

**GÜNÜMÜZDE GRAFİK TASARIM SORUNLARININ ÇÖZÜMÜNDE
MİNİMALİZM İLKELERİNİN ÖNEMİ ÜZERİNDEN
NURİ BİLGE CEYLAN FİLMERİ İÇİN AFİŞ TASARIMLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET ÖZCAN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**GRAFİK
ANASANAT DALI**

**MERSİN
MART - 2018**

**GÜNÜMÜZDE GRAFİK TASARIM SORUNLARININ ÇÖZÜMÜNDE
MİNİMALİZM İLKELERİNİN ÖNEMİ ÜZERİNDEN
NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİ İÇİN AFİŞ TASARIMLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET ÖZCAN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

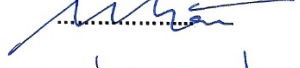


**GRAFİK
ANASANAT DALI**

**Danışman
Prof. Yusuf Güven**

**MERSİN
MART - 2018**

ONAY

Ahmet ÖZCAN tarafından Prof. Yusuf GÜVEN danışmanlığında hazırlanan “Günümüzde Grafik Tasarım Sorunlarının Çözümünde Minimalizm İlkelerinin Önemi Üzerinden Nuri Bilge Ceylan Filmleri İçin Afiş Tasarımları” adlı çalışma yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Yusuf GÜVEN	
Üye	Yrd. Doç. Şeref EROL	
Üye	Yrd. Doç. Özgür AKTAŞ	
Üye	
Üye	

Yukarıdaki Jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun..... tarih ve/..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç. Dr. Savaş YILDIRIM
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

09 Mart 2018 / 09 March 2018

İmza / Signature

Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

ÖZET

GÜNÜMÜZDE GRAFİK TASARIM SORUNLARININ ÇÖZÜMÜNDE MİNİMALİZM İLKELERİNİN ÖNEMİ ÜZERİNDEN NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİ İÇİN AFİŞ TASARIMLARI

Minimalizm ilkelerinin ortaya çıkışını sağlayan etmenler, tarihsel süreç içinde 14. yüzyıla kadar gitse de, ilkeler günümüzde dahi etkilerini sürdürmektedir. Buna bağlı olarak, ilkelerin günümüz tasarım problemleri karşısında sunacağı çözümlerin değerinin neler olduğunun tanımlanması, tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, grafik tasarımcının minimalist bir çözüm gerektiren problem karşısında, minimalizm ilkelerini önemsemesinin daha “uygun” olacağına dair çözümlenmeler yapılmıştır ve uygunluğu sağlama yöntemi minimalizm ilkeleri içinde “biçim işlevi izler” ifadesiyle yer almaktadır. Söz konusu ilke, grafik tasarım ve minimalizm ilişkisini güçlendiren yöntemlerden sadece biridir. Ayrıca, “grafik tasarımda minimalizm ilkelerinin önemine dair” bir tezin yazılmadığı bilgisine ulaşılması da bu konunun seçilmesinde etkili olmuştur.

Tez yedi bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde öncelikli olarak, minimalizmin ortaya çıkışında etkileri olan, sanat ve tasarımla, yaşama biçimleriyle ilişkisi kurulabilecek inanç sistemleri ve prensipler sunulmuştur. Daha sonra, 20. yüzyılın başında minimalizmin sanatta ortaya çıkışını sağlayan hareketler, akımlar, fikirler üzerinde durulmuştur. Bu bölümde son olarak, minimalizm adının konulduğu 1960’lar ve sonrasında farklı disiplinlerde gerçekleşen minimalizm ilkelerinin etkilerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde, birinci bölümden hareket edilerek çözümlenen minimalizm ilkelerinin yapısına ve içeriğine dair bilgiler sunulmuştur. Öncelikli olarak ilke tanımının sanatta ve grafik tasarımda farklı karşılıklara denk düştüğü belirtilmiştir. Minimalizm ilkelerinin temel amacının ne olduğuna ilişkin çözümlenmeler yapılmıştır. Buradan yola çıkılarak, birinci bölümde yer alan bilgilerin de desteğiyle, minimalizm ilkelerinin ne olduğu ve günümüzdeki karşılıkları ifade edilmiştir.

Üçüncü bölümde, tezin temel amacına uygun olarak, yirminci yüzyılın başından itibaren grafik tasarımın yönünü belirleyen ve minimalizmle ilişkisi olan hareketler, fikirler üzerinden grafik tasarımda minimalizm ilkelerinin ne olduğunun bilgisine ulaşılmıştır. Daha sonra ilkelerin neden önemli olduğuna değinilmiş ve günümüzde geçerliliğini sürdüren, içeriği genişleyen veya değişime uğrayan ilkelerin neler olduğu ifade edilmiştir.

Dördüncü bölümde, afiş tasarımına ilişkin -tezin uygulama bölümünde afiş tasarımları yapılmış olması nedeniyle- alan içinden ve minimalist sinema üzerinden bir inceleme yapılmıştır.

Beşinci bölümde, Nuri Bilge Ceylan sinemasının minimalizm ile olan ilişkisi açıklanmıştır. Son olarak uygulama bölümünde, Ceylan’ın sinemasında minimalizm ilkeleri ile ilişkisi olduğu bilinen üç filmi için -yönetmenin ve sinema eleştirmenlerinin görüşleri dikkate alınarak- afiş tasarımları yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm İlkeleri, Afiş, Nuri Bilge Ceylan, Grafik Tasarım.

Danışman: Prof. Yusuf Güven, Mersin Üniversitesi, Grafik Anasanat Dalı, Mersin.

ABSTRACT

POSTER DESIGNS FOR THE FILMS OF NURİ BİLGE CEYLAN ON THE BASIS OF THE IMPORTANCE OF MINIMALISM PRINCIPLES IN SOLVING THE GRAPHIC DESIGN PROBLEMS OF TODAY

Although the factors leading to the emergence of minimalism principles date back to 14th century, effects of minimalism principles persist today. Accordingly, defining the importance of solutions to be proposed by these principles for the design problems of today constitutes the starting point of this thesis. Moreover, it was analyzed that it would be more “proper” for a graphical designer to adopt minimalism principles for the problems requiring a minimalist solution; and the way of ensuring properness is worded as “forms follow function” within the minimalism principles. This principle is just one of the ways enhancing the relation between graphic design and minimalism. Besides, lack of a thesis on “the importance of minimalism principles in graphic design” also played a role in choosing this subject matter.

This thesis is composed of seven sections. First section focuses on belief systems and principles which affected the emergence of minimalism and which may be related to arts, design and life styles. Later on, movements, currents and ideas leading to the origination of minimalism in arts at the beginning of the 20th century were addressed. This section finally covers the period of 1960s when minimalism was termed and subsequently, the effects of minimalism principles in different disciplines.

Depending on the first section, second section provides information about the nature and content of the analyzed minimalism principles. Firstly, it was explained that the definition of principle differs in the fields of arts and graphic design. Analyses were made about the main aim of the minimalism principles. Based on these, and backed by the information in the first section, minimalism principles were defined and their contemporary equivalents were stated.

In the third section, in compliance with the main aim of the thesis, minimalism principles in graphic design were identified based on the movements and ideas related to minimalism and which directed minimalism since the beginning of the twentieth century. Then, the reasons making these principles important were mentioned, and the principles, which persist today as well as the ones whose scopes have broadened or changed, were stated.

In the fourth section, an analysis related to poster design was made based on the field itself and the minimalist cinema – as the practical section of the thesis requires poster designing – and the relation between the poster and content of the film was explained through examples.

Fifth section defines the relation of Nuri Bilge Ceylan’s cinema with minimalism. Finally, in the practical section, posters were designed for three films of Nuri Bilge Ceylan, known to be related with minimalism principles - based on the views of the film directors and critics.

Key Words: Minimalism Principles, Poster, Nuri Bilge Ceylan, Graphic Design.

Advisor: Prof. Yusuf Güven, Mersin University, Department of Graphic, Mersin.

TEŞEKKÜR

Tez başlığının oluşmasında ve alışma sürecinde beni ynlendiren, her konuda yanımda olan ve beni destekleyen danışmanım Prof. Yusuf Güven'e, tez süreci boyunca yanımda olarak özveride bulunan babam Abit zcan'a, annem Meryem zcan'a, motive olmamı sağlayan Simge Derdiyok'a, zge Derdiyok'a ve yeğenim Aden Deniz zcan'a, fikirleri ile destek sağlayan Tayfun Akdemir'e teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	ii
ONAY	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	2
MINİMALİZM	
1.1. Minimalizmin Temelindeki Fikirler ve İlkeler	2
1.1.1. Ockhamlı'nın Usturası ve Basitlik İlkesi	2
1.1.2. Zen Budizmi ve Taocu Düşünce	3
1.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımlarında Minimalizmin Hazırlık Süreci	5
1.2.1. 1960 Sonrası Sanatta Minimalizm	12
1.3. Disiplinler İçinde Minimalizmin Etkileri	13
1.3.1. Heykel ve Resimde Minimalizm	13
1.3.2. Mimaride Minimalizm	19
1.3.3. Müzikte Minimalizm	24
1.3.4. Sinemada Minimalizm	28
2. BÖLÜM	
MINİMALİZM İLKELERİ	
2.1. Sanatta ve Grafik Tasarımda İlke	34
2.2. Minimalizm İlkelerinin Temeli: Gerçeklik	36
2.3. Minimalizm İlkeleri	38
2.3.1. Günümüzde Minimalizm İlkeleri	41
3. BÖLÜM	
GRAFİK TASARIMDA MINİMALİZM	
3.1. 20. Yüzyıl Grafik Tasarımında Minimalizm	43
3.1.1. De Stijl'de Minimalizm	44
3.1.2. Yeni Tipografi'de Minimalizm	46
3.1.3. İsviçre Tipografisi'nde Minimalizm	48
3.2. Grafik Tasarımda Minimalizm İlkeleri	51
3.2.1. Grafik Tasarımda Minimalizm İlkelerinin Önemi	56
3.2.2. Günümüz Grafik Tasarımında Minimalizm İlkeleri	58
4. BÖLÜM	
FİLM AFİŞİ TASARIMI	
4.1. Film Afіşi Tasarımında Belirleyici Unsurlar	63
4.2. Minimalist Sinema İçinde Yer Alan Filmler İçin Afіş Tasarımı	67
5. BÖLÜM	
NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI	
5.1 Nuri Bilge Ceylan Sineması ve Minimalizm İlişkisi	74
6. BÖLÜM	
UYGULAMA	79
6.1. Nuri Bilge Ceylan Filmleri İçin Afіş Tasarımları	
6.1.1. Kasaba	81
6.1.2. Mayıs Sıkıntısı	84
6.1.3. Uzak	87
7. SONUÇLAR ve ÖNERİLER	91
KAYNAKLAR	92
ÖZGEÇMİŞ	97

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa
Resim 1: Joan Gris, "Damalı Sofra Örtüsü", 1915	7
Resim 2: Kasimir Malevich, "Siyah Kare", 1915	8
Resim 3: Vilamidir Tatlin, "Karşıt Kabartmalar", 1914-15	9
Resim 4: Donald Judd, 1969; Carld Andre, 1977; Soll Lewitt, 1964	16
Resim 5: Dan Flavin, 1963, 1964	17
Resim 6: Frank Stella, "Siyah Seri II", 1967	18
Resim 7: Barnett Newmann, "Adam kahramanca ve görkemli", 1950-51	18
Resim 8: Piet Mondrian, "Broadway Boogie-Woogie", 1942-43	19
Resim 9: Mies van der Rohe, "Crown Hall", 1956	22
Resim 10: Emre Arolat, "Sancaklar Camii", 2014	23
Resim 11: Bülent Arel, "Stereo Electronic Music No.1", 1960	25
Resim 12: Anton Webern, "Symphonie op.21", 1927-28	26
Resim 13: John Cage, "4'33", 1952	27
Resim 14: Roy Andresson, "İkinci Kattan Şarkılar", 2000	31
Resim 15: Abram Games, "Your Talk May Kill Your Comrades", 1942	35
Resim 16: El Lissitzky, 1921	45
Resim 17: Theo van Doesburg, 1922	45
Resim 18: Jan Tschichold, "Die Frau ohne Namen", 1927	48
Resim 19: Helvetica, 1957	50
Resim 20: Josep Müller-Brockmann, "İsviçre Oto Kulübü", 1955	50
Resim 21: Armin Hofmann, 1962	53
Resim 22: James Victore, "Renkli Halkların Geliştirilmesi Ulusal Birliği", 1993	54
Resim 23: Asimetrik ızgara, 2018	55
Resim 24: Josep Müller-Brockmann, "Der Film", 1960	55
Resim 25: "Coca Cola", 1941	58
Resim 26: Martin Woodtli, "Videoex Fest", 2017	60
Resim 27: Dentsu Tokyo, "Yeşil Gazete", 2015	61
Resim 28: "Mr. Turner", 2014	64
Resim 29: Jerzy Flisak, "The Ballad of Cable Hogue", 1970	65
Resim 30: "Atomic Blonde", 2017	66
Resim 31: "It Follows", 2014	67
Resim 32: "Oslo, August 31st", 2011	69
Resim 33: "Le Havre", 2011	70
Resim 34: "Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)", 2014	71
Resim 35: "Wonder Woman", 2017	73
Resim 36: "Kasaba", "Mayıs Sıkıntısı", "Uzak"	79
Resim 37: Nuri Bilge Ceylan, "Kasaba", 1997	82
Resim 38: Ahmet Özcan, "Kasaba", 2018	83
Resim 39: Nuri Bilge Ceylan, "Mayıs Sıkıntısı", 1999	84
Resim 40: Izgara sistemi, 2018	85
Resim 41: Ahmet Özcan, "Mayıs Sıkıntısı", 2018	86
Resim 42: Nuri Bilge Ceylan, "Uzak", 2001	88
Resim 43: Ahmet Özcan, "Uzak", 2018	89

GİRİŞ

Minimalizm, sanat ve tasarım tarihi içinde önemli kırılma noktalarından biri olarak kabul edilir. Kendinden önceki fikirlerin etkisiyle doğar, kendinden sonraki fikirleri etkiler ve her birine eklenerek yoluna devam eder. Minimalizm, sanat tarihçilerine göre 1960'ların başında adına kavuşur ve heykel, mimari, sinema, müzik, resim ve grafik tasarımın yanı sıra birçok disiplinde etkilerini gösterir. Her birinde yarattığı ortak etki ise gerçekliği ifade etmeye dair sunduğu ilkelerdir. İlkeler, güncel ayak uydururken içerikleri genişlemekte ve bazı ilkeler geçerliliklerini yitirmektedir. Günlük yaşamdan sanata, her alanda olduğu gibi grafik tasarımın sunduğu çözümlerde de minimalizm ilkelerinin önemini görmek mümkündür.

Grafik tasarıma dair bir problemin çözümünde, minimalizm ilkelerinin önemsenmesi sunulacak sonucu sadece minik, basit, yalın olan biçimlere, geniş beyaz boşluklara sahip tasarımlara götürmemektedir. İlkeler, çözümü bulmanın "kolay" bir yolunu değil, tasarımın gerçekliğini aktarabilen "basit" cevapları sağlar. Bunun için de tasarımı yapılacak şeyin gerçekliğine ait bilgilerin, grafik tasarımcının elinde olması gerekir. Tezin problemi, grafik tasarımcının günümüz grafik tasarım problemleri karşısında minimalizm ilkelerini önemsemesinin sonuçlarını ortaya koymaktır. Grafik tasarımcının minimalizm ilkelerini dikkate almasıyla yaratılacak çok katmanlı anlamların, söylenebilecek 'yeninin' izini sürmektir. Yapılacak uygulamalarla bu gerekliliği görünür kılmak amaçlanmıştır. Böylece, minimalizmin ve grafik tasarımın benzer yanlarını dile getirmeye yönelik ipuçları da sağlanmıştır.

Grafik tasarımcının belirli bir tarza veya yönetime bağlı kalması, tüm tasarım problemine ait 'uygun' cevabı ya da cevapları bulmanın önünde engel oluşturabilir. Bu savunuyla, her tasarım probleminin kendine ait bir çözüme sahip olması durumunda çözümlerin 'değerli' olabileceğini göstermek tezin bir diğer amacı olmuştur. Tezin amaçlarına uygun olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri için minimalizm ilkeleri doğrultusunda afişler tasarlanmıştır.

1. BÖLÜM

MINİMALİZM

1.1 Minimalizmin Temelindeki Fikirler ve İlkeler

1.1.1. Ockhamlı'nın Usturası ve Basitlik İlkesi

Minimalizm kelimesinin kendisi minimalizm gibi çok katmanlı bir anlama sahiptir, bu nedenle sadece minimal, yalın, basit biçimleri ifade etmez. Sanat ve tasarım disiplinlerinin yanı sıra diğer tüm alanlarda, insanın gerçek ve anlamlı bir cevap arayışına dair tüm eylemlerinde etkileri görülebilir. İnsanın doğada ve kendinde “gerçeği” arayışı insanlık tarihi kadar eskidir. Bu nedenle minimalizm fikrinin geçmişinin ortaya konulması geniş bir tarihsel araştırmayı gerektirir. Tezin amaçlarına hizmet edecek şekilde, grafik tasarımda minimalizm ilkelerinin anlatılabilmesine yönelik ipuçları ilk olarak Orta Çağ'da yaşamış olan Ockhamlı William'ın (1285-1349) dile getirdiği fikirlerde görülmektedir.

Ockhamlı'nın Usturası. [İng. *Ockham's razor, Ockham's principle of parsimony; Fr. rasoir d'Ockham, principi de parcimonie d'Ockham; Alm. Ockhams Rasiermesser, Ockhams Parsimoniegesetz*]. Tümellerin insan zihninden bağımsız, nesnel bir varoluşa sahip olmadıklarını savunan Ockhamlı William tarafından öne sürülen ve var olanların sayısının, tümellerin var olduğu öne sürülerek arttırılmaması, varolanlara ilişkin öğretilerde kullanılacak kavram ve açıklamalar söz konusu olduğunda, en basit açıklamaya yönelmesi gerektiğini ifade eden ontolojik ve metodolojik tasarruf ilkesi. Ockhamlı bu noktada, sağladığı tasarruftan dolayı, nominalizmi benimser. Buna göre, kavram, kendilerinin bir kavramı olduğu bireysel şeyleri anlama ediminden başka hiçbir şey değildir. Yani, kavram anlama ediminin bizatihi kendisine tekabül eder. Söz konusu doğal gösterge, anlama ediminin kendisi olarak kavram görüşü işte esas burada bize, onun düşüncesini belirleyen en temel ilke ya da maksimi verir. Buna göre, herhangi bir şeyi ya da belli bir fenomeni açıklamak üzere öne sürülen birden fazla açıklama söz konusu olduğunda, açıklanmak durumunda olanı en az sayıda açıklayıcı ilke ve kabulle açıklayan ve olabildiğince çok olguyu açıklamayı başaran açıklamanın seçilmesi gerekir; en basit açıklama gerçekliği olduğu şekliyle betimlemesi en muhtemel açıklama olmak durumundadır... İlkeye göre, iki ya da daha fazla teori aynı açıklama gücüne sahip olduğu takdirde, başka her şeyin eşit olması koşuluyla daha az sayıda kabul ve açıklayıcı ilke kullanan teorinin seçilmesi gerekir. Onun büyük ölçüde on yedinci yüzyılda yeniden keşfedilip ortaya konmuş olduğu kabul edilir. İlkenin ruhu basitlik olduğu için, aynı zamanda **basitlik ilkesi** olarak da geçer. (Cevizci, 2013:1180)

Aristoteles'e dayanan fikirleriyle Ockhamlı William'ın belirttiği "fazlalık"tan uzaklaşma önerileri, zaman içinde "problemin çözümünde en anlaşılır çözümün sunulmasını" savunan "basitlik ilkesine" dönüşmüştür. Ural da "basitlik ilkesi" ve Ockhamlı William'ın ilişkisini vurgular:

"Basitlik" kavramı felsefeyle ilişkisini Ortaçağ'da da sürdürmüştür. Bu ilişkiyi birçok Ortaçağ düşünüründe görmek mümkündür... Bu düşünürlerden birisi, adı günümüze kadar canlı bir şekilde ulaşmış olan Ockham'lı William'dır... Ockham'da sık sık; "çokluk, zorunluluk olmadıkça gerçek olarak kabul edilmemelidir" şeklinde bir ifadeye rastlanır. Ayrıca seyrek de olsa; "az birkaç şeyin varsayılmasıyla yapılabilecek açıklamalar yerine, daha çok şeyin varsayılmasıyla açıklama yapmak gereksizdir" biçimindeki bir yargıyla karşılaşılır." (Ural, 2011:23)

"Basitlik, Antikçağ'dan günümüze kadar çeşitli düşünürlerin kullandığı ve anlamını aydınlatmayı amaçladığı bir kavramdır. Bu kavramın tarihsel gelişim içinde, felsefe ve pozitif bilimler olmak üzere, iki temel etki alanı olmuştur" (Ural, 2011:17). Burada kimya, fizik, biyoloji, tıp, astronomi vs. bilim dallarından bahsederken, "basitlik ilkesi"nin herhangi bir yapının gerçekliğini aramaya yönelik tüm eylemlerde önemsendiği açıklanmaktadır. Sözü edilen "basit", bir yapının anlaşılmasına ilişkin ulaşılan en temeldeki yapıtaşdır. Yani bir yapının değiştirilemez gerçek ifadesidir.

1.1.2. Zen Budizmi ve Taocu Düşünce

Batı'da sanat ve tasarım fikirlerini her zaman etkilemiş olan Japonya ve Çin'de doğan fikirlerin, dini inançların minimalizmin ilkelerinin oluşmasındaki etkileri açıktır. İnanç türleri arasında günümüzde dahi etkileri devam eden, ortaya çıkışı V. yüzyıla tarihlenen Budizm inancının Zen öğretileri ve MÖ VI. yüzyıla tarihlenen Taoculuk sanatta olduğu kadar özellikle 1960'larda Amerika ve Batı'da yaşanan sosyal olayların temelindeki fikirlerde önemli roller üstlenmiştir. Hayatın "gerçek" anlamına dair sorgulamaları yapan insanlar bu öğretilere yönelmiş, savaş ve tüketim toplumu karşıtı eylemlerde bulunmuşlardır. Bu karşı duruşu sanat eserlerine ve tasarım çalışmalarına yansıtılmışlardır.

Çin düşüncesinde insana ayrıcalıklı bir yer verildiği bilinir. İnsan, Gökyüzü ve Toprak, evrenin üç ayırıcı niteliğini ("Genies") oluşturur. Özel bir varlık olarak İnsan, kendi varlığında, Gökyüzü'nün ve Toprak'ın erdemlerini kendi yapısında birleştirir; kendine özgü varlığını gerçekleştirmek için de onların alanına girer ve onları uyum yasalarına doğru yönlendirir. Konfüçyüs düşüncesinden yana olanlar, insanın yaradılıştan gelen doğası (jen-hsing) ve insani yazgısıyla özel olarak ilgilenmişlerdir. Daha sonra Budistler, insanın arzuları (jen-yü) sorunu üzerinde çokça durmuşlardır. Her şeyden önce, doğanın ve kozmosun devinimlerine uyum sağlamayı istemiş olan Taoculara

gelince, kalpten ya da insan tininden (jen-hsin) söz ederler onlar. Çin düşüncesine ve insanla evren arasındaki birliğe öncelik veren Taoocuların görüşlerine bakılırsa, insan, salt et ve kandan oluşmuş bir varlık değildir, aynı zamanda tin ve esin kaynağıdır; onun da ötesinde, Boşluk kavramını içinde saklar. (Cheng, 2006:66)

Zen Budizmi hayatın “gerçek” anlamını bulmaya yönelik ilkeler-öğretiler sunar. Bunları hayatında uygulayan insanın sonunda huzuru, gerçeği, anlamı bulacağından söz edilir. İnsanın hayatında ve yaptığı eylemlerde “gereksiz” olan her şeyden, “gerçek” olanın üzerini örten fazlalıklardan kurtulmasını; sürekli bir koşurmaca halinde ve hırs peşinde olmak yerine “basit” bir yaşantıyı seçmesini önerir. Bu durum, “basitlik ilkesi”nin bir yaşam biçimine dönüştürülmesi olarak kabul edilebilir. Zen Budizmi’nin amaçlarına bakıldığında:

Ortaya çıkabilecek, gerçeğin türüne aldırmandan, ilk elden, aracısız, kişisel yaşantıyla gerçeklerin üstüne üstüne yürümeyi amaçlıyor. Pek sevdiği bir örneğe şöyle; ay’ı göstermek için bir parmağa gerek var, ama parmağı ay sananlara yazıklar olsun! Balığı eve getirmek için bir sepet gerekli; ama bir kere balık sofraya geldi mi niçin sepeti kendimize dert etmeli? İşte gerçek önümüzde durup duruyor onu öylesine doğrudan çıplak ellerimizle yakalamalıyız ki ellerimizin arasından kayıp kaçmasın. Zen’in önerisi bu. Nasıl doğa hava boşluğunu sevmese Zen de gerçekle aramıza giren hiçbir şeyden hoşlanmaz. Zen’in görüşüne göre gerçek, gerçek olarak ele alınca sonluyla sonsuz arasında, gövdeyle ruh arasında bir çekişme konusu kalmıyor. (Suzuki, 1997:44)

Budizmin çeşitli okulları içinde en çok Zen okulu Japon yaşamını etkilemiştir. Hele estetik bakımdan Zen’in etkisi öteki Budist okullarından hiç birisiyle karşılaştırılmayacak kadar büyüktür. Bunun nedeni Zen’in kavramlarla ilgilenmekten çok doğrudan yaşamın gerçeklerine eğilmesindedir. Aklın yaşamla ilişkisi her zaman dolaylıdır. Akıl her zaman için bir genelleştirme aracıdır. (Suzuki, 1997:126)

Zen Budizmi hayata yönelik önerileri ile birlikte, sanat ve tasarım eylemleri için de önerilerde bulunur; çünkü insan, hayatındaki değişikliği bir bütünlük içinde yaşantısına ve eylemlerine yön verecek şekilde yapmalıdır. Avrupalı sanatçılarda hayranlık uyandıran bu fikirler, sanat ve tasarım alanlarındaki etkilerini, minimalizmin tohumlarını atacak çalışmalarla göstermiştir. Gombrich’in belirttiği üzere Zen Budizmi’nin sanattaki yansımaları şu şekildedir:

Pollock’u izleyen ressamların hepsi, onun aşırı yöntemlerini kullanmasa bile, anlık güdülere kendilerini teslim etmenin gerekliliği konusunda hemfikirdiler. Çin kaligrafisinde olduğu gibi, bu anlayışta oluşturulan resimler de çabuk yapılmalıydı. Daha önce üstlerinde fazla düşünülmeden, bir anlık patlamayı andıran bir biçimde ortaya çıkmalıydılar. Kuşkusuz, sanatçılar ve eleştirmenler, bu yöntemi savunurken, yalnızca Çin sanatından değil, genel Uzakdoğu gizemciliğinden, özellikle de bu sanatın Batı’da yayılan ve adına Zen Budizm denilen biçiminden etkilenmişlerdir. Bu yeni akım, bu açıdan da, XX. yüzyıl sanatının önceki geleneğini sürdürmüştür. Kandinsky, Klee ve Mondrian gibi gizemci sanatçıların daha üstün bir gerçeğe ulaşmak için, gözle

görünenin oluşturduğu perdeyi yırtmak istediklerini (sayfa 570,578,582), Sürrealistlerin ise "kutsal delilik"e varmayı amaçladıklarını (sayfa 592) hatırlıyoruz. Zen öğretisinin bir bölümü de (ki bu en önemli bölümü değildir), ruhen aydınlanmak için, mantıksal alışkanlıklarımızdan bir şok etkisiyle uzaklaşmamız gerektiğini savunur. (Gombrich, 2015:604)

Minimalizmden söz ederken; Doğu kültü, kültürü ve sanatına sürüklenmek kaçınılmaz. Doğu sanatının, iç kültüründen kaynaklanan minimalist bir anlayış vardır. Elbette bunda Zen kültürünün etkisi büyüktür. Zen ve Doğu kültürü üzerine yaptığı çalışmasında R.H.Blyth ve Ananda K.Coomaraswamy gibi Doğu araştırmacılarının belirlemelerinden yararlanan Schrader, bu kültürün filmlere yansımalarını incelerken, genelde Doğu (orientel) sanatı ve özelde Zen sanatının deneyüstüne (transendentalizm) yönelik olduğunu belirler. (Özüdoğru, 2004:69)

Bu bağlamda Ockhamlı William'ın fikirleri, "basitlik ilkesi" ve Zen Budizmi öğretilerinin kesişim noktaları, minimalizmin aslında her zaman için -adı konulmamış olsa da- hayatın içinde oluşuna dair ipuçlarıdır. İnsanın tüm eylemleri içinde minimalizme rastlamak mümkündür.

Sonsuzluğun duyarlılığının uyandırdığı yalnızlık duygusu. (Vivikta-dharma) Zen ruhunu tam yansıtan bir duygudur diyebiliriz. Bu duygu, bahçe mimarlığı, çay töreni, çiçek düzenlemesi, giyim kuşam, ev döşemesi ve yaşam biçimi, no-dansı, şiir ve bunun gibi çok sayıda sanat kollarında *Sabi* adıyla anılır. Bu ruhsal durum sadelik, doğallık, kalıpların dışına çıkmak, incelik, özgürlük, bir yandan içli dışlılıkla bir yandan çok garip bir biçimde araya bir açıklık koymaya özen göstermek, günlük işlerin olağanlığının içimizin en derin yerinden gelen aşkın duyguların sisiyle seçkin bir biçimde kaplanmış olması gibi öğeleri içerir. (Suzuki, 1997:133)

1.2. 20. Yüzyıl Sanat Akımlarında Minimalizmin Hazırlık Süreci

Sanat tarihi içinde Modern Sanat olarak adlandırılan, birçok sanat tarihçisi tarafından başlangıcı ve bitişi tam olarak tarihlendirilemese de 20. yüzyılın başında ortaya çıktığı kabul edilen, ancak kimi sanat tarihçilerine göre halen devam etmekte olan "hareket" minimalizmin hazırlık sürecini de kapsar. Yüzyılın başından 1960'lara kadar geçen dönemde minimalizm ilkelerinin sanat ve tasarım disiplinlerindeki karşılıkları görülmeye başlar.

Sanat akımlarının doğuşunu toplumsal olaylar tetikler. 20. Yüzyılda bu durumu sağlayan I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı gibi tarihin yönünü ve toplumsal düzenleri değiştirecek olayların yaşanması sanatın da yeniden değerlendirilmesini doğurur. Bu nedenle, karşılıklı bir ilişki içinde sanatın insan hayatında ne kadar etkili olduğu düşünüldüğünde öncelikle o günün koşullarına bakmak gerekir.

20. yüzyıl dünya tarihinde büyük sarsıntılar yaşandığı bir dönem olarak tarihe eklenmiştir. Son imparatorlukların dağılıp yıkıldığı, yerine birçok ulus-devletin kurulduğu bu süreçte, 1. Dünya Savaşı ile dünya haritasında değişiklikler görülmüştür. Aynı zamanda Sosyalist Rusya'nın kurulduğu ve periferisinde birçok ülkeyi etkilediği bu yüzyılın şafağında yaşanan sarsıntılardır. Faşizmin gölgesinde yürütülen ırkçı politikalar, 2. Dünya Savaşı'nın sonunda insanlık tarihine trajik bir deneyim olarak katılmıştır. İki dünya savaşı arasında yaşanan ekonomik krizler, işsizlik ve yoksulluk da 20. yüzyılın ilk yarısındaki sarsıntıların şiddetini yükseltmiştir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren iki bloğa ayrılan dünya, bloklar arasında başlayan ve ideolojik silahların/manevraların etkili olduğu bir soğuk savaşın etkisindedir. (Şimşek, 2015:58)

Bu koşullar altında toplumun bir parçası olan sanatçılar da tanıklık ettikleri günün sorunlarını dile getirmek, sanat yoluyla çözümler üretmek ve yeni şeyler söyleyebilmek için ilkeler oluştururlar. Dönem içindeki karmaşa, her disiplindeki sanatçıyı “gerçeklik” arayışına, gerçeği yeniden yaratmaya veya yıkmaya yönlendirir. Minimalizm, bu aşamada yapıcı ve yenilikçi sanatçıların fikirleriyle şekillenmeye başlar.

XX. yüzyılın sanatı bize yeni bir düşünmeyi öğretiyor. Topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdaki alan oluşturucu ve yapıcı bir düşünmeyi. Endüstri-çağının kapısını bu düşünme açıyor. Hangi meslekte olursak olalım, düşünür, sanatçı, bilim ya da devlet adamı, çağdışı kalmak istemiyorsak, böyle düşünmeyi öğrenmek zorundayız. (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:10)

Çağın başlangıç yıllarında sinemanın ve fotoğrafın gelişimi, mimarlığın sanat içerisinde önemli bir yer edinmeye başlamış olması disiplinler arasındaki ortaklığı güçlendirir. Sanat ve tasarım başlığı altında endüstriyel tasarım, iç mimarlık, grafik tasarım, sanat yönetmenliği gibi meslekler doğar. Böylece, gerçekliğin yorum farklılıkları artar, sanat akımlarında belirleyici olan ilkelerin bu yorumlardaki yansımaları yeni fikirlerin doğuşunu ve yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasını hızlandırır. Sanatçılar ilkelere körü körüne bağlı kalmadan aradıkları cevaba ulaşabilmek için “uygun” olan her fikri önemsemişlerdir. Bu nedenle akımlar arasında kesin sınırlar oluşturan farklar görülmez.

Sanatın ve sanatçının rolüne, gerçekliğin ne olduğuna ve sanatın gerçeği sunup sunamayacağına dair yeni problemler dile getirilir. Her zaman için sanatın içinde yer alan bu problemler, yeni çağla birlikte gerçekliğe odaklanmış olarak ortaya çıkar. Bu dönemdeki sanatçılar, 20. yüzyıla kadar ağırlığını koruyan “geleneksel sanat”ın yeni çağa ayak uyduramadığını ve artık geçerliliğini yitirdiğini dile getirirler. “1900’lerin hemen öncesinde etkileri devam eden Empresyonizm “göz duyarlığına dayanan duyumcu bir sanattı. Çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:19) Bu nedenle Empresyonizme yöneltilen

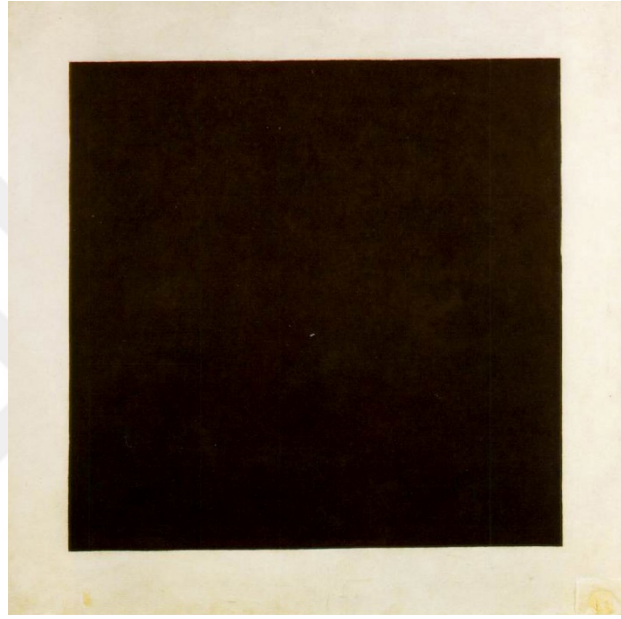
eleştirilerde, İpşiroğlu'nun bahsettiği üzere "bir aldatmaca" olduğu dile getirilir. Eleştirilerin sonucunda bir dönüm noktası olarak görülen Kübizm akımı doğar ve Lynton tarafından ilk olarak Georges Braque'nin 1908 yılındaki "Gitar ve Akordeon" resmiyle başladığı kabul edilir. Kübizmde yeni "gerçeklik" arayışları, 1900'ler öncesi sanat fikirlerini kontrol altına almış estetik, ideal güzellik tanımları sorgulanır. Minimalizmin ortaya çıkışına katkı sağlayan 20. Yüzyıldaki ilk adımlar, gerçekliğe ulaşmaya dair önerileri nedeniyle Kübist eserlerde görülür.

