

YAVAŞ SANAT: AD REINHARDT'IN SİYAH RESİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



SLOW ART: AN EVALUATION ON AD REINHARDT'S BLACK PAINTINGS

İlkay Canan OKKALI*

Adil KÜÇÜKOSMAN**

Öz

Ad Reinhardt, 1950 ve 1960'larda Amerikan sanat piyasasına hem yazıları hem de resimleri ile yön vermiş bir sanatçıdır. Reinhardt, 1960-66 yılları arasında hepsi aynı formatta olan siyah resimlerini Neo-Platonizm, Zen Budizmi gibi felsefelerle Doğu-Batı saf resim geleneği ile bağlantı kurarak çalışır. Reinhardt için Budizm, Hinduizm ve Hristiyan mistisizminin geleneksel metinleri, siyah resimlerinin giderek artan bir şekilde karmaşık ve anlaşılması zor yapısına zengin bir zemin sağlayan, entelektüel açıdan merak uyandıran kaynaklar olmuştur. Reinhardt'a Zen ve bazı mistik alanlarla ilgili büyüleyici gelen şey ise, bu alanların anlamsızlık ve boşluk kavramlarıyla ilişkili olması ve soyut sanatı farklı bir yolla anlatabilmek için sanatçının duyduğu ihtiyaca karşılık verebilmesidir. Bu çalışmanın amacı, Reinhardt'ın üretmiş olduğu siyah kare resimlerin biçimsel ve kavramsal temellerini ortaya koyarak 20. yüzyıl sanatındaki özneliğini belirlemektir. Literatür taramasına dayalı hazırlanan çalışmada, sanatçının 1960-66 yılları arasında üretmiş olduğu hepsi aynı formatta olan siyah kare resimleri biçimsel ve kavramsal olarak incelenerek sanat anlayışı değerlendirilmiş, değerlendirme kendi söylemleri ve ilgili kaynaklarla desteklenmiştir. Veriler; yerli ve yabancı literatürden elde edilen basılı kaynaklara ek olarak çevrimiçi dergiler, kitaplar ve gazetelerden sağlanmıştır. Makalenin ilk bölümünde sanatçının erken dönem çalışmalarına değinilmiş ve siyah kare resimlerin oluşmasına zemin hazırlayan faktörler üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde bu resimlerin yapım süreci ele alınarak teknik ve biçimsel olarak analiz edilmiştir. Son bölümde ise izleyicinin eserle karşılıklı diyalogu ve resimlerin algılanışı ile yavaş sanat olarak değerlendirilmesinin sebepleri kavramsal açıdan ele alınmıştır. Elde edilen bulgulara göre; Reinhardt'ın 1960'lı yıllarda başladığı siyah formattaki resimlerinin algılanmasında felsefi ve yazınsal olarak etkilendiği Doğu sanatı ve meditasyonlarına benzer şekilde bir yavaşlığa ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Yavaş sanat olarak adlandırılan bu kavramsal deneyimle izleyicinin algısında değişimler yaratmayı hedefleyen sanatçının eserlerinin anlık tüketime direnç gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ad Reinhardt, Siyah Resimler, Yavaş Sanat, Monokrom, Soyut Sanat

* Dr. Öğretim Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
ORCID ID: 0000-0003-1817-4060 ♦ E-mail: icanikli@gmail.com

** Araştırma Görevlisi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
ORCID ID: 0000-0002-9971-3638 ♦ E-mail: adilkucukosman91@gmail.com

Abstract

Ad Reinhardt is an artist who shaped the American art market in the 1950s and 1960s both with his writings and his paintings. Reinhardt studied black paintings, which are all in the same format between 1960-66, by linking philosophies such as Neo-Platonism and Zen Buddhism to the East-West tradition of pure painting. For Reinhardt, the traditional texts of Buddhism, Hinduism, and Christian mysticism were intellectually intriguing sources that provided a rich basis for the increasingly complex and difficult to understand structure of black paintings. What fascinates Reinhardt about Zen and some mystical fields is that they relate to the concepts of meaninglessness and emptiness, and that they meet the artist's need for telling the abstract in a different way. The artist, who rejects the understanding of making a mimetic painting by moving the picture beyond being visible, defines his work as a logical development of his personal art. The aim of this study is to determine his subjectivity in the art of the 20th century by revealing the formal and conceptual foundations of black square paintings produced by Reinhardt. In the study, which was prepared based on literature review, the black square paintings produced by the artist between 1960 and 66, which are all in the same format, were examined formally and conceptually, and his understanding of art was evaluated and the evaluation was supported by his own discourses and related resources. The data were obtained from online magazines, books and newspapers in addition to the printed sources obtained from local and foreign literature. In the first part of the article, the early works of the artist are addressed and the factors that pave the way for the formation of black square paintings are discussed. In the second part, the process of making these paintings is discussed and analyzed technically and formally. In the last part, the reasons of the viewer's mutual dialogue with the work, the perception of the paintings and its being considered as the slow art are discussed conceptually. According to the findings, it was understood that there was a need for a slowdown similar to the eastern art and meditations that Reinhardt was philosophical and literary influenced in perception of his black format paintings, which he started in the 1960s. In order to establish the relationship between the work and the viewer, it was seen that the viewer needed more time, patience and focus than the time allocated to any work. Therefore, it is determined that the works of the artist, who aimed to create changes in the perception of the viewer with this conceptual experience called slow art, show resistance to instant consumption.

Keywords: *Ad Reinhardt, Black Paintings, Slow Art, Monochrome, Abstract Art*

Giriş

Ad Reinhardt (1913-1967) 1913 yılında New York eyaletine bağlı Buffalo'da doğmuş Amerikalı bir sanatçıdır. Columbia Üniversitesi'nde Meyer Schapiro'nun sınıfında sanat tarihi eğitimi aldıktan sonra American Artists School'da ve National Academy of Design'da güzel sanatlar derslerine katılır. 1930'ların New Yorklu genç sanatçı ve entelektüelleri gibi politik aktivizm ve avangart sanatın uyumsuzluğunu birleştirmeyi amaç edinir. İlerleyen dönemlerinde Kübizm'in daha sonra Piet Mondrian'ın

kalın dış çizgilerinin bulunduğu geometrik üslupta resimler yapmaya başlar. Columbia Üniversitesi'nde öğrenci dergisi için tasarladığı kapak resimleri açık bir şekilde Kübizm temellidir.¹ 1935'te mezun olduktan sonra Mark Tobey'in tüm yüzey kullanımını değerlendirir ve Kübist-Konstrüktivist tarzda, düzlemsel resimler üretir. Sonraları 1937-1947 yılları arasında Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçılar grubunun üyesi olur. 1936 ve 1941 yılları arasında Reinhardt, Federal Sanat Projesi İş İlerleme İdaresi Başkanlığı (WPA / FAP) Projesi'nde çalışan az sayıda soyut sanatçıdan biridir. Bu çalışmada, arkadaşlığı onun için önemli olmaya devam edecek olan Willem de Kooning ve Arshile Gorky gibi önde gelen sanatçılarla tanışır.

