

## **GÜNÜMÜZ SANATINDA VE SAVAŞ SONRASI MİNİMAL SANATA DOĞRU HEYKEL**

**Aytaç KATI\***

Nesnel dünyamızda boyalı bir tabloyu belirli nesnelere benzetme kaygısı 60'lı yıllarda heykelle resmi birbirine yaklaştırmıştır. O derece ki birbirinden çok farklı olan bu iki artistik uğraşı alanı birçok sanatçının ve eleştirmenin gözünde neredeyse birbirinin yerini tutar. Belki de bu nedenle heykel sözcüğü modern sanat akımlarının başladığı 20.yy.ın ilk yarısında sahip olmadığı bir anlam genişliği ve prestij kazanmıştır.

Modernizm için resmin heykel üzerindeki üstünlüğü 19.yy.ın bir mirasıdır. Resmin daha az masraflı bir araç olması nedeniyle daha bağımsız olması doğaldır. Maddi imkanları olmayan ve zengin sınıfın yardımı ile eserlerini üreten ressamla karşılık heykeltraşın böyle bir olanağı yoktu. Bu durum modernizm akımının ressamlar tarafından ve resimle gelişmesine neden olmuştur.

Birkaç istisna hariç bu devrin heykeltraşları kendilerini ressam olarak görürlerdi. Bu nedenle Matisse, Picasso, Modigliani ve Boccioni modern heykelin önemli öncüleri arasında olmuşlardır. Modern hareket ilerledikçe sanatçıların içinden bazılarının esas uğraşı alanı heykel olmuştur. Bunların arasında Julio Gonzales, Raymond Duchamp-Willon, Archipenko, konstrüktivist olan Gabo Pevsner ve Constantin Brancusi sayılabilir. Yine de bu deneysel öncüler kendilerini heykelden çok resimle ifade ederlerdi. Yeni ortaya çıkan kubizm ve sürrealizm gibi akımlar ilk ve en inandırıcı örneklerini üç boyuttan çok iki boyutta ortaya koymuşlardır. Bu nedenle

---

\*Doç.,A.Ü.G.S.F.Heykel Bölümü Öğretim Üyesi

bu iki akımın bazı özellikleri heykele esin vermek yerine onun gelişmesine ket vurmuştur.

Kübizmde esas amaç düz bir yüzeyde üç boyutu anlatmak olduğu için heykeli dışlamış görünüyordu. Kübizmin bu sentetik düşünce şeklini taş üzerinde heykele geçirme denemeleri de olmuştur. Henri Laurens'in bu amaçlı çalışmaları iyi bir örnektir. Ancak Laurens tuhaf bir şekilde çelişkiye düşüyordu. Braque'dan esinlenerek kubist bir stilde taş rölyefleri yaptığı zaman onları boyamak zorunluluğunu hissediyordu. Bunu daha sonra "Işığın heykel üzerindeki değişken etkilerinden kendimi kurtarmak istiyorum" diyerek açıklamıştır. Kübist heykeller kendilerine esin kaynağı olan resimlerin yanına konduğunda aynı zamanda dekoratif ve hoş görünürler. Dahası, mantıksız görünürler ve insan kendisine şu soruyu sorar. Neden heykelde planları gerçek mekan içinde geliştirme özgürlüğü varken resimde bu çeşit bir yüzeyselleştirmeye gidiliyor?

Julio Gonzales gibi daha önemli ve güçlü bir artist bile kübistlerin özellikle Picasso'nun etkisinden kurtulmak için büyük mücadele vermiştir. Gonzales'in durumunda bu savaşın olumlu sonuçları da oluştu. Zira bu sayede kendini ifade için yeni teknikler bulmaya zorlanmıştır.

Buna örnek olarak oksijen kaynağı ile uyguladığı yeni denemeleri gösterebiliriz. Bu da onu heykeli üç boyutlu form yaratmaya değil bir desenin mekan içinde uygulanmasına götürmüştür. Ve aynı zamanda farkına varmıştır ki heykelin tek bir parça olması gerekmez, pekala da çeşitli elemanların bir araya gelmesi şeklinde de olabilir. Burada önemli olan bu elemanların nasıl birleştiğidir.

Gonzales heykeli "boşluk içinde ve boşluğun katkısı ile yapmak, boşluğu sanki yeni keşvedilmiş bir malzeme gibi kullanarak onunla inşa etmek, işte benim bütün çabalarımın hedefi" diyerek açıklamıştır.

Sürrealizm heykelin gelişmesini kübizmden farklı bir şekilde engellemiştir.

Kübist ressamlar eskiden üç boyutlu eserlere ait olan şeyleri kendi resimleri ile ifade edebildiklerini düşünerek heykelin gerekliliğini sorgulamaya başlamışlardır.

