

RICHARD SERRA VE “MEKÂNA-ÖZGÜ” HEYKELİN KÖKENİ

• Doç. Ömer Emre YAVUZ*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren heykel sanatının belirleyici unsurlarından biri haline gelen ve Richard Serra'nın heykelleri bağlamında temel bir mesele olarak düşünülen mekâna-özümlük kavramının kökenini araştırmaktır. Araştırmada, Picasso'nun Gitar heykelinin açtığı yoldan ilerleyen bazı konstrüktivist heykeller ile mekâna-özümlük sanatın tarihsel gelişimi arasında bir ilişki olduğu ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, sanat tarihi ve eleştirisinde yaygın olarak mekâna-özümlük sanatın minimalizm akımı ile başladığı görüşünden farklı olarak Gitar heykeli ile sıklıkla ilişkilendirilen Konstrüktivist heykelin, özellikle de Vladimir Tatlin'in Köşe Karşı-Rölyepleri'nin mekâna özümlük sanatın ortaya çıkışında önemli bir rol oynadığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Konstrüktivizmin etkisini açıkça gözlemlediğimiz Richard Serra'nın sanatında ağırlık kazanan mekâna-özümlük meselesi ise Jacques Derrida'nın dekonstrüksiyon kavramlarından olan ergon ve parergon bağlamında ele alınmıştır. Genel olarak bu çalışma, mekâna-özümlük sanatın tarihsel gelişimine ve bu gelişimin Serra'nın heykellerindeki önemine ışık tutmaktadır. Bunu başarmak için heykel sanatında mekâna-özümlük kavramının kökenini köşe uzamı çerçevesinde temellen- direrek mekâna özümlük heykelle yeni bir bakış açısı sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Mekâna-özümlük, Dekonstrüksiyon, Ergon, Parergon.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, omer.emre.yavuz@msgsu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-1404-4739

RICHARD SERRA AND THE GENESIS OF “SITE-SPECIFIC” SCULPTURE

• Assoc. Prof. Ömer Emre YAVUZ*

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the origin of the concept of site-specificity, which has become one of the determining elements of sculpture since the second half of the 20th century and is considered as a fundamental issue in the context of Richard Serra's sculptures. In the research, it is revealed that there is a relationship between some constructivist sculptures that follow the path opened by Picasso's Guitar sculpture and the historical development of site-specific art. In this context, it has been tried to express that Constructivist sculpture, which is often associated with the Guitar sculpture, especially Vladimir Tatlin's Corner Counter-Reliefs, played an important role in the emergence of site-specific art, unlike the widespread view in art history and criticism that site-specific art began with the minimalism movement. The issue of site-specificity, which gains weight in Richard Serra's art, where we clearly observe the influence of Constructivism, is discussed in the context of Jacques Derrida's concepts of deconstruction, ergon and parergon. In general, this study sheds light on the historical development of site-specific art and the importance of this development in Serra's sculptures. In order to achieve this, a new perspective on site-specific sculpture is presented by grounding the origin of the concept of site-specificity in the art of sculpture within the framework of the corner space.

Keywords: Sculpture, Site-specificity, Deconstruction, Ergon, Parergon.

* Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, omer.emre.yavuz@msgsu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-1404-4739

1.GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren heykelin yersiz yurtsuzlaştığı ve bir tüketim nesnesine dönüştüğü düşünülmektedir. Belli başlı sanatçılar tarafından bir ölçüde yer aldığı mekân ile ilişkilendirilmesi çabalarından biri olarak heykel sanatının gramerine katılan mekâna-özlük (site-specificity) olgusu aslında her ne kadar kendinden önceki modernist yaklaşımları reddediyor gibi görünse de aslında büyük ölçüde onun bir devamı niteliğindedir. Bu çerçeveden bakıldığında yirminci yüzyılın başlarında heykelin mekân ve izleyici ile kurduğu ilişkilerin incelenmesi mekâna-özlük olgusunun ortaya çıkışını anlamak açısından önemlidir. Bu temel problemi ortaya koyabilmek için Miwon Kwon'un mekâna-özlük sanat üzerine yaptığı araştırmalarına bakılabilir.