Ad Reinhardt belli değişimler olmasına rağmen resme başladığı günden sanat yaşamının sonuna dek hep soyut resimler yapmıştır. Reinhardt'ın olgunluk dönemi 1950'den sonraya aittir. "Bu dönemde koyu tonlara yer vermiş ve karşıtlıkları olabildiğince yumuşatmaya çalışarak geometrik biçimlerin yer aldığı hemen hemen tek renkli soyutlamalar yapmıştır."² Reinhardt 1950'lerin başından itibaren hiyerarşik bir anlayışla oluşturulan ve dinamik etkiler gösteren kompozisyonları yok etmek için katı, simetrik düzene sahip resimler üretmeye başlar. Düz çizgi halindeki bu geometrik format, ilerleyen yıllarda eserlerinde ortaya çıkan optik etkilerin üretimi için oldukça kritiktir. Bu dönem çalışmalarında kullandığı monokrom renk uygulaması ise, sanatçının çalışmalarında oluşan tutarsızlıkları azaltmasına ve 1960'larda tamamen siyah formata dönmesiyle sonuçlanacak olan renk problemi üzerine yoğunlaşmasına imkân verir.³ 1953'ten 1967'deki ölümüne kadar kendini yalnızca Siyah Resimler'e adar. Sanatçı siyah rengin derin sembolik gücüne inanır. Onun için siyah renk mutlak sıfırdır, ışığın sonu, bir tür olarak resim yapmanın ifade sınırına itildiği kadar indirgenemez bir noktadır.

Bu çalışmada, Ad Reinhardt'ın sanat anlayışı, 1960-66 yılları arasında üretmiş olduğu siyah kare resimleri üzerinden biçimsel ve kavramsal olarak incelenmiştir.

Siyah Kare Resimlerin Oluşmasına Zemin Hazırlayan Etmenler

Reinhardt kariyerine bir kübist olarak başlar. 1930'ların sonlarına kadar resimlerde hazırlık çalışmaları yapmakta kullanılan kolaj tekniğini benimser. (Görsel 1, 2) Önceleri çeşitli soyut-dışavurumcu renk ve fırça hareketleriyle denemeler yapan sanatçı, sonraları dışavurumcu olmayan özelliğinden dolayı soyut geometrik çalışmalara yakınlık duyar. 1944'de sanat tarihçisi Alfred Salmony ile sanat tarihi ve bilhassa Asya sanatı üzerine çalışmalarda bulunur ve tuval yüzeyinde tek bir rengin farklı tonlarını yakalamak için çeşitli denemeler yapar. Örneğin, 1940'lar boyunca yapmış olduğu guaj çalışmalarını daha tekdüze bir yüzey elde edebilmek için su altında yıkar.⁴ Yine bu dönemlerde fotolitografi ve linotipin teknik süreci hakkındaki bilgisi sanatsal gelişiminde önemli rol oynar.

1 Sefton, 2016, 380.

2 Tükel, 1997a, 1542.

3 Corris, 2008, 76.

4 Frankfurter, 1960, 52.



Görsel 1: Ad Reinhardt, Resim için Etütler, 1939, kağıt üzerine guaj, 10 x 12.5 cm. (MoMA)



Görsel 2: Ad Reinhardt, Resim için Etütler, 1939, kağıt üzerine guaj, 9.9 x 12.6 cm. (MoMA)

Yeni bir sanatsal dil geliştirme arayışında olan sanatçı 1940'lı yılların sonlarına doğru kübist yaklaşımların ötesine geçmeye başlar ve tuval üzerinde parçalanmış alanların üretimine odaklanır.⁵ 1950'lere kadar tuvaleri benzer renk değerlerine sahip geniş şekillerin simetrik birtakım düzenlemelerinden oluşur. Ardından kırmızı, mavi, siyah, sarı vb. renk kompozisyonlarının oluşturduğu monokrom serilerini üretmeye geçer (Görsel 3,4,5).

Reinhardt döneminin aşırı hareketli sanat anlayışına (Soyut-Dışavurumculuk) karşı olarak resmin sadeleşmesini ve her şeyden arındırılmasını istemiştir. 1950'li yıllarda sanatçının tek renkli, geometrik resimlere başlaması New York Okulu'nun diğer üyeleri ile olan ilişkilerini kopma noktasına getirir.⁶ Resmi simgesel olmayan ve renksiz (nötr) bir yapıya indirgemeye çalışan sanatçı, yapmış olduğu monokrom serilerinden sonra renk kullanımından vazgeçer. 1953'te siyah resimlerini üretmeye başlar ve nihayetinde 1960'lı yıllarda kullandığı tuval boyutunu da değiştirerek boyutları (152,4 x 152,4 cm) aynı olan siyah kare tuvaler üzerinde çalışır.⁷ (Görsel 6) Bu süreç içerisinde sanat satıcısı ve koleksiyoncusu olan Betty Parsons'ın sahibi olduğu galeride düzenlenen ve *nihai resimlerim* olarak adlandırdığı siyah tuvalerinden oluşan sergide artık yalnızca siyah resimler yapacağını belirtir.⁸

5 Sefton, 2016, 381.

6 Sims, 1980, 4.

7 D'Alessandro, 1999, 22.

8 Miller, 2003, 717.

Görsel 3:

Ad Reinhardt, *Soyut Resim, Mavi*, tuval üzerine yağlıboya, 1952, 190.50 x 71.12 cm. (CMOA Collection)



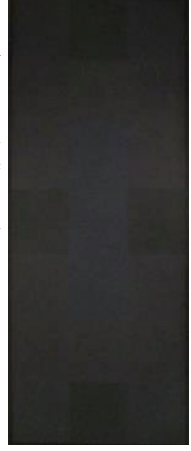
Görsel 4:

Ad Reinhardt, *Soyut Resim, Kırmızı*, tuval üzerine yağlıboya, 1952, 274.4 x 102 cm. (MoMA)



Görsel 5:

Ad Reinhardt, *Soyut Resim*, 1957, tuval üzerine yağlıboya, 274.3 x 101.5 cm. (MoMA)



Görsel 6: Ad Reinhardt, *Siyah Resimler* (1960-66), tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 152.4 cm. (2019 yılında David Zwirner Galeri'deki sergiden)

Peki, Reinhardt neden üslubunu değiştirir ve koyu tonlara yönelir? Değişmez bir biçim olarak neden kare formunu kullanır? Michael Corris'e göre sanatçı bu uç seçimleri yaşamın ve sanatın bilişsel deneyimlerinin ötesine geçmek için yapar. Siyah resimleri üzerine kaleme aldığı basılmamış notlarında belirttiği gibi “*resmi düşünülebilir, görülebilir ve hissedilebilir seviyelerin ötesine itme*”ye çalışır.⁹

Bir diğer sebep ise 1930'ların sol görüşlü felsefecilerinin ideal ve mutlak sona doğru yönelen diyalektlerinden etkilenmesidir. Burada *idea* kavramını anlamak için felsefe kaynaklarına başvurmak gerekir. Orhan Hançerlioğlu *idea* kavramının ortaya çıkışını şöyle anlatır:

⁹ Rose, 1975, 104.

“Antikçağ yunan felsefesinde Elea’lılar duyularla algılananı, diğer bir ifadeyle görünen’i gerçek saymazlar; usla kavrananı, eşdeyişle görünmeyen’i gerçek sayarlar. ...Antikçağın Yunan sofistleri ise bu görüşe karşı çıkararak görünenin dışında bir gerçeklik olmadığını savunur. Platon bu iki karşıt savdan hangisinin doğru olduğunu saptayabilmek için, duyum kavramını inceler. Vardığı sonuç Elea’lıları doğrular. ...ve asıl gerçekliğin varolan’da değil, varolmayan’da bulunduğu yolundaki idealist sav da böylece atılmış olur.”¹⁰

Burada Platon’dan ilk soyut ipucunu alan Reinhardt dergilerde yayımlanan daha ilk kolajlarında mimetik (taklitçi) bir dünyayı reddeder.¹¹ Bu düşünce sanatçının ürettiği siyah resimlerde de kendini gösterir.