Sürrealistler ise heykele sürrealist obje adı altında bir rakip ortaya çıkartmışlardır.

Sürrealist sanatçıların çeşitli eserlerindeki obje üç boyutta varolan

ancak heykel olduğunu iddia etmeyen, form ve formsal ilişkilerin ortaya konmasıdır. Obje ile ilgili olarak mümkün olabilecek tek ilişki hafıza-fantazi-ve hayal ortaklığıdır. Bu nedenle modernizmde obje Oldenburg ve Rauschenberg'in (Resim 1) eserlerinde olduğu gibi özellikle harp sonrası sanat dünyasında uzun süre gündemde kalmıştır.

1905-1945 yılları arasındaki dönem heykeltıraşlarının kötü çalışma koşulları, ilk modern ressamların başarılı hedef belirlemesine benzer bir çıkış yapmalarını engellemiştir. Heykeltıraşlar, grup çalışmalarının dışında kalmış bu nedenle olayların gidişinde etkin olamamıştır. Modern çağın başında en seçkin heykeltıraş Constantin Brancusi olmuştur. Birçok yönden Brancusi'nin kariyeri, uyguladığı sanatın marjinalliğini göstermiştir.

Kübist ve sürrealist dayanışma gruplarının önemli üyelerinin saygınlığına karşın Brancusi hiçbir harekete ait olmamıştır. Bütün hayatı boyunca aradığı, ilk çalışmalarında kendi üzerinde çok büyük etkisi olan Rodin'den başka bir yol idi.

Rodin'in tiyatral, dramatik ve duygu dolu olmasına karşın Brancusi yalınlığı ve üniversalitesi araştırmıştır. Bu araştırma onu Arkaizm taklidi tuzağına düşmeden eski uygarlıkların ürettikleri objelere götürmüştür. Onun orijinalin peşinde olması kendinden genç heykeltıraşlar üzerinde çok büyük etkilere neden olmuştur.

Bütün bu zorluklara rağmen modern heykel herşeye rağmen özellikle 30'lu yıllarda modernizm içinde kendi yerini almıştır. İngiltere'de Henry Moore güç bir başlangıç döneminden sonra sürrealizmden etkilenen ancak Brancusi'nin idealizmine ve orijinalliğine de cevap veren çalışmaları ile modern sanata ilgi duyanlar arasında belirli bir ün yapmıştır.

Barbara Hepworth, Moore'la aynı yöndeki çalışmaları ile dikkat çekmiş ancak çalışmalarında konstrüktüvizm etkisi de kendini göstermiştir. Fransa'da Giacometti önemli bir sürrealist olarak ortaya çıkmıştır. Onun eserlerinde Arkaizm etkisi görülür. Özellikle dönemin arkeolog ve koleksiyoncularının ilgi duyduğu eski Ege medeniyetlerinin şekillendirilmiş objelerini anımsatan eserleriyle büyük ün sağlamıştır. İtalya da Marino Marini, Uzakdoğu, Mısır, Etrüsk ve Romen sanatlarını etüd ederek İtalyan geleneğini yaşatma yolundaki çalışmaları ile dikkati çekmiştir.

Bu adı geçen heykeltıraşlar, yüzyılın ilk yarısındaki savaşların neden

olduğu kopuklukları çağdıışı birçok ressamdan daha başarılı bir şekilde atlatmışlardır. Resim sanatında, 1940'lı yıllarda, sanatsal faaliyet güçlerinin Paris'den New York'a geçişi sırasında belli bir kopukluğun yaşandığı bilinmektedir. Oysa modern heykel tarihinde benzer bir olgu gerçekleşmemiştir. Heykeldeki benzer kesinti çok daha sonra olmuştur. Ayrıca heykelde Avrupadan Amerikaya bu geçiş resimdeki kadar hızlı olmamıştır. Çünkü İbrahim Lassaw ve Reuben Nakian gibi sanatçıların etkinliklerine rağmen Amerika'da heykelin gelişmesi resimdeki hızlı gelişmeyi izlememiştir.

