da göze çarpar.

1947 yılında Kyoto'da doğan ve çocukluğu seramikçiliğin çok yoğun olduğu bir çevrede geçen sanatçı, Kyoto Arts and Crafts Trainin Centre'da seramik eğitimi almıştır. 1975'te qingbai sırları üzerine yoğunlaşmaya başlayan sanatçı, 1980 lerde kendine özgü formlarını yaratmak için kullandığı yüksek-basınçlı döküm tekniğini geliştirir. Fukami bu tekniği, eğrilmeleri ve pişirim sırasında ortaya çıkan el izlerini engellemek için geliştirdiğini ifade etmiştir. Geleneksel Japon seramik sanatında, formda ve sırda pişirim sırasında meydana gelen bu tarz beklenmedik değişimler kabul edilir bir nitelik taşır; hatta genellikle bu deformasyon ve bozukluklar takdir

edilir. Bununla birlikte, bir sanatçı olarak, Fukami zihninde tasarladığı şeyle fırından çıkan iş arasındaki farklılığı kabul etmez. Bu yüzden Fukami, sanatında kusursuz bir yaklaşımı elde edebilmek için, yıllarca bu sorunla uğraşmıştır. Qingbai sırları Fukami'nin işlerinin en önemli yanını oluşturur. Orijinalinde 11.yy. da Jingdezhen'de porselen yüzeyine zarifçe kazınmış motiflere uygulanan ve kazınmış bünyedeki çukurluklara dolarak dekorun ortaya çıkmasını sağlayan bu sırlar, açık mavi renkte yingqing ya da 'shadowy blue' (gölge mavisi) diye anılmaktadır. Fukami büyük bir ustalıklarla gerçekleştirdiği bazen boyu iki metreyi aşan heykelleriyle porselenin sınırlarını zorlayıp imkânsız olanı başarır. 1980'ler boyunca Fukami'nin işleri, taze bir enerjiyle dolu organik karaktere sahipti. 1990'larda Fukami işlerinin boyutlarını radikal bir şekilde büyüttüğünde, kullandığı tekniğin bu işler için uygun olmadığını gördü ve formları parçalı halde üretmeye başladı. Böylece parçaların boyutları birden büyüdü ancak formdaki genel bütünlük bozulmuş oldu. İşleri temkinli bir hal aldı ve özellikle eski işlerinde bulunan kesinlik hissini kaybetti. 90'ların sonlarında teknik başarısı sonunda onun istediği yeterli düzeyine ulaştı ve işleri sadece eski saflığını kazanmakla kalmayıp, aynı zamanda olgun bir üslup elde etti. Fukami kariyeri boyunca aynı malzemeyle çalışmayı yeğlemiştir. Burada, kendi sanatını icra etmek için seçtiği vasıta (medium) ve malzemedeki sınırlandırma, onun kendi zihninde şekillendirdiği nihai işi gerçekleştirme amacını ötesinde bir şeydir. Bu sınırlandırma Fukami'nin sanatını anlamak için temel bir ipucu niteliği taşır. (Resim 42)



Resim 42: Sueharu Fukami, Seladon sırlı porselen.

4.2.12. Doris Kaiser: Kaiser'in sanatsal yaklaşımı bir tartışma ortaya koyarken aynı zamanda algıların ve duyguların değişik açılardan sorgulamasını sağlar. Bu işlerin özel ifadeleri öncelikli olarak Kaiser'in işlerinde birlikte kullandığı alçı ve kilin kontrastlığından kaynaklanmaktadır. Bu işler, tamamen katıksız biçimsel uygulamalar olmanın ötesinde bir sanatsal kaygı güder. Dış görünümde hedeflenen saf bir algı yaratma süreci, dolaylı olarak, malzemeyle kendi hisleri doğrultusunda ilişki kuran izleyicinin potansiyel deneyimleriyle bağlantılıdır. (Resim 43)

4.2.13. Felicity Aylieff: Aylieff'in yakın zamanda yapmış olduğu heykelleri onların seramik kökenlerinden uzaklaşmakta ve onun yarattığı formlar şimdi daha monumental ve soyut bir hal almaktadır. Bununla birlikte duyusal ve dokunsal olarak seramiğin etki alanına giren, kütle ve yüzey araştırmaları hala onun formlarında önemsendiği noktaları oluşturur. Aylieff, form, yüzey ve renkte ihtiyaç duyduğu nitelikleri başka malzemelerde bulamadığı için çalışmalarında kili tercih etmektedir. Üretim sürecindeki tüm kalıplama, pişirim ve sonlandırma işlemleri Aylieff'in kusursuz üretim tekniğiyle dikkatli ve uyum içinde gerçekleşir.

Özel killer ya da Aylieff'in porselen, terra-cotta ve cam kırıklarıyla oluşturduğu kompozit materyaller, kilin niteliklerini arttırmasının yanı sıra onun işlerinin karakterini oluşturan sert, düzgün ve parlatılmış yüzeyleri oluşturur. (Resim 44) Sanatçının "Sense and Perception" adlı gezici sergisinde doğrudan zemine yerleştirilmiş büyük boyutlu işleri, kendi iç dinamikleriyle ve bağımsız varlıklarıyla mekân olgusunu sorgular. Sıkıştırılmış, ezilmiş biçimlerin değişik varyasyonlarından oluşan Thin End (white) ve Thin End (black) adlı işleri, iç boşluğun yoğunlaştırılması ve sıkıştırılması olgusuyla uğraşır. Bu işler onun, içsel boşluğun dışa aktarımının ifadesi olan daha önceki işleri Black Cloud (2000) ve Softly Softly (2001) ile yakın bir ilişki içindedir. Değişik açılardan bakıldığında bu işler, Aylieff'in işlerinin güçlü karakteristiğini oluşturan formların, biçimsel doğalarının tamamen beklenmedik görünümünü sergiler.

4.2.14. David Binns: İngiliz sanatçı David Binns de meslektaşı Felicity Aylieff gibi işlerinde, pigmentle renklendirilmiş şamot, cam, zirkon ve mullit gibi refrakter malzemelerin yanı sıra granit gibi doğal minerallerin karışımından oluşan kompozit malzemeler kullanır. Sanatçının kendi işleri için özel bünyeler geliştirmesi akademik bir çevreden gelmesinin sonucudur. "Binns, Marshalls Clay Products adlı üretim merkezinde çalışmalarda bulunmuş; el yapımı karo üretimi ve büyük boyutlu

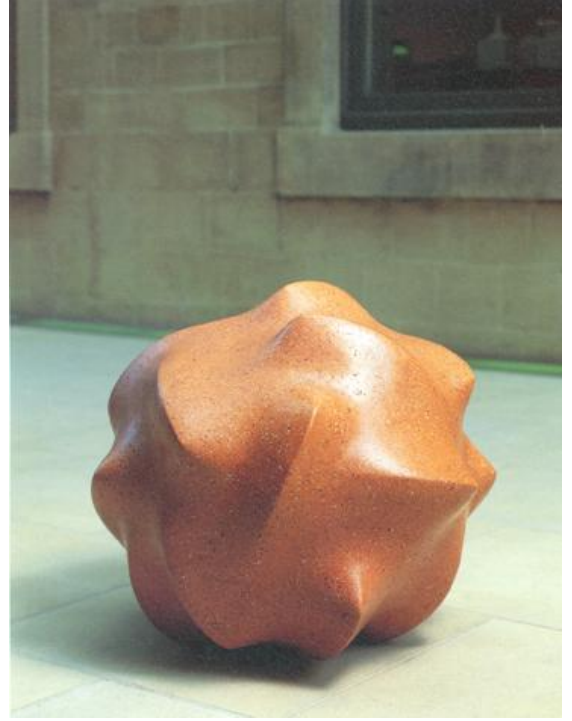
*kalıplama tekniklerini araştırmıştır. Bu çalışma sırasında, rafine edilmemiş tuğla çamurunun dokusal niteliklerini keşfeden Binns, dışarıdan astar ya da sır kullanmadan dokuyu ve rengi kendi içerisinde barındıran bir yapı geliştirmeye karar verir*¹¹⁵. Malzeme üzerine yoğunlaşan ve sürekli kendini geliştiren araştırmaları onun sanatsal ifadesinde temel dayanak noktasını oluşturur. (Resim 45)