Reinhardt bu dönem çalışmalarında kullandığı siyah rengi seçmesinin nedenlerini yazılarında ve kişisel notlarında aktarır. Notlarında Hindu ve Budist öğretilere yer verir. Bu alıntılarda Kâbe’den *“Mekke’de bulunan İslam’ın siyah kaplı kübik türbesi”* şeklinde söz edilir.¹² Bunun yanında *“Tanrı’nın var olduğuna ilişkin inancın ışıktan ziyade koyuluktan çıktığından, Tao’nun soluk ve karanlık olduğundan, ilahi olanın koyu olduğundan”* bahsettiği görülür.¹³ Reinhardt için Budizm, Hinduizm ve Hristiyan mistisizminin geleneksel metinleri, siyah resimlerinin giderek artan bir şekilde karmaşık ve anlaşılması zor yapısına zengin bir zemin sağlayan, entelektüel açıdan merak uyandıran kaynaklar olmuştur. Reinhardt’a Zen ve bazı mistik alanlarla ilgili büyüleyici gelen şey ise, bu alanların anlamsızlık ve boşluk kavramlarıyla ilişkili olması ve soyut sanatı farklı bir yolla anlatabilmek için sanatçının duyduğu ihtiyaca karşılık verebilmesidir.¹⁴ 1966’da New York’ta bulunan Yahudi Müzesi’nde gerçekleştirilen, siyah resimlerinden oluşan retrospektif sergisi için hazırladığı metinde çalışmalarının Doğu ve Batı saf resim geleneğinin bir sentezi olduğunu belirtir.¹⁵

Sanat tarihçisi Michael Corris, Reinhardt’ın neden siyah rengi seçtiği sorusuna San Francisco, California Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde eğitimi boyunca Edward Corbett’in lirik siyah monokrom resimleri ile karşı karşıya gelmiş olduğu ve bu resimlerden etkilenmiş olabileceği yorumunu getirir.¹⁶ Bu durum Reinhardt’ın yapmış olduğu monokrom resimlerin neden zamanla tek bir renge evrildiğine dair duruma açıklık getirir. Sanatçı bu dönemlerde Edward Corbett’in siyah resimlerine ek olarak Robert Rauschenberg’in 1951’de Betty Parsons Galerideki monokrom resimlerinin erken örneklerini, 1953’te Stable Galeri’deki siyah-parlak monokromlarını ve 1954’de Charles Egan Galeri’deki kırmızı monokromlarını görme fırsatı yakalar.

10 Hançerlioğlu, 2013, 175-176.

11 Anfam, 1991, 642.

12 Rose, 1975, 98.

13 Rose, 1975, 90; Smith, 1990, 26.

14 Corris, 2008, 90.

15 Rose, 1966, 84.

16 Corris, 2008, 76-77.

Reinhardt'ın yaptığı işlerin zamanla tek renge (siyaha) evrilmesinin sebeplerinden biri de döneminin aşırı eklektisizmine bir tepkidir. Bu dönemde Soyut Dışavurumcu hareketin içinde yer alan sanatçıların birçoğu Carl Jung'un (1875-1961) din, düşler ve hafıza hakkındaki düşüncelerine, 18. yüzyıl filozoflarından Edmund Burke'nin metinlerinde geçen yücelik fikrine ve sanatın kaynağının bilinçaltı olduğu yolundaki söylemlere ilgi duyar. Buna karşılık olarak Reinhardt'ın istediği ise çarpıtmadan, ima ya da yapaylıktan yoksun saflaştırılmış bir resimdir.¹⁷ Bu bağlamda sanatın sanat olmayandan arındırılması yönündeki düşünceyi benimseyen Reinhardt dönemin sanat eleştirmenlerinden biri olan Clement Greenberg'in tavsiyesine uyar. Greenberg bununla ilgili olarak 1944 tarihli bir yazısında “Şimdi, sanat alanında hüküm süren aşırı eklektisizm sağlıksızdır, dogmatizm ve hoşgörüsüzlük riskine karşın etkisiz hale getirilmelidir.” şeklinde uyarıda bulunur.¹⁸ Dolayısıyla sanatçı sembolik olanı ortadan kaldırmak ister, siyahı renk olarak değil, rengin yokluğu olarak ilginç bulur.

Siyah renge ek olarak biçimsel anlamda da kararlı bir değişikliğe giden Reinhardt, önceleri kullanmış olduğu tuval boyutunu değiştirerek eni ve boyu aynı (152,4 x 152,4 cm) olan kare formulu eserler üretmeye başlar. Asya sanatını incelediği dönemlerde karenin tarih boyunca hem alegorik hem de dekoratif bir motif olarak birçok kültürde görüldüğünü fark eder. Özellikle Çin ve Japon resimlerinin münzevi disiplinine ve tekrarlanıp çoğaltılabilen yapısından dolayı karenin kusursuz bir şekil olarak görüldüğü İslam sanatının örüntülü biçim düzenine¹⁹ yaklaşır. (Görsel 7, 8) Edyta Frelik “Kare formunun özellikle çok açık olan kavramsal yapısından dolayı Reinhardt'a cazip gelmiş olabileceğini” belirtir.²⁰

17 Bonfand, 2015, 139.

18 Greenberg, 1986, 213'ten aktaran: Fineberg, 2014, 39.

19 İslam sanatında geometrik desenler çoğunlukla tek bir motifin tekrarıyla meydana gelir. Tekrar ilkesi Allah'ın ebedi doğasını temsil eder ve İslam sanatındaki geometrik desenler için temeldir. Bu genellikle İslam sanatında kendini bir kare şeklinde gösterir. İslam sanatında dünyayı ve maddeselliği sembolize eden kare aynı zamanda evrenin 4 elementi olan su, toprak, ateş ve havayı da temsil eder (Critchlow, 1976, 24.) Kare; bir yüzeyi herhangi bir boşluk bırakmadan doldurabilen temel İslamî geometrik şekillerinden biridir. Bu bakımdan Critchlow'a göre kareye ek olarak, üçgen ve altıgen dışındaki hiçbir şekil bulunduğu yüzeyde düzenli ve kararlı bir tekrar sağlayamamaktadır. Buna ek olarak Kâbe, İslam mimarisinde karenin bir örneğidir ve İslam sanatının oluşmasında ilham kaynağı olduğuna inanılmaktadır. Dört açısı ve kare şekliyle Kâbe evrenin 4 direğini gösterir. (Critchlow, 1976, 26.) Zanaatkâr büyük bir alanı kaplayabilmek için genellikle kare veya altıgen bir kılavuz kullanır. Daha sonra bu şekilleri birbirine bağlayarak, iç içe geçirecek bir desen oluşturur. Şekillerin sürekliliği ve sonsuzluğu ile oluşturulan bu geometrik desenler, Allah'ın gücünü ve birliğini göstermek için düzenlenmiştir. Zanaatkârların olağanüstü estetik becerileri yanında İslam sanatındaki geometrik anlayışı da gösteren bu örüntülü biçim düzeni, zamana ve bulunduğu bölgeye göre çeşitlilik gösterir. (Aghabaylı, 2016, 40-61; Reki & Selçuk, 2018, 85.)

