

**T.C
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI**

20. YÜZYIL İTALYAN TAŞ HEYKELİ

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan :
20036116 Tuğçe TURAN**

**Danışman :
Prof.Ferit Özşen**

İSTANBUL - 2006

Tuğçe TURAN tarafından hazırlanan 20. Yüzyıl İtalyan Taş Heykeli adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul Sınav Tarihi : 12 / 06 / 2006

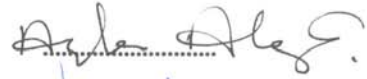
(Jüri Üyesi Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu)

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. Ferit ÖZŞEN



Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Ayla Aksungur



Jüri Üyesi : Öğr. Görevlisi Ertuğ Atlı (Y.T.Ü.)



ÖNSÖZ

Taş Heykeltçiliği, yüzyıllar boyunca bulunduğu coğrafyadaki kültüre önemli katkılar sağlamış bir sanat ve zanaat olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Mısır, Anadolu, Antik Yunan ve Roma Uygarlığı verebileceğimiz önemli örnekler arasında bulunmaktadır.

Taş Heykeltçiliği içinde bulunduğu döneme yönelik farklı toplumsal ihtiyaç ve beğenilere, estetik kaygı ve amaçlara hizmet etmiştir.

Mermer ve Taş Heykeltçiliğine dair en belirgin unsur onun işlenmesi zor, sert ve hatayı kabullenmeyen bir malzeme olmasıdır. Önceki yüzyıllarda, tam olarak, mermer ve taş üzerindeki işlem yıllar alan bir eğitim sonrasında mümkün olabiliyordu. Bu türlü geleneksel bir eğitimin öngördüğü teknik bilgi, sanat tarihinin istisnasız bütün gelişim süreçlerinde ve heykeltıraşların usta-çırak ilişkisi içerisinde, Eski Mısır'dan Antik Yunan ve Roma heykeltıraşlarına devredilmiştir. Kuşaktan kuşağa olan bu aktarım sanat tarihinde net olarak İtalya yarımadasında gözlemlenebilmektedir. Yüzyıllar boyunca taş heykeltçiliği, teknik ve biçim açısından gelişerek Rönesans, Maniyerizm ve Neo-Klasik dönemlerden 20. Yüzyıl'a dek gelmiştir.

20. Yüzyıl'da ise teknoloji önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknoloji, günümüz sanatçısının zaman sorununa çözüm getirmiş ve ona pratik iş gücü sağlamıştır. 20. Yüzyıldaki bu gelişme bütün zamanların en zor yontu malzemesini işlenmesi kolay bir hale getirmiştir.

20. Yüzyıl'da İtalyan heykeltıraşları geleneksel bir malzeme olarak taşı, çağdaş anlayıştaki sanata uyarlayarak değişen estetik değerlere yanıt vermiş, zengin bir üretim sergileyebilmişlerdir.

Bu çalışma temel anlamda, "20. Yüzyıl İtalyan Taş Heykeli"nin ifadeye

yönelik arayışları içerisinde, geleneksel bir malzemenin sanata yenilik getirmek adına çağımıza ne şekilde uyarlanmış olduğunu incelemeyi amaçlamaktadır.

İnceleme büyük oranda Türkçe'de kaynaklarda bulunmayan, İtalyanca kaynaklardan yürütülmüştür. Bu bağlamda, öğrenci ve heykeltıraşların 20. Yüzyıl Taş Heykeline ilişkin başvurmuş oldukları kaynaklarda adı sürekli geçen sanatçı repertuarına ek bir katkı sağlamayı da amaçlamaktadır.

Çalışmanın düzenlenmesinde başta danışmanım Prof.Ferit Özşen olmak üzere yardımcı olan herkese teşekkür ederim.

Mayıs 2006

Tuğçe TURAN

İÇİNDEKİLER:

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ	V
1. GİRİŞ	VI
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi	4
2. MODERNİZM VE HEYKEL	5
2.1. 20.Yüzyıl Avrupa Plastik Sanatlarını Etkileyen Faktörler	5
2.2. Gelenekselliğin Terkedilişi	13
3. 20.YÜZYIL AVRUPA TAŞ HEYKELİ	18
3.1. 20. Yüzyıl Avrupa Taş Heykelinde Soyut ve Kübik Sentezler	18
3.2. 20. Yüzyıl Avrupa Taş Heykelinde Biomorfik Sentezler	23
4. 20. YÜZYIL İTALYAN HEYKELİ	29
4.1. 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde Figür ve Doğa Kaynaklı Plastik	29
4.2. 20.Yüzyıl İtalyan Heykelinde Non-Figüratif ve Geometrik Plastik	36
5. 20. YÜZYIL İTALYAN HEYKELİNDE TAŞ ÇALIŞAN	
SANATÇILAR	43
5.1. Arturo Martini	43
5.2. Alberto Viani	53
5.3. Andrea Cascella	59
5.4. Pietro Consagra	63
5.5. Pietro Cascella	71

5.6. Francesco Somaini	76
5.7. Guiliano Vangi	90
5.8. Pier Giorgio Balocchi	94
5.8.1. Pier giorgio Balocchi ve Simonetta Baldini – Söyleşi	97
6.SONUÇ	106
7. KAYNAKÇA	112
8.ÖZGEÇMİŞ	114

ÖZET

Taş heykeltiriliğini önemli ölçüde belleğinde barındıran İtalyan Sanatı, 20.Yüzyıl'da da bu malzemeye ilişkin sanatsal üretimine yoğun olarak devam etmiştir.

20.Yüzyıl Avrupa Plastik Sanatlarını etkileyen toplumsal, ekonomik, ve politik unsurlar 20.Yüzyıl İtalyan Heykelini de etkilemiştir. İtalyan Heykeli, 20. Yüzyıl başlangıcından İkinci Dünya Savaşına dek, Paris kenti ile benzer eğilimler göstermişse de, gelişimini kendine özgü koşulları içerisinde tamamlamıştır.

Bu anlamda, 20. Yüzyıl Avrupa Heykelinde aynı şekilde ortaya çıkan Kübist, Soyut veya Sürrealist yapıt örneklerinin yanısıra, İtalya kaynaklı olarak bilinen Fütüristik ve Metafizik araştırmaların 20. Yüzyıl İtalyan taş heykeline uygulanışına da rastlayabiliyoruz.

20.Yüzyıl İtalyan Taş Heykelinin bir özelliğide uzun bir süre figür merkezli anlayışın bu yüzyılda da devam etmiş olmasıdır. Ancak İtalyan heykelindeki figür, bu yüzyılda yeni sentezlerle yorumlanmıştır.Dolayısıyla İtalyan heykeltıraşları bu geleneksel malzemenin terk edilmesi yerine onu, 20. Yüzyıl'ın sanat anlayışına uyarlamayı tercih etmişlerdir.

50'ler sonrasında İtalyan taş heykelinde informel sanata yönelik araştırmalar ortaya çıkmıştır. Bu süreçte İtalyan taş heykelinde, İtalyan sanatını yenilemek adına yapılmış çok çeşitli eser örnekleri görülmektedir. Granit, mermer, traverten ve egzotik taşlardan yapılmış bu eserler, plastik dil, biçim, içerik, kompozisyon açısından zengin bir üretimle yüzyılı tamamlamışlardır.

ANAHTAR KELİMELEER: İtalya, Taş, Çağdaş, Form, İçerik

SUMMARY

Italian Art, which bears stone sculpture in its memory significantly, has continued to concentrate on artistic production covering this material throughout the 20th century.

The social, economic and political elements that have influenced European Plastic Arts of 20th century also have great impact on Italian sculpture of 20th century. Even if Italian sculpture had similar tendencies with artistic interactions in city of Paris from the beginning of the 20th century to World War II, it progressed in its unique circumstances.

In Italian sculpture of 20th century, we can see applications of futurist and metaphysical investigations which are known as Italy – originated as well as cubist, abstract and surreal product samples which were appeared in European sculpture of 20th century.

One of the main characteristics of Italian stone sculpture of 20th century is that figure in Italian sculpture seems to be as interpreted with new synthesis in that century. Thus, Italian sculptors preferred to adapt this traditional material to the artistic understanding of 20th century instead of abandoning it.

Informal and art – oriented investigations appeared in Italian stone sculpture at the end of the 1950s. In that period, Italian stone sculpture presented many product examples of different kinds to renew Italian art. These works of art, which were made from granite, marble, travertine and exotic stones completed the century with a great richness of production in respect of plastic language, form, concept and composition.

KEYWORDS: Italy, Stone, Contemporary, Form, Concept

GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

“20.yy İtalyan Taş Heykeli” konulu bu araştırmanın temel amacı; Zürih, Münih, Amsterdam ve Paris’de olduğu gibi, modernleşme sürecindeki önemli değişim ve gelişmelerden etkilenmiş olan plastik sanatların, 20. Yüzyıl İtalyan heykelindeki biçimsel, tematik ve teknik gelişimini incelemektir.

İtalya, kuşkusuz sanat tarihinde çok önemli bir değere sahiptir. Bu yarımada, Etrüsk sanatı, Antik dönem sanatlarının bir mirasçısı niteliğindeki Roma dönemi sanatı ve en önemlisi sanatın hümanizme yönelik bir devrimi olan “Rönesans”ın doğmuş olduğu topraklardır. Ancak gelişim süreci bu Aydınlanma dönemi ile sınırlı kalmamış, Maniyerizm’in önde gelen temsilcisi Michelangelo Bounarotti, Barok ve Neo -Klasik dönemin önemli sanatçıları olan, Lorenzo Bernini ve Antonio Canova gibi isimleri de heykel tarihine kazandırmıştır.

Elbette çalışmanın amacı İtalya sanat tarihinin derinlemesine incelenmesi değildir, ancak araştırma için seçilmiş olan bölgenin yüklü sanatsal belleğinin hatırlatılması ve bu orijinal belleğin 20. Yüzyıl sanat eserlerinde ne şekilde ortaya çıkmış olabileceğini görmektir.

20. Yüzyıl’da Roma’da yaşayan bir sanatçı mimari ve plastik anlamda yüklü geçmiş ve geleneğini mutlaka tanıyacak, Panteon’da Yunan mimarisini anlayabilecek, eski Roma kalıntılarındaki tarihsel dokuyu özümseyebilecek, soluk bir Bizans ikonografisinde İsa’nın, Traian sütununda ise eski Roma İmparatorunun yüceltilişine tanık olabilecek, taştan yontulmuş melek veya aziz heykellerinin uçuşan giysilerini malzeme ve fizik kanunları arasında hiçbir sorgulama yapmadan bilinç altına yerleştirebilecek ve kendi etnik kimliğini farkında olmaksızın yavaş yavaş oluşturacaktır. Nitekim bugün gelenekselleşmiş olan sanat ile modern sanat arasındaki ilgi, verilecek kimi örnekler arasında da ortaya konulabilecektir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu araştırmanın coğrafyası olarak belirlenen bölge İtalya'dır. Burada yontu malzemesi olarak ise taş ele alınacaktır. Bu türlü kısıtlamalara gidilmesinin sebebi elbette belli bir dönem ve bölgede gerçekleşmiş olan sanat hareketliliklerini, etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin ürünü olarak ortaya çıkmış sanat eserlerini çağdaş sanat kapsamında araştırmaktır. Bunun da ötesinde belirlenen coğrafya, materyal, anlayış ve üslup gibi unsurlar, sanat araştırmasını daha spesifik bir noktaya taşıyabilecektir. Böylelikle gelenek, üslup, biçim, tema, toplumsal ve estetik değerler ve modern çağda hayatımıza girmiş olan teknolojik öğeler gibi karmaşık faktörlerin, 20. Yüzyıl İtalyan Taş Heykeline etkisi ortaya koyulacaktır.

İtalya, geleneksel, sanatsal ve kültürel anlamda yüklü bir geçmişe sahiptir. Her ne kadar kendine özgü taraflarının olduğu yadsınamasa da, belli bir alanda derinlemesine bir sanat araştırması yapılabilmesi açısından onu Avrupa heykelinden ayırmamak faydalı olacaktır. Böylelikle karakteristik yönleri ya da etki altında kaldığı yönleri de daha iyi anlaşılabilir.

Bunun yanısıra incelemede, taş olmayan fakat 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde son derece büyük bir öneme sahip olan ve taş yontuları da etkilemiş olan farklı malzemedeki birkaç heykele de değinilecektir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

20. Yüzyıl İtalyan Taş Heykelini incelemeyi amaçlayan bu araştırma genel bir alandan, gerek malzeme gerekse bölge olarak daha özel bir alana doğru aşamalı olarak yürütülmüştür.

Çalışma bir neden ve sonuç ilişkisi içerisinde de irdelenmek istenildiğinden öncelikle modernizm ile birlikte ortaya çıkan ve Avrupa Plastik Sanatlarının tamamını etkileyen baskın faktörler ile başlatılmıştır.

Bundan sonraki bölümlerde ise araştırma, Avrupa Heykeli kapsamında ve yoğun olarak da taş heykel örnekleri üzerinden hem teorik hem pratik olarak

incelenmeye çalışılmıştır. Bu akış içerisinde 20. Yüzyıl Avrupa Taş Heykeli ele alınırken bir kıyaslama veya benzerlik sağlanabilmesi açısından İtalyan Heykeli için de bir ölçüt oluşturulmuştur.

Araştırma hemen her bölümde fotoğraf örnekleri ile yürütülmüştür. Özellikle son bölümde, büyük oranda yabancı kaynaklardan faydalanılmıştır. Tez, günümüz İtalyan sanatçısıyla yapılmış olan bir söyleşiyi de içermektedir.

2. MODERNİZM VE HEYKEL

2.1. Modernleşme Sürecinde Avrupa Plastik Sanatlarını Etkileyen Faktörler

20. Yüzyıl Sanatı, diğer yüzyıllardan açık bir şekilde farklılıklar sergilemektedir. Plastik sanatlarda estetik, biçim ve içerik kapsamındaki değişimlerin kökenlerini 19. Yüzyıl'da, Modernleşme sürecine ilişkin etkilerde aramak gerekmektedir.

Modernleşme sürecindeki faktörler ele alınmadan önce Modern, Modernite gibi kavramların da irdelenmesi yerinde olacaktır.

Kuramcı Clement Greenberg'e göre Modernite kavramı, belli bir dönem ve belli bir topluma özgü değişikliklerin ortaya çıkması olarak tanımlanmaktadır. Bu yenilik arayışı kendi içerisinde bir radikalleşme hareketini barındırır ve sıklıkla klasik çevrelerce eleştirilir.

Modernist ise değişikliğin meydana geldiği alanda yenilik için var olan şeydir. Modernist, moda akımları destekler, onları coşkuyla yaşar ve üretimine katkıda bulunur.

Modernite kavramının estetik alandaki bilinçli uygulamalarına ise ilk olarak 19. Yüzyıl ortalarında rastlanmaktadır.

Baudelaire, "Modern Yaşamın Ressamı ve Estetik Kaygılar" adlı eserinde toplumsal şartları değiştiren, değişken bir bakışın sanatı kavrayışını belirtmiştir. Baudelaire burada Modernite'ye bir moda olgusu yükleyerek onun geçiciliğini vurgulamıştır. Bu değişkenlik ise açıkça bir yenilik arayışından kaynaklanmaktadır.

Modernite kavramının estetik alandaki etkileri ilk olarak 19. Yüzyıl resim sanatında ortaya çıkmıştır. Bu süreçteki sanatsal eğilimler endüstriyel gelişim ve ekonomik şartların oluşturduğu sınıf farklılıklarına, burjuva sanatına ve akademik anlatıma karşıdır.

Bu türlü bir tavır içerisindeki ilk örnekler resmi olmaktan uzak mekanlarda sergilenen resimlerdir. Bu bağlamda Delacroix ve Courbet gibi ressamın eserleri önem taşımaktadır. Delacroix 19. Yüzyılın klasik anlatımından uzaklaşmaya çalışmış, Courbet ise akademik sanattan kurtulmak amacıyla doğaya yönelmiştir. Courbet'nin bu anlatımı "İzlenimcileri" büyük ölçüde etkileyerek 20. Yüzyıl Sanatının zincirleme şekilde devam eden akım ve hareketlerine imkan sağlamıştır.

Plastik sanatlarda büyük çaptaki değişimleri ortaya koyan 19. Yüzyıl'da Avrupa ve İtalya'nın politik, ekonomik ve bilimsel koşullarına baktığımızda bunların gerçekten de başdöndürücü gelişmeler içerisinde olduğu görülmektedir.

1859 yılında Charles Darwin'in , "Doğal Seleksiyon ve Türlerin Orijini" üzerine olan teorisi ile insanlık tarihini materyalist ve rasyonel bir temele oturtması, 1850 yılında ise Herbert Spencer'in en iyilerin hayatta kaldığı sosyal düzeni, "Sosyal İstatistik" ile desteklemesi, 19. Yüzyıl sonlarında Avrupa'da yaygınlaşmakta olan İmperyalizm ve Ulusçuluk duygularını motive edici niteliktedir.

Bu yıllarda Sosyalizm ise bir güç olarak koordine bir toplumun geniş hareketini öngörmekteydi.

1870 ve 1914 arasında ise nüfus büyük ölçüde artmıştır. Avrupa'da popülasyon 350 milyondan 400 milyona ulaştığında tüketim ve endüstrideki itici güç sağlanmış ve yerleşim merkezleri önemli gelişmelere tanık olmuş, su, kanalizasyon, elektrik enerjisi, tramvay gibi modern bir metropolü tanımlayan ilerlemeler kaydedilmiştir.

Modernleşme sürecinde bilim ve teknolojiye de büyük atılımlar meydana gelmiştir. 200 beygirin bir otomobile yerleştirilmesi ya da Wright kardeşlerin ilk uçuşu gerçekleştirmesi, bilimin doğa ve olaylar üzerindeki kontrolünü garantilemekteydi.

Avrupa'da toplumsal koşulları tamamen değiştirmiş olan bu gelişmelere aynı dönemde İtalya'da da rastlanmaktadır. Dünya ekonomisinin büyümesiyle, İtalya nüfusunda 1860 yılında 22 milyondan 1900 yılında 38 milyona kadar olan bir artış

olmuştur. 1901-1914 yılları arası İtalya için gerilimli politik süreçleri işaret etse de, ileri derecede bir endüstriyelleşme ve büyük bir birikim sağlanmıştır.

Bütün Avrupa'da olduğu gibi Ulusçuluk gururu ve düşüncesi İtalya'da da ortaya çıkarken, "Ulusçu İtalyan Derneği" ve "Ulus Düşüncesi" gazetesi bu hareketi önemli derecede desteklemiştir.

20.yy başlangıcında Avrupa ve İtalya sanatına baktığımızda bu değişimlerin sadece heykel alanında değil, aynı zamanda resim, mimarlık, moda veya müzik alanlarında da büyük değişikliklerle karşılaşmaktayız.

Bu dönemde bilim, teknik, savaş, endüstri veya ekonomi gibi güçlü toplumsal faktörler sanat alanında büyük çapta bir değişime neden olarak sanatın anlam, amaç ve tanımını değiştirmişlerdir. Daha önceki çağların belli kurallar çerçevesindeki gelenekçi yaklaşımı "sanat doğanın bir taklidi olmalıdır"¹ derken, 20. Yüzyıl'da kökten değişen estetik değerler sanatçının önünde geniş ufuklar açmıştır. Modern çağda sanatı, ne yaratılmış bir şey olarak kendine özgü nitelikleri içerisinde zevk ve estetik yaşantı ile ölçen Duygusal Etki Kuramı, ne sanatçının ruhuna ve içdünyasına açılan bir pencere olarak kabul eden Anlatımcılık Kuramı, ne de doğa, hayat ve insanı yaratan Yansıtma Kuramı ile sınırlandırabiliriz.

"Bu, yukarıda bir bölümü verilen kuralların en doğru yanlarını toplayarak en doğru sanat tanımına varılabilir demek değildir. Öncelikle bu, yeni toplumsal koşulların sanatın önünde yeni ufuklar açtığını ya da açacağını unutmak anlamına gelir. Geçmişin sanat yapıtları ve kuramları geleceğin kurulmasında büyük önem taşır, ama geleceği bunlarla sınırlamak hiç olmayacak birşeydir. Yeni toplumsal koşulların yaratacağı yeni insanın sanatı, eskisine dayalı, ondan hız alır olacaktır, ama ondan başka da olacaktır " ²

Bu, aynı zaman da E.H Gombrich'in de Modern Çağ sanatının nedenlerini ve nasıllarını açıklarken sıralama da ilk olarak düzene koyduğu 'değişim ve yenilenme maddesidir.

¹ Nilgün Bilge (2000), **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu**,3

² Mehmet H. DOĞAN, **Estetik**, 146-147

Temel anlamda insanoğlunun doğal bir ihtiyacı ve evrimsel gelişiminin de bir kuralı olarak değişim ve yenilenme, aslında bilimsel olarak bir çevreye adaptasyon sorununun sonucudur. İşte 20. Yüzyıl modern sanatının da plastik sonucu dönemin sosyo-psikolojik ve toplumsal gerçekleridir. Bu gerçekler birbiri ardına gelişen olaylar zinciri olarak aslında psikolojik açıdan 20. Yüzyıl insanını ve sanatçısını bunalıma sürükleyen, başkaldırtıcı, şok edici veya ona uyum sağlatıcı nitelikte olmuştur.

Sanatta hiçbir devrimin, Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlatılan devrim kadar başarılı olmadığı konusunda hemfikir olan sanat tarihçi E.H.Gombrich, 20.Yüzyıl sanatını hazırlayan faktörleri dokuz madde ile sıralamaktadır:

I. Modern çağ sanatını oluşturan ilk ve en önemli etkenlerden biri, hepimize ve bütün insanlığa dair olan gelişme ve değişme deneyimidir. Bu gelişme ve değişme olgusu insan evriminin kaçınılmaz bir parçası ve ilerlemenin temel unsurudur. Bu olgu bilim, teknik, politika ve ekonomi alanında olduğu kadar sanat alanında da kendini göstermiştir. İnsanın evriminin sanat tarihindeki kronolojik ve dizgesel oluşumları ortaya çıkardığı yadsınamaz bir gerçektir. Geleceğin sanatı, çağların bu kaçınılmaz akışı ve dönemlerin kendine özgü anlayışlarına bağlı olarak yapılanmıştır. "Değişik dönemleri incelerken, bir Yunan tapınağının , bir Roma tiyatrosunun, bir Gotik katedralin veya modern bir gökdelenin değişik bir kafa yapısını 'ifade ettiği' ve farklı bir toplum biçimini simgelediği izlenimini duymuyor muyuz?"³

II. Modern Çağ sanatına katkıda bulunan diğer bir öge ise bilim ve tekniğin gelişimi ile ilgilidir. Yüzyılımız başında modern bilimin kuralları bazı yeni buluş ve deneyimlerle, anlaşılması güç ve karmaşık görünmesine karşın değerlerini sık sık kanıtlamışlardır. 20. Yüzyıl başında sanatçılar, olağanüstü bir hızla gelişen, bilim ve teknolojinin büyümesine kapılmışlardır . Bu durum dönemin yapıtları üzerinde de okunabilmektedir. Örneğin, makineler çağı ile gelen alternatif materyaller hem malzeme hem de plastik repertuarı genişletmiştir. Bu etkileşim estetik değerlerin değişimine katkıda bulunan önemli öğelerden birisidir. Estetik değişim ve genişleyen malzeme seçenekleri doğrultusunda sanatçıların önünde yeni bir ufuk açılmıştır. Diğer taraftan yapıtlarda biçimin dışında konseptual anlamda da gelişmeler görülür:

³ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, 485

O dönemde birbiri ardına gelişen bilimsel olaylar ve yeni buluşlar, dönemin coşkulu ve özgüvenli karakterinden ötürü sanatta kuralların aşılıarak sınırtanımsız bir hayalgücünün ortaya konması sonucu ile karşılaşmıştır. Buna hız, coşku ve hareket konularını alan Fütürizm'i örnek olarak gösterebiliriz.

III. Bu öge, ilk bakışta ikinci öge ile çelişir gibi durmaktadır. Sanatçıların bilimi sanata katkı sağlayacak bir unsur olarak görmesinin yanısıra, onun yarattığı 'canavar'lerden kurtulma isteğide ortaya çıkmıştır. Mekanikleşen, makineleşen yaşantı, sanatçılar için bireysellik ve kendiliğindenlik gibi değerlerin farkına varılmasıyla sonuçlandı.

IV. Modern dönem sanatçıyı, önceki kuşakların sakınmış olduğu, sanatçının kendini ve çağını ifade etmeye ve ruhunun derinliklerini araştırmaya götürmüştür. Bunun en önemli nedeni, Psikoloji adıyla bilinen bilim dalının yeni ilgi alanlarını ortaya çıkarmış olmasıdır. Sanatçı, 'çağının ifadesi' olarak yapıtlarında 'gerçekten kaçmak' yerine yaşamakta olduğu süreci, olayları ve kendini sorgulamaya başlamıştır.

V. Yukarıda sıralanmakta olan etkenler güzel sanatlardaki durumu etkilemişlerdir. Bundan sonraki etkenleri Gombrich, dolaylı yada dolaysız, sanatın uygulanması ile ilgili olarak irdelemekte ve bir bakıma modern çağın 'sanat pazarı' kavramını ele almaktadır. Ne olursa olsun sanatçının bir aracıya, bir tacire gereksinimi olduğunu doğrulamaktadır. Kuşkusuz bu bir sorundur, çünkü şimdiye kadar sayılan etkenler sanatçı ve eleştirmenden çok sanat tacirini etkileyen bir hal almıştır. Çünkü sonuçta toplumun ya da taleplerin nabzını yoklayarak ve değişimlere dikkat ederek umut veren gençleri ve sanatçıları seçecek olan yine sanat taciridir.

VI. Bu madde, sanat eğitimi ile ilgilidir. Modern sanatın devrim niteliğindeki değişimi, sanat eğitiminde geleneksel olanın terkedilmesi ve daha özgür bir eğitimle öğrencilerin daha verimli olduklarının farkına varılmasıdır. Bu yüzden ilk olarak okullarda 'kendini ifade etme' olgusu değerlendirildi. Gerçektende psikologlar boya ve macun kullanımı esnasında olumlu bir haz duyulduğunu kaydetmişlerdir.

VII. 20. Yüzyıl sanatını etkileyen nedenlerden bir diğeri ise fotoğraftır. Fotoğraf makinesi 19. Yüzyıl'da bulunduğu kadar yaygın olmamakla birlikte, kullanım amacında belki de şimdikinden oldukça farklıydı. Ancak zamanla kullanımdaki yaygınlık ve kullanım amaçlarındaki değişim zamanla fotoğraf sanatının oluşumuna

katkıda bulunmuştur. Bu yeni sanat dalı, özellikle 20. Yüzyıl başlarında, gündün güne etkisi artmakta olan bir yeniliktir. Bu yenilik, plastik sanatlarda yapıtın, doğanın tasviri veya taklidi olması anlayışını kökten değiştirmiş ve özellikle resim sanatında doğanın betimlenmesine bir seçenek sunulması gerektiğini kabul edilebilir bir hale getirerek sanatçıyı farklı kaygı, arayış ve ufuklara yöneltmiştir.

VIII. Gerek modern çağ başlangıcında, gerekse İkinci dünya savaşı sırasında, dünyanın birçok yerinde sanatçıların seçenek aramaları engellenmiştir. Örneğin Sovyet Rusya'sında Marksçı kuramlara göre ele alınan yorumlarda, 20. Yüzyıl'ın sanatsal değerleri açıkça bir gerileme belirtisi olarak sayılıyordu. Bu tepeden denetim, sanatı siyasal bir ortama sürüklenme ve soğuk savaş sırasında bir silah haline getirme ihtimalini de getirmektedir.

“Modern sanatın en keskin karşı koyma ile karşılaştığı ülkeler, Hitler Almanya'sı, Sovyet Rusya ve onun boyunduruğu altındaki Doğu bloku idi. Bu devletler, sanatçıları memleketlerinden çıkarıp atmakla ya da çalışma yasağı ile faaliyetine meydan vermemekteydiler. Katı rejimlerle idare edilen ülkelerde sanat, devletin bir propaganda aracıdır ve sanatın gerçek amacı insanın iç ifadesi değildir.”⁴

IX. Bu son öge çok sade bir şekilde ‘moda’ olgusu olarak tanımlanabilir. Modern çağda ortaya çıkan renkli toplumun sürekli değişen arayışları ve moda anlayışı modern sanatın sürekli gelişmesine neden olurken, sanatçıların hayalgücünü yenileme dürtüsü içerisinde olmalarını sağlamıştır. Bu ise modern çağ izleyicisinde eski kuşakların kıskanabileceği, serüven, yenilik ve hareketlilikten doğan bir sevinç duygusu getirmiştir.

Modernleşme sürecinde Avrupa ve İtalya’ da resim ve heykelin klasik yapıtlardan farklılık göstermiş olması, radikal değişimlerin etkilerini kanıtlamaktadır. 20. Yüzyıl'ın heykel ve resmi artık doğanın ve güzelliğin kusursuz bir tasvirinden çok, bu sürecin getirdiği gerçeklerin gözler önüne serilmesi ve bunun yapılırken de sanatçılar tarafından yüzyıllardır süregelen kurallar ve estetik değerlerinin toptan reddedilmesini öngörmüştür. O zamana kadar sanat tarihinde bu

⁴ Adnan TURANI, **Dünya Sanat Tarihi**, 549

türlü bir başkaldırı görülmemişti. Bunun psikolojik sebebini irdelediğimizde, nüfustaki büyüme ve teknoloji, bilim ve endüstri alanındaki gelişmelerin, her ne kadar umut vaad edici gözükseler de içten içe büyük bir korkuyu ve yalnızlık duygusunu da beslemekte oldukları anlaşılabilir.

Örneğin İtalyan sanatçı “Umberto Boccioni’nin “Boşluktaki Eşsiz Formların Devamlılığı” adlı (resim 2.1.1) heykelindeki, bir alev ya da bir kanat misali girintili ve çıkıntılı elemanlar bir Nike sentezi, yarış arabası, geleceğin dev gibi ve son derece hararetli ve dinamik bir figürü değil midir?...Ve büyük savaş arefesinde derhal korkuya dönüşmüş olan makineler çağındaki acı yüklü inanışın heykelsi ikonu değil midir?”⁵

20.yy’ın ilk yıllarında, büyük savaş öncesinde sadece sanatçılar için değil ,bütün insanlar için bunalımlı bir süreç yaşanmaktaydı.

“Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi başgöstermiştir. Bu eğilimi, yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanıdır. Endüstri, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yoketmiştir.”⁶

20. Yüzyıl başlangıcında sanatçı hangi disiplin altında ve Avrupa’nın hangi metropolünde olursa olsun; bunalım, korku ve başkaldırı ya da öze dönüş ve doğanın saflığını ifade etmek gibi karmaşık psikolojilerden yola çıkarak yapıt üretmeye başlamıştır. Bu sonuç Avrupa’nın büyük kentlerinde, üstelik birbirinden habersiz olarak modern çağ sanatçılarının eserlerinde görülmektedir. Esas olarak bütün teknolojik, ekonomik ve endüstriyel gelişimlerin çılgınca yaşandığı bu dönemde sanatçı iki türlü seçenek ile karşılaşmaktaydı: Buna göre sanatçı ya

⁵ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 434

⁶ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 550

bozulmamış doğa içinde yapıtını verecekti ya da bu ortamın huzursuz edici etkenlerine bir başkaldırı olarak yeni bir ortam , yeni bir sanat yaratacağı. Bu yüzden 20. Yüzyıl sanatında sıkça görülen bir ilkelleştirme, kabalaştırma, biçimi parçalama veya formu saflaştırma gibi çeşitli eğilimler ile karşılaşmaktayız. Modern sanatta bir patlama niteliğinde ve ani bir değişim olarak algılanan bu gelişmelerin en önemli sebebi endüstri, materyalizm ve makineleşmeye olan tepkidir. Endüstri, yeni icatları ile sanatçı veya zanaatçının el emeğini veya orijinal olanın değerini düşürmüş, materyalizm dünyayı savaş, açlık ve krize sürüklemiş ve bütün değerli şeyleri ucuzlaştırarak değersizleştirmişti. Endüstri ürünleri mükemmel olduğu ölçüde sanatçının eserinde buna bağlı olarak o denli ilkel, masif, blok ve kaba bir anlatım içerisinde olmuştur. Burada sanatçının makine imalatına karşı ilk tepkisi olarak bir öz'e dönüş isteği ve özlemini görebilmekteyiz. Modern çağda ilkel sanata olan ilgi, Picasso' dan Brancusi ve Moore' a kadar pekçok sanatçının eserlerine yansımıştır. Giderek detaylarından ayıklanan, saflaşan form bütün dış kabuklarından arınarak özü gösterir hale gelmiştir. Bu türlü bir plastik okumaya Brancusi'de rastlanır. Brancusi' nin heykellerinde gördüğümüz, onun manevi ve gizemli dünyasıdır ki bu , materyalist yaklaşıma bir tepkidir. Kübizimde görülen biçim parçalanması ise materyalizme yönelik bir tepki olarak görülmüştür. Erich Fromm bu yaklaşımı yoketme içgüdüsü ve yaşanmamış bir hayatın tepkisi olarak yorumlamıştır. Eşyanın dış görünüşünün anlatımının bu reddedilişini, materyalist düşünüş ve materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir.

2.2. Gelenekselliğin Terkedilişi

20. Yüzyıl başlangıcında, heykel sanatında anlam ve biçim bakımından büyük bir değişimin yaşanmakta olduğunu görmekteyiz. Bu değişim, 19. Yüzyıl sonlarında başlamıştır. 20.Yüzyıl'a gelindiğinde, bir önceki bölümde değinilmiş olan sosyal, politik, kültürel ve ekonomik faktörlerin sanat eserlerine olan etkisi yoğun bir şekilde ortaya çıkmıştır.

19. Yüzyıl sonlarına kadar heykel, halka açık kamu alanlarında, meydanlarda ya da parklarda yer alan anıtlardan, önemli şahısların, devlet adamlarının heykel ve portrelerinden oluşan ve kiliseleri ya da bina cephelerini süsleme amacıyla gerçekleştirilen bir sanattı. Bu dönemdeki heykeller, temalarını kutsal kitaplardan

,önemli tarihsel olay ve karakterlerden ve kahramanlık öyküleri gibi halkın toplu ilgisini içeren konulardan oluşuyordu. Bu yapıtlarda biçim olarak oran, ölçü ve kompozisyon anlayışında antikiteye bağlı bir gelenek bulunmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan estetik değerlerin Rönesans'dan bu yana gelişen kararlı bir çizgide seyretmiş olduğunu algılamak güç değildir. 19. Yüzyıl heykelinde, sanatçının kendini ifade etmesi veya konu ve kompozisyonlarda belirlenmiş şablonların dışındaki bir araştırması sözkonusu değildir. Klasik dönemde, Rönesans'da, Barok'da olduğu gibi heykel, figürdü ve figür çıkışlı bu yapıtlar her zaman anatomik ve estetik açıdan tam bir bütünlüğe sahip olmak zorundaydı.

19. Yüzyıl sonunda sanatçılar farklı bir arayış içerisine girerek, biraz daha kendilerini ifade etme, doğayı araştırma ve yorumlama çabalarına girişmişlerdir. Böylelikle daha önceleri, "apaçık doğanın bir taklidi" olarak değerlendirilen heykel sanatının amacı ve anlamı da değişmeye başlamıştır. Sanatın taklitten kurtulması onun yaratıcılığını da tetiklemiş, ve bu etkileşim içerisindeki sanatçı "gerçeklik" kavramını kendine özgü ifadesi ile değerlendirmeye başlamıştır.