1945'den sonraki yıllarda resmin durumuna göz atınca harp öncesi eğilimlerin hala kalıcı olduğunu farketmek mümkündür. Ancak yeni değişen şartlara uyma konusunda bazı çabalar da görülmektedir. Örneğin Max Ernst herşeyden önce bir ressam olarak 1900'lü yılların ortalarından itibaren ciddi olarak heykelle ilgilenmişlerdir. Amerikadaki sürgün döneminde de aynı ilgi devam etmiş ve en güzel eserlerini burada vermiştir. Örnek olarak Max Ernst'in "King playing the queen (1944)" adlı eseri (Resim:2), Henry Moore'un "King and Queen (1952-1953) adlı eseri (Resim:3) bazı yönlerden tutarsızlıkla suçlanmıştır. Bazı yorumcular stilize başlarla doğal insan el ve ayakların beraberliğinin bağdaşmazlığı konusunda ısrar etmişlerdir. Buna rağmen Moore'un bu eseri Ernst'inkine göre daha bir doluluk ve yoğunluk taşımaktadır. Ernst'in yapıtına bakıldığında aslında birbiri ile az ilgisi olan parçaların kaprisli bir birleştirilmesi olduğu ortaya çıkar.

Ossip Zadkine tarafından gerçekleştirilen eserlerin, esas uğraşı alanı heykel olan bir sanatçı tarafından gerçekleştirildiği belli olmaktadır. Bu eserlerde hakim bir ustalık ve bir profesyonellik dikkati çekmede ve bu 19.yüzyıl sonuna doğru Fransız salonlarındaki değişik heykel çalışmalarını hatırlatmaktadır. Gerçekten de Zadkine'in eserleri enteresan gelişme göstermekte hem Avant-garde'la yakın ilişkide olup hem de en seçkin akademizmi içermektedir. 1909'da Paris'e gelen bir Rus Yahudisi olan Zadkine meslektaşı Zipchitz gibi kubist çevrelerin etkisinde kalmış iki savaş arasında Kubizmden uzaklaşarak, 1930'larda zamanın dekoratif modasına uygun eserlerinde Barok elemanları kullanmaya başlamıştır. 1937'de Amerika'ya göç etmesinden sonra Zadkine heykellerinde masif formları açma yoluyla onlara daha bir hafiflik ve güçverme denemelerine

girişmiştir. Formun içine girme fikri çok daha cüretli ve yaratıcı bir şekilde zaten Moore ve Hepworth tarafından kullanılmıştı. Aynı anda aynı görüş noktalarında farklı tarafları (ön-arka,iç-dış) gösterme isteğinden doğan, bu teknik kendi içinde kübizmin bir mirası olarak düşünülebilir

Orfe (Resim 4) gibi bir eserde bu tekniğin kullanılışı siluet klasisminin yanında daha az önemli kalır. Akıcı, oldukça şeffaf ve dekoratif özellikler taşıyan Zadkine'in bu son eserleri sanki bize heykelin 19.yüzyılın sonlarından beri hiç değişmediğini göstermiştir. Gonzales gibi gerçek yenilikçilerin etkisi kolayca sindirilmiştir.

Harp sonrası Zadkine sanatının zirvesindeydi. Kendisine 19.yüzyıl akademik heykeltıraşlarının yapmayı normal bulduğu bir sipariş verildiğinde, Rotterdam'ın yıkılışının anısına dikilen muhteşem anıttaki endişeli bir şekilde kolları gökyüzüne uzanmış haykıran insan, Rude'ün Paris Etoile'deki zafer takının üzerindeki rölyeflerini andırmaktadır.

Jean Arp başka bir ufuktan gelip farklı bir yolda gelişmiştir. Alsaslı olan Arp Fransız ve Alman kültürlerini ve çeşitli yetenekleri içinde toplayan birisidir. 1912'de Münih'te düzenlenen BlauReiter grubunun ikinci sergisinde avant-garde sanatçı olarak yer aldı. I.dünya savaşı yıllarında Zürih'te Dadaizmin öncülerindendi. Şimdi pek hatırlanmayan ve o devrin eserlerinden olan boyalı tahta rölyefler yapmıştır. Daha sonra Pariste Brancusi'nin sadeliğine yakın, ihtişamlı ve romantik eserler veren ve yaşayabilir bir heykel stili bulan Arp'ın bu nedenle harp sonrası yaptığı "Harp sonrası" eserleri 1930'lu yılların sonlarına doğru ortaya koyduğu eserlerden az farklı olmuştur. (Resim 5) Bu konuda Amerikalı kritik Harold Rosenberg Arp'ın son dönemlerine referans vererek şöyle der: "Avant-garde militanlığı yapmamış bir sanatçı için olgunluk çağı kuramsallaşmış değerler dünyasında bir profesyonelin hayal gücü bahçesi oyunları oynamasından ibaret kalır."

Arp ve Zadkine gibi sanatçılar savaş sonrası durgun heykel sahnesinin baş oyuncularının bir kısmını oluştururlar. Bununla beraber modernizm geleneğini yeniden canlandırmak için çalışan bazı sanatçılar vardır. Bunları 1945'den önce belirli bir şöhreti olanlar ve 1945'den sonraki yeni gelenler olarak ikiye ayırabiliriz.

