



**MODERN SANATTA MİNİMAL
MEKAN ÇÖZÜMLEMELERİ**

Osman AVCI

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
Yrd. Doç. Muhammet TATAR
2015
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATAÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Osman AVCI

MODERN SANATTA MİNİMAL MEKAN ÇÖZÜMLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Muhammet TATAR**

ERZURUM - 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

06.01.2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “MODERN SANATTA MİNİMAL MEKAN ÇÖZÜMLEMELERİ” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.


Osman AVCI



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd.Doç. Muhammet TATAR danışmanlığında, Osman AVCI tarafından hazırlanan bu çalışma 06 / 01 / 2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : YRD.DOÇ. MUHAMMET TATAR İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Mehmet KAVUKCU

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
RESİMLER DİZİNİ	IV
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA MİNİMAL MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ

1.1. MİNİMAL KAVRAMI.....	2
1.2. MİNİMAL SANAT	2
1.3. MİNİMALİST SANATÇILAR.....	17
1.3.1. Frank Stella (1936 -).....	17
1.3.2. Donald Judd(1928-1994).....	19
1.3.3. Dan Flavin (1933-96)	20
1.3.4. Carl Andre (1935 -)	30
1.3.5. Sol Lewitt (1928 – 2007).....	33
1.3.6. Richard Serra (1939 -)	36
1.3.7. Robert Morris (1931 -)	39
1.4. MEKÂN KAVRAMI	43
1.4.1. Mekânla Hareketli Nesne Arasındaki İlişki	59
1.4.2. Mekânla Durağan Nesne Arasındaki İlişki	62
1.4.3. Mekân Kavramının Sanat Yapıtına Yansıması	63
1.5. SANAT MEKÂN İLİŞKİSİ	73

İKİNCİ BÖLÜM

MİNİMAL ESER ÇÖZÜMLEMERİ

2.1. MİNİMAL ESER ÇÖZÜMLEMERİ.....	89
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA	98
ÖZGEÇMİŞ.....	100

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****MODERN SANATTA MİNİMAL MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ****Osman AVCI****Danışman: Yrd. Doç Dr. Muhammet TATAR****2015, 100 sayfa****Jüri : Yrd. Doç Dr. Muhammet TATAR (Danışman)****Prof. Mehmed KAVUKCU****Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN**

İnsanlığın yaşamının her safhasında gelişen ve değişen yaşayış biçimi, toplumların sanat anlayışlarında da etkili olmuştur. Bu değişim ve gelişim dahilinde sanatsal anlamda yeni bir şeyler arayışı ve en azla çok şey anlatma düşüncesi Minimalizm akımının doğumuna ortam hazırlamıştır. Anlatılmak istenilen şeyin sadece anlatılana karşılık gelen bir anlam içermesinin yanı sıra sembolleşmeyen bir anlatıma dayanması Minimalizm'i diğer sanat akımlarından ayırmıştır. Yenilik arayışıyla terk edilen tuvalin sınırlandırıcı alanı yerini daha geniş alanlara bırakmıştır. Bu durum da gerçek mekânın sanata dahil olmasına olanak sağlayan bir durum meydana getirmiştir.

Bu tezin amacı, az şeyle çok şey anlatma düşüncesiyle ortaya çıkan minimal anlayışın ve onun temsilcilerinin sanata, sanat eserine bakış açılarının sebeplerini ve bu minimal anlayışın mekânsal anlamda kendini nasıl gösterdiğini araştırmaktır. Bu amaçla Minimalizm, mekân gibi kavramlara, Minimalizm'in temsilcilerine ve bu temsilcilerin eserlerine değinilerek, Minimalizm akımının sanatçıların eserlerine mekân-eser ilişkisi kapsamında etkileri anlatılmaktadır.

Döküman analizi tekniği kullanılarak hazırlanan araştırmada Minimalizm'le sanatçıların farklı malzemelere yönelerek endüstriyel anlamda eserler ürettikleri ve farklı mekân çeşitlemelerinin eserlerine dahil ettikleri görülürken, eserlerde gerek espasın gerekse yüzeyin mekânda kullanımı, mekân çözümlemelerinde minimalist etkiler olduğunun sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minimal, Minimalizm, Mekân

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

MINIMAL SPACE ANALYZES IN MODERN ART

Osman AVCI

Advisor: Asst. Prof. Dr. Muhammet TATAR

2015, 100 Pages

Jury: Asst. Yrd. Dr. Muhammet TATAR

Prof. Mehmed KAVUKCU

Assoc. Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN

Developing and changing life style at all stages of people's lives, has also been influential in art perception of society. Within this change and development ,in the artistic perception and the quest for something new and thought to tell more with less has prepared the birth of the Minimalism.It is distinguished Minimalism from other art movement is besides described is has mean to be described,also not based on symbolic expression. Abandoned canvas' limiting space with novelty seeking was replaced with a larger area. This situation has created a situation occurs which allows the inclusion in real space of art.

The aim of this thesis, investigate point of view to art and work of art in minimal perception and its representative,and the reasons of this view and how shows itself in spatial undrestanding with thought to tell more with less. For this purpose, with referring concepts such as space, Minimalism, representatives of Minimalism and the works of these representatives, effects of Minimalism on this artists' works at scope of space-work relationship are explained.

On research prepared by using document analysis technique concluded , artists produce works in industirial sense by focusing on different materials with Minimalizm and they include different spatial diversities in their works and there are minimalist touch in their spatial analyzes.

Key Words: Minimal, Minimalism, Space

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Kenneth Noland, Open End, 1967.....	9
Resim 1.2. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, oil on canvas, Rus Müzesi, St. Petersburg.....	10
Resim 1.3. Piet Mondrian.....	10
Resim 1.4. Carl Andre, 1968, Çelik.....	11
Resim 1.5. Frank Stella.....	12
Resim 1.6. Frank Stella, Nunca Pasa Nada, 1964, Tuval Üzeri Metalik Polimer, 279,4 x 558.3 cm, Özel Koleksiyon.....	12
Resim 1.7. Dan Flavin.....	13
Resim 1.8. Dan Flavin.....	13
Resim 1.9. Carl Andre.....	14
Resim 1.10. Carl Andre.....	14
Resim 1.11. Sol Lewitt.....	15
Resim 1.12. Donald Judd.....	16
Resim 1.13. Donald Judd.....	16
Resim 1.14. Frank Stella, Kastura, 1979, Alüminyum Üzerine Yağlıboya ve Epoksi, Metal Borulu Tel Örgü 292.1 x 233.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	18
Resim 1.15. Donald Judd, Excelsior Springs, 1994, Özel koleksiyon.....	19
Resim 1.16. Dan Flavin, İsmisiz (Fransa Cumhuriyeti Vatandaşlarına...), 1989, Mavi, Kırmızı ve Beyaz Florensan Işık, LeoCastelli Gallery, New York.....	21
Resim 1.17. Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt, 1966-9.....	22
Resim 1.18. Dan Flavin, “İkon V (Coran's Broadway Flesh)”, 1962, Oil on Gesso on Masonite, Porcelain, Chains, Incandescentbulbs - Privatecollection, New York.....	24
Resim 1.19. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25, 1963 (to Contantin Brancusi), 1963, Sarı Floresan Lamba, 244cm.....	25
Resim 1.20. Dan Flavin, “Untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on Not Seeing Anyone in the Room)”, 1968, Soğuk Beyaz Floresan Lambalar, 243.84x335.28x17.78 cm.....	28

Resim 1.21. Dan Flavin, “Monumentsfor V. Tatlin”, 1964-1981	29
Resim 1.22. Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 137 Ateş Tuğlası	31
Resim 1.23. Carl Andre,Çinko Magnezyum Düzlem, 1969, 182.9 x 182.9 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore.....	32
Resim 1.24. Sol Lewitt, Açık Geometrik Strüktür IV, 1990, Boyanmış Tahta, LissonGalley, Londra.....	34
Resim 1.25. Richard Serra, ClaraClara, 1983, Cor-Ten Çeliği, Paris’te Jardindes Tuileries, Place de la Concorde’daydı. Bugün Paris’te Square de Choisy’dedir.....	37
Resim 1.26. Richard Serra, TidledArc, Çelik, 1981.....	38
Resim 1.27. Robert Morris, Etrafını Kuşatmak, Madenle Kaplı Taban, 1970, Çap 7,9, Bronx, New York.	39
Resim 1.28. Robert Morris, İsimsiz, 1965, Boyanmış Kontrplak	41
Resim 1.29. Robert Morris, Green Galeri Yerleştirmesi, 1964	42
Resim 1.30. Doğal Mekân Örneği	44
Resim 1.31. Doğal Mekân Örneği	45
Resim 1.32. Doğal Mekân Örneği	45
Resim 1.33. Doğal Mekân Örneği	46
Resim 1.34. Doğal Mekân Örneği Peri Bacaları	46
Resim 1.35. Tac Mahal	47
Resim 1.36. Floransa Katedrali	48
Resim 1.37. Sistine Şapeli	49
Resim 1.38. Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”,1495-1498 Fresco	50
Resim 1.39. Caravaggio, Emmaus’ta Yemek.....	51
Resim 1.40. Rembrandt, Gece Devriyesi.....	52
Resim 1.41. GerritvanHonthorst, Akşam Yemeğinde Ozan ve Udu.....	53
Resim 1.42. Vermeer, Sanatçının Stüdyosu	54
Resim 1.43. Claes Oldenburg	55
Resim 1.44. ClaesOldenburg	56
Resim 1.45. Claes Oldenburg	56
Resim 1.46. El Lissitzky, Proun Odası, 1923	57
Resim 1.47. İç Mekân Örneği.....	58

Resim 1.48. İç Mekân Örneği.....	58
Resim 1.49. Dış Mekân Örneği	59
Resim 1.50. Allan Kaprow	61
Resim 1.51. Allan Kaprow	61
Resim 1.52. <i>Henry Moore, Reclining Figure (Yaslanmış Figür)</i> (1951), Fitzwilliam Müzesi, Cambridge.....	63
Resim 1.53. Robert Smithson, Kapatılmış Aynalı Alan, 1969.....	65
Resim 1.54. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70, Kaya, Kaya tuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah	66
Resim 1.55. Michael Heizer, Çifte Negatif, 1969, Nevada	66
Resim 1.56. Christo ve Jeanne Claude, Sarılıp Sarmalanmış Kıyı, Little Bay, 1968-69, Avustralya.....	67
Resim 1.57. Seurat, Sirk	72
Resim 1.58. Mağara Resmi.....	73
Resim 1.59. Naum Gabo, Lineer Konstrüksiyon, 1970-71	75
Resim 1.60. Naum Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon no. 2, 1957-8, Tahta Kaide Üzerine Mika ve Naylon İp, y.38 cm, Özel Koleksiyon.	76
Resim 1.61. El Lissitzky, Proun Odası, 1923	77
Resim 1.62. El Lissitzki, Proun 19D, 1922, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Kolaj ve Gümüş Boya, 97 x 97 cm.	78
Resim 1.63. Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover'deki Binanın İçi, 1923'te başlanmıştır.	79
Resim 1.64. Lucio Fontana, Mekânsal Kavram, 1962, Tuval Üzerine Suluboya, e52 x y52 cm, Özel Koleksiyon.....	81
Resim 1.65. Lucio Fontana, Uzamsal Konsept "Bekleme", 1960.....	82
Resim 1.66. Mondrian'ın Stüdyosu	85
Resim 1.67. Duchamp - Mil Uzunlukta İp-The Mile LongString	86
Resim 1.68. Theo Van Doesburg, Aritmetik Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.	87
Resim 2.1. Donald Judd, Adsız (Kitap Rafı), 1967, Galnaviz Çelik Üzerine Lake, 23x101.5x79 cm,(her bir parça), Museum of Modern Art, New York, ABD.....	89

Resim 2.2. Carl Andre	90
Resim 2.3. Frank Stella.....	91
Resim 2.4. Richard Serra	91
Resim 2.5. Sol Le Witt	92
Resim 2.6. Robert Morris	93
Resim 2.7. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi), 1963, Sarı Floresan Lamba, 244cm.....	94
Resim 2.8. Dan Flavin	95



ÖNSÖZ

Minimal kavramı, insan doğasının hemen hemen her aşamasında ortaya çıkan bir kavramdır. İnsanların giydiklerinden barındıkları yere kadar pek çok alanda kendisini gösteren bu kavram, özellikle mimari anlamda üst bir düzey kazanmıştır. Hayatın her alanında beliren minimal anlayış, sanat alanında da yankı bularak bir akım haline gelmiş ve Minimalizm adını almıştır. Tanım olarak bir şeyi en aza indirmek, yalınlaştırmak, minimum seviyeye indirmek gibi anlamlara karşılık gelen minimal kavramı bu doğrultuda sanat alanında da yer bulmuştur. Minimalist sanatçılar, az şeyle çok şey anlatma amacını benimserken bu anlayışı yansıtmaya düşüncesini farklı malzemeler kullanarak ifade etmişlerdir. Özellikle tuvalin sınırlayıcı olarak görülmesi ve bunun yerine gerçek bir mekân arayışına gidilmesi mekân kavramını da ön plana çıkaran bir durum meydana getirmiştir. Mekân kavramının sanat eserlerine dahil edilmesi minimalist anlamda oluşturulan eserlerde mekânın bir sanat nesnesi haline gelmesine olanak sağlamıştır.

Böyle bir araştırmayı ve çözümlemelerin gerçekleşmesinde katkıları geçen , Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU, Yrd. Doç. Muhammet TATAR ve Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN hocalarıma ayrıca kaynak araştırmamda bana destek olan Serdar DARTAR arkadaşına çok teşekkür ederim.

Erzurum-2015

Osman AVCI

GİRİŞ

Minimal kavramı, insanlığın gerek günlük yaşantısında, gerekse barındığı yapıda mimari anlamda geniş yer bularak Minimalizm adıyla bir sanat akımı şeklinde de kendisini göstermektedir.

Minimalizm'i ayrıntılı bir şekilde açıklamadan önce minimal kavramının iyi bilinmesi gerekmektedir. Kavramın iyi bir şekilde anlaşılabilmesi problemi, minimal kavramının ayrıntısıyla incelenmesine sebebiyet vermektedir. Minimal kavramının en az, minimum, sadelik gibi anlamlara karşılık gelmesi, Minimalizm'i idrak ve ifade etme açısından son derece önemli olmuştur. Akımın benimsediği görüş, ifade biçimi gibi unsurlara bakıldığında temel olarak sade bir açıklayıcı tavırla karşılaşılmaktadır. Az şeyle çok şey anlatma amacının bulunmuş olduğu görülürken, sembole dayalı bir ifade tarzı bulunmamaktadır. Bir sanat akımı olarak Minimalizm, bir konunun tarihsel, anıtsal içeriğinin en az seviyede yansıtılması, durumun oldukça sade aktarılması ve kimi zaman tek bir renk kimi zaman ise birkaç rengin bütünlüğü şeklinde ortaya çıkarılması şeklinde görülürken aynı zamanda ışık kullanımına, farklı ve çeşitli malzemelerin kullanımına dayalı endüstriyel bir sanat ürünü oluşturan bir şekilde de görülmektedir.

Az şeyle çok şey anlatma durumu bir sanat anlayışını doğurarak sanatta yeni bir anlayış tarzının ve yeni bir üslubun doğmasını sağlamıştır. Benimsedikleri minimal anlayışın yeni şeyler deneme süreci içerisine sevk ettiği sanatçıların, bu denemeleri mekân kavramıyla da ilişkilendirmiş olmaları kendilerini sınırlandırmış olarak gördükleri tuvalin dışına çıkarak onları gerçek bir mekân duygusunu aramaya itmiştir. Minimalist sanatçıların eserlerini mekânla ilişkilendirmeleri ya da mekânı bir sorunsal haline getirerek onu sorgulamaları mekân-eser ilişkisini ortaya koymuştur. Bu bağlamda Minimalizm, minimalist sanatçılar ve bu sanatçıların mekân kavramına bakış açıları araştırmanın konusunu oluşturmuştur.

İki bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde; kavram olarak minimal kavramı, Minimalizm ve temsilcileri ve mekân kavramı incelenmiş, ikinci bölümde ise minimalist sanatçıların eserleri ile mekân ilişkisi incelenerek minimalist anlamda bir mekân çözümlemesi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA MİNİMAL MEKÂN ÇÖZÜMLEMELERİ

1.1. MİNİMAL KAVRAMI

Minimal sözcük anlamı olarak Fransızca kökenli olup minimum, asgari anlamlarına gelmektedir. Anlatmak ya da gösterilmek isteneni en az biçim, sözcük, renk, vs. ile anlatabilme yada ifade edebilme ile de açıklanabilir. Yoğunluk, karmaşa gibi kavramların karşılığında minimal durum kendini dinginlik ve sadelik olarak konumlandırır.

Gündelik hayatımızda konuşmadan giyime, mimariden müziğe, tasarımdan sanata her alanda kendine yer edinebilen minimal kavramı özellikle yoğun şehir yaşamı içinde bireylerin nefes aldığı alanlar olarak göze çarpar. Bu bağlamda örneklendirmelere gidilirse atasözleri, detaylardan arındırılarak yapılmış çizimler, özellikle halk edebiyatının sade anlatımı, detaylardan arındırılarak sadece işleve göre biçimlendirilmiş mimari yapılar göze çarpmaktadır.

Kavram 1960 sonrasında plastik sanatlar alanında sanatın temel anlatım biçimi ve amacı olarak karşımıza çıkmakta ve ‘Minimalizm’ olarak adlandırmaktadır. Kavramın temel özellikleri sanatsal üretimin ve sanat felsefesinin temeline oturarak biçimsel yapıyı şekillendirmektedir. “*Minimal Sanat; Bir konunun tarihsel ve anlatsal içeriğini mutlak bir minimuma indirgemeye dayanan tarz; büyük, sade ve çoğu kez geometrik formları ele alır.*” (Charles, vd. 2012: 538)”

1.2. MİNİMAL SANAT

“Minimalizm sözcüğü Fransızca’dan gelen "minimum" sözcüğünden türemiştir. Minimum, kelime anlamı olarak "bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)" olarak tanımlanırken matematikteki ifadesi de, "değişken bir niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal" şeklinde tariflenmiştir (Islakoğlu, 2006: 4).

“Minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden

başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmaz. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği minimal sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemedi madde ve renk olgusuna önem vermektedir.” (Islakoğlu, 2006: 6).

“Terim 1960’larda, son derece basitleşmiş ve yalınlaşmış heykeli anlatmak için kullanılmaya başlandı. Soyut Dışavurumculuk’ tan, özellikle Barnett Newman ve Mark Rothko’nun “ Resim alanı” resimlerinden etkilendi. Minimalist çalışmalar çoğu kez birbirinin aynı birden fazla elemanın (örneğin tuğlalar veya tüp aydınlatma parçaları) birlikte kullanımıyla oluşturulur. Endüstriyel materyaller tercih edilir.” (Little, 2013: 138-139).

Minimalizm’de anlatılmak istenilen şeyin sanat nesnesine dönüşme sürecinde sanatçılar kalabalık niteleyicilerden uzaklaşmış, anlatılmak istenilen şeyin basit bir temele indirgenmesini sağlamışlardır. Minimalizm kavramının tanımından da anlaşılacağı üzere akımın sanatçıları ayrıntılı ifade biçimlerinden kaçınmışlar ve renk olgusuna ağırlık vermişlerdir.

Yaşamın pek çok alanında kendini gösteren bir kavram olarak Minimalizm, gerek insan yaşamının bir parçası olarak yaşama biçiminde, gerekse düşünsel bir öge olarak düşünce sisteminde yer bulan kavram 1950 sonrasında sanat ortamında sanatsal ifade biçimi olarak kendini göstermiştir.

“1965 yılının “ABC Sanatı (ABC Art)” isimli önemli bir makalesinde Barbara Rose: “kendisini önceleyen romantik, biyografik soyut dışavurumcu stille son derece şiddetli bir zıtlık oluşturan boş, tarafsız, mekanik şekilde kişisellikten uzaklık dolayısıyla izleyicileri duygusuzluk ya da içerik eksikliğiyle ürperten bir sanatın” yakın geçmişte ortaya çıkışına dikkat çekti. Bu yeni sanat, soyut dışavurumculuğun dramatik, duygusal iç gözlem aracı olarak obje düşüncesinin tersine, açıkça, sembolik olmayan bir fiziksellik öne sürdü. “Minimal Sanat” olarak bilinen bu çalışmalar, özellikle gerçek uzamla sürekliliğini vurgulamak için kaidelere değil,

doğrudan yere ya da duvara yerleştirilen heykellerle, düzenli, geometrik formlara ya da modüler dizilişlere yöneldi. Dümdüz stili, O'nu bu sanatın gayri resmi sözcüsü yapan Donald Judd, 1965 yılında bu yeni heykel ve resmin kendini izleyiciye, bir metafor ya da temsilden çok tam olarak fiziksel anlamda olduğu şey gibi gösterişindeki aslına uygunluğu gönderme yapmak için “spesifik obje” terimini uydurdu.” (Fineberg, 2014: 281).

Minimal sanattaki bir konunun tarihsel, anıtsal içeriğinin en az seviyede yansıtılması durumu oldukça sade, kimi zaman tek bir renk kimi zaman ise birkaç rengin bütünlüğü şeklinde ortaya çıkarken aynı zamanda ışık kullanımı, heykel, farklı ve çeşitli malzemelerin kullanımına dayalı endüstriyel bir sanat ürünü oluşturan bir şekilde de görülmektedir. Gelenekten uzaklaşarak yeni ifade biçimlerine yönelen sanatçılar, minimalist anlayış çerçevesinde yeni malzemeler, biçimler, yeni farklı teknikler kullanmaya çalışmışlardır.

“Minimalistler ait biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan bir ögenin tekrarlanarak kullanımını tercih ederler. Heykelin herbir parçası kendi içinde kapalı bir birim ya da bütündür ve sanat yapıtının inşası bu temel birimlerin bir araya getirilmesiyle gerçekleşir.

Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular doğurduğuna inanırlar. Bazı Soyut Dışavurumcu resimlerde buldukları bütünlüğe sahip olacak bir heykel strüktürü geliştirmeyi ve bu bütünlüğü heykelin üç boyutunda keşfetmeyi amaçlıyorlardı. Donald Judd “ özgün nesne” değişimini yarattı. Özgün nesne, ne resim ne de heykel olan, her biri kendi başına da var olabilecek kendine yeterli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş sanat yapıtı demektir.” (Little, 2013: 138).

“Soyut Dışavurumculuğun biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek ve ifade, tarihsel, sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket etmiştir. Minimalist sanatçılar, nesnelere ve nesnellığe olan bu ilgi nedeniyle genellikle heykel üzerinde yoğunlaşmışlardır.” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Minimalizm> Erişim tarihi: 22.10.2015)

Minimalizm, yalınlığı amaç edinirken aynı zamanda eserde bir bakıma anlatıcı görevinde bulunan sanatsal elemanların temsil ettiği şeyi alımlayıcıya doğrudan yansıtmasına olanak sağlamıştır. Minimalizm'in öngördüğü sade anlatım özelliği sanatçıların eserlerinde kendini gösterirken bu anlatım biçiminde anlatılmak istenenin direk olarak anlatılanı temsil etmesi önemli olmuştur.

“Ayrıca Minimalizm kavramının içinde barındırdığı bazı temel kavramları da açıklamak gerekirse; “sade” sözcüğü Farsça kökenli olup sözlük anlamı “Süs, gösterişi olmayan; yalın, gösterisiz” dır. “Yalın” ise (söz, yazı için) “Gösterisiz, süssüz, sade” olarak tariflenmiş, yalın olma durumu anlamına gelen “yalınlık” sözcüğü de “Birleşik veya karmaşık olmama durumu, sadelik” ekinde tanımlanmıştır. Bir diğer kavram “indirgemek” işi de “Daha kolay ve yalın duruma getirmek” eylemi olup matematik tanımı ise, “Bir işlemi daha kısa veya daha yalın bir biçime sokmak, icra etmek” biçimindedir (TDK, 1988).” (Islakoğlu, 2006: 4).

Minimalizm tanım olarak incelendiğinde ele alınan ya da kullanılmakta olan nesnenin sadece anlatmak istediği şey için bir temsiliyetinin bulunduğu, herhangi bir olaya, duruma ya da görüşe göndermede bulunmadığı görülmektedir. Bu yönüyle diğer sanat akımlarından da ayrılmış olmaktadır.

“Minimalistler ait biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan bir ögenin tekrarlanarak kullanımını tercih ederler. Heykelin herbir parçası kendi içinde kapalı bir birim ya da bütündür ve sanat yapıtının inşası bu temel birimlerin bir araya getirilmesiyle gerçekleşir. Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular doğurduğuna inanırlar. Bazı Soyut Dışavurumcu resimlerde buldukları bütünlüğe sahip olacak bir heykel strüktürü geliştirmeyi ve bu bütünlüğü heykelin üç boyutunda keşfetmeyi amaçlıyorlardı. Donald Judd “ özgün nesne” değişini yarattı. Özgün nesne, ne resim ne de heykel olan, her biri kendi başına da var olabilecek kendine yeterli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş sanat yapıtı demektir.” (Little, 2013: 138-139).

“1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” gibi isimlerle anılan Minimalizm, ABD’de Pop Sanat’ın en şaşıaalı günlerini yaşadığı dönemde sanat ortamını kitle kültürünün bir başka yüzüyle tanıştırmıştır.” (Antmen, 2010: 181).

Sembolizm akımındaki nesne kullanımı ya da Rönesans döneminde ele alınan sanat eserlerinde bulunan resimsel öğelerin kullanımındaki benzer noktalar Minimal anlayış içerisinde bulunmamaktadır. Bu durum sade bir ifade biçiminin oluşmasına, madde ve renk olgusuna ağırlık verilmesine ortam hazırlayan bir durumu meydana getirmiştir.

“1964 yılında Amerikalı Minimalist sanatçı Dan Flavin “Tatlin için Anıt” adlı yapıtını sergilediğinde, Tatlin’e olduğu kadar Maleviç’e de bir selam göndermektedir: Flavin’in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara herhangi bir müdahalede bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüşe bakılırsa, herhangi bir şeyi temsi etmemekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin’in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan, odur’; ötesi yoktur. 1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin öznelliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur.” (Antmen, 2010: 181).

Minimalizmin getirmiş olduğu anlayış çerçevesinde yalınlık kavramı ön plana çıkmış, saf bir ifade örneğiyle sanattaki güzellik görüşü de farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu farklılık sadece biçimsel anlamda değil aynı zamanda sanat anlayışı bakımından da farklı bir boyuta karşılık gelmiştir.

