

Forms of Interpretation of Art: Traces of Reductionism in Modernism and Contemporary Art

Sanatın Yorum Biçimleri: Modernizm ve Çağdaş Sanatta İndirgemeciliğin İzleri

Ayhan Karamişe*

DOI: 10.46641/medeniyetsanat.1793481

Research Article / Araştırma Makalesi

Abstract

This article aims to analyse the transformation of reductionism in contemporary art from modernist aesthetics to the present day and to discuss the functions of this approach in art production. The study covers a wide historical period ranging from the avant-garde movements of the early 20th century to Minimalism, conceptual art practices and experimental dimensions of contemporary art. The study adopts a qualitative method and analyses the subject through art historical literature, theoretical discussions and selected examples of artists. The findings show that reductionism emerged in the modernism period with the search for formal purity and essential concentration, and was subjected to criticism within the framework of postmodern theories. However, in contemporary art, reductionism is not only an aesthetic strategy, but also gains perceptual, spatial and experiential dimensions, and is reinterpreted in different ways in the works of artists. This situation reveals that reductionism is not an attitude specific to modernism, but a continuous approach that feeds the creative and critical dynamics of contemporary art. Therefore, although art has undergone changes and transformations in the historical process, reductionism is considered as a fundamental paradigm that shapes the shaping of art on both aesthetic and intellectual levels.

Keywords: *Contemporary Art, Modernism, Reductionism, Minimalism, Conceptual Art.*

Öz

Bu makale, çağdaş sanatta indirgemeciliğin modernist estetikten günümüze uzanan dönüşümünü incelemeyi ve bu yaklaşımın sanat üretimindeki işlevlerini tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışma, 20. yüzyıl başındaki avangard hareketlerden Minimalizm'e, kavramsal sanat pratiklerine ve güncel sanatın deneysel boyutlarına kadar uzanan geniş bir tarihsel süreci kapsamaktadır. Araştırmada nitel bir yöntem benimsenmiş; konu sanat tarihi literatürü, kuramsal tartışmalar ve seçilmiş sanatçı örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bulgular, indirgemeciliğin modernizm döneminde biçimsel saflık ve özsel yoğunlaşma arayışıyla ortaya çıktığını, postmodern kuramlar çerçevesinde eleştirilere maruz kaldığını göstermektedir. Bununla birlikte günümüz sanatında indirgemecilik, yalnızca estetik bir strateji olmaktan çıkarak algısal, mekânsal ve deneysel boyutlar kazanmakta, sanatçıların üretimlerinde farklı biçimlerde yeniden yorumlanmaktadır. Bu durum, indirgemeciliğin modernizme özgü bir tutum değil, çağdaş sanatın yaratıcı ve eleştirel dinamiklerini besleyen süreklilik arz eden bir yaklaşım olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla indirgemecilik, sanat tarihsel süreçte değişim ve dönüşümlere uğrasa da hem estetik hem de düşünsel düzlemde sanatın biçimlenişine yön veren temel bir paradigma olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Çağdaş Sanat, Modernizm, İndirgemecilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat.*

* ayhankaragop1960@gmail.com, ORCID: 0009-0003-2743-1222.

Giriş

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, karmaşık imgeler ve yoğun anlatılar üretirken aynı zamanda sadelik, öz ve arılığa yönelen eğilimler de geliştirmişlerdir. Modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte sanat, temsil sorunlarından uzaklaşarak kendi araçlarını biçim, renk, çizgi, yüzey ve mekân gibi temel öğelerini sorgulamaya yönelmiştir. Bu süreçte indirgemecilik, yalnızca bir estetik tercih değil, sanatın özüne ulaşmayı hedefleyen düşünsel ve pedagojik bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında Kazimir Maleviç'in Suprematizmi, Piet Mondrian'ın Neoplastisizmi ve Bauhaus'un öğretim sistemi, sanatın en temel yapı taşlarına indirgenebileceğini savunmuştur. Bu yaklaşımlar, görsel dili arı formlar ve sınırlı renk paletleri üzerinden yeniden tanımlayarak sanatın evrensel bir yapıya ulaşabileceği fikrini güçlendirmiştir. Bauhaus ekolü bağlamında indirgemecilik, yalnızca sanatsal üretime ilişkin bir yöntem değil, aynı zamanda sanat eğitimi modellerini dönüştüren temel bir ilke olarak ortaya çıkmıştır.

Bauhaus pedagojisi, öğrencileri tarihsel üslup taklidinden uzaklaştırarak biçim, malzeme, renk ve yapısal ilişkilerin doğrudan deneyimlenmesine dayalı bir öğrenme süreci kurgulamıştır. Bu anlayış, özellikle Temel Sanat Eğitimi programlarında indirgemeci düşüncenin özünü oluşturmuş; görsel algının geliştirilmesi, formun en yalın hâliyle kavranması ve sanatsal problemlerin temel unsurlar üzerinden çözülmesi hedeflenmiştir. Böylece indirgemecilik, modern sanatın estetik söylemiyle sınırlı kalmayarak, sanat eğitiminin kuramsal ve uygulamalı altyapısında belirleyici bir rol üstlenmiştir.

İndirgemecilik, yalnızca modernist sanatın biçimsel bir stratejisi olarak kalmamış, aynı zamanda felsefi ve estetik düzlemde de tartışılmıştır. Clement Greenberg gibi eleştirmenler sanatın kendi araçlarına indirgenmesinin onun saflığını koruduğunu öne sürerken, Michael Fried indirgemeciliğin izleyici deneyimini teatralleştirdiğini ileri sürmüştür. Jean-François Lyotard ise indirgemeciliğin modernist evrensellik iddiasını eleştirmiş ve çağdaş sanatın çoğulcu yapısına işaret etmiştir. Bu bağlamda indirgemecilik hem modernist bir idealin taşıyıcısı hem de postmodern dönemin eleştirel söylemlerinin hedefi olmuştur.