4.2.15. Geert Lap: Hollandalı seramikçi Geert Lap'ın çalışmalarında, görünürde kap formunun geleneksel kimliğiyle örtüşen ama dikkatle incelendiğinde gelenekten kopan bir yaklaşım sezilir. Bu formlar yaklaşık olarak normal bir kap boyutundadır, üst kısımları açık ve alışıldık şekilde iç kısımları boştur. Onların farklılıkları yavaş yavaş ortaya çıkar. Lap'in işleri, minimalist bir tavır sergiler; ancak bu işler genellikle izleyici üzerinde duyusal bir aura uyandırır. Onun tornada şekillendirilmiş porselenleri sert, süssüz ve keskin bir ifadeye sahiptir. Lap zaman içinde daha dayanıklı olduğundan ve daha keskin formlar yaratmak için daha uygun olduğundan stoneware çamurunu tercih etmiştir. Tornada elle şekillendirdiği formların hat safhada kusursuzluğundan dolayı işleri endüstriyel metotlarla üretilmiş hissi verir. (Resim 46) Formlar düzgün ve sistemattir bu yüzden her bakış açısından aynı şekilde görünür. Lap, formlarındaki keskinlik, netlik ve hat safhaya ulaşan kusursuzlukla tanınır. Yüzeyler mat ve monokromdur; canlı renkler onun işlerinin karakteristik yapısını oluşturur. Bunca yalın ifadelerine karşın Lap'in işleri nefes kesici bir duyarlığa sahiptir. Birçok daire parçasının üst üste gelmesiyle oluşan formlar integral bir enerjiyi taşır. Lap kaplarının yüzeyinde pigmentle renklendirdiği astarları kullanır; kapları sırsızdır; böylelikle camsı bir yapıdan uzak durularak yüzeydeki ölgün dokunuş korunmuş olur. İşlerin mat zarafeti aslında onların güçlerinin en önemli parçasıdır. Bu kapların kusursuz görünüşlerinin yanı sıra, bu kaplar renk ve dokunun ayrışımından çok bireşimlidir. İşte bu yüzden konturlar öylesine akışkan, öylesine devamlıdır ki izleyicinin bakışı hiçbir "yeni" şey öğrenmeksizin olsa bile, formun etrafında kesintisiz olarak sürüklenir. Genellikle bu kaplar, sanatçının tornada şekillendirdiği çamurun dönüşünden kaynaklanan bir çekim hissi yaratır.

¹¹⁵ Penny Smith, "Felicity Aylieff and David Binns Integration of Colour and Form", **Ceramics Art and Perception**, Sayı:46, 2001, s.25-31



Resim 43: "İsimsiz", Doris Kaiser, 2003, Kil, Alçı.



Resim 44: "Bittersweet", Felicity Aylieff, 2000, 51x51x60 cm.



Resim 45: "Kavisli Form", David Binns, 2000, Porselen kompozit malzeme, 66x26 cm.

4.2.16. Brian Harper: Harper, her yerde karşımıza çıkan silindir, küp ve küre gibi formlardan yararlanarak, çok kesin ve sert olmayan, ancak heyecan verici, geometrik, büyük-boyutlu monokromatik heykeller yapar. Onun malzemeye ve geleneğe karşı ünük yaklaşımı, görsel olarak nefes kesici ve merak uyandırıcı sanat biçimleri olarak sonuçlanır. *“Harper’ın işleri karakteristik olarak bildik seramik form etkileri taşımadıklarından, hissedilir derecede bir seramik minimalizmi ya da Post-Minimalist duyarlık sergiler. Onun pişmiş kilden oluşturduğu yontuları, günümüz seramiğindeki biçimsel indirgemenin ayrıcalıklı örnekleridir”*.¹¹⁶ (Resim 47)



Resim 46: “ Mavi -Sarı Kap” Geert Lap, 1991, h: 47 cm, 44.5 cm



Resim: 47 Brian Harper, New Myth Series “Boundary”, 26 inx22inx21ft, Yontulmuş kil ve porselen.

¹¹⁶ Adam Welch, “Minimalism and Ceramics The Sculptural Perplex of Brian Harper”, **Ceramics Art and Perception**, Sayı:63, 2006, s.53–57

4.3. Çağdaş Türk Seramiğinde Minimal Eğilimler

Modern sanat evrensel bir estetik kurma yolunda ilerlerken, herhangi bir sanatçının herhangi bir ülkede ürettiği sanat eserinde, Modernizm'in pekiştirdiği evrensel estetik öğelerin varlığına rağmen, yerel kültürlerin sembolik değerlerini ve kendi kimliklerini koruma çabaları devam etmiştir. Bu nedenle modernizmle birlikte farklı estetiklerin alış veriş ve yerel kültürlerin aynı potada eridiği bir sanat alanı oluşmuştur.

Minimalizmin, Çağdaş Türk Seramiğindeki yansımalarını keşfetmek için öncelikli olarak Türk Plastik Sanatlarının –burada ağırlıklı olarak resim ön plana çıkmaktadır- çağdaşlaşma serüveninde soyut ve soyut geometrik yaklaşımların izini sürmek kaçınılmaz olacaktır.

II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan politik, sosyal ve zihinsel değişimler, siyasi ve sosyal oluşumlara paralel olarak kültür ve sanat alanlarını etkilemiş, dolayısıyla dünyada olduğu kadar Türk sanatında da bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. Bu nedenle kültür ve sanata yönelik genel dönem belirlemelerinde, ya II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği tarih olarak 1945, ya da yeni sanatsal oluşumların filizlendiği yüzyılın ikinci yarısına işaret eden 1950'li yıllar öne çıkar.

“1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme dönemidir. Ve bu dönem aynı zamanda ekonomide, siyasette, kültür ve sanat alanlarında dış dünyaya açılım yıllarıdır. 1950'ler Türkiye'de, dış dünyaya açılımla birlikte yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel-mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, karşıt tavırlara karşı evrensel kültür değerlerine katılma arzusunun yükseldiği bir dönemdir. Dış dünya ile etkileşimin ve kültürel alışverişin yoğunlaşması, sanat alanında sıçramalı gelişimlere neden olmuştur. 1950'li ve daha sonraki yıllarda izlenen düşünsel alt yapı ve sanatsal üretimin, çağımızın başka sanatçıların görüşleriyle paylaşılan yanları ve ortak paydaları vardır. Çağdaş anlamda bu düşünce ve kavrayış ortaklığı, sanatçılarımızın sanatsal kişiliklerinde sanatsal özgünlüğe giden yolu açmıştır”.¹¹⁷

Türk sanatının gelişimi, Batı ile eşzamanlı bir gelişim sergilemese de batı sanatındaki belli başlı hareketlerin zamana yayılarak Türk Sanatında bir etki alanı yarattığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada sanatsal yaklaşım olarak Soyut ve Soyut Dışavurumcu hareketin etkinliği ön plana çıkar. Dünyadaki bu yaygın soyut ve soyut-dışavurumcu eğilimler paralelinde Türkiye'de de sanatçıların ilgilerinin ve araştırmalarının soyut sanata yönelerek, soyut ve non-figüratif sanat olgusunun Türk sanatında yeni bir döneme kapılarını araladığı görülür. Batı sanatında soyut örneklerin yüzyıl başlarında dışavurumcu bir anlayıştan

¹¹⁷ Halil Akdeniz, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2**, Nurol Matbaacılık, Ankara, 2004, s.15

kaynaklanarak lirik soyut bir kimlikte (özellikle Kandinsky'de) ortaya çıktığı görülürken, Türk sanatında gerçek anlamda ilk soyut, non-figüratif örneklerin ancak, 1953-54'lere gelindiğinde geometrik non-figüratif anlayışla ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Türk sanatında geometrik eğilimli sanat çalışmaları, ilk olarak 1930'lara doğru, doğanın geometrik özetlenmesi olarak, kübik-geometrik soyutlamalar biçiminde, Cemal Tollu ve Nurullah Berk gibi "d Grubu" sanatçılarıyla gündeme gelmiştir. Resimde soyutlama/soyut yaklaşımları benimseyen ilk sanatçılardan biri de Ferruh Başağa'dır.

"Türk sanatında/resminde geometrik yaklaşımlar hem kavramsal açıdan hem de sanatsal pratikler açısından 1950 öncesinde genellikle doğanın kübik deformasyonlar çerçevesinde ele alınmasıyla sınırlı kalmıştı. Türk resminde salt geometrik soyut çalışmaların, çağdaş sanat alanındaki gelişmelere paralel olarak ele alınmaya başladığı, sanatın kavramsal boyutuyla da tartışılıp değerlendirildiği ve sanatçılarımızın kendi kişisel eğilimleri doğrultusunda araştırmalara yöneldiği dönem, 1950 sonrasıdır. Bu yıllar, Türkiye'de ilk olarak gerçek anlamda geometrik non-figüratif resmin ortaya çıktığı, non-figüratif resmin ve non-figüratif kavramının aynı zamanda yazarlar ve sanatçılar tarafından tartışılıp konuya açıklık getirilmeye çalışıldığı yıllardır. Bu bağlamda Türkiye'de 1950 sonrası geometrik non-figüratif anlayışta ilk eser vermiş olan sanatçımız Cemal Bingöl'dür. Cemal Bingöl'ün resimleri disiplinli, matematiksel denilebilecek bir kesinlik ve sınırlılık içinde geometrik biçimlerden oluşur. Resimlerinde, doğal anımsatmalar yapan biçime ve duysal imajlar uyandıran boya izlerine rastlanmaz. Hacim ve perspektif sifıra indirgenmiştir".¹¹⁸ (Resim 48)