Giacometti ilk grubun arasında en tanınmışlardandı. Sanatının gelişimi itibariyle dönemi içinde oldukça etkin olmuştur. 1929'da sürrealist

akıma katılmış ve 1935'de modelle çalışmaya başlaması üzerine sürrealist meslektaşları tarafından dışlanmış. Bu kararın heykel üzerindeki etkileri büyük olmuştur. Giacometti için 1935-1945 yılları Harp sonrası için etkileri büyük olacak yeni stil arayışları içinde geçmiştir (Resim 6) Giacometti'nin bu ikinci dönemdeki en çarpıcı özelliği figürlerin son derece hafifletilmiş olmasıdır. Bu dönemdeki heykellerinin çoğunluğunu masif kaidelerinin üzerindeki mini formlar oluşturur. Böylece izleyici üzerinde uzaklık ve başkalaşma (alienation) izleniminin artırılmasını sağlar.

Harp sonrası Paris'inde Giacometti'nin figürlerinin sezinlenemez karakteri, Jean Paul Sartre'ın egzistansiyalist felsefesinde açıklanan, insan deneyiminin sezinlenemez esası ile bir paralellik oluşturmuştur. Bu iskeletsel figürlerle, Alman toplama kamplarından sağ kalanlar arasında paralellik kurulmuş olması gerçek payı az da olsa harp sonrası karamsarlığında bir karşılaştırmaya neden olmuştur. Sanatçılar arasında en kendine has bir nitelik taşıyan Giacometti sonuçta modern sanatçılar arasında yeni bir hümanist kavramın sembolü olmuştur. Bu hümanizm, toplumun sorunlarına dikkati çeken bir hümanizm'dir.

Harp sonrasında Henry Moore'u Giacometti kadar kendi eski imajından farklılık göstermemiştir. Modern sanatçıların çoğunun aksine harp yılları Moore için zengin bir fırsat dönemi olmuştur. Hava hücumları sırasında sığınağında çalışan Moore bir milletin mücadelesi üzerine olağanüstü belgesel eserler üretmiştir. Harp sonrası tekrar heykel çalışmalarına başlayan Moore İngiltere'deki birçok sanatçı gibi geniş halk kitlelerinin kabul edebileceği St. Matthew kilisesindeki ünlü "Madona"yı yaratmıştır.

Bu sırada British Council'in New York'ta düzenlediği bir sergi nedeniyle Moore'un ünü bütün dünyaya yayılmıştır. Daha önce hiçbir heykeltraşa nasib olmayan imkanlara sahip olan Moore, olağanüstü yaratıcı enerjisi sayesinde bundan faydalanmasını bilmiştir. Eserlerinde teknik bir metamorfoz görülmektedir. Başlangıçta tahta ve taş üzerinde çalışırken daha sonra tek ifade aracı olarak bronzu seçmiştir.

Bu tekniğe ilave olarak şaşırtıcı bir stil yumaşıklığı görülmektedir. Moore bir düşünce veya temayı hiçbir zaman terketmezdi ama neredeyse Rodin'den esinlenen "El Rölyefi"nden 10 yıl sonra tamamen soyut olan "

Locking piece" eserine geçebilmiştir. İngiliz Heykelinin ünü, Barbara Hepworth'ta da (Resim 7) bazı şeyler borçludur.

1940 lı yıllarda Hepworth'un şöhreti onu hemen Moore'un arkasında ikinci sıraya koymuştu. Ağaç heykelleri onun estetik anlayışı içinde önemli bir yer tutuyordu. O da Moore gibi bronzla geçerek daha büyük ve anıtsal ölçekli eserler verdi. Ancak son monumantal eserleri onun şöhretine fazla birşey eklemedi.

İtalya'da Marino Marini'nin ünü 1945 sonrası İngiltere'sindeki Moore ve Hepworth'un gelişimindeki benzerliği gösterir. Atlı heykelleri (bu temayı 1930 lu yıllardan itibaren geliştirdi) Modern heykelin tipik imajlarından birisini oluşturdu. Aynı zamanda modern heykelin geniş kitlelere hitap etmesi yönünden de Marino Marini'nin atlı heykelleri önem taşır. Marini ve onun hemen hemen çağdaşı Giacomo Manzu, İtalya'da yeni Figüratif ve Hümanist heykelin en önemli temsilcileri olmuştur. (Giacometti'nin Fransa'da olduğu gibi).

