

MINİMALİZM, SANAT NESNESİ, MEKAN BAĞLAMINDA RİCHARD SERRA’NIN “ZAMAN MESELESİ” HEYKELİ

Doç. Dr. Metin Şen

Mersin Üniversitesi

metinsen@mersin.edu.tr, Orcid: 0000-0001-7452-4649

Özet

1960’lı yıllarda etkin bir sanat akımı olan Minimalizm, dönemin endüstri ürünü malzemelerle, minimalist sanatçıların özellikle heykel yapma pratiğini nesne, mekan, izleyici bağlamında önemli ölçüde etkilemiştir. Minimalist sanat akımında, sanatçı için geleneksel heykel sergileme tekniklerinin ortadan kalkması, sanatçılara daha fazla özgürlük sunarak endüstri ürünleri ve sınırsız malzeme seçenekleriyle sıradan mekanları sanat eseri olarak kullanma imkanı tanımıştır. Bu araştırmada, dönemin en önemli sanatçıları olan Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, ve Robert Morris’in minimalist eserleri incelenmiş ve konuyu en iyi yansıtan seçilmiş örnek eserler üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Konu bağlamında Richard Serra’nın hayatı, özgün sanat dili ve “Zaman Meselesi” heykeli üzerinden okuma yapılarak minimalist sanatla birlikte izleyicinin sanat eseriyle değişen rölüne, mekan algısı ve endüstri ürünü malzemelerin heykel sanatında kullanımının önemine vurgu yapılmıştır. Sanatçı Richard Serra “Zaman Meselesi” adlı heykeli ile galeri mekanını sanat eserinin bir parçası haline getirmiştir. Bu sergileme tekniği, izleyicinin sanat eserine pasif bir gözlemci olarak bakma konumundan çıkmasını sağlayarak, esere etkileşimde bulunma ve hatta ara sıra müdahale etme yeteneği kazandırmıştır. Bu durum, izleyiciye farklı deneyimler sunmuştur. Sonuç olarak, galeri mekanları, sanat eserlerini sadece koruyan, sunan ve izleyici ile buluşturan güvenli alanlardan çıkarak, adeta endüstri ürünü hazır nesnelere gibi birer sanat eseri haline almışlardır. Günümüzde hala devam eden bu durum, birçok sanat eserinin sanatçılar tarafından gerçekleştirilmesiyle galeri mekanının sanat eseri ile olan ilişkisini deneyimleme şansını sunmaktadır. Galeri mekanının sanat eseri ile etkileşimini vurgulayan bu sergileme tekniği, diğer sanat akımları, sanatçılar ve eserler üzerinde yapılan incelemelerde de geçerli olabilir. Bu nedenle, günümüz sanatını anlamak ve değerlendirmek için, mekana özgü sanat uygulamalarına ilgi duyan sanatçılara, sanat eğitmenlerine ve öğrencilere bir yöntem

olarak önerilebilir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden döküman analizi kullanılmıştır. Literatürdeki kaynaklar, eser inceleme ve interaktif ortamdaki bilgiler araştırmanın amacına yönelik bütünlük sağlayacak şekilde incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Heykel, Minimalizm, Sanatçı, Sanat Nesnesi, Mekan

RICHARD SERRA'S "MATTER OF TIME" SCULPTURE IN THE CONTECT OF MINIMALISM, ART OBJECT AND SPACE

Abtsract

Minimalism, an influential art movement in the 1960s, significantly impacted the practice of minimalist artists, particularly in sculpture, using industrial materials of the time, in the context of object, space, and audience. In the Minimalist art movement, the elimination of traditional sculpture display techniques provided artists with more freedom, allowing them to use ordinary spaces as works of art with industrial products and limitless material options. This research examines the minimalist works of the era's most important artists, namely Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, and Robert Morris. The evaluation is conducted through selected exemplary works that best reflect the subject. In the context of this topic, Richard Serra's life, unique artistic language, and the sculpture "A Matter of Time" are explored to emphasize the changing role of the viewer with Minimalist art, the perception of space, and the importance of using industrial materials in sculpture. Artist Richard Serra transformed the gallery space into an integral part of the artwork with his sculpture titled "Time Matter". This exhibition technique empowers the viewer to transition from a passive observer of the artwork to an active participant, encouraging engagement and occasional intervention in the artistic experience. This situation has provided the viewer with different experiences. In conclusion, gallery spaces have evolved from secure areas that merely preserve, present, and bring together artworks to becoming art pieces themselves, resembling ready-made industrial objects. This ongoing trend offers the opportunity to experience the relationship between gallery space and artwork through the creation of many artworks by artists. The exhibition technique, which underscores the interaction between the gallery space and the artwork, holds potential for examining other art movements, artists, and works. Consequently, it is a valuable method to recommend for artists, art educators, and students interested in site-specific art practices, providing a means to comprehend and assess contemporary art. The research employed document analysis as a qualitative research method. Sources in the literature, artwork examinations, and information in interactive environments were scrutinized to maintain integrity in achieving the research's purpose.

Keywords: Sculpture, Minimalism, Artist, Art Object, Space

1. GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, sanatta belirgin bir etki bırakan iki önemli akım Soyut Dışavurumculuk ve Pop Art öne çıkmıştır. Soyut Dışavurumculuk, duyguların ve duyuların yoğunluğunu vurgulayan gerçeküstücülüğün evrimi olarak kabul edilebilir. Bu akımın eserlerinde genellikle insan figürleri bulunmazken, tanımsız formlar ve renk patlamaları ön plandaydı. Pop Art, günlük yaşam unsurlarının, reklamların, çizgi romanların, sinemanın ve televizyonun birleşiminden türemiş olan ve daha geniş bir kitleye seslenen, popüler bir sanat akımını temsil etmiştir. Pop Art'ın temel hedefi, eserleri

tanıdık referanslar aracılığıyla daha erişilebilir kılarak geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturmakta.

Minimalist sanat, özellikle Pop Art'a tepki olarak ortaya çıktı. Pop Art'ın ticari ve halkın zevkine uyum sağlama çabalarına karşı çıkarken, aynı zamanda soyut dışavurumculuğun aşırı, öznel ve anlamsız bulduğu bir sanat anlayışına da karşı durdu. Minimalizm, sadece zorunlu olanı ifade etmeyi amaçlayarak gereksiz detayları ortadan kaldıran ve bu amaca ulaşmak için minimum malzemeleri kullanan bir sanat anlayışını ortaya koyar. Bu anlayışla birlikte minimalist sanatçılar, az sayıda malzemeyle etkili bir ifade tarzını benimseyerek eserlerinde özgünlüğe vurgu yapar.

Minimalizmin gerçek öncüleri, önceki modern akımlardan ve sanatçılardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Duchamp ve Dadaist sanatçılar, 20. yüzyılın başlarında sanatı alışılmadık dışındaki formlarla zenginleştirip sanat karşıtı bir stratejiye dikkat çekmiştir. Bu karşıtlık, sanat olgusunu ortadan kaldırmak yerine, sanatın geleneksel kodlarına karşı bir tepki gösteren ve sanata yeni bir kimlik kazandırmaya yönelik bir çaba olarak öne çıkar. De Stijl Hareketi ve Konstrüktivizm gibi akımların etkisiyle minimalist sanatçılar, eserlerinde sıklıkla endüstri nesnelere kullanmış, formları soyutlamış ve temel renkleri kullanarak saflaştırma gibi planlı inşa süreçlerini benimsemiştir.

2. MİNİMALİZM

Görsel sanatları, mimariyi, tasarımı ve aynı zamanda müziği kapsayan minimalist sanat - ABC sanatı, nesne sanatı, havalı sanat, literalist sanat, birincil yapı sanatı olarak da bilinir - tanımı gereği hem estetik hem de anlam olarak özlerine indirgenmiş eserleri kapsar. Soyut sanatın geniş ve son derece etkili alanına ait olan bu sanat, herhangi bir sembolizm, anlam, anlatı, eğretilme, duygudan yoksun, sadeliği ve biçimin özünü teşvik etmek için tasarlanmıştır.

"Minimal" kelimesi ilk olarak İngiliz eleştirmen ve filozof Richard Wollheim tarafından 1965 tarihli "minimal sanat" başlıklı makalesinde kullanılmıştır. "içeriği en aza indirgenmiş sanat" için kullanılmış olan "minimal sanat" terimi, çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için kullanılmıştır. (Erzen,1997. S. 1260) TDK'ya göre Minimalizm terimi Fransızca "minumum" sözcüğünden türemiştir. Minumum, "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik) olarak tanımlanmıştır. Peki minimalizm kelimesi ne anlama geliyor? 1-Basit formların kullanımıyla karakterize edilen yirminci yüzyılın ortalarında bir sanat hareketi, 2-Aşırı dekorasyondan ziyade temiz kompozisyonu tercih eden bir tasarım ilkesi, 3- Sadece mutluluğa ulaşmak için yaşamaya odaklanan bir yaşam tarzı. Dolayısıyla minimalizm kelimesinin her bir anlamı ayrı bir akımdır. Ancak ortak bir inançları vardır. Her hareket aşırılığa bir tepki verir ve mümkün olduğunca az kullanma, en az kaynakla en büyük ifadeyi elde etmeye çalışma fikrini ifade eder.

Meyer'e göre, minimalizm sanat hareketinin temel amacı, bir eserde çok fazla biçimsel öge ve ilişkilerin neden olduğu dikkat dağınıklığı olmadan, izleyicinin sanat eserini daha yoğun bir şekilde deneyimlemesini sağlamaktır. Bu sanat akımına ait resim ve heykeller hem içerik hem de biçim açısından sadeliğe odaklandı. Bu nedenle bu hareket

altında üretilen hemen hemen tüm sanat eserleri, nesnel, ifadesiz olarak adlandırıldı. Minimalist eserlere temel eleştiri, ... Karmaşıklaktan yoksun yeni sanatın büyük oranda azaltılmış geometrik unsurları ve böylelikle esere ait görsel deneyimin zayıflamış olmasıydı. Bu çerçevede minimalist sanat hareketinin özellikleri; eserlerde sadece temel unsurları bırakmak, tekrarlanan basit ve temel geometrik şekillerin kullanımında mutlak nesnellik, kavramların küçültülmesi ve sadeleştirilmesi, belirli özelliklerin ayrı ayrı analiz edilmesi için ayrılması, çizgilerde ve bitişlerde düzen ve doğruluk, rustik malzemeler ile saf ve nötr renklerin kullanımı, mekan eserin tamamlayıcısıdır, işlevsel ve yapısal saflık, ve kontrast kullanımı olarak açıklanabilir.

3. NESNE / SANAT NESNESİ - MEKAN

Heykelin tarih öncesi kökenlerinden bu yana, üç boyutlu nesnelerin rolü, ne kadar sembolik, kavramsal veya soyut olursa olsun, gerçek dünyadan gerçek olanı temsil ediyordu.