Araştırmanın temel problemi, indirgemeciliğin modernizmden günümüze uzanan süreçte yalnızca biçimsel bir sadeleşme mi yoksa sanatın özünü ve izleyici deneyimini dönüştüren dinamik bir yaklaşım mı olduğudur. Bu problem çerçevesinde çalışmanın önemi, indirgemeciliğin sanat tarihindeki rolünü ve çağdaş sanat pratiklerindeki güncelliğini ortaya koymasıdır. Makalenin amacı, indirgemeciliğin modernist estetikten çağdaş sanata nasıl evrildiğini incelemek, tarihsel ve kuramsal çerçevede ele almak ve seçilmiş sanatçı örnekleri üzerinden günümüzdeki işlevlerini tartışmaktır.

Sonuç olarak bu makalede, indirgemeciliğin sanat tarihindeki gelişimi modernizmden çağdaş sanata uzanan bir süreklilik içinde ele alınmakta; kuramsal yaklaşımlar, sanatçı örnekleri ve eleştiriler ışığında değerlendirilerek günümüz sanatındaki anlamı ve işlevi ortaya konulmaktadır.

1. İndirgemeciliğin Modernist ve Çağdaş Yorumları

Sanatta indirgemecilik, yalnızca biçimsel bir sadeleşmenin ötesinde, sanatın özüne yönelik bir arayışın kuramsal ve estetik stratejisi olarak tarih boyunca farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Modernizmin yükselişiyle birlikte her sanat dalının kendi araçlarına dönmesi gerektiği fikri, indirgemeciliğin en güçlü dayanaklarından biri olmuştur. Clement Greenberg'in Modernist Painting adlı yazısında, resmin değerini yalnızca yüzey, düzlem

ve rengin saf kullanımıyla koruyabileceğini savunmuş; resmin kendi içsel nitelikleri dışında kalan her öğeyi dışarıda bırakması gerektiğini ileri sürmüştür. Greenberg'in bu saflık ideali, modernizmin özcü arayışına teorik bir zemin hazırlarken, indirgemeciliği aynı zamanda bir düşünme biçimine dönüştürmüştür (1961: 86).

1960'lı yıllarda Minimalist sanatçılar bu kuramsal çerçeveyi somutlaştırarak indirgemeciliği radikal bir estetik programa dönüştürmüşlerdir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri Frank Stella'nın Siyah Resimler serisidir. Stella, 1950'lerden itibaren resimdeki tüm betimleyici, renkli ve duygusal unsurları reddederek yüzeyi yalnızca siyah tonların minimal farklılıklarıyla oluşturmuştur. Sanatçının ifadesiyle bu tablolar, son resimlerdir çünkü resim sanatını indirgemeci bir yaklaşımla en temel noktaya, saf varoluşa kadar götürmektedir (Stella, 1986: 79). Sanatçının 1959'da ürettiği Akıl ve Sefaletin Evliliği (Görsel 1), herhangi bir dış gönderme yapmaksızın yalnızca kendi varlığıyla izleyicide doğrudan bir görsel etki bırakmayı amaçlar. Düzenli biçimde yinelenen geometrik çizgiler üzerine kurulu olan bu çalışma, tekrarın gücünü öne çıkarır. Kullanılan biçimsel öğeler ise eserin yüzeyini tamamen boyayla kaplanmış, düz ve yekpare bir alan olarak algılatır (Karamişe, 2024: 16). Bu yönüyle Stella, indirgemeciliğin hem biçimsel hem de düşünsel açıdan uç örneklerinden birini temsil eder. Sanatçı arkadaşı Carl Andre, 1959'da On Altı Amerikalı sergi kataloğunda kaleme aldığı yazıda sanat anlayışını şu şekilde ifade eder:

“Sanat, gereksiz olan her şeyin dışlanmasıdır ne sanatçının ne de izleyicinin kişiliği ya da duygusal dünyasıyla ilgilenir. Esas mesele, resmin kendi içsel zorunluluklarıdır. Bu bağlamda Frank Stella'nın resimleri herhangi bir simgesellik taşımaz; tuval üzerindeki şeritler yalnızca fırçanın bıraktığı izlerdir ve bu izler, izleyiciyi başka bir anlama değil, doğrudan resmin kendisine yönlendirir” (akt; Harrison ve Wood, 2020: 865).

Bu yaklaşım, indirgemeciliğin resim sanatında nasıl radikal bir sadeleşme stratejisine dönüştüğünü açıkça göstermektedir.



Görsel 1: Frank Stella, Akıl ve Sefaletin Evliliği, 1959, Tuval Üzerine Emay, 230 x 334 cm. (<https://www.moma.org/collection/works/80316>)

Donald Judd, sanatın resim ve heykel kategorilerinden kurtarılması gerektiğini savunmuş; endüstriyel malzemelerden ürettiği kutu formlarla sanatın nesnenin salt varlığına ve mekânla kurduğu doğrudan ilişkiye indirgenebileceğini göstermiştir. Judd'a göre, bir tuvali ve üzerine yerleştirilen görsel unsurları aynı anda tek bir bütün olarak algılamak mümkün değildir. Bu nedenle sanatçının amacı, izleyicinin dikkatini yalnızca karşısındaki fiziksel nesneye yöneltmek ve eseri sanatçının kişiliği ya da dışsal anlamlarla ilişkilendirmesini engellemektir. Tam da bu yüzden yapıtlarını herhangi bir yorum ya da çağrışım barındırmayacak şekilde, isimsiz bırakmayı tercih etmiştir (Gompertz, 2022: 285).