2. FENOMENOLOJİ VE MEKÂNA-ÖZGÜLÜK

Miwon Kwon One Place After Another: Notes on Site-Specificity adlı kitabında mekâna-özlük sanatın gelişimini Fenomenolojik, Kurumsal ve Söylemsel olmak üzere üç ana başlık altında incelemektedir. Kwon her ne kadar bu üç kategorinin tarihsel gelişim içerisinde lineer bir yörüngede hareket etmediğine dikkat çekiyor olsa da kavramın ilk ortaya çıkışını geç 1960'lar ve erken 1970'lerdeki Minimalizm'e dayandırarak belli bir tarihsel başlangıç noktasını işaret etmektedir. Bu çalışmanın hareket noktasının mekâna-özlüğün kökeninin ortaya konulması olduğu düşünüldüğünde Kwon'un Minimalist heykeli fenomenolojik kategorisi altında incelemesi anlamlı bir dayanak noktası olarak ele alınabilir. Kwon mekâna-özlük sanatın bu fenomenolojik ilk oluşumunda yapıt ve mekân arasında "kaçınılmaz ve bölünmez bir ilişki" kurulduğunu ve "yapıtın tamamlanması için izleyicinin fiziksel olarak orada bulunma halinin" (Kwon, 2002, s.12) gerektiğini belirtir. Bunu daha iyi anlayabilmek için Fenomenolojinin ne anlama geldiğinin kısaca açıklanması faydalı olacaktır. Fenomenoloji birinci kişinin bakış açısından deneyimlenen bilinçlilik yapıları üzerine gerçekleştirilen çalışma olarak tanımlanabilir. Bir deneyimin merkezi yapısı onun yönelimselliğidir (intentionality), bir şeyin deneyimi o şeye doğru yönlendirilmiştir. Husserl'in temellerini attığı bu disiplinin gelişimine etki eden başlıca isimler ise Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty'dir. Özellikle Maurice Merleau-Ponty'nin çalışmaları, 1960'lar itibarıyla öncelikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri çevresinde büyük etki uyandırmıştır. Bu etkiyi doğuran önde gelen çalışmaları, *Algının Fenomenolojisi* (1945) (Phenomenology of Perception) ve *Görünür ve Görünmez* (1959) (The Visible and The Invisible)'dir. Bu kaynaklar, sanat eseri (artwork) ve izleyici (spectator) ilişkisinin yeni boyutlarıyla ele alınmasını sağlayacak fenomenolojik yorumlamanın oluşmasında etkili olmuştur. Merleau-Ponty'nin

fenomenolojiyi geliştirdiği alanda ‘embodiment’ (cisimleşme) kavramı özel bir yer tutar ve Minimal sanatın tarihinden başlayarak 1960’ların sanat çevresinde bu kavram, seyircinin sanat eseriyle ilişkisinde pozisyonunun sanat eserine neredeyse-gömülü (quasi-immersion) olmasıyla eşanlamlı olarak alınlanır. Sanat dünyasına yeni girmekte olan fenomenolojik yorumlamada seyirci, sanat eserinin karşısında basitçe fiziksel olarak konumlanmaz, onun bünyesine katılır ve bu bedensel ilişki içinden izleyen özne konumunu alır. Bu durum elbette Michael Fried’in “sanat nesnesinin ya da etkinliğinin onu izleyen her öznenin [...] bedensel oradılığı yolu ile şimdi ve burada, tekil ve çoğul deneyimlenmesi biçiminde ele aldığı” (Kwon, 2002, s.12) ve teatrallik olarak tanımladığı Minimalist sanat için geçerlidir. Buna karşın heykel sanatı bağlamında düşünüldüğünde Kwon’un fenomenolojik olarak tanımladığı durumun ilk nüvelerinin 20. Yüzyılın başlarında sentetik kübizm ile ortaya çıktığı söylenebilir.



Görsel 1. Pablo Picasso, *Gitar*, 1914 Ocak-Şubat, Metal levha, ip ve tel konstrüksiyonu
77.5 x 35 x 19.3, Modern Sanatlar Müzesi, ABD (<http1>).

Şunu da belirtmek gerekir ki, 1960’lara Judd, Morris ve André gibi Minimalist sanatçılar ile kübist sanatçıların yapıtları arasında temel farklılıklar bulunmaktadır. Bu sanatçılar başarılı bir sanat yapıtının müstakil (self-contained), kendine-yeten (self-sufficient) ve

dolayısı ile çevresine kayıtsız olduğu düşüncesinden hareket eden modernist varsayımı reddetmektedirler. Diğer yandan;

“Edward F. Fry analitik kübizmden sentetik kübizme geçişi Bergsoncu süreklilik kavramından Husserl’in fenomenalizmine bir geçiş olarak ele alır. Analitik kübizmden nesne, izlenimlerin aralıksız yığılması olarak algılanır. Sentetik aşamada ise nesne kişinin izlenimlerinin ve ona verdiği anlamlarının (yönelimlerinin) sentezi yolu ile kavranır” (http2).

Ruth Marcus, Picasso’nun *Gitar* (Görsel 1) heykelinin “sadece analitik kübizmden sentetik kübizme geçişte anlamlı bir etken” olmadığını, “modern heykelin gelişimine de büyük bir katkı sağla[dığını]” (http2) söyleyerek bu kavramsallaştırmayı örneklemektedir. Bu heykele değin,

“Batı heykeli, yontulmuş ya da döküm yapılmış olsun ya küteden ve nötr olarak algılanan çevrelendiği uzamdan kendini ayıran bir hacimden oluşur ya da bir alçak-rölyef durumuna dönerdi. Afrika sanatını keşfetmesi yardımıyla, Picasso Batı heykelinin, nesnelere gerçek uzamı tarafından yutulma korkusuyla paralize olduğunu fark etmiştir. Marcel Duchamp’ın ileride hazır-yapıtlarında yapacağı gibi, bu ipi tümüyle yok etmeye çalışmaktansa, Picasso, uzamı heykeltıraşın bir materyali haline getirmek suretiyle bu meydan okumaya karşılık vermiştir. Gitar’ın gövdesinin bir parçası, dış yüzeyini göremediğimiz sanal bir hacimden oluşmaktadır (cisimsizdir) ama bunu diğer yüzey planlarının konumları yoluyla sezeriz. Dilbilimsel göstergelere bağlı olarak Saussure’ün keşfettiği gibi, Picasso da heykelsi göstergelerin maddesel olmaları gerektiğini bulmuştur. Boş uzam kolaylıkla ayrık bir işarete dönüşebilir ve böylece bütün diğer gösterge türleriyle birleştirilebilir: Picasso, meslektaş heykeltıraşlara, uzamdan korkmayın, onu biçimlendirin diyordu” (Bois, 2004, s.39-40).