19. Yüzyıl sonlarında ifadeye yönelen bu sanatçılar, dış gerçekliğin birebir kopyalanmasını reddetmişlerdir. Bu dönemde sanatta "İzlenimcilik" in başladığı görülmektedir. Felsefedeki Olguculuğun karşılığı olan İzlenimciliğe göre doğa bireyin duyuları dışında varolan nesnel bir gerçeklik olarak değil, bireysel bir duyumsama olarak öngörülmektedir. Bu ise sanat alanına uygulandığında, sanat yapıtlarına ilk olarak figürde bütünlüğün bozulması şeklinde yansımıştır. Bu durumda sanatçı, kendi iç dünyasının ifadesini kullanıp dış gerçekliği yorumlarken, heykelin kendi içerisindeki bütünlük ve gerçekliğinin anatomik bütünlük ve gerçeklikten daha fazla önem taşıdığını farketmiştir. Bunu ilk defa heykel alanına uygulayan ve 20. Yüzyıl heykel sanatını hazırlayan, döneminin sıradışı heykeltıraşı Rodin'dir.

"Sanatsal bütünlük taşıyan bir yapıtın alışılmış nesne bütünlüğüne ille de uyum sağlaması gerekmediği, böyle bir bütünlükten bağımsız olarak resimde yeni bütünlüklerin, yeni biraradalıkların, yeni ilişki ve dengelerin oluşabileceği anlaşılıp öğrenilmiştir. Heykelde de başka türlü değildir durum. Pekçok nesneden birtek nesne çıkarmak, bir nesnenin en küçük parçasından bir dünya yaratmak heykeltıraşın pekala hakkıdır. " ⁷

⁷ Rainer Maria RILKE, **Auguste Rodin**, Çev. Kamuran Şipal, 30

İşte Rodin de bu duygudan yola çıkarak, bir ideayı veya bir duyguyu insan bedeninin seçtiği noktalarında ışık-gölge ve atmosfer efektlerini kullanması dolayısıyla İzlenimcilerle birleşmektedir. Fransız heykeltıraş, klasik heykel anlayışının aksine bütünü parçalama yoluna gitmiştir. Sanatçının Düşünce ya da Tanrının Eli gibi yapıtlarında her zaman bu bütünlüğü bozmuş olduğu görülmektedir (resim 2.2.1, resim 2.2.2). Ancak bu heykellerde herhangi bir eksiklik hissedilmez çünkü Rodin eksiksiz bir anatomiden çok, tek bir parçayla ifade etmek istediğini anlatabilmiştir. Bu yüzden yapıt, kendi içerisindeki bütünlüğünü korumaktadır. Modern çağ sanatında ışığın ve gölgenin, atmosfer etkilerinin ve İzlenimciliğin de yardımıyla sanatçının kendi gerçekliğinin önem kazanması heykel sanatının gittikçe daha ekspresif olan ifade biçimlerine doğru yol almasını sağlamıştır. İzlenimcilik ile ifadecilik arasındaki bu geçiş,yine izlenimcilikte daha dramatik etkilerin aranması veya formun saflaştırılması olmuştur.

İtalyan heykelinde Rodin ile eşzamanlı üretim göstermiş olan ve döneminin mermer virtüözü olarak gösterilen Adolfo Wildt'i örnek gösterebiliriz.

Adolfo Wildt Milano da doğmuştur . 19. Yüzyıl sonu ile 20. Yüzyıl'ın ilk yıllarında mermeri kullanarak yapıtlar üretmiş bir heykeltıraştır. Sanatçı 18. Yüzyıl geç romantizminden hareketle; seçmeci, edebi kaynaklı simbolist bir tavır ile karakterize ettiği sıradışı ifadeleri ile bilinmektedir. Heykellerindeki mermer yüzeyler, etkileyici bir biçimde perdahlanmıştır.

1908'de kendinden geçmiş ve acı çeker halde betimlemiş olduğu otoportresinde sanatçı, ekspresyonizmin limitlerini araştırmıştır. Wildt de Rodin gibi dramatizmin en şiddetli noktasını plastik bütünlükle bağdaştırmayı amaçlamıştır. (resim 2.2.3.)

20. Yüzyıl başlangıcında Paris, Avrupa sanatı açısından bir sanat merkezi olarak büyük rol oynamıştır. 20. Yüzyıl'da Paris, 15. Yüzyıl'da Floransa'nın oynadığı rolü üstlenmiştir. Bu kent, modern sanatın gelişmesi yolunda büyük imkanlar sunmuştur. 20. Yüzyıl başlangıcında Paris, İtalya da dahil olmak üzere Avrupa'nın pekçok önemli sanatçısını bünyesine kabul etmiştir.

Rodin ile birlikte heykelde gündeme gelen İzlenimcilik, plastik sanatlarda birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. İzlenimcilik, figürün parçalanması ve sanatçının kendi gerçekliğini ifade etmesi gibi önemli yenilikleriyle soyut sanatın da yolunu açmıştır.

Rodin gibi, 19. Yüzyıl sonlarında, 'İzlenimcilik' doğrultusunda önemli yapıtlar vermiş olan diğer bir sanatçı ise ünlü İtalyan heykeltıraş Medardo Rosso'dur. Daha sonraki dönemlerde Fütürist Boccioni'nin de ilgisini çekecek olan sanatçı, "1885-86 yılları arasında ilk defa Paris'e gittiğinde İzlenimcilik bir çözülme olarak ortaya çıkmıştır. 1889 dolaylarında Rosso'nun dikkatini çeken, görsel izlenimdeki psikolojik dinamikler arasındaki canlı enerjiler ve antinatüralistik ilgidir. Rosso, optik verilerin yardımıyla, psikolojik nitelikli portreleri içeren modern hayat ve toplum gibi çağdaş yaşantıya dahil olan 'Bir Gerçeği Arayış'a yönelir (resim 2.2.4). Medardo Rosso, heykellerinde anlık etki ve ifadelerden yararlanarak büyük oranda atmosferik şartları kullanmıştır. Tasarı aşamasında kalan yapıtlarında yumuşak ve hassas bir modlajla sadece birkaç görüş noktasından ve uygun ışıklandırma şartlarında ortaya çıkıp hızla ve kolaylıkla kırırdanan yüzeyler oluşturmuştur. Rosso geleneksel malzeme kullanımının ötesinde, sanatta önemli olanın malzemeyi unutturmak olduğunu belirtmiştir. Medardo Rosso'nun bu düşüncesine bağlı olarak O'nun, 20. Yüzyıl boyunca malzemeye yönelik alternatif seçenekleri sıkça kullanacak olan sanatçıların öncülerinden biri olduğu anlaşılabilir.

3. 20. YÜZYIL AVRUPA TAŞ HEYKELİ

3.1. 20. Yüzyıl Avrupa Taş Heykelinde Soyut ve Kübik Sentezler

Modern çağdaki sıkıntı ve bunalımlar sanatçıyı köklere duyulan özlem ve Öz'e dönüş eğilimlerine götürmüştür. Bu duygu 1890'larda ve 1900'lü yılların başlarında keşfedilen Primitif (Afrika, Okyanusya ve Hint Amerika) kaynaklara olan ilgiyi ortaya çıkarmıştır.

"Bu on yıllık süreçte modern heykele olan yaklaşım, espas aracılığıyla gelişmiştir. Ayrıca bir tür orijinal forma, bloğa geri dönülmüştür. Araştırmalar bu temel duruş şeklini korumak içindir, boşluğun ilk örnek benzeri blokla yada kabaca kesilmiş ağaç gövdesi ile olan ilgisi önde gelmiştir"⁸.

Bu sade ve açık anlatım endişesi, zamanın ruhunun gençlik, dayanıklılık ve canlılık ile bilgilendirilişi Nietzsche'nin barbarizminin cazibesi ile içgüdüsellik ve en eskiye başvurulmasıdır. Primitif sanatın etkisi, Maniyerist ve Barok anlatımın aşırı yorulmuş sanatına karşı olarak ortaya çıkmış yeni bir anlatım dilidir. Binlerce yıllık üç boyutlu hacim olarak öz, yani masif kütle geri dönmüştür. İlkel sanat ile masif kütlenin etkinlik kazandığı bu dönemde formal olarak heykelde bir indirgeme ortaya çıkmıştır. Bu alanda tıpkı ressamalar gibi heykeltıraşlarda Afrika ,Okyanusya ve Hint Amerika'sındaki zengin koleksiyonlardan yararlanmışlardır. Henry Gaudier-Brzeska, Amadeo Modigliani ve Brancusi bu heykeltıraşlardan bazılarıdır.

Daha önce Rodin ile başlayan anatomik indirgeme bu defa yoğun bir saflaştırma doğrultusunda Brancusi heykellerinde ortaya çıkmıştır. Buna göre:

"Doğada temel olandan yola çıkarak, nesnelerin gerçek duygusu yakalanabilir, düşünce ve sezgiyle anlaşılabilir, yalın bir heykel üslubu yaratılabilirdi. Bu yöresel bir üslup değil, evrensel bir üslup olacaktı. Brancusi de bu ilkeyle başlayarak Rodin gibi O da, "heykel neler olmadan da olabilir" düşüncesiyle yola çıkmıştır."⁹

⁸ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 419

⁹ Nilgün BİLGE, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu**, 25

Brancusi tema olarak insan başını sıklıkla kullanmıştır . Vücuttan bağımsız olarak tasarladığı, kusursuz bir şekilde işlediği oval biçimli bir çok baş heykelindeki sadelik ve yalınlaştırma açık bir şekilde görülebilir. Mermerden yapılmış Uyuyan Esin Perisi bunun en güzel örneğidir (resim 3.1.1)

Romanyalı sanatçı, "gereğinden fazla olan detayların basitleştirilmesi ve radikal olarak özetlenmesi adına, Rodin'in 19. Yüzyıl teatrallığının ve gereken her türlü süsleme ve açık seçik öykü anlatımının karşısında durmuştur. Onun sanatsal amacı objelerin sanatsal özünün ele geçirilmesi ve bunun minimuma indirgenmiş formal biçimde geri iade edilmesidir."¹⁰

İnsan başı temasını kullanan diğer bir sanatçı ise İtalyan heykeltıraş ve ressam Amadeo Modigliani'dir. Modigliani'nin bu heykellerinden günümüze kalmış olan 23 büste mimari ilişki içerisindeki arıtma sözkonusudur (resim 3.1.2.) . Brancusi ile iletişim halinde olan sanatçı büyük olasılıkla Afrika heykelinin farkına yine bu sanatçı sayesinde varmıştır. Onu etkileyen bu heykellerdeki ham ve temel görüşten çok sofistike haldeki rafinelik ve zarif stilizasyonlardı. Sanatçı bunu bireysel anlayıştaki psikolojik analizlerle yapıtlarında kullanmıştır. 1909- 1914 yılları arasında kireç taşından Batı Afrika Baule, Guro ve komşu kabilelerin masklarında olduğu gibi, sıradışı bir uzamayı gösteren "Baş" heykeli yapmıştır. "Modigliani saf simetrik akslara indirgenmiş, geniş eğimleri stabil hale getirmesi için ifadesiz büstlerini kübik kaide üzerine yerleştirmiştir."¹¹

Brancusi veya Modigliani eserlerinde olduğu gibi Fransız sanatçı Henri- Gaudier Brzeska da ilkel sanatta yeni canlılık ve güçlü duyusal bir ifadeyi araştırmıştır (resim 3.1.3) .

" Afrika sanatının zorlu, tektonik yaklaşımından daha dinamik olan Okyanusya heykellerine başvurmuştur. Kırmızı Taş Dansçısı adlı eseri tamamen kübik bir güç içerisindedir ve çağdaş soyutlamaya doğru giden planların keskinlikleri birbirine kaynaştırılmış girdap ve burgaçlı kolları arasındaki üçgen yüz,

¹⁰ Capolavori Di Guggenheim, Sergi Katoloğu, 9

¹¹ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 422

Vortisizm'e işaret eder.”¹²

Modern dönemde bu tür girdaplı ve sarmal form eğilimlerine ilk olarak, 20. Yüzyıl başlangıcında İtalya'da ortaya çıkmış, Vortisizm¹³ ve Süprematizm'e öncülük etmiş olan Fütürizm'de rastlanır. Anti-akademik olma isteği içerisindeki Fütürizm, 20. Yüzyıl Avrupa ve özellikle de İtalya sanatının soyut olarak şekillenmesine katkıda bulunmuş, öncü bir akımdır. Fütürist plastiğin altında yatan düşünce, primitif sanattaki doğaya yönelik bir içgüdüsellik ve çocuksu yabancıllığın aksine modern yaşam, hız, teknoloji ve savaşı konu almıştır. Savaşı yücelten grubun ilk eserlerinde tematik bir konu olarak teknoloji net bir şekilde yansıtılmıştır.

Dönemin Avrupa sanatındaki radikal değişiklikler İtalya'da “şiddet ve ani bir yenilenme arzusu, hıza yönelik varsayım ve ilerleme doğrultusunda, Fütürist estetiğin temelinde yerini almıştır. Bu bağlamda Fütüristler, İtalyan kültürünü mümkün olduğu ölçüde entellektüel bir uyum içerisindeki sanat eserleriyle yenilemeye çalışmışlardır”¹⁴

Esas olarak Boccioni 1912 Mart'ında Fütürist Heykel Manifestosunu yayınlamadan önce, 1911 yılında Kübizm'e ilişkin bilgi sahibi olmuştur ve aynı zamanda onun amaçlarına hizmet edebilecek Kübist formun parçalara bölünme ve yenilenme kapasitesinin de farkına varmıştır.

Boccioni'ye göre Rodin ve Bourdelle gibi aynı çağdaki birkaç sanatçı eserlerinde statik bir şekilde geçmişe bağlılıklarını ortaya koymaktaydılar. Fütürist Heykel Manifestosu klasik ve ideal güzelliğin karşısında durmuş ve bu düşüncenin deneysel bir disiplinle desteklenmesini öngörmüştür. Boccioni manifestoda evrendeki bütün form ve elementlerin soyut karşılığının bulunması gerektiğini belirtmiştir. Bunu ise “Boşluktaki Eşsiz Formların Devamlılığı” adlı yapıtta olduğu gibi kübist formlardan yararlanarak yapmaya çalışmıştır (Bkz.Resim 2.1.1).

¹² K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 423

¹³ İngilizce 'Vortex'(girdap) sözcüğünden oluşan 'Vortisizm'in, 1913 yılında ,Fütürist Boccioni'nin sanatsal yaratmanın bir tür duygusal kasırga durumuyla ilintili olduğu düşüncesinden kaynaklandığı bilinmektedir.

¹⁴ Sabrina CAROLLO, **I Futuristi**, Ed.Giunti Editore, 18

20. Yüzyıl'ın ilk yıllarında Avrupa'da sanat alanındaki radikal değişiklikler, Fütürizm hariç, dönem İtalya'sında açık bir şekilde daha geç olarak ortaya çıkmıştır. 20.yy İtalyan sanatı, yüzyılın ilk yarısında daha çok figüratif üretime bağlılığını sürdürmüştür. Bu sebeple Fütürizm gibi soyut ve kübist eğilimleri bünyesinde barındıran bir avangard gözönüne alındığında, modern sanatın bir hazırlayıcısı olarak İtalya sanat tarihinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Nitekim daha sonraki yıllarda bu Fütürist formal etkileşim (hız ,hareket ve dinamizme bağlı olarak), ilerideki bölümlerde incelenecek olan Francesco Somaini'nin yapıtlarında da yer yer görülebilecektir.

1920'li yıllarda Avrupa heykelindeki kübik figürler masif anlayışta üretilmişleridir. Ancak bu süreçte bazı heykeltıraşların yaptığı kübik heykellerdeki doğa kaynaklı ve lirik ekspresif anlatım, analitik ve rasyonel düşüncenin yıkılışını haber vermektedir.

Bu eğilim içerisinde üretim göstermiş iki sanatçı olarak Ossip Zadkine ve Jacques Lipchitz'i verebiliriz.(resim 3.1.4., resim 3.1.5.) Bu heykellerdeki formal yapı, geometrik, köşeli ve konkav oylumlardan meydana gelmiştir. Ancak sonraki yıllarda duygu ve ifade adına yapılan çalışmalarda ilk olarak, kavislerle organik değerler arttırılmıştır.

1930'lu yıllara doğru ise Avrupalı heykeltıraşlarda bu organik eğilim daha çok açığa çıkmıştır. Elbette bu geçiş birdenbire olmamıştır. 20'li yıllarda sanatçılar, teknolojik ve bilimsel olanın karşısında, doğa ve lirik ekspresyonizme yönelmişlerdir. Dönemin heykeltıraşları aynı şekilde kübizm içerisinde geçmiştir, ancak strüktürel derinlik ve plastik okumada doğaya yönelik bir duygu ve ifade ihtiyacı oluşmuştur. Kübist bakış açısının özgünlüğü daha kavisli olan organik çıkıntılarını konkavlar ile uyuşturmuştur.

3.2. 20. Yüzyıl Avrupa Taş Heykelinde Biomorfik Sentezler

1930'larda heykel sanatında; teknoloji, makina ve endüstriyel gelişimler gibi suni güçlerin karşısında duran bir eğilim olarak doğaya dönme ve organikleşme görülür.

“Bu sanat, rasyonel yapılanmayı araştırmayan ancak doğanın oluşturucu etkilerini ve elementlerin aşındırıcı güçlerini örnek alan bir yaklaşımdı. ‘Doğa gibi’ terimi bu yıllarda modernizmin temel estetik sloganı haline gelmiştir.”¹⁵

Bir manifestosu veya bir programı olmayan, srrealizme de destek sağlayan bu alternatif dizayn öncelikle Hans Arp ve Henry Moore tarafından benimsenmiştir.

Moore, insan figürü üzerinden hareketle doğanın ritmini araştırmıştır (resim 3.2.1). Sanatçı, naturel formun kurallarını ve ritmi çakıltaşları, ağaçlar, bitkiler ve kemikler üzerinde çalışmıştır.

Arp ise insandan yeni görünüşler yaratma arzusunda olmuştur ve yaşamı yalınlaştıracak, dönüştürecek, insanı tinsel ve gerçek olana götürebilecek bir sanat yaratmaya karar vermiştir. “Arp, gerçek model olmayınca, otomatizm üzerine, sezgisinden doğan güdülerin anlatımı üzerine bir sanat kuran ilk heykeltıraş oldu.”¹⁶

Arp’ın tasarıları, biomorfik¹⁷ (terim 1936 yılında, H.Barr tarafından bulunmuştur) heykele oldukça özel birer örnek teşkil eder (3.2.2.). Konsantre doğallıkla yüklü olan

heykelerde içsel gler bir nabız gibi içeriden dışarıya doğru kendilerini hissettirirler. Evrimsel bir bütünlük içerisinde doğanın elementleri, mineraller, bitkiler, hayvanlar ve insan bedeni ayırım gözetilmeksizin ele alınmıştır. Arp’ın amacı, “kozmetik dünyanın bütünlük ve transformasyonunu belli belirsiz hissettirmektir.”¹⁸

Bu eğilime Moore ve Arp’dan sonra yönelen diğer bir sanatçı ise Barbara Hepworth olmuştur. Hepworth de tıpkı kendi öncülleri olan bu iki sanatçı gibi benzer süreçlerden geçmiştir. Doğal formlardan hareketle yaptığı çalışmaları sonucunda bir çekirdek ze ulaşmıştır. Hepworth’un heykellerinde organik dinamizm ve geometrik netlik yumuşak bir şekilde kaynaştırılmıştır. Bütünüyle

¹⁵ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 477

¹⁶ Nilgün BİLGE, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu**, 28

¹⁷ Biomorfik: Doğada bulunan düzensiz soyut formlar. Biomorfik formlar genellikle Yves Tanguy ve Hans Arp gibi sürrealistler tarafından kullanılmıştır.

¹⁸ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 479

soyut bir tasarım için ise baskın geometrinin konstrüktivizmi de gözönünde bulundurulmuştur (resim 3.2.3).

30'lu yıllarda Avrupa'da hızla yayılan organikleşme hareketi aslında bu döneme özgü değildir. Bunun öncesinde Rodin'in akıcı formlarında, Brancusi'nin yumurta biçimlerinde ve Boccioni'nin dinamik plastiğinde de görülebilir. "Biomorfik heykeller olarak kategorilendirilen bu yapıtlar aslında bir bakıma oldukça geç ortaya çıkmışlardır. Goethe'nin Metamorfozlar serisi 1800 yılında hazırlanmıştır. Bergson ise 1907 de katı deformasyon mantığına karşı çıkan "élan vital"i ilan etmiştir." ¹⁹

Hans Arp ve Henry Moore gibi sanatçıların eserleriyle 20. Yüzyıl heykel sanatında ortaya çıkan çeşitlilik, esas olarak plastik sanatlarda doğal formların sübjektif olarak yorumlanması ve yeniden yapılandırılması adına girilen önemli bir atılım olmuştur. Burada sanat yapıtı estetiği, Kübizm, Ekspresyonizm veya Primitif kaynaklı modern eserlerde olduğu gibi yine doğal güzelin estetiğinden ayrılmaktadır. Bu yeni oluşumla gelen estetik anlayışı "Doğa Gibi"olma özelliğini de beraberinde getirmektedir. Ancak burada doğaya öykünülmesi gibi bir durum sözkonusu değildir, Arp'ın da belirtmiş olduğu üzere üretilen yapıtlar doğanın bir imitasyonu niteliğini taşımazlar.

Aslında doğaya öykünülmesi ve sanat yapıtı oluşturulmasının birbirlerinden farklılığını Goethe 1799 yılında "Sanat Hakkında Yazılar" isimli derlemesinde de belirtmiştir. Buna göre, Goethe bir sanatçının doğayı takip etmesi gerektiği kanısındadır. Onun karşı olduğu düşünce ise doğaya öykünülmesi ve sanatın sanat okullarında ustalar tarafından bulunmuş ve asla sorgulanmayan dogmatik yöntemlere indirgenmesidir. Sanat eserlerindeki ideal güzelliğin yerine ise sanatçının yaratıcı dehasını ve doğadaki anlamlı bütünlüklerin parçalarını yakalayan sezgiyi koyar; "bir ideali temsil etmek endişesi ile, kusurları düzeltme çabasına girişmek, doğal modeli oluşturan parçaların tutarlılığı ve uyumu olarak adlandırılan gerçek güzelliği tanınamak anlamına gelir"²⁰. Goethe'ye göre doğa güzel olanın

¹⁹ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, **Art Of The 20th Century**, 477

²⁰ Beatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev.Aykut Derman, 54

ötesinde tutarlı ve uygun olanı üretmektedir. Doğa elbette sanatçıya esin kaynağı olabilir ancak doğanın taklidi için gerekli olan bilgi, sanatın amacına hizmet etmez ve sanatın gerektirdiği bilgi ile de bir ilgisi yoktur. Doğa ve sanat kendilerine özgü yasalar içerisinde bir üretim ortaya koyarlar:

”Sanatsal gerçeklik ile doğanın gerçekliği birbirinden bütünüyle farklıdır, sanatçının görevi ise ortaya koyduğu yapıtın bir doğa yapıtı gibi görünmesini sağlamak değildir. Doğa, canlı varlıkları biçimlendirirken, sanatçı anlam yüklenmiş cansız varlıkları biçimlendirir, doğa gerçek varlıklar yaratır, sanatçı ise varlıkları bir görüntü olarak yaratır ve doğanın yapıtlarını ruh üzerinde iz bırakacak şekilde, onun uyandırdığı duygu ve düşünceyi eserine katması gerekir. İzleyici ve sanatçı sanat eserinde bunların ayırdına varabilmelidir.”²¹

Goethe'nin bu düşüncesinde sanat yapıtına dair oldukça öznel görünen bir gerçeği kavrayış sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Nitekim, yaklaşık yüzyıl sonra bu öznel kavrayış modern sanatta İzlenimcilik'den Rodin'in anatomiye parçalamasına, kübik sentezlerden biomorfik sentezlere her türlü modern eğilimde, doğanın yorumlanmasında önemli bir unsur olmuştur.

Alman filozof Schopenhauer da yine benzer bir şekilde sanatı doğanın anlaşılmasız bir biçimde söylediği söz olarak ifade ederken, sanat üretimini idea ve bir bilen özne olarak sanatçı arasındaki etkileşimle açıklar. İdealar doğrudan iletilemez, bu sezgi ve derin düşünme ile özün kavranarak sıradan bilgi düzeyinin aşılması ile gerçekleşir.

Fransız idealist Bergson'a göre sanat bizi gerçekliğe ulaştırır. Sanat bir, duygunun dış dünyadaki tanımını yapan sözcüklerin ötesinde, doğa ve insan arasına giren perdeyi aralayarak, yalın ve en saf şekilde ruhumuzun en derin yerinde bulunan gerçeği yeniden canlandırarak ifade eder.

“Sanat bu durumda yaratıcı sıfatına kavuşabilir, ama bambaşka bir anlamda: Bu, gerçekte dünyanın bütününe canlılık veren yaşamsal atılıma bir katılımdır. Bu

²¹ Beatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev.Aykut Derman, 55

ölçekte, sanat ve onun ortaya koyduğu yapıtlar karşısında duyumsadığımız estetik heyecan bizi sezgiye yüceltir.”²²

Bergson, Schopenhauer ve Goethe gibi düşünürler denemeleriyle, sanat yapıtında sanatçının öznel tavır ve ifadesinin önemini vurgulamışlardır.

Ama bu düşüncenin fiilen bir yapıt örneğinde ortaya çıkması için geleneksel sanatın öngörmüş olduğu üzere “yapıtın doğanın taklidi olması” gerektiği düşüncesi de aşılmalıydı. Bu ise tam olarak 20. Yüzyıl”da gerçekleşmiş bir olgudur.

20. Yüzyıldan’dan itibaren sanatçılar kendi ifadelerini çok çeşitli anlatımlarla serbestçe ortaya koyabilmişlerdir.

20. Yüzyılın’ın yontu örneklerinde gerek ifade biçimi gerekse tercih edilen malzemeler doğrultusunda benzerlik ya da farklılıklar görülebilmektedir. Fakat sanat tarihçi Herbert Read’e göre farklılıkların önemi yoktur, önemli olan 20. Yüzyıl heykel okulundaki zenginliğin ve yaratıcılığın eserlerle ortaya konabilmiş olmasıdır.

²²Beatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev.Aykut Derman, 176

4. 20.YÜZYIL İTALYAN HEYKELİ

4.1. 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde Figür ve Doğa Kaynaklı Plastik

20.Yüzyıl İtalyan heykel sanatı büyük ölçüde insan merkezlidir ve 1960'lara kadar İtalyan heykeli açık bir şekilde Etrüsk, Roma ve Antik Yunan'dan beslenmeye devam etmiştir. Figür, heykel sanatında yerini korurken, sıklıkla yapılan formal araştırmalar ve yeni sentezlerde yorumlanarak ya da soyutlaştırılarak yeniden izleyici karşısına çıkarılmıştır.

Örneğin, postmodern dönemin en etkili İtalyan heykeltıraşlarından birisi olarak gösterilen Arturo Martini, eserlerinde arkaik soyutlama ve realizm arasında olan bir eğilim sergilemiştir (resim 4.1.1.) "İtalyan bienallerinin ödül kazanan en başarılı sanatçılarından Giacomo Manzù (4.1.2) ve Marcello Mascherini (4.1.3) gibi isimler ise Rodin ve Maillol'un yapmış oldukları gibi modern eğilimlerle güçlü gelenekselliği birleştirmişlerdir."²³

Bu bağlamda, 20. Yüzyıl Avrupa Heykelinden farklı olarak 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde figürün geleneksel ve realist anlatımının sürdüğü görülmektedir. Ancak figürün nesnel gerçekliğine dayalı olan bu eğilimin yanısıra, 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde figürün soyutlaştırılmasına yönelik araştırmalarda yapılmıştır. Bu araştırmalar yoğun olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yontu örneklerinde görülmektedir. Figürün soyutlaştırılmasına yönelik, İtalyan heykelindeki öncül örnekler arasında sürrealist heykeltıraş Alberto Viani önemli bir yer tutmaktadır. Viani torslarıyla tanınan bir heykeltıraştır. (resim 4.1.4.)

Viani'nin plastiği Arp ve Brancusi prensiplerindedir. Organik eğilimdeki formları son derece rafinedirler ve açıkça, geometrik ve inorganik soyutlamanın karşısında yer alırlar.

²³ K. RUHRBERG- M. SCHNECKENBURGER, *Art Of The 20th Century*, 417

20. Yüzyıl İtalyan heykelinde Viani ile başlayan Biomorfik anlatımlar yüzyılın yarısından sonraki üretimde de devam etmiştir.

Viani'nin yapıtlarına ilişkin benzer bir çizgide eserler üretmiş bir diğer İtalyan heykeltıraşı Carlo Sergio Signori'dir. İnsan figüründen yararlandığı eserlerinde sade formlar duyumsallıkla yüklenmiştir.(resim 4.1.5)

Çağdaş İtalyan Heykelindeki bu biodinamik ve organik ritim, yüzyılın ikinci yarısında dramatik etkilere kadar varabilen şiirsel bir anlatıma doğru gitmiştir.

Francesco Somaini yapıtları, bu üretim dahilinde sayılabilecek özel örnekler arasında bulunmaktadır. Somaini heykellerindeki organik prensip anamorfik²⁴ bir dönüşüme uğramıştır. Sanatçı figür kaynaklı kimi heykellerinde antropolojik bilgisini de usta bir biçimde kullanmıştır. Somaini'nin plastik dili izleyicinin gözüne aşamalı bir skala ve tonlama sunar. Ama bu sayısız dizin, son derece doğal ve serbest bir şekilde yoğunlaşmıştır. Somaini'nin farklılığı, sıradışı açıklıktaki bir şiirselliği ortaya çıkarmasındadır. Bu şiirsellikte ilke olarak ileri sürülmüş Freud kaynaklı, huzursuz edici erotik bir bilginin farkına varılır. Girintili çıkıntılı, bedensel bir mitolojinin başarısı olan Ormandaki Bakkantlar adlı rölyef bunun en güzel örneğidir.(resim 4.1.6.)

Ancak 20. Yüzyıl İtalyan heykelinde figür kaynaklı soyut anlatım bu örneklerle sınırlandırılmaz. Bazı İtalyan heykeltıraşları referans olarak aldıkları figürü, herhangi bir akım ya da harekete bağlı olmaksızın yorumlamışlardır. Bu alanın önde gelen temsilcisi kuşkusuz dünyaca ünlü İtalyan heykeltıraş Marino Marini'dir.

Plastiği çok farklı bir çizgide olan Marini, heykellerinde daha geleneksel bir konuyu ele almış, 40'lı yıllardan itibaren binici figürleri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu heykellerde at ve binici birbirlerinden ayıramaz iki eleman gibidirler. Marini

²⁴ Anamorfoz, Anamorfik Sanat : Kavisli bir aynadan yansiyormuş gibi ya da başka optik bir hile nedeniyle ya da aşırı yatık bir bakış açısından bakıyormuş gibi görünen imge. Anamorfoz, 'dönüştürme' ya da yeniden biçimlenmiş anlamına gelen Yunanca bir terim olan 'Anamorphosis' teriminden türemiştir. Metamorfozu çağırırsa bile arada bir benzerlik ilişkisi sözkonusu değildir. Anamorfoz bir biçimi bozma yöntemidir. El Greco'nun uzayan figürleri anamorfik sanatın ilk örnekleridir.

heykellerinde antik dünyanın motifleri rahatlıkla görülebilir. Bu eserlerdeki yüzeylerin yapısı ve rengi, Etrüsk dünyasını ya da fosilleri hatırlatır biçimde mat ve aşınmıştır.(resim 4.1.7.)

Marini'nin gizemli ve bir o kadar da ilkel canlılıkla yüklü figürleri, içe kapalı ve pesimist bir psikolojidedirler. Bu ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da olan tipik toplumsal yaklaşımdır.

20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde figüre dayalı üretime Fausto Melotti heykelleri de örnek gösterilebilir. Fausto Melotti 20. Yüzyıl İtalyan heykelindeki en ilginç sanatçılardan birisidir. Çünkü Melotti'nin eserlerine retrospektif olarak bakıldığında, gerçekten de garip ve tutarsız bir gelişim gözlemlenir.

Sanatçı, 1930'larda metal malzemeyi modüler sistemden oluşan kompozisyonlarda kullanarak İtalyan heykel sanatındaki ilk soyut yapıt örneklerini vermiştir.

Bu on yıllık sürecin sonunda ise Melotti mermer, kil ve alçıdan Neo-Klasik eğilimdeki heykeller yapmaya başlamıştır. Melotti'deki bu ani dönüşümün nedeni, De Chirico ve Carra'nın metafiziğinden etkilenmiş olmasıdır.

30'lar sonunda O da, Metafizikler gibi doğadan daha kusursuz olan ideal modelleri – mankenleri – kullanmaya başlamıştır. Bu yıllarda yaptığı düzenlemeler, heykelin bulunduğu boşluğu da gözönünde bulundurur. Melotti'nin anlatımı yıllar içerisinde daha sade ve detaysız bir plastik ile anikonik bir hal almıştır. Devamlı olarak tek bir temayı vurguladığı bu heykellerine 1960 tarihli "Yedi Bilge" isimli yapıt örnek verilebilir. (resim 4.1.8)

Çok elemanlı bir düzenleme olan bu eserde Melotti manken benzeri, mermerden figürler kullanmıştır. Bunlar Metafiziğin düşsel ve tedirgin edici dünyasının cansız formlarına gönderme yaptıkları için, statik ve serttirler.

"Felsefi terimlerde soyut eserler platoniktirler. Yedi Bilge'de hayata geçirilmiş olan düşünce de, doğal bedenlerin duyarlı görüntülerinin aynı şekilde anlaşılabilir bir

prensip olarak, farklı bir noktası bulunmamaktadır. Burada doğal bedenler, mantıklı ve ruhsuz birer kalıntıya ve yalancı birer görüntüye dönüşürler. Melotti, De Chirico gibi bir yabancılaşma hali içerisinde, dünyadaki “varoluş” ontolojisinden haber vermektedir.”²⁵

Fausto Melotti'nin metafiziği heykel alanına uygulamasıyla ve yapıtı felsefi bir içerik ile yüklemesinden sonra 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde kavrama yönelik araştırmalarda görülmektedir. Bu konuda önemli eserler vermiş olan isim kuşkusuz, ünlü İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto'dur. Arte Povera'dan²⁶ da bilinen Michelangelo Pistoletto, bir yapıtta kavrama öncelik veren bir sanatçıdır. “Düşünce ve düşünme” olgusuna yönelik “Dietrofront” (Arka-ön) adlı yapıtında bu konsepti destekleyebilmek adına, klasik figür plastiğinden, tanınmış bir Yunan mitinden ve ağır kütlesi dolayısıyla projenin amacına hizmet eden taş malzemeden yararlanmıştır. (resim 4.1.9.)

Son derece cesaretli bir girişim olarak hatırlanan bu eserde devasa, traverten bir kadın figürü başı üzerinde yine taştan ve yaklaşık kendisi büyüklüğünde başka bir figürü taşımaktadır. Üstte yatay olarak yer alan figür, bütün fizik yasalarına ve yer çekimine karşı kazandığı zafer ile tıpkı Zeus'un başından doğmuş Minerva karakteri gibi düşüncenin gücünün sarsılmaz bir sembolüdür.

