

PAPER DETAILS

TITLE: SANATTA AGDAS BİR DÖNÜM NOKTASI: MINIMAL SANAT

AUTHORS: agatay INAM KARAHAN

PAGES: 19-27

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273499>

SANATTA ÇAĞDAŞ BİR DÖNÜM NOKTASI: MİNİMAL SANAT

Prof. Dr. Çağatay İNAM KARAHAN*

Öz

Minimalizm, 1960'lı yıllarda özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş sanatçılar tarafından Soyut Dışavurumculuk akımına bir tepki şeklinde ortaya çıkan uluslararası çapta ilk sanat akımıdır. Heykel alanındaki özgünlüğü daha açık ve belirgin olan minimalist anlayış, figüratif anıştırmaları dışlayarak, sanat ve yaşam arasındaki sınırları kırması açısından önem taşır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Heykel, İndirgeme, Nesne

A TURNING POINT IN CONTEMPORARY ART: MINIMAL ART

Abstract

The minimalism is the first art movement at international scale emerging in the US by artists during 1960s as a reaction to the Abstract Expressionism movement. The minimalist approach having its apparent and clear uniqueness in the field of sculpture excludes the figurative allusions to eliminate the borders between the art and the life.

Key Words: Abstract Expressionism, Sculpture, Reduction, Object

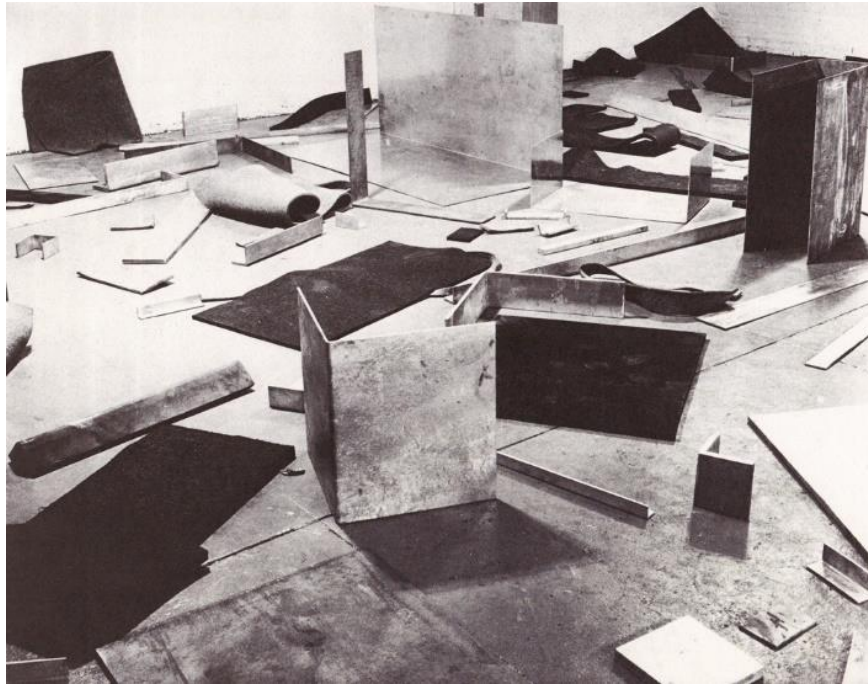
GİRİŞ

1950'lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi, happening, performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamaktadır. Dönemin toplumsal dönüşüm talepleri ve sanatın anlatım olanaklarını aşma çabasıyla, sanatın biçimi irdelenirken, sanatın işlevi de sorgulanmaktadır. Minimalizm akımı, modernist biçimci anlayışların bir devamı gibi görünse de, mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla bu anlayışı tersyüz etmiştir (O'Doherty, 2010:16).

“Altmışların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin, Minimalizm'i bir akım olarak tanımlar. Bu sanatçılar her şeyden önce sanat yapıtlarını, metafizik düşüncelerin ya da içe dönük duyguların araçları olarak değil, objeler olarak ele alma girişimleriyle bir araya gelmiş, ama yine de, az da olsa Romantizmin izi korunmuştur” (Fineberg,2014:281).

* Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı, GSM: 0 542 682 75 05

Hal Foster'a göre Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, So Le Witt, Robert Morris, Richard Serra gibi birçok sanatçının ABC sanat, birincil yapıtlar, literalist sanat, minimal sanat gibi isimler verilen çalışmalarının ifadesiz ve çocuksu olduğu ima edilmiştir. 1960'larda genellikle indirgemeci bulunarak dışlanan minimal sanat, 1980'lerde yeni dışavurumculuğu kapsayıcı ve öncü gösterebilmek için eski olarak sunulurken önem verilmemiştir. Minimal sanat tüm bu kısıtlamalara rağmen keşiflerine devam etmiş, hem geç modernist hem de yeni avangard sanatla diyalektik bağlar kurarak bugünün ileri çalışmaları için yeni bir alanın önünü açmıştır (Foster, 2009:63-64).



Resim 1. Robert Morris: İsimsiz, 1968-1969, Yerleştirme, 200 parça bakır, kauçuk, çinko, nikel, alüminyum, paslanmaz çelik ve keçe.

“Minimal sanata yönelik bu saldırıların altında, sanatçı ve eleştirmenlerin sanatta insancıl idealler ve ikonografik imgelerin güvence altına alınmasındaki çıkarlarından başka iki önemli olay yatar. Bunlar; 1960'larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980'lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960'lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepkidir” (Foster:2009:64).

Clement Greenberg geleneğine bağlı, modernist sanat eleştirmeni ve sanat tarihçi Michael Fried’ın 1967 tarihli “Sanat ve Nesne” adlı makalesi, minimalizmi olumsuz anlamda eleştiren başlıca makaledir. Formalist yaklaşımı benimseyen Fried, Literalist sanatı, her şeyi başlı başına bir tür nesne olan şekle bağlaması ve kendi nesnelliğini yenmek yerine onu keşfedip yansıtmayı açısından eleştirir. Minimalist yapıtların mekâna özgülüğü ve herhangi bir “nesne” olan yapıt fikri modernist biçimci ruhun özüne aykırı düşmekte ve sanattan uzaklaştırmaktadır. Fried’ın eleştirdiği minimalist yapıtlardaki izleyicinin deneyimlediği, nesnenin belli bir durum içindeki varlığının izleyiciyi de kapsamayı yolundaki düşüncesi Brian O’Doherty’nin vurguladığı üzere “postmodern süreçte yaygınlık kazanacak olan alternatif ifade biçimlerinin olmazsa olmaz koşulu olacaktır” (O’Doherty, 2010:17). Minimalizm ile yapıtın mekâna özgü tasarımıyla birlikte izleyicinin de mekân içinde kendi varlığının bilincine ulaşması söz konusudur. Bu bağlamda Fried, minimalizmin algının geçiciliği üzerine yaptığı vurguyla görsel sanatın mekânsal olarak ele alındığı modern estetiğin disipliner düzenine karşı tehdit oluşturduğunu vurgular (Foster, 2009:69).



Resim 2. Robert Morris: İsimsiz, 1965, ayna, cam, ağaç, Tate Koleksiyonu.

“Bu bağlamda benim “sanat – değil koşulunun” anlamı benim nesnellik dediğim şeydir. Sanki günümüz koşullarında, bir tek nesnellik bir şeyin kimliğini, sanat - değil olarak olmasa da en azından ne resim ne heykel olmadan koruyabilir, ya da bir sanat eseriymiş gibi yapabilir – daha kesin olarak söylenirse modernist bir resim ya

da heykel çalışması temel bir açıdan bir nesne değildir” (Harrison ve Wood, 2011:884).

Teatral varoluş, Fried tarafından “Sanat ve Nesnellik” başlıklı makalede geç modernizmin estetik düzeninden bir kopuş olarak görülür. Minimalizm, sanatın inandırıcılığını çökerten estetik bir düzenbazlıktır.