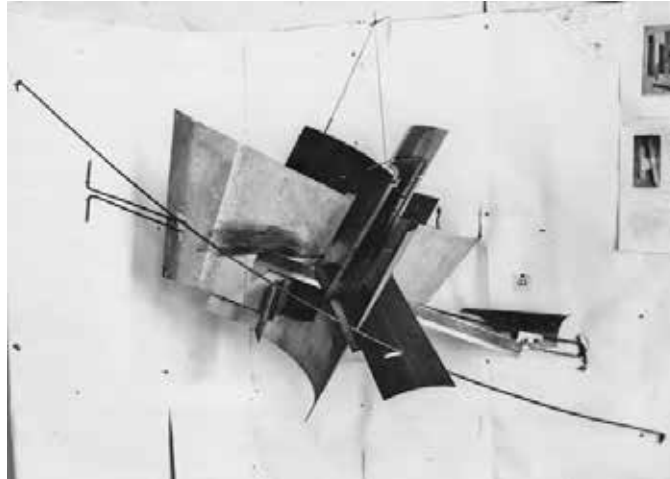
Gitar heykelinin ortaya çıkışından önce kübist heykeltraşlar analitik kavramları üçüncü boyutta uygulama konusunda bocalamaktaydı. Geleneksel malzemenin yoğunluğu perspektifi değiştirmeden kapsamlı bir görüşü engellediği için kapsamlı eşzamanlılık heykele ulaşamıyordu. Malzemenin doğası aynı zamanda hem heykelin içinin ve dışının eşzamanlı görünüşlerini hem de boşluk tarafından kütleyle sızabilme olasılığını ya da bu ikisinin oynadıkları roller arasındaki alış-veriş engelliyordu. *Gitar* heykeli ile Picasso heykele yeni bir tür malzeme sunar, bu negatif boşluk heykelsi yöntemlerin sınırlarını genişletmiştir. Picasso aynı zamanda taş ve bronz gibi geleneksel olarak ‘yüce’ kabul edilmeyen kağıt, mukavva ve metal levha gibi iki boyutlu malzemeleri kullanarak heykelde köklü bir değişime yol açar. Böylelikle Picasso, profilden bakıldığında çizgi etkisi veren bu düz malzemeleri kullanarak çizgiye yeni bir rol verir. Bu yeni kavramları ve yeni malzemeleri kullanmak kübist heykeltraşların yeni bir heykel dili oluşturmalarına olanak tanır. Bu yeni dil, modern heykele tanıtılmış ve aralarında fütürizm ve konstrüktivizmin de bulunduğu birçok sanat akımına dahil olan sanatçı tarafından kullanılmıştır. Elbette *Gitar* heykeli mekâna-özgü sanata verilebilecek bir örnek olarak düşünülemez. Ancak hem söz konusu yeni heykel dilinin ortaya çıkışından sonra gelişen bazı durumların anlaşılması açısından hem de Fry’ın söz ettiği analitik kübizmden sentetik kübizme yani Bergsoncu süreklilik kavramından Husserl’in fenomenalizmine geçişin mihenk taşı olması açısından önemlidir.

3. MEKÂNA-ÖZGÜLÜK BAĞLAMINDA KÖŞE UZAMI

Mekâna-özgü sanatın ortaya çıkışında Picasso'nun açtığı yoldan ilerleyen ve iki sanatçının iki yapıtı önemli bir rol oynar. Malevich'in, on dört sanatçının yapıtlarının yer aldığı 19 Aralık 1915'te Petrograd'da açılan "0.10 Son Fütürist Resimler Sergisi"nde sanat galerisinin tavanının hemen altında köşeye yerleştirdiği Siyah Kare (Görsel 2) adlı yapıtı ve aynı sergide yer alan Tatlin'in *Köşe Karşı-Rölyefleri* (Görsel 3) döneminin sanatı adına çığır açan önermeler olmuştur.



Görsel 2. Kazimir Malevich, *Siyah Kare (Black Square)*, 1915, Tuval, tempera, Tretyakov Galerisi, Moskova ([http3](http://3)).



Görsel 3. Vladimir Tatlin, *Köşe Karşı-Rölyef (Corner Counter-Relief)*, 1914-1915, Demir, alüminyum ve boya/ ölçüler bilinmiyor, yer bilinmiyor, Petrograd'da Fütürist Resimler Sergisi 0.10 (Sıfır-On) Aralık 1915-Ocak 1916

Fotoğraf: Karl Bulla stüdyosu (Taroutina, 2018: 18).