Donald Judd'un Görsel 2'de yer alan İsimsiz yapıtı, endüstriyel üretim süreçlerinden elde edilen bakır, emaye ve alüminyum gibi hazır nesnelere meydana gelmiş kutu formundaki bir çalışmadır. Eserin dış yüzeyi bakırdan oluşturulmuş, iç yüzeyi ise sanatçının pratiğinde sıklıkla kullandığı kana çağrışım yapan kadmiyum kırmızısı emaye ile kaplanmıştır. Judd'un yapıtları çoğunlukla sergilendikleri mekânlarda doğrudan zemine yerleştirilmekte; bu konumlandırma, izleyiciyi yapıtla karşı karşıya gelmeye davet etmekte ve algısal deneyim üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Sanatçı, izleyiciyi hem nesnenin maddi varoluşu hem de iç-dış mekânsal ilişkisi üzerine düşünmeye yönlendirir. Minimalist sanatın temel niteliklerinden biri de eserin, içinde bulunduğu mekânla kurduğu ilişki aracılığıyla, izleyici tarafından doğrudan deneyimlenmesidir. (Karamişe, 2024: 21).



Görsel 2: Donald Judd, İsimli, 1972, Bakır, Emaye ve Alüminyum, 178 x 155 x 91 cm.
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524>)

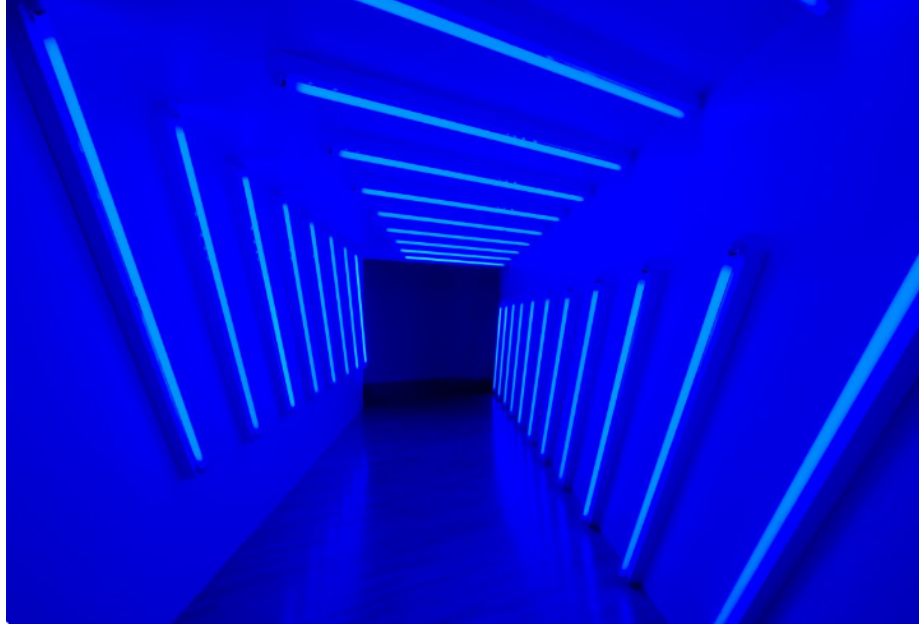
Dan Flavin'ın floresan ışıklardan oluşturduğu mekânsal yerleştirmeler ise indirgemeciliği ışık ve mekân boyutunda ele almıştır. 1960'lı yıllarda floresan lambalarla ürettiği enstalasyonlar, sanat eserini yalnızca ışığın saf varlığına indirger. Flavin'in çalışmaları, izleyiciyi ışıkla dolu bir mekâna dahil ederek sanatın hem materyalini hem de deneyimini indirgemeci bir biçimde yeniden tanımlar (Meyer, 2001: 41).

Sanatçının Görsel 3'te yer alan yapıtı, mekânı dönüştüren ışık müdahaleleri aracılığıyla algısal ve fenomenolojik bir deneyim yaratır. Koridorun üst ve yan yüzeylerine konumlandırılan ışık unsurları, mekânın fiziksel sınırlarını görünmez kılarak, onu sonsuzluğa doğru açılan bir uzam olarak yeniden tanımlar. Bu bağlamda ışık, yalnızca aydınlatıcı bir öğe değil; mekânın sürekliliğini sorgulatan ve izleyiciyi duysal bir yanılsama içerisine çeken kavramsal bir araç olarak işlev görür.

Yapıtın oluşturduğu etki, perspektifin lineer düzenini askıya alır ve izleyicinin algısında süreklilik, devinim ve belirsizlik duygularını tetikler. Durağan bir koridor, ışığın mekânsal müdahalesiyle dinamik, akışkan ve sonsuzmuş gibi algılanır. Bu durum, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımlarında vurgulanan, izleyicinin bedensel varlığıyla mekân arasında kurulan doğrudan ilişkiye işaret eder: yapıt, yalnızca gözle görülen değil, bedensel olarak hissedilen bir deneyim hâline gelir.

Sanatçı, bu illüzyonist düzenlemeyle izleyiciyi, algısal sınırların ötesine geçmeye davet eder. Mekân, ışık aracılığıyla sürekli genişleyen bir potansiyel alan hâline dönüşürken, izleyici hem fiziksel hem de zihinsel düzeyde bu dönüşümün aktif bir katılımcısına evrilir.

Böylelikle eser, minimal sanatın özünde yer alan “izleyicinin mekânla kurduğu doğrudan deneyim” ilkesini somutlaştırır ve mekânın algılanış biçimini kökten dönüştürür.



