

T.C

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

RESİM BÖLÜMÜ

MALZEME, MEKAN VE ANLAM: MİNİMALİST SANATIN YAPISAL
ÇÖZÜMLENMESİ

(DİPLOMA PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan

Cansever TURAN

Yöneten

Doç. Evren KAVUKCU

ERZURUM 2025

İÇİNDEKİLER

1.BÖLÜM: ARAŞTIRMA RAPORU.....	3
1.1. MİNİMALİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE TEMEL İLKELERİ.....	3
1.1.1. Minimalizm Kavramı ve Gelişimi.....	5
1.1.2. Minimalist Estetik: Sadelik, Tekrar ve Boşluk.....	8
1.1.3. Mekân Algısı ve İzleyici Deneyimi.....	11
1.1.4. Minimalist Sanatta Malzeme, Mekân ve Anlam İlişkileri Üzerinden Sanat Üretimleri.....	15
1.1.5. Minimalist Sanatta Öne Çıkan Sanatçılar.....	15
1.1.5.1. Donald Judd (1928-1994)	15
1.1.5.2. Richard SERRA (1939 - ...)	19
1.1.5.3. Carl Andre (1939-)	21
1.1.5.4. Sol LeWitt (1928-2007)	24
1.1.5.5. Dan Flavin (1933-1996)	29
2.BÖLÜM: UYGULAMA RAPORU.....	31
2.1.UYGULAMA YAPILIŞI.....	31
2.2.İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR.....	38
2.3.UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ.....	39
KAYNAKÇA.....	41
ÖZGEÇMİŞ.....	42

1.BÖLÜM: ARAŞTIRMA RAPORU

1.1.MİNİMALİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE TEMEL İLKELERİ

20. yüzyıl sanat hareketleri içinde, beslendiği sanat geleneğini dışlayarak tepkisel bir yaklaşımla yeni bir sanat formu oluşturan Minimal Sanat'ı daha iyi kavrayabilmek için, II Dünya Savaşı Sonrası sanat ortamını inceleme mecburiyeti ortaya çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası, neredeyse tüm dünya ülkelerindeki sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilen geniş çaplı sanat festivali ve organizasyonların düzenlenmesiyle yeni sanat anlayışını oluşturan soyutluğun yaygınlaşması daha net bir şekilde görülmeye başlamıştır. Bir yandan modernizm merakının uluslararası çapta yaygınlaştığına, diğer bir yandan ise geçmişteki klasik sanatın giderek varlığını yitirdiğine şahit olunur. modernist sanat anlayışının zaferini de 1932'de New York'ta "International Style", 1933'te Pariste "Cerde et Carre" ismiyle açılmış sergiler, kabul ettirmişti. Amerika'da giderek genişleyen sanat piyasası ve yaygınlaşan modern sanat müzeleri, artık sanattaki milli, bölgesel nitelikleri, geleneksel tüm değer ve yöntemleri ortadan kaldırmaktaydı. Kapitalist sistemin gelişmesinin sağlanabilmesi için sanat pazarında ortaya çıkan problemler ya da beklenmedik gelişmeler, yalnızca ekonomik göstergelerin gün yüzüne çıkmasıyla sağlam ve güvenilir biçimde çözümlenebilir. Geniş çapta bir toplumu ayakta tutan en önemli faktörlerin Sosyo-ekonomi yapısı içindeki, üretim ilişkilerinden başlayıp, giderek artı değer bölüşümüne kadar sistemle ilgili çeşitli tercihlere bağlı olduğunu fakat sanatın da bundan soyutlanamayacağını kabul etmek zorundayız. Bu nedenle, Amerika 1960'lı yıllarda soğuk savaş nedeniyle kutuplaşan dünyanın süper devi olarak kapital gücün simgesi haline gelmiş, siyasi, ekonomik ve sosyal anlamda rol ihraç eden bir model oluşturmuştur. Siyasal ve ekonomik olarak elde edilen bu güç sanata da yansımış, Avrupa geleneksel sanat anlayışından kurtulmak isteyen bağımsız Amerikan ruhu kendini yepyeni, özgür bir sanat arayışında bulmuştur (Tizgöl, 2008; s.44-45).

20.yy. başlarından itibaren gerek yaşanan savaşlar gerek endüstriyel gelişmelere paralel olarak artan mekanikleşme, siyasi ve ekonomik hareketler, değişen dengeler ve sosyo-ekonomik unsurlar toplum içinde insanın değer yargılarını ve öz varlığını yeniden sorgulama ihtiyacı oluşturmuştur. Yaşanan bu kargaşalı zamanlar sonrasında, 1940'lı yıllardan itibaren sanatçının kendi öznelliğinin ve bireyselliğinin ortaya çıktığı soyut dışavurumcu sanat anlayışı doğmuştur. Soyut dışavurumcu akımın bu romantik ve içsel duyumlara çıkış noktası oluşturan yapısı karşısında dinginlik getirebilecek rasyonel bir bakış açısı ve düzen ihtiyacı gerekliliği kendisini benimsetmiştir (Çakmak, 2019, s.48-49).

Minimalizm 1950'li yılların Soyut Dışavurumculuk akımının aşırı öznelliğine, rastlantısallığına ve doğaçlamalı anlayışına karşı gelişen bir sanat hareketi olmakla beraber Soyut Dışavurumculuğun ardından gelen Ressamca Soyutlama Sonrası Sanat Akımından türediğini söylemek mümkün. Minimalizm sanat akımının ilk olarak resim sanatında tutarlı bir fikir haline geldiği söylenebilir. Kenneth Noland'ın çizgisel ve hedef tahtaları resimleri, Frank Stella'nın geometrik çizgi ve Ellsworth Kelly'nin indirgemeci soyut resimleri Minimalizm'e dönüşecek hareketin arkasındaki itici gücü (Yıldız, 2022, s.44).

20.yy Endüstri Devrimi yaşamın her anlamdaki enerjisini değiştirmeye etkili olmuştur. Sosyal düzeni değiştiren politik olaylar, bilim ve teknolojideki yeni buluşlar, tüm sanatsal ve bilimsel disiplinlerdeki değişimler, yeni kültürel yapılanmalar tüm bu olanlar adeta birbirini tetikler biçimde hem sosyal yapıda hem de sanat alanında yeni bir düzen oluşturmaktaydı. 1950 yıllarında Joseph BEUYS bilim, sanat, doğa ve toplumun karşılıklı etkileşim içinde birbirlerini etkileyen enerji alanları olduğu fikrini ortaya atmıştı. Yaşanan iki büyük dünya savaşı ve 20.yy'ın ilk yarısının yoğun hareketliliği, görsel sanatları oluşturan tüm disiplinlerde uğraş veren sanatçılar üzerinden yenilikçi arayışlara ve çıkışlara yönelten büyük bir baskı oluşturmaktaydı ve Minimalizm'de çıkışını tam bu noktada yapmıştı (Şahbaz, 2006, s.55).

Modernizm akımının ortaya çıkmasıyla birlikte sanatçılar hep redükdiyonzime yakından ilgili oldular. Kapitalist Pazar kavgası XX. yüzyılda iki büyük savaş acısı yasattıktan sonra Batı, insani bütün yerleşik değer yargılarını acımasızca sorguluyordu. Ve bu sorgulamanın temel ögesi olarak sanatı ön planda tutuyordu. Her şeyin çıkarsallaştığı, mekanikleştiği ve teknolojinin kapitalizmin güdümünde yeni bir sömürü kaynağına dönüştüğü bu iktisadi ve siyasi sistemi bütünüyle reddetme isteği, özellikle plastik sanatlarda soyut anlatımı uç noktalara götürüyordu. 'Hiçbir sanatçı gerçekliğe tahammül etmez,' sözünden dolayı çoğunlukla ilk modernizelerden biri sayılan Friedrich Nietzsche, sanatın amacının kendi kendini gerçekleştirmek olması gerektiğini ve yaşamı bizzat sanatın ürettiğini ortaya atmıştır. Böylelikle sanat, Bireysellikten ve keyfilikten arınmış, kendi ayakları üzerinde durabilen ve kendini temsil eden bir yapıya sahip olmalıydı. Farklı temsillerde ve varyasyonlarda kendini ifade eden sanat bundan böyle Minimalizme ve günümüze gelinceye dek sonu nereye varırsa varsın vazgeçilmez bir saflaşma sürecine girmiştir (Bulduk, 2007, s.4).

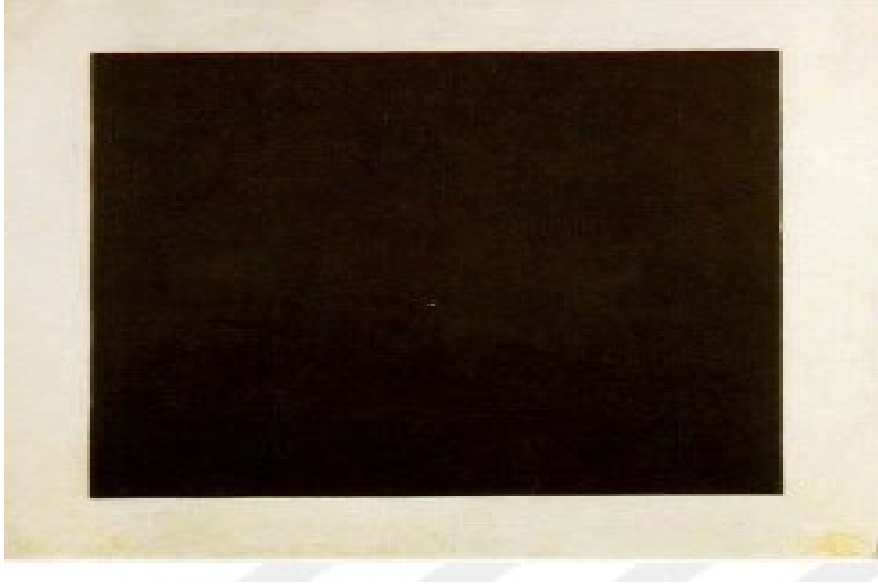
1.1.1. Minimalizm Kavramı ve Gelişimi

Minimalizm sözcüğü Fransızca'dan gelen "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimumun kelime anlamı ise, "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)" olarak belirtilmiştir. Minimum kelimesinin matematiksel ifadesine bakacak olursak, "değişken bir niceliğin, inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 1988).