“Minimalizm teriminin kavramsal olarak bir sözlük tanımı ya da açıklaması bulunmadığından; bu kavramı açıklayıcı nitelikteki diğer sözcüklerin tanımlamalarından sonra konu ile ilgili ünlü düşünürlerin neler

söylediğine bakmak doru bir yol olacaktır. Hegel'e göre Minimalizm "SADE ama basit olmayan, YALIN ama yavan olmayan bir güzellik anlayışıdır." ekinde tanımlanırken, Kant'a göre "Akla hem de saf akla hitabeden sadece saf akıl ile haz alınan bir güzelliştir." (Irmak, 2002).

Bütün minimalist oluşumlara yol gösterici olan Mies ise "Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir MİNİMALİZM; aksine bilinçli bir tercihtir. Zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır." şeklinde açıkladığı Minimalizm felsefesini ünlü "Less is more." (Az çoktur) sözüyle özetlemiştir." (Islakoğlu, 2006: 4).

Yaşamın pek çok alanında kendini gösteren bir kavram olarak Minimalizm, gerek insan yaşamının bir parçası olarak yaşama biçiminde, gerekse düşünsel bir öge olarak düşünce sisteminde yer bulan kavram 1950 sonrasında sanat ortamında sanatsal ifade biçimi olarak kendini göstermiştir.

"Verimli geçen 1960'lı yıllar aynı zamanda Amerika için hoşnutsuzluğun ve düş kırıklığının yaşandığı bir dönemdir. Kendine aşırı güvenen bu ülke, Vietnam savaşını başlatmıştır (1963-1975) ve sonuçları felaket olmuştur. Başkan John Kennedy'nin suikastı (1963) bütün dünyayı şok etmiştir; Amerika'da birçok kişi cinayetin masumiyet çağının sonunu gösterdiğini söylemiştir. Gençlik, uyuşturucu ve sekste kaçış bulmuştur. Birçok sanatçı Minimal Sanat ve Kavramsal Sanatın en yalın alanlarına kaçmıştır. Yaratıcılıkla ilgili yeni bir kavram doğmuştur: Sanatçının kişiliğini ya da bir usta olarak yeteneğini değil de, fikrin değerini vurgulayan bir anlayış ortaya çıkmıştır. Böylelikle, çalışma, anlamı her zaman net olmasa da, uzam, hacim, doku, malzeme, renk ve ışık vasıtasıyla bir fikri ortaya koymak amacıyla bir nesnenin ve ya nesnelerin düzenlenmesi olarak kabul edilmiştir. Fransız sanatçı Yves Klein'in Paris'teki sergisinde, beyaza boyalı boş bir galeriden başka hiçbir şey yoktur. Diğer sanatçılar en az onun kadar farklı ya da şaşırtıcı olan kendi aktarımlarını geliştirmiştir. Carl Andre bilindik sıradan tuğlaları zeminin üzerine dizmiştir." (Hollingsworth, 2009: 473-74).

Yaşanılan çevrede gerçekleşen olaylar, toplumların yaşayışını etkileyen durumlar onların sanat anlayışlarını değiştirdiği ve sanat akımlarının oluşumuna zemin hazırladığı gibi Minimalizm de yaşanılan toplumun içindeki olaylardan etkilenebilmiştir. Yeni bir çağın başlaması ya da büyük siyasi olayların, savaşların yansımaları sanatçıların görüşlerini etkileyerek onları farklı ifade biçimleri bulmaya itmiştir. Bu durum Minimalizm'in ortaya çıkış sebepleri arasında önemli bir yere sahiptir.

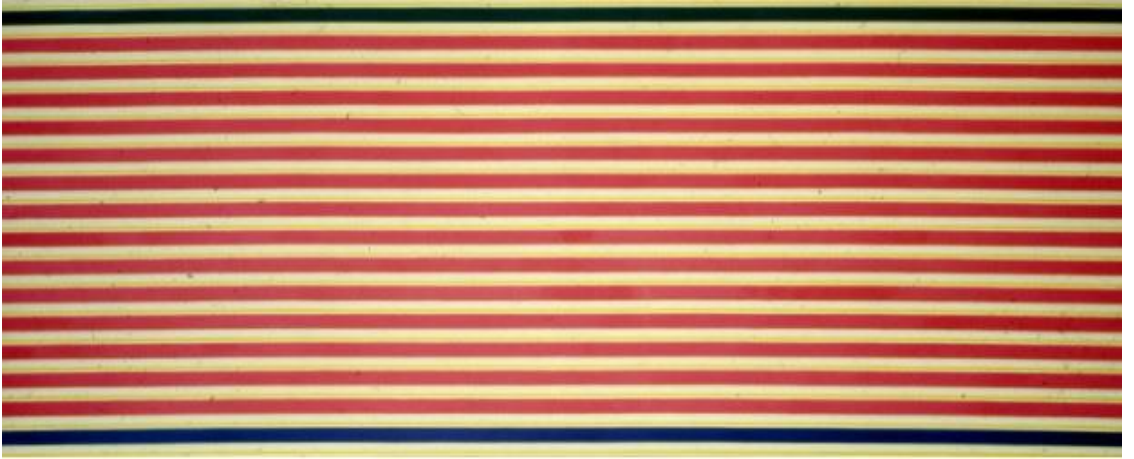
“Modernizm'in başlangıcıyla birlikte sanatçılar hep indirgemeciliğe yakın bir ilgi duydular. “ Kapitalist Pazar kavgası XX. yüzyılda iki büyük savaş acısı yaşattıktan sonra Batı insani bütün yerleşik değer yargılarını acımasızca sorguluyor, sanatı da bu sorgulamanın temel öğelerinden biri durumuna getiriyordu. 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.” 6” (Elgün,1996: 54).

“Sanat tarihine bakıldığında, hiç kuşkusuz antik çağdan günümüze kadar çeşitli dönemlerde sadeliğe, süsten ve fazlalıklardan arınmaya, minimal olana ve net ifadelere yer verildiği söylenebilir. Ancak Minimalizm bir akım olarak incelendiğinde; bu akımın temellerini oluşturan ve besleyen sanat anlayışlarının Klasisizm'den sıyrılmaya başlanması ile birlikte tarihin her alanında bir dönüm noktası olarak kabul edilen “Modernizm” ile başladığı bilinmektedir. Tüm diğer sanat akımları gibi Minimalizm de, Modern Sanat akımlarının bir kısmından etkilenecek bir kısma da tepki olarak ortaya çıkmıştır. Doğmasında öncülük eden akımlar De Stijl, Suprematizm, Pürizm, Konstrüktivizm gibi gerçeklik, nesnellik, işlevsellik ve sadelik gibi kavramları ön plana çıkaran akımlar olmuştur (Özdoru, 2004).” (Islakoğlu, 2006: 5).

İçerik olarak oldukça sade bir yaklaşımı benimseyen bir sanat anlayışının izlerini barındıran Minimalizm, kalıplaşmış pek çok düşünce tarzının önüne geçerek sanat alanına yeni bir bakış getirmiştir. Sanatçılar, üretmiş oldukları eserlerini bu yeni anlayışla şekillendirmişlerdir. Bu sanat akımının özü, bazı sanat akımları gibi kendi döneminden daha eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Etkilenilen sanatçı ya da sanat

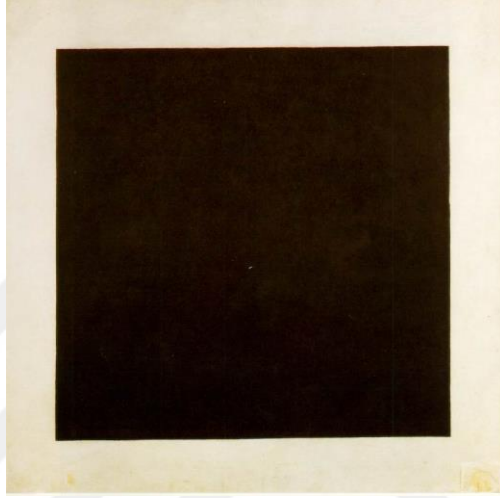
akımlarıyla filizlenmeye başlayan Minimalizm, gelişme kaydederek günümüz sanat anlayışı içerisinde de yerini almıştır.

“Minimalistler, entelektüel yansızlığı; Kartezyen açıklığı ve hatta Marksist bütünlüğü hedeflemektedirler. Ancak tüm bu retorik çağrışımlara rağmen, minimalistobje, yaratıcıları başka türlü ifade etse de Foucault’nun eleştirel çizgisine daha yakın durmaktadır. Minimalizm’in geometriyle kurduğu düşünsel bağıntı öncelikle modern endüstrinin ürettiği malzemelere ve bunların olduğu gibi kabullenilmesine dayalıdır (Bauhaus’ta olduğu gibi). Minimalistler aynı zamanda Rönesans’ın merkezîyetçi bir anlayışa göre düzenlenmiş kompozisyon şemasını yıkarak (Noland ve Irwin’inpanoptik düzenlemeleri) endüstriyel geometrinin karakteristiklerinden birini gerçekleştirmişlerdir. Post-Minimalizm’in en iyi örnekleri, bu eleştiriye daha uygun düşen işlerdir. Robert Smithson’un arazi uygulamaları, idealist geometri ve endüstriyel alanlardaki güncel geometri uygulamaları arasındaki karşıtlıkların geliştirildiği örnekler olarak çıkar karşımıza... İdealist geleneğin daire, spiral gibi geometrik formları, endüstriyel alanlardaki sadelikle tam bir zıtlık oluşturmaktadır.” (Şahiner, 2008: 178).

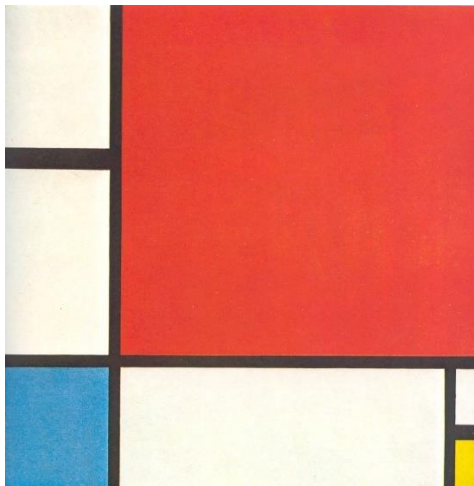


Resim 1.1. Kenneth Noland, Open End, 1967

“Minimalizm’in 1960’larda ortaya çıkmış bir akım olmasına rağmen, 1900’lü yıllarda Modernizm döneminde ressam Kazimir Malevich ve Piet Mondrian’ın çalışmaları, Marcel Duchamp’ın estetiği ve mimar Mies van der Rohe’nin yalın tasarımları ile ilk sinyallerinin atıldığı söylenebilir. Malevich ve Mies’in başlattığı bu çizgi, 1960’lı yıllarda, ABD’de çoğu ressam ve heykeltıraş olan bir grup sanatçı ve düşünce adamı tarafından kavramlaştırılmıştır”.



Resim 1.2. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, oil on canvas, Rus Müzesi, St. Petersburg.



Resim 1.3. Piet Mondrian.

Rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemeyi değişime uğratmadan kendi niteliği ve renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak minimalistlerin temel tutumları olmuştur. Çoğu sanatçı yapıtlarını bir kimlikten de arındırmak için “isimsiz” olarak tanımlamıştır. Hareketli soyutu aşırı kişisel ve hayali bulan minimalistler, bir sanat yapıtının yalnızca kendini çağrıştırması gerektiğini savunmuşlar ve bu nedenle yapıtlarını görsel olmayan her türlü çağrışımdan arındırmaya çalışmışlardır.” (Islakoğlu, 2006: 6).

Kullanmış olduğu ifade biçimi, benimsediği temel düşünce yapısı olarak kendini diğer sanat akımlarından ayırarak farklı bir çizgide ilerleyen Minimalizm, kendi dilini oluşturan, kendi söylemini yalın bir anlam çerçevesinde dile getiren bir akım olurken, geleneksel sanatın kalıplarını, sınırlarını yıkarak yeni bir anlayış getirmiştir. Sanatçılar Minimalist anlayış tarzına göre değişik malzemeler kullanmışlardır. Alüminyum, çelik, pleksiglas, kontraplak gibi malzemeleri eserlerine taşımışlardır.



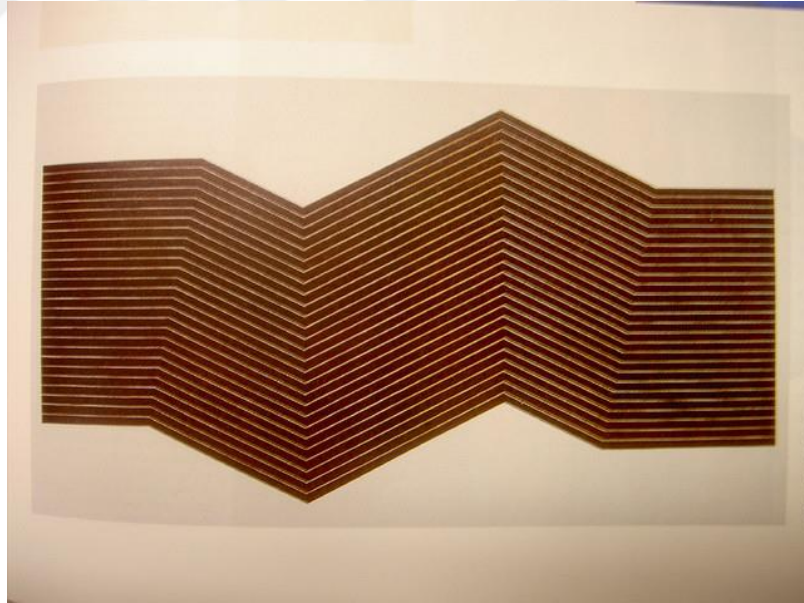
Resim 1.4. Carl Andre, 1968, Çelik.

“Temelde ABD kaynaklı bir akım olan Minimalizmin başlıca temsilcileri, birlikte hareket eden sanatçılar olmadığı gibi, ‘Minimalist’ diye bir damgayı da özünde reddeden Frank Stella (1936-), Donald Judd (1928-

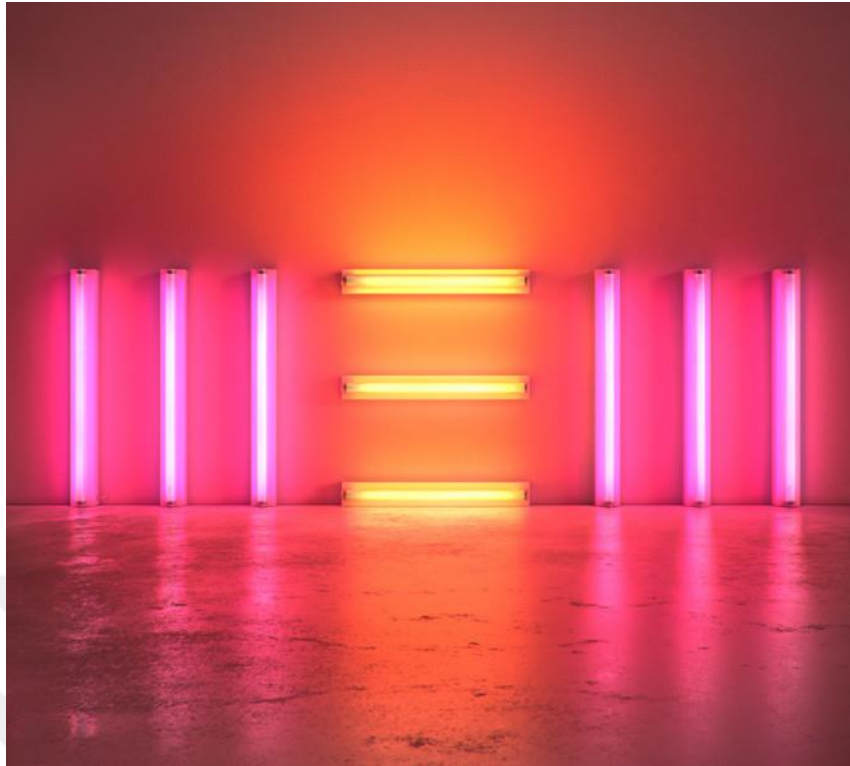
94), Dan Flavin (1933-96), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) ve Robert Morris 'tir (1931-).



Resim 1.5. Frank Stella



Resim 1.6. Frank Stella, Nunca Pasa Nada, 1964, Tuval Üzeri Metalik Polimer, 279,4 x 558.3 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 1.7. Dan Flavin.



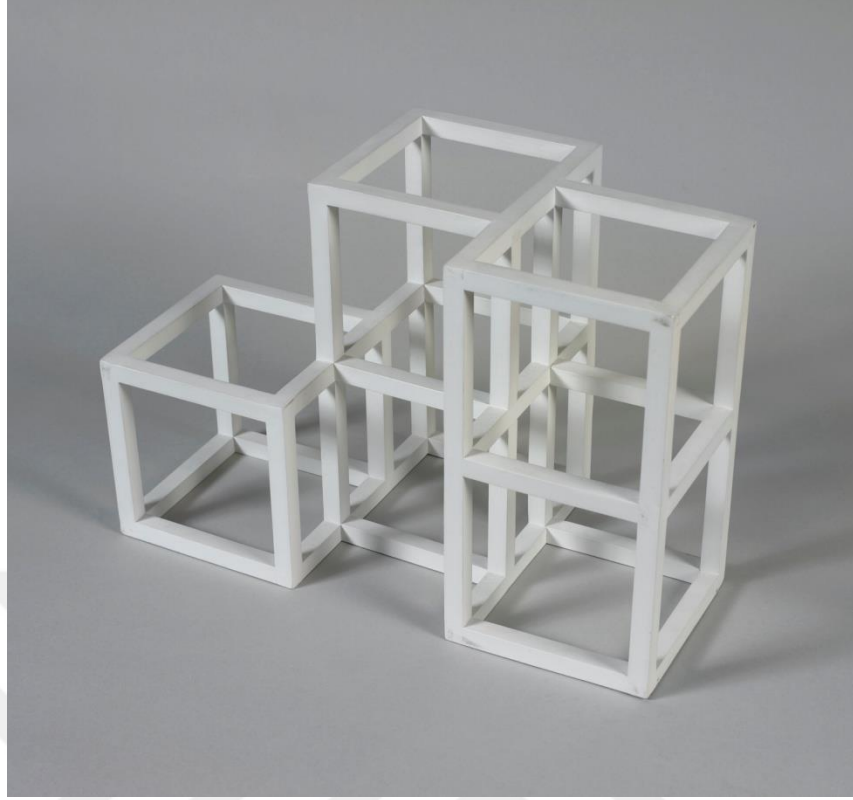
Resim 1.8. Dan Flavin.



Resim 1.9. Carl Andre.



Resim 1.10. Carl Andre.



Resim 1.11. Sol Lewitt.

Bu sanatçıların her biri, ‘üç boyutlu nesneler’ kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışlagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışını duyurmuşlardır. Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makalede resim yada heykel olmayan üç boyutlu yapılara ‘spesifik nesne’ diyerek bir tanım getirmiş, Minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır. Resmin duvara asılan bir dikdörtgen yüzey olarak başlı başına bir şekil oluşturduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırladığını öne süren Judd’a göre, 1950 öncesi resimde dikdörtgenin uçları bir sınır oluşturmuş, ressam da bu sınırları gözeterek kompozisyonunu tasarlamış, kompozisyon içindeki ayrı ayrı öğelerin dengesini, renk ve biçim ilişkilerini gözeterek kurmuştur. 1940’ların ikinci yarısından itibaren Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman gibi Amerikan Soyut Dışavurumcu ressamların yapıtlarında ise, dikdörtgen yüzeyin şekli ön plana çıkmış ve resim, farklı öğelerin dengeli kompozisyonuyla değil, bütüncül etkisiyle dikkat çekmeye

başlamıştır. Oysa bir sanatçının tek bir şekil ile yapabileceklerinin de bir sınırı vardır! Judd'a göre sanat yapıtının resmin geleneksel şeklinin sınırlarından kurtulması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır.” (Antmen, 2010: 182).



Resim 1.12.Donald Judd.



Resim 1.13.Donald Judd.

1.3. MİNİMALİST SANATÇILAR

1.3.1. Frank Stella (1936 -)

Minimalizm'in önemli sanatçılarından biri olan Frank Stella, gerek kullanmış olduğu malzeme çeşitliliği gerekse değişik renk oluşumlarıyla meydana gelen farklı eserleriyle dikkat çekmektedir.

“Günümüzün önde gelen soyut ressamlarından Stella üretken ve çeşitlilik gösteren bir sanatçıdır. Yine de, bir resmin ne olduğu ve neye benzeyebileceği üzerine araştırmaları, işlerinin tekrar eden temasını oluşturmuştur. Erken dönem eserleri, resmi en saf, minimal ve vazgeçilmez özelliklerine indirgemişti: basit, düz, şekilli, tek renkli. Daha sonra saf, parlak ve keskin rengi, artan bir karmaşıklıkta resmine kattı. 1970'lerin başlarından sonra, zengin, iç içe geçen şekil ve renk kümelerinden oluşan yapılar aracılığıyla, resmin saf olmadan da resim olarak kalışını araştırmaya başladı. Çeşitli malzemeler kullanır. Büyük ölçekli çalışmayı tercih eder. Heykelden, mimariden fikirler ve teknikler çalsa da her zaman ‘resimler’ yaratır – eserlerinin arkası duvara dayanır ve önden izlenir.”
(Cumming, 2008: 460- 61).

Frank Stella, diğer Minimalist sanatçılar gibi Minimalizm'in yalın anlayışıyla hareket etmiş ve daha sonra bu yalın ve bir o kadar durağan sanat eserleri karmaşık bir duruma dönüşmüştür. Sanatçının eserleri incelendiğinde birbirini tekrarlayan bir diziyle karşılaşılmaktadır. Eserlerini meydana getirirken farklı bir malzeme oluşumu tercih eden Stella, uygulamış olduğu renk tekniğinin rahatlığıyla da ilgi çekici işler yapmıştır.



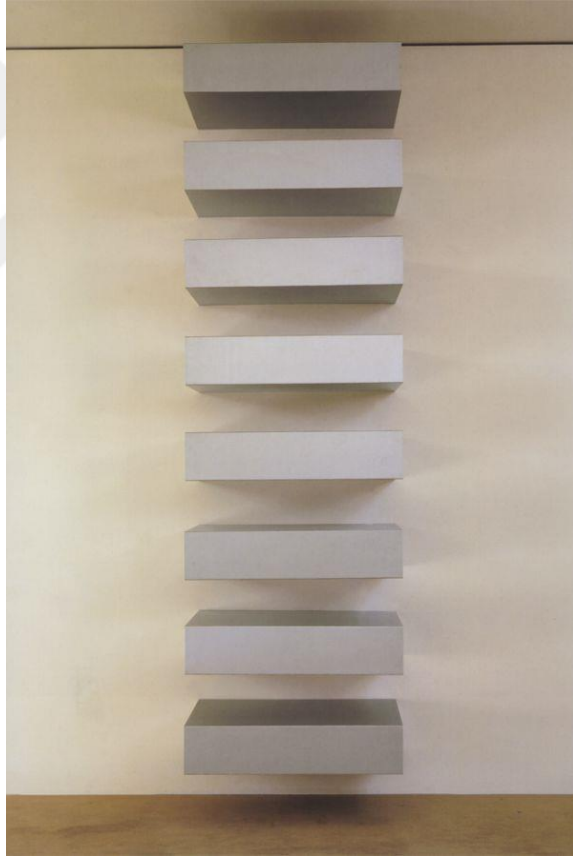
Resim 1.14. Frank Stella, Kastura, 1979, Alüminyum Üzerine Yağlıboya ve Epoksi, Metal Borulu Tel Örgü 292.1 x 233.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

“Bu duvar kabartması, dikdörtgen bir tabana sabitlenmiş parlak renkli alüminyum parçalarından oluşuyor. Stella, yapının anıtsallığını serbest duruşu ile dengelemiş. Dayanak, izleyicinin arkadaki duvarı da görmesini sağlayacak biçimde eğrisel bir ızgara strüktüründen oluşturulmuş. Kenarları tanımsız bir bütünde özgürce birleştirilmiş üçboyutlu soyut parçalar geleneksel resim düzlemine meydan okuyor. Bu yapıtta pek çok etki görülmektedir. Bunlardan biri, sert üretilmiş malzeme kullanımı ve sanatçının elde yaptığı maketin endüstriyel yöntemle büyütülmesinden dolayı Minimalizm’dir. Bir başkası ise, serbestçe uygulanmış boyadan dolayı Soyut Dışavurumculuk’tur. Stella’nın büyük bir çeşitlilik gösteren yapıtları arasında, bazıları anıtsal boyutlarda olan yenilikçi baskıları vardır.” (Haydaroğlu, 2004: 445)

1.3.2. Donald Judd(1928-1994)

Minimalizm akımının bir diğ er temsilcisi Donald Judd'dır. Sanatçı, Minimalizmin  ng rd ğ  düşünceyi benimseyerek eserler üretmiştir. Özelikle kullanmış olduğu malzemenin türü bakımından geleneksel olan çoğu eserden ayrılmaktadır.

“Judd, end stiriyel üretimi için önerilerde bulunduğu cilalanmı  metal ve Plexiglas taşınabilir parçalar (genelde büyük), çoğunlukla kutu şeklindeki nesneleri, çıkıntılar halinde üst üste dizerek heykeller üretmiştir. Orantıları ve aralıkları matematiksel olarak ilerleyen, basit, minimal yapılar olup insan varlığı veya referansı taşımayan, bağımsız ve serinkanlı işlerdir.” (Cumming, 2008: 455).



Resim 1.15. Donald Judd, Excelsior Springs, 1994,  zel koleksiyon

“ ‘ stifler’ dizisinden bu heykel, birbirinin e i dikdörtgen kutuların matematiksel bir sıralama içinde duvara dik yapı tırılmasıyla oluşturulmuş dikey bir düzenlemedir. Judd'ın biçim, hacim, renk ve yüzey

sadeleştirmesini sergileyen yapıt, sanatı temeline yani geometriye indiriyor. Öteki tüm yapıtları gibi Minimalist üsluptaki bu çalışma da hiçbir şey göstermek, betimlemek ya da anlatmak istemiyor; üstelik herhangi bir geleneksel anlamda da düzenlenmemiş. Kullanılan metal ya da pleksiglas kutular sanatçının yapıtıyla kişisel bağı en aza indirmek için bir fabrikada yapılmış, spreylenmiş ve başkaları tarafından yerlerine yerleştirilmiştir. Yapıtlarının hepsi “isimsiz”dir ve olabildiğince yalındır; çünkü Judd bir sanat yapıtının parçaların toplamı değil, bir bütün olarak görünmesi gerektiğine inanıyordu. Sanatçı heykelin yanısıra kendi mobilyalarını da tasarlamış ve birkaç ev inşa etmiştir.” (Haydaroglu, 2004: 240).