Giacometti- Moore- Marini gibi sanatçıların enerjileri ve üzerlerine çekilen dikkat harp sonrası yeni heykeltraşların bu alanda belirli bir yer yapmalarını zorlaştırmıştır. Bu alanda en şaşırtıcı örnek İngiltere'de olmuş ve Lynn Cihadyick ve Reg Butler 1953 de düzenlenen meçhul siyasi tutuklu anıtı yarışmasında derece alarak dikkatleri çekmişlerdir. Bu tür konular bu yıllarda özellikle genç artistlerin dikkatlerini çekmekteydi. 1950 de Venedik Bianelinde British Council tarafından sunulan bu iki heykeltraşın eserleri gelecekteki heykel sanatının ne yöne gideceği konusunda ilk izlenimleri vermekteydi.

Bu sanatçıların sergiledikleri sürrealizmi andıran ancak sürrealist olmayan romantik stilde insan figürleri şekil değiştirmiş ve deforme edilmiş olarak yeni bir sanatsal duyarlılığı öne çıkarmışlardır.

Tamamen sübjektif olan bu realizm, başka bir şekil altında Bourdelle'in talebesi olan Fransız Germaine Richier (Resim 8) de de görülmektedir.

Tam bir değişimin ortasını gösteren Richier'in heykellerinde şahısların insan figürleri ile ilişkisi olmayıp bir böcek veya fırtına ile ifade edildiği görülür. Modern şiirle ilişkilendirilen bir tür anlatımda Richier literer bir sanatçı olarak ortaya çıkar.

50 li yıllarda sanatçılar hümanist heykel anlayışının dışında da

değişik anlatım tarzları denediler. Bazı sanatçılar soyut resim benzeri bir anlatımla heykel yapmaya başladılar. Bunun en güzel örneği ilk sergisini 1955 de Venedik'te açan Arnold Pomodoro olmuştur. Kardeşi Gio Pomodoro gibi Arnold Pomodoro da desinatör, dekoratör ve takı ustası olarak başladığı bu yeni uğraşta malzemeyi onun duyarlılığını iyi tanımanın avantajını kullanarak parlatılmış ve aşındırılmış düz yüzeyler kontrastıyla resimde Tapies'in yaptığının benzerini yapmıştır.

Bir başka yaklaşım da eski konstrüktif geleneğin kişisel olmayan mantığını yansıtan İsviçre'li mimar heykeltraş Max Bill'in yaklaşımı olmuştur. Eğitimini 1927-29 yılları arasında Dessau Bauhaus'unda yapan Bill eserlerinde Bauhaus fikirlerini geliştirmeye çalışmıştır. Eserlerinde farklı bir sorgulama esprisi içinde üç boyutluluğun problemlerini ele alan Bill için heykel, form deneyimleri için bir vesiledir. (Resim 9)

Heykelde devrim çeşitli aşamalarda olmuştur. İlki ve en önemlisi Amerikalı David Smith (Resim 10) ile İngiliz Anthony Caro (Resim 11) ile başlamıştır. Soyut ekspresyonistlerin çağdaşı olan Smith'in gelişimi de onlarınkine benzemektedir.

Federal Art Project'e katıldığı 1930 yılları ortalarında şöhreti duyulmaya başlayan Smith gerçek sanatsal kişiliğine ancak 1950 yıllarında kavuşabilmiştir. David Smith'in bu yıllarda kullandığı teknik, doğrudan kaynak tekniği olmuştur. Gerek daha önce (20 li yıllarda) çalıştığı otomobil fabrikasındaki tecrübeleri, gerekse Picasso ve Julio Gonzales'in kaynakla yapılmış heykellerine olan hayranlığı sonunda bu yolu seçen Smith'in eserlerinde metal malzemenin teknik çizim esinlemeleri görülür.

Smith'in 1950 li yıllardaki boyalı çelik heykelleri soyut ekspresyonizm ve kaligrafiye rakip bir nitelik taşımaktadır. Smith'in daha sonraki heykelleri gerek stil gerekse teknik olarak daha endüstriyel bir karakter almaya başladı. 1952-1953 yıllarında yaptığı "Agricola ve Tanktotem" isimli seride prefabrike endüstriyel parçalar kullanmış ve bu sayade kolaylıkla ve süratli bir şekilde çok büyük ebatta heykeller yapabilmıştır. Bu tutum ister istemez onu "Seri üretime" götürüyordu. Son eserlerinden olan "Cubi" serisinde doğaçlamaya varan bir yapım şekli heykelin geleneksel otoritesini bir dinamizmle dengeleme amacı gütmekteydi. Bununla beraber "Cubi"



serisindeki birçok eser geleneksellik izleri taşır. Bu heykellerden çoğu kaide üzerinde olup insan figüründen oldukça uzak "Yarı anlatımlıdır".

