

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

**GREENBERG MODERNİZMİ SONRASI
HEYKEL TARİFLERİ**

145270

Uğursal ŞARK

145270

Danışman
Yrd. Doç. Oktay ŞAHİNLER

İZMİR - 2004

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "*Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28 / 06 / 2004

Uğursal Şark

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 30.10.6.12004 tarih ve 42. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göre Heykel.....Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Müjgan Sürk.....'nin Greenberg Modernizmi.....Sonrası Heykel Tarifleri.....konulu tezi incelenmiş ve aday 06.10.7.2004 tarihinde, saat 14.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Borçlulu.....olduğuna oy birliği..... ile karar verildi.

[Signature]

BAŞKAN

[Signature]

ÜYE

[Signature]

[Signature]

[Signature]

ÜYE

[Signature]

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv.Kodu

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **ŞARK** Adı: **Uğursal**

Tezin Türkçe Adı: **Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **The Descriptions of Sculpture post – Greenberg
Modernism**

Tezin Yapıldığı
Üniversite: **Dokuz Eyl. Ü.** Enstitü: **Güzel Sanatlar E.** Yıl: **2004**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Yrd. Doç.**

Adı: **Oktay**

Soyadı: **ŞAHİNLER**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- **modernizm**

1-**modernism**

2- **pop sanat**

2-**pop art**

3- **minimalizm**

3-**minimalism**

4- **dünya işleri**

4-**earthworks**

5- **kavramsal**

5-**conceptual**

Tarih: **28 Haziran 2004**

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Sanatın kitle kültürüne olan bağımlılığının yol açtığı varsayılan vasatlık II. Dünya Savaşı ve sonrası, 'uluslararası modernizm'in kültürel bir politikası olarak özellikle Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından eleştirildi. Çağdaş malzemelerin de kullanımı ile heykelin modelleme ve yontuya endeksli olmayan, hacimsiz bir yapıda gelişmesi gerektiğini iddia eden Greenberg sanatın hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retoriklerden arınması gerekliliğini vurguladı. Greenberg'in bu çağrılarının sonucu olarak heykel 1950'ler boyunca dış dünyanın ilham kaynaklarından izole edildi ve akademikleşti.

1950'li yılların sonlarında yaşanan değişiklikler heykel alanı için bir dönüm noktası oluşturdu. Gündelik objelerin heykel alanına dahil edilmesi ile yaşam ve sanat arasındaki katı sınırlar ortadan kalktı. Heykele ait kelime haznesine yeni kavramlar eklendi ve heykelin sanat – olmayan nesnelere kolayca ayrılabilen benzersiz, tek bir obje olma fikri sekteye uğradı.

Pop Sanat sonrası dikkatin heykelin kapladığı yada etrafında oluşturduğu alana yönelmesi ve içeriğe olan ilginin artırılması ile meşgul olan Minimalizm ve biçim – karşıtları gibi Dünya İşleri de politik, estetik, ekolojik, teatral, felsefi ve psikolojik motivasyonlar kullandılar. Değersiz ve temel malzemeler aracılığı ile geçicilik, malzeme yayını ve bitmiş sanat yapınının yokluğu gibi süreçler ile ilgilendiler.

Heykel alanının kendisi ile kendisi olmayan arasındaki sınırları ciddi bir şekilde araştırmaya başladığı bu dönemde bazı sanat eleştirmenleri yapılan tüm bu yeni tariflerin hakim modernist konsensüs içinde özümsemeyeceğini savunurken, diğerleri kavramsal çalışmaların soyağacını – Duchamp'tan Dada ve Gerçeküstücülük aracılığı ile Rauschenberg'e – çizerek modernizm içindeki diğer alternatif alt başlıklara dahil etmeyi yeğlediler.

ABSTRACT

After II. World War, the mediocrity that has been thought to be caused by art's dependence on the mass culture was criticised, especially by American critic Clement Greenberg as a part of 'International Modernism's cultural politics. Claiming that with the help of modern materials the medium of sculpture should be engaged in neither carving nor modelling or should have any concerns with volume, Greenberg emphasized the necessity to remove life, reality, representation and rhetoric from art. As a result of Greenberg's calls the medium of sculpture through the fifties was isolated from the inspirations of the outside world and strictly academic.

The changes that took part at the end of fifties created a turning point for the medium of sculpture. With the addition of everyday materials into the medium, the periphery between life and art began to diminish. New concepts were added into sculptural vocabulary and the idea of sculpture's being a unique and distinguishable object was challenged.

With attention's turning towards the area sculpture occupied, the aura it created and the increasing interest in context following Pop Art, Earthworks, as Minimalism and Anti – Form, dealt with motivations such as politics, aesthetics, ecology, theatre, philosophy and psychology. Through the mediation of undifferentiated and basic materials, their concerns were the processes of temporariness, diffusion of materials and the absence of the finished art work.

While, in this period when the medium began to explore its own boundaries, some critics claimed that all these new definitions could not be assimilated within the Modernist consensus, others included them into the alternative branches within modernism by designing the family tree of conceptual works from Duchamp to Rauschenberg through Dada and Surrealism.

İÇİNDEKİLER

GREENBERG MODERNİZMİ SONRASI HEYKEL TARIFLARI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	xi

GİRİŞ	xiii
-------	------

BİRİNCİ BÖLÜM YENİ SÖYLENCER

1. 1	ÇOKLUK VE YENİLE(N)ME; GÜNDELİK NESNELERİN YÜKSEK SANAT TARAFINDAN SAHİPLENİLİŞİ	1
1. 2	YENİ GERÇEKÇİLER	4
	1. 2. 1 Saklama ve Kaybetmeme; Yaşamda Esas Öğe Olan İnsanın Yok Oluşu	4

İKİNCİ BÖLÜM MINİMALİZM

2. 1	HEYKELİN FİZİKSEL ALANI İLE BAĞLANTISI	8
2. 2	HEYKELİN İZLEYİCİ İLE FİZİKSEL BAĞLANTISI	12
2. 3	TEATRALLİK, 'GERÇEK' ALANDA 'GERÇEK' İLİŞKİLER	14
2. 4	YAPILANDIRMA ALTERNATİFİ OLARAK MANİPÜLASYON	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
HEYKEL MALZEMESİ OLARAK PEYZAJ

3. 1	YAYINIM VE MERKEZSİZLİK; BASKIN TEK BİR KÜLTÜRE KARŞI DURUŞ	22
3. 2	TARİHİN YENİDEN CANLANDIRILMASI	25
3. 3	SMITHSON VE ENTROPİ	31
3. 4	EARTH ART VE AVRUPA	36
3. 5	HEYKEL VE MİMARİ	39

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
MAKALELER

4. 1	CLEMENT GREENBERG, MODERNİST RESİM	43
4. 2	PIERO MANZONI, SERBEST BOYUT	52
4. 3	DONALD JUDD, BELİRLİ OBJELER	55
4. 4	ROBERT MORRIS, HEYKEL ÜZERİNE NOTLAR 1 – 3	61
4. 5	MICHAEL FRIED, SANAT VE NESNELİK	72
4. 6	SOL LEWITT, KAVRAMSAL SANAT ÜZERİNE PARAGRAFLAR	87
4. 7	ROBERT SMITHSON, BİR AKIL SEDİMENTASYONU: DÜNYA TASARIMLARI	92
4. 8	ROSALIND KRAUSS, GENİŞLEYEN ALANDA HEYKEL	

SONUÇ	109
--------------	-----

KAYNAKLAR	118
------------------	-----

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Mari Andriessen, Toplama Kampı Kurbanları (Concentration Camp Victims), Bronz, 1946 – 49, Amsterdam s. xiii
- Resim 2: Ossip Zadkine, Yok Olmuş Şehir (The Destroyed City), Bronz, 1947 - 53, Rotterdam s.xiii
- Resim 3: David Smith, Blackburn: Bir İrlandalı Demirci Şarkısı (Song of an Irish Blacksmith), Demir ve Bronz, 1949 – 50, Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg s. xiv
- Resim 4: David Smith, Kaynakçının Evi (Home of the Welder), Demir ve Bronz, 1945, Courtauld Sanat Enstitüsü Fotoğraf Koleksiyonu, Londra s.xiv
- Resim 5: Naum Gabo, Uzamda Çizgisel İnşa No: 1 (Linear Construction in Space No: 1), Perspex ve Sicim, 1942 – 43, Guggenheim Müzesi, New York s. xv
- Resim 6: Laszlo Moholy - Nagy, Çift Döngü (Double Loop), Pleksiglas, 1946, Modern Sanatlar Müzesi, New York s. xv
- Resim 7: David Hare, Ay Kafesi (Moon Cage), Kaynaklı Çelik, 1955, Guggenheim Müzesi, New York s.xvii
- Resim 8: Isamu Noguchi, Çığlık (The Cry), Çelik Kaide Üzerinde Balsa Ağacı, 1959, Guggenheim Müzesi, New York s. xvii
- Resim 9: Yves Klein, Arman, Çelik Üzerinde Pigmentli Sentetik Reçine, 1962, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Paris s. 4
- Resim 10: Arman, Birikim (Les Egoistes), Boyanmış Kaynaklı Metal, 1964, Hirshorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Washington s. 5
- Resim 11: Piero Manzoni, Sihirli Kaide (Magic Base), Ahşap, 1961, Archivio Opera Piero Manzoni, Milano s. 5
- Resim 12: David Smith, Cubi XXVII, Paslanmaz Çelik, 1965, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York s. 9
- Resim 13: Donald Judd, İsimsiz (Untitled), Alüminyum ve Mavi Pleksiglas, 1969, The Saint Louis Sanat Müzesi, New York s. 10
- Resim 14: Sol Lewitt, 1 2 3, Alüminyum Üzerine Fırınlanmış Emaye, 1969, New York s. 11
- Resim 15: Donald Judd, İsimsiz (Untitled), Ahşap ve Metal, 1964 s. 11

- Resim 16: Carl Andre, Düz Çelik Magnezyum (Steel Magnesium Plain), 1969 s. 13
- Resim 17: Carl Andre, Eşit VIII (Equivalent VIII), Yangın Tuğlası, 1966, Tate Galerisi, Londra s. 15
- Resim 18: Robert Morris, İki Kolon (Two Columns), Boyanmış Alüminyum, 1961, Leo Castelli Galerisi, New York s. 16
- Resim 19: Cleas Oldenburg, Sokak (The Street), Yerleştirme, 1961, Reuben Galerisi, New York s. 18
- Resim20: Robert Morris, Gündelik Değişen Sürekli Proje (Continuous Project Altered Daily), Karışık Malzeme, 1969, Castelli Ambarı, New York s. 23
- Resim 21: Walter De Maria, New York Toprak Odası (New York Earth Room), Toprak, Turba ve Ağaç Kabuğu, 1977, New York s. 26
- Resim 22: Michael Heizer, Yerinden Çıkartılmış/Yeniden Yerleştirilmiş Kütle, (Displaced / Replaced Mass), Üç Granit Taş, 1969 s. 29
- Resim 23: Michael Heizer, Double Negative (Çift Negatif), 1969, Nevada s. 30
- Resim 24: Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), Great Salt Gölü, Utah Çamuru, Tuz Kristalleri, Taşlar, 1969 - 70 s. 32
- Resim:25 Robert Smithson, Bir Bölümde Altı Durak (Six Stops on a Section), Çakıl, Kumtaşı, Taşlar, Kayağantaş, Haritalar ve Altı Çelik Kap, 1968, Stiftung Ludwig Modern Sanatlar Müzesi, Viyana s. 33
- Resim 26: Richard Long, Taş Çizgi (Stone Line), 1980, İskoç Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Edinburgh s. 37
- Resim 27: Alice Aycock, Bir Kasaba için Çalışmalar (Studies for a Town), Ahşap, 1977, Modern Sanatlar Müzesi, New York s. 40
- Resim 28: Mary Miss, Çevre/Pavyonlar/Tuzaklar (Perimeter/Pavilions/Decoys), Ahşap, 1977-8, Nassau County Müzesi, New York s. 41

ÖNSÖZ

Bu çalışma Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac heykellerinin birer anıt olarak uğradığı başarısızlıktan sonra⁽¹⁾ girildiği varsayılan Modernist dönemin, 1950'lerin sonlarından itibaren sınırsızca işlenebilen bir kategoriye, kültürel bir terime dönüşümünü incelemek amacı ile oluşturulmuştur. Sanat tarihçisi Clement Greenberg tarafından formülize edildiği şekli ile 20. yüzyıl ortalarında bir modernist – sınıra ulaşan heykel alanı bu dönem sonrası kendisi ile kendisi olmayarı araştırmaya başlayarak heykel sorununu bir tanım sorunu olarak ortaya koymuştur. Tanıma dair tartışmaların uygulama alanında olduğu kadar kuramsal alanda da devam ettiği bu süreç, Modernizm tarafından belirlenmiş sınırları sürekli zorlayan bir heykel pratiği ile bu yeni arayışları geçmişin eleştirel kriterleri ile Modernist sürece dahil etmek isteyen bir sanat eleştirisi arasında gerçekleşmiştir. Bu çalışma heykelin kendisine ait olanın ve olmayanın tartışıldığı bu sürecin belirleyici olmuş kuramcı ve uygulamacılarının yaptığı denemelere yer veren bir derlemedir.

Heykelin 20. yüzyıl başlarında Kübizm aracılığı ile kendisini tekrar tarif etmesi alanın kapalılığını kırma adına köktenci bir hareket olsa da, sonuçları kendisi ile meşgul olan, çevresini yadsıyan, göndermeleri kendisine yapan, çevresiyle ilgisiz ve soyut, yeni bir Modernist tarif geliştirmesi olmuştur. Modernist estetiğin 1950'li yılların sonlarından itibaren reddedilmesi ile hiçbir estetik biçimlendirmenin kabul etmediği, ancak varlığını da inkar edemediği yeni bir sanat anlayışı ortaya konmuştur. İlgili, Modernist anlayışta yer almayan içeriğe odaklanırken, yeni hareket noktaları merkezsizlik, anlamın yüzeye kayması, bir Avrupa geleneği olarak görülen kompozisyonun reddi, ifadesizlik ve alana özel olma durumu olmuştur.

Sanat objesini, alanında daha fazlası gereksiz görülen bir genişlemenin aracı olarak gören anlayışın yanında bir alternatif olarak gelişen Belirli Obje ya da Üç Boyutlu Çalışma uygulamaları ve yazınları yabancı kaynaklardan doğrudan çeviriler ve tarafımdan derlenen metinlerden oluşmuştur.

(1) "Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac heykelleri birer anıt olarak tasarlanmıştır. Birincisi, yapılması planlanan dekoratif sanatlar müzesi kapısı olarak 1880 yılında; ikincisi ise edebi deha için Paris'te oluşturulması düşünülen alana anıt olarak sipariş edilmiştir. Bu çalışmaların birer anıt olarak başarısızlıkları yalnızca farklı ülkelerde, çeşitli müzelerde kopyalarının bulunmalarından değil, iki siparişin de iptalinden dolayı asıl planlanan mekanlarında bulunmayışındadır." Bkz. Ed. Hal Foster, "Sculpture in the Expanded Field", *The Anti – Aesthetic*, Bay Press, 1983, s. 32

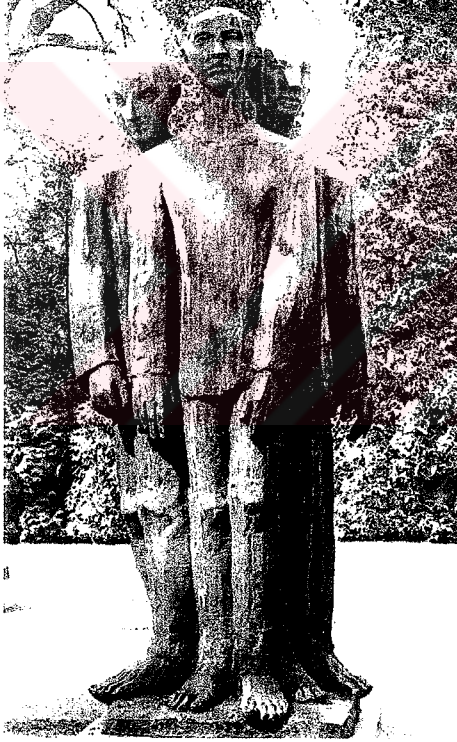
Bu çalışmayı hazırladığım süreç içinde bana yardımcı olan tez danışmanım Yrd. Doç. Oktay Şahinler'e, Bölüm Başkanım Prof. Cengiz Çekil'e, Yrd. Doç. Sevgi Avcı'ya, Yrd. Doç. Gökçen Ergür'e, Yrd. Doç. Arzu Atıl'a, Araş. Gör. Mert T. Demir'e, Araş. Gör. İ. Gençer Yüzer'e ve Araş. Gör. Borgia Kantürk'e teşekkür ederim.

Uğursal ŞARK, Haziran 2004, İZMİR



GİRİŞ

1950'lerin sonlarına gelindiğinde savaş sonrası figüratif heykelin temelini oluşturan aciz ve yaralı insan duruşu güncelliğini yitirdi. 1959 yılında Modern Sanatlar Müzesinde açılan 'İnsanın Yeni Görüntüleri' (New Images of Man) ve Documenta 2 sergileri hala bu savaş sonrası düzenlemelere dahil olmalarına rağmen bu dönemin sonunu işaret ediyorlardı. Yeni sanatçılar için savaş artık bir çocukluk anıydı ve ekonominin hareketlenip sosyal ilişkilerin rahatladığı bu dönemde işlerinin artık bu savaş sonrasında rahatsız ve çarpık duygularıyla şekillenmesine izin vermediler. "Herkesin kendi yarasını kaşındığı ve kızgınlığı ifade etmenin ortak bir evrensel tarza dönüştüğü"⁽¹⁾ bu tür çalışmalar yeni dönem için artık fazlaca çarpıtılmış ve ezik kalıyordu.



Resim 1: Mari Andriessen,
Toplama Kampı Kurbanları (Concentration
Camp Victims) | Bronz | 1946 – 49 |
Amsterdam

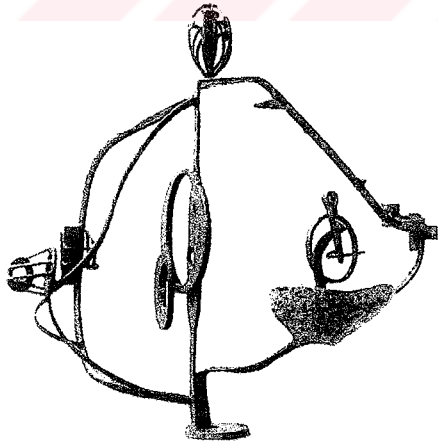


Resim 2: Ossip Zadkine,
Yok Olmuş Şehir (The Destroyed City) |
Bronz | 1947 – 53 | Rotterdam

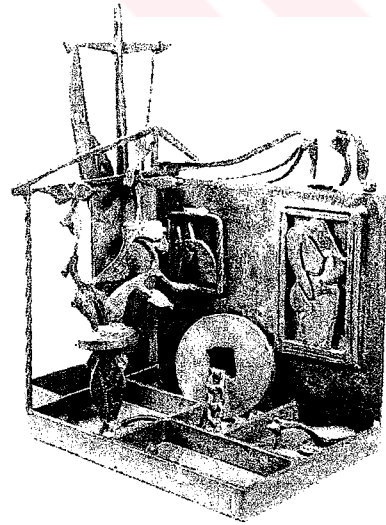
⁽¹⁾ Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998, s. 85

Savaş sonrası heykel insan figürüne odaklanmasıyla geleneksel kalsa da, yine de bu odaklanma biçimi soyutlayarak ve bozarak oldu. Heykel Rönesans'tan beri – resimden çok daha fazla – figüre endekslenmişti; peyzaj ve ölü doğa gibi tarzlar heykele uyarlanmamıştı. Her ne kadar Kübizm ve non – figüratif sanat bunu değiştirmeye başladıysa da, İkinci Dünya Savaşı sonrası heykeltıraşlar önemli temalar – insanlığın durumu – veya ideal olanı amaçladığı için bir başka önemli mesele olan non – figüratif biçimlerle ilgilendiler. Bu şekilde heykel, birkaç istisna dışında elit bir sanat biçimi olarak süregeldi.

1945 – 1960 arasında ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde, daha sonraları ise İngiltere, Fransa ve sonunda tüm Avrupa'da benimsenen heykel karakteristiğinin ve ortamının resim ile, özellikle de desen ile pek çok ortak noktası vardı. Resim gibi, kaynaklı demir heykellerin de çalışmanın süreci boyunca yeni kararlar alınabilmesini sağlayan bir geçicilik ögesi vardı. Imge yaratmada esneklik sağlayan bu teknik, demir çubuk ve saçların kaynaklama yöntemi ile birleşimi ile üç boyutlu nesnelere kopyalayan hacimli biçimler yerine düzlemsel ve çizgisel biçimler oluşturmayı yeğlemişti. Amerikan resim ve heykel sanatının Dünya sanat tarihinde ilk kez hakim konuma geldiği savaş sonrası dönemde gelişen bu yeni anlayışın savunuculuğunu ise çağının en etkili sanat tarihçisi olan Clement Greenberg (1909 – 1994) yaptı.



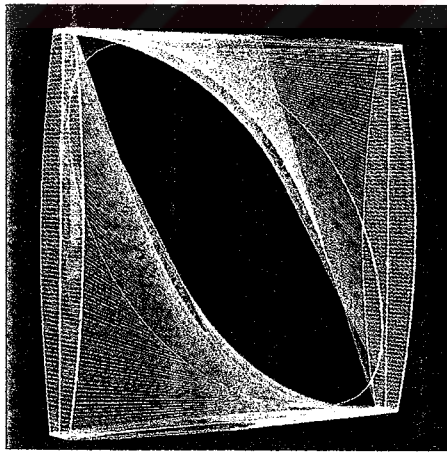
Resim 3: David Smith,
Blackburn: Bir İrlandalı Demirci Şarkısı (Song
of an Irish Blacksmith) | Demir ve Bronz |
1949 – 50 | Wilhelm Lehmbruck Müzesi |
Duisburg



Resim 4: David Smith,
Kaynakçının Evi (Home of the Welder) | Demir
ve Bronz | 1945 | Courtauld Sanat
Enstitüsü Fotoğraf Koleksiyonu | Londra

1946 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde açılan Henry Moore (1898 – 1986) sergisinin katalogunda Greenberg, Aristide Maillol'den (1861 – 1944) sonra çağdaş heykelin ne modelleme, ne de yontuya endeksli olduğunu, temel özelliklerinin artık çizgiselliği, kendi çevresini boş alan ile kapatması ve hacimle fazla ilgilenmemesi olduğunu belirtti. Greenberg'e göre yeni heykel dayanağını artık daha önceki dönem heykellerinden değil, resimden, özellikle de Kübist kolajlardan alıyordu ve kaynaklama yöntemi ile inşa edilen çizgisel ve kolaj öğelerinin çerçeve benzeri üç boyutlu düzlem temsilleri yapılar Greenberg'in şeffaflık ve alan belirleme taleplerini fazlasıyla karşılıyordu.

1949 yılında Greenberg heykeltıraş – inşacının yeni heykelinin çelik ve demirden alaşımlara, camdan plastiğe kadar yeni çağdaş malzeme tarzlarının uygulamaları ile yapılması gerekliliğini vurguladı. Bu vurgu ile Greenberg, Naum Gabo (1890 – 1977), Laszlo Maholy – Nagy (1872 – 1944) ve diğerlerinin yapısalci geleneğini kendi hacimsel olmayan heykel çerçevesine alıyordu. Henry Moore ve Hans Arp (1886 – 1966), Greenberg'in Grek – Roman – Rönesans olarak adlandırarak demode bulduğu Maillol mirasının takipçileri olurken, Maholy – Nagy ve Gabo, Greenberg'e göre, yazılarında hacim ve şeffaflığın zıtlığı konusundaki görüşlerini adım adım tüm evreleriyle anlatarak heykellerinin kendilerini Kübist kolaj ve resimlerden tekrar oluşturma sürecini vurguluyorlardı.



Resim 5: Naum Gabo,
Uzamda Çizgisel İnşa No: 1 (Linear
Construction in Space No: 1) | Perspex
ve Sicim | 1942 – 43 | Guggenheim
Müzesi | New York



Resim 6: Laszlo Moholy – Nagy,
Çift Döngü (Double Loop) | Pleksiglas | 1946 |
Modern Sanatlar Müzesi | New York

Greenberg daha sonraları resimsel olana ait fikirlerini daha da detaylandırarak algılanışından itibaren dokunuş yerine zihne çağrıda bulunan heykelleri 'görsel' olarak tanımladı. İzleyici ile fiziksel bir bağlantı kurmayan resmin görselliği gibi, heykelin de izleyicinin onu algılama sürecinde zaruri bir zihinsel görüşü bulunmalı idi. Modern heykeli birincil olarak dokunsal olmayan bir görüş açısıyla ele alan Greenberg, bu anlayış ile ortamı anlaşılabilir bir mantıksallığa oturtmaya çalışan çağdaş sanat eleştirmeni Herbert Read'den (1893 – 1968) ayrıldı. Ancak yine de her ikisinin hemfikir oldukları bir konu vardı; çağdaş bilim ve sanayi çağında kapitalizmin gelişimi, her şeyde olduğu gibi sanatta da uzmanlaşmalara ve dolayısı ile bölmelere ayrılma gerekliliğine neden olmuştu.

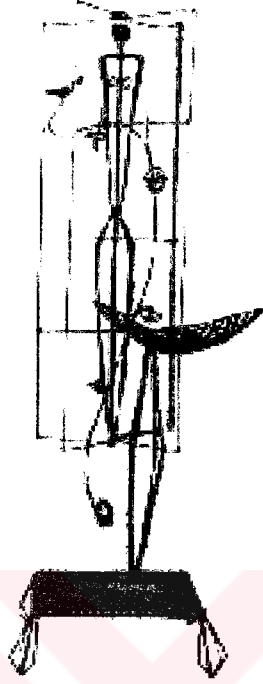
Greenberg heykelin 1940'lardaki gelişimini açıklamak için Heinrich Wölfflin'in (1864 – 1945) batı sanatını periyotlara ayırmak için kullandığı zıtlıkları kullandı. Greenberg'in Amerikan heykelini takdiri açıklık ve istikrarsızlığından kaynaklanıyordu. Wölfflin'in dayanaklarından yola çıkarak Greenberg mevcut dönemi kapalı biçimler yerine açık biçimler kullanmaya meyilli olması ve "*büyük ve karmaşık biçimsel ritimlerin yanında duyuların çeşitlilik ve şiddetine açık olması*"⁽²⁾ nedeni ile Barok olarak karakterize etti. Daha sonraları David Smith'in (1906 – 1965) heykeli kapalı biçimlerin sükunetine sahip olduğunda, Greenberg bu biçimleri Wölfflin'in Barok'un zıttını tarif etmek için kullandığı dille, Yüksek Rönesans olarak tarif etti. Çözümlememiş formlardan büyük bir enerjinin yansıdığını düşündüğü 1940'larda sanatçıları tarif etmek için kullandığı terimleri sıkça son dönem Rönesans ve diğer sanatsal döngülerden referanslarla oluşturdu: böylece Antoine Pevsner (1886 – 1962) ve Jacques Lipchitz (1891 – 1973) 'Barok', Gabo 'Rokoko', Jackson Pollock (1912 – 1956) ise sırası ile 'Barok' ve 'Gotik' idi.

Greenberg 1951 yılında, İngiltere ve Almanya'da olduğu gibi, Amerika'da da son yüzyılda hakim sanatsal yaratıcılığın Gotik olduğunu iddia etti: doğaüstü (transandantal), romantik ve öznel. Ona göre sanayileşme bizi, "*şiiir yazdığımız ancak sakinleşemediğimiz ve kalıcı plastik temsiller yaratmak için yeterince uzun yaşayamadığımız daha kötü ve uç noktalara çekiyordu*".⁽³⁾ Bu pişmanlık ifadesi her ne kadar genel bir problemden bahsetse de aslında David Hare (1917 – 1991), Isamu Noguchi (1904 – 1988) ve Frederick Kiesler (1896 – 1965) gibi Amerikan

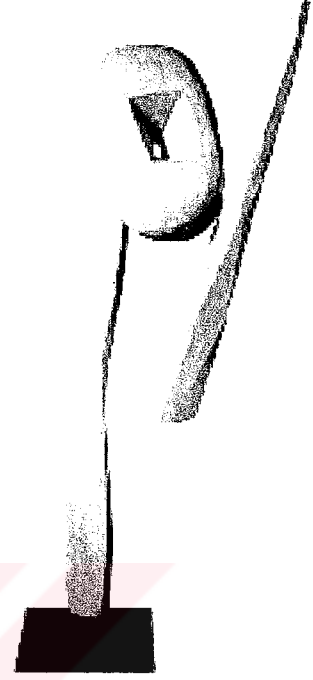
⁽²⁾ y. a. g. e., s. 68

⁽³⁾ y. a. g. e., s. 68

Sürrealist çevresine aktif olan ancak bu noktada heykel alanında başarılarına yeterince önem verilmeyen bireyleri işaret ediyordu.



Resim 7: David Hare,
Ay Kafesi (Moon Cage) | Kaynaklı Çelik |
1955 | Guggenheim Müzesi | New York



Resim 8: Isamu Noguchi,
Çığlık (The Cry) | Çelik Kaide Üzerinde Balsa
Ağacı | 1959 | Guggenheim Müzesi | New
York

Greenberg'in tanımına göre görsel olan heykel, bedensel varlık ya da alanı paylaştığı izleyiciye etkisi ile değil görüş ve zihin ile anlaşılır. Böyle bir nesne kendi büyüklüğü kadar bir alanın yerini alır (kaplar), ancak onu çevreleyen alana sahip olmaz. Günlük alandan özel bir tür temsil için ayrılmış olması nedeni ile tiyatro alanı ise Greenberg'in heykeli bir yere ait ya da belirli insan varlıkları ile bağlantılı olarak tasavvur etmeyen Modernizm fikrinde yer almaz.

Greenberg sanatın uzun vadede kendisini "*duyarlılığın yüksek gayretleri ve sonsuz bölünmeler*"⁽⁴⁾ olarak adlandırdığı şey ile sürekli kılamayacağını düşündü. Sanatçının görevi bu yüksek gayretleri sakinleştirmek ve onları, kendi deyimiyile, "*hazmedilir, büyük, dengeli bir Apollon sanatına*"⁽⁵⁾ dönüştürmektir. Smith, tüm

⁽⁴⁾ y. a. g. e., s. 71

⁽⁵⁾ y. a. g. e., s. 71

Amerikan çağdaşları arasında tek başına, bu katı tariflere uyararak Greenberg'in örnek çağdaş heykeltıraşına dönüştü.

Modern sanatın varlığının kamu tarafından kabullenilmesi ve tarih, avant – garde'in kendi doğasının değişimine yardımcı oldu. Modernizmin ilk evrelerinde heykeltıraşlar ifadelerini desteklemek için kendi sanatlarının dışına, Avrupa dışı ilkel eserlere, popüler kültüre, gündelik olana ve – sınırlı bir limite – teknoloji ve çağdaş sanayi yöneldiler. 1945 – 1960 yılları arasında, ortam içinde, bu tarz daha az uyarıcı görülürken, ortam kendi içinde dahili gelişimlere şahit oldu. Greenberg'in 1939 yılında kitsch olarak adlandırdığı sanat, samimi sanatçının etki yaratmak amacı ile gerçekleştirdiği işlemlerden kaynaklanan sanat değil, gerçek bir sanat çalışmasının etkilerini taklit eden sanat idi. Greenberg'in kısmen işaret ettiği akademik sanatın diktatörlük hizmeti altında sergilediği yozlaşma olsa da, onun bu argümanı heykel için 1950'lerin ortalarında görülen çağdaş akademikleştirme için de geçerli idi. Bu yeni sıradanlık Greenberg'in kitsch tanımındaki süreçler yerine etkileri kopyalayan cephelerin adeta bir misillemesi idi. Bu tanıma göre savaş sonrası heykel tarihi pek çok sıradan çalışma sergiliyordu; 1930'larda sıradanlık geleneksel, figüratif bir şekilde sergilenirken 1950'lerin son dönemlerinde bu sıradanlık sıkça çağdaş olan idi. Modern heykelin yarışma ve sergiler yolu ile planlanmış yaygınlaştırma süreci bu durumdan kısmen sorumlu idi, ancak Modernizmin yaşamdan kopuşu ve kendi içine dönüşü esas nedendi; dış dünyadan ilham alma düzeni kesilmişti.

BİRİNCİ BÖLÜM YENİ SÖYLENCER

1.1 ÇOKLUK VE YENİLE(N)ME; GÜNDELİK NESNELERİN YÜKSEK SANAT TARAFINDAN SAHİPLENİLİŞİ

'Pop Art' kelimesi ilk olarak 1960'da New York'a göç eden İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926 – 1990) tarafından, Pop temaların sanat dalları arasındaki katı sınırların yıkılışını nasıl ortaya koyduğunu ifade etmek için kullanıldı. Alloway'e göre 'heykel' ve 'resim'in farklılıkları endüstri çağı öncesi sosyal bir düzenden kaynaklanıyordu, ve Avrupa'da Aydınlanma Çağından günümüze plastik sanatlar hiyerarşisini temsil etmeye devam ediyordu. Ancak kitle sanatları sanayileşmiş toplumların temel kazançlarından birisiydi ve sanayileşmenin yanında gelen sosyal değişimle beraber deneysellikleri ve esnek değerleriyle bu kültürü yüksek sanatın durağan, katı ve kendisini tekrarlayan değerlerinden daha iyi yansıtıyorlardı. Plastik sanatların heykel ve resim olarak geleneksel bölünmüşlükleri, bir yüksek sanat çağrışımı yaptığı için artık bir sınırlamaydı ve reklam dünyası bu iki geleneksel dalın ürünlerini satın alma ve sahip olma fikirleriyle harmanlayarak birleştirmişti. Pop Art ve gündelik yaşamın, Kübizm ve Dada'dan beri görülmeyen bir ölçüde yüksek sanat tarafından sahiplenilişi, ortak sosyal bir birlikteliğin ürünü değil, burjuva beğeni yaygınlaşmasının bir göstergesi olduğunu Alloway 1958'de anlayamamıştı. Pop Art, kullandığı malzemenin aksine kitlelerle çok da iletişimi olmayan bir akımdı. Pop Art izleyicisi Modernist sanat izleyicisinden daha kalabalık ve farklı olsa da, 'popüler' kavramı sanat çalışmasını değil temel malzemeyi kastediyordu.

1960 sonrası insan figürleri Pop Art yerleştirmelerinde varlıklarını sürdürdüler. Tamamen kaybolan ise zamandan bağımsız, savaş ve felaketlerle yaralanan ancak kahramanca ayakta kalmayı başaran 'insan'dı. Bu bağlamda insan 'edilgen'di; tepkisel, acı çeken ve kurban olan. Yeni çalışmalarda insan aktif olmasa da gerçek dünyadaydı. 1960 sonrası sanat, yalnızca Pop Art değil soyut heykeltıraşlık da çağdaş hayatta neyin çağdaş olduğunu sorgulamaya başladı. Önemli konular çağdaş olanlarla değiştirildi. Roland Barthes (1915 – 1980), 1957 yılında Yeni Söylenceler (Mythologies) adı altında yayımladığı makalelerinde, mitin bir dil olduğundan ve *"bu biçime tarihsel limitler getirilip, kullanım koşulları*

belirlenerek toplumun tekrar içine dahil edilme gerekliliğinden⁽¹⁾ bahsetti. Mitin tarih boyunca sabit anlamlar sunması sorgulanırken, artık mitin kendisi de çağın ideolojisinin bir yansıması olmaya başladı. Mitlerin sonu kesilmemiş, yalnızca cinselliğin, otomobillerin ve yiyeceklerin de birer mit olmasına olanak sağlanmıştı.

Barthes aynı zamanda cansız nesnelere çağdaş ikonalar yaratarak, hazır üretim örneklerinin çağdaş dünyadaki gücüne dikkat çekti. Örneğin ona göre artık otomobiller *"Gotik katedrallerin günümüzdeki karşılıkları... bir alanın en güçlü yaratısı"*⁽²⁾ olmuşlardı. Barthes'in dikkat çektiği esas nokta ise yaşanan bu galeri tecrübesiydi; artık önemli olan arabanın gücü, erkeksiliği ya da ataklığı değil, camları ve parlak kaportasıydı (arabaların *"kontrol paneli bir fabrika kontrol merkezinden çok çağdaş bir mutfak andırıyor"*du).⁽³⁾ Yüzeyler artık her şey olmuştu ve arabaların motorları neredeyse olmasa da olurdu. Bu anlayışla 1960'ların ilk dönemlerinde heykel de artık bu düşünceye uygun olarak girintili – çıkıntılı, bozuk yüzeylerle değil pürüzsüz ve parlak yüzeylerle ilgileniyordu ve genelde, heykelin anlamı da artık merkezinde bulunmuyordu; artık merkezde gizli, hayat bahşeden bir yaşam duygusu da yoktu. Anlam yüzeydeydi.

O dönem Pop Art ve non – figüratif heykel arasındaki fark ise sıkça iddia edilen aksine açık değildi. 'Alçak (değersiz)' olanın sanata dahil edilmesine olanak sağlanmasının, bir zıtlık olarak saf soyutçuluğun ve 'yüksek' sanatın ciddiyetinin korunması amaçlı olduğu iddiaları, meselenin 'yüksek – alçak' yüzeyselliğinde fazlaca basit bir çözüme olurdu. Her iki anlayış da 50'leri, nesnelere ve malzemelerine reddederken çağdaş fikrini yeniden düzenliyordu. Pop Art bunu çağdaş hayattan ve yeni pazarlama, iletişim yöntemlerinden referanslar alarak yaparken, non – figüratif sanat özel metaller, fiberglas ve plastik döküm gibi çağdaş malzemeler ve yöntemler kullanarak uygulamalarda bulunuyordu. Soyut heykeldeki renk kullanımı bu yeni sanatı, o döneme kadar kullanılan geleneksel bronz ve ağaç gibi heykel malzemelerinden farklı kıldı. Pürüzsüz yüzey renklendirmesi non – figüratif biçimlerle seri üretilmiş objelerin birlikte kullanılmasını dahi sağladı.

(1) Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998, s. 86

(2) y. a. g. e., s. 86

(3) y. a. g. e., s. 86

Heykelin sıradan nesnelere benzerlik taşıması kaidenin yok olmasına bağlıydı ve diğer her şey gibi artık heykel de aracısız yerde duruyordu. Kaide her dönem heykelin diğer şeylerden öncelikli farklılığını gösteren bir ayrıcalık işaretiydi. Yok edilme nedenlerinden bir tanesi olan, aslında farkın ne olduğu konusunda yaratılan tartışma da Pop Art'ın heykel alanındaki temel meselelerindendi. Heykel her zaman gerçek hayata, insanlar ve diğer nesnelere gibi alan işgal etmesi nedeniyle resimden daha yakın olmuştur. Resmin kullandığı alan, ressamın gerçek alanı tuval üzerinde kendince oluşturduğu iki boyutlu kurgusal bir alandır. Kaidenin yok edilmesi de, yeni üç boyutlu sanat ve geleneksel tuval resminin farklılığını vurgulamak amaçlıdır; çünkü kaide de çerçevenin resme yaptığını heykelle uyarlar ve onu çevreleyenlerden ayrı kılar.

1960'ların başlarında üç boyutlu sanat, gerek Minimalizm'in saf soyutlaması gerekse Pop'un yeni gerçekçiliği olsun, sürekli olarak küpler, kutular ve bizim bu biçimler ve hazır üretilmiş malzemeler arasında kurduğumuz ilişkileri içerirdi. Hatta resim bile bir obje sayılabilirdi. Yves Klein (1928 – 1962), Jackson Pollock ve Morris Louis Bernstein (1912 – 1962) gibi ressamlar o dönemde daha sonraları Donald Judd'un (1928 – 1994) 'belirli objeler' olarak adlandıracağı ve kompozisyonu oluşturacak dahili parçalardan yoksunluklarının yanında birer obje olarak tümünden farklılıkları nedeniyle hem resim hem heykel özellikleri taşıyan resimler yapmışlardı. Tamamen boyanmış⁽⁴⁾ bu resimler tariflerini tuval üzerinde bir resim yerine tuval ve resmi bir tür tek obje olabilecek şekilde yapıyorlardı. Bu yaklaşıma heykel alanından bakıldığında da problemler aynı önemi taşıyordu: kompozisyon yerini biçimin bütünlüğüne bırakmıştı, böylece artık heykeltıraş sahip olduğu kompozisyon yeteneğiyle değil, sanat ve hayat veya sanat ve hazır üretilmiş nesne arasında kurduğu ilişki ile takdir ediliyordu.

Bu 20. yüzyılda heykel alanının kendisini gerçek hayattaki nesnelere ya da bazı resim tarzlarından zor ayırt edilebilme baskısını ilk yaşayışı değildi. İlk dönem 20. yüzyıl heykellerinden pek çoğu, özellikle Kübist resim ve kolajın bir devamı olarak ortaya çıkan Yapısalcı Sanat ve 1912'de Pablo Picasso'nun (1881 – 1973) bu kolajları inşa edilmiş rölyeflere dönüştürmesi, ya da Auguste Rodin'in

⁽⁴⁾ İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin merkezi bir odak noktasından ve baskın ilgi alanlarından yoksun, genellikle temsili olmayan resim tarzı. Bkz. Edward Lucie-Smith, *Art Terms*, Thames And Hudson, Londra, 1984

(1840 – 1917) figür geleneğinin dışında kalan tüm heykeller aynı sorunlarla karşılaşmıştı. Heykelin masif hacimlerden, 1920'lerde Gabo ve diğerlerinin çalışmalarında olduğu gibi, boşluktaki çizgi ağlarına dönüşümü Kübist resmin aracılığı olmaksızın mümkün olamazdı. Heykelin Kübizm aracılığıyla kendisini tekrar tarif etmiş olma örneği heykelin her dönem kapalı bir alan olarak düşünülme durumuna karşın kullanılabilecek iyi bir örnekti.

1.2 YENİ GERÇEKÇİLER

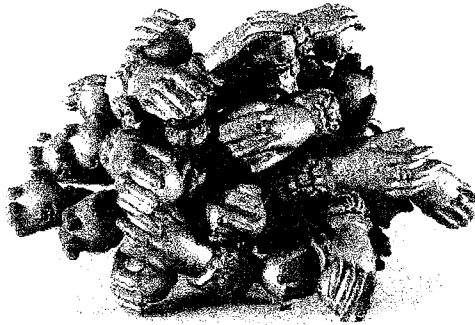
1.2.1 Saklama ve Kaybetmeme; Yaşamda Esas Öğe Olan İnsanın Yok Oluşu

1960'larda başını Paris ve New York'un çektiği pek çok yerde Popüler gerçekçiliğin üç boyutlu sanata uygulanma sorunu tartışıldı. Yeni Gerçekçilik 1960'da Paris'li sanatçılar Yves Klein, Daniel Spoerri (1930 –), Jean Tinguely (1925 – 1991) ve Arman (1928 –) tarafından kuruldu. Bu anlayış Klein'in Milano'da yaşayan arkadaşı Piero Manzoni (1933 – 1963) aracılığı ile, resim – heykel, plastik sanatlar – uygulamalı sanatlar arasındaki sınırların çöküşüyle prestiji iyice artan daha eski kuşak bir sanatçı olan Lucio Fontana'dan (1899 – 1968) da destek buldu.

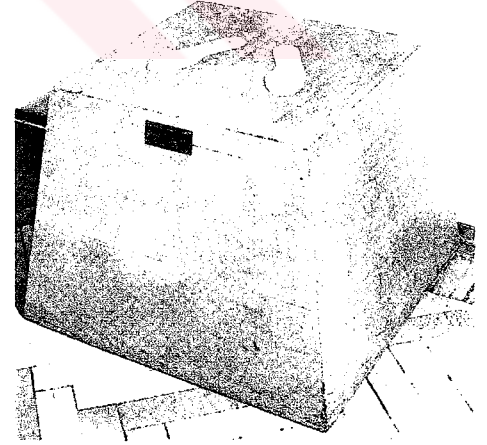


Resim 9: Yves Klein,
Arman | Çelik Üzerinde Pigmentli Sentetik Reçine |
1962 | Ulusal Modern Sanatlar Müzesi | Paris

Her ne kadar sıkça Pop Art'ın bir dalı ya da ön habercisi olarak takdir edilse de Yeni Gerçekçilik çağdaş yaşamın şatafatıyla Pop Art kadar ilgilenmedi. Yeni Gerçekçilik, gündelik yaşam nesnelere sanatı çekiciliklerinden ve tüketim vurgusundan yoksun bir şekilde yerleştirdi. Pop Art'ın tüketime odaklanma nedeni çokluk ve yenile(n)me fikrinden kaynaklanıyordu: Ne kadar ürün tüketilirse tüketilsin hep yenileri olacaktı. Yeni Gerçekçilik ise, özellikle Arman ve Spoerri, esas motivasyonun kaybetme korkusundan kaynaklandığı fikrinden yola çıkarak daha çok saklama, kaybetmeme olgusuna yoğunlaştı. Eleştirmen Françoise Choay'ın 1962'de belirttiği gibi şimdi(ki zaman) o kadar çabuk geçmiş (zaman) oluyordu ki, eğer bir şekilde muhafaza edilmez ise hiçbir iz bırakmadan uçup gidiyordu. Yeni Gerçekçiliğin saklama kavramı yanında üzerinde durduğu bir diğer kavram da yokluk kavramıydı; belirli anlara endekslenmiş nesnelere sergilenişlerindeki yapaylık sayesinde insan kullanımından uzak kılınarak sergilenmesi ve hayattaki esas öğe olan insanın yok oluşu. Klein'ın son projesi de ölüm ve kaybın, kendisinin ve bir grup arkadaşının vücut kalıplarını alıp, artık kendisiyle bütünleşen mavi renge boyayarak (tüm arkadaşlarının kalıpları maviye, merkezde bulunacak kendi vücut kalıbı ise altın rengine boyanacaktı) oluşturacağı mozoleyle vurgulandığı, onun ölüme meydan okuyuşunu gösteren ancak kendi erken ölümüyle gerçekleşemeyen sergi projesiydi.