²⁵ Francesca Nicoli, **Le Giuste Premonizioni di Fausto Melotti**, 66

²⁶ Arte Povera, yoksul sanat olarak bilinir. İlk olarak İtalyan eleştirmen Germano Celant tarafından ortaya atılan ve İtalyan sanatçıların 1960'lı ve 1970'li yıllarda günlük yaşama ait malzemeler kullanarak yaptıkları üç boyutlu çalışmaları nitelendiren bir terim. Arte Povera'nın eleştirel bir tavrı vardı. Yoksul sanatın en iyi bilinen örneklerinden biri Milo Venüs'ünün Michelangelo Pistoletto tarafından yorumlanan Çaputçu Venüs'dür.

4. 2. 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde Non-Figüratif ve Geometrik Plastik

İkinci Dünya Savaşı öncesinde, 20. Yüzyıl İtalyan Heykeli büyük ölçüde figür kaynaklı bir üretim göstermiş, soyutlama çalışmalarını da yoğun olarak bu alanda uygulamıştır.

Yüzyıl başlangıcında “yeni gerçekliğin evrenin soyut elementleri ile oluşturulmasını” öneren Fütürizm’de bile figür, vazgeçilmez bir öğe olarak yer almıştır. (Bkz. Resim 2.1.1)

20. Yüzyıl İtalyan heykelinde soyut veya realist etkideki figüre dayalı anlatım dahilinde, lirik ve bazen dramatizme kadar varabilen bir eğilim sözkonusudur. Ancak estetik anlamda doğa referanslı bir görselliğe dayanan empatik içtepiden ve duyumsal, hoşnut edici bir psikolojiden yola çıkılarak yapılan bu yapıtlara tezat bir eğilimde bulunmaktadır.

20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde bu anlayışta üretilmiş olan eserler kesin bir şekilde figürü reddetmişlerdir. Doğadaki belirsizlik ve gelişigüze, sarsılmaz geometrik kuralları öneren, yalın bir plastik ile ortaya çıkmışlardır.

Heykelin formal anlatımındaki bu iki karşıt değer, yalnızca 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde değil, 20. Yüzyıl Avrupa Heykelinde de yüzyıl süresince görülen bir tavidir.

20. Yüzyıl’da avangardların değişken çizgileri, estetik ve psikolojik anlamda birbirlerine karşıt olan “Apollon’cu (ölçülülük ve belirginlik göstergesi olarak) ve Dionizos’cu (Acı ve esrime göstergesi olarak) kutuplardaki esinlenme sentezini de yenilemişlerdir.

İtalyan sanat eleştirmeni Renato Barilli de buna benzer iki kültürel modelle dünyanın bilincinin iki tamamlayıcı görüşünü açıklar :

“Bir tarafta oluş ve sürekli bir gerçeklik içerisindeki birçok duyuyu ve dünyeviliği yücelten bir kutup, diğer tarafta ise tekrara, göndermeye ya da başlıca bilgisel

elemanlar olarak optik anlatımın varolmayışı üzerine ayrıcalık tanıyan bir sistem”²⁷

Bu durumda, 20. Yüzyıl Avrupa ve İtalya’da heykel , her zaman bir varoluşsallık elde etmeye çalışılırken iki kola ayrılarak mimetik alıntının içinden de ustalıkla sıyrılmıştır. Her iki durumda da 3. boyuttan 4. boyuta bir geçiş amaçlanmıştır.

Figüratif anlatımın tamamıyla karşısında yer alan, geometrik ve non-figüratif bu anlayış doğrultusundaki ilk eserler , 20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde Fausto Melotti’nin modüler sistem ve temel geometrik formları kullandığı metal heykellerinde ortaya çıkmıştır. (resim 4.2.1.)

Ancak görsel anlatımın temel formlara indirgenmesinde bir basitleştirme veya bir yüzeyselleştirme sözkonusu değildir. Barilli’ye göre bu, bugün en güvenilir olan felsefelerdeki gibi, doğanın olası biçimlendirme düşüncesinden yola çıkmaktadır. Burada geometrizme varan tavır, fizik ve matematik alanında doğrulanabilir niteliktedir.

20. Yüzyıl’da İtalya’da 30’lu yıllarda ortaya çıkan bu non-figüratif anlatım, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki biçim ve içerik araştırmalarında da yoğun olarak devam etmiştir. 1945 yılı sonrasındaki bu heykeller, informel yapı içerisinde incelenmektedirler.

“İnformel, obje ile olan yeni deneysel ilişkiler ve gerçekliğin yeni anlatım tarzları ile tasvirin dış görünüşündeki ifadeleri mümkün kılan seçeneklerden birisi olarak, yenilik ve norma aykırı davranma faktörlerine göre açıklanmaktadır.”²⁸

İkinci dünya savaşı sonrasında informel anlayışta üretim gösteren İtalyan heykeltıraşları, İtalyan sanatını yenilik getirmek istemişlerdir.

Pietro Consagra, bu alandaki önemli heykeltıraşlardan birisidir. Sanatçı İtalyan heykelinde figür dışındaki yeni bir kaynağa ulaşmayı amaçlayan ve eserlerini bu

²⁷ Paola Segra Serra Zanetti, **Arte Astratta e Informale**, 176

²⁸ A.g.k, 175

doğrultuda veren çoğunluğu ressamardan oluşan bir grup olan "Forma 1" in kurulmasında öncülük etmiştir.(Resim 4.2.2.)

Consagra, İkinci Dünya Savaşından itibaren bütün sanat hayatı boyunca non-figüratif üretim çizgisini korumuş ve bu alanda istikrarlı bir gelişim göstermiştir. Olgun döneminde ise bu unsurları taş malzeme üzerinde araştırmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında non-figüratif eserler üretmiş bir diğer sanatçı ise Lorenzo Guerrini'dir. Guerrini, malzeme olarak genellikle taşı tercih etmiş bir heykeltıraştır. Mitik-totem anlayıştaki bu eserler geometrik elemanlardan oluşmuştur. Bunlar üzerindeki az ve keskin kırıklar ve yüzeyin kaba bir şekilde bırakılmış olması, primitif bir hissi vurgulamaktadır. Guerrini yapıtları duyumsal anlatımı ile Fritz Wotruba'nın eserlerine yakındır.(resim 4.2.3.)

70'li yıllarda ise endüstri ve ağır sanayinin gelişmesi informel heykeldeki malzeme imkanlarını genişletmiştir.

20. Yüzyıl İtalyan heykelinde çelik, pirinç ve bronzdan devasa eserleriyle tanınan Arnaldo Pomodoro, sanayideki gelişmeleri heykel alanına ustalıkla uygulayabilmiş bir sanatçıdır.

Totemik anlayıştaki bu heykeller informel özellikte ve silindirik, küre ve piramit gibi basit formal bir yapıdadırlar. Bu formların yüzeyleri kusursuz bir biçimde işlenmiştir ve bu yüzeyler üzerinde yer yer oluşturulmuş yırtıklar içerisindeki mekanik-organik yapı, izleyiciyi içerisine çeker.(resim 4.2.4, resim 4.2.5.)

5. 20.YÜZYIL İTALYAN HEYKELİNDE TAŞ ÇALIŞAN SANATÇILAR

5.1 Arturo Martini

Arturo Martini, çağdaş İtalyan sanatındaki en önemli heykeltıraşlardan birisi olarak kabul edilmektedir.

Sanatçı 1889 yılında Venedik-Treviso'da doğmuştur ve 1947'deki ölümüne dek bronz, alçı, pişmiş toprak ve mermer gibi pekçok malzemede zengin bir üretim göstermiştir.

Arturo Martini birçok eleştirmenin gözünde hiçbir akım ya da gruba dahil olmayan bir sanatçıdır. Ancak geçirdiği süreçlere bağlı olarak genç dönem, orta yaş ve olgun dönemlerindeki çalışmaları ekspresif, realist ve soyuta yakınlaşan uygulamalardır. Bazı sanat tarihçileri onun heykellerini Arkaik soyutlama ve realist anlayış arasında bir yere koymuşlardır. Ama Martini'nin bütün dönemlerinde de göreceğimiz, onun eserlerinin samimi bir lirizm ve canlılık ile figüratif alana taşınmış olduğudur.

Martini denediği malzemelerde fark gözetmeksizin figüratif çalışma prensibine bağlı kalmıştır. Fakat olgun dönem araştırmalarında çelişkili bir biçimde bu figüratif geleneğe dair bir yergi yazısı hazırlamıştır. Sanatçının ölümünden sonra "Ölü Dil Heykel" adıyla bir kitapçık halinde yayınlanan bu yazılar, heykeldeki geleneksel anlatımı sorgular niteliktedirler. Sanatçı, burada ele aldığı problemleri son dönem mermer eserlerinde de çözümlenmeye çalışmıştır.

Arturo Martini bu kitapçıkta geleneksel anlatım ve insan figürünü, heykel sanatını verimsiz bir kısır döngü içerisine sokan bir sorun olarak ele almıştır. Başta üç boyutla kısıtlanmış olması dolayısıyla, bütün sanatlar arasında heykel sanatının daha dezavantajlı bir durumda olduğuna inanmıştır, heykel bu tür bir sınırlamayla diğer sanatlara göre çok daha bağımlı ve heyecanı engellenmiş bir durumdadır.

Birçok objeyi tanımlamamızı sağlayan en, boy ve yükseklik gibi değerler formu

ve formları meydana getirirler. Bu, heykel içinde geçerlidir. Bu durumda sanatçı gerçek hayata bir katılım sağlamak zorundadır :

”Salt yaratıcılıkla gerçekliğin betimlemelerinin yansıtılması adına asırlık kuşkulardan vazgeçilerek, yine doğaya uygun olarak dönüştürülürler. Bu aktivite, ihtiyacı hissedilen bilinçaltı ile en iyi noktadan yanıtını vermiş olur. Fakat tasvir de sonuçta pratik bir formdur, zamana ve koşullara bağlıdır.”²⁹

Martini’ ye göre, heykeli verimsiz hale getirmiş olan diğer bir sebep ise insan figürünün bir türlü aşılamamasıdır. Çünkü Antik çağdan bu yana heykele yüklenen görev, onun en yüksek ideallere hizmet etmek zorunda oluşudur. İnsan, ne yazık ki yüzyıllar boyunca tek konu olmuş ve zaman içerisinde gelenekleşmiştir. Eski bir tema olarak beden, çeşitlendirilerek ya da abartılı proporsiyonlarda sunulacak izleyiciye kabul ettirilmştir.

Sanatçı, kitabında ‘metafor’ olgusuna da değinmiştir. Ancak bunu da figüratif anlatımdaki kısıtlanmışlığın bir delili olarak öne sürmüştür. Bu düşüncesini, artık saflaşarak kendi özlerini bulmuş olduklarını düşündüğü resim, şiir ve müzik sanatıyla olan bir kıyaslama yoluyla açıklamıştır.

“Şiir, müzik ve resim devamlı olarak bu kaynaktan faydalanmaktadırlar. Örneğin, Gül Parmaklı Aurora, müzikte ve resimde de betimlenebilir bir tasvirdir. Heykelde bu gibi anıştırmalar somutlaştırılmak istediklerinde yetersiz bir sonuç alınır.”³⁰

Martini, heykel sanatında figür konsepti değiştirildiğinde ve sanatçı her türlü temanın kapısını açık bıraktığında heykelin daha serbest bir anlatıma kavuşabileceğini düşünmüştür.

Arturo Martini, çoğu kez zamanının dışında kalmış bir sanatçı olarak görülmesine karşın, genç sanatçılara zamanın mutlaka takip edilmesi gerektiğini de ısrarla önermiştir.

²⁹ Arturo Martini, **La Scultura Lingua Morta**, 13

³⁰ A.g.k., 31

Modern çağın herhangi bir grup ya da akımına katılım sağlamamışsa da Martini, dönemin sanatına dair eleştirilerde de bulunmuştur.

Ona göre, kusursuz olan betimlemeler günümüzde geçerliliklerini yitirmişlerdir ve zamanımızın sanatçısı doğallık ve şiirsel basitliğin armağanlarını yeniden keşfetmeye başlamıştır.

Ancak tasvir ne kadar deforme edilirse edilsin, ya da ne kadar sadeleştirilirse sadeleştirilsin, yine de insan figürü değişmeyen tek öge olarak heykel sanatının merkezinde bulunmaya devam etmiştir .

“Venüs’ü yapan bir heykel sanatı niçin bir elma yapmasın ? ” sorusunu sanatçı çok defa geleneksel figüratif sanatı ve değişen estetik değerleri sorgulamak adına tekrarlamıştır.

“ Ressam Campigli’ ye elma sorusu sormak aklıma gelmişti: Neden bir elma heykeli yapmak istiyorsun, diye bana karşılık vermişti. Bir muz yap, ifade kazandığını göreceksin, demişti.

Bu karşılık benim tezimi doğrulamıştı. Bir muz, bir fallik imajına neden olur, ki bu da halen insandır.”³¹

Ancak Martini’ye göre kısıtlanmışlık ve verimsizliğin engellenmesi adına sadece bir konsept değişikliğine gidilmesi yeterli değildir. Esas olarak bundan daha önemli olan heykel sanatının üçüncü boyuttan dördüncü boyuta taşınabilmesidir. Böylelikle canlılık sorunu çözülecek, heykel Antik Çağların dayatmalarından arınabilecektir. Dördüncü boyut, gerçek ve evrensel olan eğretilmesini kazandırabilecektir.

“Heykel kendi ufkunda şiirselliğini ifade ederken, kısır bir durumdan plastik bir verimliliğe dönüşecektir. Çünkü artık bir kopya ürünü veya boşlukta zorla alıkonmuş biçimde bir kaide üzerinde poz verir durumda olmayacaktır.”³²

³¹ Arturo Martini, **La Scultura Lingua Morta**, 28

³² A.g.k., 22

Arturo Martini'nin yapmış olduğu eleştiriler doğrultusunda, onun figüratif eserler üretmeyen bir heykeltıraş olduğu düşüncesi akla gelebilir. Çünkü heykelde geleneksel anlatımın terkedilmesi ve dördüncü boyuta geçilmesine dair olan öneriler sanatta yeni arayışları ortaya koyar niteliktedir. Ama sanatçı, hayatının son dönemlerine kadar figür üzerinde ısrarla araştırmalar yapmayı sürdürmüştür.

Arturo Martini ilk eserlerini 1913'den itibaren seramik malzemeyi kullanarak vermiştir. Bu gençlik dönem çalışmalarını sonraki yıllarda çok daha verimli bir düzeye taşıyacaktı. Modern bir anlatım tarzındaki bu eserlerde sıradışı bir canlılık ve dramatik etkiler göze çarpar. "Aşkla Dolu Genç Kız", ilk dönemindeki önemli çalışmalarından bir tanesidir (resim 5.1.1). Martini büst çalışması olarak sunduğu bu eserinde yine insan figürüne bağlı kalarak, Ekspresyonizmi araştırmıştır. Bu eser metafizik bir hissi çağırıştır ve dramatik çizgiler, tuhaf bir sembolizmi ortaya çıkarır.

Martini, yapıtlarında "Plastik Kapsam" düşüncesini yapılandırmayı amaçlamıştır. Ve bunu yaparken de Medardo Rosso gibi, atmosfer ve ışık etkilerini heykelde kullanmıştır. "Medardo Rosso'nun betimlemeleri ışıktaki çözünür. Yüzeyler duyumsal titreyişlerinde ve akışkan duyarlılıktaki bir boşlukta her defasında yeniden düzenlenirler. Oysa Martini de boşluk; kuru, volkanik, gözenekli yeni materyalleri bünyesine alıp doygun bir forma katılarak, nüfuz eder."³³

Dolayısıyla, İmpresyonist Medardo Rosso eserlerinde yüzeyde kalan bu atmosfer etkileri, Martini yapıtlarında plastiğe de katılım da bulunmuşlardır. Bu yüzden Martini'nin izlediği yol, heykelin bünyesinde gelişmiştir. Heykel ve espas, daimi bir çekişme ve serbestlikle betimlenmişlerdir.

Martini'ye göre sanatta önemli olan şey boşluktur. Boşluk seyircinin kendisini içinde hissettiği yerdir ve sıkça yapıldığı gibi perspektif sözcüğü ile karıştırılmamalıdır. Çünkü perspektif sadece uzaklığı belirten bir ölçüttür ve her zaman dışarıdan bir görünüşdür.

Martini, Medardo Rosso ya da Rodin heykelleri için her ne kadar modern

³³ Nico Stringa, **I Grandi Scultori – Arturo Martini**, 4

heykele bir geçiş ve geleneği yıkım amaçlı olsalar da, onların yüzeylerde çözümsüz ve yetersiz olduklarını düşünmüştür. Rosso ve Rodin heykellerindeki ışık ve gölge etkilerini, sadece heykelin yüzeyinde serbestçe davranabilme isteği olarak yorumlamıştır.

Martini için ışık ve gölge, bir heykeldeki tamamlayıcı iki elementtir ve heykel bu iki elemente tamamen hakim olduğunda evrensel bir dile ve nihayet bir obje olarak plastik bir konstrüksiyona dönüşebilecektir.

Bir tasarımı pratiğe geçirme aşamasında ışık ve gölge heykeltıraş tarafından geometrik birer şekil gibi kullanılmalıdır. Bir blok, ışıkta biçimlendirilirken, ışığın bıraktığı iz aslında onun zıttıdır. Bu şekilde belirlenen gölge tesadüfen bir sonuca gtrcdr:

“Tamamlayıcı element gölge, öncelikli ve doğal bir nesne olarak ele alındığında ise sanatçının baskın bir biçimde ortaya koyduğu tamamlayıcı element olan ışık verimli bir geometrik forma dönüşecektir. Varlığı belirlenen gölge, ışığın ve formun dışavurumunu da belirleyecektir.”³⁴

Martini, heykeldeki forma ilişkin problemler üzerine önerilerde bulunmak adına, müzik ya da şiir gibi diğer sanatlarında yardımına başvurmuştur. Özellikle bu iki sanat, O’na göre kendi saflıklarını kazanmışlardır. Sanat eserlerindeki formal yapılandırmada şiirsellik ve ritimden yararlanırken, anlatımındaki lirizmde öyküsellik, armoni, şiirsel özümleme bulunmaktadır ve uyumlu lirik gerilimi, figüratif alanda kullanmıştır.

Arturo Martini temel anlamda romantik bir sanatçıdır. O’nda maniyerist etkileri göremiyoruz. 20’li yıllardan sonra sanatçı lirizmi, realist etkiye yaklaşan bir üretim de ele almıştır. Bu yıllarda ise seramik ve pişmiş toprak ile çalışmıştır.

Martini’nin bu süreçte yaptığı eserleri arasında yine figüratif etkide olan Anton Çehov’un bstn örnek verebiliriz (resim 5.1.2.). Pişmiş topraktan yapılmış bst, antik - modern esinlenme içerisinde, canlı ve realist bir etkide ve dış (ayrı) merkezli objeler tarafından oluşturulan formal bir düzen anlayışında tasarlanmıştır.

³⁴ Arturo Martini, **La Scultura Lingua Morta**, 18

Bazı eleştirmenlere göre Arturo Martini'deki bu lirizm ve ie kapanıklık, evrensel bir iletişimi, güncel ve gerçek olaylardaki canlılığı gözden çıkarabilir niteliktedir. Sanatçının yıllar içerisindeki deneyimlerine göz atıldığında, gerçekten de onun lirik karakterinin kendi zamanının dışında gelişmiş, izole bir yapıda olduğu dikkati çeker. Ama bu tür bir etkileşim 30'lu yılların sonlarında birçok İtalyan heykeltıraşında da görülmektedir. Özellikle "40'lı yıllardan sonra sanatçılar İtalyan kültüründeki krizleri açıkça ortaya koyarlar. Bu durum heykeltıraşlar arasında bir ie kapanma ve bireycilik olarak hızla yayılmıştır. Örneğin, aynı dönemdeki sanatçılar arasında bulunan Manzu ya da Marini eserlerinde de iletişimi reddeden bir kapalılık görülür."³⁵

Diğer taraftan, bu yıllarda resim ve heykeldeki "aktüel canlılığın biçimlendirilmesine dair olan teoriler, fizyolojik araştırmalarla uygulamaya konulmuştur. 40'lı yıllar civarındaki bu tür alışmalar, "İtalya'da sreel soyut eğilim olarak gelişmiş ve organik soyut biçimli "fizyolojik formlar" ortaya çıkmıştır. Bu durum, dönem sanatçılarından Alberto Viani torlarında (Bkz.resim 4.1.4.) bir indirgeme olarak sonuç vermiştir. Bu torların soyulmasındaki artış onu yıllar içerisinde temel plastik değerlere taşımıştır."³⁶

Viani'nin heykellerinde saflaşan formlar ve rafine hareketler, Martini'yi de etkilemiştir. Sanatçı plastik öz düşüncesini son yıllarında kullandığı mermer malzeme üzerinde uygulamaya çalışmıştır.

Martini'nin taş ve mermer eserleri de figür kaynaklıdır. Bu alandaki önemli yontularını, 1937 tarihinden itibaren deneysel bir anlayışta uygulamaya başlamıştır. Blok taştan yonttuğu çalışmalarında genellikle ali maket yardımı olmaksızın direkt kesim tekniğini uygulamıştır.

Bu alandaki ilk eserini 1940 tarihli, "Sarılış" adlı heykeli ile vermiştir (resim 5.1.3.). Buradaki blok etki, direkt anlatım açısından Martini'nin çıkarlarına hizmet etmektedir. Martini'nin bu yapıtında sert ve geometrik bir etki görülmektedir. Basamaklar her yükselişte bedeninin profillerini ortaya çıkarmaktadırlar. Sanatçı bu

³⁵ Nico Stringa, **I Grandi Scultori – Arturo Martini**, 38

³⁶ A.g.k., 39

figüratif çalışmasında kendisini Arkaik heykele göre ayarlamıştır. Bu eser, "Rudolf Wittkover tarafından çok cepheli olarak tanımlanan, Mısır ve İ.Ö.7. Yüzyıl'daki Grek heykellerini hatırlatmaktadır. Burada her bir cephe birbirinden bağımsız olarak görülmektedir. Yüzeylerdeki plastik kararlılık ile blok ilişkisine öncelikli olarak önem verilmiştir".³⁷

Bu eser sanatçının 30'lu yıllarda ortaya koyduğu realist etkiden uzaktır. Bunun nedeni, sanatçının ham malzemeyle plastik orijin teorisine yaklaşmayı amaçlamış olmasıdır.

Martini detaylarından arındırılmış yüzeyleri en temele ve en soyuta indirgemeye çalışarak saf biçime ulaşmak istemiştir. Bu tip bir heykel devamlı olarak biçimlendirilebilir bir canlılığa ve blok içerisindeki potansiyel bir hayat enerjisine sahiptir.

Sanatçının "Sarılış"dan sonraki eserleri ise biçim olarak bu yalınlığı korumamıştır. Ancak blok etki, yine de bundan sonraki işi olan "Tito Livio"da da kendini göstermiştir (resim 5.1.4.). Bu yıllardaki deneysel çalışmalarındaki plastik, ilk bakışta birbirlerinden farklı gibi görünseler de, esasında uygulamaya geçirilmek istenen teori aynıdır: Masif kütle içerisindeki enerji.

Sanatçının bu ünlü eseri, 1942 tarihli "Tito Livio", Latince adı ise Titus Livius (İ.Ö.64-İ.S.17) olarak bilinen Romalı tarihçinin heykelidir. Sipariş üzerine yapılan bu heykelde Arturo Martini, "Sarılış"daki plastik yoğunluk düşüncesini devam ettirmeye çalışmıştır. Ancak burada yüzey ve form anlayışı ham bir halde bırakılmamıştır.

"Tito Livio", yüksek bir basamak üzerine yerleştirilmiştir. Genellikle ilk bakıldığında bir anıt amacıyla ilişkilendirilmiştir. Oysa kuvvetli ve yoğun bir şekilde blok içerisinde sıkıştırılmış bir etkidir. Bu yüzden, kendi içerisindeki bu toplanmışlığıyla izleyicinin gözüne basit bir şekilde sunulmaz. Figürün ifadesi, Rodin'in "Düşünen Adam"ını çağırıştır özelliindedir. Fakat buradaki yoğunlaşma çok daha fazladır. Heykelin çevresindeki atmosfer, bu yoğunluğa hizmet etmiş ve onu her yanından sıkıştırmıştır.

³⁷ Nico Stringa, *I Grandi Scultori – Arturo Martini*, 140

Diz çökmüş figür, paralel bir düzendedir. Burada diyagonal kol, paralel çizgi etkilerini, statik dengeyi ve bloğun monotonluğunu bozmuştur. Bedene göre daha küçük tasarlanmış kafa, realist prensipteki figürü ekspresif bir eğilime yaklaştırmıştır. Bunu el ve ayaklardaki fizyoloji de desteklemiştir.

Sanatçının “Tito Livio”dan sonraki eseri 1942 tarihli “Su Altında Yüzen Kadın” adlı yapıtında ise atmosferin yarattığı bu sıkıştırma, sanatçı tarafından daha ileri bir düzeye taşınmak istenmiştir (resim 5.1.5.). Bu heykel Carrara mermerinden yapılmış bir figürdür ve havada asılı bir şekilde düzenlenmiştir. Sanatçı figürü olabildiğince detaylarından arındırıp, formlar arasındaki akıcılığı sağlamaya çalışmıştır. Yüzeylerin parlak ve cilalı oluşu, ıslaklık hissi ve akışkanlığı desteklemiştir. Ancak el, ayak ve kollarda halen belirgin olan okunuş, onu Viani heykellerindeki gibi organik plastik mantıkta olan saf bir soyutlama amacından uzaklaştırmıştır. Yine de Martini'nin yıllar içerisindeki deneyim ve gözlemleri bu heykel ile doruk noktasına ulaşmıştır. “Burada mermer, boşlukta konsantre bir yoğunluğa sahiptir. Su tarafından sıkıştırılmış çıplak kadın yer yer cinsiyetini ve figüratif kimliğini kaybediyor gibidir. Zaman içerisinde mermer, adeta daha önce olduğu maddeye dönüşmek için yol almıştır: Salt form, Taş, Orijin..”³⁸

Heykelin asılı olması, kendi içerisindeki morfolojik ilişkiler yada formlarındaki akışkanlık, ona yer aldığı uzayda bir serbestlik kazandırır ve kendini aşan gezintisiyle ayrıca figüratif heykelin de ötesine geçer.

Martini, yıllar içerisinde heykel sanatında yaptığı araştırmalar ve teoriler adına mermerde çözüme yaklaşan, olumlu bir sonuç aldığını belirtmiştir. Sanatçı, 1947'deki ölümüne dek figüratif çalışmalarını devam ettirmiştir. 40'lı yıllarda kendi mesleği üzerine olan ve onu bunalıma sürükleyen kuşklarını kaleme almıştır. Ölümünden sonra yayınlanan bu yazılar, özeleştiri ve heykel sanatına dair bir eleştiri niteliğindedirler. Bu yazılarda ele alınan problem, teori ve öneriler genç kuşak sanatçılar için heykelde, özellikle de mermerde, iyi bir sonuç alabilmek açısından önemli bir kaynak olmuşlardır.

Kuşkusuz genç kuşak sanatçıları tarafından “Heykelin Ölü Dili”ne karşı göndermeler yapılmaya devam edilmelidir.

³⁸ Nico Stringa, **I Grandi Scultori – Arturo Martini**, 166

5.2. Alberto Viani

20. Yüzyıl süresince figür, sanattaki yerini hem Avrupa hem de İtalya'da korumaya devam etmiştir. Soyut, kübik ya da organik sentezlerde figür, izleyici karşısına her zaman farklı versiyonları ile çıkmıştır.

Bu sentezlerden birisi, yüzyıl başında Brancusi ile başlayıp, Hans Arp ve Henry Moore ile devam eden kıvrımlı, konsantre hacimli, yumuşak geçişlerden oluşan yeni ve rafine bir form duyarlılığıydı.

İtalyan Soyut heykelinde sert ve aşırı geometrik bir plastik anlayış, neredeyse hiç denecek kadar az sayıda bulunur; bunun yerine canlı ve organik bir düzendeki etkileri görmek mümkündür. Alberto Viani de bu örnekler arasında ilk sıraya yerleştirilebilecek bir heykeltıraştır. Onun yapıtları, gerçekten de 20. Yüzyıl İtalyan heykelinin repertuarında özel birer örnek teşkil etmektedirler. Ancak sanatçının eserleri Avrupa kapsamında düşünülürse, Hans Arp'ın plastik diline son derece yakınlaşmış görünmektedir.

1906 yılında Quistello'da doğmuş olan Alberto Viani, inorganik soyutlamanın karşısında yer alan anlayışı ile, 20. Yüzyıl İtalyan heykeline çeşitlilik kazandırmış bir sanatçıdır.

“İkinci dünya savaşı sonrasında İtalyan sanatçıları yeni bir eğilim görülmüştür: Sanatçılar, Neo-kübizm içerisindeki anti-natüralistik etkiyi doğrulayabilecek kuvvetli bir plastik dil desteğini amaçlamışlar, İtalyan sanatını güncel Avrupa alanına taşımak istemişlerdir. Daha sonra bu sanatçılar kendi aralarında, karşıt konumda realist ve soyut olmak üzere gruplaşmışlardır.”³⁹

Alberto Viani, soyut çalışanlar grubunda yer almış ve tors heykelleriyle tanınmıştır. Bu eserler çoğunlukla mermer veya alçıdan yapılmışlardır. Sanatçı, yüzyıllar boyunca defalarca ele alınmış, son derece klasik bir konu olarak ısrarla üretmeyi sürdürdüğü torsları, hayatın bir kaynağı olarak görmüştür.

³⁹Gabriele Simongini, **Astrattismo Italiano**, 27

Viani heykellerinde biçim ve içerik arasında tutarlı ve ahenkli bir uyum vardır. Viani eserlerindeki ilk izlenim, erotik bir duyumsallıktır. Burada form ve hacimlerin tensel yapıdaki gelişimi, izleyicide bir “doku” duyarlılığı oluşturmaktadır.

Viani'nin toruları, cinsel ve soyut sembollerle dönüşen çıplaklardır. Genellikle kadın nü'ler de betimlenen cinsel semboloji, dolgun hacim ve yumuşak kıvrımlı profilleri ile kesinlikle erotikler ve ortak bir bilinç altına hitap ederler (resim 5.2.1.).

Viani'nin estetik alandaki derin bilgisi, onun bu “hoşnut edici soyutlamalarında “ ortaya çıkmıştır. Gerçektende, yapıtlarındaki tensel gelişim ve duyumsallık, adeta Canova heykellerindeki idealin, doku duyarlılığının ve erotik güzelliğin modern çağa uyarlanması gibidir.

Torların organik plastikteki dinamik değerleri, sert geometriğin tam tersi anlayışadır. Dolayısıyla buradaki soyut, salt geometrik olanın karşıt kutbunda yer alan empatik bir etkileşim içerisinde.

Sanatçının aşırılığa kaçmayan strüktür anlayışı, heykel üzerinde transparan bir etki yaparak bedensel bir özü açığa çıkarmıştır. Viani, bir sanat yapıtındaki öyküsel betimlemeye karşı çıkmıştır. Bu sebeple heykellerinde öncelikle bir sadeleştirme yoluna gitmiştir. Bu türlü bir indirgeme ile sıradışı bir plastik senteze ve rafine formlara ulaşmıştır.

Torlarda, mermerin damarlı ve kayganlaşabilen yapısı bir avantaj olarak kullanılmış, yüzeyler pürüzsüz bir şekilde perdehalanarak formal netlik desteklenmiştir. Formlardaki bu kayganlık, kesintisiz şekilde devam eden kavisi profilleri tamamlamıştır. Form ve espas ilgisi ise doluluk ve boşluklar arasındaki zıtlıklar ile sağlanmıştır. Burada şişkin hacimler, boşluğu baskın bir şekilde doldurmaktadır.

Sanatçı genellikle tek bir hareketle bedeni sadeleştirme yoluna giderek konsantre haldeki form ve hacim ilgisi dahilinde figüratif bir soyutlama elde etmiştir. Bu durumda ifade etmek istediği biçim ve anlamı için yeterli olan, temel referansları bırakmıştır. Bu özellik bütün torlarında ortaya koyduğu genel tavidir.

Viani genellikle kadın nü'lerinden faydalandığı bir plastik kullanmıştır. Ancak erkek tors betimlemeleri de bulunmaktadır. 1950 tarihli "Büyük Erkek Torsu"nda da form, hacim ve espas ilgisi, kendi karakteristik üretim çizgisindedir (resim 5.2.2)

İlerleyen yıllarda ise bu arıtmayı daha ileri götürüp, evrensel anlatım dilinden yararlanmıştır. 1950'lerin ilk yıllarında yaptığı birkaç tors serisinde, kadın nü'ler de oval formları kullanmıştır. Minimuma indirgenmiş biçimdeki ilgi uyandırıcı kürecikler, yine cinsel sembolikle ilişkili birer soyutlamadırlar (resim 5.2.3.).

Sonraki yıllardaki üretimlerin de sanatçı, biçimin detaylarından arıtılmasını daha ileri bir düzeye taşımıştır. 1960'lara doğru sanatçının yaptığı torslardaki hareket, majör bir etkidedir. Tek bir hareket, boşluğu kararlı bir şekilde doldurmuştur. 1959 yılına ait tors buna örnek verilebilir (resim 5.2.4.).

Alberto Viani'nin maruz kalabileceği bir eleştiri, tek bir konuyu oldukça klasik bir biçim doğrultusunda defalarca ve ısrarla tekrarlamış olmasıdır.

"Halen hacimsel, üç boyuta ve statik bir plastik algısına bağlı bu heykeller, günümüz sanatı için artık herhangi bir umut vaatmezler. Tamamen farklı olan günümüz sanatının geçmişindeki devamlılığının mantığı ve adeta bir şiirdeki ahengi sağlayan bir durak olarak meydana gelmiş, 20. Yüzyıl örnekleri içerisinde yer alırlar."⁴⁰

Ancak Alberto Viani'den başka hiçbir heykeltıraş, Arp ve Moore heykellerindeki Biomorfik sentezi 20. Yüzyıl İtalyan heykeline bu denli başarılı bir biçimde adapte edememiştir. O'nun torslarının sadeliği altında yatan zenginlik ve öze ait enerjiler; hacim, form ve yüzeyler üzerinde büyük bir güçle dışarı çıkarlar. Sanatçının insana karşı duyduğu derin ilgi, kimi yerde genişleyen, incelen ve kavışlanan formlar yine insana özgü, biyolojik doğrultuda verimlilik, bölünme, dönüşüm, üreme, tomurcuklanma gibi hayatın temel olgularını hatırlatırlar.

Bu bereketlilik sembolleri ve yaşamın özüne değin anlayış diğer İtalyan

⁴⁰ Gillo Dorfles, **Ultime Tendenze Nell'Arte D'Oggi**, 115

sanatçıları arasında önemli bir örnek olarak yerini korumaya devam eder.

Sanatçı, İtalyan heykeltıraşı Arturo Martini'yi de etkilemiştir. Martini'nin, Viani üzerine 1944 yılında yazmış olduğu bir şiiri bulunmaktadır. Martini, sanatçının tensel ve bedensel gelişimdeki bir ironiyle ortaya koymuş olduğu, organik ritimlerdeki biodinamik prensipleri, oluş, yaratma ve saflık düşüncesini çok iyi anlamış gözükmektedir.

Heykeltıraş Alberto Viani için ⁴¹ :

Adı sanat olarak anılacak bir konu
Sadece Yaratıcıya günah çıkarmak hakkına sahiptir
Cesaret,cesaret,cesaret evlatlar.
Bu elmastan yapılmış tepeden yalnızca tek bir gerçeklik görünür
Ve etrafına bakan kendini kaybeder.
Bir zanaate ihtiyacı yoktur üstünlük yeteneğinin

Ve etrafına bakan kendini kaybeder.