Malevich'in, geleneksel Rus evlerinde yer alan ikonların bir parodisi olarak değerlendirilebilecek olan bu eserin de yer aldığı sergi hakkında Alexander Benois (1870–1960) Malevich'in 'yaratım'ının kuşkusuz... [bir] ikon olduğunu belirtir. Burada eleştirmen, biçimsel benzerlikten ziyade kavramsal bir paralelliği ima eder. Her ne kadar Tatlin ve Malevich'in yapıtları Rus ikonografisinin bir devamı olarak görülse de bambaşka bir açılımı da gündeme getirmektedir. Heykel sanatı özelinde bu açılım özellikle Tatlin'in *Köşe Karşı-Rölyepleri* bağlamında gerçekleşmektedir. Ancak bu açılımın ilk önce Picasso'nun 1914 yılında gerçekleştirdiği *Gitar* heykeli ile başladığı öne sürülebilir. Birçok yazar ve eleştirmen Picasso'nun Gitar heykelinin Tatlin'in Köşe Karşı-Rölyeferinin esin kaynağı olduğunu öne sürmektedir. Bununla birlikte, Christina Poggi "Picasso's First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars" (<http4>) adlı yazısında Tatlin'in 2-15 Nisan 1915 tarihleri arasında Picasso'nun atölyesine yaptığı ziyarette metal levhadan üretilmiş olan gitar heykeli ile karşılaştığına dair bir kanıt olmadığına ancak Tatlin'in erken dönem resimsel rölyepleri ve köşe konstrüksiyonlarının Picasso'nun 1913 yılında atölyesinde çekilmiş fotoğraflarda görülen *Construction with Guitar* (Görsel 4) ile doğrudan ilişkili olduğundan söz etmektedir (Poggi, 2012: s.277).



Görsel 4. Pablo Picasso, *Gitarlı Konstrüksion (Construction with Guitar)*, Paris, 1913, "Picasso: Guitars 1912-1914" sergisinden, Modern Sanatlar Müzesi, 1989 (<http5>).

Hal Foster ile yaptığı söyleşide Richard Serra:

"Benim için Picasso'nun Gitar'ı son derece önemliydi, çünkü üst üste gelen yüzeylerin oluşturduğu uzama dahil olabilme olasılığının kapısını aralamıştı. Aslında bu üç-boyutlu Kübist bir uzamdı. Gitar heykelinin uzamı, düzlemsel, resimsel ve sadece görsel kalmış olsa da heykelsi formun durağanlığını yapı sökümüne uğratan ilk heykeldir. Tatlin başta olmak üzere Rus heykeltıraşlar, bunun ima ettiklerini anladı ve fiziksel olarak içine girilebilen konstrüksiyonlar icat ederek Konstrüktivist devrimi başlattılar. Picasso hiçbir zaman bu buluşunun potansiyelinin ayırımına varamadı" (Serra, R. ve Foster H., 2018, s.200).

diyerek Tatlin'in başarısının altını çizmektedir. Aynı dönemde Georges Braque'ın Construction (Görsel 5) adlı günümüze ulaşmamış çalışması da kolaj mantığının üç boyuta nasıl genişlediğine dair diğer bir önemli örnektir. Braque bu çalışmasında odanın köşesinde karton ve gazete kâğıdı kullanarak masa üzerinde duran şişe ve gazete natürmordu oluşturarak yerleştiği köşenin duvarlarını ve kolajı oluşturan parçaların gölgelerini heykele dahil ederek modernizmin en önemli çağrılarında biri olan sanat ve yaşam arasındaki bariyerleri yıkma arzusunu tatmin etmektedir. Braque'ın kolaj tekniğinden farklı olarak Tatlin'in Köşe Karşı-Rölyefleri rölyef mantığı ile hesaplaşmaktadır.



Görsel 5. Georges Braque, *Konstrüksiyon (Construction)*, 1914, Kağıt, Atölyesinden çekilmiş fotoğraf (<http6>).

Linda S. Boersma 0.10 Son Fütürist Resimler Sergisi kitabında Tatlin'in bu sergi için büyük bir gizlilikle yaptığı heykeller hakkında: "Onun son yapıtları olan Karşı-Rölyefler çok çeşitli malzemelerden oluşturulmuş etkileyici üç boyutlu konstrüksiyonlardır. Burada, daha önceki *Resimsel Rölyefler*'inin düz yüzeyi tamamen kaybolur. Rölyefler fotoğraflarında görülen aşikâr ağırlıklarına rağmen yerçekimine meydan okumakta ve sanki uzamda 'süzülüyor'muş hissi vermektedir" (Boersma, 1994, s.63) diye yazmıştır. Boersma kitabında ayrıca rölyefi duvara bağlayan "ipler ile kıvrılmış metal levha arasındaki uzamın, boşluğun, hacim kadar önemli bir rol oyna[dığını]" (Boersma, 1994, s.63) da belirtir. "İzleyicilerin çoğu için Karşı-Rölyefler zor anlaşılıyordu. Var olan tüm türlere