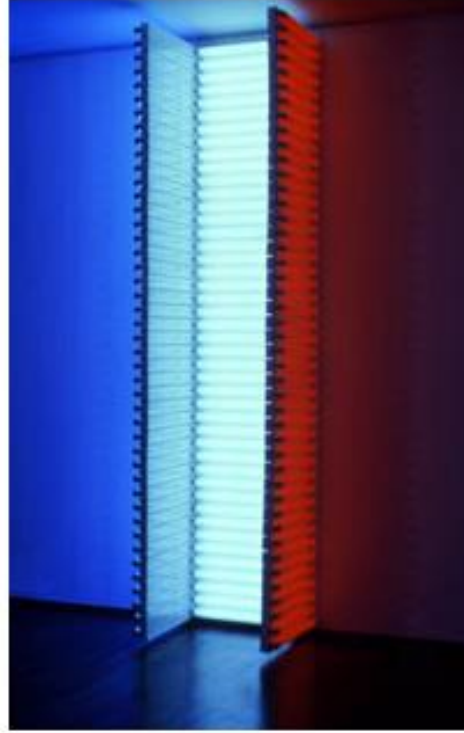
Sanatçı çalışmalarında pleksiglas gibi çeşitli malzemeler kullanmıştır. Minimalist düşüncenin temel prensibi olarak ele alınan eserlerde tamamen bir şeyi anlatmak ya da herhangi bir durumu sembolize etmek gibi bir mantık örgüsüyle oluşturulmamıştır. Donald Judd’ın eserleri de bu mantık çerçevesinde sunulmuş eserlerdir. Sanatçının işleri endüstriyel bir düşünceyle oluşturulurken, özellikle birbiri ardına istiflenen işlerinde matematiksel bir hesaplama da kullanılmıştır.

1.3.3. Dan Flavin (1933-96)

Minimalist üslupla eser üreten bir diğer sanatçı da Dan Flavin’dir. Sanatçının eserlerine bakıldığında son derece farklı bir malzemenin eseri şekillendiği görülmektedir. Geleneksel resim sanatı kapsamında değerlendirilen diğer sanat eserlerindeki renk oluşumunun uygulayışıyla Dan Flavin’in renk uygulayışı tamamen birbirinden farklı bir boyuttur. Sanatçı geleneksel mantığın dışına çıkarak neon ışıklarıyla eserler üretmiştir. Çalışmalarında aydınlatma kullanan sanatçı, enstalasyonlarında bu ışık kullanımını mekânın büyüklüğüyle ya da yüksekliğiyle de ilişkilendirerek matematiksel bir hesaplama da yer vermiştir.

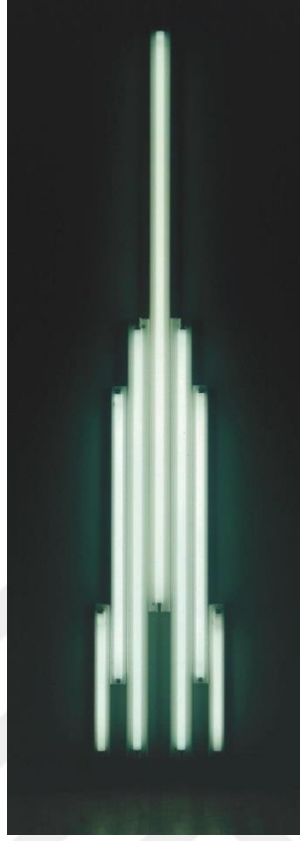
“Florasan tüpleri ve neonlarla, çoğunlukla karanlık boş bir odanın köşesinde, kurduğu enstalasyonlarla tanınır. Odanın uzamıyla oynadığı: (hayatın ?) boş köşelerini aydınlattığı ve ışık hakkında mistik görüşleri ifade

ettiği söylenir. Rus Konstrüktivistlerin nostaljik göndermeler.” (Cumming, 2008: 459).



Resim 1.16. Dan Flavin, *İsimsiz (Fransa Cumhuriyeti Vatandaşlarına...)*, 1989, Mavi, Kırmızı ve Beyaz Floresan Işık, LeoCastelli Gallery, New York.

“Kırmızı, beyaz ve mavi: Fransa Cumhuriyeti’nin renkleri, sütunu andıran üçboyutlu bir konstrüksüyona yerleştirilmiş floresan tüplerinden ışık saçıyor. Bu yapıt Fransız Devriminin 200. Yıldönümü kutlamaları için yapılmıştır. Tam adı “ İsimsiz (Devrimlerinin 200. Yıldönümünde Fransa Cumhuriyeti’nin Vatandaşlarına) 3”tür. Heykel, aynı biçimdeki nesneler kullanıldığında bir anıtın parçasına ya da, Flavin’in yapıtları için dediği gibi, bir “sahte-anıt”a dönüşür. Boya yerine renkli ışığın kullanımı yapıta ayrı bir boyut katmıştır. Sınırlarını belirleyen hiçbir çerçeve ya da kenar yoktur. Işık, yapıtın ötesine yansıyarak, kapladığı alanı yeniden tanımlar ve sanatın nerede başlayıp, nerede bittiği sorusunu ortaya atar. Işığın, mekânın ve benzer geometrik nesnelerin kullanımı Flavin’in yapıtlarını Minimalizm akımına bağlar.” (Haydaroglu, 2004: 158).



Resim 1.17. Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt, 1966-9

“Flavin, Yapımcı sanatçı VlademirTatlin’in yapıtlarının hayranıydı. Bu küçük yapıt Tatlin’in, eğer yapılsaydı Eiffel Kulesi’nden daha yüksek olacak olan, yapıtına ironik bir övgüdür. Flavin’inAnıt’ı belirli bir düzene göre yerleştirilmiş birbirinin aynı, geleneksel olmayan malzemedan (prefabrike floresan tüplerden) yapılmıştır.” (Little, 2013:139).

Sanatçının VlademirTatlin için yapmış olduğu çalışmasında yine ışık kullanımına yer verilmiştir. Dan Flavin diğer işlerinde olduğu gibi birbirini takip eden malzemeler kullanarak çalışmasını oluşturmuştur. Yapıt her şeyiyle geleneksel sanat anlayışından koparken, yine endüstriyel bir üretim ürününü çağrıştırmaktadır.

“Dan Flavin ve Minimalist Sanat Anlayışına Bakışı Minimalist sanatın önde gelen sanatçılarından sayılan Dan Flavin 1967’de, minimalizm için “sembolize ediş azalıyor – zayıflıyor” diyerek, psikolojik olarak kayıtsız/duygusuz bir süslemenin/düzenlemenin ortak anlamına, herkesçe bilinen şeyleri görmekten kaynaklanan tarafsız bir memnuniyete ve

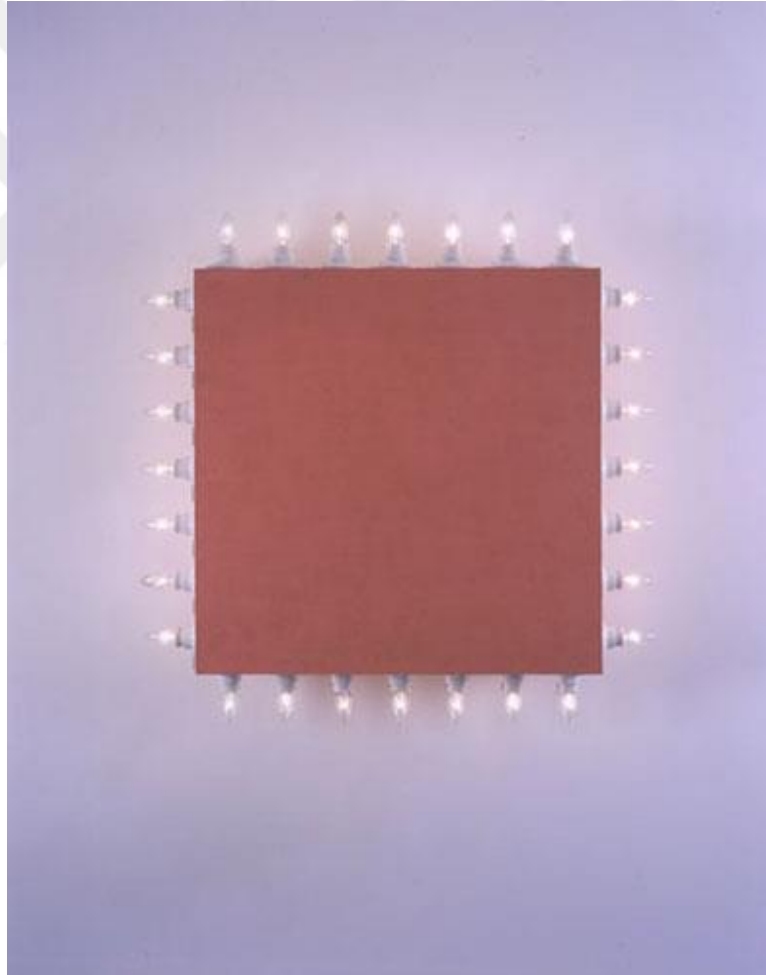
kısaca sanatsızlığa doğru giden bir zorlamadan söz etmiştir. Minimalizmle ilgili bu yorumlarına karşın 1964'te yapmış olduğu neon heykeli "V. Tatlin için Anıt", sanatçı tarafından herhangi bir şekilde ne yontulmuş ne de inşa edilmiş bir çalışmadır. Yalnızca neon tüplerle basitçe oluşturulmuş bir asamblajdır ve herhangi bir şeyi ifade ediyor, herhangi bir anlam taşıyor ya da herhangi bir şeye işaret ediyor gibi de gözükmemektedir. Söz konusu olan, kendi alanı içinde göz kamaştıran, ihtişamlı bir obje olarak ancak kendi varlığıdır (Gablik, 1991: 244 - 254).

Işıklı konstrüksiyonlardan oluşan düzenlemeleriyle tanınan Flavin, yalnızca endüstriyel bir üretim malzemesi olan floresan lambaları basit anlamda kullandığı, doğrudan bütün mekanı sarmalayan, orada kendine özgü bir atmosfer yaratan çalışmalarıyla minimalist olarak nitelendirilir. Önceliğinin hep böyle olduğunu dile getirmektedir. Genellikle çeşitli renklerdeki lambalarını, karartılmış yüzeylerin köşelerine yerleştirerek ya da duvar boyunca diziler oluşturacak şekilde kullanır. Çalışmalarının kendine özgü bir atmosfere sevk eden etkisi de böylece kendiliğinden gelir. Flavin, bu düşündürücü atmosferlere yönelten yapıları özellikle amaçladığını belirtmektedir. Ancak çalışmalarına özellikle koyduğu isimler ve ışıklı düzenlemelerinin yarattığı kendine özgü mistik atmosfer onu minimalist yaklaşımının ötesine taşır ve çağdaşlarından farklı bir etki geliştirmesini sağlar.

Dan Flavin'in sanatsal anlamdaki düşüncelerini minimalist bir anlayış benimseyerek eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının genellikle çalışmalarında floresan tüpleri kullanmış olması, endüstriyel ürünlerin kullanımını doğurmuştur. Floresan tüplerini renkli ışıklar şeklinde kullanmış olması da ayrı bir yenilikçi yaklaşım olmuştur.

Flavin'in, minimalizmi kendi seçtiği estetik bir dil olarak belirlediği süreç, belki de 1950'lerin sonunda sanatçı kariyerine ilk adımı atmasıyla başlamıştır. Başlangıçta kişisel bir dürtü ile büyük bir zihinsel gizli odaya benzeyen New York'taki apartmanında biriktirdiği kişisel hatıraları bir araya getirir. Aynı zamanda öncelikle çizimlere – desenlere yönelir. Daha

sonra, 1960'ların başlarında oluşturduğu “ikon”ları ile kendini göstermeye başlamıştır (Poetter, 1989: 13 - 16). 1961'de JudsonGallery'de açtığı ilk kişisel sergisinde yer alan “İkon” adlı bu çalışmaları, çevre çizgileri ve köşeleri ampullerle belirginleştirilmiş tablolar ve suluboyalarından oluşmaktaydı. Flavin, bu çalışmalara “ikon” diyordu ancak, “ikon sözcüğünü salt dinsel bir terim olarak değil; elektrik aydınlatmasını sağlayacak şekilde hiyerarşik bir ilişki üstüne kurulmuş, altta üstte, kenarda, ayrıca yüzeyi kare biçiminde, yapısı ışıklarla renklendirilmiş olarak görüyorum” (Fineberg, 1995) diye de ekliyordu. Bu çalışmalarıyla Flavin, ışığı bir malzeme olarak öne çıkarmayı amaçlıyordu.”



Resim 1.18. Dan Flavin, “İkon V (Coran's Broadway Flesh)”, 1962, Oil on Gesso on Masonite, Porcelain, Chains, Incandescentbulbs - Privatecollection, New York



Resim 1.19. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi), 1963, Sarı Floresan Lamba, 244cm.

1963'te daha devrimci bir düşünceyle yaklaşık 2.5m uzunluğunda bir sarı floresan tüpünü atölyenin duvarına yatayla 45 derecelik bir açı yapacak şekilde asarak bunu Constantin Brancusi'ye adar. Bu, aynı zamanda “Thediagonal of personalecstasy (thediagonal of May 25, 1963)” ismini de taşımaktadır ve sekiz fitlik altın renkli floresan bir çizgi oluşturur. Eserini Brancusi'nin 'Sonsuz Sütun'uyla karşılaştırarak onun mitolojik bir totem, kendininkininse modern teknolojik bir fetiş olduğunu belirtmiştir. Flavin ilk ürettiği bu floresan düzenlemeler serisine ruhsal bir derinlik yüklemiştir. Bundan sonra Flavin, floresan ışığını yapıtlarında temel araç olarak kullanacaktır. Amacı renkli, renksiz, yatay, dikey, duvara sabitlenmiş, uzunlamasına yere yatırılmış, tavana asılmış, birdençok lambayla ışığı yaratmaktır.

Sanatçının floresan ışığını kullanması onu kendi alanındaki diğer sanatçılardan ayıran önemli bir özellik olmuştur. Büyük bir mekân içerirse yerleştirdiği sarı bir floresan ışıkla bir çizgi oluşturan sanatçı ruhsal, manevi bir atmosfere de gönderme yapmaktadır.

Çeşitli uzunluklarda yan yana yerleştirildiği, basit üçgen ve dörtgen şeklinde yerleştirdiği ışıklı düzenlemelerden oluşan ilk floresan çalışmaları teknik olarak bakıldığında minimaldir. Çünkü onun donatıları, sergi mekânının mimari elemanlarıyla bütünleşmiş, yerleştirildikleri mekanın tamamlayıcı bir parçası haline gelmiş, yalın ve tek çeşit hazır bir malzemenin kullanımıyla oluşturulmuş yapılardır. Flavin'in yapıtlarında ışık boşluğa yayılır ve kendi özel çevresini yaratır. Her yapıtında oluşan bu kapsayıcı ışık, mimari yapı ve içsel uzamı desteklerken aynı zamanda yeniden yapılandırır. Işık ve mimari elemanlar bir birini var eden bir konuma ulaşır. Bu Flavin'i, mimarideki heykelin uzamını belirleyen elektrik ışığının rolü kullanılarak resimsel etkilerle bir bütünlük oluşturulabileceği önermesine götürmüştür. Böylece bütün odaları koridorları ve mimari alanları ışıkla ifade etmeye başlamıştır.

Dan Flavin'in mekân içerisinde gerek kullandığı malzeme türünün tekliği, tekrar eden bir şekilde kullanımı, gerekse mekânın sanat eseriyle ilişkilendirilmesi sanatçıyı minimal bir üslubun içerisine dahil etmiştir. Özellikle mekân içerisinde bir çizgi biçiminde kullandığı floresan ışıklarının kullanılması ve mekânın bir parçası olarak vurgulanması, alılmayıcıları sanat hakkında sorgulatan bir durumu doğurmuştur.

Flavin'in etkileyici bir elemen olan floresan tüplere görev yükleyen çok sayıdaki denemeleri, ressamın çizgileri kullanması gibi değişken boyuttaki hem beyaz hem de renkli ışık şeritlerini bir araya getirmektedir. Flavin çalışmalarının ihtişamlı görünüşünden dolayı değil, eserlerindeki seyirciyi içine alan algılatma tekniklerinden dolayı minimal akıma dahil edilmektedir. Bunu çok belirgin bir şekilde yapmaktadır. Yapıtlarında bütünü içeriğe dönüştürülme kaygısı egemendir. Diğer bir deyişle mekana dahil edilen obje, mekanı ve beraberindekileri çerçeveler. Yayılan ışık salonun durmuş zamanını ve doğallığını bozar. Bu çalışmalarının, ticari bir

ürün ve hazır malzeme olan floresan tüplerin kendi gerçekliği ile modüler birimler oluşturması Flavin'imin minimalizme bağlamıştır. 1966'da The Jewish Museum'da yeni ufuklar açan "Temel Yapılar" adlı grup sergisine katıldığında indirgemecilik tavrına rağmen, Flavin henüz bir şeyin kavramını bir kenara atamamıştır. Diğer bir deyişle, onun çalışmalarında ışığın kullanımı, eski zamandan kalma ruhla bir araya getirilen göndermeleri içermekteydi (Joachimides ve Rosenthal, 1993). Flavin'in çalışmalarında ruhsal ve teatral bir hava yaratan özellikleri görmemek pek mümkün değildir. Aynı yıl bir odanın köşesinde dik olarak kırmızı bir neon tüp yerleştirilerek, şiddetli teatral bir etkiyle mimarının kendi özelliklerini yok etmek istercesine oluşturduğu düzenlenme bu tarz çalışmalarına örnektir (Poetter 1989:13 - 16).

Aslında Flavin, çevresel ve optik kaygılara doğru bilinçli bir eğilimi olduğunu da belirtir. Bununla ilgili olarak şöyle der: "Işıklandırılan malzemenin kompozisyonu ile bir odanın gerçek boşluğunun parçalanabilir olduğunun ve onunla dikkatlice oynanması gerektiğinin farkına vardım... O köşe tamamıyla yok sayılabilirdi. Fiziksel yapı, göz kamaştırıcı ışık ve çift gölge tarafından, duvar bölümü görsel olarak parçalanabilirdi." (Poetter 1989:13 - 16)

Flavin'i yalnızca neon lambası heykelinin öncülerinden biri olarak görmek eksik kalır. O ışıkla çalışan diğer sanatçılardan farklı olarak, dekoratif ve teknolojik etkilerden kaçındığının altını çizer. Ancak, endüstriyel bir malzemedan ortaya çıkan yapay ışığın da üstün olması gereken bir araç olduğu düşüncesini taşımaktadır.

1968'de gerçekleştirdiği "Untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on Not Seeing Anyone in the Room)" adlı çalışması, aydınlatığı odaya girişi kapatan neon bariyerlerden oluşan yapısıyla çarpıcı bir örnektir."



Resim 1.20. Dan Flavin, “Untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on Not Seeing Anyone in the Room)”, 1968, soğuk beyaz floresan lambalar, 243.84x335.28x17.78 cm

Flavin’in düzenlemeleri, zaman zaman gün ışığını da floresan ışığı ile birlikte kullanmasıyla giderek daha da karmaşık bir hal almıştır. Bununla birlikte pek çok çalışmasını sanatçı arkadaşlarına ya da halka mal olmuş kişilere adanması da onun çalışmalarını minimalist anlayış içinde farklı kılan bir yön oluşturmaktadır. Örneğin, Rus Konstrüktivist Vladimir Tatlin’e adadığı “Monuments” adı altında bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir. “Monument 7” (Res. 4), 1964’de başladığı bu serinin bir parçasıdır. Flavin, Tatlin’i sanatı bilim olarak düşleyen büyük bir devrimci olarak görmekteydi ve ona büyük bir saygı duymaktaydı. Kalina (1996), bu konuyla ilgili olarak şöyle bir soru yöneltmektedir: “Tatlin’e gönderme yapan Flavin’in sert beyazdan yapılmış bir düzenleme olan anıtlarının, katedral benzeri bir his uyandırması sadece zekice bir ironi mi?”



Resim 1.21. Dan Flavin, “Monumentsfor V. Tatlin”, 1964-1981

1972 yılında yapılan bir başka çalışma da Birleşik Devletler başkan adayı George McGovern’a adanmıştır. Bu, üçgen biçiminde iki duvar kompozisyonunun bir düzenlemesidir. Soğuk ve sıcak beyaz ışıklı yuvarlak tüplerin karşılıklı yerleştirilmesiyle oluşturulan bu çalışma, sanatçının demokratik adayı desteklediğini işaret eden bir sergi ile Leo Castelli galerisinde gösterime sunulmuştur. Bundan önce de seçim çalışmaları için bir afiş çalışması yapmış ve “Art for McGovern” adlı sergi dizilerine katılmıştır. 1977’de Flavin galeri bağlamından uzaklaşarak, New York’un Büyük Merkez İstasyonu’nda üç demir yolu rayı üzerinde çeşitli floresan tüpleriyle bir düzenleme oluşturmuştur (Joachimides ve Rosenthal, 1993).

Flavin’in çalışmaları genel minimalist anlayışa uygun olarak, tam anlamıyla ne resimden yana ne de heykelden yana bir tercih sergilemekte, tersine resim ve heykeli adeta bir arada sunmaktadır. Üç boyutu ve rengi, atmosfer içerisinde bir araya getirmekte, rengi ve renk oyunlarını boşluğun içine doldurmaktadır. Kalina (1996)’nın bu konudaki yorumu şöyledir:

Renk, aslında Flavin'in en çok katkıda bulunduğu alandır. Ancak bu yeterince anlaşılamamıştır. Judd gibi Flavin de çalışmalarında rengi hassas ve duygusal bir ayırım olarak kullanmıştır. Flavin'in paletindeki renkler son derece sınırlı olmasına rağmen kullandığı renk değişimleri çok güzel etkiler yaratır. Bu renkler duvarları yalayıp geçebilir, birbiriyle birleşebilir, köşelerde ya da yerde birbiriyle karışabilir... Flavin renkleri çok iyi kullanır. Renk tonlarıyla çalışarak bunlardan farklı ve karışık tonlar elde etmeyi sever... Özellikle tüpler sıralar halinde yerleştirildiğinde ön duvar sarı arka duvar ise yeşil renge bürünür ve bu tonlar son derece yoğundur. Eğer seyreden kişi uzun süre buna bakarsa tamamlayıcı tonları da görebilir... Onun renginin güçlü, duygusal ve hatta psikolojik etkileri vardır. Bununla beraber onun bu etkilerin ne kadarını yaratmayı istemiş olduğu bilinmemektedir.” (Ataseven, 2012, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3405/2909>, Erişim Tarihi: 24.12.2015)

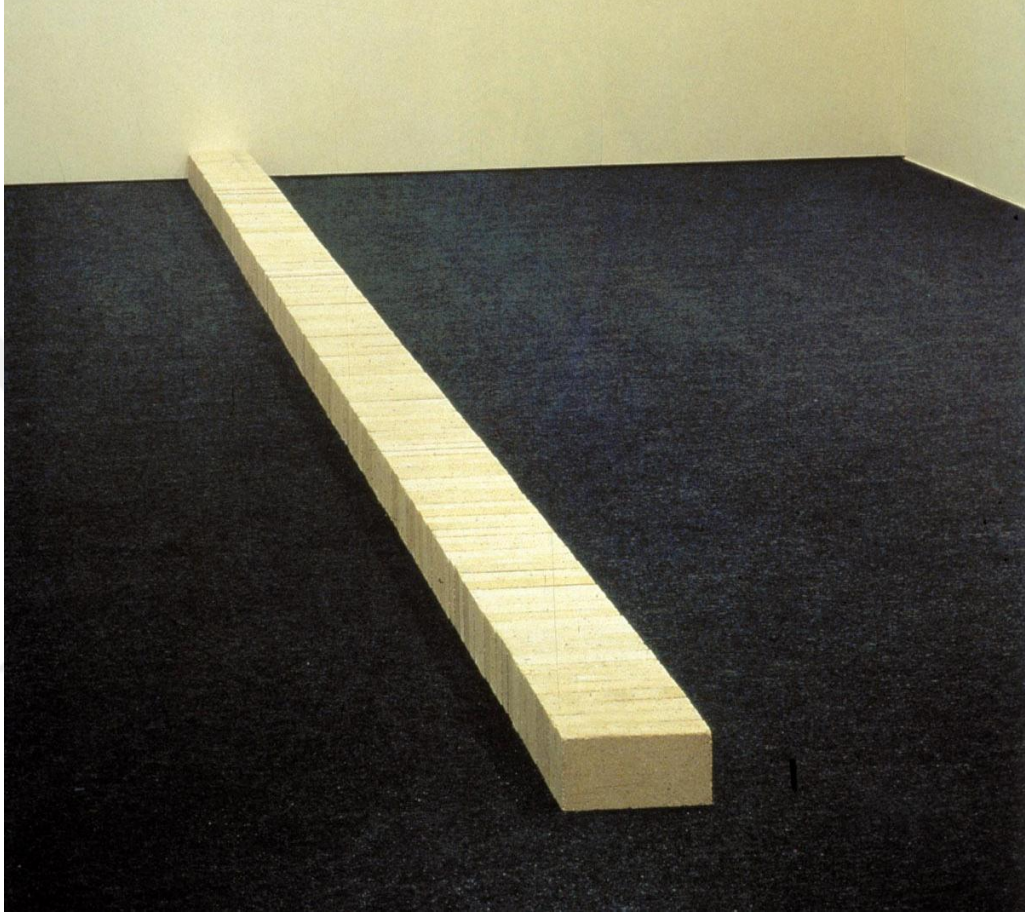
1.3.4. Carl Andre (1935 -)

Minimalist sanatçı Carl Andre, üretmiş olduğu sanat eserleriyle farklı bir ifade biçimi benimsemiştir. Carl Andre da bazı Minimalist sanatçılar gibi farklı malzemelerle çalışmıştır.

“Minimal sanatın ilk uygulayıcılarından olan Andre'nin işleri Massachusetts'te bir tersane kasabasından geçen çocukluğu ve Pennsylvania tren yolundaki ilk işinden metal plakalar, kirişler, tren rayları, sanayi, taş ocaklarıyla çevrili- yansımalar taşır.