"Rönesans'tan bu yana sanat, "güven" olamayacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir "aldatmaca" olarak görüyorlar. Onlar nesnelere dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değişmeyen yanı duyuyla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:26) Öznel olmayan, nesnel bir yapının gerçekliği daha iyi açıklayabileceği görüşü bu akımda dile getirilir. Bunun için basit geometrik biçimler kullanarak eserlerini oluştururlar. Picasso ve Braque'den sonra Kübizm'in "üçüncü büyük ustası" olarak anılan Juan Gris'de (1887-1927) akımın amaçları netlik kazanır (Bknz. Resim 1). Platon'un idealar fikrinden yola çıkarak, "bir kavram olmadan bir nesneyi eserine aktaramayacağını" dile getirir. Platon'da "nesnelere birer görüntüdür, gerçek olan bunların İdeası'dır" düşüncesi hakimdir. "Juan Gris, bu düşüncüyü benimsemiş gibiydi. Natüralist sanatçıyı gölgelerin ressamı olarak görüyordu. Kendisi görüntüyü değil görüneni, çivi kavramını, gerçeğin özünü, değişmeyen hakikati, İdea'yı vermek istiyordu." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011: 31)



Resim 1: "Damalı Sofra Örtüsü ile Natürmort", Joan Gris, 1915.
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/646469>)

Kazimir Malevich (1879-1935), kübizimde nesnelere farklı boyutlarını göstermek için bir araya getirilen keskin, geometrik biçimleri tekrar iki boyuta indirgeyerek saf bir gerçekliğe ulaşmayı amaçlar (Bknz. Resim 2). Bu anlamda, Kazimir Malevich'in fikirlerinin ve eserlerinin minimalizm ilkelerinin belirlenmesindeki etkisi dikkate değerdir. Malevich 1915'te açtığı sergide, o güne kadar yapılmış eserleri eleştiren, soyut ifadelerin başka biçimlerini arayan, Suprematizm olarak isimlendirdiği akımın çatısı altındaki çalışmalarıyla yalın biçimlerin anlam katmanlarına ilişkin çözümler yapar. Malzemenin ve biçimin "basit" hallerini kullanarak, bir eserde oluşturulabilecek yeniliklerin izini sürer.



Resim 2: "Siyah Kare", Kazimir Malevich, 1915.

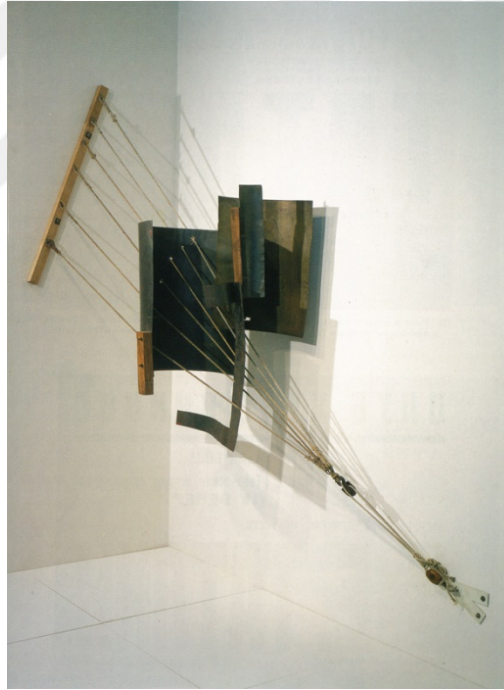
(<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>)

1915'te Petrograd'da "Son Fütürist Resim Sergisi" adı altında açılan bir resim sergisinin baş köşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde bir siyah kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kazimir Maleviç yapıtına "*Sıfır-Biçim*" adını vermişti. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. (İpşiroğlu, 2011:54)

Piet Mondrian (1872-1944) Malevich ile aynı fikirleri paylaşır, eserlerinde geometrik biçimleri kullanarak nesnelere gerçekliğinin bu formlarla yansıtılabileceğine inanır. "Bu sanatçıların, görünen gerçekliğin ancak hayalgücüyle ulaşılacak daha derin bir gerçekliğin bir maskesi olduğu yolundaki inançlarını klasik felsefe de destekliyordu." (Lynton, 2015:85) Malevich'in çağdaşı olan, Rus Konstrüktivizminin öncülerinden Vilamidir Tatlin (1885-1953),

önce resimlerinde daha sonra heykellerinde gerçeklik arayışına girer. “Alçak kabartmaların resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra varlığını boşlukta duyuran ve metal levha, çubuk ve tel malzemeleriyle yapılan *Karşıt Kabartmalar’a (Counter Relief)* geçmişti.” (Lynton, 2015:103; Bknz. Resim 3) Tatlin, sanat eserlerinin yanı sıra işlevselliği ön planda tuttuğu makineler de tasarlar. Günlük hayatta kullanıma uygun olarak tasarlanan bu nesnelere (sandalye, süt şişesi, uçan makine vs.) sanatçı “biçimi belirleyen işlevdir” ilkesini önemser. Bu fikir daha sonra, minimalist tasarımcılar tarafından da çalışmaların oluşturulmasında ilke olarak kabul görmüştür.

Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç’e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve ‘biçimi belirleyen işlevdir’ söylemini, “beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir” gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır. (Antmen, 2014:183)



Resim 3: “Karşıt Kabartmalar”, Vilamidir Tatlin, 1914-15.

(<https://tr.pinterest.com/pin/308074430746323286/>)

Tatlin’in fikirlerini benimseyen, “onun etrafında toplanan” Konstrüktivist sanatçılar, resim ve heykelle yetinmeyerek sinemayı “en yetkin anlatım aracı”na dönüştürürler. Gerçekliğin vurgusu için filmlerin çekim ve montaj aşamalarını da filmlere dahil ederler. Benzer fikirleri daha sonra birçok gerçekçi ve minimalist sinemacı da uygular. Bununla birlikte edebiyat ve

müzik de Konstrüktivist akımdan etkilenir. Akıma sunduğu yeni ilkeler bakımından öncü bir sanatçı olan Vassiliy Kandinsky'nin (1886-1944) renk ve müzik ilişkisine olan tutkusu bilinmektedir. "Çevresinde yer alan her şeyde (somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi karakter niteliği yükliyordu." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:49) Bu algılama biçimini gerçekliğin daha derinlerine ilişkin bilgiler edinebilmek için sanatında uygular. Tüm bu denemelerin etkisinde, sinemanın disiplinler arası bir dile dönüşmesi hız kazanır ve tüm bileşenleri hareketli görüntü eşliğinde sunduğu için diğer disiplinlerden daha "gerçekçi" olduğu kabul edilir.

Maleviç ve Tatlin'in çevresinde toplanan sanatçılar Rus Konstrüktivistleri diye adlandırılıyor bugün. Yaşam ve sanat ilişkisi Avrupa'da olduğu gibi, burada da sanatçıların temel sorunu olmuştur. Burada da sanatın yaşama uzak kalmaması, yaşama girmesi isteniyor ve sanatçıdan taklit etmesi değil, gerçeği yaratması bekleniyordu. Naum Gabo, "biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak gerçektir" diyor. Ve düşüncelerini şu sözlerle açıklıyor; "Bunlara imge (Images) diyorum ben ve sanıyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğer ki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin: o zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz. (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:72)

"Önemli olan biçim değil işlevdir" fikrini önemseyen bir diğer sanatçı Paul Klee (1879-1940) doğacı sanatın sadece dış görünüşü çözümlenme çabasına karşı çıkar. Canlıların ve nesnelere görünenden daha fazlası olduğuna inanır. Bunun için verdiği eğitimlerde "hiç"ten başlayan biçimler oluşturulmasını, kişinin enerjisinin, el hareketinin biçimleri oluşturmada belirleyici olacağını düşünür. Renkler, çizgi kalınlıkları, kompozisyon düzenleri çalışmanın amacına yönelik kullanılmalıdır, Bauhaus'ta verdiği derslerde öğrencilerine bu öğelerin bilgilerine sahip olmalarını tembihler, çözümü oluşturacak parçaların probleme cevap verip veremeyeceği bilinmelidir. Ressam ve akademisyen Lászó Moholy-Nagy (1895-1946) de benzer bir fikri önerir: "Bauhaus dergisinde çıkan bir yazıda Moholy-Nagy, "teknik karşı değil, teknikle beraber" sloganını kullanıyor. İnsan tekniğin neye yarayacağını bilirse, o zaman onu yerinde kullanabilir, onun tutsağı değil, efendisi olurdu." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:72) 1960 öncesi dönemin sanatında son olarak Ellsworth Kelly'in (1923-2015) ürettiği eserlerde açıkça minimalizmin ipuçları görülür. Sanatçı, gündelik hayatta karşılaştığı nesnelere soyut biçimlerde yansıtır.

Yaşamın gösterişsiz yanlarından alınabilecek zevkleri işleyen, olgun bir sanat anlayışı vardır. Sanatının olgunluğa eriştiği, az ve öz olanı vermeyi başardığı anda, Kelly'nin amansız olabildiğini de görürüz... Kelly'nin sanatı, 1960'ların ortalarında ortaya çıkan bir sanat hareketi olan Minimalizmin öncüsü ve en iyi örneği olarak görülür. (Lynton, 2015:251)

Minimalizmin temellerindeki fikirler göz önüne alındığında, sanatçıların düşüncelerini oluşturmada nelerin etkili olduğunun görülmesi, bu tarihlerdeki minimalizmle ilgili yeni bağlantıların kurulabilmesine olanak sağlar. Yaşadıkları ülkelerdeki ve Batı'daki akımlarla yetinmeyen birçok sanatçı, 20. yüzyılın ilk yarısında "anlam ve gerçeklik arayışı" için diğer ülkelere, kıtalara seyahat eder ya da oralara ait eserleri inceler. Uzak Doğu bu yerler içerisinde en gizemli ve zengin kültüre sahip coğrafyalardan birisi olması nedeniyle sanatçılara çekici gelir ve etkileri diğer coğrafyalara göre daha baskındır. Bunun nedeni geniş bir inanç sistemine ve sanatsal birikime sahip olunmasıdır.

[...] yeni nesilden birçok ressam, Cezanne'ın karşılaştığı zorlukları çözmek ya da en azından devre dışı bırakmak için yeni yöntemler aradılar. Bu zorluklar temel olarak, derinlik izlenimi vermek için ton derecelendirmesi kullanma gereksinimi ile, gördüğümüz renklerin güzelliğini koruma arzusunun çatışmasından ortaya çıkıyordu (sayfa 494-495). Japon sanatı, bu genç ressamı, eğer derinlik izlenimi ve diğer ayrıntılar sadeleştirme uğruna feda edilirse, resmin çok daha güçlü bir etki yapacağına inandırmıştı. (Gombrich, 2015:553)

Uzak Doğu'da üretilen eserler mistik ve çok katmanlı anlamlar içerir. Sanatçılar, henüz "keşfedilmemiş" bu eserlerde yeni şeyler söyleyebilecekleri ilhamı bulurlar. Ad Reinhardt (1913-1967) da bunlardan biridir, etkisinde kaldığı doğu sanatı üzerine çalışır. Buradaki sanatı hiçbir yerde olmadığı kadar "açık seçik" olarak tanımlar ve bunu sağlayan şey boşluğun önemsenmesidir ona göre. "1960'ların ortalarına ait Minimalist eğilimler, onun mümkün olduğunca az araçtan yararlanma özelliğine bazı şeyler borçludur. Reinhardt, azami ifade üslubuna karşı ekonomik ifade tarzını benimsemiştir." (Lynton, 2015:244) .

Uzak Doğu'da cevaplar arayan sanatçılar kaçınılmaz olarak burada yaratılan eserlerin temelindeki fikirleri sorgular. Hindistan, Japonya ve Çin'de felsefi altyapıları olan birçok inanç sistemi ile karşılaşılır, Zen Budizmi ve Taoçuluk da bunlar arasındadır. Bu inanç sistemleri çerçevesinde eserler üreterek, gerçekliğe yaklaşmanın mümkün olabileceğine inanırlar. Böylece, minimalizmin temelleri sanatta somut bir biçimde atılmış olur.

Her sanat akımının veya sanatçının minimalizm fikrini ve ilkelerini desteklediği, önemseydiği söylenemez. Ancak, her birinin tarihsel süreçte yer almış olması nedeniyle, sonradan adı konulacak ve günümüzde dahi etkilerini sürdürecektir minimalizme bir noktada değdiği söylenebilir. Noktalar arasında hangisinin bir ilkeye dönüştüğü ise akımların gerçekliği elde etmeye dair önemsedikleri fikirlerde saklıdır. "Amaca yönelik çözümün sunulması", "biçimin işleve göre şekillenmesi" fikirleri bu dönemde henüz farklı disiplinlere ayrılmamış olan reklam ve grafik tasarım alanında önemsenen, daha sonra minimalizmde anılacak ilkelerdir. Bu açıdan 20. yüzyılın ilk yarısındaki fikirlerin, minimalizm çatısı altında toplanarak grafik tasarımı şekillendirdiği görülebilir.

1.2.1. 1960 Sonrası Sanatta Minimalizm

“Basitlik ilkesi”nin sesleri 20. yüzyıl içinde ilk olarak Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) sonrasında yankılanır, daha sonra 1960’larda sanat ve tasarım alanları içerisinde ismi konulacak olan minimalizmin vazgeçilmez ilkesine evrilir. Minimalizmin sanat ve tasarım alanlarının yanı sıra bilim dalları üzerinde de yönlendirici etkileri vardır. Tüm sanat düşünceleri gibi kendinden önceki düşüncelerin ve akımların birikimi olarak ortaya çıktığına dair fikirler olsa da, özellikle minimalizmin ortaya koyduğu çözümlerle her zaman hayatın ve tasarım eylemlerinin içinde olduğu görülür.

1960’lı yıllar dünyada birçok yönden köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Dünyada büyük toplumsal olaylar yaşanırken, teknoloji ve toplumsal hareketler açısından güçlü sesler yükselmektedir. Dönemin “kargaşası” içinde minimalizm gibi “gerçek” olanın ne olduğuna yönelik cevapları “basitlik ilkesi” üzerinden arayan bir fikre ihtiyaç duyulması bu nedenle tesadüf değildir. Genel bir ‘değişim rüzgârı’nın sanat, tasarım, mimari, edebiyat gibi başlıca alanlar üzerinde kalıcı etkiler yarattığı görülebilir. 1960’ların öncesi birikimlere bağlı olan bu değişim günümüzde dahi etkilerini sürdürmektedir. Kaynaklara göre, minimalizm fikrinin sanat alanları içindeki doğuşu ABD’de gerçekleşir, bu nedenle 1960’lı yıllarda ABD’deki yaşanan toplumsal ve ekonomik gelişmelerin minimalizm fikrinin doğuşunda etkileri olduğu düşünülebilir.

ABD, Vietnam Savaşı’na dahil olur, Ay’a ilk defa bir insanı yollar, Martin L. King gibi bir toplumsal liderin yükselişine tanık olur. Tüm gelişmelerin etkisi sonucunda disiplinleri etkisi altına alacak yeni fikirler-anlayışlar doğar. Sanat ve tasarım alanlarında bunun nedeni, 1960 öncesi ile benzer biçimde, gerçekliği ve barışı savunması nedeniyle Zen Budizmi ve Taoculuk öğretileridir. Bu öğretiler Amerika’da Beat, Hippi, Yippi gibi toplumsal hareketlerin doğuşunu sağlar. Ortak noktaları savaşa ve tüketim toplumuna, “Amerikan tipi yaşayış” kalıplarına karşı çıkmıştır. Öğretilerin önerilerini önemseyen sanatçılar, müzisyenler, yazarlar savaşa ve tüketim toplumuna karşı direnişte toplumun öncüleri olurlar.

O çalkantılı, dramatik dönemde doğmuş olan çoğu girişim gibi, 1960’ların sanat hareketleri de toplumsal sınırlamaları ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Pop Art, alt ve üst sanat arasındaki, Minimalizm ise güzel sanatlarla endüstriyel üretim süreci arasındaki uçurumu aşmayı hedefliyordu. Devrim niteliğindeki bu faaliyetlerin, farklı sosyal sınıfları ve toplumsal cinsiyetleri etkinliğinden mahrum eden sınırların ötesine geçmek isteyen siyasi hareketlerden aşağı kalır yanı yoktu. (Danto, 2016:15)

“Minimalizm” adının ortaya çıkışında Barbara Rose önemli bir adım atar: “Barbara Rose, Art in America’nın Ekim 1965 tarihli sayısında yayınladığı “ABC Art” başlıklı yazısında

yeni bir sanat eğiliminden söz eder. “ABC Art” (temel sanat) gibi bir adlandırma benimsemez ama yazıda kullanmış olduğu “minimum” sözcüğü “Minimalizm” kavramına hayat verir.” (Sanat Dünyamız, 1995: 59) Bu tarihten sonra Minimalizm ve Minimal Sanat başlıkları altında sergiler açılmaya başlanır, minimalizm sanat yoluyla hayatın tüm alanları içinde etkileri somut biçimde görülür. Minimalizm, yenilikçi ve sınırlamaları kabul etmeyen bir hareket olarak kabul görmeye başlar.

1950 ve 1960 yıllarının en önemli ve yenilikleri en çok destekleyen sanat eleştirmeni Clement Greenberg’e göre Minimal sanat 1963’de *Anne Truitt* adlı heykel sanatçısının son derece yalın ve geometrik heykelleriyle New York’taki Andre Emmerich Galerisinde açtığı sergi ile başlar. Bu sergiyi 1970’lerin sonuna kadar birçok sergi izlemiş ve Minimal Sanat, içeriğinin yalınlığına karşın sanat yaşamında çok geniş tartışmalara, kavramsal gelişmelere yol açmıştı... Gregory Battcock’un 1968’de yayımladığı “*Minimal Sanat*” antolojisi soyut sanatın en aza indirgenmiş bir uygulaması olan Minimal sanatın resmi bir bildirisini oluşturuyordu. Aynı yıl Minimalist sanatçı *Sol Lewitt*’in kavramsal uygulamaları, New York’taki “Anti-Form” sergisi, Hollanda’daki Uluslararası “Minimal Sanat” sergisi, ve Los Angeles’taki “Seri Sanat” sergisi artık Minimal sanatın uluslararası sanat pazarında ve sanat tarihinde yerleşmiş olduğunu kanıtlıyordu... (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984:1349)

Sanat ve tasarım disiplinleri içinde artık kendine özgü bir yere sahip olan minimalizm, 1980’lerde de güncel kalmaya devam eder ve günümüze kadar olan süreç dahil olmak üzere günümüzde dahi önemini korumaktadır. “Yeni dışavurumcular sözde özerkliklerine rağmen Reagan-Bush dönemindeki kültürel gerilemelerin içinde yer alırken, minimal sanat tüm kısıtlamalara rağmen keşiflerine devam ederek bugünün ileri çalışmaları için yeni bir alanın önünü açar.” (Foster, 2017:68) Güncel kalmasının nedeni, güne ayak uyduran ilkelere sahip olmasıdır. Bu ilkelerin neler olduğunu ve süreçlerini çözümleyebilmek için disiplinler üzerinde minimalizm etkilerine bakmak gerekir.

1.3. Disiplinler İçinde Minimalizmin Etkileri

1.3.1. Heykel ve Resimde Minimalizm

Sanatçılar tarafından modernizmde başlatılan “geleneksel sanat” eleştirisinin sonucunda ortaya çıkan yenilikçi fikirler ilk olarak heykel disiplininde benimsenir. İdeal güzelliğe sahip figürlerin yerini geometrik biçimler almalı, gerçeklik bu biçimler üzerinden çözümlenmelidir. Güncele ayak uydurulabilmesi için her sanat disiplininde olduğu gibi heykelin de yeni fikirlere açık olması gerektiği kabul edilir. Eser ve sergi mekânı arasındaki ilişki, üç boyutluluk ve izleyiciyi eserin karşısında harekete geçirmesi bu durumun nedenleri arasındadır.

“Minimalizm bize uzun zaman önce, basit nesnelere bizi etraflarında dolandırmaya kışkırttığını göstermiştir – büyük ölçüde, kavramsal olan ideal formları, algıladığımız şekiller karşısında sınamak için.” (Foster, 2013:128) Minimalist sanatçılar mekânı da eser kadar önemser, eserin mekândan bağımsız olmadığına inanır. Heykel artık kaideye bağlı değildir, mekânın bir parçası haline gelmelidir. Mekânın önemsenmesi, daha sonra mimaride oluşacak etkilerin başlangıç noktası olur.

Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hala görülebilen) insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekansız alemi de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelere arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur. (Foster, 2017:69)

Minimal Sanatın özgünlüğü heykel alanında daha açık ve belirgindir. Minimalist heykelticiler figüratif araştırmaları dışlamışlardır... Minimalist heykelticiler bütünüyle yeni biçimler yaratmak amacıyla geçmişe sırt çevirirler. Sanat ve günlük yaşam arasındaki sınır aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar. (Sanatdünyamız, 1995:85,86)

Mekânın duvarları, pencereleri, tavanı, zemini, kapıları ve geriye kalan her noktasında heykel yer alabilir. Önemli olan sanatçının nasıl bir etki yaratmak istediğidir. “Bu mekânda artık bir çöp tenekesi, bir sigara tablası, ya da bir aydınlatma aygıtı bile dikkati çekmeye başlar. Bu denli bir aralık giderek metafizik arayışlara, arı görsel olayın sonsuz kavramsal yorumuna yol açmıştır.” (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi)

1950'ler sonunda etkisini yitirmeye başlayan Soyut-Dışavurumculuğun ardından 1960 ortalarında etkin olan Post Painterly Abstraction (Geç Resimsel Soyutlama), bu akımın leke ve renk birikimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üstünde durmuştu. Bu gelişmeden minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Görülür ki, bu akım ileriki dönemlerde Minimalizme dahil bir hareket olarak anılır. Soyut-Dışavurumculuktan sonra, resimdeki ilk değişimler Post Painterly Abstraction akımıyla olmuşsa, heykel sanatındaki yenilik de minimal sanatın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal sanatın resmi de kapsamakla birlikte, daha çok heykel için kullanılan bir terim olması bundan ötürüdür. (Özudoğru, 2004:49)

Minimal Sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde, sadece en basit ve en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşi sıra yer verildiği görülür. Ne var ki Minimal Sanat anlayışıyla yapılan heykellerdeki sözü edilen özellikler, şaşırtıcı yanılsamaları ve o güne kadar dikkatimizi çekmemiş görsel özellikleri sergiler... Bu sanat eğiliminin kapsadığı konular, bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapımlardan, bunlardan daha az göze batan ve biçimin çevresindeki boşlukla etkileşimine ya da bazen, basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar farklılık gösterir. İnsanın kütesel nesnelere duyduğu saygı, sayısız modern yapıtlar ve Neo-klasik anıtlardan Piramitlere kadar uzanır. (Lynton, 2015:306)

“Minimal sanat gerek resim gerek heykelde yalın, kavramsal ve mimarlıkla bütünleşen bir gelişme göstermiştir. Son derece yalın ve geometrik kütlelerden oluşan minimal heykel, çok canlı renkleriyle içinde bulunduğu galeri mekânını etkiler.” (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi) Heykelde öncelikli olarak minimalizmin saf ve yalın biçimleri yakalama ilkesi görülür, doğaç sanatın “süslü” formlarından vazgeçilir. “Robert Morris’in çok basit küpleri ve Donald Judd’un duvar rafları geç modernizmin mimariye egemen olduğu bu dönemin iç dekorasyonunda kullanılan arı geometriyi anımsatır.” (Sanatdünyamız, 1995:85,86) Bu tür biçimler, minimalizmin adının konulduğu yer olması nedeniyle öncelikli olarak Amerika’da yaşayan sanatçılarda görülür. Minimalizmin doğuşunda etkili olan sanat akımlarının ve sanatçıların eserlerinde olduğu gibi ağırlıklı olarak kare, daire, üçgen, dikdörtgen, küp gibi geometrik biçimler öne çıkar. Biçimin en yalın hallerinden yola çıkarak “Geometrik Soyutlama” yapan sanatçı bu sayede gerçekliğe ulaşabileceğini düşünür. Çünkü bu biçimler malzemenin doğasını yansıtır, sanatçı malzemeye müdahale etmemiş olacak ve gerçekliği böylece sunabilecektir. “Heykel dalında Minimal sanatın başlıca isimleri Donald Judd, Carl Andre, Soll Lewitt, Robert Morris ve Barnett Newman'dır.” (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi; Bknz. Resim 4)



Resim 4: Soldan sağa; Donal Judd (1969), Carl Andre (1977) ve Soll Lewitt'in (1964) eserleri.

(<http://www.theartstory.org/movement-minimalism.htm>)

Minimalist heykeltıraşlar tarafından ışık kullanımı, hem mekandaki etkileri hem de eserlerindeki kullanım olanakları bakımından önemsenir. Eserlerinde floresanlara ve ampul lambalara yer veren sanatçılar, bu malzemelerin hazır, endüstriyel oluşu ve ışığın sağladığı canlı renklerin etkileri üzerinde dururlar. Sıradan malzemeyi sanat eserine dönüştürerek hem sanatın hem de malzemenin sınırlarını genişletirler. Malzemeye yönelik özel ilgi endüstriyel tasarım çalışmalarında da yeni fikirlerin doğuşunu, mobilya tasarımlarının sanat eseri niteliği kazanacak kadar özel kılınmasını sağlar.

Mekânın en asal nitelikleri, biçimi etkileyen en önemli öğeler, izleyicinin resmi algılamasındaki sorunlar üzerine yönelen Minimal sanatçıların bazıları doğal olarak ışık ile çalışmışlar ve ışık heykeli diyebileceğimiz bir tür sanat gerçekleştirmişlerdir. Aşlında, XX. yüzyılın başından itibaren Moholy Nagy ve El Lizzitsky gibi avant-garde ve teknoloji ile ilgilenen sanatçılar ışık ile ilgili çalışmalar yapmışlardır. Ancak Minimal sanat içinde çalışan Dan Flavin'in ışık kullanma yöntemi, hazır satın alınmış floresan tüplerin boş galeri mekanları içinde beklenmedik yerlere yerleştirilmesi ile ya da eşyalı iç mekanların yine böyle tüplerle farklı şekilde ışıklandırılması ile ilgili bir yöntem olup, sanatın bu gerçekleştirmede nerede yattığını soruşturan, aynı zamanda izleyiciyi tümüyle beklenmedik, alışılmamış bir atmosfere sokan uygulamalardır. (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi; Bknz. Resim 5)



Resim 5: Dan Flavin'in iki eseri. Sol: "25 Mayıs Köşegeni" (1963), sağ: "V. Tatlin İçin Anıt" (1964).

(<http://www.tate.org.uk/art/artists/dan-flavin-1101>)

"Minimalist heykeltıraşlar kentsel çevreye entegre olabilmek için büyük çaba içinde olmalarına rağmen genelde insanları şaşırtan yapıtlar yaratmışlardır. Sanatları kapalı, anlaşılmaz ve elitisttir." (Sanatdünyamız, 1995:85,86) Eserler sahip oldukları anlam katmanları sayesinde yoruma açık hale gelirler. Resimde de minimalizmin geometrik biçimlerin yanı sıra kompozisyon içinde tekrar eden biçimlere dayandığı görülür. Bu yaklaşım daha sonra Pop Art'ın da bir ilkesi olur ve tüketim toplumunun anlamsızlaştırdığı durumlara yönelik bir eleştiriye dönüşür. Ancak benzer bir eleştiri sadece ilk minimalist eserlerin yaratılmasında belirleyici olur. Minimalist ressam da heykeltıraş gibi sergi mekânını ve çalışma yüzeyini sorgular, kalıplaşmış fikirlerden vazgeçer. "Minimalist resim Figüratif unsurları ve göz aldatıcı mekânı dışlayarak çoğu zaman düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşan birleşik bir imaj verir." (Sanatdünyamız, 1995:85,86)

Minimal sanatın temsilcileri çoğu kez hem resim, hem heykel sanat dallarında üretmişler, Frank Stella gibi yalnızca resimle ilgilenen sanatçılar iki boyutlu yüzeyin yanılsama sorunlarını tümüyle yok edebilmek için biçimlenmiş tuvaler üzerinde çalışmışlardır. Bu nedenle 1970'lerde Biçimlenmiş Tuval Resmi adıyla bir sanat türü ortaya çıkmıştır. Tuvalin dikdörtgen çerçevesi içinde derinlik ve fon/nesne yanılsamasını ya da en aza indirgenmiş biçimlerin yol açtığı görsel çelişkileri yok etmek için çarpık geometrileri olan çerçeveler içinde resimler yapılmıştır. (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi; Bknz. Resim 6)



Resim 6: "Siyah Seri II", Frank Stella, 1967.

(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-title-not-known-p78387>)

Minimal sanatçıların en yaşlılarından olan Newman (1905-1970) 1940 yıllarında Soyut Dışavurumcu sanatçılarla birlikte çalıştığı halde resimleri giderek daha yalınlaşmış ve büyük tuvaler üzerinde uyguladığı düzgün renk şeritleri ve yalın kompozisyonları ile Minimal sanatın 1960'lardan sonra sözcüsü sayılmıştır. (Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi; Bknz. Resim 7)



Resim 7: "Adam, kahramanca ve görkemli", Barnett Newmann, 1950-51.

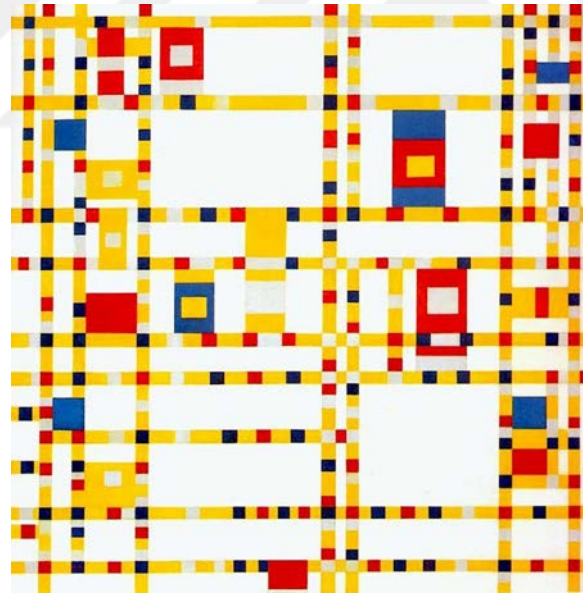
(<https://www.sartle.com/artwork/vir-heroicus-sublimis-barnett-newman>)

Minimalizmin resim ve heykel disiplinlerindeki etkileri daha sonra ortaya çıkacak olan Kavramsal Sanat ve Yeryüzü Sanatı (Land Art) gibi postmodernist süreç içinde anılan akımların doğuşunun da habercisidir. "Minimalist resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. Minimal sanatın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üzerinde gelişen yoğun eleştiri ve yazım, ona kavramsal değerler de yüklemiştir." (Özüdoğru, 2004:50) Bu disiplinlerdeki sağladığı

yeni anlam katmanları üretme ve gündeme getirdiği yeni sorular üzerinden, minimalizmin kalıpları kıran ve güncelle ayak uyduran ilkeleri bir kez daha anlaşılır.

1.3.2. Mimaride Minimalizm

Roma sütunlarındaki kıvrımlı biçimler, gotik ve barok mimarideki figürler gibi temel yapıların üzerine eklenmiş, estetik kayguları ifade eden “süsler” modernizm süreciyle birlikte mimaride fazlalık olarak görülür. “Günümüzde mimaride ve içdekorasyonda bir “Mondrian üslubu”ndan söz edebiliyoruz artık. Mimaride gördüğümüz duvar resimleri, mozaik ve seramik panolar, eskiden olduğu gibi bir süsleme olarak değil, yapının bir parçası olarak mimariye girmiş bulunuyor.” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:71) Piet Mondrian (1872-1944) resim alanındaki yapıtları ve fikirleriyle minimalizmin doğuşunda öncelik eden isimlerden biridir. Resminde geometrik biçimleri saf bir dilin kurgusuna dönüştürür (Bknz. Resim 8) ve gerçekliğe ulaşma amacına yönelik kullanır. Aynı zamanda daha önce süs olarak tanımlanan şeylerin işlevsellik kazanmasını da sağlar. Mimaride de bu düşüncelerini önemseyen mimarlar yapılarını Mondrian resimlerine (Bknz. Resim 9) benzer biçimde tasarlamıştır.



Resim 8: “Broadway Boogie-Woogie”, Piet Mondrian, 1942-43.

(<https://www.moma.org/collection/works/78682>)

Gelecek, yeni bir başlangıç yapmaya karar verip, eski ya da yeni, tüm üslup ve süsleme biçimlerini bir yana kaldıranların olacaktı. Genç mimarlar, mimariyi "güzel sanat" olarak gören anlayışa sıkı sıkıya sarılmak yerine, süslemeye tümüyle karşı çıktılar ve yapılara işlevleri ışığında bakmayı önerdiler. Bu yeni yaklaşım, dünyanın değişik yerlerinde etkisini gösterdi, ama özellikle, teknolojik gelişmelerin gelenekler

tarafından daha az engellendiği Amerika'da, tutarlı bir şekilde benimsendi. (Gombrich, 2015:557)

1960'larda mimaride de ortaya çıkan minimalizm, fazlalıklardan kurtulmayı hedefleyen mimarları da temel-geometrik biçimleri kullanmaya yönlendirir. Her sanat ve tasarım disiplininde minimalistlerin kullandığı bu biçimler matematik yasalarına bağlıdır ve mimari yapılar halihazırda bu yasalar üzerine kuruludur. Bu durumun nedeni: "Yalnızca mimarlığın matematikten önemli derecede faydalanması değil, ikisinin de bir düzen ve estetik arayışında olmasıdır. Matematik doğada, mimarlık ise yapılarda bu düzene ve estetiğe ulaşmayı amaçlar. Matematik, estetik sonuçları büyük derecede etkileyen en önemli tasarım faktörlerinden biridir." (Beytekin, 2015:17) Bir alanı çevreleme ve kapalı mekân oluşturma amacıyla tasarlanan yapıların küp, koni, prizma gibi geometrik şekillerle sonuçlanması, matematiğin doğası gereği kaçınılmazdır. Mimaride kullanılan temel malzemeler de (tahta, demir, beton, vs.) doğası ve işlenmiş durumları gereği yalınlığa ve geometrik biçimlere sahiptir. Minimalist bir yapının oluşturulması için hem malzemenin hem de mimari tasarımın doğasının sunduğu imkanlar mimar için kolaylık sağlar.