“Sanat tiyatro durumuna yaklaştıkça yozlaşıyor. Tiyatro çok fazla ve görünüşte bambaşka olan çeşitli etkinlikleri birbirine bağlayan ve o etkinlikleri modernist sanatların köklü bir şekilde farklı girişimlerinden ayırt eden ortak bölendir. Başka yerde olduğu gibi burada da değer ya da düzey sorunu merkezde yer alır. Sözgelimi Carter ve Cage’in müzikleri ya da Louis ya da Rauschenberg’in resimleri arasında – ilk örnekte müzikle tiyatro ve ikinci örnekte resimle tiyatro arasındaki – büyük nitelik farkını kaydetmekteki başarısızlığın yerini, bütün sanatlar arasındaki sınırların çökmekte olduğu (Cage ve Rauschenberg, doğru şekilde benzer sayılır) ve sanatların kendilerinin de bir tür son, içten patlamalı, fazlasıyla istenen bir senteze doğru ilerlediği gibi bir yanılsama alır. Oysa aslında tek tek sanatlar daha önce hiçbir zaman kendilerine uygun gelen özleri oluşturan geleneklerle böylesine ilgilenmemiştir” (Harrison ve Wood, 2011:889).

Robert Morris, 1960’lar boyunca heykelleri ve teorik yazıları aracılığıyla minimalizmin merkez figürlerinden birisidir. Özellikle “Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve Bölüm 2” minimalizm söylemini oluşturan üç metinden biridir. Morris’in sanat vizyonu basit geometrik formların metaforik çağrışımları ve izleyici ile yapının etkileşimi üzerine kurulmuştur. Minimalist sanatçılar Donald Judd ve Carl Andre’nin aksine süreç sanatı ve arazi sanatı gibi diğer çağdaş Amerikan sanat hareketlerinin öncüsü olmuştur. Morris, 1960’lı yılların ortalarında figürasyon, yüzey dokusu, ya da dışavurumcu içerikten yoksun küpler ve dikdörtgen formlu muazzam, tekrarlanan geometrik formlu minimalist heykelin kilit örneklerinden bazılarını yaratmıştır.



Resim 3. Donald Judd, *İsimsiz*, 1969, on bakır birim, Guggenheim Müzesi.

“Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve Bölüm 2” adlı makalesinde Morris minimalizmin geç modernist söylem ile karmaşık bir ilişki içerisinde oluşturulduğunu söylerken Donald Judd’ın aksine heykel kategorisini de korur. Morris’e göre “...minimalizm heykelden kopmanın tersine “kendine has, aynı ölçüde gerçek bir uzama sahip olan... heykelin özerk ve gerçeğe uygun doğasının” farkına varır (Foster, 2009:76).

“...Heykelin değerlerinin doğası ne kadar açık hale gelirse muhalefet o kadar güçlü görünür. Onun doğasının süregiden gerçekleşmesinin kesinlikle resmin kendi başına başlattığı herhangi bir diyalektik evrimle ilgisi yoktur. Gelişmiş resmin yarım yüzyıldır ilgilendiği başlıca sorunsal, yapısal olmuştur. Zaman içinde yapısal ögenin, desteğin literal niteliklerinin doğası içinde yer aldığı anlaşılmıştır. Bu sınırla yapılan uzun bir diyalog oldu. Diğer yandan heykel hiçbir zaman yanılsamacılıkla ilişkiye girmedikten elli yıllık çabaları bu yanılsamacılığı bırakıp nesneye yaklaşmak gibi biraz çelişkili de olsa, sofuca denebilecek vazgeçme eylemine dayandıramazdı” (Harrison ve Wood, 2011:874).

Morris “Heykel Üzerine Notlar” adlı makalesinin 2. Bölümü’nde heykel için yeni sınırı tanımlar. Morris’e göre büyüklüğün algısında insan bedeni kendisinden daha büyük şeyleri daha küçük şeylerden farklı algılar. Bir nesnenin yakınlığı büyüklüğünün azalmasıyla doğru orantılıdır. “Ölçek” niteliğini ortaya çıkaran da anıtlardaki büyüklük övgüsüdür. Makalenin 3. Bölümü’nde yeni üç boyutlu eserin

morfolojik açıdan yani nesnenin biçimiyle ilgili ortak özelliklerini; simetri, sürecin izlerinin olmaması, soyutluk, parçaların hiyerarşik olmayan dağılımı, insan biçimci olmayan yönelimler ve genel bütünlük şeklinde değerlendirir (Harrison ve Wood, 2011:877-879).