60 lı yıllarda Smith'in eserleri Alexander Calder'in iddialı "Stabiles"leri ile benzerlik taşımasına rağmen klasik heykel kavramından daha da uzaklaşmıştır.

Önceleri Henry Moore'un asistanlığını yapmış olan İngiliz Anthony Caro Amerika'ya bir seyahati sırasında Smith'in eserlerini görme fırsatı bulmuş ve dönüşünde demir, hurda ve saçlardan oluşan oldukça cesur expresif stilde heykeller yapmıştır. Caro eserlerinde kaide kullanmamış ve onları yatay olarak sergilemiştir. (genellikle göz seviyesinin altında).

Böylece eserlerindeki bölümlerin karşılıklı özgür oyunları çevre mekanda güçlü bir etkinlik yaratmış olmaktadır. Caro, St.Martin's sanat okulunda verdiği derslerde genç İngiliz heykeltıraşları üzerinde çok büyük bir etki yaratmıştır. Bu etki Londra'daki Whitechapel Sanat Galerisindeki "Yeni Nesil 1965" sergisinde sergileyen sanatçıların çoğunluğunun Caro'nun öğrencileri olması ile açıklanabilir. Bunlar arasında Philip King ve William Tucker de bulunmaktadır. King eserlerinde fiberglas gibi nötr malzemeler kullanmış ve bunları sentetik renk oyunları ile daha canlı hale getirmiştir.

Kenneth Snelson, David Smith'in tarzını dengesizlik izlenimine varacak derecede abartılı bir biçimde devam ettirir ve bu şekilde dinamik bir strüktür elde etmek ister. Snelson'un eserleri 60 lı yılların heykel akımının dışında kalmaktadır.

1965 yıllarında ortaya çıkan Minimal Sanat ifade şeklinin öncüsü İngiliz filozof Richard Wollheim ifade şeklinde artistik içeriği olmayan çağdaş sanat objelerini kullanıyordu.

Marcel Duchamp'ın ready-madeleri ise buna çok güzel bir örnekti. Sanat eleştirmenleri o sırada Amerika'da moda olan bu isimlendirmeyi son derecede basite indirgenmiş özel heykel formları için kullandılar. Bu tür heykeller ayrıca 1966 da New York'da Jewish Museum'da düzenlenen sergide Primery Structure olarak da adlandırılmıştır. Bu şekilde başlayan akıma da strüktüralizm denmiştir.

David Smith ve Tony Smith (Resim 12) gibi heykeltıraşlar strüktüralizm'den yola çıkarak, mimar olmalarının da etkisi ile büyük boyutlu dış mekan heykelleri ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemde minimal

sanatın birçok heykeltıraşı büyük boyutu tercih etmişlerdir.

Minimal sanat adı altında yapılan heykellerin hepsi bu ismin çağrıştırdığının aksine basite indirgenmiş eserler değildi. Larry Bell'in cam küblerle oluşturduğu eseri girift bir düşünce ürünüdür. (Resim 13) Belirli bir Puritanisme'in de görüldüğü Bell'in eserlerinden sonra bu alanda Donald Judd daha da ileri giderek belirsizlikten kurtulmuş ve maximum algılanabilirlik özelliği taşıyan formlar yaratmıştır Judd'a (Resim 14) göre bir form bir hacim, bir renk ve bir yüzey kendi içinde birşeydir. Bunları farklı bir bütünün parçaları yaparak saklamamak gerekir. İçerik, form ve malzemeyi değiştirmemelidir. Bir veya sıralanmış dört küb tek bir obje veya bir seriden oluşan bir düzenlemedir. Burada esas olan küblerin hangi malzemededen oluştuğu değil ne şekilde düzenlendiğidir.

Strüktüralist akımın en önemli teorisyenlerinden birisi de Robert Morris'dir. (Resim 15) (Untitled) isimsiz başlığı altında 1966 da yaptığı çalışmalarda sanatçı geliştirdiği strüktürlerin ortasına ışık yerleştirerek, yüzeylerin ışığa göre birbirleri ile olan ilişkileri, dolayısıyla strüktür'ün özelliğini ortaya çıkarmaya başlamıştır. Morris'in daha sonraki dönem eserlerinde bu katı strüktürel yaklaşım yerini Cılaes Oldenburg'dan esinlenerek yaptığı yumuşatılmış formlara bırakmıştır.

Minimal sanatın anlatım şeklinin bir başka türü de Judd ve Morris'ten çok farklı bir yolda eserler veren Dan Flavin (Resim 16) olmuştur. Flavin farklı uzunluktaki floresan tüb lambalarla yaptığı eserlerinde değişik yönlendirme izlenimi elde ediyordu. Endüstri ürünlerini kullanmış olması nedeniyle David Smith geleneğini sürdüren Flavin, eserlerinde görülür bir sadeliğin altında bilinçli bir izleyicinin anlayacağı düzeyde karmaşık bir düzenleme ortaya koymaktadır.

