



**SIVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Resim Ana Bilim Dalı**

**MİNİMALİST SANATTA ARINMA SÜREÇLERİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ayhan KARAMEŞE**

**SIVAS**

**Temmuz 2024**

**SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Resim Ana Bilim Dalı**

**MINİMALİST SANATTA ARINMA SÜREÇLERİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ayhan KARAMEŞE**

**Tez Danışmanı:**

**Prof. Gökhan EKEN**

**SİVAS**

**Temmuz 2024**

## ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığım bu Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle yazılmış orijinal bir çalışma olduğunu ve bu tezde;

1- Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;

2- Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açıkça ifade ederek gösterdiğimi;

3- Başkalarına ait alıntılanan tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. de dahil olmak üzere) atıflarla belirttiğimi;

4- Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini, tırnak içerisinde veya farklı dizerek verdiğim yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi, beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.

Tarih

Ayhan KARAMEŞE

## TEŐEKKÖRLER

Minimalist Sanatta Arınma Süreçleri isimli Yüksek Lisans Tez çalışmam süresince desteğini benden esirgemeyen, sanatsal tavsiyeleri ile ufkuma açan değerli danışmanın Prof. Gökhan Eken hocama, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen sevgili Anneanneme teşekkürlerimi borç bilirim.

Bir teşekkürde tez yazım sürecinde verdiği enerjiden dolayı Luciano Pavarotti'ye.

**Ayhan KARAMEŞE**



# İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>i</b>
<b>RESİM DİZİNİ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM</b> .....	<b>2</b>
<b>1. ARINMA VE SANAT</b> .....	<b>2</b>
<b>1.1. KAVRAMLAR</b> .....	<b>2</b>
1. 2. Aristoteles'in Katarsis (Arınma) Kavramı.....	3
1. 3. Psikanalitik Kuramda Arınma.....	6
1. 4. Sanatın Terapise Etkisi ve Arınma.....	8
<b>2. BÖLÜM: MİNİMAL SANATTA ARINMA PRATİKLERİ</b> .....	<b>13</b>
2. 1. Minimalizm ve Arınma.....	13
2. 2. Henri Matisse.....	27
2. 3. Kazimir Maleviç.....	30
2. 4. Piet Mondrian.....	33
2. 5. Barnett Newman.....	36
2. 6. Mark Rothko.....	38
<b>3. BÖLÜM</b> .....	<b>44</b>
<b>3. DENEYSEL ÇALIŞMALAR</b> .....	<b>44</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>52</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>55</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....	<b>61</b>



## RESİM DİZİNİ

- Resim 1:** Frank Stella, “Harran II”, Tuval Üzerine Polimer ve Floresan Polimer Boya, 304.8 x 609,6 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, New York, 1967.....16
- Resim 2:** Frank Stella, “Akıl ve Sefaletin Evliliği”, Tuval Üzerine Emay, 230 x 334 cm, 1959.....17
- Resim 3:** Ellsworth Kelly, “Kırmızı Mavi Yeşil Sarı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137.1x222.2x222.2cm, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, 1965.....18
- Resim 4:** Ellsworth Kelly, “Kırmızı-Yeşil -Mavi”. Tual üzerine Yağlı Boya, 230 x 230 cm. Amsterdam, Stedelijk Müzesi, 1966.....19
- Resim 5:** Robert Mangold, “Bir Poligonun İçinde ve Dışında 2”, Tuval Üzerine Akrilik ve Girift,72,1 x 8,72 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1973.....20
- Resim 6:** Donald Judd, “İsimsiz”, Bakır, Emaye ve Alüminyum, 178 x 155 x 91 cm. 1972.....22
- Resim 7:** Donald Judd, “İsimsiz”, Çelik, Alüminyum ve Pleksiglas, 101 x 78 x 22 cm. 1980.....23
- Resim 8:** Donald Judd, “İsimsiz”, Pirinç ve Kırmızı Floresan Pleksiglas, her birim 86,4 cm. 1973.....24
- Resim 9:** Dan Flavin, “İsimsiz”, Pembe, Sarı, Kırmızı Floresan, 1977.....25
- Resim 10:** Dan Flavin, “İsimsiz”, 1981.....26
- Resim 11:** Dan Flavin, “Yeşil Floresanlar” 1961.....27
- Resim 12:** Henri Matisse, “Dans”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 x 290 cm, Hermitage Müzesi, 1910.....28
- Resim 13:** Henri Matisse, “Collioure’de Fransız Penceresi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, National D’art Moderne Müzesi, 117 x 89 cm, 1914.....29

<b>Resim 14:</b> Kazimir Maleviç, “Siyah Kare”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1915.....	31
<b>Resim 15:</b> Kazimir Maleviç, “Beyaz Üzerine Beyaz”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78,7 x 78,7 cm 1918.....	32
<b>Resim 16:</b> Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon”, Tuval üzerine Yağlıboya, 72.5 x 69 cm, (Tate Galeri, Londra) 1921.....	34
<b>Resim 17:</b> Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon C No:III”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 50,2 cm, 1935.....	35
<b>Resim 18:</b> Barnett Newman, “Birlik-I (Onement-I)”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Tuval Üzerine Maskeleye Bandı Üzerine Yağlıboya, 1948.....	37
<b>Resim 19:</b> Barnett Newman, “Kahraman Yüce Adam (Vir Heroicus Sublimis)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 242/514 cm. 1950-51.....	38
<b>Resim 20:</b> Mark Rothko, “İsimsiz Kırmızı Üzerine Siyah (Black Over Red)”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 242 x 207,1 cm. 1957.....	40
<b>Resim 21:</b> Mark Rothko, “Rothko Şapel”, Soldan sağa: Kuzeybatı Paneli, Kuzey Triptiği, Kuzeydoğu Paneli, 1971.....	41
<b>Resim 22:</b> Mark Rothko, “Rothko Şapel”, Soldan Sağa: Kuzey Triptiği, Kuzeydoğu Paneli, Doğu Triptiği, 1971.....	41
<b>Resim 23:</b> Mark Rothko, “Rothko Şapel”, Soldan Sağa: Güneybatı Paneli, Güney Paneli, Güneydoğu Paneli, 1971.....	42
<b>Resim 24:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 1600 x 870 cm, 2023.....	46
<b>Resim 25:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 1035 x 1330 cm, 2023.....	46
<b>Resim 26:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 1070 x 1085 cm, 2023.....	47
<b>Resim 27:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 1080 x 1070 cm, 2023.....	47
<b>Resim 28:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 810 x 540 cm, 2024.....	48
<b>Resim 29:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 1080 x 1870 cm, 2024.....	49
<b>Resim 30:</b> Ayhan Karameşe, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 810 x 540 cm, 2024.....	50

## ÖZET

Bu tez çalışmasında, arınma kavramı felsefi, teolojik ve psikanalitik bakış açılarına göre değerlendirilip, minimalist sanatla olan ilişkisi ele alınmıştır.

Minimalizm, sanatta birimin sadeleşmesi ve forma dayalı anlatımın soyutlanması prensibine dayalı bir akımdır. Bu sayede izleyiciye felsefi yönü daha derin bir sanat deneyimi fırsatı sunmayı amaçlar.

Arınma kavramının kapsamı ve sanatsal üretime olan etkileri irdelenerek minimalist sanata olan yansıması, sanatçı çalışmaları üzerinden verilen örnekler ile tez kapsamı içerisinde anlatılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minimalizm, arınma, sanat.



## ABSTRACT

In this thesis, the concept of purification is evaluated from philosophical, theological and psychoanalytic perspectives and its relationship with minimalist art is discussed.

Minimalism is a movement based on the principle of simplification of the unit in art and abstraction of form-based expression. In this way, it aims to offer the viewer the opportunity for a deeper philosophical art experience.

The scope of the concept of purification and its effects on artistic production are examined and its reflection on minimalist art is explained within the scope of the thesis with examples given through artist works.

**Keywords:** Minimalism, purification, art.



# GİRİŞ

Minimalizm, sanat dünyasında önemli bir akım olarak kabul edilir. Bu akım, gereksiz detaylardan arınma ve maddenin özüne odaklanma felsefesine dayanır. Minimalist sanatçıların bu ifade biçimini seçmelerinin nedeni; Soyut Dışavurumcu akımın yapıtlara yüklediği bireysel duygulara karşı, eserdeki olguyu açık bir şekilde iletebilme ve izleyicilerde güçlü bir etki bırakabilme amacıyla yapıtları fazla detaylardan arındırmışlardır.

Minimalist sanatta arınma süreçleri sadece sanatçı ve yapıtları için değil, izleyiciler için de önemli bir deneyim sunar. Minimalist sanatçılar yapıtlarındaki basitlik ve sadelik ile izleyici üzerinde bir kafa karışıklığı oluşturmak, kendi dışındaki her şeyi yok sayması, dolayısıyla izleyiciye yalnızca kendisi ile bağ kurması gerektiğini duyumsatarak sanatın gücünü deneyimlemelerine ve sanatla daha derin bir bağ kurmalarını amaç edinir.

Minimalizm, 1950'ler de yaşanan Soyut Dışavurumculuğun güçlü duygusallığına bir tepki olarak ortaya çıkmış, bireysel duygular yok edilmiş, nesnenin kullanım amacına yönelik görsel izlenimden arındırılmış eserler ortaya koyarak radikal bir tutum sergilemiştir.

Bu çalışmanın amacı, sanat tarihinin bizlere verdiği bilgiler ışığında Minimalist sanatın arınma kavramı ile ilgili ilişkisini incelemektir. Tezin birinci bölümünde, arınma kavramının sosyal, kültürel, psikolojik, felsefi ve sanatsal etkileri örnekler verilerek incelenmiştir.

İkinci bölümde, minimalizm ile arınma kavramı arasındaki ilişki yorumlanmış, minimalizm öncesi soyut dışavurumcuların, saf sanat anlayışının minimalistlere olan etkisi Maleviç, Mondrian, Newman, Rothko ve Fovist sanatçı Matisse üzerinden incelenerek, arınma kavramı ile ilgili teorik ve pratik çözümlenmeleri yapılmıştır.

Üçüncü bölümde ise arınma kavramının düşünsel ve biçimsel ifade edilişi üzerine deneysel çalışmalar ortaya konulmuştur.

Yöntem olarak arınma kavramının mevcut görüş, tanımlama ve uygulanış biçimlerinden hareketle Minimalist sanatla aralarındaki ilişki üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Bu süreç içerisinde araştırma, kaynak tarama ve sanat eserleri incelenerek konuyla ilgili tez, makale, dergi ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır.

# 1. BÖLÜM

## 1. ARINMA VE SANAT

### 1. 1. Kavramlar

Türkçeye arınma olarak çevrilen katarsis, genel anlamıyla ruhun tutkularından temizlenmesidir. Katarsis kavramının adı Aristoteles tarafından konulmuş olsa bile birçok disiplinde karşılığı ve uygulanış biçimleri vardır.

Katarsis Aristoteles tarafından tanımlanmadan önce, tıbbi bir terim olarak cerahat birikintilerinin vücuttan atılması anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda dinsel ve törensel anlamda da kullanıldığı örneklerle bilinmektedir. Bundan dolayı katarsis kavramını sadece Aristoteles'in bakışı ile sınırlamak kavramı anlamak açısından doğru değildir.

Örneğin soterioloji (kurtuluş bilimi) biliminde günah keçisi seçilen “Pharmakos”<sup>1</sup> insanların (sakatlar, kimsesizler, çirkin kadın, erkek ve çocuklar) vekil tayin edilmesi, birçok kültürde arınma için önemli bir rol oynar. Arınma için seçilmiş olan kişi ya da kişiler en aşağı sınıfta yer alırlar ve herkesçe kötü muameleme gösterilir; yuhalanır, kovulur ve hatta öldürülür. O kişi, halkın tüm günahlarına vekâlet ederek, şehri ya da bulunduğu bölgeyi kötü olaylardan arındırır (Akt: Duman 2015:266).

Antropoloji biliminde arınma “tabuları çiğneme, dinsel emirlere karşı gelme, günah işleme, kötü ruh ve güçlerin etkisi altına girme sonucu ortaya çıkan ruhsal kirlenmeden hem bireyin kendisinin gözünde hem de üyesi bulunduğu topluluğun içinden kurtulmak amacıyla belirli kural ve işlemleri yerine getirerek yapılan temizlenme” olarak tanımlanmıştır (...)

Bedensel ve ruhsal anlamda arınmak için toplumlar su ve ateş ile evrensel ritüeller gerçekleştirmiştir. Su insanın fiziksel bir ihtiyacını karşılarken aynı zamanda ruhsal olarak temizlenmesi içinde önemli bir unsurdur. Semavi ve çok tanrılı dinlerde de arınmanın gerçekleşmesi için suya büyük önem verilmiştir. Yıkama, abdest alma, kutsal su ile haç yazma, vaftiz etme su ile ilgili, ateşten atlama veya ateşi vücut üzerinde gezdirme (alazlama), ölü yakma, mum yakma ise ateşle ilgili gerçekleştirilen bazı ritüellerdir (...) Dünyevi yaşamın

---

<sup>1</sup> Bkz: [Pharmākōs | Sacrifice, Rituals & Cults | Britannica](#)

günah dolu olduğunu benimseyen Hıristiyan ve Budist tarikatlarda ise kişiler, sürdürdükleri tarikat ve inziva yoluyla, ruhsal olarak arınmış olurlar (Emiroğlu, Aydın 2003: 62).

Halk gelenek ve göreneklerine göre ise arınma kavramı, “şu ya da bu yoldan kirlendiği varsayılan kişi, hayvan ve eşyaları, bu pisliklerden arıtma amacıyla başvuru ateşe tutma, yakma, tütsüleme, yıkama, su püskürtme, kurban kesme, büyü sayı ve formül kullanma gibi halk uygulamalarının tümü” olarak tanımlanmıştır (Acıpayamlı 1978: 17).

Toplumlar için önemli bir yere sahip olan tören ve ritüel uygulamaları, kişinin somut benliğinden ayrılıp, soyut bir kimlik kurarak arınmasına yönelik önemli uygulamalardır. Kişi arınma törenlerini gerçekleştirirken mutlu olamıyorsa ve içinde yaşadığı güzellikleri anlamlandıramıyorsa arınma tek başına yeterli olamaz.

Arınma, sadece kişinin egosu ile değil toplumsal statüsü ve toplumun inançları açısından da önemlidir. Bireyi ruhsal ve fiziksel arınmaya yönlendirir. “İnsanın zaman zaman, isteyerek ya da istemeyerek işlediği kötülüklerden, günahlardan pişmanlık duyması ve bunun sonucunda vicdaniyla hesaplaşması, insanın temel özelliklerinden biridir. İslam coğrafyasında arınmanın en önemli yollarından biri tövbe etmektir. Müslüman birey tövbe edip arına bilir” (Çetin 2010:138).

## **1. 2. Aristoteles’in Katarsis (Arınma) Kavramı**

Katarsis Aristoteles tarafından tanımlandığından bu yana sayısız biçimde, şekilde ve farklı birçok sanatsal disiplinde kullanılmıştır.

Aristoteles, *Poetika* adlı yapıtında, arınma kavramını Yunan tragedya sanatıyla birlikte, duygusal boşalmayı ifade ederken kullanan ilk filozoftur. Aristoteles’e göre; “Güzel Sanatlar aracılığıyla insanın duyguları uyarılarak ruhun bunlardan temizlenmesine varılacaktır; özellikle tragedya acıma ve korku duyguları uyandırarak arınmayı sağlar” (Akarsu 1975: 20). Bu, türe özgü tanımlama evrensel açıdan en çok bilinen ve ikonikleşmiş olanıdır.

Aristoteles, *Poetika*nın ilk bölümlerinde yaratma (*poiesis*) edimi ile ilgili olarak sanatın taklit (*mimesis*) olduğunu belirtir. “Tragedya, epos, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kithara gibi sanatlar taklitle ortaya çıkmıştır” (2009: 11). *Poetikadan* yapılan bu alıntı Aristoteles’e göre sanatın kökenini oluşturan davranışın taklit olduğunu ifade etmesi açısından önemlidir. Burada göz ardı edilmemesi gereken konu sadece taklit ile ortaya çıkan sanatlar edebiyat ve müzik değil, resim, heykel gibi figüratif sanatlar da taklit etkinliğinin bir sonucu olduğudur.

Aristoteles'e göre taklit yalnızca sanatın özünü oluşturan bir etkinlik değildir. Aynı zamanda bir psikolojik temeli de vardır, bundan dolayı taklit insanlar için de önemli bir yere sahiptir. Filozof bu kavramla ilgili şöyle bir tanımlama yapar: “İnsan tabiatında, taklit’ in ortaya çıkmasının iki ana nedene bağlı olduğu görülür. Bunlardan birincisi, taklit-içtepisi olup, insanlarda doğuştan gelen bir özelliktir. İnsanlar bebeklikten itibaren taklit yoluyla öğrenirler, bu özellikleriyle diğer canlılardan ayrılırlar ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, taklit bakarak öğrenmeyi gerektirdiği için hoşlanma duygusunu ortaya çıkartır ve zamanla estetik bir haz alma şekline dönüşür. Bu, insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar” (Aristoteles 2009: 16).

Böyle bir taklit yoluyla duyulan haz üzerine, Aristoteles *Retorik* yapıtında şunları söyler:

Resim sanatının, heykel sanatının ya da şiir sanatının yaptıkları taklitler karşısında ve kendi başına çekici olmasa bile olduğu gibi temsil edilen her obje karşısında doğal olarak zevk alırız. Bu durumda söz konusu şeylerin kendisinden zevk almıyoruzdur tanımsal bir akıl yürütmeye bu şeyleri özdeşleştirdiğimiz ve böylelikle bilgimizi arttırdığımız için zevk alıyoruz (Akt: Farago 2017: 46).

Taklit bir insanın ana özelliği ve insana özgü olan bir temel içtepisi olarak anlaşılıp, insan bilgisinin ana motifi olarak değerlendirilince, insanın ortaya çıkardığı her şeyin, bilginin, kültürün, sanatın, temelinde taklit’in olduğu sonucu çıkar ve buradan hareketle, Aristoteles ile hocası Platon'un mimesis yani taklit hakkındaki düşüncelerinin birbirine ne kadar zıt olduğu anlaşılır.

Platon taklit’i aldatma olarak ele alıp sanatı ciddi olmayan olumsuz bir kavram gibi göstermiş, sanat olmasa bile el becerisi isteyen işler olan heykel, resim ve mimarinin yanında, tragedya gibi sanat biçimlerini tartışmıştır. Sonsuz ideal gerçeklikleri tasvir etmek konusunda yetersiz kaldıkları için, tragedya da dahil bütün taklitleri eleştirmiştir. Aristoteles, hocası Platon’dan farklı olarak “tragedyanın insanların zihnine, duygu ve duyularına hitap ederek onları eğitebileceğini düşünmüş” ve sanatın arındırmacı (katarsis) bir işleve sahip olduğunu söylemiştir (Freeland 2008:42-43). Ama bunun gerçekleşmesi içinde seyirci kendini oyuna kaptırmalı endişe, mutluluk ve korku gibi duygular hissetmelidir. Böylece Platon’un tragedya konusundaki tezi çürütülmüş olur. Aristoteles’e göre sanat insanlar için vazgeçilemeyecek önemli bir temel unsurdur. Çünkü gerçek hayatta dayanılmaz şeyler, sanatsal ortama girdiğinde zevk alınacak bir konuma gelir.

Aristoteles taklidin öğrenme ve bilme ile ilgili önemini ortaya koymuştur. İnsan gelişiminin ilk evrelerinden başlayarak taklidin öğrenme ile bağının olduğunu şu cümleyle ifade etmiştir: “İnsanlar öteki canlılardan taklit etme yoluyla ayrılırlar ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler” (Aristoteles 2009:16). Bu konu sanat yapıtlarının işlevi açısından irdelendiğinde, taklit sonucu ortaya çıkan sanat yapıtlarının hoşlanma duygusu uyandırmasının temelinde insanın bilme, anlama, öğrenme ve meraklarından kaynaklandığını ifade etmiştir. Aristoteles bundan dolayı sanat ve felsefe arasında bir bağ kurmuş, yukarıda bahsedilen duyguların sadece sanat alanında geçerli olmadığı aynı zamanda felsefe içinde geçerli olduğunu ifade etmiştir.

Buradaki hoşlanma duygusu Aristoteles'in sanat yapıtları için ifade ettiği sıradan bir hoşlanma duygusu değildir. Aristoteles'e göre hoşlanma duygusu, eğitilmiş ve düşünce yapısı olgunlaşmış bir kişinin beğeni durumudur. Sanat buradaki beğenilerden çok, rahatlama, eğlendirme, düşündürme gibi her türlü insanın paylaşabileceği hazlar uyandırmalıdır. (Aristoteles 1993:238).

Aristoteles'in arınma tanımı yalnızca taklit kavramı ile anlaşılmaz. Taklit başka türlü bir estetik-moral etkinliği olarak anlaşılmalıdır. Çünkü taklit sanatçıların meydana getirdiği bir tür etkinliktir. Aristoteles, sanatçıların taklit etkinliklerinin karşısına, sanat eserlerini seyreden, algılayan, ondan haz duyan ve bir konuda meydana gelen herhangi bir etkinlik koyar ve buna arınma der (Tunalı 1983:114).

Aristoteles sanatın arındırıcı bir işleve sahip olduğunu söyle açıklamaktadır:

Tragedya, ahlaksal açıdan ağır başlı, kendi içerisinde belirli bir büyüklüğü olan, her bir eylemin her bölüm için zevk verici araçlarla güzelleştirilmiş bir dille, öykü biçiminde değil dramatik bir üslupla taklit edilmesidir; Tragedyanın amacı, acıma ve korku uyandıran duyguları anlatarak ruhu tutkularından arındırmasıdır (2009:22).

Aristoteles kitabında W. D. Ross, tragedyanın hedefinin bir tür haz olduğunu, genel olarak güzel sanatların amacı, hayatın ihtiyaçlarını yerine getiren yararlı sanatlardan ve bilgiyi hedefleyen bilimlerden farklı estetik bir haz olduğunu, tragedya vesilesiyle arınmadan doğduğunu ileri sürdüğü haz, salt rahatlama ve eğlenmeden farklı, özel bir haz olduğunu ifade etmiştir. Tragedyanın bir psikolojik yanının olduğunu da ifade edebiliriz. Çünkü tragedyanın ilk hedefi ruhumuzda korku ve acıma duyguları yaratmaktır ve bu duygular tamamen psikolojik hallerdir (2017:440). Aristoteles, sanatın insanlardaki bastırılmış duyguları ifade etmenin zorluğundan bahsederken aynı zamanda tehlikeleri olduğunu da söyler ve toplumsal normların

bunu engellediğini savunur. Ancak, sanatın bu duyguları tatmin ederek insanın ruhsal açıdan daha dengeli ve sağlıklı olmasını sağladığını ifade eder. Ayrıca, insanların bazen duygusal olarak boşalma ihtiyacı duyduğunu ve sanatın bu işlevi yerine getirdiğini de belirtir (Kavuran, Dede 2012:60).

Her ne kadar Aristoteles doğayı ve nesneyi taklit etmenin önemine vurgu yapıp, müteakibinde meydana gelecek olan bir ruhsal arınma süreçlerinden bahsetse de arınma ve sanat ilişkisi açısından son derece önemli bir başlangıç noktası olarak kabul edebiliriz.

### **1. 3. Psikanalitik Kuramda Arınma**

Psikanaliz kavramı, 20. yüzyıl'da nörolog Sigmund Freud'un nevroz ve diğer zihinsel bozukluklar için geliştirdiği psikolojik kuramın tümünü ifade etmektedir. Psikanaliz, zihinsel ve nevrotik bozuklukları tedavi etmeyi amaçlayan bir psikoterapi türüdür. Terapi ile davranışların ardındaki dürtü ve güdülerin varlığını vurgulayan ve bir sistem olan dinamik psikolojiye dayanmaktadır. Psikanaliz, hastaların zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak için etkili bir yöntemdir (Snowden 2011:22). Psikanalizde arınma; bilinç dışına itilmiş olan duyguların yaşanıp boşaltılmasına yardım ederek, hastanın patojen duygulardan ve nevrotik semptomlardan kurtulmasıdır (Freud 2009: 383). Freud, psikanalizi yalnızca ruhsal bozukluklarda kullanılan bir tedavi yöntemi olarak tanımlamak istememiş, onu hem insan ruhsallığının bilimi olan psikolojinin bir parçası saymış, hem de sanatsal, felsefi ve dini sorulara cevap verecek bir bilim olarak görmüştür (Parman 2007:7).

Freud'un, yaşamımızın ussal idarecileri olmadığını, tam tersine tasavvur edemediğimiz bilinçdışı duygular tarafından idare edildiğimizi iddia ederek, mantığın ve aklın yaşamımızı yönlendiren en önemli etken olmadığını ileri sürmesi çok önemli bir başlangıcın ilk adımı sayılmaktadır.

Sigmund Freud araştırmalarında kullandığı serbest çağrışım modeli ile arınma arasında ciddi bağlar kurmuştur. Freud serbest çağrışım metoduna başvurarak ya da hipnoz ile uyutarak histeri belirtilerini hastaların yaşamöyküsünde geriye doğru bir yol izleterek bunlara yol açan travmaları ortaya çıkartmak ve bunları hastaya yeniden yaşatarak, akıllarından geçeni anlamlı anlamsız her şeyi sansürsüz bir şekilde dışavurmasını sağlayarak bir arınmanın gerçekleşmesi ister. Tarih bakımından psikanalizin başlangıcında kullanılan bu yöntem ile hastalarda belirli bir zamandan sonra bastırılmış olan duyguların boşalımı ve arınmanın gerçekleşmesi olayı

psikanalizin önemli bir unsuru olmuştur (Freud 2009:384). Arınma anlamına gelen bu süreç, Josef Breuer ve Freud'un birlikte yazdığı, Anna O<sup>2</sup>. Vakasındaki denemeler sonucunda ortaya çıkmıştır.

Freud'un her bireyin aslında bir nevrozlu olduğu fakat sanatçının sanatsal üretimi ile nevrozun üstesinden geldiği düşünüldüğünde, sanatsal üretim sürecinin bir tür arınmaya yol açtığını görürüz. Sanatçıyı sıradan bir insandan ayıran en temel unsur duygu ve düşüncelerini sanatsal üretimi ile ifade edebilme yetisidir.

Sanatçıların yaratma isteklerinin kökeninde bilinçaltının etkili olduğunu ve yapı itibariyle sanatçıların içe dönük, nevroza yakın, gündüz düşlerini ve nesnelere değiştirmeyi amaçlayan ve bu yolla tüm ilgisini ve libidosunu nevroza yönelebilecek kendi fantezilerini çocuksu bir oyun gibi yapıtlarında ortaya çıkartırlar (Freud 1979:193-199). Gündüz düşleri sağlıklı bireylerin başvurdukları bir yöntem değildir, daha çok nevrotik bireylerin gerçekte başaramadığı durumları, fantezileri hayal dünyasında iletişim kurarak ya da davranışlar sergileyerek sanki karşısında birileri varmış gibi ifade etmesi bu bireylerin rahatlama yolları ve savunma mekanizmalarıdır.

Psikanalizde ruhsal benlik kuramı açıklanırken bilinç, ön bilinç ve bilinçdışı kavramları anlatılır. Bilinç, zihinsel süreçlerin yaşandığı, bireyin çevresindeki uyarıcıların ve iç yaşantısının mantıksal bir düzeyde farkına vardığı anlık deneyimleridir. Ön bilinçte ise bilinçte olmayan anıların ya da duyguların zihinsel bir çabayla tekrar bilince getirilebilir olan yaşantı ve olayların olduğu alandır. Bilinçdışı alanda ise bireyin özel çabasıyla bilinç ya da ön bilince çağrılmayan, bireyin kişiliğinin farkında olmadan şekillendirilen ve hayatını etkileyen, bazı çatışmalara neden olan dürtüsel yaşamın yer aldığı ruhsal bir süreçtir (Atkinson 2010:191-193).

Arınma kavramının, bireyde bastırılmış duyguların birikebileceğine histeri veya fobi gibi psikolojik semptomlara neden olacağı tezine inanan Freud, duygusal bir boşalmanın yaşanması gerektiğini ve bireyin tatmin duygusunu, duygusal katarsis ya da öfke katarsis teorisiyle gerçekleştireceğini ifade etmiştir (Bushman, Stack, Baumeister 1999: 368). Böyle bir arınmanın sağlanması için ilk önce bilinçdışında tutulan duyguların bilinç üstüne çıkarılarak bireyin bu duygularla yüzleşerek arınması ve bastırılan duygularının ortadan kalkmasını sağlayacaktır. Freud'un bu yaklaşımı, Aristoteles'in katarsis kavramı ile ilgili öne sürdüğü düşüncelerini de destekler niteliktedir.

---

<sup>2</sup> Bkz. Sigmund Freud, İsteri Üzerine Araştırmalar, İzmir, 2013, s. 27-51.

20. yüzyıla damgasını vuran, bugün neredeyse gündelik yaşamımıza kadar etki etmiş olan davranışlarımızı, gündelik dilimizi belirleyen bir kavram olarak psikanalizin, sanat ve sanatçıyla son derece yakın, ayrılmaz bir ilişki kurduğu söylenebilir. Freud evvela sanatçıların yaşamında ve yapıtlarında kuramlarını ispatlayacak dayanaklar ve öğeler aramıştır. Bu anlam arayışında sanatı da ele alarak yalnızca yapıtın anlamını değil, sanatçının ruhsallığını ve izleyici ile olan ilişkisini de açıklamaya çalışmıştır. 1914 tarihli *Michelangelo'nun Musa'sı* ve 1910 tarihli *Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı*, sanat ve sanatçı yapıtlarını psikanalitik açıdan değerlendirdiği yazılara örnektir (Parman 2007:8).

#### **1. 4. Sanatın Terapisel Etkisi ve Arınma**

*“Sanat ne bir oyun ne bir eğlencedir. O ancak ruhun dışarıya vurarak, kendini gösterme ihtiyacıdır” (E.G.Benite).*

Sanat terapisi temellerini büyük ölçüde psikanalizden almıştır. Bu nedenle teorileri ve uygulama yöntemleri, esas olarak 1900'lerde Freud tarafından kurulan belirli bir paradigmaya dayanmaktadır. Batı kültürü ağırlıklı olarak sözlü iletişimi esas aldığından, psikanalizin başlangıcından bu yana, uygulayıcılar sözlü dili, iletişim ve ifadenin birincil aracı olarak kullanmışlardır. Bununla birlikte, psikoterapötik uygulamada; psikodrama, şiir, dans ve sanat terapisi gibi duygusal ifade formları, ekspresyonist sanat, otantik duyguları uyandırma gücünü içeren semboller sağlayarak insan deneyiminin kapsamını genişletir. Sanatla terapi süreci, en temel düşünce ve duygularımızın bilinçdışından türediği ve tam ifadesine kelimelerden çok şekillerden oluşacağına keşfine dayanır. İletişim kurma yeteneği ve ihtiyacı, insan olmak için esastır ve bireyin sözlü ifadesi sorunlu olduğunda, sanat sembolik bir iletişim biçimi olarak kullanılabilir. Freud, kelimeleri görüntülere dönüştürmenin gerekli olduğunu öne sürmüştür, sanat terapisinin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahip olan Naumberg ise temel düşünceler, duygular, fanteziler, korkular ve çocukluk anıları bilinçaltında saklandığını ve çoğu zaman kelimelerden çok görüntülerle başarıya ulaşabileceğini ifade etmiştir (Masters 2005:24).

Sanat terapisi modern bir icat değildir; kökleri antik çağa kadar uzanan bir terapi yöntemidir. Mağara duvarlarına resim yapmak, ölü mumyalamak, parşömen kağıtlarına resim çizmek, tören maskeleri oymacılığı yapmak, hamur ve çamur kullanarak bazı şekiller ortaya çıkartmak. Bu örnekler sanat terapisinin tarih boyunca var olduğunu gösterir (Filiz 2016:169). Sanat terapisini keşfedilmesi 1940'lı yıllara dayanır ve 1960'lı yıllarda profesyonelleşmeye başlamıştır. Sanat terapisi, sanatçı Adrian Hill tarafından 1942 yılında tüberküloz hastalarıyla birlikte yaptığı çalışmayı tanımlamak için kullanılmıştır. Sanat terapisi; bireylerde pozitif bir

gelişmeye neden olmak, çatışmaları çözmek, bedensel ve ruhsal sorunları minimize etmek, sorun çözmek, stresle başa çıkmada yardımcı olmak için tanı ve tedaviyi sağlamada değişik sanat materyallerinin kullanıldığı bir alan olarak tanımlanmaktadır (Akt: Demir 2017:577).

Amerikan sanat terapisi topluluğuna göre, sanat terapisi; her bir bireyin zihinsel ve duygusal çatışmalarını çözerek dışa vurmasını sağlamak, bireyler arası sosyal becerilerini geliştirmek, stresi azaltmak, kişinin benlik ve öz bilinçlerini arttırmayı hedefler. Diğer bir deyişle sanat terapisi, sanat yapmanın, hastalık, travma veya yaşam zorlukları yaşayan ya da sadece kişisel gelişim talep eden kişilere profesyonel kişiler tarafından, geliştirici ve tedavi edici olarak kullanımınıdır. Sanat oluşturma ve bunu sanat ürünlerine ve süreçleri yansıtmaya sayesinde, insanların kendi bilincini arttırabileceği, stresle ve diğer travmatik deneyimlerle başa çıkabileceği, bilişsel becerilerini geliştirebileceği ve hayattan zevk almayı arttıracakı doğrulanmıştır<sup>3</sup>.

Sanat terapisi, disiplinler arası bir etkileşimden beslenir ve aynı zamanda dışavurumcu özelliğiyle, psikoloji ve sanatla birlikte içsel duyguları yansıtarak, ruhsal durumumuzu çözümlenmeye ve anlamlandırmaya yardımcı olur.

Sanat, terapinin gerçekleşmesinde önemli bir unsurdur. Sanatın gerçekliği, renkler, şekiller, sesler olarak ifadesini bulur ve yerine göre farklı duyuları uyardığı gibi beş duyu organında kışkırtılmasını sağlar. Burada özne ve nesne, ruh ve madde, soyut ve somut birbirleri içinde kaybolur. Modern düşünceye göre saf sanat aynı anda nesneyi, özneyi, sanatçının dışındaki dünyayı ve sanatçıyı sarıp sarmalayan, hayaller uyandıran bir duygunun yaratılmasıdır (Baudelaire 2013:57). Freud'a göre sanat eseri, "bireyin algılayabildiği ve bundan haz duyabildiği her şeydir. Kişisel bunalımlarını, karabasanlarını, kendinde olumsuz etkiler yaratmadan boşaltabilir ve bu yolla bir arınmışlık sağlaması nedeniyle güzel diye tanımlanabilen her şeydir" (Erinç 2004:46). Burada dikkat edilmesi gereken husus sanatın sadece haz alma olarak tanımlanmaması gerektiğidir, çünkü Freud'a göre sanatçı aynı zamanda baskı altında tuttuğu dürtülerini, düş gücü ve inceleme ile doyuma ulaştırmaya çalışır. Bunu öğrendiği teknik ve beceri yoluyla, düşüncelerini ve heyecanlarını paylaşarak yapar. Bilinçli ya da bilinçsiz gizlediklerini yüceltmış olur hem de biçimler değişerek doyuma ulaşır (Erinç

---

<sup>3</sup> About Art Therapy, American Art Therapy Association. (2009). Erişim Tarihi: 14.08.2023. Saat: 17.38. (<http://www.americanarttherapyassociation.org/aata-aboutarttherapy.html> ).

2004:101). Sanatçı duyarını ifade ederken kendi benliği ile baş başa kalır. İçinde yaşadığı duygu ve heyecanlarını eserlerinde dışa vurarak rahatlar.

Lessing'e göre ister resim sanatı ister heykel, şiir ya da müzik olsun, sanatın amaçlarından biri de insanları eğlendirmek ve oyalamaktır. Sanat, estetik olarak haz verip, eğlendirerek insanı oyalar ve yaşam dersi vererek insanı yetiştirir. İnsanların ruhlarını yaşamın karanlıklarından arındırıp, gerçek yaşamdan daha üstün olan ideal bir yaşam için hazırlar. Kişi, sanat yolu ile kendini ifade ederek, kendi sanatsal üslubunu oluştururken yaşam tecrübesini de arttırır. Friedrich Hegel, sanatın işlevini şöyle tanımlar: "Bir yandan gelip geçici ve duygusal dış gerçeklik ile salt katışıksız düşünce arasında, öte yandan doğa ve sonlu gerçeklik ile kavramsal düşüncenin sonsuz özgürlüğü arasında bir uzlaştırıcı ve aracın rolü oynamasıdır." Nasıl ki dil, bireyde toplumsal evrimin yüzyıllarca süren birikimini yansıtıyor ve bilim, her bireyi elde edilmiş bilgilerle donatıyorsa, sanatta da kendisi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, insanların yaşantısını işaret ederek gerçeklerin değiştirilip, denetleneceğini gösterir (Ersoy 2016:40-41).

Sanat terapisi sözel olarak ifade edilmeyenleri dışa vurmaya çalışır, kişisel gelişimi cesaretlendirmeyi, içselleştirilmiş benlik ve nesne temsiline yönlendirilen ilkel dürtülerin ve fantezilerin somut formlara dönüşmesini ve duygusal onarıma yardımcı olmayı hedefler. Sanat terapisi bize salt rasyonalist düşünce/akılcılıktan, ön yargılarımızdan, sözlü ifadelerin kalıplarından sıyrarak 'şimdi ve burada'ya odaklanarak hayal kurmamıza, kendimizi keşfetmemize olanak sağlar (Göktepe 2015:23-25). Buradan hareketle, resim yapma, karalama gibi sözsüz iletişimin aracısı olan bu uygulamalar, zihinsel duyguları dışa vurmada önemli bir unsurdur. Nevin Eracar, sanat terapisiyle birlikte dışa vurulan bu süreci "Sanat hınzır ve utangaç bir dışavurumcudur" şeklinde ifade etmiştir (2013:15).

Sanat terapisinin yukarıda anlatılan özelliklerine örnek verecek olursak; Mersin Üniversitesi bünyesinde çalışmalar yapan sanat evine devam eden ve ALL (Akut Lenfoblastik Lösemi) tanısı konulmuş ve hastanede uzun süre tedavi gören çocuklardan seçilen grup üzerinde gerçekleştirilen "Heykel ve Sanat Terapi" konulu çalışmada seanslarda çocuklara kil verilerek sanat terapisinin etkileri gözlemlenmiştir.

Seanslar boyunca kil ile terapinin sözel olarak kendini ifade etmede zorluk çeken çocuklarda duygu ve düşüncelerin dışavurumunu kolaylaştırdığı, tedaviye cevap vermede ve hastane korkularının önemli ölçüde azalmasında etkili olduğu, kişiler arası diyalog kurmada, yardımlaşmada, sosyalleşme ve iş birliği yapma gibi durumlarda önemli düzeyde değişime yol

açığı, çocukların tıbbi tedavilerine ek olarak destekleyici bir yöntem olarak sanat terapisi kullanılmasının iyileştirici sonuçları olduğu gözlemlenmiştir (Kar 2011:119-120).

Sanat terapisi, sanatın hemen hemen tüm türlerinden ve unsurlardan yararlanan bir disiplindir. Uluslararası anlamda altı grupta incelenir; Görsel Sanatlar/Resim terapisi, müzik terapisi, dans hareket terapisi, inter model dışavurumcu terapi, yaratıcı yazı ve şiir terapisi, fotoğraf terapisi. “Sanat terapistleri, sanatın ifade edilmiş biçimlerini insana yardım teknikleriyle bir araya getirerek danışanlarına yaratıcı bir “yardım etme ortamı” sunmaktadır” (Bostancıoğlu, Kahraman 2017: 153).

Sanat terapisinde yukarıda bahsedilen türlerinden hangisi kullanılırsa kullanılsın, temel amacı duygusal farkındalık ve spontanlık kazandırarak bireyin ego işlevlerinin düzeltmeyi hedefleyen bir yöntem olup iki temel amacı vardır. Bunlardan ilki bilinçaltında bastırılmış olan duygu ve düşünceleri ortaya çıkarmak ve ikinci olarak, bireyin uyumsuz davranış kalıpları ve bu bilinçaltıyla ilgili savunmaları hakkında içgörü kazanmasına yardımcı olmaktır. Dinamik yönelimli sanat terapisi süreci, bireyin ifade edilmemiş duygularının ve içsel çatışmalarının bilinçaltında tutulduğunu ve sanat imgesi yoluyla ifade edilebileceğini varsayar. Dalley sanat etkinliği sürecini, “kişinin hem bilinçli hem de bilinçsiz şekilde duygularını ifade edebileceğini ve terapötik değişim için değerli bir araç olarak kullanılabileceği, sözelden ziyade somut bir ortam” sağlamak olarak tanımlar. Levine ise sanatı, “insanların kendi varlıklarını oldukları gibi göstermeye geldikleri yerdir, gerçeğin işe koyulmasıdır” diye ifade etmiştir. Gerçeğin temel bir tezahürü olarak sanat, insan varoluşuna ve deneyimine anlam ve yön verme potansiyeline sahiptir. (Masters 2005:25).

Sanat terapisinde, sembollerin de önemli bir yeri vardır. Kişinin iç dünyada yaşanılanları anlatması kolay değildir. Bundan dolayı semboller, kişilerin yaşam ve olaylarla kurdukları bağı ve bu konuda başa çıkma yeteneklerini ortaya çıkarmasını sağlaması, hislerin ve düşüncelerin anlatılmasını kolaylaştıran araçlar olduğu için önemlidir.

Sanatın terapisel etkisi ve arınma arasındaki ilişkiyi kısaca özetleyecek olursak; bireyde yaşanmış olumlu/olumsuz duyguları, iç çatışmaları, yaşanmışlıkları, heyecan ve fantezilerini bazen ritim ile bazen naif bir ses, renkler veya görseller kullanarak bilinçaltına atılmış duygu ve düşünceleri gün yüzüne çıkartarak arınmasına yardımcı olmaktır. Sanatla terapi duygu ve düşüncelerin dışavurumunu kolaylaştırdığı gibi hastalıkların tedavi edilmesinde de sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur. Burada göz önünde bulundurulması gereken husus sanatla terapinin aynı zamanda bir arınma yöntemi olduğudur.



## 2. BÖLÜM

### 2. MİNİMAL SANATTA ARINMA PRATİKLERİ

#### 2. 1. Minimalizm ve Arınma

Minimalizm, toplumsal yapıda süregelen üretim ve tüketim ilişkileri ile değişimin beraberinde getirdiği eklettik yapı içinde, nesneden arındırılmış yaşamın özüne dair bir ilişki kurmayı amaçlar. Avangardın öncülüğünde 1961’de kendi varlığını ortaya koyan bir düşünce yapısı olarak, ilk kez düşünür Richard Wollheim tarafından Duchamp’ın arındırılmış yerleştirmelerinin tanımlanmasında ‘içeriği en aza indirgenmiş sanat’ anlamını karşılamak üzere ‘Minimal Sanat’ terimi kullanılmıştır. Minimalistler bir sanat yapıtının yalnızca kendisini çağrıştırması gerektiğini ileri sürmüş bu nedenle yapıtlarını görsel olmayan her türlü çağrışımlardan, hiçliğe varacak kadar eserlerdeki form ve biçimlerden arıtmaya çalışmışlardır (Erzen 1997:1260).

Minimalizm çıkış itibariyle, soyut dışavurumculuğun biçime ve bireysel duyguların dışavurumunu yücelten tavrına karşılık yapıtlarında bireysel ifade ve sembolleri arıtarak boş, yansız ve bireysellikten olabildikçe uzak biçimler yaratmış, soyut dışavurumcuların doğaçlama resme yüklediği anlamlar karşısına, rasyonaliteye uygun olarak nesne basit geometrik biçimlere indirgenmiş, sert, az ya da çok renkli ve düzenli yapıtlar ortaya koymuştur. Arınma, seyircinin yapıtla bağ kurmasıyla gerçekleşir. Seyirci yapıtla kurduğu bağ sayesinde hayal gücü ve anlama becerileriyle gördüğü yapıtı belleğine yerleştirir, onu deneyimleyerek kendisiyle bağ kurar. Minimalist sanatçı böylece esere katılımını en aza indirgeyerek, kendi benliğinden vazgeçmiştir. Böylece rastlantısallıktan soyutlanmış, manidarlıktan uzak ve bütünden kaynaklanan etkinin açık olması, Minimalist yapıtların ortak paydasını meydana getirir (Kahraman 2002:182).

Minimal sanat tıpkı Wittgenstein’in felsefeyi, sözcüklerin garipsi kullanımı diye tanımlaması gibi, minimal sanatta resmi, kompozisyonun garipsi kullanımıyla bir tutmuştur. Minimalizmde bütün resimsel üretimler yoğun bir arıtıma tabi tutulmuş, resimsel yüzeyleri doğrudan doğruya resmin kendisiymiş gibi ele alarak, nesnelerin algılama sorununa indirgenmesi sonucu boş yüzeylerin sunulmasına kadar gitmiştir. Minimalistler bu yaklaşımı

daha da ileri götürerek, yapıtlarını kendi kendini yok etme noktasına getirmiş ve bunu başlı başına bir ilke haline dönüştürmüştür. Bu yaklaşım Wittgenstein'in, felsefeyi, dilin kendisi gibi görmesinden çok farklı değildir (Kahraman 2002:185-186).

Başlangıçta heykel alanında kendini göstermeye başlayan minimalizm de sanatçılar, yapıtlarını figüratif çağrışımlardan arıtmaya başlamış, geçmişle olan bağlarını koparma çabasına girişmiş, kentsel çevreye adapte olabilmek için büyük çaba sarf etmişlerdir. Fakat bu çabaya rağmen insanı şaşırtan ve kolay kabul görmeyen eserler ortaya koymuşlardır. Minimal sanat izleyiciye önemli bazı sorumluluklar yükler ve ortaya konmuş yapıtları çözümleyebilmelerinin güncel sanatı takip ederek ve bu yapıtların taşıdığı duygu ve düşünceleri, eleştirel biçimde değerlendirecek bir birikime sahip olmasının gerekli olduğuna vurgu yapar (Elgün 1996:55-56). Minimalizm estetik hareketi yok sayarak izleyici deneyimini sanatının merkezine koyar, çünkü sanat yapıtına anlam katan izleyicinin yaklaşımlarıdır, bu da nesnelere, sokaktaki insana yabancı olmayan nesnelere arasından seçilmiş olmasıdır.

Galeri zeminine ya da duvarın ortasına konumlandırılan, son derece sade, düz kenarlı, üç boyutlu küpler ve endüstri malzemeleri kullanılarak yapılmış geometrik formlardan oluşan, mekâna ve izleyiciyi hükmeden bu heykeller aslında izleyicileri, performe eden kişi konumunda düşünülmesi anlamında performans sanatına da yakındır. Çünkü minimalist sanatçılara göre rafine sanat eserleri sadece izleyiciler odada bulunduğu tam manasıyla "aktif" hale geçer. Ancak o zaman minimalist heykeller yaratılma amaçlarını yerine getirebilirler: İçinde buldukları mekânı ve hepsinden daha önemlisi mekân içerisindeki insanları etkileyebilirler. Buradaki mesele aslında heykel varlıklarının bizi ve içinde bulunduğumuz mekânı nasıl değiştirdiğini fark etmemizdir (Gompertz 2022:283). Her ne kadar bunlar heykel olarak tanımlansa da minimalistler bu terimi büyük ölçüde yok saymışlardır. Çünkü minimalist sanatçılara göre, maddenin ham hali başka bir şeye benzeyecek şekilde manipüle edilmemelidir.

Minimalistlerin ürettiği sanat, bir bakıma, başka zamanlarda üretilmiş başka sanat eserlerinden herhangi bir şekilde farklı değildir. Minimalistlerin yapmaya çalıştığı şey, Amerikan Pop Art sanatçıları gibi kendilerine ait tüm izleri silmek, işlerini her türlü kişisel ifade, öznellik veya eser sahipliği duygusundan arındırmak istemeleridir. Amaçları izleyiciyi önlerindeki fizikî nesneyle yaratıcının kişiliğine odaklanıp dikkat dağılması yaşamadan başa çıkmak zorunda bırakmaktır. Donald Judd gibi kimileri, dikkat dağıtıyor diye sanat eserlerine isim vermeyi dahi kestiler (Gompertz 2022:285).

Minimal sanatın başlıca temsilcileri olan sanatçılar arasında Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Richard Serra, Sol LeWitt ve Robert Morris gösterilmektedir. Elsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland gibi ressamalar ise Geç Resimsel Soyutlama hareketi içerisinde yer almış ve “sert kenar” resimleri yapmışlardır. Bu sanatçıların yapmış oldukları tüm eserler benzer başlangıç fikirlerine sahip olsa da yeni fikirler hazırladığı görülebilir.

Bu sanatçıların, yapıtlarını oluştururken kullandıkları nesnelere birbirinden farklı olmasına rağmen, aralarında ortak özellikler vardır. Kullanılan bu nesnelere anlam ve mecazdan arındırılmış, yansız ve tekrar edilebilen, ilk bakışta basit ve bir bütünmüş gibi görünmelerine rağmen küp ve prizmalardan meydana gelen, algılanmalarını güçsüzleştiren biçimlerdir. Minimalizmin önemli bir avantajı, sanatın nesnellliğini vurgulaması ve aynı zamanda eseri mekân ve zaman bağlamında bir olgu haline getirmesidir. Bu olguyu anlamak, izleyicinin bireysel algısına göre oluşturulmuş bir değer olarak görülmektedir.

Hal Foster, minimalist tavrın algılanmasıyla ilgili şöyle der:

Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelere arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur (2009:65).

Geç Resimsel Soyutlama hareketi içinde yer alan Amerikalı sanatçı Frank Stella, Ad Reinhardt'ın çalışmalarından ve Rothko'nun son dönem resimlerindeki büyük yalın yüzey mantığından esinlenmiş, 1959-61 yılları arasında yaptığı monokrom resimleri, soyut sanatın minimalizme doğru gelişim göstermesinde katalizör görevi görmüştür. Stella'nın paralel çizgilerine ve boyanın düzgün bir şekilde işlenmesine benzer şekilde, tüm tematik veya duygusal içerikten arındırılmış, tekrarlanan geometrik formların ve endüstriyel görünümlü şekillerin kullanılmasıyla birlikte *Kara Resimler*'in arındırılmış sadeliği, izleyicinin sanat nesnesiyle olan etkileşimini takip eden Minimalizm'in ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Stella'nın başlangıçta yaptığı tabloları tamamen soyut olmayan, yani kendinden başka bir şeyi çağırabilecek tüm unsurlardan arındırmaya çalışmış, bu amaca ulaşmak için anlatım yollarını kısıtlamakla işe başlamıştır. Stella çok kesin bir simetri ve yalın bir strüktür tekrarı kullanarak “resmin etini değil daha çok kemiğini göstermek” istemiştir. Yapıldığı dönem içinde şaşırtıcı olan bu işleri, aralarında ham tuvalin ince bir şerit halinde görüldüğü birbirine

paralel eşit genişlikte siyah çizgilerden oluşan bir seri tabloyu içermektedir. 1960 yılında ilk kenarları kesik tuvallerini yapmıştır (Resim 1). Bu çalışmalarda tuvalin çevresi iç çizgi strüktürüne tam anlamıyla uymaktadır. Resim, biçimsel bir kompozisyona bağlı olmaksızın, sürekli bir düzenle bütünleşmiş olur. Stella, tablonun alışılmış dikdörtgen biçiminden ve durağanlığından kurtardıktan sonra araştırmalarını derinleştirmiş, 1966 yılında anıtsal geometrik biçimler arasındaki ilişkilerle oynamaya başlayarak, resimlerine eğrileri sokmuş ve ifadesini daha dekoratif bir anlayışa yöneltmiştir (Germaner 1997:38).



**Resim 1:** Frenk Stella, “Harran II”, Tuval Üzerine Polimer ve Floresan Polimer Boya, 304.8 x 609.6 cm. 1967.

Stella'nın *Siyah Resimler* serisinden 1959 yılında yaptığı *Akıl ve Sefaletin Evliliği* (Resim 2) eseri izleyiciye kendisi dışında herhangi bir şeye atıfta bulunmadan, anında görsel bir etki yaratma istediğini yansıtır. Sistematik bir şekilde tekrarlanan geometrik çizgilerden oluşan ve tekrara dayalı bir eserdir. Resimde kullanılan bu unsurlar, izleyicinin eserin yüzeyini tamamen düz ve boyayla kaplı bir alan olarak tanımasını sağlar. Sanatçı arkadaşı Carl Andre'nin 1959 yılında “On Altı Amerikalı” sergi kataloğunda sanatçı hakkında yazdığı yazıda:

Sanat gereksiz olanın dışlanmasıdır (...) Ne kendisinin ne de izleyicinin duyarlılığı ya da kişiliğiyle ilgilenir. Resmin zorunluluklarıyla ilgileniyor (...) Frenk Stella'nın resimleri simgesel değildir. Şeritleri tuval üzerindeki fırçanın yollarıdır. Bu yollar sadece resme açılır (Akt: Harrison, Wood 2020:865).



**Resim 2:** Frank Stella, “Akıl ve Sefaletin Evliliği”, Tuval Üzerine Emay, 230 x 334 cm, 1959.

Ellsworth Kelly'nin resimlerinde, renk ön planda tutulmuşken, renklerin biçimsel sadeliği dikkat çeker. Kelly, izleyicilerin sanat eserini bağlamsal veya yorumlayıcı analizlerden ziyade eserin yapısına, rengine ve çevresindeki alana içgüdüsel, fiziksel tepkilerle deneyimlemelerini amaçlar. İzleyicinin sanat eseriyle tinsel bir bağ kurmasını ya da bedensel katılımını teşvik eder. Özellikle fırça darbelerinden veya tanınabilir görüntülerden arındırılmış cesur ve zıt renklerin kullanımı, izleyiciye güvenle yaşayan düzensiz formlar sunar<sup>4</sup>.

Sanat eğitimine Paris'te başlayan Kelly'nin sanat anlayışının kökleri Mondrian ve Matisse'in sanat görüşleri ve eserlerine olan ilgisiyle oluşmuştur. Çevresinde gördüğü nesnelere kaynaklanan soyutlamalardan, pencereler, çeşitli bitkiler, insan vücutları, gölgeler, yansımalar ve renkler gibi yaşadığı çevrede doğal olarak bulunan ya da insanların yarattığı nesnelere etkilenmesiyle başlamıştır ve 1950'ten sonra Kelly'nin sanatçı kimliği temel niteliğini kazanmıştır. Kelly'nin renk kompozisyonları dolaysızca, biçimsel bir ifade gücü taşıyan görsel sonuçlar doğururken, az ve öz olmaları da yaşantının zenginliğini içerir. Kelly bir duvarı kaplayacak kadar tümü tek bir kompozisyon oluşturan bir dizi küçük tuvaler yapmıştır. Kelly'nin en ilginç resimlerinden biri olan *Kırmızı Mavi Yeşil Sarı*'da (Resim 3),

<sup>4</sup> The Art Story- Ellsworth Kelly. Erişim Tarihi: 01.09.2023. Saat: 15.05. [Ellsworth Kelly Sanat. Biyografi. Fikirler | TheArtStory](#)

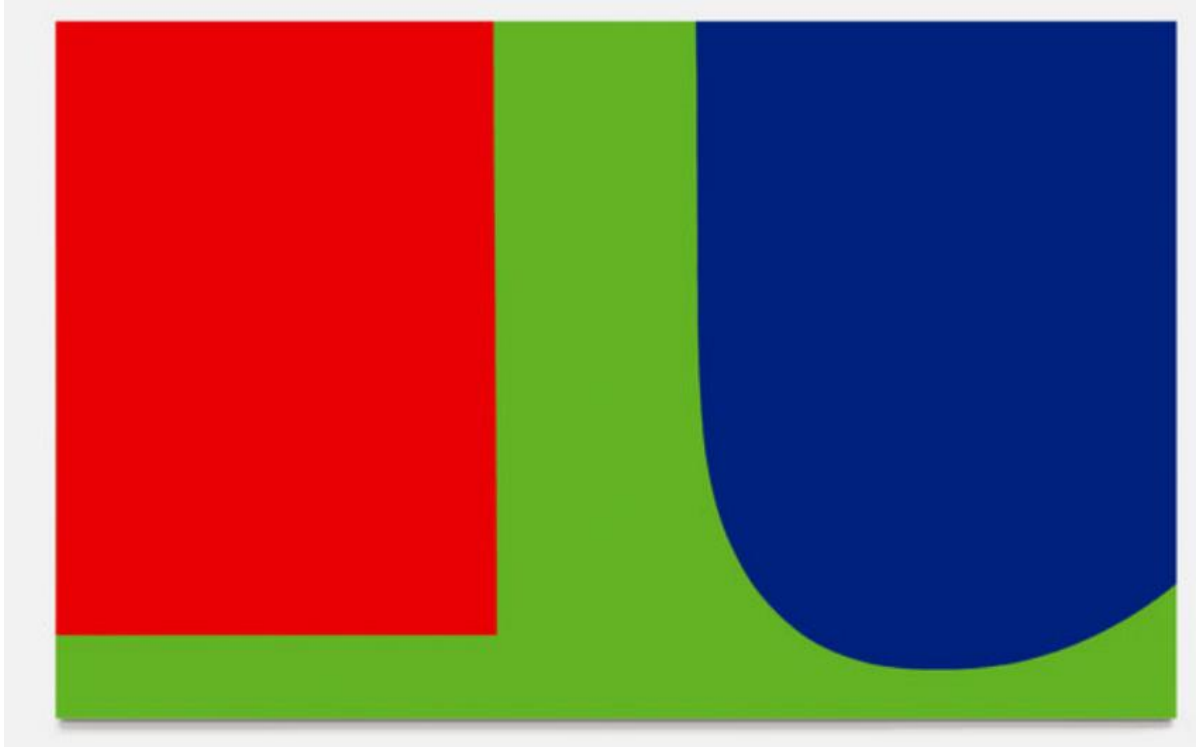
renkleri büyük bir ustalikle, pürüzsüz şekilde uyguladığı bazen bir duvarın aşağı kısımlarına dik olarak asılan bir tuval, ona dik açı oluşturarak yere yatay serilen bir başka tuvalle birleşen resimlerdir. Kelly bu resimlerindeki renkleri çok titiz bir şekilde uygulamazsa tuvaldeki tek bir parmak izi, yüzeyde oluşan bir çökme, tuval yakınında olup fazlaca kesin gölgeler oluşturan ışık ya da buna benzer rastlantısal olaylar, Kelly'nin dikkatle dengelenmiş görsel anlatımını kolaylıkla bozabilir (Lynton 1982:258).



**Resim 3:** Ellsworth Kelly, “Kırmızı Mavi Yeşil Sarı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137.1x222.2x222.2cm, 1965.

Kelly, resimlerinde figür ve zemin arasındaki gerilimlere büyük önem vererek, düz yüzeylerde dinamizm kurmayı amaçladığı resim serisinin bir parçası olan *Kırmızı Yeşil Mavi*'de (Resim 4), keskin bir şekilde tasvir edilmiş, renk ve şekilleri, doğal formları ilham kaynağı

alarak, arka plana yerleştirilen düz yeşil renk ile kontrast oluşturarak rezonansa girer. İki dengeli form ve çevresindeki renk ilişkisi, Kelly'nin daha sonraki kabartma resimlerini tanımlayan güçlü derinliği öngörmektedir. Dolayısıyla bu eserler, onun düz, çok panelli resimlerini heykelsi, katmanlı eserlerine bağlayan önemli bir köprüye hizmet etmiştir<sup>5</sup>.



**Resim 4:** Ellsworth Kelly, “Kırmızı-Yeşil -Mavi”, Tual Üzerine Yağlı Boya, 230 x 230 cm. 1965.

Heinrich Wölfflin’in ifade ettiği gibi “Sanatta biçimin iç gelişimi söz konusudur. Biçimlerin sürekli değişikliğini onları kuşatan, dünyanın değişken koşullarıyla ilişkiye sokma çabaları ne kadar övgüye değer olsa da bir sanat yapıtının fizyolojisini açıklamak için, (...) sanatın ya da daha doğrusu, biçimlerin yaratıcı imgeleminin kendisine özgü bir yaşamı ve gelişimi olduğu hiçbir durumda unutmamak gerekir” (Akt: Altet 2015:116).

Robert Mangold, Minimalist hareketle ilişkili daha az bilinen sanatçılardan biridir. Mangold, öncelikle heykelle ilişkili bir hareket olan Minimalist bir ressam olarak bilinmesine rağmen, resimleri gerçekten boyalı ve heykelsi form arasındaki zirvede yer alır. İlk resimleri duygusuz, tek renkli ve hareketsizdir. Geometrik formları bilerek bozan sanatçı, katmanlama, segmentasyon, çentikleme ve diğer şeritler ve tual kareleri ile kombinasyon etkilerini

<sup>5</sup> Ellsworth Kelly, *age.*, [Ellsworth Kelly Sanat, Biyografi, Fikirler | TheArtStory](#)

kullanarak, boyalı yüzeyin varlığını ve formunu ince arkitektonik ve heykelsi etkiler yaratacak şekilde vurgulayarak izleyicinin algılarıyla oynar<sup>6</sup>.

Piet Mondrian'ın indirgemeci eğiliminden esinlenen Mangold, resmini tüm dış referanslardan arındırmış ve bunun yerine içsel biçimsel ilişkilere odaklanmıştır. Ancak Minimalist resim ve heykelin çoğu önceden belirlenmiş, matematiksel ilerlemelere dayanırken, Mangold'un resimleri çağdaşlarından farklı olarak kendine özgü, sezgisel ve bireysel araştırmaya dayanmaktadır. Geometrik biçimleri sıklıkla daire veya kare gibi kusurlu tuvaler kullanarak resminin değişmez bir özelliği olarak ortaya çıkarır. Bu tür tasarımların çeşitli etkilerini keşfetmek için seri olarak çalışmış olsa da kendisini belirli bir stratejiyle sınırlamış ve genellikle birbirine benzemeyen görüntüler yaratmıştır. Bu resimler biçimsel tuvaler veya masonit levhalar üzerine farklı konfigürasyonlardaki geometrik şekillerle sınırlandırılmış, tek renkli akrilik boyalar ile kurşun kalem kullanılarak yapılmıştır.



**Resim 5:** Robert Mangold, “Bir Poligonun İçinde ve Dışında 2”, Tuval Üzerine Akrilik ve Girift, 72,1 x 8,72 cm, 1973.

<sup>6</sup> The Art Story- Robert Mangold Erişim Tarihi: 01.09.2023. Saat: 15.10. [Robert Mangold Resimleri, Biyografi, Fikirler | TheArtStory](#)

Mangold 1973'te en az dört versiyonu olan ve ikisi tuval üzerine diğer ikisini de masonit üzerine uygulanan *Bir Poligonun İçinde ve Dışında* serisini yapmıştır. Resim 5'te verilen *Bir Poligonun İçinde ve Dışında 2* versiyonunda olduğu gibi dördünde de iç grafit çizgisi, kompozisyonu üst, sol ve alt kenarlıklarıyla değiştirilebilir hale getirmiştir. Benzer şekilde, dairenin yarısı akrilik yüzeyde özetlenirken, diğer yarısı resmin sağındaki kavisli kenar olarak devam eder. Mangold, geometrik soyutlamanın kompozisyonel etkilerini anlamak için izleyicilerini bu tür görüntüleri zihinsel olarak tersine çevirmeye zorlar. Mangold'u, izleyicilerini benzeri görülmemiş bir algısal farkındalık seviyesine getiren ve minimalistlere gerçekten bağlayan vizyonun kavramsal temeline yapılan bu vurgudur<sup>7</sup>.

Minimalist sanatta Donald Judd önemli bir yere sahiptir. Sanatçı ilk başta, büyük boyutlarda Soyut Dışavurumcu resimler yapmıştır. Fakat zamanla bu akımdan ve tuval resimlerinden uzaklaşmış, bu uzaklaşma gerekçesini ise Minimalizmin varoluş felsefesine dayandırmıştır. Judd'a göre tuval ile üzerine yapılan görsellerin izleyiciler tarafından aynı anda tek bir varlık olarak görmenin mümkün olmadığıdır. Bundan dolayı Judd izleyiciyi önlerindeki fiziki nesneyle sanatçının kişiliğine odaklanıp dikkat dağılmasını engellemek ve kendinden başka hiçbir anlam içermemesi gerektiğini düşündüğü için yapıtlarını *isimsiz* olarak adlandırmıştır (Gompertz 2022:285). Judd'un işlerinde keyfilik ve öznel arayışlar artırılmıştır. Maleviç ya da Newmann'ın resimlerinden figüratif unsurları arıttığı gibi.

Donald Judd'un Resim 6'da görünen, *İsimsiz* yapıtında, endüstri üretimi olan; bakır, emaye ve alüminyum gibi "hazır nesnelere" kullanıldığı bir kutudur. Dışı bakırdan oluşan, iç yüzeyi Judd'un sıkça kullandığı kana benzer kadmiyum kırmızısı rengi emaye ile yapılmıştır. Sanatçının işleri genelde sergilendiği yerde zeminde bulunur, izleyiciyi yapıtı görmeye davet eder ve izleyicinin algılarıyla oynar. Kendi, maddi varoluşlarını sorgulamaya zorlayarak, çalışmanın içi ve dışı arasındaki etkiyi düşünmelerini ister. Zaten minimalizmin en önemli özelliklerinden bir tanesi de yapıtların sergilendiği mekân içerisinde, doğrudan izleyici tarafından yapıtın betimlenme boyutudur.

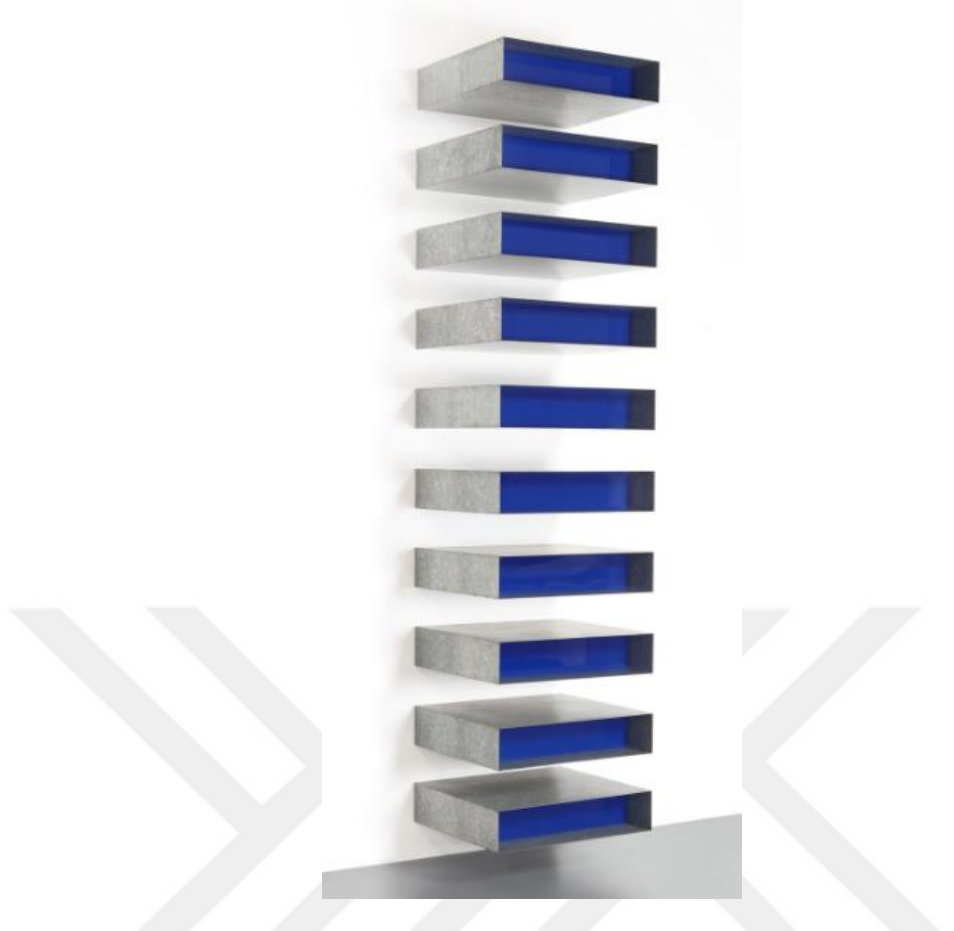
---

<sup>7</sup>Guggenheim Museum- Robert Mangold. Erişim Tarihi: 01.10.2023. Saat: 17.10. [Robert Mangold - Türkiye | Bir Poligonun İçinde ve Dışında Daire 2 | Guggenheim Müzeleri ve Vakfı](#)



**Resim 6:** Donald Judd, “İsimsiz”, Bakır, Emaye ve Alüminyum, 178 x 155 x 91 cm.  
1972.

Tragedya'nın izleyiciyi oyuna davet ederek duygusal anlamda bir arınmışlık hissi yaratmaya çalışması gibi, Judd'da izleyicileri bu yapıtları izlemeye davet eder. Her ne kadar kendisi bu yapıtların duygusal bir yanının olmadığını ve bir şeyi sembolize etmediğini vurgulasa da Kandinsky; “Ruh genel anlamda beden ile bağlantılı olduğu için bedeni etkileyen çağrışımlar ruhsal bir sarsıntıya sebebiyet verebilir. Örneğin kırmızı renk heyecandırırken, bu kırmızı akan bir kana benzerliği ile acı verici bir utanca neden olabilir. Buradaki renkler fiziksel bir durumu hatırlatarak ruhta acı ve utanç verici hislere yol açabilir” şeklinde ifade eder (2020:63). Bu bağlamda sanatçının yapıtlarında kullandığı malzeme ve renkler açısından, izleyicinin yapıtla girdiği duygusal anlamda bir arınmanın gerçekleştiği söylenebilir. Bu durum ancak izleyicinin yapıtla yüz yüze geldiği durumlarda gerçekleşir. Minimalist yapıtların büyüklüğü, onun ilişkisel olmayan, birimsel özelliğiyle birlikte izleyiciyi uzaklaştırır. Bu uzaklaştırma sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda zihinsel olarak da gerçekleşir. İzleyiciyi bir özne, bahsedilen parçayı ise bir nesne haline getirir (Yılmaz 2004:281).



**Resim 7:** Donald Judd, “İsimsiz”, Çelik, Alüminyum ve Pleksiglas, 101 x 78 x 22 cm. 1980.

Judd, Resim 7’de gördüğümüz eseriyle dikeyliğe vurgu yaparak, izleyicinin kendi bedeninin bir tekrarının, yansımalarını vurgulamaya çalışmış, iki maddi varlık olan yapıt ve izleyici arasındaki güçlü ve eşsiz bir ilişki yaratmayı amaçlamıştır. Diğer heykellerinde olduğu gibi burada da çelik, alüminyum ve pleksiglasın kullanıldığı farklı malzeme izleyiciye iki deneyim yaşatır. İlki ön taraftan bakıldığında, izleyiciyi alanın karanlık derinliklerine çekerken yan tarafından bakıldığında parça kendisini, mekâna götüren opak formlar olarak sunar. Aynı şekilde sanatçı Resim 8’de gördüğümüz yapıtında parçaları yan yana dizerek izleyiciye iki farklı tecrübe kazandırır. Pirinç levhalar hem kendi görüntülerini hem de çevresindeki alanı ikiye katladığı için izleyicinin yapıta olan bakışını dışarıya doğru çevirirken, diğer taraftan şeffaf olan fakat renklendirilmiş pleksiglas malzemeyle, izleyicinin dikkatini formların iç kısmına çeker. Aynı zamanda parlak pirinç levha yüzeyinden yansıyan ışığın izleyiciyi şaşırtarak yapıtla karşı karşıla gelmesini ister (Şen 2021:6-7). Yapılan bu küpler Maleviç’in yaptığı *Siyah Kare*’nin üç boyutlu, çoğaltılmış şekilleridir. Maleviç’in kareleri, hiçliğin iki boyutlu haliyken, Judd’un küpleri ise ‘hiçliğin’ üç boyutlu halleridir.

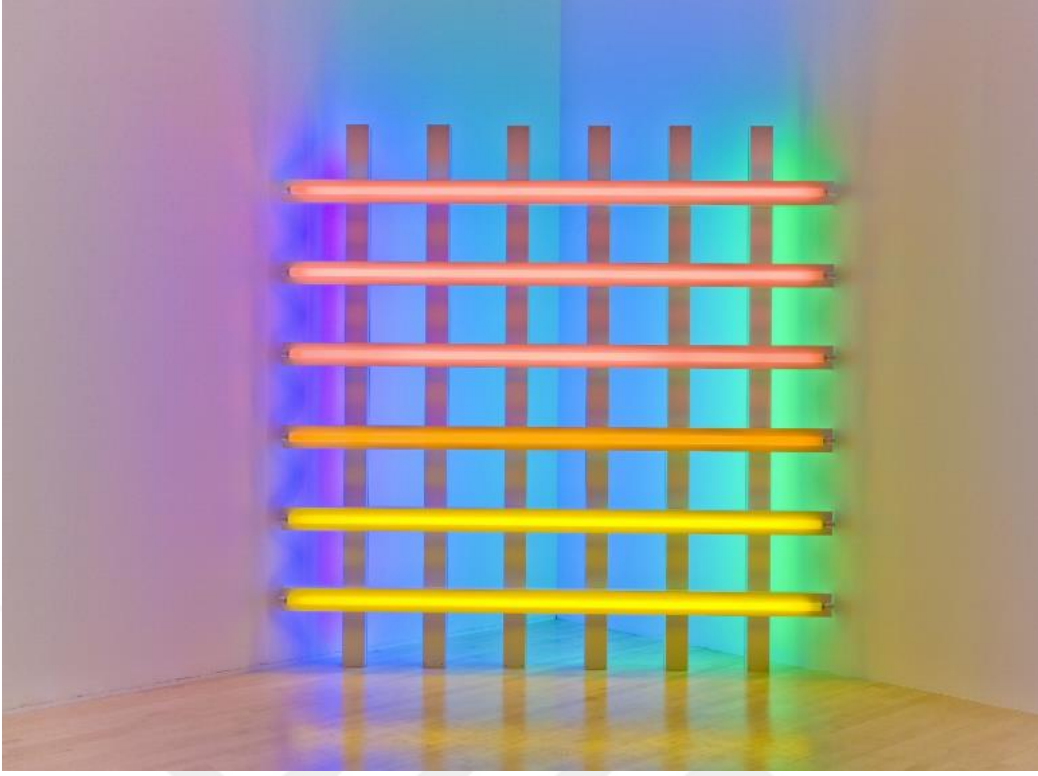


**Resim 8:** Donald Judd, “İsimsiz”, Pirinç ve Kırmızı Floresan Pleksiglas, Her Birim 86,4 cm. 1973.

Minimalizmin önde gelen sanatçılarından olan Dan Flavin, Donald Judd gibi endüstri malzemelerini kullanan ve yalnızca malzemenin kendisine odaklanan, hazır nesne olan floresan lambalarını kullanmıştır. Floresan ışık düzenlemeleriyle, sergilendiği mekânı içine alan, kendine has bir atmosfer yaratıp izleyicileri yayılan ışıkla çevrelediği çalışmalarıyla öne çıkar (Resim 9).

Bu durumun izleyicinin algısındaki önemini Kalina şu şekilde ifade etmiştir:

Renk, Flavin için büyük katkı yaptığı ancak yeterince anlaşılmamış bir alandır. Judd ile birlikte, girişiminin sert yapısal sertliğine Şehvetli ve duygusal bir kontrpuan olarak rengi kullanmıştır... Flavin sınırlı bir palete sahipken, pratikte renk yelpazesi oldukça geniştir. Duvarlar boyunca, köşelerde ya da zeminde karışabilir... Flavin rengi çok iyi kullanır ve çalışmanın tüm adımlarında uygular. Artan ve azalan, saf ve karışık tonlardan, doğrudan veya yansıyan ışıktan, keskin kontrast etkileşiminden yararlanır. Flavin isimsiz serilerdeki kırmızı ve beyaz ya da başka bir isimsiz seride kullandığı pembe, sarı, mavi ve yeşil gibi renkleri de referans niteliğinde kullanır, ancak bu renklerin aynı zamanda güçlü, duygusal ve hatta fizyolojik etkileri vardır. Fakat bu etkinin ne kadarını vermek istediğini söylemek zordur. Sadece baktığımız renkler değil, hissettiğimiz; Kan kırmızılarını, antiseptik beyazları, sıcak pembeleri, gök mavilerini, ürkütücü bilimkurgu yeşili renklerdir (Kalina 1996:230-231).



**Resim 9:** Dan Flavin, “İsimsiz”, Pembe, Sarı, Kırmızı Floresan,1977.

Sanatçının Resim 10’da görülen çalışmasında, mekân içerisinde bulunan koridorun üst ve kenar kısımlarına yerleştirdiği ışıkları ile mekânı sonsuzluğa doğru giden bir konuma sokmuş sürekli bir devinim içerisinde olduğu algısını yaratmıştır. Bir nevi izleyiciyi illüzyona uğratmıştır.

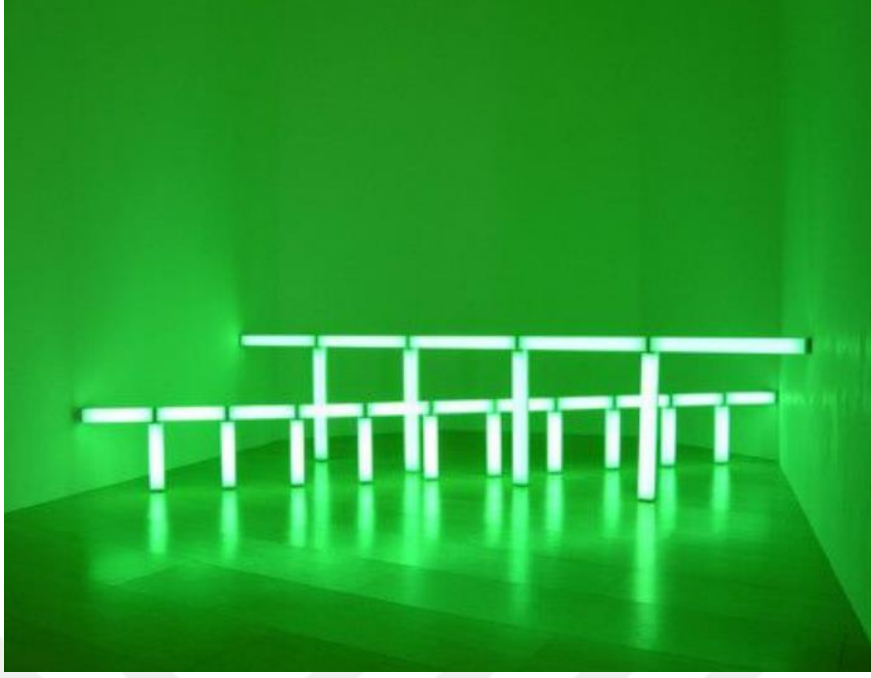
Flavin her ne kadar çalışmaları için hiçbir gizli anlamının olmadığını söylese de yukarıda bahsedildiği gibi duygusal ve ruhani bir yönü vardır. Bundan dolayı diğer sanatçılardan ayrılır. Richard Kalina, Dan Flavin’in sanatındaki bu yönü şöyle ifade eder:

Flavin’in sergisinde beni en çok etkileyen şey, işin niteliği, doğasında var olan mantık düzen ve okunabilirlikti. Hepsi içgüdüsel ve duygusal efektlerle birlikte ilerliyordu. Flavin’in çalışmaları ayrı ayrı ama birlikte işleyen sezgisel ve anlamlandırma süreçlerinin dört anlayış üzerinden oluşuyor gibi görünüyor. Bunlar: Dış dünyadan sahiplenme, yapı, renk ve mimari olarak görüyorum. Bu çokluk esere birden fazla giriş sağlar. Erişilebilirliği ve anlamlandırabilmeyi artırır ama aynı zamanda muğlak metaforik durumlar ortaya çıkarır ve birbirini çağrıştıran çapraz amaçlarla işleyen okumaları kurar. Yukarıda belirtilen dört baskın çizginin tümü, bir şekilde flavin’in en rahat ettiği uygulamalı epistemoloji türünden algılama, adlandırma ve gönderme sorunlarıyla ilgilidir. Ancak flavin araştırmalarının kendisi tarafından sürekli olarak reddedilen ancak manevi veya aşkın olanı görmezden gelmenin zor olduğu başka bir yönü daha vardır. Çalışmalarındaki ruhsal ya da transandantal boyut (Kalina 1996:226-227).



**Resim 10:** Dan Flavin, “İsimsiz”, 1981.

Flavin’in çalışmalarındaki ruhsal boyut göz ardı edilemez. *Yeşil Floresanlar* (Resim 11) çalışması, Karin’in ifade ettiği dört anlayış üzerinde durduğu sahiplenme-yapı- renk-mimari ilişkisine ve bu çalışmaların ruhsal ve teatral bir yönünün olduğunu gösteren çalışmalardan biridir. Aralarındaki fiziksel erişimi engelleyen, bağımsız düzenlemeleriyle, farklı yatay ve dikey yüksekliklerde birbirini kesen floresan yerleştirmeleri, izleyiciyi bir bariyerle karşı karşıya bırakarak, onun ötesine geçmesine izin veremeyecek şekilde izleyicinin algılarıyla oynar ve floresanlarla oluşturduğu renk oyunları ile izleyicinin yapıta karşı olan algısını değiştirir.



**Resim 11:** Dan Flavin, “Yeşil Floresanlar” 1961.

Minimalizm öncesinde de ortaya çıkmış, resmin kendisinden başka hiçbir şey çağrıştırmaması gerektiği düşüncesinde, yapıtları her türlü göz yanıltıcı unsurdan arındırılmış, azcı eğilim içerisinde ve minimalizme esin kaynağı olan; Kazimir Maleviç, Piet Mondrian, Ad Reinhard, Mark Rothko, Barnett Newman, gibi sanatçılar mevcuttur. Bu sanatçıların tek renkli ve geometrik biçimleri esas alan tuvaleri, indirgemeci tavrından dolayı minimalist sanatın ortaya çıkmasına referans olmuştur. Newman, Reinhard, Rothko 1960’larda Soyut Dışavurumcu akımın temsilcileri olmuştur. Renk Alanı Resmi yapan bu sanatçılar, rengi kenarları sınırlandırılmış yüzeylerde kullanmışlardır. Sert Kenar ve Art-Ressamca Soyutlama ile Minimal Sanat arasında olan aracı bir eğilim olarak kabul edilmiştir (Germaner 1997:38). Maleviç ve Mondrian yaptıkları katı geometrik soyutlamalar ile minimalizmin göz ardı ettiği, reddettiği duygusal çağrışımları ön planda tutmuştur.

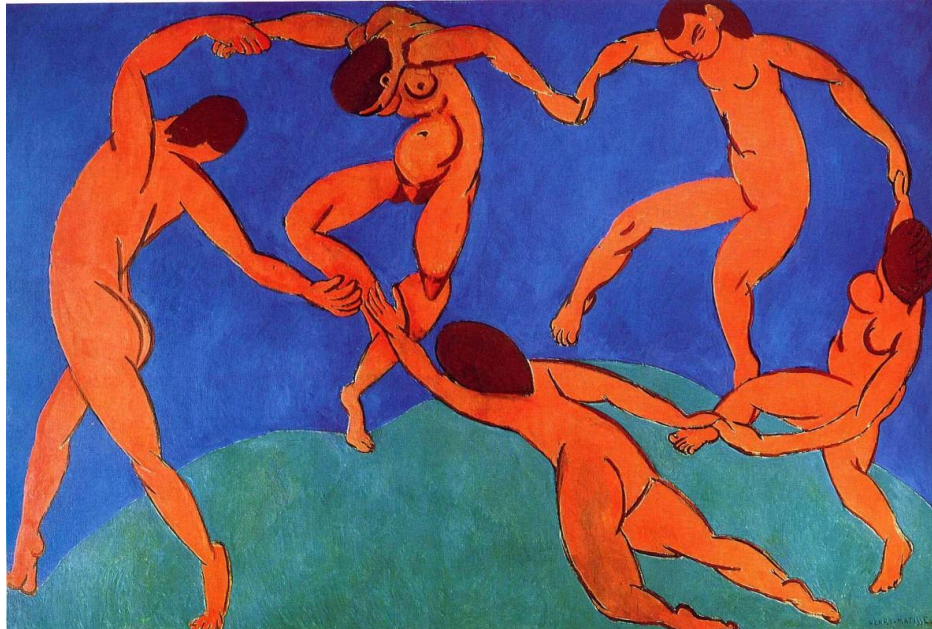
## 2. 2. Henri Matisse

Henri Matisse, yaygın olarak 20.yüzyıl’ın en büyük renkçisi ve sanata getirdiği yeniliklerin öneminden dolayı Pablo Picasso'ya rakip olarak kabul edilir. İlk başta bir Post-Empresyonist olarak ortaya çıkmış, daha sonra Fransız akımı olan Fovizm ‘in lideri olarak ün kazanmıştır. Renkleri etkileyici, dekoratif ve genellikle anıtsal resimlerin temeli olarak kullanması Fovizm’in ortaya çıkışını besleyen önemli etkenlerdendir.

Resimlerde saf rengin yoğun bir biçimde kullanılması, sanatçının duygusal durumunu ifade etmesi açısından önemli bir unsurdur. Bu bakımdan Fovizm, Kübizm ve Ekspresyonizm ‘in önemli bir öncüsü ve gelecekteki soyutlama biçimleri için önemli bir mihenk taşı olduğunu ispatlamıştır<sup>8</sup>.

Matisse’in önderliğinde toplanan Fransız Ekspresyonistler; Maurice de Vlaminck, Georges Roault, Andre Drein, Albert Marquet, Henri-Charles Manguin ve Jean Puy’un, eleştirmen Louis Vauxelle’in kendilerine “Fauves” (Vahşiler; Yırtıcı Hayvanlar) olarak tanımlaması akıma adını vermiştir. Fovist olarak nitelendirilmelerinin nedenini ele aldıkları konulara bakarak anlamak zordur. Çünkü ele aldıkları konular genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu resimlerde parlak ve zıt renklerin anti-natüralist kullanımı belirgin özelliklerindedir (Antmen 2019:36). Matisse’in *Dans* ve *Müzik* gibi resimleri, bu bağlamda değerlendirilebilir.

Resim 12’de gördüğümüz *Dans* isimli çalışmada geniş renk alanları ve figürlerde yalınlaşmanın ön planda olduğu somut bir örnektir. Yaşama sevincinin temelini vurgulandığı bu resimde, Matisse dansçıların anatomisini ifade etmek için basitleştirip bozarak, mavi gök yüzü ve yeşil bir zemine karşı canlı, natüralist olmayan bir kırmızı renk ile vurgulayarak dansın ilkel yönünü vurgulamış, figürleri ayrıntılardan arındırarak devasalaştırmıştır.



**Resim 12:** Henri Matisse, “Dans”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 x 290 cm, 1910.

<sup>8</sup> The Art Story- Fovizm. Erişim Tarihi: 24.05.2024. Saat: 15.35. [Fovizm Hareketine Genel Bakış | Sanat Hikayesi \(theartstory.org\)](https://theartstory.org)

Matisse'in 1914 yılında yaptığı *Collioure'de Fransız Penceresi* adlı çalışmasında (Resim 13) pencere, tıpkı savaşın trajediye açıldığı gibi karanlığa açılır. Matisse'in bu dönemde kullandığı renklerde değişmiş, parlak renkler yerini donuk renklere bırakmıştır. İzleyici resimle ilk karşılaştığında sadece renkli dikey doğrulardan oluşan soyut çalışma olarak görebilir. Resim, 1966 yılında Amerika'da sergilendiğinde belirli minimalist çalışmaların öncüsü olarak karşılanmıştır (Seçer 2010:333).



**Resim 13:** Henri Matisse, “Collioure'de Fransız Penceresi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117 x 89 cm, 1914.

Matisse, sanatında genel olarak resmin detaylarına odaklanmak yerine, genel renk ve biçim kullanımına odaklanmıştır. Bu yaklaşımı ile resimlerinde, basitlik, sadelik ve renklerin önemini vurgulayarak, fazlalıklardan arınmış, özüne indirgenmiş bir sanat formu olan minimalist sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

### 2. 3. Kazimir Maleviç

Çağdaş sanatta indirgemeci eğilimler ilk kez Rus ressam Kazimir Maleviç'in, (Resim 14) *Siyah Kare*, yapıtında karşılığını bulmuştur. Beyaz zemin üzerine yerleştirilen *Siyah Kare*'yi, sanatçı iki duvarın birleştiği yerin üst kısmına yerleştirir ve bu resme dini ikona objelerinin tanrısallığı temsil ettiği ve ruhani bir arınma objesi gibi bir değer yükler. Maleviç Rusya doğumlu Ortodoks bir aileden gelir ve ikonlara karşı bağlılığını şöyle belirtir: “Doğaya ve doğallığa bağlılığım rağmen, ikonlar beni güçlü bir şekilde etkiliyor, onlara bakınca zengin ve hayranlık verici bir şey hissediyorum” (Bonfand 2015:30). Maleviç'in resimlerinde Rus İkonalarına atfettiği ruhani duyguları hedef alan metafizik dünya görüşüyle paralellikler içeren bu resimlerde “yüce” sembolleştirilir. Diğer taraftan, boyutlarıyla evreni ve sonsuzluğu akla getiren bu resimler, İncil'e ve mutlak kavramına göndermelerde bulunur ve maneviyatta ulu olana atfedilmiştir (Erdoğan, Bozdurgut, Hacıoğlu 2021:424). Ayrıca kurucusu olduğu Süprematizm akımının da yeni bir din bilincini oluşturduğunu 1916'da Matyuşin'e yazdığı mektupta ifade eder:

Sanatta yeni İncil (...) İsa dünyada göğü gösterdi, uzaya bir son koydu ve iki uç nokta, iki kutup koydu (...) Bize gelince, biz binlerce kutbu geçiyoruz (...) Uzay bir gökten fazlasıdır, daha güçlü ve kudretlidir; bizim yeni kitabımız ıssız, denetimsiz uzayın öğretisidir (Akt: Yılmaz 2009:251).

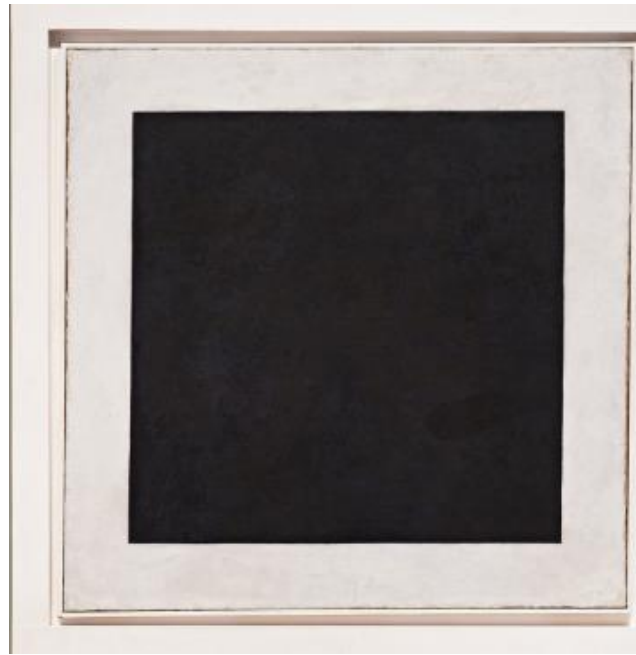
Resmin sergilendiği Son Fütürist Sergi 0.10'da *Siyah Kare*'ye genelde ikonaların asıldığı yer verilmiştir, çünkü Maleviç'in 1920'de Gershenzon'a yazdığı gibi, ona göre *Siyah Kare*, insanlığın kendi imgesinden sonra çizmek için seçeceği tanrısallığın, Tanrı'nın imgesi olabilecek bir simgedir (Akt: Yılmaz 2009:286). Maleviç'e göre *Siyah Kare* formun sıfır noktasıdır ve ruhsal değerler barındırır. Sanatçı bu resimde görececek herhangi bir şeyin olmadığını, her şeyin resimde mevcut olduğunu ifade etmiştir. “Her şeyi, hiçbir şeye indirgediğini” söyler ve insanların *Siyah Kare* üzerinde düşüncelerini, resim yapısının tadına varmayı, kullanılan rengin ağırsızlığını ve diğerlerindeki yoğunluğu hissetmelerini ister. Çünkü görmek istediğimiz her şeyi artık görmekte özgürdük. Maleviç, tüm göndermeleri ortadan kaldırsa bile, alışılmış geleneksel resim anlayışının dışında olan bu *Siyah Kare*'de Maleviç, izleyicinin tabloyu rasyonalize etmeye ve anlamlandırmaya çalışacağını farkındadır; ona göre “insanlar aniden hakiki gerçekliği anlasalardı sonsuz kusursuzluğa ulaşırlardı” (Akt: Yılmaz 2009:272). İzleyiciler eserde anlaşılır bir şey bulamayınca sonunda beyaz bir yüzey üzerinde siyah bir kare ile karşılaştığını, tedirginlik yaratan ve insan zihnini zorlayan ve karışıklığa neden olduğunu fark eder. Bu kafa karışıklığı devam ederken Maleviç, izleyicinin

ruhlarının derinliklerindeki büyüyü harekete geçirme fırsatı bulacağını umar (Gompertz 2022: 152-153). “Beyaz üzerine siyah kare, nesnesiz duygunun ifade edildiği ilk formdur. Kare = his, beyaz zemin = bu hissin ötesindeki boşluktur” (Maleviç 2021:87).

Maleviç, Latince “en üst, en yüce” anlamına gelen “supreme” sözcüğünden türettiği “Süprematizm” olarak akıma adını koymuş, hiçliği yansıtan saf bir sanattır. Maleviç’e göre süprematizm; “Zamanın akışı içerisinde nesnelere birikimiyle karartılmış olan saf sanatın yeniden keşfidir” (2021:85).

Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*’nin oluşmasındaki fikrini ve izleyicinin yapıta karşı olan algısını şöyle ifade etmiştir:

1913 yılında, sanatı nesneliliğin kararlılığından kurtarmaya yönelik sergilediğim umutsuz çabamda, kare forma sığındım ve beyaz bir zemin üzerinde siyah bir kareden başka bir şey olmayan bir ikon sergiledim. (...) Bu sergilediğim, bir “boş bir kare” değildir. Daha ziyade, nesnesizlik (non-objektif) hissinin mevcut bir yansımasıdır. (...) Bir kişi, sanat eserini, nesnel temsilin virtüozlüğü illüzyonun gerçekliği temelinde değerlendirmekte ısrar ederse ve nesnel temsilin kendisini harekete geçiren duygunun bir sembolü olarak gördüğünü düşünürse, bir sanat eserinin sevindirici doygunluğuna asla erişemeyecektir. (...) Sanat artık devletin ve dinin hizmetçisi olmak, değişen kültür tarihinin kaydını tutmak istemediği için objeden kopmak istiyor ve “şeylerin” engeline takılmadan sadece kendi içinde ve dışında, var olabileceğine inanıyor. (...) Kare değişir ve değişen unsurları, herhangi bir şekilde, onları meydana getiren duygulara bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni formlar doğabilir (Maleviç 2021:81-88).



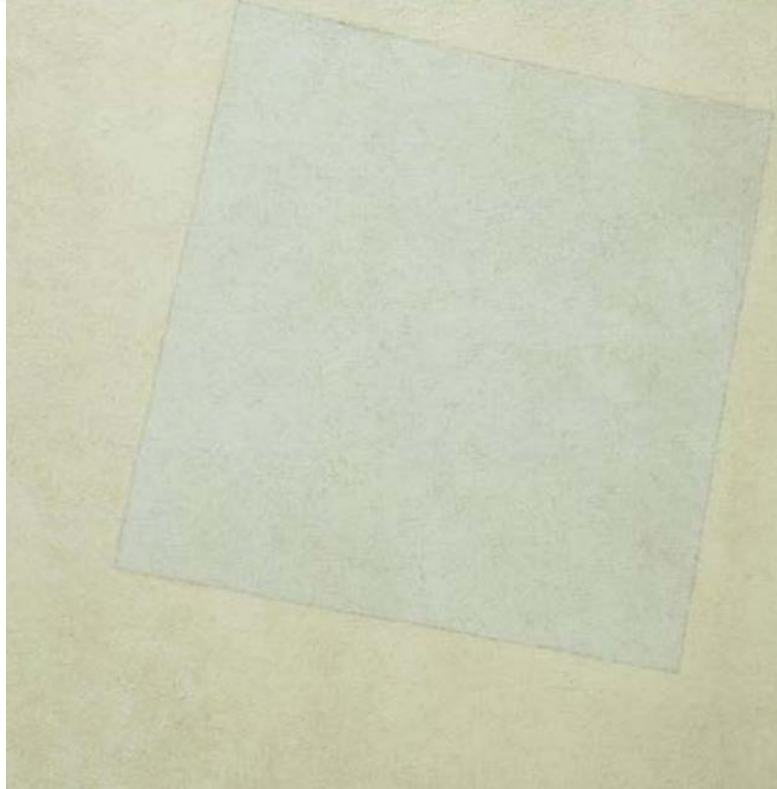
**Resim 14:** Kazimir Maleviç, “Siyah Kare”, 1915.

Maleviç'in 1918 yılında yaptığı kompozisyonu: *Beyaz Üzerine Beyaz* (Resim 15) çalışması, Süprematizm yoluyla ulaşılmak istenen saf duygunun temsilidir. Beyaz bir zemin üzerine eğik şekilde yerleştirilmiş, zemin renginden farklı tonda boyanmış beyaz bir kareden oluşur. Beyaz Kare'nin yarattığı durgunluk ve hareketlilik, resmin en saf formunun halidir. Maleviç'in amaçladığı saf ve hiçlik duygusunu, tuvalde harika bir şekilde ifade etmiştir.

Uspenskiy'e göre *Beyaz Üzerine Beyaz*, hareketin bir ifade edimidir. Yalnız bu zamandan bağımsız gerçekleşen bir harekettir. Açık hareketliliği vurgular. İki boyutlu bir düzlem üzerinde hareket eden kişi, o anki koşullar içerisindeki algısı ile bunu kavrayamaz, ancak düzlemin üzerine çıktığında bu hareketi kavrayacaktır (Akt: Yılmaz 2009:277).

Maleviç, kendi renk skalası içerisinde beyaz rengi, gökyüzünün sonsuz temsilcisi olarak görmüştür. 1919 tarihli "Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm" metninde, beyaz renge nasıl ulaştığını şöyle ifade etmiştir:

Rengin sınırlarının mavi ışık gölgesinden çıktım ve beyaza geldim. Beni izleyin yoldaşlar. Renkli göğün sınırlarını aştım, onu yırttım ve rengi sıkıca düğüm attığım torbaya koydum. Beyazın özgür derinliğine dalın, sonsuzluk önündedir (...) Beyaz, görme ışınlarının bir kubbeye çarpıyormuş gibi engellendiği mavinin aksine, görme ışınlarının bir sınırla karşılaşmadan ilerlemesini sağlamaktadır (Akt: Yılmaz 2009: 276-277).



**Resim 15:** Kazimir Maleviç, "Beyaz Üzerine Beyaz", 1918.

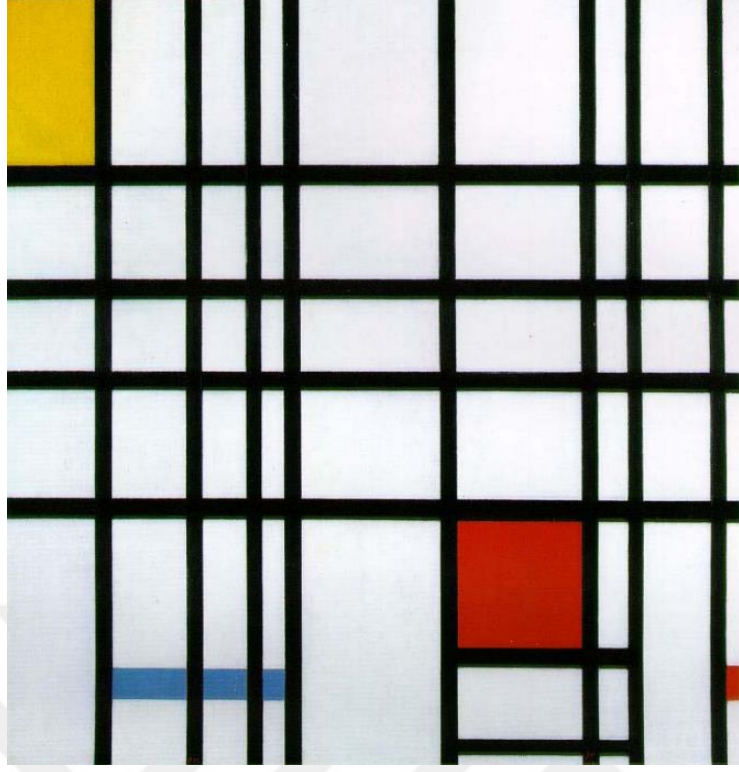
Maleviç'in 1927 yılında yazdığı *Nesnesiz Dünya* yapıtında, süprematizm teriminin, yaratıcı sanatta saf duygunun üstünlüğüne işaret etmiştir. Süprematizm için önemli olan, duygulardır. Çünkü bir sanat eserinin hangi okula/ekole ait olursa olsun, kalıcı ve gerçek değerini bulması ifade edilen duyguda bağlıdır. Bundan dolayı, Süprematist sanatçılar açısından, uygun temsil araçları, hissiyatın mümkün olan en dolu ifadesini kazandıran ve nesnelere görünümünü göz ardı eden araçtır. Sanatta, duygu belirleyici bir faktördür. Sanat eserini saf duygunun egemenliğine terk etmek için süprematizm, doğacı kavramları terk etmiştir. Sanatı, dinin ve devletin hizmetçisi olmaktan kurtaracak, yeni bir duygu dünyasını yaratacak yegâne şey duyguya hitap etmektir (Maleviç 2021:79-80).

## 2. 4. Piet Mondrian

Piet Mondrian (1872-1944), sanatını daha akılcı ve geometrik bir yönde geliştirmiş, Maleviç gibi dinsel inanç boyutuna yükselttiği bir kurama göre resimler yapmıştır. İlk çalışmaları Hollanda manzaraları olan doğalcı resimlerdir. Bu tarz resimler yaparken bir yandan da gizemliliğe olan ilgisinden dolayı *Teosofi Derneğine*<sup>9</sup> kaydolmuştur. Mondrian, Maleviç gibi büyük oranda kendi felsefelerini oluşturdukları öğretileri benimseyen sözde dini moda inanç sistemine dayanır. "Evrensel ile bireyseli birleştirme fikri, öğelerin denkliği ve içsel olanla dışsal olanı birleştirme gibi fikirler *teosofiden* gelir" (Gompertz 2022:170). Teosofi'nin etkisiyle resimlerinden tüm figüratif öğeleri arındırmış, zamanla üçgen ya da yuvarlak formda olan çizgileri, tamamen dikey ve yatay formlara, yüzeyler ve nötr renklerle birleşen mavi, sarı ve kırmızı ana renklere indirgemıştır.

---

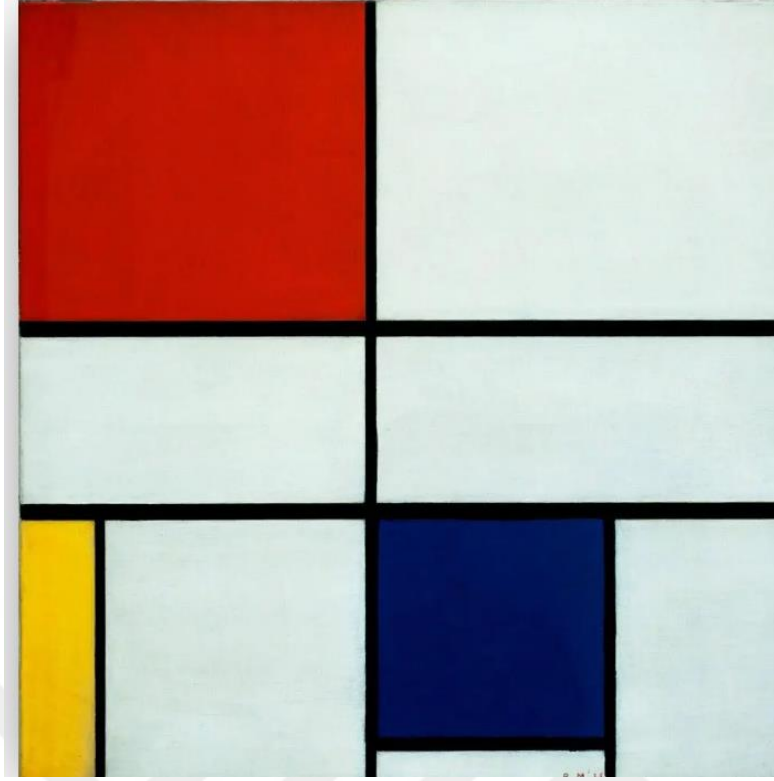
<sup>9</sup>Teosofi Derneği (Theosophical Society) 1875 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinde Rus yazar Helena Petrovna Blavatski (1831-91) öncülüğünde, Henry Steel Olcott, William Quan Judge tarafından kurulmuştur. Blavatski, *Key to Theosophy* adlı yazısında derneğin amacını ırk, din veya itikat farkı olmaksızın Doğu ve Batı felsefelerini harmanlamaya çalışan, Dünya dinleri ve bilimlerini, Aryan ve diğer kutsal metinleri, Doğanın gizemlerini ve insanda potansiyel psişik ve spiritüel güçleri her bakımdan araştırmak şeklinde ortaya koymuştur. Teosofi Derneği- Vikipedi (wikipedia.org), Erişim tarihi: 21.09.2023. Saat: 14.20.



**Resim 16:** Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.5 x 69 cm, (Tate Galeri, Londra) 1921.

Mondrian’ın, *Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon* (Resim 16) adlı yapıtı hem dikey hem yatay olarak birbirine paralel ve farklı kalınlarda birbirini kesen birden fazla siyah düz çizgiden ve bunların arasında üç renk tonu ile boyanmış, zeminde saf duygunun ve renk olmayan beyazın kullanıldığı bir düzlemden oluşmaktadır. Beyaz zemin üzerine farklı kalınlıklarda yatay ve dikey siyah çizgiler çekerek yaşamın hareketliliğini ve insanların görme biçimlerini etkileyeceğini düşünmüştür. Mondrian’a göre yapıtta kullanılan çizgiler ne kadar inceyse gözün izleyeceği yolu o kadar çabuk fark edileceği sonucuna varmıştır.

Mondrian için denge ve eşitlik önemlidir. Resimlerindeki formlar ve renkler farklı boyut ve konumlara sahip olsalar bile, form ve renklerin değerleri eşittir. 1914’ten sonra yaptığı tüm resimlerinde, yatay ve dikey çizgiler olumlu ile olumsuz, yer ve gök, nesnel ve öznel, bilinç ve bilinçdışı, erkek ile dişi, iyi ile kötü gibi karşıtlıkları yansıtır. Dikey çizgiler nesnel, göksel ve erkeği, yataylar ise öznel ve kadını temsil eder. Yatay ve dikey çizgilerin kesişip birleştiği yerde yeni bir hayatın başladığı mistik hayatın oluştuğu yerdir (Gompertz 2022:168). Bu karşıtlık ve renklerin kurgulanması ise *teosofik* düşünmenin sonucudur.



**Resim 17:** Piet Mondrian, “Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon C (No:III)”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 50,2 cm, 1935.

Mondrian’ın kompozisyonları, hareket hissi yaratıyormuşçasına her zaman asimetriktir. Bu sayede renkleri derinlik etkisi yaratmadan, kompozisyonu dengeleyecek şekilde kullanmıştır. Resim 17’de gördüğümüz *Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon C (No: III)* isimli çalışma da sanatçı, sol üst köşeye diğer formlardan daha büyük kırmızı bir kare yerleştirmiş, sonra bunu daha yoğun, fakat ondan küçük olan mavi bir kare ile resmin ortasının hemen sağına düşen kısma yerleştirerek dengelemiştir. Sonra sol alt köşeye rengin yoğunluğu ile iki kareyi dengeleyen ince bir sarı dikdörtgen eklemiştir. Kompozisyonda kalan beyaz renkli bloklar ise üç renkli formların kapladığı alandan daha fazla yer kaplayarak resmin bütünlüğünü yani denkliğini sağlamıştır.

Mondrian, dikey ve yatay karşıtlıklarla, kullandığı yalın renklerle ne anlatmak istediğini şu sözlerle özetlemiştir:

Duygu tinden daha dışsaldır. Tin inşa eder, birleştirir; duygu, ruhsal durumu vb. şeyleri ifade eder. Tin, en basit çizgi ve en temel renkle en arı biçimde inşa eder. Renk ne kadar temelse o kadar içseldir: o kadar arıdır. Renge aldırılmazlık etmiyorum, ancak kesinlikle onu mümkün olduğunca yoğun yapmak istiyorum. Çizgiye aldırılmazlık etmiyorum, daha ziyade onun en güçlü ifadesini (oluşturmak) istiyorum. Şeylerin doğada akan çizgisi, biçimin gevşetilmesini icap ettirir. Beni anlamayan kimselere, görüneni, güzelliğin ilahi

kaynağını betimlemiyor göründüğümü söylüyorsunuz, ancak benim kişisel olarak yaptığım, sadece ondan soyutlama yapmak. Böyle görünebilir, ancak böyle değil. Şeyleri, dış görünüşleri içinde (normalde gördükleri gibi) gördüğümüzde, o zaman gerçekten insanî, tekil olanın kendini ortaya koymasına olanak tanırız. Ancak içsel olanı, plastik olarak (dışsal olanın soyut formu yoluyla) ifade ettiğimizde, o zaman tinsel olanı, böylece de ilahi, tümel olanı ortaya koymaya yaklaşıyoruz (Akt: Yılmaz 2009:137).

## 2. 5. Barnett Newman

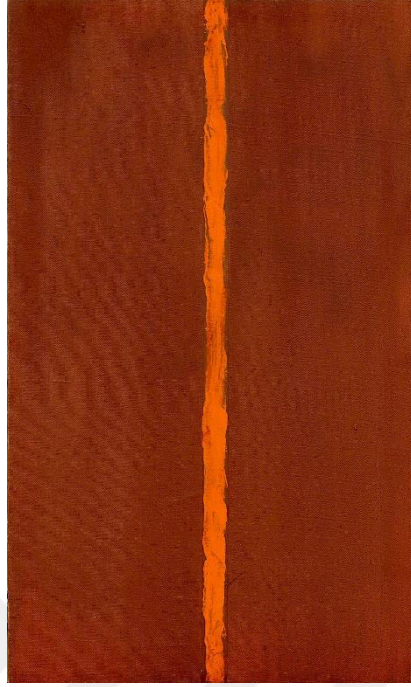
Renk Alanı Resmi öncülerinden biri olan Barnett Newman (1905-70), 1940’larda geleneksel Avrupa resminden rahatsızlık hissetmeye başlamıştır. Güçlü bir Musevi geçmişi olmasına, gelenek kavramını tüm ayrıntılarıyla bilmesine ve bunu resimlerinde yoğun bir şekilde kullanmasına karşın, 1940’lı yılların başlarında post empresyonist resmi incelemiş, tasarımsal ve temsil yanı üzerinde düşünmüş ve sanat üreten gücün “terör” olduğuna inanmaya başlamıştır. Terörü anımsatan şey Rothko’nun ifade ettiği gibi, bilinmez getirmiş olduğu trajik olandır. Newman’ın erken tarihli çalışmalarına koymuş olduğu isimler (Pagan Boşluğu, Emir, Doğuş...), resmini soyutun ötesine geçecek kadar anlatımcı yapmıştır (Kahraman 1991: 68).

Bu dönemin en önemli ve Newman için kırılma anı olan *Birlik-I (Onement-I)*, küçük dikdörtgen biçimde, açık kadmiyum kırmızısı ile yapılmış resimdir (Resim 18). Bu çalışma daha sonra Newman’ın düşey bir renk bandı olan “fermuar” olarak adlandırdığı şeyin ilk enkarnasyonunu içerir. Bu ince düşey çizgi, sanatçının sonraki resimlerine referans olacaktır. Resmin adı, “kefaret” kelimesinin arkaik bir türevidir, yani “bir haline getirilme durumu” anlamındadır. Newman’a göre, düz bir renk alanı üzerinde eşit olmayan bir şekilde boyanmış bu fermuar, tuvali bölmez; daha ziyade, her iki tarafı da birleştirerek, izleyiciye hem fiziksel hem de duygusal olarak yoğun bir deneyim yaşatır. Alberto Giacometti’nin ince figürleriyle karşılaştırılan bu fermuar resimleri ile izleyici arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir<sup>10</sup>. Sanatçının *Birlik I’de* kullandığı renkler Yaratma konusuna göndermede bulunur. Arka planda kullandığı kestane rengi alan, yeryüzünün rengidir, Âdem, Tanrı tarafından yaratılmış insandır ve yeryüzünün karşılığı olan İbranice sözlük, *adamah*’tır. Bundan dolayı Âdem toprak ve kilden

---

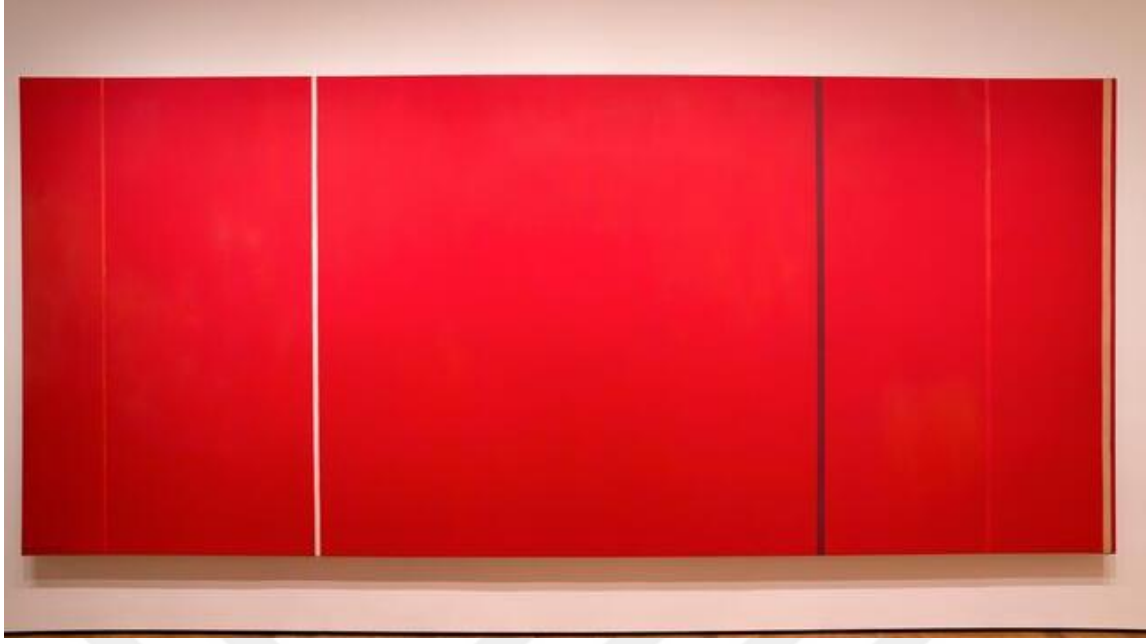
<sup>10</sup> The Art Story- Barnett Newman. Erişim Tarihi: 24.08.2023. Saat: 21.14. Barnett Newman Resimleri, Biyografi, Fikirler | TheArtStory

yaratılmıştır. Tuvalin ortasından aşağıya doğru inen düşey çizgi, ilk yaratılışın temsilcisi olan Âdem'i temsil eder (Fineberg 2014:101).



**Resim 18:** Barnett Newman, “Birlik-I”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Tuval Üzerine Maskeleye Bandı Üzerine Yağlıboya, 1948.

Newman'ın 1951 yılında Betty Parsons Galeri'de sergilediği *Kahraman Yüce Adam* çalışması, tek renk parlak kırmızı boya ile boyanmış, çalışmanın çeşitli yerlerinde beş adet fermuar içeren bir resimdir. (Resim 19) Newman'ın bir kâğıda not yazıp, galeride sergilediği bu resmin yanına yapıştırmış ve izleyicilere bu notta “büyük resimlere uzaktan bakma yönünde bir eğilim vardır. Bu sergideki büyük resimlerse yakından görülmeleri amaçlanarak yapılmıştır” diye ifade etmiştir. Üzerinde fırça darbelerinin fark edilmediği kırmızı yüzeyin, izleyicinin ruh halleri üzerinde yoğun bir etki yaratmasını istiyordu: Yarı dinsel bir deneyim içerisinde olan Newman, resme yaklaşan izleyicinin çok sayıda kırmızı boya katmanlarının yarattığı canlılık ve doygunluk hissini deneyimlemesini ve kırmızı alanın etkisi altında duygu dünyasına sürüklenmesini istiyordu (Gompertz 2022:240).



**Resim 19:** Barnett Newman, “Kahraman Yüce Adam”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 242 X 514 cm. 1950-51.

## 2. 6. Mark Rothko

Renk Alanı Resminin önemli temsilcilerinden Mark Rothko'nun çalışmaları ruhani ve mistik bir içeriğe sahiptir. Renk Alanı Resimleri, Yılmaz'a göre; özünde çok daha karmaşık, sorunsal ve doğrudan doğruya resmin filozofik arayışlarından meydana gelmiştir. Yaşamın tüm belirsizliklerini, dinsel ve ahlaki sorunları barındırır. Rothko'nun resmindeki güç ve anlam zenginliği, tüm biçimsel kusursuzluklarına rağmen, yaşam bunalımına, dinsel sorulara ve ahlaki ikilemlere birer psikik çözüm olarak ele alınmalarından meydana gelmiştir. Rothko yaşamın belirsizliğini ve yaşam ile ilahi dünya arasındaki bağı, resimlerindeki boya katmanlarının birbiri içinde kaybolmasıyla ve birbiri ile oluşturdukları geçişken yapı ile tasvir etmiştir (2014:43).

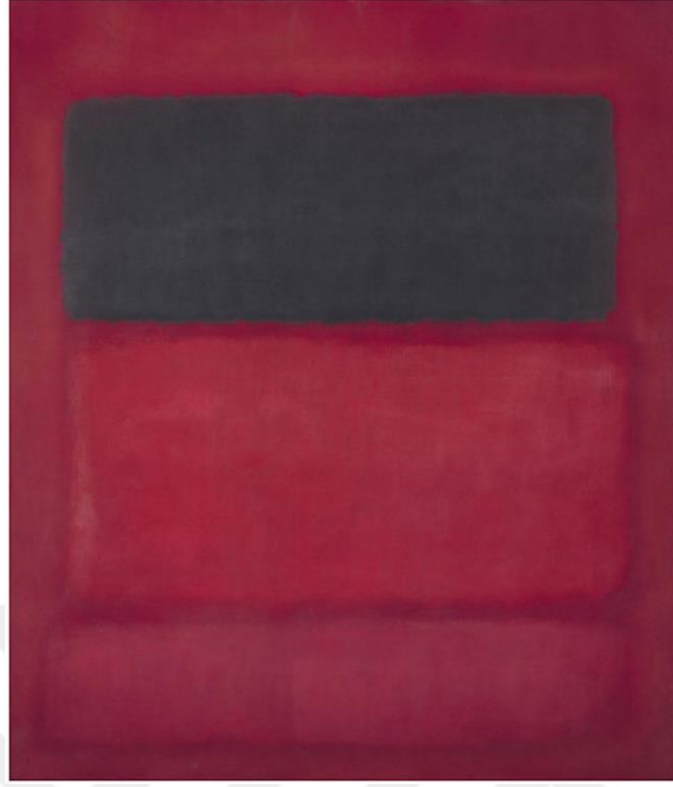
Rothko temel amacının “Aisekhylos'un, Shakespeare'in gerçekleştirdiği ölçülerde evrensel bir trajedi ve Mozart'ın gerçekleştirdiği ölçülerde bir müzik gerçekleştirmek olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı bu düşünceyle yetinmemiş ve diğer sanatçılar tarafından da paylaşılan bir amaç daha öne sürmüştür; tuvalde büyüyen renk alanı izleyiciyi içine alsın, orada eritsin ve izleyici bu yolla, varlıksal çevresini ve boyutlarını bildiği sonsuzluk duygusunu aşsın” (Kahraman, 1991:67).

Mark Rothko'nun resimlerindeki çabalarına baktığımızda soyut sanatın içinde yer alan ve etkili olmuş Platonik kuramdan çok ahlakçı bir anlayış ve onun getirdiği yoğun arınmışlık hissi vardır. Rothko'nun renk alanı resimleri, çıkış noktalarıyla birlikte, resmin varlıkbilimsel sorunları olduğu gibi resmin ötesindeki sorunları temellendirmek isteyen çalışmalardır. Bu tutum içerisinde yer alan bazı sanatçılar Musevi kökenli olduğu için resimlerinin üretildiği yıllarda ırkçılığa yönelik acımasız saldırıların gerçekleştirildiği yıllar olduğu için sanatçılar eserlerinin bir bölümünü dinsel kökenli imgelerden, kavramlardan ve bunları anımsatacak isimlerle oluşturmuşlardır (Kahraman, 1991:67-68). Anna Chave, Rothko'nun resimlerinin; izleyicilerin ölüm ile ilgili ilkel korkularına yanıt vererek ve onları yatıştırarak bir katarsis duygusu sağladığını savunur (Havelkova 2016:40).

Rothko, Selden Rodman ile yaptığı söyleşide gruplar halinde, büyük anıtsal boyda resim yapmasını ve renk kullanımındaki ustalığını şu şekilde ifade etmiştir:

Ben renk, biçim ya da herhangi bir şeyle ilgilenmiyorum. Ben sadece temel insan duygularını ifade etmekle ilgileniyorum. Trajedi, coşku, kıyamet ve yakında ve birçok insanın fotoğraflarıyla karşılaştığında sinir krizi geçirdiğini ve ağladığını gösteriyor. Bu temel insani duygularla iletişim kuruyorum. Resimlerimin önünde ağlayan insanlar çizimlerimi yaparken yaşadığım dini deneyimin aynısını yaşıyorlar. Ve eğer siz, dediğiniz gibi renk ilişkilerine göre hareket ederseniz, asıl noktayı kaçırsınız (Kaiser 2014:176).

Rothko'nun kullandığı kırmızılar, sarılar ve turuncular bu renklere oranla eserlerinde daha az kullandığı yeşil ve mavi renklerin enerjisi izleyeni hemen yapıtın içine çeker. Rothko'nun resimlerinde, katmanlar halinde sürdüğü renk değerlerinin oluşturduğu derinlik perspektifi, eserin algılanmasında zorluk yaratmıştır. Sanatçı resimlerini oluştururken, resmin uzaklığı ile izleyicinin konumu ve aynı zamanda derinlik algısını dikkate almıştır. Örnek vermek gerekirse (Resim 20) *İsimsiz Kırmızı Üzerine Siyah*, eserinde resme yaklaşıldığında, ilk başta siyah panel tarafından verilen derinlik hissi olarak algılanan şey bir anda yüzeye dönüşür; resimden uzaklaşıldığında ise kırmızı gölgelerin basamakları daha az belirgin hale gelir. Renkler arasındaki etkileşim ise yaklaşım uzaklaşıldığında hissedilebilir. Bolla'ya göre Rothko'nun bu resmi, harekete karşı bir duygu geçişi ve yankılanma duygusu oluşturur (2006:62).



**Resim 20:** Mark Rothko, “İsimsiz Kırmızı Üzerine Siyah”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 242 x 207,1 cm. 1957.

Rothko’ya göre “İzleyiciler, görececek olmanın saf endişesiyle bir galeriye ya da bir müzeyi girdiklerinde, görme yetkilerinden mahrum edilmeli, bir sanata ‘sahip olma’ deneyimine tanıklık etmemiz yüzünden kendi kişisel tercihlerini yapamaz, beğenilerini söyleyemez duruma getirilmelidirler. Rothko, bize gösterecek bir şeyi olmadığını, bizi kör eden resimleri göremeyeceğimizi söylemek suretiyle, bizi resme bakmaya davet eder”. Bu düşünceyle oluşturduğu, Houston’daki St. Thomas Katolik Üniversitesi kampüsünde yer alan Rothko (Texas) şapelinde (Resim 21,22,23) sergilenen, 1964-1967 yılları arasında resimlerindeki hassas katmanlar, titreşimler, ustalıklı kullandığı gri, mor, siyah, kestane ve erik renginde üç triptik ve beş ayrı toplam on dört devasa eser ortaya çıkartır ve bu resimler izleyici ile mekân arasında büyük bir etki yaratır (Bersani ve Dutoit 2006:117-118).



**Resim 21:** Mark Rothko, “Rothko Şapel”, Soldan sağa: Kuzeybatı Paneli, Kuzey Triptiği, Kuzeydoğu Paneli, 1971.



**Resim 22:** Mark Rothko, “Rothko Şapel”, Soldan sağa: Kuzey Triptiği, Kuzeydoğu Paneli, Doğu Triptiği, 1971.



**Resim 23:** Mark Rothko, “Rothko Şapel”, Soldan sağa: Güneybatı Paneli, Güney Paneli, Güneydoğu Paneli, 1971.

Rothko, izleyiciyi resmin içine çekmek ve işin bir parçası haline sokmak için, izleyicinin bakış açısına göre, resimlerini zemine yakın konumlandırmıştır. Bu triptikler herhangi bir şeyi betimlememekle birlikte, izleyiciye Hıristiyan sanatındaki öyküsel anlatımların yapısal bir üslup özelliğini anımsatır. Aslında bakacak bir şey yok gibi duran bu resimlerde, izleyenin algısını karanlık, yoğun katmanlı renk alanları çeker. Sergilendiği mekân bize, aynı anda hem arınma hem o duyguyu yücelten ruhsal bir durum sunar. Resimlerin görünürlüğü, tavanın ortasındaki tek bir delikten gelen günışığına bağlıdır ve bundan dolayı görmek istediğimiz şeyler günün hangi saatinde olduğumuza ve hava durumuna göre değişir (Bersani ve Dutoit 2006:119-122). Selz, Rothko'nun bu seri orphic döngü resimlerinin konusunun ölüm ve diriliş konularından oluştuğunu ifade etmiştir. Bu resimler, ölümlerin kapılarını açan mutlak güç olup, cesaret eden izleyiciyi kendi içlerine girmeye davet eder. Hassas boya katmanları, zeki ve ustalıkla kullanılan birbirine yakın tonlar, koyu mat kırmızı renkler, koyu siyahlar, koyu morlar ve boyut olarak büyüklüğü, izleyici üzerine güçlü bir etki yaratır (Akt: Malkondu ve Başar 2021:70).

Şapele girdiğimizde, konumundan dolayı ilk önce karşı duvardaki (Resim 21) kuzey triptiği görürüz. Doğu ve batı triptiklerinde Rothko'nun bilindik dikdörtgen çerçevesi içine resmedilmiş dikdörtgenler vardır, fakat bu kuzey triptiği, yatay ve dikey fırça darbelerinin geometrik olarak tanımlanamayan resmidir. Orta paneldeki resimler aydınlık kestane renginin

küçük yan panellerdeki daha koyu tonlar sayesinde çarpıcı hale gelmiştir. Şapelin güney duvarında yer alan resimlerin her iki tarafında yer alan girişler ortalanmadığı için, resimlerde tam olarak ortalanmış görünmezler. Bunun nedeni ise, şapelin sekizgen yapısı ortalanmış görünümü bozar ve herhangi bir eserin algılanmasını imkânsız hale getirerek eseri karmaşıktırır. Şapel’ de düzenli dikdörtgen şeklinde tasarlanan geniş ve tekdüze boyanmış yüzeyler, bize yorum yapabilmek ya da anlamak için sınırlı sayıda form vermiştir. Donuk ve farklılaştırılmış yüzeylerin içerik açısından yoksunlaştırılmış olması izleyiciyi, resimlerin birbirleriyle ve şapelin duvarlarıyla girdiği ilişkinin oluşturduğu aynılık etkisi karşısında savunmasız bırakır (Bersani ve Dutoit 2006:123-125). Buda “Julie H. Reiss’in ifade ettiği gibi ‘izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici’ arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlendiği yeni bir izleme pratiği doğurmuştur. Yine Reiss’in altını çizdiği gibi, bir yapıta dışarıdan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır. İzleyici yapıtı deneyimleyerek pasif konumdan mekân içinde aktif bir katılımcıya dönüşmüştür” (O’Doherty 2010:21).

Mark Rothko’nun oğlu Christopher Rothko’ya göre bu resimlerde ortaya çıkan şey, eser ile izleyici arasında bir tür kimyasal etki ve resmin aracılık ettiği ilkel bir söz öncesi iletişimdir. Resimler içeriksiz olmamakla beraber, çok şey anlatır ama bu iletişim yalnızca izleyici ile duygusal etkileşimde gerçekleşir. Birey bu etkileşime kendi bilgi ve becerisiyle dahil olur, resmin içeriği ile bir araya geldiğinde ise iç dünyamızı yansıtacak farklı anlamlar ortaya çıkar (2015:36).

## 3. BÖLÜM

### 3. DENEYSEL ÇALIŞMALAR

*“Benim düşlediğim, zorlayıcı ya da rahatsız edici konulardan uzak bir denge, arılık ve dinginlik sanatı... rahatlatıcı bir etki, zihinsel bir yatıştırıcı iyi bir koltuk gibi”.*

*Henri Matisse*

Her sanatçı, yaşamış olduğu duyguları, toplumsal etkileri, yaşanmışlıkları ve izlenimlerini göz önünde bulundurarak kendi sanat dilini yaratmıştır. Obsesif Kompulsif Bozukluk (OKB) tanısına sahip bir birey olarak benim de eserlerimde bu durumun etkisi hissedilmektedir. Sürekli yıkama, temizleme, steril bir hale getirme alışkanlığım resim malzemeleri ile olan ilişkiyi olduğu kadar doğaya bakışımı da şekillendirmiştir.

Özcan Köknel “Ruh Sağlığı Açısından Sanat” adlı yazısında şöyle ifade etmektedir: “Genel olarak bir yapıtın oluşmasında birikimlerin, gerilimlerin, bastırılmış duygu ve düşüncelerin boşalımı vardır. Sanat ürününün kökeninde, çocukluk ve ergenlik dönemindeki çatışma ve çelişkilerin yarattığı tedirginlik yatar. Bu tedirginliğe çözüm arama, boşalmaya biçim ve düzen verme gücü ve çabası, bir sanat yapıtını oluşturur, yapıtın sanat ölçütleri içindeki yeri ona değer kazandırır. Sanatçının duygu ve düşüncelerini paylaşılmasına da olanak verir, ona saygınlık sağlar. Bu saygınlığın verdiği beğeni ve güven yeni atılımlar ve aşamalar için güç kaynağı olur” (Akt: Erinç 2004:102).

Minimalizm her ne kadar soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak kendi varlığını ortaya koymuş, izleyiciye yapıtlarının özünü herhangi bir ekleme yapmadan salt bir şekilde sunmak gibi bir amaç benimsemiş olsa da sanat, edebiyat, müzik gibi alanlara da tesir etmiştir.

İlk başta ifade edildiği gibi OKB tanısı konmuş bir birey olarak, temizlenme, yıkanma, arınma gibi arzular, hayatımda ve çalışmalarımnda nelerin gerekli, nelerin gereksiz olduğu yönünde bir yorumlamaya ve fazlalıklardan kurtulmayı amaçlayan minimalist bir anlatıya yönelmeme neden olmuştur.

Minimalizmin genel duyarlılığına baktığımızda, doğaya ve insanın kendisine karşı daha özenli olmasını öğütleyen, anlam karmaşasından, abartılardan, gösterişten uzak, öznel bir perspektif karşımıza çıkar.

Doğa, tarih boyunca sanatı etkilemiş, sanatçıların doğayı çeşitli şekillerde algılamasına ve bu algıların sonucunda yapıtlarıyla doğayı yorumlamalarına referans olmuştur. Doğayı izlediğimizde birçok şey algılarız. Bu algılama sonucunda doğanın kendine has özellikleri anlamlı hale gelir.

İnsanın sosyal, ekonomik, kültürel, ruhsal durumları, geçmiş tecrübeleri, yaşanmışlıklarındaki deneyimler, her insanın doğayı farklı şekilde algılamasında ve içeriğin belirlemesinde önemli etkenlerdir. Doğa bu etkiler ışığında insana eşsiz bir anlam dünyası sunar. Doğayı algılamamız Adler'in ifadesiyle; "içsel yaşam ile ilgili kapsamlı sonuçların çıkartılabileceği ruhbilimsel bir işleve sahiptir (2004: 48). Doğanın büyük, ihtişamlı debdebesi ve mistisizmi, benim de manzara resimlerine yönelmeme etki etmiştir. Bu yönelişte doğayı gördüğümü gibi değil en duru ve en yalın haliyle ifade etmeye çalışmak, fazlalıklarından arındırmak gibi minimalist bir anlatıma odaklandım.

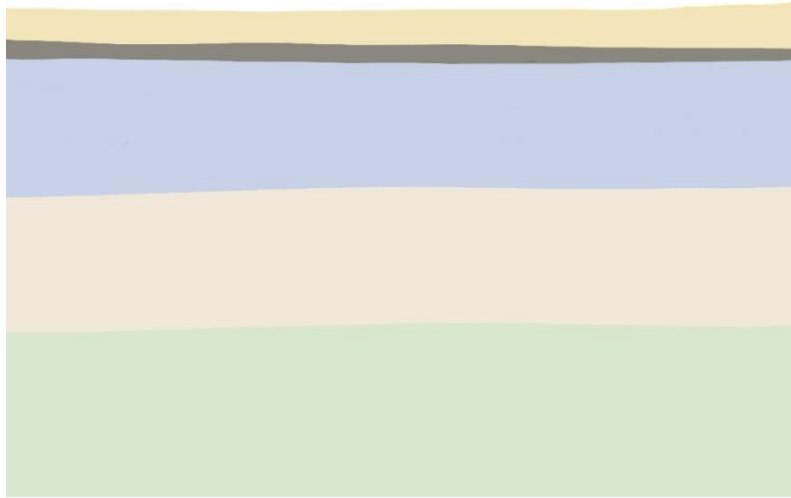
Doğada fotoğrafladığım manzara görüntülerini dijital ortama aktarıp küçük detaylarından arındırarak, temel planları üzerinde doğanın öz dengesine inmeye çalışılmıştır.

İlk resimlerde (Resim 24, 25, 26, 27, 28) yukarıda örnek verildiği gibi, biçimler sade ama daha hareketli, renkler doğaya yakın kullanılmışken daha sonraki resimlerde (Resim 29, 30) biçimler hareketsiz tek düze ve renkler koyulaşarak minimal düzeyde kullanılmış, manzara resimlerinin özüne ulaşmaya çalışılmıştır.

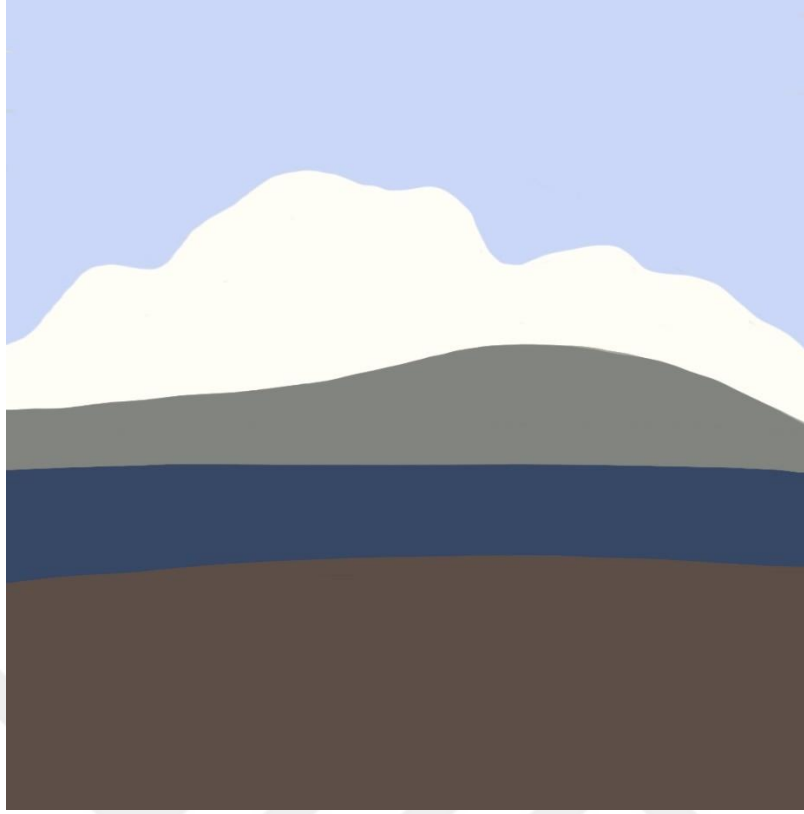
Doğanın temel yapısını teşkil eden renkler ve planlı renk geçişleri, yeryüzü ve gökyüzünü birbirinden ayıran ufuk çizgisi ve yatay geçişler resimlerin temel dengesini oluşturur. Bu yatay planlar üzerinde herhangi bir yaşam ögesine yer verilmez. Doğa adeta içinde barındırdığı, başta insan ve insana özgü yapılar olmak üzere tüm canlılardan tamamen arınmıştır. Bu halde, steril bir tanrısal sonsuzluk ve ilahi bir sessizlik algısı yaratılmak istenmiştir.



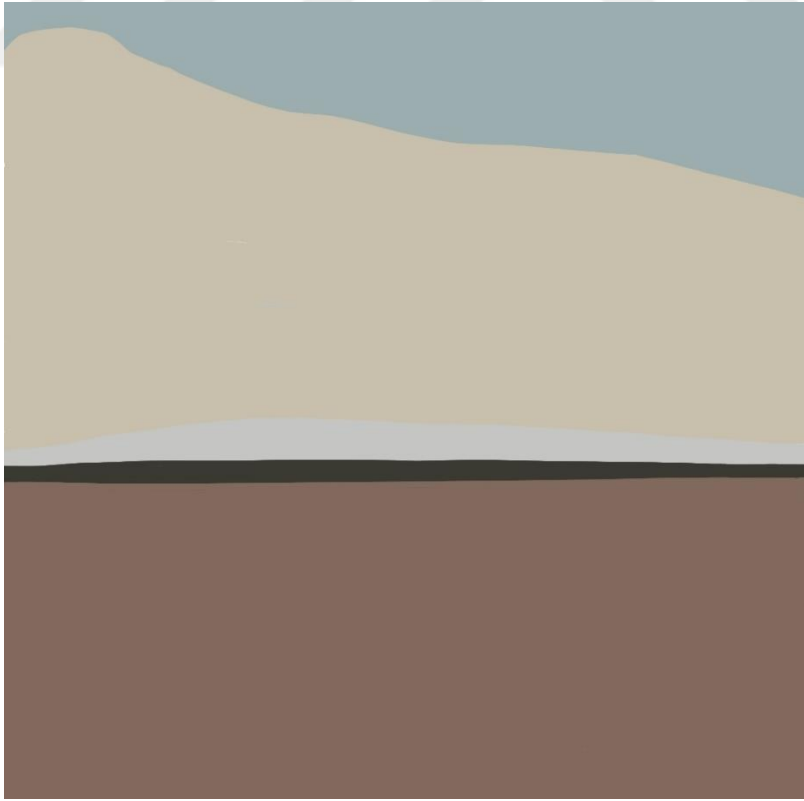
**Resim 24:** Ayhan Karamese, "İsimsiz", Dijital Çizim, 1600 x 870 cm, 2023.



**Resim 25:** Ayhan Karamese, "İsimsiz", Dijital Çizim, 1035 x 1330 cm, 2023.



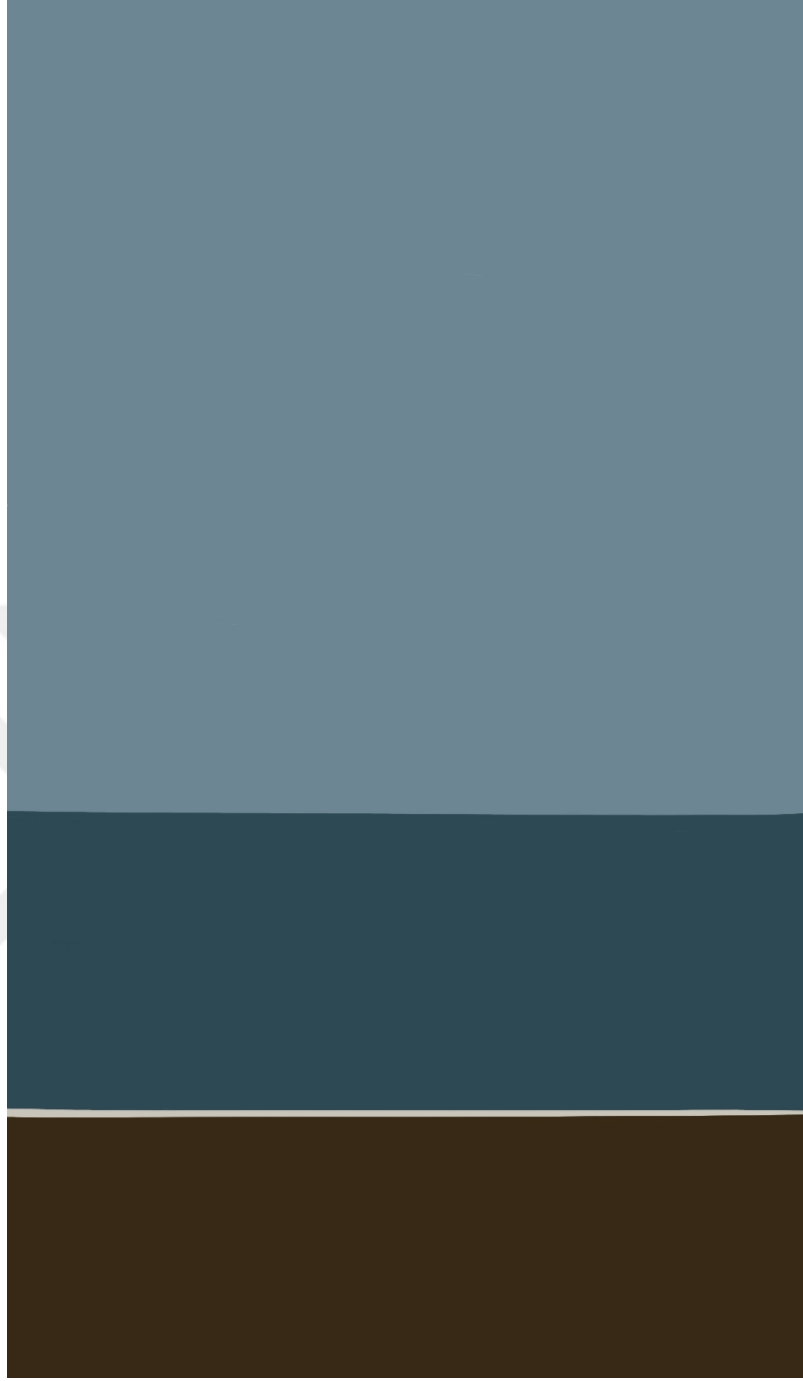
**Resim 26:** Ayhan Karamese, "İsimsiz", Dijital Çizim, 1070 x 1085 cm, 2023.



**Resim 27:** Ayhan Karamese, "İsimsiz", Dijital Çizim, 1080 x 1070 cm, 2023.



**Resim 28:** Ayhan Karamese, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 810 x 540 cm, 2024.



**Resim 29:** Ayhan Karamese, “İsimsiz”, Dijital Çizim, 1080 x 1870 cm, 2024.



**Resim 30:** Ayhan Karamese, "İsimsiz", Dijital Çizim, 810 x 540 cm, 2024.



## SONUÇ

Arınma kavramı, felsefi, teolojik, psikolojik ve sanatsal açılardan derin anlamlar içerir. Arınma, insanın ruhunu temizleme ve kendini yenileme sürecidir. Bu süreçte, insanın iç dünyasında yaşadığı karmaşa ve negatif enerji arındırılır, böylece daha fazla huzur, denge ve bütünlük elde edilir. Aynı zamanda, insanın tinsel yolculuğunda bir dönüşüm ve aydınlanma anlamına gelir. Felsefede, arınma insanın bilincini yükseltme ve gerçek doğasını bilincine varma sürecidir. Teolojide, arınma günahların bağışlanması ve ruhani bir temizlik anlamına gelir. Psikolojide, arınma kişinin geçmiş travmaları ve olumsuz deneyimleriyle yüzleşme ve bunları aşma sürecini ifade ederken sanatta ise, arınma kendini ifade etme ve duygusal bir açılım sağlama yoludur. Tüm bu farklı perspektiflerde arınma, insanın iç dünyasında derin bir dönüşüm ve özgürleşme sağlayan önemli bir kavramdır.

Kandinsky'nin söylediği gibi her sanat, iç sesiyle birlikte ortak bir kaynaktan çıkar; ama her sanat ve sanatçı bu iç sesi ifade ederken kullandığı yöntemler açısından birbirinden ayrışır ve anlaşılır bir hale dönüşür (2020:18).

Sanat tarihi incelendiğinde devrim niteliğinde değişimler olmuştur. Sanat akımları birbirlerine tepki olarak ortaya çıkmış, buradan yeni bir sanatsal dil ve üslup geliştirmişlerdir. Minimalizm de geleneksel resim anlayışından kurtulmak istemiş ve anlatılmak isteneni arı bir dille direkt anlatmayı benimsemiştir. Ortaya çıkan yapıtlar basit formlarıyla ve tüm fazlalıklardan arındırılmış şekilde izleyicinin karşısına konmuştur.

Minimalizm ve arınma ilişkisi, görsel ve zihinsel karmaşayı ortadan kaldırarak basitlik, sadelik ve derinliği vurgulayan bir yaklaşım sunar. Bu sanat ve kavram, insanları gereksiz yüklerden arındırarak iç huzur ve dinginlik sağlama potansiyeline sahiptir. Minimalizm, tüm süslemelerin ve fazlalıkların yapıtlardan arındırılmasıyla öne çıkar ve temel öğelerin öne çıkmasına izin verir. Özellikle modern hayatın getirdiği karmaşıklık ve tüketim çılgınlığı karşısında bir kaçış kapısı olarak görülebilir. İnsanları daha az maddi ve zihinsel yük altında bırakarak, yaşamı daha derinlemesine deneyimlemelerine olanak tanır. Arınma kavramı ise, gereksiz ve negatif enerjilerden arınma sürecini ifade eder. Bu iki kavram birleşerek, insanlara daha sade, huzurlu ve anlamlı bir yaşam sunma amacını taşır.

Aynı zamanda minimalizm ve arınma kavramları, modern dünyanın getirdiği stres, tüketim çılgınlığı ve bilgi bombardımanı gibi zorluklarla başa çıkmak için etkili bir yaklaşım sunar. Günümüzde insanlar sürekli olarak fazla eşyalar, gereksiz bilgiler ve karmaşık

düşüncelerle boğuşmaktadır. Bu durum insanların ruh hallerini olumsuz etkileyebilir ve iç huzurun kaybedilmesine neden olabilecek potansiyele sahiptir. Ancak, minimalizm ve arınma kavramlarıyla bu karmaşadan uzaklaşmak ve sadeleşmek mümkün olabilir.

DeneySEL çalışmalarda ele alınan manzara resimleri diğer manzara çalışmalarından farklı olarak doğaya ait unsurlar yoğun bir arındırmaya tabi tutulmuş, biçimler genel hatlarıyla ele alınmış, renkler canlılığını kaybetmiştir. Aynı zamanda “az çoktur” felsefesiyle minimalizme benzerlik gösterir. Resim 29 ve 30’daki çalışmalar Barnett Newman resimleri ile biçimsellik açıdan benzerlik gösterse de bu resimlerin amacı manzara resimlerinin en salt, katışıksız hallerini göstermektir.

Minimalist sanatta arınma süreçleri üzerine araştırma yapılan bu çalışmada, arınma kavramının minimalist sanattaki yeri ve etkileri incelenmiştir. Arınmanın psikolojide, felsefede, sanatta, sosyolojide ve dinlerdeki yerine, birinci bölümde ayrıntılı bir şekilde bahsedilmiş, minimalizmi arınmaya götüren etkiler ikinci bölümde Matisse, Mondrian, Maleviç, Newman ve Rothko gibi sanatçıların sanatsal üsluplarıyla derinlemesine incelenmiştir.



## KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, Orhan (1978). *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, Bedia (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Altet, Xavier Barrel, I (2015). *Sanat Tarihi*. (Çev: İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi.
- Aristoteles (2009). *Poetika*. (Çev: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (1993). *Politika*. (Çev: Mete Tuncay). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atkinson, L. Rita. Atkinson, C. Richard. Smith, E. Edward. Bem, J. Daryl ve Nolen, Susan (2010). *Psikolojiye Giriş*. (Çev:Yavuz Alogan). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Aydın Suavi ve Atay Tayfun (2009). *Toplumsal Uygulamalar Törenler ve Ritüelleri Geçiş Törenleri*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi. Ankara.
- Baudelaire, Charles (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktay). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Bersani Leo ve Dutoit Ulysse (2006). *Fakir Sanat, Beckett, Rothko, Resnais*, (Çev. Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bolla, Peter de (2006). *Sanat ve Estetik*. (Çev. Kubilay Koş). İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Bonfand, Alain (2015). *Soyut Sanat*. (Çev: Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bostancıoğlu, Burcu ve Kahraman, Mehmet Emin (2017). *Sanat Terapisi Yönteminin ve Tekniklerinin Sağlık- İyileştirme Gücü Üzerindeki Etkisi*. Beykoz Akademi Dergisi, 5(2).
- Bushman, J. Brad, Angele, D. Stack ve Baumeister, F. Roy (1999). *Catharsis, Aggression, and Persuasive Influence: Self-Fulfilling or Self-Defeating Prophecies?. Journal of Personality and Social Psychology*.
- Çetin, Nurullah (2010). *Ahmet Yesevi'de Katarsis Ya Da Arınma*. Hocja Ahmet Yasawı and Sufi Oriental Literatüre, International Scintific Conference, Türkmenistayn Ylymlar Akademiyasy, Aşgabat.

- Demir, Volkan (2017). *Dışavurumcu Sanat Terapisinin Psikolojik Belirtiler ile Bilişsel İşlevlere Etkisi*. Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi. 7/13.
- Duman, Akif, Mehmet (2015). *İlk Kathartiker Thespis'ten, Aristoteles'in Kabusu Antiphon'un "Konuşma" Larındaki Kathartik Yapıya Yahut (Aristoteles'in Bir Türlü Gerçekleşmeyen Metamorfozu)*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Nisan, Sayı:34.
- Elgün, Tülay (1996). *Bir Akım Olarak Minimalizm*. İstanbul: Adam Sanat Dergisi, Mayıs, Sayı: 126.
- Emiroğlu Kudret ve Aydın Suavi (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ersoy, Ayla (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erdoğan, Ö. Neslihan, Bozdurgut, Ayşe ve Hacıoğlu, Esna (2021). *Malevich'in Geometrik Soyutlamalarındaki İkonoklast Tavrın Amerikan Soyut Sanatında Alan Resmiyle İlişkisi*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Nisan 2021, Sayı: 51.
- Erzen, N. Jale (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Eracar, Nevin (2013). *Sözden Öte*. İstanbul: 3P Yayıncılık.
- Farago, France (2017). *Sanat*. (Çev: Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Filiz, Şahin (2016). *Sanat Terapisinin Felsefi Boyutları*. Mediterranean Journal of Humanities, VI/I, 169-183.
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev: Simber Atay ve Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Çev: Esin Hoşsucu). İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Freeland, Cynthia (2008). *Sanat Kuramı*. (Çev: Fisun Demir). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Freud, Sigmund (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev: Kamuran Şipal). İstanbul: Bozok Yayınları.

- Freud, Sigmund (2009). *Yaşamım ve Psikanaliz*. (Çev: Kamuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, Sigmund (2013). *İsteri Üzerine Araştırmalar*. (Çev: Lütfi Yarbaş). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Germaner, Semra (1997). *1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gompertz, William (2022). *Pardon Neye Bakmıştınız?* (Çev: Süreyya Evren). İstanbul:YKY.
- Göktepe, K. Ayşe (2015). *Sanat Terapi*. İstanbul: Nesil Yayınevi.
- Harrison Charles ve Wood Paul (2020). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev: Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Havelkova, Tereza (2016). *The Role Of Myth In Mark Rothko's And Barnett Newman's Art*. Univerzita Karlova V Praze, Filozoficka Fakulta. Lisans Tezi.
- Kahraman, B. Hasan (1991). *Sanatta Konvansiyonel- Tradisyonel İlişkinde Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından*. Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi. Şubat. Sayı: 123.
- Kahraman, B. Hasan (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kaiser, W. Franz (2014). *Mark Rothko- On The Divine In Art*. M. National Museum of Art.
- Kalina, Richard (1996). *In Another Light*. Art in America, June.
- Kandinsky, Wassily (2020). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev: Mehmet Ali Sevgi). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kar, Özge (2011). *Heykel ve Sanat Terapisi*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Kavuran, Tamer ve Dede Bayram (2012). *Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları*, Sanat Dergisi. Sayı 23.
- Malkondu, Tuba ve Başar, Gülcan (2021). *The Investigation Of Mark Rothko's Color Space Modulation*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Sayı 7.

- Masters, L. Carin (2005). *Clay Sculpture within an Object Relational Therapy: A Phenomenological Hermeneutic Case Study*. Rhodes University, Department of Psychology. Thesis for the Master of Arts Degree in Clinical Psychology.
- Lynton, Nobert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş). Ankara: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev: Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Parman, Talat (2007). *Freud ve Çağdaş Sanat. Freud ve Sanat*. İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ross, W. David (2017). *Aristoteles*. (Çev: Ahmet Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Rothko, Christopher (2015). *Mark Rothko: From The Inside Out*. Yale University Press. New Haven And London.
- Snowden, Ruth (2011). *Freud Kilit Fikirler*. (Çev: Melis İnan). İstanbul: Optimist Yayın Dağıtım.
- Şen, Metin (2021). *Minimalist sanatçı Donald Judd'un İsimsiz 1968-1972-1973-1980 Yıllarında Yaptığı Heykelleri Üzerine Bir İnceleme*. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi. Sayı 2.
- Tunalı, İsmail (1983). *Greks Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, Mehmet (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Evren (2009). *Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Yılmaz, Barış (2014). *Belirsizlik Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi.

## **Elektronik Kaynaklar**

- "About Art Therapy, American Art Therapy Association". (2009). Erişim Tarihi: 14.08.2023. (<http://www.americanarttherapyassociation.org/aata-aboutarttherapy.html> ).

“Babadağ, Murad (2016'a). Minimalizm Paradoksu Üzerine”. Erişim Tarihi: 20.09.2023.  
[https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980#\\_edn1](https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980#_edn1)

“Babadağ, Murad (2016b). Sanatın Tasarım Üzerine Düşen Gölgesi”. Erişim Tarihi: 20.09.2023.  
[https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi/3002#\\_edn6](https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi/3002#_edn6)

“Pharmakos”. Erişim Tarihi: 12. 06.2023. [Pharmākos | Kurban, Ritüeller ve Kültler | Britannica](#)

“The Art Story- Barnett Newman”. Erişim Tarihi: 24.08.2023. [Barnett Newman Resimleri, Biyografi, Fikirler | TheArtStory](#)

“The Art Story- Ellsworth Kelly”. Erişim Tarihi: 01.10.2023. [Ellsworth Kelly Sanat, Biyografi, Fikirler | TheArtStory](#)

“The Art Story- Fovizm”. Erişim Tarihi: 24.05.2024. [Fovizm Hareketine Genel Bakış | Sanat Hikayesi \(theartstory.org\)](#)

“The Art Story- Robert Mangold”. Erişim Tarihi: 01.10.2023. [Robert Mangold Resimleri, Biyografi, Fikirler | TheArtStory](#)



# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı Soyadı:** Ayhan KARAMEŞE

**Uyruğu:** T.C.

## EĞİTİM

**Derece**

**Kurum**

**Mezuniyet Yılı**

## İŞ TECRÜBESİ

**Tarih**

**Kurum**

**Görev**

## YABANCI DİL BİLGİSİ

**Yabancı Dilin Adı:**