20 Frelik, 2014, 107.

İslam sanatının dışında biçimsel olarak Reinhardt'ı etkileyen diğer bir Asya Sanatı formu ise Mandala'dır. Hinduizm ve Budizm evreninin içinde belli birtakım tanrısal varlıkları temsil eden bu şematik resimler ve çizimler özellikle tefekkür ve meditasyona yardım etmesi amacıyla kullanılmıştır.²¹ Genellikle kare formunu çevreleyen bir daire olarak betimlenen mandala, kompozisyon olarak merkezi planlanmış bir yapı düşüncesinin üzerine kuruludur. Walter Smith'e göre Reinhardt'ın siyah resimleri bir obje ya da bir tür diyagram olarak mandala imgesiyle benzer yönde bir düzenleme ve simetriye sahiptir. Ancak mandala imgeleri birçok farklı görünüşte resmedildiğinden siyah resimler yantras²² olarak adlandırılan Hindu meditasyon diyagramlarına kavramsal olarak daha fazla benzerdir.²³ Reinhardt yayımlanmamış notlarında mandala üzerine "Kutsal toprak, kutsal mekân, sabit noktalı, eşik, limit (sınır), giriş, geçit (kapı), işaret, ritüel, saf (katıksız-soyut) bir alan" şeklinde bir tanımlama yapar.²⁴ Burada belirtilen "saf (katıksız-soyut)" açılımı Reinhardt'ın siyah resimlerindeki yüzeyin saflığıyla benzerlikler taşır. Bunun yanında sanatçı kendisine ait olan bir Mandala taslağı yapmıştır. MS 25-220 yıllarında Çin'de hüküm sürmüş köklü bir aile olan Han hanedanlığına ait "TLV" desenli aynaların²⁵ (Görsel 9) şematik bir sunumu gibi olan bu çizim, etrafında dönen dairesel kontur ve yazıların dışında tipik bir siyah resim taslağı olarak görülebilir. (Görsel 10)

Reinhardt'ın yapmış olduğu siyah kare resimler için diğer önemli bir referans noktası ise Kazimir Maleviç ve Piet Mondrian'ın resimleridir.²⁶ Bruce Glaser ile yaptığı bir röportajda, Glaser'in "Bazı eleştirmenler, yaptığın siyah resimler ile Duchamp gibi Dadaist sanatçıların yaptığı menfi (negatif) eylemler arasında yakın bir ilişki görüyor. Bu türden bir ilişki hakkında ne düşünüyorsun?" sorusuna "Hayır. Maleviç ve Mondrian ile bir ilişki olabilir ancak Duchamp'ın tam tersi olurdu." şeklinde bir cevap verir.²⁷ Reinhardt, 1940'lı yılların başlarında Maleviç ve Mondrian'ın da yazılarını içine alan modernist

21 Smith, 1990, 36.

22 Tasarımı itibarıyla yalnızca formun ön planda olduğu ve görüntünün (imgelemin) ortadan kaldırıldığı bir tür mandala. (Smith, 1990, 37.)

23 Smith, 1990, 37.

24 Rose, 1975, 189.

25 Bu stildeki aynalara TLV aynaları denir. Çünkü tasarımda T, L ve V harflerini andıran semboller bulunur. Öne çıkan tasarım öğesi, dairesel formun ortasına yerleştirilmiş oldukça büyük bir karedir. TLV aynalarının arka kısmında bulunan bu tasarım, Dünya'nın kare şeklinde yaratıldığı ve onu çevreleyen dairesel bir evrenin olduğu düşüncesini savunan antik Çin kozmolojisinin ilkelerini yansıtır. Dairenin içinde bulunan merkezi kare, bir "Orta Krallık" olarak Çin'i temsil eder. Karenin sınırları içinde ise Çin burçlar kuşağının 12 hayvanını gösteren karakterler yer alır (Cammann, 1948, 159-160-162-164; Kaplan, 1937, 21; Tseng, 2004, 164).

26 Reinhardt sanat anlayışına yönelik ele aldığı yazılarda Maleviç ve Mondrian'a referanslarda bulunur. Örneğin 1966'da New York'ta bulunan Yahudi Müzesi'ndeki retrospektif sergisi için kendi hayatına ait bir kronoloji hazırlar. Sanat dünyasında yaşanmış ve onu etkileyen olayların yer aldığı bu listede Maleviç'in ilk soyut-geometrik çalışmalarına başladığı dönem ve Mondrian'ın *plus-minus* isimli eserlerine yer verilir. (Rose, 1975, 4.)

27 Glaser, 1966-1967'den aktaran: Rose, 1975, 17.



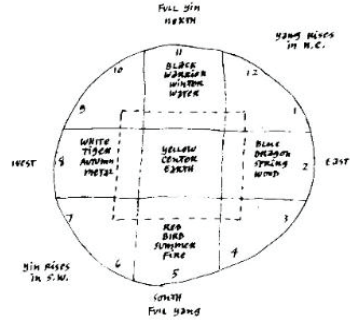
Görsel 7: Mihrap etrafında sırlı çiniler, 9. yy., Sidi Ukba Ulu Camii, Kayrevan/Tunus. [Fot.: Richard Mortel. (Reki & Selçuk, 2018, 87)]



Görsel 8: Geometrik ve geçmeli dekorasyon düzenine sahip bir örtü parçası, 5. yy. (Metropolitan Museum of Art, New York)



Görsel 9: Çin Han Hanedanlığı "TLV" Aynası, 1-2. yy., bronz, 14,3 x 1 cm, Freer Sanat Galerisi&Arthur M. Sackler Galerisi, Smithsonian Enstitüsü. (Smith, 1990, 38.)



Görsel 10: Ad Reinhardt, *Mandala*, kâğıt üzerine mürekkep, Amerikan Sanatı Arşivi, Smithsonian Enstitüsü, (Smith, 1990, 38.)

soyutlama kuramlarıyla yakından ilgilenmiştir.²⁸ Maleviç'in nesnel olmayan (haçvari) resimlerinin biçimsel yapısına ek olarak kuramsal içeriğiyle de ilgilenen sanatçı, aklın ve mantığın ötesinde yatan anlamı bulmaya çalışır.²⁹ Bu bakımdan Uşun Tükel'in ifadesiyle "görünen gerçeklikten hiçbir bildiri taşımayan, hiçbir toplumsal, politik ya da öteki kullanım ortamlarına yönelmeyen, tümüyle saf 'estetik bir duygu'nun yansıması olan" Maleviç'in geometrik resimleri, Reinhardt'ın siyah kare resimlerinin kavramsal yapısı ile benzerlikler taşır.³⁰ Reinhardt, sanatta yaratıcı sürecin iç yüzünü kavrayabilmek için aktif bir şekilde Doğu felsefesine başvurur. Bu süreç içerisinde Maleviç ve Mondrian'a yönelik ilgisi onu soyut resimde spiritüel boyuta dair yapılan açıklamalara ulaştırır.

28 Rose, 1975, XIII.

29 Hunter, 1991, 31.

30 Tükel, 1997b, 1158.

Annika Marie'ye göre Maleviç'in yapmış olduğu ve nesne karşıtı sanat anlayışına yakın düşen siyah kare resimler Reinhardt'ı hem biçimsel hem de spiritüel anlamda etkilemiş ve yol göstermiştir.³¹ Ancak onların kişisel yaklaşımlarında bir eksiklik olarak gördüğü şey, Maleviç'in şekil ve rengi, hareket ve sezgilerle açıklaması ve Mondrian'ın denge asimetri içinde başarılı olabilir inancıdır.³² Oysa ki Reinhardt üç eşit parçaya bölünmüş ızgara görünümlü siyah kare resminin simetrisinde bir denge bulur. Mondrian'ın farklı ölçeklerde ve oranlardaki dikdörtgenleri ile kıyaslandığında ise Reinhardt'ın şekli bütünsel ve tek parçadır.