"Minimalizm; bir fikri, mümkün olan en az sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve doku kullanarak ifade etme anlayışı olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, kendisi dışındaki herhangi bir nesne ya da deneyimi temsil etmeyi ya da sunmayı reddeder. Tasarım, bu bağlamda tamamen kendi varoluşuna dair sorunlara çözüm arayışı içindedir. Minimalist düşüncede "Less is more" (az daha iyidir) ilkesi, tüm minimalist yapıtlar için temel bir yol gösterici olmuştur. Donald Judd'un mobilyalarından Wim Wenders'in sinemasına, John Cage'in müziğinden Mies Van Der Rohe'nin mimarisine, Samuel Beckett'in tiyatrosundan Ernest Hemingway'in edebiyatına kadar pek çok alanda bu tema benimsenmiştir (Şahbaz, 2006, s.56).

"Minimal Sanat" terimi ilk kez 1961 yılında düşünür Richard Wollheim tarafından, içeriği en aza indirgenmiş sanat eserlerini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Zamanla bu terim, özellikle üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak 1960'lardan itibaren Amerika'da gelişen sanat akımıyla birlikte, bu kavram resim sanatını da kapsar hale gelmiştir (Bulduk, 2007, s.5).

Minimalizm eğilimi, çağdaş resim sanatında ilk kez Rus ressam Kazimir Malevich'in 1913 yılında yaptığı "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" (Şekil 1) ve 1918 tarihli "Beyaz Zemin Üzerine Beyaz" adlı eserlerinde belirgin biçimde kendini göstermiştir. İndirgemeciliğin en uç noktasını temsil eden Minimal Sanat, resim alanında 1950'li yıllarda ortaya çıkan hareketli soyut sanat akımına, özellikle de Amerikan soyut dışavurumculuğunun bir uzantısına karşı bir tepki olarak doğmuştur (Akbulat, 2019, s.26).



Şekil 1. Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 1913,

Minimalist sanatçılar, hareketli soyut sanat akımını fazlasıyla kişisel ve hayalci bulmuş; bu nedenle kendi eserlerini her türlü çağrışımdan arındırarak oluşturmayı tercih etmişlerdir. İki boyutluluğu vurgulamak adına geometrik biçimlerden ve keskin kenarlardan yararlanarak çizgisel bir anlatım geliştirmişlerdir. Bu yaklaşımlarını, soyut dışavurumculuğun renk alanı resmi uzantısının öncü isimleri Barnett Newman ve Ad Reinhardt'ın durağan ve sade çalışmalarından ilham alarak şekillendirmişlerdir. 1960'larda yaygınlaşan "sert kenar resmi", geç dönem resimsel soyutlamanın bir kolunu oluşturur. Bu tarzı kapsayan daha genel teknik terim ise "renk alanı resmi"dir. Renk alanı resmi, soyut dışavurumcuların boyayı duyguların dışavurumu için kullandığı yaklaşıma karşı bir duruş olarak doğmuştur; bu yeni anlayışta, aynı formlar kişisel yorumlardan arındırılarak farklı tekniklerle yeniden ele alınmıştır. Bu akımda, renkler arasında net ve keskin geçişler tercih edilir. Lirik ya da matematiksel düzenlemelere karşı bir duruş sergiledikleri için, geometrik soyutlamanın diğer biçimlerinden ayrılırlar. Minimalist resim, figüratif öğelere ve yanılısamalı mekân kurgularına yer vermez. Bunun yerine, genellikle düzenli bir yapıya göre inşa edilmiş parçaların bir araya gelmesiyle oluşan birleşik bir görsel sunum ortaya koyar (Akbulak, 2019, s.26).

Sanatın tarihinde başlangıcından günümüze kadar olan süreçte akım diye tabir edilen, sanat eserlerinin oluşturulmasında gösterilen fikir ve yöntemler fazlasıyla çeşitlilik göstermiştir. Bu çeşitlilik sanatın özüne hem nitelik hem de nicelik olarak katkıda bulunmuştur. Her bir akım kendinden önce gelen akımın fikrini değiştirerek veya geliştirerek kendi zeminini oluşturur. Söz

gelimi 19.yüzyıl Fransa'sında neo-klasik sanat akımı, dönemin devrimci düşünceleriyle birlikte alevlenen romantizm akımı karşısında etkisini yitirmiştir. Bunlardan biri olan, 1961 yılında ilk kez Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş" olarak tanımlanmış minimalizm ise nesnelliği ile soyut dışavurumculuğun karşısında bir yer edinmiştir. Minimalizm, etimolojik olarak bakıldığında; birey için gerekli asgari miktar anlamına gelen Fransızca 'minimum' kelimesinin türetilmesiyle oluşturulduğu görülür. ABC sanat veya minimal sanat olarak da adlandırılan akım, adından da anlaşılacağı üzere sadeliğin ve de nesnelliğin ön plana çıkarılmasıdır. Toplumsal olaylar sonucu ortaya çıkan her sanat akımı gibi minimalizm de iki dünya savaşının getirdiği buhranın sonucu ve yenilik arayışı olarak tezahür etmiştir (Özşeker, 2021, s.4).

1960'lı yıllardan itibaren, "Ne görüyorsan, odur; başka bir anlam arama" anlayışıyla ortaya çıkan minimalizm, enstalasyon ve kavramsal sanat gibi sanat akımlarıyla benzerlikler taşımaktadır. Başlangıçta "ABC Sanatı", "Retçi Sanat" ya da "Soğuk Sanat" gibi farklı adlarla anılmış olsa da zamanla "minimalizm" terimi kalıcılık kazanmıştır. Bu yaklaşım, tüketim odaklı piyasa kültürüne, hızlı yaşam temposuna ve modern bireyin yalnızlık ve stresine karşı bir duruş sergilemektedir. Minimalist sanatın amacı; izleyiciyi sakinliğe yönlendirerek, dikkatini yalnızca sanat eserine odaklamasını sağlamak ve gördüğü şeyin, olduğu gibi algılanması gerektiğini vurgulamaktır (Tatlı, 2023, s.22).

Meyer'e göre, minimalizm sanat hareketinin temel amacı, bir eserde çok fazla biçimsel öge ve ilişkilerin neden olduğu dikkat dağınıklığı olmadan, izleyicinin sanat eserini daha yoğun bir şekilde deneyimlemesini sağlamaktır. Bu sanat akımına ait resim ve heykeller hem içerik hem de biçim açısından sadeliğe odaklandı. Bu nedenle bu hareket altında üretilen hemen hemen tüm sanat eserleri, nesnel, ifadesiz olarak adlandırıldı. Minimalist eserlere temel eleştiri, karmaşıklıktan yoksun yeni sanatın büyük oranda azaltılmış geometrik unsurları ve böylelikle esere ait görsel deneyimin zayıflamış olmasıydı. Bu çerçevede minimalist sanat hareketinin özellikleri; eserlerde sadece temel unsurları bırakmak, tekrarlanan basit ve temel geometrik şekillerin kullanımında mutlak nesnellik, kavramların küçültülmesi ve sadeleştirilmesi, belirli özelliklerin ayrı ayrı analiz edilmesi için ayrılması, çizgilerde ve bitişlerde düzen ve doğruluk, rustik malzemeler ile saf ve nötr renklerin kullanımı, mekan eserin tamamlayıcısıdır, işlevsel ve yapısal saflık, ve kontrast kullanımı olarak açıklanabilir (Şen, 2024, s.113-114)

1.1.2.Minimalist Estetik: Sadelik, Tekrar ve Boşluk

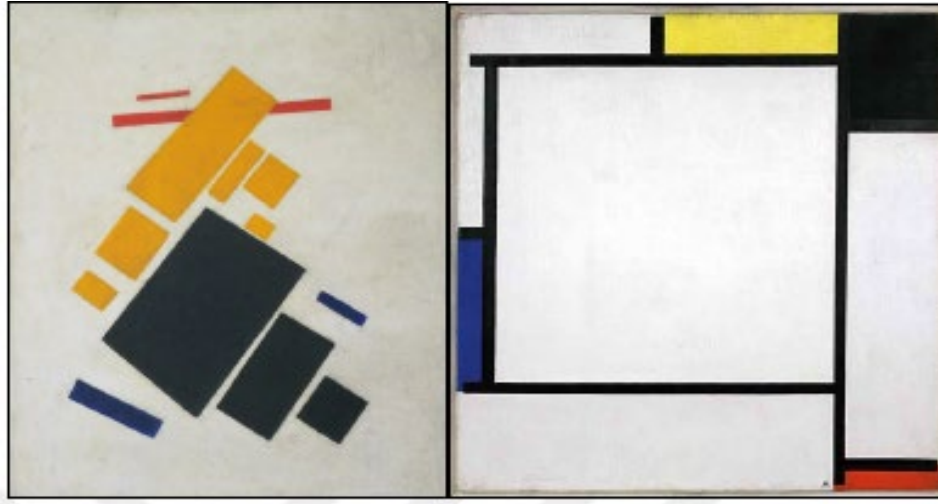
Minimalizm, bir düşünceyi mümkün olan en az renk, biçim, değer, çizgi ve doku kullanarak ifade etmeyi amaçlar. Bu yaklaşım, kendisi dışında herhangi bir düşünceyi, nesneyi ya da deneyimi aktarma çabası taşımaz; vermek istediği mesaj doğrudan ve açık bir şekilde ortadadır. Gerçek mekân ve gerçek malzeme anlayışı, minimalizmin temel çıkış noktasını oluşturur. Sembolizme önem vermez; tarafsız bir estetik anlayışla, sanatın yokluğuna yaklaşan sade bir zevki temsil eder. Görsel sanatlarda, geometrik formlara verdiği değer kadar, bu formları sadeleştirirken renk ve malzeme unsuruna da büyük önem atfeder. Minimalist anlayışa göre, içinde fazlalık barındıran her şey anlamını yitirir (Küçükler, 2015, s.58).