Genel olarak "nesne kavramı sıklıkla masa ya da kitap gibi fiziksel nesnelerin fiziksel varoluşları için kullanılırken, felsefede duyuşsal algılanabilir olmayan soyut varlıkları da (zihinsel tasarımlar yani kavramlar, yargılar vb. dilsel nesnelere yani terimler, önermeler vb. soyut nesnelere yani geometrik şekiller, sayılar, teoremler vb.) kapsayacak biçimde kullanılmaktadır" (Bayraktar, 2017, s.26). Etimolojik olarak ise, nesne kavramı "ne" sözcüğünden türemiş olup "şey" anlamına gelir. Kavram, zamanla "önüne atmak" anlamını dile getiren "objectum" deyimine dönüşmüştür. Latince'de "karşıda bulunan, karşıya konan, Karşımızda bulunan şey" anlamındaki "objectum" teriminin "ob" öntakısı, nesneyi karşıtı bulunan öznenin dışına çekmiştir (Hançerlioğlu, 2002, s.274). Sanatçıların eserlerinde sanat akımlarının her birinde farklı şekillerde ele alınan nesnenin tanımı Erinç'e göre, var olan zaman ve mekan içinde varlığını kanıtlayabilen şeydir. Duyulardan en az biriyle algılanmaya açık olan, uzam (algılanan nesnenin niteliği) ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan, bilince sunulmuşluğuyla bilincin ayırt edip tanıdığı; düşünen öznenin düşündüğü 'şey' olarak tanımladığımız nesne, birbirinden değişik anlama edimleri aracılığıyla, bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz 'herşey'i kapsamaktadır" (Kaplanoğlu, 2008, s.12).

Sanat nesnesi kavramı ele alındığında "nesne kavramı oldukça farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanılmaktadır. Bir performans, bir video sanatı ya da bir heykelin, "sanat nesnesi olarak sınıflandırılması" olgusu, bunların kendi fiziksel yapılarından (performans sanatçısının hareketleri, videodaki görüntü ya da mermer) farklı olan üst bir sınıflandırmaya tabi olduklarını gösterir. Aksi halde algılanan her nesne için farklı bir isimlendirmeye girişilmesini gerektirmektedir. Oysa ki sanat nesnesi denildiğinde sanat olarak üretilmiş ya da bu alan içinde gruplandırılmış ya da tanımı ne olursa olsun bu alanın içine dahil olması amacıyla tasarlanmış nesnelere anlaşılmaktadır" (Bayraktar, 2017, s.26-27).

İnsanın doğayı anlama, keşfetme ve anlamlandırma çabası, doğadaki nesnelere ilişki içinde olmasını beraberinde getirir. Bu ilişki, insanın nesnelere doğal halleriyle

kullanma veya onları değiştirme, dönüştürme, geliştirme, yeniden üretme, icat etme ve yaratma amacı doğrultusunda başlamış ve evrimleşmiştir. Bu bağlamda, nesnelere yönelik algımızda öncelikle 'doğal' ve 'yapay (insan yapımı)' nesnelere ayırt etme eğilimi ortaya çıkmaktadır. Doğal nesnelere, insan müdahalesi olmaksızın, bilinçsiz bir şekilde doğanın kendi düzeni içinde meydana gelen nesnelere, Yapay nesnelere ise insanın bilinçli çabaları sonucunda belirli bir amacı gerçekleştirmek üzere üretilmiş veya doğal nesnelere değiştirilip dönüştürülerek elde edilmiş nesnelere, Kagan'ın belirttiği gibi, nesnelere güzelliği, kendi amaçlarına uygunluklarıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır.

Nesneyi sanat malzemesi yapma fikri Kübistlerde doğdu. Bu tavır, günümüzde kullanılan kolaj, montaj ve assemblaj gibi tekniklere yol açarak heykel sanatına yeni olanaklar sağladı. Bu yaklaşım, Konstrüktivist heykelin de temeli olarak kabul edildi ve sanatçıları gerçek nesnelere kullanmaya itti.

Bu süreçte ortaya çıkan sanat akımları ve sanatçılar, sanat nesnesine bakışlarını, sadece üreten öznenin belirlediği tek bir anlamla sınırlı kalmaktan çıkararak sürekli olarak yeniden üretilen, çoğaltılan, anlam katmanları içeren bir perspektife doğru evirdiler. Sanat nesnesine yönelik bu ontolojik dönüşümde, sıradan bir endüstri üretimi nesne, kendisi sanatsal bir varlık olanla ayırım yaparak sanat nesnesi seviyesine yükseltildi.

Dada hareketinde, ilk olarak nesneyi esaretinden kurtarma düşüncesi ve eylemi, o döneme kadar gelen estetik anlayışına bir reddi temsil eder. Bu tür sanat uygulamalarının ve eğilimlerinin referans noktası genellikle Marcel Duchamp'a dayanmaktadır. Duchamp'ın, hazır nesne kullanımıyla sanatın tanımını genişleterek sıradan nesnelere işlevine farklı bir perspektif getirmesi, kendinden sonraki birçok sanatçı ve akımı etkilemiştir. Duchamp'ın hazır nesne kullanımı, o güne kadar gelen sanat ve estetik anlayışlarında önemli bir kopuşa neden olmuştur.

Marcel Duchamp ve hazır nesne kullanımı, sanatçının artık bir nesne yapmak yerine var olanları seçme, özgünleştirme, değiştirme ve kendine mal etme sürecine odaklanması anlamına gelmektedir. Bu nedenle, Kübizm'den başlayarak kolaj, montaj, fotomontaj, assemblaj gibi tekniklerle genişleyen Dada hareketi, Sürrealizm ve Pop Art gibi akımlarda endüstriyel malzemelerin ve tekniklerin kullanımıyla sanat nesnesinin doğasını değiştirmiş, farklı malzeme ve ifade çeşitliliğiyle sanatın sınırlarını genişletmiş ve yeni olanaklar yaratmıştır.

Bu yaklaşım, özellikle endüstri ürünü nesnenin mekanla kurduğu yeni ilişki nedeniyle, Minimalizm gibi bir sanat hareketinin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Bilindiği üzere, minimalist sanat, soyut dışavurumculuğun biçime verdiği önemi reddeden bir tutumu benimseyen bir akımdır. Bu akımın, geometrik form, kesin çizgiler, endüstriyel üretim ve formda yalınlık prensiplerini en saf haliyle yansıtmaya eğilimi, minimalist heykelin izleyici ile etkileşimli bir ilişki kurmasına olanak tanımıştır. Minimalist heykel, kamusal alanlarda ve galeri mekanlarında var olan heykel anlayışına karşı çıkarak modernist sanatı reddeden formalist bir yaklaşım benimsemiştir.

Minimalist sanatta nesne kullanımı, sanatçının tercih ettiği malzemenin

enerjisine odaklanarak, eserlerinde bütünlük algısını bozacak her türlü ayrıntıyı reddetmesiyle karakterize edilmektedir. Bu akım, malzeme seçimine özel bir özen gösterir ve eserlerde gereksiz detayları elemine ederek temel formları vurgular. Minimalist sanat, estetik deneyimini temel unsurlara indirgeyerek izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurma amacını taşır. Sanatçı, nesneyi sadece kendisi için bir araç olarak kullanır ve nesnenin kendisine özgü özelliklerini ön plana çıkarır. Nesnenin işlevsel özellikleri değil, estetik özellikleri önemlidir. Minimalist sanatta nesne, sadece kendisi olarak var olan bir varlık olarak kabul edilir. Minimalizmde, nesnelere yalnızca kendi özellikleriyle değil, aynı zamanda etkileşimde buldukları farklı bileşenlerle bir bütünlük oluştururlar. Minimal sanatçılar için, "Aslolanın nesne değil, izleyicinin nesneye yüklediği anlamsal boyut" ilkesi büyük bir öneme sahiptir. Cohen'a göre, Minimalizm, sanat tarihinde bir tarz veya akım olarak değil, çoğu sanat akımından farklı kodları içinde barındıran bir tavır veya yaklaşım potansiyeline sahiptir. Minimalist sanatçı, nesnenin kendisine özgü özelliklerini vurgulayarak, izleyiciyi nesnenin kendisiyle doğrudan bir ilişki kurmaya davet eder. Sanatın doğasını ve toplum içindeki yerini sorgulamakta olan sanatçılar, nesnelere kendinden çok izleyicilerin tepkileriyle ilgileneceklerdir" (Hodge, 2014: 176-179). Bu sayede, izleyici, nesnenin kendisine özgü özelliklerini keşfeder ve nesnenin kendisiyle olan ilişkisini yeniden tanımlar. Nesne, izleyici tarafından sanat nesnesi olarak algılandığında izleyici, nesnenin özgün niteliklerini keşfeder ve nesne ile olan ilişkisini yeniden tanımlar. Sanat nesnesi olarak algılanan nesne, fiziksel görünümü dahil olmak üzere diğer unsurları içsel ve dışsal olarak ayrıştırır. Oluşan yapı, sanat olarak tanımlanmış nesnelere ile tanımlanmamış nesnelere arasındaki ayrımı içerir. İkinci kümeyi oluşturan, yani eserin çevresi, karmaşık ve kaotik özelliklere sahipken, belirli bir düzeye indirgemek için seçimler yaparak ve eleme süreciyle bu karmaşıklığı sınırlar. Bu bağlamda, sanat nesnesi olmayan nesnelere sürekli olarak var olması gereklidir; aksi takdirde, ayırım yapmak için bir çerçeve bulunmaz. Bu nedenle, tüm nesnelere teorik olarak potansiyel sanat nesnesi olabilir.

Minimalizmde endüstri ürünü nesnelere kullanımındaki çeşitlilikle birlikte öne çıkan önemli bir diğer unsur, mekanın kavramsal boyutudur. Minimalist sanatçılar, eserlerine mekanı dahil eden veya mekanı bir eser haline getiren bir anlayışla, mekan kavramını ve mekansal boşlukları vurgulamışlardır.

Tarihsel süreç içinde mekanın anlamı, mimari, felsefe, sosyoloji ve sanat tarihi gibi çeşitli disiplinlerde önemli bir rol oynamıştır. Bu disiplinler, mekan kavramını temel bir konu olarak ele alarak çeşitli görüş ve yorumları ortaya koymuştur. Doğa bilimleri, sosyal bilimler ve sanat içindeki mekan anlayışları birbirine atıflarda bulunsalar da, genellikle bu disiplinler arasındaki mekan kavramları farklıdır ve sıkça karışıklık sergiler.

Her disiplinin mekanı kullanma nedeni farklı olduğundan, sabit ve değişmez bir mekan kavramını aramak yerine, mekanın özgünlüğündeki bu çeşitliliği anlamak ve benimsemek önemlidir. Mekanın anlamı ve işlevi mimari açıdan incelendiğinde farklılık gösterirken, felsefi bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde başka bir anlam kazanabilir.