John Mc Cracken ve Craig Kauffman da strüktüralist ifadenin iki değişik temsilcisidir (Resim:17) (Resim:18). Organik formlardan esinlenen ve endüstriyel üretim ürünü plastik tablolar (1963) daha sonra (1967) köşeleri yuvarlatılmış üçgenler yapan Kauffman ürettiği işlerin üç boyutlu olmasına karşılık bunların resim mi, heykel mi kabul edileceği sorusuna "Form fikrinden yola çıktığını" söyleyerek cevap vermiştir.

Mc Cracken ise şöhretini canlı renklerdeki duvara dayalı levhalar dizisine borçludur. Aynı şekilde Mc Cracken'in eserleri de resim mi heykel mi tartışmasını sürdürmüştür.

Minimal sanatın başarısı ve belli bir süredeki egemenliği gelecekteki sanat tarihçileri için açıklanması gereken bir konu olacaktır. Ancak řu bir gerçektir ki 60 lı yılların sonlarına doğru modern sanatla izleyici arasında belirgin bir kriz oluşmuştur. Buradan şöyle bir sonuca varılabilir: Aşırıcılığın ortaya çıkardığı dinamizm özellikle genç sanatçılar arasında Avant-garde liderliği yarışması şeklinde bir kurumsallaşma ortaya çıkartmıştır. Buna bir neden olarak da sanatçılar arasındaki kapalı çevre gösterilebilir. Robert Morris gibi bir teorisyenin yazılarını okuduğumuzda ileri sürdüğü fikirlerinin karmaşıklığı ile ortaya çıkan eserlerin sadeliği doğru orantılıdır. Ayrıca bu eserlerin izlenmesinde ileri düzeyde bir estetik anlayışı, keskin bir özgün duyarlılık bilinci gerekmektedir. Bu anlamda minimal sanat bir yüksek düzey anlatım şekli oluşturmaktadır.

Bu akım temsilcilerinin resmî ve yarıresmî kurum ve kişilerin korumaları altında olmamaları onları özgür düşünce ve özgün anlatıma doğru yönlendirmiştir. Bu da minimal sanatın farklı bir niteliği olarak düşünülebilir.

#### KAYNAKÇA

Edward Lucie-Smith, L'art D'Aujourd'hui, Nathan 1977



Resim 1 Robert Rauschenberg  
Soundings  
1968: 240x1 100 cm  
Cologne Walraff-Richartz Museum, Coll.Ludwig



Resim 2 Max Ernst  
Le-Roi Jouant la reine  
1944: 97 cm  
New York, Museum of Modern Art



Resim 3 Henry Moore  
King and Queen  
1952-1953; 170 cm  
Anvers, musée de sculpture en plein air de Middelheim



Resim 4 Ossip Zadkine  
Orphee  
1956, 299 cm  
Anvers, musée de sculpture en plein air de Middelheim



Resim 5 Jean Arp  
Torse de femme  
1953; 80 cm  
Cologne,  
Wallraf-Richartz Museum



Resim 6 Alberto Giacometti  
(L'homme qui montre)  
1947; 178 cm  
New York  
Museum of Modern Art, don de Mrs. John D.  
Rockefeller III



Resim 7 Barbara Hepworth  
Three Obliques (Walk-in)  
1968-1969; 290 cm  
Londres, Gimpel Fils



Resim 8 Germaine Richier  
Piece d'échecs: reine  
1959  
Hambourg, Kunsthalle



Resim 9 Max Bill

Surface infinie

1953-1956; 125X125x80 cm

Anvers, musée de sculpture en plein aire de  
Middelheim



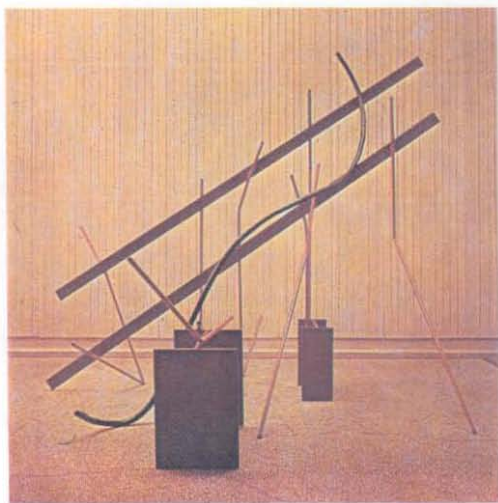
Resim 10 David Smith

Cubi XIX

1964; 287x156x105 cm

Londres. Tate Gallery





Resim 11 Anthony Caro

Month of May (Mois de mai)