Biçim ve duygunun soyut dışavurumculukta aşırı bir önem kazanmasına karşı bir tepki olarak 1960'larda ortaya çıkan Minimal Sanat, dekoratif ve süslü unsurlardan vazgeçerek sadeliği savunmuş ayrıca nesnenin nesne olma özelliğine vurgu yaparak, geometrik öğelerin tekrarını kullanıp bunun yalınlığı ile estetik bir biçim kavramı ortaya koymuştur (Akbulak, 2019, s.24).

Minimalist sanatçılar için, rengin ve biçimin en aza indirgenmesi, hatta kullanılan malzemenin yalnızca kendi doğal rengiyle sunulması, temel yaklaşımlardan biridir. Kompozisyonlar, duygusal ya da simgesel anlamlardan arındırılarak, izleyiciyle doğrudan ve dolaysız bir bağ kurmayı hedefler. Minimalist yaklaşıma göre, fikir esas olandır; bu fikri aktarmak için aşırı çaba harcamak, fazla kaynak kullanmak ya da estetiği ön planda tutmak gereksiz kabul edilir. Bu anlayışın çarpıcı örneklerinden biri, Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseridir. Sanatçı, sıradan bir pisuarı ters çevirerek nesnenin işlevini değiştirmiş ve neredeyse hiç teknik beceri kullanmadan düşünceyi sanatın merkezine yerleştirmiştir. Bu yaklaşım, modern sanat akımlarıyla birlikte estetikten çok felsefeye yakınlaşan bir sanat anlayışını temsil eder. Minimalizm de bu felsefi duruşun temel örneklerinden biridir. Abraham Moles bu konuda şöyle der: "Sanatçı artık yapıt yaratmıyor, yapıt yaratacak düşünceler yaratıyordu." Minimalizm ayrıca, yüksek ve düşük kültür ayrımlarına mesafeli durarak, sanatı daha seçkin olmaya, kapsayıcı bir yaklaşımla ele alır (Özşeker, 2021, s.5-6).

Resim sanatı en çok eser verilen sanat disiplinlerinden biridir. Pek çok sanat alanında görülen minimalist özellikler resim sanatında da etkili olmuştur. Bu minimalist etkiler genel olarak renk, malzeme ve yapısal olarak indirgeyici tavır olarak görülmektedir. Resimdeki minimalist ifade Maleviç ile başlarken 'de stilj' akımının önde gelen isimlerinden Mondrian ile

biçimsel arayış çabası ve soyut dışavurumcu sanatçıların etkileriyle ilk temel şeklini almıştır. Minimalist resim sanatçıları eserlerini oluştururken takındığı tavır nesnenin özgün halini korumasıdır. Renk paletleri sınırlıdır ve ana renk dışında renge pek rastlanmaz. Genellikle geometrik formların oluşturduğu kompozisyonlar görülür. Ani renk geçişleri ile vurgulu ve sert kenarlar sahiptir. Kompozisyonlarda düz çizgilerin ve geometrik desenlerin birleşmesiyle iki boyutlu bir alan oluşturulur. Figüratif tasvirlerle ve hikâyeleştirilmiş anlatımlara kompozisyonlarda rastlanmaz. Çokça görülen bir diğer özellik ise sanatçıların eserlerini büyük boyutlu ve mekânla bütünlük kuracak şekilde yaparak seyirciyi içine çekmeyi hedeflemektedir (Bulduk, 2007, s.7).

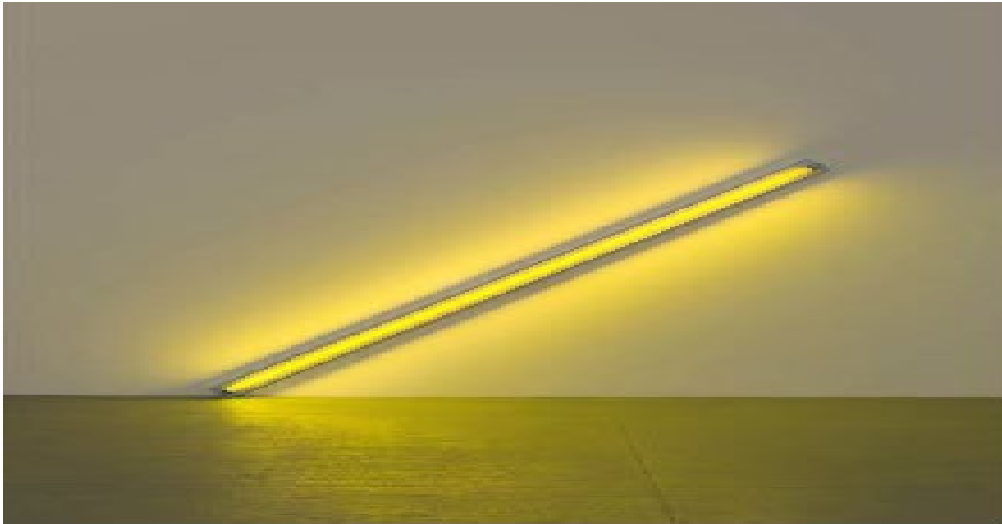


Şekil 2. Maleviç, *Süprematist kompozisyon*, 1915

İlk minimalist resim denemeleri Rauschenberg'in 1951'de tamamladığı yedi panelin üzerine emaye boya kullanarak astarlanmamış tuval üzerine ev boyası kullanımına da öncülük ederek oluşturduğu "Beyaz Resim" adlı çalışmasıdır ki bu çalışma Frank Stella'nın benzer teknikle oluşturduğu ünlü "Siyah Resim" çalışmasından yedi yıl öncesine aittir. Eserlerinde, Ryman'ın monokrom eserlerinde görülen kaligrafik fırça darbeleri gibi tekdüzeliği bozmak için bir girişimde bulunmamıştır (Özseker, 2021, s.12)

Minimalist sanatçılar, eserlerini bir bütün olarak tasarlamışlardır. Minimalist resim ve heykelle, parçalar arasındaki ilişkiden çok düzen ve bütünlük ön plandadır. Minimal sanat

yalınlığı benimserken, sanatçılar algı üzerinde dururlar. Her ne kadar birçok eleştiriye maruz kalsa da, Minimalist sanat kavramsal değerlerle önem kazanmıştır. Sembolizme önem vermeyen bu akım, sanatsızlığa ve tarafsız bir estetik anlayışa yönelmiştir. Geometrik formlara verdiği değerle bilinen biçimleri basitleştirmeye çalışırken, renk ve malzeme unsurlarına da dikkat eder. Minimalizmin çıkış noktası, Konstrüktivist hareket olarak kabul edilir. Bu nedenle, bu akıma saygı duyan Minimalist sanatçılar arasında Dan Flavin en öne çıkan isimlerden biridir. Minimalistler, biçim ve renk kullanımında saflaştırmayı amaçlamış, endüstriyel malzemeler ve geometrik formlar tercih etmişlerdir. Keyif almak ya da estetik zevk peşinde olmadan ortaya koydukları eserler, Minimalizmin sıkıcı olduğu eleştirisinden uzaklaşmasını sağlamıştır. Onlar için sanat, zihnin duygular üzerindeki düzenini değiştirebilen güçlü bir araçtır (Güleç, 2017, s. 37).



Şekil 3. Dan Flavin, *Sarı Floresan Işığı*, 244 cm,1963

1.1.2. Mekân Algısı ve İzleyici Deneyimi

Mekân, kişinin yaşadığı deneyimlerle doğrudan bağlantılıdır. Deneyimlenen bir mekân, zihnimizde bir imgeye dönüşür ve kişi, boşluk içindeki nesnelere (masa, koltuk, kapı vb.) odaklanır. Gerçek anlamda bir mekânı algılamamız, duyularımız aracılığıyla gerçekleşir. Duyu organlarının uyarılması sonucu nesnelere algılanır; bu süreç fiziki, nörolojik ve bilişsel bileşenleri kapsar. Mekânı zihinsel ve duyusal olmak üzere iki farklı şekilde algılarız. Eğer bir mekânla ilk kez ya da kısa süreli karşılaşıyorsak duyusal olarak, uzun süreli deneyim sonucunda ise mekânı zihinsel olarak algılarız.