mevyan okuyordu: rölyef değillerdi çünkü sabit bir arka plandan bağımsız süzölmekteydiler; bunlar heykel de değildi çünkü bütün açılardan kavranmıyor ve bakışlar sabit bir açı ile sınırlandırılmıştı” (Boersma, 1994, s.65). Boersma'nın bu görüşü her ne kadar mantıksal olarak doğru gibi görünse de yapıtın bütün açılardan kavranamıyor oluşunun ve sabit bir bakış açısından görölebilmemesinin yerleştiği uzamın doğal bir sonucu olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekir. Tatlin'in bu radikal hareketinin modernist heykel grametine katkısı da bu basit gerçeğin bir uzantısıdır. Bu önemli katkı Malevich'in köşe uzamının sembolik anlamına atıfta bulunduğu yapıtının aksine köşenin literal uzamına vurgu yapmaktadır. Diğer bir deyişle gerçek malzemelerin fiilen gerçek uzamda kullanılması yolu ile Tatlin köşe uzamını yapıta dahil etmektedir. Konstrüktivizmin kendinden sonraki birçok akımda etkisini sürdürdüğü düşünöldüğünde Tatlin'in *malzeme kültürü* yani malzeme ve çalışmanın tekniği öncelemesi diye tanımladığı ve sonrasında *malzemeye bağlılık* (truth to materials) olgusuna dönüşen bu katkının Minimal sanat bağlamında etkileri yadsınamaz. Tatlin ile başlayan ve malzemenin akısal kullanımı yolu ile biçimlenen bu *malzemeye bağlılık* olgusunun izleri Carl André'nin yapıtlarında açıkça hissedilir. Bununla birlikte Tatlin, uzamı da tıpkı malzemeyi ya da maddeyi nasıl bilinçli bir biçimde ve akısal olarak kullanıyor ise aynı şekilde ele almaktadır bunu uzam kültürü ya da uzama bağlılık olarak kavramsallaştırmak mümkün. Rosalind Krauss da *Modern Heykel Dehlizleri* (Passages in Modern Sculpture) adlı kitabında:

“Her köşe rölyefi, Tatlin'in yapıtını fiziksel olarak desteklemek için kullandığı iki duvar düzleminin birleşimine göre bariz bir biçimde düzenlenmiştir. Bu mimari bütün -köşe- Sviluppo di una bottiglia nello spazio'nun kaide tabanından farklı olarak, karşı rölyeflerin göröleceği odanın gerçek mekânının bir parçasıdır. Boccioni'nin kaidesinin işlevi, heykelsi nesneyi doğal alandan ayırmak, hakiki ambiyansının rastgele düzenlenmiş masa, sandalye ve pencereler dünyasından bir şekilde farklı olduğunu beyan etmek ise, Tatlin'in köşesinin işlevi, barındırdığı rölyefin dünyanın mekânı ile devamlılığında ve anlamı için ona bağımlı olduğunda ısrar etmektir” (Krauss, 2021, s:79-80).

diyerek bu duruma işaret eder. *Köşe Karşı-Rölyefler* mekânı heykele dahil etme çabası bakımından önemlidir. Ancak bu rölyefler mekânı ne tam olarak rölyef ne de tam olarak heykel mantığı çerçevesinde dahil etmektedir. Burada belki yapıtın adı bize yol gösterici olabilir. Derrida'nın eserin künyesinin, etiketinin *parergonal*¹ bir aracı olduğunu ve yapıt hakkında bilgi verdiği düşüncesinden hareketle, Tatlin'in sergi için hazırladığı broşürde bu yapıtlara sadece köşe rölyef demek yerine köşe karşı-rölyef (Görsel 6) demesinin rölyef mantığına zıt ya da aykırı bir söylem arayışında olduğu anlamı çıkarılabilir.

¹ Parergon: Kant tarafından bir resmin çerçevesi ve aynı zamanda giysi ya da mimari sütun olarak örneklenen ve literal anlamının 'sanat yapıtı'nın yanında ya da ona ilave edilen anlamına geldiği Yunan terimi. Hatta Jacques Derrida (1987) ergon'undan ayrı olarak değil her zaman onunla kurduğu bütönsel ilişki yoluyla anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır.



Görsel 6. Vladimir Tatlin, Köşe Karşı-Rölyef (Corner Counter-Relief) / Sergi Broşürü ([http7](http://7)).

Bilindiği üzere rölyef mantığı heykeli bir ölçüde resimsel olana yaklaştırır. Mimari mekânı tıpkı bir tuval resminde olduğu gibi kendisini taşıyan bir yapı ön kabulü ile hareket etmektedir. Rölyef zemini her ne kadar heykel alanına dahil olarak görülse de hem heykel gibi kendi başına ayakta duramayan bir yapı hem de resimsel yanılısamayı kullanması açısından heykel sanatından giderek uzaklaşmaktadır. Burada bir parantez açmakta fayda var. Modernizmden önce heykel sanatı ile resim sanatı konuları ve nesnelere (object-matter / subject-matter) bağlamında birbirinden ayrı düşünülmemektedir. Bir 19. Yüzyıl heykeltraşı ve sanat kuramcısı olan Adolf von Hildebrand, heykelin rölyef mantığında icra edilmesinin ve bu sayede resim sanatına yaklaşmasının önemini vurgulamaktadır. Şöyle der Hildebrand:

“Şimdi rölyef anlayışını serbest duran (free-standing) bir figürün gösterimine uygulayacak olursak, bu anlayış yeniden-sunulan figürün, çeşitli yönlerden, rölyefin taleplerini tatmin etmesini (aslında kendini bir düzlem olarak dile getirmesini) gerektirir. Bu ayrıca, figürün farklı görünüşlerinden her birinin bir düzlem olarak kavranabilir bir resim sağlaması gerektiği anlamına da gelir” (Hildebrand, 2016, s.74).