Resim 4. Carl Andre, *Eşdeğer VIII*, Tuğla Yığılı, 1966-69, Tate Koleksiyonu.

“Ölçek bilinci o sabit, insanın beden büyüklüğü ile nesne arasında yapılan karşılaştırmanın bir işlevidir. Özneye nesne arasındaki uzam böyle bir karşılaştırmada içerilir. Bu açıdan uzam yakın nesneler için var olamaz. Daha geniş bir nesne, çevresindeki uzamı daha küçük bir nesneye göre daha çok kaplar. İnsanın büyük nesnelerden tam anlamıyla uzak durması, herhangi bir görüşün bütününe görüş alanına almak için zorunludur. Nesne ne kadar küçük olursa insan ona o kadar yaklaşır ve bu yüzden de, izleyici için içinde var olacak daha az bir uzamsal alan oluşur. Kişisel olmayan ya da kamusal tarzı yapılandıran şey, görünebilmesi için gerekli olan, bedenlerimizle nesneler arasındaki bu zorunlu büyük uzaklıktır. Fakat daha genişlemiş bir durum yaratan şey nesneyle özne arasındaki bu uzaklıktır, çünkü fiziksel katılım zorunlu hale gelir. Büyük nesnelerle literal uzamın dışlanması söz konusu olmadığı gibi, var olan ışığın dışlanması da söz konusu değildir. Öyleyse, anıtsal büyüklükteki şeyler bedenden küçük nesnelerin anlaşılması için gerekli olan koşullardan çok daha fazlasını içerir, yani, içinde var oldukları literal uzamı ve bedene yüklenen kinestetik talepleri yüklenirler” (Harrison ve Wood, 2011:877).

1960’larda en önemli minimalist sanatçılardan biri olarak öne çıkan Donald Judd, yanılsamanın her türüne ve dışavurumculuğa karşı olarak sade ve anlam taşımayan biçimleri tercih eder. 1965 yılında Artforum Dergisi’ne yazdığı “Spesifik

Nesneler” başlıklı makalesinde illüzyon yaratmaya duyduğu antipatiden bahseder. “... bu yeni heykel ve resmin kendini izleyiciye, bir metafor yada temsilden çok tam olarak fiziksel anlamda olduğu şey gibi gösterişindeki aslına uygunluğa gönderme yapmak için ‘spesifik obje’ terimini uydurdu”. (Fineberg, 2014:281). Anlaşıldığı gibi Judd’un nesnelerinin gerçekte orada olanın ötesinde anlamı yoktur.

“Yeni üç boyutlu eser bir harekete, ekole ya da üsluba ait değildir. Ortak özellikleri onu bir hareket içinde tanımlamayı sağlayamayacak kadar genel ya da nadir. Farklar benzerliklerden daha büyük. Benzerlikler eserlerden seçiliyor; bir hareketin ilk ilkeleri ya da sınırlayıcı kuralları değildir. Üç boyutluluk resim ya da heykelin olduğu gibi bir kap değil sadece ama öyle olmaya çalışıyor. Fakat artık resim ve heykel eskisi kadar nötr, kapsayıcı değil, daha tanımlanmış, reddedilmez ve kaçınılmaz değil. Sonuçta çevrelenmiş özel biçimler onlar, oldukça belirli nitelikler üretiyorlar. Yeni eserleri harekete geçiren şeyler daha çok bu biçimlerden kurtulmak oluyor. Üç boyutu kullanmak açık bir seçenek”(Harrison ve Wood, 2011:870).