Michelangelo'nun 1508-1512 yılları arasında Sistina Şapeli'nin tavanına yaptığı "Kıyamet Günü" eseri, mekân ile olan ilişkisi açısından görsel bir anlatım örneğidir. Eski Ahit'teki yaratılış kitabında geçen dokuz büyük olayı tasvir eden bu eser, her bir karesiyle film sahnesi gibi bir hikâye anlatır ve izleyicide mekân algısı yaratır. Bu eser, tasarlandığı mekân için özel olarak yapılmış olup başka bir mekânda aynı etkiyi yaratmaz. İçeride dolaşan izleyici, tavanda resmedilen hikâyeye bakarken o anı deneyimler; böylece izleyici eserin katılımcısı haline gelir ve eser, bir enstalasyon niteliği kazanır (Tatlı, 2023, s.19).



Şekil 4. Michelangelo- *Sistine Şapeli*. (1483). Vatikan

1960'larda ortaya çıkan Minimalizm, mekân içindeki sistematik açılımlarla mekânla algısal bir bağ kurmuş ve bu nedenle mekânların "özel" olarak düzenlenmesine ihtiyaç duyulmuştur. Minimalist eserlerin temel özellikleri olan yalınlık, sadelik ve açıklık nedeniyle tercih edilen mekânlar genellikle sade tasarımlı alanlar olmuştur. Bu yaklaşım, müze ve galerilerde "beyaz küp" mekân konseptine kadar ilerlemiştir (Küçükler, 2015, s.58). Minimalist

yapıtlar, geometrik, sert hatlara sahip ve az ya da çok renk kullanılan eserlerdir. Bu sanat akımının temsilcilerine göre asıl sorun, nesnelere kalabalıktan arındırarak en sade biçimleriyle ortaya koymaktır. Nesnelere aşırı süslenmesi engellenerek, buldukları mekânla olan ilişkilerinin yeniden kurulması büyük önem taşır. Minimalist sanat objelerinin sade, basit ve seri üretim şeklinde yapılması beklenir (Küçükler, 2015, s.59).

Mekân, “uzayın sınırlanmış parçası” olarak tanımlanır ve “bir mimari ürünün vazgeçilmez niteliği, onu var eden temel koşul” olarak ifade edilir. Mekân; iç mekân, dış mekân, kentsel mekân gibi farklı türlere ayrılır ve kültür, alt kültür, sosyo-ekonomik düzey, sahiplenme, zaman, mimari akımlar ya da moda gibi birçok faktörden etkilenerek şekillenir. Bu durumda, sanat yapıtı mekânla hem dolaylı hem doğrudan bir ilişki kurar ve aralarında bir alışveriş gerçekleşir. Yani, yapıt mekânla yeni bir bağ oluştururken, mekân da yapıtın anlamını zenginleştirir.

Nesne, kendi öyküsünü, geçmişini ve var olduğu çevreyi beraberinde taşır. Sanat tarihine bakıldığında, sanat yapıtı-mekân ilişkisi Mısır’da firavunların güç ve tanrısallık sembolü olan piramitler, tapınak çevresindeki devasa heykeller, Orta Çağ’da kiliselerin dış cephelerinde mimariyle bütünleşen sanat eserleri ya da Napolyon döneminde meydanlara yerleştirilen imparator heykelleri ile Rusya’da meydanlara konulan lider heykelleriyle mekânın anlamının değiştiği açıkça görülür. Bu ilişki günümüzde de farklı biçimlerle devam etmektedir. Amaçlar farklı olsa da mekân ile sanat yapıtının bir arada olması kaçınılmazdır. Mekân ve yapıt algılanırken biçim ile boşluk birbirini tamamlar. Yapıtın varlığı mekânı sınırlar, mekânın varlığı da yapıtı belirler. Sanat yapıtının algılanmasında fiziksel ve biçimsel çevrenin önemini vurgulayan Daniel Buren, “Müzedeki gözler önünde apaçık olan eser, sokakta göze görünmez; bir yanıyla değerleri arasından sıyrılırken, diğer yanıyla ötekilerden ayırt edilemez,” demiştir (Bulduk, 2007, s.5-7).

1.1.4. Minimalist Sanatta Malzeme, Mekân ve Anlam İlişkileri Üzerinden Sanat Üretimleri

Minimal Sanat'ın gerçek mekânı kullanma, espas içinde olma ve üç boyutluluğa yükselme arzusu; aynı zamanda denge, kütle ve boşluk gibi kavramlarla kurduğu ilişkiler nedeniyle, resim sanatından çok heykel alanında daha fazla ilerleme kaydettiği gözlemlenmektedir. Özellikle üç boyutlu hacimsel çalışmalara yönelen ressamın eserlerinde, heykel alanını tam olarak bilmemelerinden kaynaklanan nedenlerle, iç yapının dışa yansımaya da sanatçının özneliğini ortaya koyan özellikler bulunmamaktadır. Minimalist heykelde genellikle malzemenin ham haliyle kullanılmasıyla, kendini olduğu gibi net bir biçimde ifade eden yalın hacimler ortaya çıkmıştır. Minimalist eserlerin, düzen ve bütünlüğe odaklanan yapısı; parçalar arasındaki kurgusal ilişkiden veya denge arayışından çok daha önceliklidir. Burada görülen yaklaşım ve sanatçıların algılama biçimlerine dair yenilikçi eğilimler, daha sonra zihinsel süreçlere verilen önemle birlikte bu akıma kavramsal değerler de kazandırmıştır (Çakmak, 2019, s.51).

Minimalizm kavramı sanat alanında, bir düşüncenin minimum miktarda çizgi, renk, biçim ve dokuya indirgenmesiyle tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir nesne ya da deneyimi aktarma eyleminde bulunmaz, anlatılan fikir apaçık ortadadır. Minimal Sanatın çıkış noktası gerçek malzeme ve kesinlikle gerçek mekan üzerine kuruludur, sembollerin önemini olmadığı nötr bir zevki ortaya çıkarmaya odaklıdır. Görsel sanatlarda formların geometrik yapısının önemi kadar, bu formların minimize etmekte madde ve renk öğeleride çok önemlidir (Akbulak, 2019, s.24).

Tarih boyunca mekânın anlamı, mimarlık, felsefe, sosyoloji ve sanat tarihi gibi farklı disiplinlerde önemli bir rol üstlenmiştir. Bu disiplinler, mekân kavramını temel bir konu olarak ele alıp çeşitli görüş ve yorumlar geliştirmiştir. Her disiplinin mekânı ele alış biçimi farklı olduğundan, sabit ve değişmez bir mekân anlayışı aramak yerine, mekânın özgünlüğündeki bu çeşitliliği kavrayıp benimsemek gerekmektedir. Mekânın anlamı ve işlevi mimarlık açısından incelendiğinde farklılık gösterirken, felsefi perspektiften bakıldığında başka boyutlar kazanabilir. Sosyoloji, mekânı toplumsal ilişkilerin bağlamı olarak değerlendirirken, sanat tarihi estetik ve sembolik bir bağlamda ele alır. Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü'ne göre mekân, uzayın sınırlanmış bir parçası ve bir mimari ürünün vazgeçilmez temel niteliğidir. Mekânı oluşturan sınır fiziksel olabileceği gibi yalnızca görsel de olabilir. Mekân yalnızca bir yapının içi olarak değil, yapıların tek başlarına ya da birlikte oluşturduğu dış mekân olarak da

düşünülebilir. Kübist sanatçılar, eserlerinde tek bir bakış açısı yerine çoklu perspektifler kullanarak resim yüzeyinde yeni, farklı ve üç boyutlu mekân kurgularının doğmasına öncülük etmişlerdir. Bu yaklaşım, Fütürist sanatçıları da etkileyerek onları mekânı hareketli ve zaman gibi dinamik bir kavram olarak görmeye yöneltmiştir. Fütüristler, tuval yüzeyinde durağanlığı reddederek hareketi vurgulamışlardır. Süprematistler ise plastik duyguları tuvalden mekâna taşıyarak sanat anlayışını yeniden şekillendirmişlerdir. Böylece eserlerini mekânda sunma becerisiyle tuval bağımlılığını aşmış ve sanatın sınırlarını genişletmişlerdir. Konstrüktivist sanatçılar ise geleneksel heykel tekniklerinin ötesine geçerek, duvara monte edilen rölyeflerde ahşap, metal, tel, kağıt ve tutkal gibi çeşitli malzemeler kullanmışlardır. Bu entegrasyon, izleyiciyi ve nesneyi mekân içinde daha doğrudan bir etkileşimle buluşturmuştur. Konstrüktivist sanat, sanat eserini çevresiyle bütünleşmiş bir deneyim haline getirmeyi amaçlamıştır.

20.yüzyılın ikinci yarısında, toplumsal dönüşüm talepleri ve sanatın ifade olanaklarını genişletme çabaları, sanatçıları biçimi ve işlevi sorgulamaya yöneltmiştir. Bu sorgulamalar Minimalist sanatçılar tarafından özellikle belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. Minimalizm, modernist biçimci anlayışları sürdürmekle birlikte, mekân ve izleyiciye yönelik farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu tavır, resimsel mekânla sınırlı kalmak istemeyen sanatçılara ilham vermiştir.