Modernizm öncesi yapılar cepheye ve biçime odaklanmış ancak modernizmin doğuşu ile mimarlığın negatifi olan çevre fark edilmiş ve net, temiz, hemen algılanabilir, isteyen her insanın onu değiştirebileceği bütünlükte olması gereken yapılar üretilmeye başlanmıştır. Modernizmde resimde pozitif azaltma yaklaşımı varken mimaride negatifi netleştirme vardır. Ressamlar fotoğrafın icadıyla, olmayan bir şey yapma düşüncesi ile soyut çalışmaya başlamışlardır. Mimarlıkta gördüklerimiz de yine soyut sanatın etkileridir. Resimde az, yormayan figürler oluşmakta, boşluğun farkına varılmakta, az eleman kullanılmaktadır; mimarlıkta ise gereksiz elemanların atılması ile negatif alana yapılan müdahale minimize edilerek boşluğun vurgulanması görüşü savunulmaktadır. (www.mimarlarneder.com)

Mimaride matematiğin baskın yasaları, doğadaki matematiksel birimlerin de yapıtlarda etkili olmasını sağlar. Doğada "kendiliğinden" oluşan geometrik birimler mimarlara ilham verir. Minimalist ressam ve heykeltıraşların da kullanmış olduğu bu tür birimler, bir yaprağın yapısındaki tekrar eden hücreler gibi, aynı formdaki birimlerin bir araya gelerek farklı bir biçime dönüşmesiyle sonuçlanır. Sonuçta elde edilen biçim mimari yapı veya sanat eseridir. Böylece, görünenin temelindeki birimler kullanılarak "gerçeği çözümlmek için gerçeğin malzemelerini kullanma" ilkesi önemsenmiş olur.

Minimalist kavramlar mühendislik ölçütleriyle de çakışmaktadır. Mühendislik tasarımları, özellikle de strüktür tasarımları doğadaki minimalist oluşumları örnek olarak gelişmektedir. Örneğin, sabun köpüğünde en az sayıdaki molekülün oluşturduğu yüzeysel gerilimle ortaya çıkan küresel kabuk formu çağdaş strüktürler için yol gösterici olmuştur. Buckminster Fuller'in jeodezik kubbeleri, Frei Otto'nun asma-germe sistemli çadır örtüleri hep en az malzeme ile en büyük açıklık geçme, en büyük

alan kapatma çabalarıydı. Bu strüktürler de yalnızca kendi işlevlerini, statik konseptlerini dışa vurur, özde minimali maksimize etme ilkesine dayanırlar. Minimalist düşünce mimarlık ve endüstri tasarımında gereksiz süslemelerden arınmayı sağladı. Modern Mimarlık ve tasarımda ulaşılan bu nokta izlenmesi zor bir kulvar olduğu için sapmalar, yozlaşmalar yaşandı. Malzeme bağlamında, ahşap gibi plastik, tabii taş gibi betonlar kullanıldı. "Mış gibi" kavramı gerçeklerin yerini aldı. Mimarlık-tasarım bağlamında Postmodernist, yanılsamacı bir söyleme gelindi. Tasarlanan yapılar gerçeğinden başka öyküler anlatıyordu. Ayrı zamanların öğeleri derleme senaryolar oluşturdular. (www.arkitera.com)

Yaşam alanları sunan, kentleri ve sergi mekanlarını düzenleyen özelliğiyle mimari yapılar, bu nedenle tarih boyunca sanat eserinden grafik tasarım çalışmalarının gösterimine kadar "işlevselliğe" yönelik çözümler sunar. "Minimalizmden sonraki sanat hem izleyiciyle ilişki kurmak hem de mimariyi sanata eklemek üzere müze mekanıyla daha fazla hemhal oldukça, mekân, resim asmak için kullanılan bir duvar veya heykelin kaidesi kadar önem kazandı ve birçok sanatçı tanımı gereği yerleştirme sanatçısı oldu." (Foster, 2013:178) Yapının yer alacağı alanın jeolojisi, iklimi, toplumsal yapısı, yapının türünün (anıt, müze, otel, ev vs.) ne olduğu gibi özellikler hem malzemenin seçiminde hem de mimari biçimin oluşturulmasında belirleyici olur. Örneğin; mimari yapıyı oluşturan malzemelerin doğal veya fabrikadan çıktığı ham, boyasız, verniksiz haliyle kullanıldığını, daha 'ileri gidilerek' yapının yer alacağı alandaki doğal oluşumların (taş, ağaç, akarsu vs.) yapının bir parçası olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Temeldeki fikir, resim ve heykelde görüldüğü üzere malzemeyi işlevselliğin bir parçası haline getirmektir.

Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından ortaya atılan 'biçim işlevi takip eder' fikri, modern tasarımda temel bir ilkedir (Sparke 1986: 17). Bu demektir ki, bir nesnenin (ya da binanın) biçimi, o nesnenin işlevinden sonra gelir ya da ondan daha az önemlidir. Bu görüşe göre, dekorasyon ve süs gereksizdir. (Barnard, 2002:31)

Mimari yalınlığın elde edilmesinde, malzeme seçimi kadar malzemenin nasıl kullanıldığı da önemlidir. Mermer ya da ahşap gibi doğal malzemelerin geniş, hacimli ve mümkün olan en az birleşimle, yekpare kullanımları görsel bir saflık içerir. Minimalist mekanda malzemenin bir araya gelişi, detaylandırılışı ve diğer öğelerle olan ilişkilerinde mükemmeliyet söz konusudur. (akt. Islakoğlu, 2006:74)

Mimaride yapı tasarımının ve kullanılan malzemelerin yanı sıra, yapının sonlanmış halinde de minimalizmi elde edebilmek önemsenir. İç mekânda kullanılan aydınlatma elemanları, mobilyalar ve geriye kalan endüstriyel tasarım ürünleri de mimariye ayak uydurduğu durumda mekân minimalist bir bütünlük kazanır ve bu sayede içeride de "anlamsız" parçalar elenmiş olur. Ancak, bu tür bir bütünlük hazır, soğuk, yapay bir görünüm sunar. Roy Andersson'un filmlerindeki "ruhsuz" iç mekanlar ve Kubrick'in "A Clockwork Orange" (1971) filminde

sunduğu “zenginlik” göstergesi olarak seçilen eşyalar gibi, oraya ait değilmiş hissi uyandıran parçalara dönüşür. Bu durumun nedeni düzenin kusursuzluğundan ya da her şeyin birbiriyle uyumlu oluşundan kaynaklanır.

Minimalizm terimi, mimaride 1980’lerin sonlarında popülerleşmiş ve bazı moda tasarımcıları ile mimarların ortaklaşa yaptıkları butik (mağaza) tasarımları ile Londra ve New York’ta gündeme gelmiştir. Calvin Klein, Armani, Issey Miyake, Jill Sander, Dona Karan NY ve Bottega Veneta gibi mağazalar kendilerine özgü kolay algılanır ve tanınır estetik anlayışlarını yaratmışlardır. Beyazın kullanımı, yalnlık ve sadeliğin vurgulanması, soğuk beyaz ışık, çok geniş-ferah mekanlarda sergilenen birkaç obje ve minimum mobilya ve aksesuar bu mekan tasarımlarının ortak özellikleri olmuştur. Minimalist butikler adeta sanat eserlerinin sergilendiği modern sanat galerileri gibi, objelerin sergilendiği mekanlar haline gelmişlerdir. (akt. Islakoğlu, 2006:72)

Mimaride işlevselliği öncelik olarak belirleyip, yapı tasarımını ve malzeme seçimini buna göre yapan ve minimalist mimarlar arasında gösterilen Mies van der Rohe’nin (1886-1969) dile getirdiği fikirler bu nedenle önemsenir. Tasarımlarında biçimi işlevsel olması için kurgular, ancak bu ilkenin gerektiği durumlarda geri planda kalabileceğini savunur. “Mies van der Rohe yapılarında duvarları az ve kesişimsiz yaparak alanları kullanım açısından serbest ve esnek bırakmayı tercih etmiştir. Mimar sınırları belirliyor, genel hatlarıyla strüktürel olarak yapı tanımlanıyor ve kullanıcı geriye kalan alanların tasarımını oluşturmada özgür bırakılıyor.” (www.mimarlarneder.com)



Resim 9: IIT Mimarlık Okulu “Crown Hall” binası.

(<https://www.flickr.com/photos/burciny/6255083824>)

Mies van der Rohe’ye göre işlev-biçim uyumu ancak belli bir süre için geçerlidir. İşlevlerin değişmesiyle bu uyum da ortadan kalkacaktır. Bu nedenle bir yapı çeşitli işlevleri barındırabilecek bir biçim içinde tasarlanmalıdır. IIT’nin mimarlık okulu Crown Hall (1956, Chicago) bu düşüncelerini uyguladığı bir yapıdır. Tek bir mekândan

oluşan yapı, çelik iskelet taşıyıcılarıyla, hafif ve hareketli bölme duvarlarıyla gereken işlevlere göre bölünebilme olanağına sahiptir. 1958’de tasarladığı (Johnson ile) Seagram Gökdeleninde ise başka bir ilkesini uygulamış, yapının yüzüne yerleştirdiği profillerle taşıyıcı strüktürü dışa yansıtmış, yapının içinden gelen dinamizmi duyarlı bir biçim ögesi olarak kullanmıştır. (Alsaç, 1997:1232; Bknz. Resim 9)

Minimalizmin temelindeki fikirlerden olan, gerçek anlamı bulabilmek için yalın ve saf yaşayışı öğütleyen Zen Budizmi’nin bu açıdan İslami öğretilerle benzerlikleri vardır. Mimar Emre Arolat’ın (1963-) 2014’te tamamlanan projesi Sancaklar Camii’nin (Bknz. Resim 10) tasarımında, İslami öğretilerden yola çıkarak işleve uygunluk açısından biçimi şekillendirdiği ve gerçekliği sunmak için yalınlığı tercih ettiği görülür. İslam düşüncesinde de gösteriştenden uzak durulması gerektiği savunulur ve bu savunu Arolat’ın süslerden arındırılmış bir yapıyı oluşturmasına yön verir. Arolat, mimari tasarımdaki yola çıkış sürecini şu şekilde dile getirir:

Özellikle erken dönem İslam mimarlığının nitelikli örneklerinde “biçim”, elde edilmek üzere önemsenen veya öncelenen bir amaçtan ziyade, fazlalıklardan olabildiğince arındırılmış ve böylelikle de bir anlamda soyutlaşmış bir netice olarak ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında mimarlığın bu alanını çoğu kez yapıldığı üzere simgesel veya şekilci bir altyapı üzerinden okuyup değerlendirmek yerine ussal temele dayandırmak çok daha anlamlı ve açıcı olacaktır. (Demir, 2015:131)



Resim 10: Sancaklar Camii’nin dışarıdan ve içeriden görüntüleri.

(<http://www.arkitektuel.com/sancaklar-cami/>)

Bu caminin inşa edilebilmiş olmasının, belirgin mimari kalıpları zorlayarak gevşettiğini, toplum nazarında neredeyse bir tür dokunulmazlık payesi elde etmiş olan bazı tasarım alışkanlıklarını sorgulanabilir kıldığını, hatta cami mimarisinde yeni olasılıklar çerçevesi tanımladığını iddia etmek pek de yanlış olmayacaktır. Ama benim için esas önemli olan, İslam düşüncesinin özündeki “sadelik” ve “tevazu” fikirleri üzerinden gelişen bu tasarımın, görkem ve gösteriş peşinde olan pek çok çığırtaan örnekten daha fazla benimsenebilmiş olmasıdır. (Demir, 2015:144)

İşlevin biçimi şekillendirmesi ve probleme yönelik çözümün görülebildiği diğer örnekler, iki önemli mimarın daha çalışmalarıdır görülür. Zaha Hadid (1950-2016) ve Rem Koolhaas (1944-) mimari tasarım anlayışlarında karmaşanın ve düzenin sağladığı değerleri dile getirirler. Hadid, toplumdaki ve yaşamdaki karmaşanın tasarımda nasıl karşılık bulabileceğini anlatır. Öncelikli olarak Platon tarafından doğadaki yapıların temelinde olduğu düşünülen Platonik Cisimler'e (beş adet düzgün katı cisim) gönderme yaparak, günümüzde giderek karmaşık hale gelen problemlere artık bu formların çözüm sunamayacağını ve çözümün ne şekilde elde edebileceğini açıklar. Hadid'in ve Koolhaas'ın tasarımları, karmaşıklığa çözüm bulmak amacıyla şekillenmiş, problemin biçimini önemseyen çözümlere yönelik örneklerdir.

"Bana göre, çağdaş hayattaki karmaşıklıklar ve dinamizm klasik kanonun sağladığı yalın Platonik formlarla ifade edilemez, keza modern stil de yeterince ifade yolu sağlamaz. Zira modern dönemin başlarındaki toplumsal programlara kıyasla çok daha karmaşık ve katmanlı toplumsal şemalarla uğraşmak zorundayız." Nitekim kendi çalışmaları, "karmaşıklıkta bu artışla baş etmek için kent plancılarının ve tasarımcıların elinin altında olan kompozisyon repertuarının genişletilmesine yönelik"ti. Hadid ve Schumacher, kendi mimari çalışmalarındaki biçimsel karmaşıklığın, bizatihi bu mimarlığın hizmet ettiği koşulların toplumsal karmaşıklığıyla örtüştüğünü iddia ediyor ve çalışmalarını ilerleme projesine bir katkı gibi sunuyorlardı. (Spencer, 2018:116)

Minimalizm ilkelerinin sağladıkları içinde disiplinler arasındaki ortak noktaların çoğalması, mimarideki minimalist uygulamalar üzerinden de görülür. Bu aşamada mimarinin yeni fikirlerin ortaya çıkışındaki ve minimalizmin ilkelerinin genişlemesindeki rolü önemlidir. Biçimin işleve hizmet etmesi, malzemenin işleve göre şekillenmesi ve bunun için malzemenin yalın-doğal hallerinin bilgisine sahip olunmasının önemi mimari aracılığıyla yeniden vurgulanır.

1.3.3. Müzikte Minimalizm

Müzikte minimalizmin etkilerinin görüldüğü eserler, araçların ve olasılıkların çokluğu nedeniyle deneyimlerin daha geniş bir yelpazede gerçekleşmesini sağlar. Bununla birlikte, doğanın ve insan üretimi olan malzemelerin her birinin farklı seslere sahip olmasının müzikteki olasılıkları genişlettiğine inanılır. Ağırlıklı olarak, minimalist müziklerin oluşturulmasında beste

süresinin kısaltılması, az enstrümanla oluşturulması, bir veya birkaç sese dikkat çekmek için fazlalık olarak görülen enstrümanlardan arındırılması veya diğer disiplinlerdeki benzer uygulamaları görüldüğü şekilde, endüstriyel araçlar-malzemeler kullanılır ve bunlar genellikle “elektronik” veya “deneysel müzik” eserleri olarak adlandırılır. Müziğin bu türleri modernizm sürecinde denenmeye başlanır ve 1960 sonrasında teknolojide yaşanan gelişmelerin etkisiyle yapılan çalışmalar yoğunluk kazanır.

Doğal olmayan sesleri kullanan elektronik müziğin soyut yapıtlar ortaya koyduğu dile getirilse de yeni seslerin üretimi için sınırsız olanaklar sağlar. Bu duruma uygun bir örnek olarak ilk akla gelen isimlerden birisi Bülent Arel’dir (1919-1990).

Bülent Arel’in *Stereo Electronic Music No.1* adlı yapıtı, tümüyle elektronik ortamda üretilmiş olması ve varolan sesleri referans almaksızın yaratılmış olmasıyla elektronik müzik repertuarı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Arel bu bağlamda, elektronik müzik olgusunun en temel öngesi olan, hiç duyulmadık seslerden oluşan bir algı dünyası yaratma yolunu seçerek, gerçek anlamda salt elektronik müzik dilini benimsemiştir. Besteci, çalışma sisteminin ve sürecinin büyük bölümünü ses üretimine ve çok çeşitli ses türevleri yaratmaya adanmıştır. (Boran, 2007:134) (Bknz. Resim 11)



Resim 11: Bülent Arel’in *Stereo Electronic Music No.1* adlı eseri bu QR kod üzerinden dinlenebilir.

Minimalizmin yalın ve saf biçimi sunma ilkelerinin müzikteki yansımaları, eserlerin bir parçası olarak sessizliğe yer verilmesi şeklinde de görülür. “Sessizliğin de bir tür ses olup olmadığı tartışmasının geçmişi Yunan felsefecilerine kadar uzanmaktadır.” (Boran, 2007:84) Bestelerinde sessizliğe ilk defa yer veren, üretimlerini ağırlıklı olarak modernizm döneminde yapan müzisyenlerden birisi Anton Webern’dir (1883-1945). “Basitlik ilkesi”ni önemsemiş ve yapıtlarının sunduğu yeni fikirler sayesinde minimalist müzisyenlere bir kapı aralamıştır. “Webern kısa parçalarında büyük biçimleri kısaltmış, özetlemiş olarak sunmuş değildir; yepyeni, kendine özgü biçimler işlemiştir. Webern’in müziği yalnız kısalığıyla değil, sessizliğiyle de dikkat çeker. Denilebilir ki hiçbir besteci Webern kadar susmayı değerlendirme başarısını gösterememiştir.” (Mimaroglu, 2017:158) (Bknz. Resim 12)



Resim 12: Anton Webern'in *Symphonie op.21* adlı eseri bu QR kod üzerinden dinlenebilir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, çeyrek yüzyıla yakın bir süre genç bestecilerin en çok örnek aldıkları besteci Anton Webern (1883-1945) olmuştur. O kadar ki 1945'ten sonrasına "Webern çağı" adı verilebilir. Webern'in yapıtlarının aşırı kısalığı, yalınlığı, gençleri kendine çekmiştir... Webern'in müziği gereksiz süslerden, gereksiz tekrarlardan kurtulmuş, varmak istediği yere en kestirme yoldan varmıştır; onun bu özelliği ilerici çalışmalarının yalnızca bir yanıdır. (Mimaroglu, 2017:157)

1950'li yıllarda bestelediği yapıtlarla yükselişe geçen John Cage (1912-1992), minimalist müziğe getirdiği yenilikler açısından önemli bir yere sahiptir. "Cage'e göre sanatın yönetimi didaktik öğretiler değil, gerçeklerin prensipleriyle oluşturulmuş, yani doğayı işleyiş biçimi açısından taklit eden *örnekler* oluşturmak olmalıdır." (Fırıncioğlu, 2012:24) Bu fikirlerin uygulandığı ve günümüzde dahi üzerine tartışmaların sürdürüldüğü örnek John Cage'in "4:33" adlı yapıtıdır (Bknz. Resim 14). Bu yapıtın sunumunda piyanist David Tudor sahneye çıkar, piyanonun başına oturup nota kitapçığını açar, önündeki kronometreyi takip ederken klavyenin kapağını ve kitapçığı belirli zamanlarda açıp kapatır. Piyanonun bu süreçteki yeri sadece sahnede yer alan bir biçim olmasıdır. Cage bu yapıtın sunumunda gerçekleşecek olayların ve tepkilerin tahmin edilemez olduğunu bilmektedir. Yapıt, artık sadece izleyici olan salondaki insanlardan yükselen seslerle, dışarıdan gelen seslerin bu seslere karışmasıyla ve sonradan rahatsızlığını dile getiren diğer bestecilerin yorumlarıyla sonuçlanır ve "tarihte ikinci bir örneğine rastlanmamış" bir performans olarak kabul edilir. Amaç enstrümanların susturulduğu anda dinleyicinin dışarıda olan bitene kulak vermesini sağlamak ve yaşamın kendisinin bir müziğe sahip olduğunu göstermektir. Gerçeği göstermek için müzikle yaratılan atmosfer, enstrümanların susturulmasıyla bir anda dağılır. Cage sessizliği kullanmadaki amacını şu şekilde dile getirir: "Sessizlik amaçlamadığımız seslerin bütünüdür. Mutlak sessizlik diye bir şey yok. Bu nedenle sessizlik yüksek gürlükteki sesleri de pekâlâ içerebilir ve yirminci yüzyılda bu giderek artıyor." (Fırıncioğlu, 2012:149) Cage'in minimalist fikirlerinin doğuşunda eğitimini aldığı Zen Budizmi'nin olduğu bilinir, bu öğretinin doğaya ve gerçekliğe yönelik önerilerini müziğinde uygular.



Resim 13: John Cage'in "4'33''" adlı eserinin sunumu bu QR kod üzerinden izlenebilir.

Amerikalı besteci John Cage (1912-1992), 1940'lı yılların sonunda Columbia Üniversitesi'nde Daisetz Teitaro Suzuki'nin derslerini takip ederek Zen Budizmi öğrenir. Bu buluşma onu Atlantik'in iki yakasında egemen olan Batılı müzik anlayışlarından özgürleştirir. Böylece, bir zen pratiğiyle, bu Los Angeles doğumlu müzisyen, sanatın yaşamın basit bir ifadesinden ne daha fazlası ne de daha azı olduğunu kabul eder. Şair ve teorisyen de olan, farklı Doğu bilgeliklerinin meraklısı Cage, düzensizlikle, zen yandaşlarının düşünülmemen olarak adlandırdıkları şeyle ilgilenir. (Toula-Breyse, 2014:111)

Philip Glass (1937-) güncel enstrümanları da bestelerinde kullanan minimalist bir müzisyen olarak sayılır. Eserleri elektronik ve deneysel işler olarak da anılır. "Philip Glass'ın Budizme dönmesi ve en verimli çağında olmasının da etkisiyle üç CD'lik "Einstein On The Beach", Steve Reich'in "Music For 18 Musicians" adlı eserleri bugüne kadar gelen en önemli Minimalist kompozisyonlar olarak kabul edilir." (Güleryüz, 2014:20) Yönetmenlerle de çalışmış, minimalist sinema içinde yer alan filmler için minimalist besteler üretmiştir. "Özellikle Philip Glass'ın müzik eserleri sinemada sık kullanılır. Yaklaşık 50 filmin müziğini yapar. Yönetmen Godfrey Reggio'nun diyalogsuz deneysel "qatsi" (yaşam) üçlemesinin *Koyaanisqatsi* (1983)-*Powaqqatsi* (1988) filmlerinde ve yine Reggio'nun "Anima Mundi"sinde (1992) önemli ve anlamlı yer tutar Glass'ın müzikleri." (Özüdoğru, 2004:58) İngiliz müzisyen Michael Nyman (1944-) "minimal müzik" terimini ilk defa 1968'de dile getirir. Geleneksel müzik ile minimalizmi bir araya getirir, eserlerinde tekrara dayalı bir armoni (farklı notalarla sağlanan uyum) izler. 1974'de yayınlanan "Deneysel Müzik: Cage ve Sonrası" adlı kitabında minimalist müzikten söz eder.

Nyman, "The Draughtman's Contract" de (1982) İngiliz yönetmen Peter Greenaway ile birlikte çalışır. Filmin barok atmosferi, stilize yapısı ile Nyman'ın müziği ile desteklenir. Micheal Nyman ve Peter Greenaway bu yapımdan sonra birçok projede birlikte çalışmaya devam ederler. Glass-Reggio ikilisi gibi Nyman-Greenaway ikilisi de minimalist müzik ve sinemayı bileştiren önemli ortaklıklardır. (Özüdoğru, 2004:60)

Steve Reich'in (1936-) müziğinde bir arada kullanılan farklı enstrümanların uyumu şeklinde tanımlanan "armoni" yoğunluğu ve tekrarın oluşturduğu minimalist yaklaşım vardır. Reich'in belirttiği üzere, ilgilendiği şey "yinelemeler ve müziğin tınısıdır".

Her ne kadar besteci ve yazar İlhan Mimaroğlu'na göre minimalizmin müzikteki etkileri "olumsuz" olsa da, bu disiplinde yeni fikirlerin doğmasındaki katkıları yadsınmaz. Görüldüğü gibi müzikte minimalizm ilkeleri, doğada tekrar eden birimler gibi tekrar eden sesler ve armoni üzerinden uygulanır. Armoni, biçimin parçalarının işleve hizmet etmek için uyumluluk sağlaması ve uygun çözümü sunması anlamına da gelir. Zen Budizmi'nin etkileri sayesinde gerçek hayatta var olan sessizlik ve hayatın akışı içinde var olan sesler de müziğe dahil olur. Diğer disiplinlerde olduğu gibi gerçekliğin malzemeleri kullanılmış olur.

1.3.4. Sinemada Minimalizm

Sinema 19. yüzyılın sonunda icat edilir ve 20. yüzyılın başında hızla gelişmeye başlar. Lumière Kardeşlerin 1897 yılında yaptığı ilk film gösteriminden bu yana sinema insan hayatında çok önemli bir yer edinir. Kamera, hayatın içinden durumları hareketli şekilde, olduğu gibi aktarabileceği için gerçeklikle olan bağlantısı daha güçlüdür. Hareketli görüntünün insanlar üzerinde yarattığı "sihir", başka hiçbir sanat disiplininde olmadığı kadar etkileyicidir eleştirmenlere göre. "Gerçekliğin görünümünün kaydedilip araştırılması için kamerayı kullanma arzusu, Lumière'le başlayan ilk günlerden itibaren yönetmenlerin kafasını sürekli kurcalamıştır." (Armes, 2011:18)

Hareketli görüntünün keşfi Monaco'nun belirttiği gibi gerek diğer sanat dallarını, gerekse, kültür, siyaset ve ekonomiyi belirlemiştir. 19. Yüzyılın son on yılında, hareket eden görüntüleri bir perdeye yansıtmaya yönelik çabalar giderek yoğunlaşmıştır. Fotoğraf tekniğinde ilerlemeler, hassas projeksiyon cihazlarının bulunuşu ve projeksiyon makinesinden geçebilecek pelikülün icadı gibi teknik koşullar bir araya gelmiş, böylece bu buluş dünyanın farklı yerlerinde aynı anda ortaya çıkmıştır. Fransa'da Lumiere Kardeşler, Amerika Birleşik Devletleri'nde Edison, Almanya'da Max Skaladanowsky, İngiltere'de William Friese-Greene gibi girişimciler/mucitler seyircilere ilk hareketli resimleri sunmuşlardır. (Erkılıç, 2009:52)

Sinema sanatı diğer sanat dallarına oranla fiziksel gerçekçiliğe daha yakındır. Sinemanın pozitivist gerçekçiliğin, gözlem yapan ve kaydeden yanı ontolojik olarak daha ağır basar. Ele alınan konular ve bunların işleniş biçimiyle yapıtlar daha derin, Lukacsvari bir eleştirel gerçekçiliğe de ulaşabilir. (Sayıcı, 2016:18)

Durağan, iki boyutlu veya üç boyutlu eserlerden farklı olarak yönetmenin kamera yardımı ile sağladığı şey filmdeki anlara tanıklık etme hissidir, kameranın bir anlamda izleyicinin "gözü" oluşuyla olaylara tanıklık ve gerçeklik hissi artar. Minimalist sinema, hayattan durumları ele

olarak hayatın bir parçası olan tüm tasarım ve sanat disiplinlerini de içeriklerinde önemli bir yere koymuş olur. Senaryo, mekân, müzik, ışık, kamera açısı vs. filmi oluşturan her şey minimalizmi elde etmek için kurgulanır. Bu nedenle disiplinlerde minimalist sonuçları sağlayan ilkelerin toplamı sinemada görülebilir. Film kuramcısı Siegfried Kracauer ve Bazin, sinemanın gerçekliği yansıtmadaki gücünün diğer sanat disiplinlerinden daha fazla olduğunu şu şekilde aktarır:

Resim, edebiyat, tiyatro vb. doğayı ne kadar içerseler de onu sunmazlar. Daha ziyade otonomluk iddiası taşıyan eserler inşa etmek için hammadde olarak kullanırlar. Sanat eserinde hammaddenin kendisinden geriye bir şey kalmaz; daha net ifade edecek olursak, hammaddeden geriye kalanlar hammaddeyle aktarılan niyetleri tamamlayacak şekilde biçimlendirilmiştir. Gerçek hayat malzemesi bir bakıma sanatçının niyetlerinin içinde kaybolup gider. Gerçek nesne ve olaylar sanatçının yaratıcı hayal gücünü tetikleyebilir elbette; ancak sanatçı bunları amorf halleriyle muhafaza etmek yerine, kendisinde uyandırdıkları biçim ve kavramlara göre spontane bir biçimde şekillendirir. Ressam veya şairi sinemacıdan ayıran budur; sinemacının aksine, sözgelimi ressam, hayatı kameranın sunduğu ham haliyle eserine dahil ederse sanatçı olmaktan çıkar. Ne kadar gerçekçi bir zihniyete sahip olsa da, gerçekliği kaydetmekten ziyade ezer. (Kracauer, 2015:519)

Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır. (Bazin, 2013:27)

Diğer disiplinlerde olduğu gibi 1960 öncesi sinemada da minimalizmin başlangıç izleri görülür. 1960 sonrasında minimalizmin etkileri ise sinema-gerçek (*cinéma-vérité*) adı altında ortaya çıkan -ki bu isim daha önceki yıllarda Dziga Vertov tarafından dile getirilir- “yaklaşım” dayanır. “1960’lı yıllardaki gerçekçi yönetmenlerin, sahnelenmemiş gerçekliğe ve durumlara doğrudan bir şekilde bakmanın, başka bir deyişle film çekim sürecinde bunu gözler önüne sermenin olanaklarını hayata geçirmeleriyle mümkün oldu.” (Armes, 2011:76) Sinemada minimalizm, minimalizmin temel ilkesi olan gerçekliği yakalama amacı ile açığa çıkar. Bu nedenle 1960 öncesinde “gerçekçi” olarak tanımlanan yönetmenler, 1960 sonrasında minimalist yönetmenler olarak tanımlanır. Bu yönetmenlerin fikirlerini ilke edindiği Siegfried Kracauer, sinemanın yansıttığı gerçekliğin gücünü anlatırken, aynı zamanda minimalizmin sinemadaki önemini dile getirmiş olur. “Film, onun ortaya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardım eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden kurtarıyoruz.” (Kracauer, 2015:518)

Sanatın yarattığı gerçeklik, fiziki dünyadaki biliş düzeylerimiz, kültürümüz, bakış açılarımız ve yaşadığımız öznellikler çerçevesinde elde ettiğimiz gerçeklikten varoluş açısından farklıdır. Sanatsal gerçeklik bu yüzden kendisiyle karşılaşan kişiye fiziki dünyadaki fenomenlere kıyasla daha büyük bir güç uygulamakta ve bu bağlamda da duygulamlara neden olmaktadır. Fiziki dünyada hiçbir şekilde tepki vermediğimiz veya anestetik bir durum yaşadığımız fenomenler, bu nedenle sanat vasıtasıyla, bir gerçekliğe dönüşebilmekte ve doğrulukları öznelere tarafından kabul edilerek bir hakikat olarak algılanmaktadır. Sanatsal gerçeklikler Nietzsche ve Proust'un da yukarıda ifade ettiği şekliyle bir kuvvet uygulama potansiyeline sahiptir. Sinema eserlerinin pek çoğunda bu durum net bir şekilde ortaya çıkar. Karşılarında anestetik bir tavırla durduğumuz fenomenler sinema eserlerinde duygulamlara dönüşür. Bu duygulamlar belirlenmiş, amaçlı ve kurgusal bir gerçekliğin ürünüdür. Örneğin yoksulluk ve onun yarattığı çaresizlikle ilgili anestetik bir tavır sergileyen modern insan, bu fenomeni bir bakış açısından belli bir gerçekliğe çeviren sinema filmlerini izlemesiyle estetik bir tavır sergileyecektir. Bir film karşısında filmin istediği duygulama ulaşmaksa filmin ürettiği gerçekliğin bir tür hakikat olarak kabul edildiği anlamına gelmektedir. (Ulutaş, 2017:61)

Kracauer'in en önemli eseri *Theory of Film*, sadece sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dikkat çekmekle kalmaz, "bilimsel düşünce" ve "teknolojik gelişme" paradigmalarına alternatif bir felsefe ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda sinemaya da adeta "kurtarıcı" bir görev atfeder: Bilimin "soyut" gerçeklerine karşı, sinema parmaklarımızla "dokunabileceğimiz" somut gerçeklikleri bize yeniden gösterir. Kracauer de aynı Ayfre gibi, insan ve doğa arasındaki kopuk diyalogu sinemanın yeniden kurabileceğine inanır. Kracauer'e göre sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi, "ham gerçekliği" olduğu gibi aktarır. Sinemanın asıl "amacı" (yine fotoğraf gibi) bizden bağımsız varolan gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır. Kracauer'e göre her sanat, kendi teknik altyapısına (araç-gerecine), ve felsefi "özüne" uygun biçimler benimsemelidir. (Daldal, 2003:259)

Söz konusu gerçekçi ve minimalist yönetmenler arasında Andrei Tarkovsky, Vittorio De Sica, Yashiro Ozu, Aki Kaurismäki, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jim Jarmusch ve Roy Andersson ilk akla gelen isimlerdir. Filmlerinde "gerçek hayattan" insanlara yer vererek, yaşamın olağan durumlarını yansıtırlar. Oyuncuların yüz ifadeleri ve görünüşleri, mekân seçimleri, doğal ve yapay ışık kullanımları, diyaloglardaki ve müziklerdeki sessizlik anları, görüntünün kompozisyonu gibi gerçekliği ve minimalizmi yansıtmada yardımcı olacak detaylar özenle tasarlanır. Uluslararası çapta etki gösteren ve sinemaya yön veren bu isimler, sinemalarında gerçekliği elde edebilecek yöntemleri uygularken Hollywood'un yarattığı, ticari başarı elde etmeye yönelik klişelere karşı çıkarlar ve böylece yeni fikirlerin doğuşunu sağlarlar.