Siyah resimler uzun bir deneyimin son noktasını işaret eder. Reinhardt bu resimleri nihai resimleri olarak adlandırır. Projesini “*Kare (nötr, biçimsiz) bir tuval, beş fit genişliğinde, beş fit yüksekliğinde, bir insan kadar yüksek, bir insanın açılmış kolları kadar geniş, (büyük değil, küçük değil, boyutsuz), üç parçaya bölünmüş (kompozisyon yok), yatay bir formu boşa çıkararak dikey bir form (biçimsiz, başı yok, sonu yok, yönsüz), üç (takriben) koyu (ışsıksız) kontrastsız (renksiz) renk, (...), çevresini yansıtmayan mat, yassı, elle yapılmış, boyalı bir yüzey (parlıtsız, dokusuz, doğrusal olmayan, keskin hat yok, yumuşak hat yok) - saf, soyut, öznel, zamansız, boşluksuz, değişmeyen, ilişkisiz, tarafsız bir resim - kendinden bilinçli bir resim (bilinçsizlik yok), ideal, aşkın, sanattan başka hiçbir şeyden haberi yok (kesinlikle sanat karşıtı değil)*” şeklinde negatif terimlerle açıklar.³³

Susan Howe'a göre Reinhardt'ın siyah resimlerini betimleme şekli ile Apocalypse'te³⁴ (The Book of Revelation) bahsedilen kutsal Kudüs kentinin tanımı arasında dikkate değer ve muhtemelen rastlantısal bir benzerlik vardır.³⁵ Metinde kutsal Kudüs kenti “*Kent kare biçimindeydi, uzunluğu enine eşitti. Melek kenti kamışla ölçtü, her bir yanı 12 000 ok atımı geldi. Uzunluğu, eni ve yüksekliği birbirine eşitti. Melek surları da ölçtü. Kullandığı insan ölçüsüne göre 144 arşındı. Surlar yeşim taşından yapılmıştı. Ve şehir berrak bir cam gibi saf altındı... Ve orada hiçbir tapınak görmedim: çünkü her şeye gücü yeten Yüce Tanrı ve Kuzu, kentin tapınağıdır. Ve şehrin parlamak için ne güneşe, ne de aya ihtiyacı yoktu: çünkü Tanrı'nın ışığı onu aydınlattı...*” şeklinde belirtilir.³⁶

Siyah Resimlerin Oluşturulma Süreci

Reinhardt, 1960'tan itibaren yatay ve dikey olarak üç şerit halinde bölünmüş kare biçimli tek renk siyah çalışmalarını yapmaya başlar. (Görsel 11) Her kenarı yaklaşık 152,4 cm uzunluğunda olan ve hemen göze çarpmayan bir geometrik düzene sahip siyah

31 Marie, 2014, 465; Şahin, 2019, 126.

32 Frelık, 2014, 107.

33 Rose, 1975, 82.

34 Apocalypse, Yeni Ahit'in (The New Testament) bölümlerinden birinin eski adıdır ve İngilizce'ye The Book of Revelation olarak çevrilmiştir. Kitabın ilk giriş cümlesinden (Rev. 1:1) alınan bu kelime ahlaki kaos, insanlığın çöküşünü, Tanrı'nın gazabını ve büyük yıkımı çağırıştırır (Corcoran, 2000, 63.)

35 Howe, 1974, 3.

36 Rev. 21: 16-17-18-22-23.

kare resimler sanatçının kariyerinin son 7 yılında ortaya çıkmıştır. Çalışmanın geometrik düzeni tuvalin içine orantılı şekilde yerleştirilen ızgara görünümlü 9 karenin birleşiminden meydana gelir. Tuvale yatay ve dikey şekilde yerleştirilen bu karelerin her biri kendi renk tonuna sahiptir. Kompozisyon siyah rengin içine küçük miktarda beyaz ve renkli pigmentlerin eklenmesiyle oluşturulur. Kırmızı, mavi ve yeşilin tonlanmasıyla oluşturulan bu renkli pigmentler kompozisyon içinde neredeyse görünmez olur. Michael Corris sanatçının oluşturduğu bu tonlamaları Ben Day karikatürlerindeki tonalite etkisinden elde ettiğini belirtir.³⁷ Ben Day adını Benjamin Henry Day'den alan 1879'dan kalma bir baskı ve foto-gravür tekniğidir.

Buna ek olarak sanatçı tonlamalarında formsuz ince boya tabakalarının oluşturduğu Çin resimlerinden de etkilenmiştir. Bu bağlamda siyah karelerinde uyguladığı yumuşak, gözle görülmesi neredeyse imkânsız olan tonlamaları ve fırça kullanımı, Çinli ressam Hsia Kuei tarafından yapılan *Sazdan Yapılı Bir Kulübeden On iki Sahne* isimli çalışmayla benzerlikler taşır.³⁸ (Görsel 12)

1966 yılında karelerdeki renk değerleri giderek birbirine yaklaşır ve kompozisyonun algılanması neredeyse imkânsız hale gelir.³⁹ Burt Wasserman'a göre ince, etkili, anlaşılması zor ve gizemli olan bu renkler bakan kişinin bilinç alanına mistik bir huzur getirir.⁴⁰ Bu resimler neredeyse siyahtır ancak kavuşmaz bir eğri gibi asla tam bir siyahlığa ulaşmazlar.

Reinhardt, çalışmasına başlamadan önce belirli bir oranda -ki bu oran, arzu edilen etkilerin yakalanması için istendiğinde değiştirilebilir- koyu mavi veya alizarin kırmızı ile mars siyah yağlı boyayı damıtılmış terebentin dolu kabın içine ekler ve homojen bir karışım elde etmek için iyice karıştırır. Ardından bu bileşim, pigmentlerin kabın dibine çökmesi için karıştırılmadan bekletilir. Bu da yağlıboya ve terebentin bileşiminden oluşan karışımın, öz suyunu yukarıda bırakmasına neden olur. Bu özsu, sanatçı tarafından boyanın fırça ile tuval yüzeyine uygulanmasına imkân verecek ölçüde bırakılır. Sonunda fırça ile tuval yüzeyine uygulanan bu süspansiyon kuruduktan sonra geride oldukça kırılğan ve mat bir yüzey bırakır.⁴¹ Sam Hunter'a göre kuru ve neredeyse kireç kusmuş bu yüzey pastele çok benzeyen, Edgar Degas ve Edouard Vuillard tarafından bir tür



Görsel 11: Ad Reinhardt, *Soyut Resim*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 152.4 cm. (MoMA)

37 Corris, 2008, 51.

38 Smith, 1990, 34-35.

39 Smith, 1990, 31-33; Stringari, Pratt & McGlinchey, 2014, 165.

40 Wasserman, 1965, 34.

41 Corris, 2008, 98; Stringari, Pratt & McGlinchey, 2014, 165.



Görsel 12: Hsia Kuei, *Sazdan Yapılı Bir Kulübeden On iki Sahne* (Detay), ipek kumaş üzerine mürekkep, 27.31 x 253.68 cm, 1180-1230. (The Nelson-Atkins Sanat Müzesi)

pigment olarak kullanılan bitki özünü anımsatır.⁴² Reinhardt siyah kare işlerinde *casein* adında boyar bir madde kullanmıştır. Pahalı olmayan, çabuk ulaşılabilen, hızlı bir şekilde kuruyan, uygulandığı yüzeyde opak ve mat bir görüntü bırakan bu madde boyanın çabuk çözülebilmesine olanak tanır. Daha çok duvar dekorasyonlarında kullanılan bu madde, dışarıdan gelen ışığı yansıtmaktan ziyade Rosenberg'in ifadesiyle resmin içindeki ışığı ortaya çıkarır. Bu da Reinhardt'a ışığı yansıtmayan bir yüzey elde etme şansı verir.⁴³

Reinhardt, Zen Budizm'ine⁴⁴ yakın bir yöntemle oturarak resim yapmıştır.⁴⁵ (Görsel 13.) Tuvallerini alçak bir tezgâh üzerine yatay şekilde yerleştirir. Doğal bir ışık altında çalışan sanatçı, arzu ettiği kromatik etkiyi yakalayana dek ızgara görünümlü küçük karelerin tonalitesini ayarlamaya koyulur. Sanat eserlerinin incelenmesinde de kullanılan bu teknikle çalışmasına devam eden Reinhardt, siyah kare resimlerini bir ışık kaynağıyla eğik açıyla ya da yüzeye paralel bir şekilde aydınlatarak, yüzey topografyasını inceler. Son olarak tonlama farklarıyla birbirinden ayrılan alanların kesiştikleri yerlerde türeyen boya kalıntılarını ve fırça izlerini ortadan kaldırarak çalışmasını tamamlar.⁴⁶