Minimalist sanat, eseri sadece estetik bir yüzey olarak değil, izleyiciyle etkileşim kuran mekânsal bir deneyim olarak görme çabasıdır. Bu akım, biçim üzerine düşüncenin ve sanatın soyut ifadesinin ötesine geçerek izleyiciyle etkileşim kurma ve mekânsal boyutları keşfetme yönünde önemli katkılar sağlamıştır.

Minimalist sanatçıların eserleri, dönemin toplumsal ve kültürel değişim taleplerine uyum sağlamış, sanatın geleneksel sınırlarını zorlayarak yeni anlam katmanları eklemiş ve izleyiciyle daha etkileşimli bir deneyim sunarak sanatın işlevini genişletmiştir.

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

Malzeme ve Yüzey İncelemesi: Minimalist heykelde kullanılan malzemeler genellikle sade, endüstriyel ve ham niteliktedir. Yüzey incelemesi ise bu malzemelerin doğal özelliklerini ön plana çıkararak, heykelin fiziksel dokusu ve materyal kalitesinin algılanmasını sağlar.

Zamansal Deneyimin Azalması: Minimalist heykeller, zamansal deneyimi minimize ederek izleyicide anlık ve doğrudan bir etki yaratmayı hedefler. Bu sayede izleyici, eserin özüne hızla odaklanabilir ve yoğun bir algısal deneyim yaşayabilir.

İzleyiciyle Etkileşim: Minimalist heykelin temel amaçlarından biri de izleyici ile etkileşim kurmaktır. Mekânsal düzenlemeler ve malzeme seçimleri, izleyicinin esere yönelik farkındalığını artırarak estetik deneyimin derinleşmesine katkı sağlar.

Bu nitelikler, minimalist heykelin mekân bağlamında sunduğu özgün estetik deneyimi ve sanatsal ifadeyi ortaya koyar. Minimalist heykel, mekânın dinamiklerini ustalıkla kullanarak sade ama etkili bir sanat dili geliştirmiş; izleyiciyle doğrudan etkileşim kurma ve heykeli çevresiyle bütünleştirme amacını benimsemiştir (Şen, 2024, s.116-12).

1.1.5. Belli Başlı Minimalist Sanatçılar

Bu başlık altında belli başlı minimalist sanatçılar ve eserleri hakkında bilgi verilmektedir.

1.1.5.1. Donald Judd (1928-1994)

1928'de, Missouri'de doğan sanatçı, 1953'de New York "Art Students League"den mezun olduktan sonra, 1953'de Columbia Üniversitesi Felsefe Bölümünde Master ve aynı üniversitede 1965'de Tarih Bölümünde Doktora programlarını tamamlamıştır. JUDD'un çalışmalarında öne çıkan belirgin özellik rengin kullanımıdır. Diğer Minimalist sanatçıların çalışmalarında daha çok biçim-mekân ilişkisi ön planda tutulmuşken, Donald JUDD, biçim-mekân ilişkisine ek olarak renk kavramını da irdelemiş ve bunu yazmış olduğu makalelerde sürekli olarak dile getirmiştir. Donald JUDD kendi yazılarında ve verdiği demeçlerde her zaman özgürlüğünün kaynağını Minimal Sanat olarak göstermiştir, "...ve hiçbir zaman sanatsal bir grubun sözcüsü gibi sıfatlarla var olmak istememiştir, ...ve çoğu zaman da çalışmalarında rengin önemine dikkat çekmiştir." Renk konusuna verdiği önem ve düşünlüğünden dolayı JUDD "renkçi" olarak değerlendirilmiştir (Şahbaz, 2006 , s.151-153).



Şekil 5. D. Judd, *Sergiden Görünimler*, 2000

Judd, iç mekân sergilerine yönelik çalışmalarının yanı sıra dış mekânda sergilenen yerleştirmeler de yapmıştır. Bu çalışmalarını büyük ölçekli tasarlamış ve beton bloklardan oluşturmuştur. Bu çalışmalarında da Judd'un sanatının kemikleşmiş form tarzı hâkimdir ancak renk konusunda taviz vermeyen sanatçı, bu beton blokları ham renginde bırakmıştır (Şahbaz, 2006, s.151-153).



Şekil 6. Donald Judd, *Marfa, Texas*, 1982-1986

Judd, sanatsal üretimlerinin yanı sıra özel mobilya tasarımları da yapmıştır. Marfa’da iyi kalite mobilya bulabilmenin zorluğu Judd’u kendi yatak, sandalye, masa ve sıralarını yapmaya zorladı. Üretim işleminden büyülenmesi sayesinde bir market için mobilya tasarlamaya başladı. Onun, başlarda asistanlar tarafından yapılandırılan tasarımları, New York’un önemli ustalarından biri tarafından ahşaptan gerçekleştiriliyordu (Küçükler, 2015, s.77)



Şekil 7. Donald Judd, *Mobilya Tasarımları*, 1984

Minimalizm sanatçılarından olan Judd diğer sanatçılar gibi seri üretim yöntemlerini ve cam, alüminyum, sac magnezyum gibi malzemeleri benimseyerek heykeller üretmiştir. Judd'un 'Kitap Rafı'nın kutuları gibi aralarındaki boşluklarda aynı boyutta ve birbirinin aynı 12 demir ile duvara monte edilmiştir. Judd'un geometriye olan hayratlığını birkaç kutudan ibaret olan yapıtı ortaya koymuştur (Küçükler, 2015, s.77)



Şekil 8. Donald Judd, *Untitled, Anadiset aluminum*

Judd'a göre yapıt, öğelerin seri halde tekrarı ve kompozisyonda hiyerarşinin olmaması nedeniyle izleyicide herhangi bir duygusal tepki uyandırmazdı. Bu nedenle nesnenin anlamının tamamlanması için izleyicinin varlığına ihtiyaç yoktur. Judd, objelerin yalnızca gerçekten var olan şeyler olduğunu, gerçekte orada bulunanın ötesinde herhangi bir anlam taşımadığını savunmuştur. Eğer bir görüntü üç boyutluluk hissi veriyorsa, o zaman gerçekten üçüncü boyut vardır; hiçbir illüzyon ya da temsil söz konusu değildir (Güleç, 2017, s.39).

Sanatçı, 1939 yılında San Francisco'da doğmuş ve eğitimini California ile Yale üniversitelerinde tamamlamıştır. Çok yönlü bir sanat geçmişine sahip olan sanatçı, kariyerinin ilk yıllarında farklı sanat hareketlerinde yer almıştır. Örneğin, 1960'larda İtalya'da yaşadığı dönemde, etkisinde kaldığı "Arte Povera" (Yoksul Sanat) akımına olan ilgisi nedeniyle "Belts" (şekil 9) adlı eserini üretmiştir. Bu çalışmasında kauçuk kemerler ve neon ışık kullanmıştır. İlerleyen zamanlarda ise, duvar dibine fırlattığı sıcak kürsünün donmasıyla ortaya çıkan çalışmalar, Süreç Sanatı'nın özgün performansları olarak kabul edilmiştir (Küçükler, 2015, s. 80).



Şekil 9. Richard Serra, “Belts”, Solomon R. Guggenheim Müzesi, 1966-67

Geniş demir levhaları, kıvrımlı formlar yaratmakla ilgili yapısal buluşlarıyla dikkat çeken Richard Serra, büyük ölçülerdeki enstalasyonlarıyla seyircisine fiziksel, zihinsel ve psikolojik deneyimler yaşatan eserler kurgulamıştır. Serra'nın kıvrımlı formlarının etrafında hissedilen beden ve fiziksel alan deneyimleri sonsuzluğu çağrıştırırken; bu devasa bükülmüş formların arasında dolaşmak, bulunulan noktaya bağlı olarak uzaklaşan ya da yaklaşan plakalar aracılığı ile psikolojik ve zihinsel çağrışımlara açık deneyimler yaşanmasını mümkün kılar. Modern Sanatlar Müzesinde düzenlenen “*Sculpture, Forty Years*” sergisindeki yapıtlarından biri olan “*Bükülmüş Elips IV*” kıvrımlı formların oluşturduğu elipsin, alanla mekânın yeniden algılanmasına dair bir anlayış içermektedir. Minimalizm'in en tipik göstergelerinden olan; yapıt, mekân ve izleyici etkileşimi Serra'nın devasa boyutlu yerleştirmelerinde en iyi şekilde vuku bulmuş, bu doğrultuda iyi örnekler arasında yerini almıştır. Richard Serra çalışmalarında önceleri kauçuk, neon ve sıcak kurşun gibi malzemeleri kullanmış, daha sonraları ise oldukça büyük ölçekli metal ve kurşun plakalarla düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Yerleştirilen plakaların çoğunlukla fizik kurallarına aykırı görünen ters bir dengede durmaları, devrilebilir bir görüntü vermesine rağmen son derece dengeli bir yerleşime sahip oldukları görülmektedir (Çakmak ,2019, s.63).



Şekil 10. Richard Serra, “*Torqued Ellipse IV*”, 1998,

1.1.5.3. Carl Andre (1939-)

Sanatçı 1935’de Quincy, Massachusetts’de doğmuştur. 1960’larda Amerika’da yaygınlaşmaya başlayan Minimalizm akımı içinde, sanatçı tek tip elemanların birim tekrarları ile gerçekleştirdiği heykelleri ile Heykel kavramına yeni bir anlayış getirmiştir. ANDRÉ’nin heykelleri alışılmış heykel tarzının dışında, ne kendi varlığı ile düşey doğrultuda yükseliyordu ne de bir kaide üzerinde sunuluyordu. Onun ince bakır ve çinko plakaların veya tuğla bloklarının yere geometrik ve birim tekrarına dayalı olarak yerde yatay düzlemde mekan içine yayılmaktaydı. Aynı zamanda Carl ANDRÉ’nin çalışmalarında izleyici bu yer heykellerinin üzerinde dolaşabiliyordu (Şahbaz, 2006, s.147).