“Dev bütçelerle ve dünyaca ünlü oyuncularla yapılmış büyük seyirliklerdense, dürüst ve açık sözlü birçok düşük bütçeli filmin daha uzun ömürlü olma şansına sahip olduğunu söylemek kesinlikle doğrudur. Gerçekçilik sinemaya uygundur, çünkü kamera hile ve sahtekarlıkları açığa vurmada acımasızdır.” (Armes, 2011:21)

Sanatın (ve sinemanın) amacı toplumu dönüştürmek, varolan sistemi sorgulamak olduğuna göre, aslında gerçek olmayan, "sahte" bir gerçekliği yansıtmanın hiçbir faydası yoktur. Eisenstein, "doğal" olana fazla bir önem vermez ve devrimin "fütürist" öncülleriyle uyumlu olarak gerçeğin "kurulması" gerektiğini söyler (Deleuze, 1996). Sinema kuramı içerisinde bu perspektife örnek olarak, Eisenstein dışında, 1965 sonrası Althusser Marksizm'inden etkilenen Fransız sinemacıları (özellikle Jean Luc Godard) ve *Cahiers du Cinema* yazarları (Comolli, Narboni, Baudry) da gösterilebilir. (Daldal, 2003:258)



Resim 14: Roy Andersson'un *İkinci Kattan Şarkılar* (2000) filminden bir kare.
(<http://ifi.ie/songs-from-the-second-floor-ifi-evening-course-comic-cuts/>)

Memleketi İsveç'te Ingmar Bergman'ın güldürülü versiyonu olarak görülen ve ilham kaynağının İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin öncülerinden Vittorio De Sica olduğunu söyleyen Roy Andersson, *A Swedish Love Story* (1970) ve *Giliap* (1975)'tan sonra üçüncü uzun metrajlı filmini yapmak için tam 25 sene bekler. Bu sırada yüzlerce reklam filmi çeken yönetmen, sinema dilini ve insan ile dünyaya bakışını, daha çok deneysel sinemanın öncülerinden Luis Buñuel'e yakın tarzına yakın bir stilde oturtur ve sembolik soyutlamaya doğru çekilir... Stüdyo çekimleri ile yansıttığı yapay ve klostrifobik dünyanın orijinalinden ayrılamayan bir kopyasını yaratır. İnsanları tıpkı sokakta göz göze gelmemeye çalıştığımız cesetler gibi hazırlar. Ses, sessizlik, müzik ve müzik olmayışı, bu evrendeki gerçek gerçeklik temsiline en önemli ayrıntısı olarak kullanır... Andersson'un Edward Hopper resimlerinin hissiyatını yaratan çerçeve içinde sunduğu çerçeveler, tek perspektifte sunduğu çoklu katmanlar arasında

özgürce gidip gelen izleyici, hem her ayrıntıyı yakalamaya çalışır hem de istediğine odaklanır. Çerçevenin içi ve dışı iç içe geçer, algısı ile hayal gücünün sınırları zorlanan izleyici, her katmanda yeni bir ayrıntıyla, başka başka varoluşlarla karşılaşacağını öğrenmeye başlar her yeni planda, her yeni filmde. (www.filmloverss.com; Bknz. Resim 14)

Andersson'da olduğu gibi "gerçek yaşam" bir yönetmene sınırsız malzemeler sunar. Canlılar, mimari yapılar, makineler, sanat eserleri vs. yanı sıra bunların arasında yaşanan, görüntülenecek ve kurgulanacak sayısız durum vardır. Tüm bu malzemelerin gerçekliğine ilişkin detayları farkedenden minimalist yönetmen, basit yapıyı aramaya koyulur, buradaki olayların ve durumların ortaya çıkış nedenlerini aktarır. Andersson'un ilham kaynağının dahil olduğu, 1940'larda doğan Yeni Gerçekçilik akımı, sinemada minimalizmin doğuşuna ve ilkelerinin belirlenmesi açısından önemsenir. Yeni Gerçekçiler "genellikle doğal ışıklar, profesyonel olmayan aktörler ve sahne donanımlarının minimal kullanımını, ancak aynı zamanda kameracılığın ve düzenleme tekniklerinin yeni biçimlerini deneyimleyerek, sosyal ve tarihsel olarak en rahatsız edici yanlarından bazılarını süreç içerisinde belgeleyerek, kültürel olarak dolaylı bir gerçekliği incelikli bir şekilde yeniden üretmeye çalıştılar." (Sabbadini, 2016:79)

Sinemada Minimalizm, kuşkusuz Minimalizmin diğer sanat dallarındaki yansımada olduğu gibi, gerçekçi bir duruşun ifadesidir. Sadeci, kimi anlamlarda belgeci bir anlayışın, yaşamla paralel gelişen bir filmsel yapının oluşumudur. Popüler sinema sevdalısı bir sinemacının dediği gibi 'neden minimalist bir film seyrediyim ki, pencereden dışarı bakarım olur biter!' belirlemesi ile bu durumu ters köşeden açıklayabiliriz. (Özüdoğru, 2004:68)

Sinemanın gerçekliği sunan parçalarının bir araya getirilişi filmin montaj-kurgu sürecinde şekillenir. Sinemada montajın-kurgunun önemine ilk olarak dikkat çeken diğer bir film kuramcısı André Bazin, sinemanın özünün bu aşamada yattığını dile getirir. Kurgu, filmin biçiminin gerçekliğe hizmet etmesi bakımından ses ve görüntünün bir araya geldiği, film akışının tasarlandığı ve yönetmenin isteklerine göre çekilmiş sahnelerin çıkarıldığı veya tekrar düzenlediği süreçtir. Böylece, film minimalizmin gerçekliği bulma savunusuna hizmet edecek şekilde, gösterilmek istenileni engelleyen fazlalıklarından kurtulur. Yani filmin tasarımcısı olarak yönetmen, tasarımın parçalarını anlatmak istedikleri doğrultusunda bir araya getirerek tasarımı sonlandırır. Eisenstein de kurgunun önemini aktarır. "Ekim Devrimi sonrasında başarılı filmlere imza atan Eisenstein'e göre çekilen tek bir sahnenin, "gerçekliği yansıtması açısından" tek başına hiçbir anlamı yoktur. Filme anlam katan, onu seyircinin kafasında farklı bir "sentez" dönüştüren "montajdır". (Daldal, 2003:258)

Minimalizm'i kabaca aza kanaat etmek, mütevazî koşullarla yaşamı idame ettirmek, diye tanımlayabilir miyiz bilmiyorum; ancak, Minimalizm'in sinemada örneklerini

gördüğümüzde hiç de azımsanmayacak bir sinema kalitesi ve estetiğiyle karşılaştığımızı söyleyebilirim. Minimalist Sinema'nın en önemli özelliği hikâye anlatımındaki bilge sadeliğiyle, kamera kullanımındaki ekonomik tavidir. Bunları biraz açmak gerekirse, Minimalist Sinema, oyuncusundan oynamasını değil gerçeği, olağanüstü kartpostal görüntüleri değil, var olan kültürün gündelik fotoğrafını ister. (akt. Sayıcı, 2016:57)

Sinema, gerçekliği yakalamaya dair birçok fikrin uygulanabilirliği açısından, diğer disiplinlere göre daha zengin olanaklara sahiptir. Diğer disiplinlerin her birinden parçalarla (ses, dil, görüntü, mekân vs.) bir araya gelir ve bunları hareket içinde sunar. Böylece, minimalist bir yönetmen bu parçalarla bir armoni yakalayabilmek için her birine ilkeleri uygular ve böylece minimalizmin içeriğinin çok yönlü olarak zenginleşmesini sağlar.



2. BÖLÜM

MİNİMALİZM İLKELERİ

2.1. Sanatta ve Grafik Tasarımda İlke

İlkeler -bağlı olduğu fikrin herhangi bir disiplin içinde önemsenerak, uygulamada kullanılması durumunda- doğruluğu zorunlu olarak kabul edilen öncül bilgilerdir. Bir düşüncenin sanat veya felsefede akıma, bilimsel bilginin bir formüle-tanıma dönüşebilmesini sağlayan en basit birimlerdir. Burada “basit”ten kasıt ilk bölümde yer alan “basitlik ilkesi”nde yer aldığı gibi “kolay”a karşılık gelmez. Yapının tanımlanabilmesini sağlayan, değiştirilemez temeli anlamındadır. Bu durumda bir yandan sınırlayıcı olurken, bir yandan da bağlı oldukları fikirlerin içeriğini zenginleştirirler. Zaman geçtikçe bazı ilkeler-birimler geçerliliklerini yitirir, fazlalık haline gelir veya temel birime ayak uydurabilmek için şekil değiştirirler. Ancak, en “basit” ilke-birim değişmez, yapının devam edebilmesi ona bağlıdır. Öklid’in geometride tanımladığı “postulatlar”dan yani ilkelere bir tanesi şöyledir: “Herhangi bir noktadan diğer herhangi bir noktaya düz çizgi çizilebilir.” (Barker, 2003:38) Doğru parçası ya da eğri olarak tanımlanabilen bu çizgiler öncelikle bir noktaya ihtiyaç duyarlar.

Grafik tasarımda ilke, grafik tasarım problemine ilişkin sunulacak çözümleri elde etmek için önemsenir. İlkeler, bir tür güvenli alan yaratarak çözümün bu alan içinde yaratılabilmesini sağlar. Örneğin; Frost Design’in yaratıcı yönetmeni Vince Frost “ben sınırlamaları da severim” diyor. “Ne zaman bir müşteri bir şeyin A4 boyutunda, tek renk olması gerektiğini, Helvetica kullanmamızın şart olduğunu ve resimler için hiç bütçe olmadığını söylese, ben “Muhteşem!” diye düşünürüm. Bu sıkı parametrelerin içinde bile öyle çok potansiyel vardır ki.” (akt. Twemlow, 2011:138) İlkenin uygulanma biçimi tasarım problemine göre şekillenebilir veya değişime uğramadan problemin çözümünü şekillendirebilir. Önceden başarıya ulaşmış uygulamalar her tasarım problemine çözümler sunmamakta ve her doğru uygulama bir ilkeye dönüşmemektedir. Bu nedenle, tüm grafik tasarım çalışmalarının nasıl yapılacağı, nasıl yapılması gerektiğinin belirleyicisi olan zorunlu ilkeler olduğundan da söz edilmemektedir.

Tasarımcı, problemin bilgisine sahip olur ve çözüm yolunu sağlayacak ilkeleri bu bilgiler doğrultusunda belirler. Sağlanacak sonuç bir ‘varış noktası’ olarak tanımlanırsa, ilkeler tasarımcıya bu noktaya ulaşması için ‘uygun ulaşım araçları’ sunar. Ancak ‘yolun’ koşulları probleme bağlıdır. Bu nedenle ilkelerin sunduğu araçlardan hangisinin seçileceği, nasıl kullanılacağı, nelerin üzerlerine eklenip çıkartılacağı değişkendir. Sonuç olarak hedef aynı kalır, ancak hedefe varış türü farklılaşır. Örneğin; minimalizm ilkeleri, minimalist çözümlere ulaşmayı

gerektiren problemlere dair 'araçlar' sunar, ulaşılmak istenilen tasarımın gerçekliği sunabildiği 'varış noktasıdır'. "Sorunu tanımlamak çözümün bir parçasıdır. Bunun anlamı, yaratıcı çözümlerin duygusal değil, entelektüel kriterler yoluyla bulunmasıdır. Yaratıcı süreç, bir seçim eylemine indirgenmelidir. Tasarımın anlamı, belirleyici öğeleri seçmek ve onları birleştirmektir. Bu koşullar ele alındığında, tasarım bir yöntem gerektirir." (Armstrong, 2012:58) Böylesi bir durum minimalizm ilkelerinden "biçim işlevi izler" fikrine karşılık gelir.

Bir tasarım probleminin çözümünde, "uygun" cevapları vereceği düşünülen bir tasarımcıyı seçmek de olasılıklar arasındadır (Bknz. Resim 15). Hangi tekniği, programı, malzemeyi kullanacağını ve bunları bir sonuca ulaşmak için nasıl şekillendireceği bilindiği için, tasarımcının sahip olduğu ilkeler onun seçilme nedeni olabilir.



Resim 15: Abram Games'in (1914-1996) tasarladığı afiş: "Your Talk May Kill Your Comrades" (Konuşmanız Arkadaşlarınızı Öldürebilir).

(<http://collections.vam.ac.uk/item/O549265/your-talk-may-kill-your-poster-games-abram/>)

"Abram Games, bu afişi 1942'de "Careless Talk", düşüncesiz konuşmayı engelleme kampanyasının bir parçası olarak üretmiştir. Afişin "Keep Mum, She's Not so Dump" veya "Keep it Under Your Hat" gibi önceki sloganlara göre çok daha sert olan mesajı ve keskin görsel tutumluluğu, Games'in yeteneğinin etkili ve amaca uygun grafik tasarıma nasıl katkıda bulunduğunu gösterir." (Twemlow, 2011:7)

Sanatta ise ilkeler akımların belirleyicisidir. Her sanat akımının ilkeleri değişebilir veya farklı akımların ilkelerinde benzerlikler olabilir. Sanatçı, amaçlarına bağlı olarak bir akımı

önemser veya kendine özgü ilkeleri oluşturur. Sanat eserinin son durumda nasıl olacağı sanatçının yorumlarına bağlı olan öznel bir süreci içerir. Bu süreç sanatçı tarafından dahi tahmin edilmeyen bir etki yaratacak sonuçlar doğurabilir. Grafik tasarımda sanat akımlarının etkisi olmasına karşın, bir grafik tasarım çalışmasını uygun çözüme götürecektir ilkeler seçilir. Bu nedenle grafik tasarımcının kişisel ilkeleri sadece gerekli durumlarda devreye girer. “Grafik tasarım ürününde yüzeydeki anlam esastır. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Grafik imge düz anlamlıdır ve sanat eserinin tersine yoruma kapalıdır. Grafik imge çoğu zaman bir kavramı işaret eder ve bunu yaparken herkes tarafından aynı şekilde algılanabilecek biçimlerden yararlanır.” (Ergüven, 2017) Bir ilkenin veya ilkelerin her tasarım probleminin çözümüne uygun olmayacağı açıktır, önemsenen ilkeler her çalışmada değişebilir.

Grafik tasarımda ilkeler, tasarım probleminin aradığı çözümlere göre önemsenirken, sanatta ilke sanatçının aradığı cevaplara bağlı olarak önemsenir. Temeldeki farklılık sanatta ilkelerin öznelliğe açık olması, grafik tasarımda ise nesneliği gerektirmesidir.

2.2. Minimalizm İlkelerinin Temeli: Gerçeklik

Gerçekliğin ne olduğuna ve nasıl yaratılabileceğine dair, tüm insanlık tarihi boyunca farklı disiplinler ve bilim dalları aracılığıyla çözümler aranır. Sanat ve tasarım disiplinleri üzerinden cevaplar bulmak için, modern sanat döneminde “gerçekliğin” nasıl elde edilebileceğine yönelik ilkeler oluşmaya başlar. Bu dönemdeki fikirlerin etkisiyle doğacak olan minimalizmin amacı gerçekliğin ortaya konulmasıdır ve zaman içinde gerçekliği ortaya koymada yardımcı olacak fikirler ilkelere dönüşür. Minimalizm “gerçekliğin” elde edilmesine yönelik yeni bir şeyler söyleyen, yani sanat ve tasarım eyleminde yeni ilkeler sunan bir bütünü tanımlar. “[...]minimalizmin konuları, anlamın doğası ve öznenin konumu olarak belirlenir. Her iki konu da kamusal, öznel olmayan, idealist bir kavramın zihinsel alanında değil; gerçek dünyayla keşisen fiziksel bir ortamda üretilir.” (Foster, 2017:72)

Minimalizmin temel amacı olması bakımından gerçekliği anlatabilmek için öncelikle “gerçek” ve “hakikat”ın farklı ifadeler olduğunu belirtmek gerekir. Hakikat, kişinin veya ortak paydaya sahip bir topluluğun inancına, yaşayışına, beğenisine bağlı olarak bir gerçekliği “doğru” olarak kabul etmesi durumudur, yani algılama sonucunda oluşan bir yargı biçimidir. Gerçek ise hakikat kabulünden, yani yargılardan ve beğenilerden bağımsız olarak var olan yapıdır, bu nedenle “hakikat” tanımı öznel, “gerçek” ise nesnel bir ifadeye karşılık gelir.

Gerçeklik algılamasının kendisi bir kodlama sürecidir. Algılama, önümüzde duran verilerin anlamlı hale getirilmesini içerir: anlamlı farklılıkların ve dolayısıyla birimlerin -algıladığımız şeylerin- belirlenmesini içerir. Yani, bu birimler arasındaki ilişkilerin algılanmasını içerir, böylece bunları bir bütün olarak görebiliriz. Başka bir

deyişle, paradigmaların ve dizimlerin yaratılmasını içerir. Gerçekliği algılayışımız ve anlamamız dilimize olduğu kadar kültürümüze de özgüdür. Bu anlamda gerçekliğin toplumsal bir inşa olduğunu söyleyebiliriz. (Fiske, 2014:156)

Hakikat, yargıda kendini gösterir ve gerçekliğin düşünsel düzeyde ya da zihnimizde onaylanmasıyla ilgilidir. Gerçeklik görülür, yani algılanır ya da doğrudan doğruya düşünülür (2004: 228). Geniş kullanımıyla hakikat; dini, bilimsel, ahlaki vb. bağlamda bir bilgi alanı ya da disiplinin temel doğrularını anlatmak için kullanılmaktadır. (Cevizci, 1999: 395). Son kertede, ölçüt olarak pratikte doğrulanan gerçekliğin düşüncede hakiki, doğru yansıması anlamına gelen hakikat, düşüncelerin kendisi için söz konusudur (Frolov, 1991: 199). Bilmek, bilgi ve düşünce ile alakalı bu kavramlar bilginin durmadığı, düşünce ve evrenin sürekli genişlediği fikrinden hareketle sık kullanılan ve yanıltıcı bir varoluşa sahiptir. Hakikat hem filozofların hem bilim insanlarının hem de bilgiyle uğraşan herkesin ortak amacı ve sorunudur. Gerçeklik var olanın ve kimi varoluşların düşünülen tasarlanan veya imgelenenden farklı, bilinçten bağımsız olması durumunu anlatır. Hakikat kavramı ise varlıksal bir doğruluğu göstermek için kullanılmaktadır. Hakiki olan varlığın özüne uygun düşendir (Tepe, 2016: 18-20). (Ulutaş, 2017:41)

“Gerçeklik kısaca bilgi temelli oluşturulmakta ve hakikatin kabulüyle bu bilginin veya bilgilerin öznelcerce kendi tinsellikleri ekseninde değerlendirilmesiyle meydana gelmektedir.” (Ulutaş, 2017:44) Bu durumda gerçeklik sayısız şekilde tasarlanabilir, ancak her tasarımın gerçeği yansıtmadığı kabul edilir. Gerçeğin tasarlanabilir bir yapıyı ifade etmesi, sanat ve tasarımda karşılıklarının olabileceği anlamına gelir. Gerçekliği aktarmada minimalizmin kullandığı yöntemleri elde edebilmek için, sanat ve tasarım alanlarında -disiplinlerin yöntemleri gereği- farklı ilkeler önemsenir. Modern sanat dönemiyle birlikte, gerçekliğin peşine düşmüş olan sanat akımlarındaki yeni fikirlerin daha sonra minimalizmin doğuşuna olanak sağladığı bilinmektedir.

[...]Minimalistler için sanat, ‘ne görüyorsan odur’; ötesi yoktur. 1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin öznelliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamları karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur. (Antmen, 2014:181)

Sanat akımlarında ortaya konulan, gerçekliği elde etmeye dair dile getirilen fikirler daha sonra minimalizm ilkelerine dönüşür, zaman dilimine ve uygulamalara bağlı olarak bazı ilkeler güncel kalır bazıları ise geçerliliğini yitirir. Bu durumun metaforik bir örneği: Mars’ta hayat olup olmadığını anlayabilmek için uzaya fırlatılan bir roket, fırlatma rampasından atmosferin dışına çıkana kadar bazı parçalarını geride bırakır; daha sonra atmosfer dışında da

bazı parçaları geride bırakarak yoluna devam eder; geride bırakılanlar, yolculuk etmesinde yardımcı olan ve asıl görevini yerine getirmesini sağlayan, ancak bir süre sonra gereksizleşen ve roketi asıl amacından saptırabilecek parçalardır. Benzer şekilde, minimalizmin ilkeleri “gerçeklik” üzerine kurulur ve minimalizmin değişmeyen basit yapısı “gerçeklik” olur. İlkelerin ele alınmasının, bir araya getirilmesinin nedeni gerçekliğin yaratılabilmesini sağlamaktır. Minimize edilen şey, her zaman için tasarımın veya eserin boyutu değil, gerçekliği saklayan gereksiz parçalardır. Bununla birlikte, gerçekliğin her zaman diliminde yeniden ele alınabilir, yorumlanabilir oluşu bu açıdan minimalizm ilkelerinin yenilenmesini, güncel kalmasını ve anlam katmanlarına sahip yapıları oluşturabilmesini sağlar.

Tarihte her dönemin gerçeklik dediği şey başkadır, çünkü belli bir dönemin belli bir gerçeklik kavramı vardır ve bu gerçeklik, o dönemde egemen olan dünya görüşünün kendine göre sistemleştirerek kurduğu bir modeldir. Böylece aslında değişken ve tutarsız olan gerçeklik bir sisteme sokulmuş, bir bütünlük kazanmış olur. Böyle bir dünya görüşü, karmaşık olan gerçekliği, ister istemez daha basit bir sisteme indirger ve kendine göre geçerli olan birtakım davranış biçimleri, ahlaksal değerler koyar. (Moran, 2017:243)

Postmodern dönem olarak tanımlanan 1960’lar sonrasında ortaya çıkan teknolojik ve bilimsel yeniliklerle beraber gerçeklik de yeniden sorgulanır hale gelir, soyut ve sanal ifadelerin somut ve gerçeğin yerini aldığı kurgular doğar. Örneğin: Sinemanın sunduğu gerçeklik ile televizyonun sunduğu gerçeklik farklıdır, sinemanın hayata yakın bir gerçekliği sunabileceği kabul edilirken, televizyonun yöntemleri gerçekliği farklılaştırmaya yöneliktir. Sosyolog Jean Baudrillard, bu durumu belirtmek için televizyonda yayınlanan savaş haberlerini ve “Apocalypse Now” (1979) filmini örnek gösterir. Tıpkı Hollywood klişelerine uygun söz konusu film gibi, haber kuşağında yayınlanan “hiç olmamış bir savaş”, kurgulanmış görüntüler, yorumlar ve dramatik müziklerle yansıtılarak gerçek(miş) gibi sunulur. Bu tür tasarımların karşısında, minimalizmin önemseydiği gerçeklik, fazlalıklardan ve süslerden arındırılmış, “yalan söylemeyen” yapının ortaya çıkarılmasıdır. Minimalizmin temelindeki fikirler olarak kabul edilen “basitlik ilkesi” ve Zen Budizmi öğretisinin amaçları da bu durumu destekler ve zaman içinde gerçekliği aktarmaya yönelik yeni ilkeler ortaya çıkar.

2.3. Minimalizm İlkeleri

Gerçekliği elde etmede yeni fikirler sunan minimalizm, bunu sağlayabilmek için farklı disiplinlerde farklı “teknik” isimlerle adlandırılan, ancak benzer sonuçlar sağlayan ilkelere sahiptir. Resimde ve heykelde geometrik formların kullanımı, mimaride klasik yapılarıdaki süslerden vazgeçilmesi, müzik yapıtlarının az sayıda enstrümanla kurgulanması, edebiyatta

günlük hayattan durumların öyküleştirmesi veya sinemada büyük olayların yerine insana ait durumların ele alınması ve kurguya değer verilmesi gibi yöntemler, disiplin içinde gerçekliği elde edebilmek için minimalizm ilkelerinin önemsenmesi ile ortaya çıkarlar. Bu nedenle, disiplinler içinde minimalist eserlerin-çalışmaların oluşturulması için uygulanan yöntemler minimalizm ilkelerine karşılık gelir.

Minimalizm ilkeleri, işlevselliği gerçekliği sağlamak olan tasarımların-eserlerin oluşturulabilmesi için önemsenir. Yalın biçim kullanımı bunlardan biridir ve yalınlığı elde etmek için gösterişli, süslü biçimlerden kaçınılmalıdır. Bir yapının yalın biçimi, ortaya çıkmasını, anlamlı bir bütün haline dönüşmesini sağlayan bir veya birden çok parçadan oluşan temel hali, değişmez gerçekliğidir. Örneğin; minimalist resim ve heykel eserlerinde canlıları, doğayı vs. tanımlamak için kare, küp, prizma gibi geometrik biçimler kullanılır. Böylece yapının temelinde yatan, onun var olmasını sağlayan gerçekliğin gösterilmesi amaçlanır. Bunun sonucunda biçimin gerçekliğine ulaşan izleyici, sanatçının veya tasarımcının varlığını hissetmeden o biçime doğrudan 'temas' edebilir. "Güdülen amaç, son derece bağımsız bir biçimde izleyicinin olabildiğince dolaysız algılamasına sunulan nesnenin saf niteliğini öne çıkararak, sanatçının varlığını en az düzeye indirgemektir." (Eroğlu, 2007:404)

Genel tanımıyla çalışmayı oluşturan parçaların az kullanılması diğer bir ilkedir. Az olanı elde etmenin yolu, anlatılmak-gösterilmek istenilenin üzerini örten fazlalıklardan kurtulmaktır. Minimalist çalışmada çok olan "gereksiz", "fazlalık", az olan ise "yeteri kadar"dır ve bu tanımların ölçüsü çalışma içinde değerlendirilir. İşlevini yerine getirebilecek kadar parçaya sahip, anlatılmak istenileni anlatabilen, gösterilmek istenileni gösterebilen kadarın eserde-tasarımda kullanılması yeterlidir. Karmaşık olmayan, bunu yaparken de değerli olan parçaları kaybetmeden kurulan yapı, tıpkı "basitlik ilkesi"nde bahsedildiği gibi yeni problemlerin ortaya çıkışını engeller.

Foster, minimalist çalışmada karmaşa olmasını, amaçlanan ve olağan bir sonuç olarak kabul eder; bu açıklamaları mimari yapılar ve sanat eserleri üzerinden yapar. Ancak, minimalizm ilkelerinin her disiplinde -özellikle grafik tasarımda- karmaşa yaratan sonuçlar yarattığı söylenemez. Sonuç olarak, minimalizm ilkelerinin sunduğu gerçekliklerin niteliği her disiplinde farklılık gösterir.

İlk bakışta basit görünmesine rağmen her eserde nesnelerin algılanmasını güçleştiren bir belirsizlik bulunur... Frank Stella her ne kadar, "Görülen, ne görüyorsanız odur" dese de, şeyler hiçbir zaman göründükleri kadar basit değildir: Bu eserlerde algılama "minimal sanatın pozitivizmine rağmen" geri yansımalıdır ve böylece karmaşık hale gelir. (Foster, 2017:69)

Benim minimalizmden anladığım, başlangıçtaki indirgemenin, uzun süreli bir karmaşıklık hazırlamak için yapılmasıdır; böylece, (kavrayışta anında belirlediği, hatta

aşkın olduğu düşünülen) forma dair her türlü ideallığın karşısına, (özgül mekanlardaki özgül bedenlerde değişik sürelerle meydana gelen) algının olumsuzluğu çıkarılır. Bir başka formülasyon da şudur: Minimalist gerilim, geometrik bir formun (zihinde kavranan) doğrudan yapısı ile, çoklu şekillerinin farklı açılardan yarattığı (algıyla tecrübe edilen) görüngüsel etki arasında doğar. Bu gerilim olmadan minimalizm felsefi ve estetik açılardan bayağı bir hale dönüşür - birçok kişi için "minimalizm" in "iyi tasarım" veya zevkli dekor anlamına gelmiş olması gibi. (Foster, 2013:167, 168)

Başlangıç yıllarında, klasik sanat anlayışına ve tüketim toplumuna yönelik eleştirel bir tutum sergileyen minimalist sanatçılar, eleştiriyi resim ve heykel yoluyla dile getirmek için hazır nesnelerin kullanımını da ilke edinirler. Ancak, bu durum resim ve heykelde nesnelerin birebir kullanılması şeklinde karşılık bulurken, diğer disiplinlerdeki karşılıkları farklıdır. Bu ilkenin önerisi, gerçekliği gösterebilmek için gerçeğin malzemesini kullanmaktır; aynı zamanda, problemin çözümü için problemin içeriğinin çözüme yansıtılması şeklinde yorumlanabilir. Daha sonra, bu ilke geçerliliğini yitirir ve minimalist çalışmalarda malzeme sınırı ortadan kalkar.

Minimalizm ilkelerinin yansıtıldığı çalışmanın sergileneceği, gösterileceği mekân da en az çalışma kadar önemsenir. Çalışma ve mekân birbirinden bağımsız, uyumsuz olmamalıdır. Böylece, disiplinlerin kendine özgü mekanları da (resim ve heykel için sergi salonu, edebiyat için kitap sayfası, grafik tasarım için baskı ve gösterim alanı vs.) minimalizm ilkeleri doğrultusunda yeni tasarımlara kavuşur.

Minimalizmde, nesnelerin ya da genel tanımıyla biçimlerin bir araya getirilişi, bir bütün sağlayabilmek için belirli bir düzen ve simetri içinde kurgulanmalıdır görüşü hakimdir. Bu tür uygulamalara paralel olarak, Antmen de dengeli bir kompozisyon kaygısından vazgeçtiğini dile getirir: "Minimalistler, yapıtlarını tasarlarırken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişler, Gestaltvari bir parça-bütün ilişkisi gözetmişlerdir." (Antmen, 2014:182,183) Ancak bu durum günümüzde, minimalizm ilkelerinin önemseneyeceği probleme bağlı olarak değişir.

Minimalizmde, kalıplardan ve kurallardan uzaklaşmanın gerekliliği bir diğer ilkedir. Bu durum saf ve az biçimlerin kullanımı için de -gerektiği durumlarda- geçerli olur. Temel amacı gerçekliği yakalamak olan minimalizm, bunu elde edebilmek için kendisini dahi dönüştürmeye açık bir kapı bırakmış olur böylece. Kendini tekrar etmeyen, tekdüze olmayan bir yapıya sahiptir. Biçimin, gerçekliği sunacak işlevselliğe ulaşabilmesi için tüm ilkeler 'esnetilebilir'. Gerekirse çokluğun gerekirse de karmaşanın kullanılması olasılık dahilindedir. Gerçeklik karmaşayı da içerir, bu nedenle karmaşa içinde de çözüm aranabilir ve bu durum minimalizmde, problemin çözümünü elde etmek için problemin malzemesini kullanmak olarak karşılık bulur. Her yeni tasarımın ve sanat eserinin, kendine özgü veya yorumladığı bir

gerçeklikle ortaya çıkıyor olması, minimalizm ilkelerinin de güncele ayak uydurmasını sağlar. Bazıları elenirken, bazıları ayakta kalır.

2.3.1. Günümüzde Minimalizm İlkeleri

Disiplinler arasındaki ilişkilerin yakın temaslarla sürdüğü, sınırların kaybolmaya başladığı ve bu sayede yeni 'hibrit' disiplinlerin doğduğu günümüzde, gerçeklik yorumları da giderek -somut gerçeklikler sunmasına bakılmaksızın- insanın yaşayış biçimini şekillendirmeye başlamaktadır. Fantastik öykülerde, bilim kurgu sinemasında yer alan tasarımlar artık gerçekleşir ve yeni fikirlerin doğuşu hızlanmaktadır. Gerçeklik, gerçeküstülük veya gerçekdışılık olarak tanımlanabilecek yeni durumlarla birlikte bir arada, onlardan destek alarak ve onların içeriğini besleyerek yoluna devam etmektedir. Bu durumda, gerçeklikle ilgilenen minimalizm de yeni tasarımların içeriklerinin zenginleşmesine adapte olur ve ilkeleri güncelliklerini korumaktadır.

Tüketim toplumu ve popüler kültüre yönelik sanatın genel eleştirisi, temelinde Zen Budizmi öğretisi ve Taoçu düşünce yatan minimalizm aracılığıyla daha güçlü dile getirilir. Bu eleştirinin günümüzdeki yansımaları çok yönlülük kazanarak ve ağırlıklı olarak insanların bir "anlam" bulma çabası içinde "yaşam felsefesi"ne dönüşmesiyle kendini göstermektedir. Tükenmeye başlayan doğal kaynaklar, büyüyen şehirler içinde küçülen yaşam alanları, sonradan üretilmiş, gereksiz ihtiyaçların farkındalığı bu felsefenin kabulünü desteklemektedir. "Sahip oldukların bir süre sonra sana sahip olmaya başlar." gibi minimalizmle örtüşen bir eleştiriyi dile getiren, ancak büyük bir gişe başarısına ulaşarak popüler kültüre katkı sağlayan "Fight Club" (1999) filmi; "Minimalizm: Önemli Şeylere Dair Bir Belgesel"de (2015) örneklenen, gereksiz tüketimden vazgeçen insanların mutluluğu ve iç mekân tasarımında daha az eşya kullanımını destekleyen fikirler, günümüzde minimalizm ilkelerinin ne tür bir evrenselliğe ve karşılıklara ulaştığını göstermektedir. Sergileme mekanının eserle uyumlu olmasını önemseyen minimalizm -insanın kendisini minimalist bir "esere" dönüştürmesiyle- günümüz yaşam mekanlarının da insana uyumlu olarak dönüştürülmesinde yardımcı olmaktadır.

Tasarımlarda kullanılan malzemeler artık geri dönüşümü yapılabilecek, doğaya bir fayda sağlamaya açık şekilde seçilmeye başlamaktadır. Üretim kaynakları azalan malzemeler bir yandan tasarımcıları bu tür çözümlere zorunlu kılarken, bir yandan da bu zorunluluktan yeni fikirlerin doğuşu gerçekleşir ve fikirlerin uygulamaya aktarımında minimalizm ilkelerinin önemi görülmektedir.

Milyonlarca sayfalık metinlerin birkaç nanometrelik (1 nanometre = 1×10^{-7} cm) devrelere sığdırıldığı, bir dakikalık ya da beş saniyelik videolarda tasarımların tanıtıldığı, kısa filmlerin yer aldığı günümüzde, farklı disiplinlerden tasarımcıların ilkeler içinde özellikle yalın ve az biçimi önemseydiği söylenebilir; bunun nedeni örneklerden de anlaşılacağı üzere somut

anlamda daha az yer kaplayan ve kendisini hızlıca açıklayabilecek tasarım ihtiyacının artmasıdır. Biçimin işlevi izlemesi gerektiği, işlevinse biçimlendirilecek şeyin gerçekliğini kısa zamanda, doğaya ve insan yaşamına “zararsız” şekilde, yansıtılması olduğu temelinde minimalizm güncelliğini korumaktadır.

Sonuç olarak, minimalizmin yalın, fazlalık içermeyen biçime yönelmek, problemin çözümü için problemin malzemesini kullanmak, sergileme mekanını önemsemek, değişime açıklık ilkeleri günümüzde geçerliliğini korumaktadır. Minimalizm, insanın tüm tasarım eylemlerinin değerini yükseltecek, çıkarlarını gözetecek ve onları bir dönüşüme uğratacak güce sahip olarak ilerlemektedir.