Resim 10: Arman,
Birikim (Les Egoistes) | Boyanmış ve
Kaynaklanmış Metal | 1964 | Hirshorn Müzesi ve
Heykel Bahçesi | Washington



Resim 11: Piero Manzoni,
Sihirli Kaide (Magic Base) | Ahşap |
1961 | Archivio Opera Piero Manzoni |
Milano

Yeni Gerçekçi estetik pek çok örnekte ifadeci bir anlatımdan çok pasif veya alaycı bir sunumla karmaşıklığın, farkına varma işlemi ya da fikrinde saklandığı bir anlatım tarzını benimsemişti; çünkü sonuçta bitmiş ürün görüntüde basit olsa da anlam olarak aynı basitlikte olmayabilirdi. Arman 1961'de bu yeni ifade biçimini edilgenliğinden ve ifadeci anlatımdan kaçınmasından ötürü birincil bir sanatçı anlatımdan çok üçüncül bir sanatçı anlatımı olarak tanımlamıştı. Sanatçının geleneksel bir sanatsal hareket ya da imge ile tanımlanması yerine, Manzoni'nin sanatsal üretimi sorgulamak amacıyla nefesini şişirdiği balonları ya da arkadaşlarına pişirdiği yumurtaların kabuklarına imza olarak parmak izini basıp, kutulayarak satması gibi bir ayak ya da parmak izi olarak kavramlaştırılması yeğ tutulmuştu. Bu çalışmalarda sanatçı oradadır; birincil bir kişilik olarak yaratma eyleminde fiziksel olarak bulunmuştur ve iş bir tür performanstır, ancak sanatçı aynı zamanda orada değildir; çünkü sarmalanmış, kapatılmış ve onun tarafından yapıldığına dair bir el izinden, bir boyama ya da el ile biçimlendirme üslubundan yoksun hazır nesnelere de konuşabilir.

Her ne kadar Klein ve Manzoni'nin adları, ortak retrospektif sergilerden dolayı sıkça birlikte anılsa da aslında Klein, kendi etrafında mitler yaratmasından ötürü Joseph Beuys'a (1921 – 1986) daha yakındı ve Manzoni'ye göre yaratıcı sanatçının geleneksel imgesine daha bağlı kalmıştı. Klein'in kullandığı ironi, Manzoni'nin yoğun ve kışkırtıcı anlayışının yanında daha gösterişli kalır. Bu nedenle Manzoni heykel uygulamasını eleştiride daha ileri girmiştir. Manzoni'nin çalışmalarında kamusal sanatların tümü ve sanatın alınıp – satıldığı geleneksel bir sanat dünyasına bağlılık üzerine basarak reddedilir. Bu 1950'lerde çağdaş sanatın kurumsallaştırılmasına bir tepkidir. Yeni Gerçekçilik, 1950'lerde neredeyse hiç olmayan bir alan avant – garde'nin tekrar yaratılma çabasıdır.

Yeni Gerçekçilik sanat ve gündelik yaşamı ya da nesneyi sessiz bir şekilde bir araya getirdi. Bunun nedeni Yeni Gerçekçiliğin özellikle zaman üzerinde durmasıydı. Bir kaide üzerinde yükselerek hayattan kopan Modernist heykel ideal ve zamandan bağımsız olarak görülebiliirdi ancak güncel referansları olan nesnelere bu şekilde algılanmaları çok daha zordu. Bu nedenle Yeni Gerçekçilik sıradan nesnelere uğraşırken onları kullanımdan uzak tutan bir zıtlığı da içeriyordu. Diğer sergiler gibi herkesçe görülebilen ancak, sergilenen nesnelere çokluğunun değerine azaltmadığını vurgulamak üzere herhangi bir teması engellemek için

camlarla korunarak sergileniyorlardı. Heykel malzemelerin bir araya getiriliş şekliydi ve geleneksel olarak kompozisyon ile alakalıydı. 1960'larda yapılan heykellerin çoğu geleneksel kompozisyonu reddederek ekleme, tekrar etme, yığma ve biriktirmeyi yeğlemişlerdi. Yeni demokratik sanat da kompozisyondan, eski bir Avrupa geleneği olarak kendi içinde resmi hiyerarşiler yarattığı için özellikle kaçınmalıydı.



İKİNCİ BÖLÜM MİNİMALİZM

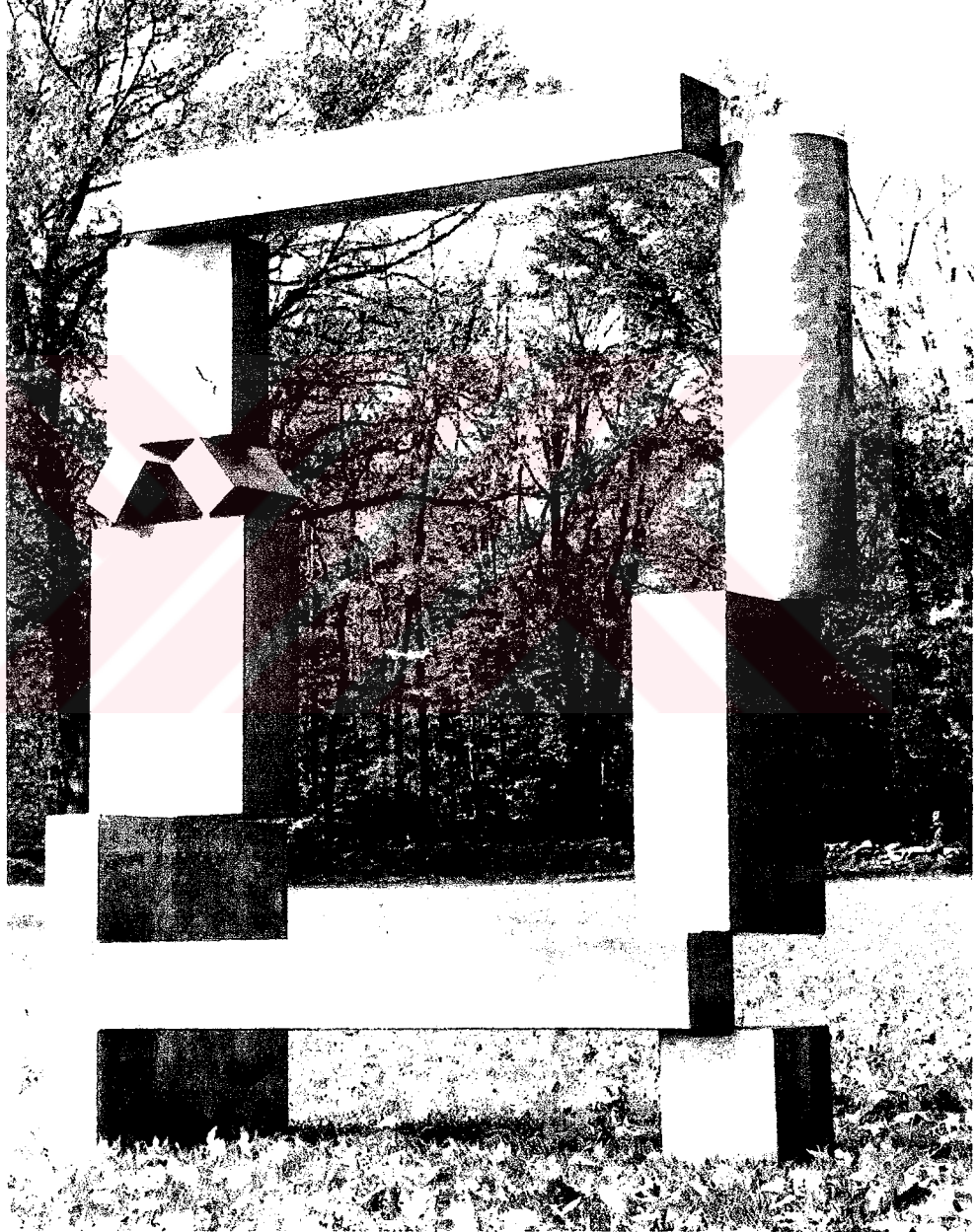
2.1 HEYKELİN FİZİKSEL ALANI İLE BAĞLANTISI

1960'ların ortalarında da Modernist kalite ve ilgi yargıları, özellikle Pollock sonrası çeşitli Amerikan sanat biçimleri dikkate alınarak, bazı köktenci meydan okumalara, Greenberg'in mükemmel Modernizm formülünün kendisi ile çatışan saldırılara maruz kaldılar. Modernizmin gücünün zirvesinde iken karşılaştığı bu saldırıların oluşturduğu paradoks, onun zirveye ulaşmadan önce elde ettiği güçlü ve seçkin sanat yaklaşımının sanatın yönetsel kültürüne dönüştüğü bir hikaye şeklinde yorumlanırsa daha kolay anlaşılabilir ve bu bağlamda Modernizmin egemenliğinin katı ve kuralcı bir anlayış pahasına sağlandığı ve seçkinliğinin, geçiciliğin gücü ile ters düşmek yerine kesiştiğinin görüldüğü anda eleştirel özellikle ilgili iddialarının da dayanaksız kaldığı söylenebilir.

David Smith yeni öncelikler göz önüne alındığında, var olan itibarını en başarılı şekilde güncelleyen heykeltıraş oldu. Sanatsal ve fazlasıyla ayrıntılı her şeyi reddederek, 1956'da Greenberg'in dile getirdiği kuralların bir takipçisi olarak ürettiği final işi The Cubis serisinin rakipsizliği ile, 1965'deki ölümünden sonra, heykelde ilerlemenin ancak disiplinin amaçlarının tekrar tarif edilmesiyle sağlanabileceğini ortaya koydu.

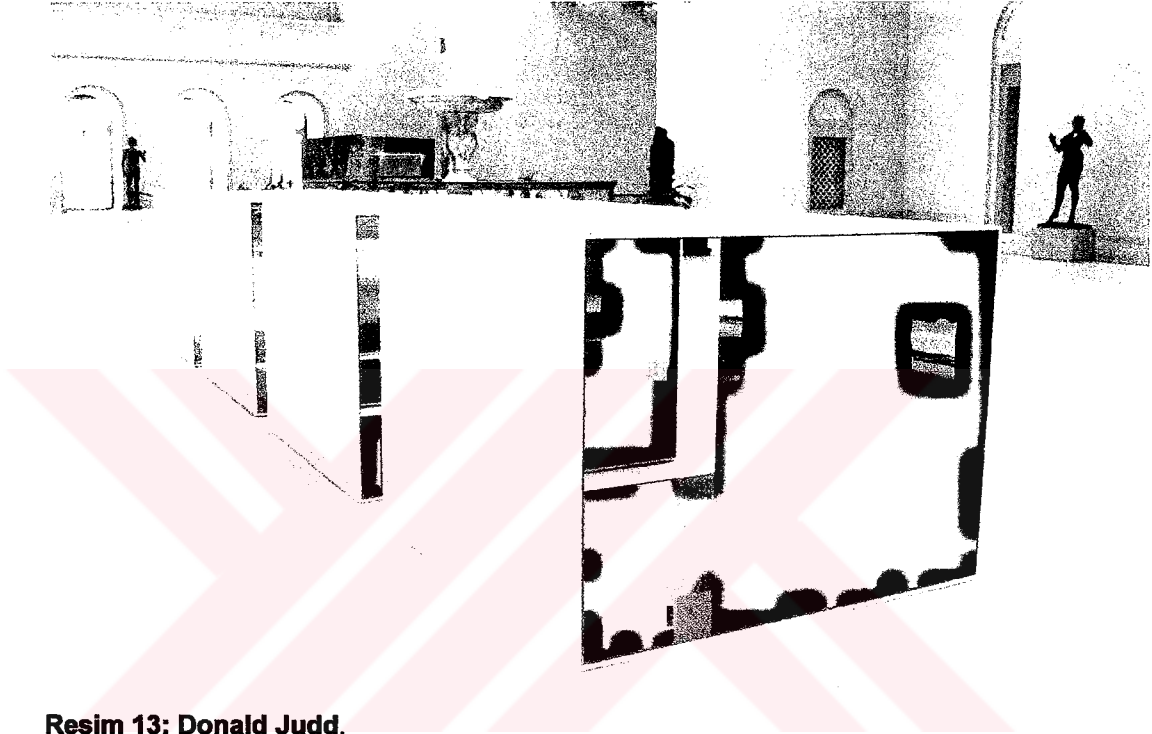
1965 tarihli Cubi XXVII'nin kutu benzeri yapısından kaynaklanan bir güç ve yalınlığın yanı sıra çeliğe uygulanan kuşlama işleminden de sağladığı bir bütünlük vardı. Smith'in bu son çalışması, altmışların temel heykel anlayışı olan biçimlerin bir diğerini tamamlaması yerine basitçe birleştirilerek kompozisyondan montaja geçiş dönemini bir adım öteye taşıdı. Her ne kadar Smith'in çalışmalarındaki tahmin edilebilirlik ve kendisini her açıdan ortaya koyma durumu Minimalistlerin çalışmalarındakiler kadar ileri gitmediyse de, Smith, izleyici ile kurulacak samimi ve basit bir ilişkinin peşinde idi. Onun sanatı hiçbir gizlilik barındırmamasıyla ulaşılabilirdi ve bunu, Minimalizmin ulaştığı uçluğun aksine kabul görmüş sanat dillerinden kopmayarak sağlamıştı. Smith'in bu fazlasıyla mimari çalışmaları psikolojik okumaları engellemediği gibi, daha önceki çalışmalarını da reddetmiyordu. Cubi XXVII, etrafı çevrili giriş basamağı ile bir eşiği çağırıyordu.

Smith'in 1950'lerdeki figür başkalaşimleri burada figürün ötesine geçerek, figür için, mimarlığın bir tanımı olabilecek, bir mekana dönüşmüştü. Bu tür katı non – figüratif işlerin varlığının yanında insan figüründen bahsetmek paradoksal olabilir, ancak insan figürüne göndermelerde bulunmak, kaidenin heykelin dışında bırakılarak, heykelin, bizimle aynı alanı paylaşmaya başladığı dönemde non – figüratif sanatın temel uğraşlarından bir tanesi idi.



Resim 12: David Smith,
Cubi XXVII | Paslanmaz Çelik | 1965 | Solomon R. Guggenheim Müzesi |
New York

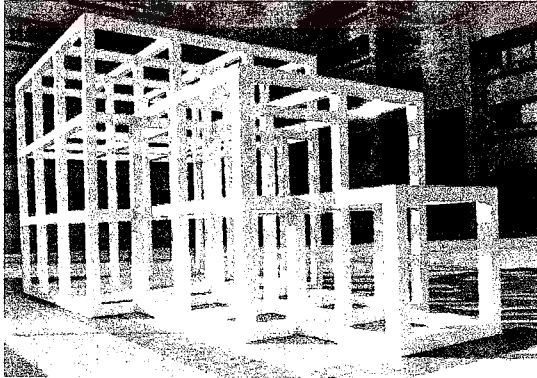
Bu değişimin anahtarı, 1965'de üretilen terim ile Minimalizmdi. Bir kaidenin aracılığı olmaksızın yere konuşlanan Minimalist sanat simetrik olmaya eğilimliydi. Diğer tüm objeler gibi Minimalist çalışmalar da, kaide üzerine yerleştirilerek yerçekimine karşı koymuyordu. Bu işler ya izleyicinin bir bakış açısından çalışmanın tümünü izleyebileceği şekilde yerleştiriliyor ya da görülmeyen kısımlar görünür olanlarla benzer kılınarak herhangi bir sır veya değişiklik barındırmıyorlardı.



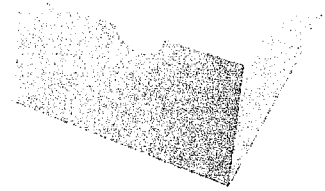
Resim 13: Donald Judd,
İsimsiz (Untitled) | Alüminyum ve Mavi Pleksiglas | 1969 | The Saint Louis Sanat Müzesi | New York

Minimalizm merkez veya orta noktanın yerine dış nokta ve yüzeyi vurgularken genelde, bir istisna olarak ahşap ve tuğla gibi farklı malzemeler kullanan Carl Andre'nin (1935 -) dışında, plastik ve paslanmaz, hatta yansıtıcı metaller gibi çağdaş malzemeler kullanıyordu. Yine bazı istisnalar dışında, her ne kadar boyut bir kesinlik, oran ise insan boyutuna bağlı bir görecelik unsuru olsa da, Minimalist sanatın kendisine özgü bir boyut ve oran birliği vardı. Ve son olarak Minimalist sanat, en basit anlatımla ya tekil bir simetrik obje ya da, temelde bir diğerinden çok farklı elemanlardan inşa edilmeyen, tekil simetrik objelerin tekrarlanmasından oluşan kurgular bütünüydü. Minimalizm yalnızca biçimsel ve yapısal açıdan değil, sanatçı figürünü fetişleştirmeye karşı duruşuyla da hiyerarşik olmayan bir sanattı. En uç noktada ise Andre ve Minimalist gruptan bazı sanatçılar,

1969 yılında Radikal Sanat İşçileri Koalisyonuna katılarak 'sanatçı' yerine 'işçi' olarak adlandırılmayı yeğlediler. Eğer sanatçı bir şekilde dışmerkezli bir hareketsizlik yerine toplum yapıları içinde düşünülecekse, ve sanat diğer çalışma tarzları ile eşit tutulacaksa, sanatçının da toplumdaki uzaklaşarak atölyesine kapanmak yerine dünya ile bütünleşmesi daha mantıklı olacaktır. Bu, mutlaka 'sosyal' veya 'siyasal' ifadelerde bulunma gerekliliğinin bir göstergesi değildi; esas üzerinde durulan çevresine yönelen çalışmaların yapılması idi. Minimalist sanatın bu konu üzerinde durması, izleyiciyi de işe dahil ederek çevre ve ortam ile bağ kurmasını sağlamak açısından önemliydi. Sanat fikrinin sosyal bir eleştiri aracı olarak ortaya konuşu Minimalist sanatın işte bu görüşünden kaynaklandı. Özellikle Sol LeWitt (1928 -) avant – garde ile beraber kişisel ifade ve gelişimin de birer değer olarak dönemlerinin kapandığı konusunda oldukça kararlıydı. Bu nedenle neredeyse tüm işlerinde, biçimler arasında en az saldırgan ve en az duygusal olduğunu söylediği küpleri kullandı. Bu açık küpler, aynı zamanda kendi işleri gibi 'sosyal' bir sanat olan mimari ile de bağlantılıydı. Lewitt'in küplerinin bir diğerine geçmeli oluşu, açıklığa karşı kapalılığı bir öneri olarak sunmaları ile çalışmaya dogmatik bir özellik de kattı. Daha sonraki dönemde, heykeli mimariye bir adım daha yaklaştırmayı amaçlayan pek çok farklı sanatçı da, doğrudan binalarla çalışırken Lewitt'in sanatının birbirlerine bağlantılı açık biçimlerinden faydalandılar.



Resim 14: Sol LeWitt,
1 2 3 | Alüminyum Üzerine Fırınlanmış Emaye
| 1969 | New York |



Resim 15: Donald Judd,
İsimsiz (Untitled) | Ahşap ve Metal
| 1964 |

2.2 HEYKELİN İZLEYİCİ İLE FİZİKSEL BAĞLANTISI

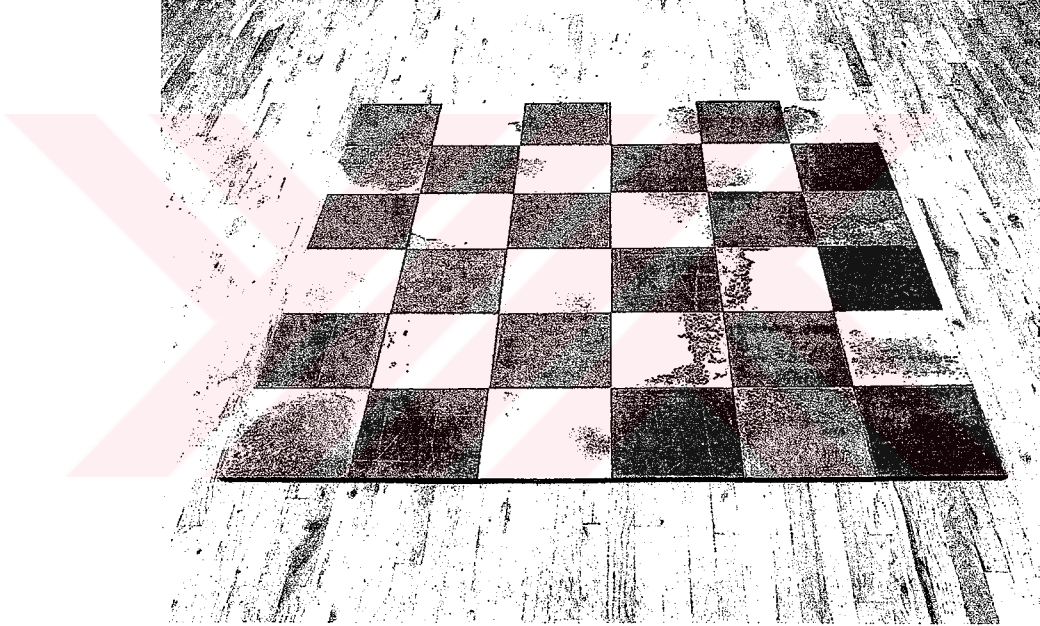
Minimalizm Amerika'nın, özellikle de Batı Amerika'nın sanatıydı. Doğu yakasında da Robert Irwin (1928 -), Larry Bell (1939 -) ve hatta ışık yansıtmaları ile James Turrell (1943 -) gibi sanatçılar Minimalizmle yakın benzerlikler gösteren çalışmalar yaptılar. Ancak Minimalizm yalnızca bir benzerlik meselesi değildi: farklı Minimalist çalışmalar arasında görsel benzerlikler var idiyse de, Minimalizm bir tarz da değildi ve sanat üretiminin belirli disiplinlere ait kesin üslupları aracılığı ile daha iyi tarif edilebilirdi.

Minimalizm, kısmen, sanatın Avrupalı geçmişini ve Rönesans'tan beri kompozisyon ile olan uğraşını reddetme ihtiyacından ortaya çıktı. Soyut İfadeciliğe karşı oldukça zıt bir tavrı vardı: bir taraftan hareketi (jesti) ve uyumlu birliktelik adına yüzeyin modüle edilmesini reddederek, 1950'lerin öfkesinin karşısına bir antitez olarak Minimalizmin soğukluğunu ortaya koydu. Diğer bir taraftan da Donald Judd, Soyut İfadeciliği yeniden tarif ederek, bu hareketin yalnızca bir ön haberci olarak yorumlanması gerektiğini ifade etti. Minimalizm, Judd'a göre, onun daha geniş bir sınıf olarak tarif ettiği ve birlik ve teklik prensibi adına yeni iki ve üç boyutlu sanat çeşitliliği arasında araştırmalarını yaptığı 'belirli obje'lerinin üzerine indirgenerek ve rafine edilerek inşa edilmişti. Pollock'ın resimleri 'tümü kaplanmış' oluşlarıyla bu birliğe sahiplerdi ancak Greenberg gibi Modernistlerin bakış açısıyla bu yine de Kübizmin ilişki kuran, düzenlemeci özelliğinin gelişmiş bir haliydi.

Robert Morris (1931 -) Kübizm bağlantısını, düzenlemeci ve ilişki kurucu olmasına dayandırarak açıkça reddetti. Kübizm, sanat teorisi çerçevesinde değil, Modernizme bir karşı duruş olarak, Modernizmin teorisinin Amerika'da yapılmasına rağmen uygulaması olan Kübist ve soyut sanatın Avrupa'da gerçekleştirildiği hatırlatılarak reddedildi. Her ne kadar şimdilerde Minimalizm avant – garde'in bir devamı olarak altmışlarda olduğundan daha fazla kabullenilse de, yine de aslında amaç olarak bir bağımsızlık bildirgesiydi.

Buna paralel bir tartışma da daha önceki dönem Avrupa sanatının etkilerinin Minimalizmde hala izlenebildiği, ancak tarihin akışının aslında bu yönde olmadığı üzerinedir. Minimalistler de, birleştirmeden uyguladıkları kare tabanlı objeleri ile

Marcel Duchamp'ın (1887 – 1968) ready – made'leri ile aynı soruları gündeme getirirken, Yeni Gerçekçiler ve Pop sanatçılar gibi, Duchamp'ın izinden gitmişlerdi. Bir sanat çalışmasının ilgi noktasını, kendi iç gramerinden dünyada varoluşunu belirleyen (işin) dışındaki kavrama kaydırarak Duchamp, kaidesi tarafından izole edilmeyen sanat çalışması meselesinin bir tarifini daha önceleri geliştirmişti. Minimalizmin tarihi tekrar ele alışının bir başka sonucu da o zamana dek yanlış yorumlandığı düşünülen Rus Yapısalcılığının 'sanat' kavramını yaşam, iş ve üretilmiş nesne ilişkisinden ele alışına karşı yeniden duyulan ilgiydi. Üçüncü bir odak noktası da, yüzey ile merkez ve dahili olandan daha fazla ilgili olduğu ve bu nedenle Greenberg'in çizgisel, hacimsiz heykel tanımının dışında kaldığı düşünülen Constantin Brancusi (1876 – 1957) idi.



Resim 16: Carl Andre,
Düz Çelik Magnezyum (Steel Magnesium Plain) | 1969 |

Minimalizm etrafında gelişen tartışma biçim ve malzeme ile olduğu kadar, heykel ile nerede ve nasıl karşılaştığını ve izleyicinin konumunu sorgulayan kavram ile de alakalıydı. Daha önceki dönemde heykelin günlük yaşamdaki objelerden farklı kılınmış, us ile tecrübe edilen, ya da Greenberg'in tanımı ile görsel bir tecrübe olan, ancak her durumda bu tecrübenin yalnızca obje ile izleyici arasındaki mesafeden daha fazlasını içerdiği ve izleyicinin dünyası ile heykelin kendi özel dünyası arasında sembolik bir üslup oluşturduğu kapalı bir kategori olduğu varsayıyordu. İki dünya arasındaki eşik, heykeli günlük yaşamdan hem

gerçek hem de metaforik bağlamda izole eden kaide idi. Bu nedenle kaidenin yok oluşu heykeli yalnızca biçimsel anlamda değiştirmekle kalmayarak heykele yeni bir kimlik de kazandırmış oluyordu. Heykele ait temel tecrübenin görsel veya ussal olduğuna dair iddia yalnızca buna dayanarak değil, aynı zamanda heykelin karşımıza konan fiziksel varlığının bizim kendi varlığımız ile bütünleşme hissi de göz önüne alınarak geçersiz kılındı.

Minimalizmin uç noktalarından bir tanesi de Andre'nin izleyiciden, işin özel – olmama durumunu göz önüne almasının yanında, vücut ve heykel ilişkisinde oluşan farklılığı da değerlendirmesi gerektiğini vurgulayan, karo benzeri metal plakaları üzerlerinde yürünmek üzere yere serdiği çalışması idi. Yine o dönem Minimalizmin insan figürü ile olan bağlantısının bir diğer yansıması da mimar – heykeltıraş Tony Smith'in (1912 – 1980) kendi çalışması üzerine geliştirdiği yorumlardı. İnsan boyundaki kübik heykeli Öl'ün (Die) niçin daha büyük boyutlarda yapılmadığı sorulduğunda *"bir anıt inşa etmediği"*⁽¹⁾ yanıtını veren Tony Smith, çalışmasının yukarıdan izlenebilecek bir küçüklükte olmayışını da *"bir obje üretmediğini"*⁽²⁾ söyleyerek cevaplandırmıştı. Bu cevapları değerlendiren Robert Morris anıt karakterini, (anıtın) izleyici ile olan farklılığını devam ettirebilmek için gereksinim duyduğu alan miktarı olarak tarif etti, süsün ise, el ile tutulabildiğinden, hiçbir alana gereksinimi yoktu. Morris'e göre arada bir yerlerde, ki bu ara Minimalizmin en işlevsel olduğu nokta idi, bir kişinin bir varlık ile ilişki kurduğu bir alan vardı ve bu alan çalışma anıt ya da süs olmadığında insan figürüne eşit ya da yakın oluyordu. Yine Morris'in ifadesiyle *"göreceli büyüklüğün algılanmasında, insan vücudu bir bütün büyüklükler devamlılığına girerek, kendisine bu ölçekler arasında mutlak bir yer edini"*⁽³⁾ idi ve kişi, büyüklük ve küçüklüğün kendi boyutları ile alakalı farklı yakınlık özellikleri olduğundan, kendisinden büyük ve küçük olanları derhal farklı olarak tanımlardı.

2. 3 TEATRALLİK, 'GERÇEK' ALANDA 'GERÇEK' İLİŞKİLER

Morris'in 1961 yılında gerçekleştirdiği İki Kolon (Two Columns) adlı çalışması açık gri renkli, nötr karakterli fiberglas kutulardan oluşuyordu ve

(1) Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 816

(2) y. a. g. e. s. 816

(3) Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998, s. 124

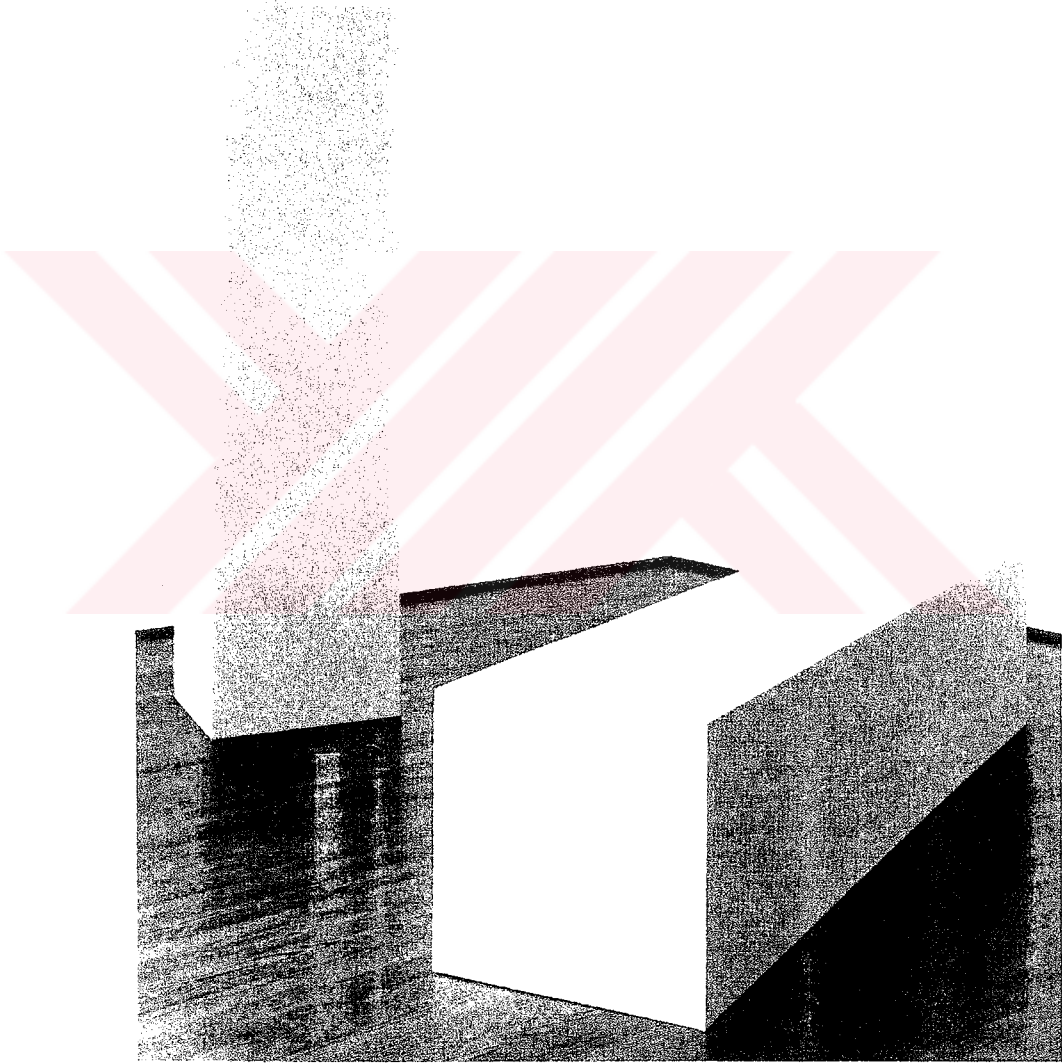
çalışmanın o dönem non – figüratif sanat ile doğrudan bir bağlantısı yoktu. Çalışma, Morris'in psikolojiden devraldığı, karmaşık olmadığı için kendisine zihinde kolayca yer edinen, doğal olarak anlaşılabilir biçimi ifade eden bir terim ile, bir gestalt ortaya koyuyordu. Bu terim genel olarak Minimalizme uygulanabilir. Andre'nin tuğlaları yatay olarak yere dizmesiyle oluşturduğu Eşit VII (Equivalent VII) adlı çalışmasında da tuğlalar bütünden ayrılabilir, ancak gestaltlarla birbirinden ya da bütünün tümünden farklı parçalara bölünemez. Morris gestallara olan ilgisine paralel olarak 'biçim –sınıfları' ile de çalışmalar yaptı. 1965 – 1966 yılları arasında, George Kubler'in (1912 -) 1962 tarihli, bizim klasik olarak adlandırdığımız görsel biçimlerin tarih boyunca kendisini tekrarlamasını konu edinen Zamanın Biçimi (The Shape of Time) adlı makalesindeki biçim sınıflandırmasından esinlenerek, Brancusi



Resim 17: Carl Andre,
Eşit VIII (Equivalent VIII) | Yangın Tuğlası | 1966 | Tate Galerisi | Londra

ile ilgili akademik bir çalışma yaptı. Kubler'in teorik bağlamda yaptığı bu çalışma Greenberg'in Modernizmine karşı alternatif bir öneri getirdiği için önemliydi, çünkü o geçmişi Greenberg'in evrim teorisine karşıt olarak, kendini tekrar etme açısından ele almıştı. Minimalizm de çağdaş olanın yakın geçmişin bir devamı olduğunu tartışmaktan özellikle kaçındı. Minimalizmin basitliğini, gestaltla olan bağlantısını Greenberg'in indirgemeci sanat kuramının doğal bir evresi olarak görenler ve bu

nedenle de Minimalizmi, Modernizmin ulaştığı son nokta olarak kabul edenler evrim ve tekrar arasındaki ayrılığı göz önüne almadılar. Eğer Minimalizmin uç noktadaki basitliği için yirminci yüzyıldan bir soyağacı oluşturulacaksa, bir başlangıç noktası olarak Alexander Rodchenko'nun (1891 – 1956) ilkel biçimleri, David Smith'in ilk dönem karmaşık çalışmalarından daha uygun bir başlama noktasıydı. Minimalizmi "fikrin fazlaca cesaretlendirilmiş"⁽⁴⁾ hali olmakla mahkum eden Greenberg, daha sonraları Minimalizmin kendi heykel ailesinin bir parçası olmadığını, çok geçmeden, kendisi de anladı.



Resim 18: Robert Morris,
İki Kolon (Two Columns) | Boyanmış Alüminyum | 1961 |
Leo Castelli Galerisi | New York

⁽⁴⁾ Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998, s. 127

Morris'in geşalt fikri aracılığı ile tanımladığı, Judd'a göre 'belirli objeler', ve diğerleri için ise 'sıradan objeler' olarak tanımlanan Minimalizm'in temel özelliği, izleyiciyi işin yüzeyine yönlendirerek fiziksel bağlamda bir ilgi noktası oluşturmaya çalışan birlikteliği idi. Morris'e göre bu yeni çalışmalar, ilişkiyi işin dışına taşıyarak onlara işlevsel bir alan sağlarken, izleyici için de bir görüş alanı oluşturuyordu. Yeni estetikte obje değerlendirmeye alınacak koşullardan yalnızca bir tanesiydi. Bu ilişki pek çok açıdan izleyicinin de iş ile aynı alanda varolduğu bilincini yansıttığından, dahili ilişkilerin kurulduğu önceki dönem çalışmalardan daha güçlüydü. Yanıt olarak, bu fikirleri en yoğun Şekilde eleştiren Michael Fried (1939 -), Morris'in obje ile özne arasındaki alan oluşumuna dair düşüncelerini "leğin farkına varmak... değişmez olarak kişinin vücut ölçüsü ile obje arasında yapılan bir kıyaslama işlemi"⁽⁵⁾ olarak özetledi. Objeye büyüdükçe, onunla aramıza koyduğumuz mesafe de büyüyordu ve Fried'a göre çalışmayı kişisellikten uzaklaştıran ve kamusalılaştıran yapılar, Morris'in iddia ettiğinin aksine, işin belirli bir uzaklıktan tümden izlenebilmesi için bu tür bir alanı gerekli kılıyordu.

Fried, Minimalizm ve Morris'in bir sorun olarak ortaya koyduğu izleyici ve sanat çalışması arasında mesafe saptama işleminin teatral⁽⁶⁾ bir tavır olduğunu savundu:

"Morris'in 'kişisel olmayan ya da kamusal olan' üzerine düşüncelerinin teatralliği ortadadır: parçanın büyüklüğü, bağlantılı olmayan bütünlük özelliği ile birlikte izleyiciyi fiziksel olarak uzaklaştırır. İzleyiciyi bir nesne, çalışmayı ise bir bilinmez... bir obje konumuna oturtan da tam olarak bu mesafe saptama işlemidir. Ancak bunu kabul görmüş, daha büyük parçanın daha kamusal olduğu fikrini izleyerek yapmaz, aksine, belirli bir büyüklükten sonra obje ezici olabilir ve devasa

⁽⁵⁾ Harrison, Wood, a. g. e., s. 822

⁽⁶⁾ "Greenberg'e göre resmin kendisini kurtarmak zorunda kaldığı asıl etki edebiyattan gelmişken, Fried'a göre bu etki daha çok tiyatrodan kaynaklanmıştır. Fried, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız resmini konu aldığı yapıtında, modernizmin gelişimi ile ilgili çözümlemesini Greenberg'e göre biraz daha erken bir tarihten başlatır. Fried bu kitabında, onsekizinci yüzyılda sanat eleştirmen ve teorisyenleri arasında grlen, Diderot'un teatral dediği durumu utangaç sahteciliğinden kurtulmuş bir sanat konusundaki artan talep üstünde yoğunlaşır. Diderot'a göre teatrallik, izleyicinin çok fazla farkında olma ve ona seslendiğini ima etme biçimini almıştır (Diderot buna resimde olduğu kadar tiyatrodada da itiraz eder). Diderot, rneğin, boşlukta duran bir mükemmellik sergileyen, esasen kendisine dikkat çeken, seyredildiğinin farkında gibi görünen natrmortlara güvenmez. Ama omzunun üstünden seyirciye davetkar bir bakış fırlatmayan, kendi kendine meydana geliyor izlenimi verecek kadar yoğun bir hareket içeren tarihsel resimleri onaylar." Bkz. Steven Connor, *Postmodernist Kültür*, (ev. Doğan şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 125

boyut anlam kazanan terim olur.”⁽⁶⁾

Minimalizm ve Morris'in teatral oldukları iddiası ile eleştirilmeleri, tiyatronun da izleyiciyi belirli bir uzaklıkta tutması, işe zamanı ve görsel objeyi antropomorfik⁽⁷⁾ bir varlık aracı olarak dahil etme eğilimden kaynaklandı. Aynı zamanda Fried'ın sanatın kişisel bir deneyim olduğuna dair inancı, Minimalizmde gördüğü kamusal sanat potansiyeline ve anıtsal çağrışımlara karşı durmasına sebep oldu.



Resim 19: Claes Oldenburg,
Sokak (The Street) | Yerleştirme | 1961 | Reuben Galerisi | New York

Minimalizm üzerine tartışmalar başlangıçta teatralite fikri ve izleyicinin daha büyük rolü üstlenmesine izin vererek Modernizmin bireyselliğine karşı duran tavrı, daha uzun vadede ise anıt fikrini tekrar tartışmaya açması sayesinde uzun süre devam etti. Claes Oldenburg (1929 -), George Segal (1924 -), Edward Kienholz (1927 – 1994) gibi sanatçıların yerleştirmeleri de Fried'ın tanımına göre açıkça teatral olduklarından, Minimalizm aynı zamanda Pop sanatı da bir anlamda meşrulaştırdı: bu çalışmaların tümü izleyicinin alanı ile işin kapladığı alan arasında devamlılığı sağlayan bir alan yarattılar.

⁽⁶⁾ Causey, a. g. e., s. 129

⁽⁷⁾ “İnsan – biçimsel anlamında Yunanca sözcük. Temel amacı insanı betimlemek olmadığı halde, insan biçiminde tasarlanan kullanım eşyası ve her tür sanat yapıtını niteler”. Bkz. Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1999

Greenberg çağdaş sanatı her zaman, açıkça, bir kendini arıtma işlemi olarak tarif etti. Yine de, Modernizmin bir indirgeme işlemi olarak okunuşu aksi takdirde Greenberg görüşünün karşısında yer alacak bir kuşağın temsilcilerinin ilgisini çekti. Donald Judd, Frank Stella (1936 -), ve farklı bir biçimde de olsa Robert Morris daha bütünlükçü ve daha az yanılısamacı bir çalışmanın araştırılması adına, çağdaş sanatın mantıksal düzenlemeleri yok etmek eğiliminde geliştiği imasını devam ettirdiler. Bu özellikle resmin uygun bir araç olarak süregelen bağımsızlığına engel olurken, yanılısamanın yerine 'gerçek' alanda kurulan 'gerçek' ilişkiler önermesi, resmin, doğası gereği, kendi tarifini tekrar yapması zorunluluğunu ortaya koydu.

'Bütünlük' vurgusunun altında yatan mantık hiçbir yerde net olarak ortaya konmadı. Ancak özellikle iki ilişkili ima işaret edildi. İlki düzenlemenin, veya dengelemenin, zaruri arkaik bir yöntem olarak reddedilmesi ve bununla birlikte işin artık geleneksel bir anlamda parçaların toplamı olmak yerine bir bütünlüğe doğru indirgenmesi ile alakalı idi. Bu hem düzenleme, hem de Avrupai, ve bu nedenle de demode bir ikilemci duyarlılık ilişkisi, yani kartezyen bir mantıksallık içerisinde önerilen farklı bir değerlendirme yöntemini gündeme getirdi. 'Belirli objeler'in tekrarlanması arkasında yatan şey, yeni bir hayat biçiminin tümünden yeni bir şeyi talep etmesi gibi derin bir düşünce olarak ortaya kondu. Varsayılan çağdaş Amerika'da bu tarz bir hayatın seçkin olarak yaşanıyor olması idi.

2. 4 YAPILANDIRMA ALTERNATİFİ OLARAK MANİPÜLASYON

Michael Fried için sanat 'zorlama inanç' olmalı idi. Judd ve diğerleri için ise sanatın 'inandırıcı' olması gerekirdi. Bir taraftan bu talepler arasında çok az fark var gibi görünürken diğer taraftan birinin inandırıcılığı seri üretim dünyasında kent tecrübesine uygunluğu ile araştırırken, diğerinin gerçekliğin tüm olasılıklarından kaçınmaya çalışarak sanatın idealleştirilmesini savunması göz ardı edilemeyecek bir farkı ortaya koydu. Fried'ın 'Sanat ve Nesnellik' makalesi 1967 yazında artık rakipleri tarafından maniple edilmiş, fikirlerin en sert şekilde yarışmaya sokulduğu bu tartışmaya yapılan doğrudan bir müdahale olarak görüldü. Onun ortamdaki uzmanlaşmanın bütünlüğünü ve estetik tecrübenin zaruri olarak zaman ve mekandan bağımsız bir şekilde kavrandığını savunması, yalnızca estetik bir uzlaşma arayışı değil, aynı zamanda onun ahlak olarak tasvir ettiği şey ile

uğraşanlara karşı da bir savunma idi. Fried'a göre Modernist estetik bir ahlak sistemi ile aşılarmıştı.

Ancak ne kadar ateşli bir savunma olursa olsun Fried'ın argümanı, 1967'de, güncelliğini yitiren bir düşüncenin son çırpınışları olarak algılandı. Soyut – Modernizmin daha önceleri sahip olduğu konum artık işgal edilmişti. Heykel alanındaki geleneksel farklılıklar bilinçli olarak bozularak pek çok yeni sanat biçimi oluşturulmuştu. Bu tür çalışmalarda esas ilgi, sanat ile karşılaşılacak yerlerde olasılık özelliği bağlamına yöneltilmişti. Bu tam da Fried'ın 'teatral' olarak mahkum ettiği türde bir çalışma tarzı idi.

Modernist çalışmalar ve karşıtlarını ayıran çizgi tam olarak hiçbir zaman tarif edilemedi. Judd, Kenneth Noland'ın (1924 -) resimleri ve Oldenburg'un heykellerini daha sonraları basın tarafından belirlenen sınırlardan oldukça farklı bir tavır ile belirginlik eğiliminin olumlu örnekleri olarak belirtti. İndirgemenin sanat objesinin belirtilmesini desteklediğine dair bir düşüncenin hakim olmasının yanında, objenin maddileşmesini yok eden devamlı müdahaleler, Modernist gerekliliğin ötesinde bir hareket olmak yerine, (her ne kadar Greenberg kendi oluşturduğu mantıksal sistem içerisinde bu çalışmalar ile uzlaşma konusunda başarısızlığa uğramış olsa da) onun devamı olarak da görülebilirdi.

Modernist estetiğin Greenberg tarafından belirtildiği şekli ile Literalistler⁽⁹⁾ tarafından reddedilmesi ve Fried tarafından savunulması bir esas araştırması ve gereksizlikleri sanat uygulamasından arındırma hareketi idi. Bu hareket, sanatın analitik bir öneri olarak öne sürülmesi ve heykel ve resimden 'belirli' objelere, algı eşiğindeki objelere, zihinsel objelere geçiş ile sonuçlanan bir süreç oldu. Judd'un dualizmi demode bir Avrupa mantığından kaynaklandığını iddia ederek eleştirmesi, bu indirgeme işleminin daha geniş bir idealleştirme süreci tarafından idare edildiğinin bir göstergesi idi. Yine de objelere yönlendirilen bu (Fried'ın deyişiyle) 'literalizm' iması Morris ve diğerlerinin ellerinde ters yüz olarak sonunda hiçbir estetik biçimlendirmenin kabul edemeyeceği bir hal aldı. Maddeyi suskunlaştırma

⁽⁹⁾ Harfi harfine açıklayan ya da tercüme eden kimse. Literal kelimesinin İngilizce'deki metaforik anlamı da yaratıcı olmayan ya da sıkıcı olandır. Michael Fried, Judd ve Morris'in iddialarına bir yanıt olarak 1967'de Artforum dergisinde yayımlanan "Sanat ve Nesnellik" adlı makalesinde çürümüş bir duyarlılıktan beslendiğini iddia ettiği çalışmaların yaratıcılarını Literalist, yani yaratıcı olmayan yada sıkıcı olan durumlar yaratan olmakla itham etmiştir.

işlemine odaklanmış bir özdekçilik, Minimalist objenin hiper – biçimlendirmesini 'biçim – karşıtı'na dönüştürdü. Dikkat, 'yapma' üzerine yoğunlaştı; maddelerin objeler olarak yapılandırılmasının yerini maddelerin maniple edilmesi ile ilgili işlemler aldı.