Görsel 3: Dan Flavin, İsimsiz, 1981. (<https://whitehotmagazine.com/articles/4-dan-flavin-retrospectivelacma/709>)

Burada sanatın özünü oluşturan şey, artık pigment ya da heykelsi form değil, doğrudan ışığın kendisidir. Bu durumu Richard Kalina şöyle anlatmıştır:

Renk, Dan Flavin'in sanat pratiğinde önemli bir katkı sunduğu, ancak çoğu zaman yeterince kavranmamış bir unsurdur. Flavin, Donald Judd ile birlikte yürüttüğü girişimlerde, yapıtların katı yapısal düzenine karşılık, rengi duysal ve tutkulu bir karşıt unsur olarak kullanmıştır. Görünürde sınırlı bir palete sahip olsa da Flavin'in uygulamalarında renk olanakları oldukça geniştir. Renk, duvar boyunca, köşelerde ya da zeminde farklı biçimlerde konularak mekânla bütünleşir. Sanatçı, rengi yalnızca yüzeysel bir öge olarak değil, yapıtın her aşamasına dâhil ettiği temel bir bileşen olarak ele alır. Saf ya da karışık tonların artıp azalan yoğunlukları, doğrudan veya yansıtılmış ışık kullanımı, keskin kontrastların yarattığı etkileşim, onun eserlerinin başlıca dinamiklerindedir. Flavin, İsimsiz serilerinde kırmızı ve beyaz gibi renkleri ya da farklı bir seride kullandığı pembe, sarı, mavi ve yeşil tonlarını yalnızca görsel tercihler olarak değil, aynı zamanda güçlü, duysal ve kimi zaman fizyolojik etkiler yaratan araçlar olarak değerlendirir. Bununla birlikte, bu etkinin ne ölçüde bilinçli olarak yönlendirildiğini belirlemek zordur. Flavin'in renkleri yalnızca “görsel” değil, aynı zamanda “hissedilir” niteliktedir: kan kırmızısı, antiseptik beyaz, sıcak pembe, gökyüzü mavisi ya da ürkütücü bilimkurgu yeşili gibi çağrışımlar, izleyici üzerinde yoğun duysal ve bedensel etkiler uyandırır (Kalina, 1996: 230-231).

Aynı dönemde gelişen kavramsal sanat, indirgeme düşüncesine yeni bir boyut kazandırarak onu yalnızca biçimsel saflaştırma düzleminden çıkarıp düşünsel bir yoğunluğa taşımıştır. Modernist estetik içinde indirgeme, özellikle Minimalizm'de görüldüğü üzere, nesnenin maddesel varlığını, geometrisini, rengini ya da mekân içindeki

konumunu en yalın hâline indirgeyerek saf bir görsel ve duysal deneyim yaratmayı amaçlamıştır. Minimalist sanatçılar için indirgeme, nesnenin biçimsel fazlalıklardan arındırılması yoluyla izleyiciye doğrudan, aracısız bir deneyim sunmak anlamına gelmiştir. Oysa kavramsal sanat, indirgemeyi bambaşka bir düzleme taşımıştır. Sol LeWitt'in belirttiği gibi sanatın özü sanatçının zihninde beliren fikirde yatmaktadır; yapıtın fiziksel formu ise bu fikri ileten ikincil ve geçici bir taşıyıcıdır (1967: 80). Bu yaklaşım, indirgemeciliği salt estetik bir mesele olmaktan çıkararak sanatın ontolojik temellerine yöneltmiştir. Artık mesele, nesnenin ya da yüzeyin saflaştırılması değil, fikrin mutlak önceliğinin tanınmasıdır.

Dolayısıyla Minimalizm'de indirgeme, görselliğin en yalın düzeyde yoğunlaşmasına hizmet ederken; Kavramsal Sanat'ta indirgeme, sanatın anlamını biçimsel görünüşten kopararak kavramın kendisine yönlendirmektedir. Başka bir ifadeyle Minimalizm, nesnenin varoluşunu en saf hâline indirgeyerek izleyicinin estetik deneyimini yoğunlaştırmayı hedeflerken; Kavramsal Sanat, nesnenin varlığını neredeyse önemsizleştirerek fikri bizzat sanatın öznesi hâline getirmiştir.

Michael Fried, Minimalist sanat üzerine kaleme aldığı Art and Objecthood makalesinde, indirgemeci stratejilerin sanatın öznel deneyimini zayıflattığını öne sürmüştür. Ona göre Donald Judd veya Robert Morris gibi sanatçıların eserleri, yalnızca geometrik yalınlıklarıyla değil, aynı zamanda izleyiciyi mekânın aktif bir bileşeni haline getirmeleriyle "teatral" bir nitelik taşır. Fried'ın kullandığı teatralite kavramı, sanat eserinin kendi başına var olan estetik yoğunluğunu yitirerek, bir sahne düzeni gibi izleyicinin fiziksel varlığına ve mekânın sürekliliğine bağımlı hale gelmesini anlatır. Bu bağımlılık, sanatın özerkliğini ve estetik deneyimin yoğunluğunu tehdit eden bir unsur olarak değerlendirilir (1967: 148).

Fried'ın bu eleştirisi, sanatın doğasına dair köklü bir sorunsal gündeme getirir: Sanat, özüne ancak biçimsel unsurları indirgeme yoluyla mı ulaşır, yoksa indirgeme sanatın derinliğini ve yoğunluğunu ortadan kaldıran yüzeysel bir strateji midir?

Postmodern kuramcılar bu soruya modernist sanat anlayışını aşan daha geniş yanıtlar sunmuştur. Jean-François Lyotard, modernizmin büyük anlatılara duyduğu güveni sorgular. Ona göre modernist sanat ve düşünce, evrensel bir hakikati ya da ortak bir özü bulma arayışı içindedir; ancak postmodern durum, bu tür evrenselci iddiaları geçersiz kılar. Dolayısıyla sanat, tek bir öz ya da indirgenebilir ilke üzerinden değil, farklılıkların, heterojenliğin ve çoğul anlatıların bir aradılığı üzerinden anlaşılmalıdır. Bu bakımdan indirgemecilik, postmodern eleştiride çoğulluğu bastıran, tekil anlam dayatan bir yöntem olarak reddedilir (1984: 24).

Fredric Jameson ise indirgemeci estetiğin yalnızca sanatın içkin bir biçimsel meselesi olmadığını, aynı zamanda kapitalist sistemin kültürel üretim mantığıyla doğrudan ilişkili olduğunu ileri sürer. Jameson'a göre minimalist sanatın soğuk, duygusuz nesnelliği, geç kapitalizmin standartlaştırıcı ve homojenleştirici yapısıyla uyum içindedir. Böylece indirgemeci sanat, bireysel deneyim ve eleştirel mesafe yaratmak yerine, kapitalist üretim tarzının ruhunu yansıtan bir estetik dil ortaya çıkarır (1991: 9).