1963; 280 x358x26 cm

Londres, avec L'aimable permission de la Kasmin Ltd,



Resim 12 Tony Smith

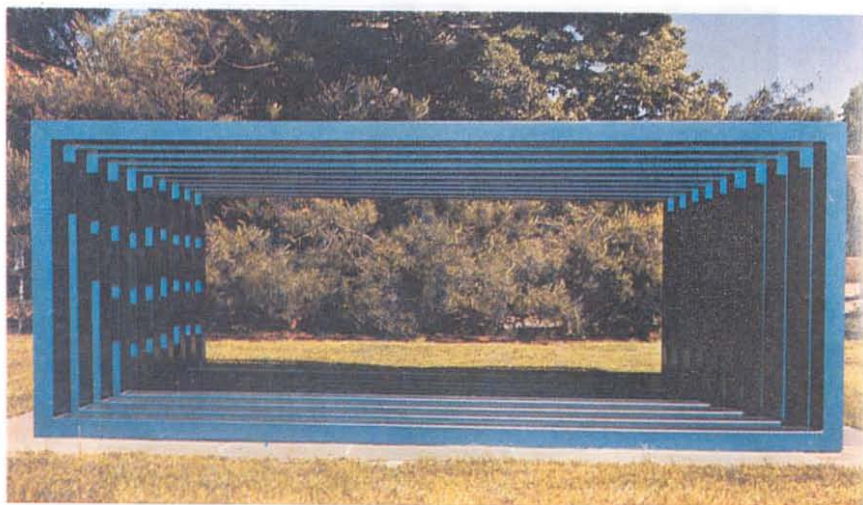
Amaryllis

1965; 350x129x350 cm

Wadsworth Atheneum. Connecticut



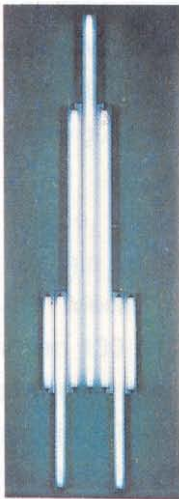
Resim 13 Larry Bell  
Ellipse  
1965; 136x35,6x35,6 cm  
New York, Whitney Museum of American Art  
don de Howard et Jean Lipman



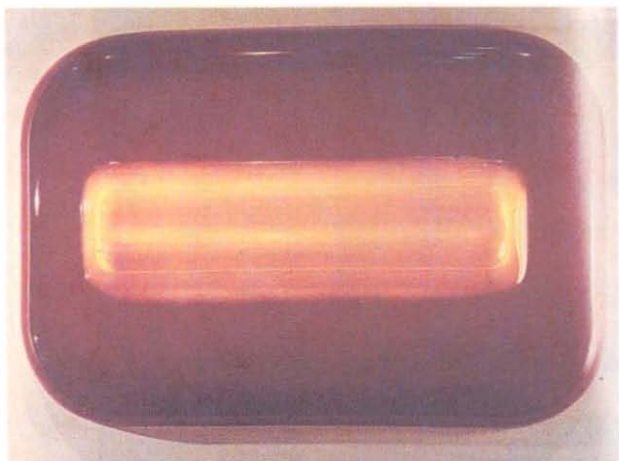
Resim 14 Donald Judd  
Untitled (Sans titre)  
1966; 122x305x305 cm  
Coll.Mr.et. Mrs.Howard Lipman, Connecticut



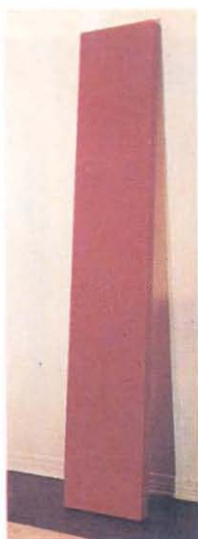
Resim 15 Robert Morris  
Untitled (Sans titre)  
1966; 61x244 cm  
Coll.Kimiko et John Powers, Colorado



Resim 16 Dan Flavin  
Monument for V.Tatlin  
1964-1969  
New York, Leo Castelli Gallery



Resim 17 Craig Kauffman  
Untitled, Wall Relief  
1967; 128x196 cm  
Los Angeles, Los Angeles Country Museum  
of Art prêt e par la kleiner Foundation, Beverly Hills.



Resim 18 John Mc Cracken  
Red Plant  
1967; 259x45x7,5 cm  
Los Angeles, coll. L.M.Asher