3. BÖLÜM

GRAFİK TASARIMDA MİNİMALİZM İLKELERİ

3.1. 20. Yüzyıl Grafik Tasarımında Minimalizm

“Grafik çizgi” kavramı Weill’in belirttiği üzere 1890’ların sonunda Almanya’da ortaya çıkar ve grafik tasarım çalışmalarında günün estetik anlayışına bağlı olarak dekoratif çizgi ağırlıklı ve süslü biçimler kullanılır. Yakın tarihlerde Gustav Klimt (1862-1918) tarafından çizilen-tasarlanan afişlerde ilk defa süsten vazgeçildiği ve “modern döneme hazırlık” yapıldığı görülür, Klimt’in de dahil olduğu, ilk grafik tasarım dergisi olarak kabul edilen *Ver Sacrum* mimar Josef Hoffman (1870-1956) tarafından kurulur.

1898’de *Secession Ver Sacrum* (Kutsal Bahar) dergisini çıkarır, 1903’e dek gerçek bir grafik tasarım laboratuvarı olacaktır bu dergi. [...] Kare biçim bütünüyle yenidir, bütün tipografik deneylere izin veren nitelikli kağıt seçimi de aynı şekilde. Biçem geometrikleşir ve sayfa düzenini rahatlatmak amacıyla beyaza özel bir yer ayırır. (Weill, 2008:26)

Sanat disiplinlerinde 20. yüzyılın başında ortaya çıkan ve 1960’lara kadar devam eden akımlar, dirsek teması içinde oldukları grafik tasarımda da etkilerini gösterir. “20. yüzyılın başlarında önce Avrupa’da, ardından Amerika’da pek çok tasarımcı Modernizm ilkelerini benimsemiş; toplumsal ve politik ilerleme için tasarımın gücünü kullanmayı görevleri -ahlaki görevleri- olarak görmüşlerdi.” (Twemlow, 2011:6) Malevich’in kurucusu olduğu Suprematizm, Mondrian, Tatlin ve Kandinsky etkisindeki Konstrüktivizm ve Paul Klee’nin minimalizmin ortaya çıkmasını sağlayan fikirlerinin etkileri, grafik tasarım çalışmalarında da görülür.

20. yüzyıl başlarında Rusya ve Hollanda’da yoğunluk kazanan “saf sanat” araştırmaları, hemen hemen bütün görsel disiplinler için yepyeni bir kapı aralamıştır. Bu araştırmaların grafik tasarım ve tipografiye yaptığı en önemli katkı, basılı sayfanın düzenlenmesinde esas alınan geometrik ilkelerdir. Malevich ve Mondrian’ın resim alanında ortaya koyduğu saf çizgi, form ve renge dayalı ifade biçimleri, bu yeni anlayışın görsel prototiplerini oluşturur. (Becer, 2007:160)

Avangard tasarımcıların cesaretleri ve vizyonları vardı. [...] Yirminci yüzyılın başlarında toplumlarıyla tasarım yoluyla amansızca çarpıştılar. Sanayileşme, teknolojik devrim ve dünya savaşının yarattığı kaosla çevrelenmiş olarak düzen ve anlam aradılar. [...] Simetri ve süsleme gibi estetik gelenekleri, dünya üzerinden kazanması gereken bayat artıklar olarak gördüler. [...] Böyle deneyler yoluyla, asimetrik mizanpaj, etkin beyaz alan, seri tasarım, geometrik harf karakterleri, minimalizm, hiyerarşi, işlevsellik ve evrensellik gibi öğeleri keşfettiler. Onların

emekleri sonucunda Fütürizm, Dadaizm, De Stijl, konstrüktivizm, Yeni Tipografi gibi akımlar ortaya çıktı. Fikirlerinin çarpışması ve birleşmesi, grafik tasarım endüstrisinin üzerine kurulduğu modern temeli meydana getirdi. (Armstrong, 2012:19)

Armstrong'un bahsettiği hareketler-fikirler içinde De Stijl ve Yeni Tipografi'de, ayrıca İsveç Tipografisinde açıkça minimalizm ilkelerinin grafik tasarımdaki doğuşu ve günümüzdeki tasarım çalışmalarında dahi kullanılmakta olan minimalist biçimler görülür.

3.1.1. De Stijl'de Minimalizm

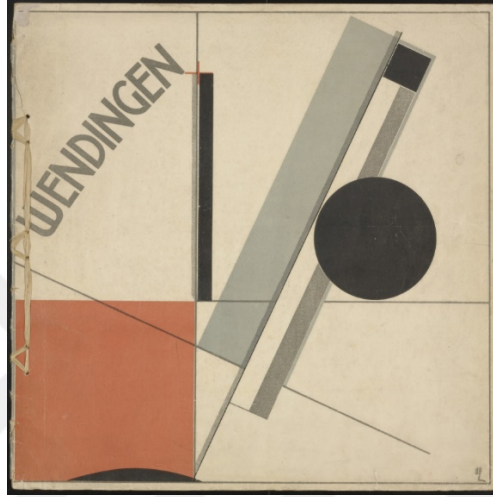
Konstrüktivizmin yalın ve az biçimler üzerinden gerçekliği ifadesi ve Malevich'in saf biçimlere yönelik tutumu grafik tasarım alanında ilk olarak Theo van Doesburg'un (1883-1931) öncüsü olduğu De Stijl Grubunda görülür. "20. yüzyıl başlarında Hollanda'da "De Stijl" olarak adlandırılan modernist bir tasarım akımı görsel sanatların bütün alanlarında etkisini hissettirmeye başlamıştı. Akımın öncüsü, kuram ve uygulama alanında yaptığı çalışmalarla çok yönlü bir sanatçı olduğunu kanıtlayan Theo van Doesburg'du (1883-1931)." (Becer, 2007:153) "De Stijl 1915'ten 1917'ye, bir başka tarafsız ülke olan Hollanda'da gizliden gizliye hazırlanır. Mimar Berlage'la ressam Bart Van der Leck bu konuda ilk adımları atmışlardır bile [...]" (Weill, 2008:41) De Stijl Grubu, grafik tasarım çalışmalarında kare formatın ve serifsiz yazı karakterlerinin sağlayabileceği yenilikleri dile getirir, bu sayede tasarımın sadeliğe ve düzene kavuşabileceği öngörülür. Böylece, minimalist tasarımda yalın biçime ulaşabilmek için izlenebilecek yöntemler, grubun önerileri üzerinden oluşmaya başlar.

Geometrik saflık içeren, kişisellikten uzak bir stilin resim, mimari ve tasarımda armoniye ulaşmanın tek yolu olduğunu savunan De Stijl üyeleri; çalışma ve düşüncelerini, 1917-1932 yılları arasında yayınladıkları "De Stijl" dergisi ile geniş bir çevreye tanıtmıştı. Özellikle 1920'lerde, çok yönlü ve aktif propagandacı kişiliğiyle tanınan Van Doesburg'un yönetimindeki bu dergi bütün Avrupa'yı hızla etkisi altına aldı. (Becer, 2007:163)

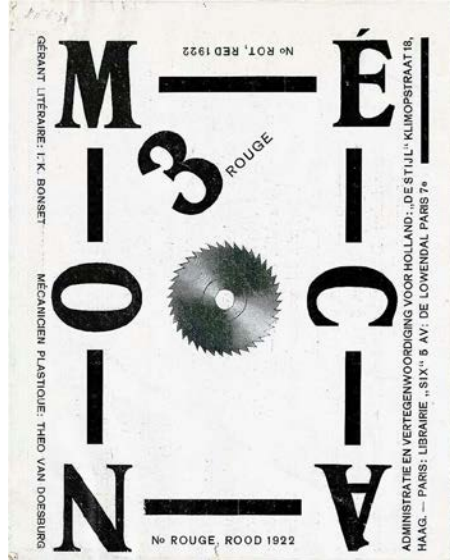
De Stijl akımı üzerine çalışmalarıyla tanınan sanat kuramcılarında Prof. H.L.C. Jaffe, Van Doesburg'u şu satırlarla anlatır: ...De Stijl sanatçıları, özellikle de Van Doesburg; hem kuram, hem de uygulama boyutunda mutlak bir evrenselliğe ulaşmayı hedeflemiş; evrensel bir armoni yaratmak amacıyla soyut ve plastik söz dağarcığını düz çizgi, dik açı ve üç temel renkle aşırı biçimde sınırlandıran bir resim, mimari ve heykel anlayışını yürürlüğe koymuştur. De Stijl grubunun çalışmaları, bu özellikleriyle "kolektif bir yapıt" olarak algılanıyordu. (Becer, 2007:159)

Kare formata ağırlık verilir, renk kullanımı ve çizgilerin biçimi elde edilmek istenilen sonuç için önemsenir, çizgilerin ve geometrik biçimlerin tekrarı göze çarpar. Bu tür seçimler El Lissitzky'nin (1890-1941) grup üzerindeki etkilerinin sonucu olarak da kabul edilir. "Karenin

sarsılmazlığıyla dinamik nitelikleri arasındaki karşıtlık, en iyi şekilde El Lissitzky tarafından 1921’de tasarlanan bir kapak tasarımıyla örneklenmiştir. (Bknz. Resim 16) Derinlik izlenimi vermek için soyut biçimler kolajı, Mondrian’ın süprematist geometrisiyle Maleviç geometrisini karşı karşıya koyan nüktedan bir grafik çalışmasıdır.” (Heller, Vienne, 2016:47) Serifsiz (tırnaksız) yazı karakterleri seçilir, yeni karakter ve çalışmadaki diğer öğelerin tasarımı için, Malevich’in fikirlerinin yansımaları olarak kare ve dikdörtgen belirleyici olur. Böylece tasarımın geometrik biçimler temelinde yalınlığa kavuşacağı düşünülür.



Resim 16: *Wendingen* dergisi için kare formatta kapak tasarımı. El Lissitzky, 1921.
(<https://www.wikiart.org/en/el-lissitzky/wendingen-1921>)



Resim 17: “Mécano” Dadacı dergisi için kapak tasarımı. Theo van Doesburg, 1922.
(<https://tr.pinterest.com/pin/224265256418108937/>)

De Stijl her türlü yaratım alanında Kalvenci bir sertlikle yalnızca sade renkler kullanarak uzamı geometrik olarak düzenler; bu yeni plastik anlayış görünümün

özelliğini, yani biçimleri ve doğal renkleri görmezden gelecektir. Tersine, ifadesini biçimler rengin soyutlaştırılmasında, kısaca düz çizgi ve belirli basit renklerde bulacaktır. [...] Grafik alanında dergi serifsiz karakteri, her şeyin ona göre düzenlendiği kare biçimi över – sayfa düzenleri gittikçe daha pürist ve süssüz olur. (Weill, 2008:42)

Zaten Van Doesburg'un en önemli amacı; sanat dallarını temel ifade biçimleri doğrultusunda tanımlayarak analiz etmek, indirgemek, belki de daha doğru bir tanımla; damıtmak ve sonra da saf bir sanatsal yapı oluşturmak üzere önemli temel unsurları tekrar bir araya getirerek çok yönlü deneyler yapmaktı. (Becer, 2007:167; Bknz. Resim 17)

Grubun ve takipçilerinin çalışmalarında öncelikli olarak kırmızı ve siyahın bir arada kullanımı göze çarpar. Siyah eskiyi, gelenekseli, artık geride bırakılması gereken tasarım alışkanlıklarını ifade ederken, kırmızı, yenilikçi “başkaldırıyı”, Rus tasarımcıların ve Rusya’da ortaya çıkan akımların etkisinde devrimi ifade eder ve bir arada kullanımları aralarındaki çatışmanın gösterimidir. De Stijl’de örneklenen yalın biçimler, renk kullanımı, boş ve dolu alanları geometrik biçimlerle sınırlandırılması ve süsten uzaklaşma, daha sonraki grafik tasarım fikirlerinde de etkisini gösterir.

3.1.2. Yeni Tipografi’de Minimalizm

Tipografi tasarımı, bir grafik tasarım çalışmasında sadece harflerin veya bir dile ait alfabenin işaretlerini tasarlamak anlamına gelmemektedir. Çalışmadaki boşluk-doluluk, renk, büyüklük-küçüklük vb. tasarım öğelerine ait tüm niteliklerin de bir anlam bütünlüğü içinde düzenlenmesini ifade eder. Bu açıdan, 20. yüzyıl grafik tasarım tarihine bakıldığında, tipografi üzerine dile getirilen yeni fikirlerin etkilerinin sadece metin düzenlenmesi veya harf tasarımında değil, tasarıma ait içeriğin tümünde belirleyici olduğu görülür. Bu yeni fikirler içinde minimalizmin izlerinin sürülebileceği bir diğer ilkeyi Jan Tschichold (1902-1974) “1923'te ilk Weimar Bauhaus sergisini gezdikten sonra Modernist tasarım ilkelerine dönüştürdü. Modernist tasarımın öncü savunucusu oldu: önce etkili bir 1925 dergisi ekiyle; sonra 1927’de kişisel sergi; sonra en dikkat çekici eseri *Die neue Typographie* ile.” (www.historygraphicdesign.com) Türkçe karşılığı Yeni Tipografi olan bu eser, dönemin tüm yeni tasarım fikirleri ve sanat akımları gibi geleneksel anlayışları değiştirmek, kuralları yıkmak, modern döneme ayak uydurabilecek tasarımlar elde edebilmek için oluşturulur. Tschichold’a göre tasarım çalışmasının oluşturulmasında, “standart çözümlerden” uzaklaşılması gerekir. Eskiye bağlı kalınmamalı, yeni tasarım problemleri için yeni çözümler üretilmelidir. Yeni Tipografi’nin ortaya çıkışını sağlayan bu fikirler minimalizm ilkeleri içinde de birebir karşılık bulur.

Yerleşik tipografik gelenekleri eleştiren Tschichold, gözü hiçbir şekilde “kışkırtmayan” 19. yüzyıla ait gri dokulu, standart metin bloklarına ve reklamcılıkta kullanılan düzensiz tipografiye karşı çıkıyor; matbaacıların 1920’lerde daha çok süsleme amaçlı olarak kullandıkları dekoratif düzenleme ve yazı karakterlerinden de mümkün olduğunca uzak duruyordu. Tipografide saf, nesnel ve yalın bir işlevsellik yaratmayı amaç edinen sanatçı; bu işlevselliği serifsiz yazı karakterleri ve asimetrik sayfa düzenlemeleriyle sağlamaya çalışıyordu. (Becer, 2007:233)

Yeni Tipografi, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratma noktasında eskiden ayrılır. Basılı olan her türlü içeriğe saf ve doğrudan bir ifade vermek esastır: adeta teknoloji ve tabiatta olduğu gibi, “biçim” işlevden yola çıkılarak oluşmalıdır. Ancak o zaman modern insanın ruhunu ifade eden bir tipografiye erişilebilir. Basılı metnin işlevi, iletişim, vurgu (kelime değeri) ve içeriğin mantıklı bir dizilimidir. (Armstrong, 2012:36)

Yeni Tipografi içinde gelenekselleşmiş grafik tasarım fikirlerine dair eleştiriler: Tasarım öğelerinin yerleştirilme düzeni, metinler arası satır aralıklarının ve harfler arası espasların, beyaz alanların, biçimlerin oluşturulması ve düzenlenmesinde yapılan seçimlerin, gösteriş ve süs uğruna yapıldığı ve bunun sonucunda tasarımın gerçek anlamını yitirdiği şeklindedir. Tasarımda serifsiz yazı karakteri seçilmeli, barok ve gotik yazı tiplerinden uzaklaşılmalıdır (Bknz. Resim 18). Minimalizm ilkelerinde yalın, saf biçimciliğe ve Basitlik İlkesi’ne karşılık gelen bu fikirler, modern zamanın ihtiyaçlarını karşılayabilmek için dile getirilir. Ayrıca, asimetrik düzenleme biçimi savunulur, çünkü simetri durağan durumları ifade ederken, asimetri hareketi sağladığı için zamanın ruhunu yansıtabilir.

Yeni Tipografi’nin özü netliktir. Bu da onu hedefi “güzellik” olan ve netlik anlamında günümüz ihtiyaçlarını karşılayamayan eski tipografinin tam zıttı durumuna getirir. Bu mutlak netlik günümüzde özellikle gereklidir çünkü dikkatimizi çekmeye çalışan çok sayıda yayın arasında ifade anlamında ekonomi oldukça önemlidir. Süslemeli harf, “güzellik” (yüzeysel anlaşılabilirlik) ve bezeme arasındaki sarkacın zarif sallantısı asla günümüzün saf biçimini üretemez. (Tschichold’dan akt. Armstrong, 2012:35)

[...] Yeni Tipografi’nin önde gelen özelliği asimetridir. Dahası asimetrinin canlılığı hareketimizin ve modern yaşamın da bir ifadesidir. Asimetrik hareket, simetri uykusunun yerini alarak değişen yaşam koşullarının da simgesidir. Ancak bu hareket karışıklık ve kaos yönünde yozlaşmamalıdır. Düzen arayışı, asimetrik biçimde ifade edilebilir ve edilmelidir. (Armstrong, 2012:37)



Resim 18: “Phoebe Palast” sinemasında gösterilen “Die Frau ohne Namen” (İsimsiz Kadın) adlı film için afiş tasarımı. Jan Tschichold, 1927.

(<https://tr.pinterest.com/pin/198369558564426721/>)

Heller ve Vienne'nin belirttiği üzere, Tschichold bir süre sonra Yeni Tipografi'ye olan inancını yitirir ve “tasarımın klasik öğretilerine” döner; yine de tasarım tarihinde bu ilkelerin yarattığı etki “gibisi olmadığını” kabul ederler. Yeni Tipografi, yeni tasarımların kendilerine ait yeni çözümlerle üretilmesi ve sürekli olarak güncelle uyulması yönünde açık fikirlidir. Böylece, minimalizmin özellikle biçim işlevi izler ilkesi ve kurallara, kalıplara bağlı kalmama ilkesinin grafik tasarımdaki karşılıklarını örnekendirir.

3.1.3. İsviçre Tipografisi'nde Minimalizm

Yeni Tipografi'den sonra grafik tasarımda değişim rüzgarları yaratabilecek yeni bir fikrin ortaya çıkışı, İkinci Dünya Savaşı sırasında tarafsız kalan ve bu nedenle tasarım alanında yeni fikirlerin doğuşuna uygun olduğu düşünülen İsviçre'de gerçekleşir. “Nazizmin yükselişi Avrupalı seçkinlerin büyük bölümünü başka ülkelere sığınmaya itmiştir. [...] Sanatçıların kaçışından en çok yararlanan ülkeler tarafsızlığını kesin biçimde koruyan İsviçre ve tabii ki Amerika'dır.” (Weill, 2008:76)

“Max Bill, Yeni Tipografinin nesnel, işlevsel ve evrensel ilkelerini İsviçre'ye özgü bir üsluba dönüştürmeye çalışıyordu. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda İsviçre'de Bill'in belirlediği bu ilkeleri uygulayan bir tasarımcılar okulundan söz etmek mümkündür. 1958-1965 yılları arasında yayınlanan “Neue Graphik” (Yeni Grafik) dergisi ile Karl Gerstner (1930) ve Markus Keutter'in (1925-2005) 1959'da yazdığı

“Die neue Graphik” (Yeni Grafik) adlı kitap sayesinde popüleritesi artan İsviçre Tipografisi, giderek uluslararası bir üslup kimliği kazanmıştır.” (Becer, 2007:267)

“Genellikle *Uluslararası Yazı Grafik Stil* veya *Uluslararası Stil* olarak anılacak olan 1940 ve 50’li yıllarda İsviçre’de başlayan tasarım tarzı, 20. yüzyılın ortalarında grafik tasarımın gelişiminin temelini oluşturuyordu. Zürih Sanat Okulu ve Krafts’taki tasarımcı Jose Müller-Brockmann’ın ve Basel Tasarım Okulu’ndaki Armin Hofmann’ın yönettiği tarzda basitlik, okunabilirlik ve nesnellik göze çarpıyordu.” (www.designishistory.com)

Becer’in aktardığı üzere, diğer tarafsız ülkelerin aksine İsviçre’nin bir tipografi kültürüne sahip oluşu da buna olanak sağlar. *Uluslararası Tipografik Stil* olarak da anılan İsviçre Tipografisi’ne bağlı uygulamalarda özellikle afiş tasarımında yeni teknikler denenir, imgeler yalınlaşır, teknolojinin sağladığı imkanlar içinden fotomontaj sıklıkla kullanılır. Ülkenin geleneklerine ve insanların yaşayış alışkanlıklarına bağlı olarak tasarımın gerçekliği önemsenir, bunu aktarmada -tıpkı minimalizm ilkelerinde olduğu gibi- tasarımın fazlalıklardan kurtulması gerektiği dile getirilir.

İsviçre tasarımının başlıca görsel özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

1. Matematiksel bir grid çizimi üzerinde asimetrik olarak düzenlenmiş tasarım unsurları ile oluşturulan görsel bütünlük,
2. Serifsiz yazı karakteri kullanımı (Özellikle 1957’den sonra, "Helvetica" karakterleri),
3. Genellikle soldan bloklanan, sağda serbest ve değişken satır uzunluklarına dayalı bir tipografik kompozisyon anlayışı,
4. Sözel ve görsel bilgileri açık ve berrak bir tasarım anlayışıyla ileten nesnel metin ve fotoğraflar,
5. Ticari reklamcılık ve propagandanın abartılı dilinden uzak, bağımsız bir tasarım anlayışı. (Becer, 2007:263)

Minimalist tasarımın elde edilmesine yönelik ilkeleri önemseyen İsviçre Tipografisi’nin ilkelerinin bir yansıması olarak, Helvetica yazıtipinin (Bknz. Resim 19) iyi bir örnek olduğu kabul edilir. 2007 yılında yayınlanan Helvetica isimli belgesel filmde aktarıldığı üzere günümüzde halen yaygın şekilde kullanılmakta olan yazıtipi, İsviçre’de yer alan Haas Hurufat Dökümhanesi’nde çalışan tasarımcı Eduard Hoffman (1892-1980) ve tasarımcı, hurufat satış elemanı Max Miedinger (1910-1980) tarafından tasarlanır. Helvetica’nın ilk adı 1957’de tasarlandığında *Neue Haas Grotesk*’tir (Yeni Haas Grotesk), Amerika’da pazarlanabilmesi için daha farklı bir isime ihtiyacı vardır ve başlangıçta İsviçre’nin latince karşılığı olan *Helvetica* düşünülür, ancak daha sonra “İsviçreli yazı tipi” anlamına gelebilecek *Helvetica*’da karar kılınır. Tırnaksız, saf bir biçime sahip oluşu okunurluğu ve tasarımın gerçekliğini aktarmada kolaylık sağlar, böylece minimalist biçimleri yakalamada yardımcı olur.



Resim 19: Helvetica yazıtipi içinde yer alan bazı karakterler.

Batı dünyasındaki refah ve iyileşme yıllarında egemen olan İsviçre üslubu hem stil, hem de nesnel ve anonim bir yöntem olarak modern dünyanın teknolojik gelişimine güven duyan bir tavır sergilemiştir. Bu yaklaşım; işlevselliğin yanı sıra, belirli bir estetiği de bünyesinde barındırıyordu. Başta Bill ve Gerstner olmak üzere İsviçre Tipografisinin birçok öncüsü, aynı zamanda soyut resimle uğraşan profesyonel sanatçılardı. Zaten İsviçre'deki grafik tasarım eğitiminin temelinde de soyut sanat felsefesi yer alıyordu. Kullanıma yönelik tasarım kılığına girmiş bir sanat formu olarak da nitelendirebileceğimiz bu üslup; tipografinin teknoloji, kusursuzluk ve iyi düzenlenmiş bir yapı olarak tanımlandığı 1967'lere kadar bütün dünyayı etkisi altına almıştır. (Becer, 2007:273)



Resim 20: İsviçre Oto Kulübü Posteri, Joseph Müller-Brockmann, 1955.
(<https://www.invaluable.com/artist/muller-brockmann-joseph-bim386zdhp>)

Müller (1914-1996) gibi İsviçre Tipografisi'ne ait ilkeleri önemseyen tasarımcılar, iletişimin etkili bir aracı olarak kabul ettikleri afiş tasarımına ağırlık verirler (Bknz. Resim 20). İlkeler içinde ızgara sistemi (grid), tırnaksız yazı karakteri, asimetrik düzenleme gibi günümüzde halen önemsenenler, 1960 sonrasında grafik tasarımda minimalizmin ilkelerinden birkaçını oluşturur. De Stijl, Yeni Tipografi ve İsviçre Tipografisi'nde dile getirilen fikirler daha sonra grafik tasarımda minimalizm ilkelerine dönüşür ve günümüzde dahi değeri yitirmeyen fikirler olarak değerlerini korumaya devam eder.

3.2. Grafik Tasarımda Minimalizm İlkeleri

Sanat ve tasarım disiplinlerinde 1960'larda doruğa ulaşan değişim rüzgârı, sanatın artık klasik işlevinden koptuğuna, Donald Kuspit'in tanımıyla "bittiğine" ve eserlerin kolay tüketim amaçlı üretilmeye başlandığına dair sesleri yükseltse de, grafik tasarım alanında yeni fikirlerin önünü açmaya yönelik 'itici bir güç' sağlar. "1960'larda ise bir isyan baş gösterdi. Wolfgang Weingart İsviçre tasarımının Yeni Dalgası'nda öncülük etti. Okunaklılık ve açıklık, hislere ve içgüdüye yer açtı. Pop hareketi şenlendikçe, modern postmoderne dönüştü." (Armstrong, 2012:57) Post modern dönemle birlikte sanatta oluşan 'olumsuz' hava tam tersine grafik tasarım içinde 'olumlu' yönde olur. "XX. yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda büyük bir gelişme oluyor. Moda, tekstil, reklamcılık ve kitapçılık alanlarında grafik sanatlar görülmedik bir önem kazanıyor. Reklamcılık, yeni bir resim ve yazın dilinin doğmasına yol açıyor." (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011:95) "1960'lı yılların başında, iletişim pazarı tam anlamıyla patlamıştır. Grafik tasarım tek bir meslek olmaktan çıkmış farklı farklı özellikler gerektiren birçok mesleğe dönüşmüştür. [...] Büyük bir reklam kampanyasının başarısı her zaman grafikçiliğinin niteliğine bağlı olmasa da, logolarda, belgelerdeki grafik kimlikte ve yıllık raporlarda biçimsel kusursuzluk aranır." (Weill, 2008:90) Yaşanılan dönemin ve ihtiyaç duyulan tasarımların etkisinde, minimalizm özgün bir yere sahip olarak bu tarihlerde ortaya çıkar.

Bir sanat eseri veya grafik tasarım çalışması, üretildiği döneme ve yer aldığı disiplinin o dönemdeki özelliklerine göre, diğer çalışmalar karşısında "minimal" olarak değerlendirilebilir. Ancak bu tanım, bir çalışmada minimalizm ilkelerinin önemsenmesi ile ortaya çıkan "minimalist" grafik tasarım çalışması tanımına karşılık gelmemektedir. Bu nedenle, minimalist bir tasarımı sadece az sayıda biçime ya da minik boyutlu biçimlere, tasarım yüzeyinde geniş beyaz boşluklara sahip bir çalışma olarak değerlendirmek yetersiz olur. Bu tür özellikler, sadece gerektiği durumlarda önemsenen minimalizm ilkeleri veya ilkelerin sağladığı bazı sonuçlardır. Ayrıca, minimalist tasarımı elde edebilmek için minimalizm ilkelerinin tümünün uygulamada yer alması gerekmez.

Grafik tasarımcı tarafından minimalizm ilkelerinin tasarım probleminin çözümünde önemsenmesindeki amaç, -ilkelerin temeline bağlı olarak- tasarımı yapılacak şeyin gerçekliğini,

diğer bir ifadeyle işlevini tasarlanacak biçimle göstermek, anlatmaktır. Öncelikli olarak tasarımın işlevinin önemsenmesi, minimalizmde “biçim işlevi izler” ilkesine karşılık gelir.

Bütün görünümleri içinde tasarım pek çok bakımdan yaşamı derinlemesine etkilese de bunu farklı farklı yollardan yapar. Yine, tasarım görünen karmaşadan bir düzen duygusu yaratmak için kimi temel açıklama kıstasları bulmak zorundadır. Bu amaca ulaşmak için yararlı bir araç, “işlev” terimiyle kuşatılmış tasarım tartışmasındaki büyük karmaşayı aydınlatmaya yarayan bir çaba olarak yararlılık ile anlamlılık arasındaki ayırımıdır. (Heskett, 2013:41)

Biçim işlevi izler mantrası, tasarımcının dikkatini amaca ya da proje tanımına (brief) odaklamakta çok verimlidir. İşlevi tasarlamalısınız ve işlev, beğeni gibi ehemmiyetsiz bir kategori değildir, ölçülebilir ve nesnel bir şeydir. Tasarımcılar, öznel duygular biçimlendiren katıksız sanatçılar değildir; onun yerine mühendisler, doktorlar ya da fizikçiler gibi tasarımcılar da gerçekten toplum için yararlıdırlar. Estetik üzerine çalışıyor olabiliriz ama bizim estetiğimiz işlevseldir. (Busch, 2015:11)

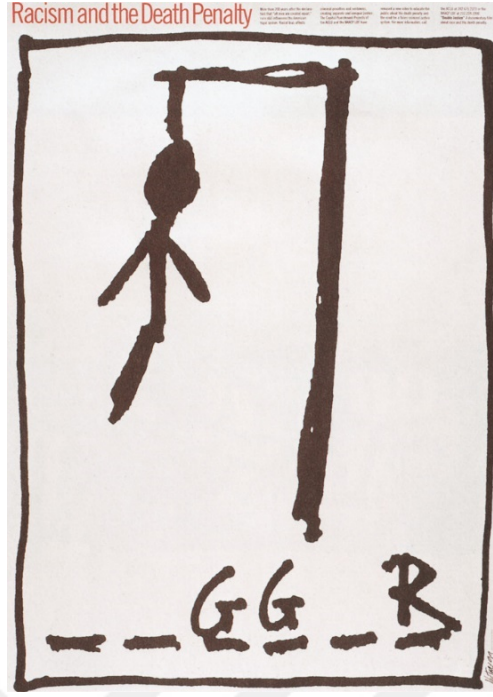
Minimalizm ilkeleri arasında yalın ve az biçimcilik, problemin çözümü için problemin malzemesini kullanmak ve buna bağlı olarak kurallardan, kalıplardan uzaklaşılmasının gerektiği, minimalist grafik tasarım uygulamalarında birebir karşılık bulur. Az biçimi elde etmek için, tasarımcı ve mimar Max Bill’in (1908-1994) kullandığı sistem, İsviçre Tipografisi’nde de belirtildiği gibi şu şekildedir: “İsrafi en aza indirmek ve okunurluğu arttırmak için ızgara kullanımını savundu; simetrik sayfa düzenlerinden kaçındı; sadece tırnaksız harf biçimlerini kullandı; dar, sola yaslı metin sütunları düzenledi ve sistematik olarak illüstrasyon yerine fotoğrafı tercih etti.” (Heller, Vienne, 2016:153) Bu yöntem indirgemeci olarak kabul edilir ve tasarladığı posterlerin, kitap kapaklarının ilham verici olduğu dile getirilir. Bill’in az biçimciliği, daha sonra “az çoktur” şeklinde karşılık bulur ve az biçimin anlam katmanlarına sahip olduğu ifade edilir. Bill gibi Armin Hofmann da (1920-) benzer ilkeleri önemser ve az biçim üzerinden çok anlamın ifade edilebileceğine inanır (Bknz. Resim 21).



Resim 21: “Armin Hofmann’ın Herman Miller için yaptığı 1962 yılı posteri, bilginin karmaşıklığının renk ve şekille grafik sadeliğe nasıl indirgenebileceğini gösterir.” (Heller, Vienne, 2016:153)

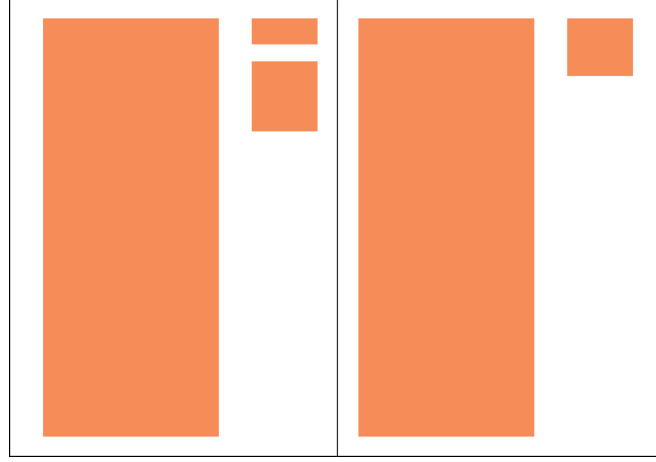
(<https://www.aiga.org/medalist-arminhofmann>)

Problemin çözümü için problemin malzemesini kullanma ilkesi, grafik tasarımda, ‘tasarım probleminin bilgisine sahip olarak tasarımın göstereceği, sunacağı gerçekliğe göre tasarımı biçimlendirecek unsurların seçilmesi’ şeklinde karşılık bulur. Tasarımcı, elde ettiği bilgiyi işlemek için yalın biçim ilkesine bağlı olarak “süslerden” nasıl kurtulacağını ve az biçim ilkesine bağlı olarak ne kadarın “yeterli” olacağını belirler. Ancak bu durum her zaman için göstergelerin, görsel öğelerin eksik ya da minik olacağı anlamına gelmez. Bu durum öğelerin dikkatle seçilmesi, tasarımın düzeni içinde nerede ve nasıl olmasına dikkatle karar verilmesi anlamına gelir ve bu durum Antmen’in aktardığı üzere “Gestaltvari bir parça-bütün ilişkisi”ne dönüşebilir (Bknz. Resim 22).



Resim 22: Renkli Halkların Geliştirilmesi Ulusal Birliği'nin bir belgesel filmi için James Victore (1960-) tarafından 1993'te tasarlanan afiş. Victore, tasarımdaki ilkelerini şöyle açıklar: "Çok basit formlarla konuşmak istiyorum ve bir gestalt tarzı üstünden fikir vermek istiyorum, bunun böyle olup olmadığı sizin kalbiniz, zihniniz ya da her neyse ona bağlı." (www.celebratedesign.org) (<https://www.moma.org/collection/works/120967>)

Tasarım öğelerinin belirli düzende bir araya getirilmesinin gerekliliği, bazı çalışmalarda görülen ve ızgara sistemi olarak adlandırılan, ancak her zaman için uygun çözümü sağlamayan bir yol üzerinden örneklenir. "Izgara, metin ve diğer öğelerin yerleştirilmesine rehberlik etme görevi görür ancak bu rehberliğe aşırı derecede bağlılık sınırlayıcı olabilir." (Ambrose, Harris, 2017:60) Yine de minimalist uygulamalarda, "durağan" kalan simetrik ızgara yerine, "hareketi sağlayan" asimetrik ızgara (Bknz. Resim. 24) tercih edilir ve sınırlayıcı bir sistem olmasına rağmen minimalist çalışmaların elde edilmesinde yarar sağlar (Bknz. Resim 23).