Daha sonraki dönemlerde çağdaş Türk sanatında soyut-geometrik eğilimi bir adım öteye taşıyarak Minimalist bir tavır benimseyen en önemli isim Adnan Çoker'dir. Yapıtlarında Osmanlı mimarisinin biçimsel elemanlarını keskin bir geometri ve indirgemeci bir resim anlayışla ele alan Çoker, "...renkten çok biçime, ifadeden çok kurguya dayanma ve gelenekle derin bağlantılar kurma arzusu..."¹¹⁹ güder. Eleştirmen İpek Duben, Çoker'in, 'Malevich'e Saygı, Yüzelli Çarpı Yüzelli Santimetre' adlı sergisi için hazırlanan katalogdaki yazısında, onun sanatsal yaklaşımını şöyle ifade eder: "Adnan Çoker de İstanbul'un yarattığı bir sanatçıdır. Şafak vakti İstanbul, güneş batarken İstanbul, minareleriyle, kubbeleriyle, Bizans ve Osmanlıyı unutturmadan yaşatan İstanbul, Çoker'in sentez yaratmak için verdiği mücadelede Minimalist, Konstrüktivist ve Malevitch'in etkilerine karşı direnen bir

¹¹⁸ y.a.g.e., s.41

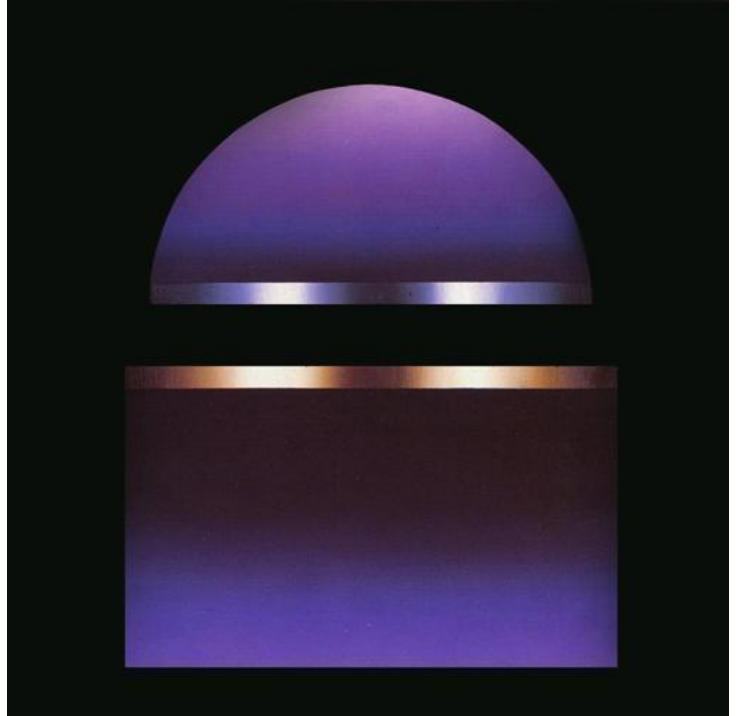
¹¹⁹ Yalçın Sadak, "Modern Türk Resminde Bir Doruk: Adnan Çoker", **Minimaller ve Varyasyonlar Sergi Kataloğu**, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1994, s. 5

duygu ve sevgi kaynağı olmuştur. Çoker'in ulaştığı nokta Batı ve Doğu estetiklerinin birleşik yarattığı taze bir bileşimdir".¹²⁰ (Resim 49)



Resim 48: "Kompozisyon", Cemal Bingöl, Duralit üzerine yağlıboya, 128x82,5 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (Kaynak: Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, s.113)

Resim 49: "Mor Ötesi Boşluk", Adnan Çoker, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.



¹²⁰ İpek Aksüğür Duben, **Malevich'e Saygı, Yüzelli Çarpı Yüzelli Santimetre, Sergi Kataloğu**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları I, Asır Matbaası, İstanbul, 1989, s.8

Resimlerinin kurgusal ve yarı soyut mimari nitelikler içermesi nedeniyle geometrik anlayış kapsamında değerlendirilebilen Erol Akyavaş; 1973–78 dönemi geometrik kurgulu non-figüratif çalışmalarıyla Halil Akdeniz; insan vücudunun organik form kesitlerini geometrik bir kurgu içinde veren Mithat Şen; hacim ve derinlik yanılsamalı geometrik soyut çalışmalarıyla İsmail Ateş; renkçi, yalın ve minimalist tavrılı geometrik-soyut çalışmalarıyla Kadir Reisli resim alanında çalışan sanatçılardandır.

Adnan Çoker'in öğrencisi olan Tülin Onat bu bağlamda ismi anılması gereken diğer önemli bir sanatçıdır. Onat, 1980'li yılların sonlarında gerçekleştirdiği şekilli tuvalerinde, soyutlanmış biçimlerin tekrarından doğan ritim ve giderek artan bir biçimde mekân sorununu; azalma, yalınlaştırma ve nostaljiden sıyrılma olgularını irdelenmiştir. Resmin mekânla birlikte düşünülmesi gerekliliğini gündeme getiren Tülin Onat'ın "*Duvar yalnızca taşıyıcı eleman değil resmin bir parçasıdır*" söylemi, tüm sergilerinde kendini açıkça gösteren temel bir olgudur.

Üç boyutlu alanda, taş, mermer, bronz ve ahşap gibi malzemelerle gerçekleştirdiği soyut-geometrik heykelleriyle Meriç Hızal çağdaş Türk sanatında figüratif ve ifadeci yaklaşımdan uzaklaşan bir anlayışı benimsemiştir.

Modernist felsefenin sanat üzerindeki özgülleştirici ve ilerici ülküsü doğrultusunda yaşanan sanatsal algıların değişimi noktasında, seramik batı sanatında olduğu gibi Türkiye'de de bir modernleşme süreci izlemiş ve geleneksel kimliğini sorgulamaya başlamıştır. Bu süreçle birlikte, seramik, tüm dünyada olduğu gibi, yüzyıllar boyunca geleneksel anlayışla ele alınan bir kap sanatı (çanak, çömlek) olmaktan çıkıp, sanatçıların kendi sanatsal aktarımlarını ifade etmek için tercih ettikleri diğer malzemeler gibi (taş, metal, ahşap, cam vb.) bir nihai malzeme kimliğine kavuşmuştur.

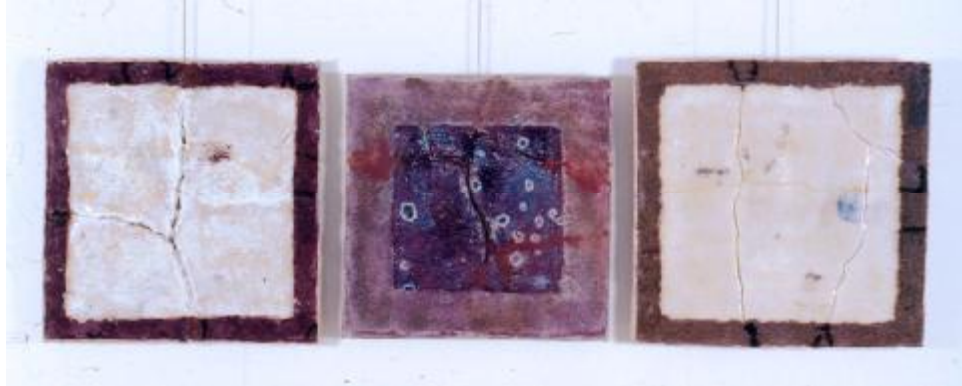
Çağdaş Türk seramiği özellikle, 1960'ların sonlarından itibaren artan bir ivmeyle büyük bir değişim ve gelişim sergilemiştir. Bu dönemle birlikte batı sanatına paralel olarak, Avrupa ve Amerika'da kendini gösteren sanatsal eğilimler ve ifade biçimleri neredeyse eş zamanlı olarak çağdaş Türk seramiğinde yerini almıştır. Bu bağlamda 1960'larda Amerika'da doğan ve tüm dünyada büyük bir etki alanı yaratan Minimalizm, bir tavır ve yaklaşım olarak Türk plastik sanatlarında etkisini göstermiş, resim ve heykelde olduğu gibi seramikte de bazı sanatçılar minimal etkilenimli yapıtlar üretmişlerdir. Ancak, burada önemli bir ayırım noktası karşımıza çıkar. Minimalizm ya da Minimal Sanat kendi plastik ve kavramsal olgularıyla 1960 sonrası Amerika'da Soyut Dışavurumcu sanat anlayışına karşı bir hareket olarak ortaya

çıkıldığından, çağdaş Türk plastik sanatlarında, bu anlamda minimalist bir hareketten bahsedilemez.