Bu özdekçiliğin esas etkisi ilginin içeriğe odaklanması oldu. Modernizmin içerikle ilgilenmeyişi ve 'belirli nesnelere'in geleneksel galeri alanını sorunsuzca işgal etmesi materyale – özellikle biçimsiz materyale – olan ilginin biçim veren 'kaplar'a yönelmesine neden oldu ve bu kaplardan en önemlisi galeri alanının kendisi idi. Ancak bu dikkat çekmemesi gereken nötr bir etken olmak yerine çalışmanın esas yapısı olarak vurgulandığında, izleyicilik geleneğini daha fazla sorgulayan bir sanat yapmanın olasılıkları da ortaya çıktı.

Bu olasılıklar iki şekilde uygulama alanı buldu. İlki çalışmanın galeri dışına yerleştirilmesi idi. Land Art ve site – specific heykel sanat çalışmalarının karşılaştığı durumlar hakkında bilgi sağlayıcı, fiziksel objelerin ve olayların zaman ve alan içerisinde algılanmasını kapsayan bir odak noktası geliştirdiler – ki bu da tam olarak Fried'in teatral olmakla suçladığı anlayış idi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

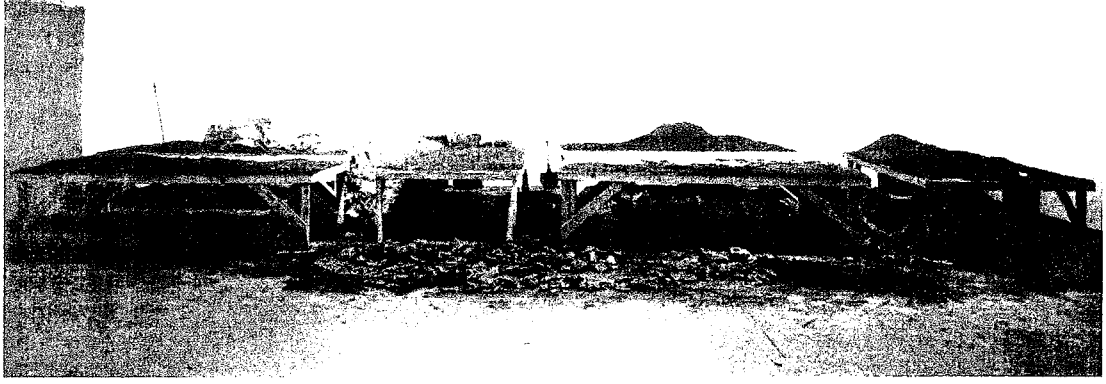
HEYKEL MALZEMESİ OLARAK PEYZAJ

1960'ların temel kent kültürünün doğa ve peyzajla uğraşacak fazlaca vakti yoktu. Ancak 1970'lerde peyzaj farklı olarak bir malzeme ve alan şeklinde kullanılmaya başlandı. Peyzaj geleneksel olarak sanatçıların köklerini, ruhani aitliklerini, ilkel olanı ve şehirden uzak yeni başlangıçları araştırdıkları bir alan olmuştu. Bu arayışlar 1970'lerde de tekrarlandı ancak Earth Art ve pek çok heykeltıraşın peyzajla buluşması şehir sakinlerinin kente ait olmayana asimile etmeleri şeklinde gerçekleşti. Ancak Kent kültürüne yeni bir yön vermek için yükselen sesler ne reklam ve 'galeri düzeni'nden bir kaçışın ne de – genel olarak – şehir hayatından göçebeliğe veya kırsal alana yerleşimin temsilcisi olmadılar.

3. 1 YAYINIM VE MERKEZSİZLİK; BASKIN TEK BİR KÜLTÜRE KARŞI DURUŞ

Peyzajın bir tepki olarak sanata tekrar dahil oluşu aslında peyzajın kendisi ile doğrudan bağı olmayan bir sanattan ortaya çıktı. Morris, Gündelik Değişen Sürekli Proje'den (Continuous Project Altered Daily) bahsederken değişim, yayılım, merkezden yoksunluk ve belirsiz sınırlarla ilgilenen çalışmaların peyzaj gibi düşünülebileceğinin altını çizdi: ancak peyzajı temsil ettiklerini ima etmedi. Leo Steinberg (1920 -) de peyzaj sanatının tekrar oluşumunu artık tamamladığı 1972'de bu tür için geçerlilik taşıyabilecek fikirler üretti. Steinberg, Robert Rauschenberg'in (1925 -) 1950'lerdeki birleşik resimlerini 'sath resim düzlemleri' olarak tanımlarken hümanist ve algısal bir sanatın karşısına heterojenlik veya dağınıklık tabanlı hümanist olmayan bir sanatı koydu. Aslında Steinberg'in söylemleriyle peyzajın direkt bir bağlantısı yoktu. Ancak bir bütün olarak bu fikirler peyzajın tekrar gündeme gelişinin yolunu açarlarken bunu ruhani veya duygusal bir taban yerine teknik bir ortamda yaptılar. Heykel tekniğindeki farklılıklar peyzajla doğrudan alakalı olmasalar dahi – kompozisyondan assamblaja, dikeyden yataya, merkeze yönelen ilginin çevreye yayılmasına – sanatçıların doğaya karşı yeniden gelişen ilgileriyle çakiştılar. Sanatçıların tekrar ilgilendikleri bu 'doğa' geleneksel sanatların pek çoğunun ilgili olduğu 'doğa' değildi. Robert Smithson'un (1938 – 1973) belirttiği gibi: *"Sınırları yok eden bir yer olarak çöl kavramdan daha az*

'doğal'dı'.⁽¹⁾ Bu çölde Earth Art çalışmaları yapmanın, alanın ruhani ilhamını, Morris'in Continuous Project Altered Daily'de paralel olarak gerçekleştirdiği çalışmadan daha az takdir ettiğini söylemenin bir başka yoluydu.



Resim 20: Robert Morris,
Gündelik Değişen Sürekli Proje (Continuous Project Altered Daily) | Karışık Malzeme | 1969 |
Castelli Ambarı | New York |

Mimarlıktan Minimalist heykele geçiş yapan Tony Smith (1912 – 1980) 1967'de küçük ve taşınabilir sanata ("*posta pulları gibi resimler*")⁽²⁾ karşı duyduğu memnuniyetsizliği Meksikalı Jose Clemente Orozco'nun (1883 – 1949) büyük ve kamusal bulduğu, hatta resimlerin büyüklük ve içeriğini "*bir eyaletin haritaya tutunmasına*"⁽³⁾ benzettiği çalışmalarını şövale resimlerine yeğlediğini söyleyerek ifade etti. Yüzeyler, haritaya aktarılan biçimleri ve olayların bu haritalarda belirtilmesiyle ilgilenen topoloji, büyük resim fikrinden yola çıkarak peyzajın fiziksel olarak işe dahil edilmesine taraftar olan Smith'in ilgi alanlarından bir tanesiydi. Smith birkaç yıl önce de bir gece bitmemiş bir New Jersey otoyolunda yaşadığı tecrübeyi şöyle not etmişti:

"Dağlarla sınırlanan ancak çatılarla, kulelerle, dumanla ve renkli ışıklarla vurgulanmış peyzaj düzlemlerinde karanlıkta hareket eden kaldırımlar dışında hiçbir şey yoktu; ne ışık, ne kedi gözleri, ne de çizgiler. Bu gezinti ilham verici bir tecrübeydi. Yol ve peyzajın büyük bir bölümü suniydi (ancak yine de) bu nedenle bir sanat yapıtı olarak adlandırılmazdı. Diğer yandan sanatın benim için hiçbir zaman

⁽¹⁾ Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998, s. 169

⁽²⁾ y. a. g. e., s. 170

⁽³⁾ y. a. g. e., s. 170

yapamadığı bir şeyi yaptı. İlk olarak, ne olduğunu tam olarak bilemiyorum, ancak etkisi beni sanatla ilgili pek çok görüşten özgür kılan bir şey oldu. Bana sanki orada sanatta henüz ifade edilmemiş bir gerçeklik varmış gibi geldi.

Bu yol tecrübesi planlanmış ancak toplumsal olarak farkına varılmamış bir tecrübeydi. Kendimce bunun sanatın bitişine dair açık bir kanıt olduğunu düşündüm. Bundan sonra pek çok eser bana fazlasıyla resimsel geldi. Bunu (tecrübe) çerçevelemenin bir yolu yoktu, ancak tecrübe edilebilirdi”⁽⁴⁾

Tony Smith'in sözünü ettiği 'sanatın bitışı' göndermesi, sanat ve sanat olmayanın sınırlarının kesin ve sabit köşelerle ayrıldığı bir sanata aitti. Tony Smith'in aradığı yeni sanat ise sınırlarını belirsiz kılarken izleyicinin fiziksel varlığını merkeze konuşturarak bir sanat olmalıydı. Earth Art bu fikirleri sahiplenerek bunları geliştirdi. Smith'in argümanları Fried'ın 'Sanat ve Nesnellik' adlı makalesinde en fazla çürütmeye çalıştıklarındandı, çünkü Tony Smith – Minimalizmden de daha köktenci bir biçimde – Fried'ın karşı çıktığı teatralliği, yarım – işin izleyici tarafından işgalini (tamamlanışını), otoyolu ve onu çevreleyen peyzajı savunuyordu. Bazı Earth Art örnekleri, Body Art'ta olduğu gibi, izleyici ile görülecek şey arasındaki geleneksel ilişkinin ters çevrilmesi üzerine gelişti. İçeriye dışarıdan bakmak yerine, izleyici işin merkezinden dışarıya bakan konumuna geldi.

Carl Andre, Smith'in deneyimini tamamlayıcı bir uygulama geliştirdi. Diğer Minimalistlerin aksine Andre doğal malzemeler kullanarak işini dış mekanda oluşturdu. 1954 yılında ziyaret ettiği İngiltere'de, Amerika'daki manzara görüntülerinin aksine kuşaklar boyunca bir çiftçi geleneği olan üretilmiş peyzaja hayran kalan Andre, Stonehenger ve auralar tarafından çevrelenen alanlarla ilgilenmeye başladı. Anıtların kökleşme safhası ona yaş veya amaçlarından daha ilginç geldi ve 1950'lerin sonlarına doğru Brancusi'nin heykelini görmek için tekrar Avrupa'ya geldiğinde *Sonsuz Kolon*'un da aynı şekilde kökleştiğini gördü. Mesele Sonsuz Kolon'un doğrudan dünyanın derinliğine saplanması değil, bir köprü olarak düşünülebilecek en alt ve üst noktayı birleştiren görüntüsüydü. Andre o yıllarda Sonsuz Kolon'u "*dünyanın içine giren büyük bir bağ(lantı)...(O) dünyanın içine sonsuz (uçsuz) bir dikeylik çağrışımıyla saplanıyor. Daha önce dikeyliğin sonları*

⁽⁴⁾ y. a. g. e., s. 170

(terminalleri) vardı: kafanın üstü ve ayakların altı heykelin limitleriydi⁽⁵⁾ sözleriyle tarif etti.

Andre ilk olarak yakın dönem heykelin temel kaygısı olan biçime öncelik tanıdı. Daha sonra bunu biçimin arkasında yatan yapıya olan ilgi takip etti ve üçüncü ve son olarak heykelin bir alan olarak çevresini nasıl inşa ettiğiyle ilgilenen mekan meselesi geldi. 1966'da 'Temel Yapılar' (Primary Structures) sergisinde bir odadan diğerine uzanan ve bu nedenle de işin tümü herhangi bir noktadan tam olarak izlenemeyen on metrelik bir tuğla duvar yerleştirmesi gerçekleştirdi. Heykellerinden bazılarını yeteri büyüklükte bir dış mekana yerleştirdikleri takdirde bir sabit – odak noktası olmaksızın görünüp kaybolacak köprüler veya yollar olarak değerlendirirken, bu işlerin takibinin bir göz gezintisinden çok tecrübenin geçici olacağı bir yolculuk olmasını istedi. Ancak Andre "bir taşralı değil, kentli"⁽⁶⁾ olduğunu özellikle vurguladı. Robert Morris ve Richard Serra (1939 -) gibi mekanların heykelin anlamına katkıda bulduklarını düşünse de yine onlar gibi Andre de çağdaş sanatın problemlerinin şehrin toplumsal ve ekonomik bağlamında çözümlenmesi gerektiğini savundu.

3. 2 TARİHİN YENİDEN CANLANDIRILMASI

1960'larda dış mekana uygulanan ve paslanmaz çelik gibi çağdaş görünümlü malzemelerden üretilen formlarla oluşturulan heykellerden pek çoğu kendilerini kararlı bir şekilde yaşanan zamana endekslemişlerdi. Bu heykellerden bir kısmı hareket mekanizmaları (basit motorlar) gizlenmiş, savaş sonrası dönemin teknoloji üstüne geliştirdiği optimizmi yansıtan kinetik heykellerdi. Anıt heykeller ya da anıt heykellerle bağlantısı olan sergiler, alanlar ya da yakın çevreleri, temsilinde buldukları insanlar ve tarihleri, ya da tavsiye edilen toplumsal ve siyasal değerler heykelin şimdiki zamanda yaşaması gerektiği fikri ile geçersiz kılınmışlardı. Teknoloji sürekli gelişen yapısı ile bir çeşit 'geleceğe bakış' ve 'toplumsal birleştirici' idi çünkü teknoloji değerlerden bağımsız, herkesin yararına bir kurum olarak kabul edilmişti. 1951'deki Britanya Festivali'nde sergilenen Skylon da Britanya'yı savaştan ve yakın geçmişten uzaklaştırarak ideal bir geleceğin yönünü çizen bir yapıdaydı. Şirket binalarını ve lobilerini donatan büyük boyutlardaki soyut tasarımlar, toplumsal

⁽⁵⁾ y. a. g. e., s. 170

⁽⁶⁾ y. a. g. e., s. 170

sanat kisvesi altında, aynı şekilde kapitalizmin sosyal tarafsızlığının (sanatın dışında bir iması bulunmayan ve kimseyi tehdit etmeyen sanat) ve estetik cömertliğinin kendinden emin bir şekilde ortaya konulmasıydı. Her ne kadar kamusal alanları reklam sektörü kadar işgal etmiş olmasa da, plaza sanatının kamusal olanın anlamının içini boşaltarak manasızlaştırmak gibi bir etkisi oldu; kamu ve kişisel arasında dengeli, tarih ve tarih çağrışımlı her şeyden özellikle kaçınan ve bu nedenle de kimsenin sahiplenemeyeceği bir dış mekan oluşturuldu.



Resim 21: Walter De Maria,
New York Toprak Odası (New York Earth Room) | Toprak, Turba ve Ağaç
Kabuğu | 1977 | New York

Site – Specific sanat, sanatın tarih ve mekanla ilişki kurmasını önererek bir başka seçenek sundu ve kinetik sanata olan ilginin 1960'ların sonunda çöküşü de Earth Art'a olan ilginin aynı hızla yaygınlaşması ile eşzamanlı olarak gerçekleşti. Earth Art doğrudan bir ima yoluyla heykelin artık bağlantılı olduğu, hatta kendisini daha da güçlendirdiği jeoloji, antropoloji ve arkeoloji gibi disiplinler aracılığıyla tarihe bir yol açtı. Geleceği işaret eden teknolojinin aksine bu disiplinlerin değerleri geçmişteydi.

Earth Art tek bir şey değildi; bir grup(laşma) tarifi yoktu ve ne bu isim ne de Land Art gibi alternatifleri uygulayanları ile beraber bu isim altında anılmaya davet edilmedi. Ancak yine de Earth Art 1968'de New York Dwan Galerisinde açılan belirli bir karma serginin adıydı ve ertesi yıl ilintili bir başlık olan 'Earthworks' adı altında Cornell Üniversitesi Andrew Dickson White Museum'da uluslararası bir uyarlama sergisi daha açıldı. 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkan fikir enflasyonu arasında Earth Art varlığını çok çabuk hissettirdi ancak bu isim altında ömrü çok uzun olmadı ve en bilinen örnekler Robert Smithson'un ölüm tarihi olan 1973'e kadar ortaya kondu. Ancak daha geniş bağlamda heykel ve doğal malzemelerin ilişkisi 1970'ler boyunca devam etti.

Earth Art birden fazla farklı şeyi içerebilir. Peyzaja uygulanan mimarı bir yapı olabileceği gibi eğer sanatçı Amerikalı ise batıdaki uzak bir çöl de olabilir. Peyzajdan bir parça çıkartmak olabileceği gibi pekala bir gömme eylemine de dönüşebilir ve sanat yapının mutlaka peyzajda olma zorunluluğu da yoktur ve bu bağlamda peyzaja ait taşların ya da diğer maddelerin taşınarak bir sanat galerisine yerleştirilmesini de içerir. Earth Art'la ilgilenen Amerikalıların pek çoğunun Minimalizm'le bağlantısı vardı ve Earth Art bu alanla olan bağlarını hiçbir zaman tam olarak kopartmadı. Beyaz duvarlı galerileri kutu benzeri bir konteynir olarak ele alıp, taş ve toprak gibi malzemeleri tümü farksız temel malzemelere karşıt organize eden bir diyalektiği vardı. Amaç kırsal ve kente ait olanın, kapalı ve açığın, saçılmış ve merkezlenmiş olanın farklılığını vurgulamaktı. Earth Art çalışmalarının pek çoğunun anlamı bu polariteler ve değişim, eksiltme ve tekrar form verme süreçlerinin arasındaki çizgide yatar. Bitmiş obje de önemliydi ancak final halini alırken geçirdiği sürecin de bir anlamı vardı. Earth Art'la bağlantılarından ötürü gezintiler, incelemeler, harita çıkartma işlemi, araştırmalar ve yazılar da artık sanat öğeleri olarak varsayıldılar.

Sanat galerilerine sanatı sergilemek için alternatif yerler eklerken Earth Art bu eklemelere sanat dünyasının kapitalist yapılarının da dahil edilmesine karşı durmadı. Smithson veya Michael Heizer'in (1944 -) çölde ortaya koydukları işler büyüklüğünde çalışmaları gerçekleştirebilmek için alanın satın alınmasını ve ekipman kiralanmasını sağlayacak girişimcilere ihtiyaç vardı. İşlerin incelenme ve inşa süreçlerinin fotoğrafları da sanatçıların özel uçaklarla seyahatlerini ve devasa greyderlerle çalışmalarını belgeliyordu. İşleyen sistem detay olarak benzersizdi

ancak yine de kapitalist bir çerçevede süregeliyordu. Avrupalı sanatçılar ise farklıydılar: ister evde ister Amerikalılar gibi uzak alanlarda çalışsınlar asla birer kazı şefi haline gelmemek için dünyanın yüzeyinde halihazırda var olan malzemelere daha hafif müdahalelerle, daha spontane bir anlatımı tercih ettiler.

Amerikalı sanatçı Walter de Maria'nın (1935 -) 1968 yılında Münih Heiner Friedrich Galerisinde açtığı kişisel sergisi galerinin üç odasının eşit derinlikte toprakla doldurulmasından oluşuyordu. İkinci bir Earth Room 1977 yılında New York da yapıldı. 1968'de Richard Long'un Düsseldorf Konrad Fischer Galerisindeki ilk kişisel sergisi Maria'nın yoğun malzeme kullanımı ve yerleştirme açısından daha karmaşık olan örneğine göre oldukça mütevazı kalan, ancak yine de odanın tüm alanını aynı şekilde işgal eden birbirine paralel ağaç dallarının yere serilmesinden oluşan iki çizgiden ibaretti. De Maria'nın Earth Room'u en ilkel malzeme ile sanat galerisi gibi kültürel açıdan ayrıştırılmış bir alanın geleneksel sınırlarını işgal ederek ortaya konması açısından bir uç sanat örneğiydi. Toprak, güneş ve yağmur ile bağlantılı olarak gelişim (büyüme) ve yaşam aracıydı ancak bu şekilde yalnız başına sergilendiğinde organiklikten yoksun bir cansızlık (ölüm) çağrışımı yapıyordu. 'Yüksek' sanata karşıt olarak 'alçak' sanattan bahsettiğimizde genel olarak kastettiğimiz şey bir popülerlik ölçüsü ve gündelik şehir hayatına olan yakınlıktır. Ancak alçak olanın, altımızda olan göz önüne alındığında daha gerçekçi bir anlamı vardır ve onun üzerinde yükselen kent kültürü de dikkate alındığında varlığı daha ilkel ve ayrıştırılmamış bir konumdadır. Earth Art da bu meselelerden birisi ya da diğeriyle ayrı olarak değil, birbirleriyle olan ilişkisini ele alarak ilgilenmiştir.

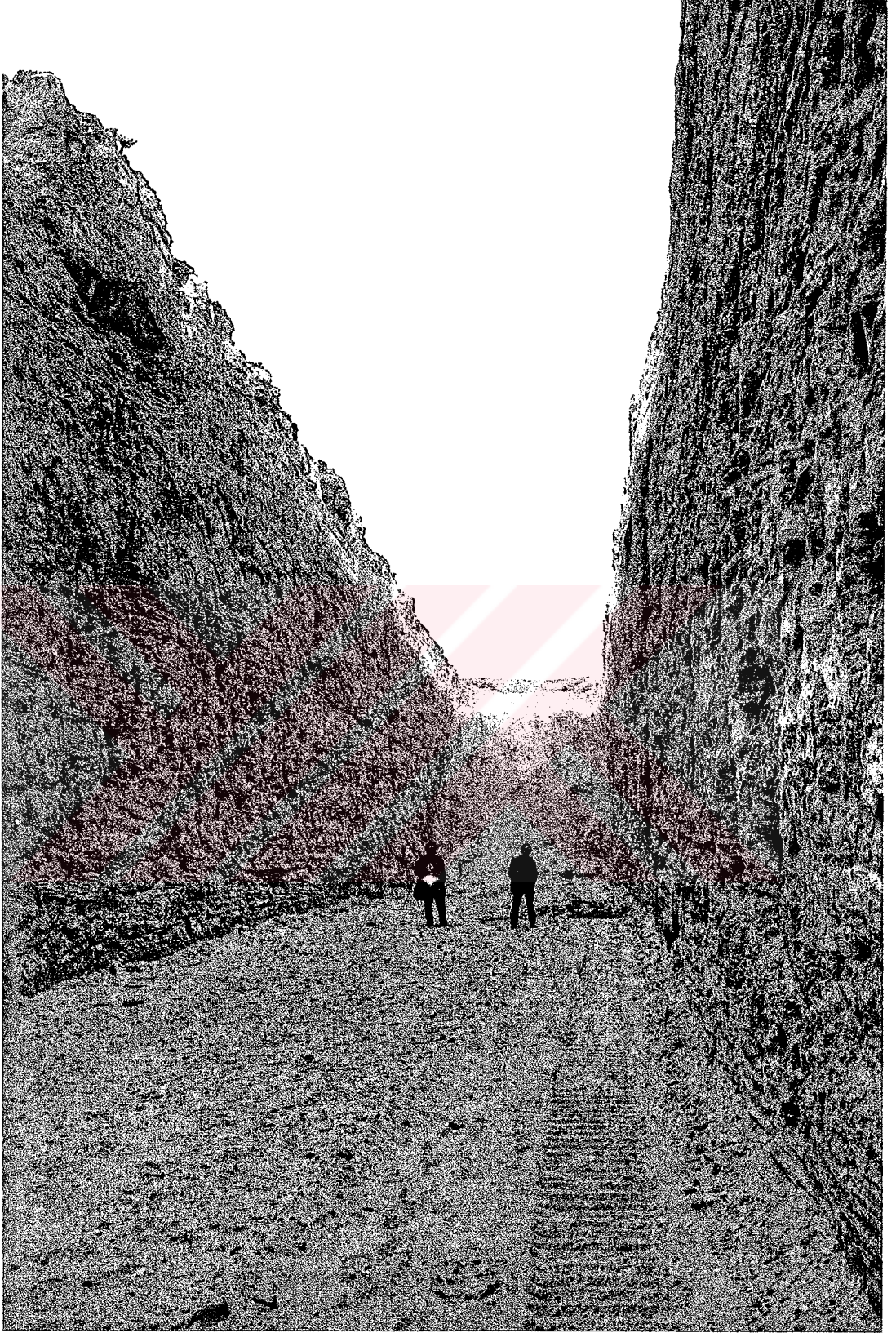
1970 yılında De Maria Münih'de düzenlenecek Olimpiyat Oyunları ile bağlantılı olarak bir proje sundu. Şehrin kenarında, savaş dönemi bomba artıkları molozlardan ve daha sonraki temizleme işleminden meydana gelecek yapay bir tepe oluşturulacaktı. Yapay tepenin tabanına kadar dar bir delik açılacaktı ve bu delik eşit uzunlukta daha da aşağıya, molozların altındaki sedimantasyona doğru devam edecekti. De Maria'nın tepesindeki beş metrelik delik çapıyla tabanı izlenebilen (dibi görülebilen) bu tarihe açılan deliği örten, kapatan bir şilt olacaktı. De Maria'nın projesi insanın yazdığı tarih boyunca görülmeyen (görülmesi engellenen) bir çizginin (akışın) ve doğal tarihin derecelerini eşitleyen bir önerme idi. Bu proje aynı zamanda kahramansız bir çağın yeni minimal savaş anıtı da

olabilecekken politik ve ekonomik nedenlerden dolayı gerçekleştirilemedi, ancak geleneksel anlamda 'kamusal' olmaktan çok batını kalmasına rağmen etkisi geçmişe ve anıt sanatına olan ilgiyi tekrar uyandırmak oldu.

Michael Heizer'in kazı ve gömüleri tarih öncesine göndermelerdir. Nevada Silver Siplings'de gerçekleştirdiği Yerinden Çıkarılmış / Yeniden Yerleştirilmiş Kütle (Displaced / Replaced Mass) adlı işi ikibinyediyüzelli metre yükseklikten, Sierra Dağlarından dinamitlenerek çıkartılan üç iri kaya parçasının binikiyüzyirmi metre



Resim 22: Michael Heizer,
Yerinden Çıkarılmış / Yeniden Yerleştirilmiş Kütle |
Displaced / Replaced Mass | Üç Granit Taş | 1969 |



Resim 23: Michael Heizer,
Double Negative (Çift Negatif) | 1969 | Nevada |

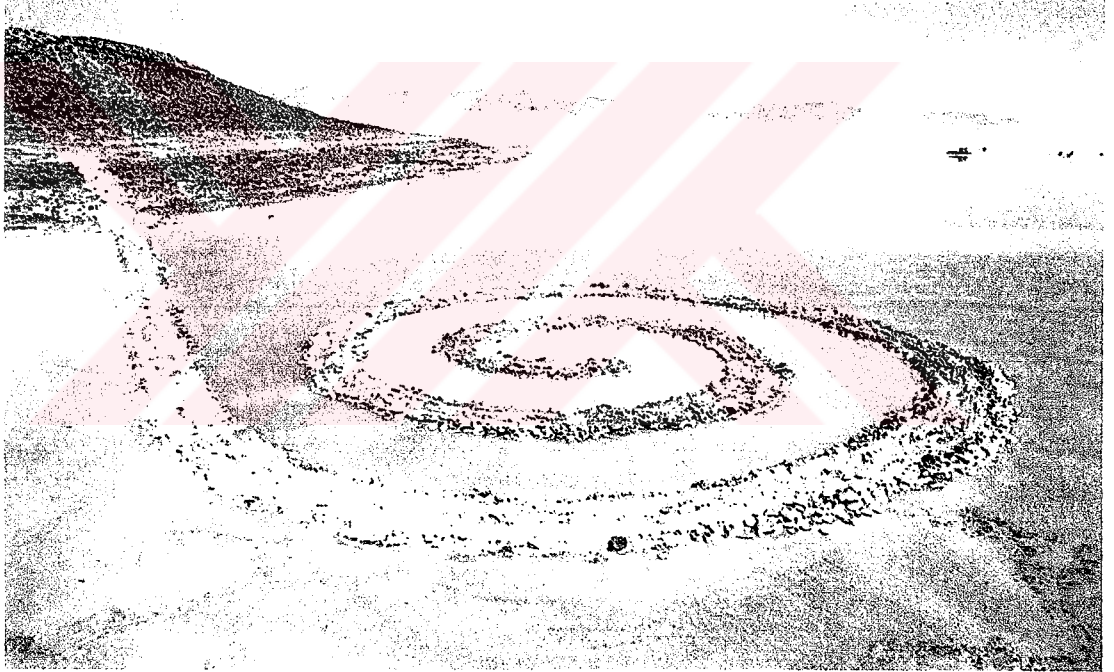
aşağıya, Great Desert Basin Düzlüğüne taşınarak daha önce hazırlanmış betonarme duvarlı çukurlara devrilmesinden oluşur. Granit bloklar, düzlüğüün kil tabanı ve betonarme duvarların tümü aynı renktedir ve bu açıdan ele alındığında müdahale doğal görünümümlüdür. Sierra Dağlarının, granitlerin ikibinyediyüzelli metre yükseğe saçılmasına yol açmış volkanik bir geçmişi vardır ve Haizer'in müdahaleleri bu bağlamda fiziksel bir süreci ters olarak işletmesi ve blokları asıl yerlerine geri döndürmesiyle yalnızca görsel açıdan değil, aynı zamanda tarihsel uyumu bakımından da tutarlıdır.

Haizer'in 1969 tarihli Çift Negatif (Double Negative) adlı işinin ise tarihsel bağları yoktur. Bu iş, hiçbir ekleme müdahalesinin yapılmadığı, anlamın arda kalan alan ve bu alanın geniş çevresiyle oluşturduğu durumdan türediği arı bir eksiltme çalışmasıdır. Double Negative, yüksek bir çöl platosunun geniş nehir yatağına dik olarak birleştiği bir çöl zeminine açılan, uçuruma neredeyse paralel iki derin çukurdan oluşur. Çukurların birisinden diğerini, uçurumun alçaldığı yerde ortalarında bulunan boşluk aracılığıyla görmek mümkündür, ancak çukurlar arasında geçiş yapma olanağı yoktur. Her ne kadar mekan farklılığı olsa da Haizer de bu alanda çukurları etki olarak daha büyük ölçekte koridorlara dönüştürerek çalışır. Çukurlar gölgeli ve serindir ve yüksek duvarları çölün sıcağına ve güneş ışığına karşı koruma sağlarlar. Haizer yalnızca yüksek çukur duvarlarını değil tüm parçanın çökertilmiş havasını da kullanarak neredeyse ilahi bir peyzaj yaratarak duygusal bir tepki çağırır.

3. 3 SMITHSON VE ENTROPİ

Smithson'un Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty) adlı işi de bir çöl peyzajı ve geniş, sulak bir alan arasında konuşlanmasıyla Double Negative gibi ölçeği zor kavranan, kendi kendisinden daha büyük olan bir tecrübedir. Earth Art sıkça rastlanmayan bir sanat tipi olduğundan yapıları diğer heykellere oranla fotoğrafı yoluyla daha rahat kavranır. Heykelin üç boyutlu oluşu, heykel fotoğraflarının resim fotoğraflarına kıyasla her zaman daha yoruma açık olmasına yol açar. Altmışlar boyunca heykel için fotoğraf, süreç ve bitmiş iş arasındaki rekabette bir zaman saptayıcı olarak önemliydi. Morris'in Continuous Project Altered Daily çalışmasının fotografik kayıtları bize aksi halde asla bilemeyeceğimiz şeyleri belgeledi. Earth Art bir arkeoloji uyarlaması olan hava fotoğrafçılığı ile bize sanat çalışmasının yeni bir

deneyimini sundu. Çalışılması düşünülen alanlar üzerinde uçmak inceleme sürecinin bir parçasıydı ve Smithson da son işi olacak Amarillo Rampası (Amarillo Ramp) için bu çalışmayı yaparken bir uçak kazasında öldü. Havadan izleme (kuş bakışı) bir başlama noktası olarak sanatçının hayal gücünün önemli bir kısmı olabiliirdi ve Smithson da görsel kayıtlar konusunda oldukça titizdi. Gianfranco Gorgoni'nin çektiği Spiral Jetty yer ve kuş bakışı görüntülerin karışımından oluşmuştu. Yalnızca algıya dayalı olmayan fenomenal bir sanat olarak Earth Art'ın görüldüğü kadar hissedilmesi de gerekirdi. Hava fotoğrafçılığı alan taramak için uygun bir araç olabiliirdi ancak asla tam bir kavrama sağlayamazdı. Ancak yine de bu dönem sonrası kuş bakışı görüntüler kitaplara hakim oldu ve, Minimalist bir Morris açıklamasıyla, geştalt bakış fenomenal bakışa üstün gelerek orada olup, bir deneyim olarak spirali gezmenin önemini ender olarak çağrıştırdı.

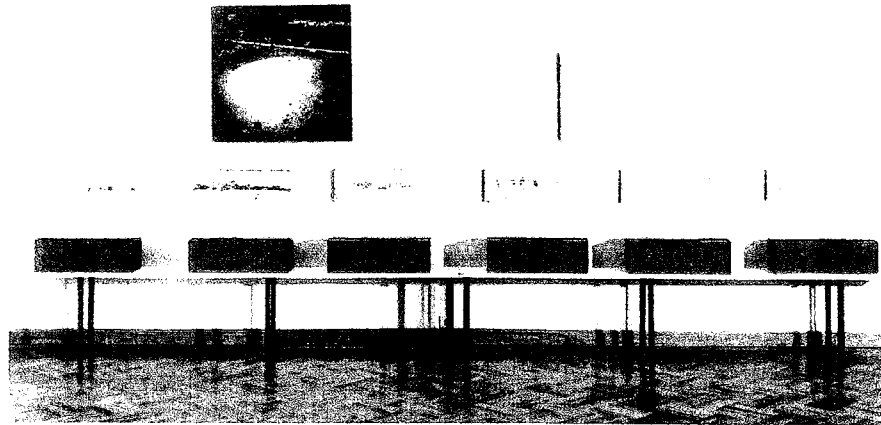


Resim 24: Robert Smithson,
Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty) | Great Salt Gölü, Utah Çamuru, Tuz Kristalleri, Taşlar |
1969 - 70 |

Spiral Jetty toplumdan benzersiz bir ilgi gördü ve Double Negative ile birlikte Earth Art'ın bütününe temsil eden bir sembol haline geldi. Smithson, Spiral Jetty'nin tarifinde alanı çevreleyen tarih ve mitlere dikkat çekti: yakınlardaki terk edilmiş petrol kuyularının varlığı, çok önceleri kapanan ancak karşılıklı iki paslanmış lokomotif ile temsil edilen, ilk kıtalararası demiryolu hattının anısına yapılan çöldeki anıt.

Yüzeyde spiral biçimli anafollara bir açıklama olarak, Great Salt Lake'in diplerinde gölü Pasifik Okyanusu ile birleştirdiğine inanılan akıntı dalgakıranının spiral biçimini belirleyen etken oldu. Smithson, insan çabasının yetersizliğini, tüm insani kazanımların enkaza dönüşerek tekrar dünya tarafından yutuluşunu vurgulamak için bir tarih ve fantezi karışımını kullandı.

Smithson'un 1968 tarihli Bir Bölümde Altı Durak (Six Stops on a Section) adlı işi içerine taş konmuş metal kutuların dizilmesinden ve yine taşların alındığı yerleri belgeleyen bir sıra fotoğrafla, Smithson'un Delaware Nehrinde yaptığı altı günlük vapur yolculuğunun bölge haritasından oluşuyordu. Duraklardan her gece aldığı birer taşı, finalde her kabın kenar ucunu haritada günlük gezintinin yapıldığı yere çizdiği bir çizgi hattı ile eşitleyerek o günün yolculuğunu tarif etti. Asıl yerlerinden taşınmış taşların sandıkları 'alan'ın 'alan olmayan'la bağdaştırdı — Smithson'un sözleriyle bir tarafta kişisel deneyim alanı ve işlenmemiş malzemesinin kaynağı, diğer tarafta ise sergileme noktası olarak sanat galerisi. Sergide alan fotoğraf yoluyla temsil edilirken, alan olmayan bu alandan elde edilen malzemenin kabı oluyordu. 'Alan' ve 'alansız' şüphesiz Smithson'un o günlerde, heykelin Modernizm içindeki mevkisizlik konumundan yerleştirilmemişlik konumuna geçiş tartışmalarının sonrası aşına olduğu kavramlardı ve Minimalizm sonrası Earth Art ile birlikte herhangi bir yerde kendi varoluşunu Modernizmin sınırlarından kurtarmıştı.



Resim 25: Robert Smithson,
Bir Bölümde Altı Durak (Six Stops on a Section) | Çakıl, Kumtaşı, Taşlar, Kayağantaş,
Haritalar ve Altı Çelik Kap | 1968 | Stiftung Ludwig Modern Sanatlar Müzesi | Viyana |

Boşluk söz konusu olduğunda Smithson alan ve alan olmayı bir diyalektik içinde belirtirken, karşı kutupların nasıl bir araya geldiklerine dikkat çekiyordu. Şöyle ki, alanın sınırları sonsuzken alan olmayanın sınırları belirliydi; alan bir noktalar dizesiyken alan olmayan bir madde dizesiydi; alan bilgiyi dağıtırken alan olmayan içinde gizliyordu; alan (fiziksel) bir 'yer'ken alan olmayan hiçbir 'yer'di (soyut). Smithson'un düşünceleri de, Morris'in kendi işlerinin rotasını incelemesinin Minimalizmin merkezci ve içeren (kapsayan) konumundan, sıralı pamuklu kumaş parçalarından oluşan dağınık yer düzenlemelerine ve Continuous Project Altered Dailiy'e yönlendiğini görmesini sağlaması gibi, neredeyse aynı yolu izlemişlerdi. Merkezizlik ve farklılaştırılmamış temel malzeme Minimalizm sonrası heykelin temel problemleri olmuştu.

Geçicilik Earth Art içinde farklı şekillerde ortaya kondu; eğer planlama ve yapım işin ayrılmaz birer parçası ise, o zaman inşa süresi meselenin birincil önemli kısmı iken, ikincisi işin süregeldiği, dayandığı süre idi. Bir işi bitirmek için gereken süre daha önceleri kabullenilerek, işin kimliğinin bir parçası olarak görülmediğinden varoluş süresi o döneme dek sonsuz olarak varsayılmıştı. Ancak, örneğin Heizer'in Displaced / Replaced Mass çalışması çöl rüzgarlarının kazı alanlarını doldurup, kaya parçalarını örtmesi dolayısıyla kısa ömürlü olmuştu. Ömürleri sınırlı olan sanat çalışmaları (ki bu noktada bunlar yalnızca Earth Art'dan fazlasını içeriyordu) sanatın anlaşılmasında müzenin merkezi rolünü de sorguladılar, çünkü müzenin temel işlevi olan saklama eylemi, tüm çalışmaların sonsuza dek saklanması gereken birer bitmiş hali olduğunu varsayıyordu.

Üçüncü bir mesele ise sanat yapıtının tarihle olan bağları ile ilgiliydi. Smithson yaşadığı dönemin zamanı algılayışı konusunda rahatsızdı: ona göre teknoloji tabanlı bir toplum yalnızca şimdiki zamanı takdir ediyordu, çünkü şimdiki zamanın bir zaman hissi yoktu. Görüntüsü asla eskimeyen, yok edilemez çelikten yapılmış bir heykel, bir zamansızlık hissi uyandırarak yanlış değerleri temsil ediyordu. Smithson bu kalıcı mükemmellik karşısında entropi fikrinden yararlanmıştı. Bilimde entropi, termodinamiğin ikinci kuralının bir sonucu olarak, asla yok edilemeyecek olan enerjinin dünya yüzeyine yayılarak kullanılamaz hale gelmesi demektir. 'Mükemmellik olarak sanat' fikrine karşı Smithson, çöküşün kaçınılmazlığını ve sanatçının geçmişi gelecek olarak düşünmesinin gerekliliğini ön

plana çıkardı. Smithson'un jeoloji ve arkeolojiye olan ilgisi bilimsel bir tarih merakından değil, bizim kendimizin ve yaşadığımız zamanın geleceğın arkeolojisi olduğu bilgisinden kaynaklanıyordu. Ona göre teknoloji kendisini sürekli ilerleyen bir kurum olarak sunuşuyla bu gerçeğın saklı kalmasını sağlıyordu.⁽⁶⁾

Smithson entropi fikrinin özetini demirin esas özelliğinin paslanması olduğunu vurgulayarak yaptı: *"Teknolojik bir düşüncede pas bir kullanılamazlık, işlevsizlik, entropi ve çöküntü korkusu uyandırıyor. Çeliğın pastan daha değerli varsayılışının nedeni teknolojiktir, sanatsal değil".*⁽⁷⁾ Sanatçılardan teknoloji sınırlamalarından kurtuldukları zaman, geleceğın geçmişten daha iyi olacağı iddiasının da çürümeye başlayacağını savunan Smithson, böylece dünyanın ilkellerinin de kendilerini bulacaklarının üzerinde durdu. 1968 yazında Pensilvanya'da ziyaret ettiğı bir serbest av bölgesini tanımlamak için Anton Ehrenzweig'in entropi tarifini kullandı: *"Bu arduaz okyanusunda tüm sınırlar ve farklılıklar anlamını kaybetmiş ve geştalt bütünlüğün tüm fikirleri çöküntüye uğramış. Şimdiki zaman 'farklılaştırma – ma' kargaşası içinde ileri ve geri sallanıyor".*⁽⁸⁾ Av bölgesi Smithson'un alanlarından bir tanesiydi ve buradan aldığı taşlar geometrik kutular içinde Dwan Galerisinde alan olmayan olarak sergilenmişti. İkel kaos fikri Smithson için yalnızca bir eğlence değildi; kaos fikriyle ilgileniyordu çünkü kaosu korkularımızda inkar ettiğımız temel bir dünyevi durum olarak görüyordu ve New York Central Park'ın inşası sırasında ondokuzuncu yüzyıla ait düzenli çit fotoğraflarının bir çamur denizini bölmesiyle örneklendirdiğı makalesinin de gösterdiğı gibi kausun bölümlere ayrılmasından hoşlanıyordu. Biçim ve biçimsizliğın diyalektiğı ile daha önce, kendi deyişıyla dikkatini şimdiki zamana karşıt gördüğü 'jeolojik zaman'a odaklayarak ilgilenmişti. Smithson fizik bilimlerinde yer etmiş, maddesel gelişimin temelini oluşturan yüksek değerlerin doğal ve dünya bilimlerindeki yaygınlaşmasını da sorguladı. Jeoloji ve doğal tarihe olan ilgisinin yanında, bilimin büyüme ve çürüme ile çizgisel bir zaman

⁽⁶⁾ "...Altmışlı yılların başlarında 'gelişim'in hakim sanat ifadesi oluşu gibi, "entropi" de Minimalizm sonrası dönemle bağlantılı pek çok sanatçının altmışlı yılların sonlarına doğru geliştirdiğı ortak ifade idi. İlk olarak Robert Smithson'un Art Forum Dergisinin Haziran 1966 sayısındaki "Entropi ve Yeni Anıtlar" makalesinde nükleer fizik alanından ödünç alınarak kullandığı entropi ya da maddenin (artarak) parçalanmaya ve yok olmaya meyilli olma düşüncesi sanatçılara, sanatın prosedürlerini ve amaçlarını yeniden ele almak için bir açıklama sağladı". Bkz. Sculpture, From Antiquity to the Present Day, Ed. Georges Duby, Jean – Luc Daval, Taschen, Köln, 1966 s. 1144

⁽⁷⁾ Ed. Charles Harrison, Paul Wood, Art In Theory 1900 – 1990, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 866

⁽⁸⁾ Causey, a. g. e., s. 180

anlayışı yerine döngüsel bir zaman anlayışına endekslenerek ilgilenmesinin de üzerinde durdu.

Smithson'un alan ve alan olmayan arasında kurduğu karşıtlık, alan olmayanın alan dışında bırakılmasının, alanın kaotikliği karşısında bir kontrol sağladığı kanısıyla bir erdem olarak görüldüğü tek taraflı bir ilişki olarak görülmemelidir. Onun heyecanı kaosu görünüşü karşındaydı ve buldozer ve kepçelerin inşa çalışmalarını "araziyi tamamlanmamış enkaz bir şehre çevirircesine harap eden ve bir çok yönden, ister bir yol isterse bir bina olsun, bitmiş projeden daha şaşırtıcı bir tür görkemli başlangıç"⁽⁹⁾ olarak ifade etmişti. Sonuçta Smithson'un, Ehrenzweig'in insan kişiliğine yönelik çalışmalarından sonra asıl ilgisini çeken onun 'okyanusvari' ve 'sağlam belirleyiciler' olarak adlandırdığı aşamalar arasındaki çalışma hissiydi; değişim işlemi ile ilgilenirken güncel sanatın bir şey olduğu kadar, aynı zamanda bir karışım da olduğunu savunuyordu:

"Eleştirmenler 'sanat objesi' üzerine odaklanarak, sanatçıya ne manevi ne de maddi bir dünyada varoluş hakkı tanıyorlar. Sanatçının zihinsel süreci sahipsiz kılınarak, sanatçıdan bağımsız bir sistem tarafından ürün fiyatı elde edilmeye çalışılıyor. Bu bağlamda sanat 'zamandan bağımsız' ya da 'hiçbir zaman'ın bir ürünü olarak ele alınıyor; bu sanatçıyı doğal hakkı olan o anki geçici işlemi (eylemeni) elde etme hakkını elinden alarak, sömürülmesini uygun bir yöntem ile meşru kılıyor."⁽¹⁰⁾

'Şeyler', 'formlar', 'objeler' ve 'şekiller' gibi bölünmüşlüklerle değerlendirilen sanat çalışmaları Smithson'a göre uygun birer kurgudan başka bir şey değildi. Sanatçının zaman içinde varoluşu da en az bitmiş proje kadar değerli idi.