Bu durum Leonardo da Vinci'nin *Paragone / Sanatların Karşılaştırılması* adlı eserinde resim ve heykel sanatları arasında, ilkinin zihinsel ikincisinin bedensel bir çaba gerektirdiğini söyleyerek kurduğu hiyerarşik anlayışın bir uzantısıdır. Bu da bizi Tatlin'in bu rölyeflerdeki amacının rölyef mantığının sınırlarını zorlamak olduğu sonucuna götürür. *Köşe Karşı-Rölyefler* Resimsel rölyeflerinden farklı olarak köşeyi kendine dahil etmekte ve bu mekânı bir aykırı rölyef uzamı olarak işaretlemektedir. Ancak her ne kadar aykırı

da olsalar ve boşlukta süzülüyor gibi görünseler de bu rölyefler de tıpkı resimsel rölyefler gibi, bir biçimde duvarlara asılmaktadır. Burada, Tatlin ile başlayan süreçte köşenin heykel sanatının mekânsal gramerine dahil olduğunu ve böylelikle de mekâna-özgü sanatın başladığını ileri sürmek istiyorum. Çünkü geleneksel anlamda serbest duran ya da duvara yaslanan heykellerden farklı olarak bu türden çalışmalar köşe mimarisine uygun olmak durumundadır. Diğer durumlarda örneğin serbest duran bir heykel mekânın herhangi bir yerinde durabilirken köşeye uygulanacak heykel bu mekâna uygun olarak tasarlanmak ve mütalaa edilmek durumundadır. Köşe uzamı doğal olarak heykelin bu çevresel uzama biçimsel olarak tanımlanmasını ya da bu uzam tarafından yönetilmesini zorunlu bir hale getirir. Bu bağlamda, Miwon Kwon'un mekâna-özgü sanat hakkındaki sözleri dikkat çekicidir:

“İster beyaz küpün içinde ya da dışında olsun, ister mimari ya da peyzaja-yönelik olsun mekâna-özgü sanat mekânı baştan - somut bir gerçeklik, kimliğinin uzunluk, derinlik, yükseklik, doku ve odaların ve duvarların biçimi; meydanların, binaların ya da parkların oranları ve ölçekleri; hali hazırdaki ışık durumlarının, havalandırmanın, trafik hareketlerinin; belirgin topografik özellikler gibi fiziksel unsurların kendine özgü bir bileşimi olan - fiili bir konum olarak ele alır” (Kwon, 2002, s.11).

Robert Irwin de *Being and Circumstance: Notes Toward a Confidential Art* adlı çalışmasında mekâna-özgü heykelin mekân göz önünde bulundurularak tasarlanmış olduğunu, mekânın parametreleri belirlediğini ve kısmen heykelin nedeni olduğunu bildirir (Irwin, 1985, s.27). Köşe uzamının fiziksel sınırları bu bağlamda mekâna-özgü bir yaklaşımı baştan zorunlu kılması açısından dikkate alınmalıdır. Mekâna-özgü olgusunun da, özellikle 1960'lardan sonra yapıtlarını köşeye yerleştiren Eva Hesse, Sol LeWitt, Robert Morris, Robert Irwin, Carl Andre, Mark Di Suvero, Robert Gober, James Turrell, Dan Flavin, Larry Bell, Fred Sandback ve Richard Serra gibi minimalist ve post-minimalist sanatçılar ile birlikte gelişmiş olması da dikkat çekicidir.

4. NE MİMARİ / NE DE HEYKEL, HEM MİMARİ / HEM DE HEYKEL

Post-minimalist sanatçılar arasında yer alan Richard Serra ile daha önce söz ettiğimiz sanatçıların köşeye yerleştirdikleri yapıtları arasında önemli bir fark gözlemlenebilir. Serra dışındaki sanatçıların yapıtları mimari köşenin tektonik yapısına eklenirken Serra'nın yapıtlarında mimari yapı taşıyıcı bir unsur olarak heykele katılır. Bu karmaşık ayrımı bir örnek üzerinden açıklamak uygun olacaktır. Serra'nın heykellerinde mekâna-özgü olgünün ortaya çıkışı ilk olarak *Döküm* (Casting) (Görsel 7) adlı yapıtında hissedilir.



Görsel 7. Richard Serra ve Jasper Johns, Sıçratma eseri (Döküm) *Splash Piece (Casting)*, 1969-70 Johns'un atölyesinde / New York (Serra, Foster, 2018: 56).