Sosyoloji, mekanı toplumsal ilişkilerin bir bağlamı olarak ele alırken, sanat tarihi mekanı estetik ve sembolik bir bağlamda değerlendirebilir.

Bu çeşitlilik, mekan kavramının çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu gösterir ve her bir disiplinin kendi bakış açısına göre mekanı anlamlandırıldığını ortaya koyar. Bu nedenle, mekan kavramını anlamak için disiplinler arası bir yaklaşım benimsemek ve her bir disiplinin mekan anlayışını değerlendirmek önemlidir.

Mekan kelimesinin anlamı tıpkı nesne kelimesi gibi oldukça çeşitlidir.

Bozdayı, farklı mekan kavramlarını yaşamsal, simgesel, varoluşsal, mimari ve soyut olmak üzere beş ana kategoriye ayırmaktadır.: "Yaşamsal mekan: İnsanın gereksinimleri nedeni ile sürekli kullanıp değiştirdiği ve davranış kalıplarının yer aldığı ekolojik operasyonel mekandır. Simgesel mekan: İnsanın algısal boyutları içinde olmayan ancak, biliş, duygu ve değerlendirmeler ile yorumladığı siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal sistemler ve bunların simgesel yapılanmalarına bağlı olan mekandır. Varoluşsal mekan: İnsanın eylemleri ile sürekli olarak biçimlenen ya da değişen mekan anlayışıdır. Anılar, beklentiler gibi zihinsel süreçler ve kişisel yorumlarla tanımlanır. Mimari mekan: Zaman ile birlikte dört boyut ile sınırlandırılmış, insanı barındıran örgütlü mekansal sistemlerdir. Soyut geometrik mekan: Mimari mekanın soyutlama yolu ile elde edilen geometrik kurgu ve kompozisyonudur"(Bozdayı 2004:17).

Mekan kavramı, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü'nde uzayın sınırlanmış parçası aynı zamanda, bir mimari ürünün vazgeçilmez tek niteliği ve onu vareden temel koşuldur. Mekanı oluşturan sınırlama fiziksel olacağı gibi yalnızca görselde olabilir. Mekan yalnızca bir yapının içi olarak düşünülmemelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir dış mekandan sözedilebilir (Sözen,Tanyeli, 1992:157). Gür'e göre mekan "en basit tanımıyla bir kişi veya grubun yeri"dir..."insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası bizi saran boşunun üç boyutlu bir anlatımıdır. Mekan, üç boyutlu ölçülebilir objektif bir gerçeklik olarak vardır. Aynı anda ölçülemeyen boyutları ile varsayılabılır; duyularla kavranabilir ve subjektif olarak gerçekte var veya yoktur" (Gür, 1996). Cevizci, mekanı tanımlarken, var olan unsurların içinde yer aldığı geniş, sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız bir boşluk veya hiçlik durumu olarak nitelendirir. Mekan kavramı, devamlılığıyla birlikte, yalnızca sınırları içinde bulunan nesnelere veya varlıkları sadece koruma, ayırma ve çevreleme işlevinden daha fazlasını ifade eder; aynı zamanda içerisindeki boşluğu da içeren bir anlam taşır. Bu bağlamda, mekan, yalnızca fiziksel sınırlarıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda içerdiği boşlukla birlikte derinleşen bir kavram halini alır. Cevizci'nin perspektifine göre, mekanın anlamı, sadece var olan nesnelere konumlandığı bir alanı tanımlamakla sınırlı değildir; aynı zamanda içerisindeki boşluğuyla da bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

Kübist sanatçılar, eserlerinde tek bir bakış açısı yerine çoklu bakış açısını kullanarak resim yüzeyinde yeni, farklı, üç boyutlu mekân kurgularının ortaya çıkmasına öncülük etmişlerdir. Bu yaklaşım, Fütürist sanatçıları da etkilemiş ve onları

yeni bir mekan anlayışını benimsemeye yönlendirmiştir. Fütürist sanatçılar, mekanın zaman gibi hareketli bir kavram olması gerektiğini savunarak tuval yüzeyinde durağanlık yerine hareketi vurgulamışlardır.

Süprematist sanatçılar, yaratıcı sanat anlayışını yeniden şekillendirerek tuval yüzeyindeki plastik duyguları mekana taşıma konusunda çığır açmışlardır. Bu sanatçılar, eserlerini mekanda sunma yeteneği sayesinde tuval bağımlılığını aşarak, sanatın sınırlarını genişletmişlerdir. Süprematist yaklaşım, sanatın yalnızca iki boyutlu bir düzlemle sınırlı olmadığını, aksine üç boyutlu bir mekanda da etkili bir biçimde ifade edilebileceğini vurgular. Öte yandan, Konstrüktivist sanatçılar, geleneksel heykel tekniklerini aşarak duvara monte edilen rölyef çalışmalarında çeşitli malzemeleri kullanma pratiğiyle dikkat çekerler. Ahşap, metal, tel, kağıt, tutkal gibi farklı malzemelerin entegrasyonu, izleyiciyi ve nesneyi mekanda daha doğrudan bir etkileşimle buluşturur. Konstrüktivist sanat, sanat eserini çevresiyle bütünleşmiş bir deneyim haline getirme amacı taşır.

Dada hareketi, sanatın temellerini sorgulayarak, klasik estetik normlarına meydan okuyarak anti-estetik fikirlerin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Sanatçılar, eserlerin ticaretine ve müzelerde sergilenmelerine karşı çıkarak, performans sanatını tercih etmişler ve sanat mekanlarını geleneksel galeri ve müzelerden ziyade eğlence mekanları, tiyatro sahneleri ve hatta sokaklar olarak benimsemişlerdir. Bu durum, sadece sanat eserleri değil, aynı zamanda sanat mekanlarının da sorgulanmasına öncülük etmiştir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, toplumsal dönüşüm talepleri ve sanatın ifade olanaklarını genişletme çabası, sanatçıları biçimi sorgulamaya yöneltmiş ve aynı zamanda sanatın işlevini de sorgulamalarına zemin hazırlamıştır. Bu çabalara dair izler, Minimalist sanatçıların eserlerinde özellikle belirgindir. Minimalizm akımı, modernist biçimci anlayışları sürdürse de, bu yaklaşımı mekana ve izleyiciye yönelik farklı bir tavır benimseyerek dönüştürmüştür. Bu yaklaşım, resimsel mekanla sınırlı kalmak istemeyen sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Minimalist sanat, sanat eserini sadece estetik bir yüzey olarak değil, aynı zamanda izleyiciyle etkileşim kurarak mekansal bir deneyim haline getirme çabasını yansıtır. Bu akım, biçim üzerine düşünce ve sanatın soyut ifadesine odaklanmanın ötesine geçerek, izleyiciyle etkileşime geçme ve mekansal boyutları keşfetme arayışına önemli katkılarda bulunmuştur.

Minimalist sanatçıların eserleri, dönemin toplumsal ve kültürel değişim taleplerine uyum sağlamış, sanatın geleneksel sınırlarını zorlayarak yeni anlam katmanları eklemiş ve izleyiciyle daha etkileşimli bir deneyim sunarak sanatın işlevini genişletmiştir. Minimalist heykelde mekan kullanımı, heykelin kaidesinden ayrılarak izleyicinin yaşamsal düzlemine yerleştirilmesini ve fiziksel mekan gerçekliğiyle bütünsellik oluşturmasını ifade eder. Heykel sanatı, saf ve ikonik bir biçim anlayışına karşı çıkarak evrim geçirmiş ve günümüzde nesnel bir yapı kazanmıştır. Heykel mantığının uzamsal ve zamansal dönüşümü, eserin biçimini, içeriğini, işlevini ve anlamını çeşitlendirmiştir. Geleneksel

anlayışa meydan okuyan heykel sanatı, artık sadece estetik bir biçimle sınırlı kalmayıp, içsel bir yapıya bürünmüştür. Heykel, uzamsal boyutları keşfetme ve zamansal değişimleri yansıtma konusunda özgürleşmiş, soyutlamalara ve çağdaş ifade biçimlerine açık hale gelmiştir. Bu evrim, heykelin yalnızca görsel bir obje olmanın ötesine geçerek, içsel anlamlar, duygusal etkiler ve izleyiciyle etkileşime odaklanmasına olanak tanımıştır. Heykelin işlevi, estetikten ziyade düşünsel ve duygusal boyutlara genişleyerek, çeşitli temaları işleme ve toplumsal, kültürel, politik veya bireysel anlamların ifadesine olanak tanıma eğilimindedir.

Bu bağlamda, heykel sanatındaki bu dönüşüm, disiplini zenginleştirerek daha özgün ve çağdaş bir ifade biçimi haline getirmiştir. Heykel, sadece somut bir obje olmanın ötesinde, zamanın ve mekanın dinamiklerini keşfeden, izleyiciyle etkileşime geçen ve içsel bir anlam yaratma potansiyeli taşıyan güçlü bir sanat formu haline gelmiştir. Minimalist heykelin mekan bağlamında özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Azaltılmış Biçim ve Elemanlar: Minimalist heykel, gereksiz ayrıntılardan kaçınarak azaltılmış ve basitleştirilmiş biçimlere odaklanır. Bu, heykelin soyut ve özgün bir ifade tarzına sahip olmasına olanak tanır.

Mekansal Bilincin Vurgusu: Minimalist heykel, mekanı aktif bir şekilde kullanma eğilimindedir. Boşluk, heykelin bir parçası olarak düşünülerek, izleyicinin çevresiyle etkileşimini artırır. Mekansal bilinç, heykelin çevresiyle olan ilişkisini güçlendirir.

Malzeme ve Yüzey İncelemesi: Minimalist heykelde kullanılan malzemeler genellikle sade ve endüstriyel niteliktedir. Yüzey incelemesi, malzemelerin doğal özelliklerini vurgulamaya odaklanır, böylece heykelin fiziksel dokusu ve materyal kalitesi ön plana çıkar.

Zamansal Deneyimin Azalması: Minimalist heykel, zamansal deneyimi azaltarak anlık bir etki yaratma eğilimindedir. İzleyici, heykelin özüne hızla odaklanabilir, bu da anında bir etki ve algı oluşturabilir.

İzleyiciyle Etkileşim: Minimalist heykel, izleyiciyle etkileşim kurma amacını taşır. Mekansal düzenleme ve malzeme seçimleri, izleyicinin heykelle etkileşimini teşvik eder ve bu şekilde estetik deneyimi zenginleştirir.