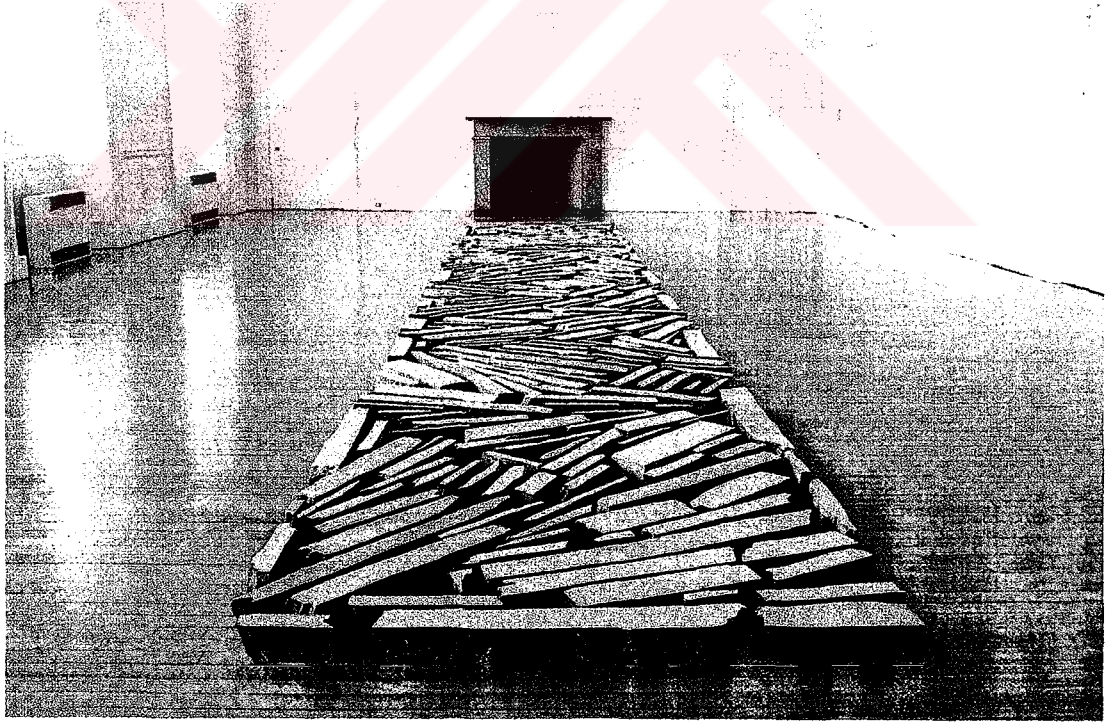
3. 4 EARTH ART VE AVRUPA

Richard Long da 1968 Cornell Galerisindeki Dünya İşleri (Earthworks) sergisine katılmasına rağmen onun sanatı Amerikan çağdaşlarının çalışmalarından farklıdır. Onun bağları Avrupa kıtası ile idi: Dusseldorf'taki kişisel sergisinden sonra, aynı yıl Amalfi'de de Arta Povera ile de bir sergi açmıştı. Long çevresine ve peyzaja

⁽⁹⁾ Causey, a. g. e., s. 181

⁽¹⁰⁾ Harrison, Wood, a. g. e., s. 868

Amerikan çağdaşlarından daha hafif dokunuşlarla, daha hafif müdahalelerde bulunarak arkasında varlığına dair çok az ipucu bırakmıştı. Yeryüzünde yükselen büyük yapılar inşa etmediği gibi, derin çukurlar da kazmamıştı. İşleri geometrik bağlarından ve kompozisyon yerine assamblajı tercih etmesinden dolayı Minimalizm ile doğrudan bağlantılıdır. Long'un çalışmaları, kendilerini oluşturan elemanları bir araya getiren işlem ters çevrilerek kolayca tekrar parçalanabilirler. Bu sanatçının deneyselliğinin ya da kararsızlığının değil, zaten şeylerle dolu olan dünyaya kalıcı olan bir şeyler daha eklemeye karşı isteksizliğin bir işaretidir ve aynı zamanda bitmiş sonuçların yanı sıra fikirlerin ve sürecin de önemini özellikle vurgular. Long'un taş ve ince dal düzenlemelerinin kolayca parçalara ayrılabilmesi onun işlerinin daha az 'yerleşmiş' olduklarını göstermez. Long'a göre işlerin yerleşmişlikleri kazılardan ve büyük çukurlardan bağımsızdır ve arazinin yüzeyini hasarsız bırakmak bir saygı göstergesidir. Long'un, Bracusi'nin Sonsuz Kolon'unda dikey uygulamadan ötürü bir yerleşmişlikten yoksunluk gördüğü için dış mekânlarda da sergilenebilen, doğal malzemelerden yatay yerleştirmeler montaj eden Minimalist Andre'yle bu bakış açısından bir yakınlığı vardır.



Resim 26: Richard Long,
Taş Çizgi (Stone Line) | 1980 | İskoç Ulusal Modern Sanatlar Müzesi | Edinburgh |

Long, Smithson'un kaplarını alandan aldığı taşlarla rastlantısal olarak doldurduğu ve malzemeyi bir örnekleme olarak kullandığı uygulamadan farklı olarak bir galeride ağaç ya da taş parçalarını birbiri ardına veya yanına, malzeme ve boşluğa uygun olarak yerleştirir. Long'un düzenlemeleri, etrafa saçılmayıp düzenli olarak konumlandırılmalarıyla ve yanlısamasız kolay anlaşılabilirlikleriyle Minimalisttir. Ancak Long'un kullandığı taşlar, Smithson'un uygulamasındaki rastlantısal örneklemeden uzak oldukları kadar, Andre'nin kullandığı tuğlalar gibi bir diğerinin benzeri de değildir. Onun heykellerinin kendilerine anıtsal bir karakter katan bir tasarlanmışlıkları ve ciddiyeti vardır. Herhangi bir şey için anıtlştırılmadıkları üzere, işlerinin kamusal bir yanının varolması yol gösterici ya da öğretici olmalarından da kaynaklanmaz. Yapılan şey Long'un olduğu kadar diğer insanların da kişisel peyzaj deneyimlerinin sanat galerisine tekrar getirilerek peyzajın müşterekliğinden bir parçanın tekrar ortaya konmasıdır.

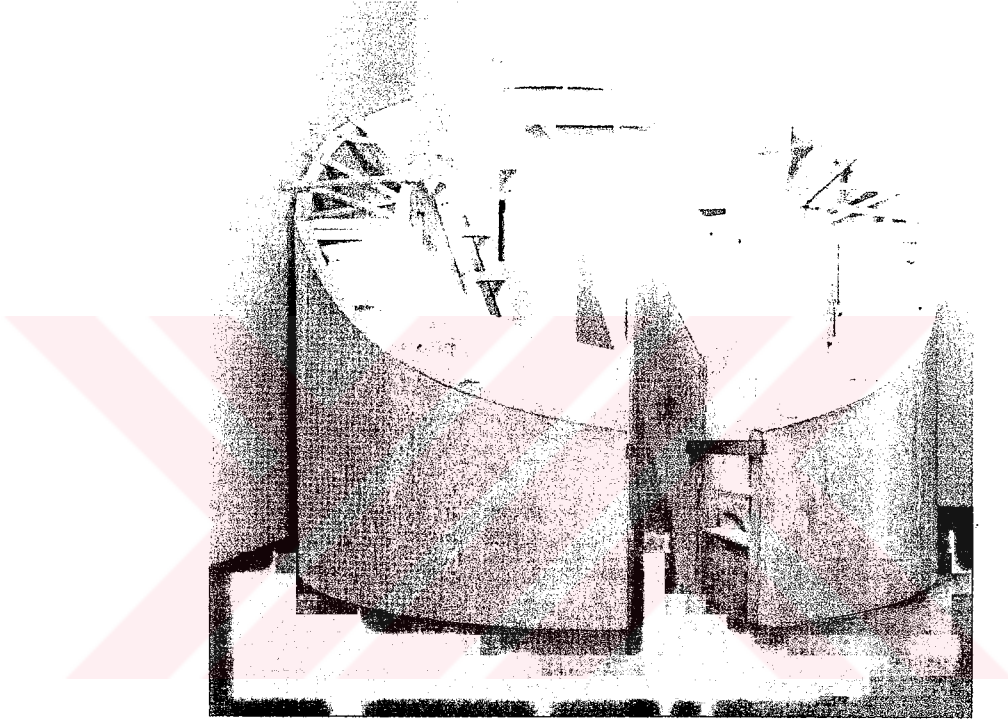
Long'un çalışmaları, fotoğraflar dışında izlenemeyecek kadar uzak yerlerde gerçekleştirildiği ya da bazı işlerinde peyzaja yaptığı uygulamaların yüzeysel kalabilmesinden ötürü genelde kişisel olarak değerlendirilirler. İşleri, denli oluşları ve kendilerini yüksek sesle ifade etmemeleri açısından özeldir ancak bir alan ya da şahsa ilişkilendirilme bakımından kişisel değildir. Çalışmalarının neredeyse tümünü yalnızca kendi ülkelerinde gerçekleştiren Amerikalı çağdaşlarının aksine Long dünyanın farklı yerlerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir, ancak bu çalışmaları tüm bu farklı yerlerdeki insanlarla aynı dili konuşan, milletler üstü uluslararası bir ifade tarzı yaratma adına değil, herhangi bir yerde kendisi gibi düşünen insanların da yararlanabilmesi veya ulaşabilmesi adına gerçekleştirmiştir. Bu yeni bir düzen öngörmeyen ve metaforik olmayan doğrudan bir sanattır ve Long'un sanatı her zaman doğal olanla alakalıdır; bir taşın her yerde bir taş olması gibi. Eğer basit formların karmaşık anlamlar içerebileceği fikri kabul edilirse Long'un çalışmaları basittir; ve bu bağlamda çalışmalarındaki karakteristik de yalnızca Minimalizmle değil, Daniel Buren (1938 -) ya da Sol LeWitt gibi resimler, kelimeler ya da üç boyutlu bir ızgaradaki basit bir ifadenin farklı anlamlara ve düşüncelere dönüşebileceği iddiasındaki farklı sanatçılarla da bir bağ kurar. Long ifadecilikten ve fikir ve obje arasına girebilecek herhangi basit, belirsiz bir imadan dahi özellikle kaçınır.

3. 5 HEYKEL VE MİMARİ

Sıkça peyzaja uygulanan işlevsiz mimari model ve yapılar da Earth Art'la olan belirli farklılıklarıyla 1970'lerin sanat tarzını belirlediler. Amerikan kökenli bu işler genel olarak çevresel boyutlardaydılar ve içlerine girilebilecek şekilde inşa edildiler. Yine genel olarak ahşap malzemedен inşa edilen bu işler Yapısalcılıkla, özellikle de ani seviye farklılıkları yaratmaları ve işlevsiz soyutlamalarının merdivenler, basamaklar ve platformlarla bir araya getirişiyile Rus Yapısalcılığı ile ilişkilendirildiler. Gözetleme kuleleri, köprüler, merdivenler, sığınaklar ya da siperler gibi sınırları belirlenmiş veya çevrilmiş alan çağrışımları yapılarının yanında, inşanın bir kısmının ya da tümünün yüzey altında kalması durumunda tüneller ile de ilişkilendirildiler. Bu inşaların kategorize edilmeleri zordur. Eğer olası kullanım alanları bir belirsizlikle çevrelenirse bir tarzdan çok işlev çağrışımı yaptıkları için, heykel ve inşaat arasında oldukları kadar, heykel ve mimari arasındaki de bir konumdadırlar. Pek çoğu korunaklı sığınaklar olarak görülürler. Bu mimari ve yapısal köklerle bağdaştırma eğilimi, bu çalışmaların aynı zamanda birer mekan olup, bir tür konut çağrışımı yapıları nedeniyle insanlar için yapılmış yerler olarak düşünölmelerine yol açtığından, bu işler Earth Art çalışmalarından ayrılırlar. Çalışma alanı olarak yerden yüksek gözetleme kuleleri veya yer altındaki barınaklar arasında bir hareket alanı belirleyen bu çalışmalar, yükseklik – alçaklık hissini yarattığı ilkel koruma içgüdüsunü temsil amacıyla kullanılırlar. Sıkça uyarılan, korunma ve barınma işleyişidir.

Ailice Aycock'un (1946 -) Bir Kasaba İçin Çalışmalar (Studies for a Town) isimli çalışması 1977 yılında Modern Sanatlar Müzesindeki bir sergisi için tasarlanmıştı ve neredeyse tümü yeraltında kalan, inşası imkansız ev benzeri yapılardan ve labirent benzeri inşalardan oluşmuştu. Vücudu, işlerinden bazılarına aşılması zor engeller yerleştirerek ve katılımcıyı gerçek bir düşme tehlikesiyle karşı karşıya bırakarak fiziksel bir baskı altına alır; çalışmalarını izleyiciyi yeryüzüne açtığı seyrek açıklıklarla ışık ve güven duygusu sağladığı yeraltı tünellerinde dolaşmaya davet edişleriyle vücudu psikolojik bir baskıya yönlendirir. Studies for a Town geleneksel bir kasaba izlenimi yaratır: duvarlarla çevrili olduğundan korunaklıdır, seviye farklılıkları olan dar alanlardan oluşturduğu girişler dardır ve bir cemiyet fikri etrafında oluşturulan, kendini koruma amaçlı bir Akdeniz dağ kasabasını çağrıştırır. Aycock'un bir diğer çalışması olan 1977 tarihli Yeraltı Boşluk ve Tünellerinden

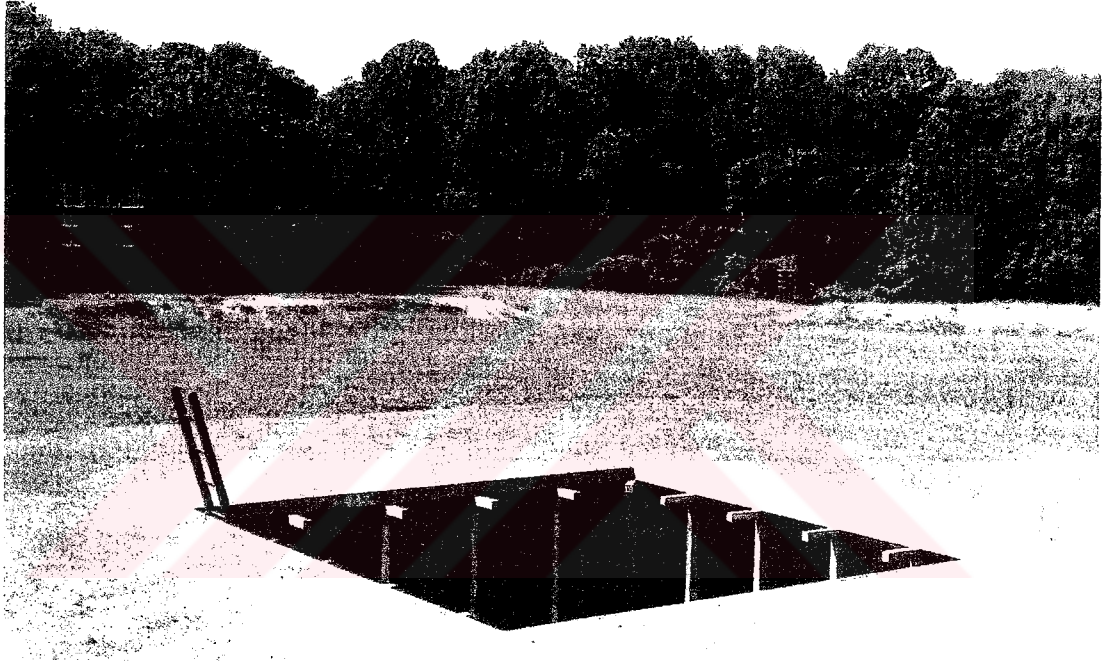
(oluşan) Basit bir Ağ (A Simple Network of Underground Wells and Tunnels) da karanlık ve dar tünellerden, kapalı alan korkusunu yaratması amacıyla emeklemeyi, hatta sürünmeyi gerektirir. Sanatçının düşüncesinde tüm bunlar düşmanca deneyimlerin kendi üzerinden kışkırtılması ve dolayısıyla korkuların kovulmasıdır. Bu tür işler karşıt tepkilere yol açarlar: gizli yer altı tünelleri sıcaklık, barınak ve ev gibi çağrışımların yanında kapana kısılma ve yeraltı mezarlarını hatırlatmalarıyla ölüm çağrışımlarına da neden olurlar.



Resim 27: Alice Aycock,
Bir Kasaba için Çalışmalar (Studies for a Town) | Ahşap | 1977 | Modern
Sanatlar Müzesi | New York

Aycock ve Mary Miss'in (1944 -) çalışmalarında ormancılık ve avcılık çağrışımı yaratan kule ve kulübelerin yanında izleme çağrışımı yapan sığınak ve gözetleme kuleleri vardır. Ancak psikolojik açıklamalar bu çağrışımları sıkça tekrar kendi üzerlerine de çevirebilirler: izleme ve koruma amaçlı gözetleme kuleleri, kendilerinin izlendiği birer hapisane kulesine dönüşebilirler. İnşa tarzları yapıların kendilerini garip ve belirsiz kılma eğilimindedir ve Aycock'un ahşap tekerleklerle yapı iskelelerini birleştirdiği çalışmalarında ilk dönem sanayi aletlerinin doğa içinde terk edilerek çürüyüp yok oluşlarının ipuçları vardır.

Earth Art'ın aksine bu mimari heykeller uçsuz bucaksız çöllerde değil, genellikle doğu Amerika eyaletlerinin daha mahrem ağaçlık kırsallarında uygulanmıştır. Miss'in, Çevreler / Pavyonlar / Tuzaklar (Perimeters / Pavilions / Decoys) gibi daha karmaşık inşalarda ağaçların, seviye farklılıklarının ve görüş alanının çalışmanın doğal sınırları tayin ettiği mekan önemlidir. Bu anlamın görülmesi ve insan varlığının etkisi ile bağlantılı bir sanattır ve bir araya gelme, izleme, görme, izlenme, sığınma, çevrilme ve kaçma gibi kişisel ve topluluk durumlarının yarattığı hislere tekabül etmek ile ilgilenir.



Resim 28: Mary Miss,

Çevre / Pavyonlar / Tuzaklar (Perimeter / Pavilions / Decoys) | Ahşap | 1977 - 8 | Nassau County Müzesi | New York |

Daha çok bir ressam olarak tanınan The Dane Per Kirkeby'nin (1938 -) tuvallerinde peyzaj bir esin kaynağı olarak yer alır. Bir heykeltıraş olarak ise tuğlalarla çalışır ve her ne kadar yerel tuğla örme gelenekleri ile özellikle ilgilense de çalışmaları bu bağlamda kırsal deneyimler değildir. 1960'larda Minimalizm ile ilgilenen Kirkeby de daha sonraki on yıl içinde diğer pek çok sanatçı gibi Minimalizm örneğinin sadeliğini saklı tutarak, daha geniş bir anlam ve ima alanı yaratma adına katı indirgeme anlayışını serbestleştirmeye çalışmıştır. İşlerinin

boyutları 1980 sonrası yere yayılan, alçak anonim karakterli anıtlardan bir tür işlevsiz tuğla mimarisine dönüşmüştür. Kirkeby'ın çalışmasını, harici etkenlerden hiçbir referans almamasının yanı sıra boyutunu ölçü olarak bir anıt olarak adlandırmak da yanlış bir tarif olur. Onsekizinci yüzyıl Neo – Klasizminin ve Malevich'in karenin sembolik değerinin önemi üzerine fikirlerinin de etkisiyle Kirkeby, açıklanamaz bir esrarengizliği de koruyarak insan ölçüsü ile bağlantılı biçimler oluşturdu. Tuğla heykellerinin yapımı uzun bir sürede gerçekleşti ve tuğlanın 1970'lerin doğal malzemeye olan eğiliminin bir ögesi olmasının yanında, onun anonim heykelleri belirli hiçbir şeyin modeli gibi görünmedikleri halde birer model karakteri sergilediler. Bu anlayış ilk dönem 1980'li yıllarda, özellikle Almanya'da heykeltıraşların temel uğraş alanlarından bir tanesi oldu.

Tüm bunlara alternatif olarak Kavramsal Sanatın analitik bir biçimi sanat görselliğinin başlangıcında varolan bir tartışmayı gündeme getirdi. Dilin, sanat objesinin statü ve düzenleme koşullarını sorgulama amacı ile kullanımı, çağdaş sanat objesinin konumu ile özellikle ilgilenen bir ikinci – düzen uygulamasına yol açtı. Bu uygulama sanat 'objesi' alanında daha fazlası gereksiz görülen bir genişlemenin öncülü idi. Eğer objenin bir rolü var idi ise, bu artık kendi olasılığını ortaya koymak için bir araştırma odaklanması olmalı idi. Kısa zamanda bu olasılığın yalnızca fiziksel ve kavramsal değil, sosyal de olduğu anlaşıldı. Sonuçta ortaya çıkan, sanat objesini bir eşya olarak izlemenin neticeleri ile yapılan anlaşma idi.

Modernizmin hem sanat uygulaması, hem de sanat eleştirisi alanında karşılaştığı tüm bu sorgulamalar farklı alanlardan da destek buldu. Fransız felsefesinin yanında çağdaş Marksizm ve bilim felsefesi de yöntembilimsel ve teorik kaynaklar sağladılar. Bu yöntemler, Modernizm paradigması tarafından reddedilmiş sorgulama araçları sağladılar. Sonuç ise farklı disiplinlerden ödünç alınan bu araçların paradigmanın kendisini, en azından yakın dönemdeki biçimi ile tehdit etmesi ve yeni tarifler geliştirmesi oldu.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM MAKALELER

4.1 Clement Greenberg; Modernist Resim⁽¹⁾

Modernizm, sanat ve edebiyattan ibaret değildir. Kültürümüzde gerçekten yaşayan ne varsa, günümüzde modernizm hemen hepsini kapsar. Tarihsel bir yenilik olduğu da ortada. Batı uygarlığı, dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değilse de, bu işi en ileri noktalara götürmüş uygarlıktır. Ben modernizmi, Kant'la başlayan bu özeleştirme eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum. Eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayan Kant olduğu için, onun ilk gerçek modernist olduğunu düşünüyorum.

Benim anlayışıma göre modernizmin özü, bir disiplinin karakteristik yöntemleri o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar – yıkmak amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla. Kant, mantığın sınırlarını saptamak için gene mantığı kullandı, işini bitirdiğinde ise mantık kendisine kalanın mülkiyetini daha da emin bir biçimde elinde tutuyordu.

Modernizmdeki özeleştirme, Aydınlanmadaki eleştiriden çıkmışsa da ondan farklı bir şeydir. Aydınlanma, eleştirinin daha yaygın anlamıyla, yani dışarıdan eleştirir. Bu tip yeni eleştirme önce felsefede çıktı (felsefe tanımı gereği eleştirel olduğu için bu durum doğal görülmeli) ama XIX. yüzyıl ilerledikçe kendisini başka birçok alanda da hissettirdi. Bütün resmi toplumsal etkinlikler daha akla uygun bir gerekçelendirme talep etmeye başladılar, felsefenin çok ötesine uzanan alanlarda

⁽¹⁾ Bu makale, görsel sanatların çağdaş eleştirel konumunu diğer tüm İngilizce makaleler arasında en açık şekilde ortaya koyan metindir. Amacı, geçmiş yüzyılın en başarılı resimlerini bir araya getirdiği farz edilen bir gelişim mantığı ortaya koymak, ve böylece ortaya konan beğeni bulgularının (aslında) resmin kendisini eleştirme eğiliminin devamlılığına verilmiş istençdışı karşılıklar olduğunu savunmaktır. Her ne kadar Greenberg'in daha önceki avant – garde sanat ve kültür analizlerinin üzerine kurgulanmış olsa da, bu makalenin argümanı sosyal ve tarihi kanıt biçimlerine daha az itimat ederken, sanatın kendi içerisindeki teknik değişikliklerin gözlemlenmelerinin üzerinde durur. Yayımlandığı dönemde, Greenberg, yakın bir gelecekte çalışmalarını 'Ressamsı Soyutlama Sonrası' olarak etiketleyeceği Morris Louis ve Kenneth Noland gibi ressamlarla yakın ilişkiler içinde idi. Bu makale, Greenberg'in sanat hissiyatının ifade edilmesinin paradigması olarak gördüğü bu çalışmaya bir tepki ve bu tepkiye, sorgulanamayacak tarihsel bir gelişmenin en gelişmiş sonucu olabilecek bir konum hazırlığı olarak okunabilir. İlk olarak 1960 yılında Forum Lectures (Voice of America)'da yayımlanmıştır. İkinci kez, ufak düzeltmeler ile 1965 yılında Art & Literature dergisinde tekrar basılmıştır. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 754, Ed. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul, s. 356

ortaya çıkan bu talebi karşılamak ve açıklamak için de Kantçı özeleştiriyeye başvuruldu.

Kendi kendisini gerekçelendirmek için "Kantçı" için [immanent] eleştiriden yararlanmayan din gibi bir etkinliğin başına ne geldiği iyi bilinir. İlk bakışta sanat da aynı durumdaymış gibi görülebilir. Aydınlanma, sanatlara ciddiye alabilecekleri hiçbir görevi vermeyi kabul etmediği için, bunlar safça ve basitçe eğlence haline gelecekler, eğlencenin kendisi de – din gibi – tedavi haline gelecek gibi görünüyordu.

Sanatların kendilerini bu alçalmadan kurtarmalarının tek yolu, insanlara sundukları yaşantı türünün kendi içinde değerli olduğunu ve başka hiçbir etkinlik türünden elde edilemeyeceğini göstermekti.

Bu işi her sanatın kendi hesabına yapması gerektiği anlaşılıyordu. Ortaya konulması ve açıklığa kavuşturulması gereken şey, biricik ve indirgenemez olanın sadece genel olarak sanatta değil, aynı zamanda tek tek sanatlarda olduğuydu. Her sanat, kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemek zorundaydı. Elbette böyle yapmakla her sanat kendi yetki alanını daraltmış olacak, ama aynı zamanda bu alana daha emin bir biçimde sahip olacaktı.

Çok geçmeden, her sanatın kendisine ait biricik yetki alanının, o sanatın kullandığı aracın doğasına özgü şeylerin bütününe tekabül ettiği ortaya çıktı. Özeleştirici işi, sanatların kullandığı araçların birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizlemeye başladı. Böylece sanatlar "saflaştırılacak" ve bu "saflık"ta kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklardı. "Saflık", kendini – tanımlama olarak anlaşıldı, böylece sanatlardaki özeleştirici girişimi tutkulu bir kendini – tanımlama girişimi haline geldi.

Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar – yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri – eski ustalarca ancak üstü kapalı yada dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı

sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü. Üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet'in resimleri ilk modernist resimler oldu. Manet'yi izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından yada tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cezanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (yada doğruluğu) feda etti.

Ne var ki resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanması oldu. Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktı. Tuvalin dış biçimi, tiyatro sanatının da paylaştığı bir sınırlayıcı koşul yada normdu; renk ise hem tiyatro hem de heykelin paylaştığı bir norm yada araçtı. Yassılık, iki – boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldur. Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi.

Eski ustalar, resmin yüzeyinin bütünlüğü denen şeyi korumak, yani en canlı üç – boyutluluk yanılsamasının bile altında varlığını sürdüren yassılığı belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Buradaki görünür çelişki – bugünlerde moda olan ama yerinde bir ifadeyle, “diyalektik gerilim” – bütün resim sanatının başarısı için olduğu gibi, bu ustaların sanatının başarısı için de zorunluydu. Modernistler ne bu çelişkiden kaçındılar, ne de onu çözdüler; yaptıkları şey çelişkinin terimlerini tersine çevirmektir. Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde görülen şeyden sonra değil önce fark edilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsun modernistlerin olsun, her çeşit resmi görmenin en iyi yoludur; fakat modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsemiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır.

Son dönem modernist resmin, tanınabilir resimleri betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanınabilir, üç – boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekanın betimlenmesidir. Kandinski ve Mondrian gibi seçkin sanatçılar öyle düşünseler de, soyutluğun yada non – figüratifliğin resim sanatının özeleştirisindeki bütünüyle zorunlu bir moment olduğu henüz kanıtlanmamıştır. Betimlemenin yada resmetmenin kendisi, resim sanatının biricikliğini ortadan

kaldırılmaz; bunu yapan, betimlenen resimlerin çağrışımlarıdır. Bütün tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dahil) üç – boyutlu mekanda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren en küçük şey bu tür mekânın çağrışımlarının uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün yada bir fincanın eksik bir silüeti 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 yada “edebi” olanı dışlamak için değil, yukarıda anlattığım çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır.

Görünüşte aksini kanıtlayan bütün verilere rağmen, modernist resmin – elbette heykelsiliğe karşı yürüttüğü direniş içinde – geleneği ve geleneksel temaları sürdürdüğü söylenebilir. Zira heykelsiliğe direniş modernizmin ortaya çıkışından çok önce başlar. Batı resmi, gerçekçi yanılsamının peşine düştüğü ilk zamanlarda kendisine rölyef etkisi verecek şekilde gölgeleme yapmayı ve modellemeyi, hatta bu etkiyi tamamlayıcı bir derinlik yanılsaması yaratmak üzere kullanmayı öğreten heykel sanatına çok şey borçludur. Bununla birlikte, heykelsi olanı bastırmak ve resimden çıkarıp atmak için son dört yüzyıldır gösterilen çabalar içinde Batı resminin en başarılı örneklerinden bazıları da yer alır. XVI. yüzyılda Venedik’te başlayıp XVII. yüzyılda İspanya, Belçika ve Hollanda’da devam eden bu çaba önceleri renk adına yürütüldü. David’in XVIII. yüzyılda heykelsi resmi canlandırmaya çalışması kısmen, resim sanatını, renk üzerine yapılan vurgunun neden olmuş görüldüğü dekoratif yassılaştırmadan kurtarmak içindi. Bununla birlikte David’in en iyi resimlerinin (bunların çoğu portredir) gücü çoğunlukla başka şeylere olduğu kadar renge de dayanıyordu. David’in öğrencisi Ingres çok daha tutarlı davranıp rengi geri plana atmış olsa da, resimleri Batı’da XIV. yüzyıldan beri sofistike bir sanatçının yaptığı en yassı, en az heykelsi resimler arasındaydı. XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, resimdeki bütün tutkulu eğilimler (farklılıklarına rağmen) heykelsiliğe karşı birleşmişti.

Aynı yönde ilerlemeyi sürdüren modernizm bu yönelimi daha bilinçli hale getirdi. Manet ve izlenimcilerle birlikte sorun “çizime karşı renk” olmaktan çıkıp, dokunsal çağrışımlarla revize edilmiş yada değiştirilmiş görsel yaşantıya karşı katıksız görsel yaşantı sorunu haline geldi. İzlenimcilerin gölgelemeye,

modellemeye ve heykelsi olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adınaydı. Cezanne ve ondan sonra da kübistlerin izlenimciliğe karşı gösterdikleri tepki ise, David'in Fragonard'a karşı heykelsilik adına gösterdiği tepkiye benziyordu. Ne var ki bir kez daha, Tıpkı David ve Ingres'in tepkisinin öncekilerden daha az heykelsi resimlerde doruğuna varması gibi, kübist karşı devrimi de Batı sanatının Cimabue'den beri gördüğü en yassı resim türüyle sonuçlandı – o kadar yassı ki, bu resimlerin tanınabilir imgeler içermesi neredeyse mümkün değildi.

Bu arada resim sanatının diğer ara normları da aynı titizlikle inceleniyordu, ama bu incelemelerin sonuçları yassılık konusunda olduğu kadar öne çıkmadı. Resmin dış biçimi yada çerçevesiyle ilgili normun birbirini izleyen modernist kuşaklar tarafından nasıl gevşetildiğini, sonra sıkılaştırıldığını, sonra tekrar gevşetildiğini, sonra da yalıtılıp bir kez daha sıkıştırıldığını; yada resmin bitirilmesiyle, boyanın dokusuyla, değer ve renk kontrastıyla ilgili normların nasıl tekrar tekrar test edildiğini anlatmaya yerim izin vermiyor. Bütün bu konularda üstlenilen riskler sadece yeni ifade yolları bulmak için değil, aynı zamanda bunları normlar olarak daha açık seçik sergilemek içindi. Böylece sergilenip açıklığa kavuşturularak, vazgeçilmez olup olmadıkları deneniyordu. Hiç bitmeyen bu denemenin gittikçe daha ayrıntılı hale gelmesi, en yeni soyut sanatın köklü basitlik ve karmaşıklıklarını açıklar.

Bu basitlik ve karmaşıklıklar kural tanımamanın sonucu değildir. Tam tersine, bir disiplinin normları ne kadar ayrıntılı ve esaslı tanımlanırsa, bu normlar özgürlüğe o kadar az izin verir. ("özgürleşme", avant – garde ve modernist sanatla ilgili olarak çok yanlış kullanılan bir sözcüktür). Resmin asli normları ve uzlaşımları aynı zamanda, dolu bir yüzeyin resim olarak yaşantılanmak için uymak zorunda olduğu sınırlayıcı koşullardır. Modernizm bu sınırlayıcı koşulların, bir resmin resim olmaktan çıkıp keyfi bir nesne haline gelmeksizin sonsuzca geri itilebileceğini anlamıştır. Ama şunu da anlamıştır ki, bu sınırlar ne kadar geriye itilirse o kadar göz önünde olmaları gerekir. Mondrian'ın kesişen siyah çizgileriyle renkli dikdörtgenleri bir resim oluşturmak için yeterli değilmiş gibi görünür, ama bunlar resmin dış biçimini çok belirgin bir biçimde yankılayarak bu biçimi bir düzenleme ilkesi olarak yeni bir güçle ve tamamlanmışlık duygusuyla öne çıkarırlar. Mondrian'ın sanatı, doğadan alınmış bir modele sahip olmadığı için

keyfiliğe düşme riski şöyle dursun, zaman geçtikçe fazla disiplinli, uzlaşımına fazla bağlı görülmeye başlamıştır; onun mutlak soyutluğuna bir kez alışınca, hem renk hem de çerçeveye bağımlılık bakımından Manet'nin son resimlerinden daha geleneksel olduğunu fark ederiz.

Modernist sanatın mantığını özetlerken basitleştirmelere ve abartmalara başvurmak zorunda kaldığının anlaşılacağını umuyorum. Modernist resmin yöneldiği yassılık hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması artık heykelsi yanılsamaya yada *trompe -l'oeil*'e izin vermeyebilir, ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke onun gizli (virtual) yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılsamasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekan yanılsaması yaratıyorlardı; modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır.

Yeni – izlenimcilerin bilimle flört ederken bütünüyle yanılmış olmadıkları anlaşılmaya başlıyor. Tam ifadesini felsefeden çok bilimde bulan Kantçı özeleştirici, sanata uygulandığında, sanat, bilimsel yöneme daha önce (Rönesans'ın erken dönemlerinde) hiç olmadığı kadar yaklaşmış olur. Görsel sanatın kendisini görsel yaşantıda verilmiş olanla sınırlayıp diğer yaşantı düzenlerinde verilmiş hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği, tek gerekçesini (anlayış düzeyinde) bilimsel tutarlılıkta bulan bir nosyondur. Bir durum hakkında karar verirken, o durumun ortaya getirdiği terimler içinde kalınmasını isteyen, yalnızca bilimsel yöntemdir – bir fizyoloji sorunu, psikolojinin değil fizyolojinin terimleriyle çözülmelidir; psikolojinin terimleriyle çözülecekse, önce bu terimler sunulmalı yada onlara tercüme edilmelidir. Bunun gibi, modernist resim de edebi bir temanın resim sanatının konusu olabilmesi için önce tamamen görsel, iki – boyutlu terimlere tercüme edilmesini, yani edebi özelliğini bütünüyle yitirmesini ister. Aslında böyle bir tutarlılığın, estetik kalite yada estetik sonuçlar vereceğine dair hiçbir vaadi yoktur. Son yemiş yada seksen yılın en iyi ürünlerinin bu tutarlılığa gittikçe daha fazla yaklaşmış olmaları bunu değiştirmez. Sanatta geçerli olan tek tutarlılık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlılıktır ve kendisini yöntemlerde yada araçlarda değil sonuçlarda gösterir. Sanatın kendi bakış açısından, bilime

yaklaşma eğilimi yalnızca bir rastlantıdır. Ne sanat ne de bilim diğerine daha önce vermediği bir şeyi vermeye yada vaat etmeye başlamıştır. Bunların yakınlaşmasının gösterdiği şey, modernist sanatın ne ölçüde modern bilimle aynı tarihsel ve kültürel eğilimleri paylaştığıdır.

Modernist sanatın özeleştirisinin her zaman kendiliğinden ve tam olarak bilincine varılmadan yürütüldüğünü anlamak da önemlidir. Bu özeleştirisi hep pratik bir sorun olmuş, pratiğe içkin olarak gerçekleştirilmiş, asla teorik bir konu olmamıştır. Modernist sanatla ilgili olarak programlardan çokça söz edilmişse de, gerçekte modernist sanatta Rönesans'a yada akademik sanata kıyasla programatik olan çok daha az şey vardır. Tipik olmayan birkaç istisna dışında, modernizmin ustaları sanat konusunda Corot'dan daha sabit fikirli olmamışlardır. Bazı eğilimler ve vurgular, bazı reddedişler ve sakınışlar, daha güçlü ve daha çok şey ifade etmeyi sağlayabilecek bir sanatın yolunun bunlardan geçtiği düşünüldüğü için gerekli görülmüş gibidir. Modernist sanatçının dolaysız amacı her şeyden önce bireysel bir amaç, eserlerinin gerçekliği ve başarısı da her şeyden önce bireysel bir gerçeklik ve başarıdır. Modernist sanat, sanat olarak başarılı olduğu ölçüde, asla bir açıklama karakteri taşımaz. Modernist resmin özeleştirisinin nereye yöneldiğini açığa çıkarmak, bireysel başarıların onlarca yıl süren birikimini gerektirmiştir. Geçmişte olsun günümüzde olsun, hiçbir sanatçı bu yönelimin bilincinde değildir. Zaten bunun bilincinde olarak başarılı eserler vermek mümkün de değildir. Bu bakımdan modernist sanatın öncekinden bir farkı yoktur.

Modernizmin hiçbir şekilde geçmişle bağları koparmak anlamına gelmediği üzerinde ne kadar ısrar edilse azdır. Modernizm eski geleneğin çözülmesi, dağılması anlamına gelebilir ama aynı zamanda onun devamıdır da. Modernist sanatın kökleri geçmiştir ve sona erdikten sonra da sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam edecektir. İnsanoğlu resim yapmaya başladığından beri resim sanatını burada sözünü ettiğim normlar yönetmiştir. Paleolitik ressam yada oymacı, resim yapmaktan çok tasvir ürettiği için, çerçevenin normuna aldırılmayıp resim yüzeyini hem gerçek anlamda hem de gizil olarak heykelsi bir tarzda kullanabilirdi. Doğada bulduğu zemini çekip çeviremeyeceğinden (kemik yada boynuz gibi küçük nesnelere kullandığı durumlar dışında) bu zeminin sınırlarını dikkate almayabilirdi. Ama sorun yassı bir yüzey üzerine şekiller çizmek değil de

resim yapmak olunca, sınırların bilinçle seçilip yaratılması gerekir. Modernizmin ısrarla üzerinde durduğu şey bu bilinçlilik, yani sanatın sınırlayıcı koşullarının bütünüyle insanlara ait sınırlar olması gerektiğidir.

Modernist sanatın teorik açıklamalar vermediğini tekrar etmekte yarar görüyorum. Tersine, bütün teorik olanakları ampirik olanaklara dönüştürdüğü ve böylece, bilincinde olmadan, sanat üzerine bütün teorileri gerçek sanat pratiği ve yaşantısı açısından test ettiği söylenebilir. Modernizm yalnızca bu bakımdan yıkıcıdır. Sanatın yapılması ve yaşantılanması için vazgeçilmez olduğu düşünülen birçok etkenin aslında böyle olmadığı, modernist sanatın bunları bir tarafa bıraktığı halde, sanat yaşantısını bütün asli yönleriyle sürdürmesini kanıtlar. Eski değer yargılarımızın çoğunu olduğu gibi bırakması bu kanıtlamayı daha inandırıcı hale getirir. Modernizm Uccello, Piero, El Greco, Georges de la Tour, hatta Vermeer'in yeniden itibar kazanmasını sağlamış, Giotto gibi başkalarının da itibarını pekiştirmiş olabilir, ama böyledir diye Leonardo, Raphael, Titian, Rubens, Rembrandt yada Watteau'nun saygınlığını azalttığı söylenemez. Modernizmin açıklığa kavuşturduğu şey, geçmişte bu ustalara değer verilmesi haklı olsa da, bunun çoğunlukla yanlış yada ilgisiz sebeplere dayandırıldığıdır.

Bazı bakımlardan durum günümüzde de pek değişmemiştir. Sanat eleştirisi modernizm – öncesi sanatın olduğu gibi modernist sanatın da gerisinde kalmıştır. Çağdaş sanat üzerine yazılanların çoğu, doğrusu istenirse, sanat eleştirisine değil gazeteciliğe girer. Modernizmin her yeni döneminin geçmişin gelenek ve uzlaşımlarından kesin olarak kopan yeni bir çığ gibi karşılanması, gazeteciliğin – ve günümüzde birçok gazetecinin kapıldığı altın çağ kompleksinin – işidir. Her defasında, yeni sanatın eskisinden, bilgisi olsun olmasın herkesin hakkında bir şeyler söyleyebileceği kadar farklı olması ve uygulama yada beğeni normlarının “özgür” olması beklenir ve her defasında da, sonunda modernizmin o dönemi beğeni ve gelenek sürekliliği içindeki yerini alınca ve sanatçı ile sanat izleyicisinden hala aynı şeylerin beklendiği ortaya çıkınca, hayal kırıklığı kaçınılmaz olur.

Sürekliliğin kesilmesi fikri, günümüzün otantik sanatına en uzak şeydir. Sanat – başka birçok şey olmasının yanında – sürekliliktir. Geçmiş sanat

olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, modernist sanat diye bir şey de olmazdı.



4.2 Piero Manzoni; Serbest Boyut⁽²⁾

Yeni koşullar ve sorunlar beraberinde farklı yöntemler ve ölçünler ve özgün çözümlerin bulunması gerekliliğini getirirler. Hiç kimse yerden sadece koşarak ve zıplayarak havalanamaz: kanatlara ihtiyaç vardır. Değişimler kafi değildir; dönüşüm tümünden olmalıdır.

Ben bu nedenle çağdaş sorunlardan haberdar olduklarını bildirirken hala renkler ve biçimlerle doldurulması gereken bir yüzeymişçesine, az çok kişiselleştirilmiş ve geleneksel bir tarzla tuvalin karşısında sabit duran ressamı anlamıyorum. Bir çizgi çizerler, geri çekilirler, kendinden hoşnut, tek gözlerini kapayıp başlarını yan çevirerek bakarlar. Tekrar yaklaşırlar, bir çizgi daha çizip, bir vuruş daha yaparlar. Bu uygulama tuval kaplanana dek sürer: resim tamamlanmıştır. Sınırsız olanakları olan bir yüzey otantik olmayan renklerin, sentetik ifadelerin bir diğerine baskı yaptığı (bir diğerini sıkıştırdığı) bir tür kaba (depo) indirgenmiştir. Neden kap boşaltılmayıp, yüzey serbest bırakılmasın? Onun yerine neden tüm bir alanın, saf ve kesin ışığın sınırsızlık hissi ortaya konmasın?

Önermek, ifade etmek, temsil etmek: bugün bunlar artık sorun değildir. Ben bu konuda birkaç yıl önce yazdım; resim bir objenin, bir gerçeğin, bir fikrin yada devimsel bir olgunun bir temsilcisi olsun yada olmasın kendi içerisinde eşsiz bir değerdedir. Bir şey söylemek zorunda değildir, yalnızca olmak zorundadır. İki uygun renk, yada aynı rengin iki tonu zaten tek, sınırsız, tümünden hareketli bir yüzey kavramına yabancı bir öğedir. Sonsuzluk kesin olarak tekrenklidir, hatta daha

⁽²⁾ 1950'li yılların sonlarına doğru uluslararası avant – garde alanında tamamen farklı bir tür hareket ortaya çıktı. Amerika, İngiltere ve tüm Avrupa'da pek çok genç sanatçı sanatın geleneksel bölünmüşlüğü, özellikle resim alanını sınırladığı ve gittikçe daha bağlantısız bir konuma soktuğu iddiası ile eleştirdiler. Resmin bağlantı kuramadığı farz edilen şey çağdaş dünya tecrübesi idi. Hızla gelişen ekonomi ile birlikte savaş sonrası dönemin kederli bireyseliği yerini neredeyse anarşizan bir yabancılaşma ile tüketici toplum bilinci ve değerlerine bırakmıştı. Ortaya çıkan yeni sanatsal tutum, yıllarca Faşizmle ve resme odaklanan çağdaş eğilimin baskınlığı ile mücadele etmiş Komünizm bağlantılı Dada stratejilerini tekrar uyguladı. Manzoni, Fontana'nın çalışmaları ile ilgilenen genç sanatçılardan bir tanesi idi. 1957 yılında tuvaleri arkile batırarak ürettiği tek renk beyaz resimleri Renksiz (Achromes) serisini ilk kez sergiledi. Farklı uzunluktaki kağıt rulolarına Çizgiler (Lines) çizdi, ve 1960'da Hava Kitleleri'ni (Bodies of Air) sergiledi. Metni, İtalya'da ortaya çıkan geleneksellik karşıtı eğilimi örnekler. Orijinali 4 Ocak 1960'da Milano'da kurucusu olduğu Azimut Galerisinde basılmıştır. Tercümenin yapıldığı metin 1981 yılında Paris'te açılan Identite Italienne (İtalyan Kimliği) sergisinden alınmıştır. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 709

doğrusu, renksizdir. Kurallar göz önüne alınırsa, tekrenklilik zaten renkler arasındaki tüm ilişkilerin yokluğunda (sonuçta) renksiz olmaz mı?

Kompozisyona, biçime başvuran sanatsal sorun tüm değerlerden yoksun kalır; toplam (tüm) alanda biçimin, rengin ve boyutun bir anlamı yoktur. Sanatçı burada tüm özgürlüğünü elde etmiştir: saf madde saf enerjiye dönüşmüştür. Düzenlemek yada kendisini ifade etmek için mavi üzerine mavi yada beyaz üzerine beyaz; her ikisi de alanı engeller, ve öznel değerlendirmelerin varlığı son bulur; tüm sanatsal sorun geride kalmıştır.

Ben bu nedenle şüphe içinde renkleri ve biçimleri yerleştirdikleri sınırları özenli (sert, şiddetli) bir düzene uyarak düzenleyen günümüz sanatçıları anlayamıyorum. Neden boşluktaki bir çizginin konumu hakkında düşünülün? Neden bu alan tespit edilsin? Niçin sınırlandırılınsın? Biçimlerin düzenlemesi, boşluktaki konumları, uzamsal derinlik bizi hiç ilgilendirmeyen sorunlardır. Bir çizgi yalnızca çizilebilir, uzunluğu ne kadar olursa olsun, sonsuzluğa; tüm düzenleme ve boyut problemlerinin ötesinde. Toplam alanda boyutlar yoktur.

Dahası renk, kromatik ilişkiler (bu yalnızca ince bir farklılık içerse de) ile ilgili soru(n)ların yararsız oldukları ortaya konmuştur. Yalnızca tek rengi genişletebiliriz yada (gereksizliğin tüm müdahalesini, tüm yorum olanaklarını dışarıda bırakarak) sürekli ve engellenmemiş bir yüzey sunabiliriz. Bütün şeylerin aksi bir resim meselesi değildir. Benim amacım tüm resimsel olağanüstülüklerin ötesinde, tüm araçların yüzey hissine yabancı olduğu tamamen beyaz (hatta daha iyisi, kesinlikle renksiz yada nötr) bir yüzey sunmak. Ne tamamlanmış bir peyzaj, ne güzel yada çağrışımlar yapan bir konu, ne de bir duygu, sembol yada herhangi bir şey olmayan beyaz bir yüzey: renksiz yüzeyden başka hiçbir şey olmayan, yada oldukça basitçe yalnızca 'olan' beyaz bir yüzey. Olmak (saf olgunluk olan tümünden oluş).