1960 ve 1970’lerde fenomenolojik etkilerle ve sanatın kurumsal çerçeveleriyle ilgilenen minimal ve kavramsal sanatçılar, destek için Dada’ya ve yapısalcılığa döndüler. Çağdaş avangart akımların çoğalmasını mümkün kılan kurucu adımların en önemlisi kuşkusuz Dadaist akımdır. Dadaist anlayışla sanatsal etkinlik, edebi, teatral plastik ve müzikal unsurlar birbirine eklenmiş, her bireyin sadece doğallık, absürtlük, bilinçdışılık ve rastlantı yasalarına uyarak kendi çok yönlü yaratıcılığını gerçekleştirmesi amaçlanmıştır (Farago, 2006:245).



Resim 5. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen, Tate Koleksiyonu.

“Duchamp ‘hazır nesne’ ilkesiyle, 1917’de pisuvar gibi son derece sıradan bir nesnenin Fountain adıyla anılabileceğini ve istendiği takdirde bir sanat eserine dönüştürülebileceğini gösterdi. ‘Estetik bellek kaybı’ anlarında, pisuvar, şişe süzgülü ve kar küreği gibi kitlesel olarak üretilmiş nesneleri seçiyor, bunları tek başlarına, her türlü estetik varsayımdan uzak bir şekilde sergileyerek sanat nesnesine geleneksel olarak atfedilmiş değer ve itibar aura’sını alaya aldığını iddia ediyordu... Eserin biricikliği, çağlar boyu sanatçıları etkilemiş bir fikirdi. Sanatçıların, toplumun bir kenara attığı nesneleri yığınlar halinde toplama eğilimi ve objet trouvé (bulunmuş nesne) kavramının genişletilmesi, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından tüketim mallarının muazzam ölçüde artmasıyla koşutluk gösterir. 1960’ların başında bitpazarları, çöplükler ve sokaklar, tıpkı 1930’larda sürrealistler için olduğu gibi, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow ve Ed Kienholz gibi sanatçılar için de sonsuz bir malzeme kaynağı olmuştur” (Artun, 2005:17).

Marcel Duchamp’ın hazır- yapıtları, Jasper Johns’un döküm nesneleri, Robert Rauschenberg’in birleştirmeleri vs. tümü [Soyut dışavurumculuk](#) akımının en büyük savunucusu olmasıyla tanınan Greenberg’ü reddeder. Biçim geleneğinin daha ileri taşınamayacağını ileri süren bu öncüllerin birçoğunun avangard anlayışı, geç modernizmin sıkı kurallar anlayışını kırarak 1960’ların minimal sanatıyla geri dönmüştür. Böylelikle minimalizm bu ilk avangard algıyı bilinçli hale getirerek ikinci yeni avangard söylemlerine yönelik uygulamalı eleştiriyi teşvik etmesi açısından önem taşır.

KAYNAKÇA

- Artun, A., (Ed) (2005). Sanatçı Müzeleri. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Clair, J., (1999). Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu. YKY: İstanbul
- Danto, A. (2013). Sanat Nedir. Sel: İstanbul.
- Farago, F., (2006). Sanat. Özcan Doğan (Çev.). Ankara: Doğubatı
- Fineberg, J. (2014). 1940' tan Günümüze Sanat. Simber Atay (Çev.). İzmir: Karakalem.
- Foster, H., (2013). Sanat Mimarlık Kompleksi. İletişim: İstanbul
- Foster, H., (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. Esin Hoşsucu (Çev.).İstanbul: Ayrıntı
- Harrison, C., Wood, P. (Ed.) (2011). Sanat ve Kuram. Küre Yayıncılık: İstanbul.
- Kuspit, D., (2004). Sanatın Sonu. Metis: İstanbul.
- O'Doherty, B., (2010). Beyaz Küpün İçinde. Ahu Antmen (Çev.). İstanbul: Sel
- Stallabrass, J. (2009). Sanat A. Ş. İletişim : İstanbul.
- Danto, A., (2010). Sanatın Sonundan Sonra. Ayrıntı: İstanbul.
- Pooke, G., Whitham, G. Sanatı Anlamak. Optimist: İstanbul