1970'lerde Tuğla Yığını işiyle gazete başlıklarına çıkar(Tate Galerisi ve Andre Popüler basında alay konusu olur). En başarılı işleri tipik olarak endüstriyel malzemelerle (tuğla veya metal plakalar gibi) matematiksel bir düzene göre sıralayarak yaptıklarıdır. Ayrıca hazır kesilmiş birimlerle oluşturduğu külçe halinde, kaba kesimli ahşap işleri de vardır. 1970 'lerde galeri ziyaretçilerini, neyin sanat olup olmadığı konusunu sorgulamaya ciddi biçimde zorlamıştır. 1985'te pencereden düşen karısını öldürmekle suçlanmış fakat daha sonra aklanmıştır.” (Cumming, 2008: 459)

Sanatçının eserleri incelendiğinde tuğla, taş, metal, ahşap gibi malzemeleri sıklıkla kullanmış olduğu görülmektedir. Carl Andre çalışmalarında sanatın değerini sorgulatacak işlere imza atarken, tuğlalardan yapmış olduğu işinde mekânının zemini üzerinde dev bir yatay sütun oluşturmuştur.



Resim 1.22. Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 137 Ateş Tuğlası

“Yatay konumdaki Kaldıraç adlı düzenlemesi Andre’nin ilk önemli işiydi. Bu iş, 1966’da Yahudi Müzesi’nde açılan ‘Temel Yapıtlar’ sergisi için hazırlanmıştı. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre’nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, dikey elemandan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı.

Bu işi yapmaktaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir: “Brancusi’un Sonsuz Sütun’unu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne

kaymış oldu". Aslında Kaldıraç, bir ölçüde hala duvarla bağlantılıydı. 1967'de yapmaya başladığı bir dizi işi, metal plaka parçalarının mekânın tabanına yerleştirilmesinden ibarettir. Bu dizi içindeki en karmaşık olan yerleştirme 37 Parçalı İş'tir. Müzenin tabanını işgal eden toplam 1.296 birimden oluşan işin 216'sar tanesi alüminyum, bakır, çelik, magnezyum, çinko ve kurşundu. Andre, bir keresinde ideal heykelinin bir yol olması gerektiğini söylemişti. Öyle ki, bu 'klasik' heykellerin üzerinden yürünebilmesi, kamyonlar bile geçebilmeliydi."(Yılmaz, 2006: 204-205)



Resim 1.23. Carl Andre, Çinko Magnezyum Düzlem, 1969, 182.9 x 182.9 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore.

"Saf magnezyum ve çinkodan endüstriyel üretilmiş 36 kare plaka, döşeme üstünde ardışık yerleştirilmiş. Geleneksel heykel kavramının tersine, bu bağımsız parçalar hiçbir şekilde birbirlerine bağlanmamıştır; her biri kaldırılıp bir başkasının üzerine konabilir. Dikey bir strüktür yaratmak üzere de yapılmamışlardır; sadece yer üstünde durmaktadırlar. Geleneksel

heykelde olduğu gibi mekânda ayakta durmuyor; görülmek için çaba harcamıyorlar, ama üstlerinde yürünmek üzere döşeme ile bütünleşiyorlar. Önceleri Frank Stella ve Constantin Brancusi'den etkilenen Andre 1960-64 arasında, değiştirilebilir standart birimlerin kullanıldığı Pennsylvania Demiryolları'nda çalıştı. 1960'ların ortalarından itibaren tuğla, köpük levha ve çimento blokları döşemeye yayarak gruplar oluşturdu. Birbirinin benzeri bu biçimler, basit matematik kurallar üzerine kuruludur.” (Haydaroğlu, 2004: 11).

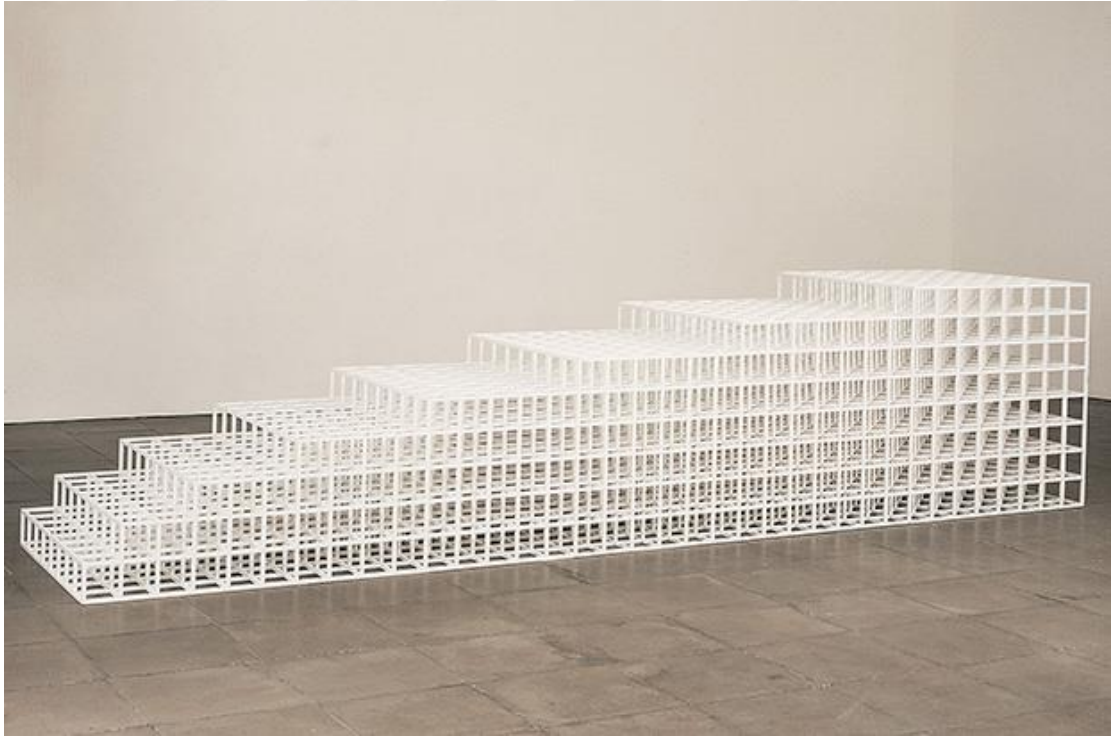
1.3.5. Sol Lewitt (1928 – 2007)

“8 Nisan 2007 New York kavramsal sanat ve minimalizm gibi birçok akımla özdeşleştirilen ve bu alanlarda öncü olmuş ABD’li sanatçıdır. Kullandığı ortamlar genelde resim desen ve yapılarıdır. Sol Le Witt 1965 Hayatı Hartford Connecticut ta doğan Le Witt yılları arasında New York ta Syracuse University de 1962 de resmi bırakıp soyut siyah ve beyaz kabartmalar kutu ve masa benzeri yapılar üzerine yoğunlaşmıştır. 1967 de kavramsal sanat konusunda çok etkili olan Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar isimli bir makale yayımlamıştır. 1968 den sonra kendisi tarafından veya yazdığı tariflere uyarak asistanları tarafından gerçekleştirilen sayıları 1200 ü bulmuş olan duvar desenlerine başlamıştır. New York’taki Museum of Modern Art ta ilk retrospektif sergisi düzenlenmiştir.” (<http://www.kimkimdir.tv/sol-lewitt-kimdir>).

Minimalizm içinde yer alan Sol Lewitt’in çalışmalarına bakıldığında farklı malzemelerden yapılmış iskeletvari yapılarla karşılaşmaktadır. Sadece kenarlarının keskin bir biçimde görüldüğü eserlerinde sanatçı gerçekte var olan ve düşüncede var olanı sorgulamıştır. Matematiksel bir üslupla oluşturulan eserlerde saf bir düzen arayışı vardır. Sanatçının çalışmaları genellikle beyaz ya da tek renkli oluşan yapıtlardır.

“Daha sonraları sanatın ‘Büyük Yaşlı Adamlar’ından biri olarak kabul edilmiş, öncü Minimalist sanatçı. İlk bakışta Lewitt’in yapıtları ve duvar çizimleri gelişmiş matematiksel sistemlerin mekanik uygulamaları gibi görünse de, öyle değiller. Mantıksal ancak katı veya ön görülebilir

olmayan bir düzenden kaynaklanan bir tür saf güzellik yaratır. Raslantısal bir şekilde seçmiş olabileceği bir sistem, oran veya formülden yola çıkar ve bunlardan doğan modüler yapıyı veya duvar çizimlerini uygulamak için asistanlar görevlendirir. Büyük ya da küçük boyutlu işleri vardır ama büyük ve daha karmaşık olanları daha iyidir; tamamen kendi kendine referans veren, bağımsız işlerdir. İşlerini entelektüel olarak ele alıp sistemi çözümlemeye çalışabilir ya da görsel olarak yaklaşıp beklenmedik, huzurlu güzelliğinin, ışık ve mekân oluşturarak yarattığı duygusal açıklık ile saflık hissinin keyfini çıkarabilirsiniz. Duvar çizimleri her bir sergi mekânı için yeniden yapılır ve sonunda da üzerleri boyanarak silinir. Erken dönem işleri tek renkli ya da beyazdır; kademeli olarak renk kullanmaya başlamıştır, son dönem işleri zengin renkliliktir (ve daha az saf, sonuç olarak da daha az etkili?).” (Cumming, 2008: 456).



Resim 1.24. Sol Lewitt, Açık Geometrik Strüktür IV, 1990, Boyanmış Tahta, LissonGalley, Londra

“Açık küplerden oluşturulmuş bu beyaz strüktür matematik kurallarına göre yapılmış. Le Witt, yalnızca kenarları ile tanımlanan küpler sergileyerek, var olduğu bilinen nesnelerle gerçekte görünenler arasındaki çelişkiyi işlemiş. Yapıt, bu niteliğiyle Kavramsal Sanat’la bağlantılıdır. Minimalist akımın görüşleri yapıtın geometrik ve matematik hesaplara katı bağlılığı ve sabit bir ilgi merkezinden yoksun, kişisellikten uzak doğasında görülür. Le Witt ressam olmadan önce bir mimarın yanında çalışmış; “strüktürler” adını verdiği Minimalist heykeller yapmıştır. Bir yapıtın ardındaki düşüncenin yapıtın kendisinden, planlamanın da yapmaktan daha önemli olduğuna inanıyordu. Çizgi resimlerinden oluşan duvar resimleri, içlerini doldurma “lisans”ı verilen taslaklar olarak satılır. Sanatçı özgün duvar çizimlerini ise sergiledikten sonra genellikle yok etmektedir.”(Haydaroglu, 2004: 273).

“SolLeWitt (9 Eylül 1928 - 8 Nisan 2007), kavramsal sanat ve minimalizm gibi birçok akımla özdeşleştirilen ve bu alanlarda öncü olmuş Amerikalı sanatçıdır. Kullandığı ortamlar genelde resim, desen ve yapılarıdır. Sanat görüşü nedeniyle yapı terimini heykel'e tercih etmiştir. Hartford, Connecticut'ta doğan LeWitt, 1945-1949 yılları arasında New York'ta SyracuseUniversity'de okumuş; 1962'de resmi bırakıp soyut siyah ve beyaz kabartmalar, kutu ve masa benzeri yapılar üzerine yoğunlaşmıştır. 1965'ten itibaren açık veya kapalı küpü, önceden belirlenmiş mantıksal bir sistem içersinde yapılar oluşturacak bir modül olarak kullanmış; algı, tarif ve temsil arasındaki boşluklara dil yoluyla dikkat çekmiştir. Minimalizminindirgeyciliği ve estetik içeriği ile diyaloga giren LeWitt, kavramsal biçimlerin görüntü veya nesneye dönüştürülmesi sırasında oluşan permütasyonlar, değişimler ve düzensizlikleri incelemiştir. 1967'de, kavramsal sanat konusunda çok etkili olan 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' isimli bir makale yayımlamıştır. 1968'den sonra, kendisi tarafından veya yazdığı tariflere uyarak asistanları tarafından gerçekleştirilen, sayıları 1200'ü bulmuş olan duvar desenlerine başlamıştır. 1978-79'da New York 'takiMuseum of Modern Art'ta ilk retrospektif sergisi

düzenlenmiştir.”(<http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/246790-sol-lewitt.html#ixzz3pCK27kAn>).

1.3.6. Richard Serra (1939 -)

Minimalizmin önemli temsilcilerinden biri olan Richard Serra, çok büyük ebatlarda yapmış olduğu heykelleri ile tanınmaktadır. Sanatçı, eserlerinde ağırlık hissi ve ağırlık hissinin oluşturmuş olduğu sanat nesnesi üzerindeki etkiyi ve bu bağlamda tüm bu etkilerin izleyici üzerinde oluşturduğu izlenim ile doğrudan ilgilenerek yapıtlarını meydana getirmiştir.

“Önde gelen Amerikalı kamusal alan heykel üreticisi. Varlıklarıyla alana hükmeden ve sadece yer çekimi sayesinde bir arada duran çok büyük eserler yaratır. Daha çok açık kentsel alanlarda sergilenen, devasa, minimal ve anıtsal metal levhalara bakın. Kaçırması ve kaçınması imkânsız şeylerdir, çoğunlukla düşecekmiş hissi veren dengesiz bir görünüşleri vardır. Kütlesel ağırlıkla, bunun verdiği his ve görüntüyle oynama şeklinden zevk alın: yaslanmış, dengelenmiş, çevrilmiş, hareket eden, hareket etmek üzere olan, eklenmiş, eksiltilmiş, yükselen, yeri kucaklayan.

Ağırlığın gücü ve doğrultusuyla oynamaktan hoşlanır. Ağırlığın psikolojisiyle de ilgilidir. İki şekilde: 1) Masif, dengesiz veya tehlikeli görünen bu nesnelerin, izleyicinin kendi alanı üzerinde yarattığı etkiyi ve izleyicinin buna verdiği bedensel ve zihinsel tepkileri inceleyerek; 2) Hükümet kontrolünün veya kişisel trajedinin ağırlığı gibi sosyal gerçekliklerin bir metaforu olarak. Bazı işlerinin oldukları yerlerinden kaldırılması için yasal işlem yapılmıştır.” (Cumming, 2008: 462).



Resim 1.25. Richard Serra, ClaraClara, 1983, Cor-Ten Çeliği, Paris’te Jardindes Tuileries, Place de la Concorde’daydı. Bugün Paris’te Square de Choisy’dedir.

“Çok büyük iki çelik levha birbirine doğru, karşı gelinemez bir güçle çekilircesine bükülmüşler. Yer aldığı kent meydanını süslemek yerine ona hükmeden bu heykel yapısal gücünü ödünsüz bir küstahlıkla ortaya koyuyor. New York’da yaşayan Serra, metal levhalar, ateş tuğlası, kütük, paslı çivi gibi malzemelerle çalışmakta; malzemenin enerjiyi dışa vurma ve yeni biçimi ile katıldığı çevredeki strüktürlerle gerilim oluşturma yeteneğini Kavramsal bir yolla ortaya koymaktadır. Clara, clara’da Minimalizm, yeni bir boyuta çekilen basit, bezemesiz bir biçim saflığı bildirisiyle en üç noktasına götürülmüş. Sanatçının yapıtları, korku, umutsuzluk duyguları uyandırırken pek çok tartışmaya da yol açar. Bazıları için bu yapılar sıradan işlevlerinden kurtulmuş dünyaya umutsuz bir bakıştır. Serra yapıtlarının yalnızca siyah-beyaz resimlenmesini istemektedir.” (Haydaroğlu, 2004: 423).

Sanatçının diğer eserlerine bakıldığında yine büyük ölçekli yapılarla oluşturulmuş çalışmalar görülmektedir. Richard Serra’nın çalışmalarında geometrik formlar ve mekân olgusunun kullanılması ile karşılaşilmektedir.



Resim 1.26. Richard Serra, Titled Arc, Çelik, 1981.

“Serra, 1981’de gerçekleştirdiği Titled Arc adlı çalışmasında kentsel bir alana yaklaşık 30 metre uzunluğundaki çelik bir levhayla müdahale ederek, uzamsal olanı katı bir geometrik elemanla organize etme yoluna gider. Burada Serra, çelik gibi sert bir malzemeyi oldukça bükülgen ve esnek bir görünümde biçimlendirirken, kamusal alana ve buradaki yaşamsal akışa da müdahale etmektedir. Post-minimalistlerin mekân ve uzam anlayışının büyük ölçekli arazilerden kentsel ortama sokulmasına dair etkili bir örnek oluşturabilecek bu yapıt, tedirgin edici bir duvar gibi tüm hareketleri sınırlamakta ve manipüle etmektedir. Bu gerçekte mimari olmayan bir mimari fikrine götürür bizi. Sanatçı, kentsel hareketliliğin en yoğun olduğu bir meydana kaldırım taşlarının dizilişine koşut olarak uzayan bu büyük yay (!) ile sanki Robert Morris’in 1970’de New York’da gerçekleştirdiği Etrafını Kuşatmak adlı işine bir gönderme yapmaktadır.



Resim 1.27. Robert Morris, Etrafını Kuşatmak, Madenle Kaplı Taban, 1970, Çap 7,9, Bronx, New York.

Morris, bu çalışmada Bronx'da bir sokağın tam ortasına yerleştirdiği çelik bir çemberle adeta Foucault'nun nitelediği geometrik kuşatılma şemasıyla oynamaktadır. Güncel yaşamın akışında, herhangi birinin böylesi bir oluşumla karşılaşması, belki de bu bireyin kuşatılmışlığına dair irkiltici bir farkındalık yaşaması isteminin bir tezahürüdür. Gerçekte yaşamın tüm tortusunu, kirini ve sıradanlığını içeren bir sokağın asfaltına çelik bir konstrüksiyonla müdahale etme, metaforik olarak post-endüstriyel süreçteki üretimsel ilişkiler ağındaki insanın durumunu görünür kılmaktadır. Bu işaretleme fikri post-minimalistlerin sıkça başvurdukları bir strateji olarak görünür.” (Şahiner, 2008: 179-180).

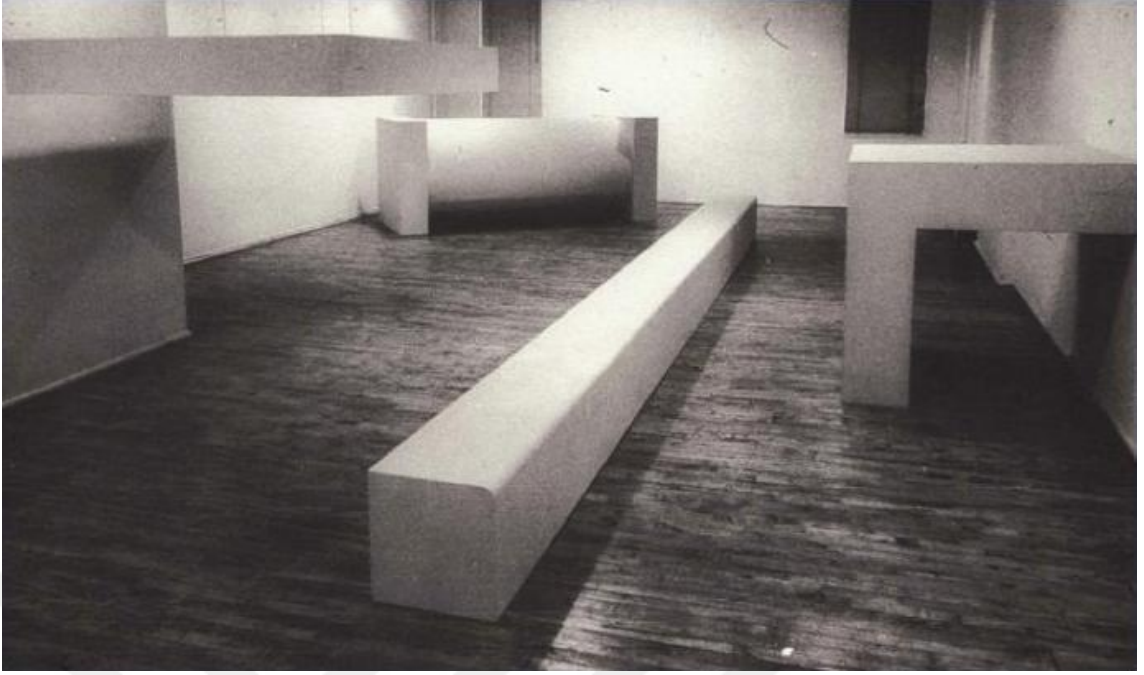
1.3.7. Robert Morris (1931 -)

Minimalist anlamda işler üreten bir diğer sanatçı ise, Richard Serra gibi mekân içerisinde büyük ölçekli nesneler oluşturan Robert Morris'dir. Robert Morris, yapmış

olduğu eserlerde geometrik oluşumlardan yararlanmıştı. Bunu yaparken de son derece yalın bir ifadeyle oluşturulan şekiller ortaya çıkarmıştır.

“Morris büyük ölçekli, geometrik ve köşeli veya yuvarlak, yumuşak (sarkık keçe öbekleri) basit formlar üretir. Kendisi ayrıntılı planı hazırlar başkaları işleri üretir. İzleyicinin, algısının bir faaliyeti üzerine analize ve/veya sanatçının en son forma ulaşmasına yol açan karar verme sürecine odaklanmasını ister. Bunlar kendisinin öncülerinden biri olduğu Minimalizmin klasik konularıdır.” (Cumming, 2008: 457).

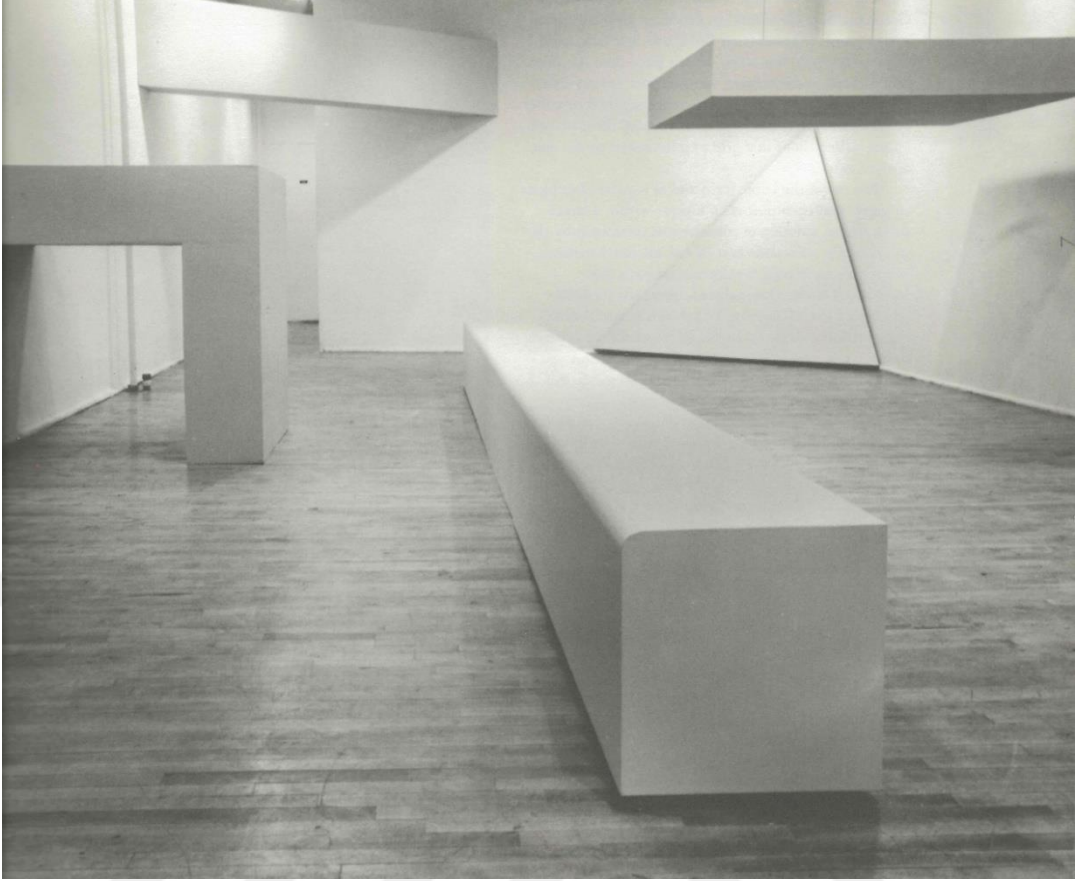
“Üç boyutlu yapıtlara yeni bir bakış açısı kazandırmak isteyen Robert Morris ve Donald Judd, azcı eğilimin o yıllardaki sözcüleriydiler. Morris, ‘betimleme-dışı’ işlerin doğasına öteden beri ilgi duyuyordu. Morris’e göre, resimdeki uzay ve kütesellik, hem taklit hem de yanılsamaydı. Oysa heykelin gerçek uzayda gerçek bir maddiliği olduğundan, aslından hiçbir zaman yanılsamacı olmamıştı. Morris ‘e göre resim, görme; heykel ise dokunma duyusuna hitap ediyordu. Judd gibi o da üç boyutlu çalışmaların daha güçlü olduğuna inanıyordu. İster karmaşık ister basit, uzayda yer kaplayan her nesne, resmin yanılsamacılığının tersine, gerçek bir geştalta neden olurdu ona göre. Geştalt duygusunu en güçlü ve doğrudan veren nesnelerse en basit olanlardı. Örneğin, bir bakışta kavranacak kadar basit bir yapısı olan küpün etrafında dolaşmaya gerek yoktu. Küp ve benzeri biçimleri en çok kullanan Judd idi; ancak o da bu birimleri birbiri ardına sıralamayı tercih ediyordu. Bu yüzden, Judd’un belirgin ve yinelenebilen birimlerden meydana getirdiği bütünlükten çok, Morris, kendi kendine yeten bir tek parçanın bütünlüğü üzerinde durmaktaydı. Özetle, bölünüp parçalanamayan nesneler yapmak istiyordu. Morris’in bu düşünceyle yaptığı ilk iş, gri renkli 210 cm’lik bir kontrplak heykeldi. Heykelde renge karşıydı bu yüzden bütün kontrplak işlerini griye boyamıştır.