Kendi transparanlığında arıtmayı bulan bir ipek böceği gibidir sanatçı
Hayat,daha sonra
Tanrıya yaraşır ve lekesiz olarak sunulacak
Bizim sonsuz gerçek imajımıza dönüşecek
Bir koza yaratmak için çok kısadır.

Bölünmezlik içerisinde tamamlanmış,herhangi bir sanat eseri gibi
Himalaya ve bir çakıtaşı ile aynıyım
Zanaat hiçbir sorun taşımaz
Ama sadece ruh bilir yaratmayı

Böyle yaşar,Heykeltıraş Viani'nin bütün eserleri
Çünkü O,
Yükseklere bakan boyun eğiştten doğan

⁴¹ Arturo Martini, **La Scultura Lingua Morta**, 92

Bir büyüklüğü anlamıştır.

Cesaret,cesaret,cesaret evlatlar.

5.3. Andrea Cascella

Andrea Cascella 1919 yılında Pescara'da dünyaya gelmiştir.

20. Yüzyıl soyut-informel sanatta önemli bir yere sahip olan sanatçı, 1960'lerden itibaren heykel çalışmalarını taş malzeme üzerinde sürdürmüştür.

Andrea Cascella, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'daki genel eğilimde olduğu gibi realist anlatım ve figüratif verimsizlikten kurtulmayı ve figürü yepyeni bir bakış açısı ile yorumlamayı amaçlamıştır.

Cascella heykellerinde en belirgin olan özellik, biçim ve içeriğin son derece sade bir anlatımla ortaya konmuş olmasıdır. Form ve hacimler, izleyiciye direkt bir anlatımda bulunur. Burada bütünlük, tasvirin bir kavramsallık içerisinde sunulması değildir. Sanatçı bu dolaysız anlatımını yalın form anlayışıyla yakalamıştır. Bu formlar basit geometrik bir plastik tarafından yapılandırılmışlardır. Heykeltıraşın temel form dağarcığındaki konkav, konveks, küre ve ovalardan oluşan gerilimle yüklü hacim ve yüzeylerde titiz bir işçilik görülmektedir ve detaylardaki hareketi hissettirmek adına sanatçı tarafından alabildiğine sadeleştirilmişlerdir.

Cascella, doğa alıntılarını minimuma indirgeyen bir plastik kullanmıştır ve sert geometrikteki soyut formlardan evrensel dilin duyumsallığı ile yüklü bir harekete geçmiştir.

Bütün sadeliğine rağmen Andrea Cascella, basit bir geometriyi olduğu gibi olarak kullanmamıştır. Onun eserleri teknik titizlik ve ustalığı gerektiren geçme sistemi veya sistemleri üzerine düzenlenmiştir.

Bu eklem sistemleri, 1958 dolaylarında bir dizi bronz eserler de denendikten sonra, 1960 yılından itibaren sanatçı tarafından çeşitli taş ve mermerlerde, birçok

heykelde sürekli olarak araştırılacaklardır. Nitekim bu geçmelerle Andrea Cascella, heykellerinin karakteristiğini de oluşturabilecektir.

Cascella bu sistemleri ilkel Aztek heykellerindeki arkitektonik anlayıştan etkilenecek üretime başlamıştır. Bu etken onun heykellerinde halen bir idolü işaret eden, dramatik bir vurgu ve tinsellik arasında okunan dilinin şematiği olarak gelişmiştir.

Geçmelerden oluşan heykeller çok elemanlı olabildikleri gibi, sanatçının daha basit bir sembololojiyi kullanmak istediği durumlarda iki elementli, konveks-konkav, pozitif-negatif, erkek-dişi türünde şiddetli bir indirgemeye kadar da varabilmektedir (resim 5.3.1.).Sanatçı, içeriğe ilişkin mitik bir sembololojiyi de zaman zaman kullanmıştır (resim 5.3.2.).

Andrea Cascella heykel sanatında figürü yadsımaz hatta heykelleri yoğun şekilde insan merkezlidir. Bunlar kendi içerisine kapalı bir biçimde düzenlenmişlerdir. Ancak burada Manzu ya da Marini eserlerinin reddedici bir kapallılıyla ya da bireyci bir anlayışla karşılaşmaz. Bu heykeller, ışığın zorlanmaksızın geçiş yaptığı net yüzeylerde dinamizm, canlılık ve ritim ile yüklenmişlerdir. Bu ise açıkça hayatı içine alan optimist bir yaklaşımdır.

Bu özlü anlatım, çok parçalı ve karmaşık bir geçme sisteminden oluşan eserlerde de korunmuştur. Burada geometri yoğun bir saflaşmadaki çözümlenmeye hizmet eder ve sarsılmaz kurallar ile düzen ve devamlılığı koruyan teknik ustalık dikkati çeker. Çok öğelerden oluşan tek bir heykelde bütünlük ve anıtsal anlayış korunmuştur (resim 5.3.3).

İnformel-soyut anlatımdaki bu heykeller, antik taş işçiliğini asla terk etmemiş olan sanatçının tercihi doğrultusunda, sertlik ve renk olarak sayısız bir skalaya sahip çok çeşitli taş ve mermerlerden üretilmişlerdir. Cascella'ya göre:

“Taş-mermer, keşifleri sert bir şekilde engeller. Ama bunu yaparken aynı zamanda kışkırtırda. Aktivite içerisinde yararlı bir kontrast olarak açığa çıkar. Diğer

tarafından materyalin yapısından gelen bir saygınlık vardır. Bir yanda ise insanın bazı şeyleri dışavurum isteği. Bu bir çeşit mücadeledir ve çok zordur.”⁴²

Andrea Cascella 20. yy'ın yarısında İtalya'daki sanat eğilimlerini önemli derecede yansıtmış bir heykeltıraştır. Bunun yanısıra çağdaş sanatın salt soyutlama aktivitesini geleneksel bir malzeme üzerinde araştırmıştır. Sanatçı doğadan alıntıladığı öze ilişkin duyumsayıları kendi gerçekliğinde geri verirken, basit formların ritmik dinamizminden faydalanmıştır. Cascella yüzyıllarca süren ve 20.yy'ın yarısına kadar da İtalya da devam etmiş olan figürün geleneksel betimlenişini, yine geleneksel olan bir malzeme ile aşmayı başarmıştır.

5.4. Pietro Consagra

Pietro Consagra, 1920 yılında Mazzara – Sicilya'da doğmuştur. Sanat eğitimini Palermo Güzel Sanatlar Akademisi'nde almıştır.

Sanatçı, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Paris'de bulunmuş, buradaki avangardları ve Picasso, Klee, Brancusi, Arp ve Pevsner gibi önemli sanatçıların eserlerini incelemiştir. Heykeltıraşın, Paris'de geçirdiği yıllardaki deneyim ve gözlemleri, ilerideki üretiminde kendisine büyük katkılar sağlamıştır. Consagra bu yıllarında özellikle Konstrüktivizm ve erken dönem Kübizmden etkilenmiştir.

Consagra, soyut-informel anlayıştaki üretim çizgisine başlangıçtan itibaren bağlı kalarak, figüratif betimlemeyi kesinlikle reddetmiştir. Eserlerinin karakteristik özelliği, geometrik bir anlayıştaki düz çizgi hakimiyetine dayanması ve sert bir strüktürde düzenlenmiş frontal bir gelişim sergilemeleridir.

Pietro Consagra, savaş sonrasındaki bunalım dolu yıllar süresince kültürel açıdan izole olmuş dönem İtalya'sında önemli sayılabilecek, soyut - informel bir hareketin başlamasına aktif bir şekilde katkıda bulunmuştur:

⁴² Giuseppe APPELLA, **Andrea Cascella 60'lı Yıllar**, 89

Paris dönüşünde Consagra, atölyesini ressam Renato Guttoso ile paylaşmıştır. Buradaki atölyede, plastik sanatlara soyut-informel eğilim önerisinde bulunan “Forma 1” hareketi ortaya çıkacaktır. Forma 1 Grubu; Ugo Attardi, Piero Dorazio, Achille Perilli ve Mino Guerrini gibi ressamı da kapsamıştır.

“Kendilerini Formalist ve Marksist olarak nitelendiren Forma 1 sanatçıları, Picasso deformasyonlarını ve kübist modellerin hareketlerini tekrarlamaktan yorulmuş ve her türlü metafizik ve romantik kalıntıyı yıkmak istemişlerdir. Onlara göre informel-soyut, zamanın hareketlerine karşılık verebilecek yepyeni bir sanattır”⁴³

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya sanatının geçmişindeki - Medardo Rosso'nun ışıkta çözünen formlarından, Fütürist Boccioni'nin yoğun kübist sentezlerine hatta 1930'larda Fausto Melotti'nin soyut heykellerinin etkisine kadar bütün önemli gelişmeler, sanatı yenilemek adına yüzyılın ikinci yarısında üretim gösteren sanatçılar tarafından önemini yitirmiştir.

Figüre ve hikayeye dayalı bütün betimlemeleri reddeden Forma 1 grubunun manifestosu, 1947 yılında basılmıştır. Grup, Art Club Galerisi'nde bir sergi düzenlemiş ve Consagra bu sergide grubun heykeltıraşı olarak yer almıştır. Bu sergi dahilindeki ilk dönem eserleri, İtalyan eleştirmen Enrico Prampolini tarafından ilk defa informel-soyut heykel doğrultusunda değerlendirilmiştir (Bkz.resim 4.2.2.).

Consagra, bu eserlerini 1950 yılına kadar devam ettirmiştir. Sanatçı daha sonra ahşap, metal ve bronz gibi çeşitli malzeme deneyselliğinde “Diyaloglar” serisini üretmeye başlamıştır. Sanatçı bu seride ilk defa mermer kullanılmıştır(resim 5.4.1.). “Diyaloglar”ın plastik dili, Pietro Consagra'nın sonraki dönemlerdeki üretiminde de etkisini sürdürmesi açısından oldukça önemlidir. Bu eserlerde ilk defa, Consagra heykellerine özgü olan frontal anlayış ortaya çıkmıştır. Yaklaşık on yıl boyunca çalıştığı “Diyaloglar” da canlı çıkıntılar, kesişen yüzey ve geometrik çizgiler ile kaynaştırılmışlardır. Bu işlerde ayrıca Konstrüktivist ve erken Kübist etkiler de görülebilir. Vladimir Tatlin'in 1914-1915 tarihli Karşıt Rölyef'i (resim 5.4.2.) ve

⁴³ G. CARANDENTE – G. Dİ MİLİA, **Consagra**, 11

Picasso'nun Gitar'ı (resim 5.4.3.) buradaki formal yapıyı anlayabilmemizi sağlayacak önemli referanslardır.

Diyaloglardaki materyal kullanımı birbirine kaynaştırılmış, eklemeli bir düzendedir. Frontal düzen ise rölyefsi bir etki oluşturmuştur. Bu seride bir figür betimlemesi yoktur ve serbest bir form araştırması yapılmıştır. Heykeltıraşın kesip kaydattığı, birbirine eklediği ve alıştırdığı formlar birer diyalog olarak, insanın en basit sosyal ilişkileri olarak düşünülmüşlerdir. "Bu işlerdeki başlıca düşünce, sosyal çarklar ve insanın aktivitesi ilişkisini formal sentezler ve plastik elementlerle bugünün yaşantısının dramatik ritmini güç, istek, optimizm, basitlik ve açıklıkla belirtme gerekliliğidir." ⁴⁴

Consagra; Kandinsky, Klee, Maleviç ve Mondrian'ın yapmış olduğu gibi salt soyutlama doğrultusundaki düşünce üzerinde non-figüratif olan bir dilde uyum sağlamıştır.

Figüratif sanatın salt soyutlama önerisiyle aşılması sonucunda Pietro Consagra, 1952 yılında Roma'da, Arturo Martini'nin "Ölü Dil Heykel"ine karşı çıkan yazılarını "Heykelin Gerekliliği" başlığı altında Roma'da bastırır. Sanatçı bu yazılarında figür, soyutlama, estetik ve doğa alıntılarını ele alır.

Buna göre: " Birçok soyut heykel daimi bir şekilde doğanın elementlerinden yani; bitki, hayvan ya da mineral dünyasından formal bir türetim yapar." ⁴⁵

"Diğer soyut formlar, pasif bir şekilde insan mekanizması ve konstrüksiyonlarından esinlenebilir. Böylelikle abstraktizm bulgusunun kapsamını tersine çevirerek, kullanım ve pratiğe bağlı estetik çözümlmeyi de önerir. Bugün; estetik olarak kendini göstermeden, salt soyutlamaya olan etki son derece önemlidir." ⁴⁶

Diyaloglar serisinden sonra 60'lı yılların ortalarında Consagra, bir başka seri olan "Asılı Düzlemler"e başlar. Asılı Düzlemler'de geometri biraz daha

⁴⁴ G. CARANDENTE – G. Dİ MİLİA, **Consagra**, 11

⁴⁵ A.g.k, 15

⁴⁶ A.g.k., 15

yumuşatılmıştır. Bu işlerde sanatçı, işlerinin en kalınlığını mümkün olduğunca inceltmiştir. Ahşap kaplı bu heykelerde Consagra ilk defa renk faktörünü kullanmıştır. Asılı biçimde düzenlenmiş bu renkli heykeller de Diyaloglar serisindeki gibi frontaldirler ve burada da malzeme eklemeli bir mantıktadır (resim 5.4.4.).

Diyaloglar ve Asılı Düzlemler serisi, Pietro Consagra'nın üretimindeki kararlı ilerlemeyi gösteren önemli eserlerdir. Bu eserlerdeki frontal ve geometrik strüktür Consagra heykellerinin karakteristiğini meydana getirmiştir. Renk faktörünün de hesaba katılması, materyalle olan yeni deneyimlere olanak sağlamıştır: Sanatçı, 70'li yıllardan itibaren taş ve mermer üzerindeki üretimine başlamıştır. Consagra'nın bu yapıtlarında da frontal etki hakimdir. Bu süreçteki eserlere bakıldığında, taş malzemeye ilişkin zengin bir repertuar dikkati çeker. Consagra bu yıllarda Asya, G.Amerika ve Akdeniz mermerlerinin renk, sertlik , damar ve kristal yapısından faydalanmıştır. Consagra'nın mermer ve taş üzerindeki deneyimleri uzun yıllar süresince yapmış olduğu araştırmalarını kapsar niteliktedir.

Bu serideki heykellerde ilk olarak renkli ve yoğun bir damar yapısına sahip, lekeli taşlar kullanılmıştır. Bunlarda sanatçının ilk dönemine ilişkin Diyaloglar serisinin tek cepheli olma özelliğini ve formal etkilerini halen görmek mümkündür. Burada keskin geometrik strüktür artık yumuşamıştır (resim 5.4.5.).

Aynı yıla ait olan Bifrontal Siena Sarısı, sanatçının dairesel hareketlerin dinamizmini araştırmış olduğu bir heykeldir (resim 5.4.6.).

Consagra mermerin kendi işleri üzerindeki uyumunu bir süre gözlemledikten sonra yine farklı iki öğeyi birbirlerine ekleme mantığı ile çalışmaya başlamıştır. Burada iki değişik malzemeyi; yani kontrast renklerdeki taşları, mermerleri veya oniksleri birlikte kullanmıştır.

1977 yılındaki Bifrontal oniks ise Consagra'nın farklı renkteki malzemeleri birarada kullanmış olduğu orijinal bir eserdir (resim 5.4.7.)

Bütün bu işlerde Consagra, üstüste eklenmiş büyük ya da küçük yüzeylerin etkisinden yararlanmışır. Yüzeylerdeki rölyefsi form araştırmaları farklı renklerin beraberliklerinde de denendikten sonra Consagra frontal heykellerindeki bu girift yüzeylerin sadeleştirilmesine yönelmiştir. 70'li yılların sonundan itibaren yüzeyi bütün bir halde ve düz bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Bu heykelerde sanatçı, kontrast etki elde etmek adına iki farklı renkteki taşı birarada sunmuştur. İki farklı element üstüste düzenlenmiştir. Burada değişik renkteki yüzeyler birbirleri ile keşişmiştir ve frontal etki yine hakimdir. Heykele cepheden bakıldığında göz, düz yüzey üzerindeki boşluklardan diğer taraftakini, yani hem renk hem şekil itibariyle kontrast olan arka yüzeyi de seğmekte ve diğer taraftaki formun hareketi kendiliğinden tamamlanmaktadır. "Üstüste Geğmeler" adlı bu seri, sanatçının iki elementli araştırmalarına yöneliktir. 1982 yılındaki yapıt, beyaz ve siyah mermerin üstüste kullanımıyla oluşturulmuştur. Renk, doluluk ve boşlukların kontrast düzeni ve frontal gelişim izleyiciye görsel bir kolaylık sağlamıştır (resim 5.4.8.)

Consagra, Arturo Martini ya da Fausto Melotti gibi İtalyan heykeltıraşlarının aksine, üretim süreçlerindeki deneyselliği dahilinde kararlı bir gelişim sergileyebilmiş bir heykeltıraştır. İlk dönemindeki eserlerinden itibaren Salt Soyuta dair olan araştırmaları tutarlı bir ilerleme göstermiştir. Sanatçı frontal düzen, gittikçe yumuşayan geometrik dili ve renk kullanımına ilişkin bilgisinin tamamını olgun döneminde özlü bir anlatımla ortaya koyabilmiştir.

Pietro Consagra, salt soyutu araştıran ve bu alanda yeni keşişifler yapmayı göze alan bir sanatçı olması dolayısıyla 20.yy İtalya heykelinde önemli bir sanatçı olarak kabul edilmiştir. Fütürizm'den itibaren bir gereksinim olarak ortaya çıkan ve 1930'lu yıllarda Fausto Melotti ile başlayan figüratif sanatın salt soyutlama ile aşılması adına önemli bir alternatif sunmuştur.

5.5. Pietro Cascella

Pietro Cascella 1921 yılında Pescara'da dünyaya gelmiştir. Andrea Cascella'nın erkek kardeşi olan Pietro Cascella, sanat eğitimini Roma Güzel Sanatlar

Akademisi'nde almış, bir süre resim çalışmaları yaptıktan sonra heykele geçiş yapmıştır.

Pietro Cascella, sadece taş ve mermer üzerinde üretim göstermiştir. Sanatçı genellikle kent kapsamındaki anıt projeleri ile tanınmıştır.

Cascella anıtları genellikle çok elemanlı parçalardan meydana gelir ve geniş bir alana yayılarak izleyiciyi kendi düzenlerinin içine alırlar. Baskın ve kapsayıcı bir eğilim içerisindeki projelerde yalın ve geometrik bir formal okunuş bulunmaktadır. Cascella, bu kompozisyonlarının birçoğunda figüratif olmayan, üstüste yığılmış ya da geçmeli sistemlerle birbirlerine monte edilmiş basit geometrik elemanları kullanmıştır.

Sanatçı 1957 yılında, başvurmuş olduğu "Auschiwtz Anıtı" adlı yarışmayı kazanmıştır (resim 5.5.1.). Bu tasarı, İtalyan heykeltıraşın en önemli heykellerinden birisi olmuş ve tanınmasında büyük bir rol oynamıştır. Bu anıttaki elemanların herbirinin yüzeyi elle, yani antik bir taş işçiliği geleneği olan madırğa ve oyma kalemleri ya da murçla işlenerek geometrik sertlik, doğal doku ile dengelenmiştir.

1987 tarihli "Deniz" isimli anıt projesi ise bir diğer önemli eseridir (resim 5.5.2.). Cascella'nın bu anıtı son derece ünlüdür. Yatay düzende yayılan bu kompozisyonun okunuşundaki netlik ön planda tutularak yine temel formlar kullanılmıştır. Burada dairesel, diyagonal formlar ve merdiven, geometrik bir dinamik sunmalarının yanısıra metafizik bir hissi de çağrıştırmaktadırlar.

Sanatçı, yapıtlarında mimari bir ilişkiyi öne çıkarmış ve heykellerini boyuta bağlı olmaksızın anıtsal bir anlayışta sunmuştur. Bununla beraber net bir plastik okunuş, mimari elemanları çağrıştıran yalın strüktür mitik sembolojiyle desteklenmiştir. Antik Yunan, Mısır ya da Aztek plastiğindeki ideal ve temel formlar Pietro Cascella'nın en çok başvurduğu kaynaklardır.

"Cascella eserlerindeki mitolojik kavramlar, doğanın belirginliğindeki, olaylardaki, ilkellik ve uygarlıktaki insanın özümsemesi gereksinimine bağlıdır. Cascella'nın dilinin genişliği onları şaşırtıcı bir şekilde, aşırı tımturaklı bir değişikliğe

uğratmaksızın yorumlar. Bu şaşkıncıdır, çünkü bu düzeydeki eğilimler herhangi bir sanatçı için aşırı bir anlam taşırlar. Sanatçı, doğal bir şekilde, yüzyıllar öncesine ait olan; Mısırlılar, Aztekler veya Mayalar gibi espasa yönelik aynı amacı bulabilmiştir⁴⁷

Mitik kaynaklı, sade ve net bir form sentezindeki üretimi, sanatçının daha küçük boyutlu eserlerinde de görülebilir. Bu işlerinde Cascella yine anıtsal anlayışta çalışmıştır. 1979 tarihli "Gökyüzü" adlı non-figüratif kompozisyonda, geometrik birimlerle olan basit anlatımını bir kez daha ortaya koymuştur. Traverten taşından yapılan eserde de kare, küre, üçgen, daire veya dikdörtgen gibi temel formlar kullanılmıştır (resim 5.5.3.).

Cascella'nın figüratif anlatımı kullandığı küçük boyuttaki heykelleri de bulunmaktadır. Bu kompozisyonlarda da formal netlik ve geometrik sadeliğin korunmasına dikkat edilmiştir. 1980 tarihli, traverten taşından yapılmış Altın Boğa adlı heykelde geometrik birimler, izleyici tarafından kademeli olarak okunacak biçimde düzenlenmiştir (resim 5.5.4.).

Bu aşamalı düzen, mimari ve anıtsal bir anlatımı ortaya koymuştur. Mitik bir sembol olarak boğa figürü, sanatçının sonraki dönemlerinde de ele aldığı bir konu olmuştur.

90'lı yıllarda Cascella heykelleri doğurganlık ve bereket sembollerini ortaya koyar niteliktedirler. Cinsel soyut sembolleri yoğun olarak kullanan sanatçı bir dizi İdol heykelciği üretmiştir. Belirgin kalça ve göğüsleri ile bu kadın figürleri, açıkça Ana Tanrıça kültüne aittirler ve bize M.Ö.6000 dolaylarındaki bereket tanrıçalarını anımsatırlar. Sanatçının Traverten taşından yaptığı "Ay" isimli heykel bu anlayış içerisinde (resim 5.5.5.).

İlerleyen yıllarda Cascella cinsel sembolleri, kadın ve erkek jenitallerinden yola çıkarak soyut ve temel bir forma indirgemıştır. Burada plastik dil, bütün detaylarından arındırılmış ve anlatılması amaçlanan kavram, evrensel bir dilde ve yalın formlarla açığa çıkarılmıştır (resim 5.5.6, resim 5.5.7.)

⁴⁷ T. POLASCIA – M. LUZI, **Cascella**, 8

Pietro Cascella'nın gelişim çizgisine baktığımızda, sanatçının taş ve mermer üzerindeki araştırmalarında ustalıklı bir işçilikte dikkati çekmektedir. Sanatçı gelişmiş teknoloji ile beraber antik taş heykeltıraşlığı geleneğini de kullanmıştır. Heykellerinin yüzeylerinde tarak, mucarta ya da murç gibi alet izlerinin bırakılmış olması bunu gösterir. Tamamıyla elle işlenmiş bu dokuların kullanılması, geometrik sertliği yumuşatarak yüzeyleri dalgalandırmış ve doğal bir görüntü oluşturulmuştur. Cascella, anıtlarında bile bu metodu kullanmıştır. Burada mermerin düz, gönyelenmiş ve pürüzsüz halde işlenmiş yüzey yerine, doğadaki güçler ile aşınmış olan bir kaya ya da bir taşta bulunan organik değerler sağlanmaya çalışılmıştır. Bu, Kübist dönemde Liphshitz tarafından da uygulanan bir teknik olarak bilinmektedir. Bu organik izler, ağır bir akıntı içerisinde geometrinin baskın analitiğini yokederler, ritmik bir dinamizmdeki yoğun bir enerjiyi açığa çıkarırlar

Bu enerji duygusunu destekleyen diğer bir öge ise formların, primitif sanatlarda olduğu gibi evrensel bir dil içerisinde, temel düzeye indirgenerek anlatılmış olmalarıdır.

20. Yüzyıl'ın ilk yıllarında Brancusi plastiğine özgü değerler olarak görülen içsel enerjilerin masif ve arkaik bir etkideki anlatımı, rafine formlar ve teknikteki ustalık, 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısında İtalya da Pietro Cascella ile ortaya çıkmıştır.

5.6. Francesco Somaini

Francesco Somaini, 1926 yılında Corno'da doğmuştur.

Sanatçı İkinci Dünya Savaşı sonrasında üretim göstermiş, en önemli çağdaş dönem İtalyan heykeltıraşlarından birisidir. Postkübizm sonrası, 1950 dolaylarında İnfornel-soyut eğilimi benimsemiş ve bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır.

Sanatçının uzun yıllar içerisinde yayılan üretimine gözetildiğinde onun bronz, metal, kurşun, çelik, mermer, alçı ve poliester gibi çok zengin bir malzeme bilgisine sahip olduğunu eserlerinden anlayabiliriz.

Somaini, 70'li yılların sonunda mermer ile çalışmaya başlamıştır. Bu olgun dönemi içerisinde yapmış olduğu mermer heykeller daha çok bir proje niteliğinde

olup; uzun yıllar süren form, biçim, kompozisyon, içerik araştırmaları bu malzemede doruk noktasına ulaşmıştır. Dolayısıyla bu süreçte yaptığı mermer yontuların Somaini'nin başyapıtları olduklarını söyleyebiliriz.

Fakat mermer eserleri öncesinde, Somaini'nin gelişim çizgisi 30 yıllık bir zaman dilimini kapsamıştır. Bu süreçlerde, mermer yapıtlarının temelini besleyen plastik dil ve konular, yoğun bir araştırma içerisinde metal ve bronz eserlerinin uygulamalarında görölmektedir.

Francesco Somaini'nin tarzına baktığımızda onun bulunduğu dönemdeki sanatsal eğilimlerden etkilenmiş bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır: Savaş sonrası İtalya sanatında, kübist gelenekte natüralistten geometriye olan eğilim ters tepmiştir. Yani geometrikleşen bir okumadaki dinamik dengelerin informelde özümsemesi, tam tersi bir şekilde kullanılarak tasvir, düzensiz ve karmaşık bir belirsizleştirmeye götürölmüştür.

Nitekim bu yıllarda, İtalya'da rasyonalizmin temsilcileri cazibelerini yitirmişler ve yeni kuşak sanatçılar enerjiyle dolu, içsel öze ilişkin canlılığı vurgulayıcı, organik sentezdeki strüktürler ile olan üretmeler yoluna gitmişlerdir.

Somaini'de savaş sonrasında faaliyette bulunan bir heykeltıraş olarak bütün gelişim süreçlerindeki heykellerinde canlı ve dinamik bir form içerisindeki dramatik etkilerden yararlanmıştırdır. Bu tür bir plastikte geometrik sertliğe belirgin şekilde karşı olan bir eğilim sergilemiştir. İlerleyen dönemlerinde ise bu fark daha da net bir şekilde açığa çıkacaktır.

Somaini, organik plastiğini 40'lı yılların sonlarında ilk defa kafatası çalışmalarıyla oluşturmaya başlamıştırdır. 1948 yılındaki bronz At Kafatası buna örnek verilebilir (resim 5.6.1.).

Sanatçının 50'li yıllardaki beyaz çimento ve alçı malzeme kullanarak yaptığı çalışmalarında ise Viani heykellerinin formları ile benzer bir biomorfik sentez öne çıkmıştırdır (resim 5.6.2.). Buradaki kemiksi formlar da At kafatasında olduğu gibi antropoloji üzerine olan ilgiyi ortaya çıkarır niteliktedir.

Somaini daha sonra ,metal ve bronz malzemeye yönelir. Bu malzeme deneyselliği içerisinde ilk olarak, 20. Yüzyıl başlangıcındaki avangardlar ve fütürist Boccioni'nin düşüncesi ile benzer görünen bir anlayışta, "enerjettiği somutlaştırma" ve "hareketlilik " konularını betimleme isteği belirmiştir.

Bu düşünce çerçevesinde Somaini kübik etkiyi serbestçe kullanır ve Moore heykellerinde olduğu gibi iç boşluk ve dış boşluklardan fazlasıyla yararlandığı bir plastik dile başvurur. 1953 yılında bronzdan yapmış olduğu "Ürpertici Neden" ile metal malzemedan olan "Büyük Savaşçı" heykelleri buna örnek gösterilebilir(resim 5.6.3, resim 5.6.4.).

Ancak Somaini'nin 50'li yılların yarısından önceki bu formal araştırmalarında yine de bir devinim eksikliği hissedilmektedir. Bu devinim eksikliğini Somaini, 1955 yılında metal malzeme ile ürettiği "Açık Şarkı" adlı eserindeki baskın ve dönel bir form hareketiyle çözümlenmiş görünmektedir (resim 5.6.5.). Bu spiral eğilim sonraki yıllarda daha fazla yoğunlaşarak baroklaşan, dramatik bir etkiye kadar varacaktır

Sanatçı bu on yıllık süreçte, devinim üzerine olan araştırmalarını metal ve bronz malzeme üzerinde uygulamıştır. Belli belirsiz antropomorfik ve figüratif etkilerin kullanıldığı, 1955 ve 1964 arasındaki heykellerinde, metalin pürüzlü yüzey ve parlatılmış yüzeyleri arasındaki kontrast dramatik ışık efektleri de yaratmıştır. Burada, plastik dildeki organik değerler gözönünde bulundurulmuştur. "Kıyamet Anısı" adlı heykel buna örnektir (resim 5.6.6.)

Somaini, bu heykel serisi ile devinim ve enerjinin somutlaştırılması sorunlarını biçimlerdeki aerodinamik okuma ve organik bir plastik ile çözümledikten sonra, bir grup desen ve taslakları ile anatomik araştırmalara yönelmiştir. Buradan Somaini'nin geride bıraktığı üretim dönemine ait heykel serisinde, anatominin ve figüre dair ayrıntıların eksikliğini hissetmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönem de yaptığı desen ve anatomik araştırmalar, sonraki bir on yıllık süreçte heykellerinde baskın değerler olarak ortaya çıkacaklardır.

1960'ların sonlarına doğru Somaini sembolik informel doğrultusunda eserler üretmeye başlamıştır. 1967 yılından itibaren oluşan yapıtlarında yoğun ve kimi

yerlerde akışkan bir hale gelen, son derece canlı bir plastiği kullanmaya başlamıştır. Burada geometrik blok, kendi içerisinde organik bir çözülmeye maruz bırakılmıştır ve organik-inorganik ikileminde dramatik etkiler açığa çıkmıştır. Bu serideki yapıtlar, ilerleyen yıllarda -70'lerin sonlarına dek-gittikçe daha fazla organikleşen, akışkan bir form eğilimini baskın bir şekilde sergileyeceklerdir. (resim 5.6.7.). Somaini bu periyotta antropomorfik öğeleri vurgulamıştır. Serinin son heykellerinde blok etki önemli derecede kaybolarak yerini bükülme, dolanma ve yuvarlanma hareketlerine bırakmıştır. 1975 tarihli Centaur heykeli sarmal hareketin oluşmaya başladığı bir heykeldir (resim 5.6.8.).

Somaini'nin bu heykellerindeki diğer bir önemli olgu ise anıtsal bir anlayış ve mimari ilişki içerisinde olmalarıdır. Sanatçı kullandığı organik form disiplinininde, inorganik mimariye canlı ve biyolojik bir enerjiyi yükleyerek onu bedensel bir değere dönüştürme önerisinde bulunmuştur.

Bu zıtlık ve iki değerlilik düşüncesinin açıklanmasında, "bir cisim olarak heykel de, figürün yumuşak betimlemeleri ile tutku ve acı olgularına varan dramatik bir yoğunluk sağlanmıştır. Bu, aynı başlıklar altında yorumlanmış eserlerde de görülebilir"⁴⁸. 1974 ve 1976 yıllarına ait olan "Bir Mimarın Bedenleştirilmesi" adlı yapıt bunun en güzel örnekleridir.

"Mimarın bedenleştirilmesi adlı birkaç heykelde, geometrik formlar içerisine yerleştirilmiş antropomorfik biçimler Michelangelo'nun eserlerini hatırlatır niteliktedirler. Centaur adlı eser de özel bir örnek olarak gösterilebilir, bakış açısına göre değişen maskülen ve feminen formları barındırır, konveks ve konkavlar bir fosil kadar sabit ve aynı zaman da organik gerilimle yüklüdürler. Buradaki materyaller içerisinde sanatçının sonraki çalışmaları strüktürel halde bulunurlar"⁴⁹

⁴⁸ R. BOSSAGLIA – F. POLI, **Somaini**, 12

⁴⁹ A.g.k., 31

Gerek organik ve inorganik arasındaki ilgi, gerek antropomorfik ve biomorfik araştırmalar, gerek metamorfoz dūřüncesinin açığa çıkışı, dōngüsel bir eğilimin giderek daha fazla belirginleşmesi ve gerekse organik değerlerin mimarileştirilmesi, Somaini açısından 70'ler sonrasında önemli bir kavramın başladığının göstergesidir.

Somaini'nin geride bıraktığı üretim sürecindeki heykelerde ortaya çıkan metamorfik canlılık, sanatçının bir sonraki 15 yılını kapsayan eserlerinde "olayların dizgeselliği", köken ve zaman olgularına eğilmesini sağlamıştır. Somaini bu dūřüncelerin uygulanmasına, 70'ler sonunda dōnel hareketler üzerine yoğunlaşarak, öncelikle dōngüsellik ve devinim kavramlarını geliştirmiştir. Ayrıca bu dönemde ilk defa mermer çalışmaya başlayacaktır.

Bu heykelerde mermer ile birlikte poliester ve bronz malzeme desteğinden de faydalanılmıştır. Sanatçının bu yapıtları, yine bir önceki dönemlerinde olduğu gibi gittikçe daha fazla gelişen araştırma ve analizlerle üretilmiş seri heykellerdir.

Dönüřüm dūřüncesinin kullanıldığı bu heykelerde sanatçı, Antropomorfik alandaki çalışmalarının sonucunu almıştır. Sanatçı bu heykelerinde kavram olarak sadece bir transformasyon dūřüncesini önermeyen anamorfoz terimini kullanmayı tercih etmiştir. Nitekim, Antropolojik bir bilginin en uç nokta da vurgulandığı bu heykel serisine "Antropomoniteler" adı verilmiştir. Antropomonite terimi, bir isim olarak sanatçısı tarafından verilmiş olan özel bir isimdir. Bu heykellerin önemli örnekleri arasında; Antropomonite I, Akdeniz Antropomonitesi, Antropomonite IV ve "Başıboş Yuvarlanan Kaya" gibi eserleri yer alır (resim 5.6.9, resim 5.6.10, resim 5.6.11, resim 5.6.12).