Carl André, akademik bir sanat eğitimi almamasına rağmen, heykel üzerine ilk çalışmalarını Brancusi ve Stella’nın yanında yapmış ve uzun yıllar Brancusi’nin etkisinde kalmıştır. Ancak, bu etkiden zamanla sıyrılıp çalışmalarını yalın bir hale getirmiştir. “André’nin 1966’da tuğla parçasını yan yana dizerek oluşturduğu ince bir bant halindeki heykeli “Kaldıraç” (Resim 3.20), New York’taki “Birincil Kurgular” sergisinde yer aldığında tüm öteki minimalist çalışmalar içinde en “Avant-Garde” ve yalını olarak nitelendirilmiştir.” Sanatçının çalışmalarında görülen biçimlerin yalınlığının yanı sıra dikkati çeken bir diğer noktada yapıtı oluşturan her modülün eşit ölçüleri ve keskin hatlarıdır. André bu etkiyi yakalayabilmek için

Özellikle tuğla gibi standart üretilen birimler veya belirlenmiş ölülerde kesilen ahşap parçalar ve plakalarla çalışmıştır (Küçükler, 2015, s.72).



şekil 11. Carl Andr, *“Lever (Kaldıraç)”*, 1966

Carl Andre'nin her biri kum ve kireçten yapılma farklı düzenlemelere sahip, 120 tuğlalık toplam 8 ayrı yapıtı 1966 da yaptığı “Eř Değer” sergisinde yer alıyordu. Düzenlemelerin farklı olmasına rağmen, tuğlaların ağırlıkları ve boyutları aynıydı. Bu açıdan malzemeler “Eř Değer”di. İzleyicilerin ortalama diz seviyesine gelen yapıtı, tuğla denizinde ilerliyormuş gibi his vermektedir. Tuğla gibi standart öğelerle ya da hazırlanmış ahşap malzemeyi kusursuz bir düzen ve mkemmell, matematiksel oran-orantı anlayışı ve modül uygulamalarıyla ulaştığı estetik üzerinden yapılan değerlendirmeler yapıtlarını klasik estetik örtüşmeye taşımaktadır (Güleç, 2017, s.42).

Andre'nin "Aluminium-Copper Alloy Square" adlı çalışmasında, alüminyum ve bakır-çinko alaşımlı metal plakalar, tek tip biçimde hazırlanmış parçalar olarak zemin üzerinde tezgâh düzeninde uç uca döşenmiştir. Kaidersiz olarak yerleştirilen bu eser, izleyicilerin eserin fiziksel olarak işgal ettiği alanı doğrudan deneyimlemelerini sağlamıştır. Üzerine basılabilir olması, Minimalizm'de izleyiciyle etkileşim açısından önemli bir değer taşır. Yerleştirmeler, galeri mekânı veya odanın özelliklerine göre, eserin mekânla uyum ve bütünlüğünü koruyacak biçimde konumlandırılmıştır (Çakmak, 2019, s.56).



Şekil 12. Carl Andre, "Aluminium-Copper Alloy Square", 1969

André'nin çalışmaları aynı malzemeden ve boyuttan oluşan formların tekrarından oluşmaktadır. Bu çalışmalarda kullanılan malzemeler sanatçının ilk dönemlerde Stella'nın André'ye olan öğüdünü doğrularcasına üzerinde çok çalışılmamış sanayi üretimidir ve sanatçının kişisel izlerini taşımamaktadır (Küçükler, 2015 ; 72). Oldukça yalın ve geometrik bir biçime sahiptirler. Bu işler için geçerli olan, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerine yer verilmemiş olması minimalist anlayışın en tipik göstergesidir (Küçükler, 2015, s.74)



Şekil 13. Carl André, “*The Peace of Münster*”, 1984

1.1.5.4. Sol LeWitt (1928-2007)

Sanatçı 1928’de Hartford/Connecticut’da doğmuştur. 1953’de New York’a gelmiş ve önceleri Seventeen dergisinde sayfa düzenleme bölümünde daha sonraları, bir mimarlık bürosunda grafikerlik yapmıştır. 1960’da Modern Sanat Müzesi’nde memur olarak çalışmıştır.

Minimalizm'in önemli temsilcilerinden Dan Flavin, Robert Mangold, Robert Ryman gibi isimlerle de o dönemlerde tanışmıştır. Le WITT sanat yaşamının ilk yıllarında Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın tarzına eleştirel yaklaşımlar sunan daha dingin ve bireysellikten uzak, temel renklerin kullanıldığı basit temel geometrik biçimlerde kurgulanmış duvar resimleri yapmıştır.



Şekil 14. LeWitt, "*Wall Drawing # 917 Arcs and Circle*, 1999

Sanatçı, çalışmalarında çok yönlü bir çalışma disiplini gerçekleştirmiştir. Duvar resimlerinde, sergi mekanlarının duvarlarına canlı renklerle uygulanan daireler ve spiraller ile grafiksel bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Sanatçı bu duvar resimlerinde yine mekân içerisindeki algı kavramına yönelik sorgulamalar yapmakta ve genelde çalışmalarında belirli renk skalasına indirgenmiş sınırlı renkler kullanmaktadır. Le WITT yapmış olduğu duvar resimleri ile çok alışık olunmayan bir biçimde gerçek duvar yüzeyini tuval olarak kullanıp sergi mekanının fiziksel planına göre biçim alan çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Çok sıradan, kolay okunabilen geometrik biçimleri, mekân ve perspektif kavramları içinde oluşturduğu için bu yalın biçimlerin algılanması zorlaşmaktadır. Sanatçı bu resimlerinde mekân-sanat eseri ilişkisini sorgulamakta ve izleyici üzerinde yanlısamadı bir etki bırakmaktadır. Le WITT'in uğraş verdiği bir diğer biçim de küplerdir.

Sanatçı düzenlemelerini sanat hayatının baslarından günümüze kadar olan süreçte farklı malzeme ve mekân kurgusuyla hem iç hem de dış mekanlarda değişik varyasyonları ile gerçekleştirmiştir. Küp formu neredeyse tüm sanat hayatı boyunca Le WITT'in vazgeçilmez geometrik elemanı haline gelmiştir (Şahbaz, 2006, s.143-145).



Şekil 15. Le Witt, "1-2-3-4-5", 1980

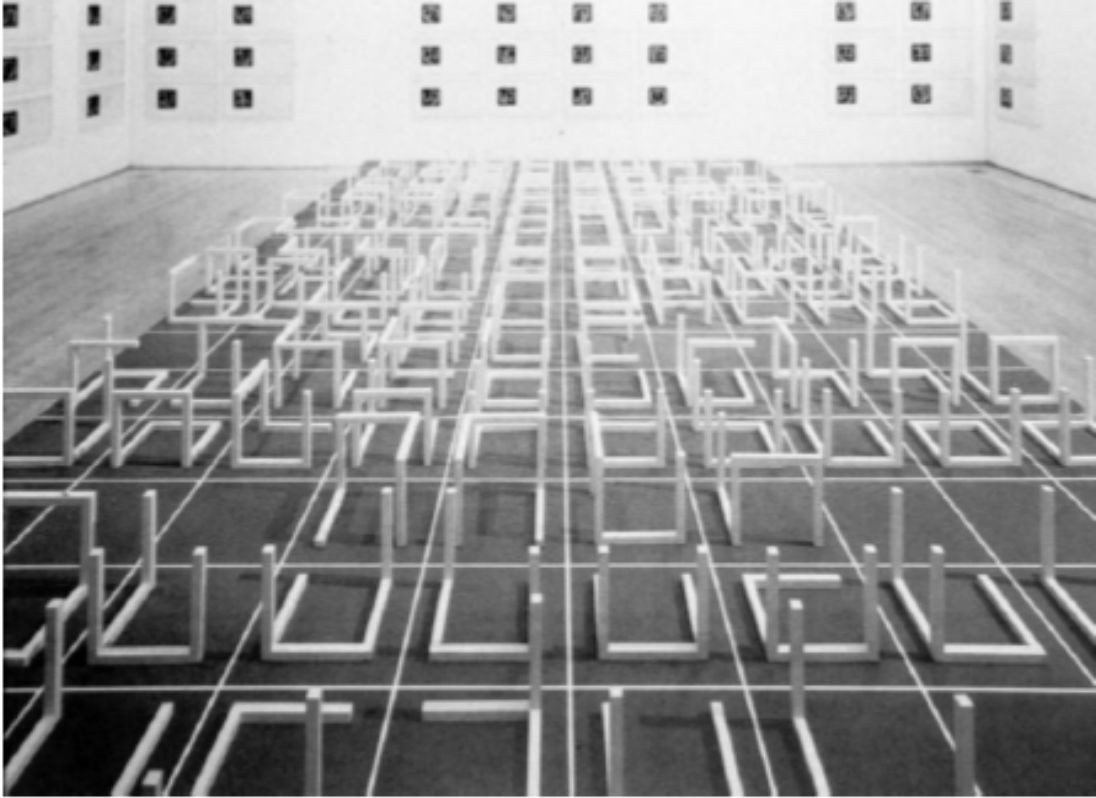
Le Witt'e göre sanatçı eserini oluşturma sürecinde olabildiğince öznel davranışlardan kendini uzak tutmalı ve objektif davranışlar sergilemelidir. Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır (Resim 3.18). Bu gerçekten hareketle sanatçı, "*gerçekleştirilmiş her sanat yapıtının gerçekleştirilmemiş sayısız çeşitlemeleri vardır*" derken düşüncenin uygulamaya baskınlığını açıkça ortaya koymuştur. Sonuçta düşünce sanat ürününe dönüşür, sanat yapıtı olur, nesne bu yaratıcı düşünceye bir kısıtlama, bir sınırlama getirmemektedir (Küçükler, 2015, s.70-71).