Minimal Sanat'ın çıkış noktasını oluşturan sanatta indirgemeci ve pürist tavrının yanı sıra, ifadecilikten uzak, kesin, net ve ölçülü formalist yaklaşım, bazı sanatçıların yapıtlarında kendisini güçlü bir şekilde göstermektedir. Bu noktada Güngör Güner'in yapıtları dikkat çekici bir nitelik taşır. Çömlekçi tornasına bağlılığıyla tanınan sanatçı yapıtlarında seramiğin gelenekten gelen özünü koruyarak çağdaş ve özgün formlar üretmektedir. Güngör Güner'in tornada şekillendirdiği formları geleneksel seramiğin izlerini sürerken, ilk dönemlerinde gerçekleştirdiği büyük boyutlu, birbirini tamamlayan geometrik-konstrüktif yapılardan oluşan sırlı seramik heykelleri yalın ve süslemeden uzak ifadeleriyle minimalist bir tavır sergilemektedir. Birbiriyle kontrollü bir şekilde kaynaşarak geçişen geniş renk bantları içeren bu işler, bir yandan da Renk Alanı Resmi'nin kromatik soyutlamacı etkilerini taşır. (Resim 50) Güner'in iki boyutlu duvar formlarında da bu soyutlamacı anlayışın devam ettiği görülmektedir. Genellikle kare planda seriler halinde gerçekleştirdiği panolarında, sırlarla oluşturduğu geometrik renk alanları, yalın ve dingin bir seramik ifadesi taşır. (Resim 51)



Resim 50: "Seramik Heykel", Güngör Güner



Resim 51: "Seramik Pano", Güngör Güner. (Kaynak: Sanatçının kendi arşivi)

İşlerinde çarpıcı bir indirgemecilik anlayışı benimseyen diğer bir sanatçı da Candeğer Furtun'dur. Furtun'un indirgemeci yaklaşımı diğerlerinden önemli bir farklılık taşır. Onun işlerindeki minimalist tavır geometrik veya salt biçimci bir anlayıştan kaynaklanmaz; aksine, insan figürüne ve Robert Morris'in işlerinde olduğu gibi daha çok kavramsal bir temele dayanır. 1980'ler de gerçekleştirdiği soyut duvar rölyeflerinde, o yılların Türkiye'sinin karmaşık politik durumunu ifade ederken, beden korku ve kaygılarını yansıtan, insan figürünün yalınlaştırılmış, beklide bir anlamda silikleştirilmiş plastik değerlerini kullanır. (Resim 52–53) Sanatçı kendi sanatsal yaklaşımı şöyle ifade etmiştir: *"1980 sonlarında işlerimi "seriler" olarak sunmaya başladım. Bu yaklaşımım kaybolan bireyselliğe ve toplu üretimin egemenliğine bir gönderme içermekteydi. 1990'lı yıllardaki işlerimle ise gövdenin kaybolan biricikliğini, kutsallığını ortaya koymaya çalıştım. Parçalanmış uzuvların düzenleme biçimleriyle, gövdenin bütünlüğünü, kimliğini ya da kimliksizliğini duyumsatmak istedim. Bütün çalışmalarımın ortak yanı, duygu ve düşüncelerimi en yalın biçime indirgemek olmuştur diye özetleyebilirim".*¹²¹



Resim 52: "Figür 6", Candeğer Furtun, 1988, 63x45x21 cm. (Kaynak: Ateşle Çeyrek Asır, Seramik sergisi katalogu, 1994, s.31)

Resim 53: "Figür 1", Candeğer Furtun, 1987, 67x44x7 cm. (Kaynak: Ateşle Çeyrek Asır, Seramik sergisi katalogu, 1994, s.31)



¹²¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, **Türk Seramik Sanatı, 1930'lardan Günümüze Türk Seramik Sanatı'ndan Seçme Eserler Sergi Katalogu**, İstanbul, 2007, s.36

Yapıtlarında daha çok antik bir zinter astar olan Terra Sigillata'yı kendine has bir üslup ve duyarlılıkla kullanan Sevim Çizer'in formlarında, gelenekten gelen izleri derinlerinde saklayan bir yaklaşım sezilir. Çizer'in son dönem çalışmalarının ana unsuru olan "kutu" formu, formun doğasından kaynaklanan saklama, koruma ve taşıma gibi eyleme özgü kavramlarla birlikte, bu kavramlarla özdeş insani duyguların metaforlarını içerir. Sanatçının yalın ve basit formlardan oluşan kutu çeşitlemeleri dışında, tavır olarak güçlü bir biçimsel indirgemenin görüldüğü mimari etkileşimli formları dikkat çekicidir. Çizer, mimariye ait tonoz, kemer, fasat gibi yapısal elemanların biçimsel niteliklerini eserlerinde ölçülü bir şekilde kullanarak, minimalist bir tavır sergiler. (Resim 54) Bu tutum sert ve salt bir geometrik indirgeme anlayışının dışında, daha çok seramiğin geçmişten gelen geleneksel süslemeci ifadelerinin elimine edilmesi olarak adlandırılabilir.



Resim 54: "Selçuklu 2", Sevim Çizer, 2003, Şamot, Terra Sigillata- Pişirim sonrası dumanlama, 20x15x35 cm. (Kaynak: Türk Seramik Sanatı-1930'lardan Günümüze Türk Seramik Sanatı'ndan Seçme Eserler- Sergi Katalogu, 2007, s.73)

1980 sonrası, iletişim imkânlarının artması ve uluslararası etkinlikler sayesinde Çağdaş Türk seramiğinde yaşanan açılım ve özgürleşme hareketi çok sesli ve açık uçlu bir sanat ortamı yaratmıştır. Bu dönemde yeni kuşak sanatçıların ifade biçimi olarak bireysel seçimlerinin daha çok kavramsalci yaklaşımdan yana

olduğu gözlemlenir. Bununla birlikte, soyut, soyut-dışavurumcu anlayış eski ustalarla bir yandan devam ederken, diğer taraftan pop, post-modernist ve minimal yaklaşımlar çağdaş Türk seramiğinde etkisini gösterir.

Çalışmalarında, 'yerleşik düzen', 'modern göçebelik', 'küresel yaşamda mobilite' gibi çağımızın kavramlarını, mimari ve tarih ilişkisinde sorgulayan Canan Dağdelen, yapıtlarını mekân ilişkisini ön plana alarak, son derece özüne indirgenmiş ve minimalist bir dil ile tasarlamaktadır. Dağdelen'in "KİTABESİ dot" sergisi için Hasan Bülent Kahraman, kaleme aldığı 'Öteki Yapıt: Yazı ve Yazıt' başlıklı sunuş yazısında, Dağdelen'in yapıtının "... sanallık ve gerçeklik, iç mekân ve dış mekân, yazı görüntü, mimarlık ve görsellik arasındaki gelgitlerin ve karmaşık iç denklemlerin ortaya çıkardığı, kurguladığı düzlemlerden..."¹²² oluştuğunu belirtmiştir. (Resim 55)



Resim 55: "Yerleştirme", Canan Dağdelen, "KİTABESİ dot" Sergisinden, 2007

Yapıtlarında seramiğin oluşum sürecinin güçlü etkileri görülen ve çamurun hazırlanmasından işin tamamlanmasına kadar olan süreci pek çok sanat dalını da kapsamını içine alan bir performans olarak gören Reyhan Gürses, sanatsal yaklaşımını "duyusal minimalizm" olarak tanımlar. Gürses'in organik formlarında doğaya özgü bir yalınlık söz konusudur. (Resim 56) Bu bağlamda ismini anabileceğimiz diğer genç sanatçılar da Nusret Algan ve Hasan Şahbaz'dır. Algan'ın

¹²² Hasan Bülent Kahraman, 'Öteki Yapıt: Yazı ve Yazıt' ", **Canan Dağdelen "KİTABESİ dot" Sergi Katalogu**, Akbank Sanat Yayınları, 2007

“Landscape” temasını işlediği soyutlamacı seramik manzara fragmanlarında görülen rafine edilmiş dil, Selçuklu sanatından etkilenen son dönem işlerinde de kendisini gösterir. Keskin bir geometri ve minimalist bir ifade biçimi sergileyen Algan’ın bu işleri, Selçuklu taş işlemeciliğinin soyut-geometrik süsleme anlayışından beslenen yeni yorumlamalar içerir. (Resim 57) Hasan Şahbaz’ın elle şekillendirilmiş yüksek pişirimli stoneware yalın formları, izleyicide bir boşluk ve hacimsizlik etkisi yaratırken, mükemmeliyetçi bir tavır sergiler. (Resim 58)



Resim 56: “Seramik Form”, Reyhan Gürses



Resim 57: “Seramik Pano”, Nusret Algan, 2008, Beyaz vakumlu çamur, sır, 1040 °C., (Kaynak : sanatçının kişisel arşivi)

Resim 58: “Form ∞1”, Hasan Şahbaz, 2007, Stoneware. (Kaynak: Seramik Türkiye Dergisi, Ocak-Mart 2008, s.87.)

SONUÇ

“Sanat ne bütün bir rettir, ne de bütün bir kabul. Aynı zamanda ret ve kabuldür, ... Sanatçı, her zaman bu iki anlamlılık içindedir. Bir yandan gerçeği inkâr edemez, öte yandan gene de sonsuz bitmemişlik sürdükçe gerçeği tartışmak zorundadır.”¹²³

Sanatçı içinde yaşamış olduğu toplumsal değerleri ve dünyayı algılama şeklini yaratım sürecine yansıtır. Bu süreçte sanatçıyı besleyen kaynaklar sanatsal üretimin şekillenmesinde büyük söz sahibidir. Bir sanat yapıtı olarak sunulan nesne, eylem ya da kurgu, üretilmiş olduğu çevrenin sosyolojik ve kültürel verilerinin ipuçlarını bünyesinde taşır. Bu üretimde bir sanatsal ileti aracı olarak kullanılan “medium”ların fiziksel ve kavramsal özellikleri izleyicide değişik imgelemlerin yaratılmasını sağlar. Kişiden kişiye değişen bu algılama biçimleri sanatın izleyici üzerinde göstermesi beklenen doğal sonuçlardan biridir.