Reinhardt'ın oluşturduğu bu siyah kare resimler, yoğun materyal/malzeme kullanımından dolayı dış dünyadan gelecek etkilere karşı fazlasıyla hassastır. Yüzey üzerinde bırakılacak bir parmak izinde dahi resim tamamıyla bozulabilir. Sanatçı siyah kare resimlerinin kazara oluşacak bir çizilmeye meyilli olduğunu bildiğinden çalışmaların üstünden defalarca geçer.⁴⁷ Örneğin 2000'de Ad Reinhardt'ın siyah resimleri, Axa Sanat

42 Hunter, 1991, 33.

43 Reede, 2011, 36.

44 Zen Budizmi, Hint Mahayana Budizmi ve Taoizminin bir karışımıdır ve Çin'de başlamıştır. Oturma meditasyonu anlamına gelen Zen, *Chán* kelimesinde yapılan bir harf çevirisinden türemiştir. Kişiliğin mükemmelliği, sadelik ve doğal dünyanın önemi üzerine vurguları ile farklı bir estetik üretim oluşturmayı hedefleyen Zen Budizm'inde temel olarak iki meditasyon yöntemi vardır. Birincisi nefes alma sayısının gözlenmesi olarak bilinen basit bir nefes alma egzersizidir. İkincisi ise *shikan taza* olarak adlandırılan tek başına oturma eylemidir. Genel olarak bu ortamda çalışan ilk ressamlar dini görüşlerini ve kişisel inançlarını ifade etmek için hızlı ve uyarıcı bir şekilde boyama yapan Zen keşişleridir (Canda & Gomi, 2019, 43).

45 Stringari, Pratt & McGlinchey, 2004, 165.

46 Corris, 2008, 99.

47 Reede, 2015, 218.



Görsel 13: John Loengard, *Ad Reinhardt Stüdyosunda*, 1966, Courtesy Pace Gallery. Fot.: John Loengard. (Lyon, 1991, 22.)

Sigorta Şirketi tarafından yapılan restore işleminde onarılamaz şekilde hasar gördükten sonra Guggenheim Müzesi'ne -üzerinde çalışma ve incelemelerin yapılabilmesi için- bağışlanmıştır.

Bundan sonraki 7 yıl için bir grup konservatör, bilim insanı ve küratör, uygulanabilir koruma meseleleri üzerine el ele vererek ortak bir çalışma yürütür. İlk olarak bağışlanan bu eserlerden yaklaşık 20 tanesi, yüzey özelliklerini ve malzemelerini kıyaslayabilmek için gözden geçirilir ve analiz için 10 resimden örnekler alınır. Yoğun bir karşılaştırmalı görüntüleme işleminin ardından resimlerin oldukça yanlış restore edildiği görülür. Bu plastiğe benzer, parlak ve spreylili görünüme sahip tuval üzerinde doku ve incelikler artık kaybolmuş ve tüm yüzey mavimsi-mor bir renk tonuna sahip olmuştur. Bu resimler daha sonra lazer ablasyonu (yüzey sorunlarının ortadan kaldırılması) için Girit'e, oradan da Hollanda'ya gönderilir. Fakat yapılan işlemlerin hiçbiri sonuç vermez.⁴⁸

Yavaş Sanat Olarak Ad Reinhardt'ın Siyah Resimlerinin Kavramsal Boyutta İncelenmesi

“Eser zamanını yaratır, kendi zamanını...”

Reinhardt'ın siyah resimlerinin izlenebilmesi ve görsel algının oluşabilmesi için birtakım fiziksel gereklilikler vardır. Bu gereklilikleri iki ana başlık altında toplamak mümkündür:

I) Mekânın fiziksel özellikleri

Bu anlamda sanatçı mekânın duvarlarının tamamıyla beyaz olması ve sergi alanındaki ışıklandırmanın stüdyosundaki gibi her tarafta olması gerektiğini belirtir.⁴⁹

II) Eser ve izleyici arasında meydana gelen karşılıklı eylemler

İlk karşılaşmada eserden bir anlam çıkarmak, izleyici için zordur. Resimle karşılaşan izleyici öncesinde siyah olarak algıladığı yüzeye baktıkça siyah içine saklanmış nispeten farklı tonlarda dokuz kareye bölünmüş kompozisyonu algılamaya başlar. Yüzey aynıyken izleyicinin algıladıklarında değişiklik gerçekleşmesi zaman, sabır ve odaklanma gerektiren bir durumdur. Reinhardt zaman başlıklı basılmamış notlarının birinde *“Eser zamanını yaratır, kendi zamanını... Eserin içeriğini işin zamanı verir,*

48 Reed, 2015, 218; Stringari, Pratt & McGlinchey, 2004, 166.

49 Roob, 1991, 6.

belirtilen bir zaman değil” şeklinde bir söylemde bulunur.⁵⁰ Bu açıklama sanatçının ürettiği siyah kare resimlerdeki içeriğin anlaşılmasının eserin zamanına bağlı olduğunu gösterir. Dolayısıyla plastik ifadenin sıfır noktasına yaklaştığı bu resimler, izleyicinin görsel anlamda algılama olayını sürece yayılan zihinsel bir eyleme dönüştürür.⁵¹

Dore Ashton 1960’da Reinhardt’ın ilk siyah resimlerindeki renk aydınlanmasını görmenin yaklaşık 10 dakika aldığından bahseder. Ancak 1966 yılının sonlarına doğru sanatçının yapmış olduğu siyah resimlerindeki renk aydınlanmasını görmek için yaklaşık 25 dakika geçmesi gerekmektedir.⁵² Siyah resimlerde ortaya çıkan bu durum seyircilerin bazılarını öylesine tahrik eder ki kalemlerle birlikte çalışmaların hassas yüzeyleri üzerine işaretler bırakarak saldırırlar. Bunun üzerine galeriler ve müzeler çalışmalarını korumak için Reinhardt’ın tuvallerinin önüne kordon çekmek zorunda kalır.⁵³

Arden Reed, Reinhardt’ın siyah resimlerini *yavaş sanat*⁵⁴ olarak tanımlar. Buna göre yavaş sanat, gözlemci ve gözlenen nesne (eser) arasındaki karşılıklı ilişkiler ve bir takım karşı karşıya gelme durumları ile gelişir. Reed’e göre yavaş sanat deneyimler hakkındadır, şeyler hakkında değildir. İşbirlikçidir ve yalnızca izleyicinin mevcudiyetinde meydana gelir. Biz onları incelemeye devam ettikçe hareket eden resimler gibi şeylere dönüşürler. Önemli olan ise izleme sürecinde oluşan algıdaki değişimlerdir. Tuval değişmezken, deneyimlerimiz değişir. Bu bakımdan Reed’e göre Reinhardt’ın siyah resimlerini kavrayabilmek zaman alır ve anlık bir tüketime direnç gösterir.⁵⁵

Highmore ise, Reinhardt’ın yapmış olduğu bu siyah resimlerin görüldüğünden çok daha psikolojik olduğunu söyler. Duyumsal bir bilinç ve algıya işaret eden bu resimler görsel hazzı azaltmayı amaçlar. Ona göre Reinhardt’ın sanatı, meditasyon veya diğer başka spiritüel uygulamaların görsel bir formuyla uğraşmak gibi, yoğun düşünceye dalma-izleme eylemi boyunca bilinci saflaştırmak için spesifik güce sahip kavramsal bir deneyimdir.⁵⁶

Trappist bir rahip, dinler arası bir tanrıbilimci ve Reinhardt’ın üniversiteden sınıf arkadaşı olan Thomas Merton, Reinhardt’a yazdığı bir mektupta siyah kare işlerle ilgili “*çok dini resimler*” yorumunu yapmıştır.⁵⁷ Sanatçıdan siyah resimler dizisinin başlamasını

50 Rose, 1975, 99.

51 Reed, 2015, 216.

52 Scheunemann, 2005, 118; Lippard, 1981, 141.

53 Glaser, 1966-1967’den aktaran Rose, 1975, 15.

54 Yavaş Sanat aynı zamanda James Turrell’in ışık yerleştirmeleri; Richard Serra’nın heykelleri; Walter De Maria’nın yeryüzü sanatı; Sam Taylor-Wood’un videoları; Morton Feldman’ın müzik kompozisyonları; Raol Ruiz’in filmleri; Hiroshi Sugimoto’nun fotoğrafları; Marina Abramoviç’in performansları ve tableaux vivants (canlı tablolar) gibi sanatın farklı alanlarından işleri de içinde barındırır. (Reed, 2015, 218.)