Resim 23: “Asimetrik ızgara, karşılıklı iki sayfada aynı ızgaranın kullanılmasıdır. Bu ızgaralar biri diğerinden daha ince iki sütundan oluşur ve genellikle sola olmak üzere, bir tarafa yatkındır. Bu durum, genel tasarım tutarlılığını korurken, belli unsurlara yönelik yaratıcı yaklaşımlarda bulunma olanağı sağlar.” (Ambrose, Harris, 2017:61)



Resim 24: “Müller-Brockmann'ın ızgaraya dayanan pek çok posterinden biri 1960 yılında Zürih Kunstgewerbemuseum için yaptığı, temel bilgilendirici yazıyı ızgaranın dayanak noktalarına sabitlemenin nasıl daha belirtici bir sunum tipografisi vereceğini gösteren, çok minimal tipografik bir tasarım olan *Der Film* posteridir.” (Heller, Vienne, 2016:146) (<https://tr.pinterest.com/pin/152840981073719515/>)

Grafik tasarımda, tasarımın gerçek işlevine ilişkin biçimin şekillendirilmesi minimalizm ilkeleri içinden “biçim işlevi izlere” ve “problemin çözümü için problemin malzemesini kullanma” ilkesine karşılık gelir. Buradan hareketle, her tasarım probleminin

çözümünü sunabilecek zorunlu kuralların olmadığı, problem çözümü için problemin bilgisine sahip olmanın savunulması durumunda, aynı zamanda minimalizmin kurallara, kalıplara, klişelere bağlı olmama ilkesi de desteklenir. Sonuç olarak, minimalizm ilkelerinin işleve yönelik bir düzenleme yöntemi sunması, yalın ve az biçimlerde anlam katmanları sunması nedeniyle minimalizmin tasarımın içinde zaten var olduğu anlaşılır.

3.2.1. Grafik Tasarımda Minimalizm İlkelerinin Önemi

Tasarımın gerçekliğinin tasarımın problemi olması veya problemin minimalist bir çözüm gerektirmesi durumunda minimalizm ilkelerinin çözümü elde etmek için önemsenmesi, sonuçta tasarımın değer kazanmasını sağlar. Minimalizmin ortaya çıkışında etkisi olan Ockham'ın Usturası, geçmişten bugüne minimalizm ilkelerinin ne gibi faydalar ve değerler üzerine kurulduğunu gösterir.

Kısa ve basit tut (Keep It Short and Simple) veya Basit Tut Aptal! (*Keep It Simple Stupid*) yani KISS, modern bir kısaltmadır ancak birkaç yüzyıldır varlığını sürdüren Ockham'ın usturasıyla aynı ilkeleri barındırır. Buradaki fikir, tasarımı yontarak esas öğelerine indirmektir ve bu iletilmesi gereken mesajın ve yöneltilmesi gereken alıcının net olarak anlaşılmasını gerektirir. (Ambrose, Harris, 2013:56)

Minimalizmin ortaya çıkışında etkileri olan ve minimalizm ilkelerini benimseyen, farklı disiplinlerde üretimde bulunan kişilerin ortak noktalarından birisi, Teozofi ve Zen Budizmi öğretileri üzerine araştırma yapmış olmaları ve edindikleri bilgileri gerçeklik arayışı için çalışmalarına yansıtılmalarıdır. Öğretiler, öğrenilebilecek bilgilerin sınırlarının zorlanmasını, anlamlı bir yaşam biçiminin bu bilgiler üzerine kurulmasını ve bunu yaparken fazlalıklardan kurtulmayı öğütler. Bu nedenle, minimalizm ilkelerinin temellerinin uygulama ve fikir aşamasında günümüze kadar geçirdiği evreler, gerçeklik hakkında verilebilecek cevapları zengin kılmaktadır. Minimalizmin doğuşunun insanın yaratım eylemindeki temellere dayanması, çok katmanlı anlamlara sahip olmasının yanı sıra güncelliğini kaybetmemesini sağlar.

Grafik tasarımcı tarafından, bir grafik tasarım probleminin çözümünde minimalizm ilkelerinin önemsenmesi öncelikli olarak tasarımın gerçekliğinin gösterebilmesini sağlar. Tasarımın gerçekliği, tasarımın ortaya çıkış amacı, işlevi olarak ifade edilebilir. Ambrose ve Harris, "tasarımcıların genellikle çok miktarda bilgiyi sınırlı alana sahip formatlara sığdırmanın güçlüğüyle yüzyüze kalmalarından" ve "bu zorluğun üstesinden gelmek ve tasarım sürecini canlandırmak amacıyla birkaç ilkeye" başvurulabileceğinden bahseder. Bu açıklamalar üzerinden, yalın ve az biçimcilik ilkelerinin önemi anlaşılır. Minimalizmin bu ilkeleri, tasarımı gereksiz olan şeylerden (fazlalıklardan, süslerden) arındırır. Anlatımı zorlaştıran, gerçeğin

üzerini örten, dikkat dağıtan, tasarım problemini daha karmaşık hale getiren parçalar fazlalık, gösteriş veya kolay ticari başarı elde etme uğruna yer alan parçalar ise süsler olarak tanımlanabilir. Bu parçaları kaldırmak tasarımın anlatmak, göstermek, sunmak istediği çözümü veya çözümleri açıkça ifade edebilmesini sağlar, böylece tasarım çözümün amacına hizmet edebilir. Anlaşılabilirliği kolaylaştıran ve izleyicinin dikkatini dağıtmayan sonuçlar sunar. Bu tür biçimler, tasarım probleminin amacına yönelik basit biçimler olduğunda kolayca hatırlanabilir, bu nedenle stratejik anlamda da yarar sağlar. Örneğin; Bir şirket için tasarlanan kurumsal kimlikte (logo, kartvizit, antetli kâğıt, zarf vs.) yer alan biçimlerdeki yazıtiplerindeki tutarlılık “kullanılan malzemeler ve üretim teknikleri ne olursa olsun aynı görünüme sahip olmasını sağlar. Dolayısıyla tasarımcı, tasarımın esnek ve uyarlanabilir olmasına özen göstermelidir. Tasarımın sadeliği, bu amacın gerçekleştirilmesine yardımcı olur.” (Ambrose, Harris, 2017:48)

Bir grafik tasarım çalışması, kurulu bir yapı olarak düşünüldüğünde, bu yapının zaman içinde süreklilik göstermesi, değişime uğramaması durumunda yapının herhangi bir parçası da o yapıya dair bilginin tümünü aktarabilir. Bir markanın kurumsal kimliğine ait geometrik biçim, özgün renk, yazıtipi, fotoğraf, resimleme, ses, hareketli görüntü vb. bir parça, tek başına kullanıldığında dahi çalışmanın bütününe ifade ederek, parçadan bütüne giden bir tamamlama süreci yaratabilir. Örneğin, Coca Cola markasına ait logoyu oluşturan renkler ve biçimler, reklamlarda kullanılan asitli içecek sesi ve marka ile özdeşleşen müzikler, sloganlar tek başına Coca Cola ürünlerini hatırlatmak için yardımcı olabilir (Bknz. Resim 25). Bunun nedeni tasarım çalışmasının daha önceden birçok defa gösterilmesi, sürekli olarak bütünün hatırlatılması, göz önünde tutulması, unutulmasına izin verilmemesidir. Böylece, parçalardan herhangi birine sahip yeni bir grafik çalışması, tıpkı az biçimle üretilmiş bir minimalist çalışma gibi, bilgisini taşıdığı bütüne bağlı olarak zaman içinde anlam katmanlarına kavuşur. Bir tasarımın bütünü de anlam katmanlarına kavuşarak, kendi öyküsünü ve mitlerini oluşturabilir. Örneğin; Grotesk tasarımlar olarak adlandırılan, ilk örnekleri milattan öncesine dayanan mitolojik karakter resimlemelerinde, bitki ve hayvanların insan vücudundan parçalarla birleştiği melez yaratıklar görülür. Görünüşte yalın olmayan bu yapılar, aslında tasarımın işlevine uygun olarak biçimlendirilir ve doğaya yöneltilen sorulara cevap vermek için doğadaki malzemeler kullanılır. Tasarımın hem biçimi üzerinden hem de karakterin tarihi üzerinden karşılıklı bir tarihi, miti oluşur. Bu durum, tasarımın işlevine yönelik minimalist tavırla sağlanan gücün ve tasarımın kendisinin yeni gerçeklikler yaratabilmesinin, yani anlam katmanlarına kavuşabilmesinin göstergelerinden biridir.



Resim 25: En üstte Coca Cola'nın günümüzde kullanılan logosu ve ürünler üzerinde yer alan etiket sunumunda biçim, ortada markanın reklamlarında kullanılan ürün açılışına ait ses örneğinin dinlenebileceği QR kod, altta ise etiketteki biçimin tek başına kullanımı görülmektedir.

Grafik tasarımın minimalizm ilkelerinden yararlanması, özellikle tasarımın gerçekliğini elde etmede katkılar sunar. Tasarım probleminin çözümünde yeni problemlerinin doğmasına izin vermeden, sürekli değişen gerçekliklere uyum sağlayabilmek için kendi içinde değişime izin veren yapısıyla, kalıcı kurallar yaratmadan yeni fikirlerin doğuşuna imkân sağlar. Tasarımın amacının ne olduğunun gösterimine, anlatımına yönelik açılım sağlayan yöntemler, günümüz grafik tasarımında dahi önemsenmektedir.

3.2.2. Günümüz Grafik Tasarımında Minimalizm İlkeleri

Ambrose ve Harris, 1960 öncesini yani modern dönemin tasarım anlayışını: "Batı sanayileşmesi ve kentleşmesiyle şekillenen ve basitliği, sadeliği ve faydacı özellikleri savunan ve gösterişli süslemeleri reddeden hareket." olarak; 1960 sonrası dönem olan postmodernizmi ise: "Otoriteyi kırarak güvenilir gerçeklik unsurunu sorgulamasıyla eski bezeme ve süsleme fikirlerine geri dönüş yapan yaratıcı hareket." (Ambrose, Harris, 2013:64) şeklinde açıklar. Minimalizmin gerçekliği önemseydiği ve süslemeye karşı çıktığı düşünüldüğünde, tasarımcılar ve sanat tarihçiler tarafından, postmodernizm döneminde minimalizmin etkilerini yitirdiği dile getirilir. Ancak, postmodernizmin yapısı içinde modernizmden tam anlamıyla arınmadan söz edilmez, geçmişteki fikirlerin geçerliliği sorgulanır ve gerektiği durumlarda onlara başvurulabilir. Bu açıdan, 1980'lerde grafik tasarımda ortaya çıkan ve Yeni Dalga olarak nitelenen hareket ile birlikte biçimsel anlamda karmaşa, süs ve yirminci yüzyıl başında ortaya çıkan tüm fikirler ve akımlar grafik tasarımda problem çözümü açısından bir değer kazanır.

Grafik tasarımın Birleşik Amerika'daki yakın tarihi bir dizi etki ve tepkiyi meydana çıkartır. 1950'ler, Amerikan grafik tasarımının New York ekolündeki filizlenişinin dönemidir. Kopya-kavramlı ve görsel temelli bu yaklaşıma, 1960'larda grafik tasarım ve reklamcılık arasında bir ayırım yaratan yapısal ve tipografik bir sistem olan İsviçre minimalizmi tarafından meydan okundu. [...] Akademik çevrelerin erken dönem yirminci yüzyıl Modernizmini yeniden keşfi, tarihselleştirilmiş postmodern mimarinin belirışı ve Weintgart-vari yapısal ifadenin bir araya gelmesiyle, Yeni Dalga adını verdiğimiz grafik patlama meydana geldi. Minimalizmin sınırlarını yıkmak heyecan vericiydi ve klasik İsviçre eğitiminin steril disiplininden çok daha keyifliydi. (Armstrong, 2012:81)

Son birkaç yıldır, çevirdiğimiz sayfalardan ve görüntülediğimiz ekranlardan, dekoratif detaylar, geometrik desenler, mandalalar, çiçek motifleri ve zengin bitki örtüsünden uzanan sarmaşıklar fıskırıyor. Bu işlerde görülen dürtülerden biri, işlevsizliğin inatçı bir kutlanması. Modernistlerden türeyerek 20. yüzyıla hükmetmiş felsefe, anlamı ve işlevi süsten arındırıp, onu kuralcı gözler önünde gereksiz kılıyor. Bu bilginin ışığında, süslemenin kutlanması ve aşırı, yoğun ve bazen abartılı şekilde yararsız işlerin üretilmesi, pek çok okul ve profesyonel kuruluşun, kodlanmış adımları izleyerek problemlere çözüm bulmak şeklindeki tasarım yaklaşımına kışkırtıcı bir tepki olarak görülebilir. (Twemlow, 2011:67)

Yeni Dalga hareketinde minimalizm de dahil olmak üzere tüm kural koyucu fikirlere karşı çıkış olsa da, doğası gereği kuralları esnetilebilen minimalizm, günümüzdeki gerçekliklere ve tasarım problemlerine ayak uydurmaktadır. Süs ve bezeme, simetrik ızgara sistemi gibi minimalizmde önceden reddedilen biçimler, artık çözüme uygun olarak kullanılmakta, tasarımın gerçekliğinin karmaşa yoluyla da ifade edilebileceğine ilişkin çözümler sunmaktadır. Bu durumda az ve yalın biçimcilik ilkesi, artık çok ve karmaşık biçimlere dönüşmektedir. Karmaşayı çalışmalarına dahil eden ve önemli bir grafik tasarımcı olarak gösterilen İsviçre doğumlu Martin Woodtli (1971-) hakkında Twemlow şunları yazar:

“Zürih'te çalışan Martin Woodtli, daha şimdiden hem İsviçre'de tasarım çevrelerinde hem de dışarıda dikkat çeken bir kişiliktir. [...] Woodtli, tasarımcı olmayan izleyicilerin işleri hakkında: “Benim için çok karışık!”, “Yazı benim için çok küçük”, “Canlı görünüyor” veya “Ölü görünüyor” dediklerini söylüyor. Çalışmalarını, her zaman, işini sosyal çevresini akılda tutarak yaratıyor ve bu çevrenin “kontrol edilemez -gerçek” olduğu olgusundan da hoşlanıyor görünüyor.” (Twemlow, 2011:162; Bknz. Resim 26)



Resim 26: Videoex Deneysel Film Festivali için poster tasarımı. Martin Woodtli, 2017.

(<https://tr.pinterest.com/pin/565131453230810596/>)

Karmaşanın hayatın her alanı içinde artıyor oluşu, hayatın her alanında çözümleyici olan minimalizm ilkelerini de dönüştürmektedir. Birbirine bağlı durumlar olarak insanlık nüfusu arttıkça, yaşam alanları daraldıkça ve doğal kaynaklar tükendikçe insanın kullanımına sunulan tüm tasarımlar boyut ve enerji tüketimi anlamında minimum seviyeye evrilmek zorunda kalmaktadır. Grafik tasarım ürünleri de bu değişime ayak uydurmakta, ürünlerin çalışmalarının hacimleri küçüldükçe minimalizmin az biçimciliğine olan ihtiyaç artmaktadır. Hem biçiminin, malzemesinin giderek doğada azalacak, dönüşecek malzemelerle yapılmış olması hem de problemin çözümü için problemin malzemesini kullanma ilkesinin günümüzdeki karşılıklarının görülebilmesi için 2015 yılında yapılmış bir gazete tasarımı (Bknz. Resim 27) iyi bir örnek teşkil eder.



Resim 27: Japon yayınevi Mainichi Newspapers, okuyucularına yeşilliklerin ihtişamını öğretmeye yardımcı olmak için ekilebilecek bir gazete hazırladı. Reklam ajansı Dentsu Tokyo ile geliştirilen *Yeşil Gazete*, tavşanağzı, haşhaş, aslanağzı ve İngiliz papatyaları da dahil olmak üzere Japon çiçek tohumlarıyla bağlanmış kağıttan yapıldı. Gazeteyi yapmak için, şirket atık kağıdı bir hamur haline getirdi ve tohumlarla karıştırdı. Eko-temalı makaleler ve resimler bitki bazlı, çevre dostu boyalar kullanılarak kağıdın dünyaya zarar vermeyeceği şekilde basıldı. Okuyucuların gazeteyi bir kenara atmaları, nemli topraklara koymaları ve çalılarının ortaya çıkmasını beklemeleri gerekiyor. (www.peopleofprint.com)

Gerçeğin nasıl tasarlanacağı ve bir şeyin gerçekliğini tasarım yoluyla sunabilmeye dair cevaplar, gün geçtikçe muğlaklaşmaktadır. Doğa, insan ve evren hakkında yeni bilgiler keşfedildikçe, yeni “yapay” gerçeklikler oluşturuldukça minimalizmin sınırları da genişlemektedir. “Dünyamızı biçimlendirme yeteneğimiz öyle bir uç noktaya ulaşmıştır ki yerkürenin çok az bir kısmı ilk haliyle kalmıştır; daha ayrıntılı ele alındığında ise, yaşam şu ya da bu şekilde tasarlanmış sonuçlar tarafından bütünüyle koşullanmış durumdadır.” (Heskett, 2013:15)

Gerçekliği azaltmak ve nihilizme varmak yerine, meselelere gerçeklik katacak ve onları çerçeveleyecek senaryolar tasarlayabiliriz. Böylelikle tasarımı güçlendirebilir ve arzuladığımız geleceğe dair bir anlayış kazanabiliriz. Otomatik eleştirel bir yanıtla gerçekleri abes bir şekilde açığa çıkartmaktansa, daha fazla gerçeklikle ilişkili, çok sayıda öneri sunan, daha fazla fikir üreten bir eleştiriyi ve bunları tartışabilir senaryolara eklemeyi hayal etmeliyiz. (Busch, 2015:57)

Sadece tasarımda değil, insan hayatında da etkili olan minimalizm insan nüfusunun arttığı, yaşam alanlarının hızla daraldığı ve buna bağlı olarak doğadaki ‘insansız boşlukların’ hızla işgal edildiği günümüzde, sosyal hayatın içinde de daha fazla nefes alınabilir alan kalmasına olanak sağlar. Grafik tasarımda ise sadece -geçmişte minimalizm ile özdeşleştirilen- beyaz alanların boşlukları oluşturabileceği düşüncesi artık geçersiz sayılır, günümüzde tasarımcılar beyaz alanları farklı şekillerde tanımlamakta ve önemsemektedir.

[...] Ancak postmodernistlerin beyaz alanı reddetmek için başka bir nedeni vardır: Beyaz alanı pürist mimar Le Corbusier'in radikalizmiyle uluslararası üslup avukatlarının 'az çoktur' diktesi ve Jan Tschichold veya Sandberg gibi grafik tasarımcıların ideolojik minimalizmiyle özdeşlendirdiler. [...] Yine de, beyaz alan popüler baskıyla geri dönüş yapmadı. Şimdilerde esas olarak göze dinlenme süresi sağlaması gereken sanat kitaplarıyla sınırlıdır. Buna rağmen, bazı öne çıkan Avrupalı grafik tasarımcıları beyaz alanı 'görüntüyü' rahatlatmak için değil, tersine yıkmak, ticari mesajların saldırsını ayakta tutmanın altını kazımak için kullanırlar. [...] Bununla beraber, sıklıkla 'ifadesiz', 'renksiz' veya 'boş' olarak tanımlanan beyaz alan, hiç de nötr değildir. Keza, beyaz alan çevre için çok masraflı olmakla sorgulanmak üzeredir. (Heller, Vienne, 2016:150)

Minimalizm ilkeleri uygulanması kolay, kalıplaşmış, başarısı kanıtlanmış klişelere karşı çıkar. Bu nedenle popüler olmaya yönelik, tüketimi kolaylaştıracak çözümler sunmaz. Diğer taraftan bu tür kaygıların belirleyicisi sadece tasarımcı olmadığı için tüketim toplumuna yönelik minimalizmin eleştirisi, günümüzde sadece insanın yaşayış felsefesine dönüşmesi durumunda görülmektedir. Bilgisayarlar ve diğer araçlar aracılığıyla sanal gerçekliklerin tasarlandığı günümüzde; robotlar görünüm ve eylem bağlamında insanların yerini alırken, fiziksel bağların olmadığı sosyal medyalar iletişimi ve insanlar arası ilişkileri yeniden tanımlamakta, tasarımlar ve sanat eserleri sadece kodlara dayalı medyalarda üretilmektedir, yapay zekaya sahip robotlar başka robotlar tasarlamaktadır. Kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalktığı günümüzde, buna bağlı olarak gerçeklik sunumunu sağlamayı amaçlayan minimalizm ilkelerinin de içeriği gerçekliğin tasarlanabilmesi için zenginleşmektedir. Yeni gerçekliklere dair cevapları sağlayabilmek için yeniden ele alınmakta ve ilkelerin uygulanma biçimleri genişlemektedir. Sadece geometrik biçimler yalın biçimler olarak kabul edilmemekte, süsler de az biçimin ifadesi olabilmektedir. Sonuç olarak, günümüz grafik tasarımında minimalizm ilkeleri, yoğun tasarım gerçeklikleri içinde işleve yönelik biçimin oluşturulması için bir çıkış yolu sağlamakta ve bunun probleme özgü çözümlerde olduğunu bir kez daha göstermektedir.

4. BÖLÜM

FİLM AFİŞİ TASARIMI

4.1. Film Afışı Tasarımında Belirleyici Unsurlar

Afişi diğer grafik tasarım çalışmalarından ayıran özellik, içeriğini ölçüleri nedeniyle daha etkili, görünür kılabilmesi ve gösterim alanlarının sınırsız oluşu nedeniyle herkese, her an ulaşabilmesidir. Afişin tasarım amacı değişebilir, ancak önceliği okunmak ve anlaşılacak için dikkati kendisine çekmektir. Mengü Ertel'in (1931-2000) afiş hakkındaki görüşü şu şekildedir; "Her şeyden önce geniş kitlelere görsel yöntemlerle hitap eden etkili bir haberleşme aracı olarak tanımlıyorum. Çoğalma ve yayılma gibi sonsuz olanaklar taşıyan bir silah da diyebiliriz. Afiş dikkatinizi çektiği anda sizinle özel bir ilişki kurmuş ve böylece işlevini yerine getirmiş olur. Gücü de buradan doğar." (akt. Marşap, 2013:19)

[...] poster tasarımcısının sanatı, onu klasik önyargı ya da estetik tabulardan bağımsız olarak, anlam'a tepki ve kalıp-gelenekleri kavrama amacıyla kullandığımızda değerini yitirmez. Bu tür sanatın amacı, yeni yöntemler kullanarak şaşırtmak ve şoke etmek ve bu şoku bir anlam netliğiyle birleştirmektir - bu sonucusu olmasa, tasarım çekiciliğini, sanatçı ise geçim kaynağını yitirdi. (Gombrich, 2014:287)

Film afişi, film hakkında izleyiciye bilgi veren, merak uyandıran, neyle karşılaşılacağı hakkında ipuçları veren basılı bir grafik tasarım çalışması olarak tanımlanır. Afiş izleyiciye, beyazperdenin karşısına oturmadan önce karşılaşacağı şeyler hakkında ipucu verebilir. Tam tersi biçimde hiç ipucu vermeden, farklı yönlendirmeler de afiş aracılığıyla yapılabilir. Her durumda afiş, bir filme özgüdür. Film birkaç saat süren hareketli görüntüler bütünüdür; afiş ise iki boyutlu, durağan bir görüntü olarak kabul edildiğinde, afişin film hakkında bilgi sunabilmesi için biçimi tasarımcı tarafından dikkatle değerlendirilir. Birkaç saat sürecek filmin içeriğini temsil eden afiş belki de izleyici tarafından sokakta, bir iç mekânda ya da elektronik ortamda birkaç saniye görülecektir, bu nedenle film afişinin akılda kalıcı, çarpıcı olması hedeflenir. Grafik tasarımcının filmin tür, içerik ve yöntem bilgisine sahip olması, anlam bağlantılarını kurabilmesine yardımcı olur ve böylece tasarımda hangi ilkelerin yönlendirici olacağını tespit eder. "Bir film afişini bir film ile nasıl karşılaştırırsınız? Sinematik bir projenin yalnızca ölçeği bile grafik tasarımda mümkün olmayan bir görüş yelpazesine sahiptir. Dolayısıyla, grafik bir auter, belirgin bir düzenin ortaya çıkması için oldukça büyük bir üretime sahip olmalıdır." (Armstrong, 2012:112)

Büyük ve boş bir dikdörtgeni tanımlayan dört kenar: hepsi bundan ibaret. Değişmeyen kaygı bu boşluğu hedef kitlenin dikkatini çeken, şaşırtıcı, anımsanabilir ve özgün görüntülerle doldurmaktır. Yoğun görsel düşünme gerektiren bu çalışma iyi bir şiir ya

da pop şarkısı yazmak kadar çetrefillidir ve afiş tasarımı tarihindeki muhteşem buluşlar bunu daha da güçleştirir. (Poynor, 2010)

Film afişi tasarımının belirleyicileri, çeşitli unsurlar üzerinden tanımlanabilir. Afişin işlevinin ne olacağının bilgisi öncelikli olarak filmin içeriğinin, daha sonra filmin yönetmeninin, dağıtımıcının, filmin gösterime gireceği ülkedeki insanların inançlarının, kültürünün ve tüketim alışkanlıklarının üzerinden bir sonuca ulaşır ve grafik tasarımcı tarafından bu bilgiler tasarımın biçimlendirilmesinde kullanılır. "Grafik tasarım bütün geleneksel kültürlerle uyumludur ve farklı sosyokültürel içeriklere de uyum sağlayabilir." (Sasaki, 2011) Bu unsurların her biri gerektiği durumlarda belirleyici olur.

Mike Leigh'in (1943-) *Mr. Turner* (2014) filmine ait üç farklı afiş tasarımı (Bknz. Resim 28), ülkelere ve dillere göre değişen afiş tasarımına dair bir örnek olarak sunulabilir. Leigh, bu filmde ressam J. M. W. Turner'in (1775-1871) hayatının bir bölümünü ele alır. Filmin afişleri gösterime gireceği ülkelere göre değişkenlik gösterir; ülkelerin tasarım kültürlerine ve kullandıkları dile göre yeniden tasarlanır. Dilin sahip olduğu yazı karakterleri de afişlerin tasarımında belirleyici olur. Ayrıca, söz konusu afişler filmin işlevini yalın, az biçimlerle aktarmaları nedeniyle minimalist olarak değerlendirilebilirler. Başka bir örnekte (Bknz. Resim 29) Amerika yapımı *The Ballad of Cable Hogue* (1970) filminin Polonya'daki gösterimi için tasarımcı Jerzy Flisak'ın (1930-2008) yaptığı yeni bir tasarım görülmektedir. Polonya'da 1960'lı ve 70'li yıllarda oluşan afiş tasarımı geleneği, filmlerin orijinal afişlerinden farklı olarak yeni tasarımların ortaya konabileceği ve her afişin filmde yer alan görüntülerle oluşturulmak zorunda olmadığına dair örnekler sunar. "Kendine özgü garipliğiyle Polonya tarzının ilk gelişmeye başladığı verimli topraklar da sinema afişleri oldu. Bu afişlerde film sahnelerine hemen hemen hiç rastlanmıyordu. Sanatçılar bunun yerine çoğu kez görsel mecaz yoluyla filmin özünü ifade etmeye çalışıyorlardı." (GMK Yazılar, 1992)

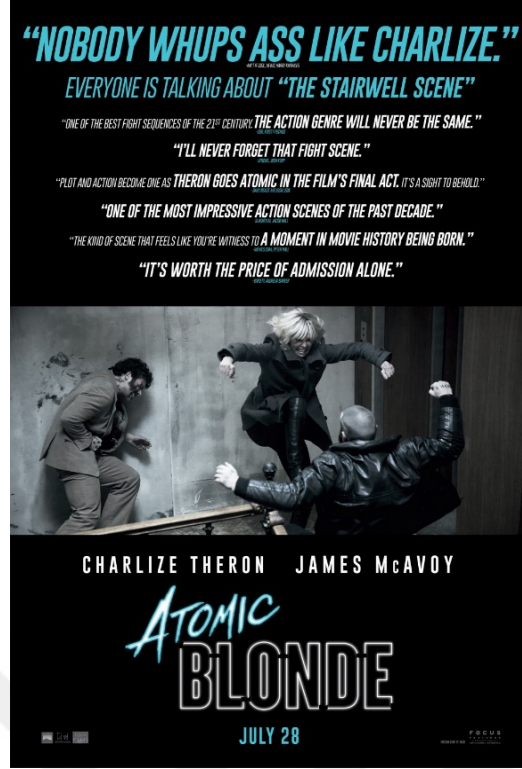


Resim 28: *Mr. Turner* (2014) filminin, soldan sağa: İngiltere ve ABD, Kore, Almanya, Fransa gösterimleri için yeniden tasarlanan afişleri. (http://www.impawards.com/intl/uk/2014/mr_turner.html)



Resim 29: Solda: *The Ballad of Cable Hogue* (1970) filminin orijinal afişi. Sağda: Polonya'daki gösterimi için Jerzy Flisak tarafından tasarlanan yeni afiş.

Bir filmin duyurusunun ve tanıtımının yapılabilmesi için film afişi, günümüzde halen önemli rollerden birine sahiptir. Ancak, insanların sosyal medyada geçirdikleri vakit arttıkça, tanıtım şekilleri de artmakta ve sadece basılı yüzey üzerindeki film afişi üzerinden yapılmamaktadır. Reklamlar ve tasarım çalışmaları, filmin üretilmesine karar verilen günden üretiminin tamamlanıp gösterime gireceği tarihe kadar geçen süre içinde sürekli olarak üretilmekte, paylaşılmaktadır. Filmin oyuncularını, yönetmeni, senaristi vs. tüm kadrosu sosyal medya aracılığıyla filme ait gündemi sıcak tutmakta ve filmin tüm aşamalarını paylaşmaktadır. Film afişi, izleyicinin merakını ve heyecanını bir anlamda "kaynama noktasına" getiren son tasarım çalışması olmaktadır. Filmlerin afişlerinde, filmin "değerini yükselten" başroldeki oyuncunun, oyuncuların fotoğrafları veya büyük puntuyla yazılan isimleri öne çıkarılmakta, insanların ilgisini kolayca çekecek görüntüler seçilmekte, kompozisyonda canlı, sıcak, parlak renkler kullanılmakta, önemli sayılabilecek eleştirmenlerin veya güvenilir kaynakların "Yılın en iyi filmi!", "Harika!" şeklindeki yorumları yer almaktadır (Bknz. Resim 30). Amaç, izleyicinin ilgisini yakalamak, merak uyandırmak, ortak zevklere ve isteklere cevap verecek göstergeler kullanmaktır. Bu tür stratejiler olağan karşılanır, ancak tasarımda fazlalıklar oluşturan, filmi asıl haline göre gösterişli kılan seçimler oldukları için filmin gerçekliğini aktarmada yanıltıcı oldukları da söylenebilir.



Resim 30: Eleştirmenlerin yorumlarının yer aldığı *Atomic Blonde* (2017) filminin afişi.
(http://www.impawards.com/2017/atomic_blonde.html)

Büyük yapım şirketlerinden destek alsa da onların kurallarına bağlı olmayan veya kendi bütçesine sahip, aynı zamanda minimalist yönetmelerin filmlerinin de yer aldığı, bir türe değil kategoriye karşılık gelen Bağımsız Sinema için ayrı bir başlık açılır. Bağımsız Sinema kategorisine ait filmler, Hollywood'dan ya da diğer kural koyucu devasa film piyasalarından ayrı problemlere sahip, kural dışı, kâr amacı gütmeyen ve yeni şeyler arayışında olan filmlerin ortaya konulduğu 'serbest bir alana' sahiptirler. Bağımsız filmlerin afişlerinde de bu serbestliğin etkileri görülür (Bknz. Resim 31).



Resim 31: *It Follows* (2014), Yönetmen: David Robert Mitchell.

(http://www.impawards.com/2015/it_follows.html)

Sonuç olarak, film afişi tasarımı işlevi sadece filmi tanıtmak değil aynı zamanda filme ait özel bir alan oluşturmaktır ve bu alanın “piyasa koşulları” içinde ne kadar serbest olabileceğine dair tartışmalar, grafik tasarımın konusu değildir. Afiş tasarımına dair belirleyici unsurlar, filmin hakkında “doğru” ve “uygun” şekilde biçimlerin oluşturulabilmesini sağlayacak bilgilerdir. Bu nedenle, afiş tasarımının filmin gerçekliğinden kopartılması, film hakkındaki algılama biçimlerini ve yargıları yönlendirebilmektedir. Gerçekliği önemseyen minimalist yönetmenlerin filmleri bu açıdan daha özel bir afiş tasarımı biçimine ihtiyaç duyarlar.

4.2. Minimalist Sinema İçinde Yer Alan Filmler İçin Afiş Tasarımı

Sanat eserlerini veya tasarımı çalışmalarını türlere ayırmanın gerekli olup olmadığına, ayırımın hangi kriterlere bağlı olacağına ve kriterlerin zaman içindeki değişimine dair tartışmalar sürmektedir. Buna rağmen, film türlerini tanımlayan başlıklar bir düzen sağlar, konuya ilişkin tarihenin oluşturulmasında, izleyicinin seçiminde ve tasarım seçimlerinin neye bağlı olduğunu göstermede kolaylık sağlar.