Resim 1.28. Robert Morris, İsimsiz, 1965, Boyanmış Kontrplak

1965'te dokuz adet L biçimli kalas sergiledi. İşlerin çok açık ve net olmasına karşın, her biri farklı bir konumda yerleştirildiği için, sanki farklı biçimler gibi algılanıyordu. Demek ki, yerleştirme konusu önemliydi. Onun dikkat çektiği bir diğer konuda sanat eserinden estetiğin kaldırılması gerektiği idi; ki bu görüş, kavramsal sanatçılar tarafından desteklenmiştir.” (Yılmaz, 2006: 204-205).

Sanatçı, bir mekânın içerisine yerleştirdiği nesnelerle sunduğu “İsimsiz” çalışması ile kendi ifade biçiminin güzel örneklerinden birini gözler önüne sermiştir. Richard Morris, oluşturduğu nesneleri beyaza boyamıştır ve her birini farklı bir açıya göre yerleştirmiştir. Sanatçının özellikle savunmuş olduğu sanat eserinin estetik kavramıyla bir bağlantısının olmaması gerektiği görüşü olmuştur.



Resim 1.29. Robert Morris, Green Galeri Yerleştirmesi, 1964

“Morris’in 1960’lı yılların başında gerçekleştirdiği Green Galeri Yerleştirmesi, heykel ve onu kuşatan mimari uzamla ilintilidir. Morris, mimari ve heykel arasındaki mekânsal ilişkileri karmaşıklaştırarak izleyiciyi de bu uzamsal alanda hareket ettirmektedir. Bu, bir anlamda izleyicinin hareket alanına doğrudan müdahale ederek, tüm davranışların kodlanması ve geometrik kuşatılmışlığın saf ve çarpıcı bir yansıması gibi durmaktadır. Morris’in Green Galeri’deki yerleştirmesi, “heykel odada olup da aslında odaya ait olmayan şeydir” şeklindeki bir saptamaya indirgenebilecek olan yarı-mimari kütlelerden oluşuyordu. Böylece negatif-pozitif bir alan örgütlenmesiyle mimari ve heykel arasındaki ayrımın yokedildiği bir uzam fikri belirtmekteydi.” (şahiner, 2008: 183).

1.4. MEKÂN KAVRAMI

Çeşitli alanlarda farklı şekillerde yorumlanan mekân kavramı, insanı yaşamış olduğu çevreden ayıran bir unsur olarak tanımlanabilmektedir. Sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde farklı değerlerle işlenen, yorumlanan ve anlamlandırılan mekân kavramı, toplumun yaşadığı olayların sanat anlayışını şekillendirdiği gibi mekânın işlevselliğini de sanat eserlerinde değişikliğe uğratmıştır.

“Sanatın doğması için algılanan varlık, dışsal gerçek yani ‘ben olmayan’ gereklidir. Bir başka deyişle sanat bir şeyin, bir olgunun, bir nesnenin ya da dışsal gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, yansıtılması, betimlenmesidir. Öznellik ‘ben olmayan’ ı etkilemezse, sanat değil, günlük yaşam ya da gerçek varlığın kendisi ortaya çıkar. Sanat, nesnelin algılanıp öznelin algı üzerine etki etmesidir. Bu etki sanatsal eyleme dönüşerek sanat nesnesinin fiziki varoluşunu sağlar. Ancak sanatsal eylemin öznel algıyı etkileyebilmesi için ‘ben’in, ‘ussal’ ın dışında bir güç (mekân) gerekir.

Sanat algıyla başlayan bir mekân kurgusudur. Mekân kurgusu, dış dünyanın gerçekleri, nesneleri tarafından sınırları çizilen bir hacmi tanımlamaktan çok, algıya dayalı tinsel bir olabilirlikler alanı olarak kabul edilmelidir. İçinde eylemin olduğu, kendini sonsuz boşluktan ayıran, insanlık tarihi birikimine dayanan algılar bütünüdür.” (Uysal, 2009: 4).

Mekân kavramı ele alındığında, sadece belirli sınırlar kapsamında olan bir kavram olmadığı görülmektedir. Sanat tarihi içerisinde yer alan sanat akımlarının, kendi dönemleri çerçevesinde mekân kavramını dönemin şartları dahilinde ele almaları göze çarpan bir durum olmuştur. Perspektifin ortaya çıkmasıyla derin bir anlam kazanarak sanatçıların ifade biçimlerinde gelişme gösteren mekân kavramı, önceleri figürleri vurgulayabilmek için kullanılmış daha sonra dönem olaylarını, izleyicinin esere dahil edilmesini amaçlamak için kullanılmıştır.

Mekân kavramı anlam olarak incelendiğinde pek çok çeşitlilik gösteren tanımlamalara karşılık geldiği görülmektedir. Mekânın bu çeşitlerine bakıldığında; doğal mekân, yapay mekân, resimsel mekân, açık/kapalı mekân gibi pek çok çeşidiyle karşılaşılmaktadır. Doğal mekân; kendiliğinden oluşmuş olan yani insanın eli

değmeden oluşan mekânlardır. Doğal mekân doğanın oluşturduğu mekânlardır ve yeryüzünde oluşmuş olan pek çok şey bu mekân kavramı içerisinde yer bulmaktadır. Çeşitli doğa olaylarının etkisiyle oluşmuş olan mağaralar, dağlar, volkanik oluşumlar gibi yapılar doğal bir mekân durumundadırlar.



Resim 1.30. Doğal Mekân Örneği



Resim 1.31. Doğal Mekân Örneği



Resim 1.32. Doğal Mekân Örneği



Resim 1.33. Doğal Mekân Örneği



Resim 1.34. Doğal Mekân Örneği Peri Bacaları

Doğal mekânlar, doğada var olan ve hiçbir insan müdahalesi olmadan tamamen kendiliğinden oluşmuş olan mekânlardır. Bu mekânlar, oluşturmuş oldukları yapısal özellikleriyle insanların ilgi duydukları mekânlar olmuşlardır. Doğal mekân denildiğinde sadece bu yapıları örneklemek elbette yetersiz olacaktır. Çünkü doğal mekân denildiğinde bu yapıları üzerinde barındıran yeryüzü de dahil olmaktadır. Yeryüzünün yanı sıra gökyüzü de doğal mekâna örnek teşkil edebilmektedir. Yapay mekân ise; insanların yapmış olduğu mekânlardır ve bu mekânlara tarihi mekânlar da örnek olmaktadır. Tarihi mekânlar, yapay mekânlar gibi insanların eski zamanlarda yapmış oldukları yapılardır ve günümüze kadar gelmiş olan mekânlardır.



Resim 1.35. Tac Mahal



Resim 1.36. Floransa Katedrali



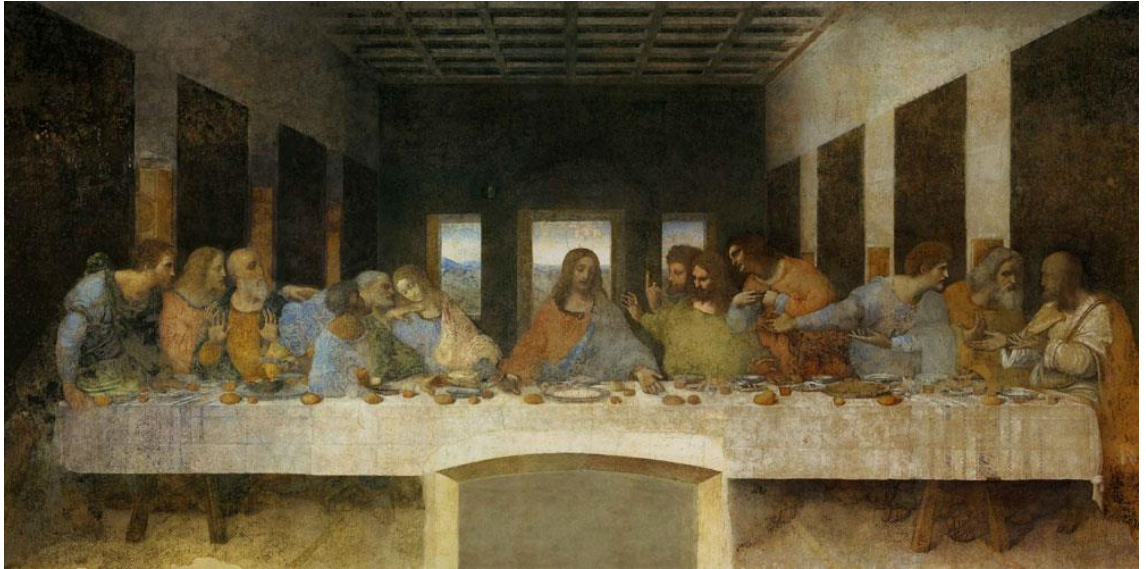
Resim 1.37. Sistine Şapeli

Resimsel mekân, sanatçıların kullanmış olduğu, onların oluşturmuş olduğu mekândır. Resimsel mekânda sanatçının ifade etmek amacı ile üretmiş olduğu sanat nesnesinin birlikteliği ve bu birlikteliğin uyumu yer almaktadır.

“Resimsel mekân, sanatçının seçtiği, oluşturduğu, kurguladığı mekândır. Sanatçının sorunsalına dair olguların imgelerince oluşturulmuş form ve renklerin birlikteliğinin doğurduğu ritimle, karşıtlıklarla algılanan, anlatılmak istenilen sorunsalın, konunun geçtiği, yanılısamayla oluşturulmuş sanatçının dünyasına dönük alandır. Resimde ister mekân konu olarak ele alınmış olsun, ister resmin öğelerinden olsun, genellikle, incelemeye bütüncül yapısı dolayısıyla mekândan başlanılır. Kompozisyonun ana hatlarını ve resmin yönlerini güçlü geometrisiyle oluşturur, konuyu verir. Öznenin ve izleyicinin yerini, konumu; bakış açısını belirler. Bu sebeple mekân çözümlemesi konunun, vurgunun, yapının, karakterin anlaşılabilmesi

için öncelikli bir yere sahiptir. “Mekân kontrolünün metotlarını üst üste bindirme, şeffaflık, iç içe girme, eğik düzlemler, değişik ölçüler, kesirli anlatım ve sanat elemanlarının tatbikatlarında resimsel özelliklerini tanıyabiliriz. Renk değerlerinin uzak-yakın ilişkilerinde olduğu gibi.”⁷⁸ Resmin unsurları (ışık-gölge, çizgi, perspektif, renk, leke vb.) ile mekân arasında organik bir bağ vardır. Öznel tavır da yine mekânda gizlidir. Bütünleştirici bir özelliğe sahip olan mekân, bellek gibi, tüm yapıyı, imgeleri, zamanı, olayları, durumları kendi perspektifi içinde bir bütün halinde sunar.” (Mavioğlu, 2010: 48).

Perspektifin gelişmesiyle birlikte ressamlar eserlerinde mekânsal bir algıyı vurgulama amacına yönelmişlerdir. Bu yönelim resimsel elemanların kendi aralarındaki mesafelerini vurgulamayla da ortaya çıkmıştır. Resimsel elemanların perspektif ile uygun bir kompozisyon anlayışı çerçevesinde bir arada sunulması resimsel mekânı meydana getiren bir unsur olmuştur. Leonardo da Vinci’nin perspektifi kullanarak oluşturduğu Son Akşam Yemeği isimli eserinde resimsel mekân kavramının güzel bir örneğiyle karşılaşilmektedir. Gerek figürlerin yerleşimi, gerekse manzaranın konumuyla resimsel mekânın oluşumu dikkat çekici bir nitelik kazanmıştır.



Resim 1.38. Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495-1498 Fresco

“Leonardo da Vinci perspektif ile sağladığı yanılsamayla gerçek mekânda sıra dışı bir derinlik ve derinlemesine mekân genişliği yaratmıştır.

Renk derinliği ile sınırsız mekânlar elde etmiştir. Son Akşam Yemeği'nin “Üzerimizde bıraktığı anıtsal etki yalnızca geniş boyutlarından değil, mekân ve ışığın egemenliği arasındaki ilişkidenden ileri gelip resme, salonun uzantısı izlenimi veren bir derinlik kazandırmaktadır.” Düzlemsel üslupta gerçekleştirilen resimde figürler önde yan yana dizilmişlerdir.” (Mavioğlu, 2010: 54).

Resimsel mekânın yoğun örnekleri Barok dönemde de görölmektedir. Caravaggio, Rembrandt gibi ressamlar eserlerinde karanlık mekânları tasvir etmişler ve ışığın yoğunluğunu mekânda vurgulanacak olan noktaya uygulamışlardır. Bu sanatçıların eserleri incelendiğinde figürler tiyatral bir ifadeyi yansıtarak, bir tiyatro sahnesi izlenimi vermektedirler.



Resim 1.39. Caravaggio, Emmaus'ta Yemek



Resim 1.40. Rembrandt, Gece Devriyesi

Caravaggio ve Rembrandt'ın eserlerindeki karanlık mekâna yapay ışık vurgusunun uygulanması şekli Barok sanatın önemli bir özelliği olarak görülmektedir. Bu anlayış tarzı Barok resmin temelini oluştururken aynı zamanda resimsel anlamda bir mekânın var olmasına da ortam hazırlamıştır. Teatral figür ifadeleri ve tiyatro sahnesini andıran mekânın varlığı eserlere de farklı bir anlam yüklemiştir. Işık kullanımı ve resimsel mekân örneğini sunan bir diğer sanatçı ise Gerritvan Honthorst'tur. Sanatçının eserleri gözlemlendiğinde, yine Caravaggio ve Rembrandt'ın eserlerindeki anlayışın örnekleriyle karşılaşılmaktadır.



Resim 1.41. Gerritvan Honthorst, Akşam Yemeğinde Ozan ve Udu

Gerritvan Honthorst'un Akşam Yemeğinde Ozan Ve Udu isimli eserinde resimsel mekânın güzel bir örneği görülmektedir. Barok resim anlayışının benimsendiği eserde, figürlerin konumu, ışığın vurgusu ve diğer elemanlar resimsel mekânın birer ögesi olarak resimsel mekânı meydana getirmişlerdir.

Eserlerinde resimsel mekân örneğinin görüldüğü bir diğer ressam ise Vermeer'dir. Sanatçı eserlerinde figüre göstermiş olduğu önemi eserdeki diğer nesnelere de göstermiştir ve böylece tablodaki bütün resimsel öğeler ön planda yer bulmuşlardır.



Resim 1.42. Vermeer, Sanatçının Stüdyosu

Sanatçı stüdyosunda bir modeli resmediyorken betimlediği eserinde, resimsel elemanların her birine vurgu yaparak mekân kavramına büyük ölçüde önem vermiştir. Sanatçının eserinde görülen her nesne mekânı oluşturan öğeler dizisinin bir parçası olmuştur.

“17. yy.da Vermeer, ev içlerini betimlemiş, mekânın öğelerine figüre verdiği değer kadar değer vermiş, enteriyör resmi geliştirmiştir. Mekânı, resmin bütünlüğü ve anlatımın derinliği açısından irdelemiştir. Nesneleri ön planda yerleştirmiş, böylelikle, ‘sahnelenen olayla izleyen arasında bir

basamak oluşturarak, resmin mekânını' belirginleştirerek etkili hale getirmiştir.

“Vermeer’in birçok anlam yükleyerek, titizlikle gerçekleştirdiği enteriyör resimleri gibi, Gerhart Terborch, Jan Steen, Jacob van Ruisdael, Pieter de Hooch da ticaret, protestanlık, milliyetçilik, bireycilik, bilimsel keşifler gibi konuları bu türde aktaran ressamlardır. Onlara göre de tüm bu olgularda birleştirici olabilecek yer, ev ya da iç mekândı. Yani ‘ev’ konusu tüm anlatılara, samimi bir karakter kazandıran temaydı.”(Mavioğlu, 2010: 58).

Açık mekânın tanımına bakılacak olursa dış mekân olarak da tanımlanabilmektedir. Dış mekân ya da açık mekân; yapıların, binaların arasında kalan boşluk olarak da tanımlanabilmektedir. Kapalı mekân ise açık/dış mekânın tersi konumundadır ve iç mekân olarak tanımlanabilmektedir. Açık mekânı sanat eserlerinin bir parçası olarak eserlerine dahil eden pek çok sanatçı vardır. Pop art akımı sanatçısı olan heykeltıraş Claes Oldenburg, eserlerini açık alanlarda ortaya koyan bir sanatçı olmuştur. Sanatçı sıradan nesneleri konu edinerek bu nesnelere büyük boyutlarda çalışmıştır.



Resim 1.43. Claes Oldenburg



Resim 1.44. Claes Oldenburg



Resim 1.45. Claes Oldenburg

Kapalı/iç mekân olarak her hangi bir yapının içi örnek verilebilmektedir. Sanatçıların eserlerini sergilediği sergi mekânları da iç mekâna örnek oluşturmaktadır. Sanatçılar dış mekânda yapmış oldukları enstalasyonları iç mekânda da yapmışlardır. El Lissitzky, Proun Odası isimli çalışmasında iç mekânı çalışmasıyla ilişkilendirmiş ve onu mekânla birlikte sunmuştur. Bu durum açık/iç mekâna güzel bir örnek oluşturmaktadır.



Resim 1.46. El Lissitzky, Proun Odası, 1923

Açık/Dış Mekân ve Kapalı/İç Mekân kavramları özellikle mimarlık alanında da sık karşılaşılan terimler olmuştur. Mimarlıkta dış mekân; binaların, park ve bahçelerin arasında kalan boşluk olarak da tanımlanırken, yapıların kısmı ise kapalı/iç mekân olarak tanımlanmaktadır.



Resim 1.47. İç Mekân Örneği



Resim 1.48. İç Mekân Örneği



Resim 1.49. Dış Mekân Örneği

1.4.1. Mekânla Hareketli Nesne Arasındaki İlişki

Mekânla hareketli nesne arasındaki ilişki incelendiğinde insanla mekân arasında oluşan durum göze çarpar bir nitelik oluşturmaktadır. Özellikle Performans Sanatı (Happening) bu ilişkiye güzel bir örnek sunmaktadır. Bu durum, bedenle mekânın son derece güçlü bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Performans sanatında sanatçının sergilediği sanatını mekânla bütünleştirmiş olması ve mekânı sanatına dahil etmiş olması mekânla hareketli nesne arasındaki ilişkiyi güzel bir şekilde örnekleemektedir.

“Performans sanatında mekân salt dekor olmanın ötesinde beden ile birlikte bir ifade aracı olması açısından büyük öneme sahiptir. Mekân performans sanatında çok farklı şekillerde değerlendirilmiştir ve sadece beş duyu organı ile algılanan bir olgu değildir. Sanatçıların mekânı algılayışı da oldukça farklılıklar gösterir. Kimi sanatçılar işlerinde mekânı bedeni sınırlayan bir olgu olarak değerlendirirken, bazı sanatçılar performanslarında mekânı dönüştürerek ya da mekânın belirlediğinden farklı biçimde hareket ederek yeni hareket olanaklarını araştırmış, bazı performanslarda ise sınırlar kabullenilmiştir ve sadece mekânın sınırlarının izin verdiği ölçüde hareket edilmiştir. Mekân, bedenin içinde bulunduğu bir uzam olarak değerlendirildiği gibi kimi zaman beden ile özdeşleştirilmiştir ve bedenin bir üst derisi olarak görülmüştür. Vito Acconci gibi sanatçılar için de mekân psikolojik birer simgedir ve bilinçaltındaki odaların temsili gibidir. Performans sanatı, bireyin mekân karşısındaki hislerini, durumunu,

konumunu, hareket olanaklarını belgeler nitelikte ilk elden aktardığı ve gösterdiği için, mekânın anlaşılabilmesi ve hakkında yeni pratikler yaratılması açısından vazgeçilmez bir öneme sahiptir.”

(<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133>)

Mekânla beden ilişkisinin, beden ve ruh ilişkisi gibi birbirleriyle ilişkili olduğu gözlemlenmektedir. İnsan bedeni nasıl ki beden ve ruh olarak iki parça halindeyse, insan ve mekânda da böyle bir ilişki bulunmaktadır. Yeryüzü mekânında var olan her şeyi anlamlandırmanın yolu insandan geçmektedir. Evrende var olan her şeyin nesne olduğu kabul edildiğinde insan da bir nesne konumunda olacaktır ve insan içinde bulunduğu mekânın bir parçası durumundadır. Performans sanatının bu bağlamda mekânı kullanmış olması da bu fikri destekler niteliktedir. Performans sanatçısı mekânı kimi zaman sanatının bir parçasıymış gibi, kimi zamansa kendisini sınırlandırmış bir güç olarak da tanımlamaktadır.

Mekânla hareketli nense arasındaki ilişkiye Fluxus akımı içerisindeki sanatçılar da iyi örnekler sunmaktadırlar. Allan Kaprow'nun happeningleri bu ilişkiyi etkili örneklerini sunan öğeler içermektedir. Sanatçının performanslarında mekânın yanı sıra izleyiciler de sanatın bir parçası haline gelmişlerdir.



Resim 1.50. Allan Kaprow



Resim 1.51. Allan Kaprow

Sanatçının performanslarında mekân içerisindeki izleyiciler performansa dahil olarak sanatçıyla bu etkinliği gerçekleştirmektedirler. Bu durum ise mekânın hareketli nesneyle olan ilişkisinin güzel bir örneğini yansıtmış olmaktadır.

1.4.2. Mekânla Durağan Nesne Arasındaki İlişki

Mekânla durağan nesne arasındaki ilişkide mekânın sanat nesnesi üzerindeki etkiler görülmektedir. Bu etkiler, sanat nesnesinin mekân içerisindeki konumu, duruşu, yönü gibi etkenlerle de paralellik göstererek mekânın sunulan eserin anlatımına da vurgu yaptığını göstermektedir. Bu duruma, heykeltıraşın eserini mekânla ilişkilendirmesi ve üretmiş olduğu eseri mekân içerisindeki konumlandırma şekli örnek verilebilmektedir.

“Moore’un uzanmış figüründe mekân figürün etrafında, içinde ve dışında dolaşarak adeta figürü kuşatır. Heykelin iç ve dış formu arasındaki ilişki, çevresinde hareket edildiğinde değişen ve yeni formlara dönüşen bir özellik kazanır. Bu da heykelin mekân içerisinde hareket ettiği ve duruşunu değiştirdiği hissini uyandırır. Moore’un heykelleriyle ilgili olarak sanat tarihçisi Lowry düşüncelerini şöyle ifade eder: “Moore’un uzanmış figürlerindeki mekân, sanatçının maddi malzemede gördüğü özellik ve şekil derecesinde somutluğa sinmiş bir güçtür. Moore nesneyi hem iç mekân hem de dış şekil yönünden açıkça görme kabiliyetindedir. Nesnenin bu iki görüntüsü arasındaki görüntüyü yakalamak bizim için her zaman kolay değildir.” (Lowry 1972) Kuşkusuz Lowry’nin bu düşüncesi, Moore’un heykellerine kattığı mekânsal algının, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenmesine işaret eder. Moore’un uzanmış figürlerinde mekân, kütlenin etrafında dönmekle hissedilen bir öge olmanın yanında, heykelin önünden arkasına kadar kütlenin içine işleyen plastik bir elemandır.” (Karaaslan, dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/viewFile/.../5000001728, 293).



Resim 1.52. Henry Moore, *Reclining Figure (Yaslanmış Figür)* (1951), Fitzwilliam Müzesi, Cambridge

Sanatçının uzanmış figürlerinde izleyicinin, eserle mekân ilişkisine katılması söz konusu olmuştur. İzleyici eserin etrafında belirli bir bakış açısıyla esere bakarak yeni yeni formlarını keşfetmektedir. Eserin çevresinde farklı bir açıdan bakan izleyici, esere farklı açılardan baktığında her durumda farklı bir mekândaymış gibi görünen bir izlenimle karşılaşmaktadır. Bu bağlamda, heykelin kendi içerisinde birden fazla mekânı barındırmış olması durumu ortaya çıkmaktadır.

1.4.3. Mekân Kavramının Sanat Yapıtına Yansıması

Tanım itibarıyla yaşanan bir yer ya da bir alan olarak da bilinen mekân, insanlığın her döneminde sanattaki farklı kullanımıyla dikkat çekerek farklı resimsel bir eleman olarak ortaya çıkmıştır. Toplumların yaşam standartlarının değişmesi ve buna bağlı olarak da düşünce yapısındaki değişiklik, belirli bir sanat düşüncesi olan toplumun bu düşüncesinde de yankı bularak onu geliştirmiş ya da değiştirmiştir. Mekân kavramının sanat yapıtına yansıması da bu değişimlere bağlı olmuştur.

Mekân olgusu, toplum yaşamı ile doğrudan ilişkilidir; ki bu ilgi, insanların varoluşundan bugüne kadar kendini ifade ettiği her şeyi üzerinde taşıyan yeryüzüne dayanmaktadır. Bu bağlamda mekânı anlamlandırmada yeryüzü etkili bir örnek teşkil etmektedir.

“Yeryüzü düinden bugüne insanların marifetlerine sahne olan en büyük sergileme mekânı olagelmıştır. İnsan onun üzerine tapınaklar inşa etmiş, heykeller dikmiş, bir uçtan bir uca yollar ve kanallar açmış, delmiş, parçalamış; kısaca, tepe tepe kullanmıştır –kullanmaktadır. İnsanın yeryüzüne diktiği, ilâve ettiği her şey marifetlerinin simgesidir, işaretidir - tıpkı hayvanların kendi sahalarını belirlemek için bıraktıkları kokular, izler gibi.” (Yılmaz, 2006: 233).

Mekânın sanatı içine alması, hatta bir sanat akımına dahi yön vermesi yine insanın yaşadığı yeryüzüyle alâkalı olmuştur. Varoluşundan bugüne beklide farkında olmadan kendini ifade ettiği nesneleri bir sergi mekânı olarak kuşatan yeryüzü, bir sanat serüvenine ilham olarak mekân kullanımına etkili bir örnek sunmuştur.

“‘Yeryüzünün insanın emrine verilmesi’ ile ‘insanın yeryüzünün efendisi olması’ arasında (yeryüzü açısından) hiçbir farkın olmadığını söyleyebiliriz. Her ne kadar birinci önerme Tanrı, ikincisi insan merkezliyse de, sonuç itibarıyla kullanılan yeryüzü, kullanan ise insandır. ‘İşte yeryüzü tepe tepe kullan’ şeklinde özetlenebilecek bu yaklaşımların yeryüzünün aleyhine olduğuysa bugün artık iyice gün yüzüne çıkmış durumda. Denizlere atılan fabrika atıkları, araziler üzerinde yükselen çöp dağları ve yapay ürünler yüzünden, üzerinde yaşadığımız gezegen, artık açık açık tehlike sinyalleri vermektedir. 1960’larda bazı sanatçıların ‘sanat ve doğa ayrı şeylerdir; birbirine karıştırılmamalıdır’ gibi kibirlere hiç mi hiç gerek olmadığını söylemelere başlamaları bu yüzdendi.