Bu özellikler, minimalist heykelin mekan bağlamında sunduğu özgün estetik deneyimi ve sanatsal ifadeyi vurgular. Minimalist heykel, mekanın dinamiklerini kullanarak sade ve etkileyici bir sanat dilini benimsemekte, izleyiciyle doğrudan etkileşim kurma ve heykeli çevresiyle bütünleştirme amacını taşımaktadır. Foster'ın iddiasına göre, minimalizm modern estetiğe karşı radikal bir duruş sergilemekte ve minimalizm, idealist bir kavramın zihinsel algısından ziyade gerçek bir mekânın fiziksel ve algısal deneyimine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, minimalizmin konularının, "anlamın doğası" ve "öznenin konumu" gibi içerikleri barındırdığını vurgular. "Minimalist yapıtların 'mekana özgünlüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekan algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekanı algılamasına, dolayısıyla mekan içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizm'in

belki de en önemli özelliğidir" (O'Doherty, 2013: 10).

4. MİNİMALİST HEYKELDE NESNE MEKAN İLİŞKİSİ VE İKONİK SANATÇILARI

Nesne eksenli mekan anlayışının modernizmle yaygınlaşmaya başlaması, sanat nesnelere göre değil, tam tersine mekanın sanatsal nesnelere göre değişime neden olmuştur. Sanatın nesneyi eksen alması ve nesnenin de mekan üzerindeki önemli rolü oynaması, sanatın mekan üzerindeki etkileşiminin önemini vurgulamaktadır. Bu karşılıklı etkileşim zamanla sanat, nesne, mekan ve izleyiciyle birleşerek yeni bir anlam bütünlüğü oluşturmaktadır.

Minimalist sanatçılar, eserlerinde kütleyle değil boşluğu şekillendirdiklerini ifade etmişlerdir. Minimalizm akımının etkisiyle, mekanın fiziksel boşluğu, heykel sanatında temel bir unsura evrilmiş ve izleyici, eserle paylaştığı mekanın farkındalığına varmıştır. Bu kapsamda, eserler, varlık, izleyici ve sanatçı arasındaki ilişkinin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Minimalist yaklaşım, heykel sanatını geleneksel kütleli nesnelere taşıyarak, çevresindeki boşluğun bilinçli bir şekilde kullanılmasına odaklanır. Sanatçılar, eserlerini oluştururken sadece nesnelere değil, aynı zamanda çevresindeki negatif boşluğu da düşünürler. Bu, izleyicinin sadece somut varlıklarla değil, aynı zamanda çevresel boşluklarla da etkileşime girdiği bir deneyim yaratma amacını taşır. Minimalist eserler, mekanın içinde var olan negatif boşluğu dikkate alarak izleyiciyle etkileşime geçer. Bu etkileşim, eserin çevresiyle bir bütün olarak değerlendirilmesini sağlar ve izleyiciye mekanın anlamını keşfetme fırsatı sunar. Eserin varlığı, izleyici ve sanatçı arasında bir etkileşim yaratırken, aynı zamanda mekanın kendisiyle etkileşim içinde olan dinamik bir deneyim ortaya çıkarır. Minimalist sanatın bu perspektifi, sanatın sadece nesnelere değil, aynı zamanda çevre ve boşlukla da birlikte düşünülmesi gerektiğini vurgular. Bu da eserlerin, izleyicinin algılamasında ve mekânın anlamında derinlikli bir etki yaratmasına olanak tanır.

Minimalistler, temel geometrik formların, kare, dikdörtgen veya daire gibi, izleyicide belirli duygular uyandırdığına inanmışlardır. Minimalist heykelin biçimsel olarak sadeleştirilmesi, hazır malzemenin tercih edilmesi ve sanatçının kişisel izlerini azaltması genelde paylaşılan özellikler arasında sayılabilir. Minimalist heykeller genellikle aynı malzeme, nesne ve boyutların tekrarıyla oluşur.

Minimalist sanatçılar, sanat anlayışlarını mekânı bir heykel gibi ele alarak şekillendirmişlerdir. Bu perspektif, zaman içinde mekanın yaratıcı bir alan olmanın ötesine geçerek, kendi başına bir sanat nesnesi olarak varlığını sürdürmesine evrilen önemli bir gelişmedir. Minimalist yaklaşım, sanatın sadece fiziksel nesnelere sınırlı kalmamasını, aynı zamanda çevreleyen mekanın da bir sanat eserinin ayrılmaz bir parçası haline gelebileceğini vurgular. Sanatçılar, mekânı düzenleyerek, onu bir heykel gibi biçimlendirir ve bu mekansal düzenleme, sanat eserinin anlamını derinleştirir. Lynton'a göre "Minimal Sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde, sadece en basit ve en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşi sıra yer verildiği görülür. Ne var ki Minimal Sanat

anlayışıyla yapılan heykellerdeki sözü edilen özellikler, şaşırtıcı yanılsamaları ve o güne kadar dikkatimizi çekmemiş görsel özellikleri sergiler. Bu konuda da birçok sanatçının eğilimi, özellikle 1966 yılında açılan sergiler sonunda bir sanat hareketi içinde bir araya getirilmiş; bir isim altında toplanmıştır. Bu sanat eğilimin kapsadığı konular, bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapımlardan, bunlardan daha az göze batan ve biçimin çevresindeki boşlukla etkileşimine ya da bazen, basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar farklılık gösterir. İnsanın kütleli nesnelere duyduğu saygı, sayısız modern yapıtlar ve Neo-klasik anıtlardan Piramitlere kadar uzanır. Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır: daha karmaşık örneklerdeyse bir ölçüde aynı zevk yankılanır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesnelere olarak sanatın konmasını önerirler" (Lynton, 2004:306).

Minimalist sanatçılar esas olarak izleyicinin eserin farklı bölümleri arasındaki ve parçaların bütünle olan ilişkisini nasıl algıladığıyla ilgileniyorlardı. Minimalist heykeller izleyiciyi mekanın bilincine varmaya teşvik etti. Sanat eseri, galerinin mimarisini vurgulayacak ve ortaya çıkaracak şekilde düzenlendi; genellikle duvarlarda, köşelerde veya doğrudan zeminde sergilendi. Minimalist sanatçılar, üzerine oturduğu kaideyi veya kaideyi ortadan kaldırarak geleneksel heykeli reddetmeye çalıştılar. Minimalist sanatçının tercih ettiği endüstriyel malzemeler, prefabrik ve/veya seri üretim, beton, ahşap ve taş da geri dönen malzemeler arasında yer alıyor. Malzemeler ya ham bırakıldı ya da parlak endüstriyel renklerle sağlam bir şekilde boyandı.

İlk minimalist sanatçı Frank Stella'ydı. Ardından Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, ve Robert Morris ve Richard Serra minimalist dönemin en önemli temsilcileriydi. Bu sanatçıların minimalist heykelde mekanla sanat nesnesi arasındaki ilişkilerini ön plana çıkaran bazı eserleri, farklı mekan kurgularının ortaya çıkmasının da kapılarını aralamıştır.

Dünyanın en iyi yaşayan heykeltıraşlarından biri olarak kabul edilen ve çağdaş sanat dünyası üzerinde büyük etkisi olan Richard Serra, zamanımızın en büyük minimalist sanatçılarından biridir. Mekan, malzeme, izleyici ve heykel arasındaki ilişkiyi vurgulayan ve galeri mekanlarına, kamusal alana yerleştirilmiş corten çelik heykelleriyle tanınan Serra, 1938'de San Francisco'da doğdu. Çocukluğu ve gençliği, sanata ve kültüre değer veren bir aile tarafından şekillendi. Annesinin sanata ilgisinin, babasının tersanede boru işçisi olması, yaşadığı şehrin tersanelerine ve endüstriyel malzemelere erken maruz kalması, çelik fabrikasında çalışması, sanatsal duyarlılıklarını şekillendirmede çok önemli bir rol oynadı. Ancak onu 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri yapan sadece aile ortamı değildi. Kaliforniya Üniversitesi'nde sanat tarihi eğitimi alan Serra, kaynak, döküm ve ağaç oymacılığı gibi çeşitli teknikleri de öğrendi. Bu eğitimi ona, sanatsal vizyonunu gerçekleştirmek için gerekli bilgi ve becerileride sağladı. Bu beceriler kariyerinin ilerleyen dönemlerinde çelikten anıtsal heykeller yapmaya başladığında önemli bir rol oynayacaktı. Daha sonra Yale Üniversitesi'nde güzel sanatlarda resim okudu. 1964 yılında bir yıllığına Paris'e giden Serra, orada şehrin çağdaş sanat ortamıyla ve heykeltıraş Alberto Giacometti

ile tanıştı. Ancak onun üzerinde kalıcı bir etki bırakan şey, ilham veren sanatçı Constantin Brancusi'nin eserleri oldu. Heykel yapmak için resim yapmayı bırakan Serra, New York'a yerleşti. Sanatsal yolculuğu sırasında, felsefe ve edebiyat alanındaki çalışmalarının yanı sıra Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella, Carl Andre ve Donald Judd gibi önde gelen sanatçılarla karşılaşmalarından etkilendi. Bu etkilenmeler, sanatsal yönünü şekillendirmede çok önemli bir rol oynadı ve sanat eseri, izleyici ve mekan-çevre arasındaki ilişkiyi keşfetmesi için ona ilham verdi. "Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler yaratmaktır. Ayrıca bu objelerin süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenlenildikleri mekan ile ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır. Minimal sanat objeleri basit, seri olarak imal edilmiş ve hatta sıralanmış biçimde kompoze edilmelidir. Ayrıca minimal sanatın objelerinin temelde makine ile üretilmiş, yani kişiliksiz olmaları önem taşımaktadır. Bu nedenle bu anlayışta eser üretenler, kişilikten yoksun parlak yüzeyleri olan, çelik, pleksi ve aynacama gibi maddeleri kendi eserlerinin yapımında tercih etmektedirler. Buradaki artistik çalışma, bilinmeyen ve yeni olan objeler yaratmaya değil, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayına doğru gider. Minimal sanatta objeler, mekan içinde bir kaide üzerine değil, doğrudan esas mekan zemini üzerine konurlar ya da çerçevesiz olarak duvara asılırlar... Burada sanatçının buluşu, böyle nesnelere kullanma cüretidir. Bu nesnelere, yani objelerin tek tek, birbirlerinden ayrı ayrı ve bir seri gibi sıralanmaları da minimal sanatın bir özelliği olarak temsilcileri tarafından önemli sayılmıştır. Her objenin kompozisyonda ayrılmış yeri olmasını da "demokratik" bir biçimleme olarak değerlendirmişlerdir. Burada bir görüntü tasviri değil, nesnelere bizzat üç boyutlu bir mekan içinde yer almaları önemlidir" (Turani, 1993: 93-94).

Frank Stella, bir ev boyama fırçasıyla arada hiçbir maskeleye olmadan mekanik beyaz çizgilerle ham siyah bir tuvale yaptığı sade, duygusuz "siyah resimler" adlı, seri eseri o dönem minimalist sanatçılar üzerinde oldukça etkili oldu. (Görsel 1). Eser sadece orada görülebilen şeyin "ne görüyorsan odur" orada olduğu gerçeğine dayanıyordu. Eseri gerçekten bir nesnedir.