“1969-70 kışında Jasper Johns'un atölyesinin köşesine sıkıştırılmış küçük bir çelik levhaya karşı erimiş kurşun sıçrattığında, zemin ve duvarların birleşme noktasının tek başına bu levhayı dik tutabildiğini fark etti. Bir yıl sonra New York, Lo Giudice Galeride 244'e 731 santimetre ölçülerinde bir çelik levhayı odanın köşesine [dışarı doğru çıkıntı yapacak şekilde ve] fazladan herhangi bir destek olmadan yerleştirilerek ayakta duran Doğrultu (Strike)'yu (Görsel 8) yaptı” (Crimp, 1986, s.44).

Serra'nın uzama ilk müdahalesi olan ve bir asal nesne (prime object) olarak tanımladığı *Doğrultu* mekânı bölmekte ve onu tanımlamaktadır.



Görsel 8. Richard Serra, *Doğrultu: Roberta ve Rudy için (Strike: To Roberta and Rudy)*, 1969-71, Sıcak haddeli çelik, 244 x 731 x 2.5 cm / New York Modern Sanat Müzesi / Harald Szeemann onuruna sanatçı tarafından hediye edilmiştir (Serra, Foster, 2018: 55).

Hemen sonrasında “1972’de Almanya’da Dokümenta 5’e katıldığında bu kavramı kare bir mekânın dört köşesine dört çelik levhayı sıkıştırarak *Çevrim* (Circuit) (Görsel 9) adını verdiği çalışmayı gerçekleştirir” (Rosenstock, 1986, s.11). Bu iki heykel Serra’ya uzama bir tür giriş yapma olanağı sağlamış ve onun deyimi ile uzamı heykel yapmıştır. İşte bu noktada Tatlin ile başlayan köşe uzamının bir parçası haline gelen heykel artık uzamı heykelin bir parçası haline getirmektedir. Mimari uzamın desteği olmadan yani köşeye sıkıştırılmadan ayakta duramayan bu uzun levha mimari yapıyı heykelin bir elemanı olarak kullanır. Bu bir bakıma mimari yapının sütunları ile kurduğu ilişkiye benzetilebilir. Diğer bir deyişle bu heykeller mimariye bir tür parazit gibi bağımlıdır. Bu durumu Derrida’nın *ergon* ve *parergon* kavramları üzerinden ifade etmeye çalışalım. K. Malcom Richards *Yeni Bir Bakışla Derrida* adlı kitabında “*Ergon*[u] Kant tarafından kullanılmış Yunanca bir kelimedir ve sanat eseri, edebiyat eseri, müzik eserinde vb. olduğu gibi “eser/iş/çalışma” anlamına gelmektedir” (Richards, 2014, s.37) şeklinde ifade eder. *Parergon*’un anlamını ise “hem Derrida’nın metinlerinde hem de görsel kültürde karşımıza çıkan benzer bir kelimeye bakarak bulabiliriz: parazit. Parazit kendini başka bir organizmaya ekleyen ve bu şekilde



Görsel 9. Richard Serra, *Çevrim* (Circuit), 1972, Sıcak haddeli çelik, Her biri 244 x 731 x 2,5 cm / New York Modern Sanat Müzesi / Harald Szeemann onuruna sanatçı tarafından hediye edilmiştir (Serra, Foster, 2018: 61).

beslenen bir organizmadır.” (Richards, 2014, s.36). “Derrida’nın Kant okumasına göre, eser/iş/çalışma ya da *ergon*, *parergon*’a bağlıdır. Bir dipnotta Kant, *parerga*’ya üç örnek verir: bir heykel üzerindeki giysi bir binadaki sütunlar ve bir resmin çerçevesi” (Richards, 2014, s.38). Bu bağlamda, Richard Serra’nın *Doğrultu* ve *Çevrim* gibi erken dönem yapıtlarının mekân ile kurduğu ilişkide mimarinin sütunlarla ya da resmin çerçeve ile kurduğu ilişkiye benzer bir durumun ortaya çıktığı söylenebilir. Diğer bir deyişle bu

heykeller süsleme olarak değil mimarinin tektonik yapısını kullanarak ayakta durmaktadır. Dahası heykeller, mimarinin mekâna-özgünlük bağlamında ayrılmaz bir parçası olmanın ötesine geçmekte, iç ile dış arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırarak, mimariyi heykelin ergon'u haline getirmektedir. Derrida'dan yola çıkarak söyleyecek olursak Serra'nın *Doğrultu ve Çevirim* gibi yapıtlarında mimari yapının yokluğu heykelin de yokluğudur.