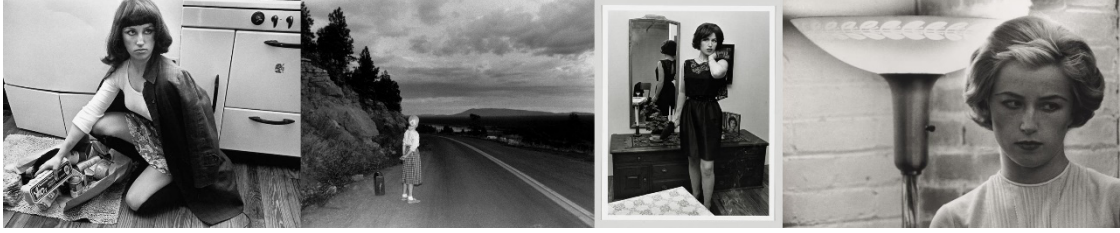
Bu karşılaştırmalı çerçevede Fried, Lyotard ve Jameson'ın eleştirileri farklı noktalara odaklansa da ortak bir kaygıyı paylaşır: indirgemeciliğin sanatın özünü dönüştürme potansiyeli. Fried, indirgemeyi estetik yoğunluğu zayıflatan bir teatralleşme olarak görürken; Lyotard, indirgemeyi çoğulluğu bastıran evrenselci bir iddia olarak ele alır; Jameson ise indirgemeyi kapitalist sistemin ideolojik yeniden üretimiyle ilişkilendirir. Böylece indirgemecilik, modernist ve postmodernist yaklaşımlar arasında farklı açılardan

sorgulanan, ancak her durumda sanatın doğasına ilişkin temel bir tartışmayı canlı tutan bir strateji haline gelir.

İndirgemecilik, modernizmin özcü stratejilerinden biri olarak 20. yüzyıl ortalarında güçlü bir şekilde sahneye çıkmış olsa da 1970'lerden itibaren postmodernizmin çoğulcu estetik anlayışıyla ciddi biçimde tartışmaya açılmıştır. Modernist eğilimler, sanatın özünü bulmak için tüm fazlalıkları bertaraf etmeyi amaçlarken; postmodern kuram, sanatın özsüz, çoğul ve bağlamsal yapısını öne çıkarmıştır. Bu nedenle indirgemecilik, postmodern perspektiften bakıldığında, sanatın karmaşıklığını ve çok katmanlılığını görmezden gelen bir strateji olarak değerlendirilmiştir (Foster, 1985: 13).

1980'ler ve sonrasında postmodern sanatçılar, indirgemeciliğe yalnızca biçimsel bir strateji olarak değil, aynı zamanda modernizmin anlamı tekleştiren ideolojik yönüne doğrudan eleştirel yanıtlar vermişlerdir. Bu dönemde sanatçılar, temsil, kimlik, tarih ve kültürel bağlam gibi konuları ön plana çıkararak, indirgemeci modernizmin "öz arayışı"na karşı çoğulcu ve çoğu zaman ironik tavırlar geliştirmiştir.

Örneğin Cindy Sherman, İsimli Film Deneyimleri (Görsel 4) adlı fotoğraf serisinde farklı kadın karakterleri canlandırarak kimliğin sabit ve özsel değil, toplumsal olarak kurulan bir performans olduğunu göstermiştir. Sherman'ın çalışmaları, minimalist veya indirgemeci anlayışların "öz" arayışını parodileştirir; çünkü onun fotoğraflarında kimliğe dair tek bir gerçeklik değil, sürekli değişen ve oynanan roller vardır. Bu durum, izleyiciyi temsilin güvenilirliğini sorgulamaya davet eder.



Görsel 4: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1977–1980, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Gümüş Jelatin Baskı. (<https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>)

Benzer şekilde Sherrie Levine, özellikle Walker Evans'ın ünlü Büyük Buhran fotoğraflarını yeniden fotoğrafılayarak Walker Evans'tan Sonra: 11, (Görsel 5) sanatın özgünlük ve otantiklik iddialarını tartışmaya açmıştır. Levine'in bu stratejisi, modernizmin indirgemeci özcülüğünü tersine çevirir: sanatın "öz"ü diye bir şey yoktur; aksine, her üretim, bir başka temsilin veya imgenin yeniden dolaşıma sokulmasıdır. Böylelikle sanat, tekil bir hakikat veya form değil, çoğul okumaların, kültürel bağlamların ve tarihsel göndermelerin birleşimi olarak kavranır.



Görsel 5: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra: 11, 1911, Jelatin Gümüş Baskı, 12,9 x 10,2 cm. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267200>)

Barbara Kruger, özellikle 1980'lerden itibaren geliştirdiği sanat pratiğinde reklam estetiğini, magazin dergilerinin görsel dilini ve kitle iletişim araçlarının tipografisini sanatın merkezine taşımıştır. Your Body is a Battleground adlı çalışması (Görsel 6) bunun en çarpıcı örneklerinden biridir: Bir kadının yüzü ikiye bölünmüş, yarısı negatif, yarısı pozitif baskı halinde verilmiş; üzerine de "Your Body Is A Battleground" ifadesi eklenmiştir. Bu görsel strateji birkaç açıdan indirgemeci sanatın sessiz, saf form odaklı anlayışına karşıt bir tutum geliştirir:



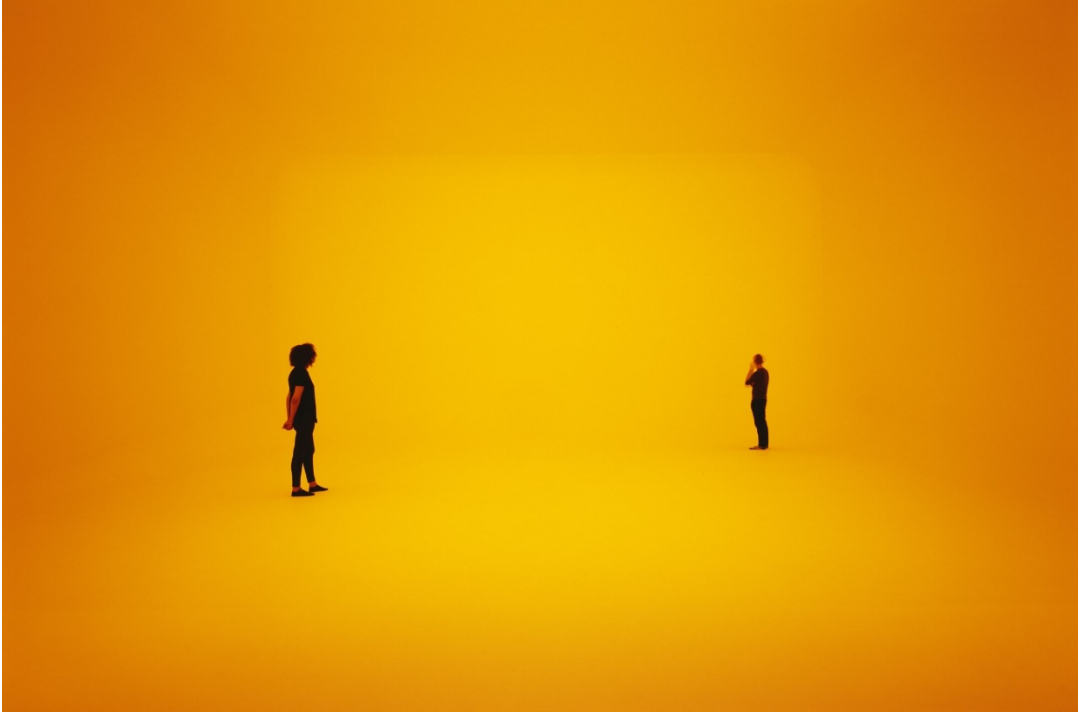
Görsel 6: Barbara Kruger, Your Body Is A Battleground, 1989, Vinil Üzerine Fotoğrafik Serigrafi, 112 x 112 cm. (<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>)

Minimalist ya da formalist gelenek biçimsel yalınlığa indirgenirken, Kruger görseli metinle çarpıştırır. Harfler, tipografi ve sloganlar doğrudan bir politik mesaj taşır. Böylece sanat saf estetik deneyim olmaktan çıkar, söylem ve ideolojiyle iç içe geçer. Reklam estetiğinin cazip ve ikna edici dilini ödünç alır, ancak kapitalist ve ataerkil sistemin eleştirisine yöneltir. Tüketim kültürünün görsel kodları, bu kez feminist bir karşı söylem üretmek için yeniden düzenlenir.

Kruger, kadının toplumsal temsiline dair klişeleri de hedef alır. Kadın bedeni üzerindeki ideolojik mücadeleyi görünür kılar; bedenin yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda politik bir alan olduğunu vurgular. İndirgemeci modernizmde sanat, özerk bir form arayışıyla tanımlanırken Kruger'de sanat doğrudan kamusal tartışmaya katılır. Sanat, estetik bir nesne değil, toplumsal eleştirinin görsel bir aracı haline gelir.

Bu örnekler göstermektedir ki, postmodern sanatçılar indirgemeciliği yalnızca estetik bir yöntem olarak değil, sanatın anlam üretim süreçlerini sınırlandıran bir ideoloji olarak ele almışlardır. Sherman'ın kimlik performansları, Levine'in yeniden üretimleri ve Kruger'in metin-görsel kolajları, sanatın özsüzlüğünü ve çoklu anlamlara açık yapısını görünür kılar. Dolayısıyla 1980 sonrası sanat ortamı, indirgemeciliğin tekil hakikat iddialarına karşı çoğulculuk, parodi ve eleştirel mesafeyi öne çıkaran bir zemin oluşturmuştur.

Günümüzde indirgemecilik bütününüyle terk edilmiş değildir; aksine yeni medya, mekân temelli sanat ve dijital pratiklerde farklı biçimlerde yeniden yorumlanmaktadır. Minimalizmin yalın formlar ve saf malzemeler üzerinden geliştirdiği dil, çağdaş sanatçıların elinde çoğu kez izleyici deneyimini merkeze alan, algısal ve çevresel boyutlarla genişletilmiş bir estetik anlayışa dönüşmüştür. Bu bağlamda James Turrell'in ışık ve mekân üzerine kurulu projeleri öne çıkar. Örneğin sanatçının Mükemmel Berraklık Ganzfeld (Görsel 7) serisi, izleyiciyi homojen renk alanlarının içine alarak adeta maddesiz bir mekânda görmenin sınırlarını deneyimlemeye zorlar. Turrell, böylelikle Dan Flavin'in floresan tüplerle yarattığı minimalist ışık düzenlemelerinin mirasını yalnızca nesnel bir estetik olmaktan çıkarıp, izleyicinin algısal katılımına dayalı deneyimsel bir sürece dönüştürür.