Antropomoniteler, heykelin kendi etrafında dönmesiyle oluşturduğu izleri de kapsayan iki öğeli birer kompozisyondurlar. Dolayısıyla Antropomonite'nin zeminde oluşturduğu izi, biçim ve içeriğin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu izler kimi zaman heykelin bir kaidesi gibi, zemin üzerinde şerit halde uzanan bir heykel olarak sunulmuşlardır ve Antropomonite ile birlikte sergilenmişlerdir. Ancak iki öğenin de birbirini tamamlayan heykeller olarak sergilendiği bu eserlerdeki izlerde, mermer yerine polyester kullanılmıştır. Çünkü ayrı birer form olarak izler, aslında Antropomonite'nin daha önce kil üzerinde yuvarlanmasıyla oluşturulan orjinal izidir.

Kimi zaman ise sanatçı bu formu kent alanı içerisindeki yumuşak toprak üzerinde yuvarlayarak tamamlayıcı zemini bir aktivite ile oluşturmuştur (resim 5.6.13.).

Antropomoniteler, sanatçının sıklıkla tercih ettiği pembe mermerden yapılmışlardır. Somaini'nin pembe renk ve damarlı yapıdaki bir mermeri tercih etmiş olması, organik etkiyi daha vurgulayıcı kılmıştır. Heykele kendi içeriğindeki form, hacim ve espas değerleri açısından bakıldığında, organik plastiğin burada net bir şekilde antropomorfik betimlemeler ile desteklendikleri görülmektedir. Antropomonitelerdeki form önemli ölçüde kadın jenitaline ait bir kemik strüktürdür ve kendi etrafındaki bir dönüşü sağlayabilecek biçimde silindirik olarak tasarlanmışlardır.

Somaini, Antropomonitelerin bedene özgü bir anlatı olduklarını belirtmiştir. Nitekim yüzeyler üzerinde figüre dair soyut ve anamorfik betimlemeler, negatif rölyefler olarak düzenlenmişlerdir. Antropomoniteler bünyesindeki bu iç bükey formlar, silindirik heykele en önemli özelliğini kazandırır. Çünkü bu şekilde heykel, kendisinden başka bir biçimi oluşturabilecek bir kalıp gibidir. Yani aynı zamanda "biçimlendirici biçim"dir ve Somaini de dahil olmak üzere birçok eleştirmen tarafından Matrisler olarak da adlandırılmışlardır.

Matris, nemli toprak üzerinde yuvarladığında Antropomonite, silindir bir mühür gibi zeminde izini bırakır. Sanatçı bu aktivitesi ile yani her yuvarlama eyleminde organik kökene bir dizi göndermeler yapar. Adım adım oluşturulan dizgesel olaylar gibi burada Matris'in öncül hareketi sonraki devinimleri ile izlerin sonsuz sayıda türetilbilir devamlılığını da sağlayacaktır. Matrislerin dönüşü ile heykeltıraş zamanın izini yakalar, akışını sürdüren zaman, sanatçının formudur. Bu pozitif ve negatif formların organik akıcılığında; ilerleme, süreklilik, yaşanan an ve bellek değerlerine ulaşılır.

Crispoliti'ye göre "izler aynı zamanda, insanın bellek ve değerlerini geçersiz kılan duyarsız bir rasyonalizme canlı bir polemik ve çağdaş kent kapsamında tepki göstermişlerdir"⁵⁰

⁵⁰ R. BOSSAGLIA – F. POLI, **Somaini**, 29

Somaini'nin bir önceki on yıllık sürecinde üretmiş olduğu yapıtlarındaki mimari ilişki, Antropomoniteler'de çevre ve kent alanına kaymıştır ve Matris, kendi dışında bulunan alana da müdahale etmiştir. Dolayısıyla Matrisler çok farklı yüzeylerde etkileşimlere gitmişlerdir. Sanatçının 1976 yılındaki aktivitesinde toprak yüzey üzerinde yuvarlanan Antropomonite Land Art'ı anımsatıcı niteliktedir (resim 5.6.14.). 1980 yılında geliştirilen Lucca Botanik Bahçesi Projesi ise verdiği sonuç bakımından son derece ilginçtir. Burada Matris nemli toprak yüzey üzerinden bir saban gibi sürülmüştür. Toprakta elde edilen antropomorfik izler üzerinden daha sonra çimenler çıkmış ve böylece “yeşil bir plastik doku” elde edilmiştir. Sanatçı bu sıradışı plastik ile heykel ve doğa arasındaki sınıra kadar ulaşmış ve imkanlarının genişliğinin farkına varmıştır (resim 5.6.15.).

Bu yeni somutlaştırma metodu ile izleyicide dinamik bir aktivite etkisi yaratan Anamorfik proje, aynı zamanda birbirini tamamlayan akışkan formal okumada son derece estetik bir sonuç vermiştir. Öncül formun bütünlüğü olarak Matris, dokunulmamışlık ve vazgeçilemez bir güzelliğin temsili gibidir. Bu eserlerde tutku, duyumsallık ve dramatizme ilişkin derinlemesine analizler özdeşleyim içtepsine bağlı bir soyutlamadaki psikolojik değerlerdir ve kolektif bir bilinçe aittirler. Bükülen, genleşen, burgulu kıvrımların toprak zeminle olan mücadelelerinden acı olgusuna ilişkin bir ego açığa çıkmıştır.

Somaini'nin bu heykeller üzerindeki işlemlerine gözetildiğinde tekniğinin de son derece orjinal olduğu dikkati çeker(resim 5.6.16., resim 5.6.17.). Sanatçı “materyal üzerinde cezbedici bir etki yaratan orjinal bir teknik kullanmıştır. Hava ve kum püskürttüğü durgun kitlenin üzerini aşındırarak, küçük partikül ve kristalleri harekete geçirmiştir. Böylece ışıpta titreşen tanecikli ve yoğun bir yüzey elde etmiştir. 70'li yıllar sonunda mermere başladıktan sonra, büyük antik nü'lerdeki ten üzerinde çalışmalar yapmıştır. Ancak bu, Canova'nın pürüzsüzce perdahlanmış kaygan yüzeyleri değildir. Hızlı bir şekilde ve ileri bir teknolojiyle kırışık bir örtü transparanlığına, tensel bir nabza, dokunsal bir yumuşaklığa ulaşmıştır. Bu mantığa göre eser, yaratıcısıyla olan anlık ve direkt bir etkileşimden doğar”⁵¹

⁵¹ R. BOSSAGLIA – F. POLI, **Somaini**, 29

Somaini 1975 yılında Antropomonitelerine özgü iz bırakıcı devinim ve duyguyu harekete geçirici etkiyle döneminin heykel sanatına önemli bir katkı sağlamıştır. Bu durum daha önce çağdaşlarınca denenmemiştir.

“Somaini'nin hava ve kum püskürtme ile yani jestleri ile heykel üzerinde çalışması, action-painting sanatçılarının aktivitelerine benzetilmiştir. Durgun materyale aykırı davranma ve hareket ettirme mantığı olarak bu, daha önce de Fütürist kültürde benimsenmiştir.”⁵²

5.7. Giuliano Vangi

Giuliano Vangi 1931 yılında Floransa'da doğmuştur. Floransa Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra bir süre Brezilya'da yaşamıştır.

Vangi, figüratif alanda üretim göstermiş bir heykeltıraştır. Ahşap, mermer ve polyester gibi çeşitli malzemelerdeki figüratif çalışmaları, ekspresif özelliktedir.

Sanatçı, figürlerinde ifade üzerine yoğunlaşmıştır. Birçok heykelde bu ifadeler, psikolojik ve dramatik bir gerilimin fizyoloji üzerindeki ilgisi ile sağlanmıştır. Özellikle eller ve portre çok öğeli kompozisyonlarda dikkat çekici bir biçimde ve ifadeci bir anlatımla ele alınmıştır.

Vangi, mermeri Bernini veya Canova heykellerindeki kadar kusursuz bir işçilikle sunar. Düz ve pürüzsüz yüzeyler ya da bazı heykellerinde tercih etmiş olduğu barok bir çizgiye kadar varan dalgalı yüzeyler, mermerin ışık geçirgenliğine ulaşıncaya dek zımparalanmıştır. Malzemenin yarı transparan özelliği izleyiciye, form ve hacimler üzerindeki ışık ve gölgenin akışının yanısıra, heykelin içine nüfuz eden güçlü bir etkiyi de sunmuştur. Bu aynı zamanda dokunma duyusuna ilişkin bir duyarlılık da oluşturmuştur.

Vangi'nin 'Beatrice'adlı eseri buna örnek gösterilebilir (resim 5.7.1). Figüratif anlayıştaki bu heykelde sanatçı birden fazla ve farklı renklerdeki mermerleri birarada kullanmış ve çok renkli bir kompozisyon oluşturmuştur. Mermerdeki işçilik becerisi

⁵² B. RENATO – C. SOMAINI, **Realizzazioni, Progetti, Utopie**,51

dikkat çekicidir. Kendi içerisinde kapalı bir biçimde düzenlenmiş bu eserde blok geometri, anatomik gerçekçilik ile bir kontrastlık oluşturmuştur. Portrede canlı ve gerçekçi bir ifade vardır. Ellerin sadece bir iz halinde betimlenmiş olması teknik bir analizden çok, varoluşa dair olguları açığa çıkarmaktadır. Bu, izleyicide bilinmeyenin sıkıntı veren duygusunu meydana getirmektedir. Vangi burada her bir parçanın anatomik doğruluğuna özen göstermiştir. Beatrice'in gizemli ifadesi, bilinmeyenin tedirgin edici psikolojisini yaratmıştır.

Bu türlü psikolojik değerler ,”Kumaş,Kadın ve Ağaç”adlı eserde daha dramatik bir düzeye taşınmıştır. Çok elemanlı heykel tek parça beyaz mermerden yontulmuştur. Kompozisyondaki kumaş barok bir etkidedir, kıvrımlar Bernini heykellerindeki draperileri hatırlatır şekilde yoğun bükülmelere sahiptir. Kıvrım hareketleri, ağacın bitkisel dokusu ile uyumlu organik bir ritim içerisinde. Bu organik ve akışkan plastik, geometrik kaide ile kesintiye uğratılmaksızın kontrol edilebilmiştir. Dolayısıyla kaide burada dinamizmi engelleyici bir etken olarak yer almamıştır. Figürün bedenindeki geometri ve ileriye doğru atılım yoğun kıvrım ve bükülmelere sahip olan organik plastiğe kontrast oluşturmuştur. Figürün gövdesinde kullanılmış düz çizgi ve yüzeyler, daha organik formlara-kumaş ve ağacın organik motiflerine- doğru, bir skala oluşturur şekilde aşamalı ve yumuşak bir geçiş yapmıştır (resim 5.7.2).

Vangi'nin “Figürler” adlı eseri sanatçının Carrara mermerini kullanarak yapmış olduğu bir diğer çalışmadır. ”Figürler”de “Kumaş,Kadın ve Ağaç”eserindeki dalgalı hareketler görülmemektedir (resim 5.7.3.). Bu çok elemanlı kompozisyonda, yalın geometrik form ve düz yüzeyler daha baskındır. Sanatçı, geometriye karşı organik değerler olarak portre ve yüzeyde aşınmışlık izlenimi veren delikli ve doğal bir dokuyu yer yer kullanmıştır. Burada heykelde ifade oluşturmak adına fizyonomik araştırmalar yapılmıştır. Gövdedeki diyagonal ve dengeleyici hareket ya da boyun ve omuzdaki ekspresif bükülme bu araştırmaların sonucudur. Sosyal ilişkiler düzeyindeki psikoloji, dramatik bir şekilde ele alınmıştır.

Giuliano Vangi'nin bir diğer önemli çalışması San Giovanni kilisesindeki figür grubudur. Mermerden yapılmış bu yatay - diyagonal düzenlemedeki kompozisyonda İsa'nın çarmıhtan indirilişi betimlenmiştir. Birebir insan boyutlarındaki figürlerin

portre, el ve ayaklarında ekspresif bir anlatım bulunmaktadır. Dini temalı bu eser, kilise merdivenleri üzerine yerleştirilerek heykel, kaide ve kamuya ait kullanım alanı arasındaki sınırı ortadan kaldırmıştır. Bu eser, dini bir ikon olarak İsa tasvirinin kilise içerisinde alışılmadık bir biçimde kullanılmış olması dolayısıyla dikkat çekicidir (resim 5.7.4.)

Yapıtlarından da anlaşılacağı üzere Vangi 20. Yüzyıl İtalyan sanatında figüratif anlatımı klasik bir ifadenin ötesine taşıyarak, bunlar üzerinde ifadeye yönelik dramatik izleri açığa çıkarmaya çalışmıştır. Çağdaş bir İtalyan heykeltıraşı olarak figüratif üretime bağlı kalmıştır. Ancak Vangi, İtalyan heykelini yenileyecek veya değiştirecek nitelikte araştırmalar yapmak yerine insanın içsel dünyasına ya da sosyal ilişkilerine dair psikolojik etkiyi kendine özgü bir plastik ve canlı anlatımı ile vurgulamaya çalışmıştır.

5.8. Pier Giorgio Balocchi

Pier Giorgio Balocchi 1954 yılında Siena'da doğmuştur. Mermer ile çalışan sanatçı bugün aktivitelerine büyük ölçüde Carrara'da devam etmekte ve aynı zamanda Carrara Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü Başkanlığını yapmaktadır (resim 5.8.1.).

Sanatçı 1984'deki Venedik Bienali de dahil olmak üzere pekçok sergi ve heykel sempozyumlarına katılmıştır.

Pier Giorgio Balocchi mermer ve taştan yaptığı ağaç heykelleri ile tanınmaktadır. Sanatçı, Apuane - Carrara dağlarının yeşil bitki örtüsünü ve doğal dokusunu, sayısız taş ve mermer türleri üzerindeki ağaç tasvirleri ile yorumlamıştır.

Balocchi'nin ağaçları yalın ve genellikle kendi içine kapalı gövdelerden oluşmuşlardır. Bu gövdedeki yüzeyler, daha sonra sanatçının kendine özgü stilinde, yoğun girinti ve çıkıntılardan meydana gelmiş, son derece organik bir plastikle kaplanmışlardır. Heykelin, yani ağacın üzerine monte edildiği kaide de genellikle aynı şekilde işlenerek sanat yapıtı ve kaidesi birbirlerinden ayrılmaksızın izleyiciye

sunulmuştur. Bu stilde çalışan heykeltıraşın farklı ağaçlara dair çok çeşitli yüzey ve doku araştırmalarından meydana gelmiş sayısız ağaç heykeli bulunmaktadır (resim 5.8.2., resim 5.8.3.)

Yüzeyleri kaplayan bu formlar kimi zaman Barok Sanatın draperi ve süslemelerini hatırlatacak derecede girift ve oldukça zengin bir biçimde düzenlenmişlerdir.

Sanatçının Marmara Adası, İstanbul Fındıklı Parkı ve Devlet Resim Heykel müzesinde olmak üzere üç adet ağaç heykeli de Türkiye de bulunmaktadır.

Balocchi, üretim süreci içerisindeki spontan gelişme ve anlık esinlenmelere önem veren bir heykeltıraştır. Bu yüzden mermer üzerinde bir desen çizer gibi çalıştığını ısrarla vurgular ve teknolojik araçların kendisine sunduğu bu avantajlardan da yararlanmaktadır. Bu deneysellik imkanı doğrultusunda Balocchi, mermer yüzeyleri hızlı bir biçimde pnömatis, dişli uç ve taşçı kalemleri ile işlemektedir. Bu teknolojik araçlarla, formlar üzerinde çok kısa bir zamanda oluşturulan girintili çıkıntılı geçişlerle sanatçı aleti, kağıt üstünde desen yaptığı bir kalem gibi kullanabildiğini belirtmektedir.

Aşağıda, Pier Giorgio Balocchi ve Fındıklı Sempozyumunda kendisiyle birlikte çalışmış olan Simonetta Baldini'nin 7 Ekim 2005 tarihli Mimar Sinan Üniversitesinde yapmış oldukları bir söyleşi yer almaktadır. Balocchi bu söyleşide İtalyan Heykelindeki biçim ve teknik gelişim dahilinde Klasik dönem mermer heykelleri ve modern dönemin önemli isimleri olan Arturo Martini ve Francesco Somaini gibi önemli sanatçıların çalışmalarına değinmiş, kendi üretimine bağlı olarak teknik uygulamalar, heykel, zaman, mekan ilgisinden bahsetmiştir. 20. Yüzyıl İtalyan taş heykelini ise Arturo Martini çalışmaları ile başlatmıştır.

5.8.1. İtalyan Taş Heykeli Üzerine Söyleşi

Pier Giorgio Balocchi ve M.S.Ü. Fındıklı Taş Heykel Sempozyumunda kendisi ile birlikte yardımcı sanatçı olarak çalışmış bulunan İtalyan sanatçı Simonetta

Baldini ile birlikte yapmış oldukları söyleşi araştırmaya katkısı olması dolayısıyla İtalyanca'dan Türkçe'ye çevrilmiştir.

Mimar Sinan Üniversitesi, Heykel Bölümü, 7 Ekim 2005

Pier Giorgio Balocchi: Arturo Martini, hayatının oldukça geç bir döneminde mermer ile çalışmaya başlamıştır. 1930'lara doğru Martini İtalya'da önemli, genç bir heykeltıraş haline gelmiştir. Sanatçı mermer çalışmak için Carrara'ya gitmiştir. Carrara'da ise 200 yıldan beri varlığını sürdüren büyük bir mermer atölyesi olan Nicoli atölyesi bulunmaktadır. Nicoliler, zanaatkar ve sanatçı olan zengin bir ailedir. Bu aile heykel çalışmalarını 18. Yüzyıl'da başlatmıştır. Dolayısıyla atölye kapsamında önemli Neoklasik eserlerde bulunmaktadır. 19. Yüzyıl ortalarında Carlo Nicoli Floransa'ya gitmiş ve Floransa Akademisi profesörü olan Giovanni Dupr'nin ğrencisi olmuştur. Buna bağlı şekilde, daha sonra Nicoli atölyesi 1860'lardan itibaren büyük bir atölye olarak organize edilmiştir. Devasa atölye, başta Dupr'nin eserleri olmak üzere birçok klasik heykeli bünyesine katarak, yoğun aktivitelerine başlamıştır. Örneğin, Floransa'da meydana bulunan Michelangelo'nun Davut kopyası 200 yıl önce Nicoli atölyesinde yapılmıştır.

Arturo Martini, başlangıçta Carrara'ya bir grup alçak rölyef yapmak için gelmiştir. Daha sonra ise Milano şehri için almış olduğu büyük bir heykel için gelmiştir. Carrara Nicoli atölyesinde uygulanan ve Milano'dayken de kendisinin hiç bilmediği bir teknikle karşılaşır. Bunlar mermer üzerinde kullanılan ilk pnmatiklerdir. Böylelikle Martini bu yenilikten heykelinde bazı değişiklikler yapmak için yararlanabileceğini anlamıştır ve Martini'nin Milano atölyesindeki bütün taslak ve maketleri değişime uğramıştır.

Martini, bu atölye çalışmaları içerisinde son derece önemli evrimsel bir gelişime doğru gitmiştir.

Genellikle taş atölyesi aktivitelerinde belirlenmiş bir hiyerarşi bulunmaktadır. Bu mermer heykeli ortaya çıkararak bir ekiptir. İlk aşamada büyük ve gereksiz yongaları bloktan çıkararak taş işçileri çalışır, ikinci aşamada heykeltıraşın modelini, bu kaba

yontudan, pnömatik ve büyük dişlilerle çıkaran kişiler çalışır. Üçüncü aşamada ise tam olarak heykeltıraş devreye girerek eser bitirilir.

Ancak Martini, kendi işçiliğinde bu ekibi istememiş, kaba ve primitif jestlerle çalışarak arkaik bir değere ulaşmayı amaçlamıştır. Sanatçı, akademik geleneğe herhangi bir değeri olmayan, spontan etkide ve değiştirilmemiş eserler üretmeyi düşünmüştür. Fakat bu noktada bir trajedi yaşanmıştır: Nicoli atölyesinin heykeltıraş işinin reddedildiğini öğrendiğinde bunalıma girmiş ve intihara teşebbüs etmişse de kurtarılmıştır. Hatırlamak gerekir ki, Arturo Martini faşist bir İtalyandı olarak son derece sert ve otoriter bir karaktere sahiptir.

Martini, bir diğer İtalyan heykeltıraş Francesco Messina ile yakın arkadaşlık kurmuştur. Ancak Brera Akademisi heykel kürsüsü büyük bir yarışma düzenlediğinde ve Messina birinci ve kendisi ikinci olduğunda bu arkadaşlık bozulmuştur. Bundan sonra Messina Milano'ya ve Martini Venedik'e gitmiş ve hayatları boyunca birbirlerinden nefret etmişlerdir.

Bu olaydan sonra Martini kendini tamamen yeni ve deneysel olan bir grup çalışmaya vermiştir. Eserlerindeki bu yenilik pnömatik tekniğinin getirdiği bir değişikliktir. Bu teknik, sanatçının yontuları üzerinde daha önce olmayan bir farklılık ve büyük bir hız getirmiştir. Martini, bu gelişme içerisinde başyapıtı olarak bilinen Tito Livio'ya başlamıştır. Yaklaşık 3.m'lik mermer blok, 6 ayda bitirilmiştir. Bu yapıt direkt olarak mermerden çalışılmış ve Martini'nin keşfetmiş olduğu "Direkt Kesim" tekniği uygulanarak yapılmıştır. Sadece mermerdeki büyük parçaları çıkarmak için Tito Livio'nun maketi üzerindeki birkaç önemli nokta bloğa taşınmıştır. Sonrasında ise mermerde daha serbest bir çalışma uygulanmıştır. İnanılmaz derecede modern olan bu keşif, tamamıyla mermer üzerinde çizilen desenlerle yürütülmüştür. Bu desenler üzerine direkt olarak pnömatikle girilmiştir. Martini kil ya da alçıdaki gibi büyük bir hızla mermerde jestlerle çalışabilen ve "Direkt Kesim" tekniğini kullanan ilk heykeltıraş olmuştur.

Ancak bu noktada ortaya çıkan tek sorun dönemin faşist İtalyan sanatının bu türlü bir tekniği benimseyemeyecek olmasıdır. Martini bir faşist olmasına karşın yönetimle de uyuşamamıştır.

O dönemde Martini, Venedik'teki akademide küçük boyutlu işler üzerinde bu tekniği uygulasa da farkın önemini gösterememiştir. Ancak şu anda İtalyan heykeltıraşları için oldukça önemlidir. 1930-1940 yılları arasında geleneksel metodlarla çalışan sanatçılar çok daha ünlüydüler. Floransa Akademisi profesörlerinden olan ve Taksim meydanındaki Atatürk anıtını yapmış Pietro Canonica döneminin önemli bir sanatçısı olarak örnek gösterilebilir. Açıkçası o zamanlar Canonica Martini'den çok daha önemli bir düzeydeydi. Şimdi ise durum bunun tersidir.

O yıllarda Nicoli atölyesine faşist ideolojideki anıt projeleri gelmiş olsa da Martini bunlarda herhangi bir görev almamıştır. Çünkü sanatçı heykeldeki zanaat işçiliğini açıkça reddetmiştir. Bir projede heykeltıraşla çalışan başka bir kişinin olması halinde sanatçı yüzeylerde spontan ve hızlı bir biçimde çalışamayacaktır. Başka bir çalışanın olması halinde öncelikle maket, desen ve taslaklar hazırlanmalıdır, ancak heykeltıraş bu şekilde esinlenme heyecanını yitirebilir.

Nitekim Martini kendisine gelen siparişleri de bu teknikteki deneysel çalışmalarıyla dişli bir tarak kullanımıyla hızlı bir şekilde bitirmiştir. Arturo Martini gerçekten de bu noktada büyük bir mucittir. Örneğin bir draperi yaptırmak isteniyor ise, sanatçı bir işçiyi çağırması ve yapması gerekeni göstermiş, daha sonra ortaya çıkan iş üzerinde tercih ettiği bölgelerde büyük boyutlu dişli tarakla çalışmış, biraz kesim yapmış ve bu şekilde herşeyi tamamen değiştirmiştir.

Arturo Martini Venedik Akademi'sinde profesör olduğunda bir faşist olarak ün yapmıştır. Sadece Alberto Viani adında tek bir öğrencisi olmuştur. Bu kişi daha sonra Sürrealizm içerisinde oldukça önemli bir heykeltıraş olacaktır. Viani de birçok defa Nicoli atölyesinde üretim göstermiştir, ama o geleneksel bir metodla çalışmıştır. Çünkü Martini savaş sonrasında bir faşist olduğu gerekçesiyle tutuklanmıştır. Dolayısıyla okuldaki yerini de kaybetmiştir. Bu olaydan sonra iki yıl daha yaşamıştır ama mesajını bırakamamıştır.

Yaklaşık 20 yıl sonra 1966'da genç bir heykeltıraş olan Francesco Somaini, Francesco Messina ile çalışmak için Milano'ya gider. Messina, Milano da halen bir

profesördür. Somaini burada akademik bir heykelle karşılaşmıştır. Bu geleneksel metodları Somaini kabul etmemiş ve ekspresyonist bir heykeltıraş olarak çalışmaya başlamıştır. Zamanla Somaini ünlü bir heykeltıraş haline gelmiştir.

1977'de ben Somaini ile çalışmak için onun atölyesine gitmişim. O süreçte Somaini , 45-50 yaşlarında olgun bir heykeltıraştı ve mermerde çalışmaya başlamak istiyordu. Ona Carrara'ya gidelim dedim. Somaini böylelikle Nicoli atölyesine gelmişti. Bu geleneksel atölyeye büyük bir model taşımıştı, ama işe yaramamıştı. Somaini, Nicoli atölyesinin kendisi için uygun olmadığını ve mutlaka bir metod bulmak ve farklı bir şeyler organize etmek zorunda olduğunu söylemişti. Böylelikle bende ona arkadaşım Francesco Cremoni'yi önermişim. Cremoni akademide de çalışmış Carraradaki heykeltıraşlardan birisiydi. Bu şekilde Somaini, pnömatiklerle neler yapılabileceğinin farkına vardı ve bir çift sistem geliştirdi. Bunlardan ilki, heykelin kabasının tamamen pnömatikle atılmasıdır. İkinci aşamada ise Somaini bu heykeli alıp atölyesine götürür ve üzerini kumlar. Bu güçlü bir biçimde heykeli kuma maruz bırakmadır. Kum, yüzeylerde delikler meydana getirir. Bu işi kuvvetle kumu püskürten pistollerle yaparken, Somaini bir dalgıç ya da astronot giysisine benzeyen bir giysi giymektedir. Somaini, hep bu çift sistemle çalışmıştır, pnömatikle heykele başlanır ve formlar bulunur. Sonraki kumlama ile bütün yüzeylerde doğa tarafından oluşturulmuş, örneğin rüzgar ve su gibi bir etki açığa çıkar.

Pnömatik, geleneksel olmayan bir tekniktir ve bununla spontanlığa ve soyut bir düzeye yaklaşılr. Yetenekli bir heykeltıraş mekanik hareketlerden mümkün olduğunca yararlanmasını bilmiştir.

Çağdaş dönemde yaşamış büyük heykeltıraşların hepsi de böyledir. 1966'lara doğru elmas disk bütün atölyelere girmeye başladığında mermer heykel de hızlı bir biçimde gelişmiştir.

Modern yaratıcılık yetisi içerisindeki heykel sanatı her zaman en son teknolojiyi yanında bulundurmıştır. Ama örneğin bir ressam, ekspresyonizm ya da abstraktizm gibi yenilikleri izlemeyi daha önceden kullandığı teknik araçlarla sürdürebilir.

Ben, geleneksel metodlarla heykel yapmaya başlamışım. 1975-1980 arasındaki heykellerim bu şekilde yapılmışlardır. Çünkü akademide geleneksel metodlar öğretilmişti. Ama bu arada yani Somaini'yi tanıdığımda mermerin kutsal

olmadığını da anlamaya başlamıştım. Mermerin sadece bir malzeme olduğunu anlamak çok önemlidir. Oysaki heykel bir düşüncedir. Heykelin yarısı materyalde yarısı ise benim aklımdadır. Aynı şekilde bir desenin yarısı kağıtta yarısı akılda bulunur. Bir başkası ne tasarlayacağını bilemez ama bunu ben bilirim. Mermerdeki fazlalıkları atmak için bir alçı yada kil yapıyorum ama bütün heykellerim direkt olarak mermerden ortaya çıkmışlardır.

Baldini: Bir sanat eseri çalışıldığında sıklıkla sanatçının değiştirmek istediği bazı noktalar ortaya çıkabiliyor. Eğer bir maket yeniden üretilirse, yani geleneksel metodlarla aynı biçim elde edilirse, o anda sanatçı kendi yaşantı ve duygularını işe katamaz. Ancak bu bir performans dönüşümünde o anın düşünce ve duygusu kullanılabilir. Maket ise çoktan bitirilmiş zaten eski bir heykel gibidir. Ama heykeltıraş teknolojik bir araç olan pnömatik sayesinde sanat yapıtı üzerinde zaten bir yaratı içerisindedir.

Balocchi : Sadece basit ve şematik bir desen de kullanılabilir. Fındıklı için yaptığım bu heykel de desenimi mermer üzerinde çalışırken, başımı kaldırıp boğazı görüyorum ve sonra heykel değişiyor. Çünkü duygu ve düşüncelerim ile bu özel anlarda benim heykellerimin bulunduğu dildeki kıvrımları yapıyorum. Bu sebeple benim heykelim olduğu tanımlanabiliyor. Ama yemenili yaşlı kadınlar, Ayasofya silüeti ve Boğaz tamamen önümde dururken bütün bunlar heykelimin içerisine de girmelidir. Eğer şimdi bir sempozyum için Norveç'e gidersem, kuzeyin peyzajında heykelim değişir. İşte düşünce böylelikle yola çıkar. Ve sanatçı pekala, oraya gidip bu düşünceyi gerçekleştireceğim diyor. Ama düşünce değişiyor ve bir fark ortaya çıkıyor. Bunu bana Somaini öğretmişti. Somaini ve Eşzamanlılık.

Eğer bir heykel yapmak istiyorsak bunu Milano'ya ve diğerini İstanbul'a yaparsak, ikisi de birbirinden farklı olacaktır. Çünkü bu şehirlerde ışık ve atmosfer farklıdır. Duyuların bu şekilde farkedilmesi, pnömatik çalışmasında ve mermerin direkt kesimiyle ortaya çıkar. Örneğin son derece önemli bir İtalyan heykeltıraşı olan Arnaldo Pomodoro, 50 yıldan bu yana aynı heykeli yapmaktadır. Eğer Los Angeles'a gidersek, orada Pomodoro'nun bir heykelini görebiliriz. Ama sanatçının aynı heykelini Milano'da da görebiliriz. Kesinlikle çok güzel bir heykel, ama çağdaş

heykel kapsamında duygularımızı bir sanat yapıtına taşımak adına, iyi bir örnek oluşturamazlar.

Ben ilk önemli sergimi, 1981 yılında Roma'da gerçekleştirmiştim. Bu sergideki eserleri oldukça geleneksel metodlarla çalışmışım: Bu heykelleri alçı maketteki her bir noktayı mermere taşıyarak yapmışım. Nitekim benim hakkımda yazan bir sanat eleştirmeni benim için, Canova'daki gibi bir kusursuzluk aşkımdan dolayı neoklasik metodları benimsediğimi yazmıştı. Bu yazıyı okuduğum zaman her şeyin tamamen farklı olduğunu ve beni anlamadığını düşünmüştüm. Çünkü ben geceleyin uyandığımda kıpırdanan ağaçları görüyorum ve heykelimi değiştiriyorum. İstanbul'un Boğaz Rüzgar'ını solumakla, Siena'nın havasını solumak aynı şey değildir, o halde heykel de değişir.

Nitekim sempozyumlarda çalışmayı sevmemin sebebi her zaman farklı bir peyzajda gerçekleştirmelerinden olsa gerek. G.Kore'deki bir sempozyum için bir masa tasarlamışım. İki ay Kore de yaşadım ve dolayısıyla projeye dair pek çok şey değişti. Örneğin masanın üzerine kırmızı granitten bir lotus çiçeği yonttum. Bu , Budizm'in lotus çiçeğiydi. Ama bu Carrara'da, Siena'da belki de bir zeytin tomurcuğu olurdu.

Baldini: Teknoloji konusuyla bağlanabilecek diğer bir nokta ise, bu aletlerle çalışırken sanatçı, büyük bir hakimiyete sahip olmalıdır. Geleneksel bir metod ile çalıştığına yanılma ihtimali yoktur. Ama bu alet ile çalışıldığında son derece dikkatli olunmalıdır. Çünkü proporsiyonlarda yanılmak çok kolaydır. Çalışma anında nereden keseceğini bilmiyorsan bunun yanıtı akılda olmalıdır ve el düşünceyi senkronize olarak takip edebilmelidir. El gecikiyor ve aklın başka bir şey istiyorsa o halde teknik avantajdan yararlanılamıyordur. Aslında pnömatikle çalışmanın yöntemi alette değil, heykeltıraşın onu kullanmasındadır.

Balocchi : Pnömatikler çağdaş mermer heykeltıraşının teknik aletleridirler. Canova için matkap neyse, çağdaş heykeltıraş için de pnömatik o denli önemlidir. Bu matkabı mermerde iki kişi kontrol edebiliyordu. Heykeltıraş matkabı tutar, asistan ise ucunu döndürürdü. Matkabın ucuyla özel noktalar delinerek bir profil hareketi takip ediliyordu. Dolayısıyla profillere girilerek fazlalıklarda atılmış oluyordu. Eğer bugün

bir profili çıkarmam gerekirse bu matkabı kullanmışcasına taşa nasıl girişeceğimi bilirim.

Şu noktaya da dikkat etmek gerekir ki, Canova'ya kadar, alçı bir modeli mermere taşıma uygulaması yoktur. Alçıdan yapılmış kusursuz bir heykel, mermere taşınmış ve en son aşamada Canova bir tür makyaj uygulamıştır. Çünkü Canova büyük bir kaza geçirmiştir. Mermer üzerinde kuvvetle çalışırken ayağı takılır ve matkap ayağına gelir ve bacağı kırılır. Dolayısıyla bu olaydan sonraki sanat hayatında aktif bir şekilde mermer çalışamaz. İşte bu yüzden mükemmel modeller yapmak zorunda kalmıştır. Alçıyı mermere taşımak konusunda uzmanlaşmış öğrencileri bunun üzerinde çalışmışlardır. Ama Canova mermer üzerinde nasıl çalışılması gerektiğini çok iyi biliyordu.

Bernini ise - ki gerçekten de bütün zamanların en yetenekli heykeltıraşı denilebilir - sadece bir fikre sahip olmak için maket yapıyordu. Örneğin, Dafne nasıl durur? Dafne'nin maketini sadece Apollo ve Dafne'nin pozisyonlarını görebilmek için yapmıştır. Nitekim bu önemli bir noktadır.

Bernini, yaşlılık döneminde Fransa Kralı tarafından davet edilmiştir. Kendisinden büyük bir proje olarak bir heykel yapması istenmiştir. Aynı zamanda Kralın portresini de yapacaktır. Büyük proje, Bernini Fransız zanaatkarlarıyla anlaşamadığı için yapılamamıştır. Ama Bernini, Kralın portresini yapmaya karar vermiştir. Heykeltıraş günlerce kralı izler. Yemek yerken, tenis oynarken ona bakar. Ona "ne yapıyorsun ?" diye soranlara "Kralı öğreniyorum" der. Nihayet bir mermer parçası getirtir ve kralın portresini yontmaya başlar. Saraylılar şaşkınlıkla onu izlerlerken Bernini onlara şimdi gözbebeklerini vermek zorundayım der. Krala bakar ve bir kalemle gözbebeklerini işaretler. Şimdi bunları mı yontacaksın diyen saraylılara, "hayır şimdi onu atölyeme götürüyorum, orada yontacağım çünkü bakışları anladım" demiştir.