SONUÇ

Heykel sanatı bağlamında mekâna-özgünlük olgusunun Minimalizm akımı ile doğrudan ilişkilendirilmesi temel bir yanlış ifade etmektedir. Bu anlayış sanki mekâna-özgü sanatın 1960'lı yıllarda bir anda ortaya çıktığı gibi hatalı bir önermeye karşılık gelir. Modernist Avrupa sanatçılarının 1930'lu yıllardan itibaren Amerika'da kamusal alanda bir anda beliren (plop art) büyük ölçülü heykelleri sanat camiasında bir tepkiye yol açmış, birçok eleştirmen ve sanat tarihçi bu türden yapıtların yersizyurtsuz ve soysuz olduğuna, bir yerden diğerine taşınabildiğine vurgu yaparak sanatçıları, yapıtları ile bu yapıtların yer aldığı mekân arasında bir bağ kurmaya yönlendirmiştir. Modernist heykellerin yer aldıkları mekânın anlamı ile bağ kurmayarak sadece kendine gönderme yapması (self-referential) sonucunda ortaya çıkan bu duruma getirilen alternatifler arasında mekâna-özgünlük olgusu gerçekten de iyi bir çözüm gibi durmaktadır. Ancak mekânın anlamı ve bağlamı dışında mekânın fiziksel koşulları da mekâna-özgü sanatın önemli bir unsuru olarak göze çarpmaktadır. Mekâna-özgü yapıtlar yer aldıkları mekânın fiziksel koşulları, bir başka deyişle buldukları fiili konum ile hesaplaşarak sadece o mekânda var olabilmekte, bir başka mekâna taşındığında ise yok olmaktadır. Mekâna-özgünlük kavramının olmazsa olmazı olan bir yere göre ve sadece o yerde var olabilecek yapıtların ilk örnekleri 1960'lı yıllarda Minimalizm akımı ile değil 1910'lu yıllarda Konstrüktivizm akımı içerisinde ortaya çıkar. Bu durum özellikle Vladimir Tatlin'in köşe uzamını heykel sanatının gramerine kattığı *Köşe Karşı-rölyepleri* ile doğrudan ilişkilidir. Köşe uzamı doğası gereği fiziksel koşullarına uygun bir tasarım ve üretim süreci gerektirir. Tatlin'in bu rölyepleri tipik bir rölyefte olduğu gibi duvara asılamaz ya da bir heykel gibi mekânın herhangi bir yerinde tek başına ayakta duramaz. Yerleşecekleri mekân belirlidir. Dolayısı ile sadece bir köşede yer alabilmeleri ile mekâna-özgü sanat arasında bir analogi kurmak mümkün görünmektedir. Bu bağlamda mekâna-özgü sanatın belki de en önemli temsilcilerinden ve savunucularından biri olan Richard Serra'nın köşe uzamını heykellerinde sıklıkla tercih etmesi de dikkat çekicidir. Serra, 1960'lı yılların sonundan itibaren ürettiği payanda çalışmalarında (prop pieces) ve sonrasında *Doğrultu ve Çevirim*'de mimari yapıyı heykelin bir unsuru, bir bakıma taşıyıcı elemanı haline getirerek köşe uzamına yeni bir soluk getirir.

KAYNAKLAR

- Boersma, L. S. (1994). 0,10 The Last Futurist Exhibition of Paintings, 010 Publisher, Rotterdam
- Bois, Y. A. (2004) Art Since 1900 /Modernism Antimodernism Postmodernism, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, Thames & Hudson, UK
- Crimp, D. (1986). Serra's Puclic Sculpture: Redefining Site-specificity, Rosalind Krauss: Richard Serra / Sculpture, The Museum of Modern Art, 1st edition
- Hildebrand, A. von (2016) Resim ve Heykelde Biçim Sorunu, Çev: Hakan Anay, Janus Yayıncılık, İstanbul
- Irwin, R. (1985). Being and Circumstance: Notes Toward a Confidential Art, Published in conjunction with a 1985 exhibition at Pace Gallery in New York and at the San Francisco Museum of Modern Art
- Krauss, R. (2021). Modern Heykel Dehlizleri, Çev: Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul
- Kwon, M. (2002). One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England
- Richards, K. M. (2014) Yeni Bir Bakışla Derrida, Çev: Zeynep Talay Turner, Kolektif Kitap, İstanbul
- Rosenstock, L. (1986). Serra's Puclic Sculpture: Redefining Site-specificity, Rosalind Krauss: Richard Serra / Sculpture, The Museum of Modern Art, 1st edition
- Serra, R. ve Foster, H. (2018). Conversations about Sculpture, Yale University Press, New Haven and London
- Taroutina, M. (2018) The Icon And The Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvani

İnternet Kaynakları

- http1. <https://www.moma.org/collection/works/80934> Erişim tarihi: 27.02.2023.
- http2. Markus, R. (2004). Picasso's Guitar , 1912 : The Transition from Analytical to Synthetic Cubism,

<http://en.ruthmarkus.com/wp-content/uploads/2013/01/picassos-guitar.pdf>, Erişim tarihi: 07.08.2023.

http3. <https://www.ideelart.com/magazine/malevich-black-square> Erişim tarihi: 27.02.2023.

http4. Poggi, C. (2012). Picasso's First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars. The Art Bulletin, 94(2), 274–298,

<http://www.jstor.org/stable/23268315> Erişim tarihi: 10.02.2023.

http5. <https://www.1fmediaproject.net/2011/02/13/moma-exhibition-explores-picasso%E2%80%99s-iconic-guitar-sculptures-and-his-experimental-practice-from-1912-to-1914-ny/>, Erişim tarihi: 13.11.2023.

http6. Plaut, A. (2021), The Grand Trompe L'oeil of Georges Braque, 18

<https://img-cache.oppcdn.com/fixd/11472/assets/7GWk64vC2SGYmRBb.pdf>, Erişim tarihi: 13.11.2023.

http7. <https://www.moma.org/collection/works/147879> Erişim tarihi: 27.02.2023.