Çalışmanın materyal olasılıklarında, benzersiz varoluşuyla, bu tanımsız yüzey sonsuz (sınırsız) olamaz, (ancak) diğer bir taraftan, süreklilik çözümünden yoksun sonsuza çoğaltılabilir.

Bu *Çizgilerde* daha açıkça görülür; bu durumda, hiçbir tereddüt kalmaz. Çizgi, sonsuza doğru emsalsizce uzunlukta (sürede) oluşur. Tek boyutu zamandır.

Çizgi, ne bir ufuk ne de bir sembol olmaya aldırmadan gider ve değeri, daha az yada çok güzel olmakla ilişkisiz olmasının yanında, güzelliği yada çağrışımları ile değil olduğu şey ile önemli olan bir çalışma gibi, bir çizgi olduğu gerçeğiyle, varolması ile bağlantılıdır. Ancak bu durumda yüzey değerini yalnızca bir araç olarak sürdürebilir. Aynı şey birisinin boşa çıkarabileceği (indirebileceği) yada boş bir zamanında (hiçlikten sonsuzluğa) doldurabileceği *Hava Kütleleri* (pnömatic heykeller) için de geçerlidir; kesinlikle tarifi yapılmamış kürelerdir, çünkü kaderleri onlara biçim (hatta biçimsizlik) vermek olan tüm araçlar gayri meşru ve mantıksızdır.

Biçimlendirmenin ve net bir ifadenin meselesi olmaz; kimse karmaşık, parabilimsel çözümlere, grafik kompozisyonlara, etnografik fantezilere, vb, başvuramaz. Her disiplin kendi içerisinde çözüm unsurlarına sahiptir. İfade, hayal gücü, soyutlama kendi içlerinde boş buluşlar değil midir? Açıklanacak hiçbir şey yoktur: yalnızca ol, ve yaşa.

4.3 Donald Judd; Belirli Objeler⁽³⁾

Son yıllarda ortaya çıkan yeni, iyi işlerin yarısı, hatta yarısından fazlası ne resim ne de heykeldir. Genelde, az yada çok, ya biri yada diğeriyle ilgilidir. Bu çalışma farklıdır ve içerdiği resim ve heykelde olmayan şeylerle de farklıdır. Ancak neredeyse ortak bazı şeyler de vardır.

Yeni üç boyutlu sanat bir hareket, ekol yada tarz oluşturmaz. Ortak özellikler çok geneldirler ve bir hareketi tanımlamak için gereğinden az müştereklere sahiptirler. Farklılıklar benzerliklerden fazladır. Benzerlikler çalışmalardan oluşur: bir hareketin ilk prensibi yada kuraldışı ilkesi değildirler. Üç boyutluluk, heykel ve resmin olmuş olduğu varsayılan basit bir kap olmaya yakın bile değildir, ancak buna eğilimlidir. Artık resim ve heykel daha az nötr, daha az içerip daha fazla tarif edilen, inkar edilmesi mümkün, ancak kaçınması mümkün olmayandır. Her şeyin ötesinde sınırlamalar getirilmiş biçimler vardır, ve (bu formlar) oldukça kesin özellikler tarif ederler. Bu yeni çalışmadaki motivasyonun önemli bir bölümü bu biçimlerden kurtulmak adınadır. Üç boyutluluğun⁽³⁾ kullanımı açık bir alternatiftir. Her şey olabilir. Bu kullanımın pek çok amacı, resim ve heykele karşıt olan negatif noktalardır ve her ikisinin de ortak bir kaynak olduğu düşünülduğünde, bu negatif sebepler en yakın ortak noktalardır. 'Değiştirme güdüsünün her zaman zorlayıcı bir yanı vardır: bizi durumu değiştirmek yada hareketlenmek için cesaretlendirecek hiçbir şey yoktur, zorluktan başka.' Pozitif nedenler daha belirgindir. Heykel ve resmin yetersizliklerini ilk olarak belgelemenin bir başka nedeni de yakın olmaları ve unsur ve özelliklerinin kolayca yerleştirilebilmeleridir.

Resim ve heykele karşıt itirazlar şimdi olduklarından çok daha tahammülsüz olacaklar. Bunlar elemelerdir. Resim ve heykele olan ilgisizlik, tekrar etmeye olan ilgisizliktir, son gelişmiş versiyonları oluşturmuş olanlara değil. Yeni çalışmalar her

⁽³⁾ Judd'un resim yapmayı bırakarak rölyef ve üç boyutlu nesne çalışmalarına yönelmesinden sonra ilk kişisel sergisi 1964 yılında New York Green Galery'de gerçekleşti. Bu denemesi de ilk kez 1965 yılında yayımlandı. Çağdaş olanın artık resim ve heykelle değil, 'üç boyutlu çalışma' aracılığı ile temsil edilebileceği iddiası ile dikkat çekti. Soyut İfadecilik mirası konusunda Judd, Greenberg'e karşıt net bir görüş ortaya koydu. Görüşlerindeki bu netliğin ve çalışmalarındaki basitliğin sonucunda, daha sonraları Minimalizm olarak adlandırılacak Modernizm karşıtı duruşun en önde gelen figürlerinden bir tanesi oldu. Suskun, kutu benzeri biçimlerle sınırlandırdığı heykel üretimine yoğunlaşmış olsa da, ilk dönem 'üç boyutlu çalışma' kavramını formülize edişi ile heterojen pek çok örnek tarafından referans olarak gösterildi. İlk olarak 1965 yılında Arts Yearbook'ta yayımlandı. Çevrilen metin Judd'un 1975 tarihli Tüm Metinleri (Complete Writings) adlı kitabından alıntılanmıştır. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 809

zaman eski olana itiraz eder, ancak bu itirazlar aslında yeni olan ile alakalıdır. Onlar da onun bir parçasıdır. Eğer daha önceki işler birinci sınıfsa, bitmiştir. Yeni tutarsızlıklar (uyumsuzluklar) ve sınırlar, önceki olayları kapsamazlar; yalnızca oluşmuş olan iş ile ilgilendirler. Açıkçası, üç boyutlu sanat resim ve heykele görülür bir başarı sağlamayacak. (Çünkü o) bir hareket gibi değildir: zaten artık hareketlerin bir faydası yok: aynı zamanda çizgisel tarihin de bir şekilde ortaya koyduğu gibi. Yeni çalışma yalınlık yeteneğinde resme üstünlük sağlar, ancak dikkate alınacak tek şey yetenek değildir, her ne kadar ifade ile arasındaki fark çok da olmasa bile. Yetenek ve biçim dışında bir sanatın bir diğeri gibi olmasını sağlayacak başka yollar da vardır. Son olarak düz ve dikdörtgen bir yüzey vazgeçmek için fazlasıyla pratiktir. Bazı şeyler yalnızca yassı bir yüzey üzerinde yapılabilir. Lichtenstein'in temsili temsili iyi bir örnektir. Ancak bu yeni heykel ve resim olmayan iş her ikisine de meydan okur. Yeni sanatçılar tarafından dikkate alınmak zorundadır. Büyük bir ihtimalle resim ve heykeli değiştirecektir.

Resim hakkında yanlış olan esas şey duvara yaslanmış bir dikdörtgen oluşudur. Dikdörtgenin kendisi bir şekildir; kesinlikle tüm bir şekildir; üzerinde ve içinde bulunan düzenlemenin her şeyini belirler ve sınırlandırır. 1946 öncesi çalışmalarda dikdörtgenin kenarları aynı zamanda sınırdı, resmin sonu idi. Kompozisyon dikdörtgenin sınırlarına göre oluşturulurdu ve bir bütünlük sergilemek zorunda idi, ancak dikdörtgenin biçimi vurgulanmazdı, parçalar daha önemli idi; ve renk ve biçim ilişkisi de onların yanında oluşurdu. Pollock, Rothko, Still ve Newman'ın, daha yakın dönemden Reinhardt ve Noland'ın resimlerinde dikdörtgen vurgulanmıştır. Dikdörtgenin içindeki öğeler yüzeysel ve basittir ve dikdörtgen ile oldukça uyumludur. Biçimler ve yüzey ancak bir dikdörtgen düzlemine dahil veya (dikdörtgen düzleminin) yüzeyinde olabilecek olanlardır. Parçalar, alışılmış anlamda parçalar olmamak için seyrek ve, bütünlüğe göre, ikincil plandadır. Bir resim neredeyse bir varlıktır, bir şeydir, tanımlanamaz bir varlıklar grubu veya referansları değil. Bu tek şey daha önceki dönem resmi alt etmiştir. Aynı zamanda dikdörtgeni (bir) kesin bir form olarak yerleştirmiştir: artık oldukça nötr bir sınır değildir. Bir biçim yalnızca pek çok şekilde kullanılabilir. Dikdörtgen düzlemine hayat verilmiştir. Dikdörtgeni vurgulamak için gerekli basitlik içindeki olası düzenlemeleri sınırlar. Teklik hissini de bir devam süresi vardır, ancak bu yalnızca başlangıçtır ve resim dışında daha iyi bir geleceği vardır. Resim içinde varoluşu şimdilik bir başlangıç gibi

görünüyor, ki bunlarda yeni biçimler sıkça daha önceki tasarımlar ve malzemeler ile yapılıyor.

Düzlem de vurgulanmıştır ve neredeyse tektir. Açıkça bir düzlemdir, diğer bir düzlem olan duvarın bir yada iki inç önünde, ve ona paraleldir. İki düzlem arasındaki ilişki belirlidir: o bir biçimdir. Resmin üzerinde ve neredeyse içinde olan her şey yanal olarak düzenlenmelidir.

Neredeyse tüm resimler şu yada bu şekilde uzaysaldır. Yves Klein'in mavi resimleri tek uzaysal olmayanlardır, ve çok az, neredeyse uzaysal olmayanlar vardır, genel olarak Stella'nın işleri. Hem dikey bir dikdörtgen, hem de alan yokluğu ile muhtemelen fazla yapacak bir şey yoktur. Yüzeyde olan her şeyin arkasında bir alan vardır. Aynı yüzey üzerindeki iki renk neredeyse ayrı derinliklerde uzanırlar. Saf bir renk, özellikle yağlıboya, resmin tümünü yada çoğunu kaplarken neredeyse her zaman hem yüzeysel hem de sonsuz uzaysaldır. Dikdörtgenin vurgulandığı çalışmaların tümünde alan yüzeyseldir. Rothko'nun alanı yüzeyseldir ve sert olmayan dikdörtgenler düzleme paraleldir, ancak alan neredeyse geleneksel bir yanılsamadır. Reinhardt'ın resimlerinde, tuvalin tam arkasındaki düzlemde, tam bir düzlem vardır ve bu sonsuz bir derinlik olarak görünür. Pollock'un resmi açıkça tuval üzerindedir, ve alan genel olarak yüzeyde yapılan herhangi bir işarettir, böylece çok açıklayıcı ve yanılsamacı değildir. Noland'ın eşmerkezli şeritleri, Pollock'un resimleri gibi, özellikle yüzey boyamaları değildir, ancak şeritler yalın alanı daha da yüzeyselleştirirler. Resimler Noland'ın resimleri gibi yüzeysel ve yanılsamacı olmadıkları zaman, şeritler gelişir ve uzaklaşır. Tek bir daire bile yüzeyi ona (kendisine) doğru saptırır, ve arkasında küçük bir alan oluşur.

Bütün ve değişken olmayan bir renk ve işaret çalışması dışında, bir dikdörtgene ve düzlem üzerine yerleştirilen herhangi bir şey, bir şeyin içinde ve üzerinde olan başka bir şeyi işaret eder, çevresindeki bir şey, alanında bir obje yada figür olduğunu işaret eder, ki bunlar aynı dünyanın daha açık örnekleridir – ki bu da resmin temel amacıdır. Yakın dönem resimler tam olarak tek değildir. Bazı baskın alanlar vardır, Rothko'nun dikdörtgenleri ve Noland'ın daireleri, ve onların çevresindeki alan vardır. Temel biçimler arasında bir boşluk vardır, en ifadeci kısımlar, ve tuvalin geri kalan bölümü, düzlem ve dikdörtgendir. Merkezi biçimler daha geniş ve sınırsız bir bağlamda hala yer alırlar, her ne kadar resmin teklifi

daha önceki dönem çalışmalarının genel ve solipsistik özelliğini özetlese de. Alanlar da genellikle sınırsızdır, ve büyüklüğü belirsiz (daha büyük) bir şeyden kesilmiş parçalar izlenimi verirler.

Yağlı boya ve tuval, ticari resimler ve renkler ve malzeme yüzeyleri kadar güçlü değildir, özellikle eğer malzemeler üç boyutlu olarak kullanılmışlarsa. Yağlı boya ve tuval yakındır, ve dikdörtgen yüzey gibi, bir kalitesi vardır ve sınırları yoktur. Kalite, özellikle sanat ile tarif edilir.

Yeni çalışma açıkça resimden çok heykeli andırır, ancak resme yakındır. Pek çok heykel Pollock, Rothko, Still ve Newman'dan önce gelen resim gibidir. Onunla ilgili en yeni şey geniş ölçeğidir. Malzemeleri, bir şekilde, öncesine göre daha vurguludur. İmgelerin diğer şeylere, göze çarpan, bir çift benzerlikleri ve bazı dolaylı referansları vardır, her şey uyum adına genellenmiştir. Parçalar ve boşluk imalıdır, tanımlayıcıdır ve bir şekilde natüralisttir. [. . .]

Pek çok heykel parça parça yapılır, ekleyerek kompozisyon kurar. Temel parçalar oldukça farklı kalır. Onlar ve küçük parçalar, önemsizden büyük olana, bir çeşitleme koleksiyonudur. Açıklık, güç ve bir yada iki temel fikre yakın hiyerarşiler vardır. Ahşap ve metal alışılmış malzemelerdir, kendi başlarına yada birlikte, ve eğer birlikteler ise bir karşıtlık oluşturmayacak şekilde. Nadiren herhangi bir renk vardır. İdare eder bir karşıtlık ve doğal monokrom geneldir ve parçaları bütünlemeye yardımcı olur.

Bunlardan herhangi birinden pek azı yeni üç boyutlu çalışmada vardır. Şimdiye dek bu çalışmadaki en temel farklılık obje olan bir şeyle, tek bir şeyle, az çok çevresel olan, açık ve süregelen arasındadır. Ancak doğalarında görüntülerinde olduğu kadar büyük bir fark yoktur. Oldenburg ve diğerleri her ikisini de yapmışlardır. Yeni çalışmanın özelliklerinin kaynaklandığı çalışmalar vardır. Parçalar genellikle daha az önemlidir ve (parçalar) Arp'ın ve bazen Brancusi'nin heykelinde de ayrı değildir. Duchamp'ın ready – made'leri ve diğer dada objeler de hep birlikte görülürler, parça parça değil. Cornell'in kutularının, yapılandırmak için, bir kerede görmek için çok fazla parçası vardır. Parçalı yapı çok basit veya çok karmaşık olamaz. Düzenli görünmek zorundadır. Arp'ın soyutluk derecesi, onun insan vücuduna göndermesinin vasat derecesi, ne taklitçi ne de çok dolaylı, yeni üç

boyutlu sanatın büyük çoğunluğunun betimlemesine benzemez. Duchamp'ın şişe kurulama rafı bazılarına yakındır. Genelde Johns ve Rauschenberg'in çalışmaları ve montajlar ve alçak rölyefleri, örneğin Ortman'ın rölyefleri, ön hazırlayıcıdır. Johns'un bazı kalıpları ve Rauschenberg'in bazı çalışmaları, the goat with the tire gibi, başlangıçtır.

Stella'nın biçimlenmiş resimleri üç boyutlu çalışmanın birkaç önemli özelliğini barındırırlar. Bir parçanın çevresi ve içerideki çizgiler benzeşirler. Çizgiler farklı parçalar olmaya yakın bile değildir. Yüzey duvardan alışılmış uzaklıktan daha uzaktır, ancak yine de ona paralel kalır. Yüzey istisnai olarak birleştiği için ve hiç yada çok az alan barındırdığından, paralel düzlem alışılmamış bir farklılıktadır. Düzen mantıksal değildir ve temeli kurar ancak, devamlılık gibi, bir diğerini takip eden, basitçe bir düzen. Bir resim bir imge değildir. Biçimler, bütünlük, yansıtma, düzen ve renk belirlidir, saldırgan ve güçlü.

Resim ve heykel kurgulanmış biçimler olmuşlardır. İçeriklerinin önemli bir kısmı inandırıcı değildir. Üç boyutu kullanımları verilen bir biçimin kullanımı değildir. Sınırlarını saptamak için yeterince zaman ve çalışma olmamıştır. Şimdiye dek, en geniş değerlendirme ile, üç boyut genellikle içine hareketlenilecek bir alandır. Üç boyutluluğun özellikleri yalnızca az miktarda bir çalışmaya ve resim ve heykelle kıyaslanmaya aittir. Daha genel özelliklerden birkaçı sürebilir, çalışmanın bir obje gibi olması yada belirli olması gibi, ancak diğer özellikler gelişmeye bağlıdır. Sahası çok geniş olduğundan, üç boyutlu çalışma büyük bir ihtimalle yeni birkaç türe bölünecektir. Her durumda, resimden daha büyük ve heykelden çok daha büyük olacaktır, ki resimle kıyaslandığında, oldukça istisnaidir, bir biçime sahip olduğu için, genel olarak biçim olarak adlandırılan şeye çok daha yakındır. Üç boyutun doğası kurgulanmış olmadığından, daha önce hazırlanmadığından, inandırıcı bir şeyler yapılabilir, neredeyse her şey. Tabi ki verilen biçimler içinde bir şey yapılabilir, resim gibi, ancak biraz sınırlanarak ve daha az güçle ve çeşitleme ile. Heykel bir biçim kadar genel olmadığı için, büyük ihtimalle yalnızca şimdi olduğu şey olabilir – ki bu da büyük bir değişim geçirirse başka bir şey olacağı; yani biteceği anlamına gelir.

Üç boyut gerçek alandır. Bu yanılsamadan ve tekdüze alandan, işaretlerin ve renklerin içinde ve çevresinde oluşan alandan kurtulmak demektir – ki bu da

Avrupa sanatının en göze çarpan ve en uygunsuz mirasından kurtulmaktır. Resmin pek çok sınırlaması artık yoktur. Bir çalışma olması düşünöldüğü kadar güçlü olabilir. Gerçek alan özünde, düzlem üzerine yapılan resimden daha güçlü ve belirlidir. Açıkça, üç boyut içindeki her şey, düzenli yada düzensiz, bir biçim olabilir, ve duvarla, tavanla, odayla, odalarla veya çevresiyle herhangi bir ilişki kurabilir, hiçbir ilişki kurmayabilir de. Her malzeme kullanılabilir, boyanmış yada boyanmış gibi.

Bir çalışmanın yalnızca ilginç olması gereklidir. Pek çok işin bittiğinde yalnızca bir özelliğı olur. Daha önceki dönem sanatta karmaşıklık sergilenirdi ve özelliğı oluştururdu. Yakın dönem resminde karmaşıklık biçimlendirmeye ve birkaç temel biçime dahildi, ki bunlar da çeşitli ilgilere ve problemlere göre yapılırdı. Newman tarafından yapılan bir resim sonuçta Cezanne'ın resminden daha basit değildir. Üç boyutlu sanatta bir şeyin tümü karmaşık amaçlara uygun yapılır, ve bunlar dağıtılarak değil, ancak, bir biçim tarafından ortaya konularak yapılır. Bir çalışmanın izlenmesi için bakılacak pek çok şeye, kıyaslamalara, birer birer analiz edilmeye ihtiyacı yoktur. Bir şeyin bütünlüğü, bütünlük olarak kalitesi, esas ilginç olandır. Temel şeyler yalnızdır ve daha yoğundur, nettir ve güçlüdür. Onlar miras alınmış bir biçimlendirme, biçim çeşitlemeleri, uysal karşıtlıklar ve parçalar ve alan bağlantıları ile yumuşatılmamıştır. Avrupa sanatı, yeterli bir bütünlük ve estetik ilginin yanında bir alan ve içerik temsil etmek zorunda idi. 1946 öncesi Soyut sanat ve onu takip eden resim bütünü'nün temsili olarak parçaların emrinde olma betimlemesine devam etti. Heykel hala devam ediyor. Yeni çalışmada biçim, imge, renk ve yüzey tektir ve kısmi ve dağılmış değildir. Nötr yada ılımlı herhangi alanlar yada parçalar, (herhangi) bağlantılar yada geçişler yoktur. Yeni çalışma ve önceki dönem resim ve günümüz heykeli arasındaki fark Brunelleschi'nin Badia di Fasole'sindeki pencerelerden birisi ile Palazzo Rucellai'nin ön cephesi arasındaki fark gibidir, ki o da bütünde gelişmemiş bir dikdörtgendir ve genel olarak yalnızca son derece düzenli parçaların bir araya toplanmasıdır. [. . .]

4.4 Robert Morris; Heykel Üzerine Notlar 1 – 3⁽⁴⁾

[. . .] Farklılıklardan bahsederken heykelin kendi içerisinde yaratmayı başardığı değişikliklerden bahsetmenin zamanı da gelmiş gibidir. Buna mümkün olabilecek en geniş açıdan yaklaşmak için öncelikle bir süredir heykelin ilgi alanlarının resminkilerden farklılığının yanında karşıtlığının da belirtilmesi gerekir. Heykelin doğal değerleri açıklık kazandıkça bu zıtlık da daha açıkça ortaya çıkar. (Heykelin) Kendi doğasının farkına varma sürekliliğinin resmin (kendisinin) geçirdiği diyalektik evrimle kesinlikle ilgisi yoktur. Birincil problematik ileri düzey resmin yarım yüzyıl boyunca yapısalcı oluşuyla alakalıdır. Yapısalcı öge, alanın yüzeysel özelliklerinin kendi doğası içinde yavaş yavaş yerleştirilerek ortaya kondu. Bu sınırları olan uzun bir diyalog oldu. Diğer yandan heykel, yanılısama ile ilgisi olmadığından, elli yıllık uğraşının temellerini bu yanılısama ve objeyi ele alma işleminden, ikiyüzlü bir erdem gösterisiyle, çelişki oluşturacak bir vazgeçme üzerine kuramazdı. Yanılısama ile karıştırılmaması gereken kopyalama dışında alanın, ışığın ve malzemenin heykelle ait gerçekleri her zaman somut olarak ve harfi harfine (gerçek anlamda) işlediler. İmaları yada referansları resmin imleyici anlayışı ile karışmadı. Eğer resim objeyi ele alma peşine düşmüş ise, bunu yaparken kendi maddileşmesini yok etmek için de aynı derecede bir çaba harcadı. Heykelin doğasından kaynaklanan zorunlu dokunsallığı ile resmin görsel duyarlılıklarından kaynaklanan farkın daha açık bir şekilde ortaya konması gerekli idi.

Tatlin büyük bir ihtimalle heykeli temsili olmaktan kurtarıp hem kullandığı görüntü, daha doğrusu görüntü olmayan tarzı hem de malzemeyi gerçek anlamda kullanması ile özerk bir biçim olarak ilk ortaya koyandı. O (Tatlin), Rodchenko ve diğer yapısalcılar Apollinaire'in 'bir yapı, öğeleri artık doğa içinde bir gerekçeye sahip olmadıkları zaman mimari olur, heykel değil' savını çürüttüler. En azından

⁽⁴⁾ Judd gibi Morris de 1960'lı yılların soyut resim ve heykel uygulamaları hakkında Greenberg ve Fried gibi eleştirmenlere karşı olarak Modernist miras konusunda bir tartışma üzerine yoğunlaşır. İşe 'heykel' terimini avant – garde uygulamaların alışlagelmiş alanının dışına taşıyarak başlasa da, sonuçta Judd'un 'üç boyutlu çalışma' tanımını işaret eder. Ancak Judd'un aksine argümanları gestalt tarihi üzerine bir ilgi ve Avrupa sanat – inşa geleneği üzerinde durur. Esas ilgi alanı heykel objesinin karakteri ya da izleyicinin tecrübesinde belirleyici olduğunu iddia ettiği (heykel objesinin) durumu, ve biçimlendirme tekniklerinin örnek karakterleridir. Geleneksel Modernist kuram bilimsel ve teknik modernizasyonu ima yolu ile veya açıkça kendisinden ayırmaya meyillidir. Diğer taraftan, Morris'e göre, üretim insan varlığının kesin bir etkinliğidir; sanayi malzemelerinin ve süreçlerinin çağdaş sanatçı tarafından kullanılmasının doğal görülmesi gerekliliği ile devam eder. İlk olarak üç bölüm halinde Artforum'un Şubat 1966 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art in Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 813

Tatlin ve diğer Yapısalcıların ilk dönem çalışmalarının ne figüre ne de mimariye göndermeleri vardı. Daha sonraki yıllarda Gabo, ve daha dar bir kapsamda Pevsner ve Vantongerloo Yapısalcı fikrin imgesel olmayan, mimariden bağımsız heykelini devam ettirdiler. Bu özerklik Amerika'nın en büyük heykeltıraşı olan David Smith'in son dönem çalışmalarında devam etmedi. Günümüzde imgesel olmayan bir gereklilik durumu olma iddiası ile tekrar ortaya sürülüyor. [. . .]

[. . .] Mondrian işi 'duyguların geçirilmesi mümkün değildir, daha doğrusu, onların saf niteliksel özelliklerinin taşınması mümkün değildir, ancak eşit olan, duygular arasındaki ilişkilere yönelmez. . . Bu nedenle duygular arasındaki ilişkilerin yalnızca nesnel bir değeri olabilir. . .' demeye kadar vardırıyordu. Bu algısal bir gerçeklikte belirsiz olabilir ancak sanatı ele alma bağlamında durum için bir açıklayıcılık sağlar. Sağlar çünkü sanat objelerinin ilişkiler kuran açıkça bölünebilir parçaları vardır. Böyle bir durum alternatif bir soru oluşturur: Yalnızca bir tek özelliği olan bir çalışma var olabilir mi? Tek bir özelliği olan hiçbir şey var olamayacağı için, açıkçası hayır. Tek, saf bir duygu tam olarak taşınabilir olamaz çünkü birden fazla özellik öne sürülen her koşulda aynı anda farklı parçalar olarak algılanır: eğer renk varsa o zaman boyut da vardır, eğer yassılık varsa o zaman da doku vb. Ancak yine de bazı formlar vardır ki, eğer renkten dokuya, orandan hacme, vb, pek çok göreceli duyuları yok saymazlar ise bu tür ilişkilerin biçim anlamında yer edinmeleri açısından açık olarak farklı parçalar sergilemezler. Bunlar güçlü gestalt duyuları yaratan basit formlardır. Parçaları bir diğeri ile öylesine bağlanmıştır ki algısal ayırtırmaya en üst seviyede bir direnç gösterirler. Masif olanlar, yada heykele uygulanabilir formlar göz önüne alındığında bu gestaltlar basit çokyüzlülerdir. [. . .] Küpler ve piramitler gibi basit ve düzenli çokyüzlülerde bütünlük hissi, gestaltın oluşması için objenin etrafında dolaşmak gerekmez. Bu biçimler görüldüklerinde, hemen aklımızdaki şablon ile objenin varoluşsal gerçekliğinin çakıştığına inanılır. Bu anlamda inanç hem uzamsal bir genişleme itimadı, hem de bu genişlemenin görseleliğidir. Bir başka deyişle, görsel alanla bir arada var olmaktan çok, görsel alan deneyiminin bir sonucu olan, anlayışın bu özellikleridir. Bu inancın daha belirgin doğası ve oluşum biçimi 'şeklin değişmezliği', 'basitliğe karşı eğilim', kinestetik ipuçları, bellek izleri ve ruhsal faktörler gibi algı teorilerinin yanında, dürbün ıraklık açısı görüntüsü ve retina ve beyin yapısının doğası gibi etkenleri de kapsar. Üç boyutlu kütlelerle alakalı Gestalt etkisine ait ne bu tecrübeler ne de teoriler iki boyutta oldukları kadar net ve basit değildir. Ancak masif olanın tecrübe edilmesi,

yassı formların bazı konfigürasyonlarda bütünlük tarafından domine edilmesini yol açarken, diğerlerinin parçalara ayrılmaya eğilimli oldukları gerçeğini ortaya koymuştur. Bu diğer tür çokyüzlüler değerlendirmeye alındığında açıklık kazanır. Karmaşık düzenli türde yüzlerin sayıca artmasından kaynaklanan bir görsel zayıflama vardır. Altmışdört yüzeyle bir figürü düzensizliğinden ötürü, tek bir bakış açısından bile görülsün, bir bütün olarak hissetmek, göz önüne getirmek zordur. Işıklar, eğimli düzlemler, tepesi kesik piramitler gibi basit düzensiz çokyüzlüler göreceli olarak daha kolay hayalde canlandırılırlar ve bütün olarak hissedilirler. Bazılarının düzenli geometrik biçimlerden daha az tanıdık olmaları geştaltın oluşumunu engellemez. Hatta, düzensizlik belirleyici bir özellik haline gelir. Karmaşık düzensiz çokyüzlüler (örneğin kristal oluşumlar) yeterince karmaşık ve düzensiz olmaları halinde görselliği neredeyse tamamen engelleyebilirler, ki bu durumda bir kimsenin bir geştalt tecrübesi yaşadığını varsaymak zordur. Karmaşık düzensiz çokyüzlüler parçaların bölünmesine yol açtıkları derecede zayıf geştaltlar yaratırlar. Bu durumda kimseyi, Mondrian'ın ifadesiyle, parçaları ayrı olduğu için ilişkileri kolayca geçiren aktaran konuma geri götürürler. Karmaşık düzenli çokyüzlüler bu bakımdan daha belirsizdir. Basit olan düzenli ve düzensizler, bölünmüş parçalı bir obje olarak algılanmaya en yüksek direnci gösterirler. Tespit edilmek amacıyla, bölünerek parçalar arası kolayca ilişki kurulmasını sağlayacak kırıklık çizgilerini ortaya koymayı başaramazlar. Ben bu düzenli ve düzensiz çokyüzlüleri basitçe "birleştirici (bütünleyici)" olarak adlandırıyorum. Bu bütünleyici biçimleri içeren heykel, geştaltın sunduğu bir tür enerji ile birada dururcasına, sıkça eleştirilenler arasında bu tür işlerin analiz edilemeyeceğine dair yakınmalara yol açar.

Geştaltın karakteri, bir kez tespit edildiğinde hakkındaki bütün bilginin tüketilmesidir. (Örneğin kimse geştaltın geştaltını araştırmaz.) Dahası, tespit edildiği anda parçalanmaz. Böylece kimse hem biçimden bağımsızdır hem de ona bağlıdır. Biçim hakkındaki tüm bilginin tüketilmesinden dolayı özgür ve serbest kalınırken, sabit ve görünmez oluşuyla da ona bağlanılır.

Biçimin basitliği ile tecrübenin basitliğinin denk olmaları bir gereklilik değildir. Birleştirici formlar ilişkileri azaltmazlar. Onları düzenlerler. Eğer birleştirici biçimlerin hakim olan hiyerarşik doğası bir değişmezlik işlevi görürse, ona özgü boyut, oran, vb ilişkilerin tümü bu nedenle iptal olmaz. Hatta birlikte daha birleşik ve bölünmez

olurlar. Bu tek ve en önemli heykel değerinin – biçim – tüm diğer heykel değerleri ile beraber daha büyük bir bütünlük ve birleşme ile büyütülmesi, bir yandan, geçmiş heykelin dış şablon değişimi, çok parçalılığı oluştururken, diğer taraftan da heykel için hem yeni bir özgürlük, hem de yeni sınırlar belirlerler.

II. Bölüm

S: İzleyici (ezerek) etkilemek için (çalışmayı) neden daha büyük yapmadınız?

C: Bir anıt yapmıyordum.

S: O zaman izleyicinin yukarıdan bakmasını sağlamak için neden daha küçük yapmadınız?

C: Bir obje yapmıyordum.

— Tony Smith'in 1.8 metrelik çelik küpü ile ilgili sorulara yanıtları.

Yararsız üç boyutlu nesnelere büyüklük alanı (menzili) anıt ve süs arasında bir sürekliliktir. Heykelin, genel olarak bu objelerin kutuplarında değil, ancak aralarında olduğu düşünülmüştür. Bugün yapılan yeni iş bu sürekliliğin uçları arasında yer edinir. Pek çoğu ne figüratif ne de mimari referansları olan bir imgeyi temsil etmediklerinden bu çalışmalar 'yapılar' yada 'objeler' olarak tarif edilmiştir. *Yapı* kelimesi ya herhangi bir şeyi yada bir şeyin nasıl bir araya getirildiğini tanımlar. Her katı kütle bir objedir. Yeni çalışmaya özgü bir terim, onun değerlerini ve standartlarını bilmek kadar önemli değildir.

Göreceli büyüklüğün algılanmasında, insan vücudu bir bütün boyutlar devamlılığına girerek, kendisini bu ölçekler arasında bir değişmez olarak belirler. Kimse kendisinden küçük ve büyük olanların hemen farkına varır. Kendimizden küçük olan nesnelere, açıkça, daha büyük olan nesnelere farklı görüldükleri gerçeğinin altını çizmek önemlidir. Samimiyet özelliği oldukça doğrudan bir orantı ile, kişi ile bağlantılı olarak boyutu küçülerek bir objeye iliştilir. Kamusal özellik, boyutun kişi ile bağlantılı olarak büyümesiyle orantılı bir şekilde iliştilir. Bu, kişinin büyük bir şeyin bir parçasını değil, tümünü dikkate aldığı sürece geçerlidir. Kamusal yada kişisel özellikleri nesnelere yüklenmiştir. Bu, bizim objelere ilgilenirken (onları) değişmez büyüklüğümüzden çoğalan yada azalan boyutlarda uzaklaştırma tecrübemizden kaynaklanır. Geçmişten pek çok süs, Mısır zücciyeleri, Romanesk fildişleri, vb, detaylı olarak çözümlenmiş yüzeyleri ile bilinçli

olarak bu samimiyet tarzını kullanırlar. Yüzey aracılığı sayesinde her zaman küçük objeleri dikkate alma bilinci ile, varlığını sürdürürebilmek için ince detayların ayrıntılarına girilmesini mümkün kılar. Geçmiş dönemin kırık parçalar halinde hala var olan büyük heykelleri, parçalardaki yüzey çeşitlemelerine işin aslında asla sahip olmadığı bir detay kalitesi ekleyerek, bizim görüşümüzü bir çeşit büyütme (bazen fotoğraf ile yapıldığı gibi) oyununa davet eder. Samimi tarz aslında kapalıdır, alansızdır, sıkıştırılmıştır ve özeldir.

Belirli büyüklük, daha az yada daha çok kamusal veya samimi olma bağlamında kişinin tepkisini yapılandıran bir durum olsa da, anıt sınıfındaki devasa objeler büyüklük olarak büyüklüğe karşı çok daha belirli bir tepkiye neden olurlar. Daha açıkçası, bir takım tepkiler için koşullar sağlamalarının yanında, büyük ölçekli objeler büyüklüğü bir öge olarak daha belirgin olarak sergilerler. Anıtlarda 'ölçek' kalitesini oluşturan da bu bilinçli büyüklük saptamasıdır. Ölçek bilinci, değişmez olanla, kişinin vücut ölçüsü ile, obje arasında yapılan bir kıyaslama işlemidir. Özne ile nesne arasındaki alan bu tarz bir kıyaslama ile ortaya konur. Bu bağlamda samimi objeler için alan yoktur. Daha büyük bir obje kendi etrafına, küçük olana kıyasla daha fazla alan dahil eder. Herhangi bir görüntünün tümünün görüş alanına girmesini sağlamak için kişinin büyük objelerle olan mesafesini koruması gerçek anlamda bir gerekliliktir. Objeye küçüldükçe kişi daha fazla yaklaşır, ve böylece, bunun bir sonucu olarak izleyici için varolmasını sağlayacak daha az uzamsal alana sahip olur. Kişisel olmayan yada kamusal olanın tarzını yapılandıran, boşluktaki obje ile bizim vücudumuz arasındaki, tümünün görülebilmesi için, bu zorunlu daha büyük mesafedir. Ancak fiziksel katılım bir gereklilik olmaya başladığından, özne ile nesne arasında daha geniş bir yer yaratan yalnızca bu mesafedir. Büyük objelerde gerçek alanın harici olmayışı gibi, var olan ışığın reddi de yoktur.

O halde anıt ölçeğindeki nesnelere kavranmalarını sağlamak için vücuttan küçük objelere göre daha fazla koşullar içerirler, yani, varoldukları gerçek alan ve vücutta yer alan kinestetik talepler.

Küp gibi basit bir biçim, büyüklüğü bizimkine oranla arttıkça, muhakkak daha kamusal bir şekilde görülecektir. Ebat, kişinin kendi vücuduna oranla küçüldükçe, samimiyet değerini artırır. Bu, yüzey, malzeme ve renk özellikleri sabit kılınsalar dahi geçerlidir. Hatta ebat küçüldükçe detayları büyüten yüzeyin, rengin,

malzemenin yalnızca bu özellikleridir. Çalışmada her boyuttaki yapısal bölünmeler detayın bir başka biçimidir. [. . .] Burada farklı tür nesnelere eşit (benzer) olmaya başlamasına dair bir sanı var. 'Detay' terimi burada özel ve negatif bir anlamda kullanılıyor ve belirli elemanların bütünden ayrılmasına olanak tanıyıp, bu sayede çalışmanın kendi içerisinde ilişkiler oluşturmasına yol açarak, çalışmayı samimiyete yönlendiren tüm etkenlere göndermede bulunan (terim) olarak anlaşılması gerekiyor. Heykelin fizikselliğine yabancı bir ortam olduğu için rengin vurgulanmasına karşı yakın geçmişte yükselen itirazların yanında, detay olarak işlevselliği bağlamında da başka bir itiraz ayrıca buna eklenebilir. Yani, yoğun renk belirli bir unsur olarak çalışmanın bütününden dahili bir ilişki oluşturmak için kendisini ayırır. Aynı şey belirli, hissi malzemeler ve etkileyici seçkinlikteki tamamlamaların vurgulanması adına da söylenebilir. Yeni heykelde bu samimiyet yaratan ilişkilerin belirli bir kısmından kurtulunmuştur. Sanatçının el izleri aracılığıyla sürecin izlenebilmesi gibi şeyler artık kesinlikle ortadan kalkmıştır. Ancak yeni çalışmaların bazılarında bu samimiyet üretici durumların en kötüsü ve gösterişçisi, genel olarak imgeler üretiminin veya değişiminin gösterilmesinde ortaya konan, uygulamalardaki matematik yada mühendisliğe ait bilimsel öğedir. Bu Jasper Johns'un bir mantık sisteminin tükenmesinin imgeyi kapatıp, bitirdiği ve resmi oluşturduğu sayı ve alfabe resimlerinde olağanüstü işe yarayış olabilir (ve o bu tür düşüncenin ilk örneğidir). Ancak çalışmada çift değişkenli matematiğe, tensegrite tekniklerine, matematiksel işletme modüllerine, dizilere, vb. başvurmak, Kübist estetiğin parçaların ilişkilendirilmesi için uygunluk ve mantığa sahip olmasının yalnızca bir başka uygulamasıdır. Daha iyi yeni çalışma ilişkileri için dışına alır ve onları alanın, ışığın ve izleyicinin görüş alanının bir fonksiyonu yapar. Obje yeni estetik terimlerinden yalnızca ama yalnızca bir tanesidir. Kişinin çalışma ile aynı alanda varolarak kendinin bilincinde olması, pek çok dahili ilişkiyi içeren önceki dönem çalışmadan daha güçlüdür ve bu nedenle bazı bakımlardan daha yansımacıdır. Kişi, objeyi, ışık ve uzamsal bağlamda çeşitli pozisyonlarla ve değişken koşullar altında değerlendirerek, ilişkileri kendisinin oluşturduğunun geçmişe göre daha fazla bilincindedir. Her dahili ilişki, ister yapısal bir bölünme, zengin bir yüzey yada sizin sahip olduğunuz ile oluşturulsun, objenin kamusal, dışsal kalitesini azaltır ve bu detayların izleyiciyi çalışma ile samimi bir ilişki içine sokup, objenin varolduğu alanın dışına çıkartmasına neden olacak aşamaya sokar.

* * *

Bölünmez ve dağılmaz bütün olan gestaltın oluşması için çalışmanın kendi başına varolabilme bağlamında özerk olması gerekirken, asıl estetik terimler bu özerk objeye dahil değil bağımsızdırlar ve belirli tariflerini alan ve ışık ve izleyicinin fiziksel görüş açısına özgü olarak bulan sabitlenmemiş değişkenler olarak varolurlar. Çalışmanın yalnızca bir görünüşü anidir: gestaltın kavranması. Çalışmanın tecrübe edilmesi muhakkak zaman içinde olur. *Amaç, Kübizmin tek düzlemde eşzamanlı görüntülere ilgisinin tamamen karşıtıdır.* Yeni çalışmalardan bazıları heykel terimlerini, hangi belirli tür objelerin hangi durumlarda görüldüklerine daha ısrarlı bir şekilde odaklanarak genişletmiştir. Bu yeni koşullarda, objenin kendisinin dikkatlice yerleştirilmesi bu terimlerden yalnızca bir tanesi olmuştur. Yoğun dahili ilişkileri ile göz alan duyumsal obje reddedilmek zorundadır. Çalışmanın genişleyen durumda bir terim olarak yerini koruması için bu kadar çok etkenin dikkate alınma gerekliliği, objenin kendisine olan ilginin ancak eksildiğini ortaya koyar. Ancak şimdiki endişeler tüm bu durum işbirliğinin kontrol edilmesinin çok uzağındadır. Kontrol ancak obje, ışık, alan, kütle değişkenleri işlevsel ise gereklidir. Objenin kendisi daha az önemli olmamıştır. Yalnızca *kendisinin* önemi azalmıştır. [. . .]

III. Bölüm Notlar ve Mantıksız Sonuçlar

Yapılar. Bu tarz işler sıkça farklı odaklarla ilişkilendirilirler ancak dahası, yada daha kesin olarak, parçaları, dönüşümleri (değişimleri) ve diğer değişkenleri için 'sebepler' belirtirler. Tasarlanmış sistemin didaktizmi yada çalışmanın fiziksel varlığının ötesine eklenen bilgi ya açık yada saklıdır. Gruplardan, dizilerden, modüllerden, permutasyonlardan yada diğer basit sistemlerden sıkça yararlanılır. Bu tarz iş sıkça didaktizmin sınırını titiz olma adına aşar. Bazen içinde fiziksel olanın püriten şüpheciliği vardır. Daha az önemli iş bazen sade ve süssüz, mantıksal ve güvensizdir.

Resim ile ilgili sorun aslında kaçınılmaz yanılısamacılığı değildir. Ancak miras alınmış bu yanılısma kendisi ile birlikte gerçek olmayan bir zor anlaşılabilirlik ve belirsiz bir anıştırma getirir. Bu tarz artık antika olmuştur. (Onunla ilgili olarak) Özellikle antika olan ise, bir düzlem üzerine işaretlenerek ortaya konan tecrübenin bölücülüğüdür. Bunun oluş nedeninin belli kültürel ve tarihsel nedenleri vardır. Uzun

bir süre boyunca nesne ve imleme ikilemi, işin kendi içinde sıkça düzenlenen yeniliklerin zorlamasıyla kendi varlığını sürdürdü. Ancak giderek zayıfladı ve sonunda ikna kabiliyeti tükendi. Tecrübenin ikilemi yeterince doğrudan değildir. Kendi içerisine belirsizlik eklenen, deneysel ve faydacı bir geleceğe kabul edilemez. Tarzın kendisi – takip eden kaliteden ziyade – yükümlülüklerini yerine getirmeyişini, günümüzde en iyi resimlerden bazılarının gerçeklik ve benzerliği alanın biçimlendirmesi ile vurgulamakla uğraşmama gerçeği ile ortaya koyar gibidir.

Günümüzdeki çalışmaları geçmiş dönem çalışmalarından oldukça farklı kılan yeni, yabancı malzeme kullanımı değildir. Hatta, resimde açıkça halledildiği üzere, hiyerarşik ve derlemeci olmayan yapılandırma da değildir. Fark, işin oluşturulmasının altında yatan düzenin türündedir. Bu düzen daha önceki sanat düzenleri üzerine kurulmamıştır, ancak kültürel olarak o kadar temel bir düzendir ki, açıklığı onu neredeyse fark edilmez yapar. Yeni üç boyutlu çalışma, kendini biçimlendirmenin Neolitik dönemden, doruğa ulaştığı sanayi üretimindeki teknolojiye dek kullanımda olan kültürel altyapısını yakalamıştır ve geliştirmiştir.

Yeni üç boyutlu sanatın çeşitli odaklanmaları ve amaçlarını bir araya toplamak üzerine bazı gerekçeler vardır. Biçimbilimsel olarak ortak elemanlar vardır: simetri, süreç izlerinden yoksunluk, soyutlama, parçaların hiyerarşik olmayan dağılımı, antropomorfik olmayan intibak, genel bütünlük. Bu sabitler, olasılıkla, genel betimlemenin temellerini oluştururlar. İlgili betimleme geniş ve özel bir şekilde göndermecidir: geçmişin heykel biçimine gönderme yapmaz. Gönderme bağlantıları, geçmiş dönem sanatına değil, üretilmiş nesnelere dir. Bu bağlamda çalışmanın Pop sanat ile yakınlığı vardır. Ancak soyut çalışma farklı bir kültür seviyesi ile bağlantı kurar.

Çalışmaların çoğu atölye dışında yapılır. – Heykelin her zaman özel zanaatkar ve yöntemlerden faydalanması ile hemen hemen aynı olarak – Uzmanlaşmış fabrikalar ve atölyeler kullanılır. Atölyelerde kullanılan genel biçimlendirme yöntemleri ileri sanayi biçimlendirilmesi ile kıyaslandığında basittir. Bu noktada makine tipi üretimin bağlantısı biçimlendirme metodlarından daha çok malzemenin kullanımında yatar. Yani, endüstriyel ve yapısal malzemeler bazen, daha az yada çok, yalın hallerinde kullanılırlar, ancak kullanılan biçimlendirme yöntemleri yardım alınmış el zanaatkarlığı ile bağlantılıdır. Metal çalışma genelde

bükülür, kesilir, kaynaklanır. Plastik, yapısal olanakları ile henüz keşfedilmeye başlanmıştır; sıkça geleneksel destek malzemelerin yüzeyini kaplama işlevini görür. Desteklenmiş plastiklerin tiriz (pervaz, korniş) bağlantısı, pahalılığının yanında, malzemenin doğrudan yapısal kullanımında sunduğu geniş olanaklar ile kullanılabilir bir biçimlendirme yöntemi olmaya başlıyor. Vakum (boşluk) biçimlendirmesi, tabakalama ile karmaşık biçimler yaratmak için en uygun yöntemdir. Hala pahalıdır. Daha iyi plastikleri ısı ile biçimlendirilmesi – ve metal için kıyaslanabilecek yöntem, benzer kalıp ıstampa – hala çoğu sanatçının aracı olmaktan çok uzaktadır. Çoğunlukla kullanılan, endüstriyel işlemler olarak adlandırılan şeyler ince zevklerin alt seviyesindedir. Bu, imgeyi, biçimlendirmenin en ulaşılabilir türlerinin, düzlemsel ve çizgisel (doğrusal) olana uygun olmasıyla etkiler.