Mermer üzerinde bu serbest tekniğin kullanılması 350 yıl sonra bile bizim yani çağdaş heykeltıraşların hala yapmaya uğraştığı bir şeydir. Eğer ben Mimar Sinan Üniversitesi önünden geçiyorsam, birçok şey görürüm. İtalya da hergün göremeyeceğim, rüzgar ya da boğazın dalgaları gibi hergün göremeyeceğim bazı şeyleri görürüm. Bütün bunlar benim hafızama girer. Mermer üzerinde bir girişimde bulunduğumda bunları yeniden ortaya çıkarabilirim.

Baldini : Ya da eğer bir sanatçı Toscana veya Siena'da doğmuşsa, Giotto'yu bilir. Küçük yaştan itibaren bu tasvirleri içinde taşımaması çok zordur. Çünkü bu tip bir estetikle doğmuştur. Bu çağdaş bir biçime dönüştürülse de gözönünde olan bir şeyden başlanmıştır.

Balocchi : Aslında ben elle çalışılmasına karşı değilim. Ama ben büyükbabamın yaşadığı gibi bir zamanda yaşamıyorum. Bir saatimiz ve yapılacak ,yetiyecek çok yerimiz var.Bizim günlerimiz 200 yıl önce yaşamış olan heykeltıraşlarınkinden farklıdır. Örneğin Michelangelo, son derece hızlı bir heykeltıraştı. Davut heykelini sadece bir yıl içerisinde yaptığını biliyoruz. Ama Michelangelo'nun bir yılı artık bizim on yılımızdır. O, başka hiçbirşey yapmaksızın mermerle yaşamıştı. Dönemin bütün şartları farklıydı. Biraz ekmek yiyor ve atölye de uyuyordu.

O halde bizde hayatımızı kolaylaştıran teknolojiden ve kullanabileceğimiz herşeyden yararlanmalıyız.

Baldini :Ama bunlar sadece bizim hayatımızı değil aynı zamanda heykelimizi de kolaylaştırırlar. Üç boyutlu bir kavramımız var, ama bu henüz heykel olmamıştır. Modle edilmemiş, materyal içerisinde bir hakimiyeti yok. Ama işte kısa bir süreç içerisinde uygulama yaparken bunu, duyarlı ve büyük bir hassasiyetle materyale taşıyamazsın.

Balocchi :Yani kesinlikle doğal bir yöntemle çalışmak zorundasın

Bu söyleşi de aşağı yukarı yüzyıllık bir süreçteki üç kuşak heykeltıraşın teknik şartlarını anlayabilmemiz önemlidir. Ben doğduğumda Martini ölmüştü. Benden sonraki genç kuşak heykeltıraşlarla bu üç kuşak, yani bir asır eder.

Buradan anlamamız gerekir ki, heykeldeki geçişler son derece hızlı olmuştur. Evet buna dair çok uzun bir hikaye var ancak heykel bu uzunluk içerisinde değerli ve nadir durumları kazandırma imkanı da sunmuştur. Mermer bizden çok daha uzun ömürlüdür. Ama heykel ve uygarlık da mermerden çok daha uzun ömürlüdür.

6 . SONUÇ

“20. Yüzyıl İtalyan Taş Heykeli” konulu bu araştırma yazısında, İtalyan heykel sanatının yüzyıllık süre içerisindeki, belli bir malzemeye özgü olan gelişiminin anlatılması amaçlanmıştır.

Araştırma öncelikle Avrupa sanatını genel anlamda etkileyen faktörlerden başlatılarak, zamanın siyasi, sosyal, ekonomik, endüstriyel ve/veya psikolojik olgularının plastik sanatlardaki belirgin etkileşimleri okuyucuya açık bir biçimde sunulmuştur.

Bu İncelemede, 20. yy Paris'i modern plastik sanatlardaki en önemli akım ve hareketlerin başlamış olduğu aktif bir sanat merkezi olarak kabul edilmiştir. Ancak bunda Paris'in 20. yy başlangıcında , İtalya da dahil olmak üzere, Avrupa'nın pekçok ülkesinden gelen sanatçıları bünyesinde barındırmış olmasının da payı büyüktür.

20.yy Avrupa Heykel Sanatı başlıklı bölümde Rodin heykellerinden başlayarak Brancusi, Brzeska, Lipchitz, Zadkine, Arp, Moore ve Hepworth gibi taş ve mermer malzeme üzerinde üretim göstermiş olan, önemli sanatçıların eserleri, biçim-içerik açısından incelenmiş ve gelişim süreçleri ile heykel sanatına olan katkılarından bahsedilmiştir.

Sözkonusu bölümde, yukarıda adı geçen sanatçıların yapıtlarının değerlendirilmesi, benzer etki ve eğilimleri takip etmiş İtalyan heykeltıraşların eserlerinin de incelenmesi ve anlaşılabilmesi açısından faydalı olmuştur: İmpresyonist eğilimler sergilemiş Auguste Rodin ile İtalyan heykeltıraşı Adolf Wildt, Primitif etkileri usta bir biçimde değerlendirmiş olan Brancusi ile Modigliani ya da 1930'lu yıllarda doğadan sentezlenmiş biomorfik tasarımları ile tanınmış Arp ile Viani arasında plastik dil ve biçim-içerik paralelliklerine dikkat çekilmiştir. Nitekim her sanatçının az çok bildiği bu kayda değer isimlerden hareketle, aynı süreç ve eğilimlerde yapıtlar vermiş İtalyan heykelinin sadece yarımada sınırları içerisinde değil, daha geniş bir perspektifte incelenmesi amaçlanmıştır.

Buradan da anlaşılacağı üzere, dönemin sanatını etkileyen faktörler sadece Paris dahilinde değil aynı zamanda bütün Avrupa genelinde etkisini göstermiştir. Kuşkusuz bu duruma gerek Paris'in 20. Yüzyıl başında Avrupa'nın değişik metropollerinden gelen önemli sanatçıları bünyesinde toplamış olması, gerek kıta genelinde artış gösteren yolculuklar, göç, haberleşme, teknolojik ve endüstriyel gelişim ve ayrı kentlerdeki sanatçıların birbirleri ile olan iletişimleri fazlasıyla katkı sağlamıştır.

20. yy Avrupa Heykeli'nin ele alındığı bu bölümde verilen örnekler amaca ve tez başlığına uygun olarak taş ve mermer yontulardan seçilmiştir. Ancak farklı malzemeden yapılmış bir kaç yapıt örneğine de 20. yy heykeli üzerinde etkisini göstermiş olması dolayısıyla yer verilmiştir. Burada kullanılan örneklerden en önemlileri, büyük ölçüde Paris'de , İmpresyonist eğilim içerisinde üretim göstermiş ve daha sonra Fütürist Boccioni'yi de etkilemiş olan Medardo Rosso'dur. Diğer önemli bir örnek ise Fütürist Umberto Boccioni'dir. Bu sanatçılara, mermer ve taş malzemeyi konu alan bu araştırma yazısında yer verilmiş olmasının nedeni, 20. yy İtalyan heykelinde büyük bir öneme sahip olmaları ve bir sonraki kuşak sanatçıları da etkilemiş olmalarıdır. Nitekim Somaini'nin ilk dönemlerindeki hız, devinim ve harekete yönelik araştırmaları Fütürizm'i çağrıştırmaktadır.

Rosso ve Boccioni, farklı tavırlarda üretim göstermiş sanatçılardır. Onların ortak yönleri çağın başdöndürücü gelişmelerinin ve metropol hayatının getirdiği; anlık hareket, hız ve devinim arayışıdır. Ancak bu iki sanatçı arasındaki farklılık, bu döneme özgü sanat üretimindeki değişik iki psikolojiyi de anlamamızı sağlamaktadır: Medardo Rosso, ışıkla etkileşme geçen, hassas bir duyumsallıktan yola çıkarken, Fütürist Boccioni çağın bilimsel, teknolojik ve endüstriyel ilerlemelerini bir avantaj olarak kabul etmiş ve 20. yy başlangıcında İtalya'nın içinde bulunduğu siyasi ve politik gelişmelere bağlı ulusal değerleri ve savaşı coşkuyla desteklemiştir. Bu, Fütürist Manifestoda okunan "Savaşı yüceltmek istiyoruz" ibaresinden de anlaşılabilir.

Bir tarafta İmpresyonistlerin ışık duyarlılığına dayanan romantik tavrı diğer tarafta neredeyse çocuksu bir tutkuyla insanın üstünlük, gurur ve zaferlerini konu

alan, onun makinelerini ve savaşı yücelten Fütürizm. Bu her iki sanat hareketi de çağdaş İtalyan heykelini hazırlayan önemli atılımlar olarak kabul edilmektedirler.

20. yy İtalyan Heykel Sanatı başlığı altındaki bölümde ise heykel sanatının gelişimi kronolojik sırayla verilmiş örnekler üzerinden anlatılmıştır. Bir önceki bölümde Boccioni ve Medardo Rosso'nun 20. yy Avrupa Heykeli kapsamında anlatılmış olması dolayısıyla, bu bölümde 20. yy İtalyan heykelinin incelenmesine Arturo Martini ile başlanmıştır.

Bu kısımda da bir öncekinde olduğu gibi bir bölümü taş ve mermer olmasının yanısıra farklı malzemelerde de çalışmış ve İtalyan sanatı için son derece önemli olan Marino Marini, Manzu ya da Pomodoro gibi sanatçıların yapıtlarına da yer verilmiştir. Nitekim bu sanatçıların eserleri 20. yy'daki bazı koşulları ve kimi sanatçıların genel eğilimlerini de ortaya koyar niteliktedir.

İtalyan heykeli uzunca bir süre figüratif eğilime bağlılığını sürdürmüştür. Bu etki 1960 yıllarına dek İtalyan heykelinde rahatlıkla görülebilmektedir. Bu , 20. Yüzyıl başlangıcından İkinci Dünya Savaşı yıllarına dek, ısrarla figüratif alanda çalışmalar yapmış, Arturo Martini örneği ile desteklenmiştir. 1930 dolaylarında ise İtalyan heykelindeki ilk salt soyutlamaya örnek olarak Fausto Melotti gösterilmiştir. Ancak bu sanatçı son derece orijinal bir biçimde, daha önce 1920'li yıllarda, resim sanatında gelişen Carlo Carra ve De Chirico Metafiziğinden etkilenmiştir.

1920'li yıllarda İtalyan sanatında bu bilimsel ve geometrik eğilime karşıt bir şekilde gelişen yapıtlar da açığa çıkmıştır. Empatik duygulardan yola çıkarak, lirik ve duygusal bir anlayışta eserler üretmiş bu sanatçılardan ilki ve en önemlisi önceki bölümlerde Arp ile eşit koşullu olarak gösterilmiş, Alberto Viani örneğidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise bu eğilimin en önemli temsilcisi olarak Francesco Somaini gösterilmiştir.

Nitekim İkinci Dünya Savaşı sonrasında, İtalyan Heykelinde rasyonel ve bilimsel bir yapılanma içerisindeki eğilimler cazibesini yitirmiştir. Bunun yerine bunalım, yokluk ve ekonomik sıkıntılarla dolu sürecin bir getirisi olarak daha içe dönük ve bireyci bir yaklaşım sergilenmiştir. Kendi içine kapalı kompozisyonları ile Giacomo

Manzu ve yalın, arkaik anlatımıyla Marino Marini bunun en belirgin örnekleridirler. Dünyaca ünlü bu sanatçılar hiçbir akım ya da harekete dahil olmaksızın yapıt üretmişlerdir. Bu sanatçılar taş ya da mermeri kullanmamışlardır ancak onların eserleri İtalyan heykelinde yabana atılamayacak derecede önemlidir.

1950 ve 1960 yılları arasında, İtalyan heykel sanatında yeni bir dil bulunması adına sanatçılar çeşitli anlatımlara yönelmişlerdir. Bu dönem de üç boyutlu anlatımda inanılmaz bir zenginliğin açığa çıktığı görülmektedir. Mermer ve taş çalışan Cascella ya da Consagra gibi kimi sanatçılar soyut sanattaki imkanları araştırmış ya da Pistoletto örneğinde olduğu gibi, bu materyal bir kavrama aracılık etmesi için kullanılmıştır.

1970'lere gelindiğinde ise gelişen sanayinin heykel sanatına da yansıdığı anlaşılmaktadır. Oldukça ünlü bir 20. yy sanatçısı olarak kabul edilen Arnaldo Pomodoro'nun informel eğilimdeki devasa yapıtları buna örnek gösterilmiştir.

Görüldüğü üzere bu bölümde 20. yy İtalyan heykel sanatındaki ilerleyişin anlaşılabilmesi adına mermer ya da taş dışında ahşap, bronz, pirinç ya da metalden yapılmış olan heykel örneklerine de kısaca yer verilmiştir.

Çeşitli malzemelerde üretim göstermiş olan sanatçıların eserlerini amaç, biçim-içerik ve plastik dil bakımından anlayabilmemiz, hem döneme özgü koşul ve etkenleri, hem de mermer veya taşta yapıtlar vermiş olan sanatçıların büyük oranda anlaşılabilmesini sağlamaktadır.

“20. Yüzyıl İtalyan Heykelinde Taş Çalışan Sanatçılar” başlıklı araştırmada ise mermer ve taş malzemedeki üretim göstermiş önemli heykeltıraşlar konu alınmıştır. Burada belirlenen üç sanatçı-Arturo Martini,Pietro Consagra ve Francesco Somaini-ilk döneminden olgun dönemlerine dek incelenmişlerdir. Bu sebepten ötürü sözkonusu sanatçıların gelişim sürecinin anlaşılabilmesini sağlayan, mermer ve taş yapıtlarını da destekleyen metal, ahşap veya bronz gibi eserler de örnek olarak gösterilmiştir.

Bu sanatçı örnekleri arasında en genci olan Pier Giorgio Balocchi ile İtalyan mermer heykelinin bahsedildiği bir söyleşi aktarılmıştır. Çağımızın bir sanatçısı olan Balocchi burada aynı zamanda kendi üretim ve tekniğine de değinmektedir.

Bu araştırmada, geleneksel bir malzeme olarak taşın, 20. yy' da değişen estetik değer ve amaçlar doğrultusunda ne tür yapıtlarda kullanıldığının gösterilmesi amaçlanmıştır. Bunun için özellikle geleneksel sanatın yani Rönesans'ın ortaya çıktığı, dolayısıyla bu kültürü köklü bir biçimde bünyesine almış olan İtalya seçilmiştir.

20. yy İtalyasında incelenmiş olan bütün yapıt örneklerinin, geleneksel anlayıştan tamamıyla farklı olduğu görülmektedir. Bunlar açıkça Michelangelo ya da Bernini yapıtlarındaki estetik anlayış ve plastik dilden farklılık gösterirler. 20. yy'ın sanatçısı bronz, metal veya ahşapta da olduğu gibi taşı veya mermeri kendi amacına en iyi şekilde yanıt verebilecek bir araç olarak kullanmıştır. Bu anlam da sanatçılar mermerin damarlı yapısını, egzotik taşların olağanüstü renklerini, yarı-geçirgen bir hale gelebilme ya da ağırlık ve yoğunluk gibi özelliklerini tasarım ve projelerini destekleyici bir biçimde kullanabilmişlerdir. Böylelikle Antik çağlardan bu yana kullanılan bu geleneksel malzemeyi 20. yy' da yepyeni sentezlerle izleyiciye sunabilmişlerdir.

Mermerin sadece bir araç olarak kullanılması 20. yy' da ortaya çıkmış yeni ve önemli bir unsurdur. Antik Yunan veya Rönesans döneminde olduğu gibi mermerin saygı uyandıran, zanaat ve işçiliği ön planda tutan ve estetik anlamda açıkça farklı bir kaygı taşıyan yapıtların yerini, 20. yy' da daha deneysel araştırmalar almıştır ve bu araştırmalarda sanatçının düşüncesi ile anlatılmak istenen kavram öncelik taşımaktadır. 20. yy' daki çoğu heykeltıraş, mermeri bu amaca uygunluk dahilinde kullanmıştır.

20. yy sanatçısının düşünce yapısı, sanatı doğanın bir benzeri olmaktan kurtarmış ve yaratıcılığı desteklemiştir. Bu yüzden, sadece İtalya'da değil bütün Avrupa genelinde, 20. yy' daki eserlere baktığımızda anlatım, malzeme ve teknik anlamda inanılmaz derecede zengin bir üretimle karşılaşmaktayız.

Kuşkusuz bu gelişme, farklı malzemelerde ve kaynaklarda da devam edecektir. Çünkü sanatçı ilerleyen zamanlarda da kendi yaratıcılığı içerisinde üretecek ve geçmişte olduğu gibi çevresindeki her türlü koşuldan etkilenecektir. Dolayısıyla geleceğin sanatını belirleyecek olan sanatçının içerisinde bulunacağı koşullar olacaktır ama onu alışılmış bir malzemeyi veya gelişmiş bir teknolojiyi kullanarak yorumlayacak olan da yine sanatçının kendisi olacaktır.

7. KAYNAKÇA

APPELLA, Giuseppe (1998) , **Andrea Cascella Gli Anni Sessanta**, Ed. Elemond Editori Associati, Çev. T. TURAN, Milano

BALOCCHI,G – BALDİNİ,S., **İtalyan Taş Heykeli Üzerine Söyleşi**, Çev.Tuğçe Turan, Mimar Sinan Üniversitesi,7 Ekim 2005, İstanbul

BARİLLİ,R. – L. SOMAINİ (1984), **SOMAINİ Realizzazioni, Progetti, Utopie**,Ed. Bora, Çev. T. TURAN Bologna

BATUR, Enis (2000), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yay., 4. Baskı, İstanbul

BİLGE, Nilgün (2000), **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu**, Boğaziçi Yay., İstanbul

BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), **Somaini**, Electa, Ed. Elemond Editori Associati, Çev. T. TURAN, Milano

CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), **Consagra**, Ed. Gabriele Mazzotta, Çev. T. TURAN, Milano

CAROLLO, Sabrina (2004), **I Futuristi**, Ed. Giunti S.p.A, Çev. T. TURAN, Milano – Floransa

CAUQUELIN, Anne (2002), **Çağdaş Sanat**, Dost Kitabevi, Çev. Özlem Avcı, Ankara

DOĞAN, Mehmet (2001), **Estetik**, Dokuz Eylül Yay., 2. Baskı, İzmir

DORFLES, Gillo (1997), **Ultime Tendenze Nell'Arte d' Oggi**, Ed. Universale Economica Feltrinelli, Çev. T. TURAN, Milano

GOMBRICH, E. H. (1992), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, Çev. Bedrettin Cömert, 4. Baskı, İstanbul
....(2005), **Guggenheim Başyapıtları**, (Sergi Kataloğu), Roma

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2002), **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, 9. Basım, İstanbul

KESER, N. (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayın, Ankara

LENOIR, Beatrice (2004), **Sanat Yapıtı**, Yapı Kredi Yay., Çev. Aykut Derman, İstanbul

MARTİNİ, Arturo (2001), **La Scultura Lingua Morta, Abscondita**, Haz. Elena Pontiggia, Çev. T. TURAN, Milano

NİCOLİ, Francesca (2004), **Le Giuste Premonizioni di Fausto Melotti**, Ed. Roberto Meiattini, Çev. T. TURAN, Bologna

POLASCİA, T. – LUZI, M. (1998), **Cascella**, Ed. Ugo Guanda, Çev. T. TURAN, Parma

RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), **Art Of The 20th Century**, Taschen, Ed. Alling, Çev. T. TURAN, Köln

RILKE, Rainer Maria (2002), **Auguste Rodin**, Cem Yayınevi, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul

SANTİNİ, Carlo (1980), **Orto Botanico Nuovo Modo 2**, Ed. Bora, Çev. T. TURAN, Bologna

SİMONGİNİ, Gabriele (2004), **Astrattismo Italiano**, De Luca Editori, Çev. T. TURAN, Roma

STRİNGA, Nico (2005), **I Grandi Scultori – Arturo Martini**, Ed. Gruppo Editoriale L'espreso, Çev. T. TURAN

TURANİ, Adnan (2003), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 9. Baskı, İstanbul

WORRINGER, WILHELM (1985), **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail TUNALI, İstanbul

VANGİ, Giuliano (2003), **Milano'da 6 Heykel**, Ed. Mazzotta, Haz. Giorgio Soavi, Çev. T. TURAN, Milano

ZANETTI, Paola S. (1995), **Arte Astratta e Informale In Italia**, Ed. Clueb, Çev. T. TURAN, Bologna

8 . ÖZGEÇMİŞ:

1980 yılında Bursa'da doğdu.1998'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümüne girdi.2003'de mezun oldu,aynı yıl heykel bölümünde Lisansüstü programına kaydoldu.

- 1999 - Karma Bronz Sergisi, Galeri Oda, İstanbul
- 2000 - " Apartman Projesi ", Karma Sergi, İstanbul
- 2001 - 1. Uluslararası Mermer Heykel Sempozyumu, Milas-Muğla
- 2001 - 4.Uluslararası Prokonnessos Mermer Heykel Sempozyumu, Marmara Adası
- 2002 - 5. Uluslararası Prokonnessos Mermer Heykel Sempozyumu, Marmara Adası
- 2002 - Karma Sergi, Tüyap, İstanbul
- 2003 - Karma Bronz Sergisi, Galeri Örumcek, İstanbul
- 2003 - Mimar Sinan Üniversitesi, Mezunlar Sergisi, İstanbul
- 2003 - Mimar Sinan Üniversitesi "Sabancı Vakfı"Heykel Bölümü Birincilik Ödülü
- 2003 - 1. Uluslararası Fındıklı Mermer Heykel Sempozyumu, İstanbul
- 2003 - " Beyoğlu Barış Anıtı ", Ferit Özşen Asistanlığı,İstanbul
- 2004 - " Naturel Stone " Mermer Heykel Sempozyumu, CNR, İstanbul
- 2004 - AB Gençlik Programları LdV Hareketlilik Projesi, İtalya
- 2005 - Carrara Güzel Sanatlar Akademisi, " Akdeniz " Konulu Karma Sergi, Carrara, İtalya
- 2006 – Yesemek Tarihi Açık hava Heykel Atölyesi AB Tanıtım Projesi, Gaziantep

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1.1.: Boşluktaki Eşsiz Formların Devamlılığı, Umberto Boccioni, 1913,
Bronz 126.4 × 89 × 40.6 cm, Civica d'Arte Moderna, Milano
Kaynak: www.inf.infn.it

Resim 2.2.1.: Düşünce, Auguste Rodin, 1893, Mermer
Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 2.2.2.: Tanrının Eli, Auguste Rodin, 1898, Mermer, h.73.7 cm
Musée Auguste Rodin, Paris
Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 2.2.3.: Otoportre, Adolfo Wildt, 1908
Mermer, Galleria d'Uffizi, Firenze
Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 2.2.4.: Hasta Çocuk, Medardo Rosso, 1893
Alçı, 22.8 × 13.3 × 20 cm, Städtische Museen Heilbronn
Kaynak: www.masdearte.com

Resim 3.1.1.: Uyuyan Esin Perisi, Costantin Brancusi, 1912
Mermer, 27 × 30 × 17 cm, Musée National d'Arte Moderne, Paris
Kaynak: www.tate.org.uk

Resim 3.1.2.: Baş, Amadeo Modigliani, 1911
Taş, 63.5 × 12.5 × 35 cm, Tate Gallery, London
Kaynak: RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The
20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 3.1.3.: Kırmızı Taş Dansçısı, Henri Gaudier – Brzeska

Taş, 43 × 23 × 23 cm, Tate Gallery, London

Kaynak: RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The 20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 3.1.4.: Anne ve Çocuk, Ossip Zadkine, 1918

Mermer, 58.4 × 50 × 16.7 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington

Kaynak: : RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The 20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 3.1.5. Yıkanan, Jacques Lichitz, 1917

Foundation Barnes, Merion (PA)

Kaynak: RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The 20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 3.2.1.: Uzanan Figür, Henry Moore, 1938

Taş, e 132.7 × 88.9 cm, Tate Gallery, London

Kaynak: Sanat Kitabı (1997), Yem Yayın, Ed. Müren Baykan, Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul

Resim 3.2.2.: Kadın Torsu, Hans Arp, 1953

Mermer, 88 × 34 × 27 cm, Haubrich Collection, Cologne

Kaynak: RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The 20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 3.2.3.: Deniz Formları Düzenlemesi, Barbara Hepworth, 1972

Mermer, Çelik, Norton Simon Art Foundation, Pasadena, CA

Kaynak: www.faculty.indy.cc.ks.us

Resim 4.1.1: Uyuyan, Arturo Martini, 1921

Galleria d'Arte Moderna, Roma

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 4.1.2.: İnge'nin Büstü, Giacomo Manzu, 1960

Bronz, h. 82 cm, Galleria d'Arte Moderna a Ca'Pesaro, Venezia

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 4.1.3.: Yıkanan Kadın, Marcello Mascherini, 1951

Kaynak: www.photogallery.tiscali.it

Resim 4.1.4.: Tors, Alberto Viani, 1945

Alçı, 98 × 50 × 30 cm, Eva Viani Koleksiyonu

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 4.1.5.: Göz, Carlo Sergio Signori, 1968

Mermer, 50 × 60 × 15 cm

Kaynak: c.signori.tripod.com

Resim 4.1.6.: Ormandaki Bakkantlar (Rölyeften ayrıntı), Francesco Somaini, 1988

Polyester, 78 × 370 × 10 cm

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 4.1.7.: Mucize, Marino Marini, 1955

Ahşap, 116 × 165.5 × 77 cm, özel koleksiyon

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 4.1.8.: Yedi Bilge, Fausto Melotti, 1960, mermer

Kaynak: NİCOLİ, Francesca (2004), Le Giuste Premonizioni di Fausto Melotti,

Ed. Roberto Meiattini, Bologna

Resim 4.1.9.: Dietrofront, Michelangelo Pistoletto, 1968, Mermer

Kaynak: NİCOLİ, Francesca (2004), Le Giuste Premonizioni di Fausto Melotti,

Ed. Roberto Meiattini, Bologna

Resim 4.2.1.: Heykel A, Fausto Melotti, 1935

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 4.2.2.: Form 1, Pietro Consagra, 1947

Ahşap, 176 × 36 × 24 cm, Özel Koleksiyon, Roma

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,

Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 4.2.3.: Sonsuz Soru, Lorenzo Guerrini, 1956

Taş, 190 × 30 × 50 cm

Kaynak: SİMONGİNİ, Gabriele, Astrattismo Italiano (2004) , De Luca Editori, Roma

Resim 4.2.4.: Üçleme, Arnaldo Pomodoro, 1979

Metal, Lugano

Kaynak: www.adhikara.com

Resim 4.2.5.: Küreli Küre, Arnaldo Pomodoro, 1990

Bronz, Vatikan

Kaynak: Tuğçe Turan

Resim 5.1.1.: Aşkla Dolu Genç Kız, Arturo Martini, 1913

Seramik, h. 28 cm

Kaynak: MARTİNİ, Arturo (2001), La Scultura Lingua Morta, Abscondita,

Haz. Elena Pontiggia, Milano

Resim 5.1.2.: Anton Çehov Büstü, Arturo Martini, 1921

Seramik, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 5.1.3.: Sarılış, Arturo Martini, 1937

Taş, h. 180 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: STRİNGA, Nico (2005), I Grandi Scultori – Arturo Martini,

Ed. Gruppo Editoriale L'espreso

Resim 5.1.4.: Tito Livio, Arturo Martini, 1942

Mermer, h. 175 cm, Padova

Kaynak: STRİNGA, Nico (2005), I Grandi Scultori – Arturo Martini,

Ed. Gruppo Editoriale L'espreso

Resim 5.1.5.: Su Altında Yüzen Kadın, Arturo Martini, 1942

Mermer, 79 × 87 × 130 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: STRİNGA, Nico (2005), I Grandi Scultori – Arturo Martini,

Ed. Gruppo Editoriale L'espreso

Resim 5.2.1.: Nü, Alberto Viani, 1952

Mermer, h. 120 cm, Galleria d'Arte Moderna a Ca' Pesaro, Venezia

Kaynak: www.scultura-italiana.it

Resim 5.2.2.: Büyük Erkek Torsu, , Alberto Viani, 1950

Mermer, h.153 cm

Kaynak: SİMONGİNİ, Gabriele, Astrattismo Italiano (2004) , De Luca Editori, Roma

Resim 5.2.3.: Nü, Alberto Viani, 1951 – 1952

Kaynak: ZANETTI, Paola S. (1995), Arte Astratta e Informale In Italia,

Ed. Clueb, Bologna

Resim 5.2.4.: Figür, Alberto Viani, 1959, Mermer

Kaynak: IL Marmo İeri e Oggi, Ed. Societa Editrice Apuana (1996), Massa

Resim 5.3.1.: Bağ, Andrea Cascella, 1962

Mermer ve Taş, 21 × 46 × 22 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: APPELLA, Giuseppe (1998) , Andrea Cascella Gli Anni Sessanta,

Ed. Elemond Editori Associati, Milano

Resim 5.3.2.: Venüs'ün Doğuşu, Andrea Cascella, 1962

Mermer, 70 × 40 × 10 cm, Collezione Beatrice Monti

Kaynak: APPELLA, Giuseppe (1998) , Andrea Cascella Gli Anni Sessanta,

Ed. Elemond Editori Associati, Milano

Resim 5.3.3.: İsimsiz, Andrea Cascella, 1970

Siyah Belçika Mermeri, 36 × 56 × 31, Collezione Lina Sotis, Milano

Kaynak: APPELLA, Giuseppe (1998) , Andrea Cascella Gli Anni Sessanta,
Ed. Elemond Editori Associati, Milano

Resim 5.4.1.: Ay ile Diyalog, Pietro Consagra, 1960

Mermer ve bronz, 126 × 128 × 10 cm, Arnold Maremont Collezione, Chicago

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,
Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 5.4.2.: Karşıt Rölyef, Vladimir Tatlin, 1914 – 1915

Karışık Malzeme, 79.5 × 44 × 7.3 cm, Galerie Berlinesche, Berlin

Kaynak: RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The
20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 5.4.3.: Gitar, Pablo Picasso, 1912

Karışık Malzeme, 33 × 18 × 9.5 cm, Paris Musée Rodin

Kaynak: RUHRBERG, K. – SCHNECKENBURGER, M. et al. (2000), Art Of The
20th Century, Taschen, Ed. Alling, Köln

Resim 5.4.4.: Asılı Düzlemler, Pietro Consagra, 1964, Ahşap

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,
Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 5.4.5.: Bifrontal, Pietro Consagra, 1973

Mermer, 92 × 73 × 12 cm, Özel Koleksiyon, Tokyo

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,

Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 5.4.6.: Bifrontal Siena Sarısı, Pietro Consagra, 1973

Mermer, 76 × 67 × 10 cm, Özel Koleksiyon , Milano

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,

Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 5.4.7.: Bifrontal Oniks, Pietro Consagra, 1977

Taş, 155 × 128 × 20 cm, Collezione Barilla, Parma

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,

Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 5.4.8.: Üst Üste Geçme, , Pietro Consagra, 1982

Mermer, 160 × 160 × 15, Sanatçının Koleksiyonu, Roma

Kaynak: CARANDENTE, G. – DI MILIA, G. (2001), Consagra,

Ed. Gabriele Mazzotta, Milano

Resim 5.5.1.: Auschwitz Anıtı, Pietro Cascella, 1960 – 1967, Taş

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.5.2.: Deniz, Pietro Cascella, 1987, Mermer, Pescara

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.5.3.: Gökyüzü, Pietro Cascella, 1979

Traverten, 82 × 82 × 50

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.5.4.: Altın Boğa, Pietro Cascella, 1980

Traverten, 77 × 40 × 60 cm

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.5.5.: Ay, Pietro Cascella, 1995

Traverten, 54 × 107 cm

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.5.6.: İsimsiz, Pietro Cascella, 1996

Traverten, 70 × 70 × 28 cm

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.5.7.: Çağrışım, Pietro Cascella, 1996

Traverten, 70 × 70 × 34 cm

Kaynak: POLASCIA, T. – LUZI, M. (1998), Cascella, Ed. Ugo Guanda, Parma

Resim 5.6.1.: At Kafatası, Francesco Somaini, 1948

Bronz, 30 × 54 × 24 cm.

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.2.: Çeşme Maketi, Francesco Somaini, 1950

Alçı, 53 × 75 cm.

Kaynak: BARILLI, R. – L. SOMAINI (1984), SOMAINI Realizzazioni, Progetti, Utopie, Ed. Bora, Bologna

Resim 5.6.3.: Ürpertici Neden, Francesco Somaini, 1953

Bronz, 39 × 27 × 27 cm.