Frank Stella'yı o dönemde diğer ressamlardan ayıran en önemli özellik, eserlerini resim-mekan ilişkisinden bağımsız olarak oluşturmuş olmasıdır. Stella, resimlere fiziksel bir değer yüklemeyi reddetmiş ve resimdeki kalıplaşmış değerleri, siyah zemin üzerine çizdiği beyaz çizgilerle boşa çıkarmaya çabalamıştır. Sanatçı Frank Stella, "Siyah Resimleri" serisinde, geometrik düzlemler arasındaki basit, dikey ve düzenli çizgilerin paralel ilişkilerini sistemli bir biçimde tekrarlayarak eserlerini inşa etmiştir. Bu seri, Stella'nın sanatsal yaklaşımının bir örneği olarak geometrik düzenlemelerin kullanımını vurgular. Sanatçı, minimalizmin etkisi altında, soyut ve düzenli bir kompozisyon oluşturarak görsel deneyimi basitleştirir ve geometrik formların arasındaki ilişkilere odaklanarak estetik bir bütünlük yaratır. Stella'nın "Siyah Resimleri" serisi, sanatın temel unsurlarını kullanarak karmaşıklığı anlamlandırma ve izleyiciyle etkileşime geçme amacını taşır. "Stella'nın resimleri 1950'lerde öne çıkan Soyut Dışavurumculukla kıyaslandığında çarpıcı bir sadelik taşıyordu. Bu durum 1960'larda Soyut

Dışavurumculuğun reddi ve yeni bir sanat anlayışının keşfine dair emareler barındırıyordu. Bu reddetme ve yeni keşif çabaları 1960'larda Modernizmin "nesnellik" kavramının yoğun bir şekilde tartışılmasına neden olmuştu. Stella'nın resimleri, dönemin Soyut Dışavurumcu sanatçıları Jackson Pollock, Williem de Kooning ve takipçilerinin resimlerine kıyasla aşırı düzenli ve mekaniktikler. Ama aynı zamanda Piet Mondrian'ın ve Kazimir Malevich'in soyut kompozisyonlarına da benzemiyordu" (Yıldız, 2022:46).



Görsel 1. Siyah Seri II (1967), Tuval üzerine emaye, 38,1 x 55,9 cm.

Sanat eserleri, mekanla hem dolaylı hem de doğrudan bir ilişki kurarak bir mübadele alanı yaratırlar. Yani "yapıt mekan ile yeni bir bağ kurarken mekan yapıta, yapıt mekana bir anlam yüklemektedir" (Bulduk, 2007: 6). Mekan ile yapıt algılanırken biçimler ve boşluk birbirini tamamlar. Yapıtın varlığıyla mekan, mekanın varlığıyla yapıt sınırlanmış olur. Minimalist heykel artık formun olabilecek en yalın ve yorumuz; en öz halidir. Bu formlar sadece öz haliyle değil, aynı zamanda sergilendiklerinde mekanda etkileşime girdikleri izleyicilerle de bir bütünlük ortaya koyarlar.

Carl Andre'nin Eşdeğer VIII adlı eserinde, 120 adet tuğladan oluşmaktadır. (Görsel 2). 120 adet tuğla tümüyle soyuttur, açık ve özlüdür, simetriktir, önceden planlanmıştır ve ne olduğu da şüphe götürmeyecek şekilde bellidir. Eşdeğer VIII eserini oluşturan parçaları vidalamamış, yapıştırmamış, boyamamış ve birbirine tutturmamıştır. Aynı zamanda durmalarına rağmen parçalar aynı zamanda birbirlerine bağlıdır, eser parçalara değil bütüne odaklıdır. Santçının tuğlalarla yaptığı çalışmasını ve mekanın atmosferinin çalışmaya etkisini daha iyi anlayabilmek için Daniel Buren'in bir dilim ekmeğin, sanat galerisinde sergilenecek, bir sanat eserine nasıl dönüştüğüne dair yaptığı açıklamaya bakmak yerinde olacaktır: "Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jim- nastik salonuna ya da fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmeğe koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez, ama fırın da sanat yapıtını bir dilim

ekmeğe dönüştüremez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek, o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği sanat yapıtına dönüştürür. Şimdi hadi bir dilim ekmeği, bir ekmeğin fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeğlerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını-herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim; o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?" (Girgin 2014). Carl Andre, seçtiği tek tip nesnelere her birini bir araya getirerek sıralamak, dizmek, yan yana, üst üste koymak veya çeşitli yönlerde yerleştirmek yoluyla bütünler elde ederek kaidesi olmayan heykellerini mekanda gerçekleştirmiştir.



Görsel 2. Eşdeğer VIII (1978), Tuğla, 12,7 x 68,6 x 229,2 cm.

Mekânı oluşturan elemanlar, mekân içerisindeki nesnelere ve bu nesnelere mekândaki yerleşimleri, hareketlerimizi yönlendirir ve sınırlandırır. Işık enstalasyonları Minimalistlerin geleneksel sanat formlarından uzaklaşmasının bir başka yoluydu. Minimalist sanatçılar, mekânı renk bölgelerine dönüştürmek için endüstriyel malzeme kullanma fikrine uygun olarak ticari mağazalarda bulunan ucuz, standart boyutlu floresan ışık tüpleri kullandılar. Işık sütunlarını formların ilişkilerine dönüştürmesiyle tanınan minimalist sanatçı Dan Flavin ışıkla mekansal boşluklar oluşturan bir sanatçıydı. Sanatçı, eserlerinde birçok floresan ışığıyla izleyicinin içine girdiği ve eşlik ettiği mimari mekânlar yaratmaktadır. "Boya, fırça vb. klasik malzeme kullanımının yerine endüstriyel floresan lambaları bir sanat malzemesi olarak kullanan Flavin, ışık aracılığıyla uzamı yeniden şekillendirip tanımlayabileceğini keşfetti ve bu ışık çalışmalarıyla ışık- mekân etkileşimlerinin farklı olasılıklarını yansıtmaya çalıştı" (Yıldız, 2022:61). Sanatçının, "İsimsiz (Harold Joachim onuruna) 3" (1977) adlı eseri, basit geometrik formlarla bir odanın köşesine monte edilen ve bir ızgara şeklinde sergilenen pembe, sarı, mavi ve yeşil floresan ışık ve metal bileşenlerden oluşuyor. (Görsel 3). Bu eser, tüm odayı yoğun bir enerjiyle dolduran muhteşem ve baştan çıkarıcı bir renk ve ışık aurası yaratıyor. Köşedeki ışık, izleyicileri kendine çekiyor ama aynı zamanda ızgara onları durduruyor ve

uzaklaştırıyor. Dan Flavin'in açıkladığı gibi ışık bir sanat eseridir. İnsan ışığın gerçek bir mesele olduğunu düşünmeyebilir ama ben öyle düşünüyorum. Ve dediğim gibi bu, bulabileceğiniz kadar sade, açık ve doğrudan bir sanattır.



Görsel 3. İsimless (1977), Pembe, sarı, mavi ve yeşil floresan ışık, 250x250 cm.

“Minimalizmde sanatçıların kendi teknikleri ve üslupları olmasına rağmen, onların bireysellikleri, bir sanat eserinin nasıl oluşturulacağı fikrinin sadece bir yansıması olarak belirir. Örneğin endüstriyel malzemelerden oluşan bir sanat eseri, aynı sanatçının diğer çalışmalarına benzemesi dışında yaratıcısından hiçbir iz taşımaz. Eserler sanatçının yaratma anındaki düşüncelerini veya duygularını aktarmaz. Sanat eseri kendi başına, özerk bir şekilde durur” (Yıldız, 2022:44). Cesur renkleri, tekrarları ve basit geometrik şekilleri, endüstri ürünü malzemeleri mekanda farklı kullanma becerisiyle tanınan Donald Judd'da “en az biçim ile en çok” düşüncesine ulaşmayı hedeflediği için kendini bile heykellerine yabancı kılar. “Bu anlayışla Judd heykellerinde insan elinin ulaşamayacağı bir kusursuzluğu görebilmek için onları sanayi ortamında üretir. İnsan eli değmeden üretilen bu form artık modernist anlamda bir plastik öge barındırmaz. Minimalist heykel artık formun olabilecek en yalın ve yorumsuz; en öz halidir. Bu formlar sadece öz haliyle değil, aynı zamanda sergilendiklerinde mekanda etkileşime girdikleri izleyicilerle de bir bütünlük ortaya koyarlar.

Minimalist sanatta Donald Judd'un heykelleri son derece önemlidir. Çünkü Judd ve diğer minimalist sanatçılar heykellerinde, dışavurumcu sanatın duygulara ve forma yüklediği aşırı tepkiye karşı, formları basite indirgeyerek sade-yalın, tekrara dayalı estetik olarak saflaşmayı hedeflemişlerdir. Heykellerinde kullandıkları nesnelere her türlü kişisel ifade ve sahiplik duygusundan arındırarak kendilerine ait tüm izleri silmeyi istemişlerdir. Dolayısıyla Judd ve o dönem minimalist sanatçıların eğilimi, eserlerinde kullandıkları nesnelere herhangi bir isim vermek yerine kendinden başka hiçbir anlamı olmadığını söyledikleri nesnelere isimless olarak adlandırmışlardır. Bunun nedeni ise heykellerin spesifik/belirli nesnelere benzemesi değil, aksine izleyicilerin heykelleri spesifik/belirli

nesne olarak görmesini istemelerinden kaynaklanmaktadır (Şen, 2021:4-5). Gombretz'in ifadesiyle (2015:283) "Amaçları, izleyiciyi önlerindeki fiziki nesneyle, yaratıcının kişiliğine odaklanıp dikkat dağılması yaşamadan başa çıkmak zorunda bırakmaktır. Donald Judd gibi kimileri, dikkat dağıtıyor diye sanat eserlerine isim vermeyi dahi kestiler." İsimsiz 1968, Endüstri üretimi alüminyum malzemeyle ve parçaların bir arada kullanılmasıyla oluşturduğu heykelin dikdörtgen formu ile mekânı izleyiciyle paylaşmayı amaçlamıştır (Görsel 4). Judd, heykelini duvara asılmış bir görüntü ya da kaide üzerinde değil de, mekanda doğrudan galerinin zeminine yerleştirerek heykelini daha fazla görünür kılmıştır. Dolayısıyla bu heykel, ayrıcalıklı ve uzaktaki dünyadaki nesnelere yerine, bir nesne olarak var olur. Bu şekilde, Judd, heykelin sadeliğini ve fiziksel yapısını vurgulamış ve heykeli mekanda yeni bir görsel dil olarak kullanmıştır.



Görsel 4. İsimsiz (1968), Alüminyum üzerine emaye, 127 x 95 x 56 cm.