Bu noktaya kadar biçimlendirmenin en belli birimi, eğer paradigma değilse, küp yada dikdörtgen parçadır. Bu, dağıtım ve yerleştirme yöntemi olarak dik açılı ızgara ile birlikte, kültürel biçimlendirme teriminin merkezinde bir tür biçimbirim ve sentaks sunar. Bir araya gelerek, dikdörtgen nesnelere ve dik açılıların yerleştirilmesini, biçimlendirmenin en yararlı araçları olmasına katkıda bulunan pek çok nesne vardır. Üretim mekaniği etkenlerden biridir: çamur tuğlaların üretiminden, dilimlenen, istiflenen, yollanan ham maddelerin sürekli akışını içeren metalbilimsel sürece. Bu parçaların, tabakalar gibi sürekli formlardan fabrika çıkışlı eşyalara, daha farklı kullanımları, döküntünün dikdörtgenliğin sürdürülmesi adına elenmesine teşvik etmiştir.

Sürekli stoklardan birimlere kopyalayarak biçimlendirme resmin bir tarafıdır. İlk parçalardan daha büyük bütünler inşa etmek ise diğer bir taraf. En az yüze sahip birim, kendisini aslen hem çekül ve seviyeye, hem de azaları kübik ve tuğla biçimleri olan kapalı gruplara yerleştirir. Bu kadar çok üretilmiş nesne için 'biçimbirim' olmayı sürdürmesinin iyi bir nedeni vardır. Hatta muhtemelen parçanın bütünü oluşturmasının en basit yöntemini sunar. Herhangi bir sayıdaki dikdörtgen gruplar olası genişlemeyi işaret ederler; sayıları ne kadar az olursa olsun, ister boşlukta ayrı birimler olarak dağıtılsın veya bir diğeri ile fiziksel temas içinde olsun, tamamlanmamışlığı ima etmezler. Daha sonraki evrede oluşturulan daha büyük bütün, biçimbilimsel olarak kendisini oluşturan birimlerle aynı olma eğilimindedir. Birden fazlaya, ızgara tipi düzenleme kullanıldığı sürece bütün muhafaza edilir.

Maniple edici bu yönlerinin yanında, bu tarz biçimlendirme ve dağıtımın altında varolduğu birkaç sabit durum vardır: bir katı temel alan kütle ve yerçekimi. Bu iki terim olmadan stabilizasyon ve yatay ve dikeyin açık intibakı konu ile bu kadar bağlantılı olmayabilir. Farklı koşullar altında, fiziksel dizilimin farklı sistemleri oluşabilir. Uzayda yapılan farklı çalışmalar, yada derin okyanus istasyonları, biçimlendirme ve yerleştirmenin bu bilinen yaklaşımını, ve aynı zamanda kişinin alan ve objeye bağlantılı olarak kendisini konumlandırmasını değiştirebilirler.

Bu tarz çalışma açıklık, genişleyebilirlik, ulaşılabilirlik, kamusalılık, tekrar edilebilirlik, itidallik, doğrudanlık, ivedilik hissine ve görünümüne sahiptir ve, hiçbiri negatif olmayan, birkaç sosyal iması olan elişi zanaatkarlığı yerine net kararlar ile biçimlendirilmiştir. Bu tarz çalışma, tecrübenin kendi üstün nitelikli algılarını güvenceye aldığı, seçkin bir özelliğe özlem duyanlar için şüphesiz sıkıcı olacaktır.

Fiziksel bir genişleme yöntemi olarak dikdörtgen birim ve ızgara, aynı zamanda en hareketsiz ve en az organik olandır. Şimdi mimaride ihtiyaç duyulan ve yüksek hız seyahatleri (teknolojisi) tarafından talep edilen yapısal biçimler için, biçimin açıkça modası geçmiştir. Daha işlevsel sıkıştırma – gerilim ilkeleri genel olarak eğri bileşenlerin organik biçimini içerirler. Bazı bakımlardan bu biçim yüksek işlevselliğini ortaya koyar – örneğin vurgulanan biçimlerin tasarımına dahil olan 'çalışma' bir şekilde yansıtılır. Eğri bileşen çalışmalar, düzlem yüzeyleri – hem yassı hem de yuvarlak – tasarım yoluyla özel bir gücü işaret etmezken devreye girerler. Gerilim altındaki yüzeyler antropomorfiktir: onlar vücudun statü içinde olduğu kadar, çalışmaların stresi altındadır. Gerilim yansıtmayan nesnelere, insan ile olan ayrıcalıklarını en açık şekilde ortaya koyarlar. Onlar daha net objelerdir. Bağımsız nesnenin bu özel rolünü üstlenen küpün kendisi değildir – yalnızca bunu en açık ve iyi şekilde yapan biçimdir. Herhangi bir noktalarında dik açıyı kaçınılmaz olarak içeren diğer düzenli biçimler eşit bağımsızlıkla işlerler. Bu biçimlerin boşlukta yerleştirilmeleri, tabii ki, bağımsızlıklarının devamı için aynı önemdedir. Yapısal işlevsellik ilkelerinin görünürlükleri, nesnenin bağımsızlığını yok eden bir etken olabilir. Görünürlük özerk kaliteyi etkiler ve objenin varoluşu dışında bir görev temsili ima eder. Yeni sanatın teknolojiden kesinlikle almadığı şey, aletleri ve yapıları istisnasız olarak basitleştiren bu teleolojik odaklıdır. Ne de endüstriyel bir 'görüntü'yü taklit etmenin peşindedir. Bu bayağıdır. Kavranan şey, uzun süredir kullanımda olan bazı biçimlerin akla uygunluklarıdır.

Nesnelerin altında varolacağı koşullar zaten buradadır. Enerji ve bilginin ve biçimlendirmek için malzemenin çokça genişlemiş yönetimi de. Geleceğin biçimlendirme olanakları ani rahatlamalara katılarak formu ve nasıl işlediklerini temsil ederler. Hazır nesnelerin doğasını kavrayarak ve kullanarak yeni üç boyutlu sanat, 'sanatsallığın' Rönesans'tan beri her sanat evresini kısıtlayan sıkıcı döngüsünü kırmıştır. Hala sanattır. Sanat olarak kullanılan her şey sanat olarak tanımlanmalıdır. Yeni çalışma geleneğe devam eder ancak nesnelere yapmanın bir başka sanat tabanlı düzen mirasını reddeder. Amaçlar farklıdır, sonuçlar farklıdır, deneyim de.



4.5 Michael Fried; Sanat ve Nesnellik⁽⁵⁾

I

Minimal Sanat, ABC Sanat, Temel Yapılar, ve Belirli Nesnelere olarak da bilinen çeşitli girişimler fazlasıyla ideolojiktir. Kelimelerle formüle edilebilecek bir bildiriye bulunma ve yer işgal etme amacındadır, ve aslında önde gelen bazı uygulamacılar tarafından formüle edilmiştir. Eğer bu bir taraftan onu modernist resim ve heykelden ayıracaksa, o zaman diğer taraftan da – benim literalist sanat olarak adlandırmayı tercih ettiğim – Minimal Sanat ve Pop yada Op sanat arasındaki önemli bir farklılığı da işaret eder. Literalist sanat başlangıcından itibaren beğeni tarihinin bir bölümü olmaktan fazlasına baliğ olmuştur. Daha çok duyarlılık tarihine – neredeyse *doğal* tarihe – aittir; ve izole edilmiş bir bölüm değildir, ancak genel ve yaygın bir durumun ifadesidir. Ciddiyeti, literalist sanatın işgal etmeyi amaçladığı pozisyonu tanımladığı veya yerini saptadığı modernist resim ve heykelin her ikisi ile de bağlantılı olması gerçeğinden kaynaklanır. (Kanımca bu, herhangi bir şeyin pozisyon olarak adlandırılmayı hak etmek için bildirmesi gereken esas şeydir.) Literalist sanat kendisini açıkça ne o, ne de diğeri olarak tanımlar; aksine, belirli tereddütler ile harekete geçirilmiştir, yada daha kötüsü, her ikisi için de; sahip olmayı amaçladığı, tam olarak değil muhtemelen, yada hemen değil, onların yerini almaktır, ancak her iki koşulda da kendisini her ikisi ile de temellendirebilecek bir bağımsız sanat olarak yer edinerek.

Resim karşısındaki Literalist dava iki dayanak ile suçlamada bulunur; Neredeyse tüm resimlerde bulunan mantıksal karakter; ve her yerde bulunur olma durumu, resimsel yanılısamanın sanal tutsaklık gerçeği, Donald Judd'a göre,

⁽⁵⁾ Bu metin Fried'in Literalistler olarak adlandırdığı Judd ve Morris'nin iddialarına yanıtıdır. Fried, çürümüş bir duyarlılık olarak tanımladığı şeye karşı durarak Modernizmin 'soyutlama' uygulamasını ve onu farklı kılan karakteristiğini ve erdemini tekrarlar. Fried'a göre nesne ve izleyici arasındaki ilişkiyi teatralleştirilmesi literalist sanatın çürümüşlüğü'nün bir belirtisidir ve otantik Modernist sanat tecrübesi hem nesnellik hem de süreklilik hissini yok edilmesini içerir. Çevirinin yapıldığı metin ilk kez 1967 yazında Artforum'da yayımlanmıştır. 'Amerikan Heykeli'ne ayrılan bu özel sayı Morris'nin 'Heykel Üzerine Notlar 1 – 3' ve LeWitt'in 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' adlı makalelerini de kapsar. Fried'ın bu metnin yayımlanması Modernist gelenek içindeki ayrımları dramatize ettiği gibi, İdealizm ve Özdekçiğe yönelik felsefi bağlılığın da aslında ne kadar kökten bir ayrım içinde olduğunu ortaya koyar. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 822

“Parçalar arasında ilişki kurmaya başladığında, ilk olarak, rağbet gören bir bütüne – tuvalin dikdörtgeni – ve belirli parçalara sahip olduğunu varsayarsın, ki bu berbat bir durumdur, çünkü aslında sahip olman gereken şey belirli bir bütün ve birkaç yada belki de hiçbir parçadır.”

Yakın dönem modernist resimde olduğu gibi, dayanağın biçimi daha fazla vurgulandıkça, durum daha da sıkışık bir hal alır. [. . .] Resim burada tükenmek üzere olan, temel bir problem için kabul edilebilir çözümlerin – resme ait yüzeyin nasıl organize edileceği gibi – şiddetle yasaklandığı bir sanat olarak kabul edilir. Literalist bakış açısıyla, dikdörtgen yerine biçimlendirilmiş dayanakların kullanılması ıstırabı yalnızca devam ettirir. Görünür çözüm, üç boyut adına tek bir yüzeyde çalışmaktan vazgeçmektir.

Literalist tavrın heykel karşısında duruşu daha belirsizdir. Örneğin Judd, belirli objeler olarak adlandırdıklarının heykelden farklı bir şey olduğunu düşünür gibidir, Robert Morris ise kendi karıştırılmaz literalist çalışmalarını Yapısalcı geleneğin Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner, ve Vantongerloo tarafından yerleştirilen sapma geleneğinin devamı olarak sunar. Ancak bu ve diğer anlaşmazlıklar Judd ve Morris’in sahip oldukları ortak görüşlerden daha az önemlidir. Her şeyin ötesinde onlar, pek çok resmin olduğu gibi, heykelin de ‘parça parça, ekleyerek, düzenlenerek yapılmasına’ ve ‘belirli öğelerin . . . bütünden ayrılmasına, böylece çalışma içinde dahili ilişkiler oluşmasına’ karşıdır. (Onlar David Smith ve Antony Caro’nun çalışmalarını da bu tarife dahil ederler.) Pek çok heykelin ‘parça parça’ ve ‘mantıksal’ özelliğinin Judd’un *anthropomorphism* tanımlaması ile ilişkisinin altını çizmek önemlidir: ‘Bir ışın itilir; bir parça demir bir hareketi izler; birlikte natüralistik ve antropomorfik bir biçim oluştururlar. Alan tekabül eder.’ Bu tür ‘çok parçalı, değişmiş’ heykele karşı Judd ve Morris bütünlük, teklik, ve görünmezliği değer olarak sunarlar – bir çalışmanın olabildiğince ‘tek bir şey’ olması, tek bir ‘Belirli Objeye’. [. . .] Hem Judd hem Morris için . . . kritik etken *biçimdir*. Morris’in ‘bütünleyici biçimleri’ tek bir biçim dışında kavranmaya direnen çokyüzlülerdir: *geşalt* basitçe ‘değişmez, bilinen’ biçimdir. Ve şeklin kendisi, bu sistemde, ‘en önemli heykel değeridir’. Aynı şekilde, Judd kendi işinden bahsederken şuna işaret etmiştir:

“temel sorun tamamen düz olmayan herhangi bir şeyin bir şekilde parçalara sahip olmaya başlamasıdır. Esas olan çalışabilmek ve farklı şeyler yapmak ve yine de bir parçanın sahip olduğu bütünlüğü dağıtmamaktır. Benim için pirinçli parça ve beş dikey tüm bu parçanın üzerindedir.”

Biçim objedir: her koşulda, objenin bütünlüğünü koruyan biçimin tekliğidir. Ben, pek çok sanat eleştirmeni tarafından bahsedildiği gibi bu biçim vurgusunun etki lehine çalıştığını ve Judd ve Morris'in biçimlerinin içlerinin boş olduğunu düşünüyorum.

II

Biçim, geçtiğimiz birkaç yıl içinde en önemli resimler için de merkezi oldu. Son birkaç denememde Noland, Olitsky, ve Stella'nın çalışmalarında nesnelerin temel özelliği olarak biçim ve resim aracı olarak biçim arasında nasıl bir karşıtlık meydana geldiğini göstermeye çalıştım. Kabaca, belirli bir resmin başarısı yada başarısızlığı biçim olarak kendisini yok etmesine yada ayak sürmesine yada biçim olduğu kanaatinin zorlanmasına – yada bunu yapıp yapmadığı sorusunu nasıl savacağı yada atlatacağına – dayandırılmaya başlandı. Olitsky'nin ilk dönem püskürtme resimleri biçime sadık kalmanın yada kalmamanın en saf örnekleridir; daha yakın dönem resimleri ise, Noland ve Stella'nın yakın dönem çalışmalarının en iyi örneklerinde olduğu gibi, belirli bir resmin biçime sadık kalma talebi çeşitli yollarla savılmış ve geçirilmiştir. Bu ihtilafta ortaya konan, sorgulanan resim veya objelerin resim yada obje olarak tecrübe edilmeleridir: ve *resim* olarak tarif edilmelerine karar veren (şey) bir biçime sahip olma talebi ile uğraşmalarıdır. Aksi takdirde obje dışında hiçbir şey olarak tecrübe edilemezler. Modernist resim, kendi nesnellliğini yenme yada tart etme zorunluluğunun farkına varmış olması ile özetlenebilir, ve bu projede can alıcı etken biçimdir, ancak *resme* ait olması gereken biçim – resimsel olmalıdır, gerçek, yada yalnızca gerçek değil. Literalist sanat her şeyi, objenin belirli bir özelliği olarak biçim ile, aksi takdirde, gerçekte, objenin kendi doğruluğu içinde sınırlandırır. Amaçladığı, kendi nesnellliğini yenmek yada uzaklaştırmak değil, aksine bu gibi nesnellikleri ortaya çıkarıp, yansıtmaktır.

'Heykelin Yeniliği' adlı denemesinde Clement Greenberg başlangıcından beri literalist sanatla bağlantısı olan varolma etkisinden söz eder. [. . .]

Varlık, ebat yada sanat – olmayanın görüntüsü ile müzakere edilebilir. Dahası, bugün, ve birkaç yıldır, sanat –olmayanın tanımı oldukça belirgindir. ‘Soyut İfadecilik Sonrası’ (adlı makalesinde) Greenberg ‘gerilmiş yada teyellenmiş bir tuval halihazırda bir resim olarak vardır – ancak muhakkak başarılı bir resim olarak değil’ diye yazar. Bu nedenle, ‘Heykelin Yeniliği’nde belirttiği gibi ‘sanat – olmayanın görüntüsü artık resim için elde edilebilir değildir’. Onun yerine, ‘sanat ile sanat – olmayan arasındaki sınır, heykelin bulunduğu, sanat olmayan her maddi şeyin aynı zamanda sanat da olduğu üç boyutta aranmalıdır’. Greenberg şöyle devam eder:

“Şimdilerde makine görüntüsünden kaçınıyor, çünkü sanat – olmayanın görüntüsüne karşı yeterince gidemiyor, ki zannedersen o – kıyaslandığında daha sanatsal olan makine görüntüsünün aksine – göze en az seviyede ‘ilginç’ bir olay sunan ‘hareketsiz’ bir görüntüdür (ve ben Tinguely’i düşündüğümde buna katılırım). Yine de, nesne ne kadar basit olursa olsun, yüzey, kontür ve uzamsal aralıkların ilişkileri ve karşılıklı ilişkileri olduğu gibi kalır. Minimal çalışmalar, günümüzde neredeyse her şey gibi, sanat olarak okunabilir – bir kapı, masa, yada boş bir kağıt tabakası dahil... Ancak sanat – olmama durumuna daha yakın bir sanatın şu anda tasavvur edilmesi yada düşünülmesi mümkün değil gibidir.”

‘Sanat – olmama durumu’nun bu bağlamda anlamı benim nesnellik olarak adlandırıldığımdır. Sanki nesnellik tek başına, günümüz koşullarında bir şeyin kimliğini sağlarmışçasına, sanat – olmayan gibi olmadan, en azından ne heykel ne de resim (olarak), yada bir sanat çalışmasıymış gibi – tam olarak modernist bir resim yada heykel – zaruri bazı açılardan *bir obje değildiler*.

Her koşulda, – neredeyse kendi başına bir sanat olarak – nesnellüğün literalist desteği ve modernist resmin kendisini biçim ortamı aracılığı ile kendi nesnellliğini yenme ve tart etmesini zorunlu kılması arasında kesin bir karşıtlık vardır. Aslında, yakın dönem modernist resmin perspektifinden, literalist durum yalnızca yabancı değil kendisine karşıt da olan bir duyarlılık ortaya koyar: bu perspektiften, sanatın talepleri ve nesnellüğün koşulları doğrudan uyumsuzluk içinde gibidir.

Burada Şu soru ortaya çıkar: nesnelliği, literalistler tarafından yansıtıldığı ve temellendirildiği Şekilde, yalnızca yakın dönem modernist resim perspektifinden sanat karşıtı yapan Şey nedir?

III

Benim önermek istediğim yanıt Őudur: nesnelliğin literalist desteği yeni tür bir tiyatro için bir mazeretten başka bir Şey değildir; ve tiyatro Şimdi sanatın inkarıdır.

Literalist duyarlılık teatraldir çünkü, başlangıç olarak, izleyicinin literalist çalışma ile karŐılaŐtıĐında oluşan gerçek koşullar ile ilgilenir. Morris bunu açıkça yapar. Daha nceki sanatta 'çalışmadan elde edilebilecek olan kesinlikle (kendi) içine yerleŐtirilir iken', literalist sanata ait tecrübe *bir durum içindeki* bir objeye aittir – neredeyse tanımsal olarak *izleyiciyi de içerir*. [. . .]

Morris bu bilincin, bir parçanın deĐiŐik noktalardan görünümünün sürekli kıyaslanmasına karşı olarak, 'deĐiŐmezin gücü, bilinen biçim, geştalt' ile oğalacağına inanır. Bu, aynı zamanda pek çok literalist çalışmanın büyük leği ile de yoĐunlaŐtırılır [. . .] *Obje büyüdükçe onunla aramıza daha fazla mesafe koymaya zorlanırız:*

"Kişisel olmayan yada kamusal olanın [ki Morris bunu savunur] tarzını yapılandıran, boşluktaki obje ile bizim vücudumuz arasındaki, tümünün görülebilmesi için, bu zorunlu daha büyük mesafedir. Ancak fiziksel katılım bir gereklilik olmaya başladığından, özne ile nesne arasında daha geniş bir yer yaratan yalnızca bu mesafedir."

Morris'in 'kişisel olmayan yada kamusal olan' düŐüncesinin teatralliliği apaçık ortadadır: parçanın büyüklüğü, ilişkili olmayan, bütünleyici özelliği ile bağlantılı olarak – yalnızca fiziksel olarak değil ancak fiziksel (olarak da) – izleyiciyi *uzaklaŐtırır*. Denilebilir ki, tam olarak izleyiciyi bir özne ve parçayı bir muamma. . . bir obje *yapan* bu uzaklaŐtırmadır. Ancak bu parçanın büyüdükçe 'kamusal' özelliğinin daha emniyetli bir Şekilde yerleŐeceĐi anlamına gelmez; tersine, 'belirli

bir büyüklüğün ötesinde, obje boğucu olabilir ve devasa ölçek yüklenmiş terime dönüşür'. Morris yalnızca büyüklük aracılığından çok belirli bir ölçek büyüklüğü gerektiren nesnellik yolu ile varlık elde etmek ister [. . .] ... literalist çalışma olan şeyler bir şekilde izleyici ile karşılaşmak durumundadır – denilebilir ki, yalnızca onun alanına değil aynı zamanda onun yoluyla yerleştirilmelidirler. Morris bunların hiçbirisini iddia etmez,

“objenin kendisine olan ilginin ancak eksildiğini ortaya koyar. Ancak şimdiki endişeler tüm bu durum işbirliğinin kontrol edilmesinin çok uzağındadır. Kontrol ancak obje, ışık, alan, kütle değişkenleri işlevsel ise gereklidir. Objenin kendisi daha az önemli olmamıştır. Yalnızca kendisinin önemi azalmıştır.”

Kanımca bu 'tüm durum'un tam olarak ne anlama geldiği işaret etmek önemlidir: görünüşe göre, izleyicinin *vücudu* da dahil olmak üzere – tümü. Sanki, onun görüntü alanında duruma ve aynı nedenden sorgulanan deneyime karşı kendi alakasızlığını ilan eden hiçbir şey – yada dikkate alacağı herhangi bir şey – yok. Aksine, bir şeyin algılanabilmesi için, onun durumun bir parçası olarak algılanması gerekir. Her şey geçerlidir – objenin bir parçası olarak değil, kendi nesnelliğinin kanıtlandığı ve bu nesnelüğün en azından kısmen bağlantılı olduğu durumun bir parçası olarak.

IV

Ayrıca, literalist sanatın varlığı, ki ilk çözümleyen Greenberg olmuştur, temelde teatral bir etki ve özelliştir – bir tür *sahne* varlığı. Literalist sanat yalnızca kendisini fazlasıyla belli etmesi ve, bazen, saldırganlığı ile değil, aynı zamanda çalışmanın izleyiciden aldığı özel ortaklık (karmaşa) ile de bir işlemdir. İzleyicinin değerlendirmeye almasını talep ettiği zaman bir şeyin varlık sahibi olduğu söylenmiştir, *ciddiye* olarak – ve bu talep yalnızca onun *bilincinde* olmayı ve, tabiri caizse, uygun davranmayı içerir. (Bazı ciddiyet tarzları işin kendisi tarafından izleyiciye kapatılır, örneğin yakın dönem resim ve heykelin en iyilerinin yerleştiği gibi. Ancak yine de *bunlar* tam olarak insanların evde hissettikleri yada tahammül edebilecekleri ciddiyet tarzları değildirler.) Burada yine sorgulanan iş tarafından uzaklaştırılma tecrübesi can alıcı nokta gibidir: izleyici kendisinin bir özne olarak, belirsiz, açık – sonlu – ve kesinlik sağlamayan – bir ilişki ile duvar veya yerdeki

umursamaz obje karşısında durması gerektiğini sanır. Hatta benim düşüncem, bu tür objeler tarafından uzaklaştırılmanın, bir başka kişinin sessiz varlığı tarafından uzaklaştırılmaktan, yada doluşmaktan, tamamen farklı olmadığıdır; literalist objelerle beklenmedik karşılaşma tecrübeleri – örneğin, oldukça karanlık odalarda – yalnızca bu açıdan bile, ani dahi olsa, fazlasıyla rahatsız edici olabilir.

Bunun bu şekilde oluşunun başlıca üç nedeni vardır. İlki, literalist çalışmalardan pek çoğunun boyutu, Morris'in dediği gibi, insan vücudu ile oldukça yakın kıyaslanır. [. . .] İkincisi, literalist idealler olarak ilişkisizliğe, birliğe ve bütünlüğe en fazla yaklaşma bağlamında günlük yaşamda karşılaşılan varlıklar yada oluşlar *diğer kişilerdir*. Aynı şekilde, literalist (sanatın) simetri ve genel olarak 'basitçe düzen . . . bir şeyin ardından diğer şey' türünden bir düzen tercihi kökleşmiştir, Judd'un düşündüğü gibi, onları her ne olarak ele alıyorsa, yeni felsefi ve bilimsel ilkelerde, değil, ancak *doğanın içinde*. Ve üçüncü olarak, pek çok literalist çalışmanın boşluğu (sahteliği) – bir *içe* sahip olma özelliği – neredeyse apaçık antropomorfiktir. [. . .]

V

Ben de o zaman literalist düşüncenin ve uygulamanın merkezinde bir tür gizil yada saklı natüralizmin, hatta antropomorfizmin yattığını ileri sürüyorum. Varlık kavramı Tony Smith'in ifadesinde olduğu gibi, sıkça olmasa da yine de oldukça açıkça dile getirilir, 'ben onları ['her zaman' yaptığı heykeller gibi] heykel olarak değil, bir varlık türü olarak düşündüm'. Literalistlerin sahip olduğu antropomorfizmin gizliliği yada saklılığı, şahit olduğumuz üzere, David Smith ve Antony Caro'nun heykelleri gibi *karşıtı oldukları* modernist sanatı özgürce antropomorfik olarak niteleyebildikleri bir şekilde olmuştur – hayali bir başlangıçla, dışleri henüz çekilmiş bir niteleme. Aynı şekilde, yine de, literalist sanatta yanlış olan şey antropomorfik olması değil, antropomorfizminin anlam ve, aynı düzeyde, gizliliğinin onulmaz teatralliyedir. [. . .] *Şimdiye kadar iddiasında bulunduğum temelde teatral olan çalışma ile olmayan arasındaki can alıcı farklılıktır*. Aralarındaki fark her ne ise, Bladen ve Grosvenor gibi sanatçıları, her ikisi de 'devasa ölçütün yüklenmiş terime [dönüşmesine] izin vermiştir' (Morris), Judd, Morris, Andre, McCracken, LeWitt ve – bazı parçalarının *ebadına* rağmen – Tony Smith ile birleştiren teatralliktir. Literalist sanatın, modernist resim ve, en azından en seçkin yakın dönem uygulayıcıların

elinden çıkan, modernist heykelin her ikisini de reddedişi, adından açıkça belli olmasa da tiyatronun ilgi alanındadır.

Bu bağlantı ile Tony Smith'in bitmeden önce New Jersey otoyolunda gece yaptığı araba gezintisinin tarifi zorlama bir okuma oluşturur. [. . .] O gece Smith'e ilham olan resmin resimsel, – hatta, denilebilir ki, sanatın da geleneksel doğasıdır. Ve Smith *bunu* sanatın aslını açıkça ortaya koyması olarak değil, sonunu ilan etmesi olarak algılamış gibidir. İşaretsiz, aydınlatılmamış ve yapısız otoyol ile kıyaslandığında – daha doğrusu, üzerinde seyahat edilirken otoyolun araba içinden tecrübe edildiği haliyle – sanat yine Smith'te saçma bir küçüklük izlenimi bırakmıştır ('Günümüzdeki tüm sanat posta pulu sanatıdır' demiştir), kısıtlanmış, geleneksel . . . Görünürde o, yol üzerindeki tecrübesini sanat açısından 'çerçevelemenin', en azından ondan o zamanki olduğu hali ile *sanat* yapmanın bir yolu olmadığını düşünmüştür. Onun yerine, 'yapılması gereken şey onu tecrübe etmektir – *olduğu* zaman, yalnızca *olduğu* gibi. (önemli olan *yalnızca* tecrübedir.) Bunun herhangi bir şekilde tartışmaya açık olduğuna dair bir öneri yoktur. Tecrübe Smith tarafından, yalnızca ilkesel olarak değil gerçek olarak, herkese tümüyle erişilebilir olarak değerlendirilmiştir, ve birisinin ona sahip *olmuş* olup olmadığı sorusu gündeme gelmez. [. . .]

. . . Smith'in otoyol üzerindeki tecrübesi ne *idi*? Yada bu soruyu başka bir şekilde soracak olursak, eğer otoyol, uçuş pistleri, ve kazılmış zemin sanat çalışmaları değil iseler, onlar *nedirler*? – Ne, aslında, boş yada 'terkedilmiş' değil iseler, *durumlar* mı? Ve Smith'in tecrübesi, benim *tiyatro* olarak adlandırageldiğim tecrübe değil ise o zaman neyin tecrübesidir? Otoyol, uçuş pistleri ve kazılmış zemin literalist sanatın teatral özelliğini ortaya koyar gibidir, yalnızca objesiz, yani, *sanatın kendisinden yoksun olarak* – objenin yalnızca bir *oda* içerisindeki gereklilik olduğu varsayılarak (yada, belki, bunlardan daha az uç koşullarda). Yukarıda belirtilen durumlardan her birisinde objenin yerini, tabir caizse, (başka) bir şeyin alması sağlanmıştır: örneğin, otoyol üzerinde yolun sürekli hücumu, hücum eden farlar tarafından aydınlatılan karanlık kaldırımların yeni erişimlerinin eşzamanlı geri çekilişi, otoyolun kendisinin muazzam, terkedilmiş, sahipsiz bir şey olarak hissedilişi, Smith'in kendisi ve onunla birlikte arabada olanlar için varoluşu. . . Bu son nokta önemlidir. Bir taraftan, otoyol, uçuş pistleri ve kazılmış yerler hiç kimseye ait değildir; diğer taraftan ise Smith'in varlığı tarafından tespiti yapılan durum her

koşulda onun tarafından *ona ait* hissedilmiştir. Dahası, her şart altında tanımsızca devam edip gitmek özü gereğidir. Objenin yerine geçen – izleyiciyi bir özne yaparak uzaklaştıran yada izole eden, kapalı mekanda objenin yaptığı şeyi yapan –, her şeyin ötesinde sonsuzluk, yada nesnelliksiz olana, yaklaşıma, aceleciliğe yada perspektife ait olandır. Tecrübenin kendisini kişiye doğrudan dışarıdan sunarak (otoyol üzerinden *arabanın* dışından) onu eşzamanlı olarak bir özne – onu konu yapan – ve tecrübenin kendisini bir obje yada daha çok nesnelliğe ait gibi kabul ettiren bu açıklık, yani, tüm varlıktır.

[. . .]

VI

Smith'in kendi otoyol tecrübesinin izahı tiyatronun sanata olan yoğun düşmanlığının kanıtıdır, ve (kendisini) objenin yokluğunda ve (objenin yokluğunda) onun yerini alan, nesnelüğün teatrallığı olarak adlandırılabilir şeyde, kesin olarak açığa vurur. Aynı şekilde, modernist resmin kendi nesnelüğünü yenme yada tart etme zorunluluğu, onun *tiyatroyu yenme yada tart etme* zorunluluğunun temelidir. Ve *bu* modernist resim ve tiyatro arasında bir savaşın süregeldiği anlamına gelir, teatral ve resimsel olan arasında – literalistlerin modernist resim ve heykeli açıkça reddetmelerine rağmen bir program yada ideoloji değil, tecrübe, inanç, duyarlılık meselesi olan bir savaş. [. . .]

Bu itilafın saflığı ve görünür uzlaşmazlığı yeni bir şeydir. Nesnelüğün modernist resim için geçtiğimiz birkaç yıl içerisinde bir mesele haline geldiğini daha önce belirtmiştim. Yine de, bu, bu durum oluşmadan önce, resim yada heykellerin bu nedenle basitçe *obje oldukları* anlamına gelmez. Bence, onların *basitçe* olmadıklarını söylemek daha doğru olur. Sanat çalışmalarını objenin dışında *bir şey olmayarak* görme riski, hatta olasılığı dahi, mümkün değildi. Bu olasılığın kendisini göstermesi esas olarak 1960'lar civarı modernist resim gelişimlerinin bir sonucuydu. Kabaca, gelişmiş resimler objelerce asimile edilmeye yaklaşıyor göründükçe, Manet'den beri tüm resim tarihi, kendi temel nesnelüğünün ilerleyen keşfine bağlı olarak, ve önceliğin modernist resmin kendi geleneksel aslını, biçim aracılığı ile kendi nesnelüğünü yenerek ve tart ederek – özellikle *resimselliğini* – açıklama ihtiyacına dönüşümüyle – bence yanıltıcı olsa da – anlaşılır oldu. Modernist resim

görüşünün nesnelliğe doğru meyilleşmesi Judd'un sözlerinde açıktır, 'Yeni [literalistler gibi] çalışma açıkça resimden çok heykeli andırır, ancak resme yakındır'; ve genel olarak literalist duyarlılığın dayandırıldığı görüş budur. Bu nedenle literalist duyarlılık, modernist resmi kendi nesnelliğini bozmaya fazlasıyla zorlayan *aynı* gelişmelere bir yanittir – daha açıkçası aynı gelişmelerin, yani, tiyatro terimleriyle, *zaten* teatral olan bir duyarlılığın, halihazırda tiyatro tarafından (en kötü haliyle) yozlaştırılmış ve saptırılmış (gelişmelerin) *farklı şekilde görülmesidir*. Aynı şekilde, modernist resmi kendi nesnelliğini yenmeye ve tart etmeye zorlayan şey yalnızca dahili gelişmeler değil, daha baştan literalist duyarlılığı da çürüten ve, sorgulanan gelişmeler nezdinde mecbur etmeyen ve varlıksız bir tür tiyatro tarzından başka bir şey olarak görünmesini engelleyen de aynı genel, kuşatan, bulaşıcı teatralıktır. O, nesnelliği modernist resim için bir mesele haline getiren bu kavrayışın parmaklarını kırma ihtiyacı idi.

Nesnellik modernist heykel için de bir meseleye dönüştü. Bu, heykelin üç boyutlu olmasına, hem sıradan objeleri hem de literalist sanatı resimin yapmadığı bir şekilde andırmasına karşın, doğrudur. Neredeyse on yıl önce Clement Greenberg, ustası şüphesiz David Smith olan yeni bir heykel 'tarzı'nın ortaya çıkışı olarak gördüğü şeyin şu terimlerle bir özetini yaptı:

"Maddeyi tamamen görsel kılmak, ve biçimi, ister resimsel, heykelsi, yada mimari olsun, alan ambiyansının dahili bir parçasına çevirmek – bu tamamen yanılısama karşıtlığını sağlar. Bir şeyin yanılısaması yerine, şimdi bize şekillerin (tarzların) yanılısamaları sunuluyor: şöyle ki, o mesele anonimleşmiştir, etkisizdir, ve bir serap gibi yalnızca görsellikte varolur."

1960'dan beri bu gelişme, heykelleri nesnellik bağlamında ele alınmaya David Smith'den *özellikle* çok daha fazla dayanıklı olan İngiliz heykeltıraş Antony Caro tarafından başarının zirvelerine taşındı. Caro tarafından yapılan bir heykel direklerin, putrellerin, silindirlerin, farklı uzunlukta boruların, metal saçların, ve ızgaraların karşılıklı ve çıplak yan yana gelerek, düzenledikleri *objenin* bileşenleri içinde olmaktan çok uzlaşmalarından oluşur. Her birisinin ayrı kimliğinden çok bir öğenin diğer bir öğe ile karşılıklı çekimi can alıcı noktadır – tabi ki yine de bir öğenin kimliğini değiştirmek en azından onun yerleşimini değiştirmek kadar zorlayıcı olurdu. [. . .] Her eleman bir diğerini kendi yakınlık gücü (özelligi ile) ile

anlamlandırır: Bu düşünce ile, bu anlamın kavramı ile karıştırılan bu çözülmüş düşünce ile, Caro'nun sanatındaki görmeye değer her şey onun sentaksındadır. Caro'nun sentaksa yoğunlaşması, Greenberg'e göre 'soyutluğa, doğadan kökten farklılığa bir vurgu'dur. Ve Greenberg sözüne şöyle devam eder, 'Başka hiçbir heykeltıraş, alışılmış, tasarlanmış nesnelerin yapısal mantığından bu kadar uzaklaşmamıştı.' Yine de bunun Caro'nun heykellerinin alçaklıklarından, açıklıklarından, parçalılıklarından, kuşatan profillerden ve ilgi merkezlerinden yoksun oluşlarından, ferasetsizliklerinden, vb, daha fazla bir işlevi olduğunu vurgulamak gerekir. Onun yerine nesnelliğin, tam olarak hareketleri değil, hareketlerin etkilerini taklit ederek üstesinden gelirler, yada karıştırırlar; belli başlı müzik ve şiirler gibi, insan vücudunun sahibi olduğu bilgi ve onun sayısız yöntem ve ruh haliyle nasıl anlam yarattığı gibi. Caro'nun heykelleri *bu tür* anlamsızlıkları gerekli kılar gibidir – sanki *yalnız* olarak söylediğimiz yada yaptığımız anlam olanakları onun heykelini mümkün kılar gibi. Tüm bunlar, eklemek her ne kadar gereksiz olsa da, Caro'nun sanatını antiliteralist ve antiteatral duyarlılığın bir kaynağına çevirir.

VII

Bu noktada sonunda haklı çıkmayı yada ispatlamayı ummadığım, ancak yine de doğru olduğuna inandığım bir iddiada bulunmak istiyorum: tiyatro ve teatrallik bugün yalnızca modernist resimle değil (yada modernist resim ve heykel), bu tür sanatlarla da savaş içindeler – ve modernist olarak tarif edilebilecek bir kapsama karşı, bu tarz modernist duyarlılık ile. Bu iddia üç önerme yada tez olarak bölünebilir:

1. *Sanatların başarısı, hatta hayatta kalması, büyük ölçüde onların tiyatronun üstesinden gelebilme yetisine dayanmaya başladı.* Bu belki de hiçbir yerde, benim tiyatro olarak adlandırdığımın üstesinden gelme gerekliliğinin kendisini en çok kendi izleyicisi ile zorlayıcı farklılıkta bir ilişki kurma ihtiyacı olarak hissedildiği tiyatronun kendi içinde olduğu kadar bariz değildir. (Konu ile ilgili metinler, tabii ki, Brecht ve Artaud'dur.) Tiyatronun, diğer sanatlardan farklı bir şekilde bir izleyiciye *sahip* oluşu – o birisi *için varolur* – aslında, modernist duyarlılığın genel olarak tiyatrodaki dayanılmaz bulunduğu şeydir. Burada belirtilmesi gereken literalist sanatın da, her ne

kadar biraz özel de olsa, bir izleyiciye sahip oluşudur: izleyici literalist sanat ile, içinde, *onun* bir aracı olarak tecrübe ettiği sorgulanan çalışmanın, gerçekte çalışma ile birlikte yalnız olmasa dahi, *yalnızca* onun için mevcut olduğuna dair önemli bir hissin varolduğu bu durum içerisinde karşılaşır. [. . .]

Modernist duyarlılığın en fazla yüceltici bulduğu tiyatronun bu üstesinden gelişi ve zamanımız yüksek sanatının damga vurucusu olarak tecrübe edilmiştir. Yine de, doğası gereği tiyatrodan tümüyle *kaçan* bir sanat vardır – sinema. Bu, sinemanın genel olarak, bariz berbat olanlar da dahil, en başarılı resimler, heykeller, müzik ve şiir kabul görmezken, modernist duyarlılığa kabul edilmesini açıklamaya yardımcı olur. Sinemanın tiyatrodan kaçışı nedeniyle – sanki otomatik olarak – tiyatro ve teatrallik ile itilaf içinde olan duyarlılıklara kucak açar ve kendisine katan bir sığınak sağlar. Aynı zamanda, sığınacağın otomatik, garanti eden özelliği – daha doğrusu, sağlanan şeyin bir onun üzerine bir zafer değil, sığınak olma, mahkumiyet değil absorpsiyon olduğu gerçeği – sinemanın, en deneysel halinin dahi, *modernist* bir sanat olmadığı anlamına gelir.

2. Sanat tiyatro durumuna yaklaştıkça yozlaşır. Tiyatro, görünürde büyük ve apayrı çeşitlilikte etkinlikleri bir diğeri ile bir araya getiren, ve bu etkinlikleri modernist sanatın köktenci farklılıkta girişimlerinden ayıran ortak paydadır. Burada da diğer yerlerde olduğu gibi değer ve seviye meselesi esastır. Örneğin, diyelim ki, Carter ve Cage'in müziği yada Louis ve Rauschenberg'in resimleri arasındaki muazzam kalite farkını kaydetme başarısızlığı, gerçek farklılıkların – ilk örnekte müzik ve tiyatro, ikinci örnekte resim ve tiyatro arasında – sanatlar arasındaki sınırların çökme sürecinde olduğu (Cage ve Rauschenberg, doğru olarak, aynı şekilde görülerek) ve sanatların kendilerinin en azından bir tür final, çökmüş, çokça arzu edilen senteze doğru kaydıkları yanılısaması ile ortaya konduğu anlamına gelir. Hem de aslında bireysel sanatların kendi özlerini inşa eden gelenekler ile hiçbir zaman olmadığı kadar meşgul oldukları bir dönemde.

3. Kalite ve değer kavramı – ve bunların sanatın merkezi, sanatın kendisi olduğu boyutları ile birlikte – anlamlıdır, yada yalnızca bireysel sanatlar içinde, tamimiyle anlamlıdır. Sanatlar arasında *yatan* tiyatrodur. Bence, literalistlerin çeşitli bildirimlerinde, yaptıklarının sanat olup olmadığı konusunda açık bir belirsizlik göstermeleri ile aynı zamanda değer ve kalite meselesinden olabildiğince

kaçınmaları kayda değerdir. Onların atılımlarını *yeni* bir sanat yerleştirme çabası olarak tarif etmek belirsizliği yok etmez; olsa olsa kaynağını işaret eder. Judd'un kendisi, 'Bir çalışma yalnızca ilginç olmalıdır' iddiası ile literalist atılımın gerçek problematik karakterini kabul etmiştir. Genel olarak literalist duyarlılık için geçerli olduğu gibi, Judd için de, tek önemli olan seçilen bir işin (onun) *ilgisini* çekmesi ve (ilgiyi) devam ettirmesidir. Oysa modernist sanatlar içinde ikna kabiliyetinden – özellikle, belirli bir resmin yada heykelin yada şiirin yada müzik parçasının o sanat içinde kalitesi şüphe uyandırmayan geçmiş bir çalışma ile kıyaslanmayı kaldırıp kaldıramadığına dair ikna kabiliyetinden – başka hiçbir şey önemli değildir. (Literalist çalışmalar – suçlandıkları zaman – sıkça sıkıcı olmakla suçlanırlar. Daha müsamahasız bir suçlama onların yalnızca ilginç olmaları olurdu.)

Belirli bir çalışmaya olan ilgi, Judd'a göre, hem bir bütün olarak karakterine hem de inşa edildiği malzemenin *bütünleyen* belirleyicilerine bağlıdır [. . .] Judd'un Belirli Objeleri ve Morris'in gestaltları yada bütünleyici biçimleri gibi, Smith'in küpü de *her zaman* daha fazla merak uyandırır; kişi hiçbir zaman onun sonuna geldiğini hissetmez; o tükenmezdir. Ancak o doluluğu nedeniyle değil – o sanatın bitmezliğidir – bitecek bir şey olmaması nedeniyle tükenmezdir. Bir yolun olduğu gibi sonsuzdur: eğer dairesel ise, örneğin.

Sonsuzluk, sürekli devam edebilme durumu, hatta sürekli devam etmeye mecbur olma durumu, hem ilgi hem de nesnellik kavramının merkezindedir. Aslında, literalist duyarlılığı en derinden kışkırtan ve literalist sanatçıların çalışmalarında nesnelleştirmeye çabaladıkları deneyim görünümündedir – örneğin, bahsi geçen birimlerin *ad infinitum* olarak çoğaltılması imasını ile, aynı birimlerin (Judd'un 'bir şeyin ardında diğer bir şey'i) tekrarlanması yolu gibi. Smith'in bitmemiş otoyol üzerinde kendi tecrübesinin izahı bu heyecanın kayıdır, ancak açık değildir.

Son olarak burada zaten açıklığa kavuşmuş olabilecek bir şeyi vurgulamak istiyorum: sorgulanan deneyim *zaman içinde süre gider*, ve sonsuzluğun sunumu, benim iddiama göre, literalist sanatın merkezindedir ve teori zaruri olarak sonsuzluğun yada belirsiz *sürekliliğin* sunumudur. Bir kez daha, Smith'in kendi gece sürüşünü izahı yararlıdır . . . Morris de – her ne kadar belirtmemiş olması durumunda bir farklılık olmamış olacaksa da – açık olarak belirtmiştir, 'Çalışmanın

tecrübesi mecburen zaman içinde varolur'. Literalizmin zaman – daha doğrusu, *tecrübe süreci* – ile meşguliyeti, bence, paradigman olarak teatraldır: tiyatronun izleyici ile karşılaşması, ve onu yalnızca nesneliliğin sonsuzluğu ile değil *zaman*(ın sonsuzluğu) ile bu şekilde izole etmesi gibi; yada sanki, temelde, tiyatronun işaret ettiği duygunun hem geçen hem de gelecek zamanın bir geçicilik hissi olması gibi, sonsuz bir perspektiften anlaşılabilirmişçesine *eşzamanlı yaklaşarak ve geri çekilerek*. . . Bu meşguliyet literalist çalışma ve modernist resim ve heykel arasında derin bir ayrımı işaret eder. Sanki kişinin ikinci ile olan ilişkisi bir sürece sahip değildir – kişinin *aslında* Noland veya Olitski tarafından yapılan bir resmi yada Smith veya Caro tarafından yapılan bir heykeli tecrübe etmesinin bir zaman almaması nedeniyle değil, *işin kendisinin her an bir manifesto olması* ile. [. . .] Kişinin bir tür *anilik* olarak tecrübe ettiği şey, sanki kendi daimi yaratılışı ile baliğ olan, bu sürekli ve bütün şimdiliklerdir: sanki birisi daha sonsuz bir duyarlılıkta olmuş olsa, sonsuz tek bir kısa an her şeyi görmek, işi tüm derinliği ve doluluğu ile birlikte tecrübe etmek, sonsuza dek ikna olmak için yeterince uzun olurmuş gibi. (Burada ilgi kavramının, ikna kavramının aksine, geçiciliği, nesneye yönelen sürekli dikkat biçiminde ima ettiğinin altını çizmek faydalı olur.) Ben, modernist resim ve heykelin şimdilik ve anilik erdemleri ile tiyatronun üstesinden geldiği iddiasında bulunmak istiyorum. Hatta, kendi bilgimin çok ötesinde, tiyatroyu alt etme ihtiyacı karşısında, her şeyden çok diğer çağdaş modernist sanatların, özellikle de şiir ve müziğin, (olmayı) arzuladığı resim ve heykel durumunun olduğunu ileri sürmeye özeniyorum – o durum ki, sürekli ve ebedi bir *şimdiyi*, gizleme yada inşa etme gerçeğinin içinde varolan.