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.4.: Büyük Savaşçı, Francesco Somaini, 1953

Metal, 105 × 78 × 69

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.5.: Açık Şarkı, Francesco Somaini, 1955

Metal, 50 × 72 × 36

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.6.: Kiyamet Anısı, Francesco Somaini, 1962

Metal, 90 × 67 × 65

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.7.: Bir Mimarinin Bedenleştirilmesi, Francesco Somaini, 1976

Bronz, 410 × 270 × 130

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.8.: Centaur, Francesco Somaini, 1975

Bronz, 65 × 58 × 48

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.9.: Antropomonite I, Francesco Somaini, 1975 – 1977

Mermer, 66 × 70 × 37

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.10.: Akdeniz Antropomonitesi, Francesco Somaini, 1978

Mermer, 64 × 69 × 64

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.11.: Antropomonite IV, Francesco Somaini, 1978

Mermer, 72 × 60 × 67 cm

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.12.: Başı Boş Yuvarlanan Kaya, Francesco Somaini, 1985

Mermer, 30 × 48 × 37 cm

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond EditoriAssociati, Milano

Resim 5.6.13.: Lucca Botanik Bahçesi Projesi, Francesco Somaini, 1980

Kaynak: SANTINI, Carlo (1980), Orto Botanico Nuovo Modo 2,

Ed. Bora, Bologna

Resim 5.6.14.: Arcevia Projesi, Francesco Somaini, 1976

Kaynak: BARİLLİ,R. – L. SOMAINİ (1984), SOMAINİ Realizzazioni, Progetti, Utopie,
Ed. Bora, Bologna

Resim 5.6.15.: Lucca Botanik Bahçesi Projesi, Francesco Somaini, 1980

Kaynak: SANTİNİ,Carlo (1980), Orto Botanico Nuovo Modo 2,
Ed. Bora, Bologna

Resim 5.6.16.: Teknik Çalışma

Kaynak: SANTİNİ,Carlo (1980), Orto Botanico Nuovo Modo 2,
Ed. Bora, Bologna

Resim 5.6.17.: Teknik Çalışma

Kaynak: BOSSAGLIA, R. – POLI, F. et al (1990), Somaini, Electa, Ed. Elemond
EditoriAssociati, Milano

Resim 5.7.1.: Beatrice, Giuliano Vangi, 1998, Mermer

Kaynak: VANGİ, Giuliano (2003), Milano'da 6 Heykel,Ed. Mazzotta,
Haz. Giorgio Soavi, Milano

Resim 5.7.2.: Kumaş, Kadın ve Ağaç, Giuliano Vangi, 2000, Mermer

Kaynak: VANGİ, Giuliano (2003), Milano'da 6 Heykel,Ed. Mazzotta,
Haz. Giorgio Soavi, Milano

Resim 5.7.3.: Figürler, Giuliano Vangi, 2000, Mermer

Kaynak: VANGİ, Giuliano (2003), Milano'da 6 Heykel,Ed. Mazzotta,
Haz. Giorgio Soavi, Milano

Resim 5.7.4.: San Giovanni Kilisesi, Giuliano Vangi, 2001, Mermer

Kaynak: VANGİ, Giuliano (2003), Milano'da 6 Heykel,Ed. Mazzotta,

Haz. Giorgio Soavi, Milano

Resim 5.8.1.: Atölye, Apuane – Carrara

Kaynak: Fotoğraf, Tuğçe TURAN

Resim 5.8.2.: Ağaç, Pier Giorgio Balocchi, Mermer, Carrara

Kaynak: Fotoğraf, Tuğçe TURAN

Resim 5.8.3.: Ağaç, Pier Giorgio Balocchi, Mermer, Marmara Adası, 2001

Kaynak: Taş Dünyası Dergisi (2001), 22, 22 Temmuz – Ağustos, 83



Resim 2. 1. 1. Umberto Boccioni “Eşsiz formların Boşluktaki Devamlılığı” , 1913



Resim 2. 2. 1 Auguste Rodin "Düşünce" , 1893-1896



Resim 2. 2. 2. Auguste Rodin "Tanrının Eli" , 1898



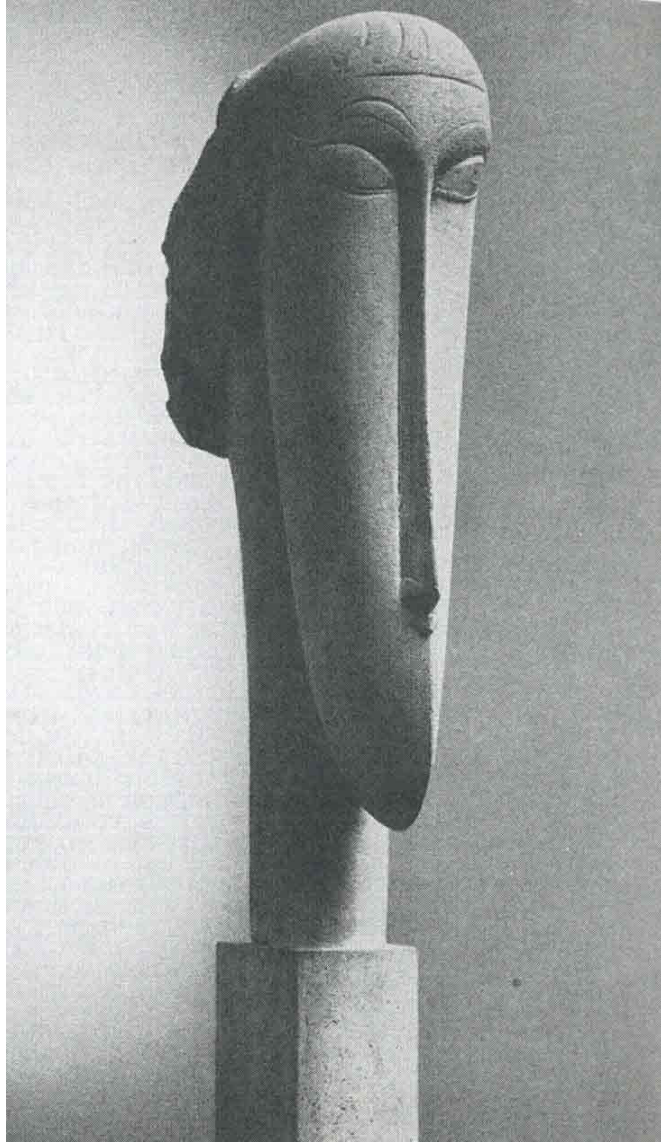
Resim 2. 2. 3. Adolfo Wildt "Otoportre", 1908



Resim 2. 2. 4. Medardo Rosso "Hasta Çocuk" , 1893



Resim 3. 1. 1. Constantin Brancusi "Uyuyan Esin Perisi", 1912



Resim 3. 1. 2. Amadeo Modigliani "Baş", 1911



Resim 3. 1. 3. Henri-Gaudier Brzeska “Kırmızı Taş Dansçısı”, 1913



Resim 3. 1. 4. Ossip Zadkine “Anne ve Çocuk” , 1918



Resim 3. 1. 5. Jacques Lipchitz “Yikanan”, 1917



Resim 3.2.1. Henry Moore, “Uzanan Figür” ,1938

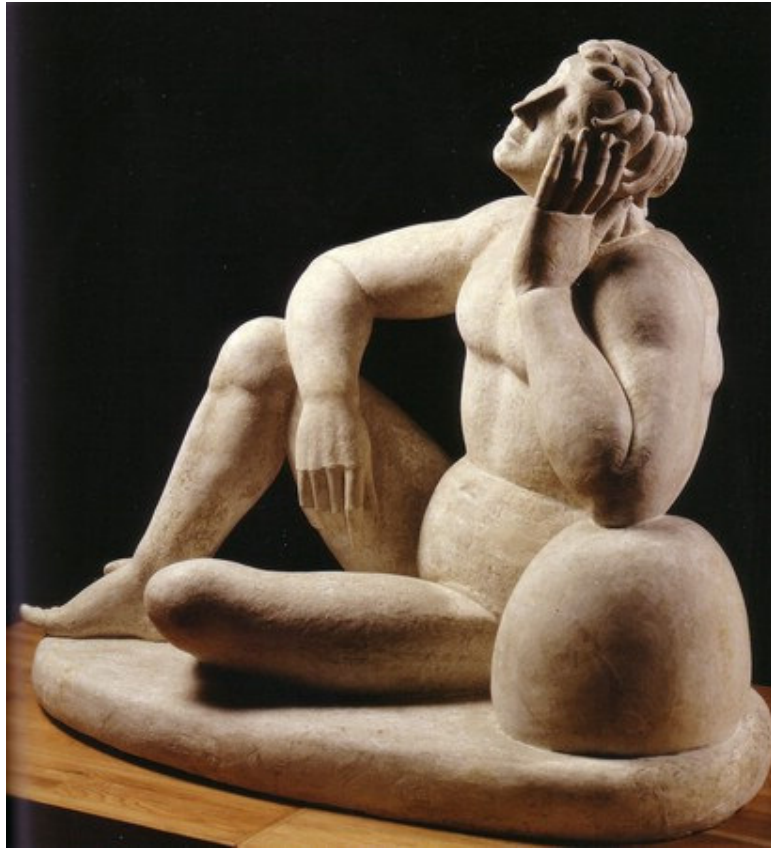


Resim 3. 2. 2

Hans Arp "Kadın Torsu" ,1953



Resim 3. 2. 3 Barbara Hepworth "Deniz Formları Düzenlemesi",1972



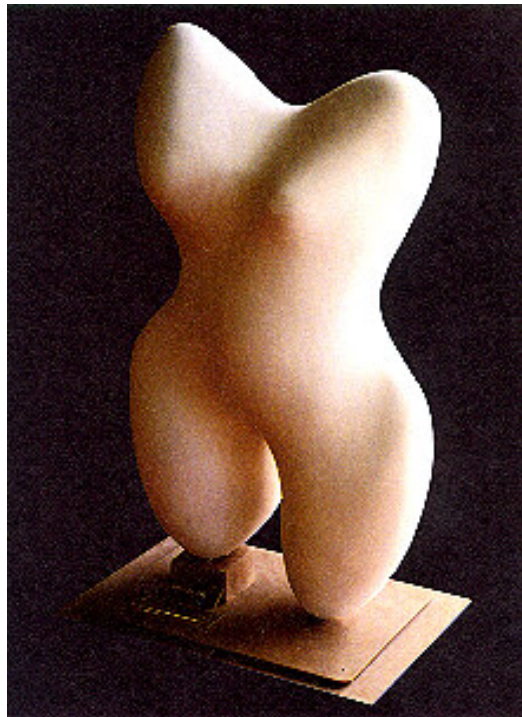
Resim 4.1.1 Arturo Martini "Uyuyan",1921



Resim 4. 1. 2. Giacomo Manzù "İnge'nin Böstü",1960



Resim 4. 1. 3. Marcello Mascherini "Yıkanan",1951



Resim 4. 1. 4. Alberto Viani "Tors", 1931



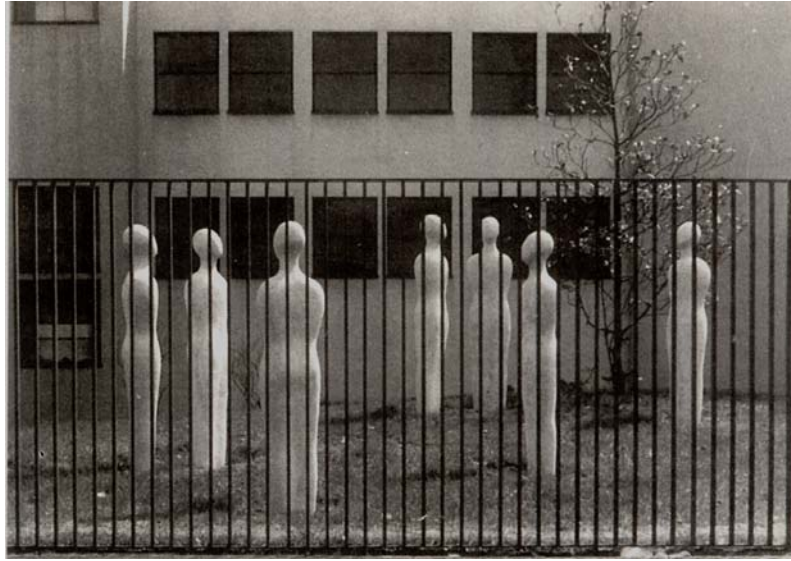
Resim 4. 1. 5. Carlo Sergio Signori "Göz", 1968



Resim 4. 1. 6. Francesco Somaini "Ormandaki Bakkantlar", 1988



Resim 4. 1. 7. Marino Marini "Mucize", 1948



Resim 4. 1. 8. Fausto Melotti "Yedi Bilge",1960



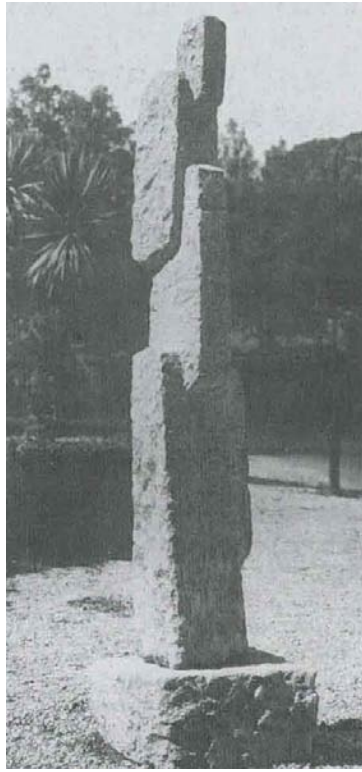
Resim 4. 1. 9. Michelangelo Pistoletto “Dietrofront”



Resim 4. 2. 1. Fausto Melotti "Heykel A" 1935



Resim 4. 2. 2. Pietro Consagra “Form 1” , 1947



Resim 4. 2. 3. Lorenzo Guerrini "Sonsuz Soru",1956



Resim 4. 2. 4. Arnaldo Pomodoro “Üçleme” , 1979



Resim 4. 2. 5. Arnaldo Pomodoro "Kürelü küre" 1990



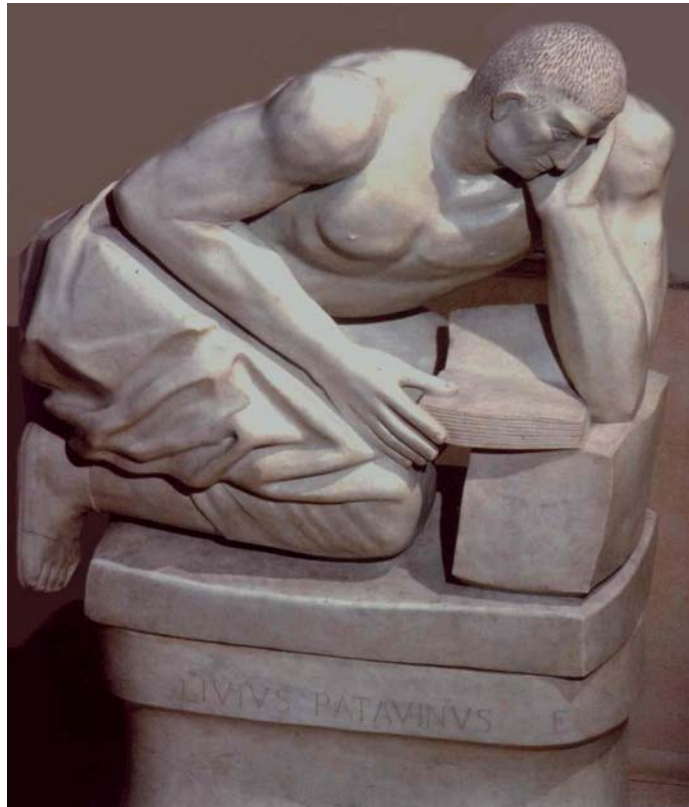
Resim 5. 1. 1. Arturo Martini "Aşkla Dolu Genç Kız", 1913



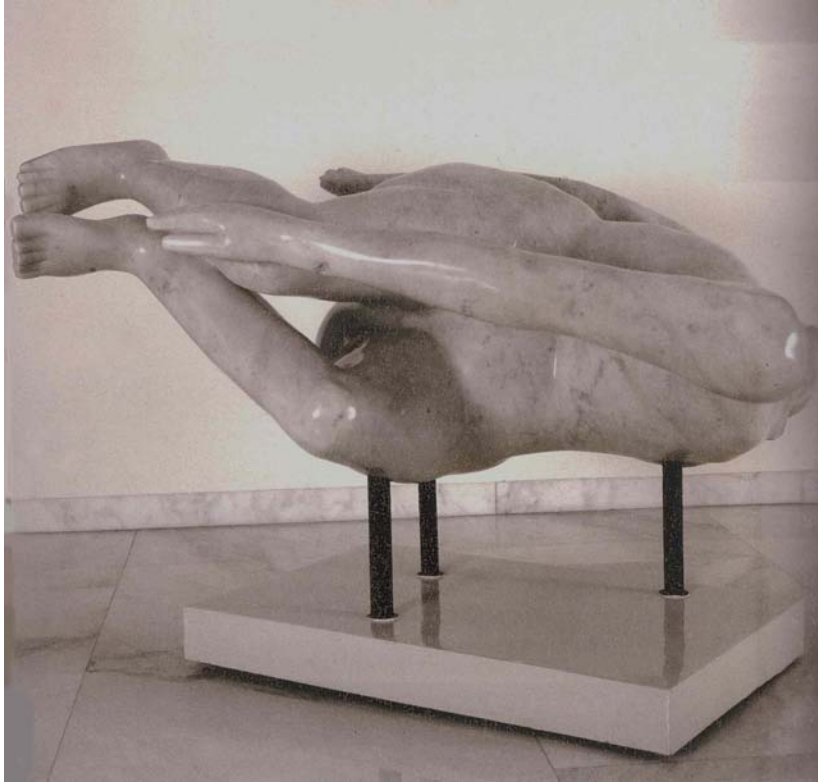
Resim 5. 1. 2. Arturo Martini “Anton Çehov’un Bst”, 1921



Resim 5. 1. 3. Arturo Martini "Sarılış", 1937



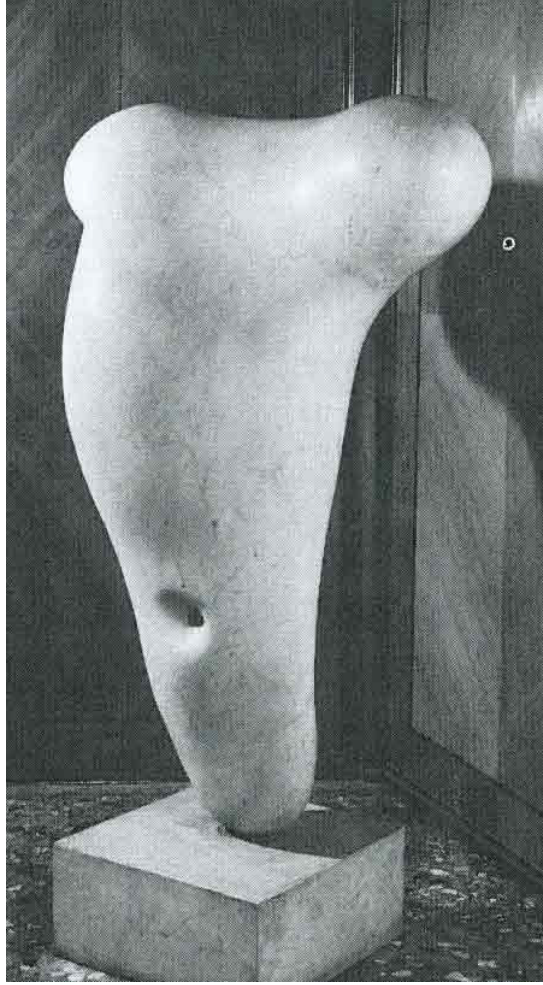
Resim 5. 1. 4. Arturo Martini "Tito Livio", 1942



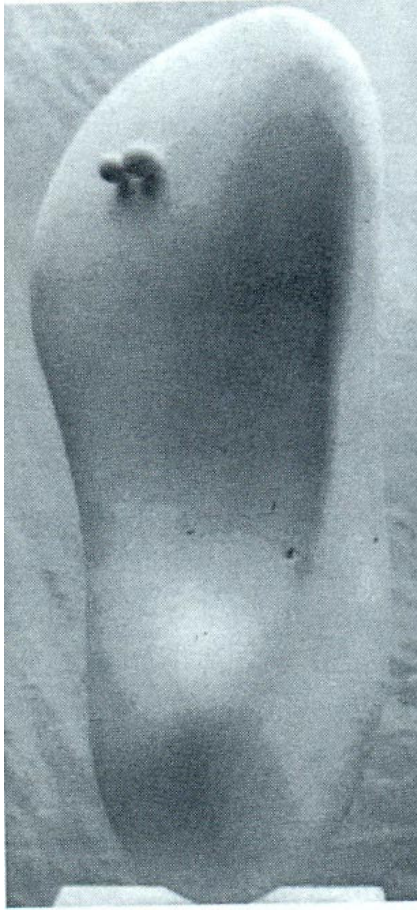
Resim 5. 1. 5. Arturo Martini "Su Altında Yüzen Kadın", 1942



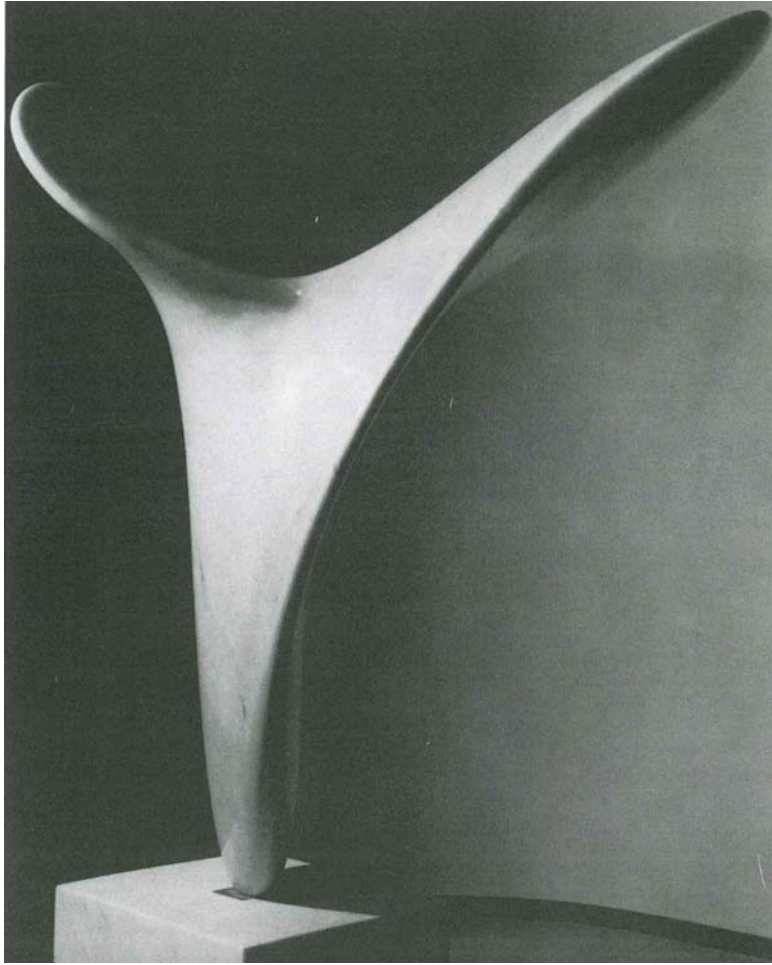
Resim 5. 2. 1. Alberto Viani "Nü", 1952



Resim 5. 2. 2. Alberto Viani “Büyük Erkek Torsu”, 1950



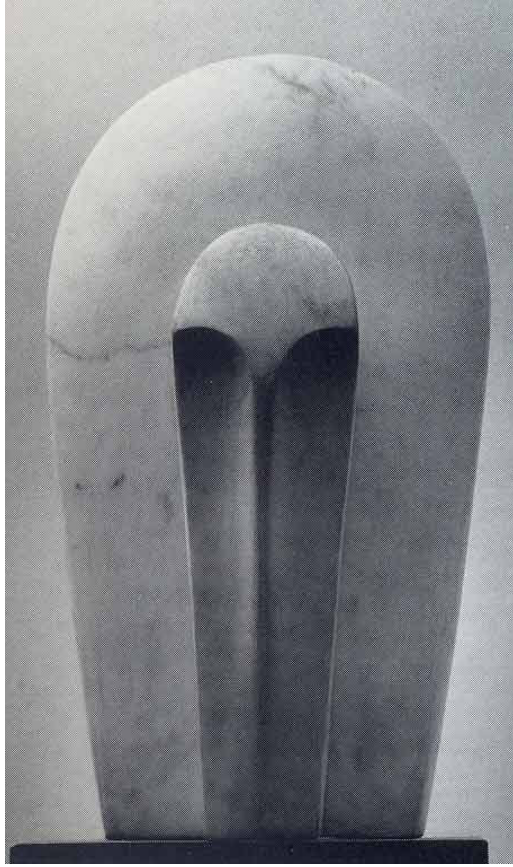
Resim 5. 2. 3. Alberto Viani "Nü", 1951-52



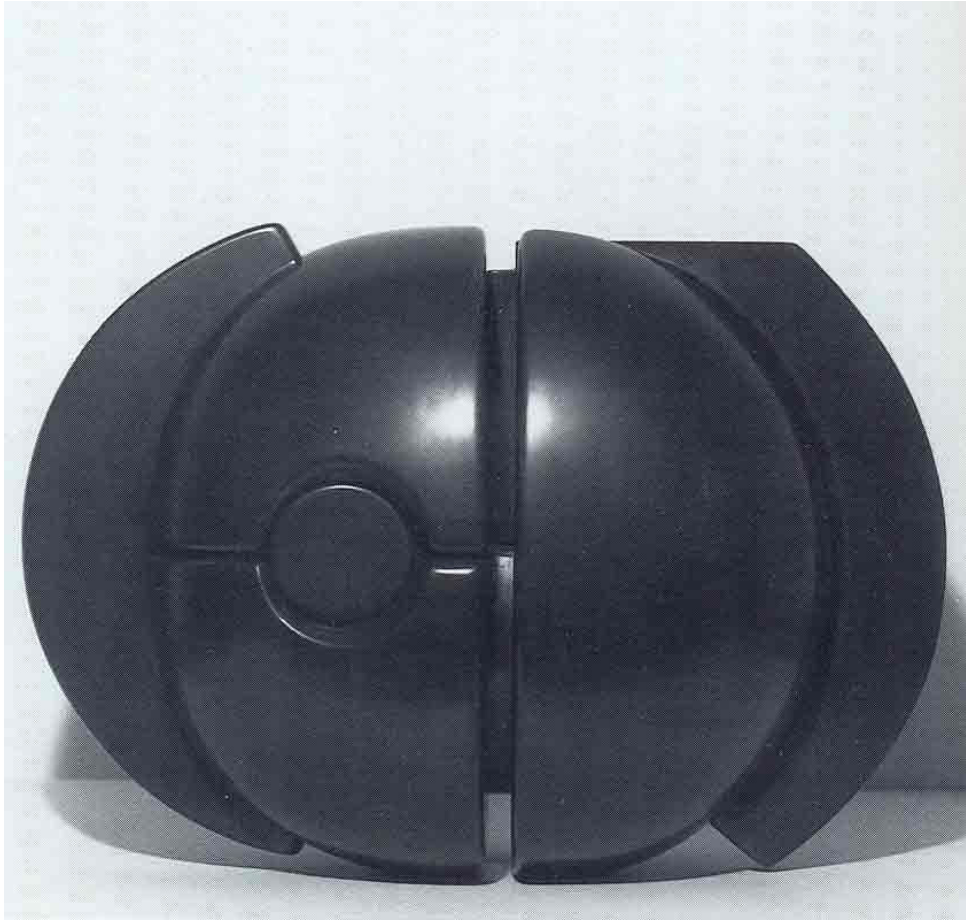
Resim 5. 2. 4. Alberto Viani “Figür”, 1959



Resim 5. 3. 1. Andrea Cascella “Bağ”, 1962



Resim 5. 3. 2. Andrea Cascella “Venüs’ün Doğuşu”, 1962



Resim 5. 3. 3.

Andrea Cascella "İsimsiz", 1970



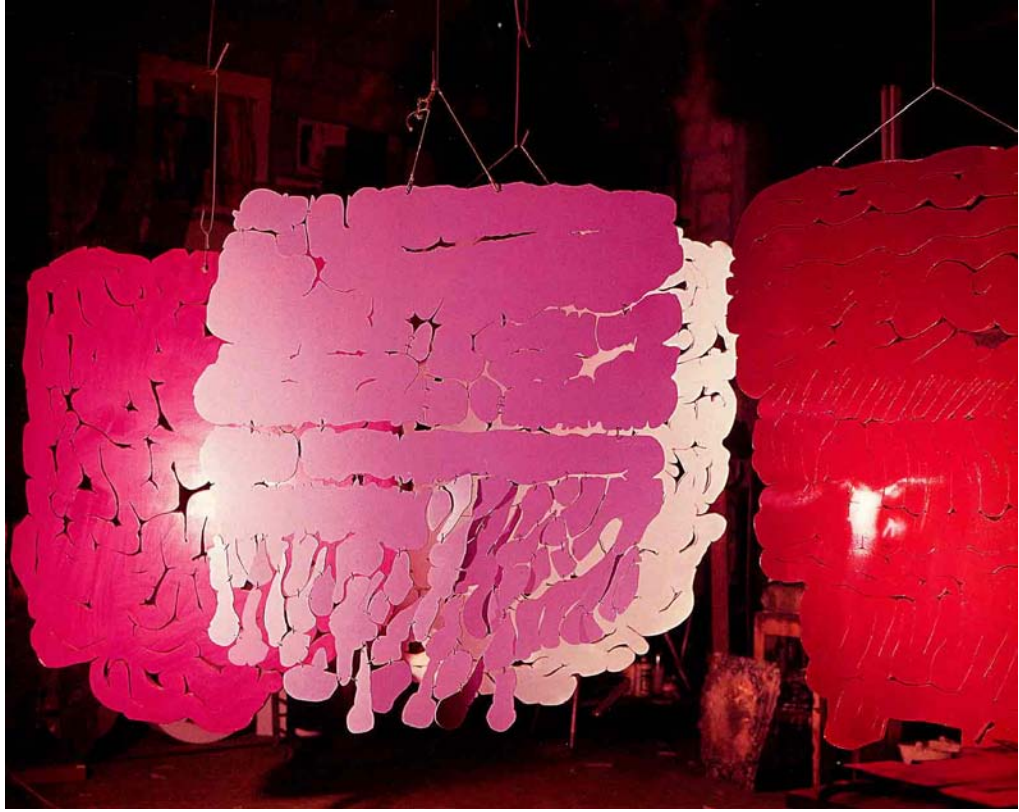
Resim 5. 4. 1. Pietro Consagra "Ay ile Diyalog", 1960



Resim 5. 4. 2. Vladimir Tatlin “Karşıt Rölyef”, 1914-1915



Resim 5. 4. 3. Pablo Picasso "Gitar", 1912



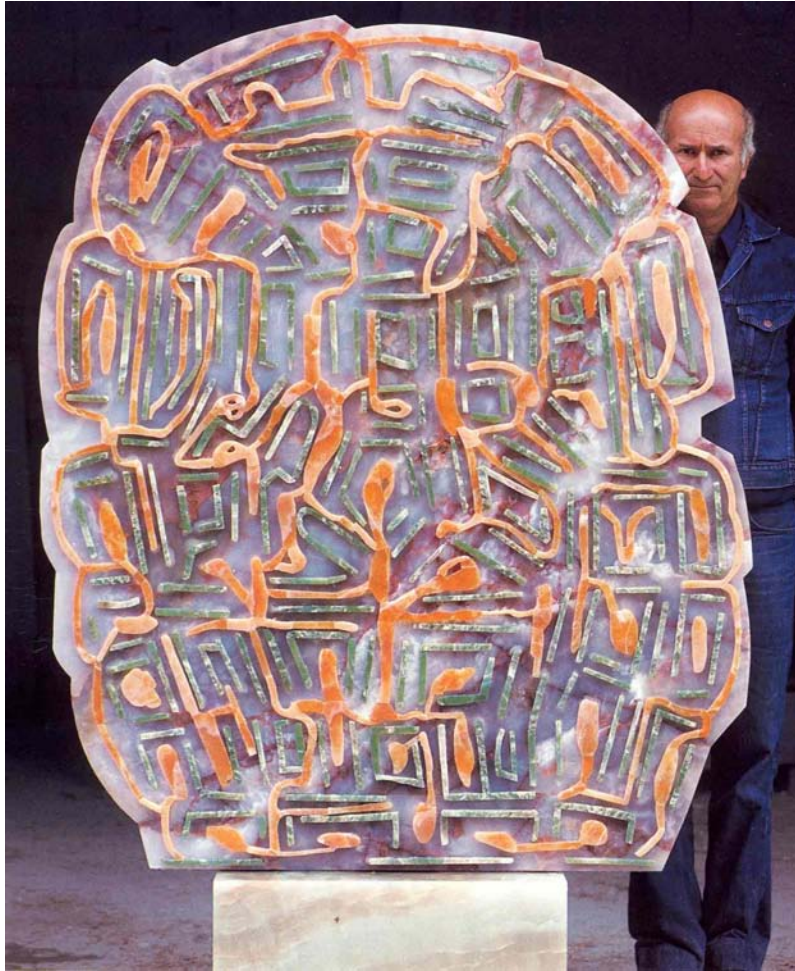
Resim 5. 4. 4. Pietro Consagra "Asılı Düzlemler", 1964



Resim 5. 4. 5. Pietro Consagra "Bifrontal", 1973



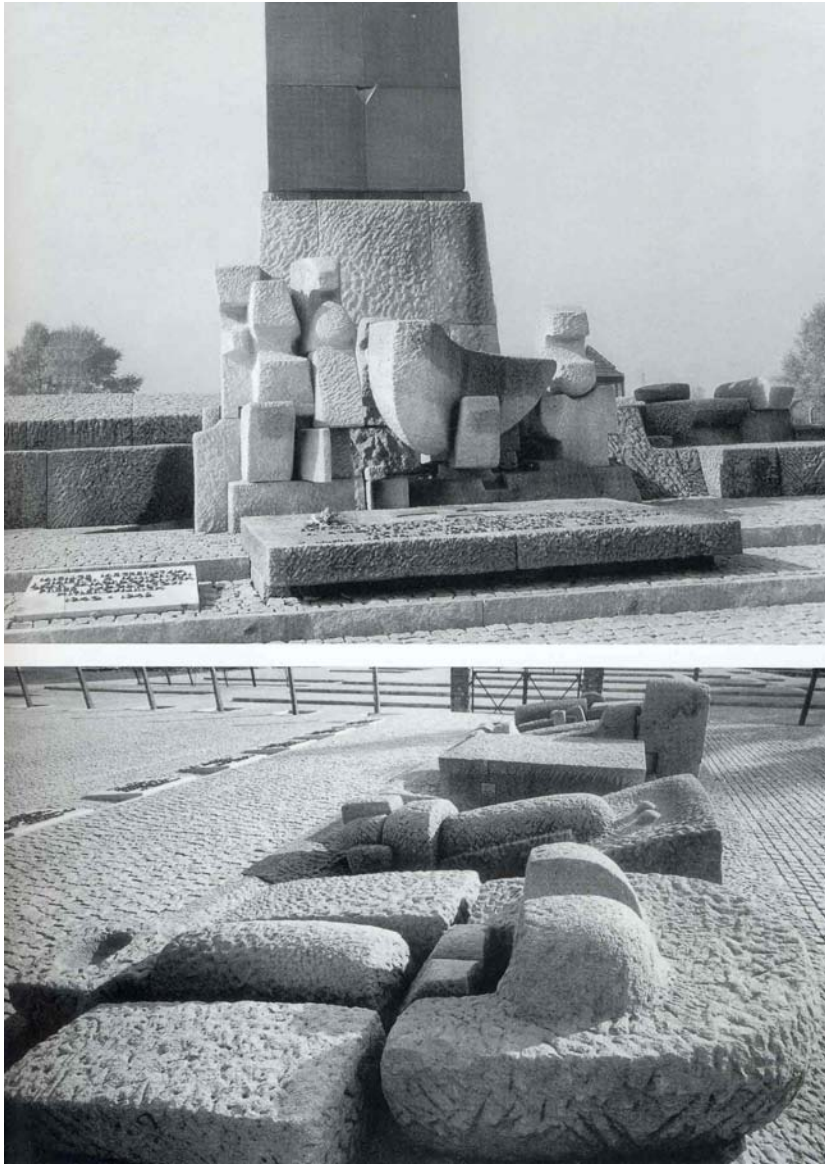
Resim 5. 4. 6. Pietro Consagra "Bifrontal Siena Sarısı", 1973



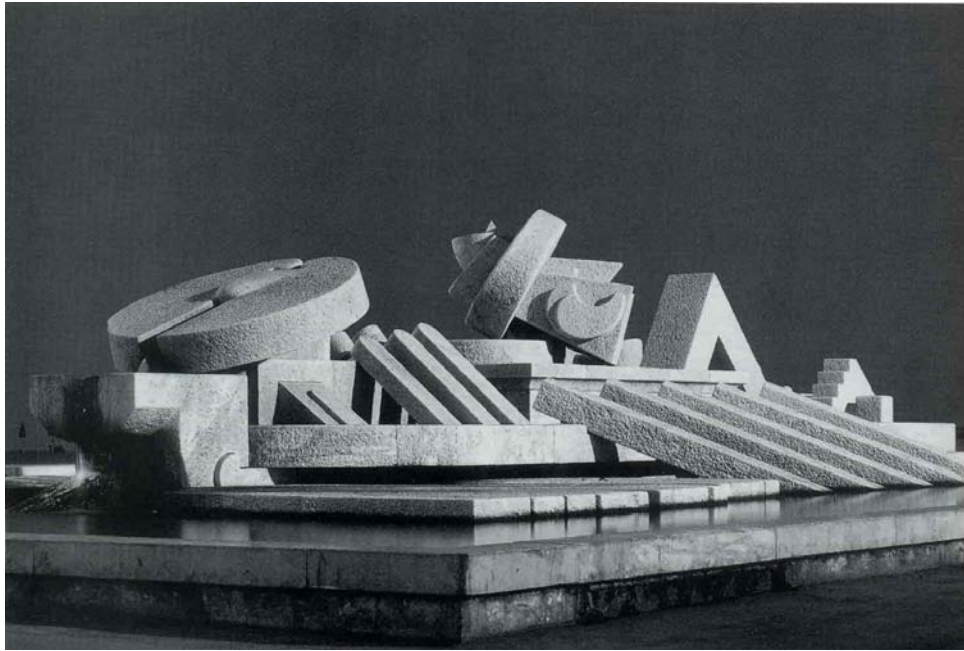
Resim 5. 4. 7. Pietro Consagra "Bifrontal Oniks", 1977