Mekan heykelde üç biçimde etkili olur; birincisi, heykelin kütlesi mekan içinde bir yer kaplar ya da hareket eder, ikincisi, heykelin içinde girinti ya da boşluklar oluşturacak biçimde mekânı kuşatır, üçüncüsü ise çeşitli parçalar birbirleriyle mekân içinde ilişkiye girer. Robert Morris'in isimsiz Dört Küp adlı eserinde, mekân içerisinde her yüzü ayna olan simetrik, renksiz, sade, geometrik dört adet küpten oluşmaktadır. (Görsel 5). Ayna sayesinde duvar ve zemin yansıtılır. "Zeminde duran bu küpler, tavanı yansıtmakta ve adeta tavan bu küp yapıların içine uzanmışçasına bir his uyandırmaktadır, bu şekilde küplerin keskin sınırları çevreleriyle kaynaşmış ve ortadan kaybolmuştur. Bu eserde, mekân ve nesnenin kaynaşması ve birbirleriyle olan geçişken ilişkileri ortaya konmuştur. Tiberghien'a göre, nesne bulunduğu mekânla özleşmiş, onunla bütün olmuştur. Sergi mekânında, bu küpler, mekânın sanal delikleri'ni oluşturmuşlardır. Burada mekânın sanal delikleri tanımı, mekâna yerleştirilen bu küplerin mekânı yüzeylerinde yansıtarak adeta bu mekânın parçalanmış görüntülerinin bir kompozisyonu haline gelmiş olma, ve mekânın görüntülerini kendi üzerinde toplama, adeta mekânı yutmuş gibi olma durumudur. Burada, aslında sanatçının başvurduğu yöntem, mekân ve mekân içindeki eser arasında kurduğu

ilişkide, yansıtma ile görsel yanılsamadan faydalanmak olmuştur" (Atalar, 2006:73-74). Dolayısıyla Morris, sergi mekanına bağlı olarak küpleri, kişinin aynı zamanda kendi bedeninin de farkında olduğu, aynı zamanda da parçanın da farkında olduğu farklı "durumlar" halinde düzenledi ve sergiledi. İzleyiciler küplerin etrafında dolaşmaya davet ediliyor. Aynalar, galeri mekanı ile izleyiciler arasında değişken bir etkileşim yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda izleyicileri sanat eserine bakarken kendileriyle yüzleşmeye de zorluyor.



Görsel 5. İsimsiz, Dört Küp (1971), Ayna camı, Her küp: 91,4 × 91,4 × 91,4 cm.

5. "ZAMAN MESELESİ" HEYKELİNDE NESNE, MEKAN, İZLEYİCİ İLİŞKİSİ

"Kübizmle heykel geleneksel malzemelerini ve yaratı tekniklerini değiştirerek, hazır nesneye, yeni malzemelere, kurguya, boşluğa ve renk kullanımına açılmıştır...Picasso'nun her türlü malzeme ile heykel yapma düşüncesi, resimde de resimle ilgisi olmayan hazır malzeme kullanımıyla başlayan bu tutum günümüze kadar gelen inşacılık heykel geleneğinin başlangıcı olmuştur...Tatlin'in Picasso'dan etkilenerek değişik malzemelerle gerçekleştirdiği eserlerden bazıları odaların köşelerine, duvarlara, bazıları tavana asılan ve boşlukta sallanıyor hissi uyandıran soyut nitelikli heykellerdir. Sanatçı kabartma çalışmaları ile üç boyutlu bir soyut anlayışı ortaya koymuştur. Bu çalışmalarında, Picasso'nun asamblajlarından esinlenen Tatlin, daha sonraki çalışmalarında farklı bir akım olan Konstrüktivizmin ortaya çıkmasını sağlamıştır...Rus sanatçıların malzeme anlayışları, konstrüksiyon tekniğinden ötürü değişikliğe uğramıştır. Kullanılan yeni malzemelerle ve farklı biçimlendirme teknikleri ile boşluktan da yararlanarak heykelde soyut bir anlatım yakalanmıştır. Sanatçılar bu doğrultuda demir, alüminyum ve cam malzemeler ile

eserler üretmişlerdir. Bilinen tüm klasik malzeme ve teknikler red edilerek, konstrüivist sanat anlayışında malzeme ve teknik denenmemiş malzemelerin yapısal etkileyciliği ve mekan arayışından yararlanarak heykelin sınıflandırılması genişletilir...Geleneksel sanat değerlerini ve biçimlerini tamamen reddeden ve bunların sanat yaşamından çıkartılması için çalışan Dada Hareketi de Kübizm akımında olduğu gibi çalışmalarında atık malzemeler, ahşaplar, teller ve çöpleri kullanmışlardır. Dada hareketinin önemli sanatçılarından Marcel Duchamp, Kavramsal Sanat ve Pop Sanat akımlarının da öncülüğünü yapmıştır...Geleneksel malzeme ve işçiliğin terk edilmesi, eser, mekân ve izleyici arasında farklı bir ilişkinin kurulmasını sağlamıştır. Böylelikle sınırsız sayıda mekân, eserlere ev sahipliği yapabilmışlardır. Minimalist sanat akımında ise, malzemeler hiçbir değişikliğe uğramadan, kendi niteliğini olduğu gibi korumuştur. Fabrika üretimi parçalar tercih edildiğinden, sanatçının malzemeyi kullanım şekliyle ilgili kişisel özelliklerini çalışmalarda görmek çok mümkün olmamıştır. Minimalizm'de pek çok endüstriyel malzeme, montaj tekniğinin uygulanması sayesinde yeni bir heykel ve mekan anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır" (Kilimci, 2012:135-136-137-138-140).

Minimal sanatta nesne saf, algısı açısından ise karmaşıktır. Bütünlük parçalardan daha önemlidir ve malzemeler net tanımlar oluşturur. Bağlam dikkate alınır ve sanat nesnesinin mekansal genişlemesi olgusunda, içine yerleştirildiği mekanla açıkça ilişki kurar. Bu sanat nesnelere mekanın algılanmasına ve görülmesine olanak sağlamakta ve sanat eseri mekansal boyut kazanmaktadır. Sanat nesnelere ve algı genişleme eğilimindedir; Bir sanat nesnesi bulunduğu mekanın parçası olmaya başlar ve dolayısıyla bu ortam da sanat eserinin bir parçası olmaya başlar. Dolayısıyla mekan izleyicinin deneyiminin bir parçası haline gelir. "Sanat nesnesinden söz edilebilmesi için öncelikle sanatçının mekan kurgusu yaratması ve yaratılan mekan kurgusunun izleyen tarafından deneyimlenmesi gerekmektedir. Sanat nesnesinin oluşumundaki en önemli etken kurgulandığı mekana dair, mekanın deneyimlenmesine dairdir. Bu mekan hem izleyici, hem sanatçı hem de ortaya çıkacak olan sanat nesnesi açısından önem taşımaktadır. Sergileme mekanının sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici üzerindeki etkisi, günümüz sanatında mekanın sanat nesnesinin kendisi haline gelmesi ile sonuçlanmıştır. Sergileme mekanı algılama biçimimizi; algılama biçimimiz ise mekansal imgeyi sanatın en önemli değişkeni haline getirmiştir. Bu sebeple nesne ile mekan birbirinden ayrı düşünülemez" (Toluyağ, 2020:104).

Minimalist sanatta, sanat eserini çevreleyen fiziksel alan yani galeri mekanı, sanat deneyiminin önemli bir parçası haline gelir. İzleyiciler galeri mekanına ve sanat eserine daha fiziksel bir şekilde dahil olurken, sanat eserinin yüksekliği, ağırlığı, yerçekimi ve hatta ışık gibi sıra dışı niteliklerini maddi bir varlık olarak deneyimler. İzleyici galeri mekanında hareket ettikçe eserin algısı da değişir. Minimalist sanatçılar için asıl önemli olan, sanat deneyiminin aynı zamanda anlık, mutlak ve herkes için erişilebilir olmasıdır. Richard Serra'nın "Zaman Meselesi" adlı heykeli bu açıdan iyi bir örnektir.

Çelik gibi geleneksel olmayan endüstri ürünü malzemelerle heykellerin doğal fiziksel özelliklerini vurgulamaya başlayan Serra, heykele olan mekan ve malzeme yaklaşımını genişleterek, öncelikle belirli bir mimari mekan, kamusal veya çevre-peyzaj ortamıyla diyalog yaratan büyük boyutlu, mekana özgü heykeller yapmaya odaklandı. Sanatçının, genellikle inşaat sektöründe köprüler ve binalar için kullanılan bir çelik türü olan, Corten çelik parçalardan yaptığı ve halen Bilbao Guggenheim Müzesi'nde yer alan "Zamanın Meselesi" adlı heykelinde mekanı oluşturan elemanlar, mekan içerisindeki farklı boyutlardaki parçalar ve bu parçaların mekandaki yerleşimleri, izleyicinin hareketlerini yönlendirir ve sınırlandırır. İzleyiciler, "Nesne ile mekanı algılamak için biçimler ve boşluk iç içe geçerek bir bütün oluşturur, böylece algılama süreci başlar. Nesnelerin varlığıyla mekan, mekânın varlığıyla da nesnelere birbirini sınırlandırır. Sanat nesnesinin algılanması da içinde bulunduğu mekânla doğrudan ilişkilidir" (Buren, 2000:137).

İzleyici, mekân içindeki alana odaklandığında, sadece boşluğu değil, aynı zamanda mekândaki nesnelere gözlemleyip inceler. Bu gözlem ve inceleme eylemi, nesnenin sadece görünürlüğüyle sınırlı kalmayıp, izleyenin bakma eylemiyle de yakından ilişkilidir. "Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne, her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. (Gözlerinizi kapayın, odada dolaşın, dokunma duygusunun, durağan sınırlı bir görme biçimine dönüştüğüne dikkat edin.) tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkiye bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada varabilecek her şeyi gösterir bize" (Berger, 1986: 8). İzleyicinin sanat eseriyle kurduğu bu iletişim, mekânı kendine ait, kendine yakın gelecek bir alana çevirir. Dolayısıyla, "Sanat nesnenin yerleştirildiği mekânla, mekânın ise bu sanat nesnesiyle ve her ikisinin de izleyiciyle olan ilişkisi bir dil oluşmasına neden olur. Mekân, insanın duygularını harekete geçiren soyut bir boyuta sahiptir. İzleyici, sergi mekânında durağan olarak bir resme bakmaktan farklı olarak enstalasyonda izleyici mekânın içine girerek o mekânı dinamik bir etkileşimle yaşar. Enstalasyonda bir nesneyi mekâna yerleştirirken, seçilen nesnenin gösterge olarak herhangi bir mekânda sergilenmesi değil, seçilen mekânın kullanılan nesneye yaşam alanı olması hedeflenmektedir. Burada önemli olan, seçilen mekân ve yerleştirilen nesnenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamının ötesine geçebilmesidir. Buradaki algılama, mekânın tarihsel özelliği, işlevi yada anlamı ile ilişkiye girmesidir. Sanat nesnesinin var olduğu mekânla bahsedilen kriterler üzerinden özel bir ilişkide olması önemlidir. Bu noktada kullanılan nesne mekâna, mekân da nesneye yeni bir anlam yükler. Böylece izleyiciye artık sanat eserinden çok sanat fikri haz verir" (Toluyuş, 2020:104).