Amerikalı sinemacılar ilk yıllardan itibaren ürünlerini tanıtmak, satışlarda kolaylık sağlamak amacıyla filmlerini sınıflandırdılar. Şirketlere ait broşürlerde filmleri değişik başlıklar altında kümeleyen listeler bulunuyordu. Bunun yanı sıra gazete ve dergilerde

magazin haberlerini yazarlar da kendi adlandırmalarına yer veriyor, seyircinin yaptığı sınıflamalar dolaylı yollardan şirketlere ulaşıyordu. Öteki endüstriyel alanlarda olduğu gibi sinema da tüketicinin tercihlerini göz önüne alarak ürünlerin niteliklerini, yani yapım standartlarını saptamak zorundaydı. Artık tür sistemine gidilen yol açılmıştı. (Abisel, 2017:19)

Film türlerini sınıflandırmak için günümüzde şu başlıklar kullanılır: Komedi, Gerilim, Korku, Mistik, Aksiyon, Macera, Dram, Romantik, Suç, Bilim-Kurgu, Fantastik, Animasyon, Western, Anime, Süper Kahraman filmleri. Tür tanımı, filmin içeriğini oluşturan hikâyenin-senaryonun sadece bir türe bağlı kalmaması durumunda birkaç tür üzerinden yapılır, Romantik-Komedi veya Korku-Fantastik-Macera gibi. Bu tanımlar, filmin yarattığı duyguya ve filme hâkim temaya ilişkin bilgiler sunar. Hikâyenin-senaryonun nasıl biçimlendirildiğinin bilgisinin ise yönetmenin sinema dilinde, önemsendiği ilkelerde saklı olduğu dile getirilir. Bir korku filmi minimalist biçimlerle oluşturulabilir ya da bir komedi filmi gerçeküstücü biçimlerle oluşturulabilir; sonucu elde etmede yararlanılan yöntemler grafik tasarımda olduğu gibi değişebilmektedir. Bu nedenle sinemada Minimalist Film olarak tanımlanan bir tür sinemacılar, eleştirmenler veya sinema kuramcıları tarafından dile getirilmemektedir. Yönetmenin minimalizm ilkelerini filmi biçimlendirmede önemsemesinden söz edilmektedir ve bu ifade sinema disiplini içinde “Yeni Gerçekçilik” olarak adlandırılan akım içerisinde en belirgin karşılığını bulur. “Bizim durduğumuz nokta ise, yaklaşımın bir sinemasal akım olarak ortaya çıktığı ve ‘Minimalist Sinema’ olarak adının konduğu devreyi saptamak. Bu noktadan bakılınca, sinemada minimalist akımın şekillenmesine neden olan en belirgin akım olan **Yeni Gerçekçilik**; II. Dünya Savaşı Sonrası İtalya’da ortaya çıkar.” (Özüdoğru, 2004:71) “Akımın düşünsel anlamda oluşumunu sağlayan ihtiyaç, İtalya’da yaygın olarak hissedilen ve en açık bir şekilde solcu entelektüeller arasında dile getirilen, faşizmin kültürel kalıntılarını ve toplumsal hayatla hiçbir ilişki kuramayan milliyetçi retorik üzerine kurulu sanatsal şemalarla bağları koparma fikridir.” (Yılmaz, 2011:37) Akıma bağlı yönetmenlerin amacı, Andrew’in yaptığı açıklama üzerinden karşılık bulur: “Film yapımcısının zihninde iki nesne bulunmaktadır; gerçekçilik ve gerçekçiliğin sinemasal kaydedilmesi. İki amacı vardır: aletin temel özellikleri doğrultusunda gerçekliğin kaydedilmesi ve araca uygun olan tüm özelliklerin mantıklı kullanımı ile bu gerçekliğin açıklanması.” (Andrew, 2007: 127) Bu ilkeler günümüzde varlığını sürdürmektedir ve gerçekliği amaç edinmeleri nedeniyle minimalist yönetmenler tarafından önemsenmektedir. “İtalyan sinemasının gerçekçiliği hiçbir zaman bir estetik gerilemeye yol açmaz. Tam tersine anlatımda bir ilerlemeye, sinema dilini fetheden bir evrime sinema değişiminin genişlemesine yol açar.” (Bazin, 2013:205)

Minimalist yönetmenler insanın gündelik hayatını, zihnini, başkalarıyla ve doğayla olan ilişkisini konu edinir; gösterişli ve inandırıcı olmayan, gerçektışı olayları ele almaktan kaçınır.

Gerçekliğe yönelik akıllarındaki soruları, filmlerindeki karakterler üzerinden sorarlar ve alabilecekleri cevapların çeşitliliği bitmek tükenmek bilmeyen bir içerik kaynağı sağlar. Sözen, Minimalist Sinema'nın temel özelliklerini şu şekilde sıralar:

- Amatör oyuncu kullanımı öncelenir; profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır,
- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir,
- Bir oyuncu bir karakteri karşılar; birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz,
- Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir,
- Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır,
- Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir,
- Yapay efektlere başvurulmaz,
- Dublaj yerine sesli çekim yapılır,
- Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez. (Sözen, 2009:5)

Grafik tasarımcı tarafından üretilen filmlerin afişlerinin de minimalizm ilkeleri doğrultusunda biçimlendirilmesi, filme ait sağlanacak bilginin gerçekliğini sunar. Aşağıdaki örneklerde, minimalist olarak kabul edilen yönetmenlere ait bazı filmlerin minimalizm ilkeleri doğrultusunda tasarlanan afişleri görülmektedir.



Resim 32: *Oslo, August 31st* (2011), Yönetmen: Joachim Trier.

(http://www.impawards.com/intl/norway/2011/oslo_august_thirty_first.html)

[...] Trier'in, Adnres'in [başroldeki karakter] şehre yeniden temas etmesini vesile ederek öyle tensel bir sinemasal evren oluşturmuş ki, Andres'in yaşadıkları hepimize dokunuyor; izlenimlerden duygulara, duygulardan gerçek anlara uzanıyor. [...] Olaylar tek bir günde geçiyor, 31 Ağustos'ta, yazın son gününde, Oslo söz konusu zaman diliminin içinde yoğunlaşıyor. [...] Kişisel sayıklamaların yanına eklenen Oslo tarihindeki bu belirgin an, birdendire her şeyi gerçeklik düzlemine çekerek başlatıyor filmi. [...] Günümüz Kuzey Avrupa'sında bütüne ait olmayan herkesi dışlamaya yönelik hissiyat, filme de bir yönüyle sızmış. [...] Ama onun paranoyası, bunların gerçek olmadığı anlamına gelmiyor. (Dadak, 2012:51)

Filmde sessizliğe sıklıkla yer verilir ve bu anlar Andres'in hayatına ve zihnindeki durumlara ilişkin izleyiciye düşünme anları sunar. Afiş tasarımı (Bknz. Resim 32), filmin akışında önemli sayılabilecek bir kareyi merkeze alır ve filmin bir günlük süreçte geçtiğini belirtmek, başroldeki karakterin bir günlüğüne şehre döndüğü için "zamana karşı yarışını" göstermek adına bir saat biçiminin içinde sunulur. Yalın biçimlerin ve yazıtiplerinin, beyaz alanın fotoğrafla olan ilişkisi anlam katmanları yaratırken filmin içeriğine dair ipuçları verir.



Resim 33: *Le Havre* (2011), Yönetmen: Aki Kaurismäki.

(http://www.impawards.com/intl/misc/2011/le_havre.html)

Umut Limanı, bir liman kasabasında, dayanışma içinde bir göçmen çocuğa sahip çıkarak Londra'daki annesine kavuşabilmesi için uğraşan ve devlet aygıtının zalim

göçmen politikalarına kendilerince karşı duran bir grup insanın; filmin Türkçe adının da işaret ettiği gibi bir umut mekanının hikayesini anlatıyor. [...] Kaurismäki'nin, her daim doygun renklere boyanmış ve illa ki dekor olduklarını bağırarak mekanlarında yaşayan karakterler de mekanlarla bir bütünlük teşkil ederler. Karakterlerin kıyafetleri ya dekorla aynı tonlardadır ya da göze çarpan bir kontrast oluşturmak üzere dekorla zıtlaşırlar. Mizansene özellikle yerleştirilmiş oldukları her halinden belli olan nesnelere dışında "gereksiz" hiçbir detay yoktur. (Aytaç, 2012:52,53)

Filmde ışığın ve müziğin kullanımı, hayatın aslında filmin dışında da aktığını göstermek için devreye girer. Ciddi bir konunun konuşulduğu, karakterlerin dramatik bir an yaşadığı anlarda kareye ilgisiz bir nesneyle yapılan bir dokunuş" o anı gerçek hayatın absürtlüğüne çeker. Kaurismäki'nin canlı renklerine ve az biçimci diline sahip bir resimleme ile tasarlanan afişte (Bknz. Resim 33) göçmen çocuk, çocuğa yardımcı olan adam ve köpeği, çocuğun peşine düşen kara pardösülü dedektif, çocuk karakterin (İdris) başka insanlarla kaçak olarak Fransa'ya getirildikleri konteynerlerin yüklenme bölgesinde görülmektedir. Karakterlerin kompozisyondaki yerleri, çocuğun adamın yanında saklandığını ve koruma altında olduğunu betimler. Filmin adında ve diğer bilgilerde tırnaksız yazı tipleri kullanıldığı, yazıların yerleşiminde resmin perspektifine bağlı kalmayan ve buna rağmen uyumun, hareketin yakalanabildiği bir düzenleme görülmektedir.



Resim 34: *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014), Yönetmen: Alejandro G. Iñárritu.

(<http://www.impawards.com/2014/birdman.html>)

1980'lerde rol aldığı 'Birdman' filmiyle şöhreti yakalayan bir oyuncunun kendini tiyatrodan ispatlayarak, tesadüfi bir yıldız değil gerçek bir sanatçı olduğunu gösterme sürecinin son etabı filmin olay örgüsüne ait zamanını oluşturuyor: Riggan Thomsın'ın bir Carver oyununu Broadway'de sahnelemesinin hazırlık süreci, provalar ve açılış gecesi. (Dadak, 2015:31)

Dijital program aracılığı ile "vektörel çizim" olarak adlandırılan hatları belirli ve yalın biçimlere sahip, pastel tonlarda tasarlanan afişte (Bknz. Resim 34) başroldeki karakter ve filmde sadece onun görebildiği, 1980'lerde rol aldığı filmde oynadığı Birdman adlı karakter yer almaktadır. Kompozisyonda pastel tonlarda renklerin kullanıldığı, filmin ve oyuncuların adının beyaz renkte, yalın bir yazıtipi ile oluşturulduğu görülür. Okunuşu kolaylaştırmak için tırnaksız yazıtipi ve pastel tonların kullanımı, 1960'den bu yana minimalist çalışmalarda görülen ortak özelliklerdir. Aynı zamanda yönetmenin gerçekliği yansıtmaya amacı, film içinde kullanılan, "uzun plan" olarak adlandırılan kamera tekniğiyle bağdaşır. Karakteri film boyunca takip eden kamera, Dadak'ın bahsettiği üzere, filmde "uzun plan kullanımı kişiselleştiriyor, Riggan'ın hissettiği zamana dönüştürüyor." Uzun plan, "gerçekliğin diğer sanat dallarına göre sinemada daha güçlü yansıtılabileceğini" savunan sinema kuramcısı André Bazin tarafından da önemsenir.

André Bazin'e göre *gerçeklik* her şeyin üstündedir, değişmez; ancak onu temsil etme biçimlerimiz değişebilir. Gerçekliği birebir temsil etmek diye bir şey olamayacağı için ancak ona yaklaşmak diye bir şeyden söz edilebilir. Bazin uzun planın (ve alan derinliğinin) sinemanın gerçekliğe en çok yaklaşabildiği biçimsel tercih olduğunu savunur. Özellikle Jean Renoir, Roberto Rossellini gibi yönetmenleri gerçek sinemacılar olarak adlandırırken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni sinemanın ulaşabileceği en üst seviyedeki akımlardan biri olarak tanımlar. (Dadak, 2015:26)

Örneklerden ve yönetmenlerin sinema dillerinden anlaşılabilirliği üzere, minimalist yönetmen insanın gerçekliğini çözümleyebilmek için çeşitli yöntemler kullanır. İnsanı çözümleyebilmek için, gerçek veya gerçeküstü durumlardan, karakterlerden destek alabilir. Kamerayı izleyicinin gözü haline getirebilmek adına uzun planlar kullanır, bazı anlarda karakterin gözü olur ve izleyici karakterin yerine kendini koyarak filmin gerçekliği ve dış gerçeklik içinde hareket eder. Böylece, neyin gerçek olup olmadığına dair soru işaretleri oluşturan yönetmen izleyiciye seçenekler sunar. Yönetmenin kamerayı, ışığı, müziği, renkleri, dekoru ve mekanları kullanım şekillerinin hepsi bir anlama karşılık gelir ya da anlamı izleyicinin eklemesi için tesadüfleri değerlendirir. Hayatın içinde var olan ve değiştirilemeyecek, müdahale edilemeyecek durumları olduğu gibi yansıtır. Minimalist yönetmen karakterlerinin hayatını, onları yargılamadan sunar. Gerçekliği değiştirmeden, filmin akışının bir parçası haline getirir.

Minimalist yönetmenlerin kullandığı tekniklerde olduğu gibi grafik tasarımcının elinde de minimalist bir film afişi tasarlamak için birçok seçeneği vardır. Seçilen teknik, tasarım

problemini çözüme-filmin gerçekliğine ulaştıracak yolun geçilmesinde kullanılır. Bu nedenle diğer türlerde olduğu gibi, minimalist sinema içinde yer alan filmler için de oluşturulacak afiş tasarımlarının kuralları olduğundan söz edilmemektedir. Minimalizm ilkelerinin önemsenmediği filmler için minimalizm ilkeleri doğrultusunda afişler tasarlanabileceği gibi minimalist sinemada içinde yer alan bir film için de minimalizm ilkeleri doğrultusunda tasarlanmamış bir afişle karşılaşılabilir (Bknz. Resim 35).



Resim 35: *Wonder Woman* (2017) filmi için minimalist olarak değerlendirilebilecek afiş tasarımı. (http://www.impawards.com/2017/wonder_woman.html)

Minimalist sinemada yer alan bir film için yapılacak afiş tasarımında grafik tasarımcının minimalizm ilkelerini önemsemesi, tasarıma değerler katar ve film-afiş ilişkisi üzerinden gerçek bilgiler sağlar. Tez içerisinde bu değerlerin neler olduğunun belirlenebilmesi için, minimalist sinema diline sahip olması ve bu bölüme kadar yer alan bilgilerin toplamını sunabilmesi nedeniyle Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri seçilmiştir.

5. BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

5.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması ve Minimalizm İlişkisi

Ceylan, Boğaziçi Üniversitesi'nde Elektrik Mühendisliği Bölümü'nden mezun olduktan sonra (1985), Eryılmaz'ın aktardığı şekilde "hiç sorgulamaya gerek bile kalmadan yazgısını yaşamaya" Londra'ya gider. Orada bulaşıklık yapar, market hırsızlığı yapmak zorunda kalır. İki defa yakalanır, ikincisinde on beş yaşında bir çocuk kolundan tutup onu dışarı atar. Bu olayın etkisiyle bazı şeylerle yüzleşir ve aradığı "anlam"ın burada olmadığına karar verir. Daha sonra Himalayalar üzerine bir kitaba rastlar ve tıpkı sanatta yeni anlamlar keşfetmek üzere uzak coğrafyalara seyahat eden 20. Yüzyıl sanatçıları gibi "anlam" arama yolculuğunda Doğu'ya yönelir. Bu süreci ve sonuçlarını, Ceylan'ın yakın dostu olan yönetmen Mehmet Eryılmaz şu şekilde anlatır:

Minimalizm sadece sinemadaki bir tavır gibi değil bir yaşam kültürüdür onun nezdinde. Bazen fazlalıklar kültürünün kendi yaşantısına sızmasından dolayı suçluluk duyduğunu da dile getirir. Everest sırtlarındaki Budist tapınakların yamaçlarında oturup tefekküre dalarken neler hissetmiştir bilemeyiz ama, hayatın ritmi ve yaşanılması gereken boyutuyla ilgili ara sıra *Baraka* filmindeki bir sahneden, kalabalık içinde ufak adımlarla elindeki çanı çalarak insanlığı yavaşlığa davet eden bir rahibi, ya da bir yıl sadece su ile yaşayan başka bir Hint fakirini örnek verdiğini çok duymuşumdur. Ya da "azla yetinmeliyiz, minimal yaşamalıyız" türünden sözlerin arada sırada bir dua gibi ağzından döküldüğü olur. "İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da" diyerek sinemadaki tavrını da kısaca açıklar. (Eryılmaz, 2016:13)

Türkiye'ye döndükten sonra Ankara'da askerlik yapmaya başlar. Burada, Boğaziçi Üniversitesi'ndeki eğitim süreci yüzünden kendini "yalıttığı, yalıtılmak zorunda kaldığı Türk toplumunun her kesiminden insanlardan oluşan zengin bir mozaikle" (Eryılmaz, 2016:23) karşılaşır. Bu durum toplumu ve yurdunu tekrar sevmesini, yakın ilişkiler kurmasını sağlar. Eryılmaz'ın aktardığı üzere "Sinema yapmaya da kesin olarak" bu dönemde karar verir. Sistemi daha iyi anlamak, sinema tekniğine hâkim olabilmek için sinema okumaya karar verir ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde eğitimine başlar. Ceylan, gerçek hayatta tecrübe ettiği "anlam arayışı yolculuğu"nu filmlerinde, farklı karakterler üzerinden yansıtır. Bu yolculuğunda edindiği tecrübelerle karakterlerini şekillendirmiş, arayışlarını kasabadan şehre yolculuk-göç biçiminde betimlemiştir.

Türkiye’de öncülleri Metin Erksan ve Ömer Kavur olan ve henüz belirgin bir akım olamamış sanat filmleri, özellikle 90’lı yılların sonundan itibaren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal gibi genç yönetmenler tarafından yapılmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerden Demirkubuz ve Ceylan, öyküden çok, duruma odaklanmalarıyla, gündelik yaşamın gerçekliği içindeki sıradan olan ayrıntıları anlatmalarıyla, minimal anlatı yapılan ve çalışma ekipleriyle, düşünümsel pratikleriyle sanat sinemasının en önemli iki temsilcisidir. Yeni Türk sinemasının temel iki yönetmeni olarak onlar, karakterlerinin başından geçen olayları değil, onların çeşitli durumlarda ne tür tepkiler verdiklerini, ne düşündüklerini önemseyerek genel insanlık hallerini kişisel olan üzerinden anlatan modern sanat filmleri yaparlar. (Akbulut, 2012:115)

İlk kısa metrajı *Koza* ve sonraki iki uzun metrajlı filminde (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*) kasaba hayatının, sonraki filmlerinde (*Uzak*, *Üç Maymun*, *İklimler*, *Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Kış Uykusu*) şehirde yaşamının “zorlukları”nı tecrübe eden karakterlerin dünyasını ele alır. Her insanın kendi yolculuğunda-yaşantısında karşılaştığı korkular, zorluklar, diğer insanlarla olan ilişkileri ve yaşama tutunma çabası söz konusu filmlerin ana hatlarını oluşturur. Karakterlerini yargılamadan, kişisel doğrularını veya yanlışlarını onların dilinden aktarmadan, gerçek hayatta olabilecekleri gibi sunar. İnsanın yüzeyinde görünmeyen, daha derindeki gerçekleri aktarabilmek için yapar bunu.

Nuri Bilge Ceylan *Koza*’dan bu yana (yan rollerde profesyonellere yer vermeye başladığı *Uzak* hariç) genelde yakın akraba çevresinden oluşan tamamen amatör oyuncularla çalışmayı seçer. Zaman zaman sanat çevrelerinde hafif bir ironiyle karşılanan bu seçim, aslında Kracauer’in belgesele yakın bir dile sahip olmasını istediği ideal "sinemasal" form ve onun "basit anlatı" dünyasıyla uyumludur. Ceylan, filmlerini genelde bir "otoportre" olarak tasarlamakta ve kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak senaryosunu oluşturmaktadır. Sine-gerçekçi (cine-verite) filmlerinin en sıradışı olanlarını bile hayrete düşürecek bir cesaretle Ceylan filmlerinde kendi anne-babası, kuzeni ve yakın akrabalarını "kendi gerçek yaşam rollerinde" oynatır. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Yenice’den kurtulmak isteyen ama bir türlü başaramayan Saffet (Mehmet Emin Toprak) gerçek hayatta da benzer tecrübeler yaşamış bir Yeniceli’dir (Ceylan, 2000). Öte yandan, yine Kracauer’in "minimal" bir ifade tarzını savunan oyunculuk kuramına paralel olarak, Ceylan, "durağan" oyunculuğu ve fazla coşkuya yer olmayan vücut dili dolayısıyla *Uzak*’ta Muzaffer Özdemir’i, sesli sahnelerdeki bütün yetersizliğine rağmen, profesyonel oyunculara yeğler. (Ceylan, 2003). (Daldal, 2003:260)

İnsanın doğasını anlamaya çalışıyorum. İçimizdeki kötüye karşı merakım var. Hayatı katlanır kılmak için belki. Ya da kendi içimdeki karanlık beni de korkuttuğu için. Kötüyü tanımayan bir insan gerçek iyi olamaz. Senaryo yazarken, çekimde ya da

kurguda karakterlerimin içlerindeki karanlık güçleri, kötü yanları, zaafı ortaya çıkarmak için hep fırsat kollamışım. İyi ile kötünün her karakterde bir arada oluşu ve bunun dengesi. Belki de karakteri inandırıcı kılan budur. (Eryılmaz, 2016:136)

Seyirciyi, “gerçek olaylara” tanıklık ettiğine ikna etmek için minimalizm ilkelerini kullanır. Bu ilkelerin her biri filmlerinde denenir, ilk filminden son filmine kadar biçim değiştirir. Gerçekliği arttırabilmek için her seferinde farklılaşan denemeler yapar. Yönetmenin kendi ifadesiyle “algıları ve sezgileriyle yakalayabildiği bir dünyayı elle tutulur hale getirmek” için gerekli olan tüm yöntemleri ve araçları kullanmaya çalışır. Filmin montaj aşamasında “acımasız” olabilir. Her biri hayatın içinde, insanlar arasında yaşanan sıradan durumların anlatımında tanıklık hissi yaratan bu denemeler, tıpkı minimalizmin hazır nesnelere kurgulaması gibidir.

Öğretici (didaktik), yapay görüntü ve senaryoların karşısında duran, gerçekliği gösteren ve bunu yaparken bir öykücünün tüm detayları kurgulaması gibi çalışır. Ceylan, bir televizyon röportajında sinemadaki amacını şu şekilde dile getirir: “Senaryonun fazla formüle dayanması da belirli bir didaktik (öğretici) duygu yaratabilir. Ondan da kaçınmak lazım. Filmlerimde bu şeyin (mühendislikten gelen formüle etme durumu) çok hissedilmesini istemiyorum. Bir hayat gibi ele geçme, formüle edilemez bir uçuculuk da olmasını istiyorum.” (Altıoklar, 2008) Senaryoda tasarlanmış konuşma tonlamaları, kelimelerin söyleniş dizilimi ve es verme anları gerçekçiliği arttırabilmek adına, filmin çekimi sırasında oyuncuya ve o sırada yönetmenin aklına gelen yeni bir fikre göre değişebilir. Yönetmene göre senaryo çoğu zaman bir yol göstericidir, ancak sabit bir metin yoktur; “Filmlerimi bir yere kadar planlarım, gerisi çekim sırasında gelişir. Hayatta da spontane yaşamayı severim, planlar beni rahatsız eder.” (Altıoklar, 2008)

Filmlerde karakterlerin sessizliklerinin önemli bir yeri vardır. Karakterler arasındaki diyalog sırasında, diyalogun bitiminde ya da karakterin yalnız olduğu sırada tanık olunan sessiz anlar, gerçek hayattaki gibi düşünme anlarına karşılık gelir. Bu gibi durumlarda mekânda olan diğer şeylerin: insanların, hayvanların, araçların, makinelerin sesleri duyulur. Sessizliğin yarattığı boşluklar izleyiciye de düşünme süresi sağlar. Çekimden sonra uygulanan montaj aşamasında, ekleyeceği müzikleri ve diğer sesleri özenle seçer. Sahnedeki duyguları yansıtabilmek, zaman geçişlerini tasarladığı gibi sağlamak için tüm sesleri önemser. Ceylan, filmlerindeki seslerin amacını şöyle açıklar: “Gerçek seslerle gerçekliği sağlayamazsınız. İnsan kulağı çok seçicidir; ortamdaki bütün sesleri duymayız. Ben de seyircinin duymasını istediğim sesleri seçiyorum ve genellikle onları sonradan ekliyorum.” (Eryılmaz, 2016:128) diyerek sesle yapmak istediklerini açıklar.

Gündelik gerçeklik görsel ve işitsel izlenimlerin sürekli iç içe geçmesinden doğar.

Sessizlik diye bir şey hemen hemen yoktur. El ayak iyice çekildiğinde bile gece

binlerce sesle doludur; bunların hepsini sustursanız bile, soluma seslerinizden kaçamazsınız. Ses, hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla sesin eksikliği dünyayı Araf'a çevirir -bir anda sağır olan insanların ortak hislerinden biridir bu. İçlerinden birinin ifadesiyle, "hayatın somut gerçekliği birden koca bir boşluğa döner - en temel fenomen- askıya alınır. Ölüm sessizliği gibi bir sessizlik çöker dünyaya". Gerçek insanlar gibi hareket edip çıt çıkarmayan karakterleri, sesi duyulmayan bir rüzgârda sessiz sessiz dalgalanan ağaçları ve dalgalarıyla sessiz ekran için de geçerlidir bu ifadeler. (Kracauer, 2015:243)

Işık ve renk kullanımında doğal, mekâna ait öğelerden yararlanır. Stüdyo veya yeşil perde önünde gerçekleşen çekimlerde de doğal ışık ve renk hissini yaratabilir. Bu durumda izleyicinin gerçek bir ana tanıklık etmesi durumunu güçlendirir. Bu öğelerin kullanımı, aktarılmak istenen duyguya göre sahnedeki bir karakteri işaret etmek-göz önüne çıkartmak için kullanılır.

Gerçekçi filmler, ele aldıkları konuları aktarırlarken, sinemanın süsünden uzak kalırlar. Zamansal olarak hayatın gerçek süresini kullanmayı tercih eder. Günlük yaşam, kendi doğal akışı içinde kaydedilir. Sadece görünen gerçeği değil, gerçeğin altında yatan olgu ve olayları da vermeye çalışır. Sade bir anlatımla seyirciye istediği duyguyu vermekte başarılıdır. Kurguda çok fazla geri dönüş (flash back) ya da ileri sıçrama (flash forward) gibi aldatıcı ya da kolaycı anlatım biçimleri tercih etmez. Film montajına gerçekten var olmayan bir şey kesinlikle eklenmemelidir. Gerçekçiliği bozacak ve seyirciyi kandırmaya yönelik özel efektlere rastlanmaz. Karakterlerin anlatım dili olabildiğince sadedir. Klasik sinema eserlerinde gördüğümüz şaşaalı ve dolaylı cümlelere kolay kolay yönelmez. Kimi zaman oyuncunun doğaçlama yapmasına ve dolayısıyla içinden geldiği gibi sözler söylemesine müsaade eder. Anlatımda yer yer belgesel görüntülere, belgesel bir dile yer verilebilir. Gerçekçi sinema daha çok bireysel bakış açılarına imkân tanır. (Sayıcı, 2016:51)

Fransız bir yorumcunun belirttiği gibi Ceylan "hayatın sinemadan daha önemli olduğunu" düşünmektedir ve "planları birbirine eklemek yerine, yaşamı sanatla birleştirmeye çalışır" (akt. Daldal, 2003:264). Kendisini oyuncunun yerine koyup, oyuncuya nerede nasıl bakması gerektiğini, ne kadar susması gerektiği gibi detayları anlatır. Bir durum karşısında insanın verebileceği tepkilere oldukça hakimdir ve çekim sırasında bu tecrübelerini oyunculara aktarır. Böylece, oyuncuların rol yapan biri gibi görünmelerini engellemeye çalışır. O anın gerçek hayatta yaşanıyor olması durumunda bir insanın nasıl davranacağını örneklendirir. İzleyicide film izliyormuş hissi yaratmak istemez, gerçek hayatta yaşanan bir duruma tanıklık etmelerini sağlar. Bazin gibi Ceylan da uzun planı gerçekliği elde etmek için önemser, tanıklığı güçlendirmek ve kameranın varlığını ortadan kaldırmak için kullanır. Her şey açıkça anlatılarak seyirci "aptal" yerine konmamalı, bazı şeylerin gerçekliğini anlamak, tanımlamak seyirciye bırakılmalıdır ona göre. Ceylan bu durumun sonuçlarını şöyle dile getirir: "Filmi kurarken net

mesajlarla kurarım. Sahneler benim için aslında tek anlamlıdır, ama sonuçları çok anlamlıdır.” (Altıoklar, 2008)

Kracauer'in sinema teorisi içerisinde, özellikle Nuri Bilge Ceylan sinemasının başat anlatı kalıplarıyla neredeyse birebir uyuşan dört temel unsur bulunmaktadır. Sinema eğer gerçekliğin yeniden sunumu ve hatta "kutsanması" ise, sinemasal anlatı kalıpları içinde "oyuncu", tiyatro sanatçısından çok farklı bir tarz benimsemelidir. Belgesele yakın bir dili olması gereken bu "sinematik" filmlerde oyuncu ya amatör olmalı, yani oynadığı rolün gerçek hayatta "sahibi" olmalı, ya da çok "minimal" bir ifade tarzı kullanılmalıdır. (Daldal, 2003:260)

Hollywood'da veya Türk Sineması'nda klişeleşmiş, gişe hasılatı için başarısı kanıtlanmış kurallara karşı çıkar. “Bilge, belli anlamların gövdeleri olduklarını iddia eden görünümlemlerle sürekli mücadele halindedir. Böylece o, piyasayı dolduran çoğu filmde esas dokuyu belirleyen verili anlamlardan, sosyal gerçekçilikten ya da ideolojik bakış açısından her zaman kararlılıkla kaçınmaya çalışmıştır.” (Eryılmaz, 2016:15) Ceylan için bir filmi birkaç kişinin seyretmiş, anlamış ve üzerine düşünmüş olması yeterlidir. Bunun için filmlerinde “büyük olaylar” yerine gündelik hayat içinde yaşanan durumları aktarır. Bir kaplumbağanın yürüyüşü, rüzgârda sallanan ağaçların sesi, can çekişen bir fare ya da insanın sessizliği Ceylan'ın sineması için değerlidir ve bunlar yeterince karmaşık, üstüne düşünülme hak eden anlardır.

Peşinde olduğu “gerçekliği” ele edebilmek için öncelikli olarak edebiyatçıları örnek alır, Dostoyevski ve Çehov'un kendisi üzerindeki etkilerini dile getirir. Tüm bu bilgiler ışığında ve özellikle önceki bölümlerde yer alan “minimalizmin disiplinlerdeki ipuçları” düşünüldüğünde, Ceylan'ın filmlerinde sinema, edebiyat, müzik, resim, mimari ve tasarımdaki minimalizm ilkelerinin yansımaları görülebilir.

Gerçeği yaratmaya ve aramaya yönelik filmler tasarlayan Ceylan'ın sineması, minimalist veya gerçekçi olarak tanımlanmaktadır. Yönetmen tüm filmlerinde insana odaklanır, derdi kozmos içindeki mikro olan birimi, insanı çözümlenektir. Kozmostaki yaşamı, doğa ve insan arasındaki benzerlikleri sorgular. Minimal düzeyde bir yapıdan makro düzeydeki yapının içeriğini çözmeyi hedefler. Hastalığın nedenini bulmak için hastalığa neden olan hücreleri, virüsleri inceleyen bir bilim insanı gibi çalışır.

6. BÖLÜM

UYGULAMA

Tezin uygulama bölümünde, Ceylan'ın uzun metrajlı ilk üç filmi *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) için önceden yapılmış olan afişler (Bknz. Resim 36) incelenmiş ve minimalizm ilkeleri önemsenerak afiş tasarımları yapılmıştır. Bu üç filmin seçilmesinin nedeni, film eleştirilenlerince -Ceylan'ın sonraki filmlerine göre- daha gerçekçi olduklarının dile getirilmesi ve afiş uygulamasında minimalizm ilkelerinin öneminin açıkça görülebileceği içeriklere sahip olmalarıdır. "Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisine baktığımızda *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinin diğerlerine nazaran daha gerçekçi etkiler sağladığını görmekteyiz. Bunun en büyük sebeplerinden biri aynı amatör oyuncu kadrosuyla bu üç filmde çalışmasıdır." (Sayıcı, 2016:136) Pösteki ise bu durumu, henüz *Uzak*'tan sonraki film olan ve kadrosunda profesyonel oyuncular da yer alan *İklimler* (2006) gösterime girmeden bir yıl öncesinde açıklar: "Basit hikaye anlatımı, kamera hareketlerindeki ekonomik yaklaşım, doğayı müdahalesiz aktarma ve amatör oyuncu seçimi ile minimalist sinemanın bütün özelliklerini taşıyan bir temsilcisidir." (Pösteki, 2005:141) Bu filmlerde, az sayıda amatör oyuncunun yanı sıra filmlerin bütçesini kendisi karşıladığı ve çekimde başka durumlara kafa yormak istemediği için az sayıda teknik ekiple çalışır. Amatör oyuncular hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklar: "Amatör oyuncu kullanmak ayrıca çok zengin bir portföyden seçim yapabilmenizi olanaklı kılıyor. Role çok uygun bir yüz, seyircinin başka bir rolde hiç görmediği bir tip yaratmış oluyorsunuz." (Eryılmaz, 2016:31)



Resim 36: Söz konusu üç film için daha önce yapılan afiş tasarımları.

(<http://www.nuribilgeceylan.com/>)

Uzak filmi, 2003 yılında gerçekleşen Cannes Film Festivali'nde En İyi Aktör ve Büyük Jüri Ödülü'nü kazanır, festival sonrası Romney kaleme aldığı yazısında söz konusu üç filmin özetini ve Ceylan hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklar: "Ceylan'ın ilk üç uzun metrajı etkileyici derecede berrak bir dünya sunuyor. Kasaba'dan Uzak'a giden yol, melankolik bir ahlak anlayışına, keskin ve kendini geri çeken bir zekaya ve gündelik hayatın ilham verici, görünüşte boş anlarına dair ince bir görüşe sahip, kavrayışı alttan alta genişleyen bir yönetmene işaret ediyor." (Kutlu, 2009:88) *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* neredeyse aynı mekanlarda, yönetmenin doğduğu kasabada geçer. *Kasaba* filminin gösteriminden sonra yapılan bir röportajda şunları söyler: "Yine aynı bölgede yeni bir film çekmeyi istiyorum. Ama daha az hata yaparak." (Eryılmaz, 2016:26) Üç filmdeki oyuncular benzerdir ve öyküleri birbirini tamamlar. *Kasaba*'daki karakterler *Mayıs Sıkıntısı*'nda daha net çizilir ve bir şekilde *Uzak*'ın öyküsüne dahil olurlar. Birinci filmden üçüncü filme, kasabadan şehre uzanan yolda insanların duyguları ve düşünceleri yargılanmadan aktarılır. Yönetmen, otobiyografik filmler olmadığını söylese de, meselesi ağırlıklı olarak doğduğu kasaba ve buradaki ilişkilerdir, bu nedenle kendi hayat hikayesinden parçalar görülür. "Taşra üçlemesi olarak adlandırılan ilk üç filmde [*Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*] Ceylan, doğup büyüdüğü topraklara, kendi ailesine ve kendisine bakar." (Akbulut, 2012:117) Aklındaki soruları filmlerindeki karakterler dile getirir. Film yapmayı, "insanın ruh kardeşlerine gönderdiği bir mektup" olarak tanımlar.

Tez kapsamında ele alınan filmlerden sonraki filmlerinde gerçeklik arayışından kopmamış olduğu görülür. Ancak, bu filmlerin sinemasal anlatım dilinde -film eleştirmenleri tarafından da belirgin olarak saptandığı üzere- minimalizm ilkelerinin yansımalarının daha az olduğu yönünde açıklamalar vardır. Bunun başlıca nedeni yönetmenin ele aldığı öykülerin ve gerçekliği elde etme yöntemlerinin değişmiş olmasıdır. Filmlerin hikayesi karmaşıklaşır, çalıştığı oyuncu sayısı artar. Gerçekliği daha farklı soruların üzerinden, daha karmaşık ilişkilerin içinde bulmaya çalışır.