Şekil 16. Sol LeWitt, “*Dört Köşeli Piramit*”, 1999

1968 yılında, Hollandalı bir koleksiyoncunun bahçesine gömdüğü, içinde önemli fakat değeri olmayan bir nesne bulunan “Gömülü Küp” adlı çalışmasıyla Lewitt, bu eserin Minimalizm’e bir veda anlamı taşıdığını ifade etmiştir. Çalışma sürecinde, çukurun kazılması, küpün yanındaki duruşu ve küpün üstüne toprak atılması fotoğraflanmıştır. Lewitt, küp ve ondan türeyen biçimleri yan yana getirerek, iç içe ve üst üste yerleştirerek tekrarlara dayalı çalışmalar üretmiştir. Çizim, grafik düzenleme ve duvara yerleştirme gibi farklı yöntemlerle eserler oluşturmuştur. Düzlem üzerine yerleştirilen küpler yalın ve basit biçimlerdir. Sistemik ve matematiksel bir düzenle boşluk, mekân ve nesne ilişkilerine çözümsel yaklaşan Lewitt, akla dayalı eserler üretmiştir (Güleç, 2017, s.44).

Amerikalı sanatçı Sol LeWitt 1974'te, “*Tamamlanmamış Açık Küp Çeşitleri*” başlıklı dizi olan seri ve çeşitlilik temaları üzerine bir parça olan büyük eserlerinden birini ortaya koymuştur. Çalışma, bir matris üzerinde düzenlenmiş ilgili diyagramlarla birlikte sunulan 122 çerçeve yapısının bir koleksiyonudur. Her heykel üç boyutlu bir küpün çıkıntısıdır, kenarlardan bazıları, yapının üç boyutlu kalacağı ve kenarların birbirine bağlı kalacağı şekilde çıkarılmıştır. Tutulan minimum kenar sayısı üç, maksimum on birdir. İzleyici, küpün tüm şeklini kalan kısımlardan zihinsel olarak yeniden oluşturabilir (Güleç, 2017, s.47).



Şekil 17. Sol LeWitt, “*Incomplete Open Cube*”(Tamamlanmamış Açık Küp), 1974,

1.1.5.5. Dan Flavin (1933-1996)

1933 yılında New York'da doğan sanatçı, 1953 yılında Amerikan Hava Kuvvetleri Meslek Okulunda Meteoroloji Teknisyenliği eğitimi aldıktan sonra 1954-55 ve 1957-59 yılları arasında sırasıyla Maryland ve Columbia Üniversitelerinde Sosyal Bilimler üzerine eğitim yapmıştır. Bu eğitim Dan FLAVIN'in sanatsal gelişimine katkıda bulunmuştur. Sanatçı hazır üretim sanayi malzemelerinden Floresan tüplerinden oluşan kurguları ile Minimalist bir eğilim sergilemiştir. Sanatçı diğer Minimalist sanatçılar gibi çalıştığı malzeme ile ışık, renk ve mekân sorunu ile ilgili farklı bir fikre sahiptir. Sanatçı, sanatsal malzeme tercihini ışıktan yana kullanmış ve değişik renk ve ebatlardaki floresan tüplerini, sergi mekanının değişik noktalarına yerleştirerek, kapalı mekânda ışık ve renk girişimlerinin mekân içindeki etkileri üzerine farklı kurgular geliştirmiştir. Galeri mekanlarında duvarlara, köşelere tavana asılmış floresan tüplerle yepyeni mekânsal konumlar yarattığı gibi, çoğu kez büro, ev içi gibi döşeli mekanları da ışık uygulamalarıyla değiştirmiştir (Şahbaz, 2006, s.154).



Şekil 18. D. Flavin, *For V. Tatlin*, 1991

Diğer Minimalist sanatçılar gibi Flavin de malzeme açısından kendini sınırlamış ve sadece Floresan tüplerle çalışmıştır. Bu lambaların kurgu aşamasını teknisyenlere bırakıp sadece tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Sanatçı mekânı göz önünde tutarak mekânın içinde farklı renk ve boylarda görsel bir olgu yaratır. Sanatçı bu çalışmalarında simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır (şekil 19). Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenmiş bir parlak alanı vardır (şekil 19) (Küçükler, 2015; 79).



Şekil 19. Dan Flavin, *Menil Koleksiyon, Houston, 1996*

2.BÖLÜM: UYGULAMA RAPORU

2.1. UYGULAMA YAPILIŞI

Bu çalışmanın uygulama süreci, rastlantısallıkla kontrol arasındaki dengeyi araştırma amacıyla şekillenmiştir. Sanatçı, bilinçli olarak silikon malzemesini tercih etmiştir. Günlük yaşamda tamirat, izolasyon ve endüstriyel kullanım alanlarıyla özdeşleşen bu malzeme, alışıldık bağlamından koparılarak sanatsal bir dile dönüştürülmüştür. Sanatçının temel amacı, işlevsel bir maddenin estetik bir forma evrilebileceğini göstermek ve izleyiciyi malzemenin potansiyelini yeniden düşünmeye davet etmektir. Uygulama süreci, dört adet dikdörtgen ahşap panelin hazırlanmasıyla başlamıştır. Bu yüzey seçimi, yapısal dayanıklılığı ve geometrik sadeliği nedeniyle önem taşımaktadır. Dörtgen form, izleyicide denge ve düzen hissi yaratırken, modernist mimari anlayışı ve minimalist sanat estetiğiyle de örtüşmektedir. Bu paneller yalnızca taşıyıcı yüzeyler değil, aynı zamanda eserin mekânsal kurgusunun temel bileşenleridir. Silikonun yüzeye damlatılarak uygulanması; hem tesadüfi hem de yönlendirilmiş bir sürece işaret eder. Yukarıdan aşağıya yapılan damlatma hareketi, yerçekiminin etkisini sanatın bir parçası hâline getirir. Bu noktada sanatçının amacı, doğa yasalarının sanatsal sürece dâhil edilmesini sağlamaktır. Silikonun akışkan yapısı, müdahale edilmeden kendi yolunu bulur; böylece sanatçı kontrolün bir kısmını malzemenin doğasına bırakır. Uygulama sırasında sanatçı tarafından tekrar edilen “gelgit” hareketleri — ileri geri, sağa sola, yukarıdan aşağıya — ritmik ve meditatif bir akış yaratmıştır. Bu hareketler yalnızca teknik değil; aynı zamanda sanatçının ruh hâlinin, sabrının ve içsel dalgalanmalarının ifadesi olarak da okunabilir. Silikon uygulaması tek seferde değil, aşamalar hâlinde gerçekleştirilmiştir. Her bir katmanın kurumması beklendikten sonra yeni bir katman eklenmiş, böylece yüzey hem görsel hem de fiziksel olarak derinlik kazanmıştır. Bu durum, zamanı çalışmanın temel bileşenlerinden biri hâline getirir. Her bir iz, o anın kaydı; her bir katman ise sürecin iç içe geçmiş zamansal haritasıdır. Bu eser, yalnızca bir yüzey çalışması değil; bedenin, malzemenin ve mekânın birlikte var olduğu bir sistemdir. Silikon, sanatçının yönlendirdiği ancak tam olarak kontrol edemediği bir şekilde davranır. Eserin nihai görünümü, sanatçının bilinçli müdahalesiyle maddenin doğası arasında kurulan bir işbirliğinin ürünüdür. Uygulama süreci, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal bir boşaltım alanı olarak da değerlendirilmiştir. Silikonun iz bırakan, gerilen ve akarken donan yapısı, sanatçının içsel gelgitleriyle özdeşleşir. Her bir damla, bastırılmış bir duygunun, bir anın ya da bir ruh hâlinin dışavurumudur. Tüm bu gerekçeler bir araya geldiğinde ortaya çıkan eser; sadece görsel olarak bakılan değil, hissedilen, içselleştirilen, bedensel olarak üretilmiş ve

zamansal olarak birikmiş bir deneyime dönüşmüştür. Bu alışma, süreç odaklı, deneyime açık ve izleyiciyle hem fiziksel hem de zihinsel bir bağ kurabilen bir yapı kazanmıştır.