55 Reed, 2015, 218-219.

56 Munroe, 2009.

57 Cunningham, 1986, 10.

dan 3 yıl sonra tefekkür etmesinde yardımcı olması için ufak boyutta bir siyah resim yapmasını isteyen Merton, eser eline geçtikten sonraki ilk izlenimlerini günlüğüne “Siyah bir arka plan üzerinde neredeyse görünmez bir haç. Sanki karanlığa dalmış ve oradan çıkmaya çalışıyor gibi... Haçı görmek için çaba sarf etmelisin. Kişi her şeyden uzaklaşmalı ve bir pencereden geceyi seyreder gibi resme odaklanmalı. Çok kutsal bir resim olduğunu söylemeliyim...” şeklinde aktarır.⁵⁸ Verdiği birçok röportajda işleri üzerinden yapılan dini resim yakıştırmalarını kesin bir dille reddeden Reinhardt, Merton’un bu düşüncesine karşı herhangi bir yorumda bulunmaz. W. Gaudnek, *Çağdaş Amerikan Resminde Haç’ın Sembolik Anlamı* başlıklı doktora tezi için Reinhardt’la bir röportaj gerçekleştirir. Röportajda sanatçı: “Resimlerimde haçı asla bir sembol olarak kullanmayı düşünmedim. Buna herhangi bir anlam vermek istemiyorum.” şeklinde bir açıklamada bulunur.⁵⁹ Oysa ki Reinhardt’ın Haziran 1956’da Merton’a göndermiş olduğu mektuplardan birinde geçen “Yazın sersemliği içinde, 4 aydır hiçbir şey yok... Yalnızca stüdyomda oturuyor, çalışırken siyah ve mavi dönemime ait olan yunan haçlarını boyuyorum.” ifadesi anlaşılır ve çok nettir.⁶⁰ Reinhardt’ın ilk yaşam öyküsünü yazan L. Lippard, sanatçının din konusunda çok ciddi olduğunu, her zaman kapıyı açık bıraktığını ama içinden geçmeyi reddettiğini belirtmiştir.⁶¹

Siyah kare resimlerini kavramsal bir zemine oturtmaya çalışan Reinhardt *sanat olarak sanat* kuramında bunu dolaylı olarak ifade eden bir eser tanımlaması yapar. Bütünüyle siyah resimlerin oluşma sürecini anlatan bu tanımlamada sanatçı eserin üretim süreci içerisinde bir standardın olması ve her şeyin bu standarda uygun olması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda sanatçı teklik ve hassaslık, haklılık ve saflık, soyutluk ve kayboluş kavramlarından oluşan bir model önerir. Burada teklik kavramı Reinhardt’a özgü bir durumdur ve siyah kareleri gibi bütün elemanlarıyla kendini tekrar eden sürecin tümüdür. Hassaslık, her şeyin önceden nasıl yapılacağına dair düşünceyi belirli olması demektir. Haklılık, sanatçının kendi estetik görüşüne yönelik iddiasının yaptığı eylemlerle tutarlı olmasıdır. Saflık ise sanatın kendi anlamı dışında başka anlamları içinde barındırmaması, her şeyden yalıtılmış, az ve öz olma durumudur. Ad Reinhardt’ın 1960’larda yaptığı siyah kare resimleri ve sanatın nasıl olması gerektiğine dair düşünceleri incelendiğinde kuramsal ve pratik yönü arasında paralellik olduğu görülür. Ancak Norbert Lynton’a göre; sanatta boşluğun ve saflığın önemli olduğunu savunmasına karşın, eserlerinde görünen şekliyle sanatçının kendisine ait olan kişisel çizgiler, boşluk ve saflık anlamlarından uzak kalmıştır. Ona göre bu çizgiler arasında kalmış olan renklendirilmiş yüzey Renk Alanı Resmi doğrultusunda kişisel bir yoğunluk taşımaktadır.⁶²

58 Lipse, 2005, 300.

59 Gaudnek, 1968’ten aktaran Rose, 1975, 186.

60 Lipse, 2005, 264.

61 Lippard, 1981’den aktaran Reed, 2015, 220.

62 Lynton, 1991, 250.

Sonuç

Reinhardt, 1950 Amerika'sında yaygın olarak kabul gören sanat anlayışını yıkmaya ve buna tepki olarak sanat kavramını yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Sanata ulaşmak için tek yolun üretmek olduğunu belirten ve aynı biçimin tekrarlar halinde resmedilmesine dayalı bir yöntem izleyen sanatçı, 1960'ların başından itibaren hepsi aynı formatta olan siyah resimlerini üretmeye başlamıştır.

Sanatçının üretmiş olduğu siyah kare resimlerin teknik ve biçimsel özelliklerine yönelik yapılan incelemelerin sonucunda bu resimlerin yalnızca siyah değil, siyaha ek olarak mavi, yeşil ve kırmızının birleşiminden oluştuğu görülmüştür. Kullandığı kare formunun ise, İslâm Sanatı'nın örüntülü biçim düzeninden ve kare formunu çevreleyen bir daire olarak betimlenen mandala imgesinden kaynaklandığı anlaşılmıştır. İlk olarak monokrom resimlerinde görülen düz çizgi halinde ve bir bütün olarak ortaya çıkan geometrik format, siyah kare resimlerde yakalamış olduğu optik etkilerin üretimi için önemli olmuştur. Ad Reinhardt'ın üç boyutlu bir alanın nasıl yassılaştırılacağı sorunu üzerinde duran çağdaşlarından ziyade sanat yapıtının bütünsel düzenlenişi ile ilgilenmiş olduğu tespit edilmiştir.

Reinhardt'ın 1960'lı yıllarda başladığı siyah formattaki resimleri kavramsal boyutta incelendiğinde bu çalışmaların Doğu Asya Sanatı ve İslam Sanatı'nın felsefi yapısını içinde barındırdığı görülmüştür. Doğu Asya Sanatının felsefi geçmişi ve sanatsal üretimlerinin yanında yazınsal üsluplarından da yararlanarak bunları model alan Reinhardt'ı bu düşünsel zemine yaklaştıran sebebin ise dönemin hâkim olan sanat anlayışını (Soyut-Dışavurumculuk) tutarlı ve mantıklı bulmamasına ek olarak onun "sanatın saflaştırılması" gerektiğine olan inancı olduğu anlaşılmıştır. Ancak yapılan incelemelere göre, sanatçının kişisel çalışmaları arasında ortaya çıkan ve bazı tinsel anlamlar barındıran notların, soyut dışavurumculara yönelik eleştirel tavrında tutarsızlıklara neden olduğu görülmüştür.