Ceylan'ın *Koza*, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde doğanın büyük bir rolü vardır. Kracauer ve Ayfre'in doğa-insan ahengine yaptıkları vurguya paralel biçimde, insanın doğanın bir parçası olduğu, kuşlar, böcekler ve diğer canlılar gibi insanın da doğadaki genel bütünlüğü yansıttığı fikri, Ceylan'ın bu üç filmde de karşımıza çıkar. Doğal ortamda yaşayan insan için sadece evi değil, evini çevreleyen (uçsuz bucaksız) tarlalar, ormanlar, gökyüzü hatta bütün kâinat "yuva" gibidir. Genelde Anadolu insanını resimleyen bütün fotoğrafçıların aradığı o "saf", "insani" bakışları yakalamak arzusundaki Ceylan, doğayla içiçe yaşayan kasaba insanında aradığı "güzelliği" bulur. (Daldal, 2003:265)

Sonuç olarak, Ceylan'ın sinemasında ve özellikle söz konusu üç filmde minimalizm ilkelerinin önemsendiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, grafik tasarımda minimalizm ilkelerinin

öneminin göstergesi olarak, filmler için afiş tasarımları yapılmıştır. İlkelerin önerileri ile örtüşen tasarım süreci şu şekilde ilerlemiştir:

1. Söz konusu üç filmin, sinema eleştirmenleri ve yönetmen tarafından “minimalist sinema” içinde değerlendirilmesine bağlı olarak afiş tasarımlarında, günümüzde güncelliğini koruyan ve sonradan içeriği genişleyen minimalizm ilkeleri yol gösterici olmuştur.
2. Minimalizm ilkelerinin temeline ve filmlere bağlı olarak, afişlerin işlevinin “filmlerin gerçekliklerini yansıtmak” olduğu belirlenmiştir. Filmler ve yönetmenin röportajları izlenmiş, okunmuş ve sinema yazarlarının çözümlmelerine başvurularak filmlerin gerçekliklerine dair bilgilere ulaşılmıştır.
3. Minimalizm ilkelerinin çok biçim, karmaşa üzerine kurulu olmadığı ve bu nedenle filme ait her bilginin minimalist bir afişte aktarılmadığı açıktır. Bu bağlamda, ulaşılan gerçeklik bilgileri içinden -az biçimcilik ilkesinin yansıması olarak- filmin bütününe dair ipuçları sağlayabilecek karakterler, durumlar, mekanlar vb. parça(lar) seçilmiştir.
4. Her film içerik açısından ilişkili olsa da farklı filmler olmaları, yönetmenin gerçekliği elde etmede farklı yöntemler kullanması nedeniyle her filmin ihtiyaç duyduğu afiş tasarımı çözümü, yani afişin filmin işlevini anlatma biçimi farklıdır. Buradan yola çıkılarak, her film için -bir serinin parçası olmayacak şekilde- afiş tasarımı yapılmıştır. Böylece, “biçim işlevi izler” ilkesi vurgulanmıştır.
5. Problemin çözümüne dair ilkeler içinden gerektiği kadarı önemsenmiştir.
6. Önemsenen minimalizm ilkelerinin sunduğu yöntemler, elde edilen bilgilerin tasarıma yönelik işlenmesini sağlamıştır.
7. Kişisel zevklere, tarza ve yargılara bağlı kalınmadan, tasarımın gereklerine göre hareket edilmiş ve buna bağlı olarak afişin ölçüleri, kullanılacak yazı tipleri, renkler, baskı yüzeyinin malzemesi, parçaların bağımsız veya bir arada düzenlenme şekli belirlenmiştir.

6.1. Nuri Bilge Ceylan Filmleri İçin Afiş Tasarımları

6.1.1. Kasaba

Kasaba (1997) yönetmenin ilk filmi olan kısa metrajlı *Koza*'dan sonraki ilk uzun metrajlı filmidir. Filmin kamera arkası ekibi iki kişidir (Ceylan ve Sadık İncesu), oyuncu sayısı ise dokuz kişidir. Daha sonra *Mayıs Sıkıntısı*'da yer alacak oyuncuların birkaçı ile çalışır. Kadrodaki tüm oyuncular, hayatın gerçekliğinin yansıtılabilmesine olanak sağlayacak şekilde

amatörler arasından seçilir. Bunlardan üçü gerçek hayattaki annesi (Fatma Ceylan), babası (Mehmet Emin Ceylan) ve yeğenidir (Mehmet Emin Toprak). Filmin öyküsü gibi ekibi de minimalisttir ve öykü şu şekilde açıklanır:

Film, küçük bir kasabanın sessiz yaşamı içerisinde bir ailenin üç kuşağının ilişkilerini anlatmaktadır. Ailenin çocukları Havva ve Ali'nin gözünden anlatılan öykünün ilk bölümünde kış mevsiminde okuldaki çocukları görürüz. Havva'nın kokan yemeği utanmasına neden olacaktır. Filmin ikinci bölümünde mevsim değişmiştir. Havva'yı kardeşi Ali ile okul çıkışı mısır tarlasına yaptıkları yolculuklarında izleriz. Doğa ve hayvanlarla aralarındaki etkileşimi görürüz. Üçüncü bölümde çocuklar tarlaya varmışlardır. Ailenin büyüklerinin ateş başındaki sohbetlerini yarı uyanık olarak dinlerler. Yaşlı anne ve baba, yurtdışında okumuş, Havva ve Ali'nin babası olan oğulları Emin ile eşi ve ölmüş oğullarının çocuğu Saffet arasındaki zaman zaman sertleşen ve yumuşayan sohbe tanık olurlar. (Pösteki, 2005:115)

Üç epizoddan oluşan *Kasaba*, Çanakkale'nin Yenice kasabasında bir ailenin çocuk, genç ve orta-yaşlı olmak üzere farklı kuşak üyelerinin, gerek kendi aralarında gerekse doğa ile kurdukları ilişkileri betimler. Sağlık, masumiyet, vicdan, aidiyet gibi kavramları tartışmaya açan film, "yaşama, insana, bilgiye, kültüre, ölüme ilişkin felsefi ve antropolojik bir bakış niteliği taşır". (Akbulut, 2012:117)

Film, Nuri Bilge Ceylan'ın otobiyografik bir çalışması olarak değerlendirilir. Filmin her karesi siyah beyaz bir fotoğraf karesini anımsatmaktadır (Bknz. Resim 37). Bu nedenle afişin ölçüsü, filmde kullanılan ekran oranına (*screening ratio*) karşılık gelecek şekilde, uzun kenarın kısa kenara oranının 1.66 olduğu ölçülerde seçilmiştir.



Resim 37: Saffet'in lunapark ziyaretinden bir kare.

(<http://www.nbcfilm.com/kasaba/photos.php?mid=6>)

Filmin süresi boyunca, farklı karakterler gündelik hayatları içinde görülür, akşamüzeri bir tarlanın yanındaki ağaçlık alanda bir araya gelirler ve ateşin etrafında sohbet etmeye başlarlar, tüm karakterlerin bir ailenin parçası olduğu anlaşılır. Filmdeki diyaloglar sanki filmin son bölümünde, ateş başında yapılan uzun süreli sohbete saklanmıştır. Karanlık içinde, bir ateşin etrafında toplanmış insanların yüzüne vuran ışık onların gerçek yüzünü göstermeye başlar. Konuşmalarda karakterlerin gerçek fikirleri, aralarındaki ilişkideki gerçekler açığa çıkar. Emin ve yeğeni Saffet'in geçmişteki davranışları ve kararları üzerine kurulan konuşma, ikisi arasında yükselen bir gerilime neden olur.

Filmin bütünlüğü içinde, karakterlerin bir araya gelerek gerçekliklerini sundukları, gerçekle yüzleştikleri an olması nedeniyle ateşin etrafında sohbetin gerçekleştiği sahne, afişin arka planına yerleştirilmiştir. Afişte yer alan yazıların tümünde, minimalizmin yalın biçimciliğine bağlı olarak tırnaksız yazı tipi kullanılmıştır. Filmle bağlantılı olarak ve hiçbir bilginin öne çıkmaması, geride kalmaması adına yazılarda da siyah beyaz tonlar seçilmiştir. Filmin adı sahnedeki ateşin ışığını taşıyacak biçimde yerleştirilmiş ve karakterler gibi onun da bir kısmı aydınlatılmıştır. "Bir NURİ BİLGE CEYLAN filmi" ifadesi, sahnede yer alan ve filmde yönetmenin yansıması olan karakter üzerine yerleştirilmiştir. Oyuncular ve teknik ekibin bilgileri film adı ile aynı düzlem içinde, arka plan ve film adındaki bütünlüğü bozmamak adına kompozisyonda alta yerleştirilmiştir. Filmle bağlantılı olarak, afiş tasarımında filmin gerçekliğini yakalamak adına az ve yalın biçimlere, içeriğin malzemesini kullanmaya önem verilmiştir (Bknz. Resim 38).



Resim 38: *Kasaba* filmi için afiş tasarımı, 50x30.12 cm.

6.1.2. Mayıs Sıkıntısı

Ceylan'ın ikinci uzun metrajlı filmi *Mayıs Sıkıntısı* (1999), yönetmenin belirttiği üzere *Kasaba* filminin geçtiği mekanlarda "daha az hata yaparak" çektiği sonraki filmidir. "Fransız eleştirmen Yannick Lemarie'ye göre, Nuri Bilge Ceylan ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*'nın kamera arkası görüntülerini izleyince settteki bencil tutumundan vicdan azabı duyar ve bu deneyimi biraz da "günah çıkarma" isteğiyle filmleştirir. Gerçekten de *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Kasaba*'nın çekim sürecini anlatan bir tür "belgesel" gibidir." (Daldal, 2003:264) Filmde anne ve baba rolünü yine Ceylan'ın annesi ve babası üstlenir. Oğulları ise bir yönetmendir. Filmin içerisinde Ceylan'ın doğduğu kasaba ve tanık olduğu, başkalarından duyduğu öyküler yer alır ve kendisi de filmi otobiyografik olarak tanımlar. "Ceylan, başından geçen gerçek olayları gerçeğin en yalın hallerini ve doğal oyunculukları kullanarak vermiştir." (Sayıcı, 2016:137)

Mayıs Sıkıntısı doğduğu kasabaya film çekmek üzere dönen Muzaffer'in hikayesini anlatır. Babası Emin, tarlasının yanındaki küçük bir ormanlık bölgeyi tarlasının hudutları içine katma mücadelesindedir. Dokuz yaşındaki yeğeni Ali ise babasına bir müzikli saat aldırabilmek için uğraşır. Bu uğurda halası tarafından bir sınava tabi tutulmayı kabul eder. Eğer bir yumurtayı kırk gün kırmadan cebinde taşımaya başarsa saat konusunda bir şansı olabilecektir. Ve kuzeni Saffet, şansı ve talihi pek yolunda gitmeyen bir kasabalıdır ve renkli bir yaşam vaat eden İstanbul'a göç etmeyi hayal eder. (www.nbcfilm.com)

Yönetmen, yaşlı baba karakterinin (Emin, Bknz. Resim 39) "50 yıllık emek verdiği" söylediği meşe ağaçlarının, yol yapımında kesilmemesi için verdiği mücadeleyi merkeze alır.



Resim 39: Emin'in meşe ağaçları önünde yer aldığı bir kare.

Emin'in dışında diğer karakterlerin de kendine göre bir mücadelesi ve amacı vardır; Muzaffer'in film çekmek için mücadelesi, Ali'nin oyuncuğu hak etmek için cebindeki yumurtayı kırmadan taşıma mücadelesi, Saffet'in kasabadan ayrılarak şehre gitme mücadelesi öne çıkar. Bu nedenle filmin afişinde, her biri bir karakterin öyküsüne karşılık gelecek az ve yalın biçime sahip göstergeler seçilmiştir. Ağaçların filmdeki temel öyküyü oluşturması açısından, dikey biçimlerine uygun olarak afiş de dikey biçimde kullanılmıştır. Emin'in öyküsünü meşe yaprağı, Muzaffer'in öyküsünü film kamerası, Ali'nin öyküsünü yumurta, Saffet'in öyküsünü ise seyahat çantası temsil etmektedir. Göstergelerin seçiminde, filmlerde yer alan karşılıkları ile çelişki yaratmamak adına filmdeki benzerleri tercih edilmiştir. Ancak, Muzaffer'in filmde kullandığı iki kamera içinden, planladığı filmi çekmeye başladığı ve Ceylan'ın da daha önce *Kasaba*'nın çekiminde kullandığı kamera (Arriflex 2B) seçilmiştir. Temsil ettikleri karakterlerin filmin öyküsü içindeki durumları gibi ortak bir zemine sahip, ancak kendi alanları içinde bağımsız olarak kurgulanmışlardır. Bu amaçla afiş alanını dörde ayıran bir ızgara kullanılmıştır (Bknz. Resim 40). Böylece, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* arasındaki bağlantı afişte bir gösterge üzerinden kurulmuştur.

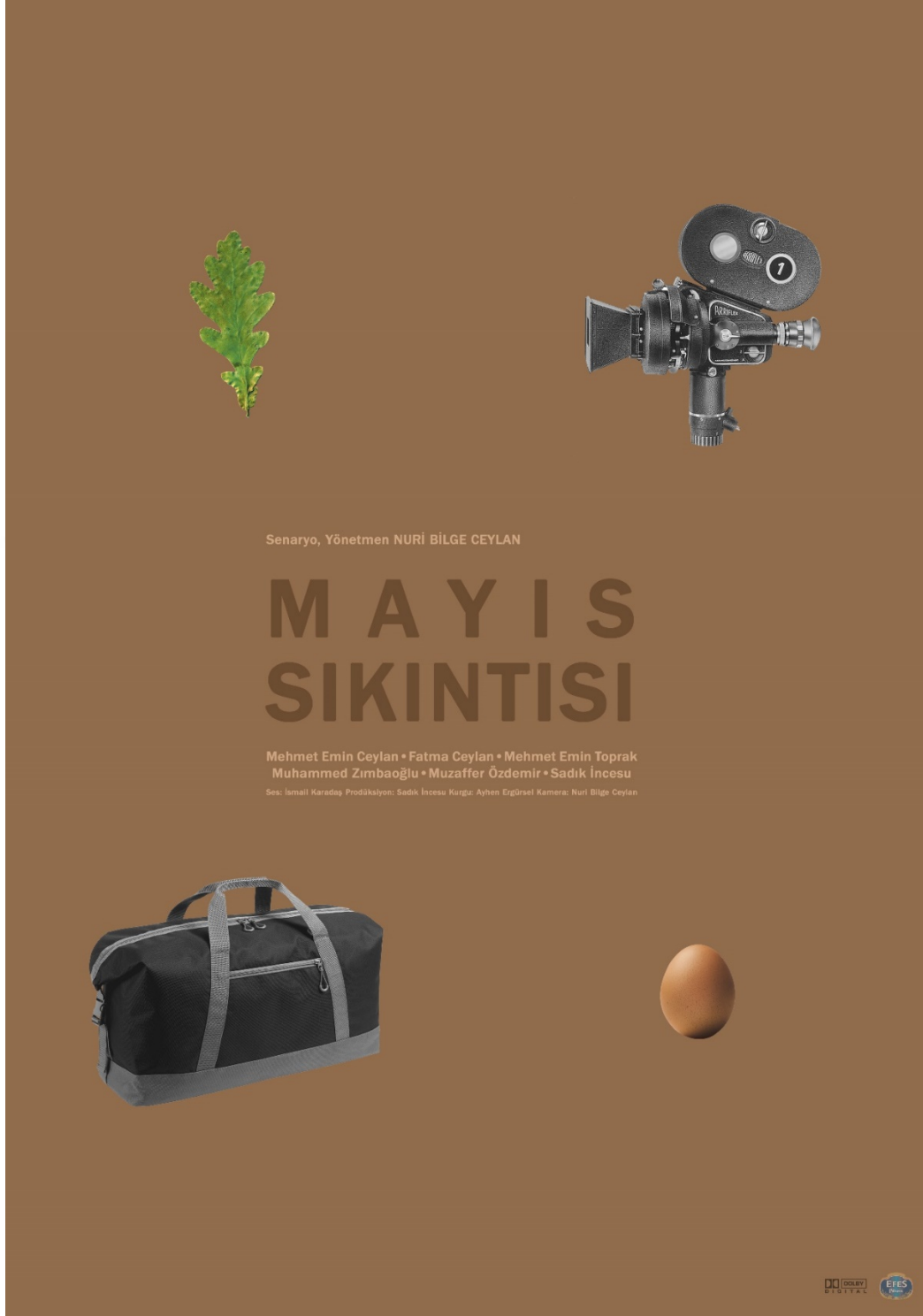


Resim 40: Filmdeki karakterleri anlatan göstergelerin afiş alanı içindeki yerleşimi.

Karakterlerin öykülerinde toprakla yani yaşadıkları, yaşlandıkları yerle olan bağlar filmde sorgulandığı için afişin arka planında soluk bir toprak rengi yer almıştır. Yönetmen filmdeki renklerin sürecini şöyle açıklar: "Deneme baskısı yaptığımda renkler hiç hoşuma

gitmedi. Mayıs sonu ve haziranda çektim filmi. Güneş vardı, renkler fazla canlı çıkmıştı. [...] Özel bir işlemle renkleri soldurduk.” (Eryılmaz, 2016:34) Bu nedenle afişte yer alan hiçbir şey canlı renklere sahip değildir. Böylesi bir tercih, minimalist tasarımlarda zaten yer almaktadır. Kompozisyon içinde uyumlu renk seçimlerine, parçalar arasındaki büyüklük-küçüklük dengesine de tasarımda bir düzen sağlanabilmesi adına dikkat edilmiştir. Minimalizm ilkelerine bağlı kalınarak tırnaksız yazı tipleri seçilmiştir. Filmde ve tasarımda önemsenen doğanın insanla olan ilişkisi nedeniyle, afişin baskı yüzeyi olarak geri dönüşümlü kağıt kullanılması planlanmıştır. Ek olarak bu seçimde, minimalizm içinde yer alan “çözüm için problemin malzemesini kullanma” ve gerçeklikle ilişki içinde olma ilkeleri önemsenmiştir.





Resim 41: *Mayıs Sıkıntısı* filmi için afiş tasarımı, 35x50 cm.

6.1.3. Uzak

Kasaba'da başlayıp *Mayıs Sıkıntısı*'nda derinleşen öykü, yönetmenin üçüncü uzun metrajı *Uzak*'da (2002) ucu açık şekilde sonlandırılır. Filmler arasındaki ilişki muğlak bırakılır, ancak öyküleri arasındaki benzerlikler açıktır. Kasabadan şehre göç etmek isteyen karakter (Yusuf), yönetmenlik, fotoğrafçılık yapan başka bir karakter (Mahmut) ve aralarındaki akrabalık

ilişkileri, birbirlerine karşı tutumları, şehir ve kasaba hakkındaki görüşleri vs. filmler arasındaki bağlantıların kurulmasında yardımcı olur. Aynı zamanda yönetmen, filmi “Belki bu benim en otobiyografik filmim.” (Eryılmaz, 2016:55) şeklinde tanımlar ve filmler arasındaki ilişkiyi destekler.

Mayıs Sıkıntısı'nın adeta bıraktığı yerden devam eden *Uzak*, fotoğraf sanatçısı Mahmut ile onun uzak akrabası Yusuf arasındaki gerilimli ilişkiyi öyküler. Mahmut'un tek kişilik "özgürlüğü", gemilerde iş bulmak, dünyayı dolaşmak için yanına gelen Yusuf'un gelişiyle bozulur. Boşandığı eşine hala aşık olduğunu söyleyemeyen, kadınlarla ilişkisi cinsellikle sınırlı kalan ve ideallerine küsmüş olan Mahmut, Yusuf'u, fotoğrafını çekmek için aradığı bir nesneyi çalmakla suçlayarak onun evden ayrılmasına yol açar. Ceylan, karakterlerini birbirine "hem uzak hem de yakın kılan taşrayı" (Akbulut, 2005: 161), suç ve vicdan ilişkisi üzerinden anlatarak sonraki filmlerinde göreceğimiz modern melodramın tohumlarını atar. (Akbulut, 2012:117)

Mahmut, yaptığı işi sayesinde geçimini rahatlıkla sağlayan, entelektüel bir arkadaş çevresine sahip, eski karısına hala aşık olan biridir. Yaşadığı hayat onu bencilleştirmiş ve yalnızlaştırmıştır. [...] Yusuf, gemilerde iş bularak para kazanacağını düşünmekte, kentli kadınların peşinde ya da sokaklarda dolaşarak gününü geçirmektedir. Mahmut, eski yaşantısına dönebilmek için Yusuf'tan kurtulmak zorundadır. (Pösteki, 2005:131)

Filme iki karakterin, Mahmut ve Yusuf'un öyküsü anlatılır. Mahmut uzun süredir büyük bir şehir olan İstanbul'da yaşamaktadır, Yusuf ise kasabadan şehre iş bulma ve “sıkıcı” hayatından kurtulma umuduyla gelir. Yönetmen iki karakteri karşıt biçimlerle çizer. “*Uzak*, Yusuf'un hayallerine uzaklığının, Mahmut'un kasabada, yani çok eskilerde bıraktığı değerlerine uzaklığının ifadesidir.” (Pay, 2009:33) Mahmut işinden memnun değildir, eski karısına halen aşıktır ve annesi hasta olmasına rağmen onunla görüşmeye hemen ikna olmaz. Aralarındaki ilişkinin açıkça tanımlanmadığı bir kadınla arada bir yatmaktadır. Kendince yaşayıp gitmektedir ve düzeninin bozulmasını, güvenli bölgesi olan evine başkasının dahil olmasını istemez. Yusuf ise yeniliklere açıktır, iş ve ilişki arayışı içindedir, geldiği şehri tanımak gezip keşfetmek ister, küçük şeylerden mutlu olur ama aynı zamanda alıngandır. Kasabada bıraktığı ailesi ile arası iyidir. İki karakter giderek birbirlerine kızgınlık duymaya başlar ve yaşananlar en sonunda Yusuf'un evi habersizce terk etmesine neden olur. Anlaşıldığı üzere, Mahmut'un keskin çizgileri vardır ve kimse için bu çizgileri esnetmez ya da kaldırmaz. Eski karısına onu halen sevdiğini söyleyemez, bir araba yolculuğu sırasında farkettiği “güzel” bir kompozisyonu çekmeye yeltenmez, Yusuf'a karşı hoşgörüsünü kısa sürede kaybeder.

Mahmut'un fotoğraf çekimi için aradığı köstekli gümüş bir saati evin içinde bulamaması, Yusuf'la olan ilişkisindeki gerilimin tırmandığı nokta olur ve bu nedenle filmin akışı içindeki en çarpıcı olayları doğurur. Saati bulabilmek için farklı odalardaki dolaplara,

kutulara bakar, daha sonra Yusuf'a sorar. Yusuf, saati görmediğini söylese de Mahmut ısrarla sorarak, Yusuf'a suçluymuş gibi davranır. Daha sonra bir odada yer alan kutuda aradığı saati bulur, ancak kutudan çıkarmaz ve bulduğunu belli etmeden üzerini örter (Bknz. Resim 42). Yusuf'a bu durumun önemli olmadığını, unutmamasını söyler, ancak Yusuf yaşananlardan rahatsızdır ve almadığına dair yeminler eder. Bunun üzerine bir de Mahmut'un çantasını karıştırdığını anlayınca kendisinden şüphelendiğine ikna olur. Bu durum ve gece yaşanan birkaç şey üzerine, Yusuf ertesi gün evi terkeder. Nereye gittiği ise belirsizdir.



Resim 42: Mahmut'un köstekli saati bulduğu an.

Yaşanan söz konusu "küçük" olayın süreci ve sonuçları karakterler hakkında birçok ipucu sağlamaktadır, bu nedenle filmin afiş tasarımında belirleyici olmuştur. İzleyicinin bakışını derinliği olan bir yüzeye, dipte yer alan anlama çekmek için afişin alanı karton kutunun içi olarak seçilmiştir. Tasarımda, saatin üzeri örtülmemiş, gerçekliği olduğu gibi yansıtılmıştır. Film adı ve diğer bilgiler, kutunun yani filmin önemli "mekanlarından" birinin yüzeylerindeki perspektiflere uygun yerleştirilmiştir (Bknz. Resim 43).



Resim 43: *Uzak* filmi için afiş tasarımı, 46,5x35 cm.

7. SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Günümüzde, yaşamın içinde olduğu gibi grafik tasarımda da yeni ve “basit” çözümlere ihtiyaç artmaktadır. Yeni gerçeklikler tasarlanmakta, buna karşılık gerçeği sunan ve bunu yaparken sorunu daha karmaşık hale getirmeyen çözümler aranmaktadır. Minimalizm ilkeleri, diğer disiplinlerde olduğu gibi grafik tasarımda da tasarımın gerçekliğinin gösterilebilmesini, anlamın aktarılabilmesini ve aynı zamanda anlam katmanlarının oluşturulabilmesini sağlamaktadır. Böylece, tasarım problemi karşısında sunulacak çözümlerin olasılığını artırmakta ve yeni şeyler söyleyebilmenin önünü açmaktadır. Çözümü, problemin içinde aramayı önermekte ve bunu yaparken sunulacak çözümlerin yeni problemler yaratmasını engellemektedir.

Grafik tasarımcının, karşılaştığı grafik tasarım probleminin bilgisine sahip olması, sunacağı çözümleri elde ederken hangi ilkeleri önemsemesi gerektiğini bilmesi “uygun” cevaplara ulaşabilmesini sağlamaktadır. Minimalizm ilkeleri, tasarımı hem basitçe anlaşılabilir kılmak için hem de anlamı zenginleştirmek için yöntemler sunmaktadır. Zenginleşmenin karşılığı gösterişli, kalabalık, anlamsız parçalara sahip bir tasarım yapısı değildir. Çözümü sunabilecek kadarın veya başka bir ifadeyle, işleve cevap verebilecek kadarın tasarımda bir araya gelmesidir.

Problemin çözümü için problemin malzemesini kullanmak ve biçim işlevi izler ilkeleri, minimalizmin grafik tasarımın içeriğinde zaten var olduğunu göstermektedir. Tezde yapılan uygulamaların örneklendirdiği gibi; minimalizm ilkelerinin minimalist bir çözüm gerektiren tasarım problemi karşısında, grafik tasarımcı tarafından önemsenmesi ile ulaşılan sonuçlar bu durumun kanıtını oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, -kolay olarak algılanan- minimalist tasarım üretiminin görüldüğü gibi olmadığı ve tasarım sürecini yönlendiren ilkelerin önemli olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Basit bir yapıya çok anlam sığdırılabileceğinin, bu nedenle yapı yalın ve az biçimlere sahip olarak inşa edilse de çözümü sunabileceği görülmüştür. Minimalist bir grafik tasarım çalışmasının nasıl olacağına dair kalıplar ve kuralların olmadığı da bu sayede netleştirilmiştir. Minimalizm ilkelerinin grafik tasarım probleminin çözümünde değerlerin elde edilmesine yönelik önemi güncelliğini sürdürmektedir ve doğası gereği sürdürmeye devam edecektir.

KAYNAKLAR

Kitap

- Abisel, N. (2017). *Popüler Sinema ve Film Türleri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Akbulut, U. T. (2012). *Yeşilçamdan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Alsaç, Ü. (1997). Mies van der Rohe, Ludwig. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi içinde*, (c.2, s.1232). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Altıoklar, M. (2008). *Sinemacı* [TV Programı]. Digiturk Yapımı. İstanbul: Turkmax.
- Ambrose, G. Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda Tasarım Fikri* (A. G. Taşcıoğlu, M. Taşcıoğlu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G., Harris, P. (2017). *Grafik Tasarımın Temelleri* (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatından Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Andrew, J.D. (2007). *Sinema Kuramları* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Z. Ö. Barkot, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslan, U. T. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Armstrong, H. (Ed.) (2012). *Grafik Tasarım Kuramı* (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.
- Barker, S. F. (2003). *Matematik Felsefesi* (Y. Dursun, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (G. Korkmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barthes, R. (2013). *Göstergeler İmparatorluğu* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). *Bakış ve Ses* (İ. Yasar, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Busch, O. V. (2015). *Tasarlanacak Ne Kaldı?* (H. Ertaş, T. Yasak, G. Öztok, Çev.). İstanbul: Puna Yayın.
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Charles, H., Wood, P. (Ed.). (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (K. Özsezgin, Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.

- Çakır, S. (2009). Edebiyat ve Toplumsal Etkileşim: Edebi İmgelem, Medya ve Toplum. M. Ç. Aydın (Ed.), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim* içinde (ss. 47-72). İstanbul: E Yayınları. 1. Basım.
- Danto, A. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar* (C. Kayaş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, F. O. (Ed.). (2015). *Sade/ce*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Erkılıç, S. D. (2009). Sinema ve Toplumsal Etkileşim: Teknoloji, Sanat ve Seyir. M. Ç. Aydın (Ed.), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim* içinde (ss. 47-72). İstanbul: E Yayınları. 1. Basım.
- Eryılmaz, M. (Ed.) (2016). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Fıncıoğlu, S. (2012). *John Cage: Seçme Yazılar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (S. İrvan, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Foster, H. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi* (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve Göz* (Kemal Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama (Ahmet Cemal, Çev.)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heller, S., Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir* (B. Bayrak, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Heskett, J. (2013). *Tasarım* (E. Uzun, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kutlu, E. N. (Ed.) (2009). *Nuri Bilge Ceylan: Makaleler, Söyleşiler, Fotoğraflar*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mimaroglu, İ. (2017). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Minimal Sanat. *Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi* içinde (c.6, ss.1349-1350). İstanbul: Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nuyan, E. (2013). *Sinema Felsefesine Giriş*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Özudoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pay, A. (2009). *Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pösteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

- Sabbadini, A. (2016). *Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar* (Ö. Yüksel, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sayıcı, F. (2016). *Son Dönem Türk Sinemasında Gerçekçilik: 1990 Sonrası Sinemamızda Gerçekçi İzler, Filmler ve Yönetmenler*. İstanbul: Literatürk Acedemia.
- Spencer, D. (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı: Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci* (A. Terzi, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Suzuki, D. T. (1997). *Zen Budizm: D. T. Suzuki'den Seçme Yazılar* (İ. Güngören, Çev.). İstanbul: Yol Yayınları.
- Şimşek, M. E. (2016). *Modernite, Postmodernite ve Bauman*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Toula-Breysse, J. (2014). *Zen* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Twemlow, A. (2011). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* (D. Özgen, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ural, Prof. Dr. Ş. (2011). *Basitlik İlkesi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Weill, A. (2008). *Grafik Tasarım* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tez

- Aynacı, F. (2015). *Jean-Philippe Toussaint'in Fotoğraf Makinası ve Mösyö Adlı Yapıtlarında Postmodernizm ve Minimalizm*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Beytekin, S. (2015). *Cazın Piyano Üzerinden Matematiksel Analiz ile Fraktal Geometri ile İlişkisinin Analizi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Boran, İ. (2007). *Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent Arel'in Stereo Electronic Music No. 1 Adlı Yapıtı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Bölümü. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Güleryüz, R. (2014). *Minimalizm ve Steve Reich'in "Klavyeli Vurma Çalgılar" İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Islakoğlu, P. M. (2006). *Minimalizm Kavramı ve Mimaride Minimalist Yaklaşımlar*. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Marşap, G. (2013). *2000-2010 Yılları Arası Türk Sineması Film Afişlerinin Gelişimi*. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yılmaz, H. R. (2011). *Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik*. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Gazetecilik Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dergi & Makale

Avant-Garde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları (1995, Sayı: 59). *Sanat Dünyamız*.

Aytaç, S. (2012). İradenin İyimserliği. *Altyazı*, 119. 52-53.

Dadak, Z. (2012). O Gün Oslo'da Olanlar. *Altyazı*, 119. 51.

Dadak, Z. (2015). Sinemadaki Hayalet: Uzun Plan. *Altyazı*, 148. 26-31.

Daldal, A. (2003). Gerçekçi geleneğin izinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, 25. 255-273.

İnternet Kaynakları

100 Years of Design. 17 Aralık 2017 tarihinde <http://www.celebratedesign.org> adresinden erişildi.

Aslan, M. (2013). *Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinin İncelenmesi*. 15 Aralık 2017 tarihinde <http://sbedergi.karatekin.edu.tr/DergiTamDetay.aspx?ID=165&Detay=Ozet> adresinden erişildi.

Die Neue Typographie. 17 Aralık 2017 tarihinde <http://www.historygraphicdesign.com/index.php/prologue/alphabets/670-king-eumenes-ii-of-pergamum> adresinden erişildi.

Ergüven, A. (2017). Pierre Bernard'ın çağdaş afişleri. *GMK Yazılar*, 183. 3 Aralık 2017 tarihinde <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-15122386861952190285.pdf> adresinden erişildi.

Grafik Tarzlar (7). (1992). *GMK Yazılar*, 53. 10 Aralık 2017 tarihinde <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-144710070931356327.pdf> adresinden erişildi.

Hollowod, K. (2015). *Dentsu x Mainichi: Print You Can Plant*. 21 Aralık 2017 tarihinde <https://www.peopleofprint.com/studio/dentsu-x-mainichi-print-you-can-plant/> adresinden erişildi.

- Kazmaoğlu, A. (2003). *Minimalizm; Sanat, Tasarım, Mimarlık*. 21 Aralık 2017 tarihinde <http://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=43&aID=305> adresinden erişildi.
- Mayıs Sıkıntısı. 10 Ocak 2018 tarihinde <http://www.nbcfilm.com/mayis/story.php?mid=4> adresinden erişildi.
- Mimarlar Ne Der +? Buluşmaları. *Minimalizm: Mies Van Der Rohe*. 21 Aralık 2017 tarihinde <https://www.mimarlarneder.com> adresinden erişildi.
- Poynor, R. (2010). Laf çok, iş yok!. *GMK Yazılar*, 94. 3 Aralık 2017 tarihinde <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457192999272427921.pdf> adresinden erişildi.
- Sasaki, S. (2011). Uluslararası gelişimde grafik tasarımın rolü. *GMK Yazılar*, 101. 3 Aralık 2017 tarihinde <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14571944251193888869.pdf> adresinden erişildi.
- Sözen, M. (2009). Minimal Sinema Anlatısı ve Bunun Türk Sinemasındaki İzdüşümleri. 3 Şubat 2018 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275282> adresinden erişildi.
- Swiss Design. 5 Ocak 2018 tarihinde <http://www.designishistory.com> adresinden erişildi.
- Şavlı, B. (2016). *Roy Andersson: Yaşayanlar Üçlemesi*. 12 Aralık 2017 tarihinde <http://www.filmloverss.com/roy-andersson-yasayanlar-uclemesi> adresinden erişildi.
- Vienne, V. (2009). Akılda yapışıp kalıyor. *GMK Yazılar*, 86. 3 Aralık 2017 tarihinde <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457044212723700425.pdf> adresinden erişildi.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Ahmet ÖZCAN

Doğum Tarihi : 20.08.1985

E-mail : ahmetozcan@mersin.edu.tr

Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Grafik	Mersin Üniversitesi	2008-2014
Yüksek Lisans	Grafik	Mersin Üniversitesi	2014-2018
Doktora			

Görevler :

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
Arş. Gör.	Mersin Üniversitesi	2016-

ESERLER (Makaleler ve Bildiriler)

1. Bildiri: Grotesk Gerçekçilik ve Karnaval İlişkisi Bağlamında Mehmed Siyah Kalem'in Resimlerinde Gerçeküstü Varlıkların Tasarımları. (2017). 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu ve Sergisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.