VIII

Bu makale bazı sanatçılara (ve eleştirmenlere) karşı bir saldırı, diğerleri için ise bir savunma olarak okunacaktır. Ve tabii ki benim için zamanımızın otantik sanatı ile adanmışlığı, tutkusu ve yaratıcılarının zekası ne olursa olsun, diğerlerini ayırt etme arzusu

Ve tabii ki benim için zamanımızın otantik sanatı ile adanmışlığı, tutkusu, ve yaratıcılarının zekası ne olursa olsun bana literalizm konsepti ve tiyatro ile burada ilgili olan belli özellikleri paylaşır gibi gelen ve yazdıklarım için hareket noktası

oluşturan diğer çalışmayı ayırt etme isteği gerçektir. Ancak bu son cümlelerde benim tiyatro tarafından okertilmiş yada saptırılmış olarak karakterize ettiğim duyarlılığın yada tarzın dile getirilerek yayılışına – sanal evrensellik – dikkat çekmek istiyorum. Hepimiz hayatımızın çoğunda yada tümünde literalistlerizdir. şimdilik nezakettir.



4.6 Sol LeWitt; Kavramsal Sanat üzerine Paragraflar⁽⁶⁾

[. . .] (Benim) kavramsal sanat olarak dahil edildiğim sanat türünden söz edeceğim. Kavramsal sanatta fikir yada kavram çalışmanın en önemli tarafıdır. Sanatçı kavramsal bir sanat biçimi kullandığında, bu, tüm planlar ve kararların önceden tasarlandığı ve uygulamanın yalnızca formalite meselesi olduğu anlamına gelir. Fikir sanatı gerçekleştiren bir mekanizmaya dönüşür. Bu tür sanat teorileri örneklenmiş yada teokratik değildir; sezgiseldir, tüm zihinsel süreçleri içerir ve amaçsızdır. Genelde sanatçının bir zanaatkar olarak yeteneklerinden bağımsızdır. Çalışmasının izleyiciye zihinsel olarak ilginç gelmesini sağlamak kavramsal sanat ile ilgilenen sanatçının amacıdır, ve bu nedenle genelde onun duygusal açıdan yavan olmasını ister. Yine de kavramsal sanatçının işinin izleyiciyi sıkmak olduğunu varsaymak için bir neden yoktur. O yalnızca, kişinin ifadeci sanata alışılmış koşullandırması gibi, izleyiciyi bu sanatı algılamaktan vazgeçirecek duygusal bir tekmenin beklentisidir.

Kavramsal sanat muhakkak mantıksal değildir. Bir parçaya yada parçalar dizinine ait mantık bazı zamanlar yalnızca çöküş için kullanılan bir yöntemdir. Mantık sanatçının gerçek emelini saklamak yada paradoksal bir durum ortaya koymak için kullanılabilir (mantık mantıksızlığa karşı gibi). Fikirlerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı olan pek çok düşünce saçma bir basitliktedir. Başarılı fikirlerin genelde kaçınılmaz olmalarından kaynaklanan bir basitlik görüntüsü vardır. Hatta fikir bağlamında sanatçı kendisini bile şaşırtmakta serbesttir. Fikirler sezgisel olarak keşfedilirler.

Sanat çalışmasının neye benzediği çok da önemli değildir. Eğer fiziksel bir biçime sahipse zaten bir şeye benzemek zorundadır. Sonuçta ne tür bir biçime sahip olursa olsun bir fikir ile başlamak zorundadır. Sanatçıyı ilgilendiren kavram ve gerçekleştirme işlevidir (sürecidir). Çalışma, sanatçı tarafından bir kez fiziksel gerçeklik kazandırılınca, sanatçı da dahil herkesin algılamasına açıktır. (Ben

⁽⁶⁾ LeWitt'in çalışmaları tekrar ve permütasyon kullanımı ve bireysel dokunuşun sistematik olarak dışlanması ile karakterize edilmiştir. Ancak bu Lewitt'in çalışmalarının yirminci yüzyıl akılcılık geleneği içinde sorunsuzca tanımlanabileceği anlamına gelmez. Bu metnin yazıldığı tarihte tipik çalışmalar seriler halinde sergilenen açık, pencereci dikdörtgen yapılarıdır. 1968'de duvar resimleri için öneriler formülize etmeye başlamıştır. 'Kavramsal Sanat' düşüncesi 1960'lı yılların başından itibaren gündemde olsa da, bu metnin basımı hareketin kamu tarafından fark edilmesi adına ilk adımdır. Çevirinin yapıldığı metin Artforum'un 1967 Yaz sayısında yayımlanmıştır. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 834

'algılama' kelimesini fikir verilerinin kavranmasını belirlemek için kullanıyorum, fikrin nesnel kavranışı ve eşzamanlı olarak her ikisinin de öznel bir yorumu.) Sanat çalışması yalnızca tamamlandıktan sonra algılanabilir.

Temelde göz duyumu için yapılan sanat kavramsal yerine algısal olarak adlandırılabilir. Bu tüm görsel, kinetik, ışık ve renk sanatını kapsar.

Kavram ve algının işlevleri zıt olduğuna göre sanatçı öznel bir yargılama uygulayarak fikrini yatıştırır. Eğer sanatçı fikrini esaslı olarak keşfetmek isterse, o zaman, kapris, beğeni ve diğer garip fikirler sanat yapımından elenirken, keyfi ve şansa bağlı kararlar en alt seviyede kalır. İyi görünmemesi durumunda çalışmanın mutlaka reddedilmesi gerekmez. Bazen başlangıçta uygunsuz görünenler sonunda görsel olarak sevimlileşebilirler.

Daha önce kurgulanmış bir plan ile çalışmak öznellikten kaçınmanın bir yoludur. Aynı zamanda sıra ile her çalışmanın tasarlanma gerekliliğini önler. Çalışmayı plan tasarlar. Bazı planlar milyonlarca varyasyon gerektirirler, ve bazıları sınırlı bir sayı, ancak her ikisi de sınırlıdır. Diğer planlar sonsuzluğu işaret ederler. Ancak her koşulda sanatçı temel biçimi ve problemin çözümünü yönetecek kuralları seçer. Bundan sonra, çalışmanın tamamlanma seyrinde ne kadar az karar alınır, o kadar iyi(dir). Bu, keyfiliği, kaprisi, ve özneliği olabildiğince yok eder. Bu yöntemi kullanmanın nedeni budur.

Çoklu değişken bir yöntem kullandığında sanatçı genellikle basit ve hazırda bulunan bir biçim seçer. Formun kendisinin çok sınırlı bir önemi vardır; tüm çalışmanın grameri olur. Hatta en iyisi temel birimin kasten ilginç olmamasıdır, böylece daha kolayca tüm çalışmanın asıl parçasına dönüşür. Karmaşık temel biçimlerin kullanılması yalnızca bütünün birlikteliğinin bozulmasına yol açar. Basit bir formun defalarca kullanımı çalışmanın alanını daraltır ve yoğunluğu biçim düzenlenmesi üzerine toplar. Biçim arıyama dönüşürken bu düzenleme de sonuca dönüşür.

Kavramsal sanatın aslında matematik, felsefe yada diğer zihinsel disiplinlerle çok da ilgisi yoktur. Pek çok sanatçı tarafından kullanılan matematik,

basit aritmetik yada basit sayı dizinleridir. Çalışmanın felsefesi kendi içinde gizlidir ve herhangi bir felsefe sisteminin örnekleme değıildir.

İzleyicinin sanatı görerek sanatçıya ait kavramları anlayıp anlamaması aslında çok da önemli değıildir. Bir kez elinden çıktıktan sonra sanatçının, izleyicinin çalışmayı algılaması üzerine bir denetimi yoktur. Farklı insanlar aynı şeyi farklı şekilde anlayacaktır.

Son zamanlarda minimal sanat hakkında çok yazıldı, ancak ben bu tarz bir şeyi yaptığını kabul eden birisine rastlamadım. Etrafta temel yapılar, azaltma, reddetme, sakin, ve mini – art olarak adlandırılan farklı sanat biçimleri var. Bildiğim hiçbir sanatçı bunlara da sahip çıkmayacaktır. Bu nedenle (bunun) sanat eleştirmenlerinin sanat dergileri aracılığıyla birbirleri ile iletişim kurarken kullandıkları gizli bir dil olduğunu (söyleyerek) bitiriyorum. [. . .]

Eğer sanatçı fikrini gerçekleştirerek görsel bir forma dönüştürürse, o zaman işlemin (sürecin) tüm basamakları önemli olur. Fikrin kendisi, görsel yapılmaya da herhangi bir diğere bitmiş ürün kadar sanat çalışmasıdır. Araya giren herhangi bir basamak – karalama, eskiz, çizim, başarısız deneme, maket, çalışma, düşünce, sohbet – ilişkilidir. Sanatçının zihinsel sürecini yavaşlatanlar bazen bitmiş üründen daha ilginçtirler.

Bir parçanın hangi ebatla olacağına karar vermek zordur. Eğer bir fikir üç boyut gerektiriyorsa, o zaman herhangi bir büyüklük iş görür gibidir. Soru hangi ebadın en iyi olacağıdır. Eğer obje devasa yapılacaksa, o zaman yalnızca ebat etkileyici olur ve fikir tamamen kaybolabilir. Yine, eğer çok küçük olursa, tutarsız (mantıksız, konu dışı) olabilir. İzleyici boyunun çalışma ve içine yerleştirileceğı yerin alan büyüklüğü ile ilgisi olabilir. Sanatçı objeleri göz hizasından aşağı yada yukarı yerleştirmek isteyebilir. Bence parça, izleyicinin çalışmayı anlaması için gereken tüm bilgileri sağlamaya yetecek bir ebatla olmalıdır ve bu kavrayışı kolaylaştıracak bir biçimde yerleştirilmelidir. (fikrin özürü [olması] ve görsel güçlük ve ulaşılabilirlik gerektirmesi haricinde.)

Boşluk, üç boyutlu hacim tarafından işgal edilmiş kübik bir alan olarak düşünülebilir. Her hacim alan işgal eder. (O) Havadır ve görülemez. Nesnelere

arasındaki ölçülebilir aralıktır. Aralıklar ve ölçümler bir sanat çalışması için önemli olabilirler. Eğer belirli uzaklıklar önemli iseler parçada açıkça ortaya konurlar. Eğer alan nispeten önemsizse, ilgideki herhangi bir kesintiyi yok etmek için düzene konabilir ve eşitlenebilirler (bir diğerine eşit uzaklıkta yerleştirilen nesnelere). Düzenli alan aynı zamanda metrik bir zaman ögesine de dönüşebilir, bir tür düzenli darbe (sesi) yada (nabız) atışına. Aralık (kesinti) düzenli tutulduğunda, düzensiz olan her şey önem kazanır.

Mimari ve üç boyutlu sanat tamamen zıt mizaçlıdır. İlki belirli bir işlevi olan bir alan yaratma ile bağlantılıdır. Mimari, bir sanat çalışması olsun yada olmasın, faydacı olmalıdır, aksi halde tamamen başarısız olur. Sanat faydacı değildir. Üç boyutlu sanat mimarinin faydacı alanlar yaratma gibi bazı özelliklerini yüklediğinde sanat olarak işlevini zayıflatır. İzleyici bir parçanın ebat büyüklüğü karşısında ezildiğinde, bu egemenlik parçanın fikrini kaybetme pahasına biçimin fiziksel ve duygusal gücünü vurgular.

Yeni malzemeler çağdaş sanatın en büyük rahatsızlıklarından biridir. Bazı sanatçılar yeni malzemelerle yeni fikirleri karıştırıyorlar. Çiğ süsler içinde yuvarlanan bir sanat görmekten daha kötü bir şey yoktur. Bu malzemelerin cazibesine kapılan neredeyse tüm sanatçılar, kendilerinin malzemeyi iyi kullanmasını sağlayacak akıl sıklığından yoksun olanlardır. Yeni malzemeleri kullanmak ve onları bir sanat çalışmasına dönüştürmek için iyi bir sanatçı (olmak) gerekir. Malzemenin fizikselliğinin bu kadar önemli kılınmasında tehlikeli olan, bence, onun işin fikrine dönüşmesidir (farklı tarzda bir ifadecilik).

Herhangi tür bir üç boyutlu sanat fiziksel bir gerçektir. Bu fiziksellik onun en görülür ve ifadeci içeriğidir. Kavramsal sanat izleyicinin gözü yada duyguları yerine düşüncesini angaje etmek için yapılır. Üç boyutlu objenin fizikselliği böylece onun duygusal olmayan amacının bir çelişmesine dönüşür. Renk, yüzey, doku, ve biçim çalışmanın yalnızca fiziksel yönlerini vurgular. Bu fiziksellik içinde dikkat çeken ve izleyiciyi ilgilendiren her şey bizim fikri kavrayışımız için bir caydırıcıdır ve ifadeci bir yöntem olarak kullanılır. Kavramsal sanatçı malzeme üzerindeki bu vurguyu olabildiğince iyileştirmek yada paradoksal bir yolla kullanmak isteyecektir. ([Onu] Bir fikre çevirmek.) O zaman bu tür sanat mümkün olan en ekonomik araçlarla ifade edilmelidir. İki boyutla daha iyi ifade edilebilecek olan herhangi bir fikir üç boyutlu

olmamalıdır. Fikirler bunun yanında sayılar, fotoğraflar, yada kelimeler yada sanatçının seçtiği herhangi bir yöntemle, biçimden öneminden bağımsız olarak belirtilebilir.

Bu paragraflar kategorik zorunluluklar olarak tasarlanmamıştır, ancak açıklanan fikirler benim şu anki düşünüşüme en yakın olabilecek şekilde ifade edilmiştir. Bu fikirler benim bir sanatçı olarak çalışmalarımın sonucudur ve benim deneyimim değiştikçe ileride değişebilirler. Ben onları mümkün olabilecek en açık şekilde ifade etmeye çalıştım. Eğer benim yaptığım bu bildirimler net değil iseler o zaman düşünce bulanık olabilir. Bu fikirleri yazdığım sırada dahi (düzeltmeye çalıştığım, ancak diğerlerinin akıp gideceği) açık tutarsızlıklar var gibi. Ben tüm sanatçılar için bir kavramsal sanat avukatlığı yapmıyorum. Ben kendim için diğer yöntemlerin aksine işe yaradığını keşfettim; başka yöntemler başka sanatçılara uygundur. Ne de tüm kavramsal sanatın izleyicinin ilgisini hak edeceğini düşünüyorum. Kavramsal sanat yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir.

4.7 Robert Smithson; Bir Akıl Sedimentasyonu: Dünya Tasarımları⁽⁷⁾

Dünya'nın yüzeyi ve aklın hayallerinin sanatın farklı alanlarına bir bozunma yöntemi vardır. Her iki temsilci de, hem kurgu hem gerçek olarak, bir yolunu bularak bir diğeriyle yer değiştirirler – dünya projeleri söz konusu olduğunda hiç kimse karışık düşüncelerden, yada benim 'soyut yerbilim' olarak adlandırdığımdan kaçınmaz. Kişinin aklı ve dünya sürekli bir aşınma durumundadır, zihni nehirler soyut kıyıları aşındırırlar, beyin dalgaları düşünce uçurumlarını oyarlar, fikirler bilinmezlik kayalarına ayrışırlar, ve kavramsal billurlaşmalar kumlu nedenlerin tortularına bölünürler. Hareketli (etkileyici) engin duyular bu puslu yerbilimsel atmosferde meydana gelirler, ve olabilecek en fiziksel yöntemle hareket ederler. Hareket durağan gibidir, ancak mantık peyzajını buzul düşüncelere kırarlar. Bu yavaş akıntı kişiyi düşüncenin bulanıklığı konusunda bilinçlendirir. Yığılmış, enkaz kaymaları beynin çözümüleme sınırları içindeki tüm alanını çığ altında bırakır. Tüm vücut, parçacık ve kırıkların kendilerini sabit bilinç olarak tanıttıkları törensel tortuya çekilir. Ağarmış ve kırılmış bir dünya sanatçıyı çevreler. Bu dağınık, çürümüş dünyayı şablonlar, ızgaralar, parseller halinde düzenlemek neredeyse el değmemiş estetik bir süreçtir.

Temel Kuşatma

Bilincin alt seviyelerinde sanatçı farklılaştırılmamış yada sınırlandırılmamış mantıksal tekniğin odaklanmış sınırlamalarından ayrılarak işlem yöntemlerini tecrübe eder. Burada araçlar işledikleri malzemeden farklılaştırılmamışlardır, yada başlangıçta var olan durumlarına tekrar batarak döner gibidirler. Robert Morris . . . yağlıboya fırçasının Pollock'un 'çubuğuna' (yok olarak) dönüştüğünü görür, ve çubuk Morris Louis tarafından kullanılan kabın 'dökülmüş boya'sında çözülür. O zaman kişinin kap ile ilgili yapması gereken şey nedir? Bu teknik entropi kişiyi ya boş bir limit ile bırakır, yada hiçbir limitle. Farklı kılınmış tüm teknoloji bu durumun farkında olan sanatçı için anlamsızlaşır. T. E. Hulme *Cinders*'te 'Nominalistlerin

⁽⁷⁾ Sanatsal çalışmaları gibi, Smithson'un 1960'ların sonlarındaki denemeleri de daha standart bir Modernist estetiğin kategorileri ve protokollerini işaret eden seçmecilik, yaratıcılık ve ironinin bir birleşimidir. İlk dönem 'toprak projeleri' (earth projects) yalnızca alana özel (site – specific) biçimlendirme önerileri değil; Modernizmin estetik gelenekleri ve çağdaş endüstriyel dünyanın önemsenmeyen marjları arasındaki sahipsiz alan içinde ortaya konan stratejik çalışmalardır. Smithson daha sonraları doğal dünyayı görüşlerimizin ideolojik karakterinin açığa çıktığı bir zemin olarak keşfetmeye devam etmiştir. Metnin orijinali Artforum'un 1968 Eylül sayısında yayımlanmıştır. Bkz. Ed. Charles Harrison, Paul Wood, *Art In Theory 1900 – 1990*, Blackwell Publishers Ltd, 1992, Londra s. 864

makinedeki kum olarak adlandırdıkları şeyi ben makinenin temel ögesi olarak adlandırırım' der. Sanatın mantıksal eleştirisi bu terk edişi 'okyanusvari' farklılaştırmama adına riske edemez, o yalnızca bu içine dalıverilen sınırsız dünyadan sonra gelen limitler ile uğraşabilir.

Bu noktada önemli olduğunu düşündüğüm bir meseleye geri dönmeliyim, yani Tony Smith'in 'bitmemiş otoyol'da çıktığı 'araba gezintisi'ne. 'Bu gezinti ilham verici bir tecrübeydi. Yol ve peyzajın büyük bir bölümü suniydi ancak yine de bir sanat yapıtı olarak adlandırılmazdı.' . . . O bir duygudan bahsediyor, bitmiş bir sanat çalışmasından değil; ve sanat karşıtı olduğunu ima etmiyor. Smith, madde ile bağlantı kurarken aklının 'temel işlem'deki durumunu tarif ediyor. Bu işlem Anton Ehrenzweig tarafından 'farklılaştırmama' olarak adlandırılır, ve *Medeniyet ve onun Memnuniyetsizlikleri*'ne geri dönerek 'limitsizlik' ile bağlantılı ertelenmiş bir soruyu (Freud'un 'okyanusvari' düşüncesi) içerir. Michael Fried'ın, Smith'in tecrübesini hayretle karşılaması eleştirmenin sınır duyusunun 'okyanusa ait' kırıklıklar ile sağlam belirleyiciler arasında sallanan farklılaştırmama ritmi adına riske edilmeyeceğini gösterir. Ehrenzweig modern sanatta bu ritmin 'oldukça tek taraflı' olduğunu söyler – okyanusvariye karşı. Allan Koprow'un düşüncesi iyi bir örnektir – 'Çoğu insan, öyle görülüyor ki, hala hareket ve düşüncelerinin etrafına çitler örüyorlar'. . . Fried, sanatları 'en iyi' çitlerle örülmüş olanları bildiğini düşünüyor. Fried 'sonsuz'u reddettiğini iddia ediyor, ancak 1967'de Artforum'da Morris Louis üzerine 'El değmemiş tuvalin göz kamaştırıcı siyahlığı derhal gözü geri püskürtüyor ve içine çekiyor, sonsuz bir boşluk gibi, yassı bir yüzeyde yaptığımız en ufak müdahalenin arkasına açılan boşluk, yada hem sanatın hem de yaşam pratiğinin sayısız geleneklerinin dar sınırları içinde bizim hareketlerimizin sonuçlarını kısıtlamadığı takdirde açılacak olan' diye yazan da Fried'ın kendisiydi. 'Sayısız gelenekler' fiziksel bir 'boşluk' içinde varolan bazı sanatçılar için mevcut değildir. Eleştirmenlerin pek çoğu Ehrenzweig'in 'kişisel ve kişisel olmayan' olarak adlandırdığı sınırların arasındaki esnekliğe tahammül edemezler. Malevich'in *Non Objective World* çalışmasını şiirsel bir döküntü olarak reddetmeye meyillidirler, yada 'boşluğa' yalnızca 'sınırlı kısıtlamalar içinde' mantıksal bir mecaz olarak göndermede bulunurlar. Fiziksel olarak içeri çekilerek yok edilen sanatçı, sınırsız özgün durumun planlanarak sınırlanmış düzenlemesi aracılığıyla bu deneyimin ipuçlarını sunmaya çalışır. Ben Fried'a, Tony Smith'in sözünü ettiği, sınırların ilk işlemin bir parçası olmadığı konusunda katılıyorum. Planlanmış düzenlemenin ve

fiziksel sonsuzluğun öncelerinde farklı tecrübeler vardır. Bununla birlikte, Fried'in *fear*'inin (dread) kalitesi yüksektir, ancak onun sonsuzluk tecrübesi düşüktür – zayıf bir mecaz – 'sonsuz bir boşluk gibi.'

Benim *Alan – Olmayana* ait kap ve konteynerlerim, ham maddenin fiziksel sonsuzluğunda tecrübe edilmek üzere kırıklar olarak bir araya gelirler. Teknolojinin araçları, özgün durumlarına geri batarak (gömülerek) Dünya (Toprak) yerbiliminin bir parçası olurlar. Dinozorlar gibi makineler de toprak ve pasa geri dönmek durumundadır. 'Mimarının yok edilmesi'nin de (mimarileşme – me) sanatçının sınırlarını atölye yada odanın dışına taşımasından önce meydana geldiği söylenebilir.

Çelikten Pasa

'50'lerin sonlarında ve '60'ların başlarında 'teknoloji'nin New York Sanat Dünyasında bir ideoloji olmaya başlamasıyla özel atölyenin 'zanaat' inancı çöktü. Sanayi ve teknolojik ürünler 'çelik kaynakçısı' yada 'laboratuar teknisyeni' gibi çalışmak isteyen sanatçılara çekici gelmeye başladı. İlk olarak David Smith ve Antony Caro tarafından geliştirilen ağır sanayi malzeme ürünlerinin bu değer kazancı, (boyanmış yada boyanmamış) çelik ve alüminyumun bir araç olarak fetişleşmesine yol açtı. Biçimlendirilmiş çelik ve kalıplanmış alüminyum makine üretimleridir, ve sonuç olarak teknolojik ideolojinin damgasını taşırlar. Çelik, teknolojik değerlerin daimiliğini çağrıştıran katı ve sert bir metaldir. Demir ve ufak, değişken yüzdelerde karbonun alaşımından oluşur; çelik, nikel, krom, vb, gibi başka metallerle de sertlik ve pasa karşı dayanıklılık gibi belirli özellikler üretmek için alaşım haline getirilebilir. Yine de ben çeliğin kendisi hakkında daha fazla düşündükçe, teknolojik artmanın dışında, *pas* çeliğin daha temel özelliği olmaya başlıyor. Pasın kendisi, sıkça 'çelik heykel' üzerinde beliren kırmızısı kahverengi yada kırmızısı sarı bir tabakadır, ve hava ve nemin etkisiyle oksidasyon sebebiyle oluşur (teknolojik olmayan ilginç bir durum); neredeyse tamamen ferric oxide, $Fe^2 O^3$ ve ferric hydroxide'dan, $Fe(OH)^3$ meydana gelir. Teknolojik düşüncede pas kullanılmazlık, etkisizlik (hareketsizlik), entropi, ve harabe korkularını uyarır. Çeliğin pastan değerli varsayılışı teknolojik bir değerlendirmedir, sanatsal değil.

Teknolojik işlemleri sanat üretiminin dışında bırakarak daha temel bir düzenin farklı işlemlerini keşfetmeye başlarız. Maddenin parçalanarak bozulması yada kırılması kişiyi sanayi yoluyla dünyanın metal plakalar, uzatılmış direkler, alüminyum kanallar, tüpler, kablo, boru, soğuk sarılmış çelik, demir çubuklar, vb, tarafından tasfiye edilmeden önceki durumu konusunda bilinçlendirir. Ben 1966 yılında sıkça benim 'toz haline gelme (getirilme)' olarak adlandırdığım, maddenin gerçek sedimantasyonunu içerecek, dirençli olmayan işlemler üzerine düşündüm. Oksidasyon, hidrat, karbonlaşma, ve solüsyon (kaya ve mineral parçalanmasının temel işlemleri) sanat üretiminde kullanılabilecek dört yöntemdi. Çelik ve diğer alaşımların yapım evresinde kullanılan ayrıştırma işlemi, metalden daha 'ideal' bir ürün ortaya çıkarmak için 'katışıkları' asıl madenden ayırır. Yanan maden yada cüraf benzeri pas ayrıştırıldığı madde kadar temel ve asıldır. Teknolojik düşüncenin acil bir 'arz ve talep' dışında bir *zaman* kavramı yoktur, ve laboratuvarlar dünyanın geri kalanı için at gözlüğü olarak işlev görürler. Atölyelerin rafine 'resimleri' gibi laboratuvarların arınmış 'metalleri' de 'ideal bir sistem' içinde varolurlar. Bu tür bir kapalı arı sistem teknoloji tarafından farklılaştırılmış olanların dışında farklı türdeki yöntemlerin (süreçlerin) algılanmasını imkansız kılar.

Maddenin bir durumdan başka bir duruma rafine edilmesi, tortu 'katışıklıkları' olarak adlandırılanların 'kötü' olduğu anlamına gelmez – dünya sedimantasyon ve aksamalar üzerine kurulmuştur. Teknolojik ideal tarafından ıskartaya çıkartılan tüm maddeler üzerine temellendirilen bir arıtma vuku buluyor gibi. Tony Smith'in kontrplak modelleri üzerindeki kaba katran sarmalamaları David Smith'in parlatılmış yada boyanmış çeliklerinden daha az yada çok rafine değildir. Tony Smith'in yüzeyleri, idealler ve şekillere indirgenmemiş, daha fazla 'tarihöncesi dünya' hissi sergilerler. Bazı sanatçıların maddelerinin ve düşüncelerinin bir 'bütünlük' değil, bir kesilme (aksama) gelişimi halindeki nesnel olduğu gerçeği ortaya çıkıyor. 'Masif malzemeler' adına 'içi boş' hacimlere itiraz edenler olabilir, ancak hiçbir materyal katı değildir, tümü delik ve çatlaklar içerirler. Katılar akış etrafında kurulmuş parçacıklardır, taneleri destekleyen nesnel yanılısamlardır, çatlamayı hazır bir yüzeyler birliği. Tüm kaos sanatın karanlık içeriğine eklenmiştir. 'Teknolojik mucizeleri' reddederek sanatçı korozyona uğramış anları, düşüncenin karbon üreten hallerini, zihinsel çamurun çekilmesini yerbilimsel kaosun içinde – estetik bilinç katmanında – tanımaya başlar.

Zanaatın Altüst Oluşu – Ve Stüdyonun Çöküşü

Platon'un *Timaeus*'u demiurgosu ve sanatçının gözünü görsel olmayan düşünceler düzenine odaklayarak bir model düzen yarattığını ve onların en saf temsilini aktarmaya çalışmasını gösterir. Kusursuz bir zihinsel modeli kopyalayan 'klasik' sanatçı inancının bir hata olduğu gösterilir. 'Atölyesi' içindeki çağdaş sanatçı, 'yetenek' sınırları içerisinde soyut bir gramer üzerine çalışırken bu defa başka bir tuzağa düşer. Akıl ve madde arasındaki çatlaklar bir boşluklar sonsuzluğuna çoğaldıklarında, atölye çökmeye ve The House of Usher gibi yıkılmaya başlar ve böylece akıl ve madde sonsuza dek lanetlenirler. Atölyenin sınırlarından kurtuluş, sanatçıyı yetenek tuzağından ve yaratıcılık köleliğinden özgür kalacağı bir aşamaya getirir. Böyle bir durum 'doğanın' herhangi bir cazibesinden bağımsız varolur. Mantıksal yaratışın biomorfik düzeni ile temellendirildiğinde sadizm doğanın son ürünüdür. Bu düzen sayesinde sanatçı, eğer kendisinin yaratıcı olduğuna inanıyorsa, engellenir ve bu onun Kültürün alçak kuralları tarafından tasarlanan köleliğine yol açar. Bizim kültürümüz ölüm hissini kaybetmiştir, sürekli mümkün olan en yaratıcı düzeni yerleştirdiğini düşünerek, bu şekilde, hem zihinsel hem fiziksel olarak katledebilir.

Yok Olan Dil

Minerallerin isimleri ve minerallerin kendileri bir diğerinden farklılık göstermezler çünkü hem madde hem de bası temelinde sonsuz bir çatlak sayısına dönüşmeye başlar. Kelimeler ve kayalar, bir kırıklar ve kopuklar sentaksı tarafından izlenen bir dil içerirler. Herhangi bir *kelimeye* yeterince uzun bakın, bir yanlışlar (faylar) serisine, her birinin kendi boşluğunu içerdiği tanecikler alanına dönüştüğünü göreceksiniz. [. . .]

* * *

Eski Sınırlar Harabesi

Dünya tabakası düzensiz bir müzedir. Sanatı sınırlayan toplumsal yapıların ve mantıksal düzenden kaçan sınırların ve hudutların tortusuna gömülü bir metin vardır. Kayaları okumak için yerbilimsel zamanın ve Dünyanın kabuğuna gömülü tarihöncesi materyal katmanlarının bilincinde olmamız gerekir. Tarihöncesinin

harabe alanları tarandığında günümüzün sanat tarihi sınırlarını zorlayan bir küme harita enkazı ile karşılaşılır. Sedimentasyonun seviyelerine baktıkça mantıksal bir taş yığını izleyiciyi karşılar. Ham maddeyi içeren soyut ızgaralar tamamlanmamış, kırık ve dağılmış bir şey olarak gözlemlenir.

Zamanın Kıymeti

Çok uzun bir süre boyunca sanatçı kendi 'zamanından' soğutuldu. Eleştirmenler 'sanat' objesine odaklanarak, sanatçıyı zihin ve madde dünyasında herhangi bir varoluştan yoksun bıraktılar. Sanatçının *zaman* içinde vuku bulan zihinsel süreci sahipsiz kılınarak, sanatçıdan bağımsız bir sistem tarafından ürün fiyatı elde edilmeye çalışılıyor. Bu bağlamda sanat 'zamandan bağımsız' yada 'hiçbir zamanın' bir ürünü olarak ele alınıyor. Bu, sanatçının doğal hakkı olan o anki geçici işlemini elde etme hakkını elinden alarak, sömürülmesini uygun bir yöntem ile meşru kılıyor. Zamanın gerçek olmadığına dair sav söylemleri bir dil kurgusudur ve zamanın ve sanatın malzemesi değildir. Eleştiri, mantıksal yanılsamalara bağ(ım)lı olarak, yalnızca sanatçının zihninden koparılmış ürün türü sanata değer veren bir topluma çekici geliyor. Sanatı 'temel işlem'den ayırarak sanatçı birden fazla yöntemle kandırılıyor. Başlangıçları ve sonları olan ayrılmış 'nesnel', 'biçimler', 'objeler', 'şekiller', vb, yalnızca uygun kurgulardır: yalnızca bir parçalanma düzeni mantıksal ayırımın sınırlarını aşar. Aşınmış zaman akıntısı içinde ayakta kalan kurgular her an batabilirler. Beynin kendisi (içinden) fikirler ve ideallerin sızdığı bir kayayı çağrıştırır.

[. . .] Sanatçının *zamanına* değer vermeyen herhangi bir eleştirmen sanat ve sanatçının düşmanıdır. Sanatçının zaman *görüşü* netleştikçe ve güçlendikçe bu alandaki herhangi bir karalamaya daha fazla öfke duyacaktır. Bu alana saygısızlık ederek, bazı eleştirmenler sanatçının çalışmasını ve zihnini elinden alırlar. Zaman görüşü zayıf olan sanatçılar bu aldatıcı eleştiri tarzı ile kolayca kandırılabilirler, ve bu saçma tarih tarafından baştan çıkarılırlar. Sanatçı zaman yalnızca kendisi dışında biri yada bir şey tarafından kontrol edildiğinde zamanın kölesi olur. Sanatçı zamanın akıntısına daha fazla kapıldıkça daha kolay unutulur hale gelir; bu nedenle geçici yüzeylere yakın kalmalıdır. Pek çoğu zamanı tümünden unutmak isterler, çünkü o 'ölüm ilkesini' saklı tutar (tüm gerçek sanatçılar bunu bilir). Bu geçici nehir içinde akanlar sanat tarihinin kalıntılarıdır, zaten 'mevcut' Avrupa kültürünü besleyemez,

hatta arkaik ve ilkel medeniyetleri de; onun yerine önceki ve sonraki tarihsel akı keşfetmek durumundadır; uzak geleceğin ve uzak geçmişle bir araya geldiği yere gitmek zorundadır.



4.8 Rosalind Krauss; Genişleyen Alanda Heykel⁽⁸⁾

Açık arazinin ortalarına doğru işin varlığına dair tek uyarı, ufak bir tümsek, bir toprak yığını. Yakınlaştıkça, çukurun kare girişiyle birlikte kazıya inmek için gereken merdivenin uçları da görünüyor. Yani işin tümü zemin altında kalıyor: yarı oda, yarı tünel, iç ve dışarı arasında bir sınır, ahşap sütun ve kirişlerden oluşan hassas bir yapı. Mary Miss tarafından 1978'de yapılan çalışma (Perimeters / Pavillions / Decoys), tabii ki, bir heykeldir yada tam olarak bir dünya işidir.

Geçtiğimiz on yıl boyunca bazı şaşırtıcı şeyler heykel olarak adlandırılmaya başlandı: sonlarında televizyonlar olan koridorlar, doğa gezintilerini belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalara garip açılarla yerleştirilen aynalar, çöl zeminine kazınan geçici çizgiler. Yine de hiçbir şey bu karmakarışık çabalara, herhangi birisinin heykel denince kastettiği alana / alandan sahip çıkma, hak talep etme hakkını veremezdi. Ancak tabii ki, eğer alan sınırsızca işlenebilen bir kategoriye dönüştürülmemişse.

Savaş sonrası Amerikan Sanatına eşlik eden eleştirel çalışmalar genel olarak bu değişimin lehine çalıştılar. Bu eleştirel anlayış içinde heykel ve resim gibi alanlar, olağanüstü bir esneklik gösterisiyle gerilip, bükülüp, yoğrulmuş kültürel bir terimin neredeyse her şeyi içerecek şekilde genişletilmesinin bir örneği olarak sunuldu. Her ne kadar terimin bu şekilde uzatılıp gerilmesi açıkça yenilikçi estetik ve düşünce adına yapılmış olsa da, yine de gizli iletisi tarihselciliğe aittir. Yeni olan, geçmişin biçimlerinden yavaşça ortaya çıktığı için benzer kılınarak meşrulaştırılmıştır. Tarihselcilik, yeniliği köreltmek ve farklılığı törpülemek amacıyla yeni ve farklı olan üzerinde çalışır. Tecrübelerimizde yeni olana evrim modelini çağrıştıran yer açar, böylece insanın çocukluğundan farklılaşmış bugünkü yeni hali, değişim süreci takip edildiği, izlenip görüldüğü için aynı insan olarak kabul edilir. Ve biz, zamanda ve uzayda bizim bildiğimizden ve olduğumuzdan farklı olanı zayıflatan bu aynılığı algılayış / aynılık algılayışı stratejisi sayesinde kendimizi güvende hissederiz.

⁽⁸⁾ Ed. Hal Foster, *The Anti – Aesthetic*, Bay Press, 1983 s.31

1960'larda minimal heykelin estetik deneyimlerin ufkunda görülmesi ile birlikte eleştirmenler bu işlerin soy ağacını inşa etmeye başladılar; bu objelerin garipliklerini mazur gösterecek ve böylece tasdik edecek bir grup yapısalcı sanatçı. Plastik? Eylemsiz geometri? Fabrika ürünü? – bunların hiçbirisi, Gabo, Tatlin ve Lissitzky'nin ruhlarının da tanıklık edecekleri gibi *gerçekten* ilginç değildi. İçeriklerinin bir diğeriyle aynı olmayışını, hatta tam zıttı oluşunu önemsemeyin. Judd'un Plastic – Tinged – With – Dayglo'su Kaliforniya sokak argosu konuşurken, Gabo'nun Celluloid'inin anlaşılabilirliğinin, şeffaflığının ve aklın işareti oluşunu boş verin. Takipçileri gibi görünen, akıl yoluyla değil, teller, yapıştırıcılar yada yerçekimi kazaları ile bir arada duran bir evren sunan minimalistlerin ayaklarının yere basmasına rağmen, yapısalcı biçimlerin değişmez mantığının ve evrensel geometri tutarlılığının görsel kanıtları olma iddialarını da takmayın, çünkü tarihselleştirmenin hışmı tüm bu farklılıkları tereddütsüz yok etmiştir.

Şüphesiz, zaman içinde bu yok ediş işlemleri daha zor yapılr hale geldiler. 1960'lardan 1970'lere gelindiğinde yere saçılmış atık iplik öbekleri, galeriye yuvarlanan biçilmiş ağaç kütükler, çölden taşınan tonlarca kum, yada ateş yanan çukurlarla çevrelenmiş ahşap çitler "heykel" olmaya başladığında, *heykel* sözcüğünü telaffuz etmek – çok olmasa da – zorlaşmaya başladı. Tarihçi/Eleştirmenler daha genişletilmiş bir el çabukluğu sergileyerek soyağacı yapılandırma verilerini onyıllardan değil *binyıllardan* oluşturmaya başladılar. Stonehenge, Nazca çizgileri, Toltec top sahaları, Hindu mezar tümsekleri –işin tarihle bağlantısına ve böylece kendi heykel statüsünü meşru kılışına şahitlik edebilecek her şey alana dahil edilebilirdi. Yine de Stonehenge ve Toltec top sahaları tam olarak heykel *değillerdi*, ve özellikle bu sunumda tarihsel birer prototip olarak rolleri de inandırıcı değildi. Ama siz boş verin. Bu hile, geçmiş ile günümüz arasında arabuluculuk yapmak için yüzyılın ilk dönemlerinden çeşitli ilkelci işler örnek verilerek – Brancusi'nin *Endless Coloumn*'u yeterlidir – hala yapılabilir.

Ancak tüm bunları yaparken koruduğumuzu düşündüğümüz terim – heykel – belirsizleşmeye başladı. Belirli bir grubu meşru kılmak için evrensel bir alan kullanmayı düşündük, ancak bu alan çok fazla çeşitliliği kapsamaması için o kadar çok zorlandı ki, kendisi yıkım tehlikesi geçirdi. Ve biz de heykelin ne olduğunu hem bilip hem de bilmediğimizi düşünerek yeryüzündeki deliğe bakakaldık.

Yine de heykelin ne olduğunu çok iyi bildiğimizi itiraf etmek zorundayım. Ve bildiğimiz şeylerden birisi de evrensel olmayıp, tarihçe izlenip, sınırlanmış bir alan oluşudur. Tüm gelenekler gibi heykelin de pek çok duruma uygulanabilecek, ancak kendisi değişikliğe pek açık olmayan kendisine ait bir mantık ve kurallar zinciri vardır. Heykel mantığının anıt mantığından ayrılması aslında mümkün değildir. Bu mantığa göre heykel anmaya yönelik bir sunumdur. Belli bir yerde durarak, sembolik bir dille o yerin manasını ve işlevini tarif eder. Marcus Aurelius'un Compediglio'nun merkezine dikilmiş, sembolik varlığıyla Eski, İmparatorluk ve Rönesans Roma'sının modern yönetimi arasındaki ilişkileri temsil eden atlı heykeli böyle bir anıttır. Bernini'nin, St. Peter Basilğini papalığın merkezine bağlayan Vatikan merdiveninin ayağında bulunan *Conversation of Constantine* heykeli de bu tür bir anıttır, belirli bir alanda özel bir anlam / olay için bir işaret.

Sunum ve işaret etme mantığıyla bağlantılı hareket ettiklerinden heykeller normalde dikey ve figüratifler, heykelin önemli bir parçası olan kaideler de gerçek alan ve temsili işaret arasında bağlantıyı oluştururlar. Bu mantığın pek esrarengiz bir yanı yoktur; uygun ve anlaşılırdır, ve yüzyıllar boyu batı heykel sanatının muazzam üretiminin kaynağı olmuştur.

Ancak gelenekler değişmez değildi ve bu mantığın da zayıf düştüğü bir zaman geldi. 19'uncu yüzyılın sonlarında anıt mantığının yok oluşuna şahitlik ettik. Oldukça yavaş gerçekleşti. Ancak ilk akla gelen, kendi değişimleriyle iz bırakan iki özel vakadır. Rodin'in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* heykelleri birer anıt olarak tasarlanmıştı. Birincisi, yapılması planlanan dekoratif sanatlar müzesi kapısı olarak 1880 yılında; ikincisi ise edebi deha için Paris'te oluşturulması düşünülen alana anıt olarak sipariş edilmiştir. Bu çalışmaların birer anıt olarak başarısızlıkları yalnızca farklı ülkelerde, çeşitli müzelerde kopyalarının bulunmalarından değil, iki siparişin de iptalinden dolayı asıl planlanan mekanlarında bulunmayışındandır. Başarısızlıkları yüzeylerine de adeta kazınmıştır; kapılar, işlevsizlikleri cephelerinden okunabilecek şekilde oyulup geçirilmiş ve düzensizce süslenmiş; *Balzac* ise öylesine bir öznellik içinde yapılmıştır ki, Rodin'in kendisi bile (tarafından yazılan mektupların doğruladığı üzere) işin kabul edileceğine asla inanmamıştır.

Diyebilirim ki, bu iki heykel projesiyle birlikte anıt mantığının eşiği aşılarak negatif durum olarak adlandırılabilir alana geçilmiştir – bir tür yersizlik, mekansızlık, mutlak bir alan kaybı. Heykel üretiminin modernist dönemi de bu alan kaybı ile ilişkili çalışıp, yalnızca kaideler, doğrudan işaretler kullandığına, işlev olarak mekansız ve çokça kendisine dönük soyut anıtlar oluşturduğuna göre artık modernist döneme girilmiştir.

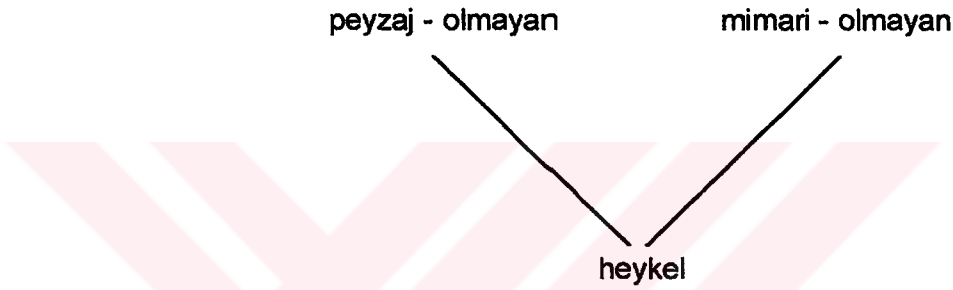
Modernist heykelin esas olarak göçebe konumunu, dolayısıyla anlam ve işlevini belirten iki karakteristik özelliği bunlardır. Temelinin fetişleştirilmesi yoluyla heykel, kaidesini kendisine dahil etmek için aşağıya uzanır; ve yapıldığı malzemeyi ve yapılış sürecini sergileme yoluyla kendi özerkliğini ilan eder. Brancusi'nin sanatı, bu olayın gerçekleşmesinin olağanüstü bir örneğidir. *Cock* gibi bir işte kaide, objenin figüratif kısmına morfolojik bir geçişe, *Caryatids* ve *Endless Column*'da heykelin tümüne dönüşür, *Adam and Eve*'de ise heykel kaidesiyle iki taraflı bir ilişkidir. Kaide, heykelin mekansızlığını işaret edecek şekilde işin içine dahil edilerek, esasen taşınabilir olarak tarif edilmiştir. Ve Brancusi'nin vücut bölümlerini parçalayarak, radikal bir soyutlamaya meyilli ifade etme eğilimi de yine bir alan kaybını işaret eder, bu sefer vücudun geri kalan kısmının alanına, bronz yada mermer bir başa mekan oluşturacak iskelet desteğinin yokluğuna.

Anıtın negatif durumundaki modernist heykelin keşfedeceği, zaman ve mekan sunum tasarısından koparılan bir tür idealist, bir süre için kazançla işlenebilecek yeni ve zengin bir alan vardı. Ancak bu kaynak sınırlıydı ve yüzyılın ilk yıllarında işlenmeye başlandığından 1950'lerde tükenmeye başladı ve gün geçtikçe artan saf bir negatiflik olarak uygulanır hale geldi. Bu noktada modernist heykel bilinç uzamında, pozitif içeriğini tarif etmek gittikçe zorlaşan, yalnızca olmalarıyla bir yere oturtulabilecek siyah bir delik olarak görüldü. Barnett Newman 1950'lerde heykeli "bir tabloya bakmak için gerilerken çarptığımız şey" olarak tarif etti. Ancak yine de 1960'larda karşılaşıcağımız heykeller için sınıflandırılmış ancak sahipsiz, bakir bir alan demek daha doğru olur: bir binanın üzerinde yada önünde duran ancak bina olmayan yada peyzajın içinde olan ancak peyzaj olmayan şey.