Roberth Smithson (1938-73) yeryüzü sanatı ya da çevresel sanat denen eğilimin önemli temsilcilerindendir. 1966’da New York’ta Yahudi Müzesi’ndeki azcı sergiye katılmıştı. Ancak kısa bir süre sonra, ‘yer-olmayan’(nonsite) diye geliştirdiği bir düşünce temelinde, iç ve dış mekân arasında gidip gelmeye, bağlantılar kurmaya başladı. Bu çalışmalar sonunda hem kültürel hem fiziksel bir hapisane olduğu gerekçesiyle galeri mekânının sınırlı çerçevesinde olabildiğince dışarıya çıkmaya karar verdi. Çünkü, gerek yeryüzü, gerekse zihin tarafından yaratılan şeylerin bir yolunu bulup sanata sızdığına ve orada birleştiğine inanıyordu sanatçı.

Smithson'a göre zihin ve yeryüzü, sürekli bir aşınıp taşınma sürecindedir. Zihinsel ırmaklar soyut kıyıları aşındırıp sürüklemekte, beyin dalgaları düşünce yarlarını oymakta, düşünceler belirsiz kayalıklarda parçalanmakta, kavramsal kristalleşmeler ulusal düşünce çökeltilerine ayrışmaktadır. Erozyon, sadece doğada değil aynı zamanda zihnimizdedir. Dışarıdaki erozyon zihnimizin çatlaklarına sızmakta, beyinsel bir çökeltiye (son bilinç'e) dönüşmektedir. İşte bu aydınlık dünya sanatçıyı sarmakta, ona yeni bir estetik alan açmaktadır. Sanatçının malzemesini yeryüzü sağlamaktadır; işliğı de galerisi de artık yeryüzüdür. Yerkürenin katmanları karmaşık bir müzedir. Tarih öncesi kalıntılara bakan sanatçı, türlü öbekleri görür. Çökelti katmanlarını inceleyen biri, bir mantık molozuyla karşılaşır. Bunlar zihinde ve yeryüzünde, birlikte var olurlar.” (Yılmaz, 2006: 239).



Resim 1.53. Robert Smithson, Kapatılmış Aynalı Alan, 1969



Resim 1.54. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70, Kaya, Kaya tuzu ve Toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah



Resim 1.55. Michael Heizer, Çifte Negatif, 1969, Nevada



Resim 1.56. Christo ve Jeane Claude, Sarılıp Sarmalanmış Kıyı, Little Bay, 1968-69, Avustralya

Mekânın kullanımı resim sanatında farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Mekânın kendini farklı bir şekilde göstermesi durumu; Rönesans, Barok, Romantizm ya da modern sanat akımlarında mekânın, kimi zaman çizgi-perspektif, kimi zaman sanatsal nesnenin bulunduğu yer ve bunun gibi pek çok ögeyle ilişkilendirilmiş olmasıyla ilgili olmuştur.

“Resim tarihi, bir bakıma mekânın temsil edilmesine ilişkin tercihlerin tarihidir. Renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif vb. öğeler ile arasında işlevsel bir bağ vardır. Bu öğeler zamanla değişime uğramışlar. Bu nedenle mekânın temsil edilişi de değişime uğramıştır.

Mekânın görünmeyen varlığı, onun resmedilmesi sorun olmuştur. Resimden söz edilirken mekânı kimse dikkate almaz. Mekân, etkilerini kendisiyle özleştirme yolundaki eğilim ile meşruluk kazanmıştır. Mutlak boşluğun görünür kılınması ile mekânın varlığı söz konusudur. Düzenleme ilkesidir. Mekân, nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerini belirlerken, bu süreci yönlendiren her türlü ideolojik yapı hakkında bilgilendirir bizi. Varlığını

mutlak biçimde imgelemeye borçlu olan mekân, aslında ideolojik koşullanmaların en kolay sızabildiği alandır.

Mekânın doğrudan resmi yapılamaz; o, kendisi dikkate alınarak resmedilmiş nesneler aracılığıyla var olur sadece. Üzerine mekândan başka hiçbir şeyin resmedilmediği tuval, yine tuvaldir sonuçta; tek ayrıcalığı mekân için öngörülen renklere boyanmış olmasıdır. Mekân, gündelik yaşamla ilgisi bakımından ele alındığında, uygarlığın ilk evresinde eyleme yönelik, somut niteliği ile ön plana çıkmaktadır. Nesnelerin üç boyutlu temsil edilmeleri halinde resimsel mekana ilişkin önemli bir sorunun aşıldığını söylemek mümkün değildir, en azından bizim için belirleyici nokta resimsel mekânda öncelikle süreklilik sisteminin geçerli olmasıdır (Ergüven 1992: 45-46)” (<http://ozgurakkus.tr.gg/Resimde-Mekan.htm>).

Arazi sanatının mekânı direkt olarak kullanmasının dışında dolaylı olarak mekânı sanat nesnesine yaklaştıran düşünceler de olmuştur. Mekân kavramının sanatta kullanımı her dönemin kendi içinde yaşadığı sosyal, siyasal olaylarla bağlantılı olarak şekillenmiş ve sanat akımlarının söylemlerinde dönem anlayışı çerçevesinde yer bulmuştur. Özellikle konstrüktivizm akımı içerisinde mekânın kullanımı göze çarpan nitelikte olmuştur.

“1960’lardan sonra ortaya çıkan sanat akımları ile birlikte, sanat, gelenekselleşmiş üretim tekniklerini, kurumsal yapısını ve tüketim biçimini belirgin bir şekilde değiştirmeye başlamıştır. Artık sanat toplumun içine yaşayan, farklı malzeme ve teknikleri kullanan, farklı biçimde sergilenen ve algılanan bir değer olarak kabul edilmiştir. Sokaklar müze ve galerilere dönüşmüş, sanat sıradanlaşmış, sanatçı özerkliğinden vazgeçmiş, izleyen sanatçı olmuştur. Günümüz sanatçısı, gündelik gerçekliği çözümleyerek, sanatı oluşturma çabasında, yaratıcı imgelemi ile konu aldığı sıradan gerçeklik arasında bir denge kurmayı amaçlamıştır. Yaşanan tüm değişimler sanatçının, sanat nesnesinin ve izleyenin yeniden konumlandırılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu gelişme, sanat nesnesinin oluşumunda önemli bir etken olarak mekânsal algı problematiğini ön plana çıkarmıştır. Mekânsal algının, geleneksel ve modern anlamı arasında fark

vardır. Tarihsel gelişiminde mekân algısı, bir dönem, filozof ve matematikçiler tarafından insanın zihninde ve kendisi için tasarladığı bir olgu olarak kabul edilmiş, zamanla hem resim, heykel, müzik ve edebiyatta, hem de bilimsel alanda, doğal ve yapay, kentsel ve yapısal, kişisel ve toplumsal hatta siyasal, ekonomik ve askeri özellikleri içinde ele alınmıştır. Mekân algısı, günümüzde sadece boş bir geometrik ortamı tanımlamak için değil, üretilen ve toplumsal içeriği ile değerlendirilen bir kavram olarak kabul edilmektedir.

Yirminci yüzyıl başında Bauhaus Okulu ve özellikle Gropius, Le Corbusier, Van der Rohe ‘modern’ mekânının kuramcı ve uygulayıcıları olarak ortaya çıkmışlardır. Onlar, modern mekân kavramını yaratırken modernite adına aslında kapitalizmin mekânını yaratmışlardır. Modern mekân homojenleşmiştir. Ancak kaçınılmaz olarak ada, parsel gibi küçük parçalara bölünmekle kalmamış, sert bir hiyerarşi dağılımı içinde birbirlerine ve merkeze kötü bağlanan, sanayi yapıları, gettolar, tecrit edilmiş yerleşimler, malikâneler, ticaret, yönetim alanları ve ayrıcalıklı alanlar oluşmuştur. Sermayenin üretim biçimi giderek tüm dünyaya yayılmış, küreselleşen toplumsal ilişkilerin yanında kendi mekânını ve zamanını da düzenlemiştir.” (Uysal, 2009: 14-15).

Sanatta mekân olgusunun kullanımı, onun bulunduğu döneme göre değişiklik gösterirken, toplumun bulunduğu çağdaki ilerlemelerle kendisini kullanım açısından bir adım öteye taşımıştır. Çağlar boyunca gelişen, değişen düşünce yapısı mekânın bir sanat eseri içerisindeki kullanımına şekil vermiştir.

“Perspektifin, Rönesans ile resimde matematiksel doğrulukla ele alınmaya başlamasından önce mekân duygusu resimde ikonografik göstergeleri dolaylı yoldan vurgulamanın ötesinde pek karşımıza çıkmaz. Rönesans’ı hazırlayan pek çok neden sonuç ilişkisinden biri de, insan ve doğa arasındaki bütünlük ilişkisinin kavranması ve bunun yol açtığı sonuçlardır. Resim sanatında perspektifin resme girmesinden neredeyse bir yüzyıl evvel, mekân ve resmi yapan kişiler, objeler arasındaki fiziksel

gerçekliğe uygunluğun temsiliyeti resim sanatında bir problem olarak karşımıza çıkar.

Perspektifin resim sanatına girmesi ile sanatçıların doğa ve insan arasında aradıkları bütünlük duygusunun yüzeyde mükemmel bir yanılsama ile çözümlendiği görülür. Mekân kavramının resmin bir elemanı olarak algılanması ile birlikte zaman kavramının da resmin içine girmeye başladığı söylenebilir. Rönesans resmi kişileri ve konuları adeta bir fotoğraf makinesine en iyi, en dengeli haliyle poz verdirmiş gibi ele alır. Bir başka deyişle, burada amaç yaşanan herhangi bir anı değil ama var olunan em iyi hali sonsuz kılmaktır.

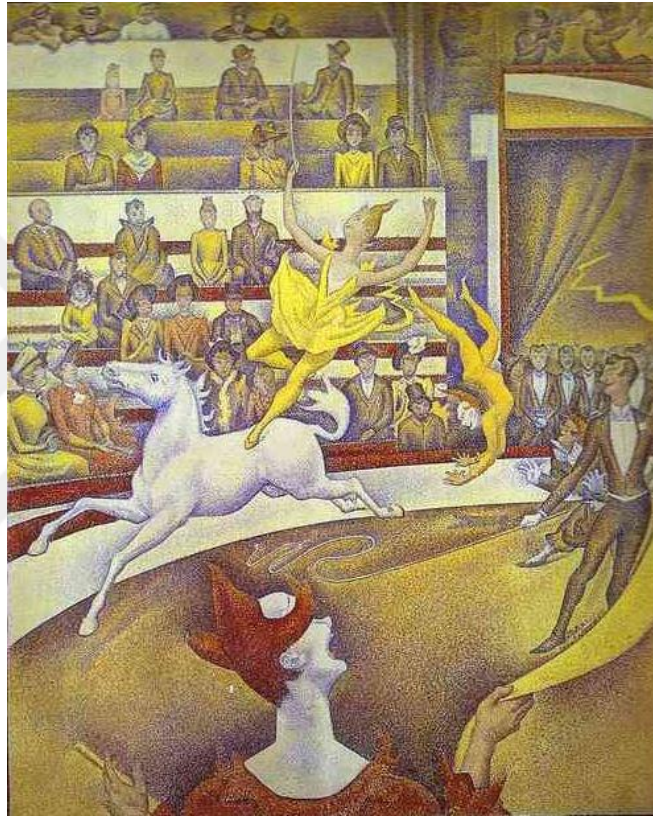
Barok çağa gelindiğinde insanın doğa, toplum ve yaşam konusunda düşünceleri artık, Rönesans insanının kendine sonsuz güveni ve gelecek hakkındaki iyimser duyguları kadar parlak değildir. Barok çağ eskiye göre çok hızla gelişen toplumsal çalkantıların, doğal felâketlerin ve insanları şaşırtan hatta korkutan bilimsel gelişmelerin etkisinin tüm Avrupa üzerinde yayıldığı bir devrim ve hareket çağıdır. Barok sanatçılar artık mükemmel bir anı belgelemek yerine, bu devingen çağın içinde olup bitenleri yakalamak ve bu devinimi resim için asıl konu haline getirmeye başlamışlardır. Barok resim hem neşeli saray yaşamını ele alan tablolarıyla hem de diğer yanda duran trajik hikâyelerle adeta bir tiyatro sahnesinde fotoğrafçının aniden yakaladığı anlık pozları hatırlatır. Hiçbir nesne tesadüfen mekânda yer almaz ancak süregelen bir hareketliliğin içinde herhangi bir andır resimde yakalanan. Barok resim her ne kadar izleyiciyi bu tesadüflerden uzak tercihleriyle, izleyiciyi bir tiyatro seyircisi gibi dışarıda tutuyor gibi görünse de aslında diğer bir açıdan ele alındığında seyirciyi de bir oyuncuya dönüştürerek sahnenin içene dahil etme yolları aramış ve çeşitli önermeler ileri sürmüştür. Böylece mekân, zaman ve izleyici arasında farklı bir ağ kurmanın yollarını aramıştır. Barok resimle birlikte mekân ve nesnenin zamana ilişkin aidiyeti farklı bir açıdan ele alınmaya başlamış oldu.” (<http://cargocollective.com/devabilkara/Resim-Sanatinda-Zaman-ve-Mekan>).

Mekânın kullanım alanı ve kullanılış biçimi sadece Rönesans ve Barok dönem sanatta değil diğer sanat akımları içerisinde de farklılık göstermiştir. Özellikle Modernizm ile birlikte mekânın sanat yapısındaki kullanımı sanat nesnesi ile daha da birbirini destekler nitelikte olmuştur. Mekânın sanat eseriyle birlikte kullanılmaya başlanması veya mekânın sanatsal bir öge olarak sanat eserinin önemli bir parçası haline gelmesi sanatsal düşüncenin gelişmesi açısından önemli birer yenilik olmuştur. Yeni arayışlar içerirse giren sanatçıların denemeleri ve bu denemelerin yansımaları sanatsal açıdan pek çok yeniliğe yol açmıştır.

Yenilikçi sanatçılar, yeniliğin her zaman peşinden gitmiş olsalar da gelenekçi anlayıştan kopmamışlardır. Sanata yeni bir yaklaşım getiren Empresyonist ressamlar dış mekânda üretmiş oldukları eserleriyle renk tonlarının günün farklı zaman dilimlerinde değişiklik gösterdiğini tuvallerine yansıtmışlardır. Empresyonist sanatçıların bu tekniğini benimseyen bir ressam olan Signac, serilerini bu yöntemle meydana getirmiş ve daha da ilerleyerek daha sığ ve yüzeysel bir atmosfer yaratmıştır.

“1886’da Empresyonizm’den esinlenen yeni bir sanat kuramı ortaya atıldı. “Neo-Empreyonist” harekete mensup bu sanatçılar grubu, Monet ve arkadaşlarının kuramlarını reddetmiyorlardı. Tersine, Empreyonizm’in bıraktığı yerden devam etmek istiyorlardı. Bununla birlikte onların resimdeki rastlantısal tutumlarını ve salt içgüdüsel sanat anlayışlarını bütünüyle kabul etmiyorlardı. Neo-Empresyonistler, kesin kurallardan ve ilkelerden kurulu akla dayanan bir yöntemi savundular. Tam anlamıyla yenilikçi olmalarına rağmen, geleneksel olana inanıyorlardı ve Delacroix’den kuvvetle etkilenmişlerdi. Kuramlarının sözcüsü olan Signac, 1899’da La Revue Blanche’da çıkan “D’ Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme” adlı makalesinde, bu yeni akımın kaynaklarının, amaçlarının ve ilkelerinin açık bir dökümünü yapmıştır. Signac, makalesinde iki sözcüğü birbiriyle kıyaslamaktadır. Bunlar, gerçek bir sanat kuramı olan “divisionnisme” (bölmeçilik) ile, az veya çok Bizans mozaiklerinden esinlenmiş bir teknik olan “pointillisme” (noktacılık)dir (Sérullaz 1998: 22).

Seurat'ın resimleri gittikçe mekân yönünden sığlaştı ve çok yüzeyci bir nitelik kazandı. Son resimlerden biri olan “Sirk” adlı tablosunda bu çok belirgindi. Resimde düzlüğü belirtmek için Seurat elinden geleni yapıyordu. Figürleri modle etmiyor ve çizgi perspektifi kullanmıyordu. Seyircinin bu resim karşısında gözü aşağı yukarı doğru gezinir. Bu özellik Seurat’a resimsel konstrüksiyonu matematiksel bir kesinlikle kurmayı sağlamıştı. Göze en uyumlu gelen ölçüleri de kullanıyordu (Tansuğ 1995:236-238).



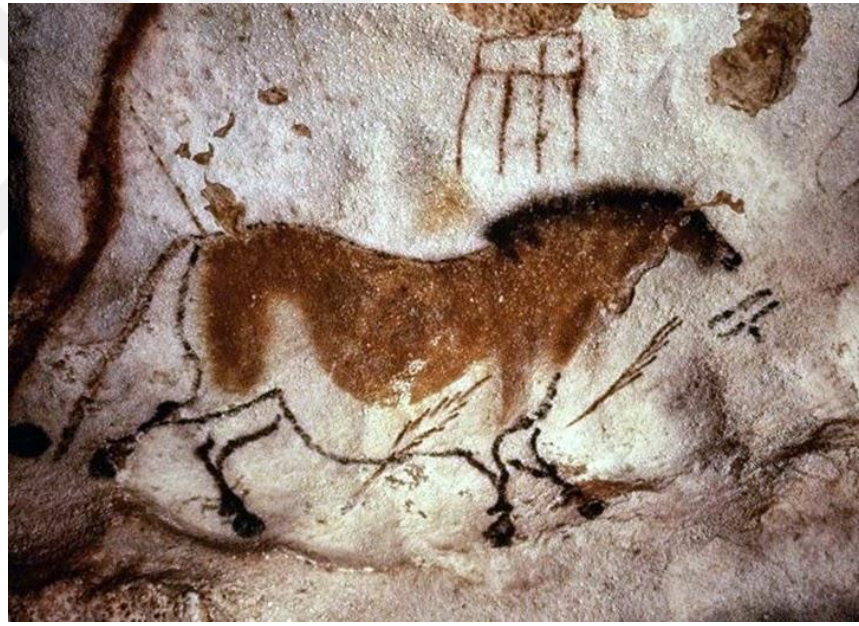
Resim 1.57. Seurat, Sirk

Yüzyıllar boyu geometrik amaçlı merkezi perspektifin yanında yer alan renk ve hava perspektifleri öncelikle ışık olgusunu üstlenmişlerdir. Ne var ki, başta dinsel olmak üzere, kendisi dışındaki çeşitli içeriklerin hizmetinde yer alan ışığın bağımsızlığını kazanması oldukça uzun bir süre almıştır. Bu bağlamda ışığın etkisi ve optik yasalar üzerindeki araştırmaların tutarlı bir kurama göre sanatsal biçime dönüşmesi yeni-izlenimciliğin armağanıdır bize; çünkü Seurat'ın öncü olduğu bu akımda nesnelerin oylumu ve rengi için gereken çizgi ile palete karıştırılan renkler

geçerliliğini yitirmiştir artık.” (<http://ozgurakkus.tr.gg/Resimde-Mekan.htm>).

1.5. SANAT MEKÂN İLİŞKİSİ

İnsanlığın başlangıcından bugüne kadar mekân kavramı gittikçe gelişmiş ve kullanımı dönem dönem farklı şekillerde sanat eserlerinde yer bulmuştur. Toplumların kendilerini ifade edebilmek için kullanmış oldukları ifade aktarıcıları ilk olarak mağara resimlerinde kendini göstermiştir. Bu bağlamda insanların resmetmiş oldukları figürler mağaraların duvarlarında yer alırken, mekân kavramı da ilk kez bu doğrultuda ortaya çıkmıştır. İnsanlar yaşadıkları yerlere günlük hayattan sahnelerin bulunduğu çizimler oluşturmuşlardır.



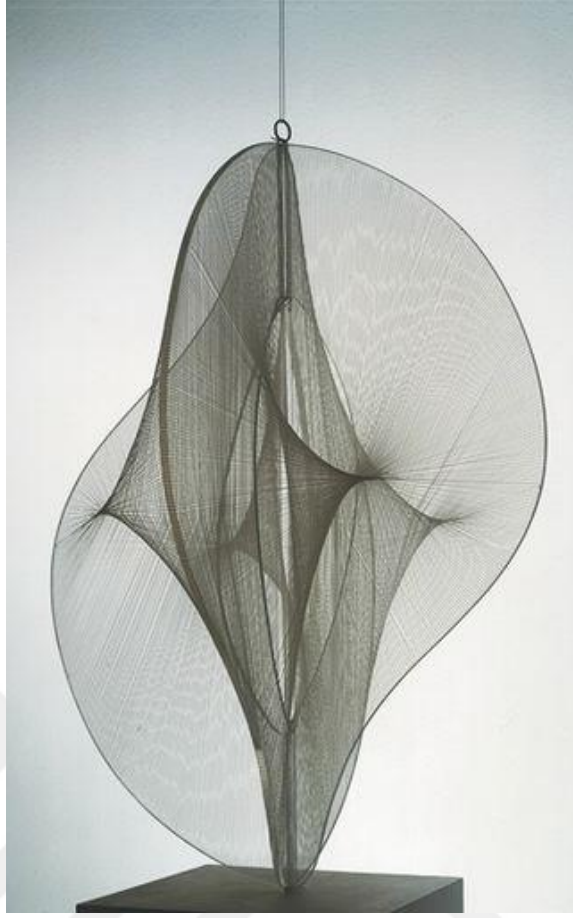
Resim 1.58. Mağara Resmi

Tarih çağlarındaki gelişim ve ilerleme vasıtasıyla yavaş yavaş sanatta mekânın kullanılması daha da bilinçli bir şekilde ilerlemiş ve perspektifin bulunmasıyla bu kullanım bir adım öteye gitmiştir. Rönesans'ın getirmiş olduğu hümanizm ve özgürlük düşüncesinin yayılmasıyla mekânın sanatsal anlamda kullanılmasında gelişme yaşanmıştır. Mekân kavramı artık sadece içerisinde yaşanan, barınılan veya kalıplaşmış bir yapıdan ibaret olmayıp; sanatı kucaklayan, sanat eserini taşıyan bir

unsur haline gelmiştir. Yapılan çeşitli duvar resimleriyle mekân, boş bir alan ya da bir taş kütlesi elbisesinden sıyrılarak bir sanat nesnesi halini almıştır.

“20.yy’a kadar özellikle heykelde var olan monopoli anlayışı mekânın plastik bir değer olarak kullanılmasını engellemiştir. 19.yy’da modern heykelin öncüsü olarak kabul edilen Rodin, çalışmalarında doğanın kopyasını yapmayı reddetmiştir. Heykeldeki monopoli anlayışını yıkıp, estetik değerleri ön plana çıkaran ve (Kale Burjuvaları’nda açıkça görüleceği gibi) boşluğu da ‘mekân’ olarak tanımlayarak, heykeldeki mekân anlayışına yeni bir değer katmıştır. Yaşanan bu değişimle başlayan ve günümüze kadar uzanan, ‘mekân’ı ve ‘mekân kavramı’ nı ana eksenine alan sanatın öncülü olarak kabul edilmiştir.

Sanat tarihinde ilk olarak, yaptıkları çalışmalarda mekânı doğrudan ele alan, sorgulayan ve manifestolarında bu konuya değinenler Fütüristler ve Rus Gerçekçileri olmuştur. Rus Gerçekçileri mekânı plastik sanatların etkin elemanlarından biri olarak görmüş ve yapmış oldukları heykellerde mekânı, tasarımın bir parçası olarak kullanarak katı mekân (solidspace) kavramını heykel anlayışı içine sokmuşlardır. Yayınlamış oldukları manifestolarında mekânı ve zamanı, hayatın üzerine inşa edildiği yegâne formlar olarak görmüşler, sanatın da bu yüzden zamanın ve mekânın üzerine kurulması gerekliliğini belirtmişlerdir (GABO ‘Gerçekçi Manifesto’ 1920). Fütüristler ise 1909 yılında yayınlanan manifestolarında zamanın ve mekânın öldüğünü ilan etmişlerdir (Marinetti ‘Fütürist Manifesto’1909). Marinetti, o güne kadar sanat üretimi içinde var olan mantıksal ve düzenli mekân anlayışının artık var olamayacağını savunmuştur. Gerçekçi Manifesto’da “Bizim için zaman ve mekân bu gün tekrar doğdu” sözleriyle Gabo, Fütüristlerin manifestosunu kaynak göstererek, onların zaman ve mekân anlayışına karşı olduklarını açıkça ortaya koymuştur.



Resim 1.59. Naum Gabo, Lineer Konstrüksiyon, 1970-71

Gabo ve Pevsner hacimsel heykel anlayışının karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği birçok uzamın yorumu olarak ele alan oylumsal-hacimsel heykel üretmiş ve bu anlayışı savunmuşlardır. Geliştirdikleri mekân anlayışı üzerine görüşlerini 1920 yılında yayınlanan Gerçekçi Manifesto ile açıklamışlardır: “Heykelin uzayda kapladığı yer, yani uzamı kendini dışarıdan biçimlendiremez, buna bağlı olarak heykelin uzamını belirleyen, kütleleri değildir; heykelin uzamı kendini içerden, benzersiz, tutarlı ve sürekli bir derinlik olarak biçimlendirir” (Gabo 1920). Bu durum cam, pleksiglas ve metal teller gibi saydam malzemeleri benimseyen Gabo ve Pevsnerin heykellerinin yerden bağımsız olması ile sonuçlanmıştır.” (Uysal, 2009: 17)

Mekân kavramı farklı dönemlerde farklı kullanım şekillerine sahne olmuştur. Rus gerçekçiler mekân kavramını yapıtlarının bir parçası olarak yansıtırlarken özellikle

yaptıkları heykellerde bu durumu vurgulamışlardır. Konstrüktivist Naum Gabo'nun eserlerinde görülen boşluk, mekânı vurgularken aynı zamanda hacim ve derinlik kavramlarını da içermektedir.

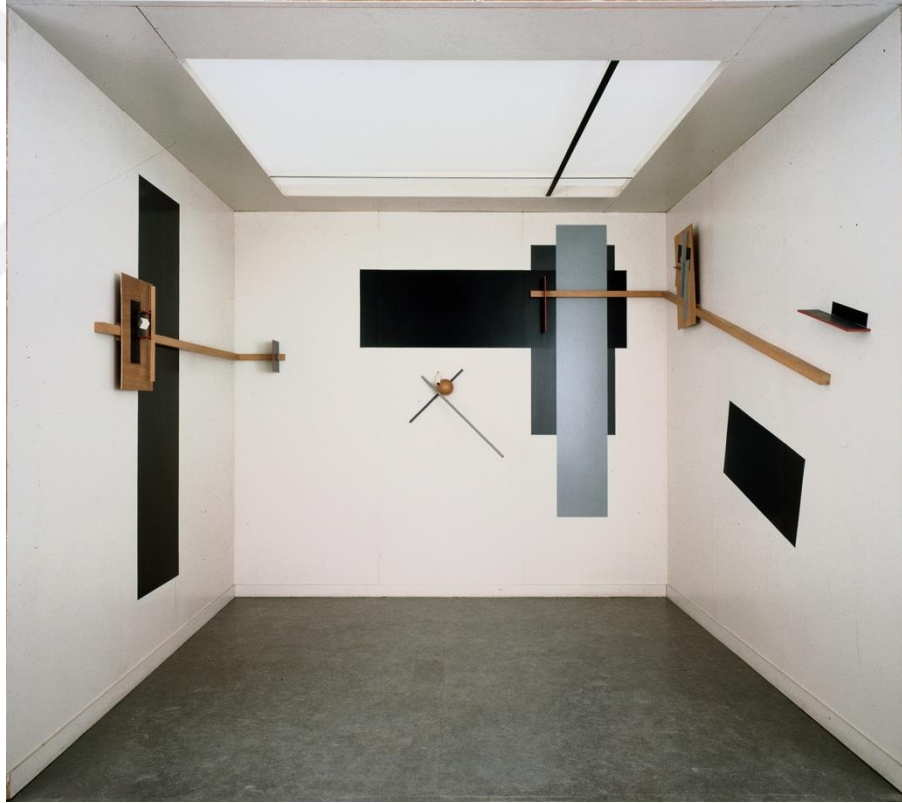


Resim 1.60. Naum Gabo, Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon no. 2, 1957-8, Tahta Kaide Üzerine Mika ve Naylon İp, y.38 cm, Özel Koleksiyon.

“Naylon bir ip, birbirine geçen iki kavisli biçimi çevreleyerek dışbükey ve içbükey kıvrımlardan oluşan üç boyutlu karmaşık bir strüktür yaratmış. Bu, 1949'da New York'taki Esso Binası için tasarlanan ama gerçekleştirilmeyen, 3 metre yüksekliğindeki bir yapıtın parçasıdır. Gabo, bu alışılmadık uzaysal heykeliyle örneği olmayan bir inceliğe, şeffaflığa ve hafifliğe ulaşmıştır. Sanki görünmez bir ipin ucunda yüzer gibi duran, başı ve sonu olmayan yapıt sonsuzluk hissi uyandırır. Gabo bir Konstrüktivist'ti. Uzayın sonsuz genişlemesini yakalayan bu yapıt da akımın iyi bir örneğidir.”(Haydaroğlu, 2004, 169).

Mekânın sanatla ilişkisi diğer sanat akımlarının yanı sıra bazı sanatçıların önderliğinde de devam etmiştir. Resim, heykel gibi sanat alanlarındaki kullanımının dışında enstalasyon tarzında işlerde de mekânın önemli bir rolü olmuştur. Özellikle enstalasyon çalışmalarında sanatçılar mekânı sanat eseriyle bütünleştirerek onu sanat yapıtının bir ögesi haline getirmişlerdir. Bu açıdan bakılacak olursa, El Lissitzky'nin çalışmaları, mekânın sanatsal bir öge haline gelişine güzel bir örnek sunmaktadır.

“Konstrüktivistler mekânı farklı bir açıdan ele almışlar ve mekânı malzeme gibi kullanmaya başlamışlardır. El Lissitzky'nin 1923 Berlin sergisindeki 'Proun Mekânı' adlı çalışması konstrüktif mekân anlayışına yani mimari mekânın heykel malzemesi gibi ele alınıp biçimlendirilmesine örnek olacak başlıca çalışmalardan biri sayılmıştır.”(Uysal, 2009: 18)



Resim 1.61. El Lissitzky, Proun Odası, 1923

El Lissitzky'nin Proun Odası adlı yapıtının dışında bu yapıtla bir süreklilik arz eden yağlıboya bir çalışmasında da sanatçı, mekânsal anlamda bir uzay etkisini vurgulamıştır.



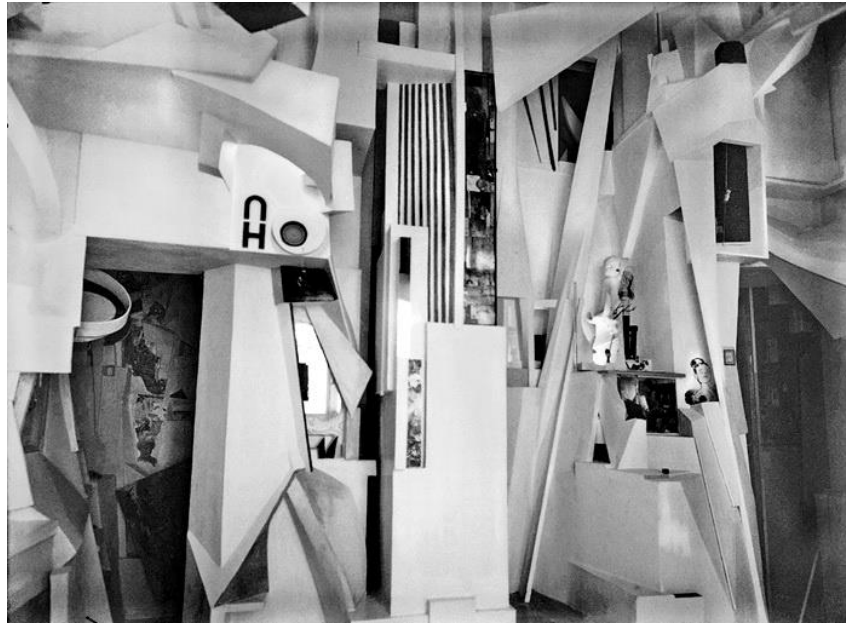
Resim 1.62. El Lissitzki, Proun 19D, 1922, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Kolaj ve Gümüş Boya, 97 x 97 cm.

“Lissitzki’nin Proun dizisi kapsamında yaptıklarından birini gösteriyor (aslında uydurma bir sözcük olan ‘proun’u, Lissitzki ‘yeni sanat’ anlamında kullanıyordu). Kompozisyonda, modern teknolojinin ürettiği nesnelerin türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzeyde değil de, üç boyutlu bir uzayda yüziyorlar sanki. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlerde doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç’inkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana. Resimden kovulmaya çalışılan uzaysal bir yanılsama sorununa Lissitzki’nin hâlâ kafa yorduğu anlaşılıyor. Mekân ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzen biçimlerde o kadar belirgindir bu resimde. Sanatçı, bu kompozisyonlar daha sonra Proun Odası adı altında, bir insanın gerçekten içine girebileceği üç boyutlu bir mekânda yeniden tasarlamıştır. Üstten özel olarak aydınlatılan bu odanın duvarlarına ve döşemesine, Lissitzki, gerek şekiller çizerek gerekse üç

boyutlu nesneler monte ederek resimlerindekilerden daha etkili bir atmosfer yaratmayı hedeflemişti. Bu haliyle, daha sonra çağdaş sanatta bol bol denenecek olan yerleştirmelerin bir nevi öncüsüdürProun Odası.” (Yılmaz, 2006: 92-93).

Mekânı çalışmalarında sanatsal bir öge şeklinde kullanan bir diğer sanatçı ise Kurt Schwitters'dir. Kurt Schwitters, sanat yapıtını meydana getirirken mekân olgusunu da yapıtının bir elemanı olarak onunla kaynaştırmış ve adeta mekânı bir sanat nesnesi haline getirmiştir.

“Schwitters, atölyesinin duvarlarına müdahaleler yapmış, mekânı yontulan, eklenen ve biçimlendirilen bir değer olarak ortaya koyarak yeni bir düşüncenin öncülü olmuştur. Schwitters'inMerzbau projesine Merz tiyatrosunda Wagner'in bir oyununu izledikten sonra başlamış ve bu çalışmayı Gesamtkunstwerk18(bütünlüklü sanat yapıtı) projesi olarak görmüştür. Gesamtkunstwerk fikri ilk kez 19.yy'ın ikinci yarısında, Richard Wagner tarafından ortaya atılmıştır. Wagner bu düşüncesi ile müziğin elemanlarını görsel, edebi ve dramatik elemanlarla birleştirerek izleyenin bütün duyularına karşılık gelebilecek bir sanat olayı ortaya çıkarmak istemiştir.” (Uysal, 2009: 18-19).

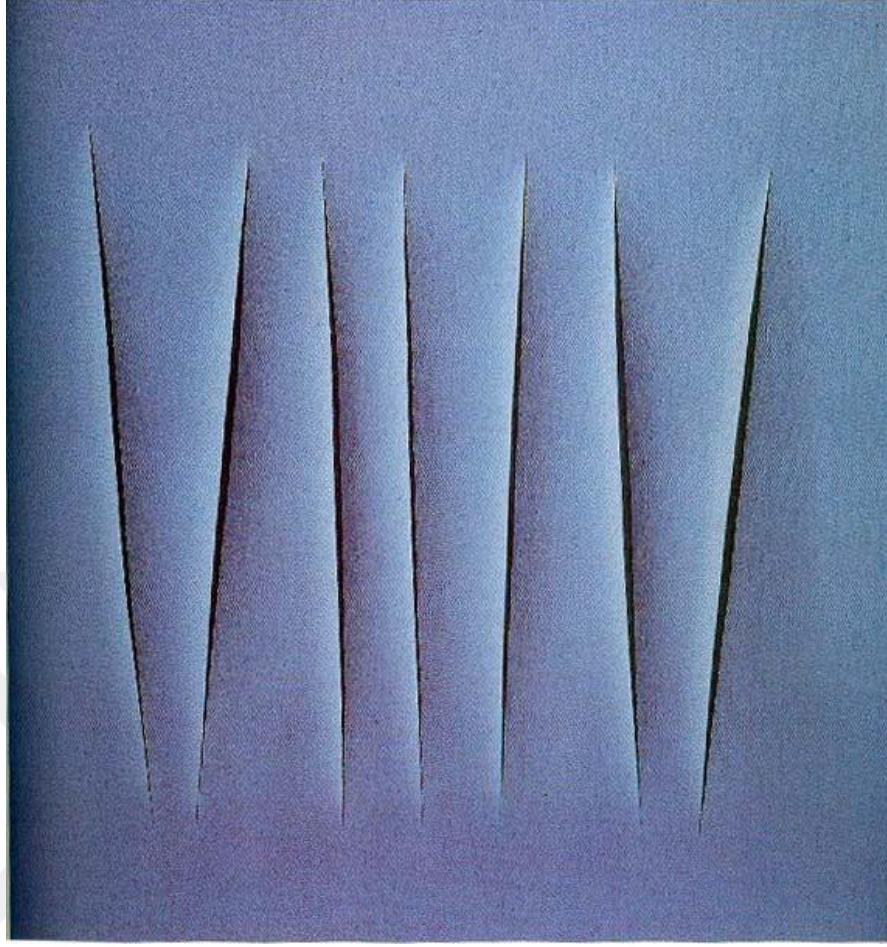


Resim 1.63. Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover'deki Binanın İçi, 1923'te başlanmıştır.

“Küçük kompozisyonların yanı sıra, asıl ilginç işleri mekânı ele geçiren türden olanlardı. Bunlarda ‘mekân=sanat yapısı’ydı. Her ikisi de birleşerek bütün oluşturuyorlardı. Örneğin Honever’deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra, işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve günden güne üç katlı binanın tamamına yayıldı; iş eve, ev de işe dönüştü. Schwitters buna Merz Binası diyordu. Hızını alamamış olacak ki, Merz Binalarına Norveç’te ve sonra da İngiltere’deki malikânelerinde devam etti. Bu işleri sabit olmaktan ziyade, tıpkı yaşam gibi sürekli değişiyordu.” (Yılmaz, 2006:114).

Mekân kavramını sanat anlayışında yoğun bir biçimde sorgulamış ve bu olguyu yapıtlarında etkili bir biçimde kullanmış bir sanatçı olan LucioFontana, eserlerinde mekân algısı üzerine yoğunlaşan önemli sanatçılardan biri olmuştur.

“Fütüristlerin ve Rus Gerçekçilerinin mekân sorgulaması, LucioFontana’nın mekân anlayışı kadar etkili olmamıştır. Fontana mekân kullanımını bir sanat akımı haline getirecek olan ‘Beyaz Manifesto’sunu (Manifesto Blanco) 1946’da Buenos Aires’te yayımlamıştır. Daha sonraları ‘Mekânsalcılık’ (spatialism) adını alacak olan sanat akımı çerçevesinde, 1946-57 tarihleri arasında, içinde akımın teknik açıklamasının da bulunduğu ‘Manifesto tecnicodellospazialismo (Milan, 1951)’ ile birlikte altı manifesto yayımlanmıştır. Fontana ve arkadaşları artık düz yüzeyden ayrılıp, mekânın ötesine geçme zamanının geldiğini savunmuşlardır. Mekânsalcılara göre sanatın, mimari ve çevre ile bütünleşmesinin zamanı gelmiştir. Fontana’nın tuvalin düz yüzeyinden uzaklaşma isteği, mekânsal kaygıları ön planda tutan, deliklerden ve uzun kesik çizgilerden oluşan üç boyutlu resimlerle sonuçlanmıştır. Fontana resimlerindeki deliklerini şöyle açıklamıştır: “Mekânda bir kelebek hayal gücümü kışkırtır, retorikten ayrılır, zamanda kendimi kaybederim ve delmeye başlarım” (Crispoliti 1999: 1).”(Uysal, 2009, 19).



Resim 1.64. Lucio Fontana, Mekânsal Kavram, 1962, Tuval Üzerine Suluboya, e52 x y52 cm, Özel Koleksiyon

“Sanatçı tuvali tek renk maviye boyadıktan sonra keskin bir bıçakla yedi kez dikey olarak yarmış. Dramatik bir imge, ama anlamı ne? Fontana en çok mekân kavramıyla ilgilendi. Tuvali keserek gerginliğine bozdu; böylece izleyicinin bu yüzeyin arkasını görebilmesini sağladı. Bu tablonun en önemli özelliği sanatçının geleneksel resim düzenini reddetmesidir. Ahşap bir çerçeveye sıkıca gerilmiş olağan düz yüzeyden simgesel ve fiziksel bir kaçışı yansıtır. Sanatçı tuvalin ötesine bakılmasını sağlayarak yeni bir boyut ve sonsuzluk duygusu yaratmış. Fontana, uzay, hareket ve zamanı renk, perspektif ve biçim kadar önemli sayan Mekânsallık akımının üyesiydi.” (Haydaroğlu, 2004, 159).



Resim 1.65. Lucio Fontana, Uzamsal Konsept “Bekleme”, 1960

“Fontana, tuvali bir bıçakla yarıp boyamadan bırakarak Batı geleneğinin alışlagelmiş duygusalcılığını eleştiriyordu. Aynı zamanda boyanmış tuvali ‘içinden’ bir başka dünyaya baktığımız pencere gibi kullanan batı sanatının eleştirdiği hayali ya da yanılsamacı doğasını açığa çıkarıyordu. Yarık bunu, tuvalin kendisinde, gerçekten ‘içine’ bakabileceğimiz bir uzam yaratarak yıkıyor. Bu eylem aynı zamanda dikkatimizi düşüncelerimizi destekleyen maddi gerçekliğe çekmeye çalışıyor.” (Little, 2013: 121).

Mekânın kullanımı, gelişen teknolojiyle birlikte sanat yapıtının bir parçası haline gelmiştir. Sanatçılar, çalışmalarında endüstriyel malzemeler kullanırken bu malzemeleri mekânla birleştirerek mekânı sanatla ilişkilendirmişler ve mekân artık sanatsal bir unsur haline gelmiştir. Bazı sanatçılar yapmış oldukları heykellerle mekânı bütünleştirmişlerdir. Bir sergileme alanı olan mekân böylece sanat yapıtının kendisi olmuştur. Bu duruma enstalasyonlar güzel bir örnek sunmaktadır. Ayrıca bazı sanatçılar performans sanatıyla da mekânı ilişkilendirmişler ve performanslarına izleyicileri de dahil edebilmişlerdir. Böylelikle sanatçılar, mekân kavramını sergilemiş oldukları performansın bir ögesi yapmışlardır. Mekânsalcı sanatçılar da mekânı yeni bir sanat formu olarak benimsemiş, sanat-mekân ilişkisini, eseri mekânla birleştirerek yansıtmışlardır.

“Manifestolarında Barok sanatın mekân egemenliğinden ve Fütüristlerin dinamikliğinden etkilendiklerini açıkça ifade eden mekânsalcı sanatçılar, yarattıkları yeni sanat akımında televizyon, neon ışığı gibi teknolojinin yeniliklerini kullanacaklarını belirtmişlerdir. Onlara göre; “Renk, mekân, ses, zaman; zamanda ve mekânda var olan hareket; varoluşun dördüncü boyutu olan zaman ve mekânı içinde bulunduran yeni sanat akımının temel formlarıdır” (Crispoliti 1999: 29). “Mekânsalcılık sanatı tuvaldeki yanılsamalı mekân algılamasının ötesine geçerek, sanat üretimlerini mimari mekân ve çevre ile ilişkilendirilmesini amaçlamıştır” (Archer 1994: 12). Çevresel sanat ve performans sanatının ortaya çıkmasında etkili olmuş, mimari yerleştirmelere kaynaklık etmiştir.

1960’larda ortaya çıkan ve Optik Sanat olarak adlandırılan akımın içinde yer alan sanatçılar mekânı kendilerine özgü tavırlarıyla değerlendirmişler ve insanın algısı ile oynayarak yeni mekânlar yaratmanın yollarını aramışlardır. Hareket yanılsaması, ışık ve optik mekân bu akımda yeni değerler olarak sunulmuştur.

1970’li yıllar heykel sanatının kendisini yeniden sorguladığı yıllar olmuştur. Heykele ilişkin temel kaygıların değiştiği bu süreçte, farklı tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. 1968 yılında yapmış oldukları bir söyleşide Donald Judd ve Frank Stella, ne resim ne de heykel olan ama

ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için ‘spesifik nesne’ terimini kullanmışlardır. RoberSmithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçılar heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtları ‘çevresel sanat’ diye adlandırmışlardır. Beuys ise yapmış olduğu işleri ‘sosyal heykel’ olarak tanımlamıştır. Üretimleri mimari ile paralellik taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları, mimari heykel olarak adlandırılmıştır.” (Uysal, 2009: 19-20).

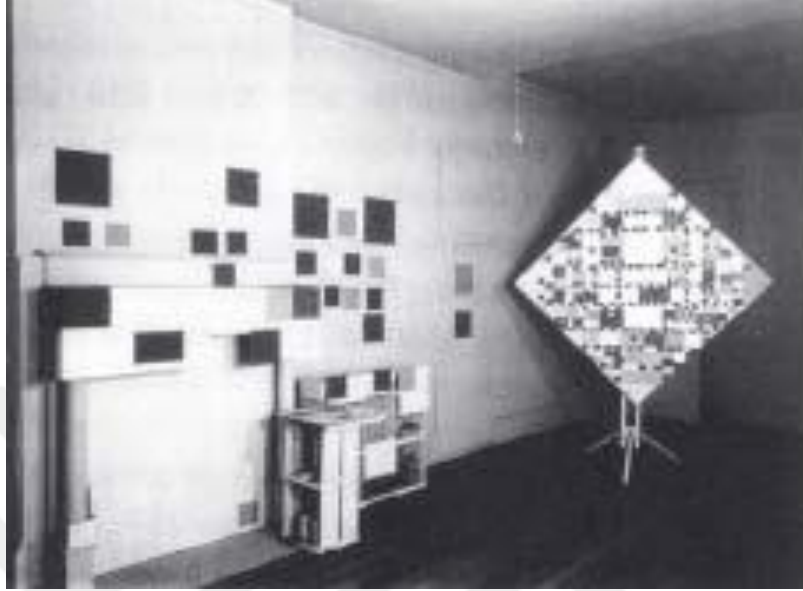
Sanatsal alandaki gelişmeler ve düşünce biçimleri mekânın sanatla olan ilişkisini şekillendirmiştir. Kimi sanatçı bir sanat nesnesi olarak mekânı eserinin bir ögesi haline getirirken, kimisi de mekânı kendi başına bir yapıt olarak sunmuştur. Dada, Konstrüktivizm, Fluxus, Happening, De Stijl gibi pek çok sanat akımında mekân kavramı sanatla son derece ilişkili olmuştur.

“Mekân ve sanat kavramları irdelenirken, De Stijl, resmin gücü ve mimarlık olgusuna dayanan yeni bir sanatsal felsefe ortaya koymuştur. Bu anlayışın amacı, tüm sanatsal disiplinler arasında bir bağ, bütünlük yaratmak ve sanat ve yaşam kavramlarını bütünleştirmek olmuştur.

Nancy Troy, The De Stijl Environment (De Stijl Çevresi) adlı kitabında, sanatçıların resmin sınırlarını ortadan kaldırmaya ve onu çevresiyle bütünleştirmeye çalıştıklarından bahsetmekte ve bunu Theo Van Doesburg’un çalışmasıyla örneklemektedir. Troy’a göre, Van Doesburg bu çevre ile bütünleşme isteğini yansıtmak üzere yaptığı bir çalışmasını doğrudan duvar yüzeyi üzerinde yapmıştır. Van Doesburg’a göre bu ‘rengin mimari düzlemin kendisine uygulanmasıyla, resim ile çevresi arasında kesin, maddesel anlamda bir bağ oluşturmak amacı’ taşımaktadır. Van Doesburg’a göre, resim mimarlıkla doğrudan, ritmik ve dengeli bir ilişki halinde olmalıdır (Troy, 1983).

Bu çalışmalarla, resim düzleminde mekâna taşma olgusu izlenmektedir. PietMondrian, sanat ve mekân birlikteliğini çalışan önemli bir sanatçıdır. Mondrian da diğerleri gibi, sanatın mekâna uzanması durumu üzerinde çalışmıştır. Mondrian’ın stüdyosu, sanatçının resim ve

mekân arasında kurduğu ilişkiye bir örnek olarak gösterilebilir (Troy, 1983).

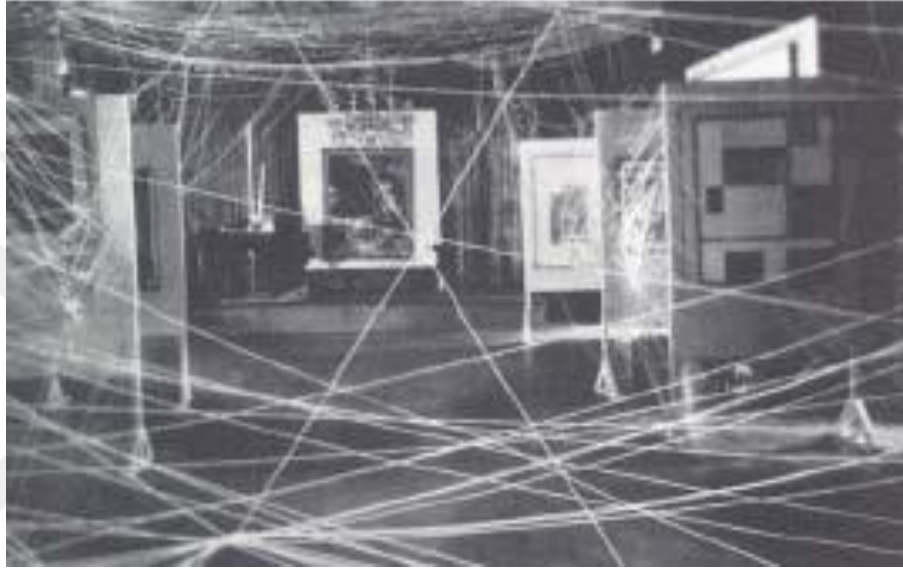


Resim 1.66. Mondrian'ın Stüdyosu

Bu dönemde sanatçılar, mekân ve sanatın ilişkilendirilmesinde insan davranışı unsurunun önemini, yani galeri mekânındaki pasif izleyiciyi de irdelemişlerdir.

Sanatı, yaşam ile birleştirmek adına geleneksel galeri yapısına meydan okumuşlardır. Paris'te 1938'de 'The Exposition International edu Surréalisme' adlı sergi bu açıdan bir girişimdir. Bu sergide, Marcel Duchamp ve Surrealistler izleyicinin galeri mekânı hakkındaki önyargılarını yıkmakta ve tipik ahşap galeri zemini yerine, ziyaretçileri yapraklar ve kum dolu bir zemini olan bir mekâna davet etmektedir. Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır. Burada asılı kömür çuvallarıyla, farklı bir atmosfer yaratmıştır. İzleyicilere bu karanlık mekânda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilmiştir. Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin irdelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan meydan okumalardır (Fitzpatrick, 2004).

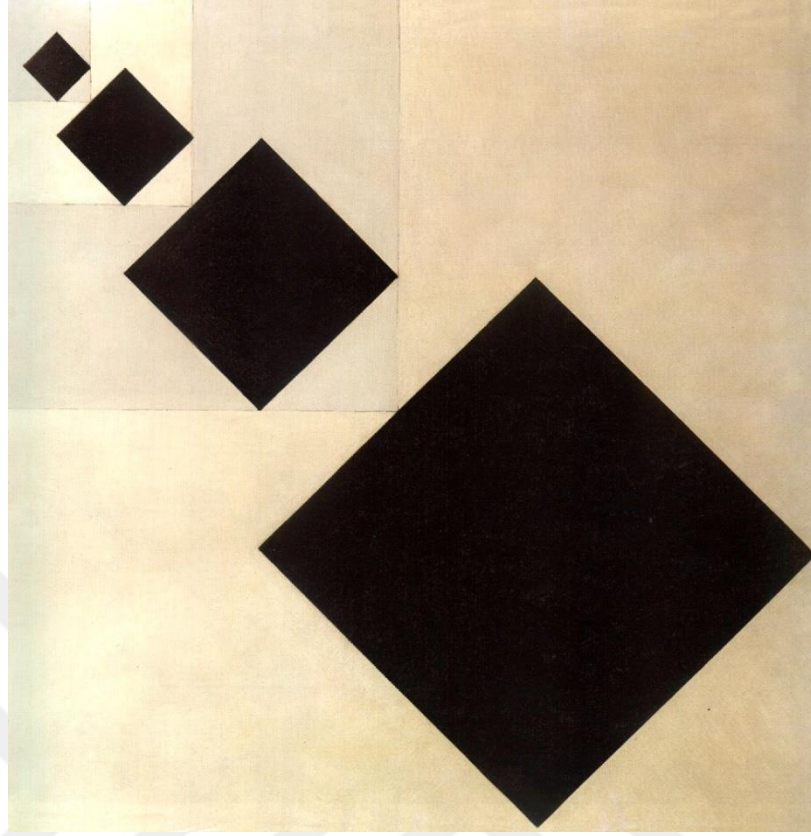
Duchamp ve Surrealistler bu mekânsal oyunlarına galeri mekânı dışında da devam etmişlerdir. The Mile LongString (Mil Uzunlukta İp) sergisi, Duchamp'ın galeri mekânında önceden tanımlanmış hareket yolu ve izleyicilerin sanat eserlerini izlerkenki davranışının kontrolü üzerine kurgulanmıştır. Bu eylem, sanat tarihçileri tarafından 'yerleştirme' çalışmalarının başlangıcı olarak tartışılmaktadır (Fitzpatrick, 2004).



Resim 1.67. Duchamp - Mil Uzunlukta İp-The Mile LongString

Galeri mekânında sergilenen nesne ile mekânı deneyimleyen gözlemci-özne arasındaki engelleri kaldırma çabası içinde yapılan bu çalışmalar, 'gözlemci-özne'yi mekân içerisindeki sanatsal eyleme etkin olarak dâhil etme çabası içerisinde. Böylelikle, mekân artık sanat eserini barındıran bir hacim değil, 'deneyimlenen mekân'a dönüşmüştür. Bütün bu yaklaşımlar, De Stijl dönemi sanatçılarının, 'tüm disiplinler arasında bir bağ oluşturmak' amacından ileri gelmektedir." (Ayözcan Atalar, 2006: 42-43-44).

De Stijl akımı ve bu akıma mensup sanatçılar, mekânı sanat nesnesinin bir parçası olarak görmüşlerdir. Mimari ve resmin ilişkili olduğunu vurgulamışlardır. Bu vurguyu yapan sanatçılardan bir de Theo Van Doesburg'dur. Sanatçı; Sanat, mekân ve mimarinin ilişkisini vurgulamıştır.



Resim 1.68. Theo Van Doesburg, Aritmetik Kompozisyon, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon.

“Bu resimde, beyaz arka plân üstünde yalın boyanmış siyah kareler dizisiyle hareket ve perspektif duygusu yaratılmış. Gerçekte sanatçı basit bir matematik hesabı uygulamış: Her karenin kenarları ve aralarındaki uzaklık bir sonraki karenin boyutlarının yarısı kadar. Van Doesburg bu yalın kare motifini kullanarak iki boyutlu yüzey üstünde üç boyutlu bir etki elde edebilmiştir. Bir matematik formülünü kullanmış olması belki de mimarlığa duyduğu ilgiden kaynaklanmaktadır.”(Haydaroglu, 2004: 133).

Theo Van Doesburg’un sanat yapıtında üçüncü bir boyutu gösterme çabası mekânsal anlamda görüş açısını farklı bir noktaya çekmek istediğinin bir göstergesi olmuştur.

Mekân kavramının sanatla ilişkisi, onu tek başına bir sanat eseri yapacak kadar geliştirilmiştir. Sanatçının ürettiği sanat yapıtı; resim, heykel, enstalasyon ve benzeri pek çok sanat alanı üretimler, mekânla ilişkilendirilmiştir. Bu mekân kavramının sanatla ilişkilendirilmesi hususu Happening’lerde geniş bir yer bulmuştur. Pek çok sanatçı,

performanslarını sergiledikleri mekân vasıtasıyla izleyiciyi performansa dahil etmeyi amaçlamışlardır.

“Sanat mekânları bir nesneyi sanat yapıtı olarak önerdikleri için önemliydi. Ancak sanat yapıtını sergileyip kabul ettirdikten sonra bu mekânlar görmezden geliniyor; dikkatler daha çok sanat yapıtına ve oradan da sanata odaklanıyordu –halen de öyledir. Ama yine de mekân sorununun su yüzüne çıkmasında bu sanatçıların büyük katkıları olduğunu kabul etmeliyiz.

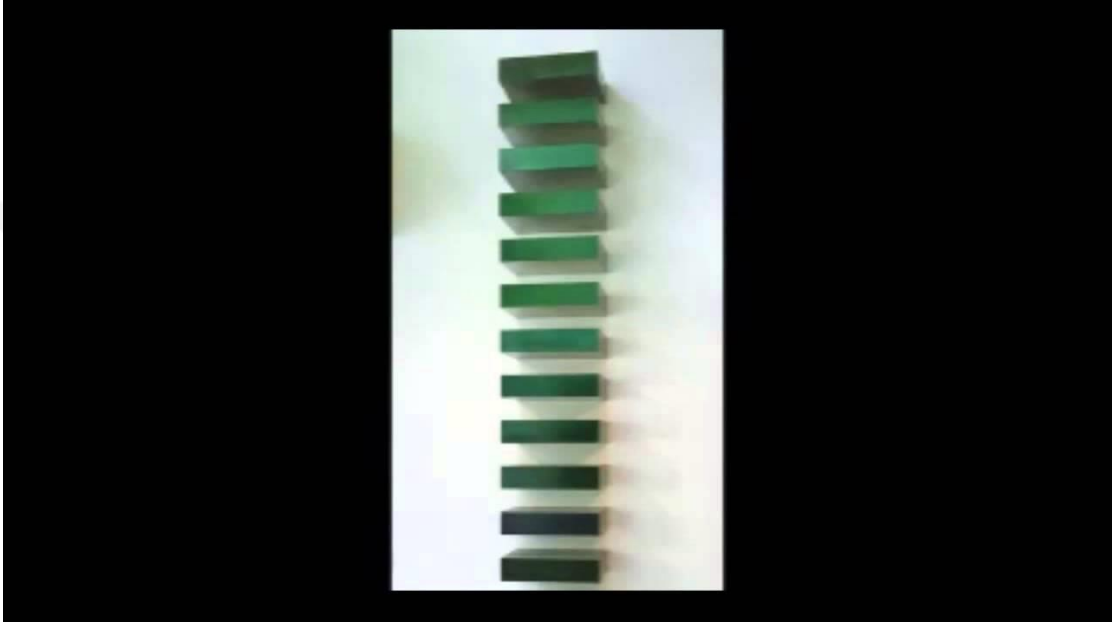
Heykelde dikeylikten çok yataylık konusuna kafayı takan Carl Andre, o yıllarda hızını alamamış olacak ki, “bana göre en ideal sanat yapıtları uzayıp giden yollardır” demişti, örneğin. Kamuya ait yollar ise bildiğimiz gibi, bir sanat galerisine, ne sığdırılabilecek ne de orada satılabilecek bir nesneydi. Yine, Sanat Dil grubundan Atkinson ve Baldwin, 1967’deki Bildiri Dizisi’nde şöyle bir sorun ortaya atmışlardı: Sanat-dışı bir nesne, bir müzeye konulduğunda sanat nesnesi haline geliyorsa, bir müze ya da çok katlı bir mağaza da sanat nesnesine dönüşemez miydi? Nesne, galerinin; galeri, müzenin; müze, kentin; kent, ülkenin (...) içine yerleştiğine göre, bunlara bir sanat olma koşulu verilemez miydi? Neden olmasın, önemli olan niyetti. Bu, tıpkı havanın boşluk bırakmaksızın her yere nüfuz etmesi gibi, sanat kavramının insan zihninin ve yeryüzünün her tarafına yayılmasından başka bir anlama gelmiyordu kuşkusuz.

Seri üretim nesnelerinin ardından bu kez de taş, toprak, saman, çürümüş ağaç artıkları gibi dışarıya ait nesneler içeri alındı. Bu yetmesi, sonra da dışarıya ait nesneler, gerek kendi yerlerinde küçük değişikliklerle sergilenmeye gerekse kendi yerlerinden edilerek başka yerlere taşınmaya başladı. Alanlar arasındaki sınırlar bir bir kaldırıldı; mekân alabildiğince genişletildi. Bu yeni (aslında eski) galerinin tabanı yeryüzü, tavanı gök kubbeydi artık.” (Yılmaz, 2006: 235-236).

İKİNCİ BÖLÜM

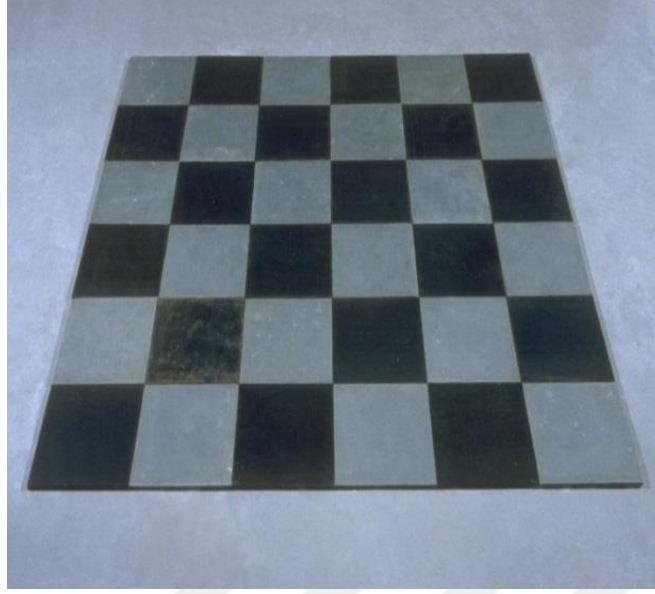
MİNİMAL ESER ÇÖZÜMLEMERİ

2.1. MİNİMAL ESER ÇÖZÜMLEMERİ



Resim 2.1. Donald Judd, Adsız (Kitap Rafı), 1967, Galnaviz Çelik Üzerine Lake, 23x101.5x79 cm,(her bir parça), Museum of Modern Art, New York, ABD

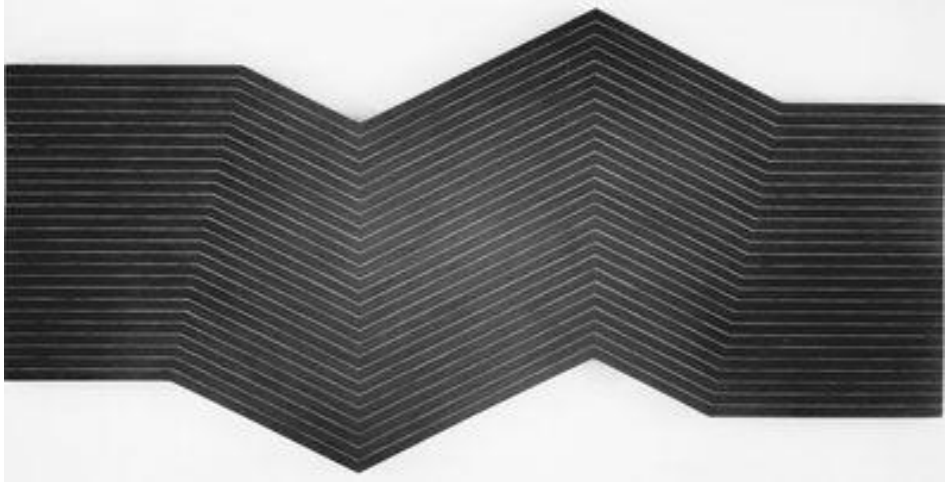
Donald Judd, 1967 yılında yapmış olduğu ‘Kitap Rafı’ adlı eserini duvara monte ederek sergilemiştir. Raflar 12 adet demir kutudan olup birbirini tekrar etmiştir. Bu eserde sanatçının geometriye duyduğu hayranlığı ortaya koyuyordu. Duvara monte edilmiş olan rafların hepsi eşit büyüklükte ve aralarında 23 santimetrelilik boşluklar vardır. Sanatçı eserinde tekrara düşmesinden dolayı izleyicide duygusal bir tepkiye yol açmıyordu. Somut mekanda sergilenen eseri anlamsal açıdan yorumlanması için izleyiciye ihtiyacı yoktu. Judd’un bu eseri etrafıyla ilişkili değildir. Sadece kapladığı alanla ilişki kurularak sergilenmiştir.



Resim 2.2.Carl Andre

“Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili şöyle söylüyordu: “ Eserim estetik, materlalist ve komünist. Estetik çünkü aşkın bir yapısı, ruhani ya da entelektüel bir özelliği yok. Materyalist çünkü sadece kendi materyallerinden ibaret ve başka malzemelerin kullanılmasını gerektirmiyor. Aynı zamanda komünist çünkü yapısı itibariyle herkese eşit derecede ulaşabilirlik sağlıyor.” 1954’te Stonehenge gibi Avrupa’nın tarih öncesine dayanan yapıları yakından görüp etkilenen Andre için eserlerinin çevre ile diyalog içerisinde olması oldukça önemliydi.”(Farthing, 2014: 522).

Yapıt, Andre’nin anlatmak istediği gibi doğal yalınlığı izleyiciye hissettiriyordu. Dama tahtası görünümünde olan eser, sergi salonunun zeminine yerleştirilmiştir. Yarı çelik yarı çinko otuz altı levhadan oluşmaktadır. Eser zemin heykel birleşiminin ilk örnekleri arasında yer alıyordu. Yapıtın bir başlangıç noktası yani başı, sonu, üstü ya da altı yoktu. İzleyici, etrafında gezinerek hatta üzerinde durarak kendine göre yorumlayabilirdi.



Resim 2.3. Frank Stella

Frank Stella, 1964 yılında yapmış olduğu bu eseri, 279.4x560.1cm ölçülerindedir. Bütünsellik, simetri ve düzen olarak dengeli bir eserdir. Eserde, çizgilerin birbirini takip etmesi, tekrara düşmesi ve çizgiler arasındaki boşlukların eşit olması minimal sanatla bağdaştırılmıştır. Minimal sanatta tonlama yokudur. Stella'nın eserinde de aynı tonda başlayıp aynı tonda bitmiştir. Eserin ritm olarak da aynı ritm'de devam etmiştir sadece tuvalin alt ve üst kısımları iniş –çıkış la hareketlendirilmiştir. Alt ve üst kısımda ki hareketlilik dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir ve onlarda bir düzen içindedir. İçindeki çizgilerde o hareketle birbirini takip edip bir derinlik elde edilmiştir.



Resim 2.4. Richard Serra

Richard Serra, devasa büyüklükte, minimalist bir anlayışla, üzerinde konumlandığı mekânının büyük bir bölümüne hükmeden ve onu adeta bir bıçak gibi iki parçaya bölen işler yapmıştır. Sanatçının bu devasa çelik duvarları birbirini arkalayan

şekilde yine Minimalizmin denge anlayışında bir ritim kazanmışlardır. Açık ve kapalı mekânlarda tekrarlanan işler gerek biçimsel anlamda, gerekse denge anlamında birbirlerini yineleyen çalışmalar olmuşlardır. Geleneksel bir yaklaşım olan tuval resminden gerçek mekânda üç boyutlu bir yapının uygulanması fikrini öngören yenilikçi minimalist anlayışa uygun bir yapı olan Richard Serra'nın yapıtları iç ve dış mekânda espasın da farklılık gösterdiği işler olmuşlardır.



Resim 2.5. Sol Le Witt

Sol Le Witt'in bu eseri incelendiğinde minimal anlayış tarzının etkili bir örneği görülmektedir. Sanatçı, minimal anlayışın öngördüğü gibi tuvali terk ederek gerçek bir mekân arayışı içerisine girme amacıyla eserini meydana getirmiştir. Gerek renk, gerek biçimsel yapı olarak Minimalizmin etki alanı dahilinde sanatçı, geometrik bir form oluşturarak var olduğu bilinmekte olan nesnelerle aslında var olan görünümler arasındaki çelişkiyi yansıtmıştır. Eserin renk olarak tek renk olması ve boşluğun kullanılması eseri minimal algıya yaklaştıran bir özellik taşımıştır. Sanatçı parçalı bir yapı sunarak mekânla sanat eserinin bütünlüğünü de vurgulamıştır.



Resim 2.6. Robert Morris

Robert Morris, eserlerinde yalın bir yaklaşım sergilemiştir. Bu yalın tutum, renk ve biçimde de görülmektedir. Sanatçı, yapmış olduğu çalışmaları genellikle griye boyamış ve bütüncül bir bakış açısı benimsemiştir. Oluşturduğu nesneleri mekâna farklı yerlerde yerleştirmiş olması, onları farklı birer biçim gibi algılanmasını da sağlayabilmiştir. Minimalist yaklaşımın önerleriyle örtüşen bu çalışması da yine aynı mantıkla oluşturulmuş işlerden birisi olmuştur. Mekânda konumlandırılan sanatçının ürettiği nesnelerin parça parça fakat birbirinden bağımsız gibi görünmemesinde renk olarak tek rengin uygulanması ve nesnelerin mekânla olan ilişkisi önemli bir rol oynamıştır. Az şey ile çok şey ifade etme amacının anlamını bulduğu çalışmada sanatçı parçalardan ziyade, parçaların oluşturduğu bütünsel bir yapıya ulaşmayı hedeflemiştir.



Resim 2.7. Dan Flavin, “The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)”, 1963, Sarı Floresan Lamba, 244cm.

Dan Flavin’in eserine bakıldığında minimalist yaklaşımın yansımaları gözlemlenmektedir. Sanatçı boya yerine floresan ışık kullanarak renk etkisini meydana getirmiştir. Alışılmış olanın dışında yenilikçi bir yaklaşım olan Minimalizm, nesnelerin birbirini takip eden bir denge dahilinde sıralanmasına olanak vermiştir. Bu durum Dan Flavin’in eserlerinde de görülmektedir. Minimalist anlayışla terk edilen tuval yüzeyi yerini gerçek mekâna ve boşluğa bırakmıştır. Böylelikle sanatçı, kendisini sınırlandıran çerçevelerden kurtulmuştur. Dan Flavin’in eserinde de böyle bir durum söz konusudur. Sanatçı, Tek bir floresan ışığını mekâna yerleştirmiş ve ışığın yansımasıyla mekânı kaynaştırmıştır. Tuvalden gerçek bir mekâna kavuşan nesne de kendini gerçekliğini bulmuştur. Ayrıca minimalizmdeki sade anlatım biçiminin sanatçının eserinde de olduğu görülmektedir. Basite indirgenen malzeme kullanımı yalın bir ifade tarzını getirerek açık bir anlatımı oluşturmuştur. Sanatçı birbirini tekrarlayan malzemelerle bütünsel bir yapıya ulaşmıştır.



Resim 2.8. Dan Flavin

Aynı bütünsel yapı; mekân-sanat nesnesi arasındaki ilişkide, bu eserde görülmektedir. Sanatçının bu bir başka eserinde de yine minimalist yaklaşım biçiminin örnekleri mevcuttur. Birbirinin ardında sıralanan floresan ışıklar bir bütün oluşturmaktadırlar ve mekândaki konumlandırılışlarıyla mekânın bir parçası gibi görünmektedirler. Bu görünüm ve ışık uyumu mekân-nesne ilişkisi bakımından önem arz etmektedir. Sanatçının kullandığı floresan ışıkların uyumlu, aynı ritmi yakalayan rengi, sıralanışı bir bütünlük oluşturmuştur.

SONUÇ

Kelime anlamı olarak minimal kavramı; en az, minimum, yalın gibi anlamlara karşılık gelirken, bu anlamlar Minimalizm akımının anlaşılması açısından önemli bir nitelik taşımaktadırlar. İnsan hayatının hemen hemen her şamasında kendisini gösteren minimal kavramı özellikle mimari alanda da kendisini göstermiştir. İnsanların yaşam alanlarındaki değişiklikler dahilinde minimal kavramının mimariye etkisi görülürken aynı zamanda minimal kavramının sanat alanında da önemli bir etki alanı oluşturduğu görülmektedir. Az şeyle çok şey anlatma düşüncesi sanatçıların eserlerinde kendini göstermiştir. Minimalizm'in öngördüğü anlayışın çizgisinde yeninin peşinden giden sanatçılar gerek malzeme gerekse renk kullanımı açısından oldukça farklı araştırmalara imza atmışlardır. Tuvalin kendisini sınırladığını düşünen sanatçı gerçek bir mekân arayışı içerisine girmiş, kimi zaman çalışmalarını mekânla bütünleştirirken kimi zaman da tamamen yeryüzünden faydalanarak kendisini ifade etmeyi başarmıştır. Tuvalin belirli geometrik yapısının sınırlayıcı etkisi böylelikle ortadan kalkmış ve sanatçı kendisini Minimalizm'in öğretisine göre özgür kılmıştır. Sanatçılar genellikle resimlerinde tek renk kullanmışlardır, bu durum da minimal anlayışın yalınlık düşüncesine örnek teşkil etmiştir. Bu akımın sanatçıları tuval resminden ziyade heykel, enstalasyon gibi farklı türde işler de üretmişlerdir. El Lissitzky'nin Proun odası isimli mekânla ilişkilendirilmiş enstalasyonu, Sol Lewitt'in Açık Geometrik Strüktür'ü minimal anlayışla meydana getirilmiş olan eserler olmuşlardır. Minimalizm'in temsilcileri eserlerinde kullandıkları malzeme açısından da diğer akımlardan biraz daha ayrı bir yolda ilerlemişlerdir. Özellikle Dan Flavin'in floresan ışıklarını kullanarak oluşturmuş olduğu kompozisyonları, minimalist anlayışın en iyi örneklerinden bazıları oluşturmuşlardır. Renk olarak floresan ışıklarını kullanan sanatçı, eserine mekânı da dahil ederek ışıkla mekânın ilişkisine de önem vererek mekân içersinde kompozisyonlarını oluşturmuştur. Burada floresan ışığın görevi sadece renge karşılık gelmesi için değil aynı zamanda farklı bir malzeme olması ve endüstriyel üretim nesnesi olmuş olmasıdır. Bir diğer Minimalizm temsilcisi Robert Morris ise griye boyadığı kontrplaklarını mekân içersinde farklı açılarda konumlandırmış ve böylece izleyicinin baktığında her açıdan farklı bir nesne görmesini ve görünen nesnenin de farklı bir mekândaymış izlenimini vermesini sağlamıştır. Robert Morris nesneleriyle oluşturduğu kompozisyonda parçaların değil, bir bütünün görüldüğünü savunarak Gestaltçı bir

yaklaşım benimsemiştir. Minimalizm'in savunduğu düşünce anlayışı dahilinde incelenen eserlerin mekânsal anlamda da bakıldığında minimal anlayışla mekânın eserlere dahil edildiği görülmektedir.

Mekân kavramının sanatta yer edinmesi insanlığın var oluşunun ilk kıvılcımlarında dahi kendisini gösteren bir durum olmuştur. Gündelik yaşantının farklı bölümlerinin resmedildiği mağara, duvar resimleriyle mekân artık sadece barınılan bir yer olmaktan çıkmış bir ifade aracına dönüşmüştür. Perspektifin gelişmesiyle devam eden anlayış günümüz sanatında da yer bulan bir anlayış haline gelmiştir. Başta arazi sanatı (Land Art) olmak üzere pek çok sanat akımında da mekânın esere dahil olduğu durumlar söz konusudur. Özellikle performans sanatında bu durum oldukça sık karşılaşılan bir durum olmuştur. Diğer sanat akımlarında kullanılan mekân olgusu, Minimalizm'de de yankı bulan bir olgu olmuştur. Minimalist anlayışla oluşturulan eserlerde bazen iç mekânda bir enstalasyonun mekânla bütünleşmesi bazen de dış mekânda bir heykelin mekânla ilişkisi görülebilmektedir. Minimalizm'in renk, denge, yüzey, yalınlık gibi öğeler çerçevesinde mekân kurgusu yapılmış olması sanatçıların eserlerindeki minimalist etkiyi dikkat çekici bir hale getirmiştir. Bu minimalist etkinin oluşumunda tek rengin kullanılarak eserin mekânın bir parçası haline getirilmiş olması onu mekânla birleştirerek bir bütün halinde algılanmasını sağlamakla kalmayarak aynı zamanda yalınlığa da vurgu yapılmasını sağlamıştır. Mekân çözümlemeleri yapıldığında minimalist düşüncenin ifadesiyle mekânın uyumu dikkat çekici nitelikte olmuştur. Bu durumun oluşmasında minimal bir algıyla kullanılan malzemenin ve tekniğin önemli bir rolü olmuştur.

KAYNAKÇA

- Cumming, Robert (2008). *Görsel Rehberler – Sanat*. China: İnkılâp Kitabevi.
- Hollingsworth, Mary (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev.: Dr. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Haydaroglu, Mine (2004). *500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*. (2.Baskı). İstanbul: Yapı Yayın.
- Charles, Victoria, Manca, Joseph, Mcshane, Megan, Wigal, Donald (2012). *1000 Muhteşem Resim*. (1. Baskı), (Çev.: Elhüseyni, Nurettin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Little, Stephen (2008). *...izimler – Sanatı Anlamak*. (2. Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Antmen Ahu (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Fineberg Jonathan (2014). *1940'dan Günümüze Sanat / Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yay.
- Uysal Mehmet Ali (2009). *Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak)*, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı.
- Ayözcan, Atalar Burcu (2006). *Sanatta 'Mekân'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık.
- Ataseven Olcay (2012). “Dan Flavin’in Mekânı Dönüştüren Işığı ve Minimalize Yaklaşımı”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ART-E Mayıs-Haziran

Islakoğlu P. Mine (2006). *Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı.

Elgün, Tülay (1996). “Bir Akım Olarak Minimalizm”, *Adam Sanat Dergisi*, İstanbul, Mayıs

Elektronik Yayınlar:

Minimalizm, Erişim Tarihi: 23 Ekim 2015, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Minimalizm>

Resim Sanatında Mekân, Erişim Tarihi: 23 Ekim 2015, <http://cargocollective.com/devabilkara/Resim-Sanatinda-Zaman-ve-Mekan>

Sol Lewitt, Erişim Tarihi: 25 Ekim 2015, <http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/246790-sol-lewitt.html#ixzz3pCK27kAn>

Sol Lewitt, Erişim Tarihi: 26 Ekim 2015, <http://www.kimkimdir.tv/sol-lewitt-kimdir>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Osman AVCI
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzincan-19.09.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	osmanavci1988@gmail.com
Tarih	