şekil 20. Cansever Turan, *Akışkan Modüller Hazır Malzeme Silikon*, 2025



Şekil 21. Cansever Turan, *Akışkan Modüller Hazır Malzeme Silikon*, 2025



Şekil 22 . Cansever Turan, *Akışkan Modüller Hazır Malzeme Silikon*, 2025



Şekil 23. Cansever Turan, *Akışkan Modüller Hazır Malzeme Silikon*, 2025



Şekil 24. Cansever Turan, *Akışkan Modüller Hazır Malzeme Silikon*, 2025



Şekil 25. Cansever Turan, *Akışkan Modüller Hazır Malzeme Silikon*, 2025

2.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Bu çalışmada sanatçı, silikon gibi işlevsel ve endüstriyel bir malzemeyi estetik bir ifade aracı olarak kullanmaktadır. Bu tercih, minimalizmin endüstriyel sadeliğine selam gönderen bir tavır olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, malzemeyi kendi doğasına aykırı bir şekilde işler; onu inşa etmek ya da yalıtım için değil, iz bırakmak ve düşünsel bir alan açmak için kullanır. Silikonun yukarıdan aşağıya damlatılması yalnızca fiziksel bir işlem değil, aynı zamanda bedensel ve zamansal bir kayıt anlamı taşır. Her damla, sanatçının bir hareketine ve belirli bir zamana denk gelir. Bu yönüyle eser, performatif bir süreçle oluşmuştur. Sanatçının bedeniyle gerçekleştirdiği hareketler, silikonun yüzeyde bıraktığı izlerle görünür hâle gelir. Akışkan silikonun donması, hem bir geçişin hem de bir durmanın metaforu olarak yorumlanabilir. Akışla birlikte duygular da akar; ancak katmanlar dondukça birikmiş duygular, geçmişe ait izler gibi yüzeyde kalır. Bu durum, bastırılmışlık, içsel karmaşa ya da zihinsel katmanlaşma gibi psikolojik temaları çağırabilir. Sanatçı, birbirine benzer dört farklı form oluşturmuş ve her birini benzer bir uygulamayla işlemiştir; ancak her panel kendi içinde özgün sonuçlar doğurmuştur. Bu yaklaşım, “tekrar içinde fark” temasına işaret eder. Hem minimalizmin özüne gönderme yapar hem de insanın tekrar eden davranışlarının küçük farklılıklar yaratabileceği fikrini destekler. Çalışma, net ve kesin hatlara sahip dört dikdörtgen panelden oluşur. Bu biçimsel sadelik, izleyicinin dikkatini içerikteki katmanlara yönlendirmeyi amaçlar. Dörtgen formlar, hem kendi içinde tekil hem de grup hâlinde kolektif bir anlam taşır. Silikonun yukarıdan aşağıya hareketi, eser üzerinde dikey bir görsel akış yaratır. Bu düşey yönelim, yerçekimini ve zihinsel bir boşalma hissini vurgular. Damlaların oluşturduğu çizgisel yapılar, kontrollü rastlantısallık ve jestüel müdahale izleri taşır. Sanatçı, silikonun üst üste damlatılarak uygulanmasıyla yüzey üzerinde çoklu katmanlar oluşturur. Bu katmanlar, görsel zenginlik sağlarken aynı zamanda zamanın ve sürecin izini taşır. Eser, yüzeyle sınırlı kalmaz; dokunsal bir dokuya dönüşür. Eserde baskın olarak beyaz tonları ve silikonun şeffaf/yarı saydam yapısı kullanılmıştır. Beyaz, nötr, temiz ve sessiz bir alan yaratır. Aynı zamanda silikonun oluşturduğu izleri daha görünür hâle getirir. Beyaz, bir başlangıç ya da arınma hissi uyandırırken, donuk bir boşluk duygusu da yaratabilir. Sanatçı, panelleri birbirine paralel ve hafif açılı biçimde yerleştirerek izleyiciyle kurulan mekânsal ilişkiyi güçlendirir. Bu yerleştirme, izleyicinin eser etrafında dolaşmasını ve farklı açılardan gözlemlemesini teşvik eder.

2.3.UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Bu çalışma, yüzey ile zaman, malzeme ile duygu, tekrar ile minimalizm arasında kurulmuş bir ilişkiyi açığa çıkarma arzusuyla ortaya çıkmıştır. Sanatçı için bu süreç, biçimsel bir sonuca ulaşmaktan çok, sürecin kendisini görünür kılma çabasıyla şekillenmiştir. Kullanılan silikon, yalnızca bir yapı malzemesi olarak değil, aynı zamanda kavramsal bir araç olarak değerlendirilmiştir. Endüstriyel işlevleriyle tanınan bu materyalin sanata dâhil edilmesi, gündelik olanla sanatsal olan arasında bir eşik oluşturur. Sanatçı, Donald Judd gibi minimal sanatçılardan, endüstriyel malzemeleri “nötr” biçimde kullanarak estetikten ziyade düşünceye odaklanan yaklaşımlarından etkilenmiştir. Ancak bu çalışmada silikon, Judd’ın mekanik ve kusursuz üretimlerinin aksine, rastlantısal, akışkan ve bedensel bir müdahaleyle yüzeye bırakılmıştır. Bu yöntem, insan dokunuşunu ve organik rastlantıyı ön plana çıkarır. Silikonun doğası, şeffaflık, geçicilik ve donma gibi özellikleriyle “zamanın izleri”ni taşıma potansiyeli barındırır. Akış hâlindeyken esnek, donduğunda ise sabit ve kalıcıdır. Bu dönüşüm hâli, sanatçının içsel dünyasındaki gelgitlerle örtüşür. Sanatçı burada bir “nesne üreticisi” değil, bir sürecin izleyicisi ve yönlendiricisidir. Silikonun yüzeye damlatılması, tekrarlanan bir hareket biçimi olarak, zamanla birlikte farklılaşan izler bırakır. Her panel, bu farklılıkların birikimiyle kendi hikâyesini yazmaya başlar. Uygulama sırasında gerçekleştirilen yukarıdan aşağıya doğru gergit hareketi, sanatçının bedensel ritmini yüzeye kaydeder. Sanatçının yaklaşımında süreç, eserin kendisinden daha değerlidir. Bu bağlamda eser, tamamlanmış bir sonuç değil; sürecin donmuş bir anı olarak ele alınır. Her silikon damlası, bir zaman dilimini, bir düşünce parçasını ve bir bedensel hareketi içinde barındırır. Silikonun akarak katmanlaşması, zamanın üst üste binen katmanlarını simgeler. Bu katmanlar, geçmişin birikmiş izleri gibidir. Yüzeyler ilk bakışta sade ve sessiz görünse de, altında çok sesli ve derin bir içsel anlatı taşır. Bu anlatım doğrudan değil; ima yoluyla, izleyicinin iç dünyasıyla etkileşim kurarak gerçekleşir. İzleyiciye açık bir hikâye sunulmaz; bunun yerine, izleyici kendi duygularını bu sessizliğe yansıtarak anlam üretmeye davet edilir. Bu yönüyle çalışma, izleyiciyle kurulan özel bir ilişki biçimi sunar. Her izleyici farklı bir katmanı görür, farklı bir akışı hissedir. Bu çok katmanlı yapı, eserin psikolojik bir derinlik taşımasını mümkün kılar. Çalışmanın dört ayrı panele bölünmüş olması, hem tekrarın hem de farkın kavramsal karşılığıdır. Her panelde benzer bir uygulama gerçekleştirilmiş olsa da, hiçbirinin aynısı değildir. Bu durum, doğadaki hiçbir tekrarın mutlak bir kopya olmadığını; her tekrarın içinde bir fark barındırdığını ortaya koyar. Tıpkı insan ilişkilerinde, alışkanlıklarda ya da düşünce süreçlerinde olduğu gibi... Bu dört form bir araya geldiğinde, düzenli bir kaos ve derin bir sessizlik oluşturur. Aralarındaki boşluklar, izleyicinin

mekânla ve eserle kuracağı fiziksel etkileşimi de belirler. Her panel kendi başına tamamlanmış görünse de, birlikte bir bütünün parçalarıdır

KAYNAKÇA

Tatlı, Özge. (2023). Çağdaş sanatta seramik malzeme ile oluşturulan enstalasyon örnekleri. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, (14), 16–40.

Şen, Metin. (2024). Minimalizm, sanat nesnesi, mekan bağlamında Richard Serra'nın "Zaman Meselesi" heykeli. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 5(11), 111–137.

Şahbaz, Hasan. (2006). Modern Seramik Sanatında Minimalizm, Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir

Küçükler, Taner (2015). Heykelde minimalizm. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Ana Sanat Dalı.

Güleç, Betül. (2017). Soyut Dışavurumculuğun derin özneliği yücelten tavrına karşılık minimalizm'in nesnel sessizliği (Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı). Erzurum

Çakmak, Özlem. (2019). Sanatta minimalizm ve takı sanatına yansımaları. Yüksek lisans tezi, Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı. İstanbul

Akbulak, Doğan Zafer. (2019). Günümüz tüketim toplumunda minimalizm ve mikro evler. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı. İstanbul

Yıldız, Faruk. (2022). Minimalizm ve Richard Serra'nın heykellerinde mekân algısı. Yüksek lisans tezi, Altınbaş Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Plastik Sanatlar. İstanbul

Özşeker, T. H. (2021). Minimalizm sanat akımının müzik albüm kapak tasarımlarına etkisi. Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı. İzmir.

Bulduk, Bülent (2007). Minimal sanatta form ve mekân ilişkisi Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı. İstanbul

ÖZGEÇMİŞ



Cansever Turan

2001 yılında BALIKESİR/ Gömeç'te doğdu.

2021 Yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne (Ö.Ö) girdi.

Katıldığı Sergiler

Evren Kavukçu Atölye Sergisi (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kat. 3, 9-25 Ekim 2024).

3000 Bin Yıl Önce Demir Çağında Erzurum Sergisi (Erzurum Müzesi 18 Mayıs 2025).

Mezuniyet Sergisi Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu (29 Mayıs 2025).