Sanatsal üretimlerin anlaşılması, görsel algının oluşması ve yapılan bu çalışmaların nihai hedefine varabilmesi eser-izleyici ilişkisinin kurulmasına bağlıdır ve Reinhardt'ın eserlerinde felsefi ve yazınsal olarak etkilendiği Doğu sanatı ve meditasyonlarına benzer şekilde bir yavaşlığa ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Reinhardt'ın sanatı, meditasyon veya diğer başka spiritüel uygulamaların görsel bir formuyla uğraşmak gibi, bilinci saflaştırma gücüne sahip kavramsal bir deneyimdir. Eser-izleyici ilişkisinin kurulabilmesi için izleyicinin herhangi bir esere ayırdığı zamandan daha fazla bir süreye, sabrına ve odaklanmasına ihtiyaç olduğu görülmüştür. Dolayısıyla yavaş sanat olarak adlandırılan bu kavramsal deneyimle izleyicinin algısında değişimler yaratmayı hedefleyen sanatçının eserlerinin anlık tüketime direnç gösterdiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aghabaylı, A. (2016). Geometric Patterns in Islamic Decoration, (Unpublished Pg.D. Dissertation), Faculty of Architecture of the University of Lisbon, Lisbon
- Anfam, D. (1991). Ad Reinhardt New York, *The Burlington Magazine*, 133(1062), 641-643, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Bonfand, A. (2015). *Soyut Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Cammann, S. (1948). The "TLV" Pattern on Cosmic Mirrors of the Han Dynasty, *Journal of the American Oriental Society*, 68(4), 159-167
- Canda, E.E. & Gomi, S. (2019). Zen Philosophy of Spiritual Development: Insights about Human Development and Spiritual Diversity for Social Work Education, *Journal of Religion & Spirituality In Social Work: Social Thought*, 38(1), 43-67
- Corris, M. (2008). *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books.
- Corcoran, P. (2000). *Awaiting Apocalypse*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*. Great Britain: Thames & Hudson.
- Cunningham, L. S. (1986). The Black Painting in the Hermit Hatch: A Note on Thomas Merton and Ad Reinhardt, *The Merton Annual*, 11(4), 10-12
- D'Alessandro, S. (1999). Abstract Painting 1960-1965, 1960-65 by Ad Reinhardt, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(1), 22-23
- Fineberg, J. (2014). *1940'ın Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (S. Atay-Eskier, G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Frankfurter, A. (Ed.). (1960). *Portfolio & Art News Annual No. 3*, USA: Art Foundation Press, Inc.
- Frelik, E. (2014). Ad Reinhardt: Painter-as-Writer, *American Art Journal*, 28(3), 104-125
- Gaudnek, W. (1968). *The Symbolic Meaning of the Cross in Contemporary American Painting*, (Unpublished Ph.D. Dissertation), New York University, New York
- Glaser, B. (1966). An Interview with Ad Reinhardt, *Art International*, 10, 18-21
- Greenberg, C. (1986). *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Howe, S. (1974). The End of Art, *Archives of American Art Journal*, 14(4), 2-7
- Hunter, S. (1991). Ad Reinhardt: Sacred and Profane, *Record of the Art Museum* [Princeton University], 50(2), 26-38
- Kaplan, M. S. (1937). On the Origin of the TLV Mirror, *Revue des arts asiatiques*, 11(1), 21-24

- Lippard, L. R. (1981). *Ad Reinhardt*. New York: Harry N. Abrams.
- Lipsey, R. (2005). Do I want a small painting? The Correspondence of Thomas Merton and Ad Reinhardt: An Introduction and Commentary. *The Merton Annual*, 18, 260-314
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (S. Çapan, S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyon, C. (1991). Making a Difference. Yve-Alain Bois on Ad Reinhardt's "Black" Paintings, *The Museum of Modern Art*, 1, 1-22, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Marie, A. (2014). Ad Reinhardt: Mystic or Materialist, Priest or Proletarian?, *The Art Bulletin*, 96(4), 463-484
- Miller, S. (2003). An American in Paris: Ad Reinhardt's Letters (1960-66) to His Dealer Iris Clert, *The Burlington Magazine*, 145(1207), 716-720, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Munroe, A. (2009). *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*. New York: Guggenheim Museum Publication.
- Reed, A. (2015). Ad Reinhardt's "Black" Paintings, *Religion and the Arts*, 19(3), 214-229
- Reede, E. (2011). Ad Reinhardt: Visual Perception and the Screenprint Portfolios, *Print Quarterly*, 28(1), 34-44
- Reki, M. & Selçuk, S.A. (2018). Evolution of Geometric Patterns in Islamic World and A Case on The Jalis of The Naulakha Pavilion in The Lahore Fort, *Gazi University Journal of Science Part B: Art Humanities Design and Planning*, 6(2), 83-97
- Roob, R. (1991). From the Archives: Ad Reinhardt and the Museum, *The Museum of Modern Art*, 1, 6-7, Erişim: 31 Mayıs 2018, Jstor
- Rose, B. (Ed.). (1975). *Art-as-art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. New York: Viking Press.
- Rubin, W. & Koshalek, R. (Ed.). (1991). *The Limit of Almost*, New York: Rizzoli Press.
- Scheunemann, D. (Ed.). (2005). *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, Amsterdam: Brill | Rodopi.
- Sefton, P. (2016). Ad Reinhardt: Yellow Painting (Abstraction), *The Art of Jama*, 316(4), 380-381
- Sims, P. (1980). *Ad Reinhardt, A Concentration of Works from The Permanent Collection of The Whitney Museum of American Art*, New York, N.Y.: The Museum.
- Smith, W. (1990). Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic, *Smithsonian Studies in American Art*, 4(3/4), 22-45
- Stringari, C., Pratt, E. & McGlinchey, C. (2004). Reversal Versus Retirement: Study and Treatment of Black Painting, 1960-66 by Ad Reinhardt, *Studies in Conservation*, 49(sup2), 165-169

- Şahin, O. (2019). Gnostisizm, Gül-Haç Ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği: “Koyu Karanlıklar” (Robert Fludd) ve “Siyah Kare” (Kazimir Maleviç), *Sanat Tarihi Yıllığı*, 28, 103-130
- Tseng, L. (2004). Representation and Appropriation: Rethinking The TLV Mirror in Han China, *Early China*, 29, 163-215
- Tükel, U. (1997a). Ad Reinhardt. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 3, 1542) İstanbul: Yem Yayınları.
- Tükel, U. (1997b). Kazimir Maleviç, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C. 2, 1158-1159) İstanbul: Yem Yayınları.
- Wasserman, B. (1965). Reinhardt: The Positive Power of Negational Thinking, *Art Education*, 18(9), 33-35.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 2: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 3: *Carnegie Museum of Art (CMOA) Collection*: <https://collection.cmoa.org/objects/1439f0bf-050c-4998-854c-e642ba2b9887>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 4: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 5: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 6: David Zwirner Galeri: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/ad-reinhardt>, (Erişim Tarihi: 14.11.2019)
- Görsel 7: Reki & Selçuk, 2018, 87.
- Görsel 8: *Metropolitan Museum of Art*: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444286>, (Erişim Tarihi: 18.11.2019)
- Görsel 9: Smith, 1990, 38.
- Görsel 10: Smith, 1990, 38.
- Görsel 11: *Museum of Modern Art (MoMA)*: <https://www.moma.org/artists/4856>, (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 12: *The Nelson-Atkins Sanat Müzesi*: <https://art.nelson-atkins.org/objects/29474/>, (Erişim Tarihi: 14.11.2019)
- Görsel 13: Lyon, 1991, 22.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXIX, Sayı: 1 Nisan 2020

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXIX, Issue: 1 April 2020

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TRTAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD