



T.C.  
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**MİNİMALİST SANATIN AFİŞ TASARIMINA  
ETKİLERİ ve HAYVAN HAKLARI KONULU  
AFİŞ UYGULAMALARI**  
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

NUR UZUNER

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF TARLAKAZAN

KASTAMONU 2020

**T.C.  
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MİNİMALİST SANATIN AFİŞ TASARIMINA ETKİLERİ ve  
HAYVAN HAKLARI KONULU AFİŞ UYGULAMALARI**

**Nur UZUNER**

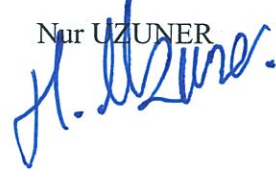
**Danışman Dr. Öğr. Üyesi Elif TARLAKAZAN  
Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ  
Jüri Üyesi Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN**

**KASTAMONU - 2020**

## TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

Nur UZUNER



## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

### MİNİMALİST SANATIN AFİŞ TASARIMINA ETKİLERİ ve HAYVAN HAKLARI KONULU AFİŞ UYGULAMALARI

Nur UZUNER

Kastamonu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Elif TARLAKAZAN

İndirgemeci bir sanat olarak bilinen Minamalizm Sanat akımı; 1960'lı yıllarda soyut dışavurumculuk akımının aşırı duygusal ve fevri tarzına tepki olarak, 'less is more' yani 'az çoktur' ilkesi ile yapılaşmış, mantığa dayanan bir sanat akımıdır. Grafik tasarım içerisinde geniş kitlelere, çok kısa sürede hitap eden ve grafik sanatının en önemli unsuru olan afiş; kalabalıklara asılan resimli duvar ilanı anlamındadır. Reklam amacı güden afişin alt yapısına inildiğinde sanat akımlarından belirli izler yansıtmakta ve bu izler toplumun yaşantısını dünyaya aktarmaktadır. Bu tez çalışmasında 2. ve 3. bölümünde, akımın oluşumundaki alt yapı, tarihçesi, sanatçıları ve eserleri ayrıntılı olarak anlatılmıştır. 4. ve 5. bölümde grafik tasarım ve afiş tasarımı, tasarım sürecine de değinilerek tarihçesi, afiş çeşitleri ve örnekleri ile birlikte aktarılmıştır. Tezin 6. bölümünde, çalışmanın yöntemine değinilmiş, araştırma bulguları bölümünde ise Minimalist Sanat ile afiş tasarımı arasındaki ilişkiye ışık tutmak amacıyla, sosyal afiş çeşidi içerisine giren 'Hayvan Hakları' temalı 'Minimalist Afiş Tasarımları' yapılmış ve afişler analiz edilerek açıklanmıştır.

Afişlerde, konunun psikolojik etkisinin minimal sanat çerçevesinde uygulanabilirliği üzerinde durularak afişlerdeki denge ve kompozisyonun hareketini sağlayan imgeler tek bir görsel sınırlamasıyla oluşturulmuştur. İllüstrasyona eşlik eden renk tonlarının yalnız indirgenmiş olduğu gözlenebilir. Çalışmalarda olabildiğince az unsur birleştirerek problemin çözümünde, yalnızca gereken parçaların bir bütün oluşturmasıyla, minimal eğilim anlayışı hedeflenmiş, sade ve basit anlatımlar ile tasarımlar tamamlanmıştır. Kullanılan tek bir görselle birden fazla anlam ve duygu aktaran afiş tasarımlarının yapılabiliyor olması, minimalist sanata dair kuralları kapsayacak nitelikte ve bunun bir göstergesi olabileceği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Minimalizm sanat akımı, afiş tasarımı, grafik, tasarım, minimalist afiş tasarımları

2020, 112 sayfa

## ABSTRACT

MSc. Thesis

### THE EFFECTS OF MINIMALISM ON POSTER DESIGN and IMPLEMENTATIONS OF POSTER ABOUT ANIMAL RIGHTS

Nur UZUNER

Kastamonu University  
Institute for Social Sciences  
Department of Art and Design

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Elif TARLAKAZAN

**Abstract:** Minimalism Art Movement is known as a reductionist art; It is an art movement based on logic, structured with the principle of 'less is more', as a reaction to overly emotional and impulsive style of abstract expressionism in the 1960s. The poster, which appeals to large masses in a very short time and is the most important element of graphic art in graphic design; It means an illustrated wall announcement to the crowd. When the infrastructure of the poster for advertising purposes is reached, it reflects certain traces of art movements and these traces convey the life of the society to the world. In the second and third part of this thesis, the background, history, artists and masterpieces of the movement are explained in detail. In the fourth and fifth part, the graphic design and the poster design are explained with its history, poster types and examples by mentioning the design process. In the sixth part of the thesis, the method of the study has been mentioned, and in the part of the research findings, in order to shed light on the relationship between Minimalist Art and the poster design, 'Animal Rights' themed 'Minimalist Poster Design' were made and the posters were analyzed and explained.

In the posters, focusing on the applicability of the psychological effect of the subject within the framework of minimal art, the images that provide the balance and movement of the composition on the posters were created with a single visual limitation. It can be observed that the color tones accompanying the illustration are reduced to plain. In the studies, the solution of the problem by combining as few elements as possible, by forming a whole of only the necessary parts, the understanding of minimal tendency was aimed and the designs were completed with plain and simple expressions. It has been determined that poster designs can be made that convey more than one meaning and emotion with a single visual used, which can be an indicator of the rules of minimalist art.

**Key Words:** Minimalism Art Movement, Poster Design, Graphic, Design, Minimalist Poster Designs

2020, 112 page

## ÖNSÖZ

Minimalizm sanat akımı ortaya çıkışından günümüze kadar gelmiş, zamanla herkesi etkileyen bir yaşam stiline dönüşmüştür. Çoğu eleştirmen ve izleyiciler tarafından soğuk bulunan bir anlayış olarak görülse de akım, kendi öz benliğini ispatlayarak vermiş olduğu yapıtları ve tüm eserleri sanat dünyası içerisinde eşsiz örneklerle imza atmıştır. Şu an etkisi sürmekte ve gelecek zamanlarda da etkisini daha çok hissedeceğimiz ‘minimalleşme’ kavramının etkisi Minimalizm akımına ait bir varoluştur.

Kendisine ait yalınlaşmış sanatsal anlayışı ve yaratılan yapıtların eşsizliği, diğer birçok sanatçıları, sanatsal anlayışlarını ve sanat dallarını etkilemiştir. Minimalist akımdan etkilenen sanat dallarından biri de afiş tasarımı olmaktadır. Bu bağlamda, bu araştırmanın konusu ‘Minimalist Sanatın Afiş Tasarımına Etkileri ve Hayvan Hakları Konulu Afiş Uygulamaları’ olarak belirlenmiştir. Tez konusuna bağlı olarak ana ve alt bölümler, başlıkların altında sıralanarak tarihçe ve sanatçıların eserleri, görsellerle desteklenmiştir. Yine konuya bağlı kalarak, Minimalist sanat ve grafik tasarımın bir kolu olan afiş tasarımı incelenmiş, bu incelemeye destek niteliğinde afiş tasarımları yapılmıştır.

Bu çalışmanın oluşumunda deneyimleri ve bilgilerinden yaralandığım, çalışmam süresinde bana her şekilde yardımda bulunan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Elif TARLAKAZAN’a çok teşekkür ederim. Tez jürisinde bulunan ve lisans eğitimimden itibaren desteğini hissettiğim Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN hocama teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans eğitimim boyunca yardımlarını esirgemeyen ve bilgileriyle bana katkıda bulunan Dr. Öğr. Üyesi Köksal BİLİRDÖNMEZ, Doç. Dr. Burak Erhan TARLAKAZAN ve Arş. Gör. Cihan CANBOLAT hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam süresince bana her şekilde destek olan canım ailem ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Nur UZUNER

Kastamonu, Kasım, 2020

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>ÖNSÖZ</b> .....	vi
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	x
<b>SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	xii
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. MİNİMALİST SANATIN OLUŞUMUNDAKİ TARİHSEL ALT YAPI...</b>	2
2.1. Post-Modernizm.....	2
2.2. Soyut-Ekspresyonizm.....	3
2.2.1. Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) .....	4
2.3. Minimalist Sanata Katkıda Bulunan İsimler.....	5
2.3.1. Alexander Rodchenko.....	5
2.3.2. Kazimir Malevich.....	7
2.3.3. Vladimir Tatlin.....	7
2.3.4. Marcel Duchamp ve Hazır-Nesne.....	8
2.3.5. Ad Reinhadt.....	10
<b>3. MİNİMALİST SANAT VE ÖNCÜ SANATÇILARI</b> .....	12
3.1. Minimalizm.....	12
3.2. Frank Stella.....	25
3.3. Carl Andre.....	27
3.4. Robert Morris.....	30
3.5. Donald Judd.....	33
3.6. Dan Flavin.....	37
3.7. Sol LeWitt.....	40
<b>4. GRAFİK TASARIM</b> .....	44
4.1. Grafik Nedir?.....	44
4.2. Grafik Tasarımda Mesaj İletme Yöntemi .....	44
4.3. Grafik Tasarımda Tasarım Unsuru .....	45

<b>5. AFİŞ TASARIMI</b> .....	49
5.1. Kültürel Afifler.....	55
5.2. Sosyal Afifler.....	57
5.3. Endüstriyel Ticari (Reklam) Afifler.....	59
<b>6. YÖNTEM</b> .....	61
6.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı.....	61
6.2. Araştırmanın Önemi.....	61
6.3. Araştırmanın Yöntemi.....	62
6.4. Araştırmanın Sınırı.....	62
<b>7. ARAşTIRMA BULGULARI</b> .....	63
7.1. Minimalist Afif Tasarımları Uygulama Örnekleri.....	63
7.1.1. We Are Losing Them-One Afif Analizi.....	63
7.1.2. We Are Losing Them-Two Afif Analizi.....	64
7.1.3. We Are Losing Them-Three Afif Analizi.....	65
7.1.4. Dalmatian Afif Analizi.....	66
7.1.5. Feather-One Afif Analizi.....	67
7.1.6. Feather-Two Afif Analizi.....	68
7.1.7. So-called Animals Rights-One Afif Analizi.....	70
7.1.8. So-called Animals Rights-Two Afif Analizi.....	71
7.1.9. So-called Animals Rights-Three Afif Analizi.....	72
7.1.10. Leave Alone Them-One Afif Analizi.....	73
7.1.11. Leave Alone Them-Two Afif Analizi.....	74
7.1.12. Leave Alone Them-Three Afif Analizi.....	75
7.1.13. Save Animals-Koala Afif Analizi.....	76
7.1.14. Save Animals-Kangaroo Afif Analizi.....	77
7.1.15. Horn Afif Analizi.....	78
7.1.16. Beak Afif Analizi.....	79
7.1.17. Experimental Animal-Monkey Afif Analizi.....	80
7.1.18. Experimental Animal-Mouse Afif Analizi.....	81
<b>8. SONUÇ VE ÖNERİLER</b> .....	85
<b>KAYNAKLAR</b> .....	87
<b>EKLER</b> .....	93
Ek 1- (Afifler) .....	94

**ÖZGEÇMİŞ**..... 112



## RESİMLER DİZİNİ

	<b>Sayfa</b>
Resim 2.1. Morris Louis, Untitled, 1959.....	4
Resim 2.2. Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952.....	5
Resim 2.3. Alexander Rodchenko, Pure Red Color, Pure Blue Color, Pure Yellow Color, 1921.....	6
Resim 2.4. Kazimir Malevich, Black Square, 1915.....	6
Resim 2.5. Kazimir Malevich, White On White, 1918.....	7
Resim 2.6. Vladimir Tatlin, Tatlin'in Kulesi, 1919.....	8
Resim 2.7. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....	9
Resim 2.8. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	9
Resim 2.9. Ad Reinhardt, Abstract Painting, Blue, 1952.....	10
Resim 2.10. Ad Reinhardt, Abstract Painting, Red, Los Angeles, 1952.....	11
Resim 3.1. Farnsworth House, Ludwing Mies van der Rohe Tarafından İnşa Edildi, 1945-1950.....	13
Resim 3.2. Farnsworth House, Ludwing Mies van der Rohe Tarafından İnşa Edildi, 1945-1950.....	14
Resim 3.3. Mark Rothko, Siyah Mavi Boyama, 1968.....	15
Resim 3.4. Frank Stella, Adelante, Tuval Üzerine Polimer Emülsiyon Metalik toz, 247 x 420,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art, 1964... 25	25
Resim 3.5. Frank Stella, Clinton Plaza from Black Series I, 1967.....	26
Resim 3.6. Carl Andre, Cascade, 1984.....	27
Resim 3.7. Carl Andre, Eşdeğer VIII, 120 Tuğla, Sanatçı Koleksiyonu, 1966... 28	28
Resim 3.8. Carl Andre, Kaldıraç, 1966.....	29
Resim 3.9. Robert Morris, İsimli (Ayna Küpler), 1965.....	30
Resim 3.10. Robert Morris, Green Gallery'deki Yerleştirme, 1965: (Soldan Sağa) İsimli (Masa), İsimli (Köşe Kirişi), İsimli (Yer Kirişi), İsimli (Köşe İçin) ve İsimli (Bulut).....	31
Resim 3.11. Robert Morris, İsimli, Fiberglas ve Floresan, 60,96 x 35,56 x 246,38 cm, Dallas Museum of Art, 1965-1996.....	32
Resim 3.12. Donald Judd, Untitled, 1988, Galvanized Steel 100 x 100 x 100 cm (Each).....	33
Resim 3.13. Donald Judd, İsimli, On Adet Çelik, Alüminyum, Sert Plastik Parça, 1980.....	35
Resim 3.14. Donald Judd, İsimli, Ahşap Üzeri Kırmızı Yağlıboya, 48,2 x 114,3 x 76,2 cm, Judd Foundation, 1963.....	36
Resim 3.15. Dan Flavin, İsimli, Mavi Floresan Işık ile Enstalasyon, Museum Associates/Lacma, 1981.....	37
Resim 3.16. Dan Flavin, V. Tatlin Anıtı, Floresan Işık, 373,4 x 70,5 x 12,7 cm, Philadelphia Museum of Art, 1966.....	38
Resim 3.17. Dan Flavin, İsimli (Harold Joachim'in Anısına), Pembe, Mavi, Yeşil, Sarı Floresan Işık, Metal Aksam, 1977.....	40
Resim 3.18. Sol LeWitt, Üç bölümlü Set, 1968.....	40
Resim 3.19. Sol LeWitt, Tamamlanmamış Açık Küp, 1974.....	42
Resim 3.20. Sol Lewitt, Duvar Strüktürü Beyaz Lakelenmiş Çelik, 1966.....	42
Resim 5.1. Troya Festivali İçin Tasarlanmış Bir Afiş.....	56

Resim 5.2. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Afişi.....	57
Resim 5.3. Ata Yakup KAPTAN, Sosyal İçerikli Afiş.....	58
Resim 5.4. Gülşen DEDE, Sosyal İçerikli Afiş.....	58
Resim 5.5. Reklam İçerikli Afiş.....	60
Resim 5.6. Reklam İçerikli Afiş.....	60
Resim 7.1. Nur Uzuner, We Are Losing Them-One, 2020.....	63
Resim 7.2. Nur Uzuner, We Are Losing Them-Two, 2020.....	64
Resim 7.3. Nur Uzuner, We Are Losing Them-Three, 2020.....	65
Resim 7.4. Nur Uzuner, Dalmatian, 2020.....	66
Resim 7.5. Nur Uzuner, Feather-One, 2020.....	67
Resim 7.6. Nur Uzuner, Feather-Two, 2020.....	68
Resim 7.7. Nur Uzuner, So-called Animals Rihgts-One, 2020.....	70
Resim 7.8. Nur Uzuner, So-called Animals Rihgts-Two, 2020.....	71
Resim 7.9. Nur Uzuner, So-called Animals Rihgts-Three, 2020.....	72
Resim 7.10. Nur Uzuner, Leave Alone Them-One, 2020.....	73
Resim 7.11. Nur Uzuner, Leave Alone Them-Two, 2020.....	74
Resim 7.12. Nur Uzuner, Leave Alone Them-Three, 2020.....	75
Resim 7.13. Nur Uzuner, Save Animals-Koala, 2020.....	76
Resim 7.14. Nur Uzuner, Save Animals-Kangaroo, 2020.....	77
Resim 7.15. Nur Uzuner, Horn, 2020.....	78
Resim 7.16. Nur Uzuner, Beak, 2020.....	79
Resim 7.17. Nur Uzuner, Experimental Animal-Monkey, 2020.....	80
Resim 7.18. Nur Uzuner, Experimental Animal-Mouse, 2020.....	81
Resim 7.19. Pierre Mendel, Rape of Lucretia.....	84
Resim 7.20. Shigeo Fukuda, Victory.....	84

**SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ**

vb.	ve benzeri
vs.	ve saire
y.y.	Yüzyıl
çev.	Çeviren
s.	Sayfa



## 1. GİRİŞ

Minimalizm, 1960 yıllarında ortaya çıkmış sanatta aşırı yalınlığı ve matematiksel kuramı savunan bir sanat akımıdır. Minimal sanat için 'ABC Art' (temel sanat) gibi bir ifadelerde kullanmıştır. Fakat ortaya çıkan yeni sanat eğilimi bu adlandırmayı benimseyememiştir. Zamanla kullanılan 'minimum' kelimesi 'minimalizm' anlayışına hayat vermiştir. Üretilen yapıtlar toplumun kolayca kabul edebileceği yapıtlardır ve hepsi Amerikan sanatçıların öncülüğünde oluşmuş ilk uluslararası sanatsal hareket sayılmaktadır (Tizgöl, 2008). Minimalizm birçok sanat akımından izler taşısa da, sanatçıların icra ettikleri sanata karşı gösterdikleri titizlik, akımda kullanılan malzemelere kadar uygulanmış ve çalışmalar aynı titizlikle günümüze değin yansıtılmıştır. Sanatçılar sanatlarının bir kimliği olduğunu savunmuşlar ve sanatlarından duyumsallık içeren tüm ayrıntıları çıkarmışlardır (Hodge, 2011).

Afişler, grafik tasarımın en önemli unsurudur ve üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin değerini kaybetmeyen bir iletişim aracıdır (Ağsakallı, 2014). 'Afiş tasarlandığı ülkenin kültürel, ticari ve politik özelliklerini yansıtan canlı ve estetik bir göstergedir (Becer, 2018, s. 204).' Afişler bir şeylerin tanıtımını yapar ve kalabalık yerlere asılarak insanların görmesi amaçlanır. Bu amaçları gerçekleştirirken bir sanatsal değer taşımak zorunda değildir. Afiş, plastik sanatların bir dalı olarak da kullanılmaktadır. Reklam afişleri, düşüncelerimizi, duygularımızı, tüketimlerimizi olumlu ve olumsuz yönde etkilemektedir (Ağsakallı, 2014).

Günümüze kadar ulaşmış tüm sanat eserlerinin sahip olduğu bir anlayış bulunmaktadır. Bu durum grafik tasarım ve onun bir dalı olan afiş tasarımı içinde geçerlidir. Bu çalışmada Minimalizm'in matematiksel geometri anlayışıyla temeli atılan 'spesifik nesne' ya da 'özgün nesne' denilen yapıtlarının, afiş tasarımına ne şekilde etti ettiği araştırılmıştır. Henüz yeni sayılan bir akım olan, çağımızda birçok alanda kullanılmakta ve şimdilerde ise bir yaşam tarzına dönüşen Minimalizm'in, afiş tasarımına etkisi inceleyerek bu çalışmaya kaynaklık etmesi niteliğinde 'Minimalist Afiş Tasarımları' yapılmış olup ve bu tez çalışmasının amacına ışık tutulması hedeflenmiştir.

## 2. MİNİMALİST SANATIN OLUŞUMUNDAKİ TARİHSEL ALT YAPI

### 2.1. Post-Modernizm

19. yy'da ilk kez 'post-modern' sözcüğünün yaratıcısı, İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'dır. 'Sonrası ve ötesi' anlamı taşıyan 'post' sözcüğünden de anlaşılacağı üzere 'post-modernizm' terimi modernizm sonrası anlamına gelmektedir. Modernizm'in eleştirisi olmakla birlikte aynı zamanda post-modern toplumun da bir kültürü olmaktadır. Chapman, post-modernizmin içerisinde değerlendirilen sanatçıları Cezanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi isimlerin hepsini biçemce post-modern olarak değerlendirmiştir. Post-modernizm, sanatla ilişkili olarak birden fazla sanat türünü kapsayan genel bir kavramdır (Yılmaz, 2013). Modernizm'e tepki olarak çıkmış ve modernizmin çoğu fikrini reddetmiştir. Sadece bir biçim olmayan post-modernizm, geneli kapsayan birçok fikri de ifade etmiştir. Post-modernizm düşünce sistemi; katı kararları, yüzeyselliği reddetmiş ve kendinden önceki akımların tasarımlarına ve üsluplarına bir ifade biçimi sunmuştur. İroni ve espri ifade biçimlerinin sanata katılması ile farklı bir akımın oluşumu sağlanmıştır (Leonard ve Ambrose, 2015).

Post-modernist dönem için Şahiner şu açıklamayı yapmıştır; 'Tüm formların birbiri içinde eridiği uzunca bir sürecin ortasındayız. Bu süreç, şimdiye dek alışık olduğumuz ilişkilerin yittiği bir dizi zıtlığı barındırıyor (Şahiner, 2013, s. 174).' Bu dönem için söylenebilecek diğer şey ise 'Mekanik Çağın Sonunda Makinenin Görüşü' adlı sergide, sanat dünyası için eski çağın bitip yeni bir çağın başlangıcının haberi verilmiştir. Bu yeni çağ yeni iletişim kültürünün toplumsallığını ve endüstriyel bir sürecin artışı göstermektedir. Terim modernizmden farklı olarak akademik düzeyde yüksek ve gündelik sanat anlayışını anlatmaktadır. Post-modernizm doğrusal evrenin olanaksız olduğu bir yaklaşım üzerine temellidir. Dünyanın sürekli değiştiği ve gelişimlerin deneyimlenmeye başladığı bu dönemde post-modernizmin yeri odak nokta olmayan bir yapı içerisinde (Şahiner, 2013).

## 2.2. Soyut-Ekspresyonizm

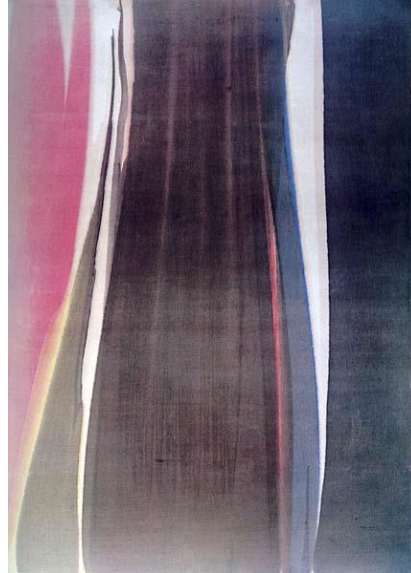
Abstre ekspresyonizm, 1940'larda Amerika'da ortaya çıkan ve 1950'liler boyunca etkisi sürdüren, trajedilerin ifade ettiği duyguları yansıtan bir sanat akımıdır. Önemli temsilcileri; Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Barnett Newman, Piet Mondrian, Franz Kline, Clyfford Still gibi sanatçılar New York'ta yaşayarak orada birçok sergi açmışlardır. Özgürlük ruhunu, bireysellik duygusunu ve anı yansıtan soyut ekspresyonizm akımı; şiddet, devinim ve gizemlilik gibi duyguları da boyalarla izleyicilere aktarmayı hedeflemiştir. Sanatçıların hepsi 'özgür' denilebilecek birçok teknik kullanmış ve çeşitli anlatımların birleştiği soyut kavram üzerinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Büyük ebatlardaki tuvallele çalışan sanatçılar, tasarımlarını tuvalin tüm yüzeyine yayarak imgenin bütünlüğünü korumuşlardır. Akımın ilk örnekleri 1940 sonları 1950'lerin başlarında, Willem de Kooning ve Jackson Pollock yaptığı resimlerdir. Akım üç eğilime yönelmiştir: Kline, Pollock ve de Konig'in temsilcileri olduğu hareketli soyut yönelimi; Frankenthaler, Motherwell, Guston ve Gottlieb'in oluşturduğu ikinci yönelim akımın lirik, akıcı biçimlerinden ve kaligrafik eserlerinden oluşmuş; üçüncü eğilim ise renk alanı resimlerinden oluşan Newman, Reinhardt ve Rothko'nun öncülük ettiği düz ve geniş renk alanlarından oluşan yönelimdir. 1960 yılının başlarında bu akımdan ayrılan Kenneth Noland, Morris Louis, Jules Olitski, Frank Stella ve Ellsworth Kelly gibi birçok sanatçı soyut tekniklere karşı çıkarak geniş renk alanlarından oluşan ve planlı bir şekilde tasarlanan renk alanı resmi, sert kenar resmi ve biçimlenmiş tuval gibi anlayışların içinde yer aldığı genel bir terim olan 'Ard Ressamca Soyutlama' eğilimini oluşturmuşlardır.

Minimalistler; soyut dışavurumcu akımı fazlasıyla kişisel ve hayali bulduklarından dolayı, sanat eserinin sadece kendisini çağrıştırması gerektiğini söyleyerek eserlerden çağrışım yaratan her şeyi kaldırmışlardır. Görsel bir izlenim yaratmak ve iki boyutlu resimleri vurgulamak amacıyla basit şekiller üzerinde durmuşlar ve sert kenar alanlarını çizgisel anlatımlarla kullanarak sanatlarını üst seviyelere çıkartmayı hedeflemişlerdir. İlk zamanlar soyut dışavurumcu akıma bağlı olup sonrasında kendi eserlerini renk alanı resmi olarak adlandıran, Ad Reinhardt ve Barnett Newman'ın durgun ve donuk eserleri, minimalistlere esin kaynağı olmuştur. Düz bir zemin üzerine, geneli geometrik olarak basitleştirilen ve ebatça büyük biçimlerde görülen sert

kenar resmi, minimal sanat içerisinde de yer almış bir alandır. Dış hat çizgileri keskin, renkler ise astarsız tuval üzerinde geniş bir alan olarak uygulanmıştır (Ana Britannica, 1994, Cilt: 23).

### 2.2.1. Renk Alanı Resmi (Color Field Painting)

Soyut dışavurumculuk akımı içerisinde 1950'lerin sonlarında oluşmaya başlayan eğilimdir. Barnett Newman'ın renge dayanan sade resim anlayışı bu eğilimin oluşumuna sebep olmuştur. Tuval üzerinde bütünsel düzenlemelerle uygulanan anlayış, biçimin sınırlarından kurtularak kendi bağımsızlığına ulaşmıştır. Kenneth Noland'ın, lekeler oluşturarak boyayı tuvale yedirdiği çalışmaları, Morris Louis'in (Resim 2.1) tuvale boyaları akıtarak uyguladığı tekniği ve parlak renklerle geometrik biçimleri yansıtan Ad Reinhardt gibi isimlere ek olarak; Helen Frankenthaler (Resim 2.2), Robert Mathetwell, Mark Rothko da bu anlayış içerisinde oluşum göstermişlerdir. Renk alanı resminin temelinde tek renklilik egemendir ve bu eğilimden gelişen sert kenarlı resim, biçimlenmiş tuval ve minimal sanatın temelinde bu anlayış yer almıştır.



Resim 2.1. Morris Louis, Untitled, 1959 (URL-1)



Resim 2.2. Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952 (URL-2)

### 2.3. Minimalist Sanata Katkıda Bulunan İsimler

Minimalistlerin Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin gibi Rus konstrüktivistlerin ve Marcel Duchamp'ın hazır-nesne anlayışı yolunda ilerledikleri ortaya konulmuştur. Duchamp'ın hazır-nesnesi ile zihinsel tasarım aşamalarının, el işçiliğinden daha önemli olduğu vurgulanmış, minimalistler de hazır-nesneyi en sade şekilde algılamışlar ve sanat karşıtı bir tavırla değil doğrudan sanatları ile bütünleşik olarak sanatlarına uyarlamışlardır. El işçiliği minimalist sanatın kuralları içerisinde kullanılmış, serbest biçimcilik katı biçimciliğe tercih edilmiştir (Antmen, 2016).

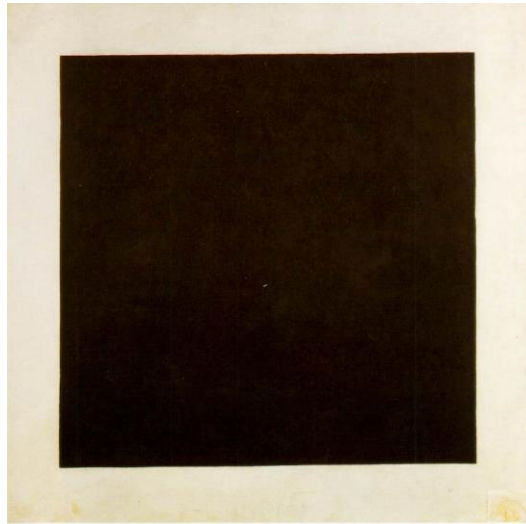
#### 2.3.1. Aleksander Rodchenko

Rus ressam, tasarımcı, fotoğrafçı ve heykeltıraş olan sanatçı Rodchenko, 1918'de 'siyah üzerine siyah' seri çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalar Kazimir Malevich'in 'beyaz üstüne beyaz' adlı çalışmalarına karşılık olarak yapmıştır. Sanatçı üretimi sanatı savunarak, bu tarz çalışmalar yapanlarla iş birliği içinde bulunmuştur. Bu şekilde sanat ile sanayi arasında büyük bir bağ kurulmuş ve günlük eşya tasarımlarının artışına olanak sağlamıştır.

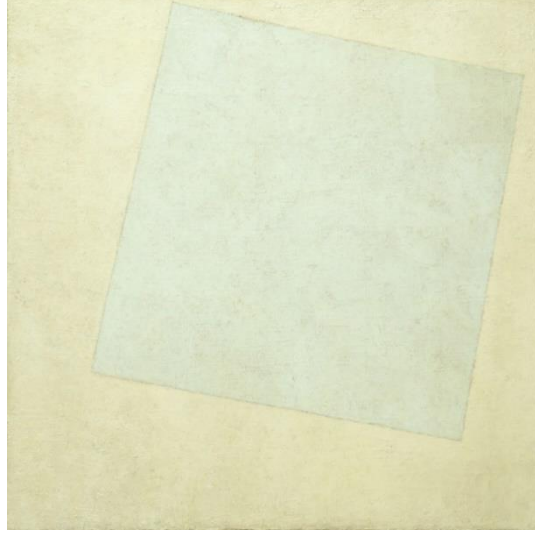


Resim 2.3. Alexander Rodchenko, Pure Red Color, Pure Blue Color, Pure Yellow Color, 1921 (URL-3)

5x5=25 adlı sergide, Aleksander Rodchenko'nun yaptığı beş eserden üç tanesinin ortak ismi olan son resim; saf kırmızı, saf sarı, saf mavi eserleri (Resim 2.3) ve birkaç yıl önce yapmış olduğu siyah üzerine siyah resimleriyle Rodchenko, bu tablolarla soyut sanatın sona erdiğini açıklamıştır. Rodchenko'nun ortaya koyduğu bu tarz bir müddet sürmüştür. Sanat dünyasında kimsenin fark etmediği bir etkisi vardı ki, o da neredeyse 40 yıl gibi bir süre içerisinde Amerika'da var olacak minimalist sanatın en önemli habercisi olmasıdır (Yılmaz, 2013).



Resim 2.4. Kazimir Malevich, Black Square, 1915 (URL-4)



Resim 2.5. Kazimir Malevich, White On White, 1918 (URL-5)

### 2.3.2. Kazimir Malevich

Minimalist anlayışa katkıda bulunan bir diğer isimdir. 1913'te Kazimir Malevich, beyaz zemin üstüne siyah bir kare yerleştirerek, resmin bir şeyi temsil etme ya da herhangi bir nesneyi gösterme anlayışına tamamıyla sırt çevirmiş, sadece kendi olgusunda anlam oluşturan sanatının öncülüğünü yapmıştır. Böylece sanatı temsil eden ideolojik olguyu kendi sanat anlayışından ayırmış, işlevselliğinden arındırmıştır (Antmen, 2016). Malevich yaptığı bu eserde, beyaz bir tuvale siyah bir kare koyarak hiçliği sembolize etmiş ve geçmiş sanatla bağını koparmıştır. Malevich'in yansıttığı bu hiçlik ise saf ve yeni bir sanatın var oluşunun temelini oluşturmuştur. Temeli atılan sanatta nesneye yer yoktur, çevreye ait bir izlenim ve derinliğin yansımalarına ihtiyaç olmamıştır. Her hangi bir biçimi yansıtan ya da betimleyen değil, bu sanat sadece kendisini temsil etmiş ve kendi ayaklarının üzerinde durmayı başarmıştır. Soyut sanatın öne sürüldüğü dönemlerde Malevich'in, sanatsal bir üslupla önerdiği bu karenin, doğada eşi bulunmamış ve süprematizmi örnek gösteren en temel unsur sayılmıştır (Yılmaz, 2013).

### 2.3.3. Vladimir Tatlin

Konstrüktivist bir sanatçı olan Vladimir Tatlin'in çalışmaları biçim ve işlevi birleştiren yaklaşımlardan oluşmuştur (Antmen, 2016). Sanatçı, 'gerçek uzay ve gerçek

malzeme' alanında geliştirdiği fikirleriyle geleneksel yanılsama yöntemine karşı çıkmıştır. Bu düşünceler 1960'larda ortaya çıkan minimalist heykel anlayışına öncülük edecek biçim kazanmıştır (Resim 2.6) (Yılmaz, 2013).



Resim 2.6. Vladimir Tatlin, Tatlin'in Kulesi, 1919 (URL-6)

#### 2.3.4. Marcel Duchamp ve Hazır-Nesne

Minimalizm estetiği, kavramına yön veren bir isim de Marcel Duchamp'tır. Geleneksel anlayışa meydan okuyan Duchamp yapıt kavramının estetik fikrini değiştirerek, hazır-nesneli eserleri ortaya çıkarmıştır. En önemli olan eseri 'çeşme'yi hazır yapılmış sanat olarak sunan Duchamp, sanat çalışmasının gerektirdiği ustalığı ve el işçiliğini en aza düşürmüştür. Farklı işlev sunan nesnelere estetik anlam yüklemiştir. İzleyicilere aktarmak istediği şey ise, sanatın keyfi biçim düzenlemelerinden farklı oluşudur (Yılmaz, 2013).

Filozof Richard Wollheim, 'Minimalist' kavramını yaratırken aslında ilk olarak kastettiği Reinhardt'ın renk alanı resimleri ve Marcel Duchamp'ın hazır-nesne yapıtlarıydı (Akgün, 2019). Marchel Duchamp, estetik ve sanatın görselliği arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Hazır-nesne deyimini yaratmasının sebebi, estetik unsurunu arka plana atarak el işçiliğini en aza indirgemektir. Hazır-nesne'yi bir sanat yapıtı olarak nitelendirmek, sanatı sanat yapan şeyin gösterilmesidir ve bu düşünce ile oluşturulan yapıt şeklinden daha fazla önem taşımaktadır. Duchamp'ın düşünce sisteminin yeni

kuşaklara aktarılması ile sonraki kuşaklarda bu tarz işlerin ortaya çıkması, bu düşünce sisteminin etkisini vurgulamaktadır. Robert Morris'in 1961'de yaptığı 'Kartoteks' isimli çalışması bunun bir örneğini oluşturmaktadır (Atakan, 2015). Dadaist akım, çağdaş avangart akımların artışına zemin hazırlayan kurucu adımların en önemlisini oluşturmuştur (Karahana, 2015). Marcel Duchamp'ta dada akımının öncü isimlerinden olmuştur.



Resim 2.7. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913 (URL-7)



Resim 2.8. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917 (URL-8)

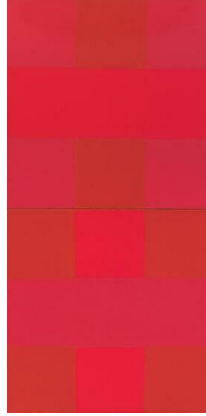
1913'te 'Bisiklet Tekerleği' (Resim 2.7) adındaki ilk hazır-nesne örneğini ortaya koymuştur. 'Bisiklet Tekerleği' sıradan bir tekerlekten başka bir şeye öncülük etmemiştir. Hazır-nesnelerin sanata verdiği önemin anlaşılması uzunca bir zaman almış olmasına rağmen Duchamp'ın bu zekice fikri eleştiri, yaratıcılık ve çağdaş sanatın bir birleşim haline dönüşmüştür. Sanat eserinin benzersiz ve tek olduğunun algısı, fabrikada üretilen seri nesnelere sayesinde yıkılmaya başlanmıştır. Hazır-nesne kendi ortamından soyutlandığında yeni anlamlar kazanmış, estetiğe karşı çıkmıştır. Duchamp olağan estetik ölçülere hissettiği nefretle hazır-nesnelere geliştirmiştir. Hazır-nesnelere, sanat eserleri ile gündelik nesnelere ayırımı ortadan kaldırarak sanatta devrime yol açmış ve birçok sanat akımına öncülük etmiştir.

### 2.3.5. Ad Reinhardt

Eserlerini tek bir renkle sınırlandırıp, kişisellik, anlam ve içeriği ortadan kaldırarak tuvaline bu şekilde yansıtan ressam Reinhardt'ın, minimalist sanatçılar üzerindeki etkisi oldukça önem taşımıştır. Yaptığı ilk resimler tuval üstüne renkli geometrik biçimlerden olmuştur. Fakat 1950'li yıllara gelindiğinde fazla renkten kaçınarak tek renkli eserler üretmeye yönelmiştir. Tasarladığı soyut imgeleri sırasıyla kırmızı, mavi ve siyah renklerle yardımcıyla aktarmıştır (Resim 2.9 ve Resim 2.10). Reinhardt, sadece bir sanatçı olarak değil bir eleştirmen ve tartışmacı olarak da sanat akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir.



Resim 2.9. Ad Reinhardt, Abstract Painting, Blue, 1952 (URL-9)



Resim 2.10. Ad Reinhardt, Abstract Painting, Red, Los Angeles, 1952 (URL-10)

Aynı zamanda bir yazar olan Ad Reinhardt'ın yazıları, sanatçının sanatın yaşamdan ayrılmasına olan inancını ve bütünüyle “içeriği olmayan” işler üretme isteğinin gösterir. Ad Reinhardt'ın ‘içeriği olmayan’ çalışmalar üretmek şu sözleri ifade etmiştir: ‘Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir, sanat, sanat olmayan değildir (Atakan, 2015, s. 22).’ Reinhardt bu sözüyle sanatın yaşamdan ayrılması gerektiğini belirterek sanatın özünü ve kimliğini modern sanatın bir uzantısı olarak görmüştür. Sanatçı için güzel sanatlar, ‘olumsuz, mutlak, zamansız ve özel kavramlarıyla tanımlanmış ve bu tanımın ilk kuralıda ‘çok, daha azdır’ olarak belirtilmiştir. Reinhardt'ın sanat anlayışındaki felsefenin ifadesi tam olarak budur (Atakan, 2015). Ressamca soyutlama sonrası ve minimalist yaklaşımla ilgilenmiş ve bu akımlar içerisinde yer alan sanatçılarla tanışmıştır. Bu konulardaki yazdığı yazılar ve resimlerinde bu akımlara büyük derecede katkısı bulunmaktadır. İlk başlarda soyut dışavurumcu anlayışta resimler icra eden Reinhardt sonrasında yaptığı resimlerden fazlalıkları çıkararak bireyselliğe yönelmiş, renkleri resimlerinden çıkarmıştır. Öyle ki son dönemlerde yaptığı resimler siyah ve aynı boyutlarda çalışmalardan oluşmuştur. Reinhardt'ın siyah resimlerini çoğu izleyici, insani vazgeçiş olarak yorumlamıştır. Resimler sert, yaşam, öznellik karşıtı ve doğru yoldan sapıcı nitelikte açıklanmıştır. Sanatçının resimleri modernizmle girilen bir saflaşma evresindedir ve sanatçıya göre her açıdan bu evrenin sonunun gelmemesi gerekmektedir, hangi ortamda neyi ne şekilde resmedeceğini bilemeyen sanatçı sanatçı sayılmamaktadır. Minimalist eğilime göre ise sanatçı Reinhardt uzlaşma karşıtı bulunmuştur (Yılmaz, 2013).

### 3. MİNİMALİST SANAT VE ÖNCÜ SANATÇILARI

#### 3.1. Minimalizm

ABC Sanatı – Minimalizm (1960 - 1970):

‘Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan arındırılmış bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir (Antmen, 2016, s. 183).’ Minimalizm de yer alan spesifik nesne, resim ya da heykel statüsünde değil yeni bir sanatsal kategori biçimindeydi (Antmen, 2016). Minimalizm de, Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre öncü sanatçılar olmak üzere, sanatı icra eden diğer isimler Richard Serra, Ellsworth Kelly, Brice Marden, Agnes Martin, John McCracken, Robert Ryman, Fred Sandback, Tony Smith’den oluşmaktadır.

Sanatsal üslubun aşırı bir biçimde yalın olması gerektiğini şiddetle savunan sanat anlayışı için ‘minimalizm’ kavramı kullanılmıştır (Döl ve Avşar, 2001). Nesnel anlayışa yönelen bu yaklaşım görsel sanatlar ve müzik alanlarında, 1960 sonlarında New York’ta ortaya çıkan bir akımdır. İlk indirgemeci eğilimler 1913 yılında yapılan beyaz zemin üstüne ‘siyah kare’ adlı eserin yaratıcısı olan Kazimir Malevich’tir. Malevich’in başlattığı bu indirgemeci eğilim, minimal sanatla zirveye ulaşan bir sanat anlayışına dönüşmüştür. Minimalizm, aslında bir soyut sanat akımının kolu olarak gözüke de soyut dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkmış ve kendisini kısa sürede belli etmiştir. Birincil kurgular olarak sıralanan sanatçılar; Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt’tir. Sert kenar resimleriyle anılan diğer minimalist sanatçılar ise Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland gibi isimlerdir. Kendileri için minimalist denmesini reddeden Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre ve Richard Serra; üç boyutlu nesnelere tasarımlarıyla ilgilenerken, resim ve heykel gibi alışılan kalıpların dışına taşmayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2016).

Altmışların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin, Minimalizm’i bir akım olarak tanımlar. Bu sanatçılar her şeyden önce sanat yapıtlarını, metafizik düşüncelerin ya da içe dönük duyguların araçları olarak değil, objeler olarak

ele alma girişimleriyle bir araya gelmiş, ama yine de, az da olsa Romantizmin izi korunmuştur (Fineberg, 2014, s. 281'den aktaran Karahan, 2015, s. 19).

Minimalizm fikrinin özü toplumsal içeriği, gösterişi ve aşırılığı reddetmektir, bunu destekleyen bir başka fikirde Frank Stella'nın; '*Gördüğünüz, gördüğünüzdür.*' sözü olmaktadır. Sanatın toplum içindeki yerini sorgulayan minimalist sanatçılar eserlerinin kendisinden ziyade izleyicilerin tepkileriyle ilgilenmişlerdir. Sayısız kişilerce dışlanan ve alay edilen minimalist sanat, tümüyle devrimci bir kavram olmuş ve sonrasında gelen birçok farklı alanı mimari, tasarım, sanatta derin etkiler bırakmıştır (Hodge, 2018).

1886 – 1969 yılları arasında yaşayan ünlü tasarımcı ve mimar Ludwing Mies van der Rohe, "Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır (Döl ve Avşar, 2001, s.5).", sözünü açıklayarak minimalizmi, "Less is more" yani "Az çoktur" ifadesi ile özetlemektedir. Bu sözü modernizm için yapılan en başarılı tanım sayılmıştır. Aynı zamanda bir mobilya tasarımcısı olan Mies'in, yaşamı boyunca sayısız mimari eserin altında imzası bulunmaktadır (Resim 3.2). Az ve öz ilkesine ile tasarladığı yapıları, tasarım dünyasına ve minimalist sanata yön veren nitelikteki yapıtlardır. Minimalistler de, Ludwing Mies van der Rohe'un yarattığı 'less is more' ifadesini sanatlarında bir ilke edinerek kullanmışlardır.



Resim 3.1. Farnsworth House, Ludwing Mies van der Rohe tarafından inşa edildi, 1945-1950 (URL-11)



Resim 3.2. Farnsworth House, Ludwing Mies van der Rohe tarafından inşa edidi, 1945-1950 (URL-12)

### Tasarımın İç Mekânı

Minimalizm, modernizm sanat akımlarından izler taşıyan ve kendinden sonraki sanat akımlarına etkide bulunan, uçlarda bir sanat akımıdır. Bilindiği üzere birçok sanat akımı, o anki akıma tepki olarak ortaya çıkan ve hepsinin birbirinden izler taşıdığı birer olgu halini almıştır. Minimalizm de soyut ekspresyonizme tepki olarak doğmuştur. Minimalizmin amacı sanatı temellerine indirgeyerek, sanat eserinin temelinde yatan fikir önemsemektir. Bu yüzden o amaca sadık kalmak için sanatın geleneklerden bağının kopması gerektiğini savunan Minimalistler, eserlerinde kullandıkları malzemeleri, en temel ögesine gelinceye kadar fazlalıklarından arındırmışlardır (Hodge, 2018).

Minimalizm baştan sona, uygulamadan çok teorik kavramdan oluşmuştur. Hareket örgütü olmamasına karşın sanatçılar içerisinde, 1960'lı-70'li yıllarda akımın popülerliği artmıştır (Hodge, 2018). Minimalizm kavramı olabildiğince yalınlaşmış ve basitleşmiş heykeli tanımlamak için kullanılmıştır.

Soyut ekspresyonizm akımı ve bu akımın sanatçısı Barnett Newman ve Mark Rothko'nun 'resim alanı' eserinden etkilenen minimalist akımın sanatçıları, birim tekrarlarından bir bütün oluşturulan eserler yapmışlardır (Little, 2016). Mark Rothko resimlerinde mekân ve renklere yeni bir yorum getirerek kullanmış, sembolizmi ve duygusal içeriği eserlerinden uzaklaştırmıştır. Resimleri ilk bakıldığında düz siyah bir

zemin gibi gözükmekte fakat dikkatli incelendiğinde eserde geometrik formlar belirmektedir. Resimleri, izleyiciyi kuşatan ve eserle izleyici arasında yakınlık yaratmak amacıyla tasarlanan yapıtlardır. Bu sebeple eserleri, sanat eserinin kapladığı alana vurgu yapan malzemeler ve tekrara dayalı geometrik formlardan oluşmuş, seri çalışmalar yapan minimalistlere öncülük etmiştir.



Resim 3.3. Mark Rothko, Siyah Mavi Boyama, 1968 (URL-13)

Kâğıt üzerine yağlı boya, keten üzerine serilmiş, 121,3 x 101,9 cm

Minimalizm baştan sona, uygulamadan çok teorik kavramdan oluşmuştur. Hareket örgütü olmamasına karşın sanatçılar içerisinde, 1960'lı-70'li yıllarda akımın popülerliği artmıştır (Hodge, 2018). Minimalizm kavramı olabildiğince yalınlaşmış ve basitleşmiş heykeli tanımlamak için kullanılmış, sanatçılarda heykellerini oluştururken geometrik şekillerin izleyicide kaçınılmaz duygular uyandırdığına inanmışlardır. Donald Judd, 'özgün nesne' deyimini yaratmıştır. Özgün nesne; her biri tek başına var olabilen, yeterli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşan sanat eseri anlamına gelmektedir. Bu eserlerin çoğu heykelden oluşmuştur (Little, 2016).

Minimalist sanatta formalizm en uç noktalarda bulunmaktadır. Formalizm; biçimcilik olarak da bilinmektedir. Sanatta nesnelere sembolik kaygılarla, soyut geometrik biçimlerle betimlenerek indirgenmesidir. Betimlemeler, doğal görünüşlerinden uzaktır. Soyut sanattan ayırt edilen biçimcilik, hiçbir şeyi belirtmeksizin özgürce

düzenlenen biçimler anlamındadır ve günümüz post-modernizmde de bu anlayışta ürünlere yer verilmiştir. ‘Sanat, bir öyküyü anlatmak ya da dünyayı betimlemekten çok, yalnızca renkleri, sesleri ve sanat ortamındaki daha başka olgular sunmaya yatkındır (Ana Britannica, 1994, Cilt: 5, s.294).’ Doğanın sunduğu cömertliğe ve bolluğa karşılık biçimcilik, insan yaratımı olan nesnelerin birer sanat eseri olarak konumlanmasını önermektedirler. Sanat anlayışını sistematik bir biçimde açık, ölçülü ve kesin yönelimlere doğru çevirmek isteyen sanatçılar, basitliğe bağlılık olarak ortaya koydukları küple zamanla sanatın biçim anlayışını oluşturmuşlardır (Ataseven, 2012).

Minimalist düşünce temelinin atıldığı ilk zamanlar olan 1910’lu yıllarda Vasily Kandinsky ve Kazimir Malevich’in resimlerinde doğal görünümünün ortadan kaldırılması ile sanatı yalınlaştırma ve arındırma içerisine giren bu sanatçıların çabaları ile başlamıştır. Malevich’in sıfır biçim deyiimi ile ortaya koyulan geleneksel sanat üsluplarına karşı gelen yapıtları üretmek istediğini belirtmiş, kendi kendisine yetebilen bir sanat anlatışının var olabileceğini savunmuştur. Malevich böylece faydacı zihniyetlerden arındırılan laik içerikli bir sanatın temellerinin oluşumuna katkıda bulunmuştur (Ataseven, 2012).

Malevich’in beyaz üzerine siyah karesi ve bu eserle ortaya atılan sıfır biçim deyiimiyle bu siyah kare, doğada hiçbir şekilde bulunmayan süprematist bir ögeye ışık tutuyordu. Süprematist anlayış, anında algılanabilen bir geometrik obje ve bu objenin estetikliğine yön veren rasyonel ve matematiksel düşünce yapısını içermektedir. Süprematizm, konstrüktivizm gibi akımlarla birlikte minimalizm’de bu tür anlayışların içerisine giren bir sanat akımına dönüşmüştür. Bu süreçten en çok etkilenen heykele matematiksel kalıplarla seri üretime geçilmiş ve heykel anlayışına yeni bir yön verilmiştir. Minimalistlerin savunduğu bu sanatsal anlayış yapıtın üretilmeden önce akılda mutlaka tasarlanmış olması gerektiğine dayanmaktadır (Ataseven, 2012).

Minimalist sanatçılar, öncelerinde soyut dışavurumcu resimler yapmışlardır. 1950’li yıllarda sanat camiasını etkileyen bu akımı, sonrasında fazla ‘civık’ olduğunu düşündükleri için reddetmiş ve yollarını ayırmışlardır. Duygular, doğaçlama, anlık çalışma anlayışı artık bu sanatçılara göre değildir. Soyut dışavurumcu akımın üslubu, ‘anlam’ tutumunu yansıtmıştır. Tutum, sanatçıların serbestliğinden, düşünmeden

harekete geçmelerinden kaynaklı olarak tuvale yansıtılan, keyfi olarak tanımlanan temadır ve akıma göre önemli olanda bu düşünüşdür.

Minimalist sanatçılar, bu serbestliğe dayanan resimden uzaklaşarak üç boyutlu yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Soyut dışavurumcuların duygusal tavırlarına karşın minimalistlerin küp ve geometrik nesnelere sanatlarına yerleştirmeleri duygusal akımı kesintiye uğratmıştır. Geometrik nesnelere sonsuzluk yüklenerek, sarsılmayacak bir denge oluşturmuşlardır. Tekrar eden birimlerin monotonluğuyla sistematik bir simetri yaratılmıştır. Doğru malzemenin gücü, mekân, renk unsurlarına vurgu yapmış, teknolojiyi estetikleştirerek sanatlarında kullanmışlardır. Sadelik ve açıklığı konu edinen bir estetik geliştirerek, endüstriyel malzemelere yönelmişler; çelik borular, demirler, florasan tüpleri, tuğla, polyester, küpler, bakır plakalar, endüstriyel boyalar vs. şekillerin basit, geometrik ve tekrara dayanan birimler olmasıyla birlikte malzemelerinde, kendi kimliklerini korumalarını tercih etmişlerdir. Onlara göre, tuğla tuğla olarak, demir demir olarak ve ağaçta ağaç olarak kalmalıdır. Minimalistlerin hepsi, ilk bakışta bütün olarak algılanan çalışmalar yaratmak istemişlerdir. Çünkü ortaya çıkacak eserin bütünlüğü, parçalardan daha önemli görülmüştür. Simetrik tekrara dayalı basit şekilli düzenlemeler, karışık nesnelere tercih edilmiştir (Yılmaz, 2013).

Minimalistler geometriyi sanatlarına yansıtırken, geometrik şekillerin tarafsız bir form oluşturduklarını iddia etmişlerdir. Sanat geometrinin katkısıyla mükemmelleşen objelere dönüşmüş, geometrinin sergilediği tarafsız tutum sanat eserini görmek, anlamak ve yorumlamak için yansıtılan çabayı gözler önüne sermiştir. Minimalist sanat, sanatsal tarafsızlığı ve yalnızlığı savunarak marksizmin bütünlük ilkesini benimsemişlerdir. Akım modern endüstriyel malzemeleri ve bu malzemelerin olduğu gibi yansıtılmasına dayalıdır, bu sayede endüstriyel malzemelerle yansıtılan geometrik formlar sanatın karakterini oluşturarak merkeziyetçi anlayışla düzenlenmiş kompozisyon teması yıkılmıştır. Bu idealist akımın geometrik formlu yapıtları, kargaşaya sahip alanlarda oluşturduğu sadelikle zıtlıklar oluşturmuştur (Şahiner, 2013).

Minimalizm de her şey görüldüğü gibidir. Minimalist sanatçı Dan Flavin, mekân algısını değiştirmek ve algıyla oynamak için elektrik ışıklarını kullanmıştır. Carl Andre ise 120 endüstriyel tuğladan yararlanarak, sekiz adet heykelden oluşan 'eş değer' adlı eserini ortaya koymuştur. Sekiz heykel birbirinden farklı olsalar da, hepsi 'eş değer' sayıda tuğladan oluşmuştur (Hodge, 2018). Sanatçılar tasarımları için en uygun endüstriyel malzemeyi seçtikten sonra eserlerin yapım aşaması geldiğinde işi teknik elemanlara yönlendirmişlerdir. Bu şekilde oluşturulan yapılar aslında 'üretilen' bir sanat eserine dönüşmüştür. Sanatçıların eserlerini yaratma süreci, kavramsallık ve tasarım aşamalarını en aza indirdiklerinde hızlanmıştır. Minimalistler sanatın işlevsel yönünü deneme-yanılma yöntemi olarak görmezler, bu sebeple akım 'yapıcılık' kavramından olabildiğince ayrılmıştır. Sanatçılar sanatsal çalışmalarında bireysel olarak hareket etmişler ve Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi kullanışı gibi sanat karşıtı bir olgu yaratmamışlardır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2017).

Sanat dünyasında soyut sanat üzerine olan çalışmaları, toplumsal problemlerle ilişkilendirmek oldukça zor sayılmıştır. Bu bağlamdan farklı olarak Andre ve Judd'un çalışmalarında kullandıkları malzemeler, 'sanatsal olmayan' sınıfına girdiğinden dolayı geleneksel heykel anlayışının karmaşıklığına karşı, basit formlarla bireysel sanattan uzaklaşıp geçmiş fikirlerin uygulanması reddedilerek port-modern sanat dünyasında yerini almıştır. Minimalist çalışmalar, sanatın ne olduğunu tam olarak anlamlandıramadığı için toplumsal sorunlara ve politik düzenlere bir karşı çıkış olarak nitelendirilmiştir. Başka bir düşünüşle sanatçıların eserleri, politik ve toplumsal geleneğin verdiği rahatsızlıkları ifade ediş biçimleri olmuştur. Bu eserler biçimsel olarak analiz edildiğinde çağdaş sanat ve post-modernizmi anlamlandırmada katkıda bulunmaktadır (Whitham ve Pooke, 2018).

Andre ve Judd'un eserleri form olarak bakıldığında, sanat malzemesi olarak uygun görülmeyen elemanları kullanıldığı basit ve banel olarak nitelendirilen formlardan oluşmaktadır. Herhangi bir şeyi betimlemeyen, sembolize etmeyen ya da resmetmeyen eserler; sanatın dokularına, desenlerine ve şekillerin özelliğine dikkat çekerek aslında bir şeyleri temsil etmiş ve artık o eserler sanat olarak kabul görülmüştür. Heykellerin oluşumu; keyfi, tekrara dayalı, toplu üretilen nesnelere tepki olarak ve sanatı sorgulayan felsefi bir düşünce temelinde gelişmiştir. Bu nedenle sanat eleştirmenleri

ve tarihçiler Andre ve Judd'un yaptığı çalışmaları ve araştırmaları minimalist olarak sınıflandırmıştır. Gündelik malzemelerden yapılan ve sergilenen minimalist sanat, kavram olarak sanatsal görülmez ve bu şekilde diğer akımlardan farklıdır. İllüzyon yaratmayan minimalist sanat, sanatın temel yapısı olan resme meydan okuyan ilk avangard akım sayılmıştır (Whitham ve Pooke, 2018).

Minimal sanata yönelik bu saldırıların altında, sanatçı ve eleştirmenlerin sanatta insancıl idealler ve ikonografik imgelerin güvence altına alınmasındaki çıkarlarından başka iki önemli olay yatar. Bunlar; 1960'larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden birini mükemmelleştirdiği düşüncesi ve 1980'lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960'lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepkidir (Foster, 2009, s. 64'ten aktaran Karahan, 2015, s. 20).

Minimalist sanatçılar çoğunluk olarak heykel üretmişler, diğer bir kısmı ise resimle ilgilenmiştir. Minimalizm de heykel, modern sanattaki kavramsallığa yönelimin bir parçasıdır. Bu kavrama yönelik heykel, en yalın halde, karmaşıklık ve ayrıntıdan uzaktır (Little, 2016). Eserlerdeki renk, doku ve çizgiler geometrik şekillere dayanarak kullanılmıştır. Bu şekilde çalışmalara kişisellik ve duygusallık katılması önlenmiştir (Hodge, 2018). Minimalistler eserlerin orijinal hallerini dönüştürüp bozma fiiline karşı çıkan tutumlarıyla, eserlerin izleyicilerin algıladığı psikolojik etkilerine yoğunlaşmışlardır (Döl ve Avşar, 2001).

'Resim sanatında Minimalizmin temel özelliklerini sıralandığında; Kesin, birimsel geometrik formlar, Sabit ve genellikle hareket değişikliğinden yoksun bazen tek renkli-renk yüzeyler, Birim ve birimin tekrarıyla; hiyerarşisiz, matematiksel düzenliliğe sahip kompozisyonlar, Tüm dış gönderme ve metaforlardan uzaklaşma (Köksal, 2007, s. 32).' Resimde olduğu gibi heykelinde amacı tamamıyla ifadesiz ve nesnel oluşudur. Heykel doğal şeklinde bırakılarak, sanayi bovalarıyla parlak renklere boyanan plastik, metal levha, alüminyum ve cam elyaf malzemelerle büyük geometrik ve basit şekillerle yapıt oluşturulmuştur. Fakat bütün minimalistlerin belirlediği ortak nokta, betimlemeleri ve izlenimleri ortadan kaldırmak olmuştur.

Akım, Frank Stella'nın 'Siyah Tablolar' adlı resim serisinden sonra yayılmaya başlamıştır. Bu tablolar hiçbir şekilde anlam, sembol ve referans yansıtmaz, Frank Stella bu tablolar için şu açıklamayı yapmıştır; 'Üzerinde boya olan düz bir yüzeyden daha fazlası değildi (Hodge, 2018, s. 177).' Bu eserlerden sonra üç boyutlu yapıtların üretimi

hız kazanmıştır. Donald Judd ‘*minimalist*’ sınıflandırmasına şiddetle karşı çıkmış; alan, renk, biçim öğelerinin sadeliğini öne çıkaran soyut çalışmalar yaratmak için endüstriyel malzemelerden yararlanmıştır. Ayrıca bu çalışmalar çoklu eser haline dönüştüklerinde ‘*spesifik objeler*’ adında, üç boyutlu yapıtlar olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır. Carl Andre, heykellerini oluşturmak için sac levha, sert plastik, tuğla ve ahşap gibi endüstriyel malzemeler kullanmıştır. Dan Flavin; tablolarındaki fırça darbeleri ve çizgiler yerine, o çizgileri ışıklardan oluşturmayı, hacim ve alan yeterliliğini ise bu ışıkların parıltılı alanlarını kullanarak yaratmıştır (Döl ve Avşar, 2001). Dan Flavin; ‘Işığın gerçek bir malzeme olmadığını düşünenler olabilir. Ben olduğunu düşünüyorum. Söylediğim gibi sanatsal olarak ışıktan daha sade, açık ve dolaysızını bulamazsınız (Hodge, 2018, s. 178).’ diyerek renk, ışık ve şekillerle farklı kompozisyonlar yaparak sanatsal araştırmalar yapmıştır. 30 yıl gibi uzun bir süre boyunca floraslarla çalışan Flavin, ışığın mekân üzerindeki etkisini araştırmalarıyla yansıtmıştır. Sol LeWitt, siyah-beyaz rölyeflerle soyut, deneysel çalışmalar yapmış, bu çalışmalar üçgen, daire, küp gibi temel geometrik şekiller ve düz renklerle oluşan basit heykeller oluşturmuştur. Heykelleri çoğunlukla mantıkdışı görülmüştür (Hodge, 2018).

İzleyiciler üzerinde endişe ve korku yaratan bu geometrik formlar, Richard Serra’nın çalışmalarındaki levhalar ve bu duyguların izleyiciler tarafından algılanmasına engel olmaktadır. Serra, 1981 yılında 30 metre uzunluğundaki çelik levhaya şekil verip ismine ‘Eğik Yay’ dediği bu çalışmayı kent alanının ortasına yerleştirerek buradaki kentsel yaşamın akışını değiştirmiştir. Çelik gibi sert bir malzemeyi bükerek esnek bir yapı elde eden Serra bu yapıt ile mimariye benzemeyen fakat mimari bir fikre yönlendiren bu yapıtı hayata kazandırmış ve heykel kentin günlük yaşantısını kesintiye uğratmıştır. Serra çalışmayla metaforik algılar yaratarak süreçteki üretimi insan ilişkileriyle görünür kılmış bu şekilde geometrinin henüz ölmediği vurgusu yapılmıştır (Şahiner, 2013).

Ellsword Kelly, Morris Louis, Noland gibi isimlerin çalışmaları Reinhardt’ın sona yaklaşan dönemlerinde yaptığı tablolar gibi renkli çalışmalardan oluşmuştur. Ressamca soyutlama denilen dönemde anılan bu sanatçılar plansızca yapılan fırça darbelerini ve birbirlerinin üzerine damlayan boylarla resimde bireysel soyutlamayı

kastetmişlerdir. Resim, bir nesne ve duygunun yorumu ya da imgesi değil sadece kendisidir. Olitzk'nin eserindeki renk bölgeleri sınırlarını geçerek birbirine karışmış, Louis'inkilerde ise kabaca renk lekeleri bulunmuştur. Bu iki sanatçıdan farklı olarak Kelly ve Noland'ın renkleri tuvalde kullanışı çok temiz bir ustalıkla, pürüzsüzlükle uygulanmıştır. Ellsworth Kelly, diğer sanatçılara kıyasla en sade resimleri icra eden sanatçılardan biridir. Bir süre kübist resimler yapan sanatçı sonrasında Malevich ve Mondrian'a ilgi duymuştur. Rodchenko'nun 'son resim' adlı üçleme ve saf renklerden ilham almıştır. Kelly'nin yaptığı resimler büyük bir duvarı kaplar nitelikte ve tek bir renkli çalışmalar olmuştur. 'Kırmızı Mavi' eseri, yamuk şekilli bir tuvale sahiptir. Bu iki renk ve yamuk biçimde oluşan eser hem birbirinden keskin çizgiyle ayrılmakta hem de bütünlük hissiyatı vermiştir (Yılmaz, 2013).

Sanatta 'mekân' olgusunun işlevi ve kullanımı, mekânın kendisinin kullanılmasıyla ve espasın içerisinde olmakla sağlanmış bu sayede boyaların yarattığı 'mekânsal' yanılısamadan kaçınılarak, eserin içerisine giriliyormuş gibi bir hava yaratılmıştır (Akgün, 2018). Sanatçılara göre de espasın içerisinde olmak yani mekânın kendisini kullanmak çok önemlidir (Antmen, 2016). Üretilen çalışmalara 'spesifik objeler' demeyi tercih eden sanatçılar spesifik objeleri bir 'öneri' terimi olarak öne sürmüş ve kullanmışlardır. Yapıtlarına verdikleri isimleri de 'isimsiz' olarak tanımlamışlar bu şekilde çalışmalarını 'kimlik duygusundan' arındırmışlardır. Felsefe ve çalışma disiplini olarak minimalizm de öncelikli olarak bir malzemedenden nasıl yararlanılacağı tasarlanarak yapım aşamasını teknisyenlere bırakmak doğal bir biçimde karşılanmıştır. Sanatçılar sadece talimat vermiş, eserin tasarım sürecini oluşturmuş kavramsallaşma düzeyine yön vermişlerdir (Akgün, 2018).

Mekâna özgü olan minimalist çalışmalar ve yapıtların 'nesne' olarak değerlendirilmesinden dolayı modernist biçim anlayışına ters düşmüş ve ideal sanat anlayışından uzaklaşmıştır. Mekân ile ilişkili tasarlanan çalışmalar, tasarım ve mekân uzlaşmasıyla birlikte izleyicileri de bu özel mekân içerisinde kendi varlık bilincinin farkına varmaktadır (Karahana, 2015). Eserlerin tamamında ifade barındırmayan bir nesnellikte olması ve tasarım unsurunu ön plana çıkarılması ile renk ve biçim unsurlarının olabildiğince aza indirgenmesiyle oluşturulan kompozisyonlar eserin üslubu haline gelmiştir. Renklerin sanattaki faktörü ise esere denge kazandırmak ve

yapıtları birbirinden ayırmak içindir (Hodge, 2018). Sanatta kullanılan diğer etkili elemanlardan biri de boşluktur. Boşluk bir resim ya da doğru şekilde algılanmasında ve nesneyle orantılı bir şekilde bağlantı kurmasında önemli bir noktadır (Tizgöl, 2008). İndirgemeci bakış açısı doğrultusunda, sanatçıların el emeğini an aza indirilmesi bakımından Duchamp, eserlerini üretirken hali hazırda bir nesnenin sanatsal bir karşılığı olduğunu öne sürerek sanatta bir devrime yol açarken bu devrimin pratik ve teorikte minimalist bir tutum sergilediğine dikkat çekmiştir (Döl ve Avşar, 2001).

Minimalistler basit geometrik şekillerle kullanılan düşselliği, endüstriyel malzemelerle devam ettirmiş ve bu malzemeleri düşsel bağlantılar ile ilişkilendirmişlerdir. Minimalizm anlayışlı resim, nesnenin ruhuna vurgu yapar ve izleyiciler nesnenin yansıttığı ruhunu doğrudan algılamaktadırlar (Döl ve Avşar, 2001). Minimal sanat önceleri bir parçası olan ‘resme’ sonraki dönemlerde karşı çıkmıştır. Sanatı en temel noktasına, özüne ve en yalınına indirgeyen minimalistler, minimuma düşürme eylemini doğal olarak görseler de bu eylem sanatı bir yok edilise sürüklemiş, bu sayede bir sanat olgusu olmaktan çıkarak nihilist bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda minimalizm bir varoluş biçimi sayılmıştır (Tizgöl, 2008).

Eleştirilenlerce minimal anlayışın iki yönde açıklama eğilimi mevcuttur; ilki küçümseyici bir ima olan ‘basit’ sözcüğü, minimal sanatta heykel olgusu için kullanılmıştır, ikinci eğilim ise bu sanatın bir üretim biçimi olduğudur, endüstriyel malzemelerle tasarlanıp inşa edilen düzenlemeler ‘minimum’ işçilik gösterilerek workshoplarda yer almıştır. İkinci eğilime yön veren bir düşünüş, gerçek bir sanatçı eserini sıfırdan var etmesi gerektiğiydi. Yapıtlar genellikle çok sade ve büyük ölçeklidir. Resim ve heykelde, parçaların oluşturduğu kurgusal ilişkinin yerine, bir anda görünen bütünlüğün düzeni önemli olmuştur (Tizgöl, 2008).

Sanatçılar akımı toplum üzerinde dönüşümcü bir hareket yaratmayı amaçladıklarından sanatlarını ayrıcalıklı olarak tanımlamışlardır. Akımın kullandığı nesnelerin hedefi tarafsızlığı ilke edinerek, tarafsız yanılısama ile mekânın atmosferini kuşatmaktadır. Nesneler mekânın en can alıcı konumunda sergilenmektedir (Şahiner, 2013). 1960-70’li yıllar itibariyle sanatçılar sanat olgusuyla birlikte gelen varsayımların sorgulanmaya başlandığı yıllar olarak tüm dünyayı etkilemiştir. Bu sorgulamaların

içerisinde yer alan ‘Biçimcilik’ kavramının ortaya atılması ise sanat eleştirmeni Clemen Greenberg tarafından oluşmuş, diğer bir eleştirmen olan Michael Fried’in yazdıklarıyla kavram etkisini devam ettirmiştir. Greenberg; tonlamalardan çok asıl renklerin kullanıldığı, ışık ve gölgelemenin olmadığı, hacmi reddeden ve basite indirgenmiş geometrik şekillerden yararlanan bu anlayışı savunmuştur.

Aynı zamanda Field’in de savunduğu bu biçimcilik anlayışı, modernleşen sanat dünyasının bu anlayış üzerinde yol izlemesi gerektiğine dair varsayımlarını dile getirerek, Frank Stella, Barnett Newman ve Kenneth Noland’ın ürettiği eserleri desteklemiştir. Fakat bu iki sanat eleştirmenleri Minimal sanatı onaylamamış, eleştirmen Fried, Donald Judd ve Robert Morris’in eserlerini ‘teatral’ olarak değerlendirmiştir. Minimalizm’de üç boyutlu nesnenin sadeleştirilerek öne çıkarılması, Biçimcilik anlayışının yorumladığı resim sanatının düzgünlüğü ve biçim vurgusunun, minimalist sanata bir yol gösteriş olarak uzantısı sayılmıştır. Minimalist sanatı, Biçimcilikten ayıran noktalar ise tekrarlan stabil şekiller, endüstriyel malzemeler, el işçiliği olmayan ürünler ve nesnenin mekan ile olan ilişkileri göz önünde burulduğunda bu iki anlayış birbirinden ayrılmıştır (Atakan, 2015).

Clement Greenberg, minimalist sanatı olumlu olarak zeki ve sıra dışı bulmuş, olumsuz yorumu ise ‘kapı, masa veya kağıttan’ çokta ilginç olmadığını ileri sürmüştür. Michael Fried’e göre genellikle bir tiyatro dekorasyonu gibi sergilenen minimalist eserler izleyiciler arasında kurulan etkileşimle sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Amaç ise izleyicilerin boş bir şekilde çalışmalarını izlemesi değil çalışmayla yüzleşmesi ve bu kitle tarafından kabul görmesidir (Forthing, 2013). Genel olarak üretilen bu üç boyutlu çalışmalarını tek başlarına değil, buldukları mekânla ilişkili olarak değerlendirilmelidir. Bu yüzden sanatçılar mekânın değiştirilip dönüştürülmesini istememişlerdir. En çok tasarlanan şekil ise küp olmuştur. Küpler; açık, kaba görünümlü ve mekânda denge sağlayan yapıtlar arasında yer almıştır. Günümüzde minimalist sanat artık sadece batı dünyasında ve batılı sanatçıların ilgi alanları değil tüm dünyayı etkisi altına alan her sanatçıdan izler taşımaktadır. Günümüzde birçok yerde anıtsal boydaki çoğu heykel, minimalist akımın eseridir (Huntürk, 2016). Minimalizm akımı modernist yapıdaki sanat anlayışının bir devamı gibi gözükse de mekâna ve izleyiciye aktarılan farklı tavırlarıyla öne çıkan bir akımdır. Minimalizm,

mekân ideolojisini ‘sahneleştiren’, somut nesnenin varlığını yıkan ve yeni bir soyut sanat kavramı oluşturan bir sanattır. Minimalist eserlerin en önemli özelliği fenomenolojik boyutu içinde barındırması ve mekâna özgünlükleridir (O’doherly, 2019).

Minimalizm eğilimine bağlı olarak plastik sanatlarda da; tiyatro, dans ve müzik alanlarında da benzer işler yapılmıştır. 1960’lı yıllar, karşıt anlayışların aynı zaman dilimlerinde ortaya çıkan ve bu anlayışların birbiriyle yarıştığı yıllar olmaktadır. 1950’lerin başında başlayan soyut dışavurumculuk ve bu akımdan etkilenen renkli yüzey resmi halen devam ederken pop ve op sanatı da bu zamanlarda ortaya çıkmıştır. 1960 başında ortaya çıkan soyutlama sonrası denen yönelimle renkli yüzey resmi denilen akım neredeyse aynı türlerde sayılmaktaydı. Bu iki akımda yer alan bir grup sanatçı, betimlemelerden ve heyecanlı yaklaşımlardan kendilerini uzak hissetmişlerdir. Bu anlayışta olan sanatçıların resme yansıttıkları yaklaşımların heykeldeki karşılığına minimalizm denmiştir. Amerika’da beliren bu yaklaşım, soyut dışavurumculuk akımının keyfi tavrına pop sanatına karşı sert bir çıkış olmuştur. Minimalizmin karşı çıktığı diğer bir akım olan ve göz yanılması kullanan op sanattır. Fakat bazı minimalistler bu karşı çıktıkları akımların sanatçılarından ilham almışlardır ve çoğu minimalistler soyut dışavurumcu resimler yapmışlardır. Op sanatın çizgisel biçimleri ve figürden uzak olması minimal sanatçıların ilk zamanlarda ilgisini çekmiştir. Bunlarla birlikte, safçı tavırlarla minimalist sanatçılara ilham kaynağı olan geçmişten gelen başka sanatçılarda olmuştur.

Minimalizm, 1960 ve 70’li yılların sonlarına kadar en güçlü dönemini yaşamıştır. Sert tutumu şimdiki zamanlara kıyasla yumuşamış ve etkisini hala sürdürmüştür. Kendilerini az ve öz olarak anlatan ve bu düşünce için çaba gösteren minimalist sanatçılar, geçmiş zamanda da kendilerini göstermiş, ileriki zamanlarda da bu düşünüşte olacak olan sanatçılara yön vermişlerdir. Az-öz eğiliminin vazgeçilmezliği ileride de mutlaka korunacak bir düşünüş olmaktadır. Yılmaz (2013), azcı eğilimle ilgili şu açıklamada bulunmuştur: ‘Zaten, dünden bugüne baktığımızda azcı sanatçıların, ilk başta takındıkları katı tutuma şaşmaz bir şekilde bağlı kaldıkları söylenemez; daha sonraki yıllarda yaptıkları bunu doğrulamaktadır. Onların yok sayıcı tavırları sanatı öldürmemiş, tam tersine zenginleştirmiştir (Yılmaz, 2013, s. 280).’

### 3.2. Frank Stella



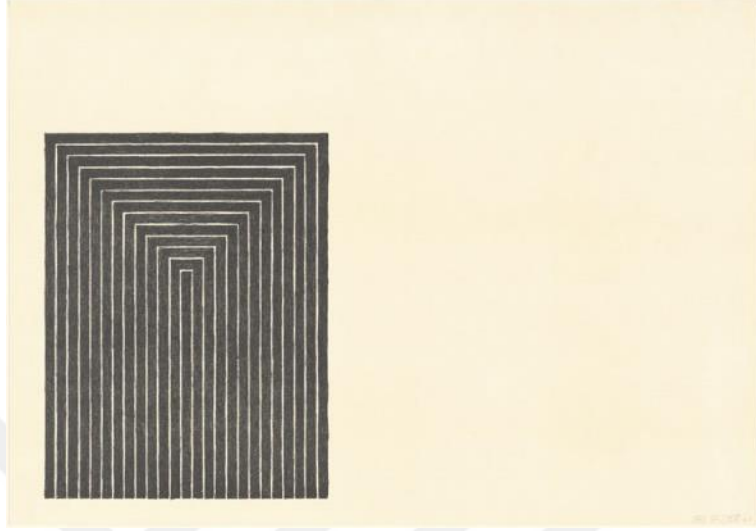
Resim 3.4. Frank Stella, Adelante, Tuval üzerine polimer emülsiyon metalik toz, 247 x 420,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art, 1964 (URL-14)

Stella'nın 'safılık' konulu resim anlayışının ilk göstergeleri New York'ta Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan bir sergide sergilediği, simetrik çizgilerden başka bir şey içermeyen resminden anlaşılmıştır. Bununla birlikte bazen 'V' şeklinde, bazen çokgen şeklinde tuvalle çizgilerden oluşan siyah-beyaz ve ya renkli resimler yapmaya devam etmiştir (Resim 3.4). Kullanılan simetrik çizgilerin işlevi, tuvalin alışılmadık biçimini vurgulamış hem de tuvalde derinlik etkisi yaratmıştır. Sanatçıya göre resmin ne olduğunu ve nasıl yapıldığını bilmek gerekmektedir. Resim ilk olarak öğrenme, ikinci olaraksa yapma edimiyle alakalı olmaktadır (Yılmaz, 2013). 1960'lı yıllarda Stella, yaptığı çalışmalarıyla alakalı olarak soyut dışavurumculuğa karşı güçlü bir çıkış gerçekleştirebilmek adına şu şekilde söz etmiştir;

Resimdeki ilişkiler (örneğin, birbirine karşıt elemanların dengesi vs.) hakkında bir şey yapmalıydım. En açık çözüm şuydu: Tuvalin her tarafında aynı şeyi tekrar ederek simetrik bir kompozisyon yaratmak. (...) yanılısama yöntemlerine başvurmadan, birbirini tekrarlayan motiflerle ve renk yoğunluklarıyla bir derinlik hissi verebilirdim. (...) diğer sorun ise, bunu sağlayacak bir boyama tekniğiydi. Bu da badanacıların başvurdukları yöntem ve araçlarla aşılabildi (Stella, s. 805, 806'dan aktaran Yılmaz, 2013, s. 272).

Bu bağlamda Frak Stella'yı resme yönlendiren iki temel sorun bulunmaktadır: ilk sorun resmin ne olduğunun bulunması, ikincisi ise resmin nasıl uygulanacağını bulunmasıdır. Bu söyleme karşılık iki sorun daha ortaya çıkmıştır: mekânsal ve yöntemsal sorun. Mekâna karşılık gelen 'görsel edimin tuval üzerine aktarılması'

(resim yapma eyleminin) olabildiğince mekâna dayalı olan güçlü bir sorundur (Köksal, 2007).



Resim 3.5. Frank Stella, Clinton Plaza from Black Series I, 1967 (URL-15)

Frank Stella, çalışmalarında sadeleştirilen siyah-beyaz durağan kompozisyonların soyut dışavurumcu akımın devinimli ve öznel tavrına karşı olan eserleriyle soyut resmin düzen algısını ve yanılsama sorununun üzerinde durarak eserlerini oluşturmuştur (Resim 3.5). Kompozisyonda kullanılan renkler çarpıcı ve homejen yüzeyler yaratmıştır (Döl ve Avşar, 2001). Sanatçı, resim elemanlarını birbirleriyle ilişkilendirip, dengelemek için ‘simetri’ unsurunu kullanmıştır (Köksal, 2007).

Kendi etrafında ve hakkında olumlu ve olumsuz çıkan eleştiriler sayesinde uluslararası sanat çevresinde tanınmıştır. Yaptığı resimlerin sessiz ve soğuk olduğundan dolayı yapılan eleştirilerin çoğu olumsuz nitelikte olmuştur. Diğer bazı eleştirmenler ise Stella'nın çalışmalarını, yaratıcılık ve araştırmadan yoksun derecede ‘mekanik’ bulmuştur. İzleyiciler dümdüz boyanan tuvallerin, hiçbir anlamı çağrıştırmayan tuğla ya da küp dizinlerinin sanat olabileceğini ve çalışmaların emeksiz olduğunu düşünmüşlerdir (Yılmaz, 2013). Stella'nın şekilli tuvalleri ve bu tuvallerin oluşturduğu mantığa göre bu yapıtlar, kesilen ve bükülen yapıtlar olarak sayılmıştır. Tuvallerin şekli ‘T, U ve L’ şekillerinden ibaret, bütün duvarı kaplar nitelikte yapıtlar olmuştur. Birbirinden bağımsız şekilde asılan tuvaler bütünlük etkisi yaratarak görülmemiş bir

etki yaratmıştır (O'doherty, 2019). Pop-art akımının ortaya çıktığı yıllarda ise Frank Stella Minimalist sanatın öncü sanatçıları arasında sayılmıştır (Köksal, 2007).

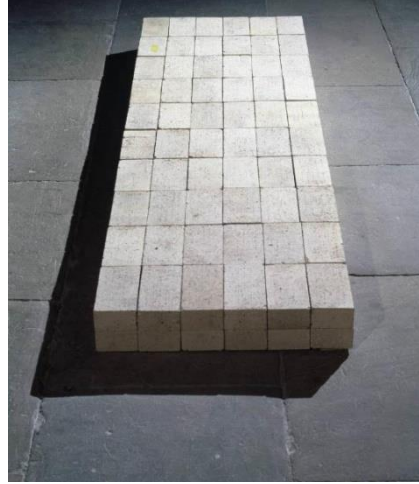
### 3.3. Carl Andre

Carl Andre: 'Ya çelişkilerimizi yalanlamak ya da onlarla yaşamak gibi tarihsel bir seçimle karşı karşıya kaldık her zaman. Artık burjuvazinin dehası sayesinde çelişkilerimizi pazarlama fırsatı elde ettik (Yılmaz, 2013, s. 280).'



Resim 3.6. Carl Andre, Cascade, 1984 (URL-16)

1960'lı yılların başında Carl Andre inşaat kalaslarından dikey heykeller yapmıştır. Heykellerini yaparken, yararlandığı kalasların 'yontulmadan önce daha iyi' olduğuna karar vererek, ağacı yontarak heykele dönüştürmekten vazgeçmiştir. Belirli bir zamana kadar nesnelere kesen Andre, sonrasında 'kestiği nesne zaten kesilmiş bir şeydi' mantığıyla nesnelere kesmek yerine, basılan hazır nesnelere kullanmanın en mantıklı yol olduğunu düşünmüştür. Bu şekilde eklemeye kesme, oyma gibi heykel yaparken geleneksel yöntemleri bırakmıştır. 1961'de kalasları yan yana dizerek bir düzenek oluşturmaya başlamıştır. Fakat kısa bir süre sonra mekândan ve şekillerin dikey oluşundan kendini sıyrıp heykellerini zemine yayarak 'yataylık' üzerine çalışmıştır. İlk çalışmaları fazla mimariye kaçmıştır. Ama bir gün heykellerinin yüksekliğinin bir suyun ki kadar olması fikri onu etkilemiştir (Yılmaz, 2013).

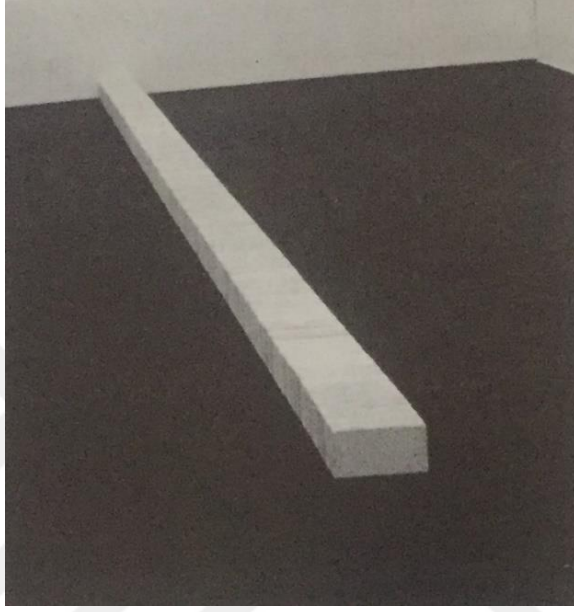


Resim 3.7. Carl Andre, Eşdeğer VIII, 120 tuğla, sanatçı koleksiyonu, 1966 (URL-17)

Eşdeğer VIII; izleyicilerin beklentisini derinden sarsan, ne geleneksel ne de modernist bir iz taşımayan, modernizmden kopuş olarak simgelenmiş bir yapıttır (Resim 3.7). Sanatçının yönlendirmesi üzerine dizilen 120 adet tuğlaya, 2000 pounddan fazla para ödeyen sanatçının bu eseri 1972’de Tate Gallery’de sergilenmiştir (Antmen, 2016). Andre eşdeğer eserini oluştururken malzemelerin kendi kendilerine konuşabilmelerinin gerektiğini söylemektedir. Eserine bakıldığında günün saatine göre, galerinin aydınlatmasına göre tuğlalarını konumlandırmış ve bu düzenlemeyi yaparken tuğlaların rengine ve dokusuna dikkat etmiştir. Eşdeğer eserinde kullanılan malzemeler orijinal hallerinden ayrılmamıştır. Sadece galeride yeniden düzenlenerek, yerleştirilerek, sanatsal olmayan bu esere farklı bakış açıları sağlanmıştır. Bu eser sanat hakkındaki sabitlenmiş fikirlere meydan okumuştur (Whitham ve Pooke, 2018).

Genellikle tuğla sanat eseri oluştururken bir araç olarak düşünülmez. Tuğlaların sadece anlamsız bir tuğladan ibaret olmayıp mali bir değeri de olması nedeniyle sanat eseri sınıfına girmiştir. Bu eserin, sanat olduğunu ortaya koyan diğer bir neden ise bu tuğlalardan yapılmış eserin bir inşaatın önünde değil de bir müzede sergileniyor oluşudur. Bu bağlamda sanat müzesi içerisindeki ‘tuğla’, sanat eseri sayılmaktadır (Whitham ve Pooke, 2018). İzleyici ve mekân algısına getirilen açılım minimalizmi hazır-nesne boyutuna taşımaktadır. Hazır-nesne stratejisi bağlamında Marcel Duchamp’ın ‘çeşme’ adlı eseri ve minimalistlerin çalışmaları sanat çevresinde büyük bir tartışma yaratmıştır. Bu tartışmaların içerisine Carl Andre’nin eşdeğeri de girmektedir ve eleştirmenlerce parasını boşa harcadığı söylenmiştir. Andre karşılık

olarak ‘Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum! (O’doherly, 2019, s. 11)’ yanıtını vermiştir. Andre’nin tuğlaları, bir hazır-nesne kategorisinde sergilenen mekân ve sergilenme biçimi ile bir meta olarak ‘sanatsallaşma’ süresinde çevrenin etkisini iyi ölçüde kazanmıştır. Bu sayede geleneksel bir biçiminde olan resim ve heykel anlayışı, minimalizm sanat eğiliminin fikirleriyle aşılmıştır (O’doherly, 2019).



Resim 3.8. Carl Andre, Kaldıraç, 1966 (Yılmaz, 2013)

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi, s. 274.

Carl Andre, yapıtlarını ‘heykel’ olarak nitelemekte ısrarcı, düzenlemelerini ise ‘biçim-yapı-mekân olarak heykel’ anlayışıyla ilerlemiştir. Bu şekilde çağının yeni heykel önermelerinin öncüsü olmuştur (Antmen, 2016). Andre’nin ilk önemli çalışması yatay konumdaki ‘kaldıraç’ adlı eseridir ve bu eser ‘Temel Yapılar’ sergisi için yapılmıştır (Resim 3.8). Yan yana konumlanmış 137 tuğladan oluşan Andre’nin eseri galerinin zemininde yatay bir uzunlukta sergilenmiştir. Böylece sanatçı dikey elemanlardan kurtulmuş ve şu şekilde ifade etmiştir: ‘Brancusi ‘un sonsuz sütununu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne kaymış oldu (Yılmaz, 2013, s. 274).’

Sanatın uç sayılan ilk eser örneği, zeminde de duran ve üzerinde yürünebilen, Andre’nin eseri sayılmıştır. 1967 yılında yapmaya başladığı çalışmada metal plaka parçalarını yine mekânın zeminine yerleştirmesiyle oluşturmuştur. Müzenin zeminin

de oluşturulan parçalar 1.296 birimden oluşmuş ve malzemeler alüminyum, bakır, çelik, magnezyum ve çinkodan oluşmuştur. Andre'ye göre, ideal heykelin ölçüsü ancak bir yol kadar olmalıydı. Öyle ki bu anlayışını, 'klasik heykellerin üzerinde yürünmeli ve kamyonlarla üstlerinden geçilmeli' düşüncesiyle desteklemiştir. Andre çalışmalarının bazılarının yüksekliğini azaltmış ve buna 'yer heykeli' demiştir. İleriki zamanlarda bu yer heykelleri enstalasyon sanatına öncülük ederek günümüz heykel anlayışında yerini almıştır (Tizgöl, 2008).

### 3.4. Robert Morris



Resim 3.9. Robert Morris, isimsiz (ayna küpler), 1965 (URL-18)

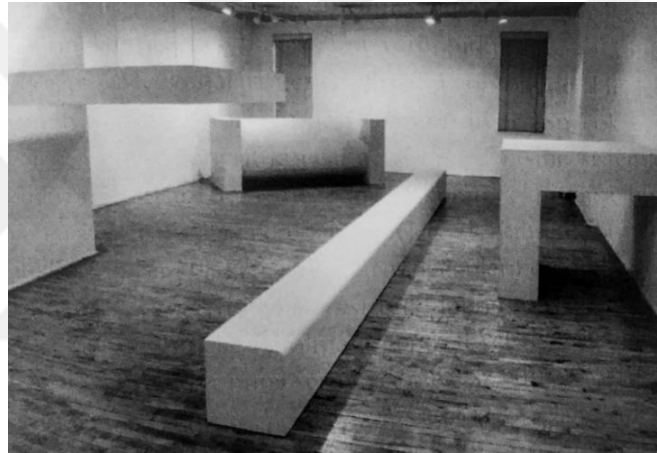
Her biri 53,3 x 53,3 x 53,3 cm.

Yazıları ve heykelleriyle minimalizmin önde gelen ismi Robert Morris'in vizyonu, basite indirgenen geometrik şekillerin izleyiciye yansımaları ve metaforik etkileşim üzerine temellendirilmiştir. Sanatçı 1960'lı yıllarda doku, figür ve dışavurumcu içerikleri barındırmayan dikdörtgen, küp ve tekrarlı diğer geometrik şekillerle minimalist heykelle ışık tutan örnekler üretmiştir (Karahan, 2015).

Morris; "bir anıtın karakterini, onu biz insanlardan farklı kılmak için ihtiyaç duyduğu içinde bulunduğu boşluk miktarı belirler" demiştir ve "bir mücevheri elimizde taşıyabiliriz çünkü bir boşluğa ihtiyaç duymamaktadır" diye ekler. "Boyuta bağlı algılamada" Morris şunu ifade etmiştir: "İnsan vücudu tüm ölçüleri kendi varlığında taşır

ve kendini bu ölçekte değişmez bir unsur olarak kabul eder. Bir kişi, bir şeyin kendinden küçük ya da büyük olduğunu hemen fark eder ve bu ikisi (insan ve nesne) boyutlarına değgin ilişkideki yakınlığın farklı niteliklerinden dolayı farklı görünür” (Tizgöl, 2008, s. 61).

Robert Morris heykelin temelinde dokunma duygusu olduğuna dikkat çekerek ‘geştalt’, yani kendi kendine yetebilen bir nesne olduğunu savunmuştur. Heykelin bir insan boyutunda olması gerektiğini ve bunun kalıcı olduğunu vurgulamıştır. Bu boyutlarda olmayan heykel daha büyük ölçüde olduğunda kamusal, daha küçük olduğunda ise sıcak niteliklere bürünmekteydi. Kendi kendine yetebilen bir nesne olarak heykel, sanatçının el emeğinden ve renklerden arındırılarak, simetri, birim tekrarı ile soyutlanmaya yönelmiştir (Atakan, 2015).



Resim 3.10. Robert Morris, Green Gallery’deki yerleştirme, 1965: (soldan sağa) isimsiz (masa), isimsiz (köşe kirişi), isimsiz (yer kirişi), isimsiz (köşe için) ve isimsiz (bulut) (Yılmaz, 2013)

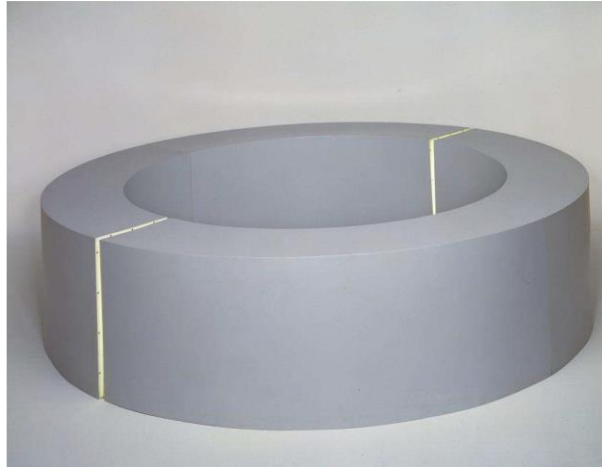
Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi, s 275.

Robert Morris çalışmalarını oluştururken fenomenolojik, formalist ve düşünsel bir atmosferden yararlanması çalışmalarının, giderek karmaşık bir hal alması sebebiyle ofis ve hastane ortamındaki yapılara benzemesine neden olmuş ve onu liberalizm akımına yönlendirmiştir. 1960’lı yılların başında sergilenen ‘Green Galeri Yerleştirmesi’ adlı yapıtlar; heykel, mekân ve mekânı kapsayan mimari uzantılardan ibarettir (Şahiner, 2013).

Morris'in öne sürdüğü gibi; 'İyi bir iş, işin dışıyla bir takım bağlantılar kurar ve onları, mekânın, ışığın ve izleyici görüş alanının bir işlevi haline sokar. O objedir ancak hiçbir şekilde estetik bir ifade değildir. Bazı yönlerden bu, daha yansıtıcıdır, çünkü bir kişinin bir iş ile aynı mekânda kendi başına varoluşunun farkındalığı birçok içsel ilişkilerden dolayı bir önceki işte olduğundan daha güçlüdür.' (Tizgöl, 2008, s. 64).

Heykel ve mimarinin ilişkisi mekâna dayanmaktadır. Amaç bu üçleme ilişkisini karmaşık bir hale getirerek izleyiciyi galeri mekânında hareket ettirmektir. Yarı-mimariden oluşan bu heykeller izleyicilere müdahale ederek geometrinin saf etkisini çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. Bu heykel odada olup, fakat odaya dâhil olmayan bir yapı olduğu saptamasıyla indirgenmiştir. Ayrıca Morris'in 'Green Galeri Yerleştirmesi'; yerindelik statüsü ile salt mekâna ait yerleştirmenin fikrini gözler önüne sermiştir. Burada ki işler mekânı yeniden yapılandırır ve sadece oraya ait olmaktadır. İşler kendi yerinde, kendilerine ait mekandalardır (Şahiner, 2013). Mekânı dönüştürmek için malzemeyi kullanan Morris'in yapıları, mekân değişikçe değişmiştir (Antmen, 2016).

Geometrik temalı çalışan sanatçının işleri; endüstriyel unsurun ön plana çıktığı, artık üretim ve fabrikaların önemini yitirdiği, tüketim ve depolama deneyimlerinin arttığı çalışmalardan oluşmaktadır (Şahiner, 2013). Genellikle bu ortamdan faydalanan sanatçıları Baudrillard şu şekilde ifade etmiştir: 'Neden ve sonuç, aktif ve pasif, süje ve obje arasında bir ayrım kalmadığı bir ortamdı bu... (Şahiner, 2013, s. 168).'



Resim 3.11. Robert Morris, isimsiz, fiberglas ve floresan, 60,96 x 35,56 x 246,38 cm, Dallas Museum of Art, 1965-1996 (URL-19)

### 3.5. Donald Judd



Resim 3.12. Donald Judd, Untitled, 1988,galvanized steel 100 x 100 x 100 cm (each) (URL-20)

Donald Judd, küp ve benzer şekilleri en çok kullanan sanatçıdır. Bu şekilleri birbirinin etrafına sıralayarak sergilemeyi tercih etmiş ve tekrar eden şekillerin oluşturduğu bütünlükten yararlanmıştır (Resim 3.12). İlk çalışmaları tuval üzerinde kum, ağaçtan yapılmış kabartmalar, plastik boru gibi resim ve heykel elemanlarının birleşimi şeklinde oluşmuştur. Sanatçı, üç boyutlu çalışmalara yönlendikçe, resimsel mekânın zayıflığını hissetmiştir. Resimlerini uzaysal yanılsamadan kurtarmak gerektiğini düşündüğü için, resimlerini üç boyutlu bir havaya sokarak sadeleştirmeyi denemiştir. Resimleri sadeleştirmenin en kısa yöntemi figür ve resmin ilişkisini tümüyle kesmekten geçmektedir. Judd, resim sanatının tamamıyla yanılsama olduğunu ve bu nedenle hiçbir değeri olmadığına karar vermiştir. Ona göre, resim alanı olan tuval, zaten bir şekle sahiptir, tuvali boyalarla kaplayarak derinlik kazandırmayı doğru bir yöntem olarak bulmamıştır. Sanatçı gerçek uzayın, betimsel uzaydan daha gerçekçi olduğunu söylemiş, yaptığı nesne çalışmaları buradan doğmuştur. 1963'te New York'ta, Green Galleri'de sergilenen, boyanmış ağaçtan heykelleri bunlara örnektir (Yılmaz, 2013).

Judd, Green Galeride 1964 yılında açmış olduğu sergide, yapıtları heykel yerine üretilen bir nesne izlenimi vermiştir. Judd, çalışmalarını 'üç boyutlu' olarak niteleyerek olağan resim ve heykele anlayışına karşı bir tavır sergilemiştir. Çalışmaları bütünsel değer taşıyan ilginç yapıtlar olmakla birlikte standart resim ve heykel ebatlarında büyük, mekânla ilişkili yapıtlar olmuştur. 'Üç boyutlu çalışmalar',

heykelle karşılaştırıldığında çözümlenmeye ve düşünölmeye gerek görölmeyen, bütün olarak değeriendirilmiştir. Bütün kavram olarak ele alındığında biçim, imge, renk, yüzey gibi ayrı parçaların yok olmasıdır (Atakan, 2015).

Çok zaman geçmeden, metalle kaplı pleksiglas kutularla çalışmış, bu yapıtları ise 1966'da açılan 'Temel Yapılar' sergisinin en önemli çalışmalarından olmuştur. Ağır ve basit görünümlü olan bu kutular üst üstü konmuş ve Judd'un heykel tarzını çok iyi bir şekilde yansıtmıştır. Yontularak, kaynakla sabitlenerek ya da eklenerek değil; toplanarak, bir araya getirilerek yapılan bu heykeller; heykel sanatına yeni bir bakış açısı, eleştirel bir düşünüşle üretilen nesnelere haline gelmiştir. 'Heykel madem öncelikle uzay içinde bir kütle demektir, o halde bunlar en saf kütlelerdir (Yılmaz, 2013, s. 276).' Bu nedenle heykelerde ek bir bağlantı, yapıştırma ya da altlıklara yer yoktur. Depolanabilen, birimlerine ayrılabilen heykelden oluşan her bir eser, aynı ve değışmez birimlerin basit kompozisyonlarından oluşturulmuştur.

Kompozisyon, birimlerin yinelenerek tekrarlanması, uzatılması şeklinde devam ettirilmiştir. Kutular, küpler çoğunlukla duvardan çıkıntılı halde durarak; zemin duvar ve parçaların bir bütünlük yaratmasıyla heykelle yaşantı katmıştır. Donald Judd'un çalışmalarında ise çeşitli yüzeylerle yaratılan sıra dışı görünüm bulunmaktadır. Çalışmalarda kullanılan malzemeler saydam-mat, parlak yüzeyli, dikey ve yatay olmaksızın bir düzen anlayışı içerisinde olmuştur. Öznel anlayış ve keyfi tutum barındırmamıştır.

1950'lerde Bernard Newmann'ın modern heykel hakkında söylediği, 'Heykel, bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız şeydir (Yılmaz, 2013, s. 276).' sözüyle Judd'un heykellerinin yerleştirme biçiminin ne kadar farklı olduğunu gözler önüne sermiştir. Minimalist heykelin geldiği bu nokta Rosalind Krauss'un şu sözüyle açıklanabilir: 'Bilinç uzaydaki bir tür kara delik gibi, olumlu taraflarını tanımlamanın gittikçe zorlaştığı bir şey, ancak ne olmadığına bakılarak bir yere oturabilecek bir şey olarak görünüyordu (Yılmaz, 2013, s. 276, 277).'



Resim 3.13. Donald Judd, İsimsiz, On adet çelik, alüminyum, sert plastik parça, 1980 (URL-21)

Judd'un İsimsiz eseri (Resim 3.13); Çizim olmayan bu eser üç boyutlu bir yapı olarak belirli renklerle renklendirilen parçaları ile heykel niteliğindedir. Geometrik biçimli düzenlemelerle ve yapıtta aralıklı bırakılmış boşluk sayesinde eserin içinden bakılabilir şekle sahiptir. Yapıt metalden yapılmış bir prefabriktir. Birbiriyle aynı 10 adet alüminyum, çelik ve renklendirilen sert plastikten oluşan parçaları düzenleyen Judd, parçaları hacimlerine göre ayırarak aynı uzaklıklarda galerinin duvarına sabitlenmiştir. Eser, tekrara dayandığından dolayı çeşitlilik sunmamıştır. Ahşap, metal, reçine ve plastik gibi ticari malzemelerle denemeler yapan Judd aslında resim eğitimi almıştır ve eserlerini heykel yerine obje olarak nitelemiştir (Whitham ve Pooke, 2018).

Dünyadaki birçok müzede en bilindik eseri ve kopyalarının bulunduğu heykel olan "İsimsiz", duvara 20 cm aralıklarla asılan, kırmızı kutulardan oluşmuştur. Üst üste monte edilen, tekrar biçiminde asılmış, düzeni ve birbiriyle ilişkisi bulunmayan bu parçalar, sonsuz tekrarlamalardan alınan birer kesit gibi algılanmıştır. Sanatçı bu parçaların sayılarını kurallara göre ayarlamamış, her galerideki parça sayıları duvarın yüksekliğine göre değişim göstermiştir (Akgün, 2018).



Resim 3.14. Donald Judd, İsimlessiz, ahşap üzeri kırmızı yağlıboya, 48,2 x 114,3 x 76,2 cm, Judd Foundation, 1963 (URL-22)

Donald Judd, kendi çalışmaları hakkında, 'Eğer benim 37 çalışmam en aza indirgenmiş (reductivist) olarak tanınıyorsa bunun sebebi insanların gerekli olduğunu düşündüğü şeylerin yaptıklarımın içinde olmamasıdır. Yoksunluk (abstraction), formun görüntüsünü en etkili şekilde kullanabiliyorsa fazladan bir şey eklemek güzel bir jest olabilir' demiştir (Haskell, 1989'dan aktaran Akgün, 2018, s. 24).

Heykelde farklı olarak, heykellerin altında bulunan altlıklara benzetilen Donald Judd'un küpleri, modern sanatın zorunlu bir sonucu olarak gözükmekteydi. Bu küpler; Malevich'in 1913 yılında yaptığı 'Beyaz Üstüne Siyah Kare' adlı eserin çoğaltılan, üç boyutlu hallerine benzetilmiştir. Şüphesiz bu iki eser hiçliğin, biri iki boyutlu diğeri üç boyutlu olmak üzere önemli temsilcileri sayılmıştır. Küplerin, heykel kategorisine girmesinin sebebi ise üç boyutlu olmaları, galeride 'heykel' olarak sergilenmelerinden dolayıdır. Fakat Judd kısa bir zaman sonra çalışmalarına heykel denilmemesi ve heykelde olan özellikleri, kendi sanatının barındırmadığını öne sürmüştür. Judd'un yapıtları bütünlüğü basit 'bir tek şey' olarak görmüş ve bu anlayış üzerinde yoğunlaşmıştır. Onlara göre yapıt bir anda algılanabilir ve karmaşadan uzak olmalıdır. 'Judd'un duvara yerleştirdiği işleri, en yakın karşıdan izlenebilir. Yine zemine sıraladığı küplerinin çevresinde dolaşmak gereksizdir; insan bunları bir kerede algılar çünkü. Andre'nin yere serpilmiş plaklarının ise çevresinde dolaşılabilir; ancak cephe, arka ve yan düzlem gibi özellikler yoktur (Yılmaz, 2013, s. 277).'

### 3.6. Dan Flavin



Resim 3.15. Dan Flavin, isimsiz, mavi floresan ışık ile enstalasyon, Museum Associates/Lacma, 1981 (URL-23)

Başka bir minimalist sanatçı olan Dan Flavin, renkli ışık kompozisyonları ile tanınmıştır. 1961’de mekân faktörüne farklı açılar sunan Dan Flavin, elektrikli ışığı sanatsal bir eleman olarak kullanan ilk sanatçı sayılmaktadır. Sonraki çalışmalarında floresan kullanmaya devam etmiştir. Flavin’in yaptığı çalışmalar sadece bir heykel yapıtı değil çalışmaların sağladığı gölgeler ve çarpıcı ışık değişimleriyle mekânın ortamını değiştiren büyük bir etken yaratmıştır. Sanatçı ışığın gücünü daha fazla göstermek adına çeşitli ışık efektleriyle ‘ışık köşeleri ve koridorları’ tasarlamıştır (Forthing, 2013).

Flavin’in ışıklarına benzeyen ışıklar, şehirlerin gecesini gündüzüne çevirir. Manastır hayatına ait düşüncelerden çok şehvet gücü ve çok fazla dinamik bir serbestlik sunarlar. Ama Flavin bunu çok farklı bir şekilde kullanır. Herhangi mistik bir düşünce çeşidine karşı olan derin güvensizliğine rağmen, bu malzemenin düşüncesiz ve duygusuzca bir saygısızlık görmesinden nefret eder. Nesnelere dinsel anlamlardan kesinlikle ayırır, kendi değerlerini yükler onlara. Floresan tüplerin fonksiyonları artık ekonomik ya da sosyal bir amaca bağlı değildir ama yerleştirilmiş oldukları mekânın kurallarına bağlıdır. Duvarlar ve tuğlalar onların mimariyle diyalog kurdukları araçlardır. Böylece renkli ışık kendi etkinliğini kendi üzerine almaya başlar. Kendisini objelerden ayırır, odayı doldurur duvardaki var olan renklerle karıştır, yapıyla ilgili elemanları, frizleri (şerit halindeki duvar süsleri), duvara yapışık sütunları, olukları (kanalları) vurgulayarak ortaya çıkarır. Dikdörtgenimsi yapıların sivri kenarlarını iyi ortaya çıkarır. Elektrik ışığının, şiddeti artırılmış ve bağımsızlaştırılmış, titreşen bir eleman olarak etkisine dikkat çeker (Poetter 1989, s. 13-16’dan aktaran Ataseven, 2012, s. 93,94).

Florasandan oluşan ilk yapıtı ‘Sonsuz sütün’ serisi; ışığın yarattığı ruhsal bir derinlik sunmuştur. Bu çalışmalardan sonra ışığı temel malzeme olarak kullanmış basit şekilde,

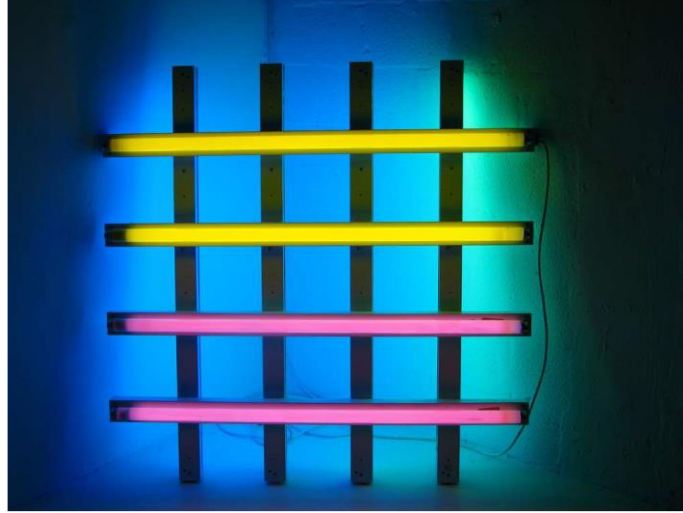
değişik şekillerde yerleştirilen floresanlarla, ışığın derinliği yansıtılmıştır. Çalışmalarında ressam çizgilerini kullanarak, değişik ebatta ve boyutta, renkli ve renksiz ışıkları bir araya getirerek floresan tüplerine etkileyici bir görev yüklemiştir. ‘Işıklandırılan malzemenin kompozisyonu ile bir odanın gerçek boşluğunun parçalanabilir olduğu ve onunla dikkatlice oynanması gerektiğinin farkına vardım... O köşe tamamıyla yoksayılabilirdi. Fiziksel yapı, göz kamaştırıcı ışık ve çift gölge tarafından, duvar bölümü görsel olarak parçalanabilirdi (Poetter 1989, s. 13-16’dan aktaran Ataseven, 2012, s. 90).’ Aslında sanatçı, çalışmalarının etkileyici görünümünden değil eserlerinin izleyiciler üzerinde algı yöntemi yaratmasından dolayı minimalizme dâhil olmuştur. Diğer bir deyişle çalışmaların, hazır-nesne ve ticari malzeme olan floresan, gerçek bir obje ve birim tekrarı oluşturduğu için minimalizm içerisindedir. Sanatçı floresan düzenlemelerini bazen gün ışığı ile birlikte kullanmış bu şekilde ışık, mekânda daha karmaşık bir güç yaratmıştır. Onun sanatında gerçek bir anlamda yapıya yön veren ışık, mekânsal bir hacme dönüştürülmüştür. Bu hacim ise floresan tüpleri ters çevirerek ve boş alanların etrafını tüplerle çevrilmesiyle, boş alanların doğru şekilde kullanmasıyla oluşmuştur. Genellikle çalışmaları sadece resim ve sadece heykelden ibaret değil, resim ve heykeli bir arada sunarak sergilenen çalışmalar olmuştur. Flavin, metal ve camdan yapılan floresan tüplerini izleyicilere uygun bir biçimde sunmuştur, onun anlayışında materyali hiç bir zaman abartılı şekilde ele almak olmamıştır (Ataseven, 2012).



Resim 3.16. Dan Flavin, V. Tatlin Anıtı, floresan ışık, 373,4 x 70,5 x 12,7 cm, Philadelphia Museum of Art, 1966 (URL-24)

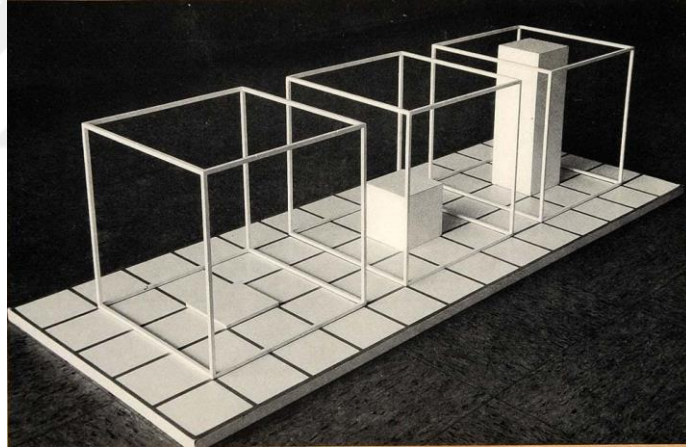
1964'te flüorasan lambalarını kullanarak 'Tatlin için Anıt' adlı adını verdiği heykeller yapmıştır. İsminden de anlaşılacağı gibi eser Tatlin Kulesi'ne bir gönderme olarak yapılmıştır. Eser kendi kendine yetebilen ve ışıltı parlayan bir nesne olarak sayılmıştır. Dan Flavin; 'sembolize ediliş azalıyor-zayıflıyor' diyerek tarafsız ve sanatsızlığa doğru yönelen bir akımdan bahsetmiştir. 'V. Tatlin için Anıt' adlı çalışma hiçbir şekilde yontularak, el işçiliği içermeyen, neon tüpleriyle oluşturulan basit bir asamblaj örneğidir ve bu heykel hiçbir anlama, fikre hizmet etmemektedir. Bu heykel, kendi yapısı içerisinde ihtişamlı ve göz alan bir obje niteliğindedir. Sanatçı, sadece endüstriyel malzemeleri kullanarak mekânın sarmalandığı florasanlarla kendine ait bir atmosfer yaratan eserleriyle minimalist sanat içerisinde yer almıştır (Ataseven, 2012).

Flavin'in diğer çalışmaları oldukça renklidir. Sanatçı genel olarak bu heykelleri, elektrik teknisyenlerine sipariş etmiştir. Heykellerin yerleştirildiği çevre resimsel bir alanı yansıtmıştır. Florasanlardan duvara yansıyan ışık, ilginç derecede renk geçişlerine neden olmuş ve mekânda resimsel bir hava yaratmıştır. (Yılmaz, 2013). İlk zamanlarda çizimlerine yönelen sanatçı, sonralarda oluşturduğu bir kısım çalışmaya 'ikon' adını vermiştir. İkon adlı çalışmalar, köşe kısımları ampullerden oluşan çevre çizimleri ve sulu boya tekniğinden oluşan yapıyla ilgilis şu açıklamalarda bulunmuştur: 'İkon sözcüğünü salt dinsel bir terim olarak değil; elektrik aydınlatmasını sağlayacak şekilde hiyerarşik bir ilişki üstüne kurulmuş, altta üstte, kenarda, ayrıca yüzeyi kare biçiminde, yapısı ışıklarla renklendirilmiş olarak görüyorum (Ataseven, 2012, s. 88).' Amacı ise ışığı malzeme olarak ön plana çıkartmaktır.



Resim 3.17. Dan Flavin, isimsiz (Harold Joachim'in anısına), pembe, mavi, yeşil, sarı floresan ışık, metal aksam, 1977 (URL-25)

### 3.7. Sol LeWitt



Resim 3.18. Sol LeWitt, Üç bölümlü set, 1968 (URL-26)

Sol LeWitt, minimalist sanatın içerisinde yer almıştır ancak sonraki yıllarda kendi yaptığı sanata 'kavramsal' demeyi seçmiştir. Minimalist sanatta yer alması, minimalistlerin kullandıkları malzemeleri, küp ve basit şekilde tekrara dayalı üç boyutlu nesnelere seçmesinden kaynaklanmıştır. Bu şekilde bakıldığında iki sanatın kesiştiği noktada durduğu söylenmiştir. 1960'ların sonlarına doğru yaptığı işlerin çoğu tekrara dayalı eserler olmuştur. Diğer minimalistlerden farklı olarak çalışmalarının 'çizgisel' olmasıdır. Bu çizgiler bazen yatay bir düzlemde ya da duvara konumlanan ızgara biçiminde yapılardan oluşmuştur (Yılmaz, 2013).

Bir şeyler yazmamın tek sebebi, eleştirmenlerin bu konuyu çok iyi kavrayamamalarıdır. Onlar sürekli Minimal Sanat hakkında yazıyorlar, fakat hiçbiri Minimal Sanat'ı tanımlayamıyor. İnsanlar beni sürekli Minimal sanatçı olarak adlandırıyorlar fakat hiçbiri bunun ne olup olmadığını, sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini ve ne anlama geldiğini tanımlamıyor (Meyer 2001, s. 3, 5'ten aktaran Tizgöl, 2008, s. 49).

Sanatçı matematiksel düzenlemelerle, çizgisel kareler yardımıyla üç boyutlu yapılar elde etmiştir. Bu yapıtlar, çizgisel ızgaraların içerisine konumlanan küp ve dikdörtgenlerden oluşan, nesne ve mekân ilişkilerini basit bir şekilde yansıtan eserlerdir. Akla dayalı ve planlı olarak tasarlan yapıtlar duygu barındırmayacak niteliktedir. 1980'lerden sonra üç boyutlu yapıtlarla birlikte direkt olarak duvara uygulanan iki boyutlu çalışmalar yapmaya başlamıştır. Yaptığı duvar resimleri kısmen ifadeli, geometrik şekilli, renkli alanların tekrarına dayanmış fakat birimler eski çalışmalarına göre daha esnek şekilli sayılmıştır.

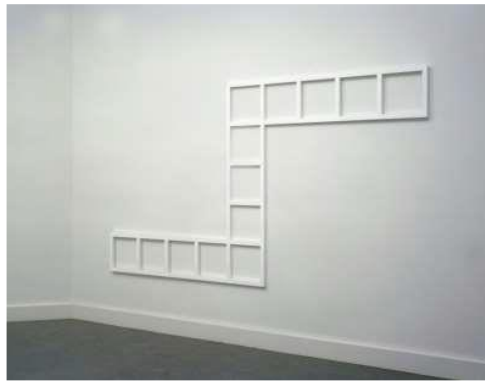
Sol LeWitt; plansızlık, duygusallık ve keyfi tavırlardan uzaklaşmak gerektiğini düşünmüştür. Duygusallığın yerini, akıl ve düşünme almalıdır. Bir eser ortaya çıkarılırken duygu ve anlık düşünceler en az seviyede olmalıdır. Gelişi güzel tavırlar, eser yapılırken çıkarılmalıdır. Sanatçının düşünce aşamalarını gösteren süreç LeWitt'e göre bitmiş çalışmadan önemli sayılmıştır (Yılmaz, 2013). İzleyiciler tarafından tamamlanmaya ihtiyaç duyan çalışmalar ise Sol LeWitt'e aittir. Sanatçının heykelleri minimalist şekillerin obje olarak değerlendirilmesi, matematiksel özelliği ve izleyicilerin yapıtları hayal güçleriyle tamamlama gerekliliği ile bir bütün içerisindedir. Bir takım yaptığı çalışmalar minimalizm akımına veda niteliği taşımış ve çalışmalarının kavramsal sanatı kapsadığını belirtmiştir (Forthing, 2013).



Resim 3.19. Sol LeWitt, Tamamlanmamış Açık Küp, 1974 (URL-27)

1974, boyanmış alüminyum.

Bir sosyal sanat kavramı yaratan LeWitt'in küpleri, mimari ile ilişkilendirilebilir, bu ilişkilendirmenin altında yatan fikir ise sanatçının küplerinin açıklık ve kapalılığı aynı anda yansıtan dogmatik düşüncelerden kaynaklanmaktadır. Adım adım heykel sanatını mimariye yakınlaştıran LeWitt, kendi dönemiyle birlikte birçok sanatçıyı derinden etkilemiştir 'Katkısız deneysel obje' fikrini öne süren LeWitt bu fikre bağlı olarak kavramsal süreç sanatının oluşumunda katkı sağlamıştır.



Resim 3.20. Sol Lewitt, Duvar Strüktürü beyaz lakelenmiş çelik, 1966 (URL-28)

Sol LeWitt, bir çalışmasında bu konuyu şöyle açıklamışlardır: 'Düşünceler sanat yapıtı olabilir. Bunların herhangi bir töze yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur; sanatçının anlığıını, hiçbir zaman, terk etmeyebilirler (Şahiner, 2013, s. 147).' Bu açıklamayla sanatın

salt ‘bilme’ teorisi olduğu söylenmektedir. Böylece sanatı önemli kılan aslında izleyicilerin sanatta ne gördüğü ve esere dokunulduğunda hissedilenden daha ötesi değildir, bu makine ile sanat yapılabilir anlamında, malzemeye dayanan sanatsal bir anlayış biçimidir (Şahiner, 2013).

Sol LeWitt, sanatın kavramsallığını sorgulamaya başlamış, yanılısamaya neden olan siyah-beyaz kabartmaların üzerine yoğunlaşmıştır. Her şekilde seri olarak çalışmaya yönelen sanatçı, siyah-beyaz çalışmaları ızgaralar yardımıyla kutu halinde düzenleyerek konstrüksiyon oluşturmuştur. Bu çalışmalar kutuların fiziki yönüyle alakalıydı ve 1967’de ortaya koyduğu yapıtlar basitlik, düzensizlik ve kavramsızlıktan oluşmaktaydı. Tasarımların taslakları önceden belirlendiği üzere yapıtları kavramsal sanat olarak nitelenmiştir (Atakan, 2015).

## 4. GRAFİK TASARIM

### 4.1. Grafik Nedir?

Resim, yazı, işaret ve bezeme gibi görsel unsurları kapsayan, mekanik ya da yarı mekanik işlemler halinde üretilen sanatların genel ismidir. Basılı malzemeler ile üretilen tasarımlar; afiş, amblem, kurumsal kimlik tasarımı, etiket, ambalaj tasarımı, ilan panosu gibi reklam ürünlerinin yanı sıra kitap basımı, resimlemesi, ciltleme ve tipografiyi de içine alan geniş bir sanattır. Bu geniş tasarım kitlesi dışında endüstriyel tasarım, dokuma ve seramik ürünlerinin üzerine kaplanan baskıları da içermektedir. İlk grafik tasarım ürünleri, baskı makinalarının icadından önce el işçiliği ile yapılmış oyma baskılar, minyatür ve illüstrasyon gibi kitap resimleme, tezhip gibi süsleme ve bezeme işleri sayılmaktadır. Grafik, Yunancada graphein ya da grafikos sözcüğünden türetilmiş; çizmek yazmak, desen ve işaret anlamında kullanılmıştır (Ağsakallı, 2014). Grafik tasarım ürünlerinin asıl amacı, hedef kitlenin dikkatini çekebilmesidir. Bunun için de görsel öğeler, çarpıcı yaklaşımlarla izleyiciye yansıtılmalıdır (Turgut, 2013). Görsel bir iletişim sanatı olan grafik tasarımın en temel görevi bir mesaj iletmek, bir hizmeti ya da ürünü tanıtmaktır. İlk kez 20. yy.'da adından söz ettiren grafik tasarım terimi, metal kalıpların oyulmasıyla yazılan, çizilen ve sonrasında basmak için çoğaltılan görsel unsurları tarif etmek için kullanılmıştır. 'Bugün artık iletişim tasarımı olarak adlandırılan grafik tasarımın üç temel işlevi vardır: İkna etmek, bilgi vermek ve kimlik belirlemek (Karamustafa, 1994'ten aktaran Uslu, 2017, s. 15).'

### 4.2. Grafik Tasarımda Mesaj İletme Yöntemi

Grafik tasarımın en önemli unsuru olan iletişim, grafiği güncel, dirençli ve ilginç kılmaktadır. Grafik tasarım, tasarım camiası içinde en sık karşılaşılan tasarım ürünlerinden biridir. Bir konuyu tanıtmak, kalabalıkların duymasını sağlamak ve herhangi bir mesajı kısa yoldan iletmek gibi birçok işleve sahiptir ve genellikle grafik tasarım ürünlerinde biçimler ve yazılar birlikte kullanılmaktadır. Grafik ürünlerinin yaratılma amacı bir mesajı iletmektir. İletilen mesaj ise amacına uygun olarak açık ve anlaşılır olmalı, tasarım elemanları ve ilkelerine bağlı olan sıralamaya göre düzenlenmelidir. Mesaj, kısa sürede anlatılanı vermelidir (Pegem, 2011).

Gözümüzle görüp algıladığımız her şey görsel iletişim ögesidir. İletinin görsel yolla aktarımı iletişimin önemli bir parçasıdır. Bilginin giderek çoğaldığı, sürekli gelişen teknolojinin her geçen gün yeni iletişim ortamları yarattığı günümüzde, görsel tasarım alanında yapılan üretimlerin daha hızlı paylaşıldığı ve iletişim aracı olarak sözsüz iletişimin farklı bir boyuta taşındığı gözlemlenmektedir (Kaptan, 2017, s. 8, 9).

Semboller grafik tasarımda çok fazla etkilidir, istenilen mesajın kısa sürede verilmesi gerektiği için tasarımlarda sembollerden sıkça faydalanılmaktadır. Bu sebeple, grafik tasarım semboller sanatı olarak da anılmaktadır. Sembolik olarak anlatım ilgi çeker, sıra dışıdır ve akılda kalıcılığı uzun süreli olduğu için iletişime vurgu yapmaktadır. Ayrıca evrensel niteliktedir. ‘Grafik tasarımda amaç sadece mesaj vermek olmayabilir, bazen tasarımcı mesajdan öte anlamlar, değişik yeni açılımlar sayesinde bir düşünce üretmeyi de hedefler (Uçar, 2019, s. 80).’ Grafik tasarımda tasarım, detaylardan arındırılarak çoğunlukla sembolleşen nesnelere yalınlaştırılıp stilize edilmiş bir şekilde kullanılmaktadır. Detaylardan arındırılan tasarım, kavramların kullanımı ve aktarılması açısından kolaylık sağlamaktadır. Günümüzdeki çoğu sembol ilk başlangıçta resimsel olarak çizilmiş biçimlerin stilizasyon olarak yalınlaşmasının örneklerini oluşturmaktadır. Göz, yalınlaşmış tasarımları daha kolay algılamakta ve hatırlamaktadır (Uçar, 2019).

Grafik, ortaya çıkışından bu zamana kadar yansıttığı kent kültürünün bilgisini taşır, mesajlarını iletir, içeriğini yorumlar. Sanat, siyaset ve ekonomi gibi konularda kent tarihinin kültürel izlerini en basit şekilleriyle, grafik aracılığıyla topluma bir ayna gibi yansıtmaktadır. Üzerinde resim veya yazı bulunan, basılarak çoğaltılan belgeler grafik ürünü niteliğindedir. Grafik tasarım ürününün birinci aşaması, bir mesajı iletme işlevinin yerine getirilmesidir. İkinci aşamadaysa bu ürün artık toplumun yaşamına ışık tutan belge ve kaynak görevini üstlenmektedir (Durmaz, 2011).

### **4.3. Grafik Tasarımda Tasarım Unsuru**

Grafiğin diğer önemli bir unsuru ise tasarımdır. Tasarım bir problemin çözümüdür. Grafik tasarımın problemi ise iki boyutlu yüzeyler üzerinde çözüm bulmaktır. Tasarımcı güncel olan bilgiyi çağdaş bir anlayış ve çağdaş malzemelerle sunma zorunluluğu olan kişidir. Bu sebeple yeni eğilimlere, teknolojiye ve dönemin politik, sosyal, felsefi ve sanat gibi problemleriyle yakından ilgilenmelidir. Tasarım unsuru yaşam boyunca süren bir eğilimdir, devamlı olarak değişmeyi ve yenilenmeyi

hedeflemektedir. Grafik tasarımda, tasarım evresinin kavramı ile toplumun tasarımcıdan beklentisi arasında tezatlıklar oluşum göstermektedir. Tasarımcı, kişisel ve yeni bir üslupla tasarımlarını ortaya çıkarmakta, duygu yüklü ve temelinde iyi düşünülmüş bir tasarım doğru bir şekilde mesajı iletebilen ürünler olarak piyasaya sunulmaktadır. Bir tasarımda verilmek istenen mesaj doğrudan iletileniyorsa, tasarımın ilgi çekmesinin bir önemi yoktur, hiçbir değer taşımamaktadır (Becer, 2018).

Tasarım; ortaya yeni bir ürün çıkartmak için gösterilen çaba, düşünsel süreç ve maddi çalışmaların tamamını kapsayan terimdir. Tasarımın süreci ürünün aşamasına bağlı olarak değişim göstermektedir. Ele alınan çalışmaların oluşumu sırasında, çizimler, maketler ve projelerin yardımıyla yön alan tasarım unsuru güzel sanatlar ve uygulamalı sanatların tümünde fazlasıyla kullanılır. Tasarım, fotoğraf, illüstrasyon, endüstriyel tasarımı, basım ve matbaacılık, moda, mimarlık, sahne, endüstri ve grafik alanlarında kendini göstermektedir (Becer, 2017). Bir tasarımın oluşumu aşamalara ayrılmaktadır; kullanılan malzeme ve bu malzemelerin ürüne sunduğu olanaklar, malzemenin ürüne uyarlanabilmesi, ürünü uyarlarken kullanılan yöntemler ve parçaların oluşturduğu bütünün biçiminin kullanıcı ve izleyiciye olan etkileridir. Tasarım, her kültürle doğrudan ve bütünsel olarak bağlantı içerisindedir. İzleyicilerin anlamlandığı ve ilişkilendirdikleri malzemeler, yazılar ve görseller her bir tasarımın kullanımında sorumluluk taşımaktadır. Neredeyse bütün sanatların ve sanat hareketlerinin temel oluşumlarında tasarım olgusu yatmaktadır. Birçok sanat akımının da grafik tasarım üzerinde uzun süreli etkileri olmuştur (Leonard ve Ambrose, 2015). Herhangi bir tasarım kendi içerisinde bir esere gönderme yapmakta ve eserin oluşum aşamasında bir planlama bulunmaktadır. ‘Prof. Robert Gillam Scott, tasarımı şu şekilde açıklamıştır; ‘Ne zaman tanımlanmış bir amaç için bir şeyler yapıyorsak, o zaman tasarlıyoruz (Becer, 2018, s. 32).’ Diğer bir deyişle tasarım, bir amaca bağlı olarak yaratıcılık gösteren eylemlerdendir.

Grafik tasarımda, tasarımı yalınlaştırmanın yöntemi imgeleri çizgilerle yorumlamaktır (Turgut, 2013). Her hangi bir tasarımı canlandıran resimsel grafik öğelerini ifade eden imgeler, görselliğin oluşumunda ve mesajın iletilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. İmgeler, metinde sunulan ifadeleri destekleyerek özetler, bir haberdeki dramı yansıtır, ayrıca görsel bir mola vermeye yardım etmek gibi birden fazla işlevi yerine

getirmektedir. İmgelerin etkileri çok güçlüdür, okuyucu ya da izleyiciye imgenin etkisi duygusal ve fikir olarak kolayca aktarılmalıdır. İmge, fotoğraf ve illüstrasyon gibi farklı türlerde kullanım sağlamaktadır. İmgelerin sağladığı güçler ile kültürel, olgular ve duygusal anlamlar iletişime katkıda bulunmaktadır (Ambrose ve Horris, 2013).

Grafik tasarımcı; sanayi ve teknolojik devrimin ardından gelen bir dünya savaşı ile oluşan kaos ortamından amaçlı bir anlam aramak ve düzen yaratmak için manifestolarla seslerini duyurmayı amaçlayarak görseller yardımıyla kitaplar, dergiler, harf karakterleri ve afişler yaratan tasarımcılar, tasarımlarını dünyaya aktarmışlardır. Şövaleler ve süslemelerden oluşan geleneksel tasarım anlayışlarını bırakıp, kitlesel iletişime yönelik tasarımcılar, işlevsel olan makineleri kullanarak tasarımlarını geliştirmişlerdir. Tasarımlarını oluştururken denemeler yaparak, modern görsel biçimler keşfetmeyi hedeflemişler, bu deneyler sonucunda, hiyerarşi, evrensellik, işlevsellik, asimetrik mizanpaj, seri tasarım, geometrik harf karakterleri ve minimalizm gibi öğeleri keşfetmişlerdir. Bu keşifler ve tasarımcıların emekleri ile dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, de stijl ve yeni tipografi gibi çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Çeşitli fikirlerin çıkışı ve birleşimleri grafik tasarımının modern alt yapısını oluşturmuştur (Amstrong, 2012). Bu sebeple çoğu tasarımcıda, kontrol edebileceği ve yönetebileceği şekilde tasarımlarına odaklanır. İzleyicilere tasarımları değerlendirmesi ve farklı yorumlar yapabilmesi konusunda olanak sağlar. Tasarım basını ise tasarımcının bu tutumunu destekler (Twemlow, 2016).

Bir sanat eserine uzun süreyle bakılarak anlaşılması beklenirken bir afiş ya da billboarddaki tasarımın kısa zamanda anlaşılması gerekir. Buradaki asıl düşünce, yürürken ya da bir araçla geçerken bile tasarımın kısa sürede algılanabilir olmasıdır ve bu grafik tasarımın temel işlevlerinden biridir. Tasarımdan fazlalıkları arındırarak biçimlerin sadeleştirilmesi ile mesaj izleyiciye doğrudan ulaşır. Bu bir bakıma tasarımı aza indirmektedir. İndirgenen simgeler grafik tasarımın içerisinde özgün bir grafik dil yaratır ve izleyicilere işlevsel bir durumun olanağını vurgular (Turgut, 2013).

Grafik tasarım mesleğine henüz 20. yy'ın başlarında tanımlamalar ve konumlandırmalar yapılmadığından dolayı, bu tarza yönelik çalışmaları yapanlar çoğunlukla zanaatkârlar ya da sanatçılardan oluşmaktaydı. Bazı dönemlerde de

ressamlar ve karikatüristlerin çizgileri bu sanata katkı sağlamıştır. Yıl 1900'lere gelindiğinde bu mesleği icra edenlere ressam, dekoratör, basın, kapak ve afiş ressamı denilerek tanımlanan grafik tasarımcıların günümüz karşılığı illüstratör tanımı ile hayat bulmuştur (Durmaz, 2011).

'Pekmezci grafik tasarımı; 'grafik; eğitim, tanıtım, biçimlendirme, reklam, etkileşim ve uyarı amacıyla geniş kitlede veya hedef kitleye yönelik üretimde bulunan bir sanat dalıdır.' diyerek açıklamıştır (Kınık, 2015, s. 10).' En temel ve birinci özelliği çoğaltmak grafik tasarım, endüstri devriminin sebep olduğu reklam ihtiyacı ile gelişmeye başlamıştır. Zamanla teknolojinin artması ve bilgisayarlarında bu mesleğe katılması da grafik sanatı kendisinde çeşitli kullanım olanakları doğurmuştur. Uygulama şekli her ne olursa olsun grafik tasarım dinamik bir anlatıma sahip olmalıdır. İletişim ise anlatımdaki dinamikliği etkileyen bir güç niteliğindedir. Çünkü insanlar arasındaki görsel ve sözel bilgiler akışını sağlayan iletişim, grafik sanatına yer vermiştir. Tipografi, baskı grafiği, özgün baskı, afiş vb. alanlar grafik tasarım kapsamı içerisinde resimsel ve ya yüzeysel malzemelerin tasarım konularının ele alındığı bir grafik sanat dalı grubudur (Kınık, 2015).

## 5. AFİŞ TASARIMI

Grafik tasarımcı her şekilde görsel iletişim sorunlarının çözümlerinde temel rol oynamaktadır. Zaman içerisinde bu mesleğin önemi artmış, gelişen teknoloji ve bilgiye hızlıca ulaşma isteği ile grafik tasarımın uzantıları, hizmet alanları genişlemiştir. Bu uzantılardan bir tanesi ve en önemlisi de afiş tasarımıdır (Uçar, 2019). ‘Halk arasında ifşa, bir şeyi faş etme, açığa çıkararak gösterme denilmektedir. Diğer bir deyişle bir konuyu, bilgiyi iki boyutlu görselleştirme şeklidir (Uslu, 2017, s. 18).’

Afiş, Fransızcadan dilimize geçen bir sözcük olup kelime anlamı kalabalıkların görebileceği yerlere asılan, bir şeyleri duyurmak için kullanılan genel olarak resimli duvar ilanı anlamındadır. Afişler, herhangi bir ürünün tanıtımını yapmak, sosyal durumu halkın duymasını sağlamak ve siyasi bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu sebepler sıralandığında afiş, grafik tasarım ürünleri içerisinde en sık karşılaşılan ürünlerdir. İlk ortaya çıktıklarında el becerisi ile yapılan afişler, günümüzde baskı makineleri ile çoğaltılarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok boyutta tasarlanabilen afişlerde, resim ve yazılar birlikte kullanılarak imgeler ve tipografik elemanlar biçim ve anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde tamamlanmalıdır. Bu sayede parçalar bütün olarak gözükmemektedir (Pegem, 2011). ‘Afiş, herkesin görebileceği bir yere asılan ilan ya da reklam işlevi gören basılı kâğıt. İster bir ürünle ister bir olayla, ister yurtseverlik gibi bir duyguyla ilgili olsun, gelip geçenlerin dikkatini hemen çekme özelliği taşımalıdır (Ana Britannica, 1993, Cilt: 1, s. 122, 123).’

1480’de, Londra’daki bir kilisenin kapısına asılan William Caxton’un kitap ilanını tanıtan afiş, ilk duvar afişi olarak tarihe geçmiştir (Kınık, 2015). Bir sanat ürünü olarak üretilen afişin ortaya çıkışı ise ilk kez 1860 yıllarıdır. Çarpıcı renklerle, az maliyetli ve üretimde kolaylık sağlayan taş baskı tekniğinin gelişmesiyle sanatsal bir değer kazanmıştır. Bu tekniğe hayat verip geniş kitlelere ulaştıran Jules Cheret ve Henri de Toulouse Lautrec ilk afiş sanatçıları sayılmakta, 20.yy.’daki diğer önemli afiş sanatçıları ise Cassandre, Alphonse Mucha, Herbert Matter, Jan Lenica, Milton Glaser gibi isimler sıralanmaktadır. 19. yy.’da Fransız sanatçı Henri de Toulouse-Lautrec, taş baskı afişlerinin çoğu tek kerelik kullanmak amacıyla ve ticari bir ürün olarak tasarlamıştır. Tasarımlarını bu şekilde yapmasının nedeni Japon ahşap baskı tarzından

etkilenmesi ile olmuştur (Bird, 2016). Becer (2018) afişi şu şekilde tanımlamıştır; ‘Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir. Kübizm, Dışavurumculuk, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus, Uluslararası Tipografik Stil gibi modern sanat ve tasarım akımlarının çağdaş afiş dilinin gelişimine büyük etkisi olmuştur (Becer, 2018, s. 201).’ 1890’larda afişe duyulan ilginin Art Nouveau akımının ortaya çıkışı ile daha çok artmıştır. 1914 yıllarında I. Dünya savaşının ortaya çıktığı sıralarda afiş, tarihi etkileyen bir sanat dalına dönüşmüştür. Kalabalıkta etkisi kolayca algılandığından ve hızlıca üretilebildiğinden dolayı siyasi açıdan dönemin en etkili görsel iletişim araçlarından olmuştur. Afişlerin tamamı, onları üretenlerin amaçları ve istekleri doğrultusunda seslendikleri toplumların duygularını da yansıtmaktadır. 20. yy. başlarında sanayideki gelişmeler içerisinde yer alan her türlü olay ve ürün afişe konu olmuş ve reklam afişi üretimi hızlı artmıştır. Süslenmiş duyurular niteliği taşıyan ilk afiş örnekleri zamanla yerini dekoratif unsurlardan arınmış, sadece mesaj ileten imgelere bırakmıştır. Mesaj aktarma görevi görsel imgelere yüklenmiş, sözel unsurların sayısı azalmıştır. Bu sebeple de imgeler, yazılardan daha önemli hale gelmiştir (Becer, 2018).

Sanayileşme döneminde, afişin doğuşu olarak bilinen dekoratif sanatlar devrimi yaşanmış ve afiş bu dönemde sık yararlanılan iki boyutlu görsel araçlarından biri olmuştur. Afişin gelişimini başlatan etken ise 19. yy.’ın ikinci yarısında litografide gösterilen büyük gelişmelerdir. Sanayi devriminden sonra çeşitli mesleklerin, tasarım ve sanatların artması sonucu afişte görsel iletişim araçlarının bir uzantısı olarak günümüze kadar ulaşmıştır. ‘Grafik tasarım olarak afişler, görüntü ve sözün mümkün olduğunca tek anlama ve hatırlanma değerine sahip olmak zorunda olduğu, sunum ve tanıtım kategorilerine aittirler (Uslu, 2017, s. 18).’ Sosyal konularda hedef kitleye farkındalık oluşturarak uyarmak ve bilinçlendirmekle görevli olan afiş ayrıca bir ürünün hizmetini de yapmaktadır. Afiş kalıcı bir iletişim aracı olmakla birlikte var olduğu dönemin ekonomik, sosyal ve politik yapılarına ve beğenilerine ışık tutmaktadır. Her ne kadar günümüzde iletişim, sayı ve çeşitlilik yönünden artsa da afiş güncelliğinden hiçbir şey kaybetmeden günümüze kadar ulaşmıştır. Bu özgünlüğün sebebi ise görsel tasarımından ve çoğaltılabildiğinden kaynaklıdır (Uslu, 2017).

Duvarlara ve ilan panolarına asılan büyük boyutlu, billboard da denilen dış mekân afişleri ve lobi, koridor ve salonlara asılan, ebat olarak küçük boyutlarda tasarlanan iç

mekan afişleri olmak üzere iki çeşittir. Farkı ise iç mekân afişlerinin izlenme ve inceleme süresi uzun sürerken, dış mekân afişlerinde bu süre kısa olmaktadır. Afişteki bu izlenme ve inceleme süresi, tasarımdaki dikkate değer bir özelliktir (Becer, 2018). Afişler kentsel olgularla doğrudan alakalıdır. Bir hizmet için tasarlanması gerekir fakat tasarımlar toplumsal düzeni rahatsız etmeyecek şekilde tasarlanmalıdır. Bu bağlamda tüm afiş çeşitleri, çevrenin ve kentleşen toplum kültürünün görsel bir sonucunu yansıtmaktadır. Afişler fark edilmek için tasarlanmalıdır ve anında değerlendirilmesi gerekir. Çünkü asıl amaçları mesajı çarpıcı bir şekilde ve doğrudan iletmektir. Bu sebeple afişler uzun süreli izlenme amaçlı tasarlanmazlar (Uslu, 2017).

İyi tasarlanmış bir afişin ilgi çekmesinde şu özellikler sıralanabilir:

- a) Afişin boyutu; büyük boyuttaki afişler küçüklere göre daha belirgin ve etkilidir. Bu sebeple de daha hızlı algılanmaktadır. Ağsakallı' ya (2014) göre ise; 'Afişlerin boyutu büyüdükçe hareket artar (Ağsakallı, 2014, s. 9).'
- b) Yer; afişler, izleyicilerin tasarımları daha iyi görebileceği, ilginin odak noktası olabilecek ve hedef kitlenin fazla olduğu mekânlarda sergilenmesi gerekmektedir.
- c) Farklılık ve Zıtlık; afiş tasarımında yer alan her bir nesnenin afiş kompozisyonunda denge oluşturabilmesi için farklı boyutlarda ve renklerde ele alınması tasarımda hareketliliği sağlamakta ve monotonluğu önlemektedir (Ağsakallı, 2014).

Afişler, reklam filmlerine, broşürlere ve gazete ilanlarıyla kıyaslandığında daha zor fark edilmektedir. Medyanın araştırmalarına göre sadece insanların yüzde yirmi beşi ya da yüzde otuzu aşılacak afişleri fark etmektedir. Bu oranın artması ise tasarımcının yaratıcılığına bağlıdır. Çağdaş afiş tasarımlarında tipografi, kolaj, fotoğraf ve illüstrasyon gibi birçok farklı teknikten yararlanılmakta ve tipograf, illüstratör ve fotoğraf sanatçıları yeteneklerini ortaya koyarak bazen bir ekip çalışması ya da kişisel afiş tasarımlarıyla çağdaş afişe katkıda bulunmaktadır. Dünyanın birçok ülkesinde kültürel nitelikte düzenlenen çeşitli afiş yarışmaları vardır. Uluslararası nitelikteki Varşova Afiş Bienali buna en büyük örneği oluşturmaktadır. Afiş, izleyiciyi

bilgilendirerek, hedef kitleye göre düzenlenmeli ve dil bütünlüğü anlaşılır olmalıdır. Fakat afiş insanların dünya görüşünü yansıtmak ya da sanatsal bir değere de sahip olmak zorunda değildir (Becer, 2018). Becer (2018) çalışmasında başarılı afiş tasarımını şu şekilde açıklamıştır; ‘Başarılı afiş çalışmalarında alışılmış ve anlaşılır unsurlarla; umulmadık, şoke edici ya da mizahi unsurlar arasında dengeli bir bütünlük kurulmuştur. Tasarımcının aklında mantık dışı biçimlerde ortaya dökülen bu şaşırtıcı unsurlar; profesyonel bir grubun entelektüel kararlarından çok daha etkili sonuçlar meydana getirir (Becer, 2018, s. 205).’ Biçem, tasarımcının duyarlılığına göre damlatma, akıtma ve fırçalarla kendine özgü tekniklerden yararlanılması ve bunu afişine yansıtmasıdır. Geç modernizm döneminde slogan, başlık, metin gibi tipografik unsurların işlevi günümüze geldiğinde ise okunabilirlik düşüncesi ile tasarlanmaya başlamıştır. Tasarım üzerinde bırakılan boş alanlar, tasarımın algılanmasında ve izleyicinin etkilenmesi için belirli bir etmendir. Bırakılan boş alanlar yalın ve nesnel bir tasarımın belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Tasarımı yalına indirgemek konusunu Turgut (2013) şu şekilde ele alırken; ‘Modernizmde, nesnellik ve en aza indigeme düşüncesi (less is more) egemenken, post-modernizmde öznellik ve her şeyin birbiriyle uyumlu olabileceği söylemi ortaya çıkmaktadır (Turgut, 2013, s. 171).’, ünlü tasarımcı Dieter Rams bu konuyla ilgili şu sözü öne sürmüştür: ‘Benim için iyi bir tasarım, mümkün olduğunca az tasarım anlamına gelir. Basit, karmaşıktan daha iyidir. Az, çoktan daha iyidir (Ambrose ve Horris, 2013, s. 36).’

#### Afiş Tasarımında Değerlendirme Kriterleri:

Becer, afişteki değerlendirme kriterleri şu şekilde sıralamıştır: mesaj, mesaj-imej bütünlüğü, sözel hiyerarşi ve fark edilirlilik;

- a) Mesaj: Afişte verilmek istenen mesaj ve bilgiler açık, dolaysız ve sistematik bir şekilde aktarılmalıdır. Mesaj, duygu yüklü ve insanları uyarıcı nitelikte, izleyicilerde yaratıcı ve çarpıcı etkiler bırakmalıdır.
- b) Mesaj-İmej Bütünlüğü: Tasarımı oluşturacak ana fikrin vurgulanması ve görsel düzenlemenin sağlanması için başvurulan yöntem seçilmelidir. Bu yöntem illüstrasyonla, fotoğrafla ve sadece tipografi ile de sağlanmalı ve yöntemler soyut imgelerle trajediyle ve mizah yardımıyla güçlenmelidir. Afişte

kullanılan imgelerin mesaj iletme görevi sözcüklere göre fazla olmalı ve birden çok imge kullanmaktan kaçınılmalıdır. Aksi takdirde afişte kullanılan gereğinden fazla resim ve yazılar görüntü karmaşası yaratmaktadır.

- c) Sözel-Hiyerarşi: Afişteki sözel bilgilerin izleyicileri bu bilgilere ve mesajlara yönlendirilecek olan önem sıralamasıdır. Tasarımcılar slogan, başlık ya da alt başlık gibi bilgileri bu hiyerarşik yapıya göre belirlemekle sorumludur. Afişte yer alacak yazıların sade ve anlaşılır olması gerekmektedir. Aksi halde seçilen süslü, karmaşık yazı karakterleri okumayı zorlaştırabilir ve yazı yaklaşık otuz metre kadar uzaklıktan okunabilecek büyüklükte okunurluğa sahip olmalıdır. Ayrıca yazıların fazla kullanımı da görüntü karmaşası yaratmaktadır.
- d) Fark edilebilirlik: Afiş tasarımında tasarımcının hayal gücü çok önemlidir. Yaratıcı düşünmenin hiçbir sınırlaması ve kuralı olmamakla birlikte, zamanla bir buluşa dönüşen yaratıcılıklar, afiş tasarımına da yansır. Bu da afişi kendine özgü ve diğer afişlerden fark edilir yapmaktadır (Becer, 2018) (Uslu, 2017).

Afişteki imgelerin düzenlenmesi şu şekilde sıralanabilir:

1. Afişte kullanılan imgelerin sayısı en fazla üç; mümkün olduğunca bir ile sınırlandırılır. İmge olarak algılanan unsurlar ise afişteki zemin, illüstrasyon ve ya fotoğraf, slogan ve başlığın oluşturduğu tipografi gibi unsurlardır.
2. Afişteki tipografik unsurlar olabildiğince az olmalıdır. Çünkü üç ya da beş sözcük ile sınırlanan unsur, mesajı daha hızlı iletmektedir. On sözcüğün üzerine çıkan mesaj okuma zorluğu yaratır. Dış mekân afişleri verilmek istenen mesajı ve ana fikri en fazla altı saniye içerisinde aktarılabilir.
3. Afiş üzerinde kullanılan görsel imge, fotoğraf ya da illüstrasyon olabildiğince büyük ölçüde kullanılmalıdır. İmgenin her zaman bütün olarak gösterilmesi gerekmeyebilir.

4. Görsel imgeler ve tipografik unsurlar birbirini destekleyici nitelikte açık ya da kontrast oluşturan ilişki kurmalı, görüntü ve yazılar birbirlerini tekrar etmemelidir. Aksi durumda bu monotonluğa neden olmaktadır.
5. Orta ve siyah kalın yazılar uzaktan daha kolay anlaşılmalıdır. Dekoratif yazılar yerine okunaklı yazı karakterleri tercih edilmelidir.
6. Kullanılacak renkler kontrast oluşturmali, parlak ve canlı renkler geniş renk alanları oluşturacak şekilde kullanılmalıdır (Becer, 2018).

Afişlerde fotografik görüntülerin 20. yy.'ın başlarında yaygınlık kazanmaya başlarken, modernist akımların getirdiği illüstrasyon, afişe duygusal ve öznel bir düşünce kattığı için yerini gerçekçi ve nesnel olan fotoğrafa bırakmıştır. Afişte fotoğrafın kullanımı, ara tonların çıkarılıp, lekese anlatımın arttığı görüntülerin elde edilmesiyle oluşmuştur. Her bir tasarımcı, kendisine özgü bir tarz ile düşüncelerini yansıtmaktadır. Buna biçimleme ya da stilizasyon denmektedir. 1950-70'li yıllarında; Polonya Afişlerinin tasarım biçimleri, hem tasarımcıyı hem de ülkenin durumunu yansıtmaktaydı. O dönemlerde elektronik iletişim araçlarının olmayışı, savaşın olumsuz etkisinden çıkmak ve kültürel etkinliklere katılım gibi yaklaşımlar ve anlayışların olması afiş tasarımına öncülük etmiştir (Turgut, 2013).

'Afiş tarihine yön veren kişiler, reklam ya da pazarlama uzmanları değil, grafik tasarımcıları ya da ressamlardır (Becer, 2018, s. 204).' Afiş, bireysel bir etkinlik olma özelliğindedir. Ve bu özelliği halen korumaktadır (Becer, 2018).

Üretildiği her dönem ve günümüzde dâhil olmak üzere döneminin ruhunu ve özgün üslubunu yıllar boyu taşımıştır. Fotoğrafın reklam dünyasına katılması, radyo ve televizyona yaygınlaşması ile afiş sanatı durgun bir döneme girmiştir. 1960'larda altın çağını tekrar yaşayan afiş, pop müziğin başlattığı canlandırma sanat biçimi ile yeniden ilgi odağı olmuştur. David Singer, Victor Moscova, Rick Griffin ve Wes Wilson'un San Francisco'da her hafta verilen salon konserlerinin duyurulduğu afişler, topluluk ruhunun tekrar yansıtmasına çok büyük bir etkendir. Afişin Türkiye'ye geliş tarihi cumhuriyetin ilk yıllarına rastlamaktadır. Yüksek baskı tekniği ile yapılan 'afiş' aynı zamanda bu teknikle yapılan grafiğe yönelik ilk çalışma sayılmaktadır. Ülkemizdeki

Cumhuriyetin ilk on yılı sonlarında, Sanayi-i Nefise Mektebinin, Güzel Sanatlar Akademisine dönüşmesiyle bir afiş bölümünün açılmasına olanak verilmiştir. Bölümün başına ise öğretmen olarak Mithat Özer tayin edilmiştir. Mithat Özer, ülkemizde henüz bilinmeyen afiş sanatı için çalışmalar yaparak bu yönde bir çığır açmayı hedeflemiştir (Kınık, 2015).

Afiş sanatının ülkedeki öncüsü sayılan İhap Hulusi Görey, 1923’de Türkiye’deki ilk afiş sergisini açmıştır. Görey, afiş çalışmalarını yaparken fotoğraftan da büyük ölçüde destek almıştır. 1960 ve sonrasında giderek önemi artan sanatın etkinlikleri ve tiyatroların afişe olan gereksinimleri afiş sanatına canlılık vermiştir ve tasarımcılara yeni yapıtlar üretmeleri için yeni olanaklar sağlamıştır. Bu dönemlerde afişteki konuların önem kazanmasıyla, Türk sanatçılar Bülent Erkmen, Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş gibi isimler uluslararası düzeyde başarılı çalışmalara imza atmışlardır.

Tüm tasarım ve sanat alanlarının, görsel ve dilsel yolla aktarmak istedikleri ortak nokta duygusal ve düşünsel olarak anlamlandırılan iletinin karşı tarafa ulaşma çabasıdır. Yaşamı görsel olarak anlamlandırma ve anlamada görsel unsurların tasarımcı ve alıcıya katkısı yadsınamayan bir gerçektir. Bu sebeple afiş, geçmişten günümüze değin gelen grafik tasarımın en önemli unsurlarından biridir. Var olduğu kültürün tarihini yansıtan bir belge konumunda olan afiş, göstergebilim kavramı içerisinde değerlendirilmelidir. Her zaman kültürel, toplumsal ve diğer birçok alanda iletebileceği bir mesaj mutlaka vardır. Aynı zamanda toplumu bilgilendirme, o bilgiyi yaymak ve insanları ikna etmek gibi yönlerinden dolayı başarılı bir iletişim aracı sayılmaktadır. Üzerinde yer alan bütün görsel imgeler ve yazılar yardımıyla tasarlanan afiş, ilk bakıldığında algılanabilen bir dile ve tasarıma sahip olmalıdır. Bu bağlamda afiş tasarımını etkileyen aktardığı ileti ve bu iletinin verdiği biçim, yani tasarım en önemli etmendir (Kaptan, 2017). ‘Afiş de gereksinimlere karşılık veren bir ürün olarak insan yaşantısında yerini almış, insanın yaratıcılık ve gelişmişlik düzeyine bağlı olarak kendi görsel değerini oluşturmuştur (Sarıkavak, 1993, s. 148’den aktaran Kaptan, 2017, s. 25).’

## 5.1. Kültürel Afişler

Kültür toplumsal yaşamın bir ürünüdür; işlevi toplumsal pratikleri anlamlandırmaktır ve kendisi de ancak toplumsal yaşamın başka yönleriyle ilişkisi içinde anlam kazanır. Toplumsal yaşamın dil, düşünce, gelenek, işaret sistemleri, kurumlar, yasalar, aletler,

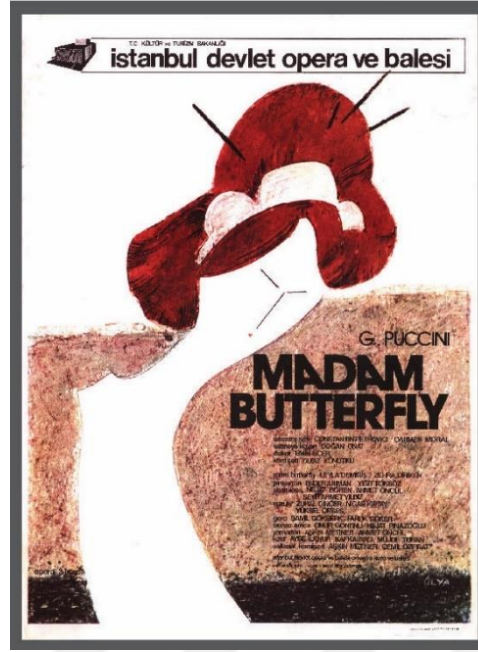
teknikler, sanat yapıtları gibi her türlü maddi ve tinsel ürünü kapsamına alır (Ana Britannica, 1994, Cilt: 20, s. 119).

Kültür kavramının temeline inildiğinde sadece insanda bulunan bir yetenek olgusu yatmaktadır. Bu yetenek bazı yazarlar tarafından akılcı ve soyut düşünme yetisi, diğer bir takım kuramcılara göre ise kültür; insanların sembol ve simgeleştirme yeteneğinin ürünü olmaktadır.

Festival, seminer, sempozyum, balo, konser, sinema, tiyatro, sergi ve spor gibi kültürel etkinliklerin tanıtımını yapan afişlerdir (Becer, 2018). İlk üretilen afiş çeşidi bu gruba girmektedir. 19. yy'daki Paris ve Londra'daki kültürel etkinliklerin tanıtıldığı ve ilk afiş tasarımcılarının ünlendiği afişler tasarlanmıştır (Uslu, 2017). Kültürel afişçilere örnek olarak Yurdaer Altıntaş, Kary Piippo, Stephan Bundi, Andrzej Pagovski gibi isimler sıralanabilir (Kaptan, 2017).



Resim 5.1. Troya festivali için tasarlanmış bir afiş (URL-29)



Resim 5.2. İstanbul Devlet Opera ve Balesi afişi (URL-30)

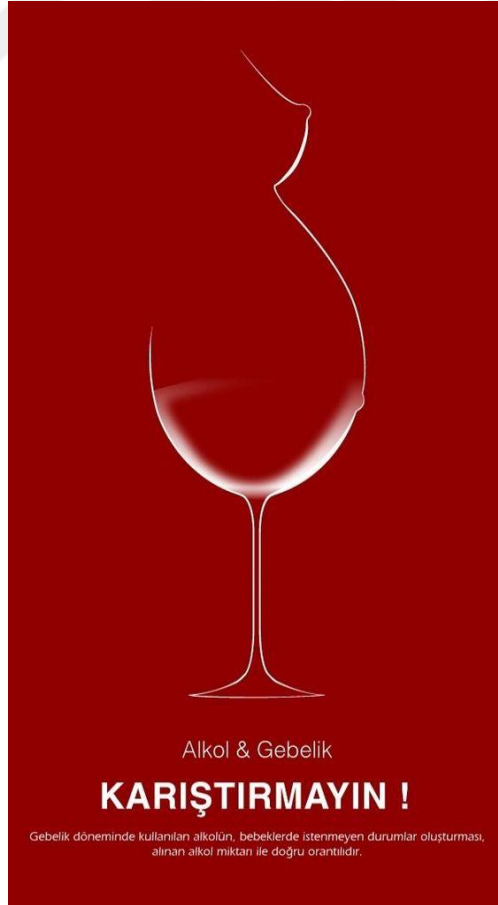
## 5.2. Sosyal Afişler

Toplumsal ve toplumla ilgili bir bilim olan sosyal kavramı, insanların toplumsal hayattaki rolleri, yeri ve birbirleri ile olan ilişkilerini kapsamaktadır. Bu tanımla ilgili olarak da sosyal afişlerde toplumla ilgili olup toplumu bilgilendirmek ve yine toplumun fark etmesini amaçlayarak tasarlanan afişlerdir.

Sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konuların eğitici ve uyarıcı nitelikli afişlerle, siyasi bir partiyi ve politik bir görüşü yansıtan afişler grubudur (Becer, 2018). Günümüzde görüntü özellikli iletişim araçlarının artışı ile sosyal konulu afişlere olan ilgi azalmış olsa da iş yerleri, hastaneler ve eğitim kuruluşlarında daha sık karşılaşılmaktadır (Uslu, 2017).



Resim 5.3. Ata Yakup KAPTAN, Sosyal içerikli afiş (URL-31)



Resim 5.4. Gülşen DEDE, Sosyal içerikli afiş (URL-32)

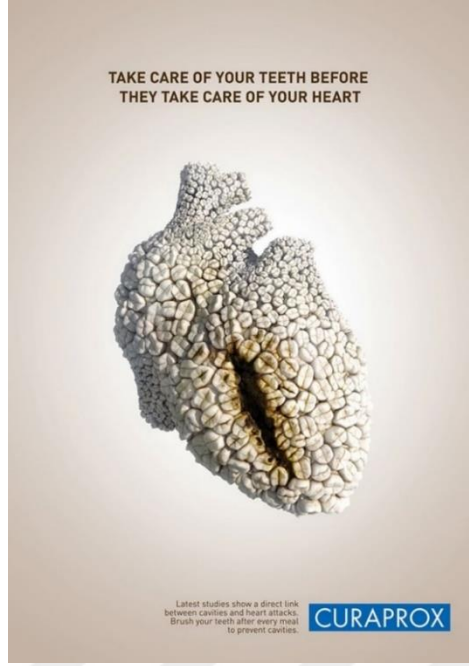
### 5.3. Endüstriyel Ticari (Reklam) Afişler

Moda, endüstri, kurumsal reklamcılık, basın-yayın, gıda ve turizm sektörlerinde sık kullanılan bir ürünü ya da hizmeti pazarlayan afişler bu guruba girer (Becer, 2018). Reklam afişleri birbirleriyle yarış halinde olan bir mesajlar topluluğudur (Berger, 2013) Reklam afişleri, tüketim kültürünü en iyi şekilde yansıtan aynı zamanda ticari bir araçtır (Kaptan, 2017).

Yaşanılan şehirlerde çoğunlukla reklam afişlerine rastlanılmaktadır. Bu da toplumu reklam afişleriyle birlikte yoğun bir mesajlar bütününe yönlendirmektedir. ‘Zamana uydurulmaları bakımından anlaktır reklam imgeleri. Oysa hiçbir zaman o andan söz edilmez reklamlarda. Çoğu zaman geçmişten, her zaman da gelecekte söz edilir (Berger, 2013, s. 129).’ Bu bağlamda reklam afişleri bir sanatçının konserini haber verdiğinde aslında sanatçının gelecekteki programına ilişkin reklam yapmış olur. Diğer reklam araçları olan gazete, televizyon gibi reklam afişleri de sürekli yenilenmektedir. Gazeteler atılana, televizyondaki programlar bitene ve reklam afişlerinin üzerine yenileri yapıştırılana kadar devamlı yenilenme içerisinde (Berger, 2013).

Reklamın bir başka önemli toplumsal işlevi daha vardır. Reklamı hazırlayanların, kullananların bu işlevi bir amaç olarak önceden tasarlamamış olmaları önemini azaltmaz. Reklamcılık tüketimi demokrasinin yerine geçen bir şeye dönüşmüştür. İnsanların yiyeceklerini, giysilerini, arabasını seçmesi çok önemli siyasal seçmenin yerine geçmektedir. Reklam toplumda demokratik olmayan her şeyi örtbas etmeye, bu eksikliklerin bedelini ödemeye de yardım eder. Üstelik dünyanın geri kalan kesiminde yer alan olayları da gözlerden siler. Her şeyi kendi diliyle açıklar. Dünyayı yorumlar (Berger, 2013, s. 149).

Reklam afişlerinde tanıtılan bir ürünün, bir diğer firmayla yarış içerisinde olması çok olası bir durumdur. Bu durum topluma iki ayrı firmanın ürünü ile arasında seçim yapma olanağı sunar. Reklam afişlerinin topluma sunduğu ürünler satın alındığında, hayatın daha iyi olacağını yansıtır ve topluma içerisinde bulunduğu hayattan daha iyisi için öneride bulunurlar (Berger, 2013). Reklam grafiğinin Türkiye’deki öncü ismi İhap Hulusi Görey olarak bilinmektedir. Reklam afişlerinde sayısız tasarıma imza atan Görey, birden fazla kurum ve kuruluş için ulusal üretimin miktarını ve kalitesini arttırmak amacıyla birçok afiş ve ilan tasarımı yapmıştır. Şüphesiz tasarımları dünya standartlarının üzerinde sayılmıştır (Durmaz, 2011).



Resim 5.5. Reklam içerikli afiş (URL-33)



Resim 5.6. Reklam içerikli afiş (URL-34)

## 6. YÖNTEM

### 6.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Dünyaya adını duyurmuş sanatsal vizyonu, yapıtlarının biricikliği ve felsefesiyle bir sanat akımı olan minimalist sanat ile afiş tasarımı arasındaki ilişkiyi araştırarak oluşturulan tasarımların, Türkiye’de ve Dünya’da az örneğine rastlanan minimalist afişlere öncülük etmesi çalışmanın amacıdır.

Bu anlamda minimalist sanatın gelişimi tüm ayrıntıları ile verilmiştir. Bu çalışma ile minimalist sanatın amaçladığı sanat anlayışıyla yapılmış yapıtların günümüze kadar ulaşan her bir örneğinde, diğer sanat akımlarından da etkilenen Minimalizm sanat akımı günümüzde artık felsefi bir düşünceye dönüşmüştür. Çalışmada Minimalist sanat ışığında tasarlanan afişlerde temel tasarım öğelerinden olan; çizgi, form, kompozisyon, renk ve ritim elemanları doğrultusunda oluşturulmuş afiş tasarımları ile minimalizm-afiş arasındaki ilişkiye açıklık getirmesi hedeflenmiştir.

### 6.2. Araştırmanın Önemi

Henri de Toulouse-Laurtec ve Jules Cheret’ten itibaren afiş, geçmiş ile günümüz kent hayatını yansıtan ve ışık tutan bir iletişim sanatıdır. Grafik tasarımının diğer bir önemli özelliği üretim ve çoğaltım işlevlerinin kısa sürede gerçekleşebilmesidir. Bu özelliği ise en kısa sürede tamamlayabilen, bir görsel iletişim aracı olan afiştir. Afiş; kültür, ekonomi, siyasi ve sanat gibi birden fazla olguyu topluma sunmakta ve toplumu bilgilendirmektedir.

Modern hayatın bir parçası olan afiş sanatı geçmişle günümüzü sentezleyerek, tasarımın alt yapısı incelendiğinde sanat akımlarından etkilendiği görülmüştür. Art Nouveau, De Stijl ve Bauhouse vb. pek çok sanat akımı gibi Minimalist sanat da bu etkileşimin içerisinde olmuştur (Çakır, 2008). Bu çalışma bir sanat akımının başka bir sanat dalını etkilemesi ve bu etkileşimin incelenerek tasarlanan afiş örnekleriyle desteklenen çalışmanın önemine vurgu yapılmıştır.

### **6.3. Araştırmanın Yöntemi**

Araştırmada, alan yazın tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili yayınların literatür taraması; kütüphanedeki kaynaklardan, ansiklopedi ve internet sitelerinde taranan görsellerden elde edilerek toplanmıştır (Çakır, 2008).

Veriler toplandıktan sonra Minimalist sanatın ve afiş tasarımının tarihi, sanatçı ve eserleri bakımından nitel analizleri yapılarak çalışmaya aktarılmış, Minimalist sanatın ve afiş tasarımındaki eserlerin görsel analizleri yapılarak betimleme taraması ile afiş tasarımları oluşturulmuştur.

Araştırmanın içeriği; Minimalist sanatın tarihi, felsefesi, sanatçıları ve yapıtlarına bağlı olarak grafik tasarımın en önemli unsuru afişe olan etkilerini araştırmaya yönelik olup, bu etkileşimin analizleri ve incelemeleri sonucu yazar tarafından oluşturulan afiş tasarımlarıdır. Bu sebeple araştırmanın evrenini Minimalist sanat ve afiş tasarımı, örneklemini ise tasarlanan afişler oluşturmaktadır.

### **6.4. Araştırmanın Sınırı**

Bu araştırmada ilgili literatür taraması ile ulaşılan kaynaklardan, güncel makale ve tezlerden yararlanılmıştır. Bu kaynaklara ulaşabilmek için kütüphaneden ve internetteki dokümanlardan yardım alınmıştır.

Araştırma konusu, 'Minimalist Sanatın Afiş Tasarımına Etkileri ve Hayvan Hakları Konulu Afiş Uygulamaları' olarak belirlenmiş olup uygulamalar da hayvan hakları temalı afişlerle sınırlandırılmıştır. Bu sebeple araştırmanın hedefine ulaşması için çeşitli kaynaklardan, internetten ve yine diğer kaynaklardan incelenen görseller sonucunda dijital ortamda yeni tasarım örnekleri yapılarak araştırma sınırlandırılmıştır.

## 7. ARAŞTIRMA BULGULARI

Araştırmada yapılan tespit ve incelemeler bağlamında tasarlanan afiş örneklerinin, Minimalist sanat ile ilişkisi kapsamında yorumlaması yapılmış ve her bir afiş örneği değerlendirilmiştir. Minimalist sanat anlayışı çerçevesinde ve ‘Hayvan Hakları’ konusuna bağlı kalınarak oluşturulan afiş tasarımları, tasarım ilkelerinden; form, renk, kompozisyon, boşluk, hareket gibi elemanlar dikkate alınarak tasarlanmış ve yine sıralanan tasarım ilkeleri doğrultusunda ve Minimalist sanat-afiş arasındaki ilişkiye hedef göstermesi açısından yorumlaması yapılmıştır.

### 7.1. Minimalist Afiş Uygulamaları

#### 7.1.1. We Are Losing Them-One Afiş Analizi



Resim 7.1. Nur Uzuner, We are losing them-one, 2020

(Resim 7.1 - 7.18'deki Afiş Tasarımları, Ek 1'de büyük boyutlu olarak verilmiştir.)

‘We are losing them-one’ adlı seri afişten ilki, ana karakteri zürafa olan illüstrasyonu ile yaban hayatına görsel hiyerarşisi ile atıfta bulunan bir tasarımdır.

- Zürafa illüstrasyonu ile vurgu yapılması amaçlanarak, hayvanın doku yapısına bağlı kalınan tasarımın formu oluşturulmuştur. Zürafanın dokusu, desenleri ve rengi baş kısmından başlayarak renginin azalarak sona ermesi ‘onları

kaybediyoruz’ sloganı ile bağdaşma içerisinde olup verilmek istenen mesajı olağan şekilde yansıtmaktadır.

- Kullanılan renkler yine zürafanın temel renklerine bağlı kalınarak seçilmiş, içi boş zürafa desenlerinin strokeli uygulanarak beyaz yapılmasının amacı o boşluklara dikkat çekmek içindir. Arka plandaki blok renk espas yaratmak amacıyla ve illüstrasyondaki geneli kapsayan kahverengiye uyum sağlaması açısından sıcak ton değeri kullanılmıştır.
- Afişte kullanılan tipografi tırnaksız bir karakter olup illüstrasyonun altından başlamış ve illüstrasyonda kullanılan renk ile zürafa çizgilerinin devamı niteliğinde yer almıştır.
- Hareketin orta alt kısımda olduğu, diğer tasarım elemanlarının doğru kullanımlarıyla oluşturulan kompozisyonda ritim sağlanmış ve afiş bir bütün haline gelmiştir.

### 7.1.2. We Are Losing Them-Two Afiş Analizi



Resim 7.2. Nur Uzuner, We are losing them-two, 2020

‘We are losing them-two’ adlı seri afişten ikincisi olan zebra illüstrasyonu ile yaban hayatına görsel hiyerarşisi ile atıfta bulunmakta olan bir tasarımdır.

- İllüstrasyonda vurgusu yapılan zebra, kendi formuna çok yakın olup, rengi de hayvanın kendi renginden oluşmaktadır. Zebranın doğal şekline bağlı kalınarak oluşturulan formu, zebranın baş kısmından başlayarak tamamıyla kendi yapısı yansıtılmış, boyun kısmında renklerinin silindiğini ve hayvanın formunun son bölümlerine gelindiğinde zebranın kalın çizgilerinin artık ince çizgiler haline gelip yavaşça yok olduğunu anlatan illüstrasyon, görsel hiyerarşiyi başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.
- Arka planda kullanılan sıcak ton değerindeki hardal, illüstrasyondaki siyah rengin baskın değerini kırmaktadır. Üst başlıkta kullanılan siyah renk ise zürafa illüstrasyonu ile aynı baskın renkten oluşmaktadır. Alt başlıkta kullanılan renk kahverengi tonunda ve arka planın ton armonisindedir.
- Kullanılmış olan tipografiler tırnaksız karakterlerdir. Üstte yer alan ana başlık 'bold' yazıda ve illüstrasyona dikkat etmek amacıyla hemen altından başlamaktadır. Alt başlık aynı tipografinin 'light' yazı stilinden oluşmaktadır.
- Afişteki hareket orta alt kısımda yer almıştır. Diğer tasarım elemanlarının doğru kullanımlarıyla oluşturulan kompozisyonda ritim sağlanmış ve afiş bir bütün haline gelmiştir.

### 7.1.3. We Are Losing Them-Three Afiş Analizi



Resim 7.3. Nur Uzuner, We are losing them-three, 2020

‘We are losing them-three’ adlı seri afiştten sonuncusu, fil illüstrasyonu ile yaban hayatına görsel hiyerarşisi ile atıfta bulunmakta olan bir tasarımdır.

- Çizilen illüstrasyon, yaban hayatının en gözde hayvanı olan fil ele alınarak stilize edilmiştir. Filin hortumu, onun için hayati bir unsur olmakla birlikte yapısı gereği kendi formuna bağlı olarak çizgileri tasarıma yansıtılmış, katmanlaşarak azalan rengi ve tipografinin altında, artık ince bir çizgi ile bitirilmiş olan hortumu ile anlatılan ‘onları yavaşça kaybettiğimiz’ mesajını aktarmıştır.
- Kullanılan renk koyu gri tonu filin kendi rengi olup, arka planda canlılık katması için açık sarı ton değeri seçilmiştir. Sarı rengin canlılığı, illüstrasyon ve tipografide kullanılmış olan gri tonları ile denge sağlamaktadır.
- Üst başlık ‘bold’ bir tipografi karakterinde ve illüstrasyonu aynı renkte, alt başlık ‘light’ tipografi karakterinde ve açık gri ton değerinde olup illüstrasyonla bütünleşik olarak tasarlanmış, yazının altından çizilen illüstrasyon devam ettirilmiştir.
- Hareketin orta alt kısımda olduğu afişte görsel hiyerarşi, tipografi ve renk unsurlarının uyumu sağlanarak afişteki ritim aktarılmıştır.

#### 7.1.4. Dalmatian Afiş Analizi



Resim 7.4. Nur Uzuner, Dalmatian, 2020

‘Dalmatian’ adındaki afiş dalmaçalı köpek illüstrasyonu ile tek bir afiştir. Çizilen illüstrasyon dalmaçalının yapı ve formundan çıkılmayarak tasarlanmıştır.

- Dalmaçalı köpeğin baş kısmından başlayıp, dokusuna uygun formda çizilen benekleri köpeğin kuyruk kısmına geldiğinde, içindeki renkler çizgi halini almakta ve bir hayvanı yavaşça kaybediyoruz anlamını taşımaktadır.
- İllüstrasyondaki renk dalmaçalının siyah rengine bağlı kalınarak seçilmiştir. Açık gri ton değeri arka boşluğu kaplamakta ve dalmaçalının ana rengini oluşturan siyah ile arasında orta ton değerinde renk uyumunu yaratmakta aynı zamanda tipografideki koyu kırmızı renk ile uyum sağlamıştır. Alt başlıktaki koyu kırmızı ton değeri hayvanlara yapılan eziyete bağlı olarak öfkeyi simgelemektedir.
- Tipografi kullanımı diğer afişlerle aynı olarak tırnaksız seçilmiş, alt ve üst başlık halinde İngilizce ve Türkçe yazılmış, illüstrasyonun alt kısmından, görsel imgenin devamını sağlamayı hedeflemiştir.
- Afişte vurgu, diğer afişler gibi ortada alt kısımda, oran orantı ve genel kompozisyona uygun olup afişteki ritim bütünlüğü sağlanmıştır.

### 7.1.5. Feather-One Afiş Analizi



Resim 7.5. Nur Uzuner, Feather-one, 2020

‘Feather-one’ adlı afiş bir tüy illüstrasyonu ile vurgu yapan seri afişten ilkidir.

- Kuş tüyünün içine hapsolan bir kuş illüstrasyonu ile afişteki görsel imge, tüyleri için birçok hayvana eziyet yapıldığını anlatmaktadır.
- Afişte kullanılan renklere soğuk ton değerleri hâkimdir. Tüy illüstrasyonunda seçilen koyu yeşile denge sağlaması için açık değerdeki mavi ton eşlik etmekte ve arka planı kaplayarak espas dengesini sağlamaktadır.
- Tipografide seçilen ‘bold’ stilde yazı tipi illüstrasyonun altından başlamış ve görsel imgeyle aynı renkte olan slogan afişteki hareketi ortaya çekmektedir. Üst başlık illüstrasyonun renginde olup alt başlığın sıcak renk seçilmesi afişteki kontrastı sağlayarak vurguyu tamamlamıştır.
- İllüstrasyondaki kuş imgesi olabildiğince minimal şekilde çizilerek arka plandaki aynı ton değeriyle renklendirilmiştir. İllüstrasyondaki kuş, tüyün içine hapsolmuş ve özgür kalmayı beklemektedir. Hayvanları kuru adlı slogan Türkçe ve İngilizce yazılarak, illüstrasyon ile desteklenmiş ve afişteki uyum sağlanmıştır.

#### 7.1.6. Feather-Two Afiş Analizi

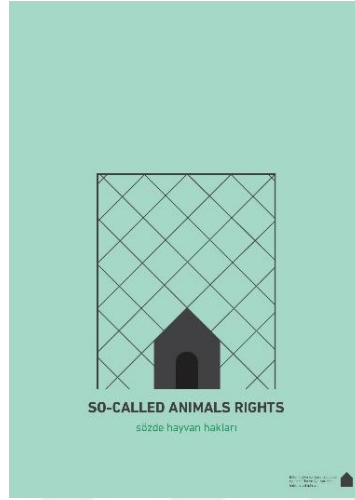


Resim 7.6. Nur Uzuner, Feather-two, 2020

‘Feather-two’ adlı afiş, diğer afişten farklı olarak illüstrasyonunda içi boş, strokeli çizilen kuş tüyü ve kuş ile boşluğun içindeki doluluğa vurgu yapmaktadır.

- İçi boş tüy parçasının ortasındaki kuş illüstrasyonu aslında bütün kuş türlerini simgelemekte ve bir tüy parçasının bile hayvan içindeki önemini yansıtmaktadır. İçi boş tüyün ortasındaki dolu çizilmiş kuş, tüyün kalbini oluşturan hassas kuşu aktarmaktadır. Tema ise tüyleri için birçok hayvana eziyet yapıldığını anlatmaktadır.
- İllüstrasyonda kullanılan renk diğer afişle aynı fakat anlam açısından yansıtılan farklıdır. Arka plan rengi, illüstrasyondaki koyu yeşil tonu kırmak için açık mavi ton değerindedir. Yine aynı renk olan üst başlık, alt başlık ise tarçın renginde olup soğuk ton değerlerine sıcaklık katması amacıyla turuncu-kırmızı tonlarda seçilerek zıtlık yaratılmıştır.
- Üst başlık büyük harfler ile yazılan ‘bold’, alt başlık küçük harfler ile yazılan ‘light’ stilde bir tipografi karakterindedir.
- Doluluk ve boşluk arasındaki farkın iki afişte asıl vurguyu ne derecede etkilediğini aktaran bu seri afişlerin tasarımı amacını iyi bir şekilde yansıtmış ve iki afiş doluluk-boşluk oranı ile birbirini dengelemiştir.

### 7.1.7. So-called Animals Rights-One Afiş Analizi



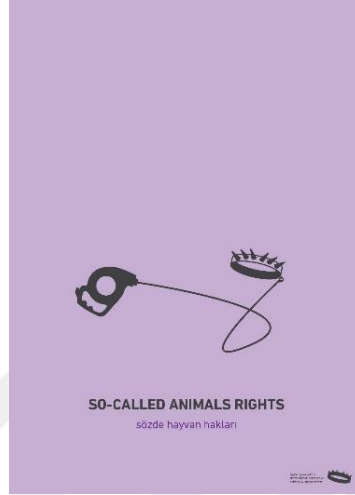
Resim 7.7. Nur Uzuner, So-called animals rights-one, 2020

‘So-called animals rights-one’ adlı afişte, köpek teması adı altında tasarlanmış üç seri afişten bir tanesidir.

- Görsel imge, köpek kulübesinin üzerine çekilen devasa tel ile oluşturulmuş bir illüstrasyondur. Köpekleri hapsettiğimizi konu almaktadır, köpek kulübesinin üzerine çekilen teller ile konu pekiştirilmiştir.
- Kullanılan renkler koyu gri ve açık yeşil tonlarındadır. Kulübe, üzerine çekilen tel ve üst slogan aynı renkteki koyu gri ton değerindedir. Arka planda kullanılan açık yeşil ton değeri, illüstrasyon ve üst slogandaki rengin koyuluğunu hafifletmektedir. Alt sloganda kullanılan orta yeşil ton değeri ise arka plan rengi ile ton sürton yaratmaktadır.
- Üst başlıkta kullanılan yazı karakteri ‘bold’ stilde ve koyu gri olup illüstrasyonun devamını nitelemekte, alt başlık ‘light’ stilde karakter olup Türkçe yazılmış ve üst başlıktan ayrılmamıştır.
- İllüstrasyonda yer alan kulübenin, afişin sağ altında küçük bir simgesine yer verilmiştir. Yanındaki yazı ise hayvan hakları bildirgesinde kullanılan maddelerden biridir. Bu şekilde tasarımın amacı, hayvan hakları

bildirgesindeki maddelerin izleyiciler tarafından bilgilendirilmesini yapmak yanındaki simge ise illüstrasyon temasına vurgu yapmak için seçilmiştir.

### 7.1.8. So-called Animals Rights-Two Afiş Analizi



Resim 7.8. Nur Uzuner, So-called animals rights-two, 2020

So-called animals rights-two, adlı afiş, köpek temalı seri afişlerin ikincisidir.

- Afişte illüstrasyonda tasma kayışı demir bir tasmaya takılmıştır. Demir tasma köpeklere takıldığında üzerindeki sivri demirler ile aslında hayvana zarar vermektedir. Afiş bu düşünce teması ile oluşturulmaktadır.
- Arka planda kullanılan renk açık ton değerinden olan mor rengi seçilmiş olup, alt slogandaki orta değerdeki mor renk ile tonsürton yaratmaktadır. Arka plan ve alt slogandaki renk değeri, illüstrasyon ve üst slogandaki koyu gri rengi hafifletmek için seçilmiştir.
- Kullanılan yazı karakteri üst başlıkta 'bold' yazı stili koyu gri renkte, alt başlıkta 'light' yazı stili orta mor renkte, alt alta yazılmış ve illüstrasyondan sonra yer almıştır.
- Sağ altta illüstrasyonun bir simgesi küçültülerek yer almış ve hayvan hakları bildirgesinden bir madde yazılarak simgeyle bütünleştirilmiştir. Böylece

afişteki genel konu olan sözde hayvan hakları teması ile bütünleşen illüstrasyon, tipografi, simge ve renkler unsurları ile kompozisyon tamamlanmıştır.

### 7.1.9. So-called Animals Rights-Three Afiş Analizi



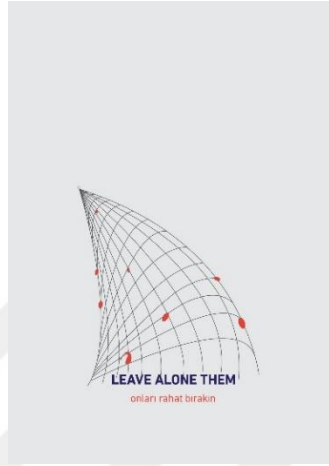
Resim 7.9. Nur Uzuner, So-called animals rights-three, 2020

‘So-called animals rights-three’ adlı afiş, köpek temalı ayrıca hayvan hakları seri afişlerin sonuncusu olmaktadır.

- Afişteki illüstrasyon bir mama kabından oluşmakta ve üzerinde basit halde çizilmiş çiviler ise hayvanlara konulan herhangi bir kaptaki besinin insanlar tarafından çöp vb. kötü kullanım amaçlı şeylerin atılmasına atıfta bulunarak tasarlanmıştır. Rengi koyu gri seçilmiş illüstrasyonda diğer afişleri ile uyum sağlamıştır. Arka plan rengi açık pembe değerinde ve alt slogandaki koyu pembe değeri ile tansürton yaratmış ve koyu grinin baskın rengini hafifletmek için seçilmiştir.
- Kullanılan tipografi üst başlıkta kalın bir tipografide ve koyu gri, alt başlıkta ince bir tipografide ve koyu pembe değerinde olup alt alta sıralanmış, diğer afişlerin genel uyumu ile aynıdır.
- Sağ altta yer alan hayvan hakları bildirgesinden bir madde yer almaktadır. Yanındaki simge ise mama kabının küçük bir stilizasyonudur.

- Böylece afiştaki sözde hayvan hakları temasına sağ altta yer alan simge ile atıfta bulunularak illüstrasyon, tipografi ve renk uyumlarının diğer iki afiş ile aynı oluşuyla genel tema sağlanmış olup vurgu tamamlanmıştır.

#### 7.1.10. Leave Alone Them-One Afiş Analizi



Resim 7.10. Nur Uzuner, Leave alone them-one, 2020

‘Leave alone them-one’ adlı afiş deniz hayvanı ticaretini aktaran bir afiştir.

- Balıkçı ağı olarak tasarlanan afişte, ağa takılan hapsolmuş bir balık illüstrasyonu bulunmaktadır.
- Geneli balıkçı ağı olan illüstrasyonda, balık ağına takılmış makaralarla aynı renkte olan, oldukça minimalist bir şekilde çizilmiş bir balık bulunmaktadır. Balık, ağa takılmış hapsolmuştür ve makaralarla aynı renk değerinde olması izleyicileri balığı dikkatli bir şekilde bakmaya yönlendirmek amaçlı ve onları rahat bırakmamızı konu alan bir tasarımdır.
- Balıkçı ağı koyu gri makara ve balık kırmızı, üst slogan denizin derinlerini yansıtmak için seçilen lacivert ton değerinde olup arka plan açık ton değerinde illüstrasyon ve yazıların koyu ton değerini hafifletmek amacıyla seçilmiş ve uyum yakalamıştır.

- Yazı karakteri üstte 'bold', altta 'light' yazı stili olarak seçilmiş ve alt slogan balık ile aynı renktedir.
- Görsel imge, tipografi, renkler ve espas dengeleri uyum sağlayarak afiştaki ritmi sağlamıştır. Afişteki hareket ortalı olup vurgu başka yöne kaymamıştır.

### 7.1.11. Leave Alone Them-Two Afiş Analizi



Resim 7.11. Nur Uzuner, Leave alone them-two, 2020

'Leave alone them-two' adlı afiş, ahtapot kolunun illüstrü edilmesiyle bir deniz canlısını anlatan afiş tasarımıdır.

- Ahtapotun kolundaki doku formlarının yansıtılmasıyla oluşturulan çizgilerle illüstrasyonun şekli oluşturulmuştur. Ahtapot kolundaki doku örneklerinin, dolu renk şekilleriyle oluşup, yavaş yavaş azalması onları yavaşça kaybettiğimizi görsel bir anlatımla gözler önüne sermektedir.
- Kullanılan renkler soğuk renklere koyu mor tona hâkim olup arka planın renginde sıcak renk kullanılarak zıtlık yaratılmıştır. İllüstrasyonun ve alt başlığın rengi aynı olarak mor renk değeri seçilmiş, üst başlık ise soğuk renk devam ettirilerek denizi simgelemek adına koyu mavi ton renk değeri uygulanmıştır.

- Tipografi, üst başlık kalın stilde büyük harf ve İngilizce olup koyu mavi renktedir. Alt başlık ince yazı karakterinde ve mor renk değerindedir.
- Afişteki hareket ortadadır, yazılar illüstrasyonun alt orta kısmında olup yazı ile devam ettirilmiştir. Görsel hiyerarşi, görsel, yazı ve zıt renk uyumu sağlanarak afişteki ritim unsuru oluşturulmuştur.

### 7.1.12. Leave Alone Them-Three Afiş Analizi



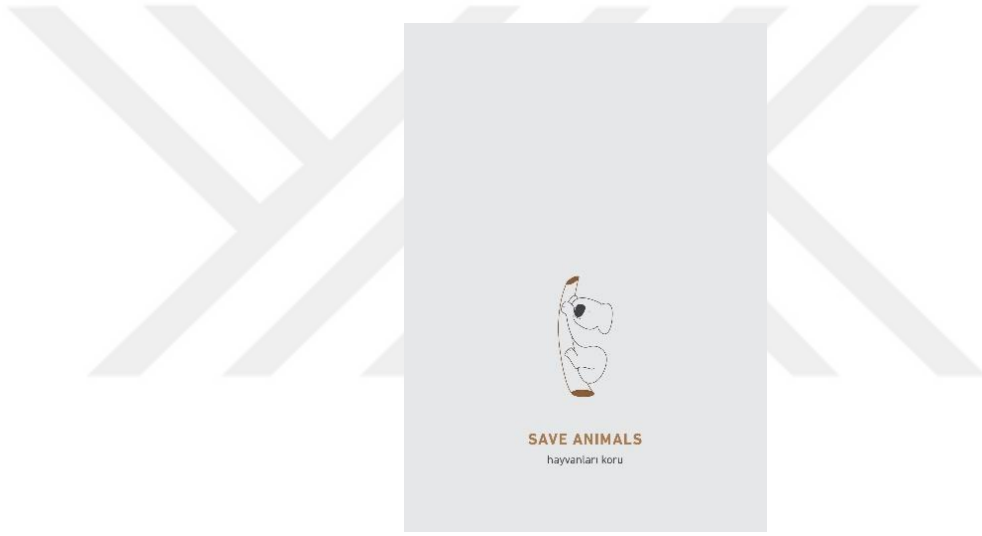
Resim 7.12. Nur Uzuner, Leave alone them -three, 2020

‘Leave them alone-three’ adındaki afiş deniz hayvanlarını ve deniz yaşamını simgelemektedir.

- Balık kuyruğu illüstrasyonunda anlatılmak istenen görsel mesaj, yarıda kesilen balığın kuyruğundan damla damla sular akarak yok oluşunu yani yavaş yavaş deniz hayvanlarının ve deniz yaşamının yok oluşunu anlatmaktadır.
- Rengi denizi simgelediği için mavi ton değerindedir. Balık kuyruğu ile bütünleşen damlaların rengi orta tonda bir mavi olup üst başlıkta bu renk tonuna sahiptir. Alt başlık ise mavinin kontrast rengi olan turuncu renkte seçilmiş, arka planın açık mavi tonu ile uyum sağlayarak afişteki zıtlığın ön planda olması sağlanmıştır.

- İllüstrasyonun hemen altından bir çizgiyle görsel imgeden ayrılmış gibi gözükken üst sloganda asıl yansıtılan, damlaların çizginin üzerine akması ve aynı renkteki yazıyı oluşturmasıdır. Üst başlık, kalın bir tipografi karakterinde olup, alt başlık ince bir karakterde, mavinin kontrast rengi turuncudan oluşmuş, soğuk renk geneli olan afişte sıcaklık yaratmıştır.
- Hareketin ortada olduğu afişteki kompozisyonda denge sağlanmış ve afişin ritmi oluşturulmuştur.

### 7.1.13. Save Animals-Koala Afiş Analizi



Resim 7.13. Nur Uzuner, Save animals-koala, 2020

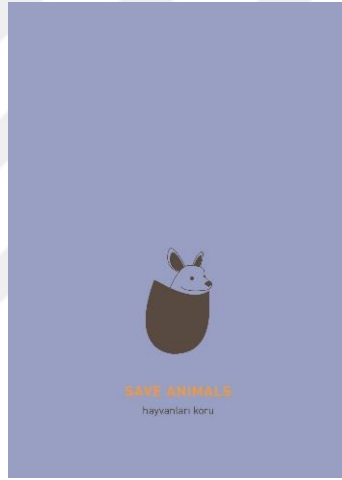
‘Save animals-koala’ adlı afişte çizilen koala illüstrasyonu, afişin ana temasını oluşturan bir görseldir. Ana tema ise Avustralya’da çıkan yangında, koalaların gördüğü zararı anlatmaktadır.

- İçi boş, sadece stroke kullanılarak çizilen koala, bir ağaç dalına tutunmuş kurtarılmayı, korunmayı beklemektedir. Koalanın renksiz çizilmesinin sebebi yalnızlığı ve korkuyu yansıtmasından dolayıdır. Yangından korkarak, dala sıkı bir şekilde tutunmaktadır.
- Afişte kullanılan arka plan rengi, içi boş ve tek çizgi ile çizilmiş illüstrasyonu ön planda tutmak için açık gri ton değerindedir. Arka

plandaki açık gri ayrıca espas dengesini sağlayarak dikkati illüstrasyona vermeye yardımcı olmaktadır. Koalanın rengi koyu gri ton değerinde yani hayvanın kendi renginde ve alt başlık ile aynı renktedir. Üst başlık ise ağaç illüstrasyonu ile aynı ton değerine sahiptir.

- Sloganlar illüstrasyona yakın olup, üst başlık İngilizce ve kalın yazı karakterinde, alt başlık Türkçe ve ince yazı karakterlidir. Slogan illüstrasyonun temasına uygun olarak ‘hayvanları koru’ olarak yazılmış ve görsel ile uyum sağlayarak vurgu ortada tamamlanmıştır.

#### 7.1.14. Save Animals-Kangaroo Afiş Analizi



Resim 7.14. Nur Uzuner, Save animals-kangaroo, 2020

‘Save animals-kangaroo’ adlı afişte çizilmiş bir kesenin içerisinde yavru bir kangurudan oluşan illüstrasyonun ana teması Avustralya’da çıkan yangında zarar gören hayvanlardan biri olan kangurudur.

- İllüstrasyonda annesi olmayan yavru bir kanguru, kesenin içinde yalnız kurtarılmayı ve korunmayı beklemektedir. Temaya uygun olarak görsel konuyu çok iyi bir şekilde yansıtmaktadır.
- Afişte arka planda kullanılan renk parlament mavi ton skalasından seçilen orta ton değerinde bir maviden oluşmaktadır. Arka plan rengi illüstrasyonda kullanılan koyu kahve ile uyum sağlamış, koyu kahvenin baskın rengini

hafifletmiştir. Ayrıca stroke olarak çizilen kangurunun kahverengi tonu ile uyumunu yansıtmıştır. Koyu kahve alt başlıkla aynı renk olup, üst başlık turuncu ton değerinde, arka plan rengi ile zıtlık yaratması için seçilmiştir ve koyu renkler arasında canlı rengiyle üst başlığı vurgulamıştır.

- Sloganlar alt alta yazılarak görselin altında birleşmiş ve dikkatin başka yöne verilmesi engellenmiştir. Üst başlık kalın, alt başlık ince yazı karakterli olarak seçilmiş ve dikkatlerin görsel üzerinde toplanması sağlanmıştır.

### 7.1.15. Horn Afiş Analizi



Resim 7.15. Nur Uzuner, Horn, 2020

‘Horn’ adındaki afiş gergedanlara, boynuzlarını koparıp onlara yapılan eziyeti anlatmaktadır.

- Görseldeki illüstrasyon, gergedan boynuzlarının vahşice kesilerek, ilaç başta olmak üzere çeşitli kullanımlar için binlerce hayvan zulüm görmektedir. Boynuzdan akan su damlası, İngilizce yazan ‘onlara zarar vermeyin’ adlı yazıya akarak slogana gönderme yapmaktadır. Buradaki asıl tema, onlara zarar vererek, onları yavaş yavaş acı çektirerek öldürüyoruz anlamındadır.
- Renkler koyu renk tonlarında seçilmiş, illüstrasyonu ve üst başlığı oluşturan renk koyu mavi, alt başlığa dikkat çekmek için ise mavi rengin kontrastı olan

turuncu ton değeri slogana yansıtılmaktadır. Arka plandaki orta mavi ton espası oluşturmaktadır.

- Üst başlık kalın, alt başlık ince yazı karakterli olup illüstrasyon ve kullanılan renkler ile birleştiğinde ritim unsurunu oluşturmuş ve afişteki oran orantı, tipografi ve illüstrasyonun uyumlu birleşimi afişteki dengeyi sağlamaktadır.

### 7.1.16. Beak Afiş Analizi



Resim 7.16. Nur Uzuner, Beak, 2020

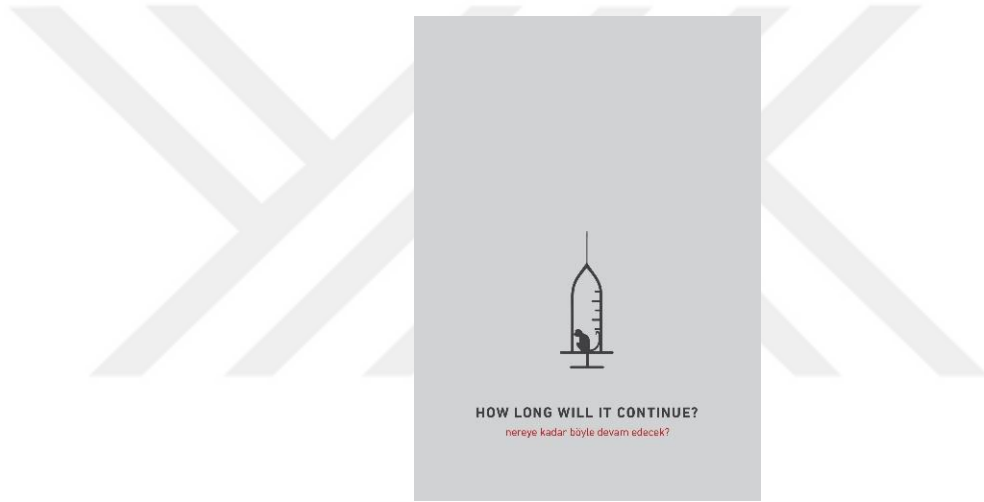
‘Beak’ adlı afişte, bir kuş gagası ve gaganın yazıya damlayan su damlacığıyla anlatılmak istenen, bütün kuş türlerinin yok olmaya, bazılarının ise neslinin tükenmeye yüz tuttuğudur.

- İllüstrasyondaki kuş gagası, stroke olarak çizilmiş içi gözükmekte ve tek renklidir. Gaga bir tukan kuşuna aittir ve tukan kuşları gagalarında birçok rengi barındırmaktadır. Çizimde gaganın rengi kaybolmaktadır.
- Arka planda kullanılan renk turuncu, genel tüm kuş gagalarının rengidir. Stroke olarak çizilen gaga koyu mavi tonda, turuncu ile kontrast oluşturmaktadır. Üst başlık çizgi halindeki illüstrasyonla aynı renk ve üzerine damlayan su, slogan ve illüstrasyonun arasında bağ kurmaktadır.

Alt başlık yine turuncunun kontrastı ve damlacıkla aynı renge sahip orta tonda bir mavidir.

- Üst başlık kalın, alt başlık ince stilde tipografi karakterinden olup illüstrasyonun altında yer almaktadır.
- Sıcak-soğuk ve kontrast renk uyumları, illüstrasyondaki boşluk-doluluk ve tipografi unsurları ile afişteki ritim ve denge sağlanmaktadır.

### 7.1.17. Experimental Animal-Monkey Afiş Analizi



Resim 7.17. Nur Uzuner, Experimental animal-monkey, 2020

‘Experimental animal-monkey’ adlı afiş, zararlı kimyasalların hayvanlar üzerinde denenmesi ve hayvanlarda ölümcül yaralar açmasını konu edinen afiştir.

- İllüstrasyondaki hayvanın maymun oluşunun sebebi deneylerin en çok bu hayvanlar üzerinde yapılmasıdır. Bu yüzden maymun bir şırınga içine hapsolmuş durumda ve bu durum çok uzun zamandır devam eden bir olay olduğundan dolayı slogan, ‘nereye kadar böyle devam edecek?’ sorusunu yöneltmektedir.
- Aslında bir vahşeti yansıtan temanın renkleri de bir o kadar koyu gri ve koyu kırmızı renk tonundan yansıtılmıştır. Gri ton değeri duygusuz bir renktir, alt

başlıktaki koyu kırmızı ton, hayvanları yapılan eziyeti simgelemekte ve öfkeyi yansıtmaktadır, bu sebeple gri ton değeri hangi renk ile bir araya gelse o rengin barındırır ve duyguyu çok iyi bir şekilde aktarır. Afişte de arka plandaki açık gri, illüstrasyon ve tipografiyi ön plana çıkarmaktadır.

- Yine illüstrasyonun temasındaki korkuya karşılık olarak başlıklar koyu renklerden seçilmiştir. Alt başlık küçük harflerle yazılmış ve ince stilde tipografi karakterindedir. Üst başlık kalın stilde tipografi karakterinde ve illüstrasyon ile aynı renktedir.
- Arka plan, açık gri ile espas sağlamış ve neredeyse afiştaki çoğunluk bölgeyi kaplamaktadır. Afiştaki vurgu; illüstrasyon, tipografi ve renkler olmak üzere üç unsurda birleşmiş ve ortaya çıkan sonuçta afiştaki denge sağlanmıştır.

#### 7.1.18. Experimental Animal-Mouse Afiş Analizi



Resim 7.18. Nur Uzuner, Experimental animal-mouse, 2020

‘Experimental animal-mouse’ adlı afiş zararlı kimyasalların hayvanlar üzerinde denenmesi temalı iki seri afişten oluşmaktadır.

- Görseldeki illüstrasyonu oluşturan fare, çarkın içerisinde korku ile beklemektedir. Deney fareleri, insanlık için çeşitli zararlı kimyasallara maruz kalan hayvanlardır. Bu sebeple kullanılan renkler koyu ton değerlerinden oluşmaktadır.

- Arka planı oluşturan açık gri ton, espası oluşturmakta afişte pozitif boşluk yaratmakta ve afişteki çarpıcı temayı açık bir şekilde yansıtmaktadır.
- Üst başlık illüstrasyonun renginde koyu gri, alt başlık ise koyu kırmızı ton değerinde, öfkeyi simgelemektedir. Alt başlık ayrıca illüstrasyondaki vahşete karşılık olarak izleyiciye soru yönlendirmektedir. Üst başlık kalın stildeki tipografi karakterinde, illüstrasyona verilen dikkatleri çekmeyecek nitelikte ve orantıda yerleştirilmiştir.
- Afişte vurgu yine illüstrasyon ve tipografiden oluşarak orta alt kısımda hizalanmış ve görsel hiyerarşinin bütünlüğü korunmuştur. Afiş, renk, tipografi ve görselin oluşturduğu alanlar ritmi oluşturarak afişteki denge sağlanmıştır.

Tasarlanan 18 adet afişte genel olarak yansıtılan tema; hayvan hakları, nesli tükenmekte olan veya tükenen hayvanlar, hayvanlara yapılan zulüm ve onların denek olarak kullanılması gibi birçok etken ile tek başlık ‘hayvan hakları’ altında toplanmış ve tasarımlara yansıtılmıştır. Tasarlanmış 18 adet afişin her biri illüstrasyonu ön plana çıkararak, Minimalist sanatın ‘az çoktur’ anlayışına uygun olarak oluşturulmuştur.

Afişler genel olarak iki yada en fazla üç renk seçeneği ile uygulanmış, kullanılan renkler pastel tonları ve gri tonları skalasından, her bir afişin kendi içeriğindeki renk uyumuna dikkat edilerek, kontrast ve sıcak-soğuk renk ya da tonsürton renkler olarak seçilmiş ve uygulanmıştır. Renkler, ‘hayvan haklarının’ dokunaklı temasını yansıtmak amacıyla canlı renklerden seçilmemiştir. Bu sebeple illüstrasyonlarda renk, çoğunluk pastel ve gri tonların uyumu ile sağlanmıştır. Gri, kontrol sağlayan bir renktir. Birleştiği diğer renkler üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Güçlü ve canlı renkleri aşağıya çeker ve yumuşak renkleri ise aydınlatır, bu sebeple de afişlerin çoğunluğunda gri renk kullanılmıştır.

Bütün afişlerde tipografi unsuru, ‘DIN Next LT Pro’ adındaki tek bir tipografi karakterinin, üst başlıklarda ‘bold’ yazı stili ve 60 punto, alt başlıklarda ‘light’ yazı stili ve 45 punto olarak, illüstrasyonun altında ve genellikle afişlerde orta alt bölümde yer almış, renkleri afişteki illüstrasyon ve genel uyumuna göre seçilmiştir.

Afişte yer alan her bir unsur, illüstrasyon, tipografi ve renkle tasarım ilkelerinin göz önünde bulundurularak ayrıca minimalist anlayıştaki nesne çözümlemesi dikkate alınarak yapılan afiş tasarımların da bu anlayış temelli hayat bulmuş ve amacına ulaştığı düşünülmektedir.

Minimalist afiş tasarımında, nesnellik ve sadeliğin ön planda olduğu tasarımlar yer almalıdır. Tasarımdaki biçim ve renk unsurunun gereksiz ve aşırı elementlerden soyutlanıp en aza indirgeyerek sadeliğe ulaşması hedeflenmiştir. Afişte minimalizm anlayışına ulaşmak için ise grafik, renk, tipografi ve espas unsurlarının bir düzen halinde sıralanması minimalist afiş tasarımında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Türkyılmaz (2019), şu şekilde açıklamaktadır:

Minimal afiş tasarımında beyaz alanların (boşlukların) daha çok tercih edilmesi, hem izleyiciye anlatılmak isteneni kısa sürede vermesi, hem de gözü yormadan dikkat çekmesi için bir gerekliliktir. Afiş tasarımı yaparken profesyonel tasarımcıların sadeliği tercih etmelerinin amacı, afişlerin kısa sürede hedef kitleye ulaşmasındandır (Türkyılmaz, 2019, s. 67).

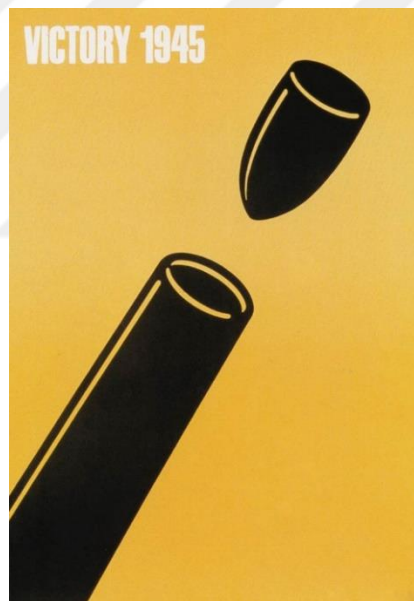
Renk unsuru, bilgiyi önem sıralamasında kullanmak için çok önemlidir (İlbars, 2019). Minimalist afişlerde renk olabildiğince minimum tutulmalıdır. Beyaz, gri ve siyah renk üçlemesi güçlü etkiye sahiptir. Tipografi kullanımı da minimalist afişler için oldukça önemlidir. Tipografi karakterlerinin sade ve düz olması gerekir. Böylece font kullanımı sayesinde mesaj açık ve net olarak verilir.

Minimalist tarzda afiş tasarımları yapan Shigeo Fukuda ve Pierre Mendell, bu anlayışta tasarımlarını ortaya koyan sanatçılardır. Afiş tasarımlarında basit oluşturulmuş şekiller, sade renk tonları doğal ve düzenli olarak kullanılmıştır. Dikkat çekici olan öge afişin merkezine yerleştirilmiştir. Slogan ise dikkat çeken öge ile birbirini destekler nitelikte uyumludur (Türkyılmaz, 2019).

Minimalist sanatta çalışmalar kendi dışında başka herhangi bir şeyi temsil edecek nitelikte, duygu barındırmadan tasarlanır. Tez çalışmasında tasarlanan afişlerde; minimalist tarzda duygu aktarımları yapılmış ve az çoktur ilkesi ile aynı oranda uygulanmıştır.



Resim 7.19. Pierre Mendel, Rape of Lucretia (URL-35)



Resim 7.20. Shigeo Fukuda, Victory (URL-36)

## 8. SONUÇ VE ÖNERİLER

Minimalizm diğer sanat akımlarına benzememekle birlikte yapıtlarının ne resim ne de heykel değil, ‘spesifik nesne’ olarak nitelendirilmesi konusu akımın sanat anlayışı ve sanatçıları için çok önemli sayılmıştır. Karşı çıktıkları düşünce ise resim ve heykelin geleneksel anlayışı olmuştur. Sanatlarında daha çok önemli kıldıkları çevre ve yapıt ilişkisini olabildiğince yalın halde sorgulamak ve bunu yansıtmak olmuştur. Çünkü sanatçılar için çevre ve yapıt ilişkisini sunabilmek bir sanattır. Minimalist sanatta, resim ve heykel iç ilişkileriyle kavranmış ve son olarak çevre ile ilişkisi dâhil edilerek bir bütün oluşturulmuştur. Minimalist sanat eserleri zamanla akılcılık anlayışına dönüşmüştür. Minimalizm, sadece bir sanat değil, aynı zamanda bir yaşam felsefesidir. Günümüzde ise bu yaşam felsefesinin adı minimalleşmedir. Az çoktur fikrinin hayata yansıtılmasıdır.

Afiş tasarımı yapan çoğu sanatçı her hangi bir akımın temsilcisi olmasalar dahi bilinçaltının yansıması ile birlikte bir sanat akımının tesiri altında çalışmalarına yön vermişlerdir. Artık günümüzde yeni bir afiş tasarımı oluşturulurken karmaşıklıktan uzak, mesajı açık ve net bir biçimde sunan, kolay anlaşılabilen tasarım çözümlerini tercih edilmektedir. Az nesne ile duygu aktarımı oldukça yaratıcılık isteyen bir süreçtir. Bu tez çalışmasında da tasarım programı bilgisinden de yararlanılarak tasarlanmış afişlerde konunun az nesne ile işlenişinde basit çizilmiş bir çizgi bile afişteki anlamı farklı yönde etkilediği görülmüştür. Minimalist afiş tasarımında mesaj, tek bir nesnenin üzerinden verilerek anlam katmanlarının aktarımı sağlanmıştır.

Tez çalışmasında tasarlanan afişlerde, konunun psikolojik etkisinin minimal sanat çerçevesinde uygulanabilirliği üzerinde durularak afişlerdeki denge ve kompozisyonun hareketini sağlayan imgeler tek bir görsel sınırlamasıyla oluşturulmuştur. Afişte kullanılan görsel imgeler seçilen temaya uygun ve minimal anlayışa bağlı kalarak tek bir illüstrasyon çizimine indirgenmiştir. İllüstrasyona eşlik eden renk tonlarının ve tek bir tipografi karakterinin kalın ve ince kullanımlarıyla yalına indirgenmiş afişler tasarlanmıştır. Çalışmalarda olabildiğince az unsur birleştirilerek problemin çözümünde, yalnızca gereken parçaların bir bütün

oluşturmasıyla, minimal eğilim anlayışı hedeflenmiş, sade ve basit anlatımlar ile tasarımlar tamamlanmıştır. Tez içerisinde sunulan afiş uygulama örnekleri; minimalizm anlayışı ve felsefesinin öncülüğü neticesinde oluşturulan minimalist tasarım çözümlerleriyle ulaşılan sonuçlar bunun bir kanıtı niteliğindedir.

Bu tez çalışmasında, çizilen basit bir çizginin, minimalist sanatın sunduğu ilkeler doğrultusunda tasarım üzerinde oldukça etkili anlamlar barındırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu kapsamda, afişte kullanılan unsurların sınırlandırılmasıyla oluşturulan ve program bilgisi ile yansıtılan afişler, minimalist tasarım üretebilmenin verdiği zorluğun ve yaratıcı düşünme temelini de beraberinde getirdiği bir çözümlerdir. Kullanılan tek bir görselle birden fazla anlam ve duygu aktaran afiş tasarımlarının yapılabilir olması, minimalist sanata dair kuralları kapsayacak nitelikte ve bunun bir göstergesi olarak tez sonucuna ulaşmıştır.

Son olarak bu tez çalışması, '*Hayvan Hakları*' gibi sosyal duyarlılığı yüksek olan bir konu üzerinde yoğunlaşan ayrıca program bilgisinin kattığı yeteneğin de yansıtıldığı afiş tasarımları ile hayvan hakları, kadına şiddet ya da daha farklı özel bir konu üzerinde tasarımlar yapacak olan yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin tez çalışmalarına katkı sağlayacak nitelik oluşturmaktadır.

## KAYNAKLAR

- Ağsakallı, M. S. (2014). *Sürrealizm Akımının Afiş Tasarımına Etkisi ve Uygulama Örnekleri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Akgün, S. (2018). Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd'un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi. *The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences*, 5(21-29), 2458-9012. DOI: 10.34137/jilses.458169
- Alakuş, A., & Mercin, L. (Editörler). (2011). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Eğitimi*. Ankara: Pegem A. Yayıncılık.
- Ambrose, G., & Harris, G. (2013). *Yaratıcı tasarımın temelleri*. (Çev. A. Tepecik & M. Atılğan). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalar*. (7. Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armstrong, H. (2012). *Grafik tasarım kuramı, tasarım alanında okumalar*. (Çev. M. Uslu). İstanbul: Espas Sanat Kuramı Yayınları.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (2. Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Ataseven, O. (2012). Dan Flavin'in Mekânı Dönüştüren Işığı ve Minimalizme Yaklaşımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Hakemli Dergisi*, (9) 85-95. 25 Mart 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193391> sayfasından erişilmiştir.
- Becer, E. (2017). *Ambalaj Tasarımı*. (2. Baskı). Ankara: Dost Yayınevi.
- Becer, E. (2018). *İletişim ve Grafik Tasarım*. (11. Baskı). Ankara: Dost Yayınevi.
- Berger, J. (2013). *Görme biçimleri*. (19. Basım). (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı).
- Bird, M. (2016). *Sanatı değiştiren 100 fikir*. (Çev. D. Öztok). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Çakır, E. (2008). *Cumhuriyet Döneminde Afiş Sanatında Başlangıcından Günümüze Tipografi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Döl, A., & Avşar, P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil Dergisi*, 2(1-11),02-10-01. DOI: 10.7816

- Durmaz, Ö. (2011). *İstanbul'un Yüzleri: İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Farting, S. (2013). *Sanatın tüm öyküsü*. (3. Basım). (Çev. F. Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Esrin orijinali 2013'te yayımlandı).
- Goetz., P. W., Kağıtçıbaşı, Ç., Mango., A., Tekeli, İ., & Yalman, N. (Editörler). Ana Britannica. (1993). *Genel Kültür Ansiklopedisi*. (15. Basım. Cilt. 1). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopoedia Britannica Inc.
- Goetz., P. W., Kağıtçıbaşı, Ç., Mango., A., Tekeli, İ., & Yalman, N. (Editörler). Ana Britannica. (1994). *Genel Kültür Ansiklopedisi*. (15. Basım. Cilt. 5). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopoedia Britannica Inc.
- Goetz., P. W., Kağıtçıbaşı, Ç., Mango., A., Tekeli, İ., & Yalman, N. (Editörler). Ana Britannica. (1994). *Genel Kültür Ansiklopedisi*. (15. Basım. Cilt. 20). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopoedia Britannica Inc.
- Goetz., P. W., Kağıtçıbaşı, Ç., Mango., A., Tekeli, İ., & Yalman, N. (Editörler). Ana Britannica. (1994). *Genel Kültür Ansiklopedisi*. (15. Basım. Cilt. 23). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopoedia Britannica Inc.
- Hodge, S. (2018). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (8. Basım). (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: Domingo. (Esrin orijinali 2013'te yayımlandı).
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İlbars, E. (2019). *Hareketli Grafik Tasarımda Minimalizm*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaptan Güvendi, S. (2017). *İletinin Görsel Tasarımlara Dönüştürülmesinde Göstergebilimsel Düşünme Süreçleri ve CSO İçin Afiş Uygulamaları*. Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karahan, Ç. (2015). Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat. *SOBİAD*, 19-27. 17 Mart 2019 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/273499> sayfasından erişilmiştir.
- Kınık, M. (2015). *Grafik Tasarım, Tarih & Teknoloji*. (2. Basım). Ankara: Gazi Kitabevi.
- Köksal, A. (2007). Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(1), 31-42. 27 Ağustos 2020 tarihinde <http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/1237/856> sayfasından erişilmiştir.

- Leonard, N., & Ambrose, G. (2015). *Grafik tasarımda tasarım için araştırma*. (Çev. B. Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2012’de yayımlandı).
- Little, S. (2016). *...İzmler Sanatı Anlamak*. (5. Basım). (Çev. D. Özer) İstanbul: Yem Yayın. (Eserin orijinali 2006’da yayımlandı).
- O’Doherty, B. (2019). *Beyaz küpün içinde, galeri mekânının ideolojisi*. (4. Basım) (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2000’de yayımlandı).
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları*. Yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Türkyılmaz, G. (2019). *Minimalist Sanat İdeolojisinin Grafik Tasarıma Etkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Twemlow, A. (2016). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* (Çev. D. Özgen). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. (10. Basım). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Uslu, Y. (2017). *Grafik Tasarımda Mükemmellik Kusurluluk, Afişler*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Whitham, G., & Pooke, G. (2018). *Sanatı Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı).
- Yaman, İ., Ekim, T., Sungur, S., & Özer C. (2017). *Çağdaş Dünya Sanatı*. Ankara: MEB Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi, s. 274-275.

## RESİMLER KAYNAKÇA

- URL-1. 16 Mayıs 2020 tarihinde <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-112-gec-resimsel-soyutlama/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-2. 16 Mayıs 2020 tarihinde <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-112-gec-resimsel-soyutlama/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-3. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://theuntitledartblog.com/2014/05/26/when-painting-died/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-4. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-5. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.arttablo.com/kanvas-tablolar/klasik-sanat-eserleri/kazimir-malevich-kompozisyon-beyaz-ustune-beyaz-yagli-boya-klasik-sanat-kanvas-tablo/7663> sayfasından erişilmiştir.
- URL-6. 05 Eylül 2020 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Tatlin](https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin) sayfasından erişilmiştir.
- URL-7. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://memoismo.wixsite.com/60derece/grsel?lightbox=image\\_1r58sayfasından](https://memoismo.wixsite.com/60derece/grsel?lightbox=image_1r58sayfasından) erişilmiştir.
- URL-8. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://10layn.com/marcel-duchamp/5-marcel\\_duchamp-cesme-1917/](https://10layn.com/marcel-duchamp/5-marcel_duchamp-cesme-1917/) sayfasından erişilmiştir.
- URL-9. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://whitney.org/collection/works/11684> sayfasından erişilmiştir.
- URL-10. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.painters-table.com/link/brooklyn-rail/reinhardt-mondrian-color> sayfasından erişilmiştir.
- URL-11. 17 Kasım 2020 tarihinde <https://dotnarchitecture.wordpress.com/2019/06/27/farnsworth-house/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-12. 17 Kasım 2020 tarihinde <https://mimarobot.com/forum/wiki/farnsworth-evi/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-13. 17 Kasım 2020 tarihinde <https://mocomuseum.com/artists-mark-rothko/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-14. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s_C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.

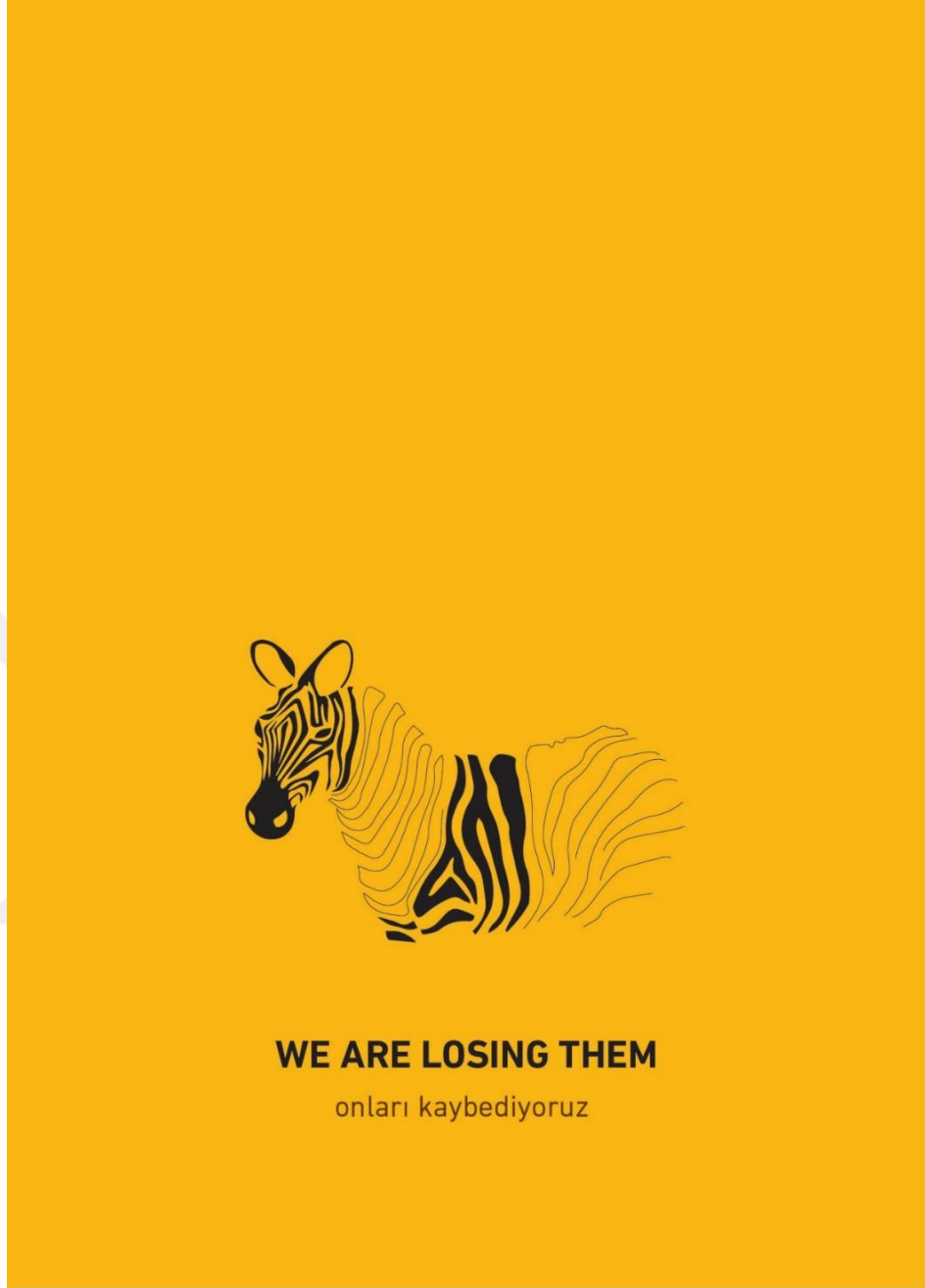
- URL-15. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/61212> sayfasından erişilmiştir.
- URL-16. 05 Eylül 2020 tarihinde [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/carl\\_andre\\_cascade.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/carl_andre_cascade.htm) sayfasından erişilmiştir.
- URL-17. 12 Mayıs 2020 tarihinde <https://docplayer.biz.tr/45344372-Sanatta-cagdas-bir-donum-noktasi-minimal-sanat.html> sayfasından erişilmiştir.
- URL-18. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- URL-19. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- URL-20. 12 Mayıs 2020 tarihinde [https://www.kukjegallery.com/KJ\\_exhibitions\\_view\\_2.php?page=&a\\_no=199&v=2&w\\_no=1&aw\\_no=5500&ex\\_no=169](https://www.kukjegallery.com/KJ_exhibitions_view_2.php?page=&a_no=199&v=2&w_no=1&aw_no=5500&ex_no=169) sayfasından erişilmiştir.
- URL-21. 15 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.artsy.net/article/matthew-on-the-importance-of-donald-judd> sayfasından erişilmiştir.
- URL-22. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- URL-23. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- URL-24. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- URL-25. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- URL-26. 12 Mayıs 2020 tarihinde. <https://www.amazon.co.uk/1970-Modern-Lewitt-Part-Print/dp/B005DGRCRK> sayfasından erişilmiştir.
- URL-27. 05 Eylül 2020 tarihinde <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-115-minimalizm-2/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-28. 14 Mayıs 2020 tarihinde [https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s\\_\\_C9PQ/14489027.pdf](https://docplayer.biz.tr/storage/30/14489027/1589473324/wzktC01teL1yzd3s__C9PQ/14489027.pdf) sayfasından erişilmiştir.

- URL-29. 03 Temmuz 2020 tarihinde <http://gmk.org.tr/news/turkiyeden/guncel-1> sayfasından erişilmiştir.
- URL-30. 14 Mayıs 2020 tarihinde <https://xxi.com.tr/i/salt-arastirma-mimarlik-ve-tasarim-arsivi-kamu-programlari-basliyor> sayfasından erişilmiştir.
- URL-31. 03 Temmuz 2020 tarihinde <http://www.dinodream.com/work/aids-afisi-17707> sayfasından erişilmiştir.
- URL-32. 03 Temmuz 2020 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/453948837414692635/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-33. 03 Temmuz 2020 tarihinde [https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/en-yaratici-reklam-afisleri,yD4DM5SFHUyv-QR7Blgxaw/FUVmrs4\\_VUOkIXTtkUPbyg](https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/en-yaratici-reklam-afisleri,yD4DM5SFHUyv-QR7Blgxaw/FUVmrs4_VUOkIXTtkUPbyg) sayfasından erişilmiştir.
- URL-34. 05 Eylül 2020 tarihinde <https://blog.iae.org.tr/afis-koleksiyonu/ayin-afisi-ankara-birasi> sayfasından erişilmiştir.
- URL-35. 16 Eylül 2020 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/477944579183890041/> sayfasından erişilmiştir.
- URL-36. 16 Eylül 2020 tarihinde <http://www.designishistory.com/1960/shigeo-fukuda/> sayfasından erişilmiştir.

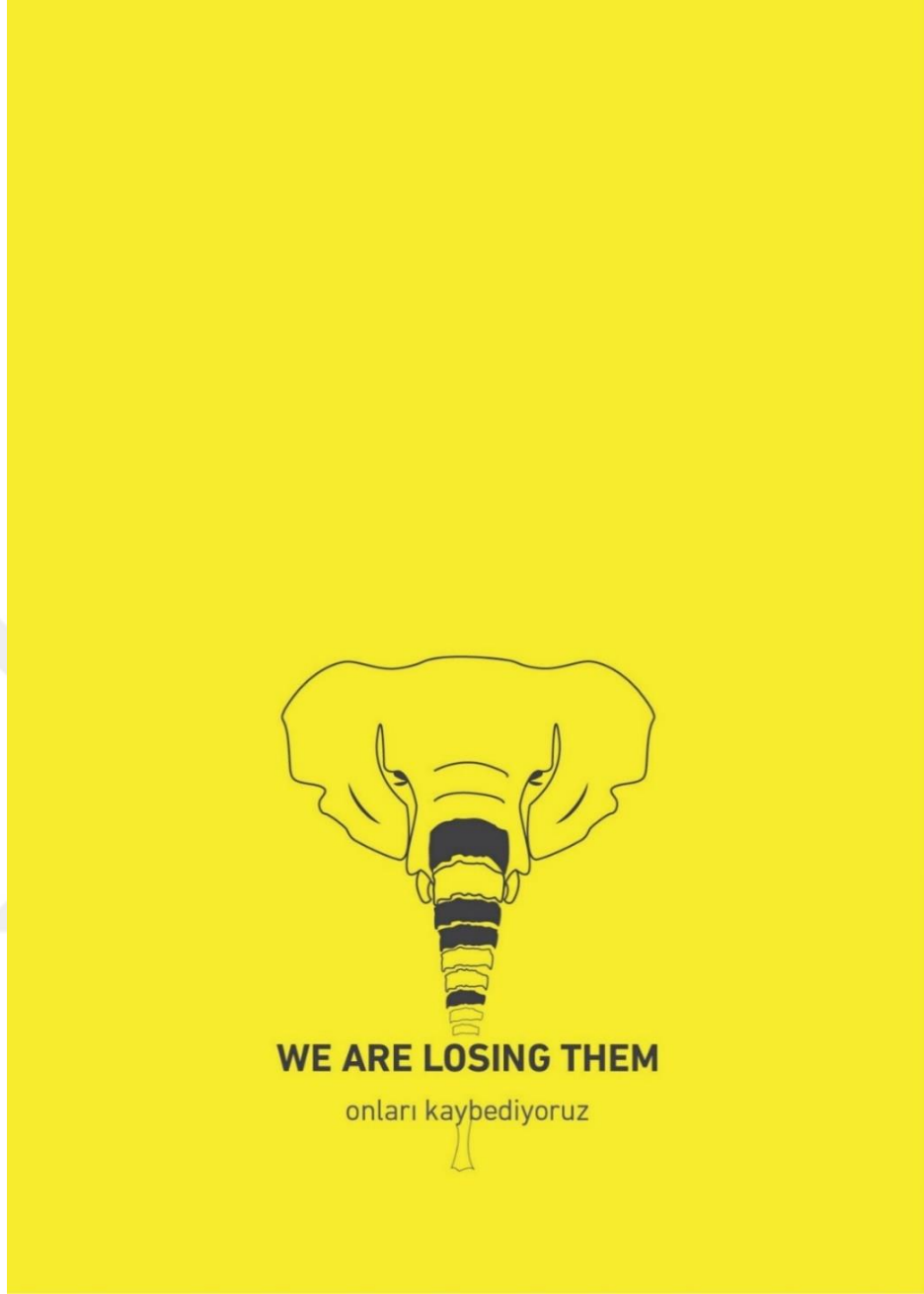
**EKLER**

**Ek 1 Afişler**

Resim 7.1. Nur Uzuner, We are losing them-one, 2020



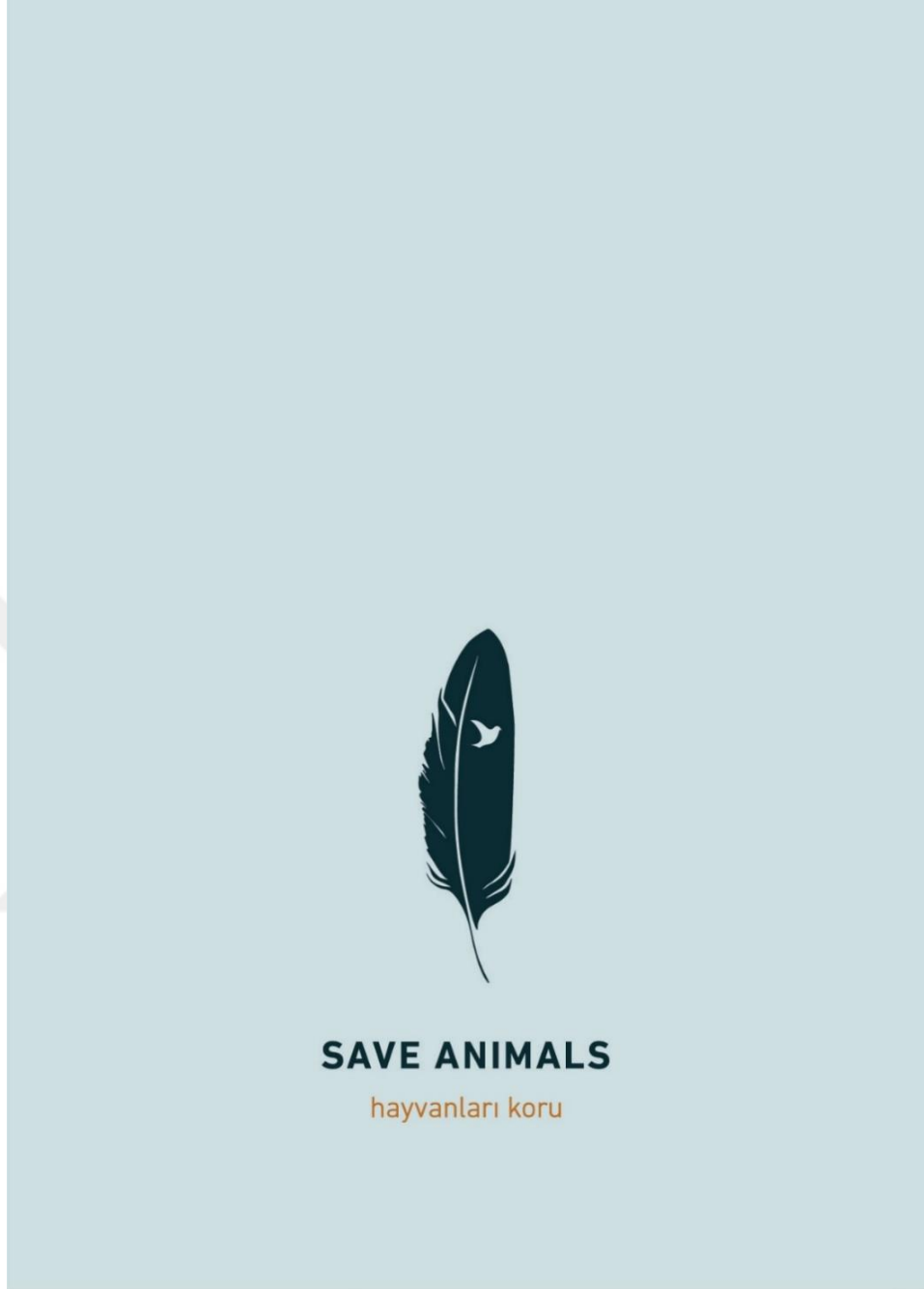
Resim 7.2. Nur Uzuner, We are losing them-two, 2020



Resim 7.3. Nur Uzuner, We are losing them-three, 2020



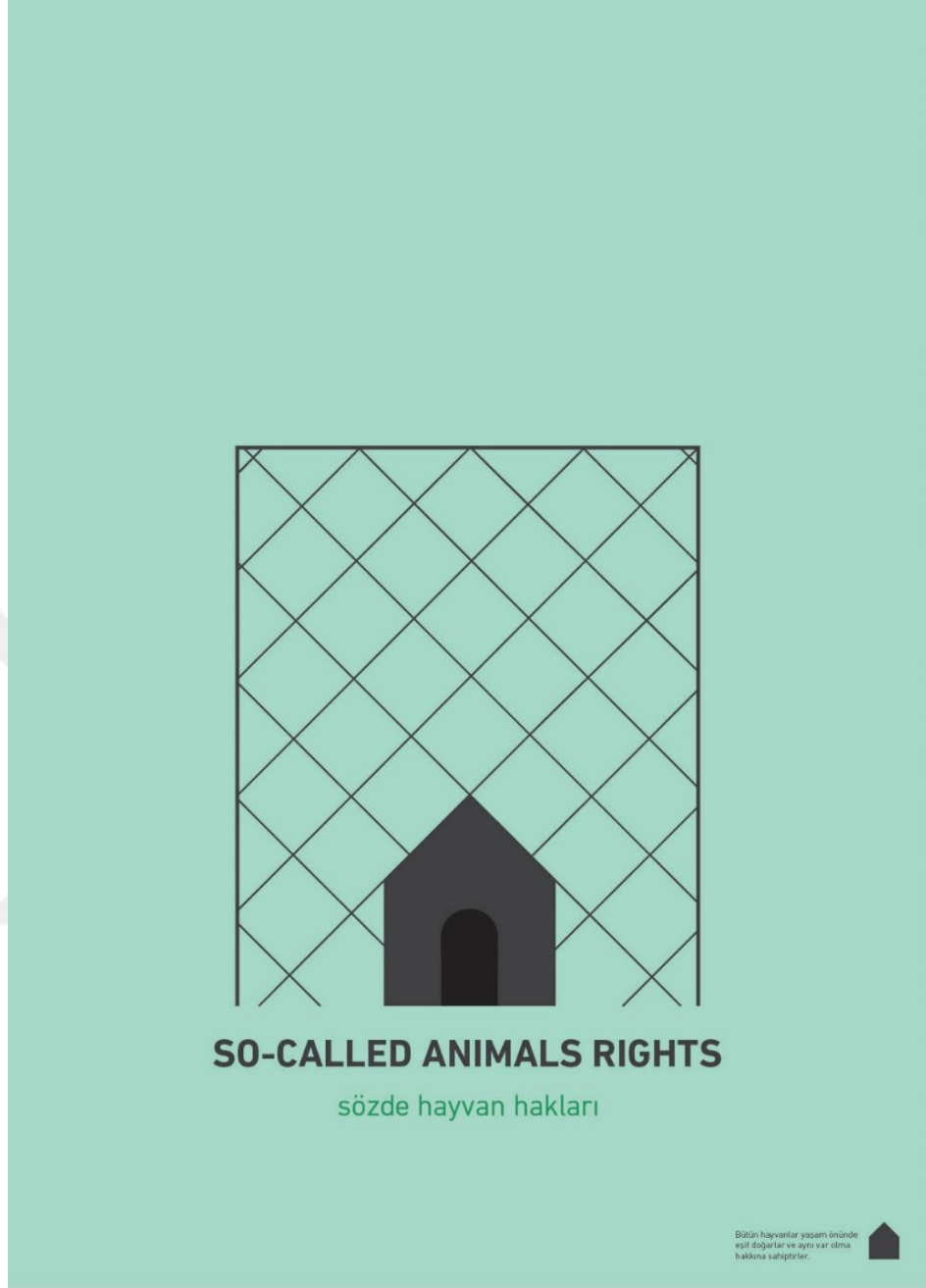
Resim 7.4. Nur Uzuner, Dalmation, 2020



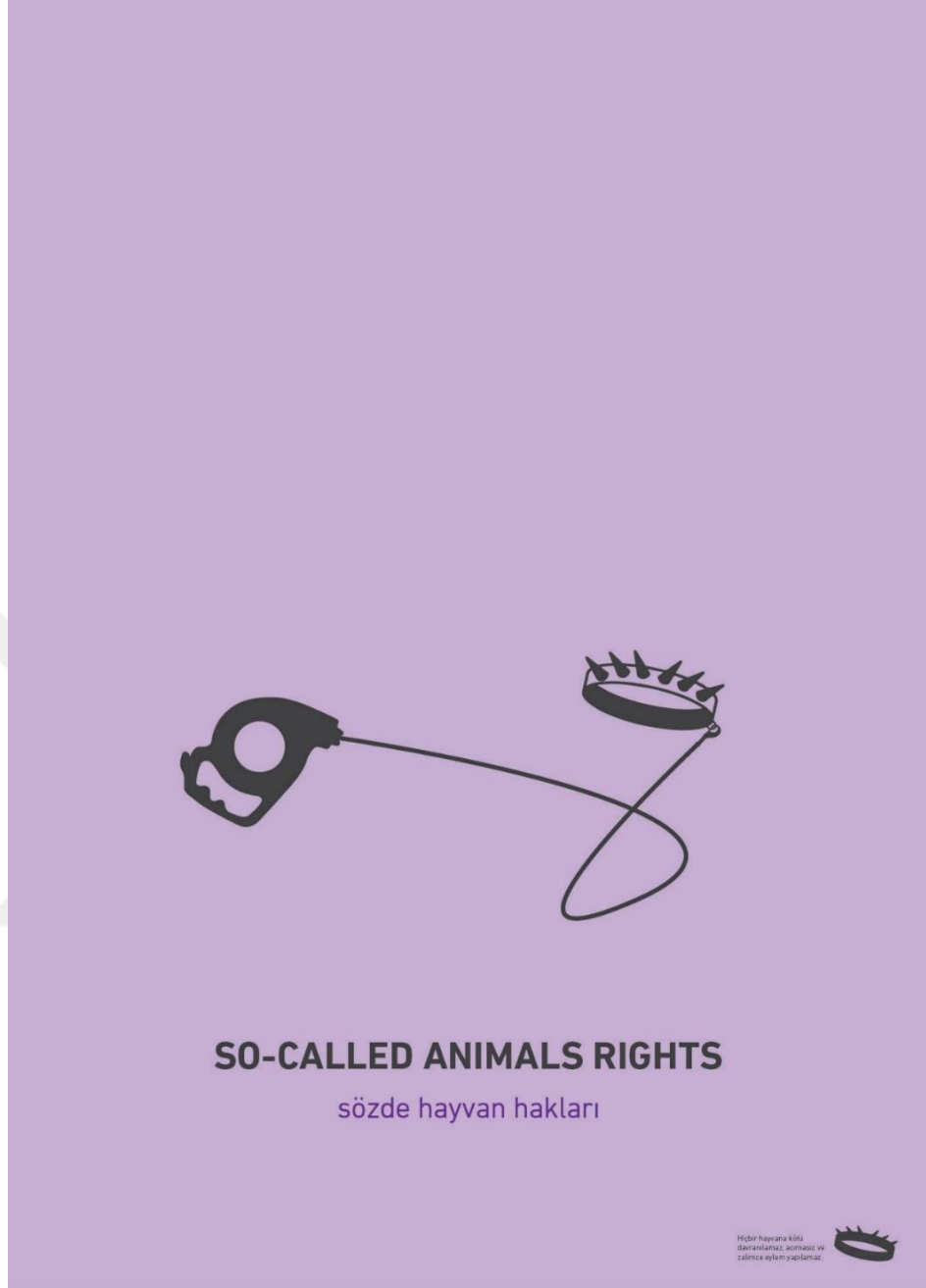
Resim 7.5. Nur Uzuner, Feather-one, 2020



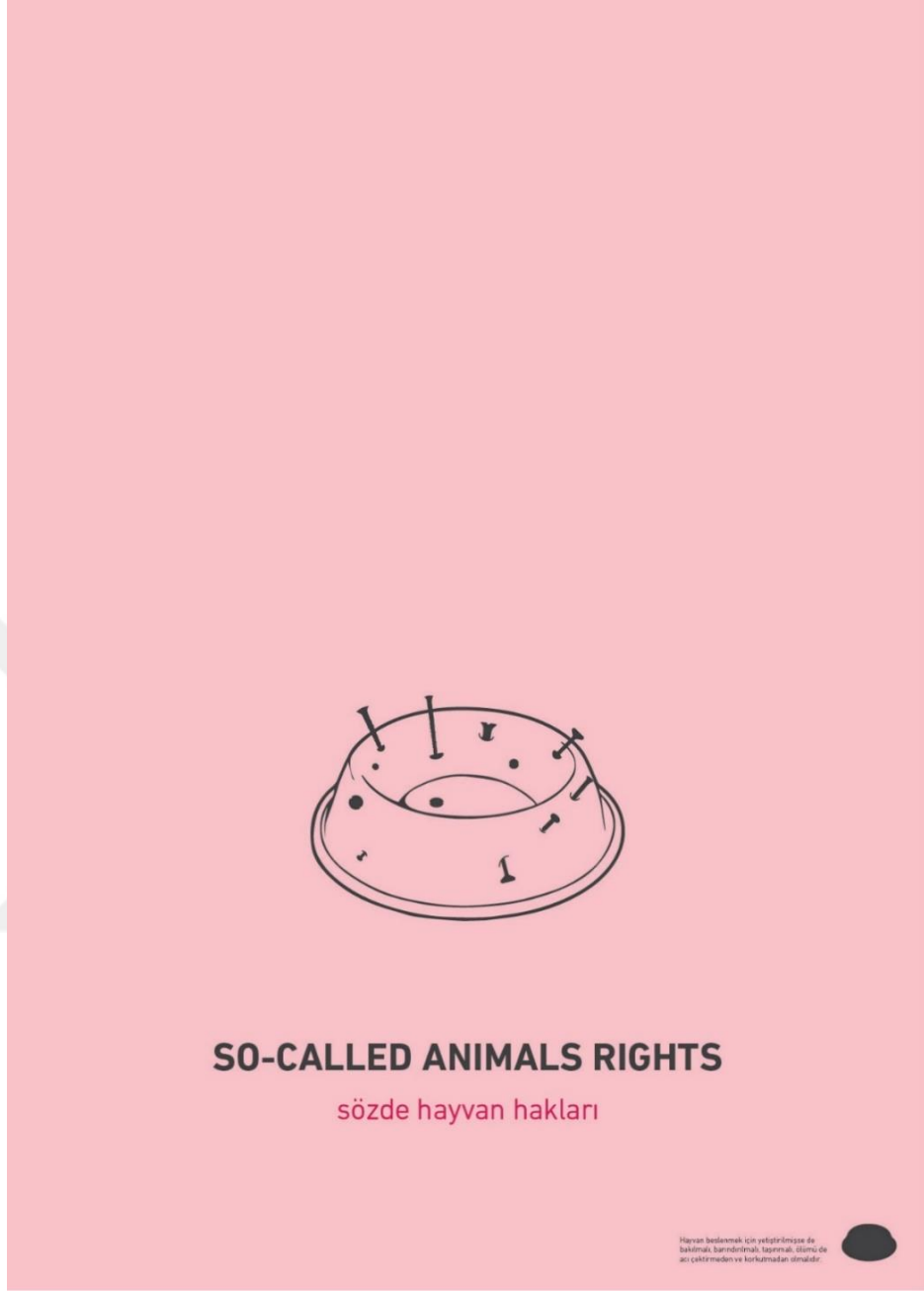
Resim 7.6. Nur Uzuner, Feather-two, 2020



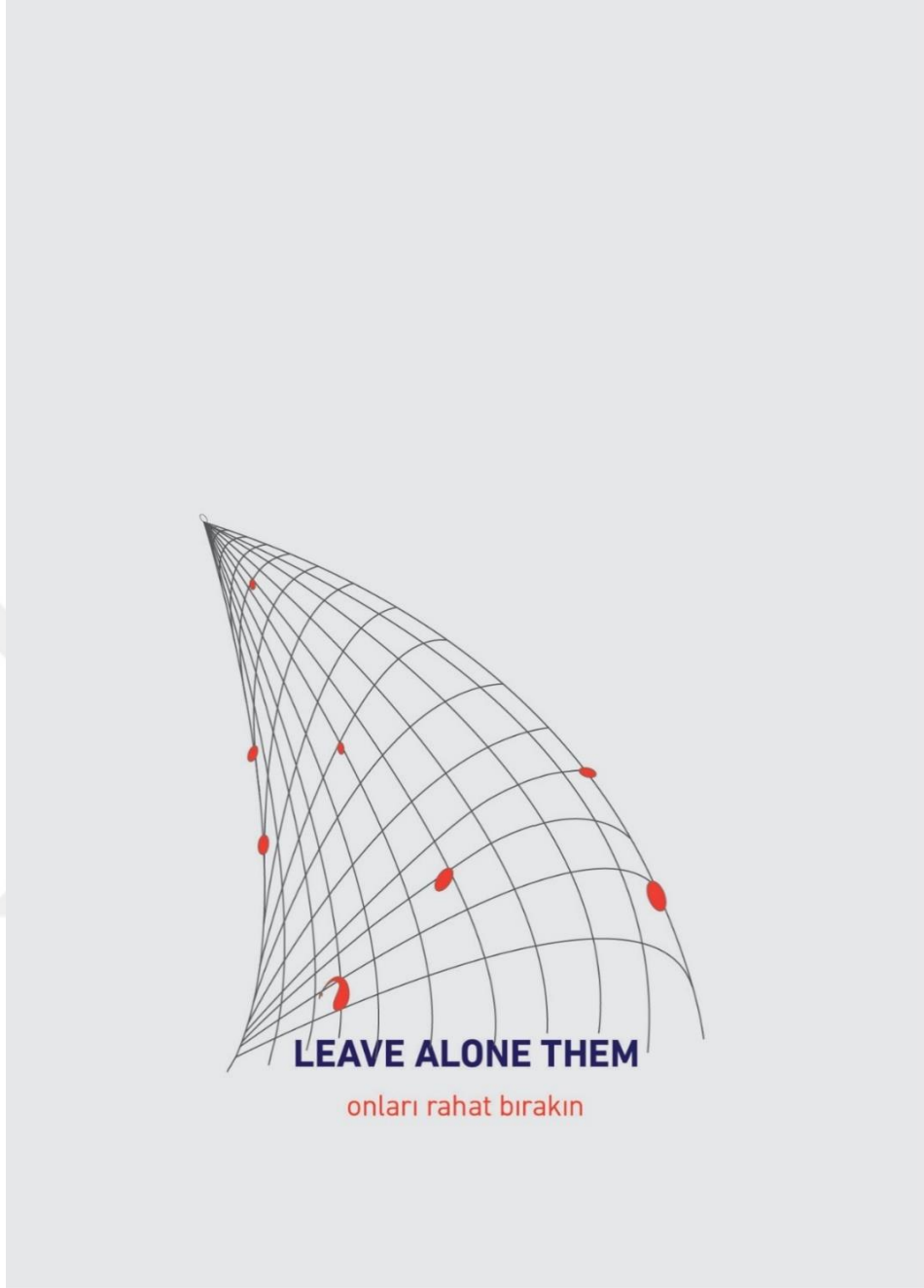
Resim 7.7. Nur Uzuner, So-called animals rights-one, 2020



Resim 7.8. Nur Uzuner, So-called animals rights-two, 2020



Resim 7.9. Nur Uzuner, So-called animals rights-three, 2020



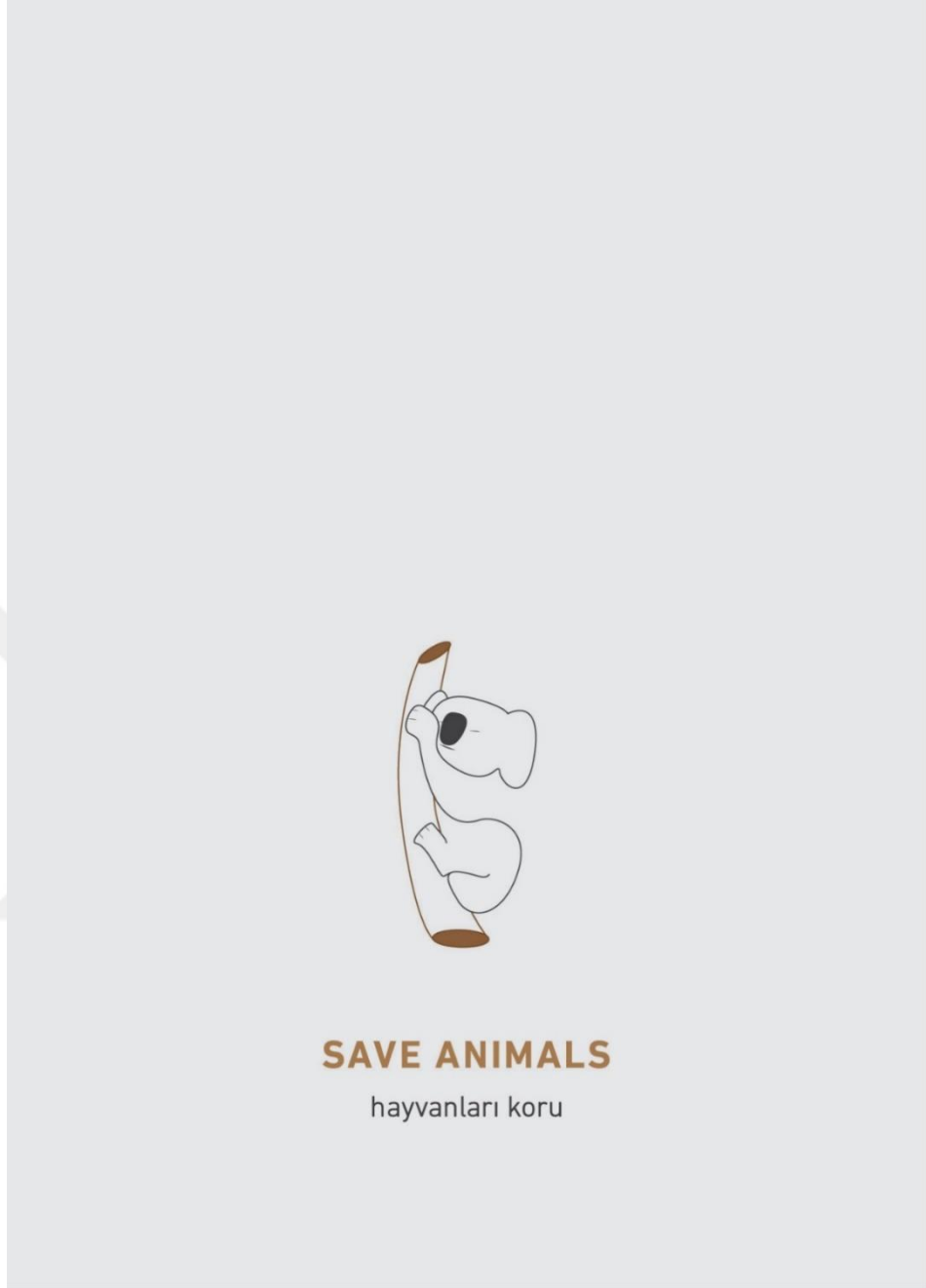
Resim 7.10. Nur Uzuner, Leave alone them-one, 2020



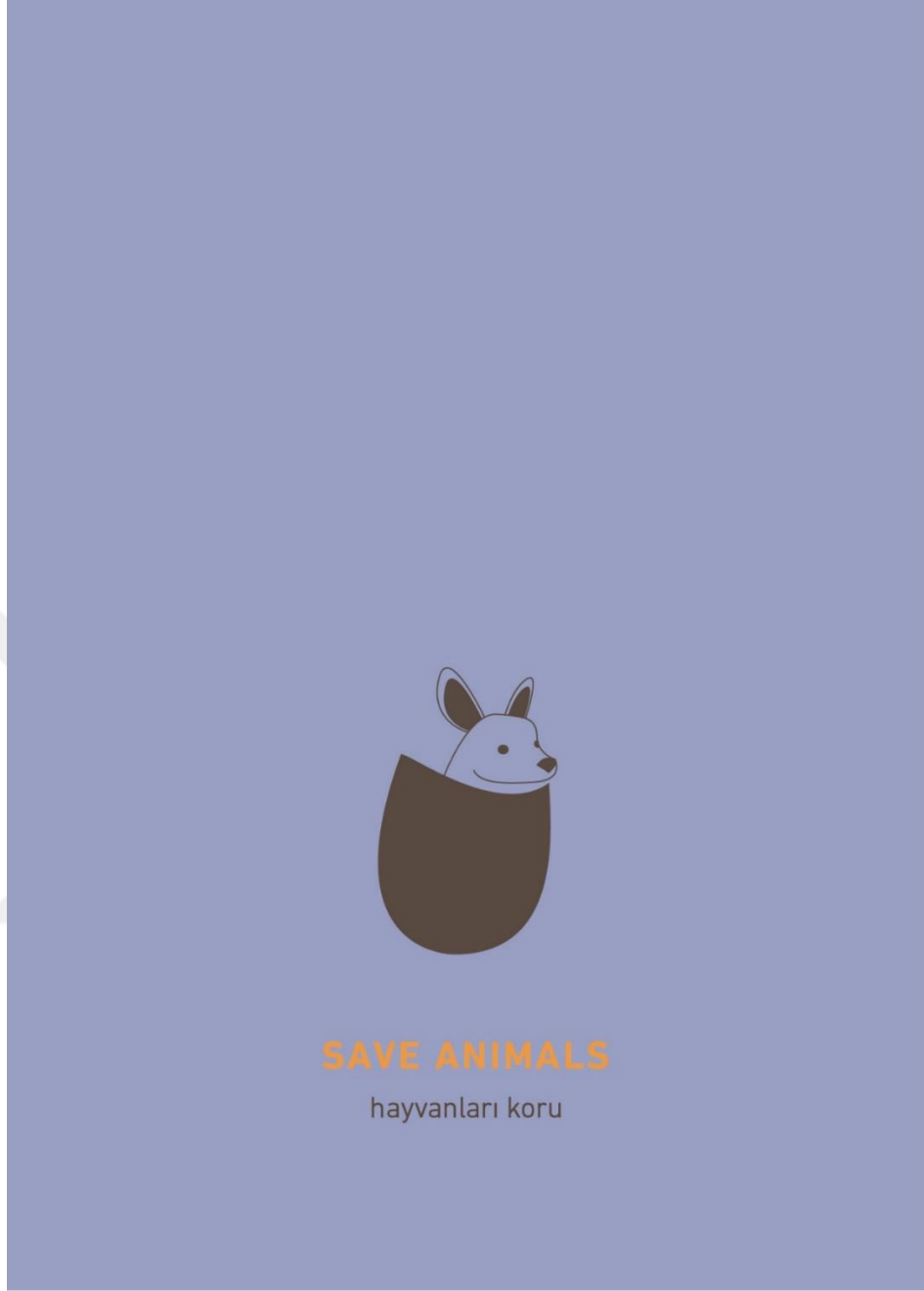
Resim 7.11. Nur Uzuner, Leave alone them-two, 2020



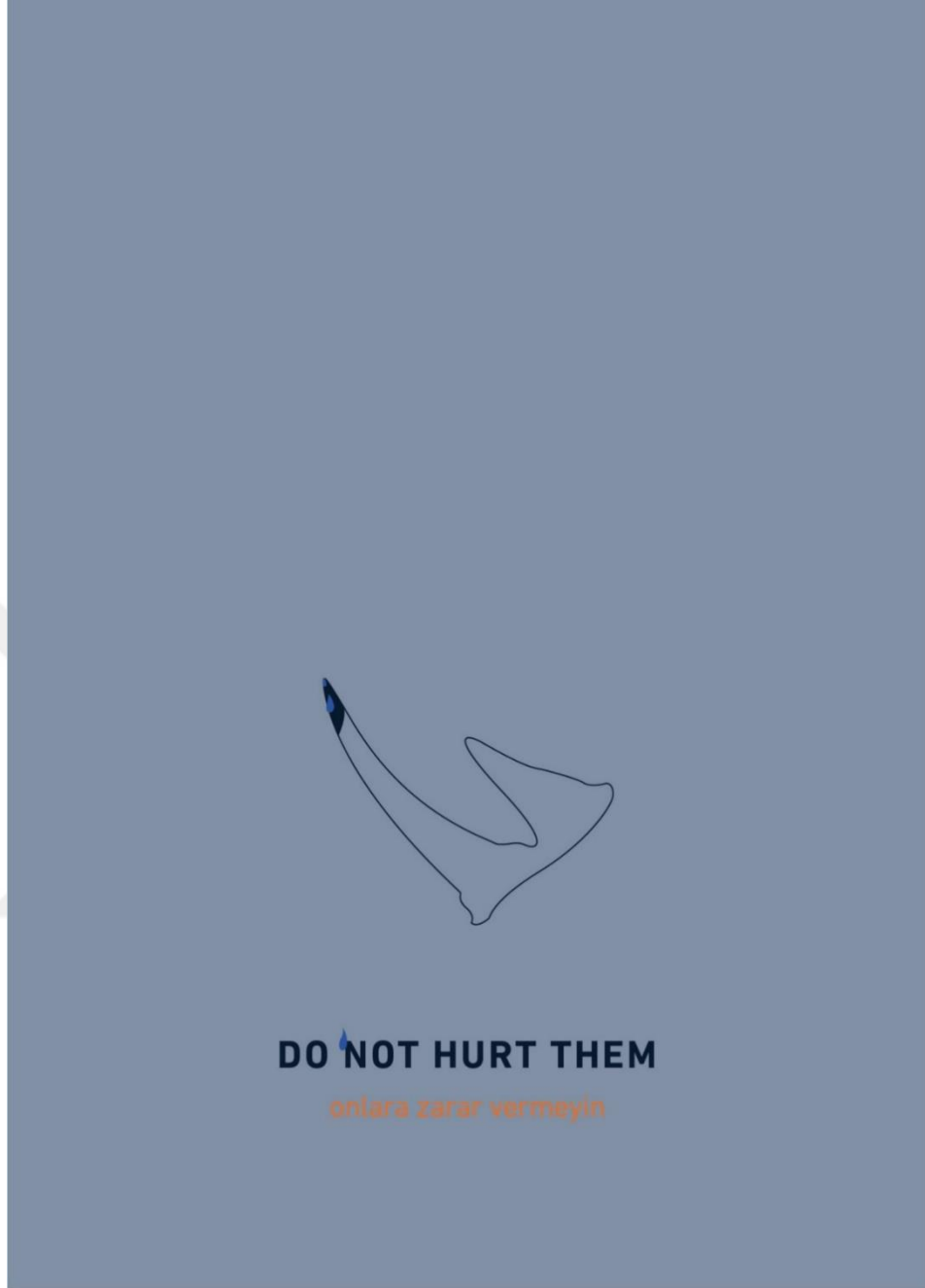
Resim 7.12. Nur Uzuner, Leave alone them-three, 2020



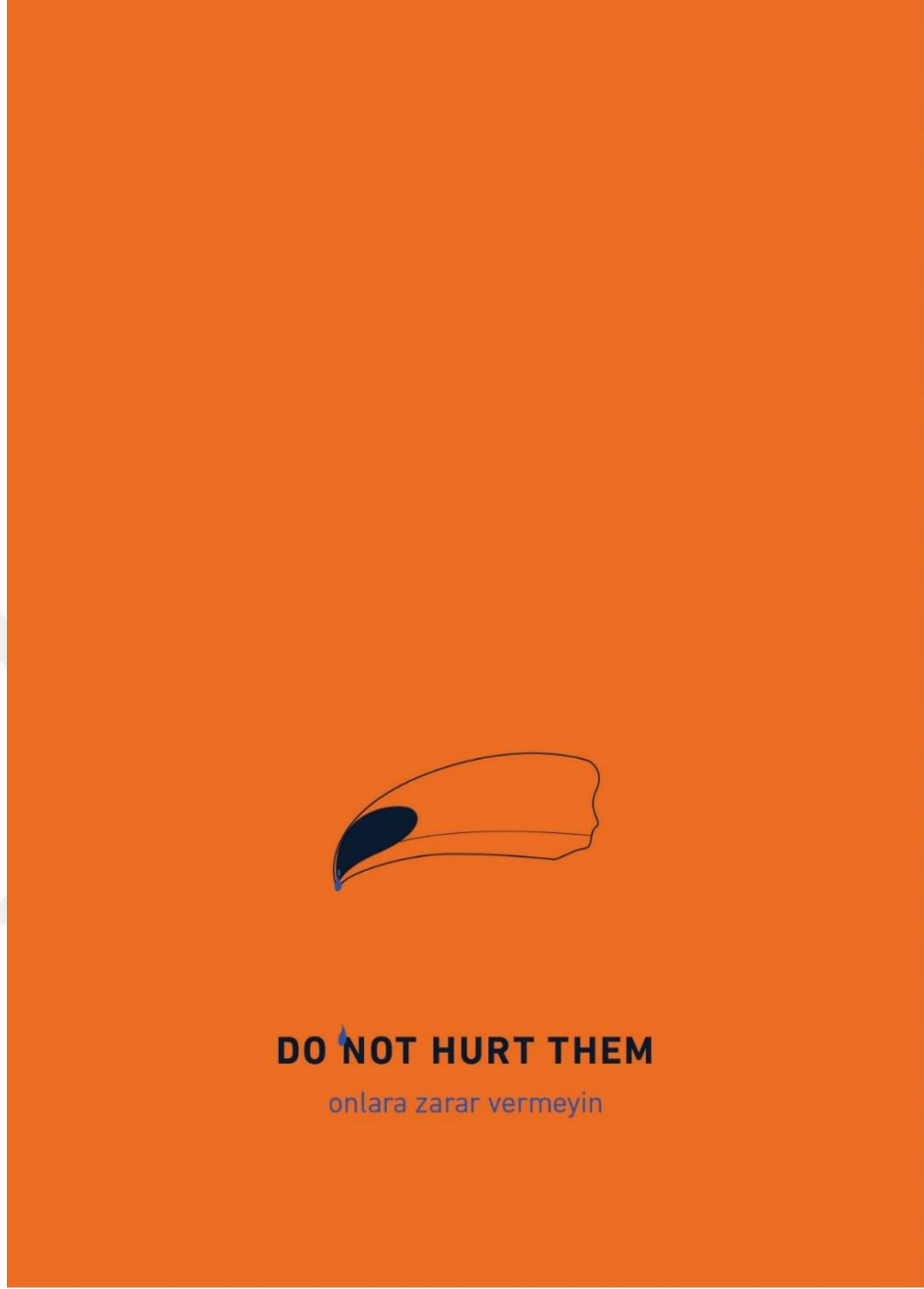
Resim 7.13. Nur Uzuner, Save animals-koala, 2020



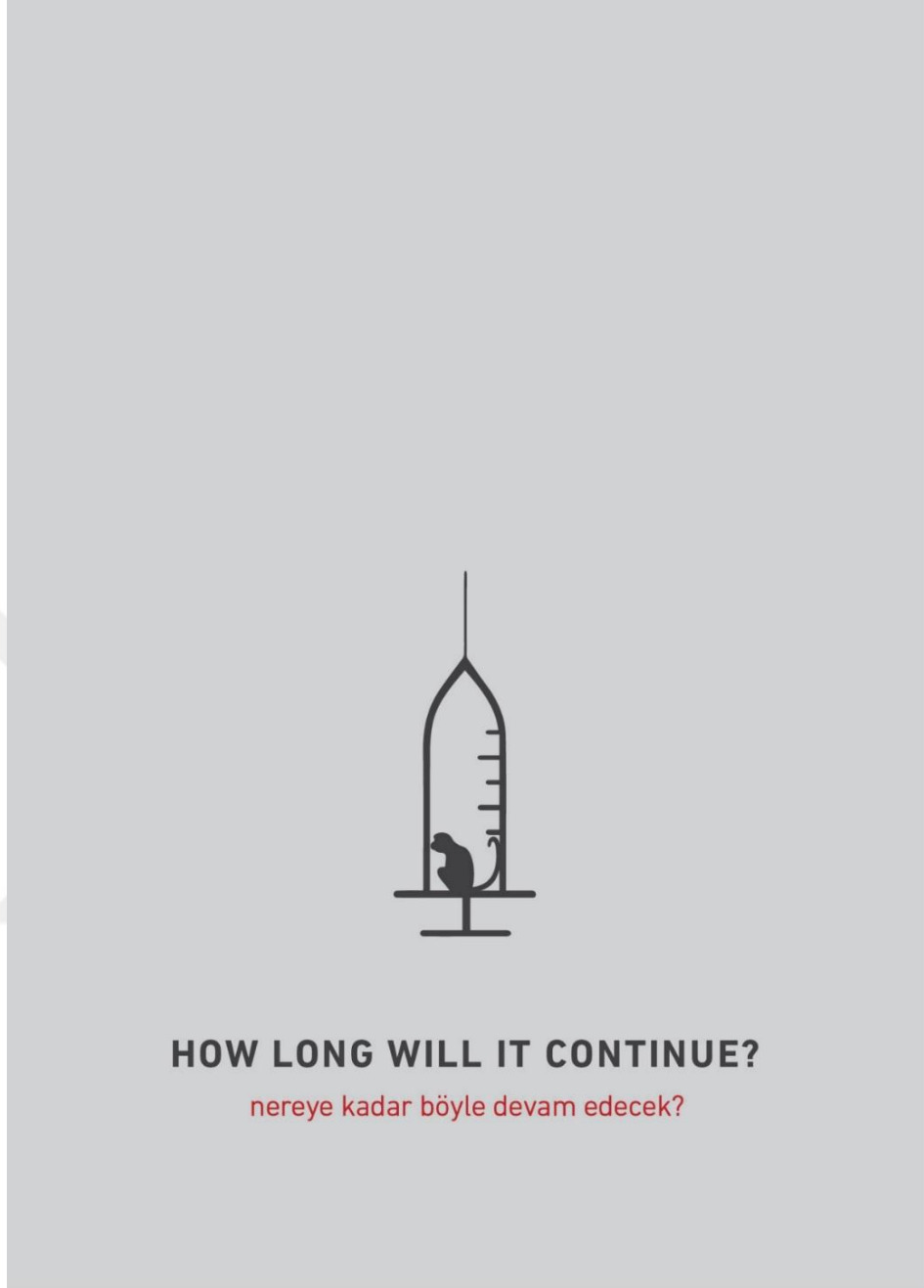
Resim 7.14. Nur Uzuner, Save animals-kangaroo, 2020



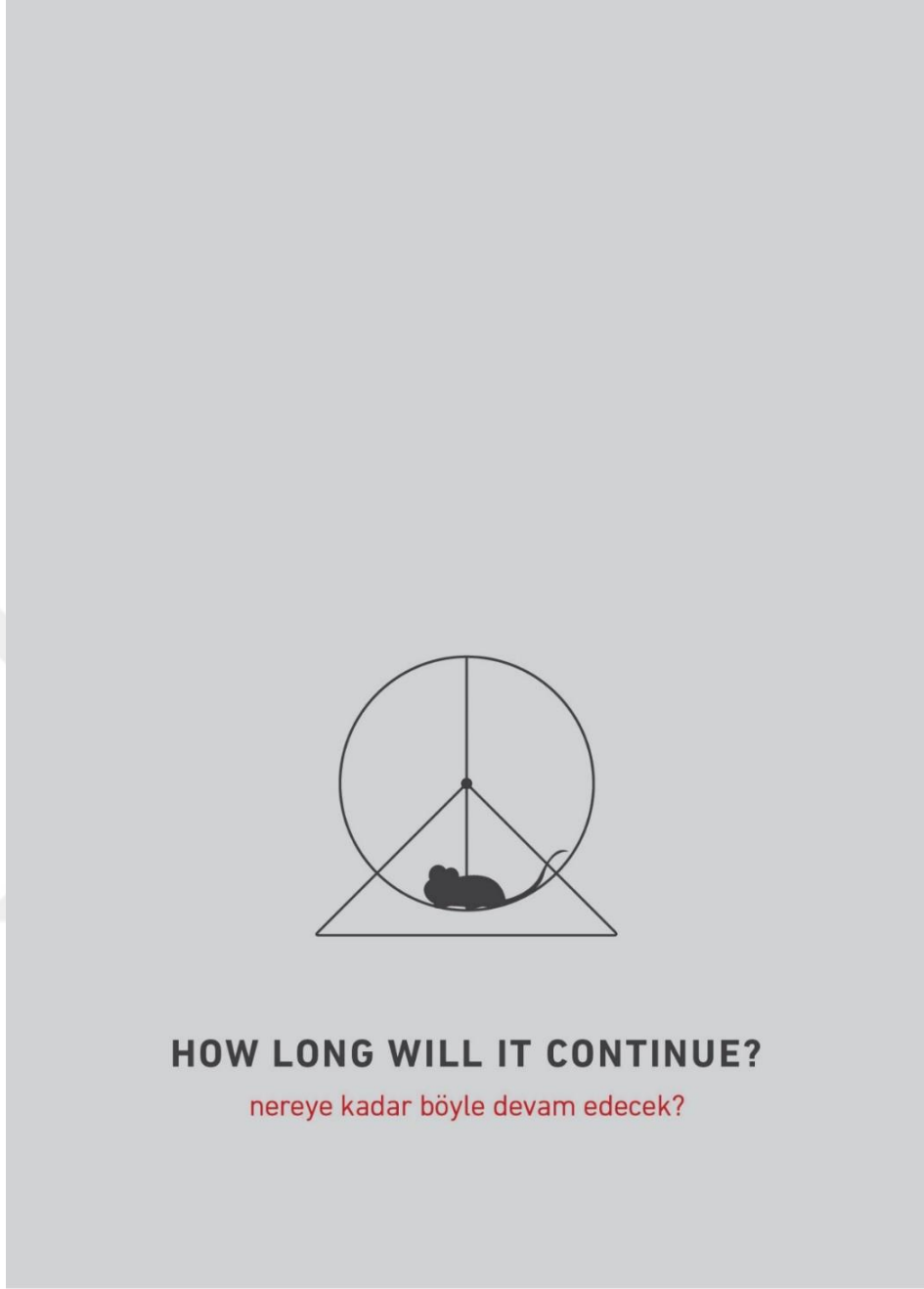
Resim 7.15. Nur Uzuner, Horn, 2020



Resim 7.16. Nur Uzuner, Beak, 2020



Resim 7.17. Nur Uzuner, Experimental animal-monkey, 2020



Resim 7.18. Nur Uzuner, Experimental animal-mouse, 2020

## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Nur UZUNER  
Doğum Yeri ve Yılı : Kastamonu/1996  
Medeni Hali : Bekar  
Yabancı Dili : İngilizce  
E-Posta : n.nuruzunerr@gmail.com

### Eğitim Durumu

Lise : Kastamonu Güzel Sanatlar Lisesi (2010-2014)  
Lisans : Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim-iş Öğretmenliği (2014-2018)

### Mesleki Deneyim

İş Yeri : Küre Mehmet Akif Ersoy Ortaokulu, Görsel Sanatlar Öğretmeni (2018-2019)  
İş Yeri : Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Görevlendirme Öğretim Görevlisi (2019-2020)

### Yayımları

Uzuner, N. & Şahin, C. (2019). Post Empresyonist Dönemde Henri De Toulouse Lautrec ve Çağdaş Kültürel Afiş Tasarımına Etkileri. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*. 1(2), 260-271.