Genel olarak ele alındığında sanat, yaşamın bir aynası olarak duyguların, yaşanmışlıkların, içsel dünyanın, izlenimlerin, etkilenimlerin sanatçı tarafından özel bir imbidikten geçirildikten sonra yansıtılması gerçeğidir. Bu durumda sanatçının tutumu, sanatın öznel kimliğini belirleyen en önemli yapı taşıdır. Bir yapıtın sanat olarak ele alınması, onun biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalığın dışında, öncelikli olarak sanatçının onu sanat olarak sunma gerçeğine bağlıdır.

Sanat tarihinin izlediği yol incelendiğinde devrim sayılabilecek değişimlerin üst üste yaşandığı gözlemlenmektedir. Sonu gelmez bir karşı çıkma eylemi ve yeni bir anlatım dili geliştirme olgusu, sanatın doğası gereği kaçınılmaz bir değişim içinde olduğunun göstergesidir. Bir takım değer yargıları ve ifade tarzları oluşturan sanatsal üsluplar, savundukları gerçekleri yansıtan yapıtlar üretir. Bir sonraki hareketle karşı tavır alınan eğilimler yok olmaya yüz tutar. Bu, toplumların kendi iç dinamikleriyle örtüşen sosyolojik bir olgudur. Yaşadığı çağın ve toplumun göstergelerini kendine has yöntemleriyle irdeleyen ve yorumlayan sanatçı var olan bütüne yeni ve farklı birimler ilave eder.

Bu eylem sanatçının kullandığı malzeme ile bir özdeşlik taşır. Çünkü kullanılan malzemeler verilmek istenilen mesajın doğru kodlanması ile ilintilidir. Seramik binlerce yıldan beri insanlık tarihinde farklı amaçlarla kullanılmış ve değişik yönelimler içinde bulunmuştur. Seramiğin ağırlıklı olarak, yüzyıllar boyunca yeme

¹²³ Albert Camus, **Sanatçı ve Çağı**, Çev. Yıldırım Keskin, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1965, s.44

içime ihtiyacını karşılaması için gerekli olan gereçlerin yapımı için kullanılması bu malzeme için doğal olarak bir algı sınırlanmasına sebep olmuştur.

Kilin bir sanat yapıtı üretimi için özgün bir “son malzeme” olarak seçilmesi, var olan değer yargılarının geniş bir zaman diliminde zorlu uğraşlar sonucunda değişmesiyle gerçekleşmiştir. Eğer bugün bizler seramik sanatı diye bir olgunun varlığını kabul ediyorsak ya da bir sanatçının seramik malzemeyi özgün bir sanatsal ileti aracı olarak tercih etmesinden bahsediyorsak, gelinen noktanın kavramsal karşılığı, yaşanan süreçteki değişimin bir göstergesidir.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra seramik kendine özgü malzeme kimliğiyle, başlı başına bir sanatsal ifade aracı olarak kabul görmeye başlamıştır. Sahip olduğu teknik aşamaların karmaşıklığı ve derinliği, estetik değerlerin yüksekliği, seramik malzemenin kendi içinde bir disiplin olarak algılanmasına sebep olmuştur. Sanatçının kontrolü altında gerek tek başına, gerekse diğer malzemelerle birlikte kullanılan seramik, günümüz sanatının değişken yapısına ayak uydurarak varlığını sürdürmektedir. Seramik, sanatçıların deneysel girişimleri sonucunda her gün yeni bir bakış açısı ve yorumlanışla ele alınmaktadır. Dünya kadar yaşlı olup hala insanoğlu için yaşamsal önem taşıyan “toprak”; yaşayan, yaşatan, değişen, üreten kimliğiyle sanatçı için vazgeçilmez bir malzeme olmuştur.

Binlerce yıldan beri üretilen seramik; yeryüzünün hemen her yerinde bulunan kilin, insan elinde şekillendirilip, pişirilmesi ile yaşamın doğal bir parçası olmuştur. Seramik, insan-doğa ilişkisi içinde, malzeme, tasarım ve kaynak kullanımı yönünden zamana ve bölgelere göre değişik özellikler taşımasına karşılık genel kuralları bakımından evrensel bir dile sahiptir. Bu dilde en önemli unsur seramiğin teknolojisidir. Bu teknoloji bilime dayalıdır ve sürekli değişim, gelişim içindedir. Teknolojideki gelişme ve yenilikler de sanat seramiğine büyük katkı sağlamaktadır. Bugün, her yönüyle hayatımızın bir parçası olan seramik; yüksek teknolojideki uzay mekiği gövde kaplamasından, jet motorları pervanelerine, yüksek dereceli fırınlarda, evlerimizdeki armatürlere ve elektronik parçalara kadar pek çok alanda çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çeşitliliğin uzantısı olarak sanat seramiği de büyük fayda görmekte ve seramik sanatçısı da bu olanaklardan yararlanmaktadır. Bu yüzden, sanatçının sanat seramiğinde ele aldığı konular ve kullandığı farklı materyaller çok çeşitlilik göstermektedir. Bu da seramik sanatını, diğer sanat dallarına nazaran daha avantajlı kılmaktadır.¹²⁴

¹²⁴ Füsün Kavalcı, “Türkiye’de Seramik Sanatı”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı 33, 1998, s. 40

Modern seramik sanatı içinde, son yönelim olarak karşımıza çıkan “seramik-heykel”, salt ve yetkin sanat niteliğine ulaşmakla, resim ve heykel sanatının karşılaştığı estetik ve görsel plastik sorunlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Seramik heykel yöneliminde seramik artık, bir malzeme niteliğiyle plastik sanatlarda yer edinmiştir denilebilir. Çağdaş sanatta seramik, bir yapıtın gerçekleştirilmesinde tek başına, bir sanatsal ileti aracı olarak kullanılırken aynı zamanda, anlatımın niteliklerine bağlı olarak farklı materyallerle birlikte de kullanılabilir.

Sanat disiplinlerini var eden etkenlerin tümü onları payandalara (başka disiplinlerin desteklerine) gereksinim duymaksızın kendi ayakları üzerinde tutan “olmazsa olmaz” özelliklerdir yani, bölünmez bütünlüklerdir. O halde bu bütünlük, diğer bir düşünce sisteminin bütünlüğüne göre yeniden forme edildiğinde, karşılıklı olarak etkileşime geçecekler ve ortaya “yeni bütünlükler” çıkartacaklardır.¹²⁵ Bu birliktelik sanatçının ufkunda yarattığı düşlemin gerçekleşmesini sorgulayan deneysel bir girişim olarak algılanabilirse de, sanatın ve sanatçının kendini yenileyebilmesi için kaçırılmayacak bir fırsattır.

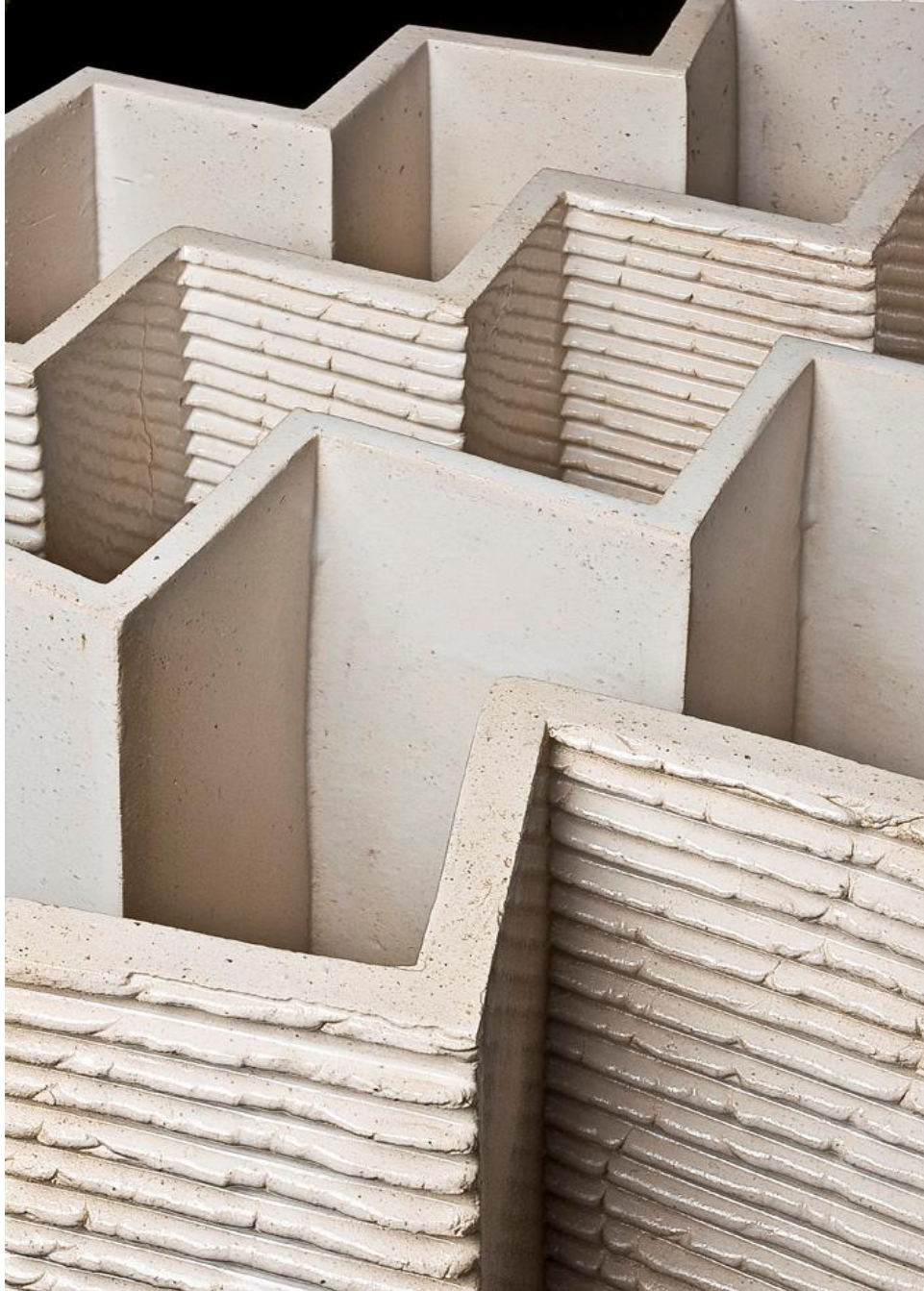
Bugün disiplinler arası sınırların ortadan kalktığı ve hatta “sanat disiplinleri” olgusunun tarihin tozlu raflarına kaldırıldığı günümüz sanat ortamında, sanatçıların bireysel yönelimleri ön plana çıkmakta ve sanatsal arenada dağınık bir görünüm sergilenmektedir. Bu bağlamda tarihsel olarak baktığımızda, 1960’ların sonlarında tükendiği kabul edilen Minimal Sanatın güçlü etkileri, günümüz seramiğinde etkin bir alana işaret etmekte; minimal tavır, bir algılama ve yansıtma biçimi olarak, sanatçıların yapıtlarında kendini hissettirmektedir.