Galeri mekânları, izleyici ile etkileşim içinde olan bir atmosfer sunarak, iz bırakan deneyimlere ev sahipliği yapar. Bu etkileşim, izleyicinin hem fiziksel hem de duygusal düzeyde deneyim yaşamasına neden olan bir dinamizm yaratır. Galerî mekânındaki izlerin fiziksel etkileri, mekânın yerleşim düzenini dönüştürebilir. İzleyicilerin hareketleri,

sergilenen eserlerle etkileşime girdikçe, mekanın dinamik yapısını sürekli olarak değiştirir. Bu değişim, galeri mekanını sadece bir sergi alanı olmaktan çıkarıp, bir etkileşim platformuna dönüştürerek izleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarır. Aynı zamanda, izlerin duygusal etkileri de göz ardı edilemez. Sergilenen eserler, izleyicilerde çeşitli duygusal tepkilere sebep olabilir. Bu duygusal izler, izleyicinin ruh halini etkileyerek, onlara yeni deneyimler kazandırabilir. Bir eserin atmosferi, renkleri, dokuları ve anlatımı, izleyicinin duygusal zenginleşmesine katkıda bulunur, böylece iz bırakan bir etki yaratır.

Galerilerin amacı, eserlerin izlenebilmesi bakımından, fiziksel ve psikolojik olarak uygun bir ortam sağlayıp birçok duyuya hitap edebilmektir (Uluçay, 2017: 2252). Ancak, 20. yüzyılın başlarında sanatçılar, galeri mekanlarında sergilenen sanat eserlerini bir adım öteye taşıyarak, eserlerini sadece fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda mekanın bütünlüğü içinde birer unsura dönüştürme eğiliminde olmuşlardır. Bu dönemde sanatçılar, eserlerini sadece izleyiciler tarafından değil, aynı zamanda sergilendiği mekanın atmosferi ve düzeniyle etkileşim içinde olan dinamik birer öge olarak görmeye başlamışlardır. Richard Serra'nın büyük boyutlu çelik levhalarla, geometrik formlarla mekan içinde, mekan düzenlemesi olarak 1994 - 2005 yılları arasında yaptığı "Zaman Meselesi" adlı heykeli de bu anlayışın önemli örneklerinden sayılabilir. (Görsel 6).



Görsel 6. Zaman Meselesi, (1994-2005), Corten çelik, Boyutlar değişken.

Serra'nın bu heykeli Corten çeliğinden yapılmış sekiz ayrı spiral ve elips formlardan oluşur. Torklu Spiral (Kapalı, Açık, Kapalı, Açık, Kapalı) (2003-04); Torklu Elips (2003-04); Çift Torklu Elips (2003-04); Yılan (1994-97); Torklu Spiral (Sağ Sol) (2003-04); Torklu Spiral (Açık Sol Kapalı Sağ) (2003-04); Torus ve Küre

Arasında (2003-05); Kör Nokta Tersine Döndü (2003-05). “bu formlar aracılığıyla uzam, boşluk, alan ağırlık, denge, ölçü, yerleştirme ve yoğunluk gibi kavramları bir beden algıları üzerinden sorgulamak ister. Aslında bu formlar yerçekimine karşı direnen, insan bedeninin hareketleri aracılığıyla farklı algılanabilen bir söz dizimi ve kendine özgü bir dil oluşturan özellikte çalışmalardır. İzleyici heykeller hakkında bir fikir sahibi olmasa bile beden hareketleriyle bu dilin okuyucusu olur. Serra için önemli olan heykeller karşısında bedenimizin zamana bağlı olarak mekanı nasıl algıladığı ve bedenimizin nasıl algılarımızın bir ölçüsü haline geldiğidir” “Zaman Meselesi” adlı çelik heykelleri “hiç bir yere yaslanmadan tutunmadan ayakta durabilen, iç içe geçmiş konik ve eliptik yapıya sahip, yer yer genişleyen ve daralan özellikleriyle içinde buldukları mekana hükmeden ve kendi yapısal gücünü ortaya koyan parçalardır. Mekanın kendisini yeniden tanımlayan mekan içerisinde insana kendi fiziksel varlığını hissettiren bu heykeller tamamen kurgulanmış ve önceden hesaplanmış bir bütünsellik içerisinde dirler. Denilebilir ki bu eserlerde önemsenen, eserin kendisi kadar onun etrafında ya da içerisinde dolaşma deneyimidir. Bu yönü ile izleyici ve çalışmanın sergilendiği mekan sanat yapıtının bir parçası olarak ele alınmakta ve o derece önemsenmektedir” (Karaaslan, 2011:67-73). Hepsini dört metreden fazla yüksekliğe ve büyük boyutlu çelik levhaları havada süzülüyormuş gibi görünen bir şeye dönüştürmeyi başaran Serra, bu eserinde aşırı bir gerilime ulaşabilmek için malzemenin yapısal ilkelerini ağırlık ve kütle ile ilişkili olarak kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Çıkış noktası farklı düzlemlerde kesilmiş, bazen paralel, bazen eğimli silindir ve koni kesitlerle oluşan ve parça levhaların üstü veya altı olacak dairesel ve eliptik parça formları basitten karmaşığa doğru dengeleyerek ve büyük ayrı ayrı parça levhaları lehimize gerek kalmadan serbest durmalarını sağlamak için parça levhaların ağırlığından ve yerçekiminden yararlanmış. Serra, eserin galeri mekanının geneline dağılımını, farklı boyutlarda geniş, dar, uzun, sıkıştırılmış, yüksek ve alçak gibi beklenmeyen koridorlar yaratarak izleyiciyi heykellerin içinde ve çevresindeki alanda hareket ettirecek şekilde bilinçli bir biçimde düzenlemiştir. Bu düzenleme, pek çok parçadan oluşan levhaların galeri içindeki yerleşimini içermektedir. Sanatçı'nın bu heykeli, izleyicinin hareketi ve algısı üzerinde aynı anda birden fazla kişinin sığabileceği mağara gibi alanlara kadar, hem deneyimsel hem de düşünceye dayalı farklı etkiler yaratıyor. İzleyiciler eserin içinde, etraflarında dolaşırken beklenmedik bir şekilde dönüşüyorlar ve baş döndürücü ve unutulmaz bir hareket halinde mekan hissi yaratıyorlar. “heykelin sergilendiği mekanın yeniden tanımlanmasını ve sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasını öneren sanatçı, izleyiciyi bir hareket algısı üzerinden sanat nesnesinin öznesi durumuna getirir. Yapıtlarında aralarında dolaşmaya uygun boşluklar yaratarak oluşturduğu tüneller, koridorlar, labirentler ve çıkışsız girişler gibi fragmanlarla izleyiciyi seyirci rolünden çıkararak kullanıcı olmaya davet eder” (Karaaslan, 2011.75). Artık galeri mekanının tamamı izleyiciyle birlikte heykel alanının bir parçasıdır. Serra'nın “zaman meselesi” heykelinde, izleyici esere dahil olur. İzleyici, daralan ve genişleyen ve aynı anda hem içe hem de dışa doğru eğiliyormuş gibi görünen yükselen metal levhalar arasında yürürken eserle etkileşime

giriyor. Kaba görünümlerine ve büyük boyutlarına rağmen izleyicilerin mekan algısı, eserin aralarında ilerlerken değişiyor gibi görünüyor. Heykellerin formları, çevreledikleri mekanları sürekli olarak yeniden şekillendiriyor. "Zaman Meselesi" heykeli, her izleyicinin hareketinin ritmi ile etkinleşir. Bununla birlikte, önceden belirlenmiş bir görüş, tercih edilen bir dizi, tercih edilen bir görüş dizisi yoktur. Çok sayıda doğrultusu ve uzunluğu belirli olan doğru parçası vardır ve herhangi bir noktada yön değiştirilebilir. Her izleyici mekanı farklı şekilde haritalandırır, ancak hangi yolu seçerse seçsin, her zaman heykel alanının sürekliliği içinde kendini görür.

6. SONUÇ

Minimalizm, sanat alanında 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bir akımdır ve özellikle heykel alanında yenilikçi fikirleri bünyesinde barındırarak, heykel sanatını varoluşsal bir dönüşüme tabi tutan önemli bir etki yaratmıştır.

Minimalist üslubun heykel alanındaki önemli eleştirisi, saf sanat anlayışına karşı yönelmiştir. Bu bağlamda, minimalist sanatçılar, sanat eserinin ikonik form, simgesellik, teklik, eşsizlik, zamansızlık gibi özelliklerine karşı varlık formlarına yönelmişlerdir. Bu eğilim, heykelin mekansal uzamını ve zamansal kapsamını temelde değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Minimalist sanatçılar, geometrik nesnelere eserlerinde mükemmel bir denge kurarak kararlı ama tekrar edilebilir birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yaratmışlardır. Açıklık ve sadeliği temel alan bir sadelik geliştirmiş, genellikle endüstri ürünü malzemelerle heykel yapmayı tercih etmişlerdir. Bu malzemeler arasında galvanize demir, çelik borular, floresan tüpleri, tuğlalar, bakır plakalar, endüstriyel boyalar ve polyester küpler bulunmaktadır. Formların basit, geometrik ve genellikle yinelenebilir birimler olmasının yanı sıra, malzemeleri mümkün olduğunca ham halleriyle kullanmaya özen göstermişlerdir. "Günümüz sanatında sanatçının kendini ifade etmek için kullandığı malzemeler sonsuzdur. Artık eserlerin meydana gelmesinde geleneksel yöntem ve malzemeler kullanmayan sanatçılar, kendilerini ifade etmek için çok farklı arayışlara girmiş bunun sonucunda da izleyici de daha derin ve etkileyici izler bırakabilmiştir" (Kilimci, 2012:147-148)

Dönemin minimalist heykellerinde endüstri ürünlerinin sanatta kullanımı, sanat sergileme mekanlarının sanat eserine entegrasyonu ve izleyicinin etkileşimi, minimalist heykeldeki nesne kullanımını sanatçının zihinsel kavramını güçlendirerek izleyici ile arasında bir anlatım dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, minimalist sanatın öncüleri, öncelikle sanatın nesnesini değiştirmiş ve sanat nesnesinin mekan ve izleyici ile ilişkisini sorgulamışlardır. "Mekanın görsel bir materyal olarak kullanılmasıyla, gerçeklikle olan ilişki yerini mekansal problemlere bırakmıştır. Heykel ve mekan arasındaki ilişki ön plana çıkmaya başlamıştır" (Uz, 1996:58).

"Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelere arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekan anlayışını

reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur." (Foster, 2017, s. 69).

Minimalist heykelde sanatçının nesne kullanımını şu şekilde açıklayabiliriz: Sade ve geometrik formlar; Minimalist heykelde nesne kullanımı, genellikle sade ve geometrik formlarla ifade edilir. Malzeme seçimi; Nesnelere, genellikle sanatçının kendi hayatından veya günlük yaşamdan alınan malzemelerden oluşur. İşlevsellik ve estetik birlikteliği; Minimalist heykelde nesne kullanımı, nesnelere işlevselliğini ve estetiğini birleştirerek, izleyicinin sanat eserine yaklaşımını değiştirir.

Minimalist sanatta, mekan kavramı özel bir vurguyla ele alınmış ve sanatçıların yerleştirmeler aracılığıyla önemli bir rol üstlenmiştir. Yerleştirmeler bağlamında sanatçılar, mekanı belirginleştirmekte, onu farklı öğeler aracılığıyla zenginleştirmekte ve yeni anlam katmak, farklı deneyimler sunmak ve sanatı deneyimleme pratiği üzerinden yeniden değerlendirmek amacıyla kullanmışlardır. Bu eserler, artık sadece dışarıdan bakılan nesnelere olmanın ötesine geçerek, çeşitli hislerin ortaya çıkarıldığı, etrafında dolaşılabilen, oturlan mekanlar haline gelmiştir. İzleyici, sergi alanı, duvarlar ve kaidelerle olan ilişki bağlamında sergilenen sanatın yerini, bizzat deneyimlenen sanat almıştır. Sanat eserleri, artık kaideler üzerinde sergilenen nesnelere olmanın ötesinde, izleyicinin içinde aktif bir rol oynadığı, hatta bazı durumlarda sanatsal eylemin bir parçası olarak işlev gördüğü bir duruma dönüşmüştür. Bu bağlamda, sanatın sadece görsel bir deneyim olmanın ötesinde, sanatçı, izleyici, mekan, nesne ve zaman arasında kompleks bir etkileşim ve kurgunun gerçekleştiği bir bağlamda gerçekleştiği belirtilmelidir.

Minimalizmin yenilikçi eser anlayışı, heykeli izleyicinin yaşamsal devinimi ve etkinliğinin düzlemi olan yatay düzleme odaklanmaktadır. Bu bağlamda, mekan olgusu heykelin imgesel olmayan, fiziksel bir bileşeni olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla, heykel, ait olduğu uzamın fiziksel varlığını kendi bağlamına ve bütünselliğine dahil etmiştir. Bu yaklaşım, eserin kavramsal temelini değiştirdiği gibi, izleyicinin eserle etkileşim içindeki konumunu da önemli ölçüde etkilemiştir. Minimalist yaklaşımın ve eserlerin bir diğer önemli katkısı, sanatın fiziksel mekanlarını genişletmesidir.

Minimalist eserler, boşluk unsurlarını kendi yapılarına entegre ettiğinde, galeri ve müzelerde yapısal boşluklar oluşturmuştur. Bu yapısal boşluk anlayışı, müze ve galerilerin sınırlarını aşarak, fabrika, depo, hangar, antrepo gibi yeni sanat mekanlarının arayışlarına öncülük etmiştir. Bu bağlamda, minimalizm sanat pratiği, geleneksel sergi mekanlarını terk ederek sanatın fiziksel sınırlarını genişletmiş ve alternatif mekanlarda yeni ifade olanakları bulmuştur. Bu perspektifle, minimalizmin etkisiyle eserlerin fiziksel mekanı dönüştürmesi, izleyicinin sadece eserin karşısında değil, aynı zamanda mekanın içindeki varlığına odaklanmasına sebep olmuştur. Bu durum, izleyicinin bedeni ve algısıyla etkileşim içinde olduğu bir bağlam yaratmıştır.

Minimalist sanatın evrensel öğeleri, eserlerin mekan ve zaman kavramlarına katkıda bulunarak sanatın sınırlarını genişletmiş ve yeni düşünsel perspektifler sunmuştur.

Minimalist sanatçıların amacı, sanat eserlerinin, onları yapanlarla herhangi bir bağlantıdan mahrum kalarak kendi başlarına var olmalarıydı. Bu eserler, o zamanlar bir sanat eserinden beklenmeyen bir şey olan mevcut herhangi bir alanı kaplayacaktı, bu yüzden genellikle yerde bulunabilir, hareketi engelleyebilir veya sadece yolda durabilirlerdi.

Minimalist sanatçılar, özellikle sanat eserinin mekanla olan etkileşimini ön planda tutarak, mekanı doğrudan sanat eserinin bir parçası haline getirmişlerdir. Bu yaklaşım, izleyicinin sanat içindeki pasif rolünden çıkmasını sağlamış ve onu esere etkin bir katılımcı, hatta zaman zaman müdahaleci bir konuma getirmiştir. Minimalist heykelde endüstri ürünü hazır nesnenin sanat nesnesi olarak kullanımıyla başlayan süreç, günümüze kadar süregelen ve zaman içinde çeşitli tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmaların bir sonucu olarak, minimalist sanat eserleri geçmişte izleyici tarafından sadece görsel olarak algılanan yapıtlar olmaktan çıkmıştır. Sanat nesnesi ve mekan arasındaki bu tartışmaların etkisiyle, minimalist eserler dokunulabilir, deneyimlenebilir hale gelmiş, içine girilebilen, çıkılabilen ve hatta zaman zaman izleyicinin müdahale edebildiği bir yapıya dönüşmüştür. Bu evrim, izleyicinin sanat eserine daha aktif bir şekilde katılmasına olanak tanımış ve sanat deneyimini sadece görsel algıdan öte bir boyuta taşımıştır.

KAYNAKÇA

- Akpınar, A. Arslan, E. (2023). "Mekansallaşan Sanat ve Sanatta Alternatif Mekanlar", Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 86, Temmuz, s. 535-548.
- Atalar, B.A. (2006). "Sanatta Mekanın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları", Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Baran, D. (2013). "Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Bayraktar, K.O. (2017). "Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleme", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Berger, J. (1986), "Görme Biçimleri", İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyoğlu, A. (2016). "Sanat Eğitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin Sanatçıların Yapıtlarında Mekânla Ele Alınış Biçimleri", İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 17, Sayı 2, 2016 ss. 181-198
- Bulduk, B. (2007), "Minimal Sanatta Form ve Mekan İlişkisi", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Buren, D. (2000). "Kente Yerleşmek", Sanat Dünyamız. 78.

- Bozdayı, A.M.. (2004). "İç Mekân ve İnsan", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Cohen, R. H. (1990). "Minimal Prints", The Print Collector's Newsletter, Art in Print Review, May–June 1990, Vol. 21, No. 2 (May–June 1990), s.s. 41-46. (Kaynak: <http://www.jstor.com/stable/24554130> Erişim Tarihi: 14.01.2024).
- Çekderi, A. (2011). "20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler", Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Erinç, S.M. (2004). "Sanat Psikolojisine Giriş", Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erzen, J. N. (1997). "Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2". İstanbul: Yem Yayınları.
- Foster, H. (2009). "Gerçeğin Geri Dönüşü-Yüzyılın Sonunda Avangard", Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2017). "Gerçeğin Geri Dönüşü". İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güler, Ö. K. (2014). "Çağdaş Sanata Mekan Bağlamında Bir Bakış", Tasarım + Kuram Dergisi. 10(17), 39-53.
- Hançerlioğlu, O. (2002). "Felsefe Sözlüğü". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hodge, S. (2014). "Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri", Çev. Emre Gözgülü, İstanbul: Domingo Yayınları.
- Karaca, G. (2021). "Soyut ama nesnel sanat: minimalizm", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi , 10 (2) , 334-349.
- Kaplanoğlu, L. (2008). "Özne Nesne İlişki Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Karaaslan, S. (2011). "Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra", Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Kilimci, P. (2012). "Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı", Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik-Cam Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Koçak, T. (2015). "Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar", Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzelsanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Lynton, N. (2004). "Modern Sanatın Öyküsü". Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Man, S.T. (2017). "Plastik Sanatlarda Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi", Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Meyer, J. (2001). "Minimalism: Art and Polemics in the Sixties". London: Yale University Press.
- Moissej, K. (1993). "Estetik ve Sanat Dersleri", Ankara: İmge Kitabevi.

- O'Doherty, B. (2013). "Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi". (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sarı, E. (2010). "Heykel Plastikinde Mekan ve İç-Dış Olgusu", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu.
- Sırma, T. (2019). "Modern Sanatta Nesne Mekan İlişkisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Sözen, M.Tanyeli,U. (1992). "Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şen, M. (2021). "Minimalist Sanatçı Donald Judd'un İsimli 1968-1972-1973-1980 Yıllarında Yaptığı Heykelleri Üzerine Bir İnceleme". Star - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 1-9.
- Tizgöl, K. (2008). "Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanat Yeterlik Tezi.
- Toluyağ, D. (2020). "Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne ve Sanatçı Örnekleri", Akademik Bilim ve Sanat Dergisi, Cilt 5, Sayı 11.
- Tunalı, İ. (2004). "Tasarım Felsefesine Giriş", (İkinci Basım), İstanbul: Yapı Yayıncılık, İstanbul.
- Turani, A. (1993). "Sanat Terimleri Sözlüğü". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uluçay, N.Ö. (2017). "Sanatın Mekanı ve Mekanın Sanatı", İdil Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 36.
- Yıldız, F. (2022). "Minimalizm ve Richard Serra'nın Heykellerinde Mekan Algısı", Altınbaş Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Tezi.
- Yazıcı, M. L. (2018). "Sanat Eyleminde Özne/Bellek-Nesne/Mekan İlişkisi", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu.
- Wolff, J. (2005). "The Meanings of Minimalism", Culture Review, Winter 2005 Contexts, s.s.65,68.(Kaynak:<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1525/ctx.2005.4.1.65>Erişim Tarihi:03.01.2024).

Görsel Kaynakça

Görsel-1:<https://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-title-not-known-p78386>, Erişim:23.02.2024

Görsel-2:<https://arthive.com/fr/encyclopedia/4459~Minimalism> Erişim:17.12.2023

Görsel-3:<https://urbanglass.org/glass/detail/seen-dan-flavin-retrospective-shows-development-of-fluorescent-light-> instal Erişim:15.12.2023

Görsel-4:<https://artruby.com/post/49514858682/donald-judd>, Erişim:21.06.2023

Görsel-5:<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532> Erişim:25.12.2023

Görsel-6:<https://news.artnet.com/market/richard-serra-most-expensive-artwork-491903>
Erişim:15.01.2024