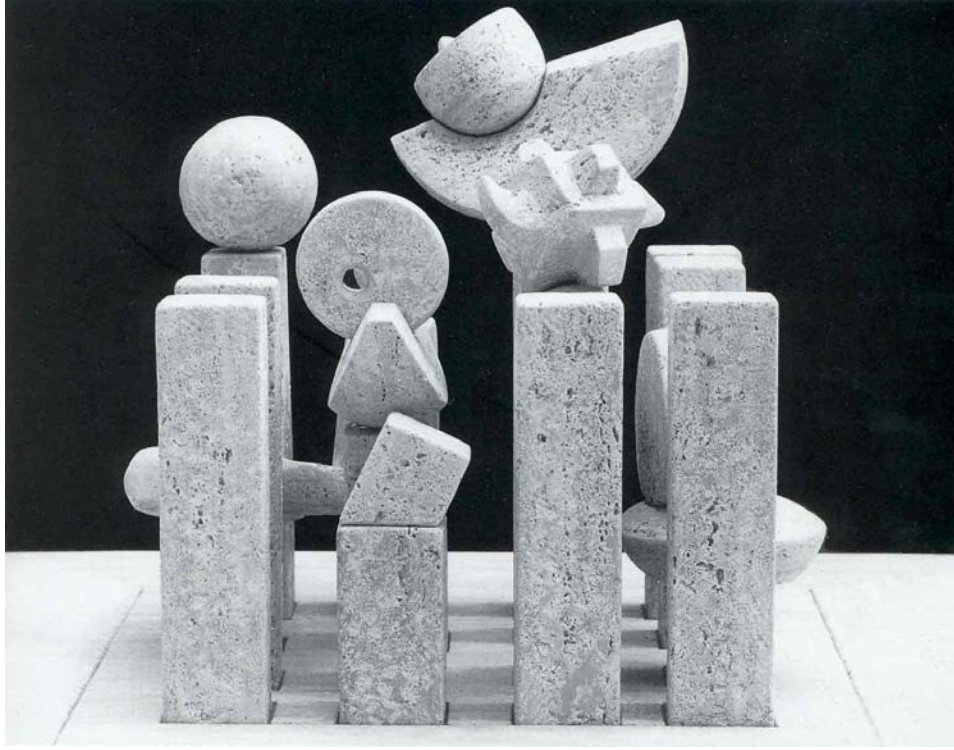
Resim 5. 4. 8. Pietro Consagra "Üstüste Geçme", 1982



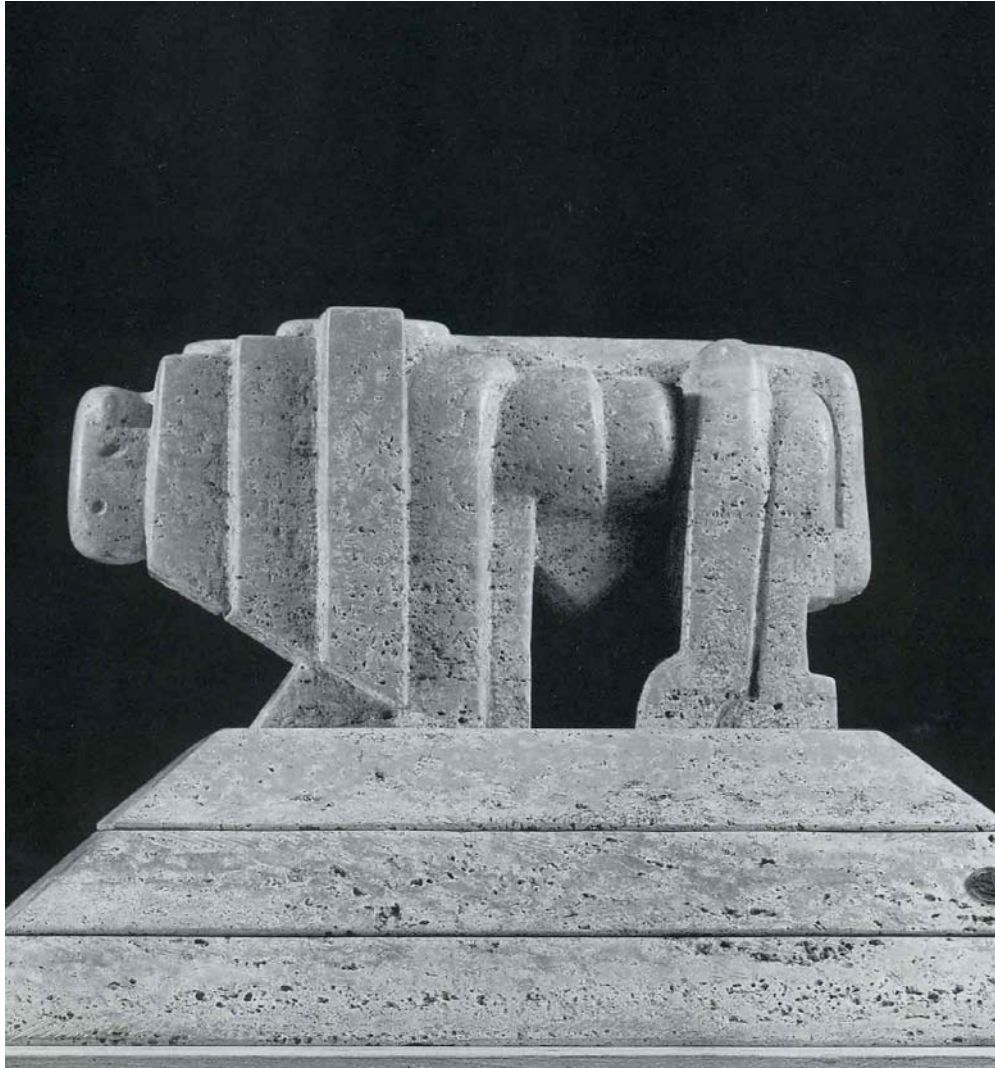
Resim 5. 5. 1. Pietro Cascella "Auschwitz Anti", 1960-1967



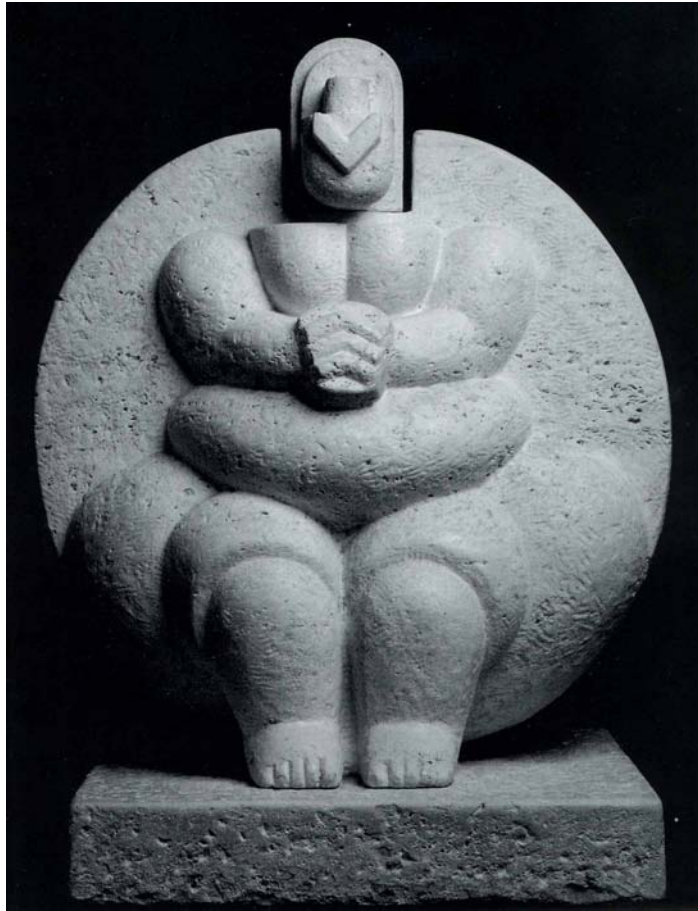
Resim 5. 5. 2. Pietro Cascella “Deniz”, 1987



Resim 5. 5. 3. Pietro Cascella "Gökyüzü", 1979

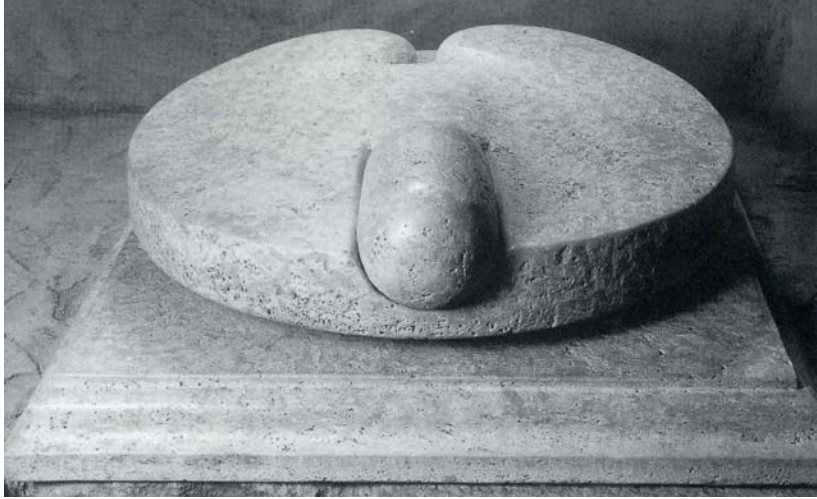


Resim 5. 5. 4. Pietro Cascella "Altın Boğa", 1980

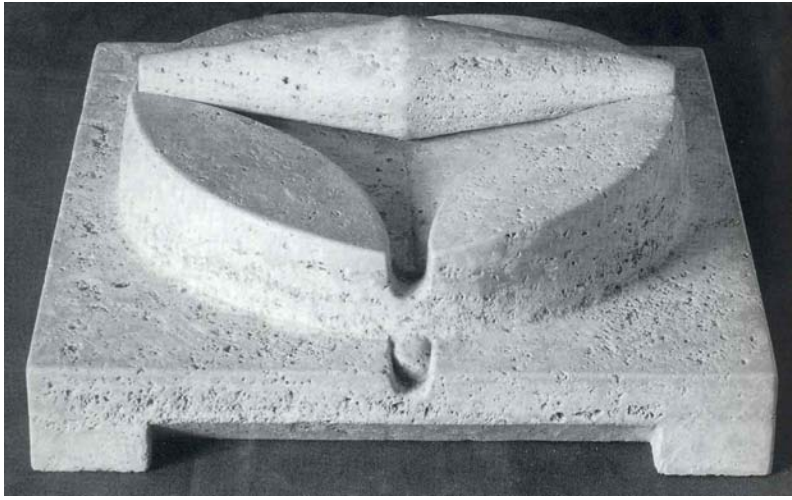


Resim 5. 5. 5.

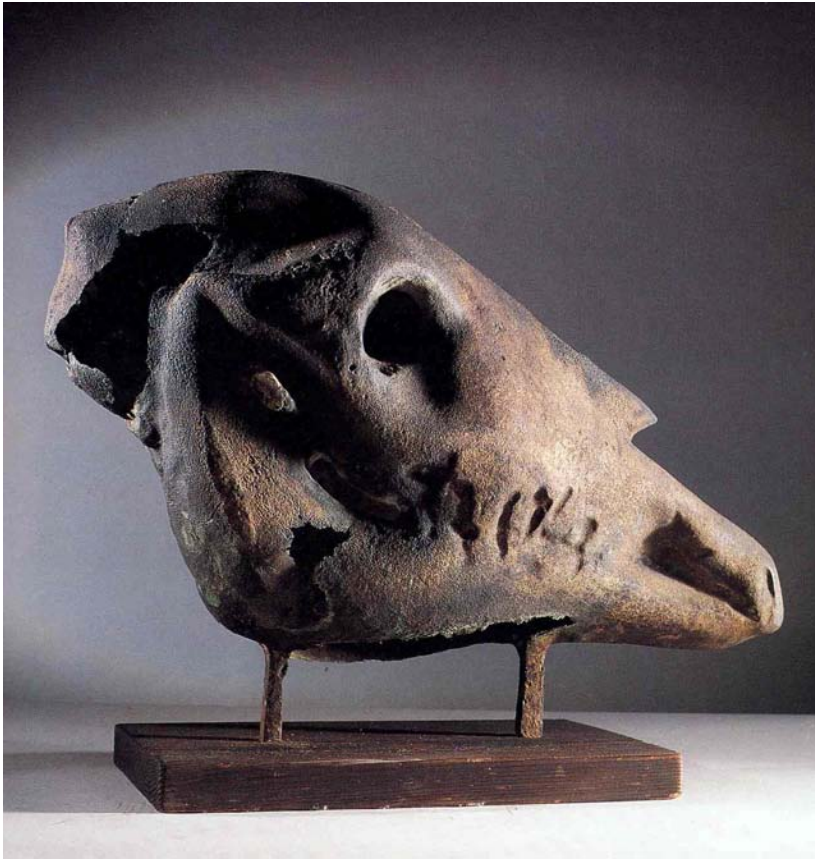
Pietro Cascella "Ay", 1995



Resim 5. 5. 6. Pietro Cascella "İsimsiz", 1996



Resim 5. 5. 7. Pietro Cascella “Çağrışım”, 1996



Resim 5. 6. 1. Francesco Somaini "At Kafatası", 1948

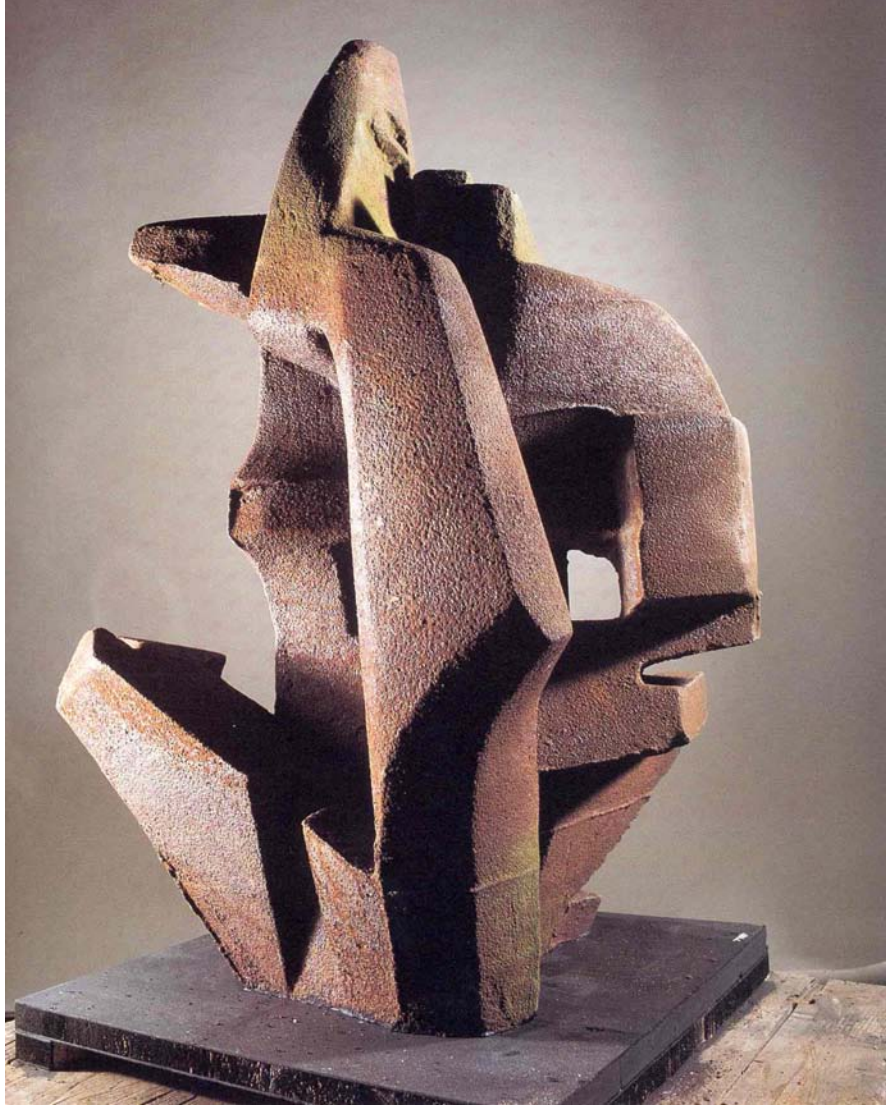


Resim 5. 6. 2. Francesco Somaini "Çeşme Maketi", 1950

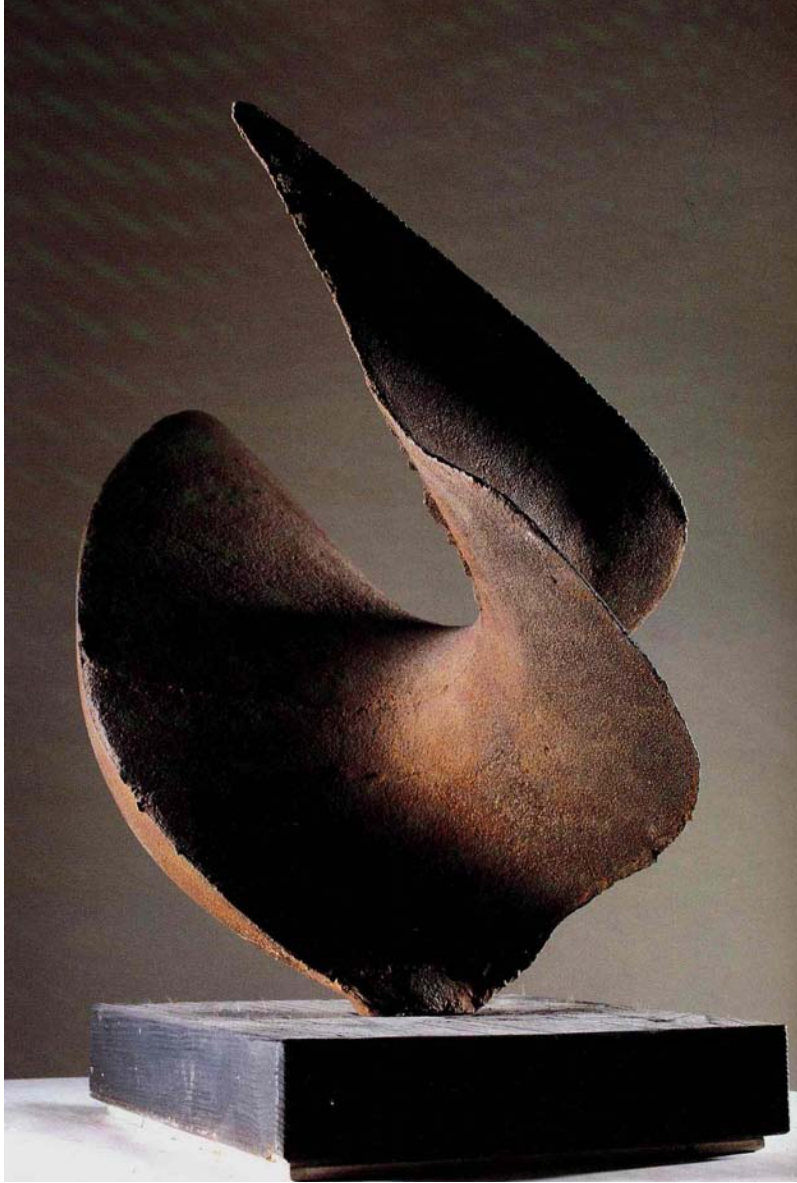


Resim 5. 6. 3.

Francesco Somaini "Ürpertici Neden",1953



Resim 5. 6. 4. Francesco Somaini “Büyük Savaşçı”, 1953



Resim 5. 6. 5. Francesco Somaini "Açık Şarkı", 1955



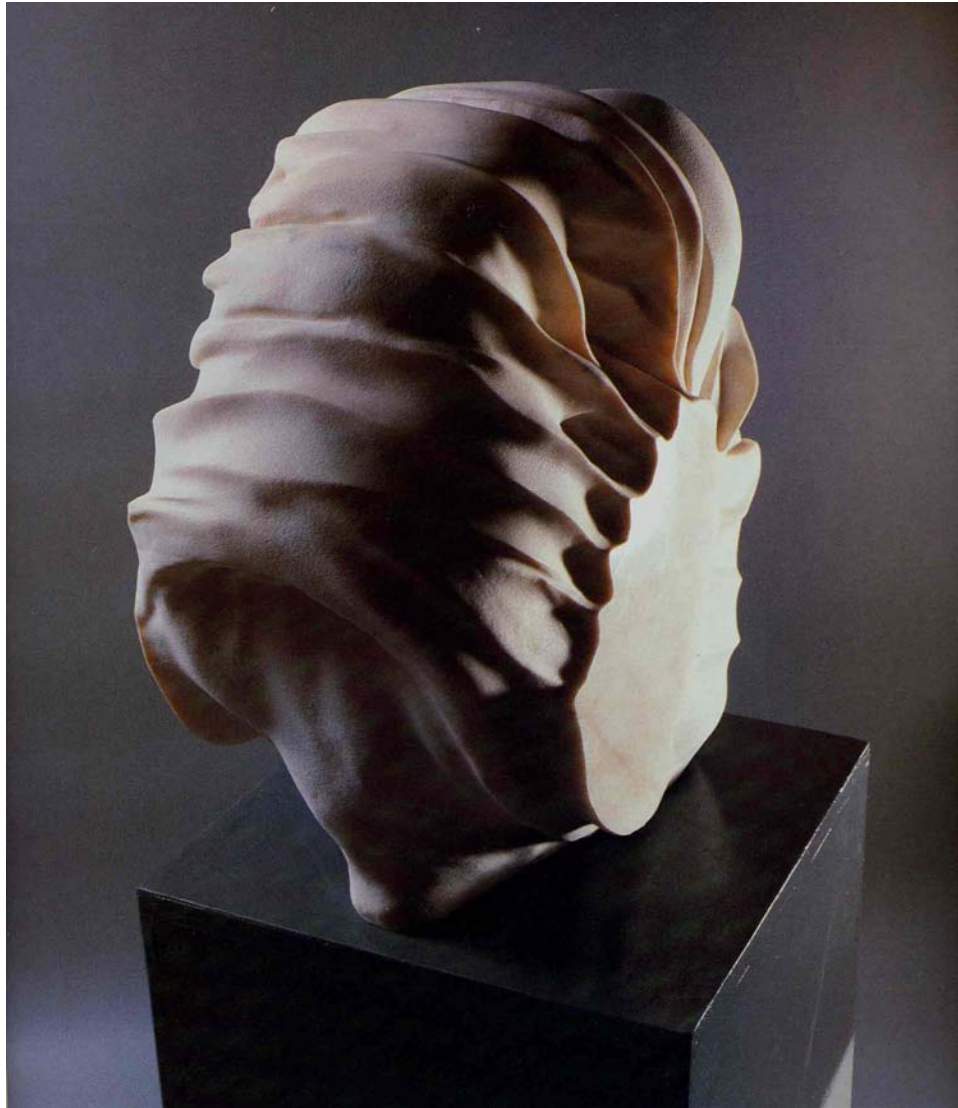
Resim 5. 6. 6. Francesco Somaini "Kiyamet Anısı", 1962



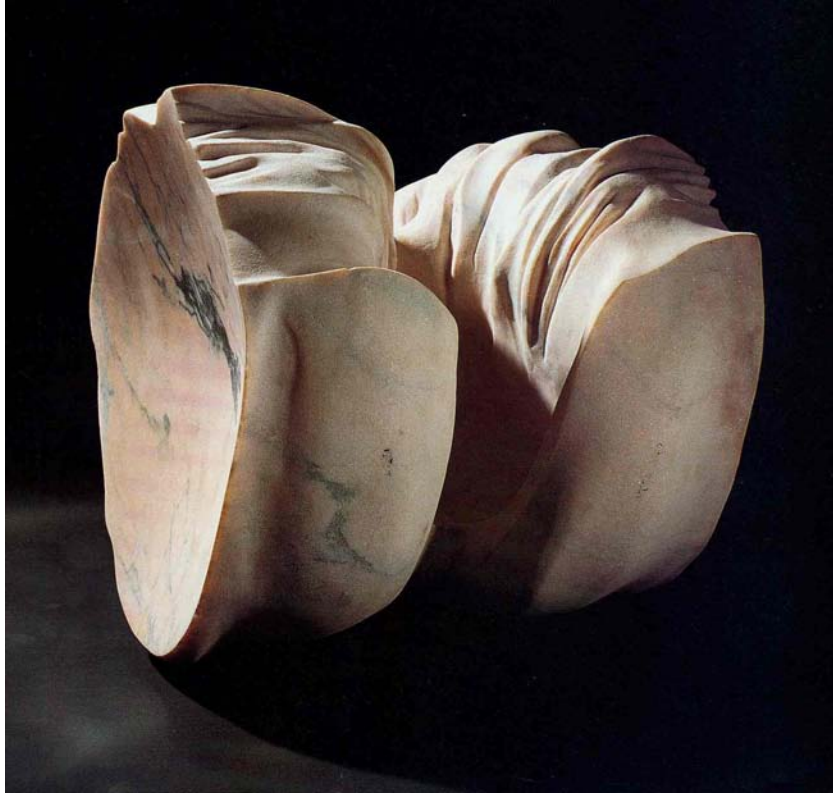
**Resim 5. 6. 7. Francesco Somaini, “Bir Mimarının Bedenleştirilmesi”
adlı eser üzerinde çalışılıyor.**



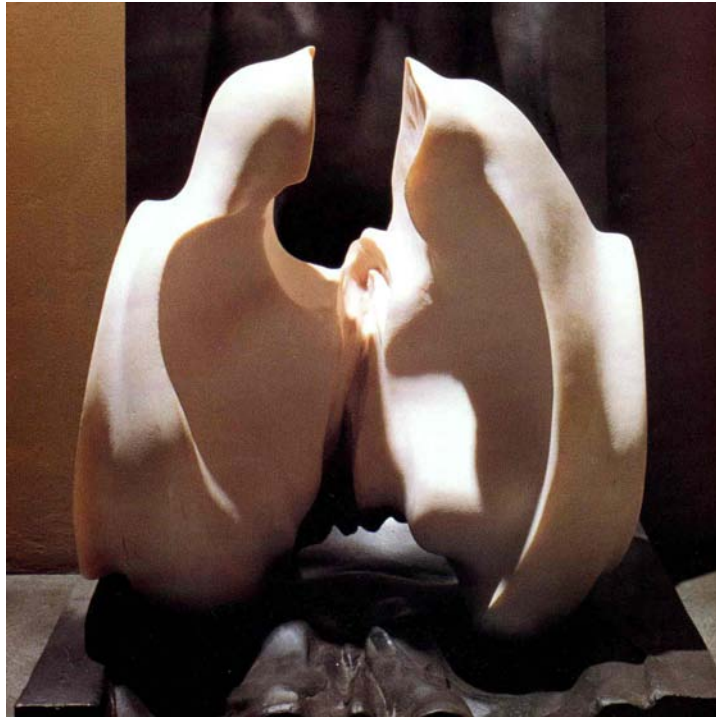
Resim 5. 6. 8. Francesco Somaini "Centaur", 1975



Resim 5. 6. 9. Francesco Somaini "Antropomonte I", 1975-77



**Resim 5. 6. 10. Francesco Somaini "Akdeniz Antropomonitesi",
1978**



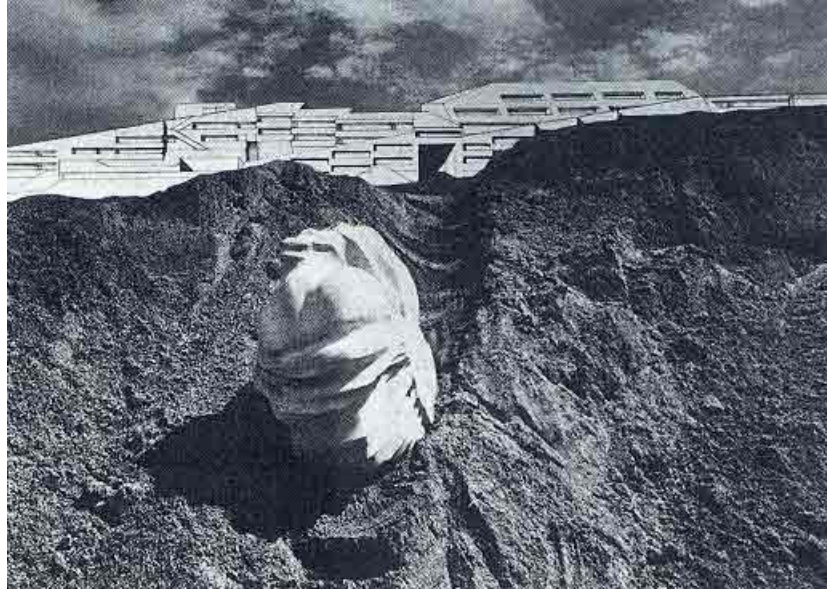
Resim 5. 6. 11. Francesco Somaini “Antropomonite IV”,1978



Resim 5. 6. 12. Francesco Somaini “Başiboş Yuvarlanan Kaya”, 1985



Resim 5. 6. 13. Francesco Somaini, Antropomonite toprak üzerinde yuvarlanıyor



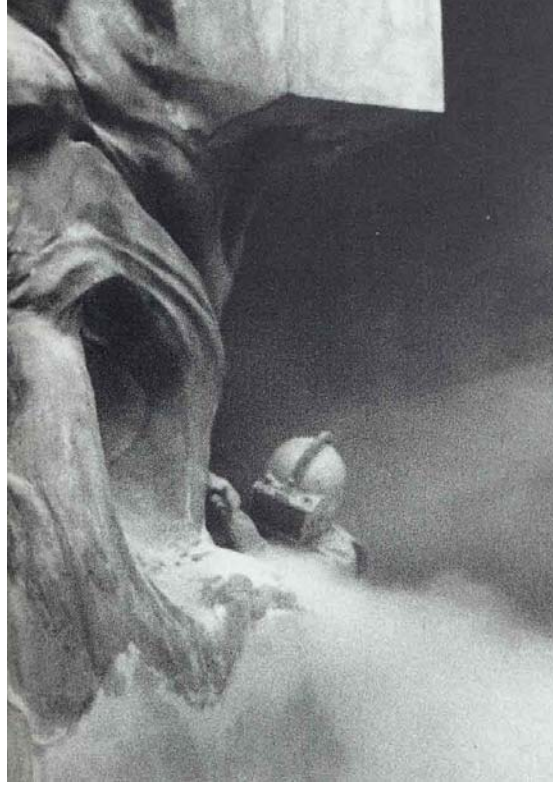
Resim 5. 6. 14. Francesco Somaini, Antropomonte ve İzi, "Arcevia Projesi", 1976



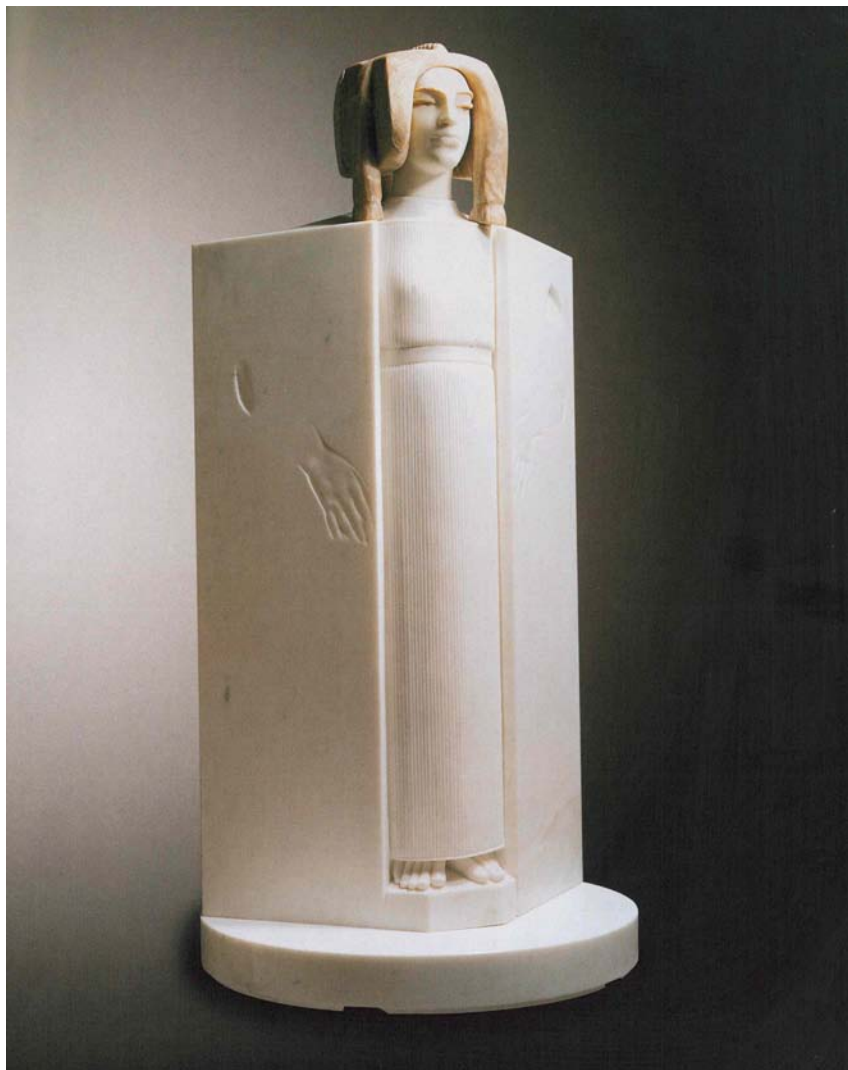
**Resim 5. 6. 15. Francesco Somaini "Lucca Botanik Bahçesi Projesi",
1980**



Resim 5. 6. 16. Somaini heykel üzerinde kum püskürtme tekniği ile çalışırken.



Resim 5. 6. 17. Somaini heykel üzerinde kum püskürtme tekniği ile çalışırken.



Resim 5. 7. 1.

Giuliano Vangi "Beatrice", 1998



Resim 5. 7. 2. Giuliano Vangi “Kumaş,Kadın ve Ağağ”, 2000



Resim 5. 7. 3.

Giuliano Vangi, "Figürler", 2000



Resim 5. 7. 4. Giuliano Vangi, San Giovanni Kilisesi, 2001



Resim 5. 8. 1. Balocchi'nin Carrara'daki atölyesinden bir görüntü



Resim 5. 8. 2. Pier Giorgio Balocchi "Ağaç",Carrara



Resim 5. 8. 3. Pier Giorgio Balocchi "Ağaç", 2001