¹²⁵ Emre Zeytinoğlu, “Postmodern ve Seramik Sanatı”, Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi, Sayı 16, 2001, s.34

UYGULAMALAR



“Non-Stop 2,5 Months”, Şamotlu – Beyaz Çamur, Sır, 60x54 cm (4 Adet) 1000 °C,
2008



"Non-Stop 2,5 Months", Detay



“Sarmal İzdüşüm”, Şamotlu-Beyaz Çamur, Transparan Sır, Kalıpla Şekillendirme,
Boy:61 cm. Ø:33 cm., 1040 °C, 2008



“Sarmal İzdüşüm”, Farklı Açıdan Görünüm



“Sarmal İzdüşüm”, Detay



“Boşluk I”, Beyaz Vakumlu Çamur, Kalıpla Şekillendirme, 29x19.5x11 cm. (5 Adet), 1050°C, 2006



“Boşluk I”, Detay



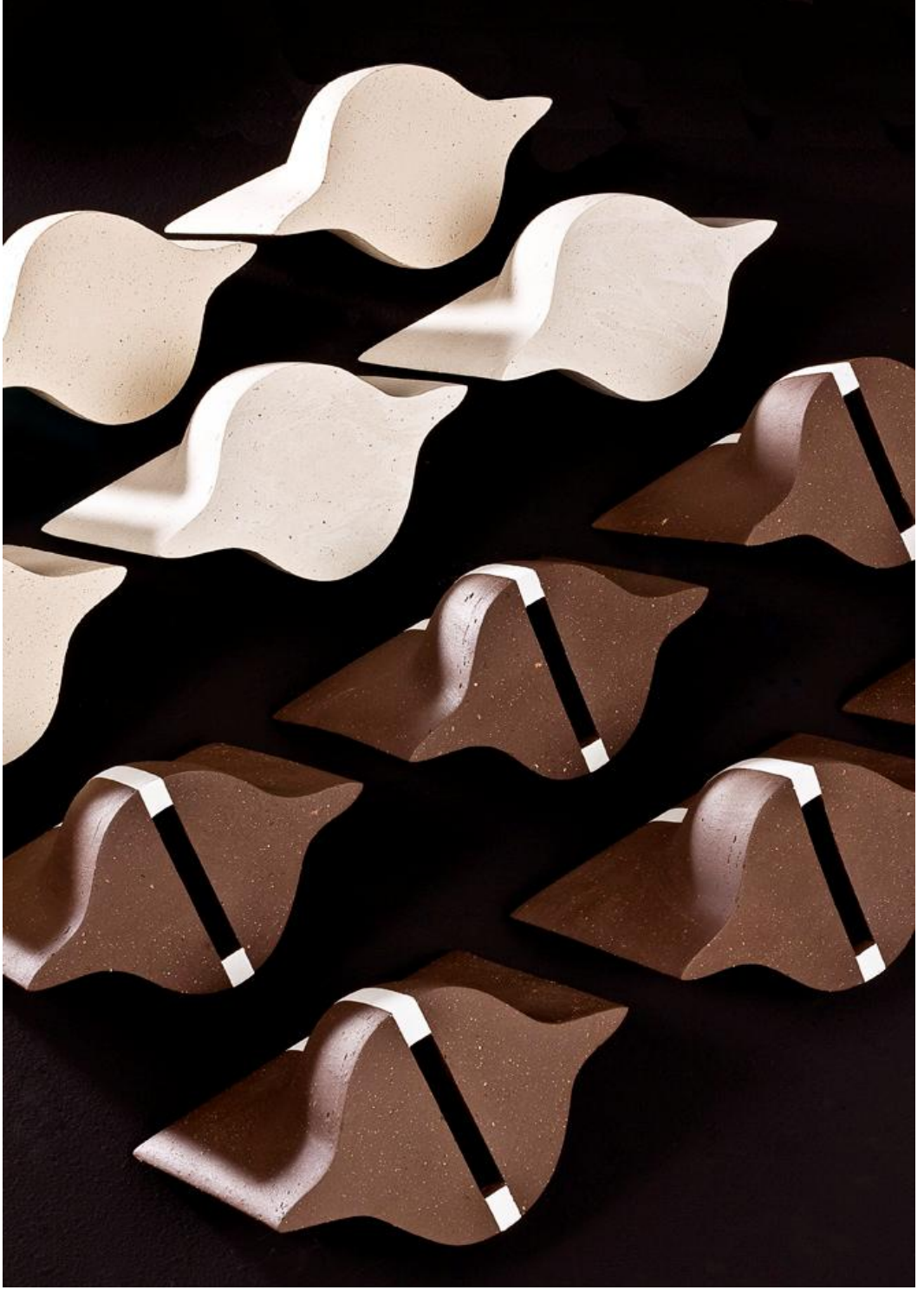
“Kesişme”, Beyaz Vakumlu Çamur, Siyah Astar, Kalıpla Şekillendirme, 45x23.5x30 cm., 1050 °C, 2008.



“Kesişme”, Detay



"Multiple Space", Beyaz ve Renkli Refrakter amur, Porselen Astar, Kalıpla Şekillendirme, 15.5x19.5x13 cm. (12 Para) 100x100 cm. yerleştirme, 1200  C, 2008.



"Multiple Space", Farklı Açıda Görünüm.