1960'ların ilk yıllarından akla gelen en saf örneklerden ikisi de Robert Morris'e aittir. Birincisi 1964'de Green Gallery'de sergilenen işidir – heykel olarak

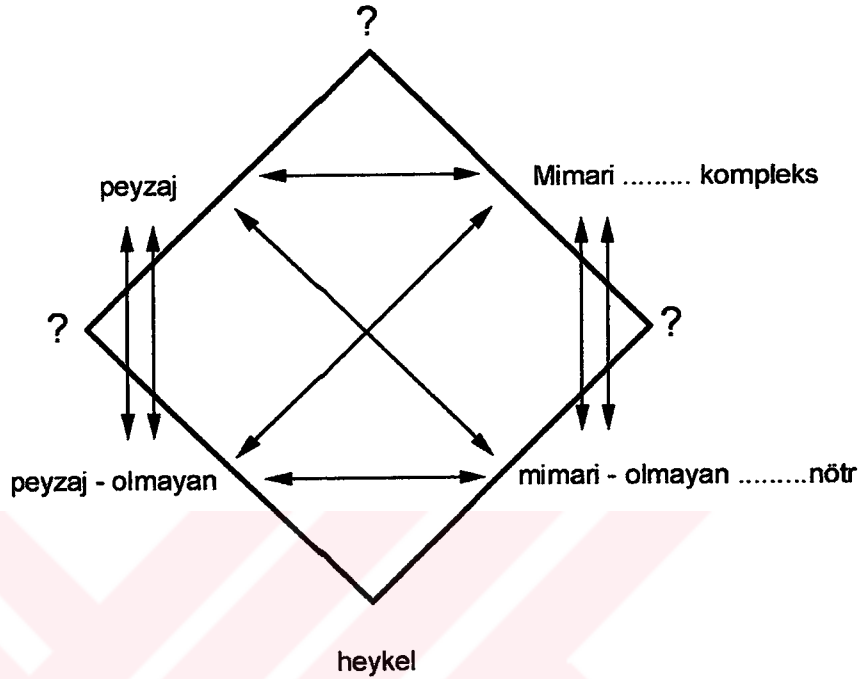
konumunu neredeyse yalnızca, odada odadan başka olan tüm şeylere indirgeyerek belirleyen mimari(vari) bütünler. İkincisi ise aynalı kutularının sergilendiği bir dış mekan sergisidir – ağaç ve çim görüntüsünü tamamladıkları, devam ettirdikleri halde mekandan yalnızca oranın bir parçası olmayışlarıyla ayrılan formlar.

Bu anlayışla heykel kendi mantığına tam olarak ters bir biçim aldı ve saf negatifiğe dönüştü: olmazların birleşimi. Denilebilir ki heykel pozitifliği tükenmiş, *peyzaj ve mimari olmayanla* (ne o / ne de o) tanımlanabilecek bir sonuca ulaştı. Olmazların eklenmesiyle, modernist heykelin sınırları grafikte ifade edildiğinde şöyle görünür:



Şimdi, eğer heykelin kendisi olmazların birleşimi, ne o / ne de o'lar toplamı olarak bir tür ontolojik yokluğa dönüştüyse, bu üzerine inşaa edildiği terimlerin – *peyzaj ve mimari olmayan* – tamamen alakasız olduğu anlamına gelmez. Çünkü bu terimler inşaa edilenle edilmeyen, kültürel olanla doğal olan arasında artık heykel üretiminin durmuş gibi gözüküğü katı bir zıtlık ifade ederler. Ve 1960'ların sonlarından itibaren heykeltıraşların kariyerleri bir biri ardına, yeni ilgi odağı olan bu dış etkenlerin çizdiği sınırlarla belirlendi. Eğer bu terimler bir çift negatifin mantıksal karşıtlık olarak ifade edime şekli idiyse, o zaman basit bir ters çevirme müdahalesiyle aynı zıtlığın bir dönüşüm sonucu pozitif olarak ifade edilmesi de mümkün olabilirdi. Demek ki *mimari olmayan*, belirlenmiş bir tür genişlemenin mantığına göre *peyzaj*, *peyzaj olmayan* ise basitçe *mimari* terimlerinin farklı bir şekilde ifade edilme biçimiydi. Burada genişleme derken kastettiğim, matematiksel uygulamanın yanında Piaget grubu ile birlikte farklı kullanımları olan ve yapısalcılar tarafından beşeri bilimlerde ilişki planlamalarına uygulanan Klein grubudur. Bu mantıksal genişlemenin kurallarına göre bir ikili grup, her ikisinin kendi orijinal

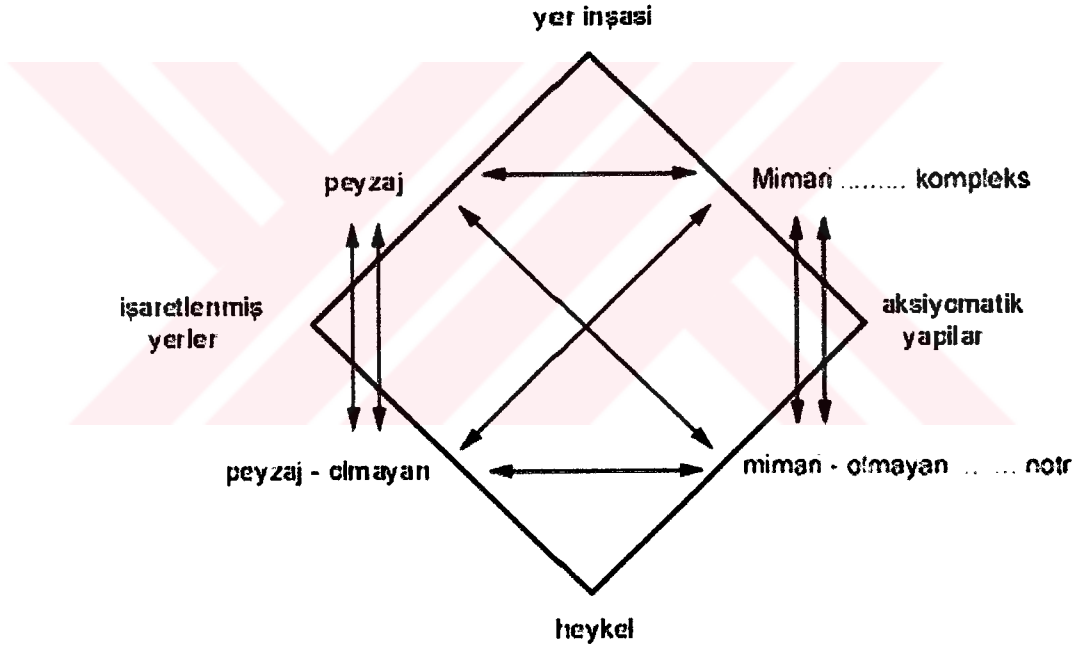
zıtlıklarını yansıtan ve aynı zamanda açan dörtlül bir alana dönüştürülür. Mantıksal bir genişlemeye dönüşen alan bu şekilde ifade edilir:



Başka bir deyişle *heykel*, Klein grubundaki gibi *peyzaj olmayan* ve *mimari olmayan*ın nötr terimi olmaya indirgenebilse bile, – hem *peyzaj* hem *mimari* – olan karşı terimi düşünmemek için bir neden yoktur, ki bu da şemada *komplex* olarak tanımlanmıştır. Ancak kompleksi düşünmek, sanat alanına girmesi yasaklanmış, heykelin yalnızca negatif yada nötr durumunu tanımlama işlevi olan iki terime – *peyzaj* ve *mimari* – (modernizmde olmaya başladığı gibi) tekrar izin vermektir. Çünkü bu düşünce ideolojik olarak yasaklanmıştır, kompleks, Rönesans sonrası sanat döneminin kapanışının dışında bırakılmıştır. Bizim kültürümüz her ne kadar daha önce kompleksi düşünmemiş olsa bile, diğer kültürler bu konuda kolaylıkla fikir üretmiştir. Labirentler *hem peyzaj hem mimaridir*, Japon bahçeleri *hem peyzaj hem mimaridir*, İkel medeniyetlerin tören alanları ve tören alayları da bu anlamda kompleksin doğal elemanlarıdır. Ve bu, tüm bunların, heykelin öncü, dejenere yada farklı biçimleri olduğu anlamına *gelmez*. Onlar heykelin de bir başka elemanı olduğu evrenin yada kültürel alanın bir parçasıydılar – ancak bizim tarihçilerimizin

düşündüğü gibi aynı değildiler, ve yapılış amaçları tam olarak bir diğerinin karşıtıydı.

Genişletilmiş alan, değişmez zıtlıklar arasında, modernist *heykel* kategorisi dışarıda bırakılarak sorulan sorulardan oluşturulmuştur. Ve bu gerçekleştiğinde, bu genişleme kabullenildiğinde – mantıksal olarak – öngörülebilecek, tümü alanın kendisinin bir durumu olan ve hiçbirisi *heykel* sayılamayacak üç farklı kategori daha vardır. Çünkü görüldüğü gibi, *heykel* artık olmadığı iki şey arasında ayrıcalıklı kalan bir terim değildir. *Heykel* artık daha çok, farklı yapı olanakları bulunan bir alanın, farklı bir bölümünü tarif eden tek bir terimdir. Ve böylece bu diğer biçimlerin üzerinde düşünme “izni” de kazanılmıştır. Şema şu şekildedir:



Genişlemiş alanın pek çok sanatçı tarafından aynı dönemde, 1968 – 1970 arası sezinlendiği oldukça açıktır. Birbiri ardına Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman. . . mantıksal koşullandırmaları artık modernist olarak adlandıramayacak bir evrenin içine girdiler. Bu tarihsel gelişimi ve onu karakterize eden kültürel alandaki yapısal dönüşümü adlandırabilmek için farklı bir terime ihtiyaç vardı. Diğer

alan değerlendirmeleri için hala kullanılan terim postmodernizmdi ve bu terimi kullanmamak için bir neden yoktu.

Ancak hangi terim kullanılırsa kullanılsın, görölen belliydi. 1970'e gelindiğinde Ohio, Kent State Üniversitesindeki *Partially Buried Woodshed* ile birlikte Robert Smithson, benim referans uygunluğundan dolayı *alan inşası* olarak adlandırdığım karmaşık eksenli işgal etmeye başladı. 1971'de ahşap ve çimle Hollanda'da inşa ettiği gözlemevi ile Robert Morris de ona katıldı. O zamanda beri birçok başka sanatçı da – Rober Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simonds – bu yeni olanakları kullanarak çalışmalar yaptılar.

Aynı şekilde, *peyzaj* ve *peyzaj olmayanın* olası birlikleri de 1960'ların sonlarında keşfedilmeye başlandı. *Belirlenmiş alan* terimi Smithson'un *Spirel Jetty* (1970) ve Heizer'in *Double Negative* (1969) gibi işlerinin yanında, 70'lerde Serra, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis gibi pek çoğunun çalışmalarını tanımlamak için kullanıldı. Ancak bu terim alanları fiziksel olarak manipüle etmenin yanında, farklı biçimde işaretleme ve tarifleri de ifade etmeye başladı. Bunların uygulamaları da geçici tariflerin, işaretlerin yerleştirilmesinde ve fotoğraf kullanımında - Örneğin Haizer'in *Depressions*, Oppenheim'in *Time Lines*, yada De Maria'nın *Mile Long Drawing* - izlenebilir. Smithson'un *Mirror Displacement in the Yucatan*'ı büyük bir ihtimalle bunun yaygın olarak bilinen ilk örneğidir ancak daha sonra Richard Long ve Hamish Folton'un çalışmaları tarif etmenin, *işaretlemenin* fotografik deneyimi üzerine yoğunlaşmıştır. Christo'nun *Running Fence*'i bir alan tarif edip, işaretlemenin geçici, fotografik ve politik bir örneğidir.

Mimari ve *mimari olmayan*'ın birliktelik olasılıklarını ilk tecrübe eden sanatçılar ise Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra ve Christo'dur. Bu *aksiyomatik yapıların* her hallerinde, zaman zaman kısmi bir yeni yapılandırma, çizgi aracılığıyla yada Morris'in son dönem işlerinde görüldüğü gibi ayna kullanımıyla mimarinin gerçek alanına bir tür müdahale vardır. *Tarif edilmiş (işaretlenmiş) alanda* olduğu gibi fotoğraf da bu amaçla kullanılabilir; burada aklıma Nauman'ın video koridorları geliyor. Ancak ortam ne kullanırsa kullansın, bu kategoride keşfedilen olanak mimari deneyimin aksiyomatik öğelerinin – açıklık ve

kapalılığın soyut durumlarının – belirlenen real bir alana yerleştirilme, uygulanma işlemidir.

Postmodernizmin bu kısmını karakterize eden genişlemiş alanın yukarıda daha önce belirtilmiş iki kesin özelliği vardır. Bu durumlardan bir tanesi sanatçının kişisel tecrübesi ile ilgilidir; diğeri ise araç meselesidir. Her iki nokta da modernizmin şartları ile bağlantılar başarısızlığa uğramıştır.

Kişisel tecrübe esas alındığında, bahsi geçen pek çok sanatçının kendilerini genişleyen alan içinde, farklı yerlerde başarılı uğraşlar verirken bulmaları kolaylıkla izlenebilir. Her ne kadar alan tecrübesi, enerjinin bu sürekli yer değişimini tamamen mantıklı olarak görse de hala modernist değer yargılarının etkisindeki sanat eleştirmenliği bu harekete büyük bir şüphe ile yaklaştı ve eklektik etiketini yapıştırdı. Heykel alanının altında sürekli ve istikrarsız bir biçimde şekillenen bu oluşuma duyulan şüphe, modernizmin farklı ortamlardan açıkça saflık ve ayrıcalık (ve dolayısıyla uygulayanın belirli bir alanda edineceği uzmanlık) talebinden kaynaklanıyordu. Ancak bir bakış açısıyla eklektik olan, bir diğerk bakış açısından tamamen mantıklı olabilir. Postmodernizm söz konusu olduğunda uygulama, belirli bir alanla olan ilişkisi – heykel – yerine, fotoğraflar, kitaplar, duvarlardaki çizgiler, aynalar, veya heykelin kendisi gibi herhangi bir aracın mantıklı işlemlerle kullanılabilirdiği kültürel terimlerle tarif edildi.

Alan, sanatçıya çalışılacak ve keşfedilecek genişlemiş ancak sınırlı benzer durumlar yaratırken, çalışma düzenlemelerinin de belirli bir ortamın olasılıklarıyla sınırlı kalmamasına olanak tanıdı. Sergilenen çalışmalarla, postmodernist uygulamanın alan mantığının belirli bir ortamın tarifinden farklı olarak, malzemenin dilinden ve aynı zamanda algısından bağımsız olarak düzenlendiği açıkça ortaya kondu. Düzenleme onun yerine, kültürel bir oluşum içinde ona karşı olduğu hissedilen terimler bütünüyle yapıldı. (Postmodernist resim alanı da *mimari / peyzaj* ikilisinden farklı belirli terimlerle benzer bir genişleme içerirdi – büyük bir ihtimalle *teklilik / tekrarlanabilirlik* karşıtı olması olası bir terimler grubu.) Bunun sonucu olarak belirlenmiş mantıksal bir alanın yarattığı herhangi bir durum içinde farklı pek çok ortam kullanılabilirdi. Yine bir sonuç olarak her bir sanatçı, bu ortamların tümünde başarıyla çalışabilirdi. Ve heykelin kendi sınırlanmış hali içinde, mantıksal alanın

durumunu en sağlam işlerin pek çoğunun düzenlenmesi ve içeriği yansıtacak gibi idi. Burada bahsettiğim, her ne kadar kendisini nötr terimlerle konumlandırırsa da, yine de mimari imgelerin geniş alanlar (peyzaj) içinde kurgulanmasını içeren Joe Shapiro'nun heykelidir. (Bu etkenler diğer çalışmalara da uygulanabilir – Örneğin Carles Simonds, Ann ve Patrick Poirier.)

Ben postmodernizmin genişleyen alanının sanat tarihinin yakın bir geçmişinde, belirli bir zamanda vuku bulduğu konusunda ısrarcıyım. Bu, belirleyici bir yapısı olan tarihsel bir olaydır. Bu yapıyı yerleştirmek benim için çok önemlidir ve benim burada yapmaya çalıştığım da budur. Ancak bu tarihi bir mesele olduğuna göre yerleştirmenin yanında, açıklama problemini de içeren bir dizi daha derin soru üretmek önemlidir. Bunlar postmodernizmde kıpırdanmayı sağlayan esas sebepleri – olasılık durumu – ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda tarif edilmiş bir alanın yapısındaki belirleyici karşıt kültürel etkenleri de saptarlar. Bu şüphesiz, biçim tarihi ele alınırken tarihsel eleştirinin inşa ettiği ayrıntılı soyağacı oluşumundan farklı bir yaklaşımdır. Mutlak kınımların ve tarihsel bir oluşuma mantıksal şekillenme noktasından bakma imkanının kabullenilmesi gerekliliğini koşullar.

SONUÇ

“Modern Sanat Tarihi, avangard ve modernizmi, sosyal ve siyasal formasyonlardan arındırır ve formların tarihinden oluşan kendi anlatımlarına ekler. Bu anlatılar, birbirleriyle önce karşılaşıp, sonra birbirlerini aşarak ve yenileyerek ilerleyen stiller üzerinden kurulur. Formlar başka formları (Focillon), ‘sanat sanatı izler’ (Gombrich). Modernizm ve avangard, pek de birbirlerinden ayırt edilmeksizin, bu mantığa içkin olan historisizmi anlamdır. Baştan toplumun kat edeceği güzergahı ima eden ‘avangard’ sanat, Manet sonrası dönemde formların güzergahını çağırır. Bu dönemden başlayarak tarihçiler, sanatı hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retoriklerden arındırır. En başta da siyasetten söker. Bu ‘tarihsel’ gereklilik sanat pratiklerini de etkiler. Amerika’da ‘enternasyonal modernizm’ böyle bir siyasetleştirme hareketinin sonunda ilan edilir. Hareketin fikir babası, Amerikan eleştirisinin piri Clement Greenberg’dir.”⁽¹⁾

1930’lu yıllarda destek verdikleri ‘halk cephesi’ politikaları gereği liberaller ve komünistler arasındaki ittifaka destek veren Amerikalı sanatçılar oldukça örgütlü hareket ettiler. Ancak Troçki’nin Andre Breton ile beraber sanat ve siyaset üzerine geliştirdiği tezlerin sözcülüğünün 1937 yılından itibaren Greenberg tarafından Partizan Eleştiri (Partisan Review) dergisinde yapılmaya başlaması ile ‘halk cephesi’ politikalarından ve Stalinizm’den uzaklaştılar. Greenberg’in yayımladığı dergide yazan Troçki, Amerikan sanatında hakim gördüğü ‘burjuva vasatlığı’ yendi ve bu makale sonrası Greenberg, Soyut Dışavurumculuğun uluslararası hakimiyet kuran ilk Amerikan stili olması ile sonuçlanan Amerikan Rönesans’ını başlatacak ‘Avant – garde ve Kitsch’ makalesini yayımladı ve bu vasatlığın sanatın kitle kültürüne olan bağımlılığından kaynaklandığını iddia etti. Anti – Stalinizmin giderek Troçkizm ile beraber daha fazla anılması ve sanatın kültüre olan bağımlılığına karşı kendi estetik normlarına sarılması ve kendisine olan sadakati koruyarak kültürel krizin üzerine yürünmesinin gerekliliği konusunda Greenberg’in ısrarlı çağrıları sonucu sanat, kitle kültürüne karşı estetik bir elitizme dönüştü. Kurumlaşan sanat galerileri ve müzeler de, New York’u dünya kültürünün merkezi konumuna getiren bu siyasetten tamamen arınmış İkinci Dünya Savaşı sonrası hareketi, ‘enternasyonal modernizm’i, kültürel bir politikaya dönüştürdü.

⁽¹⁾ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 17

Ancak 1949 yılında sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından işaret edilen yeni açılımlar ve olasılıklar, ekonomik refahın yeniden sağlanması ile bu yeniliklere ilham kaynağı olan gelişmeler ile birlikte güncelliklerini yitirdiler. Harici kaynaklar savaş öncesi dönemde sanat dünyasının hareketlenmesine yardımcı olmuşlardı ancak 1950'lerin heykeli dış dünyanın ilham kaynaklarından izole edilmişti ve sanat pazarındaki başarısına rağmen bu dönem heykeli fazlası ile akademikti. *1950'li yılların sonları heykel için bir dönüm noktası oluşturdu; savaş sonrası dönem heykeltıraşlarından pek azı itibarını 1960'lı yıllara taşıyabildi.*⁽²⁾

Greenberg'in önermeleri ile şekillenen yüksek sanat ve kurumlarının ne baştan beri olduğu gibi burjuvaziye, ne 1848 öncesi gibi topluma, ne de 1920'lerdeki gibi sanata başkaldırmamasına karşı eleştiri 1960'larda Pop Sanat aracılığı ile başladı. Sanat işleri ile 'sanat yönetimi'ne ait işlerin birbirine karıştığı, sanatçıların kurumların düşmanları değil sorumluları olduğu bu dönemde Pop sanat çalışmaları sanatın tüketim kültürüne kaynamasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi gibi karşılandı. Ancak her ne kadar Amerika'da 1950 – 1980 arasında 2500 müze açılması ve Pop Art'ın yerer görüldüğü görselliği aynı zamanda estetize etme çabaları Pop Art ve onu takip eden diğer hareketlerin de 'yüksek kültür' tarafından sahiplenilerek Modern Sanat Tarihine dahil edilmesi ile sonuçlansa da gündelik, popüler imge akademik 'güzel sanatlar' kavramına dahil edilmiş oldu ve *sanattan daha çok 'sanat eleştirmenliği'ne bir katkı yapan Pop Art*⁽³⁾, özellikle Soyut Dışavurumculuğun doğduğu yer olarak gösterdiği dirence rağmen sonunda New York'ta da halka ulaştı ve koleksiyonlar tarafından ilgi gördü.

Sanatçı tavrı ile konunun içerik konumuna yükseltildiği Pop Sanat tüketici mantığını ortaya koyarak çirkini güzel gösterme eğilimindeydi. 'Yüksek' ve 'aşağı', seçkin ve popüler sanatın harmanlanması yönündeki kültürel politikalar da bu sürecin lehine çalıştı. Gündelik objelerin heykel alanına dahil edilmesi ile sanat ve yaşam arasındaki katı sınırlar belirginliklerini yitirmeye başladılar. Sıradan nesnelerin sanat içinde kullanımı ile vurgu saf yaratıcılıktan ve özgür yaratıcıdan çok bu nesnelerin kullanım amaçlarına ve birer sanat unsuru olarak tartışılmaları

⁽²⁾ Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, New York, 1998, s. 88

⁽³⁾ Ed. Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art: Pop Art*, Thames&Hudson Ltd, , Londra, 1994, s. 226

üzerine odaklandı. Nesnenin ne olduğunu belirleyen değerlerden bir tanesinin de sunuluş şekli olduğu düşüncesiyle sunum önem kazandı. Sanat çalışmasının kendi fiziksel durumu ile etkileşiminin izleyicide yalnızca nesneye değil içinde bulunduğu duruma karşı da bir düşünce oluşturduğuna dair fikir 1970'lerde de tartışılmaya devam etti.

Günlük yaşamdan imgeler ve nesnelere 1914 öncesi kolaj Kübizmi, Duchamp'ın savaş dönemi ready – made'leri, Dada montajları ve 1930'ların 'Surrealist objeleri' olarak sanat içinde kullanılmışlardı. Bu nedenle Pop sanatın Amerikan kent kültürü dışında Avrupa ile de bağlantıları vardı ancak Dada hareketinin içinde bulunanlar bu benzerliği, Amerikan sanat piyasasının alım – satım üzerine fazlası ile endeksli olması nedeni ile tam olarak sahiplenemediler. Pop sanatın betimlediği subje – madde ilişkisine olan sadakat eksikliği ilk bakışta Dada tekniklerinden bir tanesinin yeniden canlandırılması olarak görülebilirdi ancak bu biçimsel benzerlik Dada felsefesinden yoksundu.⁽⁴⁾ Dada, halihazırda var olan bir duruma karşı türeyen ve sanat – karşıtlığını özellikle vurgulayan bir hareketti. Pop sanatçılar ise Dada'nın bu durum tarafından şekillendirilmiş karşıt yapısında üzerine kendilerinin de bir şeyler ekleyebilecekleri, devam ettirebilecekleri olumluluklar aradılar. Pop sanatın ortaya çıkışına dek, Kübizm dışında, kolajın temsili ve gündelik özelliğinin hafife alındığı bu hareketler 1945 yılına kadar sanat tarihinde marjinal hareketler olarak yer edindiler. *Ancak 1960'larda sanat alanında meydana gelen değişimler 20. yüzyıl sanat tarihinde de bir revizyonun gerekliliğini ortaya koydular.*⁽⁵⁾

"Pop sanatın bundan sonra artık hiçbir sanatın kalıcı olmayacağı ve sanatçıların da aslında yeni koşullar koyan değil, varolan koşulları yalnızca fark edenler olduğu üzerine yaptığı vurgu altmışlı yılların ortalarından başlayarak ve hızla yayılarak herkes – için – serbest olan bir sanatı gündeme getirdi."⁽⁶⁾ Bu ortak

⁽⁴⁾ Marcel Duchamp'ın Hans Richter'e yazdığı bir mektuptan: 'Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Assamblaj, vb. isimlerle çağırdıkları bu Neo – Dada kolay bir kaçış yolu, ve Dada ile aynı yerden besleniyor. Ben Ready - made'leri keşfettiğimde estetiğin gözünü korkuttuğumu düşünmüştüm. Neo – Dada Ready - made'lerimi aldı ve onlarda estetik güzellik buldu. Şişe kurulayıcı ve pisuarı onların yüzüne fırlattım ve şimdi onlar (çalışmaların) estetik güzelliğini takdir ediyorlar.' , Bkz. Ed. Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art: Pop Art*, Thames&Hudson Ltd, , Londra, 1994, s. 226

⁽⁵⁾ Causey, a. g. e. , s. 9

⁽⁶⁾ Ed. Stangos, a. g. e. , s. 256

anlayış ile Body Art, Performans Sanatı ve Narrative Art adları ile etiketlenen eğilimler ile birlikte Kavramsal Sanat, Düşünce veya Bilgi Sanatı olarak da bilinen geniş ve çeşitli alanlardaki bu herkes – için – serbest etkinlikler o benzersiz, daimi, portatif, alınıp – satılabilen geleneksel sanat objesinin terk edilmesinin bir bölümü idi. Pop Sanatın, özellikle Amerika’da, neredeyse yalnızca biçimsel olarak devraldığı mirasın aksine bu yeni anlayış fikirler üzerine daha önce benzeri görülmemiş bir vurgu koydu: sanat ve diğer tüm şeylerin içinde, etrafında ve hakkında gelişen fikirler ve edinilen bilgiler, tek bir obje içinde kolayca kapsanamayacak, ancak yazılı önermeler, fotoğraflar, belgeler, çizelgeler, haritalar, film ve videolar, sanatçıların kendi vücutlarını kullanımı ve tüm bunların yanında dilin kendisi ile daha uygun olarak iletilebilen konular ve kaygılar. Sonuç aldığı ya da almadığı biçimden bağımsız olarak en zengin ve karmaşık varlığı sanatçıların ve izleyicilerin düşüncelerinde olan, izleyiciden bir tür yeni ilgi ve zihinsel katılım talep eden, benzersiz sanat objesini reddederken hem sanat galerisinin ayrıştırılmış alanına, hem de sanat dünyasının pazarlama sistemine alternatifler arayan bir sanattı. Bu yeni arayışların ve gerçek alana objeler grubu dahil etmeye meyilli yeni temsillerin heykelle ait kelime haznesine eklenmesi ile heykelin, diğer sanat – olmayan nesnelere kolayca ayrılabilen tek bir obje olma fikri de sektöre uğradı ve heykelin ebediliği ve anın ötesinde değerler temsil etme iddiasının sorgulanmasını beraberinde getirdi.

Bu yeni anlayışın özellikle üzerinden durduğu fikirlerin çoğu tek bir sanatçı, Marcel Duchamp tarafından daha 1917 yılında öne sürülmüş düşüncelerin bütünü ile ortaya çıkışını temsil ediyordu. Marcel Duchamp o yıl “*sonlandırılmış üründen çok fikirler ile ilgili olduğunu*”⁽⁷⁾ iddia eden genç bir sanatçı olarak R. Mutt adına imzaladığı sıradan bir pisuarı Çeşme (Fountain) ismi ile New York’ta organizasyonuna kendisinin de yardımcı olduğu bir heykel yarışmasına soktu. Çağdaşları da, Duchamp’ın ‘Ready - made’lerinin bilinçli bir şekilde hem sanat olarak kendi konumunu, hem de sergilerin çok yüzlü içeriğini, eleştiri kıstaslarını ve izleyici beklentilerini sorgulayan ilk çalışmalarından birisi olarak ortaya çıkmasına bu çalışmayı reddederek yardımcı oldular. Duchamp’a göre “*Bay Mutt’un pisuarı kendi elleri ile yapıp yapmadığı bir önem taşıyordu. Ama pisuarı seçen oydu. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir şekilde sundu ki, onun yararlılık bakımından*

⁽⁷⁾ Ed. Stangos, a. g. e. , s. 257

taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silindi; Bay Mutt sunduğu nesneye ait yeni bir düşünce” yarattı.⁽⁸⁾

1960 sonrası heykelin kendi haznesine sürekli yeni terimler ve uygulamalar eklemeye devam etmesi ile birlikte, bu yeni kavramların modernist anlayış içerisinde özümsemeyeceğine dair kuramların karşısında bazı eleştirmenler Kavramsal Sanatın soyağacını – Duchamp’tan Dada ve Gerçeküstücülük aracılığı ile Rauschenberg’e – çizerek ve özellikle Duchamp’ı dikkate alarak, modernizm içinde formalist estetiğe meydan okuyan, sanat gelişmelerini kategorize ederek saf soyutlamanın lehine çalışan modernist evrimi ters çevirmek amacındaki alternatif alt başlıkların her zaman bulunduğunu iddia ettiler. *Modernizmin yerini alma iddiasındaki terimler modernizmin ‘geçmişin sorgulanması ve reddedilmesi’ tarifi dikkate alındığı noktada zaten zaruri olarak moderndi.⁽⁹⁾*

Duchamp’ın ‘Ready - made’leri ile yaratıcı etkinliği, herhangi bir obje ya da uygulamanın sanat olarak adlandırılması için tek, zihinsel ve rastlantısal bir karar olmasının yeterliliğine ve basitliğine indirgemesinden sonra sanat asla aynı olmadı. Sanatın, heykel ve resmin geleneksel ‘el ürünü’ objesinin ve beğeni etkenlerinin dışında da varolabileceğini ima etti; üzerinde durduğu nokta sanatın, sanatçının elleri ile yaptığı herhangi bir objeden ya da güzellik hakkında hissettiklerinden çok müellifinin niyeti ile ilişkili olduğuydu. Düşünce ve anlam, duylara hitap eden tecrübenin ve biçimin önüne geçti ve böylece yirminci yüzyıl avant – garde sanatın ‘alternatif’ geleneği de başlamış oldu. Çağdaşları olan Picasso, Matisse, Mondrian ve Malevich’in artarak katılaştırdığı soyut, biçimci geleneğe karşı Duchamp Ready - made’lerini ve sanatın herhangi bir şey aracılığı ile ortaya konabileceği ya da oluşabileceği fikrini koydu. Dili ve her tür görsel ve sözel cinası, rastlantısallığı ve kurgulanmış ihtimalleri, ilgisiz, önemsiz ve geçici maddeleri, hem kendisinin hem de başkalarının sanatına karşı yönelen kışkırtıcı uygulamaları çalışmalarının aracı ve konusu olarak kullandı. 1950’lerde, daha olgunlaşmamış olarak, sanata karşı biçimci olmayan yaklaşımlar Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni ve diğerlerinin ‘Neo – Dada’ çalışmalarında güç kazandılar ve Duchamp’ın düşünceleri gittikçe daha fazla dikkate alındı.

⁽⁸⁾ Bürger, a. g. e. , s. 20

⁽⁹⁾ Ed. Stangos, a. g. e. , s. 272

1950'lerin son dönemi ve altmışların başlarında sanat, hem Amerika hem Avrupa'da, kavram – bilinçli (context – concious), biçim karşıtı, Duchamp sonrası öncül – Kavramsal çalışmalar ile ilgiliydi ancak bu çalışmalar yine de 'hakim' modernizm sınırlarındaydı ve önceliği heykel ve resme adanmış kariyerlerin etrafında konuşlanmıştı. Duchamp'ın devrimsel katılımının pek çok sanatçının hayal gücünü teşvik etmesi, bu '*tek kişilik hareket*'n,⁽¹⁰⁾ daha genç bir kuşak tarafından 1960'ların ortalarına doğru sahiplenilerek bir kitle hareketine dönüştürülmesine neden oldu. En saf ve yaygın ifadesine ulaşarak, onun 'fikir olarak sanat' düşüncesi felsefe, bilgi, dilbilimsel, matematik, otobiyografik, toplumsal eleştiri, mizah ve hikaye anlatımı olarak sanat fikirlerine bölündü.

Minimalizm de Duchamp'ın düşüncelerine sahip çıkarak tamamen mantıksal olma çabasındaydı. Çeşitli 'ready - made'lerin geniş bir alanda kullanımını sağlayan yerleşmiş entelektüel yaklaşımlar aracılığı ile saf, soyut, bazen de klasik güzellikte biçimler elde etti: kompozisyon oluşturmak amacı ile kullanılan matematik sistemleri, geometrik biçimler, sanatçıyı obje inşasından uzaklaştıran fabrika üretimi malzemeler. Minimalizm sanatta bilim tarafından sınırlanan ve farklı disiplinlerden ve bilgi alanlarından yöntem ve fikirleri kendisine mal ederek gelişen bir ilerlemeyi destekledi. Aynı zamanda Minimalizmin katı indirgemesi, ilerleme fikri aşlanmış sanatçılar için biçimsel alanda yapacak fazla bir şey bırakmadı: bu da onları mantıksal olarak bir sonraki adıma gitmelerine yardımcı oldu – objenin elenmesi, ya da en azından vurgulanmaması ve dilin, bilginin, matematiğin ve dünyanın kendisine ve onlara ait gerçeklerinin kullanımı. *Böylece çalışmalarında subje – madde ilişkisini tamamen eleme iddiasındaki bir stil, tamamen subje – madde ilişkisinden oluşan farklı bir stilin ortaya çıkmasına neden oldu.*⁽¹¹⁾

Minimalizmin izleyiciler tarafından takdir edilmeme nedenlerinden bir tanesi, bir dizi pleksiglas küpün ya da tuğlanın sanat olarak nasıl değerlendirilebileceği ile ilgiliydi. Sanatçının 'çalışma' yaptığına dair herhangi bir kanıt yoktu. Minimalist ahlakın oluşturulduğu bu noktada Duchamp yine referans oldu. Ready - made'lerin bizim estetik düşüncemizdeki saygınlığa nasıl meydan okudukları ve yine estetik

⁽¹⁰⁾ 'Ve bir de şu tek kişilik sanat hareketi var, Marcel Duchamp – benim için gerçek bir çağdaş hareket çünkü sanatçının ne düşünüyorsa onu yapması gerektiğini ima ediyor – herkes için ve herkese açık bir hareket', Willem de Kooning, 1951, Ed. Stangos, a. g. e. , s. 256

⁽¹¹⁾ Ed. Stangos, a. g. e. , s. 250

düşüncemizde çalışmaya olan inancının sanatın bir vazgeçilmezi olup olmadığı soruları tekrar gündeme geldi. Duchamp sanatçı elinin ve sanatsal yeteneğin rolünü en aza indirgeyerek basit zihinsel tercihler aracılığı ile tamamen işlevsel nesnelere estetik değerler tayin etmişti. Sanat üretiminin, keyfi biçim düzenlemelerinin dışında yapılabileceği fikri de heykel alanına yeni yorumlar getirmek amacıyla olan Minimal Sanat aracılığı ile tekrar ortaya kondu.

1966'dan sonra, 'kavram'a ve benzersiz sanat objesinin vazgeçilebilirliğine dair ilgi yaygınlaşarak sınırdan merkeze doğru yaklaştı. Politik, estetik, ekolojik, teatral, yapısalcı, felsefi, gündelik ve psikolojik yeni motivasyonlar kullanıldı. Öncü olma amacındaki sanatçılar Minimalist kutunun biçim – üretme anlamında fazlaca bir şey bırakmayan ve geleneksel resim ve heykelin yok olduğuna dair yadsınamaz kanıtlar sunan tamamlanmışlığı ile karşı karşıya kaldılar. Her iki dönem heykeli de kompozisyonu ve parçalar ilişkisinin heykelin temeli olma düşüncesini reddederken, 'bütün nesnelere' ya da 'belirli objeler'le ilgileniyordu. Kavramsal sanatçılar Minimal Sanatın nesneye basit bakış açısını, kararlı yaklaşımını ve çalışmalardaki tekrar beğenisini adapte ederek ve malzemenin maniple edilmemesi fikrini yeni ve çok çeşitli uygulamalarla örnekleyerek yeni polemikler yarattı. Minimalist soyutlamanın hazır nesnelere göndermeleri vardı. Dikkat, heykelin kapladığı ya da etrafında oluşturduğu alana yönelmişti; heykelin anlamı kendi fiziksel alanı (müze, ev, peyzaj) ile bağlantılıydı ve nereye ait olduğu kime ait olduğuna dair bir fikir verebilirdi. Minimalizm, dönemin heykel standartları (parçalar arasındaki farklılıklar, dahili ilişkiler, merkez ve yüzey karşıtlığı) dikkate alındığında sonuçlar çıkarmak için zor bir sanattı. Biçimdeki bu basitliğin etkilerinden birisi de heykelin çevreleyenleri ile, mimari ile, aynı malzemedeki üretilmiş diğer hazır nesnelere ilişkilerinin sorgulanmasının yanında içeriğe olan ilgiyi arttırmaktı. *Minimalist çalışmalar bu şekilde idealist değil, yerleşmiş ve koşullanmış olarak görüldüler ve izleyicinin fiziksel varlığı ile pozitif bir ilişki kurdular.*⁽¹²⁾

Kavramsal Sanat geleneksel biçimlere ve sergi uygulamalarına karşı çalışmalar üreterek farklı alternatifler yarattı. Çalışmaları kısa bir süre içinde Süreç Sanatı (Process Art) ve Biçim – Karşıtı (Anti – Form) olarak ayrılan sanatçılar çalışmalarında yapı ve sürekliliği vurgularken rastlantısal, geçici dağıtımlar, hem iç

⁽¹²⁾ Causey, a. g. e. , s. 9

hem dış mekana 'saçılmış parçalar', masif ve katı olmayan parçalar, gelir – geçer maddeler aracılığı ile malzeme kullanımını devam ettirdiler ancak benzersiz sanat objesinden kurtuldular. Diğerleri peyzajın uzaklarında devasa Dünya İşleri önerip uygularken daimiliği vurguladılar, ancak taşınabilirlik ve erişilebilirlikten kurtuldular. Hem Süreç Sanatının hem de Dünya İşlerinin genellikle fotoğraf aracılığı ile bilinmesi, onların da maddi olmayan, kavramsal varoluşu üstlenmelerinin bir işareti idi.

Dünya İşleri, her iki anlamda da 'alçak' olanla, hem varolan sanat anlayışı içinde ayrıcalıksız ve ucuz olanla, hem de yere yakın ya da yerin altında olan şeylerle ilgiliydi. Peyzaj altmışlı yıllarda yeni heykel uygulamaları için belirleyici bir ilham kaynağı oldu. Ancak bu yeni anlayış içinde peyzaj daha önceki dönemlerin aksine verimliliği, doğurganlığı, büyümeyi temsil eden doğanın bir parçası olarak görülmekten çok, çöldeki açık alanlar ve ücra yerleri konu edindi. Tartışmalar yine merkezsizlik ve yayılım üzerineydi. 1960'lar boyunca yapılan heykellerin pek çoğu yeni ve şimdiye ait, heykel – olmayan subjelerle birlikte sergilendiler. Earth Art, Minimalizmin şimdiki zamana bağlılığının tam aksi bir tavırla, mekanlarla, tarihler ve çağrıştırdığı anılar aracılığı ile bağlar kurdu ve tarih, jeoloji ve arkeoloji gibi tümü geçmiş ile ilgili çalışmalar yapan disiplinleri sıkça kullandı. Biçim karşıtları gibi Earth Art da Minimalizmin mimari 'yerin – üstü' metaforunun yerine yeryüzünden toprak eksilterek 'yerin – altı'na bir alçalmayı vurguladı. İkinci Dünya Savaşı sonrası bu noktaya kadar yapılan heykellerin çoğu anlam kaybetmeden bir alandan diğerine taşınabilirlerdi. Earth Art, heykeli, belirli bir yerin fiziksel ya da tarihle olan bağlantısı ile bütünleştiren 'site – specific' (alana – özel) sanat fikrini geliştirdi. Bu tarza ait heykellerden bazıları, Robert Smithson'un *Sarmal Dalgakıran*'ı gibi, mekanın tarihini özetleyerek yeni bir anıt anlayışı geliştirdiler. Bu yeni anıt anlayışı belirli bir olayı ya da özel bir kişiyi anmaya yönelik olmaktan çok mekanı çevreleyen tarih ve söylenceleri vurgulamayı yeğledi.

Biçim – Karşıtı çalışmalar ve Dünya işleri 1945'den beri hiçbir sanatın olmadığı kadar politiktir. 1968 olayları ile meydan okunan başkent yönetimi, pek çok kişi tarafından biçim karşıtlarının temel meseleleri olan sabit, kalıcı, merkezci kent yapıları ve üretilmiş nesnelere özdeşleştirilmişti. Bu sanatçıların duruşları bir taraftan kapitalist sistem ürünlerine karşı bir muhalefet olarak tarif edilirken, diğer taraftan da herhangi tür bir kuşatmaya karşı da bir söylem olarak algılandı. 'Biçim'

ve 'biçimcilik' modernist jargona ait terimlerdi ve hem ilkesel olarak hem de üretilen sanat çalışmaları bağlamında monolitik olarak nitelendiler. *Modernizm tarafından dikte edilen düzen erkek egemen, beyaz ve orta – sınıf olarak tanımlandı.*⁽¹³⁾ Morris'in iddiası, binalardan ve diğer üretilmiş nesnelere oluşan kent merkezli bir dünya da biçimin özden önce değerlendirilmeye alındığı idi. O ve diğerleri bu önceliği toprak gibi değersiz ve kendilerine has biçimleri olmayan temel malzemeler kullanarak tersine çevirdiler. Her iki anlayış da geçicilik, malzemenin yayını, sanat çalışmasının merkezden yoksunluğu, ve hatta bitmiş sanat yapının yokluğu gibi süreçlerle ilgilendi. Biçim karşıtlığının yayını ve merkezden yoksunluğu, baskın tek bir kültüre karşı bir duruş ve sanatın kendisinin kapitalist sistem içindeki rolünün sorgulanması olarak da önem kazandı.

Ancak Kavramsal Sanat ve sanatı demokratikleştirme iddiasındaki diğer anlayışlar benzersiz sanat çalışmasından tam olarak kurtulamadıkları gibi, sanat piyasasından da kaçınamayarak sanat mülkiyeti konusunda bir devrim gerçekleştiremediler. Diğer yirminci yüzyıl sanat akımlarına göre müzelerde daha az yer olsa da, görsel bir stilden yoksunluğuna ve vurgusunu anlam ve subje – madde ilişkisine yöneltmesine rağmen koleksiyoncular kavramsal etkinlik uygulamalarını, fotoğrafları ve belgeleri başından beri takip ettiler ve satın aldılar. Fotoğraf, mimari çizimler ve müzikal denemeler de sanat galerisi sanatı kategorisine kavramsal çalışmaların aracılığı ile resmi olarak katıldı. Hatta bu işler karşı durdukları sanat piyasasını, pek çok kavramsal çaba yalnızca basılı görsel doküman olarak belgelenebildiğinden sanatçı kitapları gibi yeni bir sanat çalışması kategorisi ekleyerek kendi sonsuz etkinliği içinde genişlettiler.

Ancak tüm bunların yanında Kavramsal Sanatın herkes – için – serbest anlayışının sağladığı özgürlük hissi önemlidir. Bu anlayış ile Kavramsal çalışmalar Soyutçuluğun yanılmaz görünüşünü kıran ilktir; ve hala ilan edilen en yakın dönem avant – garde sanat hareketidir. Sanat olarak konumu tartılsa da, yine de, çağdaş olanı işaret ederek tüm alanlardaki sanatçıların imge ve anlamı ile meşgul olup fikir üretmelerini sağlamıştır. Pop Sanata olan ilginin tekrarlanması ile, Kavramsal Sanat, belki de bilinçsizce, mizah, ironi, fotografik imge, insan figürü, otobiyografik konular ve dilin sanatta kullanımına da tekrar hayat vermiştir.

⁽¹³⁾ Causey, a. g. e. , s. 10

KAYNAKLAR

ART at the turn of the MILLENIUM., Editörler: Burkhard Reimshneider, Uto Grosenik, Taschen press Limited, İtalya, 1999

ART in THEORY 1900 – 1990 (An Anthology of Changing Ideas)., Editör: Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers, 1992

BÜRGER, Peter., **AVANGARD KURAMI.**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

CONCEPTS of MODERN ART (From Fauvism to Postmodernizm)., Editör: Nikos Stangos, Thames & Hudson Ltd., Londra, 2001

CONNOR, Steven., **Post – Modernist Kültür**, Çev: Doğan Şahinler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992

CURTIS, Penelope., **Sculpture Since 1945**, Oxford University Press, New York, 1998

Dictionary of ART TERMS., Hazırlayan: Edward Lucie – Smith, Thames & Hudson Ltd., Londra, 2000

MODERNİZMİN SERÜVENİ., Hazırlayan: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999

POSTMODERNİZM., F. Jameson, J. F. Lyotard, J. Habermas, Derleyen ve Sunan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990

SANAT KAVRAM ve TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ., Editörler: Metin Sözen, Uğur Tanyeli, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

SCULPTURE (From Antiquity to the Present Day)., Editörler: Georges DUBY, Jean – Luc DAVAL, Taschen, Köln, 1966

The ANTI – AESTHETIC., Editör: Hal Foster, Bay Press, 1983

The Oxford Dictionary of ART (Second Edition)., Editörler: Ian Chilvers, Harold Osborne, Oxford University Press, New York, 2001