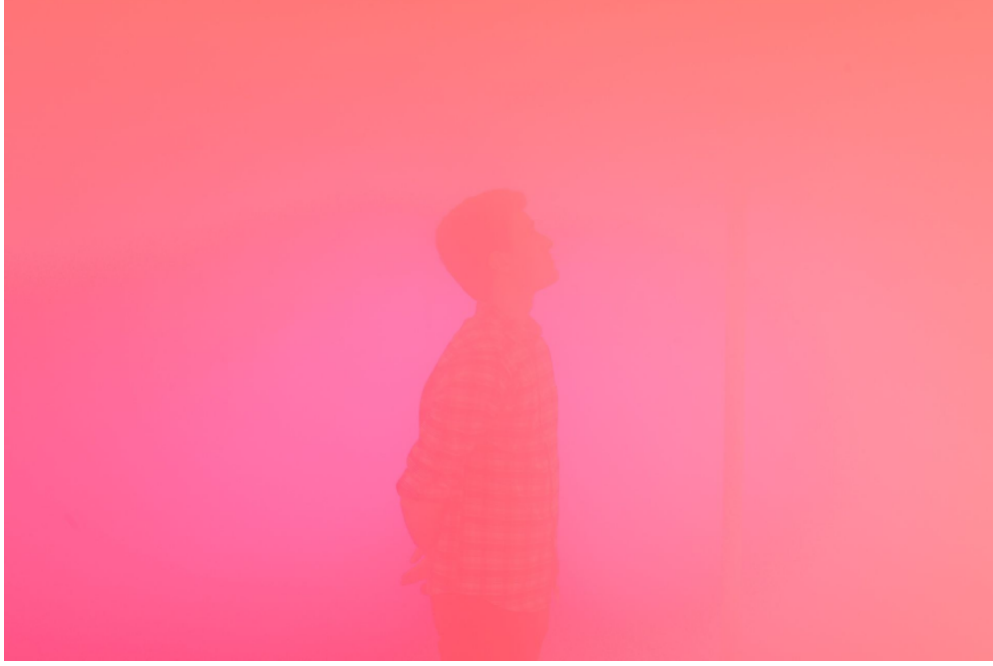
Görsel 7: James Turrell, Mükemmel Berraklık Ganzfeld, 1991.
(<https://publicdelivery.org/james-turrell-ganzfelds/>)

Benzer şekilde Olafur Eliasson'un mekâna yayılan enstalasyonları indirgemeciliği doğrudan doğa ve duyular üzerinden yeniden yorumlamaktadır. Görsel 8'de örneği verilen çalışmasında, turuncu ışıklarla devasa bir güneş illüzyonu yaratarak izleyicilere hem kolektif bir deneyim hem de doğayla kurulan görsel-ruhsal bir bağ sunmuştur. Eliasson'un sis, ayna ve ışık oyunları ile inşa ettiği bu ortam, izleyicinin yalnızca gözlemci değil, mekânın aktif bir parçası haline gelmesini sağlar. Böylece indirgemeci estetik, salt formun ötesine geçerek duyusal, bedensel ve çevresel boyutlarda genişletilmiş olur.

Anish Kapoor ise renk, yüzey ve boşluk ilişkileri üzerinden indirgemeci bir estetiği günümüz teknolojiyle yeniden şekillendirmektedir. Sanatçının 1980'lerden itibaren ürettiği tek renkli pigment heykelleri formun yalınlığını yoğun renk doygunluğuyla birleştirerek meditatif bir algı alanı oluşturur. Daha yakın dönemde geliştirdiği vantablack kaplı heykeller ise (Görsel 9) ışığı neredeyse bütününüyle emerek, izleyicide fiziksel varlık

ile yokluk arasındaki sınırların kaybolduğu bir algı yanılsaması yaratır. Kapoor'un işleri, minimalist estetiğın saf ve indirgenmiş form arayışını sürdürmekle birlikte, bunu çağdaş malzeme teknolojileriyle yeniden tanımlar.

Bu örnekler, indirgemeciliğın günümüz sanatında bir sona eriş değil, aksine sürekli dönüşen ve farklı bağlamlarda yeniden yorumlanan bir yaklaşım olduğunu gösterir. Çağdaş sanatçılar indirgemeci estetiği artık tek başına form ya da malzeme üzerinden değil, izleyicinin algısı, bedeni ve çevresiyle kurduğu dinamik ilişkiler aracılığıyla yeniden üretmektedir.



Görsel 8: Olafur Eliasson, Atmosferik Renk Atlası, 2009, Floresan Lambalar, Pus Makinesi. (<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/olafur-eliasson-in-real-life>)



Görsel 9: Anish Kapoor, Mother As A Mountain, 1985, Vantablack.
(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/21/anish-kapoor-venice-exhibitions-vantablack>)

Bu örnekler, indirgemeciliğin çağdaş sanatta tek yönlü bir strateji olmaktan çıkıp deneyimsel, algısal ve teknolojik boyutlar kazandığını göstermektedir. Öte yandan, indirgemeciliğe yönelik eleştiriler hâlâ güncelliğini korumaktadır. Sanatı basit formlara ya da tekil fikirlere indirgeme riski, izleyiciyle kurulan estetik ilişkiyi zayıflatabilir. Buna karşın indirgemeciliğin sunduğu özsel yoğunluk, özellikle günümüzün bilgi ve görsel enflasyonu içinde yeni anlam katmanları üretme potansiyeli taşımaktadır.

Sonuçta indirgemecilik, modernizmin öz arayışından doğmuş, Minimalizm aracılığıyla nesne ve mekân üzerinden radikalleşmiş, kavramsal sanatla birlikte düşünsel bir derinlik kazanmıştır. Greenberg'in saflık ideali, Judd'ın nesne vurgusu, Stella'nın yüzeysel indirgemesi, Flavin'in ışık temelli deneyimleri ve LeWitt'in kavramsal yaklaşımı, indirgemeciliğin çağdaş sanatta aldığı farklı biçimleri ortaya koymaktadır. Bugün ise bu miras, yalnızca biçimsel bir sadeleşme değil, aynı zamanda sanatın anlam üretim süreçlerini dönüştüren bir düşünsel yönelim olarak varlığını sürdürmekte; çağdaş sanatın hem estetik hem de kavramsal tartışmalarında güçlü bir eksen oluşturmaktadır.

Sonuç

Çağdaş sanatta indirgemecilik, yalnızca biçimsel bir sadeleşme ya da estetik tercih değil, sanatın özüne dair radikal bir sorgulama biçimi olarak değerlendirilebilir. Modernizmle birlikte sanatın kendi araçlarına indirgenmesi, resimde yüzey ve boya, heykelde hacim ve mekân gibi temel unsurların ön plana çıkmasına yol açmıştır. Greenberg'in formalist yaklaşımı bu anlayışı teorik düzlemde meşrulaştırmış; Maleviç, Mondrian ve Bauhaus sanatçıları indirgemeci stratejileri pratiğe dönüştürmüştür. 1960'larda Minimalizm bu

mirası daha da ileriye taşıyarak sanatın özünü salt nesneye, forma ve mekâna indirgemıştır.