"Multiple Space", Detail

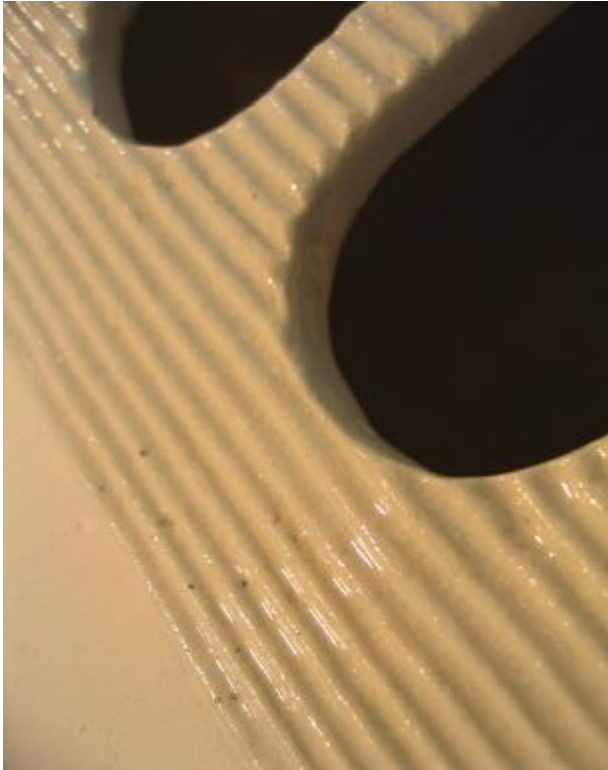
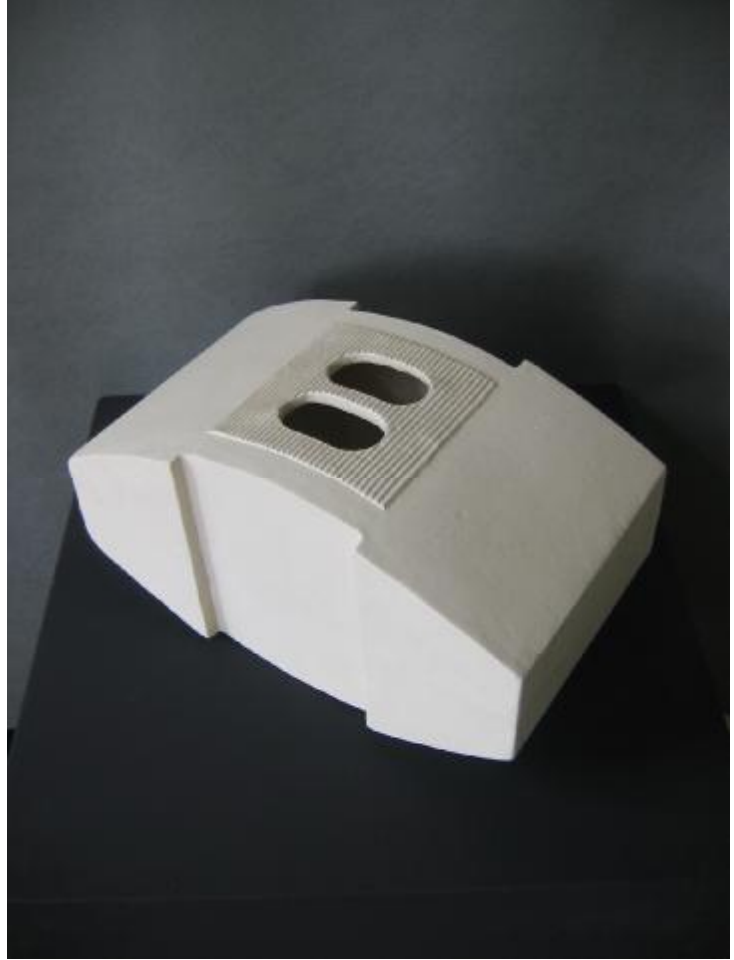


"Momentum II", Beyaz Vakumlu Çamur, Mat Sır, Kalıpla Şekillendirme, 45x23,5x34cm.,1100 °C, 2008.



"Momentum II", Dety

“ İsel Boşluk II”, Elektro
Porselen, Transparan
Sır, Kalıpla
Şekillendirme,
29x17x15.5 cm. 1200
°C, 2006



“İçsel Boşluk II” Detay



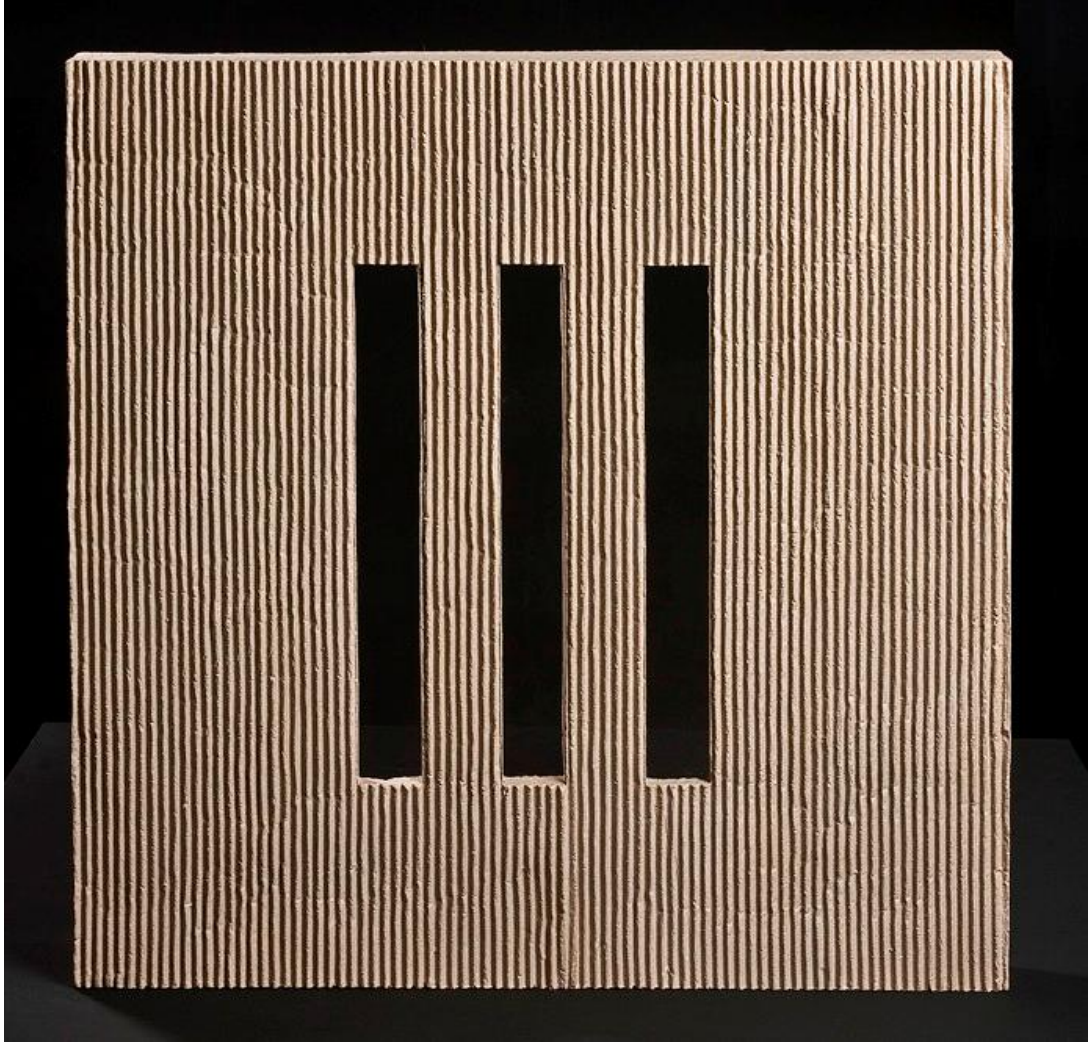
“Boşluk II”, Şamotlu Çamur, Beyaz Vakumlu Çamur, Kırmızı çamur, Kalıpla Şekillendirme, 29x19.5x12.5 cm. (3 Adet), 1150–1050–950 °C, 2006.



“İçsel Boşluk I”, Refrakter Çamuru, Sır, Kalıpla Şekillendirme, 46x18x15 cm.,
1200 °C, 2006



“İçsel Boşluk I” Detay



“Dikey Çizgili Rölyef”, Şamotlu Çamur, Renkli Astar, Kalıpla Şekillendirme,
62x62x5.5 cm., 1000 °C, 2008.



“Dikey izgili Rölyef”

KAYNAKÇA:

AKDENİZ, Halil, **T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2**, Nurol Matbaacılık, Ankara, 2004.

ALTAN, Özdemir, "Tülin Onat'ın Resimsel Süreci", Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı:125, Nisan 1991.

Ana Britannica, Cilt:16, Met-Nük.

ANILANMERT, Beril, "Çağdaş Türk Seramik Sanatı ne Durumda", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı 33, 1998.

ANILANMERT, Beril, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.

ANTMEN, Ahu, A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, Sayı: 16, 2000.

ARCHER, Michael, **Art Since 1960**, Thames and Hudson, London, 1997.

ARNASON, H.H. Arnason, Marla F. Prather, A History of Modern Art, s.227", Bilge Aydoğan, "Konstrüktivizm", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı:57, 2003, s.54-55'deki alıntı.

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.

AYDOĞAN, Bilge , "Konstrüktivizm", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı:57, 2003.

BATUR, Enis , "Ab Ovo: Geometri, Sanat", **Sanat Dünyamız Dergisi**, YKY, Sayı:76, Yaz 2000.

BATUR, Enis, "Minimalizm ya da Minimal Sanat", **Sanat Dünyamız**, Avant-Garde 1945–1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, YKY, İstanbul, 1995, Sayı 59.

BATUR, Enis, "Soyut Dışavurumculuk", **Sanat Dünyamız**, (Avans-Garde) 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, YKY, İstanbul, 1995, Sayı 59.

BATUR, Enis, "Yeni Dünya'yı İnşa Etme Tasarısı: Konstrüktivizm", **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1999.

BAYKAM, Bedri, "New York: Gösteri Devam Edecek", **Skala Sanat Dergisi**, Sayı:6, Ekim 2001.

BİLGE, Nilgün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900–1950**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000.