Bununla birlikte indirgemecilik, postmodern kuram ve eleştirilerle birlikte tartışmalı bir konuma gelmiştir. Michael Fried'in "teatral" eleştirisi, indirgemeci sanatın izleyiciyi edilgen bir konuma ittiğini savunurken; Lyotard, Jameson ve Foster gibi düşünürler indirgemeciliğin modernizmin "büyük anlatılarından" biri olarak sanatın çoğulcu, melez ve deneyimsel boyutlarını sınırladığına dikkat çekmiştir. Bu noktada indirgemecilik hem modernist mirasın taşıyıcısı hem de eleştirel söylemlerin hedefi haline gelmiştir.

Günümüz sanatında ise indirgemeciliğin büsbütün terk edilmediği, aksine yeni anlam katmanlarıyla yeniden yorumlandığı görülmektedir. James Turrell'in ışık mekânları ya da Olafur Eliasson'un algıya dayalı enstalasyonları, indirgemeciliğin yalnızca basitleştirme değil, aynı zamanda deneyimi yoğunlaştırma ve izleyiciyi özsel bir algıya yönlendirme potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Anish Kapoor'un tek renkli heykelleri ya da Günther Uecker'in monokrom yüzeyleri, indirgemeci dilin hâlâ güncel ve etkili bir strateji olduğunu kanıtlamaktadır. Bu örnekler, indirgemeciliğin çağdaş sanatta salt formel bir eksiltme değil, aksine algısal ve kavramsal derinliği artırıcı bir araç olarak işlev görebildiğini ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla indirgemecilik, sanat tarihindeki gelişim sürecinde tamamlanmış bir dönemsel eğilim değil, sürekli dönüşüm içinde varlığını sürdüren dinamik bir yaklaşım olarak okunmalıdır. Bir yandan sanatın özünü saf bir yoğunlukla sunma iddiası taşırken, diğer yandan çoğulculuk ve temsil tartışmalarını tetiklemektedir. Bu ikili doğa, indirgemeciliğin günümüz sanatındaki güncelliğini ve üretkenliğini açıklayan en temel unsurdur.

Sonuç olarak indirgemecilik, modernizmden çağdaş sanata uzanan süreçte sanatın dilini yeniden tanımlayan, kimi zaman radikal biçimde sınırlandıran, kimi zaman ise deneyim alanlarını genişleten bir kavram olarak önemini korumaktadır. Bugün sanatçılar için indirgemecilik, yalnızca geçmişin modernist bir mirası değil, aynı zamanda çağdaş üretim süreçlerinde eleştirel, deneysel ve yaratıcı bir imkân olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

Blotkamp, C. (1994). *Mondrian: The Art Of Destruction*. Reaktion Books.

Douglas, C. (1994). *Swans Of Other Worlds: Kazimir Malevich And The Origins Of Abstraction In Russia*. UMI Research Press.

Droste, M. (2006). *Bauhaus, 1919–1933*. Taschen.

Fried, M. (1967). *Art And Objecthood Essays and Reviews*, The University of Chicago Press Chicago and London.

Greenberg, C. (1961). *Art And Culture: Critical Essays*. Beacon Press.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic Of Late Capitalism*. Duke University Press.

Judd, D. (1965). *Specific Objects*. Arts Yearbook 8.

Karameşe, A. (2024). *Minimalist Sanatta Arınma Süreçleri*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı.

Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report On Knowledge*. University Of Minnesota Press.

Lewitt, S. (1967). *Paragraphs On Conceptual Art*. Artforum, 5(10), 79–84.

Meyer, J. (2001). *Minimalism: Art And Polemics In The Sixties*. Yale University Press.

Nagel, E. (1961). *The Structure Of Science*. Harcourt, Brace & World.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Frank Stella, “Akıl ve Sefaletin Evliliği”, 1959, Erişim Tarihi:

01.09.2025. <https://www.moma.org/collection/works/80316>.

Görsel 2. Donald Judd, “İsimsiz”, 1972, Erişim Tarihi:

01.09.2025. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524>)

Görsel 3. Dan Flavin, “İsimsiz”, 1981, Erişim Tarihi:

03.09.2025. <https://whitehotmagazine.com/articles/4-dan-flavin-retrospectivelacma/709>

Görsel 4. Cindy Sherman, “Untitled Film Stills”, 1977–1980, Erişim Tarihi:

03.09.2025. <https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>

Görsel 5. Sherrie Levine, “Walker Evans’tan Sonra: 11”, 1911, Erişim Tarihi:

03.09.2025. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267200>

Görsel 6. Barbara Kruger, “Your Body Is A Battleground”, 1989, Erişim Tarihi:

10.09.2025. <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

Görsel 7. James Turrell, “Mükemmel Berraklık Ganzfeld”, 1991, Erişim Tarihi:

10.09.2025. <https://publicdelivery.org/james-turrell-ganzfelds/>

Görsel 8. Olafur Eliasson, “Atmosferik Renk Atlası”, 2009, Erişim Tarihi:

10.09.2025. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/olafur-eliasson-in-real-life>

Görsel 9. Anish Kapoor, “Mother As A Mountain”, 1985, Erişim Tarihi:

10.09.2025. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/21/anish-kapoor-venice-exhibitions-vantablack>

Bu makale iThenticate intihal tespit yazılımıyla taranmıştır. / This article has been scanned by iThenticate plagiarism detection software.

Bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur. / In this study, the rules stated in the “Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive” were followed.

Araştırma tek yazar tarafından yürütülmüştür (Katkı Oranı: %100). / The research was conducted by one author (Author Contribution: 100%).

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır. / There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.