CABANE, Pierre, "Hard Edge", **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

- CAMPS, Joseph Pérez, "Enrique Mestre Uniting Geometry&Ceramics", **Ceramics Art and Perception**, Sayı:46, 2001.
- CAMUS, Albert, **Sanatçı ve Çağı**, Çev. Yıldırım Keskin, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1965.
- CAUSEY, Andrew, **Sculpture Since 1945**, "Modernism and Minimalism", Oxford History of Art, UK,1998.
- CLARK, Garth, **Alev Ebüzziya Siesbye**, çev: Zeynep Rona, Kaleseramik Sanat Yayınları, İstanbul, 1999.
- CLARK, Garth, "Meaning and Memory: The Roots of Postmodern Ceramics, 1960–1980", **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001.
- DUBEN, İpek Aksüğür, **Malevich'e Saygı, Yüzelli Çarpı Yüzelli Santimetre, Sergi Kataloğu**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları I, Asır Matbaası, İstanbul, 1989.
- EDWARDS, James C., The Authority Language: Heidegger, Wittgenstein and the Threat of Philosophical Nihilism, University of Southern Florida Press, 1989"
Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.168-169'daki alıntı.
- ELGÜN, Tülay, "Bir Akım Olarak Minimalizm", **Adam Sanat Dergisi**, İstanbul, Mayıs 1996, Sayı:126.
- ERZEN, Jale Necdet, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- ERZEN, Jale Necdet, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- ERZEN, Jale Necdet, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- GABRIEL, Leo, "Das grosse Reale und das grosse Abstrakte'in 'Blaetter',1955"
(İsmail Tunalı, **İşğında Modern Resim**, 1992, s.178'deki alıntı).
- GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1997.
- GRAF, Marcus, "Beyaz Küpten Kara Kutuya –Kurumsal Sergi Alanının Kısa Bir Tarihçesi –", çev: Ayşe Emengen, **Sanat Tasarım Dergisi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Sayı:01,Bahar 2004.
- GREENBERG, Clement , "Modernist Resim", **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1999.
- HALLEY, Peter, "Geometrideki Kriz", **Sanat Dünyamız Dergisi**, YKY, Sayı:76, Yaz 2000.

- HUSSERL, Edmund, Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und
Phaenomenologischen Philosophie I.,Halle, 1928, (İsmail Tunalı, **Felsefenin
Işığında Modern Resim** 1992, s.182'deki alıntı).
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Öteki Yapıt: Yazı ve Yazıt' ", **Canan Dağdelen
"KİTABESİ dot" Sergi Katalogu**, Akbank Sanat Yayınları, 2007.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri** "Minimal
Sanat: Wittgenstein Felsefesiyle Aralarındaki Benzerlik Açısından Bir Bakış
Denemesi", Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, "Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar:
Resim-Kavramsal Sanat Açısından", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:123,
1991.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, "Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar:
Resim-Kavramsal Sanat Açısından", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:124,
1991.
- KAVALCI, Füsün, "Türkiye'de Seramik Sanatı", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Sayı 33,
1998.
- KROM, Pınar "Amerikan Funk Sanatı ve Seramik", **Seramik Sanat Bilim ve
Teknoloji Dergisi**, Sayı 15, 2001.
- KUMAR, K. , "Modernity". **The Blackwell Dictionary of Twentieth - Century
Social Thought**, W. Outwhite ve T. Bottomore (Eds.), Okxford: Blackwell,
1993
- Kültür Bakanlığı, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür Bakanlığı Yayınları,
Ankara, 1992.
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, çev: Cevat Çapan,
Sadi Öziş, İstanbul, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, "Postmoderne Dönüş", **Modernizmin Serüveni**,
Hazırlayan: Enis Batur, Çev. Berran Ersan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,
1999.
- MAGEE, Bryne, Yeni Düşün Adamları, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985,
(Kahraman, 2002, s.170'deki alıntı).
- MALEVİCH, Kazimir Malevich, "Müze Üzerine", Çev. Işık Ergüden, **Sanat
Dünyamız Dergisi**, Sayı:53, Güz 1993.
- MEISEL, Alan, 'Robert Arneson', (Crafts Horizons, September, 1964, s.64)", Mark
Del Vecchio, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001,
s.12'deki alıntı.
- MEYER, James, **Minimalism, Art and Polemics in the Sixties**, Yale University
Pres New Haven and London, China, 2001.

- MEYER, James, **Minimalism Themes And Movements**, Phaidon, Hong Kong, 2002
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, **Türk Seramik Sanatı, 1930'lerden Günümüze Türk Seramik Sanatı'ndan Seçme Eserler Sergi Kataloğu**, İstanbul, 2007.
- NAKOV, Andrei, "Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:76, Yaz 2000.
- PERRYMAN, Jane, **Naked Clay-Ceramics Without Glaze-**, A&C Black, London, 2004,
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, **Türkçe Sözlük**, Doğan Kitap, (2. baskı), İstanbul, 1999.
- RAPHAEL, Max, "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein ?" (The Demands of Art), Qumran Verlag, Frankfurt, 1984, s.331" Mehmet Ergüven, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.224'deki alıntı.
- REINHARDT, Ad, "Art as Art", Nancy Atakan, **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, YKY, İstanbul, 1998, s.20'deki alıntı.
- REINHARDT, Ad, "Twelve Rules for a New Academy", (Atakan, 1998, s.20-21'deki alıntı).
- RESTANY, Pierre, "Pop Art", **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- RICKEY, George, **Constructivism Origins and Evolution**, George Braziller, New York, 1968.
- RONA, Zeynep, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- ROSE, Barbara, "After Abstract Expressionism", **American Art Since 1900**, Pragger Publishers, New York-Washington, 1975.
- ROSE, Barbara, "The New American Painting", **American Art Since 1900**, Pragger Publishers, New York-Washington, 1975.
- ROSENBERG, Harold, 'Reality Again', in Gregory Battcock (ed.), Super Realism: A Critical Anthology, (New York: E.P. Dutton, 1975, s120)" Mark Del Vecchio, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001, s.13'deki alıntı
- RUHRBERG, Karl, **Art of the 20th Century**, Taschen, Köln, 2000.
- SADAK, Yalçın, "Modern Türk Resminde Bir Doruk: Adnan Çoker", **Minimaller ve Varyasyonlar Sergi Kataloğu**, Galeri B Yayınları, İstanbul, 1994.
- Seramik Federasyonu, **Seramik Türkiye Dergisi**, No:24, Ocak-Mart 2008.
- SMITH, Penny, "Felicity Aylieff and David Binns Integration of Colour and Form", **Ceramics Art and Perception**, Sayı:46, 2001.

- ŞEN, Metin, "Sanat Nesnesi ve Mekân Arasındaki Zorunlu İlişki", **Sanat Tasarım Dergisi**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayınları, 2004, Sayı:01.
- TARABUKİN, Nikolai Tarabukin, "Sehpadan Makineye", **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 1999.
- TUNALI, İsmail, "Dünyanın Yeni Epistemolojik Anlamı ve Sanata Yansıması", **rh+ Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:01,2002.
- TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- ULUDAĞ, Kemal , "Seramik Malzeme mi, Teknik mi, Zanaat mı, Sanat mı ?", **Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi**, Sayı 14, 2001.
- Türk Seramik Derneği, **Ateşle Çeyrek Asır, Seramik Sergisi Katalogu**, İstanbul, 1994.
- VECCHIO, Mark Del, Post-Minimalism, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson, London, 2001,
- VICKERY, Joanna, "Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş Soyut Sanat", çev: Asuman Kafaoğlu Büke, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı 16, 2000.
- WELCH, Adam, "Minimalism and Ceramics The Sculptural Perplex of Brian Harper", **Ceramics Art and Perception**, Sayı:63, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, **Tractatus Logico-Philosophicus**, çev. D.F.Pears ve B.F. Mc Guinness, Londra, 1966, (Kahraman, 2002, s.174'deki alıntı).
- ZEYTİNOĞLU, Emre, "Postmodern ve Seramik Sanatı", **Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi**, Sayı 16, 2001.
- ZEYTİNOĞLU, Emre Zeytinoğlu, "Şeyma Reisoğlu Nalça'nın Seramik Dünyası", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı 139, 1992.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Kemal TİZGÖL

Doğum yeri ve yılı: Balıkesir - 1973

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Üniversite

Yüksek Lisans: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı.

Lisans: 1998, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü.

Lise: 1991, Kardeş Çavuşoğlu Lisesi.

İş tecrübesi: 1999, Akdeniz Üniversitesi, G.S.F, Seramik Bölümü.

2000, Dokuz Eylül Üniversitesi, G.S.F. Seramik Bölümü.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: Türk Seramik Derneği

Alınan Burs ve Ödüller:

- § 68. Devlet Resim ve Heykel Yarışması, Seramik Dalında “**Jüri Özel Ödülü**”. İzmir, 2007
- § 6. Uluslararası Kahire Seramik Bienali 2002, “**Jüri, Gençlik Ödülü**”, Kahire-MISIR, 2002.
- § 20.Turgut Pura Vakfı, Resim ve Heykel Yarışması, “**Turizm Bakanlığı Özel Ödülü**”, İzmir, 2001.

Yayınları:

Makale: “Sanatçı İçin Sınırsız Bir Mekân Yaratma Alanı ‘Enstalasyon’ “
Sanat Tasarım Dergisi (Hakemli), Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları,
Sayı:01, Bahar 2004, s.46–48.

Poster Bildiri: “A Research and Application Study on The Subject of Developing A Suitable Glaze for The Body of Hand Made Ceramic Covering Materials”

Qualicer 2006, IX World Congress on Ceramic Tile Quality, Castellon- İspanya
Yazarlar: Lale Andiç ve Kemal Tizgöl